

Entre el cielo y la tierra. Resignificaciones simbólico/religiosas en las instalaciones de Cildo Meireles

*Between heaven and earth. Symbolic/religious
re-significations in Cildo Meireles' installations*

MARÍA SILVINA VALESINI*

Artículo completo presentado a 14 de setiembre e aprobado a 23 de setiembre de 2014

*Argentina: artista visual escenógrafa. Profesora en Artes Plásticas orientación Escenografía, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano. Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Diseñadora en Comunicación Visual.

Afiliação: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Bellas Artes. Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano. Aula 47. Primer piso. Sede Central de la Facultad de Bellas Artes, Calle Diagonal 78, N° 680, la Plata, Argentina. E-mail: valesini2001@yahoo.com.ar

Resumen: En el marco del proyecto de Beca Doctoral titulado “El rol del espectador en las producciones artísticas contemporáneas. Hacia una estética de la actuación”, dirigido por la Lic. Silvia García, el presente trabajo aborda el análisis de dos de las instalaciones más celebradas de Cildo Meireles, que enlazan con la simbología y la tradición judeo-cristiana: Misión/Misiones (cómo construir catedrales), realizada en 1987, y Babel, de 2001.

Palabras clave: instalación / dispositivo escénico / objeto / espectador.

Abstract: *As part of the PhD Scholarship project called “The role of the spectator in contemporary artistic productions. Towards an aesthetics of performance”, led by Ms. Silvia García, this work deals with the analysis of Cildo Meireles’ two of the most celebrated installations connecting with Judeo-Christian symbology and tradition: Mission/Missions (How to Build Cathedrals) (1987) and Babel (2001).*

Keywords: *installation art / scenic device / object / viewer.*

Introducción

En la segunda mitad del siglo XX, las artes visuales adoptaron una noción de teatralidad ampliada, entendida como recuperación del cuerpo, sus experiencias y sus huellas para la concreción de una obra abierta. Así los medios artísticos tradicionales se fueron redefiniendo, a la vez que surgían y se consolidaban prácticas que — como la instalación — suponían nuevos modos de abordar lo teatral y lo performativo.

Dado que la categoría de *campo* desarrollada por Rosalind Krauss en 1985 flexibilizó los contornos disciplinares, permitiendo alojar a múltiples producciones que se resistían a ser sistematizadas y clasificadas según los parámetros de la estética tradicional, la instalación puede ser pensada como forma escultórica expandida, pero más específicamente originada en un cambio de sensibilidad experimentado por la escultura al deshacerse del pedestal y aproximarse al espacio del espectador. Josu Larrañaga señala que la relación de complicidad que se establece entre el desplazamiento del espectador y la construcción de contenido a través de su experiencia, son consustanciales a la práctica de la instalación (Larrañaga, 2001: 36).

Desde los años 60, Cildo Meireles ha sido uno de los pioneros en experimentar con instalaciones inmersivas multisensoriales, que convocan la activa participación del público. En ellas es el propio espectador quien da lugar y sentido a la obra, que deviene entonces *acontecimiento*, algo que se lleva a cabo durante la reunión entre el visitante y el lugar, haciendo posible la experiencia estética del espacio en vivo (Alberganti, 2013: 112).

A través del uso recurrente de metáforas, acumulaciones y yuxtaposiciones, Meireles crea mundos de significados complejos, que trascienden lo evidente y proponen al espectador posibilidades semánticas e interpretativas diversas. Su abordaje del espacio fusiona múltiples dimensiones: física, geométrica, histórica y antropológica, entre otras. ¿Hay además algo de religioso en las obras de Meireles? No podemos afirmarlo. “Yo creo en todos los dioses y los respeto, pero no puedo creer en la religión”, (Herzog, 2006: 77) ha manifestado el artista. Pero paradójicamente, es posible rastrear en su producción reiteradas alusiones y recreaciones en torno a la temática: en algunos casos en el propio nombre de la obra (pensemos, por ejemplo, en *El sermón de la montaña* (1973-1979), o *Babel* (2001); en otros llegando incluso a la construcción de espacios habitables próximos a lo sagrado, tales como *Misión/Misiones* — Cómo construir catedrales (1987) y *Olvido* (1987-1989).

Veamos con detenimiento algunos de estos casos:

1. “Misión/ Misiones (cómo construir catedrales)” (1987)

“Misión/ Misiones (cómo construir catedrales)” es una instalación que conjuga economía de elementos con una escala monumental, dando por resultado una perfecta amalgama de tema, forma y materialidad. Comprende dos planos cuadrados horizontales de dimensiones variables, dispuestos a modo espejular: uno suspendido a tres metros de altura, compuesto por 2000 huesos de buey, que conforman un palio oscilante. El otro al nivel del piso, una alfombra hecha de 600.000 monedas. Una frágil columna de 800 hostias une ambos planos. Ochenta adoquines de piedra y un telón negro translúcido que delimita el espacio de la obra completan el conjunto (Figura 1).

La obra refiere a una temática fuertemente arraigada en el contexto latinoamericano, como la acción misionera de la orden jesuita entre 1670 y 1767 — encargada de que los pueblos originarios abandonaran sus creencias y ritos ancestrales para abrazar la fe cristiana — y su vinculación con la explotación de la riqueza de las colonias. Fue proyectada en el marco de una exposición colectiva conmemorativa del Tercer Centenario de las Misiones, titulada “Misiones 300 años — Visión de Artista”, comisariada por Frederico Morais. Más tarde formó parte de la exposición Magiciens de la Terre en el centro Pompidou (1989), y en 1997 se pudo ver en la Rectoría de la Universidad de Río Grande, como parte de la vertiente política de la I Bienal del Mercosur.

La producción de Meireles, aunque abierta a las experiencias sensoriales, y atravesada por un marcado perfil fenomenológico, aspira siempre a lograr impacto a nivel simbólico (Bishop, 2005: 64). La fuerte connotación de los materiales de la obra que nos ocupa (huesos, monedas y hostias), los hace susceptibles de ser interpretados simultáneamente como “materia y símbolo” (Fernandes, 2013: 21). La elección de materiales evoca sentidos que se desprenden de la convencionalidad de los mismos en la propia cultura: así, los huesos nos hablan de devastación y muerte, las monedas de poder económico, de valor de intercambio; las hostias de alimento y salvación.

Los símbolos se utilizan aquí de manera dinámica, funcionando como elemento articuladores de una narrativa que, aunque dirigida, imposibilita una lectura unívoca de la obra: esta puede ser tanto metáfora de la masacre de los pueblos indígenas, como del intento de las misiones de salvarlos del canibalismo a través de su conversión al catolicismo (Figura 2). En todo caso, formaliza siempre una tensión entre lo divino y lo terreno y sus relaciones reversibles; la interpelación a la moral y el valor (económico y espiritual) de la vida y de la muerte. El artista describe a esta obra manifestando que “era una ecuación muy sintética para mí: el poder material más el poder espiritual es igual a la tragedia”.



Figura 1 · *Misión/Misiones (cómo construir catedrales)*, de Cildo Meireles — 1987. Vista de la instalación en Museu d'Art Contemporani, Barcelona (2009). Fotografía cortesía MACBA

Figura 2 · *Misión/Misiones (cómo construir catedrales)*, de Cildo Meireles — 1987. Vista parcial de la instalación en Tate, Londres (2009) Fotografía: Tate Photography

Para Víctor Zamudio se trata de una obra emblemática respecto del impacto del barroco iberoamericano en el arte contemporáneo y en la cultura visual. El autor señala en la producción de Meireles dos constantes neobarrocas: por un lado, la que remite al barroco como paradigma del mestizaje cultural, en circunstancias de desigualdades extremas en el marco de la conquista y colonización de América; por otro, la alusión a la inestabilidad propia de la epistemología barroca, que problematiza las categorías del conocimiento y su validez para explicar el pasado colonial y poscolonial y su impacto en las prácticas artísticas contemporáneas. Al respecto señala que

[la obra] subraya el barroco como período, forma y paradigma a través del cual se comprende de manera porosa y nómada la historia de las Américas fundamentalmente como una historia de violencia y de mestizaje cultural, fragmentada y acumulativa en sus signos. (...) el barroco americano [...] por definición es mestizo y cuyos orígenes yacen en encuentros y desencuentros culturales, en choques y guerras de epistemologías que redefinieron universos, en resistencias y estrategias de identidades múltiples, de traducciones y circuitos en torno a la diferencia (Zamudio-Taylor, 2006: 100).

Desde esta perspectiva, *Misión/ Misiones* visibiliza lo que la historia ha ocultado. Por eso la obra opera como alegoría, haciendo que un tema histórico se materialice como vivo, como no petrificado, y por eso, capaz de impactar en el presente.

2. “Babel” (2001)

“Babel” (Figura 3) es una instalación escultórico-sonora en la que Meireles re-crea y actualiza la historia bíblica de la torre del mismo nombre.

El Génesis refiere que en tiempos inmemoriales se hablaba sobre la tierra un único idioma, de carácter universal. Tras el Diluvio, los hombres, emigrados a Oriente, y establecidos en la llanura de Sena-ar, planificaron la edificación de una ciudad y la construcción de una torre tan alta que fuera capaz de alcanzar el cielo y procurarles fama y trascendencia. El proyecto suponía un acto de ambición y soberbia, que fue castigado por su dios, Yahvé. Para evitar el éxito de la construcción, Yahvé hizo que los constructores, comenzaran a hablar en diferentes idiomas, provocando la dispersión de los seres humanos sobre la Tierra en grupos o tribus. Etimológicamente la palabra Babel deriva del verbo hebreo ‘balbál’, y significa, precisamente, confundir.

La Torre de Babel es por eso, un símbolo del imaginario judeocristiano que ofrece una explicación acerca del origen y la difusión de las más de 7000 lenguas existentes en el mundo y el inicio de la incomunicación como fenómeno humano persistente. Cildo Meireles recrea la historia de esta significativa



Figura 3 · *Babel*, de Cildo Meireles — 2001.
Vista de la instalación en HangarBicocca, Milán
(2014). Fotografía propia.

edificación a través de una torre de unos 500 cm de altura y 300 de diámetro, hecha de alrededor de 800 aparatos de radio encendidos, sintonizados en distintas emisoras.

Al igual que en otras obras de Meireles (tal como “*Desvío al Rojo*”, por ejemplo), se advierte en “*Babel*” un espíritu de coleccionista, dada la cantidad y diversidad de radios y todo tipo de aparatos sonoros de segunda mano que intervienen en la obra. El propio artista reconoce en ella una especie de arqueología del objeto radio, con las más antiguas y pesadas en la base de la torre y las de última generación en la cúspide.

La obra invita al espectador a entrar en contacto directo con gente que habla en una multiplicidad de idiomas, de manera simultánea, dando lugar a una yuxtaposición de voces, músicas y sonidos. A pesar de que las emisoras se ajustan a un volumen mínimamente audible, con este trabajo el artista consigue promover una experiencia vívida del costado ensordecedor de la comunicación global, materializando una propuesta crítica de las tensiones que supone el vínculo entre lo local y lo global. Moacir Dos Anjos señala que

Así, pues, el oyente queda alienado del discurso de los demás, no tanto por escasez cuanto por exceso de información, lo cual provoca un éxtasis radiofónico negativo. Este es un éxtasis que reduce las diferencias no dando mayor transparencia a lo que se comunica, sino más bien, por el contrario, indiferenciando en gran medida todos los discursos que aspiran a afirmar que son únicos (Dos Anjos, 2008: 172)

Reflexiones finales

El artista instalador proyecta y materializa estructuras tridimensionales para construir un espacio privilegiado, para *crear un mundo* al servicio de una propuesta artística (Larrañaga, 2001: 60). Esta intencionalidad demiúrgica se hace presente en las obras de Meireles, a través de una persistente exploración de las posibilidades formales y simbólicas de los materiales, así como mediante el cuestionamiento de los modos normalizados de percepción.

Pero la materialización de las ideas a través de un marcado énfasis en lo real — característico de las propuesta conceptualistas latinoamericanas — no impide al artista deslizarse de la dimensión terrenal a la espiritual. Como se observa en las obras analizadas, la resignificación de los objetos cotidianos, y la manipulación de su bagaje semántico, así como la alusión a la simbología y a la tradición religiosa, operan como elementos constitutivos de una poética afianzada sobre preocupaciones ideológico-políticas, que promueven estrategias de resistencia e invitan a transitar espacios subjetivos de reflexión.

Referencias

- Alberganti, A. (2013) *De l'art de l'installation. La spacialité immersive*. Paris: L'Harmattan.
- Brett, G. (ed) (2009) *Cildo Meireles* Catálogo de la exposición en Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Primera edición española, Barcelona: MACBA.
- Bishop, C. (2005). *Installation Art: a critical history*. Londres: Tate.
- Dos Anjos, M (2008). "Dónde están todos los lugares". En Brett, G, *Cildo Meireles* Catálogo de la exposición en Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Primera edición española, Barcelona: MACBA.
- Fernandes, J. (2013) "Cildo Meireles. En busca de lo que no se ha perdido". En *Cildo Meireles* [Catálogo de la muestra en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía]. Madrid: MNCAR.
- Larrañaga, J (2001) *Instalaciones*, Guipúzcoa: Nerea.
- Zamudio-Taylor, V. (2006). "Historia y estrategias conceptuales". En Hatje Cantz Verlag (ed.). *Seduções: Valeska Soares, Cildo Meirles, Ernesto Neto*. Zürich: Daros Latinoamérica AG.