



PERSPECTIVA

REVISTA ELECTRÓNICA CIENTÍFICA

Programa de Estudios para Graduados. Facultad de Arquitectura y Diseño. Universidad del Zulia



Elizabeth García-García

Arquitecta, LUZ. Doctora Arquitecta -Sobresaliente *Cum Laude*-, Universidad Politécnica de Cataluña. Mención Tesis Doctoral IX Bienal Iberoamericana de Arquitectura y Urbanismo. DEA Programa de Doctorado "Teoría e Historia de la Arquitectura", UPC. Master "Historia. Arte, ciudad, arquitectura", UPC. Profesora Titular, Facultad de Arquitectura y Diseño de la Universidad del Zulia.

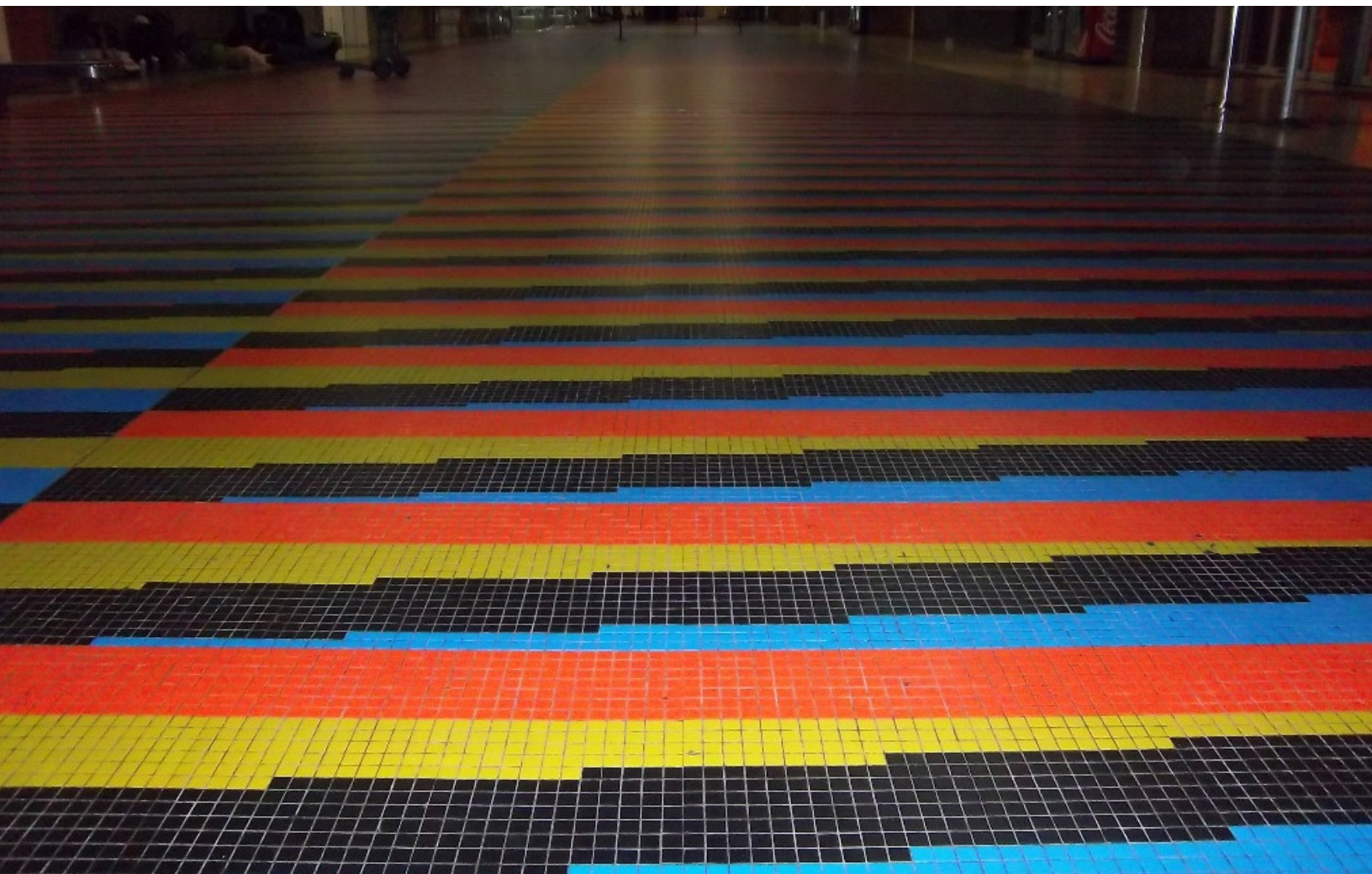
Arte abstracto geométrico en Venezuela y la geometría política internacional

**Geometric abstract art in Venezuela
and international politics geometry**

**Arte astratto geometrico in venezuela
e la geometria politica internazionale**

RECIBIDO: 02.03.2016

ACEPTADO: 17.04.2016



RESUMEN

Las décadas de 1950 y 1960 develaba el potencial político del espacio de la calle, y el crecimiento de la sociedad de la abundancia provocaba nuevos desarrollos urbanos y el fenómeno de alienación cultural. A través de una investigación descriptiva-documental, en este artículo se estructura un discurso hermenéutico sobre el valor del espacio arquitectónico y urbano para confrontar los enfoques parciales y disciplinarios sobre el arte cinético. Esta original aproximación permite relacionar “la construcción de entornos desmaterializados” de Jesús Rafael Soto como representativa de un Estado social demócrata que, vinculando educación de masas, cultura y obras públicas, construía su identidad bajo la premisa humanista de la socialización del arte. Se recoge en este artículo parte de los hallazgos de la investigación objeto de la tesis doctoral **J.R. Soto. La construcción de un entorno desmaterializado** realizada por el autor en la Universidad Politécnica de Cataluña, en España. **La socialización del Arte como premisa en la construcción de la ciudad** se concreta como proyecto CONDES, cuyo estudio se aborda como parte de las actividades realizadas en el Pos-Doctorado de la Facultad de Arquitectura y Diseño de la Universidad del Zulia.

Palabras clave: Arte cinético, Jesús R. Soto, Socialización del Arte, Guerra fría cultural.

ABSTRACT

Decades of 1950 and 1960 revealed the political potential of street space, and the growing of abundance society provoked new urban developments and cultural alienation phenomenon. Through a descriptive-documentary research, this article intends to structure a hermeneutic discourse about the value of architectural and urban space in order to confront partial and disciplinary approaches on kinetic art. This original approximation allow relating “the construction of dematerialized surroundings” of Jesus Rafael Soto as a representative of a democratic social State which linked to a mass education, culture and public works, he built his identity under the human premise of socialization of art. In this article is collected part of the research findings of the doctoral dissertation **J.R. Soto. The construction of dematerialized surrounding** done by the author at the Universidad Politécnica, Cataluña, Spain. **Socialization of Art as a premise in the construction of the city** is set as a project CONDES addressed as part of the activities of the Post doctorate at the Faculty of Architecture and Design at La Universidad del Zulia.

Keywords: kinetic art, Jesús R. Soto, socialization of art, cultural cold war.

RIASSUNTO

I decenni del 1950 e 1960 svelava il potenziale politico dello spazio della strada, e la crescita della società dell'abbondanza provocava nuovi sviluppi urbani e il fenomeno dell'alienazione culturale. Secondo questa ricerca descrittiva-documentale, viene strutturato in questo articolo un discorso ermeneutico sul valore dello spazio architettonico e urbano per confrontare gli approcci parziale e disciplinari sull'arte cinetica. Questa originale approssimazione permette relazionare "la costruzione di ambienti dematerializzati" di Jesús Rafael Soto come rappresentativa di un Stato sociale democratica che, vincolando educazione di massa, cultura e lavori pubblici, costruiva la sua identità secondo la premessa umanista della socializzazione dell'arte. In questo articolo viene raccolto una parte delle scoperte della ricerca oggetto della tesi dottorale **J.R. Soto. La costruzione di un ambiente dematerializzato** fatta dall'autore presso la Università Politecnica di Catalonia, Spagna. **La socializzazione dell'Arte come premessa nella costruzione della città** viene concretato come progetto CONDES, il quale viene abordato come parte delle attività fatte nel Postdottorato della Facoltà di Architettura e Disegno di La Universidad del Zulia.

Parole chiavi: arte cinetica, Jesús R. Soto, socializzazione dell'arte, guerra fredda culturale.

Introducción

En este artículo se propone analizar el emplazamiento del arte cinético en el espacio público, entendiendo que éste sentaría las bases para desvelar la importancia de las políticas culturales en la producción y consumo de las obras de arte cinético. Se ha constatado que éste es un tema que no se acostumbra abordar en la historia del arte en Venezuela y que se ha obviado completamente cuando se trata de la obra de Jesús Rafael Soto (Ciudad Bolívar 1923-París 2005).

Se sitúa el arte cinético y su filiación con la abstracción geométrica en relación a los procesos de formación de nuevas representaciones colectivas, en una época de polaridades ideológicas que repercutía tanto en el plano de la política nacional como internacional. Así mismo, la oficialización del arte cinético quedaría asociada a las representaciones de una modernidad en Venezuela construida en la coyuntura política que vivía el país en medio de la Guerra fría (1948-1989) que se instaura a la finalización de la Segunda Guerra Mundial.

El objetivo de este trabajo es el de acometer recorridos transversales que permitan desarticular la imagen homogénea de la historia oficial del arte cinético. Este cometido ha obligado a revisar referencias de la época y cotejarlas con estudios contemporáneos. Se relaciona así la construcción de la ciudad y de nuevas representaciones artísticas en Venezuela con un Estado social demócrata que construía su identidad bajo la premisa humanista de la socialización del arte.

1.-LAS REPRESENTACIONES COLECTIVAS EN LA VENEZUELA MODERNA.

En medio del debate entre las ideas del nacionalismo y del cosmopolitismo, marco de las reflexiones de los artistas venezolanos, los artistas que dirigían sus trabajos hacia la abstracción recibían poca atención y escasa aceptación en Venezuela. Los artistas venezolanos residenciados en París percibían a Venezuela como un espacio sin tiempo, sin historia (Otero A., 1994: 147). A su llegada a París, Soto encontró 37 años de pintura que desconocía (Soto, 1951). Para estos artistas situarse en París era un hecho fundamental que les hacía partícipes de un centro neurálgico del arte occidental, el primer paso hacia un reconocimiento en la historia.

1.1.-La construcción de identidad nacional y el imaginario de modernidad.

Las brechas culturales y económicas consecuencia del disparate desarrollo de las ciudades por una economía basada en el petróleo son tradicionalmente explicadas evocando la Venezuela rural, empobrecida y sometida a la dictadura del General Gómez en 1930. A su muerte, son los dirigentes políticos General López Contreras y General Medina Angarita, sucesivamente, quienes asumen la necesidad de modernizar el país. A partir de 1936 el dinamismo de Venezuela va más allá de todo análisis previsible y se da inicio a una etapa caracterizada por el desarrollo permanente y por el furor importador.

Las transformaciones sociales que permitían acceder a mayor calidad de vida llevó a una Venezuela, heredera de los valores culturales y morales del siglo XVIII español, sobre los cuales habían venido a injertarse las teorías filosóficas y políticas del siglo XIX francés, a abrirse a un nuevo mundo impulsado por el ingreso petrolero que traía consigo la electricidad, el cinematógrafo, la radio, la televisión que llegaba con un mismo mensaje de progreso a todas las clases sociales. Arturo Uslar Pietri reconocería un venezolano más expuesto a las influencias universales de lo que estuvo su antepasado de ninguna otra época, los valores tradicionales sufrían importantes modificaciones y el carácter nacional se encontraba en un proceso de activa metamorfosis (2008: 391-392).

El proceso de modernización de la sociedad venezolana sería neurálgico para la construcción de la unidad nacional. La idea de compartir una riqueza común sentó las bases para la construcción de nuevas representaciones colectivas. Pero esto no sucedió como proceso armónico y progresivo como sucedería en otros contextos. La modernidad en Venezuela no contó con el respaldo del imaginario de la modernidad (Dávila, 2000); más bien, dependió de la tenencia de un preciado mineral y de un legado jurídico como fue la propiedad nacional del subsuelo.

1.2.-Formas híbridas de la sociedad moderna en Venezuela.

La construcción de una identidad nacional en Venezuela se distancia de las ideologías del nacionalismo de los gobiernos populistas que se instauran en diversos países de América Latina, que se supone debe construir una identidad nacional homogénea soportada en las ideas de “patria”, “nación” y “tradición”. Pero también de los intelectuales y políticos de izquierda para quienes el nacionalismo era la defensa de la soberanía nacional, la liberación de los procesos de dominación y dependencia cultural (Chacón, 1970). Ésta ha sido la fundamentación de diversos autores de origen latinoamericano (Acha, 1984; García Canclini, 1977; Traba, 1972). Pero en *Culturas híbridas* García Canclini (1990) confronta su enfoque inicial de influencia dualistas del marxismo -lo propio vs lo ajeno, la cultura de elite vs cultura popular, cultura de masas vs cultura popular- y propone que las identidades no son ni biológicas, ni heredadas, sino fundamentalmente sociales y cambiantes.

En Venezuela, un gusto burgués no siempre acorde al del Estado -principal promotor del arte cinético finalizando la década de 1960- trastoca una visión obtusa desde la izquierda cultural polarizada. Por otra parte, a la sombra de una elite erudita que tradicionalmente domina lo cultural, aparece otro grupo social más moderno y bien informado, el de la clase media profesional emergente producto de la masificación de la educación y las facilidades de acceso a las universidades.

Si bien las concepciones dualistas dominaron las ciencias sociales durante las décadas del 1950 y 1960, es la noción de hibridación postulada por García Canclini la herramienta que permite una aproximación al sentido y el valor de la modernidad que “(...) deriva no sólo de lo que separa a naciones, etnias y clases, sino de los cruces socio-culturales en que lo tradicional y lo moderno se mezclan” (1992: 14-15). Ciertamente, se reconocen formas de hibridación en las sociedades de todas las épocas. Pero los enfoques de dominación cultural, o la teoría del imperialismo que defiende la izquierda, sitúa a los países de América Latina como una otredad marginal en relación a un centro metropolizado. La necesidad de formación de los artistas venezolanos en Francia no se corresponde a las manifestaciones híbridas interpretadas como sometimiento que dejarían sin lugar a las posibles derivaciones que en la mirada al otro se reconfiguraba en una relación binaria.

2.-VIAJE A LA ABSTRACCIÓN.

La consecuente amenaza de una confrontación entre Estados Unidos y la URSS define el escenario político internacional de la Guerra Fría. Después de 1945, con el propósito de rivalizar con la ideología marxista y soviética, se promovía la abstracción gestual como arte oficial de las grandes corporaciones multi-nacionales. La creencia del arte por el arte de Greenberg encontraría seguidores entre los artistas e intelectuales que proclamaban su independencia de la política. El dogma del artista libre ganaba terreno en el escenario internacional del arte; mientras, detrás de escena se consolidaba un sistema de patronazgo de Estado que promovía la orientación en el debate cultural. La de Greenberg se convertiría en una estrategia política que exigía un constante giro hacia la derecha a intelectuales que luchaban por mantener una teoría marxista revisada (Wald, 1987; Cooney, 1986).

2.1.-Caracas.

Historiográficamente, la exposición *Las Cafeteras* de Alejandro Otero en el Museo de Bellas Artes de Caracas en 1949 marca el nacimiento de la abstracción en Venezuela. A esta exposición le sigue *De Manet a nuestros días* en 1950 -envío del Gobierno de Francia como parte de su política cultural para América Latina-. Así, queda asociado el origen de la abstracción en Venezuela a la pintura impresionista y avanza en una línea construida bajo una genealogía canónica de la pintura abstracta en Venezuela sustentada por Gaston Diehl -invitado por el Ministerio de Asuntos Exteriores a trabajar como profesor de historia en la Universidad Central de Venezuela en 1950, fue embajador cultural y Director-fundador del Instituto Venezolano-Francés-. Alejandro Otero confronta esta construcción de la historia del arte: “nosotros no creemos en esa tradición (...) Aquí podrían entrar las críticas que nosotros hacemos de la enseñanza de la Escuela de Artes plásticas” (1994: 147).

A pesar de la oposición del círculo de artistas del Taller Libre de Arte, la genealogía propuesta por Diehl se constituyó en referencia para la historia de la pintura en Venezuela. Todos los estudios históricos sobre la pintura abstracta en Venezuelaproponen un recorrido que parte de Cézanne, pasa por el análisis de algunas pinturas cubistas y finaliza con los estudios formales del lenguaje del arte abstracto.

El siguiente paso en el desarrollo de nuevas posibilidades dentro de la abstracción en Venezuela se reconoce de la mano del arquitecto Carlos Raúl Villanueva, asiduo visitante de las galerías de arte francesas de la época y promotor del arte abstracto en Venezuela. Muchos artistas del Taller Libre de Arte participaron en el Proyecto para la Ciudad Universitaria de Caracas durante la década de 1950. Esta experiencia, máxima expresión arquitectónica de la época, les ofreció la oportunidad de trasladar sus avances en la abstracción a una escala monumental y en el espacio público.

La crítica confrontaba la asociación del abstraccionismo “a las fuerzas del imperialismo en bancarrota”; por otra parte, asociaba el realismo a “hombres nuevos que aspiran a destinos mejores para la humanidad” (León, 1949: sp). Se denuncia así el abstraccionismo en Venezuela como resultado de la dependencia cultural en el nuevo orden político mundial.

Por otra parte, se expone una democracia que nacía de una dirigencia política con ideas de izquierda asociada a un arte realista. Pero pronto los términos en los cuales se establecía esta relación entre arte y política habrían de trastocarse definitivamente.

El proyecto de nación en Venezuela, tanto en la República democrática como en la autocrática, promovería el arte que permitiera proyectar una imagen de progreso, avance tecnológico y desarrollo urbano, procurando una posición ventajosa en las relaciones de dependencia que se irían instaurando con el mercado exterior y la política internacional. Con este trasfondo político y cultural, Soto pasa a confirmar sus relaciones con los artistas que promueven el abstraccionismo cuando presenta su primera exposición en el Taller Libre de Arte de Caracas en 1950, pocos meses antes de iniciar su viaje a París.

2.2.-Paris.

A la llegada de Soto a París, el lenguaje del tachismo y la abstracción gestual -*chaud*-, en pleno auge, no alcanzaba a seducir a los jóvenes artistas venezolanos residenciados en Francia. Por el contrario, se interesaban en el arte abstracto geométrico -*froide*- que había entrado en una fase de academicismo dando fundamento a la construcción de los nuevos modos de representación del período de postguerra: con la apertura del *Salon*

des Réalités Nouvelles renace la abstracción geométrica, confrontada a *L'Ecole de Paris*, en 1946; André Bloc y Edgar Pilletfundan la revista *Art d'Aujourd'hui* en defensa de un arte abstracto geométrico y la síntesis de las artes en 1949; y con el *Atelier d'Art Abstrait* en Montparnasse dirigido por Jean Dewasne y Pillet en 1950.

París devastado, física y moralmente, como consecuencia de la Segunda Guerra Mundial y la consiguiente Ocupación, buscaba encaminarse hacia su recuperación. La cultura jugó un rol decisivo para la reconstrucción de la identidad nacional de Francia. Partiendo de este contexto, más allá de la motivación de Soto para formarse en París, en una original aproximación al arte cinético, se desvela cual pudo ser el rol interpretado por Soto en la construcción de las representaciones culturales que se corresponden al nuevo orden mundial. Ante el discutido hecho del desplazamiento del centro de gravedad de la modernidad en las artes visuales desde París hasta Nueva York, expuesto como estrategia de la Guerra Fría para liberar al arte de cualquier implicación política, cuya consecuencia fue la purificación de lo visual para infundirle un valor universal (Guilbaut 1983).

Pero la posición que asumen muchos de los artistas e intelectuales venezolanos, en medio de la escena artística francesa, también debe situarse en relación a una reflexión conforme a la situación cultural en Venezuela. Esta actitud no se limitaba al ámbito artístico, pues Venezuela habrá de asumir un rol activo en las políticas que se derivan de esta modalidad de postguerra cartografiada llamada Guerra Fría.

El grupo Los Disidentes como “el primer movimiento abstracto en Venezuela” (Calzadilla, 1967: 92) nace en París en 1950. Al grupo se incorporan y desincorporan artistas, hasta su desaparición el mismo año de su fundación. Los Disidentes también fue el nombre de la revista que llegó a producir el grupo. En esta revista se criticaba la situación del arte latinoamericano en el contexto del arte occidental y la problemática de la enseñanza del arte en Venezuela. Pero *Los Disidentes*, en plena dictadura del General Pérez Jiménez en Venezuela, “se proponía desenmascarar la inautenticidad y falsedad de lo que hasta ese entonces se entendió como haber cultural de Venezuela” (Guillen Pérez, 1967: 83).

La elite cultural del país, representada por Alfredo Boulton—fotógrafo, promotor y crítico de arte venezolano—reconocía que no se podía ignorar el movimiento abstracto. Pero exigía a Otero que los Disidentes fuesen consecuentes con su condición de becados del gobierno en París y les exhortaba a dejar las polémicas sobre filosofía artística (Jiménez 2001: 101). Boulton dejó constancia en sus escritos del rechazo a la izquierda social demócrata que consideraba próxima al comunismo.

Por otra parte, la llamada Generación del 28 en Venezuela, “la disidencia”, estaba políticamente afiliada a los “social demócratas”. Así que la publicación del primer número *Los Disidentes* da lugar a asociaciones con la izquierda democrática venezolana y se especulaba sobre la financiación de la misma por parte de Andrés Eloy Blanco -exiliado político en México y Ministro de Relaciones Exteriores en el breve gobierno de Gallegos-. El propio Otero restaba importancia a estos rumores (Jiménez 2001: 109). Pero la revista promovía un arte que descansaba sobre unos postulados que irían re-configurando el panorama político cultural internacional.

3.-LA CONSTRUCCIÓN DE IDENTIDADES TRASNACIONALES.

Francia fue recobrando su estabilidad doméstica soportada sobre la reconstrucción de su identidad, con la esperanza de asegurar su presencia en el nuevo orden establecido. Entre diversas estrategias, la asociación entre París y las capitales latinoamericanas fue de central importancia para los artistas venezolanos. Tanto en París como en Caracas se promueve una cultura que nace asociada a una imagen de progreso y desarrollo tecnológico. La conformación de los proyectos políticos en Francia y Venezuela, durante las décadas de 1950

y 1960, brinda a Soto la oportunidad histórica de desarrollar su obra abstracto-geométrica con énfasis en un lenguaje visual asociado a lo universal. Este fue el modo en que algunos artistas latinoamericanos consiguen introducirse en el ámbito artístico francés; a la vez, estos artistas rescataban la vanguardia histórica en la cual Francia jugó un rol prominente.

La Primera Muestra Internacional de Arte Abstracto en Caracas en 1952, organizada por Otero desde París, contó con la participación de Soto, algunos artistas del grupo Los Disidentes, miembros del grupo Madí y otros artistas de la Galería Arnaud de París. “Desde ese momento la pintura abstracta en Venezuela se hace una realidad tangible” (Rodríguez, 1989: 47). Villanueva promovió la iniciativa que en principio se realizaría en la Ciudad Universitaria de Caracas. Finalmente, con esta muestra se apertura la primera Galería que reconocería abiertamente la existencia de una vanguardia artística abstraccionista en Venezuela. A partir de entonces, la Galería Cuatro muros sería lugar de debates sobre un arte abstracto en el contexto venezolano y se constituye en sede del movimiento en Caracas.

En París la defensa del arte abstracto geométrico queda personificada por Denise René. En su Galería serespaldaba a los artistas latinoamericanos; a su vez, un artista como Víctor Vasarely, figura emblemática de la Galería, sería uno de los artistas más comprometidos con el Proyecto de la Ciudad Universitaria, por considerar que en Caracas, con la integración de las artes, se producía una arquitectura donde la abstracción domina.

Soto formó parte de *Le Mouvement* en la Galería Denise René en 1955, momento que marca el inicio del reconocimiento de un arte cinético (Vasarely y otros, 1955). Denise René promovía las obras de Soto como construcciones cinéticas que buscaban borrar la distancia entre bien de consumo y una experiencia estética. “Los nuevos protocolos del observador parecían permitir un regreso del cuerpo, pero en realidad sólo permitían una vuelta de ojos, mientras se mantenía a raya a los otros sentidos” (Jay, 1996: 42). Se estaba ante la automatización de la mirada sucedida para la reconstrucción de un observador apto para la tarea del consumo.

El arte cinético se ofrecía como alternativa de entretenimiento en un escenario de creciente consumismo por parte de las masas y de modernización tecnológica. La plástica cinética se construye para un público que se pretendía mayor al visitante habitual de una galería o del museo. Así, en medio de la sociedad francesa de la segunda mitad de la década de 1950 y sus entretenimientos (Ross, 1995), cuando Soto toma como referente a las máquinas ópticas de Duchamp, para construir *La Espiral* en 1955, trabajaba en una propuesta sobre la desmitificación del arte del objeto artístico desacralizando su relación con el espectador. Esto permite situar a Soto, “en relación al ambiente teórico post-greenbergiano” (Jay, 1996: 29-46).

Pocos meses antes de la instauración de la democracia en Venezuela en 1957, Soto regresó a Caracas invitado por Villanueva. Junto a él, respondiendo a planos y esquemas para su localización en la Ciudad Universitaria, Soto realiza una *Gran Estructura cinética*, “un objeto para penetrar” (Boulton, 1973: 50) donde explora el traslado de pequeños descubrimientos pictóricos al entorno.

3.1.-En movimiento.

La obra de Soto se reinterpretaba bajo la mirada de una galerista como Iris Clert: Las vibraciones de las cuerdas de la guitarra de Soto serían una marca para ofertar sus Vibraciones ante nuevos coleccionistas (Clert, 1978: 172). Soto participó en *Vision in motion-Motion in vision* junto al grupo de artistas reunidos en torno a Iris Clert en 1959. En esta exposición, bajo la temática del movimiento, se encontrarían presente diversas tendencias: arte cinético, pintura monocroma, Nuevo Realismo.

La consecuencia directa de ésta muestra en Amberes fue la emergencia en el espacio europeo, más allá de las fronteras nacionales, de una cultura abierta durante la década de 1960. Los artistas de tendencias análogas en diferentes países proclamarían un nuevo arte europeo que se agruparía bajo el nombre de Zero. En contraposición al informal y al tachismo, pero también haciendo frente al arte abstracto expresionista promovido desde los Estados Unidos, Zero concentra aquellos artistas que buscan una nueva propuesta artística universal a través de medios pictóricos puros como la estructura, la monocromía, la luz y el movimiento liberados de toda comunicación subjetiva. La construcción de identidades transnacionales, como una realidad que permitiría examinar la reconfiguración de las relaciones de poder desde la pluralidad y heterogeneidad, ofrece otra vía para aproximarse a las numerosas obras realizadas por Soto entre 1959 y 1966.

Desde esta perspectiva, en este trabajo se reconocen dos vertientes para abordar la propuesta artística de Soto. Por una parte, una obra que se explica dentro de la investigación óptica cinética que refiere a las experiencias desarrolladas en torno a la Galería de Denise René, figura representativa de las relaciones culturales bilaterales entre Francia y Venezuela. Por otra parte, las investigaciones sobre las posibilidades de lo inmaterial en el arte lo aproximan a los artistas de la Galería Iris Clert en París, a la Galería Schmela en Dusseldorf y al grupo Zero. Es esta segunda vertiente la que aportara argumentos para reconocer el trabajo de Soto alejado de los sectores que ostentaban el poder político, económico y cultural hegemónico. Será a partir de 1967 cuando el trabajo de Soto viene a ser reconocido como un arte oficial; coincidiendo con su regreso a la Galería Denise René.

Entre las manifestaciones en las que Soto participa destaca *Zero-Edition-Demonstration* en las calles de Düsseldorf. Meses antes, junto a los artistas vinculados a Zero, había formado parte de la exposición itinerante *BewogenBewegin* en el *StedelijkMuseum* de Ámsterdam en 1961 -llevada al Museo de Arte Moderno de Estocolmo y al *LouisianaMuseum* de Copenhague-. Esta exposición, da inicio al reconocimiento generalizado de las tendencias cinéticas y ópticas que tendrían su clímax en 1964 en la sección "Luz y Movimiento" de la Documenta III de Kassel, y dos años después en la XXXIII Bienal de Venecia en la que participan Soto, Otero y Víctor Valera en representación de Venezuela. Se establecía como denominador común la búsqueda de un nuevo espacio plástico, abstracto y cinético, como respuesta a la problemática del arte contemporáneo (Palacios, 1966: 241-243).

Durante esta época la SignalsGallery en Londres se constituye en foro internacional para un buen número de artistas, teóricos y críticos, en su mayoría de Europa y diferentes países de Latinoamérica, a través del *Centre forAdvancedCreativeStudy* que tiene a su cargo la publicación de *Signalz. Newsbulletin*, donde se podía publicar en la lengua de origen de cada autor. SignalsGallery celebró su primer aniversario con la retrospectiva de Soto. Esta exposición de Soto fue la segunda de tres grandes retrospectivas sobre tres artistas de Venezuela. La primera dedicada a Carlos Cruz-Diez, dos meses antes; y la tercera a Alejandro Otero en enero de 1966. Para 1967 Soto instala su primer Volumen suspendido en el Pabellón de Venezuela en Expo Montreal 67 -a cargo de Villanueva-, a la par que presenta su Primer Penetrable en la Galería Denise René en París (García, 2004).

4.-EN EL PAIS DE LOS MUSEOS.

La crítica de arte era el reflejo social de la década de 1960. En Europa, reflejo de una crisis de la sociedad de consumo que impacta todos los ámbitos de la sociedad. En Venezuela por la crisis social que sobreviene a los cambios políticos cuando cae el régimen de Pérez Jiménez y asume la presidencia Betancourt: éste es un período de confrontación entre el gobierno y activistas comunistas, otrora aliados de los social demócratas. Nuevas manifestaciones artísticas surgían en Venezuela, muchas de las cuales proponían retornar a la expresión en oposición a la abstracción.

Se opone una cultura oficial y democrática promovida desde los medios de comunicación masiva -como la televisión-, a la contra-cultura que era defendida por periodistas e intelectuales de izquierda. Las principales ciudades venezolanas se conformaban como expresión espacial de un proyecto social democrático y el arte cinético coadyuvaba a la arquitectura en la configuración del nuevo orden social (fig.1).

Sin embargo, se promueve un discurso explicativo de las obras cinéticas marcadamente formalista y tecnicista desprovisto de ideología, dirigido a “hacer visible lo invisible” de manera parecida a la crítica de Greenberg (Noriega, 2011: 184). En este sentido, los intelectuales asociados a la burguesía de Caracas juegan un rol significativo. De hecho, Boulton redefine el concepto de “realismo social” en Venezuela (Noriega, 1989: 26-28), que no sólo involucraría a aquellos que propagaban abiertamente el compromiso del artista, sino a todos los artistas que se planteaban la necesidad de dar un vuelco a la pintura nacional como resultado de una lógica histórico-cultural específica. Confrontando esta posición, Miguel Otero Silva (1970) escribe la novela *Cuando quiero llorar no lloro* donde se parodia el arte abstracto en su relación con la cotidianidad venezolana.

Por parte del Estado, las obras de arte cinético se adecuan a iniciativas asociadas a la museología, tanto para la difusión de las colecciones venezolanas dentro de los museos; como por el emplazamiento de obras de arte cinético en el espacio público. El arte público conlleva una crítica social al consumo y mercantilización tradicional del objeto artístico; pero en el contexto venezolano se dirige hacia la democratización del arte entendido como la apertura a un mayor número de ciudadanos. No se negaba el espacio de la galería, se sumaba a éste el espacio de la calle como medio de sensibilización (fig. 2). Un intelectual como Díaz Seijas reivindicó las conquistas logradas para las masas por parte de la democracia representativa, para hacer frente a la amenaza de la insurgencia popular de izquierda (Almandoz, 2007).

La arquitectura y la configuración urbana de las ciudades venezolanas eran criticadas, por parte de los opositores al gobierno democrático, como un instrumento represivo y autoritario que venía a ejercer el control social. La arquitectura como estructura orgánica para el ejercicio del poder (García-Cortes, 2006). Lo cierto es que si las obras resultaban ostentosas a la mirada del ciudadano común, éstas formaban parte de un proyecto de construcción de representaciones colectivas –no es casualidad que *Cromointerferencia de color aditivo* de Cruz-Diez (fig. 3) en el aeropuerto internacional de Maiquetía se haya convertido en emblema del éxodo venezolano-. El sector oficial fue quien más demandó las obras de artistas cinéticos y abstracto-geométricos, por encargo expreso y como identidad de edificios de gobierno y espacios públicos. Es así como Venezuela pasó a ser reconocida como sede oficial del arte cinético.

Venezuela consolida un haber artístico institucionalizado, con el Museo como política educativa, conforme los lineamientos de actores globales como la UNESCO¹ (fig. 4). El Museo en Venezuela es una estrategia estructural y estructurada para proponer un proyecto de transformación social, a través de programas educativos, como parte del pensamiento social democrático que se traduce en la tesis del “humanismo democrático” del Maestro Prieto Figueroa (Vidal, 2009: 374).

¹En la Conferencia General de la UNESCO, II Reunión en París en 1960, se invita a los Estados Miembros a promover asociaciones culturales y artísticas nacionales, vinculados a organizaciones internacionales; a cooperar con la UNESCO para la difusión de las obras maestras del arte mundial y las obras representativas de diversas literaturas; estimular, mediante la educación artística, la difusión de las artes y las literaturas, el desarrollo cultural de las colectividades y la comprensión internacional. Con este objetivo se apoya la labor que emprendan los Estados para impulsar la educación artística.

Esta era la razón de ser de los museos en Venezuela. Según Guevara, la idea del museo se promueve como parte de un “proceso de transformación social, (...) cuando enseñas a razonar creativamente, enseñas también a luchar por otro tipo de valores” (Gaceta de Museos de Venezuela, 1989: 9).

Como resultado de esta política cultural, Venezuela se conocería como el país de los museos de América Latina. El Museo de Arte Moderno Jesús Soto, creado en 1969 y abierto al público en 1973, fue el primero de la democracia – se suma al Museo de Ciencias y el Museo de Bellas Artes, ambos de 1940-, le siguen el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas “Sofía Imber” fundado en 1973 y la Galería de Arte Nacional en 1976 –con Sede en el Museo de Bellas Artes-. Se iniciaba así un período considerado el de mayor institucionalización del sector cultural en Venezuela.

4.1.-Heterotopía.

El proyecto conmemorativo de la nacionalización del hierro para Ciudad Guyana, encargo del gobierno de Carlos Andrés Pérez en 1975, permite a Soto desarrollar una propuesta ambientalista –dentro del espíritu de Zero-; pero ésta no tendría el sentido utópico y reivindicativo, al inscribirse a un arte oficial. Soto propone un ambicioso monumento a gran escala –que no llegó a construirse-, un gran Centro Cultural polifuncional en un área de 120m x 180m. Esta propuesta de Soto se asimila a la “heterotopía” de Foucault (1967) que refiere a lugares poco comunes y ajenos a la experiencia cotidiana que, a diferencia de las utopías imaginarias, presentan un fuerte componente político.

CONSIDERACIONES FINALES

El reconocimiento transnacional del arte cinético permite estudiar el proceso de hibridación como mecanismo capaz de subvertir la hegemonía y de proponer nuevas relaciones entre las estructuras dominantes y los márgenes. Esta cultura híbrida produce el fenómeno de desterritorialización que fomentó la emergencia del arte latinoamericano, hoy día estudiado dentro de la denominada escena multicultural.

El arte cinético representa una propuesta artística que se proponía alternativa a la polaridad que caracterizó la Guerra Fría. Francia, orientándose desde la derecha hacia la construcción de una imagen de nación moderna y a la recuperación de su hegemonía cultural y su autonomía, se promueve como sede cultural donde Jesús Soto se vincula a artistas de toda Europa y de América Latina. Venezuela, bajo la orientación de la izquierda moderada que se insertaba progresivamente en las políticas de la derecha internacional, promueve el arte cinético; a la vez actualiza en arte y cultura a una Venezuela que asociaba sus políticas educativas con el ideal de la democratización del arte. Así, por primera vez, se suscitaba la imagen de una Venezuela que co-participaba como lugar de desarrollo de una propuesta artística que se produce en el mismo momento en Europa.

La aproximación al arte cinético desde una perspectiva arquitectónica desvela el potencial político de estas formalizaciones artísticas. Los entornos desmaterializados de Soto se configuran desde el potencial de la calle como espacio museístico. Paradójicamente, en la actualidad, algunas de estas obras cinéticas habitan lo público bajo custodia y otras permanecen sólo en la memoria. La venezolanidad como orgullo de la identidad compartida ha encontrado en estas obras cinéticas una forma de sentirse representado, por parte de una clase media profesional educada en una Venezuela referida a unas coordenadas de progreso.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acha, J. (1984) *Ensayos y Polémicas Latinoamericanistas*. G.A.N. Caracas.
- Almandoz, A. (2007) Utopismo marxista y crítica liberal en el pensamiento venezolano (1960-1980). Simposio URB5: Utopías urbanas en América Latina. Universidad Simón Bolívar. Caracas.
- Boulton, A. (1973) Soto. Ernesto Armitaño Editor. Caracas.
- Chacón, A. (1970) *La izquierda cultural venezolana, 1958-1968* (Ensayo y antología). Editorial Domingo Fuentes. Caracas.
- Clert, I. (1978) *Iristime (l'artventure)*. Denöel. París
- Davila, L. (2000) Modernidad, nación y petróleo en Venezuela. *Revista del Banco Central de Venezuela*, XIV, 2. Caracas. Pp. 107-130.
- Calzadilla, J. (Comp.) (1967) *El Arte en Venezuela*. Tecnocolor. Caracas.
- Cooney, T. (1986) *The Rise of the New York Intellectuals*. University of Wisconsin. Madison.
- Foucault, M. (1967) *Des espacesautres*. Centre d'ÉtudesArchitecturales. París.
- Gaceta de Museos de Venezuela*. (1989)Ediciones CONAC, 1. Caracas. P. 9.
- García-García, E. (2004) A la sombra del cubo. Entresijos del Pabellón de Venezuela en Expo Montreal 67. *PORTAfolio*, año 5, vol. 1, No. 9, Julio. Facultad de Arquitectura y Diseño de la Universidad del Zulia. Maracaibo. Pp. 4 A-13 A.
- García Canclini, N. (1992) *Culturas híbridas*. Sudamericana. Buenos Aires.
- García Cortés, J. (2006) *Políticas del espacio. Arquitectura, género y control social*. Institutd'ArquitecturaAvançada de Catalunya&Actar. Barcelona.
- Guilbaut, S. (1983) *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*. The University of Chicago Press.
- Jay, M. (1996) Returning the Gaze: The American Response to the French critique of Ocularcentrism. *Definitions of visual culture II. Modernist Utopias- Postformalism and Pure Visuality*. Museo de Arte Contemporáneo Montreal. P. 29-46.
- Jiménez, A. (Ed) (2001) *He vivido por los ojos. Correspondencia Alejandro Otero/Alfredo Boulton 1946-1974*. Fundación Museo Alejandro Otero & Alberto VollmerFoundation Inc. Caracas.
- León, P. (1949) En la actualidad se debaten dos corrientes plásticas. *Diario El Nacional*. Caracas.
- Noriega, S.(2011) La crítica de arte en Venezuela. Universidad de los Andes. Mérida.
- (1989) *El Realismo social en la Pintura venezolana*. Universidad de los Andes. Mérida.
- Otero, A. (1994) *Papeles biográficos*. Fondo Editorial Predios. Upata.
- Otero Silva, M.(1970) *Cuando quiero llorar no lloro*. Tiempo nuevo. Caracas.
- Palacios, I. (1966) Venezuela. *Catalogo della XXXIII EsposizioneBiennaleInternazionale d'ArteVenezia* (18 junio-16 octubre). Caracas.

Rodríguez, B.(1980) *La pintura abstracta en Venezuela 1945-1965*. Maraven. Caracas.

Ross, K. (1995) *Fast Cars, Clean Bodies: Decolonization and the Reordering of French Culture*. The MIT Press. Cambridge.

Soto, J.(1951) Carta personal dirigida a Lía Bermúdez y su esposo Rafa, fechada en París, 14 enero. Copia en Archivo Museo de Arte Moderno Jesús Soto. Ciudad Bolívar.

Traba, M.(1972) *Arte Latinoamericano actual*. Ed. Biblioteca Universidad Central de Venezuela. Caracas.

Uslar Pietri, A. (2008) *Medio milenio de Venezuela*. CEC, S.A. Los libros de El Nacional. Caracas.

Vasarely, V.; Bordier, R.; PontusHulten. (1955) *Le Mouvement (Manifestejaune)*, Catálogo abril. Galería Denise René. Paris

Vidal Pacheco, E. (2009) Procesos educativos en Museos de Arte venezolanos. *Educere, artículos arbitrados*, año 13, no. 45, abril-junio. Caracas

Wald, A. (1987) *The New York Intellectuals*. University of North Carolina Chapel Hill. Carolina del Norte.



Figura 1. JR. Soto. Vibración. Fachada de la Torre Capriles, Caracas 1969. En: Guevara, R. (1973).



Figura 2. JR. Soto. Extensión. Maracaibo 1973. En: Guevara, R. (1973).

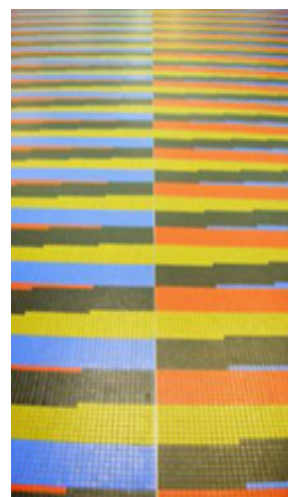


Figura 3. CCruz-Diez. Cromointerferencia de color aditivo. Aeropuerto Simón Bolívar. Maqueta 1973.



Figura 4. JR. Soto. Mural amarillo y blanco, UNESCO, París 1969. En: Lemaire, G. (1997).