



j.r. soto

La construcción de un entorno desmaterializado

Elizabeth García García

Índice General

Resumen	xi
Abstract	xiii
Presentación	xv
Introducción	xxiii
Desde las aproximaciones de la crítica al reconocimiento de un espacio histórico	xxiii
De la conciencia estética a la experiencia del arte	xxxviii
Del movimiento a lo penetrable	xliv

1 _ M O V I M I E N T O

_uno: Visión en movimiento	57
1.1. La construcción de una Venezuela moderna y sus representaciones colectivas	59
1.2. Periplo desde el panorama político de Venezuela a la geometría política internacional	65
1.3. <i>Le Mouvement</i>	86
_dos: Espacio ambiguo	109
2.1. Estructuras ópticas	117
2.2. Estructuras cinéticas	131
2.3. Lo que es, lo que percibimos	149
2.4. Ambivalencias	164
_tres: Móviles en la arquitectura y la ciudad	181
3.1. Colección de Arte moderno en espacio público	190
3.2. Colección de Arte moderno en casa	216

2 _ P E N E T R A B L E

_cuatro: Vibraciones	239
4.1. Acción-Demostración-Manifestación-Colaboración	253
4.1.1. Colaboraciones	269
4.1.2. <i>Zero-Edition-Demonstration</i>	277
4.2. Entornos	287
_cinco: El arte de desmaterializar	313
5.1. La socialización del arte en el contexto de la sociedad del espectáculo	318
5.2. Arte óptico vs. Arte cinético	329
5.3. Quince años de vibraciones	341
5.3.1. <i>Signals Newsletter</i>	348
5.4. Soto, una aproximación a la filosofía de la ciencia	356
_seis: A la sombra del cubo	365
6.1. Un Cubo para Soto	372
6.1.1. Danza, poesía, música, arquitectura y plástica cinética	375
6.2. Tres cubos	378
6.3. Penetrable	389
6.3.1. El ser móvil y motor	393

Epílogo: La Colección Museo de Arte Moderno Jesús Soto	407
Contradicciones en la construcción del primer museo moderno en Venezuela	413
Política, políticas culturales y consumo cultural en Venezuela	427
Conclusión: El Penetrable, construcción de entornos en un escenario multicultural	443
Múltiples y multiplicidades	456
Bibliografía	475
Jesús Rafael Soto	475
- Soto, publicaciones	475
- Entrevistas a Soto	477
- Monografías sobre Soto	478
- Exposiciones, folletos y catálogos	479
- Selección de Artículos, publicaciones periódicas	481
Obras generales	484
- Obras que refieren a Soto	484
- Otras obras y ensayos generales	487
- Catálogos de Exposiciones generales	506
- Selección de Artículos, publicaciones periódicas	510
Referencias en línea	516
Fuentes no bibliográficas	516
- Films	516
- Epistolario	517
- Manuscritos y otros	518
- Entrevistas, realizadas por mi persona	519
Archivos consultados	519
Documentos	521
Índice de nombres	631

La motivación que llevaría a la realización de una tesis titulada **J.R. Soto. La construcción de un entorno desmaterializado** nace bajo la influencia de una realidad social que permitía entrar en contacto con el arte desde lo público a través de la cotidianidad. Si bien en esta tesis el estudio de la obra de Soto se inició considerando los aspectos sensibles del objeto artístico. Por otra parte, sería sus obras en el espacio público las que sentarían las bases para desvelar la importancia de las políticas culturales en la producción y consumo de la obra de Soto.

La tesis de “la construcción de un entorno desmaterializado” sitúa la obra de Soto 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. Finalizada la década de 1960 la obra de Soto se ha hecho representativa de una propuesta artística que se proponía como alternativa a la polaridad que caracterizó la Guerra Fría (c. 1948-1989)¹ que se instaura a la finalización de la Segunda Guerra Mundial. En este período, Francia y Venezuela establecieron relaciones con la aspiración del reconocimiento de su autonomía como parte de un mundo multicultural y des-territorializado. El debate cultural que envuelve a las artes y su relación con las antinomias de la época ha sido analizado en este trabajo con el objeto de evaluar criterios para el estudio de las relaciones que Soto establece entre 1959 y 1967. Nuestro objetivo fue el de acometer recorridos transversales que permitirían desarticular la imagen homogénea de la historia oficial del arte cinético.

En este sentido, en esta tesis hemos conseguido estructurar de forma novedosa un discurso sobre la valoración del espacio arquitectónico y urbano para confrontar los enfoques parciales y disciplinarios sobre el arte óptico y cinético. Esta aproximación nos permitió relacionar la construcción de entornos desmaterializados de 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.

A la llegada de Soto a París, el lenguaje del *tachismo* y la abstracción gestual –*chaud*–, en pleno florecimiento, no alcanzaba a seducir a los jóvenes artistas venezolanos residenciados

¹ Postguerra cartografiada Invocando la “Carta del Atlántico”; las conferencias de Teherán y de Postdam son el marco en el cual se tomó decisiones de reparto de hegemonías.

en Francia después de la Segunda Guerra Mundial. A pesar que el lenguaje de la abstracción gestual se imponía, Soto se interesaría en el arte abstracto geométrico.

Por otra parte, aún cuando muchos de los artistas más importantes de la abstracción geométrica seguían activos; esta tendencia de la abstracción había comenzado un proceso de declinación.² Así, a la llegada de estos venezolanos, los defensores del arte abstracto geométrico entraban en una fase de “academicismo” que tenía por objeto sentar las bases para la construcción de los nuevos modos de representación del período de postguerra: desde 1946 con la apertura del *Salon des Réalités Nouvelles* renacía la abstracción geométrica –froide-, confrontada a *L’Ecole de París*; André Bloc y Edgar Pillet en 1949 fundaban la revista *Art d’Aujourd’hui* en defensa de un arte abstracto geométrico y la síntesis de las artes; y se fundaba en 1950 el *Atelier d’Art Abstrait* en Montparnasse dirigido por Jean Dewasne y Pillet, promocionado desde *Art d’Aujourd’hui*. Toda esta situación cultural se desarrolla en medio de un París que devastado, física y moralmente, como consecuencia de la Segunda Guerra Mundial y la consiguiente Ocupación, debía necesariamente encaminarse hacia su reconstrucción.

París había perdido su mercado, sus artistas, sus marchands y sus coleccionistas durante la guerra. Las galerías en Nueva York habían tomado el relevo. Muchos artistas e intelectuales no se quedaron en el espacio de la producción estrictamente artística, sino que pasaron a ser actores políticos importantes en el debate ideológico. El mundo del arte participaba en esta estrategia de reconstrucción que buscaba dar respuesta a la crisis, aunque no de forma consensuada; diversas manifestaciones artísticas competían en medio del debate político ideológico que, contenido en su escenario natural, inevitablemente se trasladó al ámbito cultural, incidiendo sobre la producción estética.

Es así como en este programa de reconstrucción, la cultura jugó un rol decisivo para la conformación de la identidad nacional de Francia, estableciendo así las bases de una competencia donde cada galería de arte apostaba por aquellos artistas que podrían asegurar a París su posicionamiento y autonomía en la escena internacional del arte. Soto, como otros artistas venezolanos que le habían antecedido, participaría en el *Salon des Réalités Nouvelles* que hacia 1950 se decantaba por la abstracción geométrica.

Partiendo de este contexto, en esta tesis no sólo nos interesa la motivación de Soto para viajar a formarse en París durante la segunda postguerra, sino que, en una original

² SEUPHOR, Michel [1962]. *La pintura abstracta de Kandinsky a nuestros días*. Vergara. Madrid.

aproximación a su obra, desvelamos cual pudo ser el rol interpretado por Soto en la construcción de las representaciones culturales que se corresponden al nuevo orden mundial. Evidentemente, en medio de esta situación que se vio afectada por el tan discutido hecho del desplazamiento del centro de gravedad de la modernidad en las artes visuales desde París hasta Nueva York, cuando el expresionismo abstracto emergía en los Estados Unidos como tendencia dominante y a la vanguardia de la innovación artística. Este desplazamiento ha sido provocativamente expuesto por Guilbaut, como un robo fruto de una calculada estrategia de la Guerra Fría para liberar al arte de cualquier implicación política, cuya consecuencia fue una purificación de lo visual frente a cualquier interferencia aparentemente externa, como podía ser, por ejemplo, una función narrativa o anecdótica, para infundirle, en cambio, un valor universal en sí mismo.

Las elecciones que hacen los artistas y otros intelectuales venezolanos, en medio de la escena artística francesa, no obedecía a un problema de moda sino a una reflexión propia sobre la situación cultural en Venezuela que les haría tomar conciencia de la necesidad de asumir posición dentro de la universalidad del arte. Esta actitud no se limitaba sólo al ámbito artístico, pues Venezuela también habrá de asumir un rol activo en las políticas que se derivan de esta modalidad de postguerra cartografiada llamada Guerra Fría.

En Venezuela, historiográficamente, se reconoce la exposición Las Cafeteras de Alejandro Otero en el Museo de Bellas Artes de Caracas en 1949 como el nacimiento de la corriente abstracta. El origen de ésta se sitúa en la pintura impresionista. Así, al explicar la obra de Soto y priorizando una valoración de su obra en tanto objeto artístico, se anhelaba dar continuidad a los trabajos de artistas reconocidos en su medio, bajo la pretensión de llegar a constituirse en una propuesta original que permitiría avanzar en una línea construida bajo una genealogía canónica de la pintura abstracta en Venezuela que reconocemos sustentada por Gaston Diehl. Esta circunstancia ha dado lugar a situaciones confusas, cuando se pretende la recepción de algunas obras de Soto como piezas a exhibir y por sus cualidades formales bajo un modo de existencia aurático que las dota de una función ritual que no les corresponde.

La necesidad de búsqueda de formación de los artistas venezolanos en Francia nos llevo a reflexionar sobre ciertas formas de hibridación que se pueden encontrar en las sociedades latinoamericanas. Éstas se correspondían con enfoques de dominación cultural o con la teoría del imperialismo que defendía la izquierda y que situaba a los países de América

Latina como una otredad marginal en relación a un centro metropolizado. Entendida así, las manifestaciones híbridas eran interpretadas como sometimiento. Se dejaba sin lugar a las posibles derivaciones de una relación que en la mirada al otro se reconfiguraba en una relación binaria y cuyo reconocimiento se ha desvelado significativo en nuestra tesis sobre “la construcción de un entorno desmaterializado” por parte de Jesús Soto.

En Venezuela, desde una izquierda cultural, la obra de Soto se crítica como parte de un arte alienado. Esta visión se sustenta en un proceso que como parte de la Guerra fría tendría por objeto contener el comunismo a escala mundial y que, aun reconociendo el importante papel jugado por el petróleo venezolano en la reconstrucción de Europa occidental, arrastró a Venezuela junto a otros países latinoamericanos. Después de 1945, con la pretensión de rivalizar con la ideología marxista y soviética, se promovía una pintura que estaba muy influenciada por el surrealismo francés, pero paradójicamente, también por el marxismo y el trotskismo: el expresionismo abstracto cuyo máximo exponente sería Jackson Pollock.

Incurсионando en la abstracción geométrica y en un esfuerzo analítico sobre la obra de Mondrian, Soto inicia una serie de composiciones entre 1951 y 1953 que terminaría por asociar al dominio de la figuración. Esta serie fue interrumpida según Soto porque comprendería que ya en 1942, la búsqueda plástica de Mondrian había desembocado en la animación deliberada del plano por contraste de colores, con una obra realizada en los Estados Unidos y representativa de la cultura americana. *Broadway Woogie-Boogie* se correspondía con las impresiones del artista sobre la vida en Nueva York³. Como ejercicio visual, es interesante destacar la semejanza formal entre éstos y las posteriores *Escrituras* de Soto, ensamblajes en el espacio que realizará desde 1957. Sin embargo, para nosotros ha resultado de mayor relevancia la referencia a Mondrian es su serie de ambivalencia, pero más allá de las apreciaciones estética tan comentada por la crítica en la época, nos valemos del comentario de Schapiro sobre esta obra de Mondrian y su relación con lo urbano para otorgar un valor inusual alegórico al espacio de la calle en la obra de Soto, vía Mondrian.

Ahora, si de semejanzas formales se trata, una obra como *Cuadrados concéntricos* nos recuerda los cuadros realizados por Frank Stella a partir de 1959, donde bandas moduladas, cuya distribución concéntrica y simétrica era determinada por el perímetro rectangular del

³ Meyer Schapiro asocia esta etapa de Mondrian “(...) al espectáculo urbano en su doble faceta de lo arquitectónico como una construcción interminable de unidades regulares que se repiten y de lo fortuito en el movimiento continuo de personas, tráfico y luces resplandecientes” de la urbe americana -en especial, de la escena de Manhattan-. SCHAPIRO, Meyer [1968]. *Modern Art*. George Braziller. Nueva York. Versión en castellano: *El arte moderno*. Tr. Aurelio Martínez; Ma Balseiro. Alianza Editorial. Madrid (1993). P. 208.

marco, representativas de la *post-painterly neoyorquina*, se proponían como antiexpresionistas.⁴ Sin embargo, si bien Stella aceptaba como obvias las conexiones de su pintura con Mondrian, también defendía su posición alejada de la abstracción geométrica europea. Stella explicaba el carácter repetitivo de su pintura como estrategia para evitar la composición relacional que identificaban con el arte europeo.

Una obra de Jean Dewasne que fue reubicada en el hall de acceso al Museo de Arte Moderno Jesús Soto en Ciudad Bolívar después de su ampliación, y que permaneció allí mientras Soto vivía, es una colorida pintura mural titulado *Soto-Stella* (1973) que dejaba evidencia de las relaciones que a nivel disciplinar se podrían desvelar entre estos dos artistas.

Por otra parte, serían los libros sobre *Schoenberg* escritos por René Leibowitz y publicados en París en 1947 y 1949, respectivamente, los que darían finalmente a Soto los fundamentos para su experimentación plástica entre 1952 y 1953. La música serial le proporcionaría un método de organización y de codificación independiente del gusto. El sistema dodecafónico⁵ de la propuesta musical de Schönberg induce a Soto a codificar su propio lenguaje plástico. En este sentido, encontramos que Schönberg representa para Adorno lo que Mondrian para Greenberg, en relación a los análisis que les permitían dar respaldo a la abstracción, lo moderno y el arte por el arte.

Soto aparece como parte de la exposición *Le Mouvement*,⁶ en la galería Denise René en París en 1955, momento que marcaría el inicio del reconocimiento de un arte cinético. Para esta ocasión, y como parte de una estrategia didáctica sobre los orígenes de la abstracción geométrica, se publicó el impreso titulado *Le Mouvement*, más conocido como *Manifiesto amarillo* por su color. En éste se presentaba a Vasarely como autoproclamada cabeza de una tendencia que se desarrollaba en torno a la problemática del movimiento, y que se vinculaba con la generación anterior a través de propuestas como los móviles de Calder y las máquinas de Duchamp.

⁴ GUASCH, Anna María (1997). *El Arte del siglo XX en sus Exposiciones, 1945-1995*. Ediciones del Serbal. Barcelona. P. 153.

⁵ En este sistema las notas no conservan su valor tradicional sino que constituyen una red de relaciones logradas con base en valores permutables. RUBERT DE VENTÓS, Xavier [1963]. *El Arte ensimismado*. Anagrama. Barcelona (1997). Pp. 64-67.

⁶ VASARELY, Víctor; BORDIER, Roger; PONTUS HULTEN. [1955]. Catálogo *Le Mouvement (Manifeste jaune)*, abril. Galería Denise René. Paris.

La galería Denise René promocionaba el trabajo de Soto bajo esta visión de una plástica cinética de Vasarely y le organizó una exposición personal en 1956. Esta galería se constituyó en epítome de la defensa del arte abstracto geométrico en París cuando diferentes modos del expresionismo abstracto dominaban el debate artístico.

Las décadas de 1950 y 1960, a pesar del estatus descolonizador en el que se encontraba Francia ante el conflicto en Argelia, se caracterizarían por el creciente sentido de optimismo, en parte por el advenimiento de la tecnología y el estilo americano de consumismo. Bajo este clima Francia fue recobrando su estabilidad doméstica creando un patrón para la reconstrucción de su identidad, con la esperanza de asegurar su presencia en el nuevo orden establecido frente a lo que se percibía como imperialismo americano.⁷

Entre diversas estrategias, la asociación entre París y las capitales latinoamericanas, en relación a la planificación urbana, fue de central importancia para los artistas latinoamericanos. Tanto en París como en Caracas se promueve una cultura que nace asociada a una imagen de progreso y desarrollo tecnológico, en particular en las artes visuales. La conformación de los proyectos políticos en Francia y Venezuela, durante las décadas de 1950 y 1960, brindaban a Soto la oportunidad histórica de desarrollar su obra abstracto geométrica con énfasis en un lenguaje visual asociado a lo “universal”, como oposición a lo regional o tradicional. Este fue el modo en que algunos artistas latinoamericanos consiguen introducirse en el ámbito artístico francés; a la vez, estos artistas abstraccionistas geométricos rescataban el pasado europeo de la vanguardia histórica en la cual Francia jugó un rol prominente.

La Galería Denise René respaldaba a los artistas latinoamericanos residenciados en París que estaban incursionando en el arte abstracto geométrico. Y un artista como Vasarely, figura emblemática de la Galería, sería uno de los artistas internacionales más comprometidos con el Proyecto de la Ciudad Universitaria por considerar que en Caracas la tendencia de las artes plásticas iba hacia lo monumental, integrando las artes plásticas a una arquitectura donde la abstracción domina.

Por su parte, Soto con sus proposiciones en metacrilato dentro del arte cinético, conseguiría alejarse del consenso de la segunda posguerra de varias maneras. Por una parte, sus obras

⁷ El Plan Marshall traería entre sus consecuencias, propiciando el debate ideológico en Francia, el desplazamiento del humanismo europeo por la tecnología norteamericana. Esta situación es propuesta por Guilbaut como una fina metáfora del precio que tendría que pagar Europa por la ayuda recibida finalizada la guerra. Ver: GUILBAUT, S. (1983). *Op. Cit.* P. 153.

consiguen burlar la rígida distinción entre lo culto y lo popular que se había propuesto Greenberg al promover el expresionismo abstracto; pero además, en sus construcciones cinéticas, tal como las promovía Denise René desde su Galería ya en 1955, se pretendía borrar la distancia entre bien de consumo y una experiencia estética desinteresada. Sin embargo, encontramos como reflejo de la creciente politización del mundo del arte una reflexión interna sobre la forma estética que lleva a Soto a realizar proposiciones en las que, a la vez que lo óptico se manifiesta como lo esencial de la pintura, se desafiaba el acento puesto por Greenberg en la presencia visual atemporal; también se reconoce en estas obras la puesta en juego del reconocimiento de los múltiples puntos de vista que la obra ofrece al espectador quien terminaría por constituirla en un acto de colaboración.

Por su parte, partiendo de un tiempo presente donde situar la experiencia de lo visible, los diversos trabajos en plexiglás que viene realizando Soto desde 1953 permiten entender su búsqueda sobre una plástica cinética caracterizada por el movimiento óptico, tal como se entiende desde una aproximación fenomenológica. Es desde esta posición que Soto reinterpreta la obra de Moholy-Nagy sintetizando instrumentos para transitar de la creación estática a la cinética, a través de sus primeras obras con el efecto moaré. Lo siguiente fue el uso del positivo-negativo y el paralelismo de líneas en vertical que exigen una aproximación lateral, bien de izquierda a derecha y viceversa; en obras posteriores, si las líneas se presentan horizontales indican que la obra debe ser vista en sentido ascendente y descendente.

La intención de Soto entronca con los conceptos sobre una visión subjetiva propia de la modernidad, sobre la que Soto construye su genealogía. Según propone Martin Jay, 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, especialmente al tacto. Se estaba ante la automatización de la mirada, sucedida para la reconstrucción de un observador apto para la tarea del consumo.

Pero la obra de Soto se reinterpretaba bajo la mirada de una galerista como Iris Clert, a quien conoció a través de su amigo Tinguely. La galerista tendría la oportunidad de dar a conocer las obras de Soto mostrándolas bajo comentarios como: Mirad sus dedos! Veis las vibraciones de sus cuerdas? Y bien, sus cuadros son como las vibraciones de su guitarra.⁸

⁸ *"Regardez ses doigts...! Vous voyez les vibrations des cordes? E bien! Ses tableaux sont comme les vibrations de sa guitare"*Íbid. P. 172

Juntos a Iris Clert y el grupo de artistas reunidos en torno a su galería, Soto participó en *Vision in motion-Motion in vision* en 1959. El nombre de la exposición dejaba en evidencia la influencia del artista Laszlo Moholy-Nagy sobre los organizadores de la muestra (Tinguely y sus amigos Pol Bury, Paul van Hoeydonck y Daniel Spoerri). En esta exposición, bajo la temática del movimiento, se encontraría presente diversas tendencias: arte cinético, pintura monocroma, Nuevo Realismo. Esta exposición en Amberes constituye la primera aproximación concreta que se opera en esta época entre diversos grupos de vanguardia europea en la que Soto participó.

A partir de entonces, artistas de tendencias análogas de diferentes países proclamarían un nuevo arte europeo que se agruparían 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; autodenominándose como grupo europeo, Zero concentra aquellos artistas que buscan una nueva lengua 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, nos ofrece una perspectiva para nuestra aproximación a las numerosas obras realizadas por Soto que participan en sucesivas exposiciones entre 1959 y 1966. Las exposiciones en las que participa Soto durante estos años nos han permitido estudiar su trabajo en dos vertientes. Por una parte, una obra que se explica dentro de la investigación óptica cinética que refiere a las experiencias desarrolladas bajo la tutela de la galerista Denise René, quien también vendrá a ser una de las figuras representativas de las relaciones culturales bilaterales entre Francia y Venezuela. Por otra parte, las investigaciones sobre las posibilidades de lo inmaterial en el arte lo aproximó a los artistas reunidos en la Galería Iris Clert en París y a la Galería Schmela en Dusseldorf desde su inauguración, así como al círculo de artistas asociados al grupo Zero - cuyo origen nace unido a la publicación de una revista con el mismo nombre que como órgano difusor de sus ideas editaban Heinz Mack y Otto Piene desde 1958-. Es esta segunda vertiente la que nos aporta argumentos para reconocer el trabajo de Soto alejado de los sectores que ostentan 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 como parte de Zero destaca *Zero-Edition-Demonstration* en las calles de Düsseldorf. Sólo unos meses antes, como muchos otros artistas vinculados a Zero, había formado parte de la exposición itinerante *Bewogen Bewegin*, organizada por Spoerri en colaboración con Tinguely y William Sandberg en el *Stedelijk Museum* de Ámsterdam en 1961, y llevada por Pontus Hulten al Museo de Arte Moderno de Estocolmo y al *Louisiana Museum* de Copenhague. Esta exposición, marcó el inicio de un 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 cuando se concedió el gran premio a Le Parc.

La participación de Soto, entre varias obras, proponía un *Mural* como un gran ensamblaje pluridimensional. Esta propuesta es continuidad de su *Mural* para el segundo *Festival d’Art d’Avant-Garde* en París en 1960. Pero en esta ocasión, dada la relevancia internacional de la muestra, éste suscitaría mayor polémica entre la crítica en Caracas. Esta obra dio pie para contextualizar a Soto en relación a los informalistas, desde una visión europea; y en relación a “lo barroco”, desde una visión latinoamericana. Pero la crítica también se nos manifiesta como reflejo social de la década de 1960. En Europa, reflejo de los indicios de una crisis de la sociedad de consumo que ha impactado todos los ámbitos de la sociedad. En Venezuela, la crisis social que se deriva de los profundos cambios políticos cuando a la caída del régimen del General Pérez Jiménez, asume el gobierno el presidente social demócrata Betancourt. Este es un período de confrontación entre el gobierno venezolano y activistas comunistas, otrora aliados de los social demócratas. En este contexto, nuevas manifestaciones artísticas surgían en Venezuela como reflejo de las circunstancias sociales, muchas de las cuales proponían retornar a la expresión en oposición a la abstracción.

La confusión que apreciamos en el medio de la crítica venezolana, que lleva a asociar muchas de las vibraciones de Soto de esta época –por su incorporación de materiales extra-pictóricos- con un gusto por lo informal, se daba también en el contexto artístico europeo, de una manera que afectaba las diversas propuestas desarrolladas por los artistas de Zero, muchos de los cuales participarían en la Galería Signals y en la publicación del mismo nombre.

Por otra parte, en el contexto norteamericano, en ocasión de la exposición *The Responsive eye* en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1965, se publicó el catálogo a cargo de William Seitz que, aún cuando Soto no formó parte de los artistas de la exposición, dejaba

explicada su obra en relación a su énfasis en lo visual asociándola a la obra de Vasarely, dando lugar a apreciaciones erróneas por parte del público y la crítica especializada. Es precisamente en Estados Unidos donde se da el nombre a estas obras de *Op art* emparentándolo con el *Pop art*. Entendido el *Op art* desde su filiación con el *Pop art* surgen las condiciones más propicias para su mercantilización. Las estrategias del arte óptico llegarían a cautivar a diseñadores y decoradores, imponiéndose como moda *kitsch*, quienes seleccionaban los recursos visuales más seductores para adaptarlos en cualquier tipo de producto. La aparición de imágenes de “moda *Op*” fue una de las manifestaciones más destacables, en revistas como *Life*, *Vogue*, *Harper’s Bazaar*, entre otras revistas que abarcarían esta nueva moda.

La confrontación interpretativa definiría las condiciones en las que se recibe a Soto durante su primera retrospectiva en los Estados Unidos, cuando en el mes de marzo su muestra en la *Koot Gallery* coincide con la exposición *The Responsive Eye*. La polaridad entre el arte en norte-América y el arte en Europa, como contexto donde se hace confusa la percepción de la obra de Soto, dividida entre la apreciación de la crítica norte-americana y la defensa de su postura personal, encuentra apoyo en el contexto de la cultura inglesa. Así, en oposición a las publicaciones en revistas y diarios norte-americanos por parte de Barbara Rose, Lucy Lippard, Amy Goldin, entre otros; confrontamos los artículos aparecidos en *Signals Newsbulletin* de la Signals Gallery en Londres. Proponemos la búsqueda de Soto en esta época contextualizada en actividades que entendemos continúan el espíritu que tuvo su participación junto al grupo Zero en Düsseldorf, y que han dado lugar a obras que encontramos explicadas en *Signals Newsbulletin* editado por David Medalla y Paul Keeler.

Entre las obras más desconocidas de esta época encontramos la serie de Leños; conformada por ensamblajes realizados con materiales de recuperación como madera de desecho, eran también pintadas con las siempre líneas verticales paralelas, blancas sobre negro, en una cara o parte de ella-. En estas obras todo podía ser incorporado en una pretendida integración y desmaterialización óptica en la obra. Estas obras nos recuerdan las maderas abstractas de Torres García “sus obras más abstractas, o, al menos, las que más lo son aparentemente” en palabras de Juan José Lahuerta quien propone que éstas, lejos de estar referida a una composición abstracta, revelan su condición natural y hablan de la temporalidad a través de su consumición y su desgaste.

Los elementos suspendidos volverán a aparecer como parte de grandes muros cinéticos contruidos especialmente para la primera exposición retrospectiva de Soto en la Signals Gallery en Londres en Londres en 1965. Estos grandes muros cinéticos, cada vez más próximos a una escala arquitectural, más allá de la crítica que han recibido como obras de arte óptico-cinéticas -por su aproximación a la técnica y a la cibernética- se proponen en este estudio como resultado de una atenta reflexión por parte de Soto sobre las tensas relaciones que sostienen el humanismo y la técnica, que encuentra analogías en las reflexiones que sobre la producción estética en la arquitectura y la ciudad se sostienen bajo un clima de reconstrucción durante la Guerra Fría.

Soto explicaba su trabajo artístico como análogo a la ciencia, y el arte como una modalidad de percepción y racionalización del universo, una forma de conocimiento. Pero, aún cuando Soto reconocía que fue en el libro *El nuevo espíritu científico* (1934) de Gaston Bachelard (el cual pude consultar en la biblioteca de su estudio en su casa en París) donde encontró el vocabulario para expresar las intenciones de su búsqueda plástica; no sería hasta 1965 cuando su amigo David Medalla le regala éste. El aporte en esta tesis al dar crédito a las referencias que el propio Soto hace a los escritos de Bachelard –cuestión que no ha sido sustentada anteriormente en ningún otro estudio o aproximación a Soto o a su obra- nos permite comprender la percepción de la realidad para Soto. Sin embargo, los estudios que relacionan la obra de Soto con la ciencia se han desviado del sentido intuitivo de Soto en tanto artista entrando a racionalizar la obra como demostrativa de fenómenos de la ciencia.

Desde nuestra perspectiva, cabe revisar las posturas explicativas de la obra de Soto por alusión al contexto selvático, que podrían encontrar eco en la propuesta inicial del arquitecto Carlos Raúl Villanueva para el interior del Cubo en la *Expo 67* en Montreal que finalmente fue ocupado por una gran Estructura cinética de Soto. Cuando Soto construye sus entornos desmaterializados, desde sus Muros hasta la concepción del Penetrable, los concibe como consecuencia de una nueva sociedad más participativa que se comenzaba a sentirse, pero él plantea que éstos también guardan la idea de envolver al hombre.

Es por esto que si en esta tesis ha sido necesario retomar una estética fenomenológica y existencialista como fundamento que permita entender el proyecto que permitió a Soto iniciarse en la investigación artística en torno a una plástica cinética que ha sido definida como de una “lógica impecable”; también, proponemos obligado incursionar en la filosofía de la ciencia de Bachelard, sin perder de vista el propósito que acometemos, para intentar

comprender como se pretendía traducir una “verdadera fenomenología científica” en la propuesta artística de Soto.

En esta tesis hemos confrontado a la idea de vacío que se adjudica a la obra de Soto, y defendido que, en el Penetrable, él ha sustituido el vacío por la noción de plenitud: “plenitud de relaciones”, “plenitud de vibraciones”, “el cuerpo del espacio”, “plenitud en la yo hago mover a la gente” son todas expresiones que le servían a Soto para explicar su conceptualización del Penetrable como respuesta sensible que le permitía manifestar lo real inmaterial.

Todas estas relaciones son alegóricas y descriptivas de una experiencia sensorial, pero el Penetrable se produce en medio de una década conflictiva como lo fue la de 1960, donde se propicia la discusión sobre una sociedad de consumo como estímulo a una producción que se dirige más allá de sus necesidades reales. La idea de una obra penetrable se concibe desde la propuesta de un arte desmaterializado donde el objeto artístico se interpreta en cada puesta en escena, se recrea. La obra penetrable, como entorno geométrico, rompe con el estigma de aparato tecnológico, programado y programable, que pesaba sobre las obras cinéticas. El Penetrable, más allá de una experiencia temporo-espacial, alcanza a implicar lo háptico y lo visual en una relación binaria

Por otra parte, una pintura de Soto titulada *Collage et vibration* (1960), la cual no ha recibido atención más allá de sus características de forma, composición y su materialidad, ha resultado clave en nuestro estudio y nos permitió constatar como Soto se situaba en relación a un diálogo con el pintor monocromático. Nuestro análisis nos permite argumentar que los Penetrables, donde la experiencia del color cobra protagonismo, se presentan como construcciones pluridimensionales de aquella pintura, y como una traducción personal de Soto sobre los bosquejos de Klein de unos Monocromos en escena realizados en 1954 donde plasmo sus ideas en relación a ciertas experiencias teatrales relacionadas con el color, el sonido y el movimiento. La teatralidad, con el acompañamiento del sonido que se indica en las notas, permite deducir la experiencia temporal que estas obras propondrían.

Pero si Klein filosofaba con el vacío, hemos propuesto determinante en la concepción de los Penetrables de Soto –en su necesidad de hacer tangible este vacío- la noción de plenitud. Además, en *Collage et vibration*, Soto había introducido desechos de alambres, a modo de los objetos encontrados de Tinguely y Spoerri, superpuestos a su fondo cinético de líneas paralelas.

La desmaterialización a la que Soto se refiere se vale de la materia, cuestión que proponemos debe situarse en relación a Bachelard. Así, Soto debe ser entendido como un artista de la imaginación dinámica más que de la imaginación material. En el Penetrable, Soto se apropia del aire como materia de sus entornos. Pero para Bachelard “el aire es una especie de materia superada”. El Penetrable comparte la idea de la desmaterialización sobre la que funda Bachelard el signo realmente aéreo.

Nuestra tesis nos ha llevado a contextualizar la propuesta que Soto desarrolla entre 1957 y 1969 como síntesis conceptual entre vivencias y experiencias que le permitieron comprender la naturaleza como portadora de fenómenos universales, con formas que se corresponden a estructuras de lo indefinido, lo inconmensurable, lo indeterminado, lo ambiguo. En este sentido tuvo oportunidad de desarrollar una ambiciosa propuesta por encargo del gobierno de Venezuela en 1975; bajo la línea de las propuestas ambientalistas realizada por algunos miembros del grupo Zero, realiza un proyecto a gran escala -que no se llega a construir- conmemorativo de la nacionalización del hierro para Ciudad Guyana. Pero para entonces, la propuesta ya no tiene el sentido utópico y reivindicativo de Zero pasando a entenderse como un arte oficial donde sólo cambió el coleccionista que ahora es el Estado. Esta circunstancia nos permite relacionar esta propuesta de Soto a la noción de “heterotopia” planteada por Foucault la cual refiere a lugares poco comunes y ajenos a la experiencia cotidiana que, a diferencia de las utopías imaginarias, presentan un fuerte componente político.

Las principales ciudades venezolanas se conformaban entonces como expresión espacial de una dominación estatizada. En este proceso, el arte cinético coadyuva a la arquitectura en la configuración del nuevo orden social. Sin embargo, se promueve un discurso explicativo de las obras cinéticas marcadamente formalista y tecnificado desprovisto de ideología, permitiendo enmascarar cualquier vinculación con la autoridad que representan. En este sentido, los intelectuales asociados a la burguesía de Caracas juegan un rol significativo por lo que serán figuras como Alfredo Boulton quienes elaboran el discurso con el cual se explican estas obras. También es interesante como Boulton redefine el concepto de “realismo social” en Venezuela, que no sólo involucraba 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.

Esta situación lleva a oponer a una cultura oficial y democrática promovida desde los medios de comunicación masiva -como la televisión-; la contra-cultura que era defendida por periodistas e intelectuales de izquierda, en sus escritos, en el teatro, el cine, en ateneos, en las universidades y en otros espacios académicos, y algunas iniciativas aisladas que penetraban con un mensaje radicalmente ideologizado las barriadas donde se asientan las clases populares.

Por parte del Estado, la obra de Soto y el arte cinético se adecua a iniciativas asociadas a la museología, tanto para la difusión de las colecciones venezolanas –entre las que se sitúa la propia colección de Soto- dentro de los museos; como por el encargo a artistas cinéticos de obras para su emplazamiento en el espacio público de la ciudad. Estas obras serían criticadas por Marta Traba “como adorno decorativo menos comprensible y útil que las vallas publicitarias con las que competía”⁹ en la ciudad.

Es así como Venezuela pasa a ser reconocida como sede oficial del arte cinético en los primeros años de 1970. La valoración de los espacios públicos de la ciudad como espacio cultural donde mostrar las obras de Soto fue el contra-golpe que daría el Estado, confrontando el dominio de la izquierda radical en los espacios cerrados de la academia o la nula productividad de los activistas en las barriadas populares.

Es esta circunstancia la que presenta a Venezuela, desde una visión sobre arte latinoamericano, como un país que ha consolidado un haber artístico, cuestión que tiene sus antecedentes en la Ciudad Universitaria de Caracas. La creación del Museo de Arte Moderno Jesús Soto en 1969, primer museo moderno construido en Venezuela, al que sigue el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, se corresponde con los lineamientos de actores globales como la UNESCO y la OEA que pretendían elevar la cultura de los pueblos. Un interesante documento inédito encontrado en el archivo del Museo fue una carta-dibujo de Tinguely dirigida a Soto donde pide su colaboración con una obra penetrable para ser integrada en su proyecto museístico El Ciclope. El Penetrable sonoro fue la respuesta de Soto, a la vez que definía su ubicación en su museo.

Pero en medio de la realidad cultural, la arquitectura y la configuración urbana de las ciudades venezolanas eran vistas, por parte de los opositores al gobierno democrático, como

⁹ TRABA, M. (1974). *Op. Cit.* P.

un instrumento represivo y autoritario que venía a ejercer el control social.¹⁰ Lo cierto es que si algunas de estas obras artísticas y arquitectónicas resultaban ostentosas al imponer su presencia a la mirada del habitante común de la ciudad irrumpiendo en medio de su cotidianidad;¹¹ éstas formaban parte de un proyecto de construcción social que pretendía una transformación más profunda en el individuo.

El proyecto de construcción de identidad nacional que promovió De Gaulle en Francia durante la segunda postguerra mundial, y el proyecto de construcción de identidad nacional que consolidaría la democracia social en Venezuela, con sus semejanzas y diferencias, fueron catalizadores de nuevas representaciones culturales. Si De Gaulle buscaba en la latinidad las semejanzas entre Francia y América Latina como fórmula para convocar una colaboración entre ambos países; la obra de Soto se hace representativa de esta colaboración. Su obra circula entre París y Caracas como una propuesta alternativa a la representatividad de la democracia que significaba el expresionismo abstracto norteamericana. Pero su emplazamiento no quedaría limitado a ciudades venezolanas o francesas. Soto había conseguido desarrollar su particular idea de entornos y grandes ensamblajes desde 1958, un trabajo aún más ambicioso al emplazarse en edificios institucionales en ciudades como París, Rennes, Frankfurt, Ginebra, Caracas, entre otras.

Francia, bajo el liderazgo de Charles De Gaulle, orientándose desde la derecha hacia la construcción de una imagen de nación moderna y a la recuperación de su hegemonía cultural y su autonomía económica -que la hace protagonista de las iniciativas de integración económica de la Europa occidental- se promueve como centro cultural dando la oportunidad a Soto de vincularse a artistas de toda Europa y de América Latina. Por su parte, Venezuela, bajo la orientación de la izquierda moderada -que se insertaba progresivamente en las políticas de la derecha internacional- de los gobiernos social demócrata de Betancourt y Leoni, le dio la oportunidad de promover su obra, nacional e internacionalmente; a la vez que éstas venían a actualizar en arte y cultura a una Venezuela que asociaba sus políticas educativas con el ideal de la democratización del arte. Así, por vez primera, se promovía la

¹⁰ Sobre la arquitectura como instrumento de quienes ostentan el poder político y económico se reconocen posiciones diferenciadas en Georges Bataille y Michel Foucault. Para un análisis sobre el papel de la arquitectura como estructura orgánica para el ejercicio de poder, ver: GARCÍA CORTÉS, José Miguel (2006). *Políticas del espacio. Arquitectura, género y control social*. Institut d'Arquitectura Avançada de Catalunya & Actar. Barcelona.

¹¹ La crítica que recibía el emplazamiento de estas obras artísticas se asimilaba a la concepción de Bataille sobre la arquitectura concebida para mirar, de cariz simbólico y que guarda una muy estrecha relación con las jerarquías autoritarias que imponen su presencia externa de una manera tan ostentosa que acobarda. BATAILLE, George [1929] *Architecture. Documents* no. 2, mayo.

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 plástica cinética de Soto deriva de una propuesta artística situacional que reconocemos participaba de las características que en la actualidad permiten estudiar el proceso de hibridización como un mecanismo capaz de subvertir la hegemonía y de proponer nuevas relaciones entre las estructuras dominantes y los márgenes. Esta cultura híbrida produciría el fenómeno de desterritorialización que fomentó la emergencia del arte latinoamericano que viene hoy día a asimilarse a la denominada escena multicultural.

La plástica cinética de Soto se hace representativa del arte latinoamericano no sólo al insertarse en la corriente universal del arte, sino por llegar a constituirse en representativa de axialidades que configuraban el mapa político económico internacional que se pretendía dibujar alternativo a la polaridad dominante durante la Guerra Fría. Lo que se nos ha revelado significativo es como el *Penetrable* contribuyó a la conceptualización de nuevas proposiciones que permiten desvelar la sensibilidad que se desarrollaba durante la década de 1960. Así, esta tesis nos permite argumentar que los *Penetrables* nacieron al margen de un mundo del arte institucionalizado. Esta situación se infiere al confrontar la forma segregada en la que se presenta el primer *Penetrable* y otras obras múltiples, separadas de las “obras”, en la exposición retrospectiva de Soto en la Galería Denise René en 1967. Equiparamos así el *Penetrable* como construcción de un entorno desmaterializado a aquellas propuestas que han servido como baremo de las relaciones entre el arte de vanguardia y el museo.

La aproximación a la construcción de entornos desmaterializados de Soto desde una perspectiva arquitectónica desvela así, en nuestra tesis, el reconocimiento del potencial político de estas formalizaciones artísticas. La socialización del arte pretendía erigir en lo universal una realidad transparente; pero la ambigüedad y las contradicciones en las proposiciones artísticas de Soto hacían referencia a la creciente hegemonía de lo social y de lo económico que conllevaría “la implosión de lo social en las masas”¹². Los entornos desmaterializados de Soto se configuran desde el potencial de la calle como espacio museístico.

¹² BAUDRILLARD, Jean (1978). *L'ombre des majorités silencieuses*. Versión en castellano: *A la sombra de las mayorías silenciosas. Cultura y simulacro*. Kairós. Barcelona (2002). Pp.125-126.

Criterios de reelaboración para convertir esta tesis en un libro:

La tesis se estructura siguiendo un esquema rizomático, principio formal que se desvela en las constelaciones de obras de Jesús Soto. Esta estructura nos permite dar relevancia a cualquiera de los capítulos (o puntos desarrollados en ellos) sobre otros, sin perder el hilo conductor que dota de sentido al trabajo desarrollado.

De esta manera, se propone una revisión a la tesis reduciendo la extensión del texto, destacando los aspectos más universales de la misma. Si bien, las relaciones establecidas entre Francia y Venezuela sirvieron de base a la formación del pensamiento de Jesús Soto; la obra de Soto se consolida en un panorama multicultural y desterritorializado. En esta tesis se plantea aporte fundamental ese reconocimiento a actividades en ciudades europeas donde se constituyen núcleos que pretendían dar respuesta alternativa a la escena artística durante la Guerra Fría cultural. Además, si bien en esta tesis se estudia el arte óptico y cinético; son las manifestaciones artísticas más marginales y de calle las que se proponen como potencial político cultural que sustenta la “construcción de entornos desmaterializados” del artista plástico Jesús Soto.

Por otra parte, en esta tesis se presenta una prolija y extensa selección de documentos inéditos a la que tuve acceso principalmente en el Archivo personal del artista Jesús Soto en París y en el archivo del Museo de Arte moderno Jesús Soto en Ciudad Bolívar (Venezuela). Sería oportuno, y siguiendo los lineamiento editoriales de Arquia, la valoración de dichos documentos para realizar una selección pertinente a la edición final del libro. De igual manera, una selección entre las numerosas imágenes que contiene la tesis será necesaria.