

Una selva sensorial. Espacialidad háptica en algunas instalaciones de Ernesto Neto

A Sensorial Rainforest. Haptic Spatiality in Ernesto Neto's installations

 **Irene Depetris Chauvin**

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)

Universidad de Buenos Aires

Buenos Aires, Argentina

ireni22@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-1502-9477>

Recibido: 01/03/2022 - Aceptado con modificaciones: 14/07/2022

 DOI: <https://doi.org/10.55443/artilugio.n8.2022.38638>

 ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/3d0kunkfx>

Resumen

A partir de Soplo (2019), la retrospectiva de Ernesto Neto en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), propongo abordar algunas esculturas e instalaciones interactivo-táctiles del artista brasileño poniendo en relación los debates que al interior del “giro afectivo” se desarrollan sobre la dimensión háptica y el afecto y los modos en que esta práctica artística se presenta como “cura” en un entorno natural en crisis. Por medio del trabajo sobre materiales “poco nobles” –especies aromáticas, sintéticos, textiles- y técnicas artesanales de croché, las instalaciones escultóricas de Neto invitan a una experiencia sensorial que implica diferentes formas de

Palabras clave

Arte textil e instalación,
Comunidades
amerindias, Ernesto Neto,
Sensorialidad, Espacio
natural



percepción/inmersión. En el cruce entre la escultura, la instalación y el arte textil, Neto desafía al espectador a invertir la jerarquía entre los sentidos de la vista, el olfato y el tacto, al mismo tiempo que el carácter colaborativo de la obra involucra de manera activa no solo los procesos perceptivos, sino la relación entre los participantes. Este componente afectivo y performático de las prácticas hápticas y espaciales en las obras de Neto es central para articular “formas de estar en el mundo” más empáticas con el entorno y el universo de lo vivo.

Abstract

In this article I study some sculptures and interactive-tactile installations of Brazilian artist Ernesto Neto in light of contributions on hapticity and affect from the field of “Affective Turn”, and considering how some art practices see themselves as a “cure” in a natural environment in crisis. By using everyday materials and techniques such as aromatic spices, synthetic threads, textiles, and crochet, Neto’s sculptural installations invite a sensory experience that involves different modes of perception/immersion. At the crossroads between sculpture, installation and textile art, his works challenge the viewer to invert the hierarchy between the senses of sight, smell and touch, at the same time that the collaborative nature of the work produces a physical experience that actively influences the relationship between the participants. This affective and performative component of the haptic and spatial practices in Neto’s works is central to the articulation of “new ways of being in the world” that are more empathic with the environment, and with the universe of the living.

Key words

Textile and Installation Art, Amerindian communities, Ernesto Neto, Sensoriality, Natural Space

MIENTRAS NADA SUCEDE

Desde la entrada percibimos la dulzura del clavo molido, la sensación terrosa de la cúrcuma, el sabor ahumado de la pimienta negra, el carácter punzante del jengibre, el perfume del comino; aromas que emanan de los bulbos de *Enquanto nada acontece* (2008), una escultura de elastano y madera de amplias dimensiones (1500x600x400 cm) que cuelga del techo del hall del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) en ocasión de *Soplo (Aliento)*, la muestra retrospectiva de Ernesto Neto que tuvo lugar allí entre el 29 de noviembre de 2019 y el 16 de febrero de 2020¹.

Utilizando una fibra sintética de gran elasticidad y resistencia, Ernesto Neto² relleno los tubos colgantes con arena y especias. Cuando uno camina hacia la escultura se sumerge en la confusión de aromas. Los tubos de nailon, en tonalidades de blanco, naranja y amarillo claro, resultan agradables, porque la membrana que los reviste se asemeja a la piel, pero, al mismo tiempo, amenazantes, ya que sus protuberancias se esparcen como tentáculos por el espacio y cuelgan sobre nuestra cabeza. Con el uso de textiles elásticos, la creación de volúmenes maleables y la incorporación de especias, Neto subraya

la importancia del tacto y del olfato en el proceso perceptivo de la obra artística, un campo que tradicionalmente ha privilegiado el sentido de la vista. La misma condición espacial, tridimensional, de la obra produce una transformación del proceso perceptivo. Mientras la visión nos permite la aprehensión de los objetos y las formas de manera directa, global y simultánea, por medio del tacto la percepción se realiza usualmente por etapas, secuencialmente. En este sentido, la instalación o el “ambiente” es una propuesta perceptiva que enfatiza la inmersión olfativa y una forma de percepción indirectamente ligada al tacto. El espectador no se encuentra frente a la obra sino rodeado por ella y, aunque tiene la posibilidad de decidir involucrarse o no con los objetos o de transitar por debajo de los bulbos, la percepción de olores fuertemente atrayentes es inevitable.

La estimulación visual genera una sensación táctil placentera. Esta previsión basada en la memoria nos induce a ver en las fibras tensadas y en las formas redondeadas elasticidad, ligereza y suavidad, cualidades táctiles que hemos experimentado en nuestro propio cuerpo. Estos elementos, junto al delicado uso del color y las transparencias, hacen que la experiencia visual adquiera un plus. Las sensaciones táctiles se transmiten por asociación, es decir a través del “tacto visual”. Percibidas por la vista, las telas maleables pueden direccionar a sensaciones y cualidades táctiles apelando tanto a la experiencia como a la memoria de los observadores participantes.

1 La muestra fue curada por Jochen Volz y Valéria Piccoli (director y jefa curatorial de la Pinacoteca de São Paulo, donde la exposición se presentó de marzo a julio de 2019).

2 Ernesto Neto nació en 1964 en Río de Janeiro, donde actualmente vive y trabaja. Entre sus exposiciones individuales recientes destacan: *Gaia Mother Tree*, Zurich Main Station, presentada por la Fondation Beyeler (Zúrich, Suiza, 2018); *AruKuxipa | Sacred Secret*, TBA21 (Viena, Austria, 2015); *The Body that Carries Me*, Guggenheim Bilbao (Bilbao, España, 2014); *La Lengua de Ernesto*, MARCO (Monterrey, México, 2011).

Al acercarse aún más, la percepción de aromas individuales remite a distintas localizaciones. Las especias contenidas en los tubos no están dispersas en un orden aleatorio; su distribución remite a un patrón de remolino parecido al centro de una flor. Desde abajo, al dirigir la mirada hacia arriba, la escultura, que nos atrapa o nos protege, se asemeja también a un espacio galáctico, a los tentáculos de un agua viva o al dosel arbóreo de una selva exótica. El participante es guiado visual y aromáticamente a circunvalar la instalación. Las especias molidas traspasan el nailon tejido y espolvorean ligeramente el suelo. El cuerpo del espectador se convierte en parte de la instalación cuando carga “polvo de especias” que potencialmente poliniza otras salas del museo.

Mientras “nada sucede” muchas cosas pasan: la obra con la que Neto nos recibe en el MALBA despierta nuestra capacidad multisensorial, invierte las jerarquías entre los sentidos de la vista, el tacto y el olfato y articula una atmósfera que espacial y afectivamente remite a algo difuso y ambiguo: la certeza y el descentramiento de un cuerpo que siente y conoce, la posibilidad de actuar y participar de múltiples espacios y cuerpos, reales o imaginarios, humanos y artísticos, territorios biológicos, arquitecturas animales, espacios y cuerpos “otros”. A medida que avanzamos por las diferentes salas del museo nos damos cuenta de que espacialmente la muestra evoca una “selva” sensorial y táctil porque entrelaza las diferentes obras individuales como partes de un todo que se recorre de modo orgánico y sugiere

vínculos entre la dimensión del arte y un espacio natural.

Teniendo en cuenta esta disposición propongo abordar algunas esculturas e instalaciones interactivo-táctiles presentes en *Soplo* considerando los debates que al interior del “giro afectivo” se desarrollan sobre la dimensión háptica y el afecto para ponerlos en relación con los modos en que esta práctica artística se presenta como “cura” en un entorno natural en crisis. Por medio del trabajo sobre materiales “poco nobles”, las instalaciones escultóricas de Neto invitan a una experiencia sensorial que implica diferentes formas de percepción/inmersión. En el cruce entre la escultura, la instalación y el arte textil, Neto desafía al espectador a invertir la jerarquía entre los sentidos de la vista, el olfato y el tacto. Por otro lado, como veremos en el artículo, el carácter colaborativo de las obras involucra de manera activa y física no solo los procesos perceptivos, sino la relación entre los participantes. Este componente afectivo y performativo de las prácticas hápticas y espaciales en Neto se vuelve central para articular “formas de estar en el mundo” más empáticas con el entorno y el universo de lo vivo.



Imagen 1: Neto, E. (2008). *Enquanto nada acontece*. Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires. Argentina. Fotografía de M. Haber.

Enquanto nada acontece percibida desde el interior de otra instalación, *La pileta* de Leandro Erlich, sugiere que la flor o el hongo de la instalación de Neto podría ser también otro tipo de organismo: un agua viva.

EL ESPACIO EN EL ARTE

Soplo reúne sesenta piezas producidas desde finales de los años ochenta hasta la actualidad. Se trata de obras sobre papel, fotografías, pequeñas esculturas e instalaciones textiles que continúan las investigaciones sobre el potencial participativo e interactivo al hacer ingresar el tacto y el olfato, sentidos generalmente reservados al círculo de interacción privada. El uso de materiales cotidianos ha sido recurrente en el arte brasileño desde mediados de los años sesenta, cuando artistas como Lygia Clark y Hélio Oiticica transformaron objetos encontrados -

desde tela hasta metal y vidrios de colores- para crear espacios que apelaban a la corporalidad del espectador. Ciertamente Neto continúa esta tradición, pero también explora prácticas como coser, tejer o el croché, consideradas como marginales en el mundo del arte (Malbrán, 2011), e introduce en varias de sus obras elementos de la cultura Huni Kuin, comunidad amerindia del amazonas con la que ha convivido en varios de sus viajes a la región.

En los últimos diez años, la concepción de qué es una escultura ha cambiado. Según Krauss (2002) el campo de la escultura se expande ya que pasa de ser un término a medio camino entre no-arquitectura y no-paisaje para formar parte de un conjunto de términos que se relacionan y crean nuevos espacios de actuación en donde la práctica artística concibe al cuerpo humano como objeto y sujeto de la expresión artística. La práctica escultórica de Neto se nutre del arte textil y se expande hacia lo arquitectónico. El núcleo del trabajo es la tensión entre materiales blandos -telas o tejidos- y objetos pesados. La elasticidad de los textiles se activa mediante la fuerza gravitacional que ejercen perdigones, bolitas de plástico, arena o montones de especias. A través de los elementos pesados que estiran los textiles, algunas de las obras de Neto llegan a ser esculturas gigantes de tela de lycra o hilo, flexibles y elásticas, mutables, expansivas y disponibles para ser manipuladas y atravesadas por espectadores activos. Estas instalaciones inmersivas ponen en diálogo el espacio expositivo, el espacio de la obra y el cuerpo del visitante, activando sus

sentidos. Pensando en los desarrollos en la lógica espacial de la modernidad, Osborne (2011) caracteriza al “espacio de arte” como un tipo distintivo de “no lugar”; sin embargo, dentro del espacio del museo, las esculturas–instalaciones de Neto son más bien microespacios heterotópicos, unos “espacios otros” que simultáneamente representan, contestan e invierten otros espacios reales dentro de una cultura (Foucault, 2001, p. 30).

En la retrospectiva de *Soplo* se destacan, por un lado, las obras que invocan los sentidos del observador y desafían a su cuerpo a sumergirse en la escultura; por el otro, obras que solicitan una activación por parte del espectador y apuntan a una noción de *cuerpo colectivo*, al estimular, de forma lúdica, el contacto y la convivencia entre los participantes (metafóricamente el arte textil en sí mismo apunta en esa dirección ya que materialmente supone un trabajo de interrelación entre partes). Por último, otras instalaciones exploran espacios aptos para el ritual en un mundo contemporáneo que necesita nuevos modos de “curación”. En las tres instancias es la *performance* háptica y afectiva de los distintos cuerpos, humanos y no humanos, la que impulsa a la detención, a pensar nuestro “estar en el mundo” e imaginar espacios otros que problematizan nuestra interacción con un entorno natural en crisis.

AFECTOS TÁCTILES

Desde hace unas décadas asistimos a una creciente proliferación de trabajos académicos sobre el papel del afecto en los estudios sobre la cultura –especialmente en la línea de Baruch Spinoza, retomada por Gilles Deleuze en su conceptualización del afecto como capacidad corporal de afectar y ser afectado– que evidencia un “giro afectivo” en el campo de las humanidades y de las ciencias sociales. Los estudios comprenden líneas diversas que se resisten a ser unificadas; sin embargo, al cuestionar las dicotomías entre naturaleza–cultura, emoción–razón, humano–no humano, la mayoría de las contribuciones del “giro afectivo” ha puesto el foco en fuerzas e intensidades que van más allá del sujeto individual y permiten entender cómo la afectividad impregna el tejido de lo social que, al mismo tiempo que participa en la normalización y naturalización de las relaciones de poder, conlleva un fuerte potencial para desarticularlas. Lejos de ser meras expresiones de la interioridad, la dimensión de los afectos se vincula a la esfera de lo común y de lo público.

Clough (2010) plantea que los afectos introducen una nueva dinámica –u ontología relacional–, un “empirismo de las sensaciones” que desafía la centralidad de lo lingüístico en las prácticas sociales (p. 224).³ Esta dimensión

3 Para un análisis de los afectos en relación a la dimensión pública, la memoria o la agencia política, en un contexto latinoamericano, véase Macón y Solana (2015). Un resumen de la incidencia del “giro afectivo” en los estudios visuales puede encontrarse en la introducción de Depetris Chauvin y Taccetta (2019).

relacional, y el reconocimiento del potencial de la materialidad y de los cuerpos de devenir en y con otros, supone dar paso a una alternativa no yoiica en el marco de la cual, por encima de hablar de sujeto y de individualidad, se reflexiona en torno a encuentros, cruces y articulaciones entre cuerpos y colectivos. Esta capacidad comienza por el reconocimiento del cuerpo como un actor en la producción de otras instancias desde las cuales construir mundo y mundos, lo cual tiene una especial importancia en la consideración de la dimensión afectiva en las artes.⁴

Cuando hablamos de afectos consideramos al cuerpo como una superficie de sentidos, un mapa sensible que se ve afectado también en y por las prácticas artísticas. La experiencia estética es, según Deleuze y Guattari (1993), la reactivación de ese “bloque de sensaciones” que está en el centro del arte y la vida. Así, el afecto refiere a todo movimiento que genera un cambio en un cuerpo sensible, una perturbación, una alteración. El origen mismo de lo afectivo se basa en la sensación del cuerpo propio, del estar vivo, y es el fundamento de toda percepción. Esta capacidad afectiva, que es activa y pasiva a la vez, es el núcleo profundo de lo *háptico*. La afectividad es hapticidad porque los afectos consisten en tocar y ser tocado. En efecto, según la etimología griega, háptico significa “capaz de entrar en contacto”. Como función de la piel, entonces, el sentido del tacto constituye el contacto recíproco entre nosotros y el medio ambiente (Bruno,

2002). Esto excede el tacto activo –el tocar una superficie– y lo meramente cutáneo. El sistema háptico supone la percepción del mundo adyacente mediante el uso del propio cuerpo y, como es un sistema de percepción que puede incluir los receptores sensoriales ubicados en todo el cuerpo, está estrechamente relacionado con el movimiento. Es atendiendo a esta dimensión ambiental y de movilidad lo que lleva a Bruno (2002) a comprender lo háptico como “una forma espacial de cognición sensual que es táctil” (p. 6). La hapticidad no se reduce, entonces, solo a la dimensión del contacto de superficies (la impresión en los receptores de la piel), sino que incluye la dimensión del movimiento y del espacio y, en este sentido, las instalaciones de Neto no son solo texturas (como todo tejido), sino espacialidades hápticas (espacios que se atraviesan y habitan sensorialmente).

Así, como ya sugerimos, la percepción háptica –un concepto de especial importancia para entender la performance del espectador que recorre las instalaciones de Neto– no se reduce a lo táctil en sentido estricto –el componente táctil que provee la información adquirida a través de la piel–, sino que también abarca la intracepción, que es la sensación del interior del cuerpo, la cinestesia, que es la información que recibimos a partir de músculos y tendones, o la sensación de movimiento del cuerpo, de su aceleración y desaceleración; el sentido vestibular, gracias al cual logramos y percibimos el equilibrio; y la propiocepción, que es la percepción que tenemos de las partes del cuerpo en relación unas con las otras

⁴ Una revisión de recientes trabajos sobre estética y afecto, que consideran la literatura y los estudios de cine, se encuentran en Depetris Chauvin (2020).

(Paterson 2007). Todas estas dimensiones hápticas vinculadas al movimiento califican nuestra relación con el espacio⁵. La experiencia sensorial y afectiva “tiene lugar” en un espacio. En este sentido, Sarmiento Gaffurri (2018) plantea que la hapticidad no solo supone una concepción del acto perceptual que tiene en cuenta la intermodalidad de los sentidos, sino que el habitar es intrínsecamente un “acto háptico”: el espacio es una categoría que amplía la experiencia háptica porque “un espacio se hace hostil o habitable, se hace terso u opaco, se hace entrañable o prescindible, gracias a lo háptico” (p. 7).

Trasladando el pensamiento sobre los “afectos táctiles” al terreno de la galería y del museo, Fisher (2002) propone que la modalidad relacional y contingente de lo háptico desestabiliza los hábitos de visión unidireccional y puede constituir una vía para repensar la experiencia de recepción. En el contexto de las exposiciones de arte, no se trata meramente de un estilo o visualidad háptica, sino que el compromiso háptico es claramente performativo: supone prácticas que involucran contacto, movilidad corporal y comportamiento perceptivo. A diferencia del distanciamiento del espectador que participa de una estética visual “desinteresada”, una estética háptica da cuenta del compromiso de inmersión de los espectadores que implica el deambular, el equilibrio, la aceleración y el sentido del espacio tridimensional. En *Soplo*, las obras pueden

ser percibidas apelando a la *performance* activa del público desafiado en su movilidad corporal y afectiva. Las esculturas textiles de Neto devienen instalaciones y espacios otros que, si mantienen todavía un vínculo con la dimensión de la representación y el significado, destacan la potencialidad de la significancia del gesto y la sensación.

La percepción encarnada y el movimiento, que ponen en juego las *performances* de contacto y la hapticidad, son componentes claves en la construcción del espacio en las instalaciones textiles de Neto. Estas “nos afectan” y nos “hacen pensar con el cuerpo” cuando las atravesamos, tocamos, estiramos, olemos y abandonamos, creando una experiencia en la que el espectador performa acciones y establece no solo su relación con la obra de arte, sino también con los otros, experimentando devenires minoritarios, relaciones y encuentros.

RECORRIDOS HÁPTICOS Y MICROCOMUNIDADES

Una de las primeras obras en la sala del primer piso, donde se concentra la retrospectiva de Ernesto Neto, es *O Silêncio é uma Forma de OraçãO* (2017), un par de manos de cobre de 20 x 15 cm colgadas de la pared. Ante la prohibición expresa que galerías y museos mantienen respecto al acto de tocar, Neto apunta, por el contrario, a resaltar el valor del tacto invitando al espectador a replicar el gesto: colocar las palmas de las manos sobre las planchas de cobre y per-

⁵ Para codificar la información a través del tacto, utilizamos un marco de referencia espacial, nuestro propio eje corporal: podemos especificar las distancias, las direcciones y los objetos en función de nuestro cuerpo.

manecer en contacto con una materia caracterizada por la conductibilidad de la energía.

La invitación a “entrar en contacto” se presenta en todas las instalaciones. Insistiendo en la dimensión performática y háptica, algunas de las obras invitan a ser “habitadas”, otras precisan ser “activadas” por la acción del espectador que tiene que colaborar con otros cuerpos, mientras que las obras vinculadas con la experiencia amazónica del autor configuran espacios que esperan un uso ritual, un descentramiento del individuo y el establecimiento de un nuevo vínculo con el otro, con el entorno, con la naturaleza y lo sagrado.

Tres Cantos e Uma Danca (Treveste) (2017) es una escultura de algodón tejida a croché de 155 cm de ancho que sostiene una esfera de agua marina en su interior. En los extremos la escultura termina en lo que parecen “chaquetas” que tres personas deben vestir al mismo tiempo, negociando los movimientos para mantener el equilibrio que impide que la piedra caiga, mientras que su peso los empuja hacia el centro. El grupo participante pasa a establecer relaciones de confianza y dependencia para que, al igual que sucede en la naturaleza, las fuerzas antagónicas se equilibren. La obra funciona como prótesis del cuerpo pero, a diferencia de otras obras del arte contemporáneo, esta no es vivida como una invasión, sino como la oportunidad de devenir un cuerpo otro. Estos encuentros y devenires se sostienen en la dimensión textil de la obra que transforma a los espectadores en parte de la escultura cuando ingresan en una trama que los

reúne e interconecta. Este contacto es físico y material, pero también sensorial y atmosférico, ya que las distintas esculturas, más que estar expuestas como obras individuales, exploran modos de contacto y de convivencia: necesariamente hay que ingresar a ellas, tocarlas, vestirlas para ser parte de los nudos que conforman la trama, que conectan y relacionan las partes y establecen una continuidad entre cuerpos, elementos y entorno, como si el modo de ingresar a la escultura fuera también el ingreso a otro cuerpo, uno más vasto, un “cuerpo-ambiente”. Es interesante que en su estudio sobre las “intimidades públicas” en los recorridos museísticos y en la arquitectura, Bruno (2007) plantea que hay un componente háptico que intrínsecamente vincula la arquitectura a la moda:

Después de todo, el *habitus*, como modo de ser, tiene sus raíces en *habitare*, el morar. Es decir, habitamos el espacio de manera táctil por hábito, y de manera tangible. Si *habitus* y habitación están unidos hápticamente, *abito*, italiano para vestimenta, es un elemento de su conexión. Viene de la misma raíz latina. Un vínculo háptico enlaza el refugio de morar con el vestir el cuerpo... En otras palabras, ocupar un espacio es ponérselo. Un edificio, como un vestido, se usa y se desgasta (p. 32).⁶

Las “coronas” de Oxalá (2018) también esperan ser usadas, habitadas tangiblemente, activando sensaciones y devenires. En esta instalación se genera una microcomunidad entre cuatro personas que se unen al colocarse unas coronas de croché que contienen cristales de cuarzo para “la limpieza y la conexión”: con uno

⁶ Traducción de la autora del presente artículo.

mismo, con la obra, con el otro y con lo sagrado. Según Garramuño (2020) esta escultura de Neto “propicia la relación entre los diferentes participantes apelando a un cuerpo colectivo, público y social que evoca los rituales Kaxinawás” (párr. 7). El croché sigue el diseño romboidal de los *kene*, un “vehículo que señala el estar relacionado”, por lo que la obra “incorpora algo del poder de la cultura Huni Kuin por trascender una idea de arte como pura contemplación o fruición estética o sensible” (párr. 7). *Oxalá* entra en relación con las otras obras de *Soplo* en tanto configuran un espacio mayor en el marco de una muestra que redirecciona la dimensión de lo estético y lo sensible hacia lo ritual. Si al “activar la obra” se trata de frenar el caótico ritmo de la vida y disfrutar de momentos de introspección calmando la mente y activando los sentidos, es porque para Neto, y para las comunidades amerindias, lo sagrado ocurre en estados meditativos a través de una relación profunda con la naturaleza.

Velejando entre Nos (2012), una instalación de grandes dimensiones realizada en sogas de poliéster rellena con polipropileno y pelotas de plástico, propone una hamaca de seis asientos que cuelgan del cielorraso del museo y busca colocar en la misma sintonía a aquellos que deseen subirse a una experiencia grupal, donde el ritmo del vaivén es afectado y negociado con los otros. Como si fuera un cuerpo-barco, en estas hamacas viajar no tiene que ver con manejar la física del movimiento de las velas y el viento, sino confiar en el vaivén de los cuerpos otros que son sujetos y espacio al mismo tiempo. La

exhibición en su totalidad es también un espacio y un organismo vivo. *Circleprototemple...!* (2010) es una instalación en forma de corazón de 285 x 310 cm, de madera y tela color rojo que se habita colectivamente. En el centro de su espacio (un nuevo pliegue interno en el espacio del museo y de la exhibición que invita a la quietud) hay un tambor que nos conecta con el ritmo y el propio latido de un corazón.

Esta dimensión ritual de la práctica del artista redefine la idea de “escultura en el campo expandido” porque se trata de espacios como dispositivos que aguardan un uso y activan la posibilidad de explorar nuevas dimensiones sociales. En un momento marcado por la falta de sintonía entre el ser humano y la naturaleza, Ernesto Neto propone que el arte sea un puente para una reconexión, una cura. Desde el 2013 el artista colabora con los Huni Kuin, una comunidad indígena de 75.000 personas que habita en los bosques amazónicos del Brasil occidental (en el estado de Acre) y que es conocida por su sabiduría médica basada en el empleo de la ayahuasca⁷. Según Neto, en la convivencia con estas comunidades amerindias pudo comprender la “*continuidad del ‘cuerpo-yo’ y del ‘cuerpo-medioambiente’*” (Neto en Volz, Piccoli, Diniz y Lagrou, 2019). Así la naturaleza, el entorno natural, deja de ser paisaje a ser observado a la distancia, como un objeto separado del sujeto que lo consume, para pasar

7 Lagrou (2019) analiza la ontología relacional de los trabajos del artista y su afinidad con la de los Huni Kuin. Por otra parte, Goldstein y Labate (2017) reconstruyen las colaboraciones entre Ernesto Neto y esta comunidad indígena y el rol de la toma de ayahuasca en espacios rituales y en espacios artísticos.

a ser un organismo biológico fundado en esta continuidad entre cuerpo y espacio.

La materialidad y espacialidad de las instalaciones textiles como arquitecturas biológicas, como cuerpo ambiente, replican concepciones de la cultura Kaxinawá en donde la forma es un vehículo para señalar o construir relaciones que, en el caso del museo, involucran a los espectadores. Las obras funcionan como citas del ritual cuando proponen situaciones donde el cuerpo de la obra y su materialidad se asemejan a la idea de comunidad o de cuerpo colectivo que se vive en esas prácticas culturales. Por medio de la creación de dispositivos para espacio-tiempos compartidos y la designación de roles preestablecidos o abiertos se produce un borramiento de las fronteras interpersonales y la constitución de un colectivo, elementos que también se presentan en los ritos que ahora pueden ser entendidos al mismo tiempo como arte y como vida. En sentido inverso, Neto “traduce” para el público occidental una forma de experimentar la sensorialidad de modo integral, el entretejido que es propio de una cultura amerindia que no disecciona las prácticas rituales y estético-materiales. Así, traslada al arte contemporáneo experiencias sensibles que involucran a las corporalidades, lo efímero, lo experiencial y la interacción de larga proyección histórica y sensible en la cultura indígena.

Al mismo tiempo, el artista crea instalaciones artísticas, espacios rituales, para dar lugar a la introspección de un público occidental metropolitano que necesita detener la velocidad en su interacción con el medio. El público entra

y se sienta en *O Sagrado é Amor* (2017), una escultura en forma de árbol de 254 x 290 cm. Esta estructura de tul, algodón, seda y percal es de un intenso rojo, color asociado al chacra de la energía física. De las ramas de la escultura penden frutos que contienen clavos de olor, hojas de laurel y cristales a los que se les atribuyen propiedades terapéuticas. La experiencia es inmersiva, los sentidos se agudizan y la obra permite a los espectadores reconectarse, sentir calor, fragancias, relajarse y escuchar el silencio. El artista nos invita a que nos sentemos alrededor de este árbol para restaurar nuestra energía y reconectarnos con lo sagrado.

El sentido háptico requiere interacción, es inherentemente relacional. A partir de esta idea se pueden pensar otras de las instalaciones tempranas de Neto, previas a su colaboración con los Huni Kuin, que utilizan textiles y configuran espacios que afectan al cuerpo del espectador, su vínculo sensorial con el otro y la misma noción de interioridad y exterioridad respecto del ambiente que nos rodea. El trabajo sobre la dimensión háptica se expande en todas las obras que configuran diferentes espacios. Copulônia (1989, 2009), una obra de 400 x 805 x 880 cm, se fragmenta en múltiples elementos que se esparcen en el espacio. A partir de medias de poliamida rellenas de esferas de plomo, los elementos van obteniendo forma aleatoriamente a medida que caen al piso y a partir de la interacción entre el peso de un material y la levedad del otro. A diferencia de otras de las obras que siguen la línea vertical, aquí las partes desplegadas de ma-

nera horizontal se interconectan alegóricamente como en un espacio social. Como observa Massey (2011), el espacio es más que superficie, es “una extensión a través de la que se puede viajar”; es también producto de las interacciones sociales y, por tanto, inherentemente múltiple, dinámico, inestable y en permanente transformación (p. 9). Desde esta obra temprana (la primera versión de *Copulônia* es de 1989), Neto explora las relaciones variables entre la espacialidad y nuestro ser/estar en el mundo. También a partir de aquí se inicia este vínculo entre espacio y cuerpo que es central en su propuesta. Las bolsas llenas de especias insinúan la polinización como unión sexual de cuerpos amorfos. El título⁸ *Copulônia* es un neologismo que hace referencia a la “cópula” (las partes de la obra que se penetran) y a la “colonia” (los elementos que se repiten) lo que sugiere la idea de convivencia simbiótica y de cuerpo colectivo.

A finales de la década de 1990, Ernesto Neto pasa a elaborar estructuras de tela transparente y flexible congregadas bajo el nombre de *Naves*, “organismos” o “arquitecturas” que el público puede penetrar y transitar. Los participantes se adentran en la estructura elástica, capaz de abarcar todo el espacio de la sala de exhibición, y son devorados por la instalación hasta el momento de emerger nuevamente al exterior. La nave *Flying Gloup* (1999) es una de las piezas centrales de *Soplo*. Con una dimensión

de 380 x 1100 x 267 cm, las mallas de tela de tul y el tejido de media de poliamida se estiran en planos que, sujetos al piso o al techo, forman una cámara a la que los visitantes ingresan.

Las instalaciones maleables y penetrables de Neto forman contenedores arquitectónicos suaves que solicitan la participación sensorial, especialmente del tacto. La invitación a adentrarse en las instalaciones desestabiliza la relación común entre el espectador, el trabajo artístico y el espacio de exhibición. El participante pasa a través de una estrecha ranura cortada en la lycra apretada, que asemeja al sexo femenino, y el espacio envolvente conduce a la sensación de que la escultura en sí misma nos ha tragado. En el interior nuevas cavidades con especias o bolsas colgantes de tela nos dan la posibilidad de configurar la obra a partir de la tensión que se produce por el contacto entre nuestro cuerpo y el material textil. Este “contacto” íntimo con el trabajo artístico no se siente como invasión sino como acogimiento, como si estuviéramos en el útero materno. Sin embargo, se trata de un espacio de pasaje que se abandona para “renacer” en el espacio del museo. Un espacio dentro de otro espacio. El título de la serie, *Nave*, remite a la Iglesia, lugar de lo sagrado, pero también a una embarcación como espacio heterotópico, es decir, un espacio cuya función es trasladarnos a otro.

La implicación sensorial en la nave refiere al movimiento y a la acción háptica del público. Al caminar por el espacio blando de la nave –o espacio liso, siguiendo la definición deleuziana–

8 Los títulos de los trabajos de Neto reiteran la intención del artista de ubicar el cuerpo humano en el centro de su obra; muchos remiten a los órganos de reproducción femeninos.

el movimiento se hace más lento y cuidadoso para no provocar la ruptura en la piel circundante que remite a esa segunda piel, la del mundo que nos rodea⁹. Esta membrana, flexible a la acción de la mano y el cuerpo, despierta nuestra conciencia táctil. Atravesar la nave supone una *performance* que implica la sensación directa e inmediata del otro de un modo háptico: el flujo de las oscilaciones y los desplazamientos vuelve al equilibrio algo inestable. Las manos se agarran de la maraña de tejidos, los pies pierden la consistencia firme y habitual del suelo y se hace necesaria la incorporación del vaivén ajeno para poder sumarse a los movimientos encadenados, vacilantes, imprecisos. Durante este recorrido por el cuerpo/espacio de la instalación, el participante toma conciencia de su propio cuerpo debido a la experiencia descentralizadora de caminar sobre la tela elástica, tocar las formas colgantes y respirar aromas.

Al igual que *Enquanto nada acontece*, *Flying Gloup* participa de una topología en la cual el espacio corporal se superpone con el espacio escultórico. Según Schütze (2006), a través de la tensión y manipulación de materiales suaves, Neto crea un mundo situado en la frontera de lo interior y lo exterior; un mundo membranoso hecho de "piel", un pasaje entre espacios. El movimiento de acariciar, de jugar con la elasticidad, presionando los tejidos en tensión, que nos da

la capacidad propioceptiva, señala la fragilidad de la piel –o del entorno– como frontera que nos envuelve, al igual que las membranas. Como una especie particular de piel, la membrana desdibuja la frontera entre lo interno y lo externo y apuesta a la conciencia del propio cuerpo, de los otros, del ambiente y del impacto que uno tiene en ese entorno.



Imagen 2: Neto, E. (1999-2019).. *Flying Gloup Nave*. MALBA, Ciudad de Buenos Aires, Argentina. Fotografía de I. Depetris Chauvin. La nave de tela de poliamida de amplias dimensiones (380 x 1100 x 267 cm) se presenta como un organismo y un espacio de pasaje, el corte en la tela en uno de los extremos asemeja al sexo femenino y los participantes al ingresar a la nave podrían estar ingresando a un útero, la primera casa de la humanidad.

⁹ En *Mil Mesetas: Capitalismo y Esquizofrenia*, Deleuze y Guattari (2002) definen a los "espacios lisos" como aquellos navegados por medio de una percepción háptica del entorno inmediato, a diferencia de los "espacios estriados" que corresponderían a una visión óptica más distante.

UNA SELVA SENSORIAL

Las superficies materiales de las instalaciones textiles de Neto evocan una amplia gama de topografías. Sus matrices flexibles se extienden desde nanoescalas a dimensiones monumentales: medusas, anémonas, masas ovoideas, configuraciones celulares similares a formas de vida primordiales, vegetales o animales son inspiración para la elaboración figurativa de sus instalaciones. Otras configuraciones orgánicas aluden a la morfología del cuerpo humano, a sus órganos internos donde los tejidos de poliamida simulan membranas, orificios y tonalidades que recuerdan a la piel (Pedrosa, 2012).

Al jugar con la ambigüedad de los límites de lo interior y lo exterior, lo cercano y lo lejano, lo corporal y lo escultórico, las obras de Neto aprovechan la naturaleza paradójica de la topología interior-exterior para crear espacios íntimos que requieren la presencia corporal del visitante para ser activados. Neto dialoga con la antropología, la arquitectura y la biología para crear esculturas naturales que acogen la vida y las diferentes maneras de habitar una pieza artística. Seguir el aroma de las especias, sacarse los zapatos, sentir la firmeza o suavidad de la superficie que pisamos, tocar lo que está cerca o estirar los brazos para alcanzar lo lejano, maniobrar las superficies elásticas de las mallas de poliamida o los diseños en croché, adaptarse a la fuerza y movilidad de los otros. Las esculturas textiles de Neto insisten en la multisensorialidad de la dimensión háptica para crear un espacio

orgánico de encuentros, una forma de pensar con el cuerpo que admite el lugar central de este para articular formas de lo común.

Esta comunidad se establece también con los espacios artísticos y físicos concebidos como organismos sensibles. Neto recupera en su trabajo elementos de las culturas amerindias que, “al desarrollarse con el ambiente animado de otros seres que los rodean y habitan –en vez de destruirlos–, (...) revelan modos diferentes de “estar con”, mientras su praxis exhibe pruebas de mundos y ontologías eminentemente relacionales” (Lagrou, 2019, p. 123) que reconectan la escisión jerárquica e instrumental que las ontologías modernas establecieron entre naturaleza y cultura. En el contexto de la crisis ambiental actual, el rescate de esta dimensión de lo interdependiente en la práctica artística se vincula a una ética del cuidado. Si las obras de Neto son un cuerpo vivo y los cuerpos de los participantes son también naturaleza, la tierra deja de ser meramente paisaje de consumo o recurso a ser explotado y se concibe una relación más orgánica de continuidad entre humanidad y naturaleza que apunta a generar condiciones de respeto para el desarrollo de lo vivo.

Transportándonos por una geografía interior-exterior, Neto explora el rango de nuestra vida celular: desde formas internas del cuerpo humano hasta paisajes selváticos. Aguas vivas, flores, bosques, cuevas, árboles, estructuras rituales, jungla de croché. Las referencias a la selva amazónica despliegan un espacio reflexivo para pensar la interacción social. En este sen-

tido, según Garramuño (2020), el acercamiento de Neto a las comunidades amerindias del amazonas evidencia una corriente actual del pensamiento que recupera estos “saberes otros” para reflexionar sobre “el destino mismo de nuestras comunidades contemporáneas y sus posibles futuros: nuestra común sobrevida” (párr. 3). Así los componentes hápticos, táctiles, espaciales y afectivos de la obra de Neto, al mismo tiempo que posibilitan una “experiencia corporal sensual universal”, intervienen en problemáticas propias de nuestro contexto presente relacionadas a la devastación ecológica y al lugar que tienen las culturas amerindias en tanto formas diferentes de ser-estar en el mundo.

El carácter espacial, atmosférico y selvático de la muestra se verifica en el posicionamiento de las obras individuales como partes de un todo: las hamacas de *Velejando entre Nos* (2013) se sitúan delante de la estructura circular de *Circleprototemple...!* (2010) y al costado de *A Borda [Telepassagem]* (2012), tubos de aluminio y sogas de poliéster tejidas a croché que sujetan piedras, sonajeros y semillas que el participante activa cuando se desplaza debajo de ellas. En el medio, otra obra de croché, que funciona como un toldo en el techo, fue tejida por el artista en el momento de puesta en museo de las obras para no dejar “un espacio vacío” entre las distintas piezas exhibidas.

La percepción háptica, la *performance* encarnada del espectador, persigue un compromiso sensorial en los espacios sociales que el artista construye: convierte la obra en espacio-cuerpo, en arquitectura-biológica. En la vivencia de estos mundos posibles hay un interés por las transformaciones de la materia y los intercambios de energía. Los ambientes de Neto identifican la fragilidad del entorno que nos rodea con la evidencia de ser organismos vivos sensibles que nos envuelven y nos hacen responsables de mantener un equilibrio en las relaciones (táctiles) que mantenemos con nosotros mismos y con aquello que nos rodea (que tocamos y que nos toca).



Imagen 3: Neto, E. (2014). *Velejando entre Nos*. MALBA, Ciudad de Buenos Aires, Argentina.. Fotografía de I. Depetris Chauvin. Detalle de obra tejida en el lugar por el artista para llenar “un claro en la selva” de tejidos.

Cómo citar este artículo:

Depetris Chauvin, I. (2022). Una selva sensorial. Espacialidad háptica en algunas instalaciones de Ernesto Neto. *Artilugio Revista*, (8). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/38638>.

Referencias

- Bruno, G. (2002). *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film*. Nueva York: Verso.
- Bruno, G. (2007). *Public Intimacy: Architecture and the Visual Arts*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Clough, P. (2010). The Affective Turn. En M. Gregg y G. Seigworth (Eds.), *The Affect Theory Reader* (pp. 206-225). Durham: Duke UP.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1993). Percepto, afecto y concepto. En *¿Qué es la filosofía?* (pp. 164-201). Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2002). *Mil mesetas: Capitalismo y Esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- Depetris Chauvin, I. (2020). *Geografías afectivas. Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2017)*. Pittsburgh: Latin American Research Commons. <https://doi.org/10.25154/book3>
- Depetris Chauvin, I. y Taccetta, N. (Eds.) (2019). *Afectos, historia y cultura visual. Una aproximación indisciplinada*. Buenos Aires: Prometeo Editorial.
- Fisher, J. (2002). Tactile Affects. *Tessera*, 32 (junio), pp. 17-28. <https://doi.org/10.25071/1923-9408.25273>
- Foucault, M. (2001). *El cuerpo utópico: las heterotopías*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Garramuño, F. (2020). *El soplo de la selva en el arte de Ernesto Neto*. Malba Diario. Recuperado el 08/08/2022 de <https://www.malba.org.ar/el-soplo-de-la-selva/?v=diario>.

- Goldstein, I. y Labate, B. C. (2017). Encuentros artísticos e ayahuasqueiros: Reflexões Sobre A Colaboração Entre Ernesto Neto E Os Huni Kuin. *Mana* 23(3), pp. 437-471. <https://doi.org/10.1590/1678-49442017v23n3p437>
- Krauss, R. E. (2002). La escultura en el campo expandido. En H. Foster (Ed.), *La posmodernidad* (pp. 59-74). Barcelona: Kairós.
- Lagrou, E. (2019). En el vientre del monstruo: Leviathan, Yube y Net. En *Ernesto Neto Soplo*. (pp. 111-154). São Paulo: Pinacoteca de São Paulo.
- Macón, C. y Solana, M. (Eds.) (2015). *Pretérito indefinido. Afectos y emociones en las aproximaciones al pasado*. Buenos Aires: Título.
- Malbrán, F. (2011). Is it day or is it night? En *Intimacy*. Oslo: Astrup Fearnley Museum of Modern Art.
- Massey, D. (2012). *For Space*. Los Angeles: SAGE.
- Osborne, P. (2001). Non-places and the spaces of art. *Journal of Architecture*, 6(2), pp. 183-194. <https://doi.org/10.1080/13602360110048203>
- Paterson, M. (2007). *The Senses of Touch: Haptics, Affects, and Technologies*. Oxford: Berg.
- Pedrosa, A. (2012). *La lengua de Ernesto. Obras 1987-2011*. México: Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey y Faena Arts Center.
- Sarmiento Gaffurri, R. (2018). *Haptopías: cartografías de los sentidos*. Bogotá: Ediciones Uniandes.
- Schütze, B. (2006). The Skin of Sculpture: Inside and Outside Ernesto Neto's Multi-Sensorial Installation Spaces. *Espace: Revue Trimestrielle Du Conseil De La Sculpture Du Quebec*, (75), pp. 25-27. Recuperado el 08/08/2022 de <https://www.erudit.org/fr/revues/espace/2006-n75-espace1049539/8927ac/>
- Volz, J., Piccoli, V., Diniz, C. y Lagrou, E. (2019). *Ernesto Neto. Soplo* [catálogo exposición]. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación Malba.

Biografía

Irene Depetris Chauvin

AUTORA

Investigadora en el CONICET y miembro de SEGAP (Seminario sobre Género, Afectos y Política). Ha publicado artículos que abordan imaginarios urbanos, las dimensiones políticas y afectivas de la memoria, subjetividades musicales y representaciones de juventud, cultura de mercado y afecto en el cine y la narrativa de los años noventa. Es autora de *Geografías afectivas. Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil* (2020). Ha también coeditado, junto a Natalia Taccetta, *Afectos, historia y cultura visual. Una aproximación indisciplinada* (2019) y, con Macarena Urzúa, *Más allá de la naturaleza. Imaginarios geográficos en la literatura y el arte latinoamericano reciente* (2019).