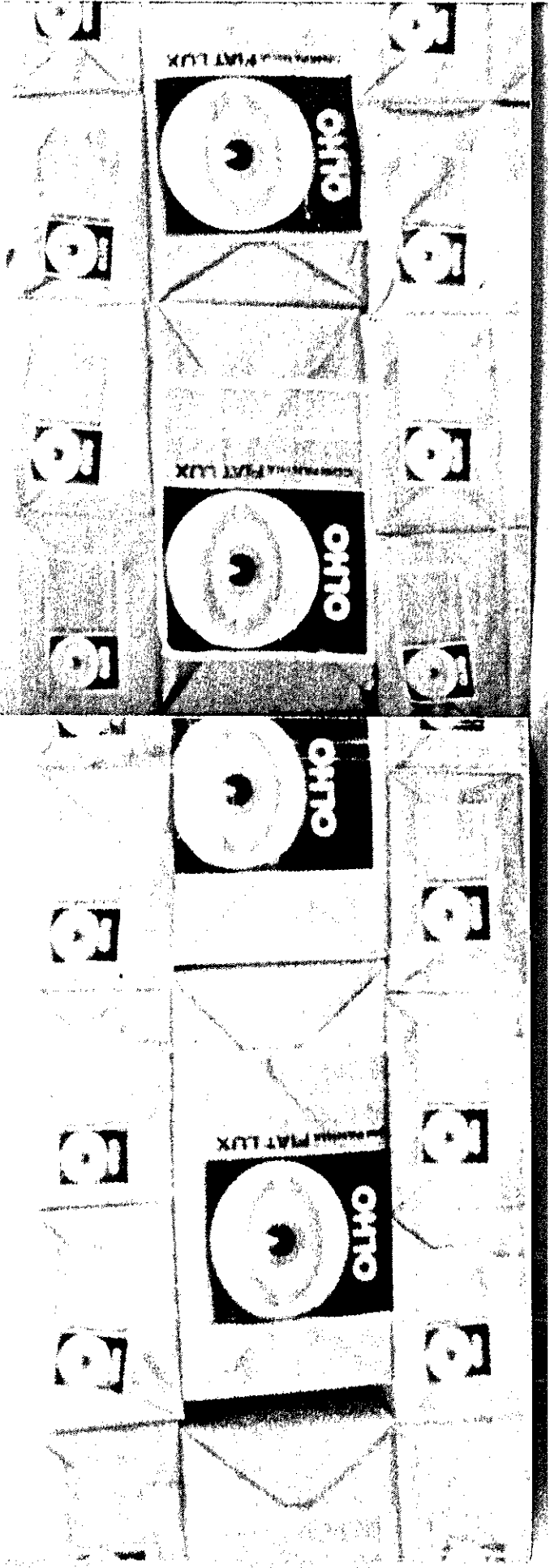


CILDO MEIRELES



ALIAS



INSERÇÕES EM CIRCUITOS IDEOLÓGICOS, 1970

Inserciones en circuitos ideológicos

Grabar en las botellas de bebidas refrescantes (envases retornables) informaciones y opiniones críticas, y devolverlas a la circulación. Se utiliza el proceso de la calcomanía *silk-screen* con tinta blanca vitrificada, que no aparece cuando la botella está vacía y sí cuando está llena, ya que entonces se vuelve visible la inscripción contra el fondo oscuro del líquido Coca-Cola.

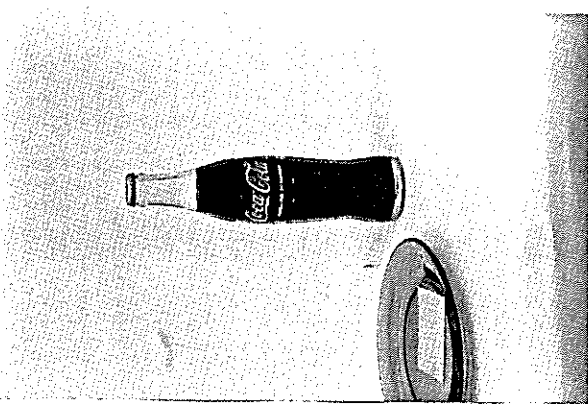
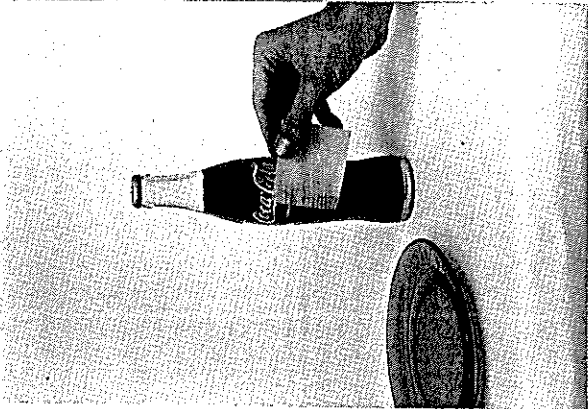
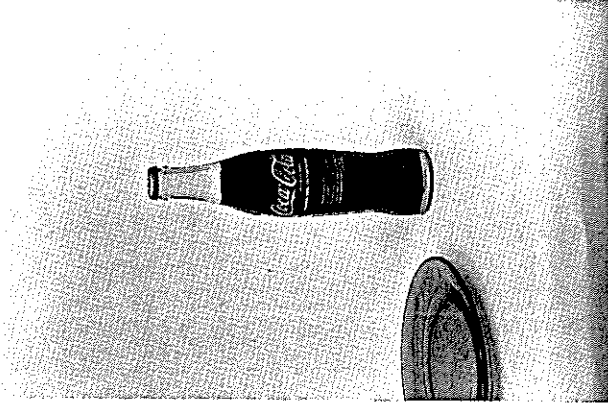
Recuerdo que en 1968, 1969 y 1970, se sabía que estábamos comentando a tocar la tangente de lo que interesaba; ya no trabajábamos con metáforas (representaciones) de situaciones. Se estaba trabajando con la situación misma, real. Por otro lado, el tipo de trabajo que se estaba haciendo, tendía a volatilizarse —y esta era otra característica—. Era un trabajo que, en realidad, no tenía más que aquel culto del objeto, puramente: las cosas existían en función de lo que podrían provocar en el cuerpo social. Era exactamente lo que se tenía en la cabeza: trabajar con la idea de público. En aquel período, se ponía todo en el trabajo y éste se dirigía a alcanzar un número grande e indefinido de personas: esa cosa llamada público. Hoy en día, se corre incluso el riesgo de hacer un trabajo sabiendo exactamente quién es el que se interesará por él. La noción de público, que es una noción amplia y generosa, fue substituída (por deformación) por la noción de *consumidor*, que es aquella porción de público que tendría el poder adquisitivo.

En realidad, las *Inserções em circuitos ideológicos* (Inserciones en circuitos ideológicos) nacen de la necesidad de crear un sistema de circulación, de intercambio de informaciones, que no dependa de ningún tipo de control centralizado. Una lengua. Un sistema que, en esencia, se opusiera al de la prensa, a la radio, la televisión, ejemplos típicos de *media* que buscan de hecho un público inmenso, pero en cuyo sistema de circulación está siempre presente un determinado control y un determinado estrechamiento de la inserción. Es decir, en ellos la “inserción” se ejerce por una élite que tiene acceso a los niveles en que el sistema se desenvuelve: sofisticación tecnológica envolviendo altas sumas de dinero y/o poder.

Las *Inserções em circuitos ideológicas* nacieron como dos proyectos: el proyecto *Coca-Cola* y el proyecto *Cátula*. El trabajo comenzó con un texto que hice en abril de 1970 y parte exactamente de eso: 1) existen en la sociedad determinados mecanismos de circulación (circuitos); 2) esos circuitos vehiculan evidentemente la ideología del productor, pero a la vez son pasivos en recibir inserciones en su circulación; 3) y eso ocurre siempre que las personas los deflagren.

Las *Inserções em circuitos ideológicos* surgirán también de la constatación de dos prácticas más o menos usuales. Las cadenas de santos (aquellas cartas que uno recibe, copia y envía a otras personas) y las botellas de náufragos arrojadas al mar. Esas prácticas traen implícita la noción del medio a través del que circulan, una noción que se cristaliza más nítidamente en el caso del papel moneda y, metafóricamente, en los envases retornables (las botellas de bebidas, por ejemplo).

Desde mi punto de vista, lo importante en el proyecto fue la introducción del concepto de "circuito", aislándolo y fijándolo. Es ese concepto el que determina la carga dialéctica de trabajo, toda vez que parasita todo y cualquier esfuerzo contenido en la esencia misma del proceso (*media*). Es decir, el embalaje vehicula siempre una ideología. Entonces, la idea inicial era la constatación de "circuito" (natural), que existe y sobre el cual es posible hacer un trabajo real. En realidad, el carácter de la "inserción" en ese circuito sería siempre el de la contra-información.



Se capitalizaría la sofisticación del medio en beneficio de una ampliación de la igualdad de acceso a la comunicación de masas, y cabe decir, en beneficio de una neutralización de la propaganda ideológica original (de la industria o del Estado), que es siempre anestésica. Es una oposición entre conciencia (inserción) y anestesia (circuito), considerándose conciencia como función de arte y anestesia como función de industria. Porque todo circuito industrial normalmente es amplio, pero alienante(adto).

Por supuesto, el arte tendría una función social y tendría más o menos que ser densamente consciente. Mayor densidad de conciencia en relación a la sociedad de la cual emerge. Y el papel de la industria es exactamente el contrario de eso. Tal como existe hoy, la fuerza de la industria se basa en el mayor coeficiente posible de alienación. Entonces las anotaciones sobre el proyecto *Inserções em circuitos ideológicos* oponen precisamente el arte a la industria. [...]

Porque hay una transacción en artes plásticas que se basa o en la mística de la obra en sí (embalaje: tela, etc.), o en la mística del autor (Salvador Dalí o Andy Warhol, por oposición, son ejemplos vivos y actuales); o parte hacia una mística del mercado (el juego de la propiedad: valor de cambio). En rigor, ninguno de esos aspectos debería ser prioritario. En el momento en que hay distinciones en esa o en aquella dirección, surge la distinción de quién puede hacer arte y quién no lo puede hacer. Tal como había pensado, las *Inserções* sólo existirían en la medida en que no fueran más la obra de una persona. Es decir, el trabajo sólo existe en la medida en que otras personas lo practiquen. Otra cosa que se presenta, entonces, es la idea de necesidad del anonimato. La cuestión del anonimato comprende por extensión la cuestión de la propiedad. No se trabajaría más con el objeto, pues el objeto sería una práctica, una cosa sobre la cual usted no podría tener ningún tipo de control o propiedad. E intentaría colocar otras cosas: primero, buscaría más gente, en la medida en que no se precisaría ir hasta la información, pues la información iría hacia usted; y, en consecuencia, habría condiciones de "hacer estallar" la noción de *espacio sagrado*.

En tanto el museo, la galería, la tela, sean un espacio sagrado de la representación, se convierten en un triángulo de las Bermudas: cualquier cosa, cualquier idea que usted sitúe allí será neutralizada automáticamente. Creo que la gente intentó de manera prioritaria el compromiso con el público. No con el comprador (mercado) de arte. Sino con la misma plática. Ese rostro indeterminado, el elemento más importante de esa estructura. Trabajar con esa maravillosa posibilidad que las artes plásticas ofrecen, de crear para cada nueva idea un nuevo lenguaje para expresarla. Trabajar siempre con esa posibilidad de transgresión al nivel de lo real. Es decir, hacer trabajos que no existan simplemente en el espacio consagrado, consagrado, sagrado. Que no acontezcan simplemente en el nivel de la tela, de una superficie, de una representación. No trabajar más con la metáfora de la pólvora: trabajar con la pólvora misma.



Inserções em circuitos ideológicos (Inserções em circuitos ideológicos)
Projeto Coca-cola, 1970
Bottles de Coca-cola

Cuando en una definición filosófica de sus trabajos Marcel Duchamp afirmaba que, entre otras cosas, su objetivo era liberar "el arte del dominio de la mano", ciertamente no imaginaba a qué punto llegaríamos en 1970. Lo que a primera vista podía ser fácilmente localizado y efectivamente combatido, tiende hoy a localizarse en un área de difícil acceso y aprehensión: el cerebro.

Es evidente que la frase de Duchamp es el ejemplo, hoy, de una lección mal aprendida. Mucho más que contra el dominio de las manos, Duchamp luchó contra el artesanado manual, contra la habilidad de las manos, en definitiva, contra el gradual entorpecimiento emocional, racional, síquico, que esa mecanicidad, esa habitualidad, fatalmente provocaría en el individuo. El hecho de no tener las manos sucias de arte no significa nada excepto que las manos están limpias.

Mucho más que contra las manifestaciones de un fenómeno, se lucha contra la lógica de ese fenómeno. Lo que se ve hoy es un cierto alivio y una cierta alegría por no usar las manos. Como si las cosas estuvieran, hasta el fin, O.K. Como si en ese preciso momento, la gente no necesitara iniciar la lucha contra un adversario muy grande: la habitualidad y el artesanado cerebral.

El estilo, sea de las manos, sea de la cabeza (del raciocinio), es una anomalía. Y las anomalías, es más inteligente abortarlas que ayudarlas a vivir.

ARTE-CULTURA

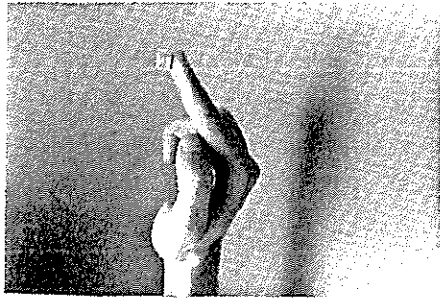
Si la interferencia de Duchamp fue a nivel del arte (lógica del fenómeno), cabe decir de la estética, y si por eso preconizaba la liberación de la habitualidad de dominio de las manos, es bueno que se diga que cualquier interferencia en ese campo, hoy (la situación de Duchamp tiene el gran mérito de forzar la percepción del arte no sólo como percepción de objetos artísticos, sino como un fenómeno del pensamiento), dado que lo que se hace ahora tiende a estar más próximo de la cultura que del arte, es necesariamente una interferencia política. Porque SI LA ESTÉTICA FUNDAMENTA EL ARTE, ES LA POLÍTICA QUIEN FUNDAMENTA LA CULTURA.

CILDO MEIRELES

Abril de 1970



CRUZEIRO DO SUL, 1969-70
Crucero del Sur



Cruzeiro do Sul [Crucero del Sur], 1969-70
Cubo de madera de pino y roble, 9 x 9 x 9 mm
Colección del artista

Un cubo de 9 mm de arista, compuesto de dos secciones transversales: una de pino, otra de roble, árboles que representaban entidades míticas en la cosmología de los tupis, entidades estas cuya correlación (equivocadamente interpretada por los jesuitas como la divinidad Tupán) proporcionaba la aparición del fuego -por fricción entre las dos maderas-. El trabajo fue pensado para que constituyera el sólo una exposición, que ocuparía un área como mínimo de 200 metros cuadrados.



No estoy aquí en esta exposición para defender una carrera ni a una nacionalidad. Más bien, me gustaría eso sí, hablar sobre una región que no consta en los mapas oficiales, y que se llama, por ejemplo, Cruzeiro do sul. Sus primitivos habitantes jamás la dividirían. Pero vinieron otros, y la dividieron con alguna finalidad. La división continúa hasta hoy.

Pienso que cada región tiene su línea divisoria, imaginaria o no. Esta a la que me refiero, se llama Tordesillas. La parte Este, más o menos ya la conocen; hay postales, fotos, descripciones, y libros.

Pero me gustaría hablar, desde el otro lado de la frontera, con la cabeza bajo la línea del Ecuador, caliente y enterrada en la tierra, al contrario que los rascacielos, las raíces dentro de la tierra, de todas las constelaciones. El lado salvaje. La selva en su cabeza, sin el brillo de la inteligencia o la razón. De esa gente, y de la cabeza de esa gente, esos que buscaron o fueron obligados a enterrar sus cabezas en la tierra y en el lodazal. En la selva. Por consiguiente, sus cabezas dentro de sus propias cabezas.

Los circos, las razones, las habilidades, las especializaciones, los estilos, se acaban. Sobre lo que siempre ha existido, la tierra. Sobre la danza que puede hacerse para pedir la lluvia. Entonces lodazal. Y de ese lodazal nacerán gusanos, y de nuevo la vida. Otra cosa. Crean siempre en los rumores. Porque en la selva no existen mentiras, existen verdades individuales.

Los precursores. Pero quién osó intuir el Oeste de Tordesillas sino sus propios habitantes. Mala suerte para los *hippies* y sus playas esterilizadas, sus tierras desinfectadas, sus plásticos, sus cullos eunucos y sus inteligencias históricas. Mala suerte para el Este. Mala suerte para los indiferentes: tomaron sin querer el lado de los débiles. Por para ellos. Porque la selva se extenderá y crecerá hasta cubrir sus playas esterilizadas, sus tierras desinfectadas, sus sexos ociosos, sus edificios, sus calles, sus *earth-works, think-works, nihil-works, water-works, conceptual-works and so on*, el Este de Tordesillas, todo, y cualquier Este de cualquier región. La selva continuará extendiéndose sobre el Este y sobre los indiferentes, hasta que, todos los que han olvidado y desaprenden cómo respirar oxígeno mueran, infectados de salud. La suerte no es siempre de quien la merece.

En su vientre ella trae aún el tímido fin de la metáfora: porque las metáforas no tienen un valor propio al Oeste de Tordesillas. No es que no me gusten las metáforas: quiero que algún día cada trabajo sea visto, no como un objeto de elucubraciones esterilizadas, sino como un hito, como recuerdos y evocaciones de conquistas reales y visibles. Y que cuando oigan la historia de ese Oeste estén oyendo leyendas y fábulas, alegorías fantásticas. Porque el pueblo cuya historia son leyendas y fábulas es un pueblo feliz.