

## A la sombra del cubo.

Entresijos del Pabellón de Venezuela en *Expo Montreal 67*

**Elizabeth García**  
Arquitecta. Profesora de la Escuela Arquitectura  
Facultad de Arquitectura y Diseño  
Universidad del Zulia, Maracaibo - Venezuela  
eli\_garcia@terra.es

En la reconstrucción histórica de este evento se agradece la colaboración del ingeniero Ricardo De Sola, en Caracas. De manera especial se agradece al Maestro Jesús Soto, centro del trabajo de Tesis Doctoral que realiza la autora.

### RESUMEN

En la modernidad, la voluntad de experimentar una interacción espacio-temporal ha propuesto una obra convertida en momento neurálgico de aplicación de unos principios constructivos determinados que ha exigido un espectador-usuario transformado en participante e intérprete activo. Este artículo aborda la compleja relación que se teje entre el arte, la arquitectura y el usuario, especialmente en aquellas obras en busca de la Síntesis de las Artes. Se estudian estas relaciones en el caso concreto del Pabellón de Venezuela en la Exposición Internacional de Montreal en 1967, realizado por Carlos Raúl Villanueva, con la manifiesta complicidad del artista Jesús Soto. A través de los entresijos precisados en este caso de estudio se caracterizan las relaciones existentes entre arte y arquitectura, entre arquitecto y artista, entre obra y espectador/usuario, que muestran un nuevo estadio de integración entre las artes y su percepción. Este artículo representa un avance de investigación de la tesis doctoral que realiza la autora.

### Palabras clave:

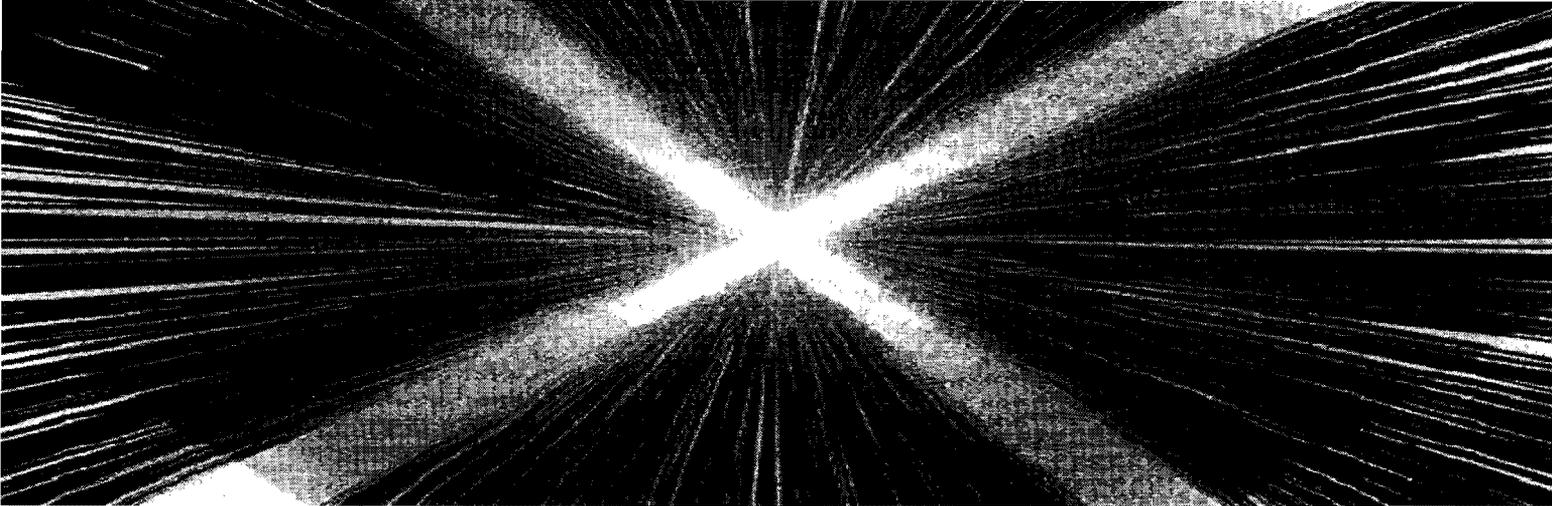
Arte, arquitectura, Jesús Soto, Carlos Raúl Villanueva, fenomenología

### ABSTRACT

*In modern times, the willingness to experiment a space-time interaction has proposed a work of art that has become a neuralgic moment of application of constructive principles, which has required a user-spectator that has transformed into an active interpreter and participant. This article is an approximation to the complex relationship between art, architecture and the inhabitant, especially those architectural projects that have been developed towards the search of dialogue between the arts. This relationship is structured in the specific case of the Venezuelan Pavilion at the Montreal World's Fair in 1967, designed by Carlos Raul Villanueva, with an obvious complicity shared with artist Jesus Soto. Through the off-screen situations specified in this case study, the existing relationships between art and architecture, artist and architect, work and the inhabitant, are characterized, showing a new stage of integration between the art and its perceptions. This document presents the results of the author's doctoral dissertation.*

### Key words:

*Art, architecture, Jesús Soto, Carlos Raúl Villanueva, phenomenology*



## Introducción

La historia del arte y de la arquitectura debe ser entendida en el marco de un pensamiento artístico arquitectónico que se formaliza bajo condiciones específicas. El presente artículo propone estudiar las relaciones que se establecen entre el arte y la arquitectura, entre el artista y el arquitecto, entre la obra y el espectador/usuario, a través de la obra del artista plástico Jesús Rafael Soto (1923), quien realiza un *volumen suspendido* por encargo del arquitecto Carlos Raúl Villanueva (1900-1975) para el Pabellón de Venezuela en la Exposición Universal realizada en Montreal en 1967.

El Pabellón de Venezuela en la *Expo Montreal 67* se ha determinado caso ejemplar de este diálogo: se ofrece para una nueva revisión de la historia del arte abstracto y de unas propuestas que serían las precursoras del arte cinético que se desarrolló en Europa durante la posguerra. Estas propuestas han favorecido al desarrollo de una iconografía dinámica contemporánea.

### 1. La Exposición Internacional de Montreal en 1967

*Percibimos el arte, y no estoy hablando de la imagen, a través de nuestra sensibilidad. (...) el arte de los mayas, de China, de Japón, el arte negro, arte egipcio, griego, el impresionismo, el llamado arte abstracto, (...) Siempre se preocupan del hombre y de sus tres dimensiones, pero también está la sensibilidad que revela el arte, y el universo, que también es hermoso. Y como el universo es inconmensurable, lo que necesitamos es una expresión que no tenga principio ni fin; y eso también existe (Vantongerloo 1962).*

Una Exposición Internacional siempre es lugar para el arte: los diferentes países representados dan muestra de aquello que los hace únicos y los diferencia de otros, a la vez que tienen la necesidad de encontrar aquello que los hace asequibles a todos, proponiendo códigos de universalidad. Entre todos y cada uno se construye un mundo; "El hombre y su mundo" es el tema de la Exposición Internacional de Montreal, inaugurada en abril de 1967. El tema fue tomado de la obra *Terre des hommes*, escrita por Antoine de Saint-Exupéry, en la

cual el autor explora el mundo que habita y el sentido de la dignidad humana a partir de la cual se establecen las relaciones entre los hombres (Saint-Exupéry 1939).

Desde la zona de acceso a la exposición se visualizaba un *Stabile* de Calder y, más atrás, el Pabellón de Venezuela había quedado emplazado frente al río San Lorenzo. El proyecto se le encargó al arquitecto Carlos Raúl Villanueva, quien lo llevaría a término en colaboración con el ingeniero Ricardo De Sola y la firma canadiense Erickson-Massey. Villanueva había trabajado con el arquitecto Luis Malausena en la realización del Pabellón de Venezuela en la Exposición Internacional de París, en 1937, donde quedó impresionado por el Pabellón de España. En éste había encontrado la participación de numerosos artistas, acontecimiento que marcaría su trayectoria arquitectónica manifiesto en su preocupación por la relación entre las artes dentro del proceso creativo.

El Pabellón de Venezuela en Montreal se desarrolló en tres cubos de trece metros de lado cada uno, en estructura de acero cubierta con láminas de aluminio pulidas, pintadas en colores brillantes. Dentro de uno de estos tres cubos se desarrollaría toda una experiencia compartida entre el arquitecto Carlos Raúl Villanueva y el artista plástico Jesús Soto, quienes habían consolidado, para aquel momento, una amistad de más de una década.

### 2. Un Cubo para Soto

El tema de la exposición "El Hombre y su Mundo", expone que la idea inicial del arquitecto Villanueva fuera presentar al mundo un trozo de selva tropical dentro de este cubo, una porción del Amazonas venezolano. Debido a su costo y difícil materialización el proyecto no se llevó a término. Villanueva propone entonces una obra de Soto, una "escultura" como se califica a esta obra en algunas publicaciones de la época. Sin embargo, no es del todo preciso llamar escultura a este *Volumen suspendido*, así como no sería exacto considerar a Soto un escultor. En la correspondencia entre Soto y Villanueva



Fig.1. Vista interior del Cubo Soto en Expo Montreal 67.

Fuente: *Escultura y Arquitectura*, 1968, vol. 1, no. 3, pp. 41-42. Museo de Arte Moderno de la Ciudad de Nueva York. Expositor: Soto. Curador: Gail Fine. Fotografía: Gillies Strassman, André Morin y Soto.

relacionada con este proyecto, no se propone una escultura sino un "monumental Soto". Aquel era un momento difícil para intentar ubicar en un género específico la obra de Soto.

Soto participó junto a Calder, Duchamp, Jacobsen, Agam, Bury, Tinguely y Vasarely en la exposición *Le Mouvement*, en la galería Denise René en París, en 1955. En esta ocasión se publica el *Manifiesto Amarillo*, considerado "el primer manifiesto de facto de la tendencia cinética" (Habasque 1968:18). La mayoría de las obras de la exposición fueron adquiridas por el arquitecto Villanueva (Amline 2001:33). Ese mismo año, Soto incorpora al espectador en su obra *Espiral* (1955), la cual se transforma durante el acto perceptivo. Continúa explorando sobre superficies de metacrilato transparente los resultados formales del desplazamiento del cuadrado y la metamorfosis del cubo, como en la *Cajita Villanueva* (1955). Desarrollando sus estructuras cinéticas, Soto trabajaría junto a Villanueva en su propuesta para una *Gran Estructura cinética* (1957), presentada en la Ciudad Universitaria de Caracas, "un objeto para penetrar" (Boulton 1973:50). En el Pabellón de Venezuela para la Exposición Universal de Bruselas, en 1958, Soto construyó una de sus primeras "suspensiones", una reja de hierro de 7m x 5m.

*Estas obras como la mayoría de sus obras tridimensionales están concebida en forma pictórica; Soto se considera como pintor o plástico y no como un 'maquetista de arquitectos'. Él procede a través de pequeños descubrimientos de orden plástico utilizando principalmente los fondos rayados que inquietan la visión con el fin de dinamizarla (Popper 1967:101).*

Progresivamente, la obra de Soto se ha separado de la bidimensionalidad del cuadro: Soto ha visto las posibilidades en la transparencia de superficies superpuestas de metacrilato y ha incorporado nuevos materiales a ensamblajes con elementos de los más variados orígenes. Su obra conserva la trama de rayas blancas y negras como fondo sobre la cual se configura otro plano de elementos cada vez más libres: el efecto de muaré se produce por la interferencia entre los elementos de diferentes planos. Para 1962 comienza un proceso más riguroso en la selección de los elementos que componen este primer plano, hasta proponer las delicadas varillas metálicas monocromáticas que, suspendidas de un hilo, han alcanzado el grado de libertad total como en las *Columnas vibrantes* (1965).

En un diálogo entre Guy Brett y Soto, en ocasión de su retrospectiva en la Galería "Signals" de Londres en 1965, Brett le comenta sobre la anécdota de la visita de Calder al taller de Mondrian, cuando le sugirió que los rectángulos de color de sus obras deberían estar hechos para moverse. Soto, quien siempre ha considerado la obra de Mondrian como punto de partida de sus investigaciones plásticas, respondió que esa reacción en Calder se podría aplicar a su propia obra porque él pretendía hacer lo mismo, pero aclara:

*Por supuesto, Calder nunca hizo nada parecido porque él es escultor y le interesan los objetos que se mueven en el espacio, y a mí no (...). Utilizo elementos sólo para materializar un mundo abstracto de relaciones puras, con una existencia diferenciada del mundo de las cosas. Pretendo liberar la materia para que llegue a ser tan libre como la música —aunque me refiero a la música no en el sentido de melodía sino en el de relaciones puras— (...)* (Soto, en Brett 1965:13).

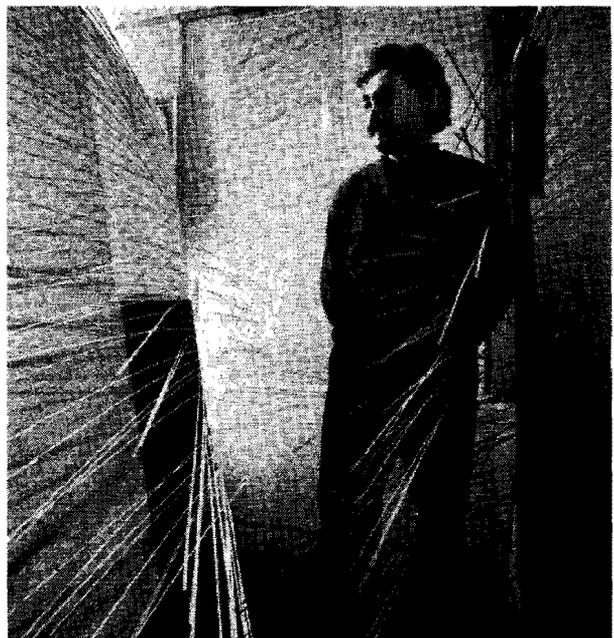


Fig 2. Soto en su Taller en París, 1966.

Fuente: *W&A, Pict. 1*

Durante este período se presenta en la obra de Soto un diálogo entre la trama y el monocroma, surge así una propuesta desarrollada más tarde en las Ambivalencias, en las cuales la primacía del color y el dinamismo que comporta es el eje de los trabajos. Otras obras definidas son las conocidas como Escrituras, pudiéndose ubicar como su antecedente el Muro cinético presentado en Bruselas en 1958. En todas estas obras destacan los elementos suspendidos "Estos elementos, según su concepción, han de progresar mediante una verdadera transposición de la materia hacia la captación de la luz y hacia una inmaterialidad cada vez más aguda" (Popper 1967:101).

En la XXIII Bienal de Venecia en 1966, recubriendo las paredes del interior del Pabellón de Venezuela a cargo del arquitecto Carlo Scarpa, construye un *Muro panorámico vibrante* que envolvía al espectador. "Vestir el espacio de materias visibles fue el gran empeño de Soto; construirlo por medio de reacciones ópticas y hacerlo nervioso como para que el ser humano lo utilice como sustancia tan viviente como la del propio mundo físico" (Boulton 1973:54).

Conociendo la obra de Soto, Villanueva propone la experiencia dentro del Cubo Soto:

*el visitante sube lentamente dentro del cubo por un sistema de rampas en medio de una selva. En el centro aparece colgado un Soto, que pueda girar o moverse y ser iluminado por momentos por potentes reflectores. Espejo de agua por debajo y espejos por los muros pueden aumentar el efecto espacial. Una música suave e insinuante, canto de la selva cortados en lapsos cortos con música moderna complementan el conjunto (15.12.1966).*

### 3. Un detector de infinitas vibraciones

Soto concibe la obra para este cubo como un elemento cinético suspendido del techo sin movimiento rotatorio, las variaciones se presentarían en la relación del espectador con la obra en tanto se desplazara por la rampa que la rodeaba (Soto 15.02.1967). En base a ello, Villanueva haría un primer croquis descartando la idea inicial de colocar la obra en medio de una selva.

*(...) El artista contemporáneo difiere de sus antepasados en que no va a la conquista del espacio sino al reconocimiento del espacio que lo envuelve; consciente del concepto moderno de una trinidad espacio-tiempo-materia, él no puede reaccionar como espectador sino como participante. (...) Cuando el arquitecto Villanueva me ofreció una limitación de 13m. de lado, despojado de elementos internos, mi interés fue dirigido a mostrar, en su mayor intensidad, la plenitud de Relaciones encerradas en esas proporciones. Mi obra no es sino un detector parcial de las infinitas vibraciones que el cubo de Villanueva delimita en el Universo" (Soto, en De Sola 2000:6).*

Jesús Soto, por medio de este escrito dirigido al ingeniero De Sola, fechado en París el 23.03.1967, fundamenta a nivel teórico su obra para ese momento. La misma idea sería expuesta en los textos incluidos en el catálogo preparado por Jean Clay para la Exposición "Soto. Itinéraire 1950-1968" que se presentó en el Museo de Arte Moderno de la Villa de París y en el Stedelijk Museum en Amsterdam en 1969. Dentro del Cubo de Villanueva, por primera vez, Soto agrupa las varillas metálicas coloreadas para descolgarlas del techo. En las obras precedentes estas varillas habían sido colocadas a lo largo del muro hasta cambiar la percepción dentro de una habitación toda envuelta.

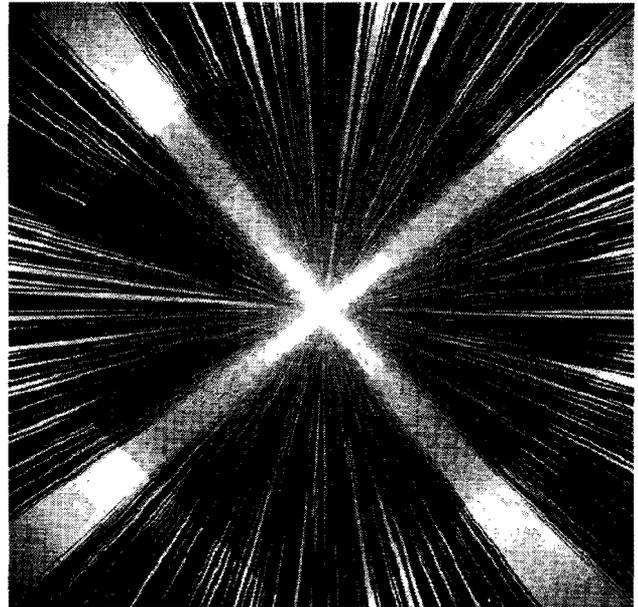


Fig.3. Vista desde el interior del Volumen Suspendido en Expo Montreal 67  
Fuente: Formulicó

En la propuesta definitiva la obra no estaría estática, sino en movimiento (generado por un motor), y se eliminaría la rampa de concreto. La obra debería girar en ambos sentidos y al final de cada rotación, de aproximadamente 2 min., se detendría otro par de minutos hasta que las barras tomaran su posición vertical estática, antes de iniciar una nueva rotación. El plafón superior del que penden las barras estaría pintado de blanco, al igual que la parte superior de estas barras, y la parte inferior, de amarillo limón. Las paredes interiores del cubo se pintarían de blanco, y no con el rayado vertical en blanco y negro propuesto inicialmente por Soto. Bajo el *Volumen suspendido* se construiría un espejo de agua con cinco reflectores colocados en cruz. Se construiría una plataforma colgante en la parte superior del cubo para ubicar los elementos mecánicos. (De Sola 1999: 193-195).

Ésta sería la primera vez que el movimiento en la obra de Soto se presentaría por la acción de un medio mecánico. La propuesta que había guiado su trayectoria era la

consecución del movimiento en su obra, sustituyendo el motor de la *Rotative demi-sphère* de Duchamp y al viento que mueve los *Móviles* de Calder por el espectador, quien pasaría a ser parte constitutiva de la obra y el motor que genera su movimiento. Esta idea llega a su plenitud en junio de este año 1967 cuando Soto presenta su primer *Penetrable* en la galería Denise René en París, obra que se metamorfosea al paso del espectador a través de ella.

Soto conocía bien las experiencias lumino-cinéticas de Moholy-Nagy; bajo la influencia de sus trabajos en metacrilato Soto incorpora la luz en su búsqueda cinética desde 1955. Pero ha sido después de la experiencia en Montreal cuando encontramos la iluminación y el movimiento mecánico como elementos incorporados en algunas obras de carácter efímero: un *Gran muro vibrante* (1967) para la exposición *Lumière et Mouvement* organizada por Frank Popper en el Museo de Arte Moderno de la Ville de París, y una instalación en la Plaza Furstenberg en París para la navidad en 1968 (Pantel 1968).

#### 4. Síntesis de las artes

En el Pabellón de Venezuela en la *Expo Montreal 67* se cristaliza la idea de una colaboración entre Villanueva y Soto, entre el arte y la arquitectura, entre el espacio de la pintura y el espacio habitable. Villanueva había materializado su propuesta sobre una Síntesis de las artes en la Ciudad Universitaria de Caracas a comienzo de la década de 1950. En este proyecto colaboraron artistas nacionales poco reconocidos y otros artistas internacionales, quienes contaban para ese momento con una sólida reputación en el panorama artístico europeo (AA.VV. 2000).

La Plaza Cubierta de la Ciudad Universitaria "es un lugar dramatizado por peculiares sensaciones plásticas, conformadas a partir de otros tantos sistemas de órdenes enfrentados que configuran un campo de singular tipología, en tanto que su arquitectura plantea inusitadas interacciones que se prolongan sobre el espectro infinito de interpretaciones que formula el espectador que las recorre (...)" (Corbacho 2001:xviii).

La participación tardía de Soto en la Ciudad Universitaria de Caracas, así como el *Pre-penetrable* ubicado en el patio de la Facultad de Arquitectura, no se corresponde con el proyecto al cual habían aspirado Soto y Villanueva. El ideal de la integración de las artes encontraría nuevas posibilidades de manifestarse en el Pabellón de Venezuela, en el cual la arquitectura y el arte abstracto se han tendido la mano en una ayuda recíproca.

Para provocar un gran impacto visual y sonoro a quienes se encontrarán en el interior del "Cubo Soto", se propuso acompañar su obra con música a cargo del venezolano Antonio Estévez (1916-1988) quien compuso una obra

que tituló *Cromovibrafonia*, escogiendo el vibráfono para expresar su interpretación dinámica del arte. También, las actividades que debieron organizarse para el Día de Venezuela serían ocasión propicia para una propuesta de integración de las artes: se invitó a la bailarina venezolana Sonia Sanoja a danzar junto al *Volumen suspendido*, sin música y con un vestuario a rayas blancas y negras y elementos plásticos diseñados por el mismo Soto para esta coreografía; y al poeta Alfredo Silva Estrada (1933), quien desarrolló su obra *Trans-verbales* en colaboración con el artista plástico Carlos Cruz-Diez (1923).

Cruz-Diez diseñó una caja que contendría veinte tarjetas con diferentes frases que combinadas darían origen al poema. Aún cuando estas cajas participaron dentro de la dinámica de las obras manipulables y aleatorias que proponían algunos artistas cinéticos, se encuentran antecedentes de esta literatura en aquella propuesta por De Stijl como parte del arte monumental al cual el grupo aspiraba. En el neoplasticismo del entorno se asignaba al sujeto la función de aportar movimiento al conjunto, y en la literatura el lector ejercía una actividad creadora: construir una unidad con el material dispuesto según relaciones neoplásticas.

*Alfredo con su inmensa calidad poética, creó frases aparentemente autónomas, que inscribi en un cuadrado blanco de tal manera que cualquiera persona, barajando y ordenando, como cartas de un tarot, pudiera construir y reconstruir infinitos poemas con múltiples sentidos y significados. La emoción de descubrir y hacer poesía, está presente en cada combinación que el espectador pueda elaborar (Cruz Diez, en De Sola 1999:211)*

Para entonces, hace ya más de una década, Cruz Diez desarrolla obras como *Transcromías*, *Fisicromías* y *Cromointerferencias*, en las cuales la yuxtaposición de colores se da por el desplazamiento del espectador, produciéndose una metamorfosis constante ante quien mira.

La semana en la cual se celebró el Día de Venezuela, el Pabellón permaneció cerrado en duelo por las víctimas del terremoto en Caracas. Sin embargo, Sonia Sanoja presentó su espectáculo de integración de la danza con el *Penetrable* que Soto exhibió en la galería Denise René en París ese mismo año. Soto se refirió a este proyecto integrador en carta fechada el 12 de junio de 1967.

*Síntesis de las artes en el Pabellón de Venezuela en la "Expo 67": DANZA, POESÍA, MÚSICA, ARQUITECTURA Y PLÁSTICA CINÉTICA.*

*La integración de las artes ha sido testimonio de la elevación cultural de los pueblos, Venezuela que con el ejemplo de la Ciudad Universitaria ha tomado una plaza preponderante, nos ofrece una nueva oportunidad en la confrontación internacional de la "Expo 67".*

*Al dedicar una gran parte del pabellón a una síntesis de arquitectura y plástica cinética. Este sentimiento de síntesis que nos ha movido a pedir la contribución de dos*

*jóvenes creadores venezolanos, Sonia Sanoja: DANZA y Alfredo Silva Estrada: POESÍA, realizadores de un arte que por su dinámica y su constante metamorfosis debe reconocerse dentro de las preocupaciones CINÉTICAS. Las coreografías de Sonia Sanoja estarán acompañadas por elementos sonoros (ondas, vibraciones, etc.) que ella misma ha seleccionado (Soto, en De Sola 1999: 189).*

El Cubo Soto se concibe como propuesta de síntesis de las artes según entiende Villanueva: "(...) producto, no solamente de la comprensión de los propósitos comunes, sino también de la subordinación necesaria entre las distintas expresiones. (...) Dentro de esta síntesis, la arquitectura, por su adherencia a temas funcionales, carga con la responsabilidad de ser la primera en definir las generalidades, de esbozar desde el comienzo las directrices de la estructura dentro de la cual tomarán cuerpo los acontecimientos plásticos" (Villanueva 1965).

## 5. Tres Cubos

El auge en Estados Unidos durante la década de 1960 del Arte Minimalista, unido a los resultados formales de estos tres cubos diseñados por Carlos Raúl Villanueva, parecen ubicarlo entre los ejemplos de la llamada arquitectura minimalista. "(...) éste es probablemente el más grande ejemplo de escultura minimalista que jamás se haya construido –y sin duda alguna– uno de los mejores" (Johnson 1967:58). Por sus superficies industriales, por sus volúmenes de geometría elemental y por su monumentalidad, estos cubos podrían recordar ciertas esculturas de Robert Morris. Pero, como afirma Juan Pedro Posani, alumno y colaborador de Villanueva, este pabellón se origina fundamentalmente de dos factores: la falta de definición del programa por parte del Gobierno de Venezuela y la necesidad de un Pabellón de representar a un país (Posani 1967).

Villanueva, ante la realidad de la Exposición en Montreal, con la competitividad formal que implica la presencia de numerosas propuestas arquitectónicas de los países participantes y el modesto presupuesto del Gobierno de Venezuela, "recuerda un viejo croquis de Le Corbusier que éste usaba para definir la escala y su valor. Un cubo gigantesco, de material indefinido, una puerta, unos puntos que representaban el público. Dentro de la caja: cualquier cosa" (Posani 1967:59). Le Corbusier concilia, a través de las formas geométricas puras, la estética clasicista de la perfección con la moderna de la percepción acabada. Y, esta volumetría cúbica de Villanueva, es eco de la propuesta de Le Corbusier de una arquitectura que debía tener una imagen correspondiente a la era de la máquina: sin cubiertas en punta, con paredes tan lisas como planchas metálicas (Le Corbusier 1923).

En la obra de Villanueva, en sus escritos y en la cotidianidad de su hogar, se manifiesta una clara vinculación a unas determinadas corrientes artísticas:

*Nosotros los arquitectos debemos mucho a los artistas, pintores y escultores; a menudo han abierto un mundo completamente nuevo a nuestra acción; exploran los materiales y el espacio, revelan el color, la línea y la forma. Pienso en este momento en Fernand Léger; en Cézanne y Mondrian, en Van Doesburg, en Gabo y en Jean Arp, en Pevsner y en Calder, pues nos han descubierto la esencia y ayudado de muchas cosas a exteriorizar las experiencias visuales. Los cubistas, los dadaístas, los constructivistas han encontrado la línea pura; los 'fauves' y Léger, el color; Brancusi y Jean Arp, a las formas puras; Gabo y Pevsner, al espacio indecible; Soto y Calder, al movimiento (Villanueva 1963).*

El Pabellón de Venezuela como "(...) arquitectura mínima puede descubrirnos las relaciones ocultas entre la escultura más reciente y los movimientos arquitectónicos de la década de 1930. Pero si este pabellón, como parece suponer Philip Johnson, es un ejemplo auténtico de "minimal art" entonces Carlos Raúl Villanueva, a su edad, podrá estar orgulloso de seguir siendo vanguardia" (Posani 1967:61). Lo cierto es que estos cubos responden a la síntesis alcanzada por Villanueva para quien "el objetivo final de la arquitectura es el espacio y no la forma; cuando existe predominio del contenido sobre la forma, la arquitectura pierde su cualidad plástica y cuando la forma domina aparece el formalismo. Hay que recalcar también que las formas no tienen fronteras y pasan fácilmente de un país a otro" (Villanueva 1963). La geometría se ha consolidado como universo portador de formas conceptuales desde el Renacimiento.

Estos cubos se generaron en función de una arquitectura que es todo espacio fluido, dinámico, y que más relación guarda con el arte abstracto, el arte constructivo y el arte cinético. La elección del cubo como figura geométrica abstracta logra representar el espacio sin importar la escala. "La repetición es un valor abstracto perfectamente

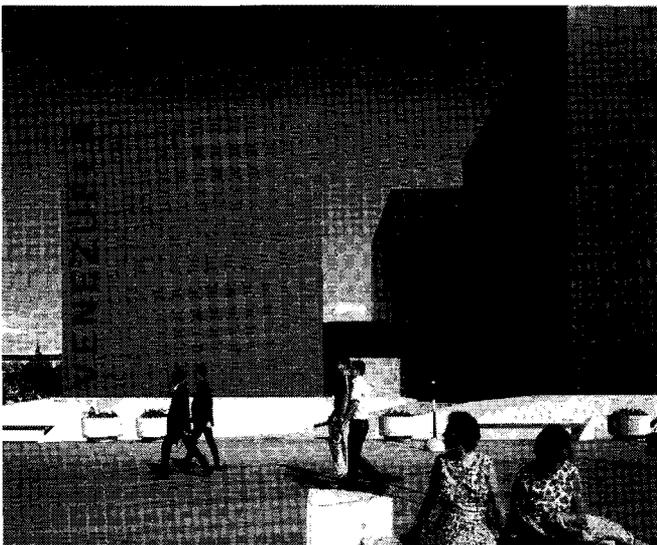


Fig 4. Pabellón de Venezuela en Expo Montreal 67

Fuente: Catálogo Carlos Raúl Villanueva, Un moderno en Sudamérica. Galería de Arte Nacional, Caracas 1999.  
Fotografía: Pao o Casparini

inscrita en lo universal" (Soto 1984: 28). En estos Tres Cubos de colores se reconoce una plástica dinámica a la sombra del Cubo.

Soto ha hablado en diversas ocasiones sobre lo que para él significó el conocimiento de una obra como el *Cuadrado blanco sobre fondo blanco*, de Malevitch; a partir de esta obra comprendió lo que podía ser en el arte, la fuerza de un concepto. Para Soto, "(...) el cuadrado es un concepto, el cuadrado es una estructura, el cuadrado es el elemento fundamental en su obra; (...) lo ha utilizado como herramienta fundamental en sus investigaciones, no como símbolo, ni como signo, sino como la estructura más operacional para sus experimentos; es la figura más elemental que existe y la más rica en posibilidades plásticas (...)" (Plazy 1983:22). El cuadrado –y en el espacio, el cubo– lo ha guiado en buena parte de la búsqueda plástica de un arte abstracto dentro del cual se dinamizan las estructuras. Con la *Espiral* y *La Cajita de Villanueva* (1955) Soto había tomado conciencia de la importancia que, para su trabajo, tendrían nociones como espacio y tiempo. Es así como surgió la necesidad en su obra de hacerse tridimensional, para poder presentar la cuarta dimensión, el tiempo. Ésta sería la particular respuesta de Soto a los planteamientos de los impresionistas y a la investigación cubista. Para Soto "el espacio es en la pintura lo que no podría resolverse en la estructura. El espacio es la vida. Es el movimiento" (Plazy 1983:23).

## 6. Entresijos

*Mis obras son clásicas, sin confusión ni mistificación. Trabajo con elementos muy simples. Esos elementos no tienen importancia en sí mismos. ¿Qué son un trozo de alambre y unas cuantas cuerdas? Lo importante son las relaciones que engendran. Un trozo de alambre contra un fondo de mure se dispersa. Su forma se desmaterializa. Experimenta una transformación, una metamorfosis. Ya no se puede decir donde acaba el alambre y donde empieza el fondo. Yo cuelgo cuerdas amarillas frente al mismo fondo y aparecen manchas negras sobre el amarillo. ¿De dónde ha salido el color? (Soto 1967: 60).*

Y, ¿de dónde ha salido el color en los cubos de Villanueva? A través de la relación epistolar que mantienen arquitecto y artista, Villanueva le explica a Soto los detalles concernientes al Pabellón, solicitándole defina los colores que utilizaría en su obra. A partir de las notas y croquis elaborados en esta carta sus referentes quedan aclarados: los colores que utilizó para los tres cubos son fuertes y puros "tipo Calder" y "más bien oscuros y pulidos como una máquina" (Villanueva 02.02.1967). Y a las preguntas sobre el Cubo Soto, el mismo Villanueva respondía: "escogí a Soto porque su Escultura en movimiento se une a mi Arquitectura" (1967).

A partir del artículo publicado en *The Architectural Forum*, en septiembre de 1967, una difundida clasificación en periodos de la obra de Villanueva ha colocado esta obra, junto a la segunda ampliación del Museo de Bellas Artes

de Caracas (1966-1976) y el Museo de Arte Moderno "Jesús Soto" en Ciudad Bolívar (1970-1972), dentro de una etapa de búsqueda del minimalismo. Según William Niño "el despojamiento de los Cubos de Montreal tiene su referencia más importante en el minimalismo". Niño, haciendo referencia al artículo publicado por Posani en 1967, justifica este minimalismo en la "búsqueda de una máxima tensión formal y conceptual a partir del uso restringido de formas geométricas que lo conducen en su trayectoria hasta el momento de eliminar toda referencia representativa o metafórica" (2000:51). Describe esta obra como auto referencial, sin espacio ni tiempo, pero entendiendo este minimalismo en Villanueva no como producto de una influencia plástica, sino por la conciliación entre simplificación formal y dominio tecnológico, con lo cual consigue el dominio de la gran escala, el valor escultórico de las formas simples y de gran tamaño, y el despojamiento que se percibe en la desnudez del espacio interior. Por su parte, Josep Maria Montaner describe estas obras de Villanueva como Minimalismo pintoresco: "una búsqueda transnacional que se traduce en obras sobrias, desnudas y elegantes, inefablemente graciosas pero nunca silenciosas y vacías (...)" (1998:192).

"Villanueva transitaba el universo y el mundo de las formas despojadas de toda intención personal" (Niño 2000:51). Éste es el universo de la abstracción. Pero la propuesta de Villanueva no excluye toda intención; tiene una clara motivación definida en los recorridos que establece dentro de su obra arquitectónica. En la Ciudad Universitaria de Caracas trabajó los esquemas de circulación como elemento configurador del conjunto y propuso los esquemas de movimiento que permitirían disfrutar de las diferentes obras de arte abstracto que logró reunir dentro de este recinto, las cuales forman una colección pública de características únicas. En una escala más íntima, su casa de habitación *Caoma* (1951-52) es todo espacio fluido. En su casa *Sotavento* (1957-1958), como estallido de la materialización de un hábitat, todo es movimiento, a través de las relaciones entre los elementos de cerramientos y el propio medio.

Resulta inevitable encontrar en esta arquitectura nuevamente la cita a Le Corbusier, quien había reconocido el valor que tenían los elementos que intervienen en la circulación: rampas, escaleras y demás pasos de circulación, eran herramientas para provocar experiencias inesperadas. A partir de estos elementos dotaba al diseño de contenido dinámico. "Eran elementos especialmente expresivos, ordenaban la circulación de peatones o vehículos, conducían el fluido vital, los usuarios del edificio, de una zona a otra" (Baker 1997:314). En el Pabellón de Venezuela en Montreal, que en diferentes ocasiones se ha considerado como la obra cero de Villanueva, tan importante como una volumetría cúbica de gran tamaño, se presentarían los pasos de circulación como elementos de engranaje.

Bajo este discurso cobra relevancia que el espacio articulador que marca el acceso al Pabellón, considerado por Villanueva la "rótula" del Pabellón (02.02.1967), recuperaba la escala del hombre con una cubierta a un nivel más bajo. En los primeros croquis se destacaban las rampas atravesando la base de hormigón donde se dispondrían estos cubos; se configuraba esta base como un pedestal desdibujado por los pasos de los visitantes. Es a partir de este otro espacio, el vacío conformado una vez dispuestos los cubos, desde donde "se descubre que los lados de los cubos se reflejan unos con los otros, que los colores de algunas de las superficies cambian dinámicamente en la medida en que los colores de las superficies en el lado opuesto rebotan sobre las primeras. La composición cambiante de los cubos, tal como se aprecia desde los diferentes ángulos logra un excelente efecto" (Johnson 1967:58). Es de esta manera como Villanueva entendió la arquitectura: como la sustitución de un espacio eminentemente estático, por otro esencialmente dinámico.

## 7. El fenómeno del movimiento

*El espacio se conoce porque algo se mueve: el objeto o el espectador y la marcha hacen aparecer bajo nuestra visual la diversidad de los acontecimientos. Se logra hacer desaparecer el sentido de la fachada y el espectador se ve obligado a moverse en torno a la arquitectura para comprenderla, sentirla y saborearla: un nuevo espacio había nacido, no únicamente físico sino abarcando todas las posibilidades humanas (Villanueva 1963).*

La afirmación de Niño sobre lo moderno en Villanueva como la transformación de una concepción visual a una concepción situacional, debe entenderse en un entorno diferente al del arte minimalista de la década de 1960. En la propuesta minimalista no hay otra cosa que lo que se ve, y la importancia del control de la situación es en función de poner de manifiesto lo presente, lo evidente. En la obra de Villanueva se da importancia a lo invisible tras lo visible, al medio en el cual se desenvuelven los acontecimientos, al espacio cuatridimensional y a lo inconmensurable. Y, ante esta realidad cuatridimensional se manifiesta la urgencia de un método de lectura dinámica de la arquitectura (Zevi 1953). Villanueva en una conferencia dictada en el Museo de Bellas Artes en junio de 1963 declara:

*(...) Los cambios introducidos en la imagen que uno tenía del mundo físico habían modificado totalmente nuestro concepto de la estructura espacial, pero fue en realidad la revolución cubista quien enseñó a los arquitectos el nuevo camino donde uno llega a concebir un espacio en cuatro dimensiones y donde el tiempo justamente las representa (1980:47).*

Si ambas propuestas traen a colación el discurso fenomenológico, ésta de Villanueva no propone la sola configuración gestáltica de la perfecta figura geométrica del cubo. La policromía de estos cubos es una de las cualidades que este arte minimalista evita, como explica Robert Morris:

"es esa misma naturaleza del color, esencialmente óptica, inmaterial, no-contenible, no-táctil la que no concuerda con la naturaleza física de la escultura" (En Battcock 1995:225). Es cierto que esta obra arquitectónica parece resaltar el valor positivo del gran formato, el cual constituye buena parte de las *Notas para la escultura* de Morris, publicadas en *Artforum* en 1966. Pero para Morris el objeto escultórico de gran tamaño necesita una distancia necesariamente grande en relación al cuerpo para poder ser contemplado, lo que estructura el modo no personal que caracteriza las obras minimalistas y lo que refiere a una fenomenología de la presencia. El discurso de Villanueva se refiere al fenómeno del movimiento, el cual no es posible componerlo con percepciones estáticas. "(...) si queremos tomar en serio el fenómeno del movimiento, hay que concebir un mundo que no esté hecho únicamente de cosas, sino de puras transiciones" (Merleau-Ponty 1997:290).

## 8. La 'desmaterialización' del Cubo

Estos tres cubos de trece metros de lado, cubiertos de láminas de aluminio por todas sus caras y pulidos como una máquina, se prestaron como soporte ideal para el festín surrealista de los colores tipo Calder. El visitante de este pabellón descubría, a medida que se desplazaba entre estas caras de los cubos, una metamorfosis de colores. El detenerse y el desplazarse forma parte de una experiencia temporal. El movimiento y la transformación que proponía Villanueva a través del uso del color, sólo existían en el acto perceptivo. "El color es un medio tan poderoso para la arquitectura, como la planta y el corte, y es como decía Léger, necesidad natural, como el agua y el fuego. Con él todo puede cambiar (...). El color puede destruir un muro, adornarlo, hacerlo retroceder o avanzar" (Villanueva 1963).

Las propiedades espaciales y dinámicas del color han sido punto de partida de un gran número de obras, preocupación ésta ya presente entre los artistas del siglo XIX, quienes buscaban liberarse de la perspectiva renacentista. En 1922, El Lissitzky publicaría una historia sobre *dos Cuadrados*, uno rojo y uno negro, transformando el mundo. Este primer libro suprematista es una alegoría sobre la cuarta dimensión. Hacia 1923, Van Doesburg, quien había estado en contacto con el constructivismo ruso, propone la búsqueda de una arquitectura espacio-temporal en sus *Contra-construcciones* y axonometrías, el color ejercía un papel relevante para la realización de esta unidad espacio-temporal. La gran preocupación de Mondrian era evitar que los colores entrasen en una relación dinámica; sin embargo, su búsqueda desemboca en la animación deliberada del plano por contraste de colores en los *Woogie-Boogies* en 1942. Albers había advertido que los colores "respiran" y se encuentran en relación

dinámica con el entorno; a partir de 1947 realiza una serie de trabajos titulados *Homenaje al Cuadrado*, en los cuales el cuadrado se constituye en un medio, gracias a su frontalidad, para presentar el color con nitidez. Por su parte, Villanueva no reclamaba al cubo como unidad mínima de la arquitectura. La arquitectura que Villanueva propone es lo opuesto a la idea de una entidad cerrada: propone la desmaterialización del cubo a través de la utilización del color.

Estos cubos son la continuidad de la propuesta de una arquitectura que surgió de una concepción centrífuga y dinámica. "Los nuevos materiales permitían desmaterializar la arquitectura por la capacidad que tenían de combinarse con el color, el cual era un medio expresivo de la arquitectura neoplástica" (Crego 1997:168). Villanueva compartía la intención de Soto de "derrumbar los muros a nuestro alrededor", la cual concreta ese año en el *Penetrable* "que se presenta bajo la forma de una lluvia solidificada de varillas verticales dentro de la cual circulamos" (Clay 1968:23). El crítico de arte, Pierre Restany, describe la obra de Soto: "Unidad de espacio-tiempo-materia: he aquí el postulado de Soto (...). Por medio del rigor y análisis visual que se resuelve en una 'continuum' óptica a través de la meditación neoplástica, Soto —lo cual es muy significativo— aborda el concepto inmaterial de Yves Klein" (1969).

En estos tres cubos se rinde homenaje al color. Para Villanueva, como para muchos de estos artistas, el color "vive" y, al igual que los seres vivientes, trasmite su acción a los otros colores que lo rodean y es transformado a su vez por estos colores en una experiencia perceptiva. Villanueva daría así continuidad a la arquitectura propuesta en la *Plaza Cubierta* de la Ciudad Universitaria de Caracas y en sus casas de habitación proyectadas y vividas con relación a las obras de arte que albergan. "En esta comunidad dinámica del hombre y de la casa, en esta rivalidad dinámica de la casa y del universo, no estamos lejos de toda referencia a las simples formas geométricas. La casa vivida no es una caja inerte. El espacio habitado trasciende el espacio geométrico" (Bachelard 1975:79). Construyendo este espacio habitado, Villanueva fue capaz de intuir relaciones plásticas explorando todos los medios a su disposición para expresar y defender el papel creador del arquitecto y a la arquitectura como un gran arte.

La movilidad como componente de la obra de arte, para Soto y para Villanueva, trasciende la fenomenología de Merleau-Ponty y atraviesa el pensamiento fenomenológico de Bachelard: sustituye una filosofía de descripción cinematográfica por una filosofía de producción dinámica. "Así el problema esencial que se plantea ante una meditación que debe darnos las imágenes de la duración viva, es, a nuestro juicio, el de constituir al ser como *movido* y *moviente* a la vez, como móvil y motor, como empuje y aspiración. (...) En esta

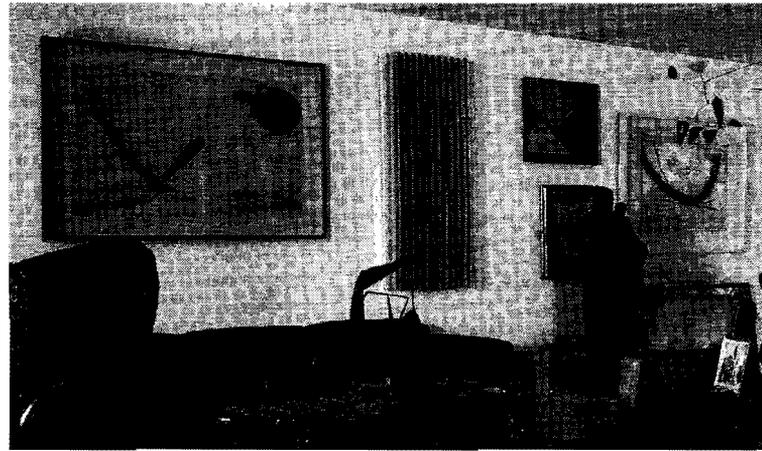


Fig 5. Salón de Caoma  
Fuente: Ídem, Fig.4

síntesis del *movido* y del *moviente* realiza Saint-Exupéry la unidad del avión y del aviador en el momento del despegue. ("He aquí la salida de un hidroavión" en *Terre des hommes*) (Bachelard 1958:317).

El pabellón de Montreal es considerado "la obra cero, en la cual Villanueva se expresa en forma sintética y elemental, y que ejemplifica de manera singular ese posible nuevo organismo arquitectónico, que es escultórico y pictórico a la vez. Tres cubos de colores, que como los juegos de los niños tuvieron una vida efímera" (Villanueva, P. 2000:248), han estado presentes en el pensamiento constructivo de todo un siglo. Villanueva encontraría entre los artistas cinéticos, así como precursores de un arte cinético, problemas similares a los que él se planteó ante la arquitectura. En diciembre de 1967 declararía "La arquitectura es un acto social por excelencia, (...). Su medio expresivo y condicional es el espacio interior, el espacio fluido, usado, gozado por los hombres: es una matriz que envuelve vida. El arte del espacio adentro y afuera, arte abstracto y no representativo, pero con una función y esencia de lógica cartesiana" (Villanueva 1967). Se establece así un diálogo entre arte y arquitectura que sería determinante en la construcción de una modernidad en Venezuela.

## 9. Historia del arte, la historia de la arquitectura

La historia del arte y de la arquitectura en la modernidad deja de basarse en vinculaciones unívocas entre acontecimientos para constituirse de relaciones que pueden yuxtaponerse o solaparse. Se entiende así el espacio habitable a partir de un espectador/usuario colocado allí donde lo visible y lo invisible se entrecruzan: La voluntad de experimentar una interacción espacio-temporal ha exigido de un espectador-usuario transformado en participante e intérprete activo de la obra. La obra de

Soto y la arquitectura de Villanueva han participado de esta propuesta espacio-temporal, desarrollando conceptos e ideas de las primeras vanguardias artísticas europeas. Así, realizar una obra de arte significa participar activamente de la vida social en un momento específico asumiendo la propia historicidad; y la arquitectura junto a las otras artes concurren para configurar y cualificar el espacio, de allí los cruces e influencias mutuas, conscientes e inconscientes.

Soto y Villanueva compartían la intención de desmaterializar la obra, la cual concreta el artista con la realización del *Penetrable*. Por su parte, Villanueva propone la desmaterialización del cubo a través de la utilización del color. A la sombra de los tres cubos "minimalistas" del Pabellón de Venezuela en Montreal se presenta una superficie pulida donde los colores tipo Calder cobran protagonismo al reflejarse unos sobre otros. En el interior se encuentra el *Elemento suspendido* de Soto que buscaba la inmaterialidad a través de la captación de la luz. A la sombra de una fenomenología de la presencia se presenta una fenomenología del movimiento, donde el espectador recorre la obra, contraponiendo a una arquitectura estática una propuesta de arquitectura dinámica.

## Referencias

- AA.VV. (2000). La ciudad universitaria de Caracas. Caracas : IPC.
- Ameline, Jean-Paul (2001). "Denise René. Histoire d'une galerie 1944-1960. En Denise René, l'intrépide. París: Centre Pompidou.
- Bachelard, Gaston (1958). El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento. México D. F: Fondo de cultura económica.
- Bachelard, Gaston (1975). La poética del espacio. 2da. Edición. México DF: Fondo de cultura económica.
- Baker, Geoffrey (1997). Le Corbusier. Análisis de la forma. 6ta. Edición. Barcelona: Gustavo Gili.
- Battcock, Gregory (Ed.) (1995). Minimal Art: A critical Anthology. Berkeley y Los Angeles: University of California Press.
- Boulton, Alfredo (1967). El Cinetismo de Soto. En Expo 67. Villanueva, Soto. Boletín del CIHE, no. 8, octubre. Caracas: FAU-UCV.
- Boulton, Alfredo (1973). Soto. Caracas: Ernesto Armitaño.
- Brett, Guy (1965). Dialogue: J. R. Soto & Guy Brett. En Signals Newsletter, Vol. 1 no. 4, noviembre-diciembre. Londres.
- Clay, Jean (1968). Les Pénétrables de Soto. En Robho, no. 3. París.
- Clay, Jean (1969). Soto. Itinéraire 1950-69. París: Museo Arte Moderno de la Villa de París.
- Corbacho, Roger (2001). La Plaza Cubierta. Tesis Doctoral inédita. Barcelona: Universidad Politécnica de Cataluña.
- Crego, Charo (1997). El espejo del orden. El arte y la estética del grupo holandés De Stijl. Madrid: Ediciones Akal.
- De Sola, Ricardo (1999) Villanueva 3 Cubos en Montreal. Crónica. Inédito.
- De Sola, Ricardo (2000) Villanueva y el pabellón de Montreal. En Dada, no. 1, abril/Separata. Caracas: Grupo Editorial Relámpago.
- Habasque, Guy (1968). Actualité du cinétisme. En La Galerie des Arts, julio. París.
- Johnson, Philip (1967). Three cubes of color. The Venezuela Pavilion at Expo 67. En The Architectural Forum, septiembre.
- Le Corbusier (1923). Vers une architecture. París: Arthaud
- Merleau-Ponty, Maurice (1997). Fenomenología de la percepción. 4ta. Edición. Barcelona: Ediciones Península.
- Montaner, Josep M (1998). La modernidad superada. 2da. Edición. Barcelona: Gustavo Gili
- Niño Araque, William (2000). Momentos de lo moderno. En Villanueva. Un Moderno en Sudamérica. Caracas: Galería de Arte Nacional.
- Pantel, Monique (1968). C'est la Place Furstenberg à Paris. En CCB, 24 de diciembre. París.
- Popper, Frank (1967). L'Art Cinétique. París: Gauthier-Villars.
- Posani, Juan Pedro (1967). Un cubo, dos cubos, tres cubos. En Expo 67. Villanueva, Soto. Boletín del CIHE, no. 8, octubre. Caracas: FAU-UCV.
- Plazy, Gilles (1983). Soto. En Soto. Cuarenta años de Creación. Caracas: Museo de Arte Contemporáneo.
- Restany, Pierre (1969). París le rinde justicia. En Corriere della sera, 6 julio. Roma.
- Saint-Exupery, Antoine de (1939) "Terre des hommes". París: Gallimard.
- Soto, Jesús Rafael (15.02.1967) Carta dirigida a Carlos R. Villanueva. En De Sola, Ricardo. Villanueva 3 Cubos en Montreal. Crónica. Inédito.
- Soto, Jesús Rafael (12.06.1967) Carta dirigida a Ricardo De Sola. En De Sola, Ricardo. Villanueva 3 Cubos en Montreal. Crónica. Inédito.
- Soto, Jesús Rafael (23.03.1967) Carta a Ricardo De Sola. En Dada no.1 abril/Separata. Caracas: Relámpago, 2000.
- Soto, Jesús Rafael (1967). "Statements by Kinetic Artists". En Studio International, vol 173 no. 886, febrero. Londres.
- Soto, Jesús y Joray, Marcel (1984). "Soto". Neuchâtel-Suiza: du Griffon.
- Vantongerloo, Georges (1962). Georges Vantongerloo. Malborough New London Gallery, noviembre.
- Villanueva, Carlos Raúl (1963). Conferencia dictada el 13.06.1980. Caracas: Museo de Bellas Artes. En Carlos Raúl Villanueva. Textos escogidos. Caracas: FAU-UCV.
- Villanueva, Carlos Raúl (1965). La facultad de Arquitectura. En Carlos Raúl Villanueva. Textos escogidos. Caracas: FAU-UCV, 1980.
- Villanueva, Carlos Raúl (15.12.1966). Carta dirigida a Jesús Soto. París: Archivo Soto.
- Villanueva, Carlos Raúl (02.02.1967). Carta dirigida a Jesús Soto. París: Archivo Soto.
- Villanueva, Carlos Raúl (1967). Para la Exposición de Montreal escogí a Soto porque su escultura en movimiento se une a mi arquitectura. En El Nacional, 24 junio. Caracas.
- Villanueva, Carlos Raúl (22.12.1967). La arquitectura es un acto social por excelencia. En Carlos Raúl Villanueva. Textos escogidos. Caracas: FAU-UCV.
- Villanueva, Paulina y Gasparini, Paolo (2000). Villanueva en 3 casas. Caracas: FAU-UCV.
- Zevi, Bruno (1953). Poetica dell'Architettura Neoplasticista. Milán: Libreria Editrice Politecnica Tamburini.