

Ernesto Neto - *Partícula Peso* - 1988 - Colec. Museo Nitteroi

Sensorialidades, desafíos y emancipación

OLGA M. RODRÍGUEZ BOLUFÉ

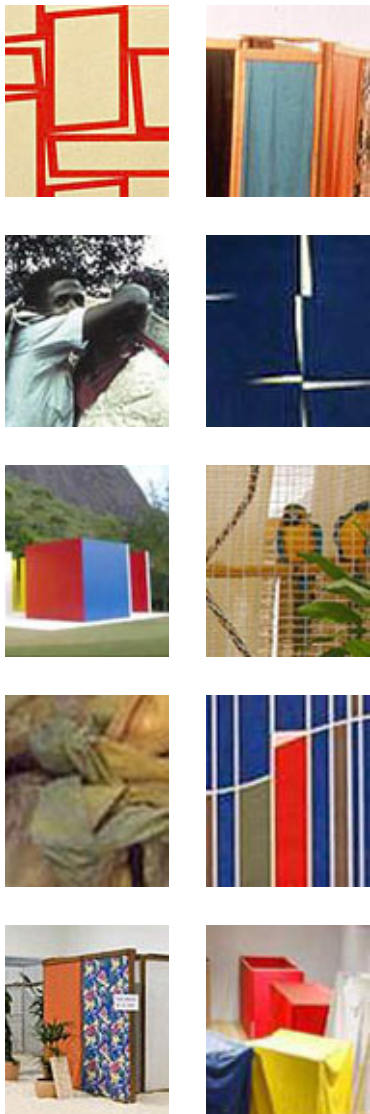
La presencia en la gran sala del Museo de Arte Moderno de Sao Paulo de una muestra personal del artista brasileño Ernesto Neto (Río de Janeiro, 1964) en fechas recientes, activa el legado de uno de los más grandes artistas brasileños, que sigue estando presente en las generaciones que le siguieron; me refiero a Hélio Oiticica (Río de Janeiro, 1939-1980).

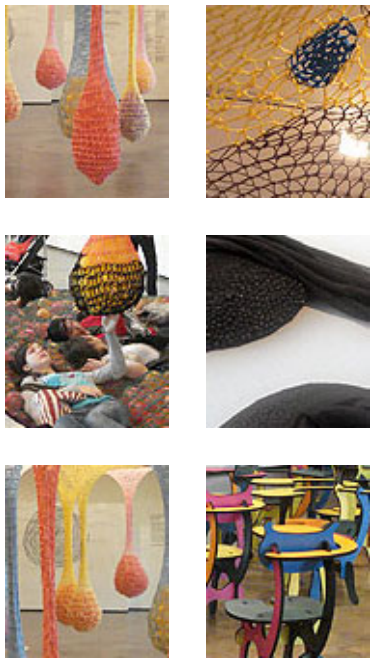
La exposición de Neto, al decir del curador Felipe Chaimovich, es una obra inmersiva; y en efecto, el carácter multisensorial procura un contacto del espectador con sus afectos y memorias, de ahí que sea posible establecer el reconocimiento a la obra de Oiticica, y detectar la permanente contemporaneidad de aquella propuesta que impulsó en los años 60.

Y es que se trata de esas figuras que por fecundas y transgresoras, se tornan paradigmáticas para el arte latinoamericano del siglo XX, al punto de trascender entre los grandes creadores plásticos a escala universal. Sus inicios en el lenguaje abstraccionista en la década del 50 con el ejemplo de Iván Serpa como líder del grupo Frente, lo vinculó a la experiencia del Neoconcretismo, tendencia sustentada por los artistas cariocas que pretendía fundar un nuevo espacio expresivo, oponiéndose al cientificismo impersonal y rígido a que había llegado el Movimiento Concreto paulista.

De esta etapa datan sus *Metaesquemata* (1958), donde ya muestra las intenciones por salir del plano, para un año más tarde materializar esta ruptura con sus *Relieves espaciales*, las *Monocromías* y los *Núcleos*, que si bien aún mantenían un fuerte vínculo con la tradición pictórica, ya evidenciaban la transformación que pronto las convertiría en formas plásticas en el espacio. Resulta interesante detenernos en el análisis que propone Tadeu Chiarelli acerca de los rasgos que compartían los protagonistas del neoconcretismo, al detectar que casi todos mostraban al inicio de sus carreras un gran apego al diseño, a la presencia del plano, para después intentar escapar de la tiranía de ese mismo plano. Las estrategias para hacerlo mostraban dos variantes principales: la transposición de los elementos básicos de la pintura —el color y el plano— para el espacio tridimensional; y la permanente tensión del plano, que aún distanciado del muro, mantiene una relación analógica con él. [1]

De este modo, esta generación de artistas, entre los cuales se encontraba Oiticica, podían decretar





abiertamente la muerte del plano, como concluyera Lygia Clark, con lo que estaban reformulando los propios conceptos de pintura o de escultura, con una impronta de suma contemporaneidad. En el caso de Hélio, le seguiría el Proyecto *Perros de Caza* (1961) y los *Bóldos* (1963), donde el espacio penetrable y el contacto sensorial con el objeto pasarían ya a definirse como códigos esenciales para su trabajo, explorando la amplia gama de significados de los materiales de que se apropiaba en cada caso. Al respecto, el propio artista diferenciaba sus *Bóldos* de las propuestas de *Earth Works* que posteriormente pudo ver en Estados Unidos: “por ejemplo, *Bóldos* (1963), con tierra adentro, es mucho más moderno ahora que el *earth works*, porque aquello es un pedazo de la tierra. Tenía hasta un *Bólide* que planée, pero que nunca hice. Un día yo voy a Brasil sólo para hacerlo, era un *Bólide* con tierra del morro de Mangueira. Toda esa mitificación está sintetizada en una cosa sin ser eso del cuadro o la escultura, es un pedazo de la cosa (...) De ahí que los *earth works* para mí son algo muy ligado a una visión americana de super-realismo.” [2] Nótese la vinculación sensorial y afectiva con el componente material, enaltecido a un nivel simbólico, que detona referentes a la memoria y al lugar en el sujeto creador.

Correspondió a Oiticica la plena integración de experiencias sensoriales y racionales que ha caracterizado a la plástica brasileña, concretados en la Teoría de la Nueva Objetividad Brasileña (a la cual seguiría el tropicalismo) que postulara, a partir de la voluntad constructiva, la participación del espectador no únicamente como contemplador visual, sino en un disfrute más integrador. La articulación de esta propuesta con la Teoría del no-objeto, del crítico y poeta Ferreira Gullar, nos muestran un escenario pleno de búsquedas, donde justamente la necesidad creadora de los artistas, rebasaba la posible categorización de un nuevo tipo de objeto que se diferenciara de la pintura o de la escultura. Al respecto comenta Tadeu Chiarelli:

Por el contrario, parece que el interés de la obra de aquellos artistas está justamente en la creación de una zona tensionada entre esos dos tipos de producción, una tensión que se nutre de sí misma y que de hecho, no quiere ni se puede resolver, bajo pena de simplemente disolverse (...) esta situación dudosa, limítrofe, sólo parece haber sido conseguida por los neoconcretos y –consciente o inconscientemente- compartida por las generaciones siguientes (...). [3]

Es en este sentido, que se establece la conexión entre las instalaciones contemporáneas de Ernesto Neto con aquellas piezas de Oiticica, que negaban y superaban el cuadro de caballete, convirtiéndose en objetos de arte colectivos, todo lo cual hacía resurgir y crear, al decir de Flavio de Aquino, nuevas formulaciones del antiarte en posiciones más humanistas de valorización de la expresión.

Protagonista de los sucesos plásticos del Tropicalismo, en 1965 Oiticica presenta una singular propuesta en la célebre exposición *Opinión*, que

reuniera a 30 artistas brasileños junto al argentino Antonio Berni, en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro. Después del golpe de estado de 1964, la sociedad brasileña vivía momentos de gran tensión, y fue con esa exposición, que los artistas brasileños, en opinión de Ferreira Gullar, “descubrieron también que, del otro lado, en la vida cotidiana, había mucho, por no decir todo (...) de ahí el interés por las cosas del mundo, por los problemas del hombre, de la sociedad en que viven. Y de ahí la posibilidad de todo un nuevo arte que se define como humanista” [4]

Decía Oiticica que lo que él hacía era música, lo cual bien puede aplicarse al conjunto general de su obra, y nuevamente nos conecta con la apreciación de Ernesto Neto sobre su propio quehacer cuando afirma que sus trabajos son una danza. En especial, la obra de Hélio titulada *Parangolé*, se vinculaba a sus experiencias vivenciales como bailarín de la Escuela de Samba de Mangueira desde 1963, que contribuyó a que el resultado no se convirtiera en un reflejo epidérmico, sino en una impresionante manifestación colectiva. Las capas, tiendas y estandartes alcanzaban una armoniosa relación entre la sensibilidad de la cultura popular y sus experiencias plásticas como neoconcreto, a través de los movimientos del cuerpo y del vestuario de los danzantes. El *gesto* de presentar este conjunto en el Museo y la consiguiente prohibición, lo llevó a mostrarlo en los jardines, lo cual provocó un escándalo al que sucederían *Tropicalia* (1967) y *Apocalipopótesis* (1968).

La investigación de elementos naturales y de sensaciones táctiles y olfativas lo animaron a incorporar carbón, arena, borra de café, barro, gravilla, tejidos, cajas de juego, llegando a bañar con colores a los que transitaban por los laberintos y cabinas. El artista concebía estos espacios para un activo co-creador, que completaba el resultado final con su necesaria y previsible participación.

En estos años 60, calificados como de *explosión creativa* por los críticos del arte brasileño, Oiticica llamaba la atención sobre los peligros de la creación de un mito de la tropicalidad basado en papagayos y platanales, y aclaraba: “(...) es la conciencia de una inadaptación a estructuras establecidas, es por tanto altamente revolucionario en su totalidad. Cualquier conformismo, sea intelectual, social, existencial, escapa a su idea principal”. [5] En conversación sostenida por el artista en 1977 con Aracy Amaral, se confirma que la diferencia entre una creación folclórica y el evento *Tropicália*, de 1967, radicaba, en que para Hélio, “las imágenes en *Tropicália* no pueden ser consumidas, no pueden ser apropiadas, o usadas para objetivos comerciales o chovinistas. Pues el elemento de la experiencia directa va más allá del problema de la imagen.” [6] La propuesta de Oiticica consistía en un laberinto con paredes de madera, arena en el suelo para pisarla sin zapatos, que estaba bordeado por plantas tropicales y papagayos, con coloridas lonas dispuestas a la manera de las favelas, y que generaban una inquietante sensación entre un aparente exotismo y las huellas de la pobreza. El laberinto conducía al espectador hacia un televisor encendido.

Los propósitos que habían animado a los artistas plásticos de los años 50, de intentar incorporarse a la avanzada plástica internacional, al tiempo que procuraban que el público no entrenado se vinculara con el caudal de sensibilidades emanadas del mundo del arte, ahora se recolocaban. La cultura de masas, aquella que irradia principalmente de los medios de comunicación, se convertía en una alternativa de apropiación por los artistas plásticos, que como Oiticica, deseaban desmitificar los valores y comportamientos de una sociedad que rompía su pacto con la democracia. [7]

Era la época del cine de Glauber Rocha, de la efervescencia del teatro "Opinión" en Río, de la música de Caetano Veloso, Gilberto Gil y Os Mutantes, de los performances y debates teóricos, de la multiplicidad de lenguajes y actitudes de rebeldía. Y mientras el Congreso era disuelto y surgían grupos urbanos armados, principalmente en São Paulo, el intenso contenido desacralizador de estas propuestas artísticas se extendió a eventos ambientales y a experiencias de participación, ya fuera en instituciones de arte o en la propia calle.

Posterior a la muestra *Nueva Objetividad Brasileña* de 1967, el artista indaga en el universo de la marginalidad, llegando a crear piezas tan emblemáticas como *Homenaje a Cara de Caballo*, donde el marginal se eleva a la categoría de héroe, en tanto, junto al creador, se convierte en síntoma del rechazo a conflictos sociales. El teórico brasileño Mário Pedrosa se refería a esta obra como "verdadero monumento de auténtica belleza patética, para la cual los valores plásticos como fin no fueron supremos". [8] La serigrafía que hicieron Tozzi y Marcelo Nitshe, a partir del diseño que Oiticica les envió a São Paulo, fue exhibida en la Avenida Brasil, con frases del artista: "Sea marginal, sea héroe", en alusión al joven criminal acribillado por la policía de Río. Cuenta Caetano Veloso:

Una noche, un juez que, por alguna razón, había ido a Sucata a ver nuestro espectáculo, se indignó con la pancarta de Hélio. Bajo una dictadura militar, era fácil provocar una reacción moralista ante una obra que glorificaba a un marginal. Incluso aunque se tratara de una obra como aquella: la pancarta debía de tener un metro cuadrado y no estaba en el escenario ni destacada por la iluminación. Sin embargo, el juez no sólo consiguió suspender las actuaciones, sino cerrar el local (...) Se habló mucho del episodio, que tuvo, a corto plazo, consecuencias terribles. [9]

Los métodos de censura y represión de la dictadura militar en Brasil se recrudecen desde finales del 68, Oiticica se instala en Nueva York desde 1970 hasta 1978. Allí continúa profundizando en su compromiso ético como artista imbuido en un entorno social donde el consumismo, el extrañamiento y la deshumanización eran claves recurrentes a la que su agudeza no pudo ni intentó escapar. La creación de un espacio-ambiente que remeda el contexto newyorkino

en el que se desarrolló la obra del brasileño, inserta el efecto de luces y proyección de transparencias, junto a la poderosa carga emotiva que produce el sonido de una emisora radial, lo cual otorga un significado especial a esta etapa creadora.

Roberto Pontual ha observado que el artista crea especie de textos-obras, aunque reconoce que el propio Oiticica manifestó: "No soy un artista conceptual y nunca lo fui", a lo que agrega el crítico brasileño: "Su modo especial de ver se trasponía espléndidamente en una manera especial de escribir." [10] Sin dudas, la importancia de la idea como sustento de una gran parte de su producción de los años 70, lo vinculará de algún modo con las intenciones de los conceptualistas, aunque el artista carioca nunca prescindió de la experiencia vivencial directa, sensorial, a diferencia de los conceptualistas newyorkinos de los años 70.

Hélio Oiticica participó en las Bienales de São Paulo (1957, 1959 y 1965) y en la Bienal de París de 1967. Su presencia post mortem en la Bienal de La Habana del año 2000, en una exposición ubicada en el Centro Provincial de Artes Plásticas y Diseño y patrocinada por el Ministerio de Cultura de Brasil, el Memorial de América Latina, Petrobras y el Proyecto que lleva su nombre, constituyó un singular homenaje a lo que significó su legado como creador de marca mayor en nuestra región.

Sus principios estéticos y sus desafiantes actitudes cobran vida entre los tantos espectadores que contribuyen a la pervivencia de su ideario, entre objetos que reclaman la sensación humana, en un espacio que se transfigura en sonidos, luces y proyección de imágenes, objetos manipulables, fotografías y testimonios, junto a banderolas de colores con inquietantes textos, en ocasiones con la inclusión de un performance o de enormes instalaciones que invitan a penetrar por un laberinto de luces y disímiles efectos. Recordamos a ese muy especial creador brasileño que tanto aportara a la sensibilidad artística del siglo XX, empeñado en una urgente necesidad de proyectarse más allá de los límites, dando rienda suelta a la creación más legítima, para involucrarnos a todos, más allá del espacio, al involucrarnos con el universo sensorial que detona Ernesto Neto en el escenario artístico brasileño de estos años.

Desarrolló estudios en la Escuela de Artes Visuales del Parque Lage, en Río de Janeiro, durante los años 80, y fue entonces que conoció la obra de Oiticica, junto a la de Lygia Clark, Tunga y José Resende, sus principales referentes. En la década siguiente, Neto llamó la atención de la crítica internacional, con sus instalaciones de mallas de tul rellenas de especies aromáticas.

Ernesto se ha dedicado a la escultura por veinticinco años, y es un apasionado de esta práctica al punto que considera que "(...) Todo lo que veo, lo veo como si fuese una escultura (...) Permea todo lo que existe, inclusive lo que no vemos." Sin embargo, si bien transitó por las experiencias formativas y de búsqueda de un escultor tradicional, Neto desbordó ese camino, para inscribir su propuesta en una noción de obra

abierta o de escultura expandida, en la que sugiere mediar entre la frialdad de las relaciones formales de la geometría, en alguna medida, evocadora de los avances de la sociedad “civilizada”, hacia una forma orgánica de relaciones sociales. De este modo, sus obras se convierten en dispositivos de afectividad.

Se trata de piezas visuales, táctiles, auditivas y en ocasiones, hasta olfativas, que impresionan por su aspecto tentacular y multisensorial; ofrecen la idea de una danza, a lo que el artista añade: “Estamos tan inmersos en nuestra rutina diaria de vida, que si pudiésemos sentir nuestro cuerpo en estado de danza, podríamos obtener un mejor equilibrio”. De este modo, nuevamente Oiticica acude como referente, cuando procuraba integrar en su obra o en su música, como él la llamaba, la experiencia del diseño, de los aspectos formales que le aportó su trabajo con el geometrismo, con el enorme caudal de posibilidades que ofrecen las sensaciones en el ser humano. Ese mejor equilibrio, al que hace referencia Neto, no es únicamente un equilibrio físico, sino también emocional, social, finalmente, humanista.

Estas curiosas esculturas blandas llenan los espacios cuales coloridas escenografías o juegos infantiles, hechas a veces en croché, otras en tul de poliamida, lycra, polietileno y otros materiales. El propio material y la disposición de las obras en el espacio, consiguen activar no sólo aptitudes estéticas en los diversos públicos, sino también recuerdos, asociaciones, a la vez que propician procesos comunicativos. En el caso de la reciente exposición a la que hacía referencia al inicio de este artículo, titulada *Dengo*, que se exhibe en el MAM de São Paulo (septiembre-diciembre, 2010), se incluyen instrumentos musicales, objetos de la cultura informal, bolas de plástico, fotografías, videos y textos. De este modo, el espectador se adentra en un ámbito inusual para la tradicional exhibición de obras de arte. Poco a poco, aquellas formas tejidas se van haciendo entrañables e invitan a ser tocadas, usadas, acariciadas, permiten que el espectador se sienta como niño jugando y recostándose en ellas, tocando el piano, asombrándose a cada instante, pero sin provocar un distanciamiento, sino por el contrario, una más íntima relación con las piezas.

Comenta el artista: “Me siento triste en percibir que no tenemos herramientas lingüísticas que nos permitan hablar de una manera más normal”. [11] La sólida propuesta de Neto y su compromiso ético y estético, han promovido su participación en las bienales de São Paulo, Venecia, Sidney y Liverpool, así como importantes muestras personales; recientemente realizó en la Hayward Gallery de Londres, su instalación *Los confines del mundo*, con forma intestinal, que conduce al espectador por un viaje de introspección que finaliza en una piscina, cual momento catalizador que conecta al ser humano con la subsistencia.

La apariencia ascética de sus instalaciones, ceden en *Dengo* a otras alternativas de significados: las finas medias y los aromáticos clavos y canela, dan paso a la explosión del color, a la vibración del tejido, a la poderosa presencia de la memoria, de la tradición, del juego. La inclusión de sillas escolares, aluden a un

nuevo concepto del aprendizaje del ser humano, de su relación con el mundo: son pupitres coloridos, de formas irregulares, que invitan a vincularse con ese espacio. Algo similar ocurre en la instalación que Neto muestra en la 29 edición de la Bienal de São Paulo: un espacio de descanso, de relajamiento, que evoca una casa de campaña, el cobijo de un árbol, en un diseño circular que propicia la interacción, con cómodos asientos y colchones, que surtieron un enfático efecto, en todo el público que poco a poco lo fue habitando y disfrutando.

Aquel *Crelazer* que Oiticica proyectara en los 60, y que también se presenta en esta última edición de la Bienal de São Paulo, permite verificar que ambos artistas conectan sus respectivas búsquedas en función del potencial emancipador que puede detonar el arte, en oposición a las normas convencionales que históricamente han regulado su creación y recepción. El público es agente activo y sujeto transformador que recrea el inicial proyecto artístico con su interacción, en un presente constantemente reimaginado.

Pero no sólo Ernesto Neto se preocupa por su obra personal, mantiene junto con otros artistas el espacio *El Gentil Carioca*, ubicado en el centro de Río, un lugar dedicado a la experiencia artística de jóvenes brasileños, que este creador califica como “un lugar de alegría”, qué mejor noción para emparentar a estos cariocas, amantes del trabajo manual, siempre en búsqueda de lo sensorial, de ese espacio íntimo que la piel y los sentidos permiten distanciar de lo que ocurre afuera, para preservarnos finalmente en nuestra vulnerable humanidad.

[1] Cfr. Tadeu Chiarelli: *Arte internacional brasileira*, Lemos Editorial, 2da. edición, São Paulo, 2002, pp. 94-99. (Traducción de la autora).

[2] Aracy Amaral: *Textos do Trópico de Carpicórnio*, Editora 34, Vol. 1, São Paulo, 2006, p. 298. (Traducción de la autora).

[3] *Ibidem*, p. 96.

[4] Ferreira Gullar: “Opinião 65”, *Revista Civilização Brasileira*, no. 4, sept. 1965, cit. por Aracy Amaral, Op. Cit., p. 321. (Traducción de la autora).

[5] Citado por Frederico Morais en *Arte brasileira do modernismo a contemporaneidades*, Ed. Sulamerica, Río de Janeiro, 1985, p. 64.

[6] Aracy Amaral: *Textos do Trópico de Carpicórnio*, Editora 34, Vol. 1, São Paulo, 2006, pp. 297-298. (Traducción de la autora).

[7] Cfr. *Arte brasileira contemporânea. Coleções João Sattamini e Mac de Niterói*, guia do visitante, MAC, Niterói, 2009, pp. 19-20.

[8] Citado por Roberto Pontual en *Entre dois séculos*, Edit. J.B. Río, 1987, p. 274. (Traducción de la autora).

[9] Caetano Veloso: *Verdad tropical*, Edit. Salamandra,

Barcelona, 2004, pp. 261-262.

[10] Roberto Pontual: *Entre dois séculos*, Op. Cit, p. 274. (Traducción de la autora).

[11] “Dengo é bom e todo mundo gosta”, *ModernoMAM*, São Paulo, oct-nov-dic., 2010, PP. 2-4. Todos los testimonios del artista citados pertenecen a esta fuente. (Traducción de la autora).