Valesini, María Silvina (2013) "El paisaje como dispositivo transitable. Una lectura posible sobre *Marulho (El murmullo del mar)*, de Cildo Meireles." *Revista :Estúdio, Artistas sobre outras Obras*. ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316. Vol. 4 (8): 219-225.

El paisaje como dispositivo transitable. Una lectura posible sobre Marulho (El murmullo del mar), de Cildo Meireles

MARÍA SILVINA VALESINI*

Artigo completo recebido a 9 de setembro e aprovado a 24 de setembro de 2013

*Argentina, artista visual, docente e investigadora en Artes. 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: Esta ponencia se propone indagar en los posibles vínculos entre el paisaje y la instalación, concebida como dispositivo transitable, en el marco del Proyecto de Investigación "Estudio de dispositivos espaciales para la producción y exhibición de objetos artísticos. América del Sur y las Bienales del Mercosur y del Fin del Mundo", de la UNLP, dirigido por el Lic. Gustavo Radice. Es, a la vez, un avance del proyecto de Beca de Posgrado titulado "La instalación como dispositivo escénico y el nuevo rol del espectador, dirigido por la Lic. Silvia García.
Palabras clave: instalación / dispositivo escénico / transitable / paisaje / espectador/ habitante.

Title: *The device landscape as passable. One possible reading on Marulho (The sound of the sea) of Cildo Meireles.*

Abstract: *This paper aims to look into the possible links between landscape and installation and its design as a walkable device. It is part of the Research Project "Study of spatial arrangements for the production and exhibition of art objects: South America and the Biennial of Mercosur and the End of the World "held at National University of La Plata and led by Mr. Gustavo Radice. Moreover, it is a preview of the Graduate Fellowship project entitled "Installation and scenic device and the new role of the viewer, led by Ms. Silvia Garcia.*
Keywords: *installation / device / walkable / landscape / viewer / inhabitant*

Introducción

Desde las últimas décadas del siglo XX, la instalación se ha ido consolidando como forma arquetípica del arte contemporáneo. De límites difusos, y sin pretensión de especificidad o pureza formal, la selección de objetos y su particular articulación dentro de unas determinadas coordenadas espacio-temporales parecerían constituir sus únicas características esenciales. Sin embargo, Boris Groys (2008) observa que, dado que el espacio constituye la condición más general del mundo material y perceptible, la instalación manifiesta una tendencia a captar los signos identitarios de otras disciplinas y géneros, a los que ofrece un lugar en su propio espacio; de este modo, constituye "una nueva gramática artística que ha solapado la noción misma de exposición, absorbiendo todo tipo de lenguajes" (Tejeda, 2006: 31)

Es en ese marco que este trabajo se propone reflexionar sobre las posibilidades de la instalación como dispositivo capaz de actualizar y reconfigurar los fundamentos del paisaje como género. Como caso de estudio se abordará la instalación Marulho *(El murmullo del mar)*, obra que Cildo Meireles presentó en el año 2007 en el marco de la VI Bienal del Mercosur.

La instalación como dispositivo

El abordaje de la instalación como dispositivo reclama la actualización, necesariamente sucinta, de algunas perspectivas teóricas acerca de ambas nociones:

Por un lado, Boris Groys (2008: 7) se refiere a la instalación como el producto de una selección y concatenación de opciones, una lógica de inclusiones y exclusiones, que hace que determinadas imágenes y objetos de la vida cotidiana se reinscriban en un espacio diferenciado. Este es, para Josu Larrañaga (2001) un espacio de confluencia y relación; presente por definición, supeditado a la impronta de un acontecer aquí y ahora. En tanto, Jean Pierre Meunier (1999), define al dispositivo comunicacional como "una red de sentidos interrelacionados, un ordenamiento de medios en función de un fin". Y Federico Buján agrega que este particular ordenamiento conforma una entidad compleja en la que la enunciación tiene lugar, "lugar en que operan los intercambios discursivos; lugar donde se torna posible el emplazamiento social de los discursos" (Buján, 2008: 51).

Una instalación, así como un dispositivo, suponen la articulación de dos instancias indisociables: una técnica, que establece una particular configuración material, una manera distintiva de obrar el espacio; y una social, promovida por las relaciones intersubjetivas que funda y la situación en la que éstas se inscriben (Buján, 2008: 50). Meunier sostiene que, en el plano material, el dispositivo presenta una particular configuración en el espacio y en el tiempo, así como una cierta composición semiótica (Meunier: 1999: 4). A la vez, reconoce en él una

pluralidad de dominios: espacial, temporal, afectivo, semiótico, relacional y cognitivo. Podemos así llegar a establecer algunas asociaciones con la práctica de la instalación, en la que confluyen dimensiones equivalentes: una espacial, asociada a la directa apropiación y articulación de un espacio; una temporal, en tanto implica una renegociación permanente del tiempo de contemplación/aprehensión, entre artista y espectador/usuario (Groys, 2008: 7); una relacional, un modo particular de vincularse con el mundo, — equiparable con la lógica de inclusión y exclusión a la que alude Groys — y una semiótica, en tanto responde a una necesidad de construir sentido.

Podemos, así, entender a la instalación como dispositivo al interior de sí misma, como una concatenación de elementos materiales que persiguen un fin, enunciativo y simbólico. Y también como elemento constitutivo de un dispositivo macro, el del espacio en que se expone, el de la propia institución artística (Valesini, 2012: 3).

La VI Bienal del Mercosur

Las instalaciones han sido pensadas como una forma particular de exponer, que interpelan a un espacio artístico dado, al tomarlo como objeto de su reflexión. La obra que nos ocupa fue presentada en el marco de la sexta Bienal del Mercosur, llevada a cabo en Porto Alegre (Brasil) en 2007. Esa edición tomó como idea rectora el cuento de Guimarães Rosa, titulado *A Terceira Margem do Rio (La tercera orilla del río)*. La metáfora de la tercera orilla supone la posibilidad de superar oposiciones binarias e introducir posicionamientos independientes y libres de dogmatismos para percibir la realidad. En torno a la Bienal, significó una defensa de las geografías culturales en contraposición al determinismo de las fronteras geopolíticas, y la búsqueda de un modelo intermedio entre lo regional y lo global: arraigado en el Mercosur, pero no por ello limitado a a él.

El curador Gabriel Pérez Barreiro retoma el análisis de Heidegger sobre la imagen del puente y la vincula a la metáfora de la tercera orilla como espacio aglutinante, cuando señala:

> *En un paisaje mental, el puente es la tercera posición que reúne a las dos ideologías opuestas, lo que permite adoptar una distancia crítica respecto de ambas, y verlas como parte de un mismo sistema.* (Pérez Barreiro, 2007: 1)

Esta edición trabajó particularmente el protagonismo decisivo del espectador como constructor de sentido y co-creador de esa "tercera orilla", para lo cual llevó a cabo un amplio programa pedagógico, a partir del convencimiento

Revista :Estúdio, Artistas sobre outras Obras. ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316. Vol. 4 (8): 219-225.

de que las obras de arte no son objetos para el consumo pasivo, sino canales de comunicación que deben ser comprendidos activamente.

Marulho: un paisaje transitable

Aunque sobradamente legitimado por la historia del arte, el paisaje parecería haber perdido, en la contemporaneidad, las características que solían diferenciarlo y que lo llevaron a ser reconocido como un género autónomo. La representación bidimensional, más o menos realista de escenas de la naturaleza, resultan infrecuentes en el arte de nuestro tiempo. Sin embargo, más que desaparecer, parecen haber mutado, como consecuencia del borramiento de los límites entre géneros y disciplinas. En particular la instalación, como práctica paradigmática del arte de hoy, que desdibuja sus propios contornos para fundirlos con el espacio expositivo, proporciona un caso interesante para intentar otra posible lectura del paisaje. Y Marulho *(El murmullo del mar)* nos permite examinar esta perspectiva.

A diferencia de otras instalaciones, ésta no es una obra compleja de describir en el aspecto formal: es un gran muelle de madera frente al mar (Figura 1), una plataforma elevada desde la que se puede contemplar un mar creado por el efecto óptico de 17.000 libros abiertos, de cubiertas azules. Cualquier observador, aun uno poco familiarizado con el mundo del arte, sería capaz de definirlo como un paisaje. Pero es un paisaje tridimensional, susceptible de ser transitado, vivenciado, actuado.

El sonido cumple también un papel determinante en la obra: la palabra ′agua′, pronunciada por hombres y mujeres de distintas edades, en un total de ochenta lenguas, articula un rumor ininteligible que recrea el murmullo del mar. Acerca de este aspecto, Lu Menezes, señala:

> *En la muy densa poética de esta obra, la sucesión de superposiciones y elipsis evoca el millón de años transcurridos entre la aparición de la vida y la invención del lenguaje hablado, y entre esta y la aparición de la escritura; la dilatada distancia entre las cosas y la palabra, entre el murmullo del mar y nuestro propio murmullo sobre la faz del planeta*.(Brett, 2008: 57)

Larrañaga (2001) señala que, con la instalación, la lógica que vinculaba lo que la obra 'decía' con lo que 'quería decir', se ve reemplazada por "una proposición abierta, por una relación móvil, por un espacio a disposición del usuario en el que los lenguajes circulan" (Larrañaga, 2001: 35). A diferencia de la representación tradicional, esta modalidad de presentación y puesta a disposición habilita al espectador como eje y verdadero articulador de la propuesta artística. Por eso, más que con lo pictórico, Marulho establece vínculos

Revista :Estúdio, Artistas sobre outras Obras. ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316. Vol. 4 (8): 219-225.

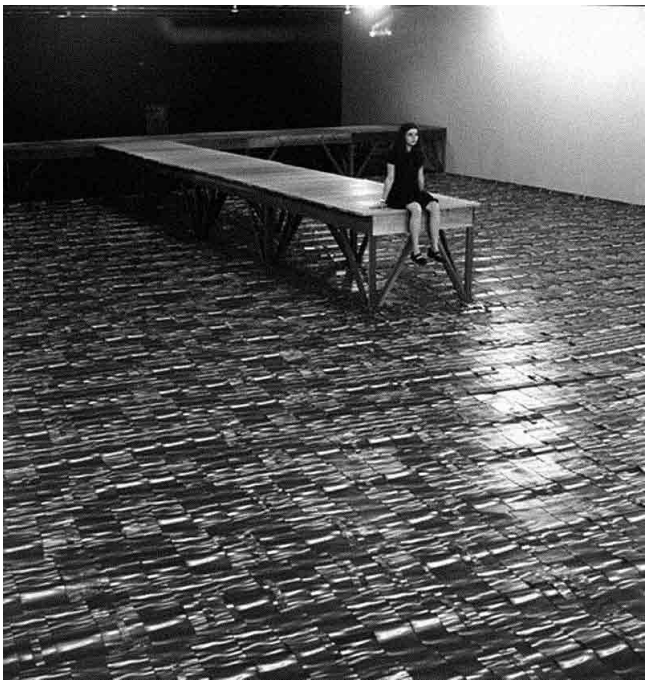

Figura 1 · Vista de la Instalación *Marulho (El murmullo del mar)* 1991-1997, de Cildo Meireles. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Fotografía: Joaquín Cortés/ Román Lores (detalle).
Figura 2 · Vista de la *Instalación Marulho (El murmullo del mar)* 1991-1997, de Cildo Meireles. Museo de Arte Moderno, Río de Janeiro. Fotografía: W. Montenegro.

con lo escenográfico, apelando a un espectador *visitante* que se introduce en ese paisaje y lo completa, con el préstamo circunstancial de su propio cuerpo (Oliveras: 2000, 53). Resulta casi imposible distinguir la obra de la joven sentada en el extremo del muelle, con sus piernas suspendidas (Figura 2), o del niño que corre por allí con su globo rojo. Es que allí, "los cuerpos logran un proceso comunicativo (...). En esta comunicación, el lugar adquiere referencias teatrales al convertirse en un escenario de intercambio para los habitantes que le ocupan". (Aninat, 2006: 19).

De allí la dificultad del registro y la imposibilidad de reproducir la vivencia, que es necesariamente individual, fugaz e intransferible.

Por eso otra de las características esencialmente *escénicas* que posee la instalación la constituye su carácter efímero y único. A este carácter efímero y a la necesidad de tener un receptor concreto, decidiendo el recorrido de la obra y su concepto, es a lo que alude Elena Oliveras para hablar de la instalación como arte de la *presencia.* Y profundiza este vínculo con lo escénico cuando señala que, en estos casos en los que el espectador penetra en la obra, se produce una suerte de teatralidad reversible: un espectador-visitante ingresa en el espacio del actor y se sumerge en una situación ficcional, que genera un particular efecto de realidad. No se trata en sentido estricto de una acción performática, en la cual el cuerpo del autor-actor deviene soporte material de un *acontecimiento*; pero si puede parangonarse con "una suerte de performance íntima, intransferible, del receptor" (Oliveras, 2000; 52). De esta manera, un espectador/ usuario habita y construye como escenario el espacio del arte. "Al entrar a formar parte de aquello que ha sido presentado como forma artística, actúa él mismo como arte, desdoblándose entre observador y representación" (Larrañaga, 2001: 45).

Consideraciones finales

Lo expuesto hasta aquí evidencia que el artista aborda la instalación como una red de significaciones que conforman una situación de enunciación única, una producción en el orden del acontecimiento y no ya de la mera representación (Brea, 2004).

Esta perspectiva habilita la posibilidad del paisaje de trascender las limitaciones tradicionales del género, para actualizarse y refundarse, ahora como dispositivo escénico de exhibición y comunicación, capaz de abrirse a la presencia de un espectador que, al vivenciarlo, lo perfecciona y lo completa.

Referências

Aninat, Teresita (2004). *En Memoria.* Tesis para optar al grado de Magister en Artes con Mención en Artes Visuales. Facultad de Artes, Universidad de Chile. [Consult. 20120826] Disponible en <www.cybertesis.cl/tesis/uchile/2004/aninat_t/sources/aninat_t.pdf >

Brea, José Luis (2004). *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural.* Murcia: CENDEAC.

Buján, Federico (2012) "La formación en la crítica y difusión de las artes a través del Dispositivo Hipermedial Dinámico. [Consult. 2013-07-28] Disponible en <http://rephip.unr.edu.ar/bitstream/handle/2133/1876/TesisFedericoBujan-RepHipUNR.pdf?sequence=1>

Cortés, Joaquín y Lores, Román (2013) Vista de instalación en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. [Consult. 20130824] Fotografía disponible en http://www.museoreinasofia.es/en/prensa/nota-de-prensa/cildo-meireles

Groys, Boris (2008) "La topología del arte contemporáneo". [Consult. 20130412] Disponible en <www.rojas.uba.ar/lipac/biblioteca/groys.pdf>

Larrañaga, Josu (2001). *Instalaciones.* Guipúzcoa: Nerea.

Meunier, Jean P (1999) "Dispositivo y teorías de la comunicación: dos conceptos en relación de codeterminación". [Consult 2013 — 02 — 24] Disponible en <www.perio.unlp.edu.ar/sites/.../comunicacion_y_cultura_cat_i_0.pdf>

Meireles, Cildo (1991-7) *Marulho (El murmullo del mar).* Instalación. Dimensiones variables

Menezes, Lu "Murmullo humano / estudio cósmico". En Brett, Guy (e) (2008). *Cildo Meireles. Catálogo de exposición.* Tate, Londres.

Montenegro, Wilton (2002) Vista de instalación en el Museo de Arte Moderno de Rio de Janeiro. [Consult. 20120112] Fotografía disponible en < http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/material-language>

Oliveras, Elena. (2000). *La levedad del límite.* Buenos Aires: Fundación Pettoruti.

Pérez Barreiro, Gabriel (2007) "6ª Bienal del Mercosur: La tercera orilla del río". Texto Curatorial. [Consult. 20130712] Disponible en <http://www.fundacaobienal.art.br>

Tejeda, Isabel. (2006). *Instalaciones y nuevos medios en la colección del IVAM. Espacio. Tiempo. Espectador,* "Pasajes de espacio, tiempo y espectador: instalaciones, nuevos medios y piezas hibridas en la colección del IVAM". Valencia: Institut Valencià d´Art Modern.

Valesini, Silvina (2012). "La instalación como dispositivo exhibitivo y comunicacional. El caso *Misión/Misiones (cómo construir catedrales)* de Cildo Meireles en la I Bienal del Mercosur". En Actas de las VI Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales. La Plata, Secretaría de Publicaciones y Posgrado de la Facultad de Bellas Artes, UNLP.

Revista :Estúdio, Artistas sobre outras Obras. ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316. Vol. 4 (8): 219-225.