

TESIS  
L979  
M3

UNIVERSIDAD CATOLICA ANDRES BELLO  
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACION  
ESCUELA DE LETRAS

JESUS SOTO: DE LA SELVA A LA VANGUARDIA

Trabajo especial de grado, presentado  
ante la Universidad Católica Andrés  
Bello por la alumna Lourdes de Mendoza  
para optar al título de Licenciada en  
Letras.

Profesor Guía: Padre Fernando Arellano

Caracas, Octubre de 1979

A

Pedro Jorge

y

Ana Carolina

ticulares a una época determinada (segunda mitad del siglo XX) nos permitirá reconstruir la coyuntura arte-sociedad; específicamente el arte cinético de Jesús Soto y su relación con la Venezuela del siglo XX.

El problema de la forma estética que constituye y debe constituir la cuestión fundamental de toda estética no puede separarse del problema de la existencia humana, la cual es a su vez una existencia social en todas sus formas de manifestarse. Una estrecha relación se establece siempre entre el hombre y el medio en el cual se desenvuelve, el artista es acaso quien más hondamente absorbe la huella del medio en el cual se ha formado y actúa.

De un modo sorprendente y significativo un conjunto de artistas venezolanos han surgido en los últimos veinte años a la cabeza de uno de los más nuevos desarrollos y transformaciones de las artes plásticas. Jesús Soto, Carlos Cruz Diez y Alejandro Otero son tres de los creadores más importantes del nuevo lenguaje.

Ante este hecho mi trabajo se propone justificar el

arte cinético de Jesús Soto como venezolano, cómo responde y se relaciona con la sociedad venezolana del siglo XX, si es un arte de evasión o de compromiso social y cuál es el rol que cumple el artista dentro de esta sociedad.

CAPITULO I

A.- ANTECEDENTES DEL ARTE CINETICO :  
DEL IMPRESIONISMO AL ARTE ABSTRACTO.

B.- DEFINICION Y ORIGENES DEL ARTE  
CINETICO.

A.- La fecha de 1860 es un buen punto de partida para el estudio del movimiento a través de las artes plásticas. Fue en esta fecha que se estableció una nueva manera de ver que luego se denominó Impresionismo.

El hombre prehistórico con finas líneas dibujó figuras en movimiento. En su afán descriptivo la pintura trató durante siglos de copiar los datos de una realidad sumisa, sometida al ojo como un juez lógico imbuído de conciencia. Pero aquel espectro pasivo era un producto más mental que real. Hasta el advenimiento de los impresionistas se había visto sin reservas a ese espectro aparential. Ellos descubrieron la génesis de la impresión visual, el poder extraordinario del ojo como ente activo y fusionador. La descomposición del tono sobre la tela para reconstruirlo en la retina del espectador constituye el primer intento de establecer una nueva relación artista-materia, utilizando para éllo la repercusión de un fenómeno físico en el

ojo humano. Además al descomponer el tono sobre la tela y reconstruir la relación amarillo-azul-verde a distancia en la retina de un tercero, se colocaba también la primera pica en el camino de incorporar el espectador al proceso de creación de la obra de arte. La relación artista-materia por mucho tiempo continuó casi idéntica a como se venía cumpliendo a través de la historia. Años después esa pequeña rendija dilata sus fronteras hasta el infinito. La materia-color podía transformarse ella misma utilizando el movimiento. "Al demostrarse que la materia disparada a la velocidad de la luz se convertía en energía, dentro de una simple fórmula,  $e=m.v^2$ , quedó encerrado todo el basamento teórico sobre el cual reposaría la joven estructura definitiva ya en la historia del arte cinético (1)".

Los impresionistas se preocuparon sobretodo, del fenómeno visual y consecuentemente con el movimiento como un fenómeno objetivo. Los post-impresionistas llevan esta investigación del movimiento un paso más hacia adelante agre-

---

1. R. Guevara. "Soto", En: REVISTA NACIONAL DE LA CULTURA, 16 (1979) 44-47

gándole el método científico.

La pintura abstracta surgió en diferentes lugares de Europa entre 1910 y el comienzo de la Primera Guerra Mundial. Ya en nuestro siglo el artista quiere plantear alternativas diferentes. Situar la obra creadora dentro del espacio real, procurar una nueva y activa relación del espectador con la proposición estética, extender por fin los poderes de la visión hasta entonces sumida en una alienación conformista. Liberar al ojo de los prejuicios y convenciones. Hacernos aptos para contemplar un grado más profundo de todo cuanto existe.

Hoelzel uno de los pioneros del arte abstracto pertenece a la misma generación de Van Gogh pero sólo después de iniciado el nuevo siglo se incorporó a los pintores modernos. Desde entonces concentró toda su atención en los recursos plásticos que crean en el plano del cuadro un "mundo aparte", con sus propias leyes de contraste y equilibrio: de ellos, independientemente de los objetos representados surgen los valores puramente artísticos. Hoelzel llegó a la pintura absoluta liberada del objeto. El plantea-



miento de Hoelzel defiere totalmente del de Kandinsky. Para éste los elementos abstractos son seres bien caracterizados, potencias misteriosas; son puros valores de belleza en el juego de armonías universales. Para Hoelzel por lo demás la autonomía de los recursos no entrañaba el abandono inmediato y definitivo del objeto.

Los movimientos constructivistas abandonan todas las concepciones que habían predominado hasta entonces, exigen en un sentido mucho más amplio el "valor absoluto, la emancipación del cuadro, no solamente liberado del mundo de los objetos sino también en general de toda expresión particular del mundo de las sensaciones, sentimientos, y fantasía y hasta de toda forma particular. Hasta un rectángulo sigue siendo en el plano una forma particular. Mondrián explica como llegó él a neutralizar aun esa forma, a "desnaturalizar" los colores naturales para que solamente quedaran proporcionalidades puras y universales. Aún la palabra "armonía" sigue designando en ese aspecto un valor natural y por ende particular de sensación: debe ser substituído por el de "relación equilibrada". "Ya no se puede hablar más de pintura" dice Malewitsch, quien en 1913 con

aquel famoso cuadro que representaba un cuadrado blanco sobre fondo negro, estableció un "cero absoluto" del cual partían el suprematismo y el constructivismo de los rusos (2). Mondrián había encontrado en 1920 su forma definitiva: líneas horizontales y verticales que se cortan para formar planos rectangulares y pintadas con los tres colores fundamentales: rojo, amarillo y azul; y los tres no colores: gris negro y blanco. (Ver apéndice, ilustración # 1)

Bases diferentes marcaron el arte producto de la Primera Guerra Mundial; surgieron los expresionistas alemanes con un arte subjetivo que reflejaba la angustia y los horrores de la guerra. Es un arte de tremendo realismo social. La Segunda Guerra Mundial hizo en cambio, que el arte fuera a desembocar en una expresión donde el figurativismo habría de desaparecer totalmente a cambio de signos y símbolos que personifican la destrucción física de todo lo que representaba aquella estructura del hombre y de su realidad conceptual. Después del grito de Guernica poco le quedaba

---

2. G. Brett. Kinetic Art, 14.

por decir en el campo del neo-realismo social.

La nueva orientación estaba encaminada hacia la construcción de una imagen pictórica de contenido y forma abstracta que había tenido su origen años atrás en los figurativos pero que ya definitivamente tendía aún al comenzar la primera Guerra Mundial hacia un pronunciamiento formulado por Malevitsch, y luego por Albers, Kandinsky, Klee, Arp, Balla y otros a través de la invención de una nueva formulación pictórico-constructivista de un nuevo sentido estético y de un nuevo diagrama lineal acerca de la función de la obra de arte.

Desde que existe el arte, los hombres han utilizado siempre el mundo exterior para expresarse, y es porque originariamente no se consideraban separados de él, no lo distinguen de su mundo interior: frente al mundo no se sentían ni amos, ni esclavos. Era únicamente su arte él que objetivaba la naturaleza, él que le daba existencia: creabanlo que pintaban. "La fuerza creadora de interioridad y de superación del plano visual no está en función del grado de semejanza de la obra con la realidad exterior sino con un

mundo interior que engloba al primero y lo expande hasta los "puros motivos rítmicos del ser (3)". El arte abstracto realmente surge cuando el sujeto o el objeto del cuadro pierde importancia y la superficie pictórica se convierte en materia de análisis. La pintura latinoamericana en sus mejores frutos ha sido reflejo de la actividad artística europea y de la herencia ancestral del medio en que nace.

B.- Para entrar ya específicamente en lo que constituye el arte cinético debemos señalar la fecha de 1955 cuando se incorpora definitivamente al léxico artístico. En ese mismo año la Galería Denise René reúne una importante exposición de creadores de obras transformables o en movimiento. Se trata de Agam, Bury, Calder, Duchamp, Jacobsen, Soto, Tinguely y Vasarely.

La primera oportunidad que encontramos el adjetivo "cinético" aplicado al arte es en el "Manifiesto Realista" de Gabo y Pevsner en 1920. El manifiesto habla de "ritmos cinéticos" y el primero de ellos realiza en el mismo año una escultura compuesta por una barra de acero puesta en

---

3. W. Hess. Documentos para la Comprensión del Arte Moderno,

movimiento por un motor.

Se comprueba a través de sus distintas utilizaciones que la palabra "cinético" engloba una gran diversidad de obras. Pero encontramos la unidad, su carácter específico en la presentación del movimiento (real y óptico) y en la puesta en evidencia de la transformabilidad de la obra. De esta manera se puede deducir una visión tripartita de las obras cinéticas:

- 1).- El grupo de las obras estables con efectos ópticos,
- 2).- El de las obras que requieren el movimiento físico del espectador,
- 3).- Y el grupo de las obras con propio movimiento (con un motor).

El desplazamiento físico del espectador actualiza la transformabilidad de la obra. Por élllo la palabra cinético no se aplica solamente a las obras en movimiento sino también a las obras transformables. Es necesario señalar que la transformación implica movimiento. En este caso se trata o bien del movimiento del espectador que se desplaza con el objeto de descubrir aspectos cambiantes en la obra o del

movimiento de los elementos exteriores (por ejemplo la luz) que permite percibir las distintas facetas de la obra.

La palabra "cinético" está ligada etimológicamente al concepto de movimiento. Cinético (del griego "Kinematikos") significa; que tiene el movimiento como principio. La palabra "cinético" toma diversas significaciones según sea el objeto al cual se aplique. Puede significar "movimiento" en la teoría filosófica de Hirn o en la teoría cinética de los gases, "velocidad" en la cinética química, energía actualizada en el concepto de energía cinética.

Las artes plásticas fueron consideradas siempre "artes espaciales", constituidas por objetos estáticos. "Escultores y pintores desafiaban al tiempo por medio de sus obras, eternas, inmóviles, perfectos seres de un universo parmenidiano (4)". Con el cinetismo esta concepción que dominaba la estética clásica desde Platón a Kant se encuentra bruscamente invertida. El tiempo y el movimiento no son ya negados sino aceptados, integrados a la obra que pasa a ser

---

4. H. De Bértola. El Arte Cinético, 19.

símil de la vida y no un mero refugio contra élla. Así podemos deducir una primera definición del arte cinético en relación con el movimiento: "La obra cinética es un objeto en el cual el movimiento no está representado sino, por el contrario, presente en su realidad concreta. La obra cinética no muestra entonces una imagen del movimiento, sino que élla misma es movimiento (5)".

Los orígenes lejanos o permanentes del arte cinético, es decir la inspiración que se nutre ya sea en la naturaleza, en el arte o hasta en estados psicológicos son muy diversos: en primer lugar las fuentes intelectuales e imaginativas. Como ejemplo de estas fuentes de inspiración del movimiento se pueden señalar las relaciones efectivas de ciertas obras con una filosofía dinámica como el vitalismo, las relaciones entre movimiento y tiempo, incluyendo el cálculo matemático del movimiento, la idea de progreso ligada a la expresión del movimiento. Se pueden citar además diferentes teorías de artistas ingenieros, verdadera esté-

---

5. H. De Bértola. Ob. Cit., 21.

tica dinámica tomada del dominio de las ciencias y utilizada como simbolismo temático o técnica plástica del movimiento.

En los artistas que practican el arte cinético, las fuentes lejanas o permanentes surgidas de la naturaleza son innumerables. Los fenómenos naturales asociados con la luz, con el aire y el viento, y en particular con la ingravidez (vuelo, impulso, etc.). Pero también otros fenómenos de movimiento que se pueden percibir libremente en la naturaleza, como el agua, el fuego, como también los movimientos microcósmicos de los átomos, todos estos fenómenos continúan inspirando a los artistas de nuestra generación.

Otro grupo de fuentes relativamente lejanas y permanentes podría denominarse "tecnológico". En él podemos incluir invenciones móviles, técnicas de todo tipo. Entre estas fuentes figuran la teoría de las relaciones estrechas entre el arte y la ciencia y la teoría de los progresos técnicos o tecnológicos que han tenido repercusión en el arte. Los ejemplos más notables han sido la rueda y el carro, la barca, el reloj, el aparato fotográfico y la cámara.



Las fuentes citadas ya sean de orden natural o tecnológico están muy próximos a los dominios artísticos: espectáculos pirotécnicos, fuentes de agua o de humo, autómatas, androides.

Finalmente en el dominio de las artes dominan dos teorías por así decirlo opuestas: según la primera el arte se hace cada vez más dinámico; según la segunda el movimiento sólo ha estado en primer plano en algunos períodos de la historia del arte. Esta última teoría no excluye la posibilidad de que el arte del movimiento tenga una gran importancia en la situación actual. Ambas teorías han influido efectivamente la búsqueda de los artistas de hoy. Constituye otro ejemplo de la fuente teórica y estética respecto al movimiento, el elemento formal que se hace autónomo. De él nace el nuevo arte cinético.

Otra fuente de esencial importancia es la influencia de la música. Su presencia ha sido sentida siempre como la del ideal que hay que alcanzar, y su terminología aunque difícil de adaptar a otros dominios, puede encontrarse a menudo en las declaraciones de los artistas cinéticos:

"Muchas personas han creído vislumbrar una influencia de la música sobre mi obra; es muy posible que élla se encuentre presente, pero en tal caso no se trataría de la música popular que practico sino mas bien en el sentido de la música de Bach a través de su estructura liberada (Soto) (6)".

Es posible descubrir otras influencias permanentes directas o recíprocas en la coreografía y el arte dramático pero ha sido sobre todo las interrelaciones entre el arte plástico y el arte cinematográfico lo determinante en muchas obras actuales.

Por último las fuentes propiamente plásticas en el dominio del arte en movimiento como en el arte de la plástica en general son las más numerosas y poderosas. Se trata de toda la gama de movimientos indicados, sugeridos y representados desde el arte prehistórico hasta nuestros días en las más diversas civilizaciones.

---

6. J.C. Renard. Soto: A Retrospective Exhibition, 41.

Es difícil establecer el origen reciente de las obras en movimiento virtual: no porque los diferentes artistas se hayan inspirado en una gran variedad de obras, dificultad que se presenta en todas las artes, sino debido a la frontera entre el movimiento tradicional semántico o plástico y la nueva visión que conduce a la liberación del elemento movimiento que es bastante fluctuante. Los pioneros más significativos en esta nueva búsqueda del movimiento son: Kandinsky, Malevitsh, Mondrián, Herbin, Albers, Sofía Tauber-Arp, El Lissitzy, Klee y otros miembros del Bauhaus.

Los futuristas italianos habían encontrado la manera de sugerir el movimiento de un cuerpo a través del espacio pero no encontraron una estructura pictórica que fuera en sí misma dinámica.

Aunque los artistas modernos expresaban personalidades muy diferentes hay una cierta coherencia entre los diferentes artistas que presentaron la transición entre el arte realista, figurativo y el arte abstracto. Hay una idea compartida expresada en las obras de Malevitsh y Mondrián y en los cuadros de Klee, Kandinsky y Matisse. Todos concie-

ben la pintura como una superficie activa a donde cosas reales transcurren. Así la pintura no se separa del mundo siendo su mera representación gobernada por ciertas leyes de semejanza. El pintor construye su obra de acuerdo a las mismas leyes de relación que él siente y justifican la existencia de todo fenómeno... a su vez tratan de encontrar un ritmo común a través de elementos fáciles de concebir inmediatamente y fáciles de olvidar. Como nos dice Matisse: "De ese objeto que he utilizado para presentar toda su complejidad en el espacio, he utilizado sólo el signo que ya es suficiente (7)".

La pintura de Kandinsky presenta la construcción de una carta o afiche, con diferentes compartimentos presentando el proceso elemental de la creación de la forma. La obra es un complejo orgánico de interrelaciones, crecimiento, encogimiento, fragmentación que no lleva a la creación de una imagen terminada sino simplemente de elementos que flotan. La pintura de Klee también niega de limitaciones en el espacio y en el tiempo dando la impresión de que estamos

---

7. G. Brett. Kinetic Art, 14.

viendo un fragmento de una totalidad.

Malevitsh definió su manera de pensar abstracta cuando describió los orígenes de su pintura abstracta que él llamó "Suprematismo": "No he inventado nada, simplemente he sentido ese algo nuevo que yo he llamado suprematismo. Eso lo represento con una superficie negra que yo llamo un cuadrado (8)". El cuadrado es el signo de la experiencia de la noche o del espacio, o una señal simple del sentimiento aunque no está sobrecargado de referencias particulares expresada en una simbología compleja.

Mondrián presentó la más clara y radical formulación del nuevo espacio. Sus elementos fueron los más anónimos e inexpresivos en ellos mismos, los más lejanos del concepto tradicional de la forma.

Para Mondrián la única relación constante es la del ángulo derecho. Mondrián creó su lenguaje de las puras rela-

---

8. G. Brett. Ob. Cit., 15.

ciones, buscaba una fórmula que hiciera perceptible la presencia física del movimiento utilizando para éllo espacios y objetos concretos. Mondrián la buscó y la obtuvo por medio de planos en los cuales las relaciones cromáticas parecían moverse estructuralmente en los espacios geométricos que las contenían.

En el siglo XIX los artistas se liberan de los métodos perspectivos nacidos en el Renacimiento y centrados en la primacía de la línea. Es en ese momento cuando los artistas comienzan a valorar la significación espacial autónoma del color, su poder de determinar por sí mismo los diferentes planos del espacio pictórico. De allí en adelante se utilizará el color no sólo para llenar un espacio determinado previamente por la línea, sino para crear un espacio. Los artistas cinéticos no buscan sólo el modelado del espacio por medio del color sino también la definición de un espacio inestable a partir de este medio. "El color es el medio más relativo del mundo, afirma Albers; puedo anular el rojo más vivo continúa, si lo yuxtapongo a un violeta, y puedo igualmente danzar al gris más triste si lo coloco junto al negro (9)".

---

9. H. De Bértola. El Arte Cinético, 40.

Mondrián llegó a la convicción de que el cubismo no aceptaba las consecuencias lógicas de sus propios descubrimientos. No desarrollaba la abstracción hasta su objetivo final, la expresión de la realidad pura. Por ciertas razones físicas ciertos colores dan la impresión de "desprenderse" del plano, fenómeno de expansión del color, tal el amarillo y el rojo; otros parecen retroceder en el espacio, tal el azul y el gris. En esta propiedad del color reside lo que fue gran preocupación de Mondrián, para evitar que los colores se toquen y entren en relación dinámica, coloca líneas negras entre ellos; sin embargo su lucha obstinada desemboca en una vertiente opuesta: la animación deliberada del plano por contraste de colores, tal como la encontramos en los "Boogie-Woogies". (Ver apéndice, ilustración #2).

En su período inicial después de la llegada de Soto a Paris, éste quiso dinamizar las obras de Mondrián pues le parecía que se trataba de darles movimiento. Era casi un asunto de intuición. Pero cuando vió su última obra los "Boogie Woogies" comprendió que ese problema ya estaba resuelto.

En sus "Homenajes al Cuadrado", Albers crea un espacio ambiguo por medio de la exclusiva acción del color. Esta figura es según la define el propio autor sólo "una bandeja apta para servir el color". Los colores de esta serie de obras parecen acercarse al espectador o alejarse de él en un movimiento suave de adelante hacia atrás o de atrás hacia adelante. Los colores son "servidos" en tres o cuatro planos superpuestos. El plano intermedio se asemeja o contrasta con los planos de los extremos en su relación cromática, obteniéndose de esta manera un acercamiento o bien un alejamiento óptico de los planos entre sí. Este es el principio que vemos desarrollado en los "Cuadrados" de Soto, el efecto óptico obtenido con los cuadrados generalmente azules y negros, un color y un no color hacen que se acerquen y se alejen de la mirada del espectador. (Ver apéndice, ilustraciones # 3 y # 4).

Los puntos de referencia en la obra de Soto están marcados con la misma claridad de sus propósitos. Admira la inestable visión de Cézanne, la concreción sintética y la perfección constructivista de Mondrián, la belleza del movimiento natural que descubrió Calder con sus móviles y



se siente solidario con las palabras de Gabó quien dice en su Manifiesto Realista de 1920: "... ha terminado un prejuicio de milenios que ata la pintura exclusivamente a ritmos estáticos; está por surgir el arte del cambio, de la mutación y de los ritmos dinámicos (10)".

---

10. R. Guevara. "Soto", En: REVISTA NACIONAL DE LA CULTURA, 220 (1979) 15 .

CAPITULO II

FUNCION DEL MOVIMIENTO Y DE LA  
TRANSFORMACION EN EL ARTE CINETICO:

Fuentes artísticas, técnicas, socio  
lógicas y epistemológicas.

El artista cinético trata de crear en lo inmediato una situación visual que opere como respuesta a las diferentes sollicitaciones del mundo exterior, el movimiento y la transformación serían objetivos a alcanzar. El movimiento y la transformación son funciones de un pensamiento, no ya fines en sí, sino instrumentos capaces de poner en situación física ideas e intenciones del artista. El desconocimiento de la funcionalidad del movimiento y de la transformación es la causa principal de la reacción negativista de la crítica.

El artista cinético se interesa fundamentalmente en el desarrollo constructivo de cierto número de ideas. No cree en la inspiración ni en la transmisión de "estados de alma" particulares. Se sitúa así en el extremo opuesto a la tendencia expresionista que transmite la violencia espontánea y obstinada de una subjetividad llevada en algunos casos a los límites de la locura. El artista se acerca mas

bien al constructor o al ingeniero que a sus colegas expresionistas, cuenta principalmente con su inteligencia y voluntad, rechaza el toque personal revelador de una interioridad, y se concentra en la programación, trabajando en la mayoría de los casos sobre pequeñas maquetas que luego serán realizadas en la forma más "objetiva" a grandes formatos. (Ver apéndice, ilustración #5).

La apertura hacia el mundo exterior tiene prioridad sobre la recepción más o menos automática de los "estados del alma" particular de la tendencia expresionista. El artista cinético otorga predominancia a la construcción de estructuras en las que el ejercicio de la razón se impone a la subjetividad. "Su hacer deriva de las respuestas que él ofrece a las sollicitaciones del mundo exterior, que se convierte así en un "conglomerado de llamados", "un vacío a llenar (1)".

La señal que el mundo hace al artista adopta las formas

---

1. H. De Bértola. El Arte Cinético, 122.

más diversas: puede ser la resolución de un problema técnico como por ejemplo la representación de un espacio sin profundidad para el Picasso de "Las Muchachas de Avignon", para el artista cinético la señal que le hace el mundo tendrá siempre como respuesta el movimiento y la transformación.

A continuación detallaré la naturaleza de los llamados del mundo exterior motivadores de una respuesta cinética y sus fuentes de orden epistemológico, sociológico, tecnológico y plástico.

Soto se interesa desde muy temprano por el conocimiento científico. Ya en Venezuela donde permanece hasta 1950 se interesa por la teoría atómica y sus derivados. Comprende que la realidad no se encuentra en la superficie sino en el interior de los objetos, por eso reacciona con violencia contra sus maestros cuando lo mandan a copiar las apariencias externas de los objetos de acuerdo con las reglas impuestas desde el Renacimiento. Soto prefiere representar lo que sabe del objeto y no lo que ve y él sabe que los objetos están lejos de poseer en su interior las propieda-

des de estabilidad válidas para sus antepasados. Soto no escapa de la naturaleza, sólo que la presenta con las propiedades íntimas, dinámicas descubiertas por la ciencia. Lo que presenta mayor interés para Soto es la transformación de los elementos, la desmaterialización de la materia sólida. De modo que cuando miramos la obra, la línea pura se transforma por ilusión óptica en pura vibración, la materia se convierte en energía. "El Espiral" de 1955 es la primera obra en la cual Soto alcanza su objetivo, él se siente especialmente provocado por el conocimiento científico de la época, revelador de estructuras dinámicas. (Ver apéndice, ilustración #6).

Las fuentes de tipo sociológica responden a las ideas concernientes a un nuevo tipo de hombre en general y de espectador en particular. La gran finalidad de Soto es trabajar para el gran público, para todos aquellos que generalmente no resultan beneficiados por el arte serio, culto y elitista. De allí su preocupación por la búsqueda de medios plásticos capaces de poner en juego ciertos mecanismos existentes por igual en todos los espectadores. El punto de partida sería el ojo humano y así la obra cinética no se diri-

ge entonces al ojo cultivado, sensitivo, intelectual sino al ojo humano en general. La obra al actuar sobre los mecanismos psicofísicos perceptivos y no sobre la base cultural del espectador se presenta como un objeto ideal para la concreción de intenciones socializantes. No es necesario ya conocer la simbología implícita (caso de expresionismo), ni la evolución meramente plástica (caso del cubismo) puesto que las informaciones son directas; operan esencialmente en la retina lo que presenta una comunicación más íntima, particular de la experiencia estética. Para lograr ese contacto masivo, el arte cinético deberá salir del recinto demasiado estrecho del museo o de la galería de arte para alcanzar la casa y la calle. En este sentido es un arte de responsabilidad, y los artistas se preocupan en manifestarlo expresamente, señalando la necesidad de integrar constructivamente el arte dentro de la sociedad.

La Técnica de nuestra época también está presente en las técnicas utilizadas por los artistas cinéticos. La aplicación masiva del instrumento técnico de nuestra época en el cine, la televisión, los vuelos, otorga a nuestro entorno un dinamismo jamás imaginado. Los artistas cinéticos

sensibles a esta particularidad del mundo contemporáneo aspiran realizar un arte que vaya a la par. Es totalmente comprensible que el arte cinético, al ser un arte de responsabilidad capaz de integrarse constructivamente en la sociedad, integre a su vez nuevos materiales y nuevas técnicas. Sólo así será posible construir el arte del siglo XX.

En cuanto a las fuentes de tipo plásticas, el arte cinético no ha podido aparecer de un día para otro, se preparaba desde hacía mucho tiempo. Artistas como Mondrián y Moholy Nagy anticipan en la búsqueda sistemática del movimiento y de la transformación como medios capaces de transponer un pensamiento en una materia plástica. Soto comprueba que la abstracción geométrica ha llegado a un agotamiento; pero por otra parte cree firmemente en la posibilidad de dar aún algo nuevo si se introducen medios cinéticos. Quería superar el agotamiento comprobado en la pintura y en la escultura estática .

"El dinamismo es la ley de oro de nuestro tiempo. Todo se pone en movimiento, todo transcurre, todo se transforma. Tanto en las sociedades como en los objetos y en las formas. El equilibrio ha dejado de hallar-



se solo en el movimiento. Tenemos una experiencia íntima del movimiento. Tanto cuando miramos un film, como cuando circulamos en el mundo ó miramos las máquinas generadoras o destructoras de materia. Era inevitable que el arte llegara a expresar, utilizando medios adecuados, esta nueva experiencia que el hombre tiene del mundo exterior (2)".

---

2. P. Francastel. Arte y Técnica, 221.

CAPITULO III

DE LA SELVA A LA VANGUARDIA

Jesús Soto nació el 5 de junio de 1923 en Ciudad Bolívar donde recibió una educación artística bastante elemental. Ciudad Bolívar dice Soto, "es la ciudad de Venezuela más ligada a lo imaginario, la más cercana a la selva virgen (1)". Fue allí donde pasó su infancia, entre la ciudad y el campo. Soto es el mayor de cinco hermanos, cuando tiene ocho años su padre lo abandona y su madre se agota en el trabajo para poder mantener su familia. Todos los hermanos ayudaban; Soto viajaba a la ciudad más próxima para vender los productos de la "tropita" y para comprar provisiones. Eso le gustaba, era muy soñador y le gustaba la soledad sobre su burro. Al llegar a la ciudad le encantaba el contacto con la civilización, pero a su vez amaba la vida del campo, el contacto con la naturaleza que para él constituía una fuerza extraordinaria; "uno está como ahogado en un enorme poder, en el sol, el ruido... (2)".

---

1. J. Clay. Rostros del Arte Moderno, 222.

2. J. Clay. Ob. Cit., 223

A los quince años obtiene su primer trabajo: pintar letras y afiches para los cines de ciudad Bolívar. Gana seis bolívares al día. En esa edad lo único que se conocía eran los pintores de letras. Su familia estaba contenta porque se podía ganar el pan haciendo letras, nadie veía más allá ...

En 1938 entra en contacto con un grupo de estudiantes surrealistas que llegan a ciudad Bolívar. Ellos le explicaron los "sueños", "la escritura automática", y ésto lo apasionó. Había en Soto una preocupación intelectual muy marcada.

En 1942, a los diecinueve años, llega a Caracas, con una beca que le otorgó el obispo de Ciudad Bolívar por sus retratos. Cuando llega a Caracas reina un ambiente de libertad donde anteriormente había imperado la dictadura. Isaías Medina Angarita supo imponer un gobierno liberal después de veinte años de fascismo, admite una oposición de izquierda: Acción Democrática dirigida por Rómulo Betancourt. Nombra al arquitecto Villanueva en la dirección de urbanismo y la ciudad se remodela y se reconstruye según principios modernos. Carlos Raúl Villanueva fue uno de los factores más im-

portantes para que entrara el arte moderno en Venezuela. Hijo de un diplomático venezolano y de una madre francesa, Villanueva es un hombre internacional amigo de los artistas avanzados. Estudió arquitectura en la Escuela de Bellas Artes de Paris y en 1928 ya estaba en Venezuela realizándose como profesional. Su obra más importante es la Ciudad Universitaria de Caracas en la que empezó a trabajar en 1944. La intuición de Villanueva fue la de rodearse de grandes artistas de calidad y paralelamente pedirle colaboración a muchos jóvenes venezolanos. Entre los internacionales hay que contar a Calder que inventó unas "nubes" para el cielo-raso acústico del Aula Magna; los tres escultores: Arp, Laurens y Pevsner; Léger que fue solicitado para un mosaico y un vitral y el entonces poco conocido Vasarely. Entre los artistas llamados a colaborar en esa ocasión durante la década de los cincuenta hay que citar a: Manaure, Vigas, Barrios, Soto, Poleo y Arroyo. Aquí Soto tuvo un contacto fuerte con las realizaciones artísticas de los europeos.

Durante su primera estancia en Caracas en 1942, Soto permanece entre los pobres. Cuando entró en la Escuela de Bellas Artes lo primero que le impresionó fue una natura-

leza muerta de Braque. El llegaba de su tierra y todo en la ciudad le parecía "duro". En la Escuela de Bellas Artes le pedían traducir ese jarrón y ese paisaje según las reglas establecidas, con una visión estabilizada del Renacimiento. Esa visión no correspondía a la sensibilidad de este artista atento al mundo moderno que sentía alrededor de él, la gran ciudad agitada y luminosa. Soto sentía obscuramente en sí mismo que la relación entre el hombre y el objeto había cambiado después de que esos grandes maestros mostraron su verdad, su relación con lo real tan diferente al hombre de 1950. "Francastel asegura que el hombre moderno no percibe el mundo exterior con el mismo ritmo y en las mismas formas que el hombre de 1900. Cada época expresa lo que conoce del mundo y nada más (3)". "No existe el realismo como sistema privilegiado para dar lo real, sino una serie de sistemas plásticos en perpetua evolución que expresan en sus mismas mutaciones la tentativa del artista por traducir y a su vez influenciar cierto momento de la sensibilidad humana, tal como está estructurada a través de la realidad cambiante, de la ciencia y de la técnica, de la vida social y del arte (4)". Así los cambios de este siglo no están sólo

---

3. P. Francastel. Arte y Técnica, 200.

4. P. Francastel. Ob. Cit., 201

en el mundo de los objetos que nos rodean, están en nosotros, somos nosotros mismos. El mundo ha cambiado, la aproximación a lo real, la forma de aprehensión de lo que nos rodea ya no es la misma y el arte es un testigo que traduce a su manera las características de la época en que estamos. Para los modernos el objeto ya no tiene la compactibilidad tranquilizadora que creían encontrar en él nuestros antepasados. Estamos en una época en la que renunciamos a una representación de los objetos que interpretan valores estables y nos comprometemos en la vía de una interpretación original de las sensaciones ópticas.

En la escuela de Caracas, Soto se encuentra con Monsanto, es el año de 1936 cuando Monsanto rompe con la tendencia académica hasta entonces imperante. Se forma una verdadera lucha contra lo académico. Con él se empiezan a ver los contemporáneos y el deseo de artistas venezolanos de meterse en esa corriente y producir obras personales. Monsanto pronto le declara a Soto: "¿Quiéres ir más lejos que mis ideas, y bueno, vé... (5)". A Soto le verán como un tipo dotado pero un poco simple. En Ciudad Bolívar se ha-

---

5. J. Clay. Ob. Cit., 224.

blaba muy poco, en Caracas recibió un choque al darse cuenta de que había que construir frases, responder a los buenos oradores para estar bien en el medio social. En mi entrevista con Cruz-Diez él también me afirmó que no basta solamente con tener el genio artístico sino que actualmente es necesario que el artista sea un hombre refinado y culto en todos los campos (6).

En la escuela nadie les pedía que revolucionaran la pintura, solo se quería un buen trabajo, calidad, había que hacerlo tan bien como la buena pintura de ayer. Cada uno copiaba a Cézanne, a Picasso, no se inventaba nada.

Después de cinco años de estudios en la escuela de Caracas Soto escoge el profesorado y lo nombran director de la escuela de Bellas Artes de Maracaibo. Tenía veinticuatro años y creía que iba a encontrar alumnos interesantes que iba a convencer. Pero resultó diferente, hablaba de Picasso y por eso tenía aspecto de un loco. Había que seguir un programa, los echó a todos y se fue.

---

6. Conversación con Cruz-Diez. Caracas, Agosto, 1979.



Seguidamente partió a Paris. Llegó sin un centavo en un barquito italiano. Soto cuenta: "cuando era joven y me decían Francia veía un país de arte, una ciudad clara a la manera de Monet, muy asoleada, luminosa, con pintores por todas partes, en todos los puentes y todas las calles (7)". Consideraba a Nueva York como la ciudad de la técnica y a Paris como el centro de las artes. Estaba el surrealismo pero eso no le interesaba, solo en poesía, ya que las pinturas de Redon le parecían hombrecitos académicos con un ojo grande. Al llegar a Francia le llamaron la atención los abedules que estaban como cincelados por la luz del amanecer, comprendió entonces a los impresionistas. En Venezuela en cambio la luz era fuerte, contrastada, hacía grandes manchas.

Apenas llega a Paris se lanza a la pintura. Otero le consigue un cuarto en el Hotel de la Paix y para ganarse la vida tocaba guitarra en los cafés y "pasaba el sombrero". Tocaba desde las once de la noche hasta las cinco de la mañana. Dormía dos horas y pintaba hasta ocho horas. Tardó veinte años para imponer su pintura, veinte años de guitarra. Aún hoy en día toca regularmente su guitarra ho-

---

7. J. Clay. Ob. Cit., 225.

ra y media después de almuerzo. Para él Bach es Mondrián, "me gusta que la música no haga referencia a lo real tal como la abstracción...(8)". Después de dos meses de estar en París, Soto le escribe a Cruz Diez que permaneció en el país: "he descubierto cosas verdaderamente formidables. Me doy cuenta de que desconocía veinte años de historia del arte (9)". Cruz Diez al recibir su carta se puso furioso, creía que se había vuelto anti-venezolano. En esa época Cruz Diez hacía realismo socialista con la técnica de los primitivos flamencos. Esta fue la primera actitud del artista frente a su mundo social que luego veremos como evoluciona.

Soto había ido a París a causa del impresionismo y el cubismo. El primero que escribe sobre el impresionismo en Venezuela es Rufino Blanco Fombona. Al llegar a París pregunta qué ha pasado después del cubismo y le contestan, Mondrián. Para Mondrián el cubismo era la ventana cerrada, para Soto, Mondrián es su punto de partida.

---

8. Ibidem, 226.

9. Loc. Cit.

En 1950 apoyándose sobre Mondrián reflexiona sobre su arte y luego superándolo Soto puede liberar poco a poco su propia pintura. Ya en 1951 está en la primera fila de aquellos pocos numerosos que buscan abatir la "pintura-pintura", y quitarle todo sentido a las palabras "composición", "relaciones de color" y "plástica". Con su "Repetición" realiza un panel de grandes dimensiones compuesto de elementos tricolores idénticos, anónimos, multiplicables hasta el infinito cuyo objeto es destruir la singularidad de la forma mediante la repetición. Al multiplicar sistemáticamente el mismo signo plástico lo despersonaliza hasta el anonimato, le quita toda posibilidad de intervención subjetiva. El arte de Soto es racional, es una forma de la ciencia.

Después de hacer un breve recorrido investigando como fue la formación artística de Soto hasta su llegada a París y la producción de su primera obra "Repeticiones", me he preguntado cómo un hombre que surge de un medio como Ciudad Bolívar se expresa con una forma abstracta y tan sofisticada como es el arte cinético.

En mi entrevista con Arturo Uslar Pietri, él sostiene el siguiente punto de vista. Con mucho de determinismo su-

perfidial y simplista se ha llegado a pensar que dada la evolución de la América Latina y las condiciones de su circunstancia social e histórica, no era éste el modelo artístico que les correspondía, ya que deberían estar limitados por su situación local a alguna forma de realismo popular o de expresionismo político sin lanzarse a la vanguardia de la búsqueda de nuevas formas y de nuevos lenguajes que constituyen la avanzada de la creación artística de Occidente (10).

Arturo Uslar afirma que en esos artistas no ha habido ruptura, en nada han renegado de su origen ni de su sensibilidad y es su propia condición de hombres de la América Latina la que los ha llevado a situarse en esa avanzada de la nueva búsqueda del espacio y el movimiento. El arte cinético entonces no sería una mera consecuencia de la máquina y la metrópoli sino de la relación verdadera y cambiante del hombre con el espacio natural y con el movimiento de su participación. Esto podría explicar en buena parte la

---

10. Conversación con Arturo Uslar Pietri. Caracas, Agosto, 1979.

adecuación de una sensibilidad latinoamericana a la expresión del cinetismo en el arte.

"Hay ciertamente una relación entre el hombre y el espacio característicamente latinoamericano" afirma Arturo Uslar (11). El espacio natural no ha sido nunca un mero telón de fondo para el latinoamericano sino una condición fundamental de su ser, y un personaje predominante y múltiple de su aventura existencial. La mayor parte de la América Latina se encuentra dentro de la zona tropical o sub-tropical, en dimensiones de paisajes desconocidas en Europa. Es una naturaleza en lucha y agresión, la vastedad y la magnitud amenazan al hombre. El hombre de la América Latina ha vivido por siglos en pugna abierta con la naturaleza, el paisaje no es una tela de fondo sino una presencia móvil y acechante. La naturaleza de los trópicos es cambiante, cambia de color y dimensión durante el día, está lejos de haber un acomodamiento establecido y un equilibrio del hombre con la tierra.

---

11. Conversación con Arturo Uslar Pietri. Caracas, Agosto, 1979.

La relación del hombre con el espacio americano tiene un carácter dinámico y riesgoso que es desconocido para el europeo. Es un espacio, en su mayor parte todavía, no sometido no penetrado por el hombre. En el mestizaje cultural latinoamericano sigue viva la impresión de desacomodo y desproporción de los dos protagonistas venidos de afuera: el negro y el blanco. Tan solo el indio había llegado a establecer una relación de proporción y equilibrio con la naturaleza americana. Tenemos como ejemplo el caso de asombro del español ante la naturaleza americana. Con solo atravesar el Atlántico se les rompía bruscamente una relación milenaria de proporciones, distancias y aposentamientos del europeo con su medio natural. Esta ruptura de equilibrio y esta presencia de nuevas dimensiones hubo de afectar su psicología y su propia actitud vital. Debió entonces de crearse una especie de psicosis de desequilibrio y una angustiosa ruptura de las relaciones ordinarias del hombre con su circunstancia. A el modo de ver de Arturo Uslar Pietri esta condición tuvo su parte determinante en la importante participación de artistas latinoamericanos en el desarrollo del moderno arte cinético. Es curioso que tres notables cinéticos venezolanos; Jesús Soto, Alejandro Ote-

ro y Carlos Cruz Diez hayan salido del medio selvático venezolano, formando su sensibilidad en el espacio cambiante del trópico americano y pasando por la búsqueda más avanzada del arte contemporáneo llegan a ser verdaderos creadores artísticos universales en el campo cinético. Arturo Uslar Pietri se lo atribuye a esta relación peculiar que presenta el hombre latinoamericano con su espacio. Sería más apropiado esta teoría que el considerar que es el avance social y técnico el que motivó a los artistas meterse en este tipo de pintura porque uno cada vez se convence más de que la tecnología y la ciencia funcionan a un nivel muy elemental en Venezuela y si en algo podemos decir que somos un país desarrollado es en el campo artístico.

CAPITULO IV

UN VENEZOLANO EN PARIS:  
DESCRIPCION Y EVOLUCION DE SU OBRA.



"El exilio es una dura prueba que ha destruído a no pocos plásticos con talento innato, pero es la condición necesaria para formarse en contacto directo con las fuentes y con la actualidad productiva, para confrontarse con los más altos niveles mundiales, para entrar en galerías poderosas... El éxodo de artistas, intelectuales y técnicos latinoamericanos parece ser una especie de mal endémico, forma parte del complejo llamado subdesarrollo (1)".

Soto sale de Venezuela y llega a Paris en 1950. Allí lo esperan un grupo de amigos, toda la información que ellos tienen sobre las nuevas corrientes artísticas Soto las aprende rápidamente. Con un diccionario francés en la mano, traduce todas las obras al español y después de tres meses de trabajo ya había asimilado muchísima información. Lo pusieron en relación con el "Salón Anual de Réalites Nouvelles" y con cuantos artistas ellos conocían en aquella

---

1. D. Bayón. América Latina en Sus Artes, 184.

época. Así junto a Denise René conoció a todos los artistas que le parecían investigadores, sobretudo Mondrián y Malevitsch. Al principio dice Soto, "estaba a favor de Mondrián porque sus formas eran verdaderamente abstractas. Era el único; en Dewasne, Vasarely las formas procedían de lo real de una manera manifiesta... (2)". Soto estudia a Mondrián, visita los museos holandeses donde se haya su obra. Mondrián buscaba sacar un rasgo dominante, una ley fundamental de cada elemento de lo real que tiene frente a sus ojos; el mundo entero se resumirá para él en dos dimensiones elementales: lo horizontal y vertical.

En lo real todo se va a reducir a esos dos ejes fundamentales; el ángulo derecho llega a ser la estructura interna de la vida, el esqueleto secreto del mundo. Depurada radicalmente de toda anécdota, la naturaleza ya no es para Mondrián sino un conjunto geométrico. Mondrián pasó de una plástica frontal totalmente en equilibrio a una estética radicalmente nueva fundada sobre la vibración, el juego incesante de los colores que retroceden y avanzan sin descanso frente a la retina.

---

2. J.C. Renard. Soto: A Retrospective Exhibition, 43.

A Soto le conmueve la búsqueda de Mondrián aunque no comparte su misma opinión, la pintura no debe ser bidimensional. Soto comprendió que la frontalidad total era imposible, que el equilibrio más sabio de las formas y los colores no impediría la tercera dimensión, y que un punto faltaba para dar la tercera dimensión de profundidad. Más allá que Mondrián Soto busca la impugnación de la forma como valor subjetivo y pictórico.

En 1951 Soto realiza dos composiciones sumamente significativas respecto a su producción posterior. En "Repetición No. 2" (ver apéndice, ilustración #7) se libera de la singularidad de la forma: elementos geométricos tricolores, blancos, negros y amarillos componen un vasto panel de 180 x 130 metros. Estos elementos pueden ser repetidos hasta el infinito pues en la concepción de Soto, "una superficie no es más que un elemento, la parte visible de una proposición que se continúa hasta el infinito, más allá de los límites del marco (3)". "Repetición No. 2" subraya

---

3. J. Clay. Rostros del Arte Moderno, 225.

la incapacidad del sistema ojo-cerebro de organizar un campo perceptivo estable. A medida que se desplaza la mirada los colores saltan o penetran dinámicamente el espacio: las formas-colores son vistas ya en relieve ya en profundidad. La repetición sistemática de la misma figura rompe con los puntos de vista preponderantes de la perspectiva renacentista. El ojo salta de una figura a la otra tratando en vano de encontrar puntos de referencia capaces de guiar la organización perceptiva. Así repitiendo elementos formales ya en 1951 Soto obtiene el efecto vibratorio. Limitándose en los comienzos a las dos dimensiones ancho y alto, Soto busca nuevos lenguajes, libres de las ataduras tradicionales a la forma y la composición. La abstracción debe convertirse en "transfiguración" con la ayuda de nuevos elementos. Estos nuevos elementos son en un principio dos valores substitutivos de los conceptos de forma y composición. Uno es la "serie" de elementos vinculados a una estructura que viene a destruir la necesidad de formas propiamente dichas. El otro es la "relación" dinámica que reemplaza al estatismo de la composición.

Las "Paralelas Interferentes en negro y blanco" (1951) establecen una tensión rítmica donde predomina la estructu-

ra soporte de un movimiento que no puede dejar de sentirse con vigoroso influjo. En obras tituladas "progresión" se confirma esta búsqueda de la fluidez estructural (ver apéndice, ilustración # 8). Son un conjunto de signos colocados en forma paralela que se interfieren y se superponen contruídos a base de diferentes espesores para dar una idea del espacio escapándose del propio campo que encerraba la obra; para éllo se valió Soto del dinamismo diagonal de las líneas así como del violento medio cromático y la presencia de ciertos conjuntos y volúmenes.

Para conducir a la pintura al verdadero plano de abstracción absoluta pensaba Soto, era necesario cambiar totalmente la forma y el espíritu de construir la obra pictórica. Recurrió entonces en 1953 a la teoría que él llamó "Cuatro y Cinco" en la que el color surgía matemáticamente sin intervención del artista en lo posible. Así se pierde toda relación con la sensibilidad del ejecutante para volverse el objeto plástico en cuerpo mecánico y en el cual los colores son inventados según la fórmula del cuatro y cinco.

Esta primera fase es seguida por la superposición y la repartición sistemática de puntos coloreados en una superficie. Los tres colores primarios, los tres secundarios, el blanco y el negro le sirven de elementos de construcción.

Inspirado por sus conocimientos sobre música dodecáfónica (sistema de doce notas), Soto deduce en 1953 un nuevo tipo de organización serial de la superficie. Soto dice, "estuve fuertemente impresionado por el sistema de doce notas que los músicos organizan con anticipación de cualquier a priori sonoro (4)". Ellos distribuyen las notas sobre el pentagrama de acuerdo con un orden preestablecido y sólo al interpretar el fragmento verifican el resultado estético obtenido. Aísla tres tonos primarios, tres tonos secundarios, el blanco y el negro. A cada uno le asigna un lugar determinado, un número de orden según una trama fijada al azar. A continuación aplica sistemáticamente esos colores sobre la trama, repitiendo la operación en toda la superficie. Una vez terminada la operación no tenía más que retomar los

---

4. J. Cly. Ob. Cit., 226.

mismos colores según un orden diferente e igualmente fijado al azar para obtener una segunda versión tan liberada de a priori subjetivos como la primera. Soto agrega al método serial un nuevo método: el permutacional. Así a partir de una obra terminada obtiene por permutación nuevas versiones. Los elementos de base de las composiciones seriales son; la línea, el punto y el cuadrado. La redundancia provocada por la repetición de estos elementos fatiga la retina y origina un desplazamiento constante del campo visual. Al igual que las composiciones de 1951, el ojo trata en vano de encontrar puntos de referencia capaces de guiar la organización perceptiva.

Con su cuadro "Metamorfosis" (ver apéndice, ilustración #9), de 1954, que se presenta bajo la forma de una rejilla regular de punticos blancos inscritos en una superficie de material plástico colocada, sobre una segunda superficie también de puntos regulares y con un viraje del ángulo de quince grados, Soto penetra más marcadamente en su cuadro. Al suponer las dos tramas se producen amalgamas imprevisibles lo que le da la cualidad de una obra "aleatoria", y la desnivelación de las dos tramas hace interve-

nir un principio de incertidumbre que corrige ese carácter preconcebido.

Al multiplicar esos cuadros ópticos sistemáticos, Soto no dejó de percibir el efecto óptico engendrado por sus repeticiones seriales. Como observador de Mondrián, en su última obra "los Boogie Woogies", no ignora que ciertas asociaciones de formas o de colores provocan una perturbación en la retina, que a su vez desencadena un estallido de la superficie y una destrucción ilusoria de la forma. Pero siente que no puede añadir mucho en este terreno propio de Mondrián y Albers.

Permanecer en la óptica y trabajar exclusivamente con dos dimensiones significaba quedarse en los mismos planteamientos de los geométricos de 1946-50. Además, permanecer en el plano es rechazar la intervención efectiva del tiempo y el espectador, es atenerse a la ficción de una realidad exclusivamente espacial donde la duración no tendría ningún papel en la metamorfosis de la obra. Por eso es que en 1953 Soto realiza su primer plexiglás: "Dos Cuadros en el Espacio". La proposición se precisa en 1954 con



"Puntos blancos sobre puntos negros": una rejilla de plexiglás transparente cubierta de puntos blancos regulares, que esta vez no se fija directamente sobre el cuadro del fondo sino que está unos ocho centímetros por delante de él. La inestabilidad de la superficie se obtiene de ahora en adelante a través del desplazamiento del espectador. A medida que éste se mueve lateralmente, las dos rejillas se deslizan frente a su ojo con un desnivel suficiente como para engendrar un trastocamiento de la superficie.

Con la "Cajita Villanueva" obra elaborada en 1955, inventó lo cuadrimensional en la obra de arte. Fue la cuarta dimensión la que entonces comenzó a tener importancia. El hombre podía al fin valorar la distancia que lo separaba del objeto.

Descripción de la Cajita Villanueva: La "Cajita Villanueva", hecha en plexiglás en forma de cuadrado, está construida a base de tres cuerpos transparentes. El primero lleva líneas verticales pintadas en negro con excepción de un espacio cuadrado situado en la parte alta del centro que se extiende hacia la derecha. El segundo plano, él que se haya

en el medio también está rayado pero en blanco con la excepción de otro espacio también cuadrado que comienza en el eje central de la obra y se prolonga hacia el lado izquierdo. El tercero y último plano rayado igualmente de negro con excepción también de un tercer cuadrado situado al frente del que figura en el primer cuerpo. El juego visual que se construye con la superposición de estos tres elementos transparentes hace que los espacios rayados aparezcan al moverse el espectador como si estuviesen contruídos de manera sólida, pero en verdad sólo se trata de una ilusión óptica que viene a tener como resultado de la superposición de las rayas en cada uno de los tres cuerpos. Esta obra vino a integrar de manera absoluta el espacio que se encontraba entre el objeto y el hombre formulándose en ese instante un nuevo valor artístico semejante al que descubrió el hombre cuando hizo las reglas de la perspectiva (5)".

En el mes de abril de 1955, Soto ve la "Máquina Optica" de Marcel Duchamp, compuesta por un disco convexo sobre el

---

5. A. Boulton. Soto, 44.

cual se encuentra un espiral. El disco es puesto en movimiento por un motor. La espiral dibujada sobre el plano se espacializa y proporciona la ilusión de tercera dimensión y cambia constantemente de dirección en profundidad. Frente a esta obra Soto decide poner en movimiento la misma forma pero esta vez sin motor. (ver apéndice, ilustración # 11). La "Espiral" de Soto está compuesta por dos placas de plexiglás separadas entre sí. En cada una de ellas se encuentra sobreimpresa una espiral. Cuando el espectador se desplaza frente a ellas, las líneas de las espirales se unen y se separan sin cesar produciéndose un efecto similar al de la máquina óptica de Duchamp. Jean Clay califica a la "Espiral" de obra capital "en la que Soto resuelve tres problemas fundamentales":

- la integración del tiempo real en su lenguaje porque la espiral solo es legible en la duración;
- La intervención del espectador que se vuelve decisiva en el proceso de descomposición de la forma;
- la acentuación del carácter aleatorio de la obra porque de ahora en adelante la parte predeterminada del mensaje artístico está totalmente condicionada por la presencia y la situación de quien la mire (6)".

---

6. J. Clay. Ob. Cit., 227.

La obra así está presente como un diálogo, no se da una vez por todas sino que está perpetuamente en proceso de hacerse. Nunca hasta el "Espiral" de 1955 Soto habrá estado tan de cerca a su objetivo: la destrucción metódica de toda forma estable, el estallido molecular de los sólidos, la dilución de los volúmenes. Fue a partir de allí que encontró su lenguaje. Realiza otras "superposiciones" colocando bobinas de alambre y otros objetos metálicos sobre fondos estriados o fondos de materiales diversos. Esta nueva fase de búsquedas debuta en 1958 y conlleva como los estadios anteriores un elemento cinético, el de la participación del espectador llamado a desplazarse ante la obra para tener la sensación del movimiento óptico. Desde 1957 conservó simplemente la trama del fondo, muy apretada, casi mecánica y deja en libertad la parte superpuesta.

Las obras que se sucedieron de 1962 a 1967, son las "Curvas Inmateriales" con sus varillas de metal horizontales idénticas, suspendidas por hilos de nylon ante una superficie de trama uniforme, los "Cuadrados Vibrantes", las "Varillas Suspendidas" paralelas y las "Tes" que ya cristalizan una perfección definitiva en su carrera artística. (Ver apéndice, ilustraciones # 12, # 13, #14, # 15).

Poco a poco Soto ha ido diversificando su vocabulario plástico: a las varillas se suman formas geométricas, cuadrados o rectángulos ubicados a cierta distancia del fondo estriado. A medida que el espectador se desplaza estas formas parecen sacudirse o temblar sobre el fondo. Más adelante encontramos esta misma cualidad con sus obras inscritas en un espacio más vasto, se trata de los "Penetrables", de las "Extensiones" y de las "Progresiones" en el suelo a partir de 1968.

La lógica particular de Soto, centrada en la desmaterialización de la materia sólida, encuentra plena realización en los "Penetrables", obras pensadas para grandes espacios, en las que el cuerpo del espectador reemplaza al ojo como medio capaz de actualizar potencialidades cinéticas. El espectador penetra en la obra con todo su cuerpo. Por estar dentro de la obra deja de ser en realidad espectador. La denominación espectador pierde su significado específico porque él es elemento constitutivo de un universo plástico relacionante. La obra deja de ser objeto para convertirse en entorno.

La producción anterior a los penetrables ponía al es-

pectador como "testigo exterior" del fenómeno; ahora todo su cuerpo es parte del universo relacional que constituye la obra. El espectador penetra corporalmente en el mundo de las puras relaciones. Soto aspira a presentar en la obra un cambio acorde a los nuevos descubrimientos científicos: quiere hacer del espectador un participante activo puesto que hoy, para el hombre de ciencia, dejamos de ser testigos exteriores del mundo para convertirnos en parte integrante del entorno. "El hombre asevera Soto se siente en el mundo como un pez en el agua. Ya no somos observadores sino partes constituyentes de lo real (7)". El hombre ya no se siente separado del mundo lo penetra. Los "Penetrables" han sido realizados generalmente con varillas metálicas o con hilos transparentes. En 1969 hace construir un inmenso penetrable de 400 metros cuadrados en la retrospectiva presentada en el Museo de Arte Moderno de Paris: hilos de plástico colgando de un enrejado ubicado a tres metros de altura ocupan el patio central del museo.

---

7. J.C. Renard. Ob. Cit., 47.

En sus obras mas recientes "Las Escrituras", se puede encontrar ahí un regreso singular al rasgo directo de la mano del artista aún manteniéndose coherente con su voluntad de desindividualización, una transcripción más inmediata de su sensibilidad personal, como un permiso más o menos conscientemente con las vibraciones y el efecto "moirée" del fondo rayado se desarrollan las "escrituras" en alambre que van desde la concreción estrictamente geométrica de obras como "Cubos Ambiguos" hasta los murales amplios con utilización de elementos variables, concedido a su mano para actuar con mayor libertad.

"Cruz Diez, con quien estudié, me dijo ante las primeras escrituras: "Es tu idioma, son los mismos signos, lo mismo que cuando tu quisiste ir más allá de Mondrián (8)". Soto nos dice que es muy posible que si él hubiera sido un pintor del siglo XVIII, su mano hubiera dibujado instintivamente con rasgos análogos: "Creo que la gente que pasará todos los días por el nuevo salón de entrada de las Fábricas Renault en Francia, los bloques de cuadrados vibrantes y la gran escritura de 30 metros de largo que se reunirá al plafón formado por 250.000 varillas suspendidas encima

---

8. J. Clay. Ob. Cit., 228.

de ellos, descubrirán algo que estaba en ellos mismos pero de lo cual todavía no tenían conocimiento(9)".

Soto ha trabajado siempre como un investigador que desea encontrar algo. La obra serial condujo a la vibración óptica del cuadro y las superposiciones lo han llevado naturalmente hacia la abstracción pura. Con su idea del universal no hay ya limitación en cuanto a la medida, siempre sería el mismo concepto.

Este nuevo lenguaje que sigue la realidad en su proceso de gestación y transformación incesante está creando las bases para una conciencia verdadera, social y vasta del mundo que se nos proyecta en la actualidad. El artista ha sido siempre un gran despejador de horizontes y un pionero en la exploración de las fronteras de la realidad.

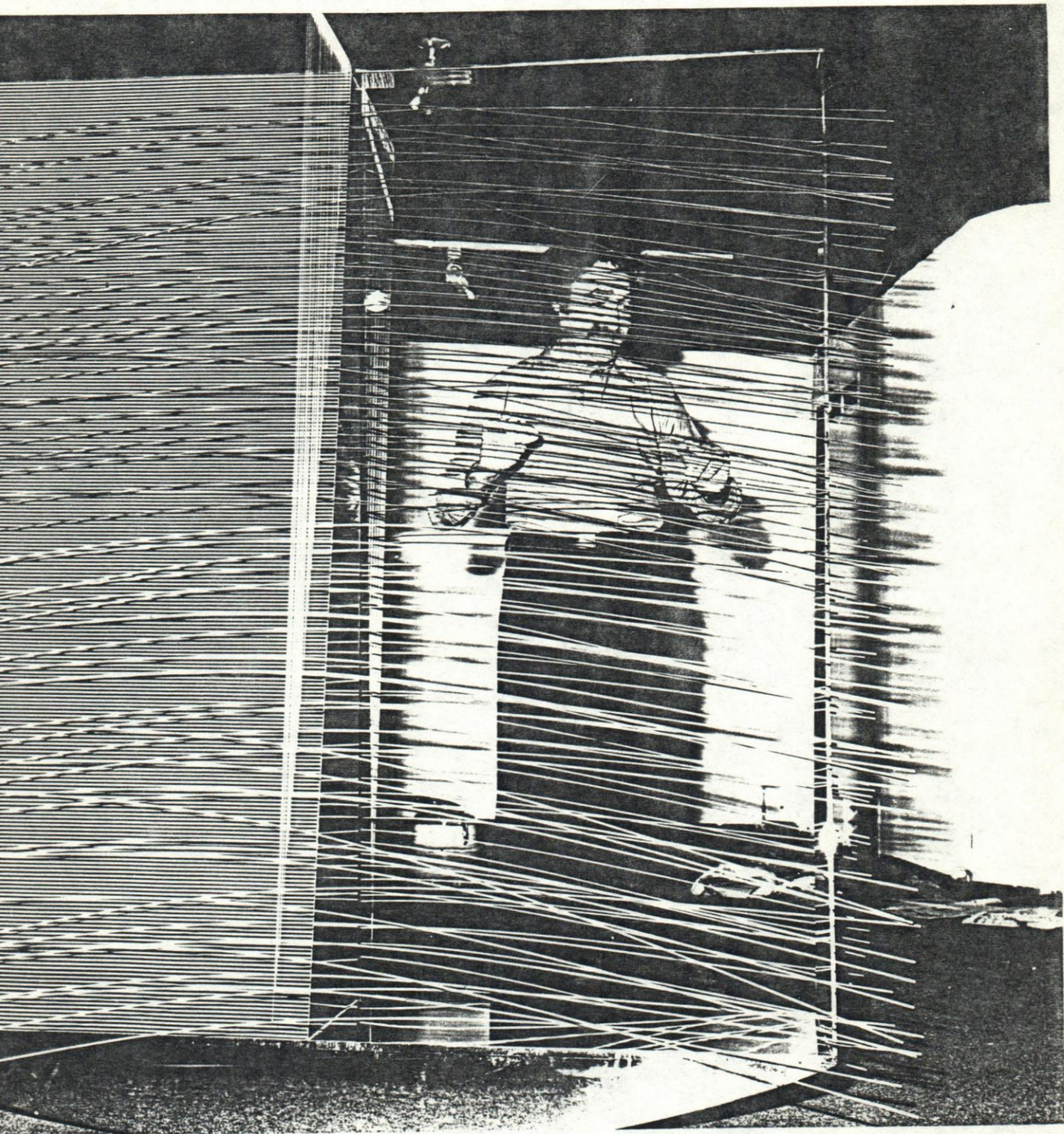
---

9. J. C. Renard. Ob. Cit., 17.



CAPITULO V

VISITA AL TALLER DE ARTE DE JESUS SOTO:  
DESCRIPCION E IMPRESIONES PERSONALES.



El taller de arte de Jesús Soto, "Estudio Uno", se encuentra ubicado en un pequeño local del Parque Central. El taller es ahora también un lugar de exposición y venta de sus cuadros. Su taller principal se encuentra en París donde realiza la mayor parte de sus obras. En su taller del Parque Central se pueden apreciar sus obras terminadas que permanecen expuestas. Pronto este taller se abrirá al público con fines comerciales ya que los costos de alquiler son muy altos para permanecer abierto como simple taller. Para la época de mi visita el taller estaba muerto ya que Soto se encontraba en París.

El concepto tradicional de un taller de arte cambia por completo. Allí no se encuentran ni brochas, ni paletas, ni caballetes de pintura. El armario de materiales puede muy bien ser el de un técnico (ver apéndice, ilustración # 16 y # 17). Entrando, los diferentes materiales que podemos apreciar son los siguientes:

- Las pinturas de marca "Flashe" y "Buntlack" vinílicas.  
(Ver apéndice, ilustraciones #18,#19 y #20)
- El rodillo, uno de los instrumentos más utilizados por Soto para pintar sobre el plano de sus cuadrados. Un tiralíneas que utiliza para rayar el plano de base de su obra. Las varillas que suspendidas de un nylon dan el efecto de las vibraciones.(ver apéndice, ilustraciones #20,#21,#22, #23).
- Martillos, destornilladores, reglas, cartones para hacer el trazado de sus cuadrados, tornillos, cierras, cerruchos.  
(ver apéndice, ilustraciones #16, #17,#19,#24,#25,#26,#27).

En el proceso de realización de su obra, él generalmente presenta la idea, luego el diseño gráfico de esta idea, que pasa a sus técnicos, que son en su mayoría artesanos, de un alto nivel, que ejecutan el ensamblaje. El rayado de fondo de sus obras es hecho a mano por el mismo artista, las líneas no son uniformes ni de una impresión geométrica exacta. La mano del artista tiene la mayor libertad para lograr el efecto deseado, así se pueden apreciar unas líneas más anchas que otras.

Soto se diferencia de Cruz Diez en que no hace mezcla de colores, utiliza colores puros, sobretodo el blanco, negro, azul, amarillo y rojo.

La obra cinética de Soto es bien variada. Con sus múltiples y serigrafías se propone ser más asequible a un público de moderados ingresos. Los múltiples se producen generalmente en una serie de cien ejemplares y el costo oscila entre los siete y los doce mil bolívares.

Las obras originales presentan mayores dimensiones, y entre ellas se destacan: las vibraciones, las lluvias, las tés y las escrituras. (Ver apéndice, ilustraciones #28, #29, #30 y #31).

Uno de los mayores objetivos de los artistas cinéticos es la integración de la obra plástica a la obra arquitectónica, sacar el arte del salón a la calle. Así se pueden apreciar muchísimas obras de Soto integradas a grandes edificaciones en la ciudad de Caracas. Podemos encontrar obras de Soto en la fachada del "Centro Capriles", frente a la Plaza de Venezuela; en la nueva caja de vidrio de Philip

Johnson en Chuao y las "Escrituras" en la fachada del Banco Central de Venezuela.

El proceso de realización para este tipo de trabajo es el siguiente:

- 1). Vende la idea y el diseño original.
- 2). Cuida y vigila la realización de la obra.
- 3). Controla la calidad del material utilizado.

Estos trabajos grandes no son realizados en su pequeño taller sino en una metalúrgica o talleres especiales contratados por el artista. Es el arquitecto el que llama al artista para trabajar juntos en la integración de la obra plástica a su edificación. En el caso del "Edificio Banaven" de Chuao, Soto humaniza el espacio creando una "Lluvia Azul" que cuelga del techo de la mezzanina central. El hombre al penetrar en un espacio tan grande, no se siente en desequilibrio, siente el espacio a través de la "Lluvia" y lo remite de nuevo a una escala más humana.

Dentro de esta nueva concepción de la realización de la obra de arte estamos ante un arte más constructivo que

expresivo. Esta es una idea que tentó a varios pintores al principio de nuestro siglo: "no importa quien haga la obra de arte, lo que importa es que la obra sea bien hecha ".(1) Moholy-Nagy decía que él por teléfono, podía dictar un cuadro. Vasarely insistía en que el toque personal carecía de importancia, que lo importante era el resultado final. Soto por ser de esa misma generación también comparte la misma ideología: que la idea es lo que cuenta, no importa que sea ejecutada por otros y como los materiales que se utilizan son de uso común no es tan problemático conseguir quien ejecute su obra. Según la opinión de Miguel Arroyo si se puede notar una diferencia entre la obra producida por Soto antes de que tuviese el taller de producción y la obra posterior, después de haber fundado el taller. Lógicamente había una mayor libertad en las obras que él mismo producía, ya que al ser ejecutadas sus obras por otros, se tuvieron que hacer modificaciones; "anteriormente la parte gráfica tenía mucha variación, pero a medida de que el artista se ha desprendido del trabajo manual, esta parte gráfica se ha ido uniformando. Antes la parte gráfica tenía su propio caracter, justamente porque Soto la creaba con sus manos. En la medida en que se crea un taller, hay que

---

1. Conversación con Miguel Arroyo. Caracas, agosto, 1979

buscar formas más uniformes.

Esto en cambio no pasa con sus "Escrituras", el doblamiento de las "Escrituras" es único. Soto debe decidir el desarrollo de sus curvas, así que el doblamiento de las varillas es hecha personalmente por la mano del artista.

La obra de Soto cada día se integra más a la arquitectura y me parece que es la mejor salida para un arte de este tipo porque así, sí sirve para llegarle a todo tipo de público y no con la idea del múltiple que sigue siendo asequible a un grupo que presenta ingresos altos y que lo único que hace es ser caro él y valorizar más la obra original. (Ver apéndice, ilustraciones #32 a. y #32 b.).



CAPITULO VI

EL ARTE DE UNA SOCIEDAD EN TRANSFORMACION:

JESUS SOTO Y LA VENEZUELA DEL SIGLO XX

La obra plástica presenta una función inicial y es la de comunicarnos información estética. Pero a la vez es innegable su carácter de representación, su valor icónico o simbólico que nos remite no sólo a esa entidad que podemos denominar signo plástico, sino también a significados suplementarios que están obligados a pasar por los significantes formales. Estos significados ponen al objeto plástico en relación implícita o explícita con el mundo circundante, con los modos operativos y comunicativos de la comunidad; permiten descubrir la complementaridad entre arte, técnica, ciencia y filosofía, considerados todos como caminos de conocimientos propios de una sociedad y una época. El arte se instala en el seno de una comunidad que instaura el código que posibilita la comunicación artística. El código proviene de un consenso social que tolera sólo un cierto margen de innovación, para avanzar el arte debe dosificar las sorpresas, la improvisabilidad de su mensaje.

Las vanguardias son un fenómeno típico de las sociedades altamente industrializadas. La carrera del desarrollo y de los medios masivos de comunicación ha impreso sobre el proceso artístico esa marca que se llama Vanguardia. En Venezuela este avance artístico va en proporción a su potencial económico por los ingresos petroleros porque no somos un país industrializado sino en vías de desarrollo.

Hacia 1920, los latinoamericanos decididos a ponerse rápidamente al día saltan etapas. Los artistas se radican en los centros productores y comienzan a participar directamente en los movimientos de vanguardia.

En el arte latinoamericano contrastan dos movimientos: uno marginal, localista y el otro: expansivo, internacionalista. El primero promueve y consagra valores que no trascienden las fronteras nacionales y que alcanza en el mercado local cotizaciones a veces desmesuradas. Se trata de artistas tranquilizadores, previsibles, de tendencias asimiladas por el gusto social.

Frente a estos artistas de reconocimiento exclusivamente nacional hay valores internacionales que se incorporan

al circuito mundial por contacto directo con las metrópolis culturales y rara vez a partir de sus países de origen.

Dentro de esta doble concepción de la obra plástica, determinar lo que es específico del arte latinoamericano constituye un dilema. Si consideramos como específica la voluntad de representación directa, expresa, de la realidad latinoamericana, sería más latinoamericano el arte que opta por una figuración de acentuado localismo, el que pinta la geografía natal o esculpe los tipos criollos, o sea el de los muralistas mejicanos y los realistas sociales. Lo particularmente latinoamericano sería una relación explícita o implícita con un determinado referente geográfico y cultural : el continente latinoamericano. Pero está la otra tanda de artistas que utilizan lenguajes plásticos no circunscriptos a ninguna delimitación étnica o geográfica, es decir aquellos que se expresan con medios plásticos puros, sin connotaciones ni literarias, ni sociales, ni políticas como es el caso de Jesús Soto. Por eso no deja de ser más venezolano o si se quiere latinoamericano. El criterio más en boga es el de considerar como arte latinoamericano al producido por artistas latinoamericanos sea cual fuere su estética o su lugar de residencia.

En el caso del artista cinético venezolano sobretodo en el caso de Soto y Cruz Diez no ha faltado quien diga que ese no es un arte venezolano, que es una especie de evasión, que eso no es una actitud, un estilo dirigido hacia una manera de hacer arte que corresponde a un artista o a un país como Venezuela. Desde luego que éste es un punto de vista que tiene mucha connotación política, un poco ligada a la fórmula de un realismo socialista que es la idea de que el arte debe estar en servicio de la política y que debe ser un frente de combate revolucionario, social, y político además de ser artístico. El grave problema de nuestro país es que todos los campos están demasiado politizados y si algo se ha tratado de liberar de esa influencia es el campo artístico. El arte realista socialista entonces tendría como la sola función de ser instrumento de esa lucha política y lo que no sea directamente eso sería un arte elitesco que no tiene nada que ver con la situación actual del país. Esa sería una tésis lamentable porque el arte es ante todo arte y luego estará al servicio de lo que quiera pero su función primordial es la artística. La prueba está en el llamado realismo socialista soviético donde ha habido una larga esterili-

zación en el campo artístico al tratar de someter al arte a su ideal político y social.

Venezuela es un país que se proyecta hacia el futuro y en este pleno período de desarrollo debido al ingreso petrolero deben coexistir necesariamente muchas situaciones dispares y antagónicas en una mezcla gigantezca. Así apreciamos las autopistas con los ranchos, los conjuntos habitacionales del Parque Central, con los túmulos blancos levantados por el Banco Obrero en las colinas del camino a la Guaira; distinguir los contrastes no es difícil. A pesar de las diferencias en el grado de desarrollo, de las desigualdades en el progreso tecnológico y en la acumulación y despilfarro de la riqueza, se puede decir que vivimos en una sociedad en acelerada mutación. Un arte cuya función es representar el movimiento entonces se adapta muy bien a una sociedad como la venezolana que está en un proceso de constante transformación. Además se puede apreciar que el avance artístico va paralelo al científico y tecnológico, y trata de interpretar este espíritu de desarrollo y masificación.

Hablando con Cruz Diez el me refiere como fueron sus etapas de formación artística. Al principio creyó que su deber era hacer un arte realista socialista que encerrara una denuncia social. Luego comprendió que con este tipo de arte nada iba a cambiar, que la única manera de ayudar a sacar a Venezuela de su condición de subdesarrollo era tener éxito internacional y luego regresar a su país victorioso. Y así cuando hoy se nombra a Soto o a Cruz Diez, se relacionan con artistas venezolanos que han logrado un alto nivel de desarrollo en el campo artístico. Quedándose en Venezuela, haciendo un tipo de arte comprometido no hubieran llegado tan lejos. Ahora el artista también se compromete pero de una manera diferente.

También se le ha criticado al arte cinético de ser muy científico. " La expresión de que el arte cinético no es el hombre me hace mucha gracia, " afirma Cruz Diez (1). Para él, el cinetismo es lo más cercano que hay al ser humano porque toca profundamente su fenomenología, su percepción

1. Conversación con Cruz Diez. Caracas, agosto, 1979.

sensorial y despierta toda su mitología. El Universo entra primero por los sentidos, luego es elaborado por el hombre y transformado en mitos.

Antiguamente la obra de los artistas estaba presente en las calles, en las ceremonias, en todas partes. Es la sociedad capitalista la que lo margina al transformar todo lo que el hombre hace en producto de consumo y por tanto con un valor comercial. Es preferible llegar a la cuestión masiva a pesar de todas las dificultades porque el artista es esencialmente un comunicador. Es importante que su trabajo llegue a las masas pero tiene que ser su voluntad la que esté expresada.

Para Cruz Diez el papel del artista es comparable al papel del científico como reveladores de la realidad circundante aunque ambos en su campo presenten una respuesta diferente. Así se puede calificar al arte cinético como un arte realista; expresa la existencia de una sociedad en constante movimiento y transformación.



CAPITULO VII

C O N C L U S I O N E S

El arte cinético de Jesús Soto es producto de una Cultura Occidental. Pretender darle un valor local, justificarlo como venezolano sería bajo mi punto de vista erróneo. El verdadero creador universal rebasa todo tipo de fronteras locales. Al principio de mi trabajo ésta fue una de las ideas que más me había motivado; justificar el arte de Jesús Soto como venezolano pero después de mis entrevistas y mi trabajo de investigación llegué a conclusiones diferentes.

Jesús Soto es un creador universal porque añade algo nuevo dentro de la historia de las artes plásticas. En 1950 apoyándose sobre Mondrian libera a la pintura de su dimensión estática. La obra de arte se presenta con una estructura abierta que remite a un código de múltiples significados. La obra ahora rebasa los límites del cuadro. Soto, con sus " Repeticiones " proyecta su obra hasta el infinito, trata de demostrar el movimiento constante de la materia, su transformación. También procura una nueva y activa relación del espectador con la propia estética; el hombre se vuelve así factor actuante en la obra, en calidad de elemento plástico, por medio de su desplazamiento y de su visión. Para

interpretar éste tipo de obra no se necesita un ojo sensitivo, cultivado, intelectual sino al ojo humano en general.

Democratizar el arte, sacar el arte del salón a la calle, es uno de los objetivos fundamentales del arte cinético. Este concepto de democratización de la obra de arte tiene su origen en un movimiento como el realista socialista; borra la imagen del pintor como instrumento servil de una sociedad de consumo. El arte entonces debe estar en todas partes, en el piso, en la calle, no ser arte egoísta de un individuo que se encierra en un cuarto, se expresa para sí y vende su producto a determinado precio. El cinetismo bajo mi punto de vista refleja un tipo de sociedad como la venezolana, forma parte del proceso democrático en que vivimos. El artista se esfuerza por llevar su mensaje hasta donde pueda despertar en el espectador común, el que marcha por las plazas y avenidas, cierto tipo de conciencia estética, posibilidad que antes nadie le había ofrecido. La obra de arte se presenta así como un diálogo, puede ser un parlamento abierto y recíproco.

La integración del arte con la arquitectura es otro de los grandes objetivos del artista cinético, y es ésta quizás

la mejor alternativa para éste tipo de arte. Es un arte racional y funcional que se nutre del movimiento constructivista y de la Escuela del Bauhaus. El Bauhaus se propuso restablecer la armonía entre las diferentes actividades del arte, entre todas las disciplinas artesanales y artísticas, querían unir armoniosamente la arquitectura, la escultura y la pintura en un arte de integración. De aquí sale el concepto de que lo que importa es la idea y no quien la ejecute. Se crean los talleres de arte con los artesanos e inevitablemente la obra se presta a comercializarse como ha pasado hasta cierto punto con Soto; sus múltiples son editados en series de cien ejemplares sin intervención de la mano del artista, después de producida la idea solo queda un proceso de ensamblaje. Este fenómeno también es típico de una sociedad tecnológica e industrializada.

Las vanguardias son procesos artísticos de sociedades industrializadas o en vías de desarrollo. El "boom" económico que ha sufrido Venezuela producto de sus ingresos petroleros la ha obligado a saltar etapas en su proceso histórico, económico y social. Es lógico entonces que la sociedad venezolana quiera dar una imagen progresista de su país,

creó entonces que el arte cinético sería representativo. Se favorecieron aquellas formas artísticas que ubicadas en la extrema vanguardia constituyen la imagen de la técnica, el progreso y el avance científico que la sociedad venezolana necesitaba de urgencia. El arte cinético interpreta el avance científico y tecnológico y como se adapta muy bien a los edificios, las avenidas y la decoración de las fachadas, refleja muy bien una sociedad progresista y hace participar mas a los integrantes que se mueven en una sociedad agresiva y dinámica. El arte cinético no le pide al espectador que se detenga, la vida urbana es dura y el tiempo apremia, aún así uno puede sentir, apreciar y reaccionar ante los efectos ópticos que produce una vibración de Soto subiendo por una escalera mecánica del Parque Central. No es solamente en Venezuela donde éste tipo de arte tiene gran acogida sino también en Francia y en Suiza. Soto acaba de presentar una exposición individual en uno de los museos más importantes de Europa; " el Museo Pømpidou " de París. Soto también a cubierto con sus " Escrituras " la fachada principal de la fábrica Renault en París.

La verticalidad de la ciudad y de la nueva arquitectura

moderna impulsa al arte cinético a expresarse. Se presenta la necesidad de ocupar los espacios arquitectónicos abiertos con un elemento visualmente atractivo, simple en su estructura que humaniza y decora los espacios.

Venezuela es una sociedad abierta que por su auge económico recibe todo tipo de influencias extranjeras. Digo que el arte cinético de Jesús Soto es producto de una Cultura Occidental porque Venezuela es también producto de dicha cultura que ha prevalecido sobre la negra y la indígena. En uno de los países donde la Cultura Occidental se encuentra menos mestizada es en Venezuela. Todavía en países como México, Guatemala y el Perú arrastran fuertemente la tradición indígena y no han producido un arte tan de vanguardia. Venezuela es un país joven de poca tradición histórica. Antes de sus ingresos petroleros era una sociedad agrícola pobrísima. Con la explotación petrolera ésta sociedad sufre una gran transformación, no resulta difícil liberarnos de nuestro pasado. Entonces expresar la noción del movimiento y la transformación es quizás una respuesta adecuada para una sociedad acelerada en vías de desarrollo.

En el desarrollo del arte moderno en Venezuela es muy importante la influencia de un Carlos Raul Villanueva y de Bernardo Monsanto. Ellos rompen con la tradición académica e introducen los nuevos lenguajes pictóricos en la Escuela de Bellas Artes. Inclusive llaman a maestros europeos para que decoren la nueva Ciudad Universitaria. Algo diferente pasa en Colombia donde el arte no se libera de ésta tendencia académica y clasicista y por lo tanto no producen movimientos tan de vanguardia. Fernando Botero es un buen ejemplo; su obra figurativa presenta una denuncia, es una sátira de la sociedad de su época pero nunca tiene el alcance y la categoría internacional de Soto.

Soto presenta una visión muy clara desde un principio además de una acentuada inquietud intelectual. Comprende que quedándose en Venezuela haciendo un arte comprometido de tipo realista socialista no lograría sacar las artes venezolanas del subdesarrollo. Después de "veinte años de guitarra" y un largo exilio en París logra imponer su obra cinética a escala internacional. Es imprescindible tener primeramente éxito en el exterior para luego presentarse a un mercado nacional. Sin éste proceso quizás su obra no tendría su verdadero valor y su

labor no sería reconocida en nuestro medio. La actitud que toma el artista es la de sublimarse ante nuestra mediocridad y nuestro subdesarrollo, sale de una Escuela de Bellas Artes bastante politizada que no permite que se exprese auténticamente. Ante una sociedad que crece rápidamente sin planificación urbana, frente al caos en que vivimos, el artista responde con un arte que expresa un orden perfecto; la abstracción geométrica que se transcribe con el movimiento. Ante el caos presenta una estructura visual perfectamente ordenada en el tiempo y en el espacio.

Si quisiéramos explicarnos porqué unos hombres que salen de un medio tan subdesarrollado como es Ciudad Bolívar se expresan con una forma tan de Vanguardia, creo que el punto de vista más acertado sería el de Arturo Uslar Pietri. El afirma que es la manera peculiar que tiene el latinoamericano de sentir y expresar su realidad circundante. No es un hecho gratuito ni de mera casualidad que tres cinéuticos venezolanos hayan salido de la parte más avasalladora de la naturaleza venezolana y se hayan expresado de una misma forma. La relación del hombre con el espacio americano



tiene un caracter dinámico y riesgoso. Es un espacio inasible de aventura donde todo parece transformarse y moverse y donde todo se dirige al espectador solitario de una manera amenazante y directa. No hay equilibrio del hombre con la naturaleza. En el mestizaje cultural latinoamericano sigue la impresión de los dos protagonistas venidos de afuera: el blanco y el negro. Solo el indio establece una relación de equilibrio. Todas las proporciones quedaron alteradas y así se creó una angustiosa ruptura de las relaciones ordinarias del hombre con su circunstancia y la ruptura de todas sus relaciones normales y tradicionales con el espacio. La visión que el latinoamericano actual puede tener de su espacio se acerca mas a la del europeo que experimentó el choque original del transplante.

Despues de analizar el punto de vista de Arturo Uslar Pietri llego a la conclusión de que la manera que tiene el latinoamericano de percibir y expresar su naturaleza es la de un hombre Occidental. Los cinéticos venezolano rompen todos los esquemas tradicionales y traducen a través del cinetismo este desequilibrio del hombre frente a una naturaleza extraña y avasalladora.

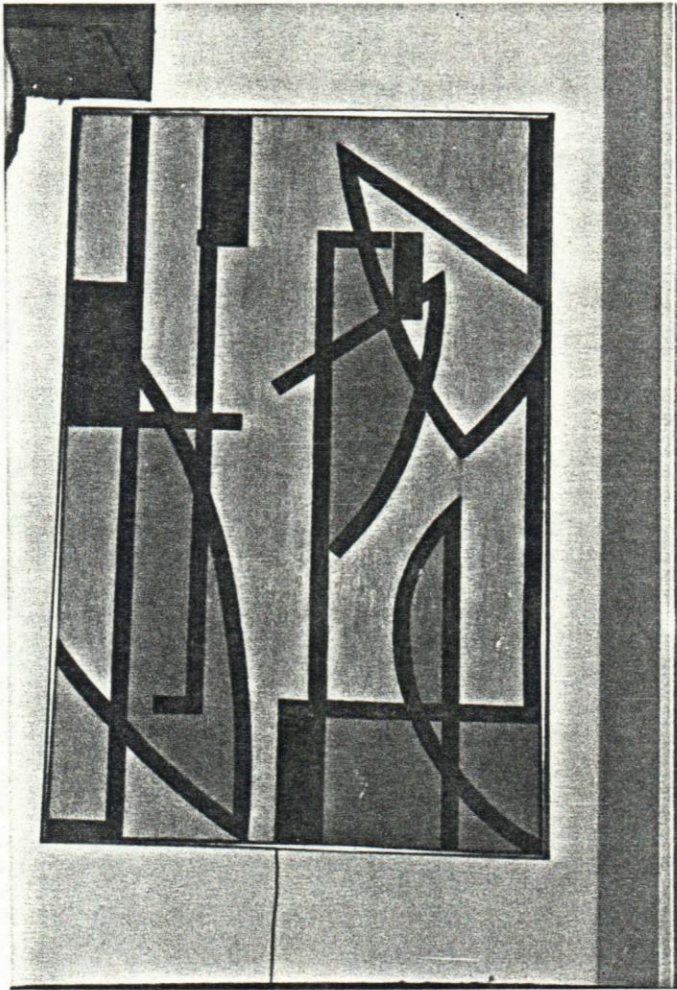
Si quisiéramos puntualizar lo venezolano en Soto tendríamos que considerar su logro personal como un logro nacional y que la respuesta que el da debe ser una diferencia que surge por la parte que el como venezolano tiene de diferente del resto del producto Occidental.

Mirar en un país como Venezuela, con las diferencias en sus grados de desarrollo, con las desigualdades en el progreso técnico, y en la acumulación y usufructo de la riqueza, se puede decir que vivimos en una sociedad en constante mutación. Este continuo trastocamiento acarrea modificaciones fundamentales en la manera de percibir y representar el mundo. Un arte cuya función fundamental es representar el movimiento se adapta entonces a un tipo de sociedad como la venezolana. Expresa una era progresista donde la ciencia y la tecnología son interpretadas.

El rol del artista debe ser de revelarse contra las situaciones y denunciarlas para despertar la conciencia y el espíritu de la gente desde el punto de vista estético. Trata de llevar su obra a las masas trabajando en la construcción del habitat y el ambiente que rodea al hombre. Mientras que el científico codifica y racionaliza

el Universo, el artista lo transforma en poesía, en fantasía, en una manifestación sensible. Para Soto el artista debe contribuir a la formación de la sociedad, en un nivel muy profesional y el arte debe evolucionar con la misma seriedad y a la par que la filosofía, la investigación científica y las matemáticas.

Soto es el producto de una determinada época, sus mismas condiciones no se volverán a repetir. El dió una respuesta en un determinado momento pero la historia sigue su curso y ahora se deben presentar nuevas búsquedas de una sociedad en constante evolución. Hay que seguir siendo abiertos para aceptar nuevas formas sin dejar que el cine-tismo acapare el mercado. Ahora nuestra mira debe estar en los jóvenes artistas que están surgiendo, en una nueva sociedad, con diferentes circunstancias, y éstos deben buscar expresar un nuevo mensaje al tratar de interpretar su relación especial del hombre frente a su realidad circundante.



Primera Obra de Soto antes de salir de Venezuela.

Jesús Soto: "Composición Dinámica".

Colores: amarillo, azul, blanco y negro.

Dimensión: 80x60 cms.

Foto de su Obra original, tomada en su taller "Estudio Uno", Parque Central.

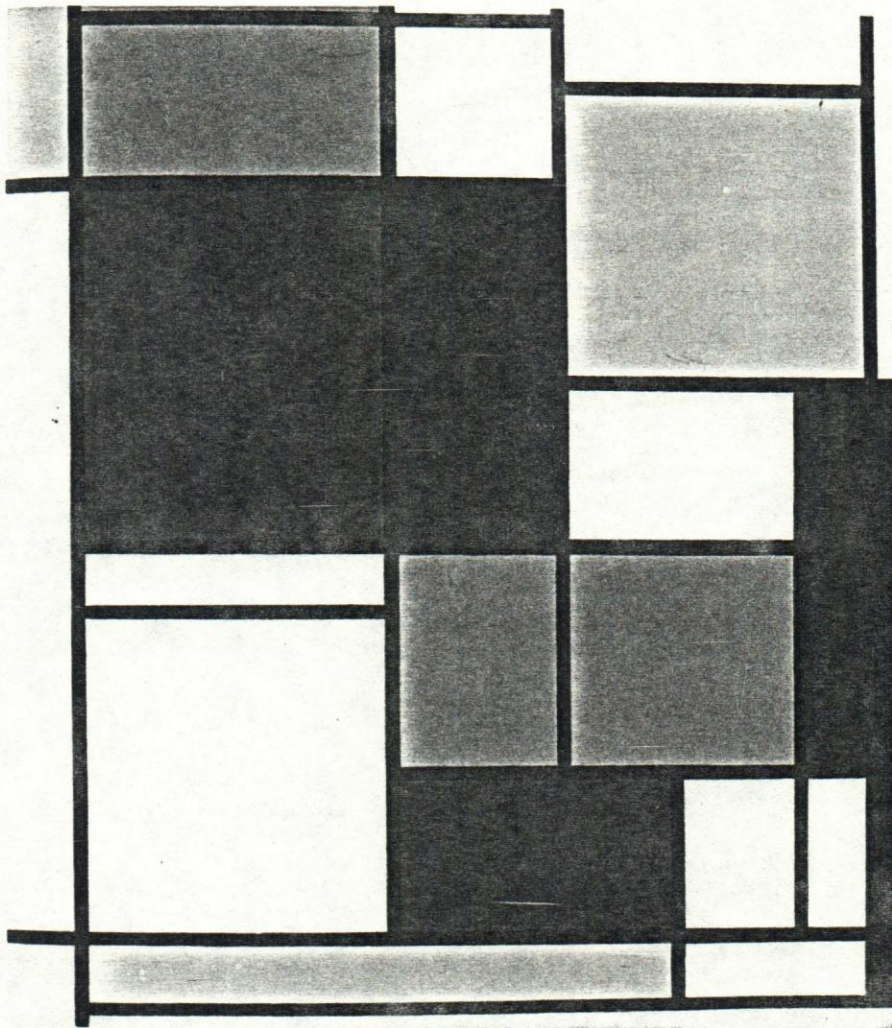


Ilustración 1.-

Piet Mondrian: "Composición en rojo, amarillo y azul."

Dimensiones: 15x13 pulgadas.

Reproducido a partir: H.H Arnason. History of Modern Art,  
p.384.



Ilustración 2.-

Piet Mondrián: "Boogie Woogies".

Dimensiones: 12 x 14 pulgadas.

Colores: amarillo, rojo, azul y fondo blanco.

Reproducción a partir: H.H. Arnason. History of Modern Art, p.384

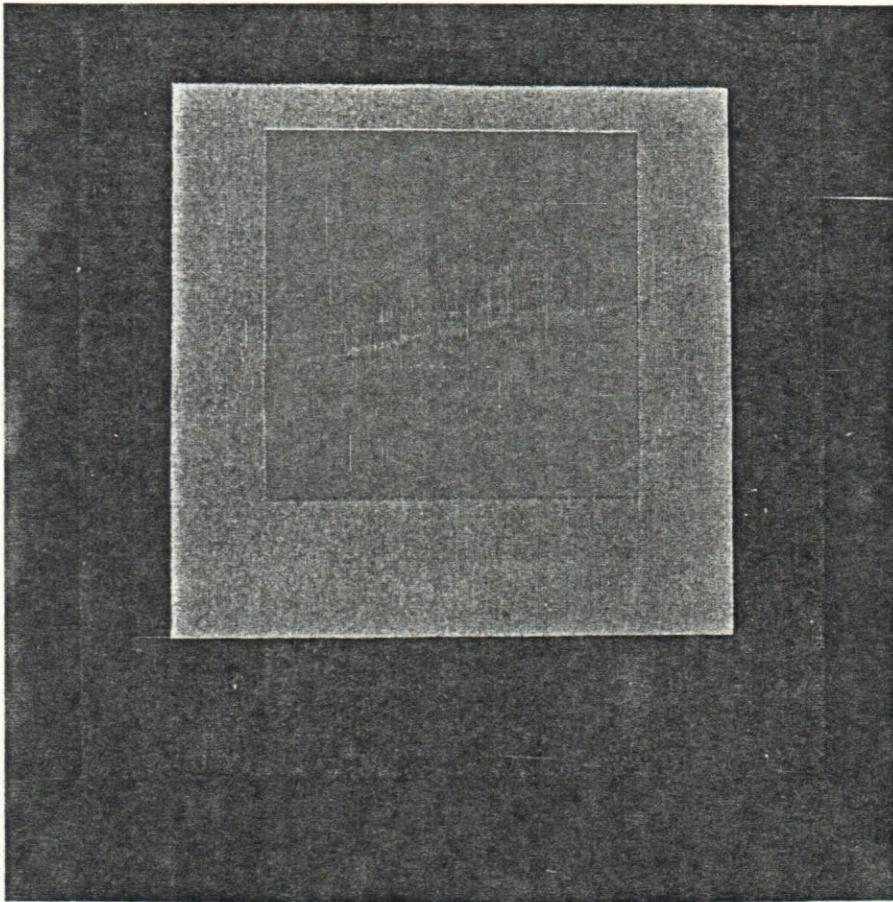


Ilustración 3.-

Josef Albers: "Homage to the Square".

Dimensiones: 47 x 47 pulgadas.

Colores: naranja, verde, blanco y marrón.

Reproducción a partir: H.H. Anderson. History of Modern Art, p.285.

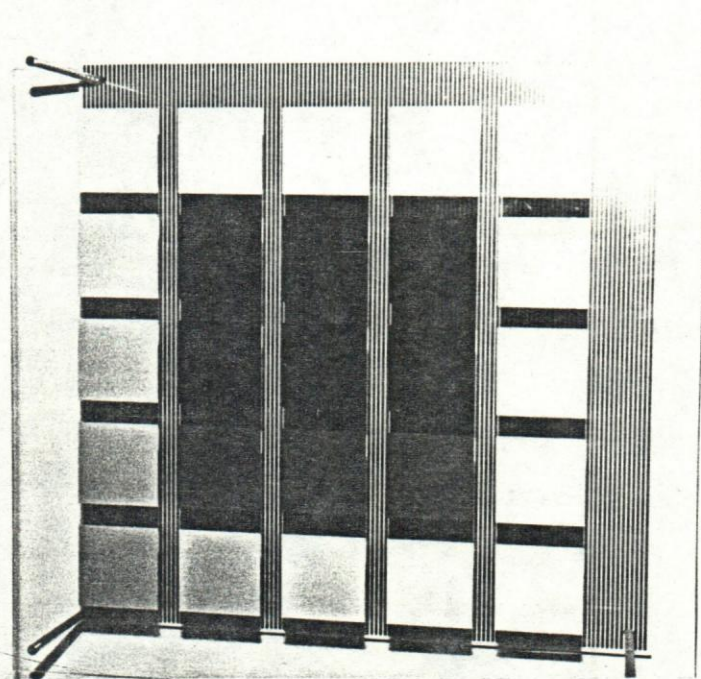


Ilustración 4.-

Jesús Soto: "Cuadrado".

Dimensiones: 70 x 40 cms.

Colores: azul, negro y plata.

Materiales: Metal y plexiglás.

Foto de su obra original, tomada en el taller "Estudio Uno",  
Parque Central.



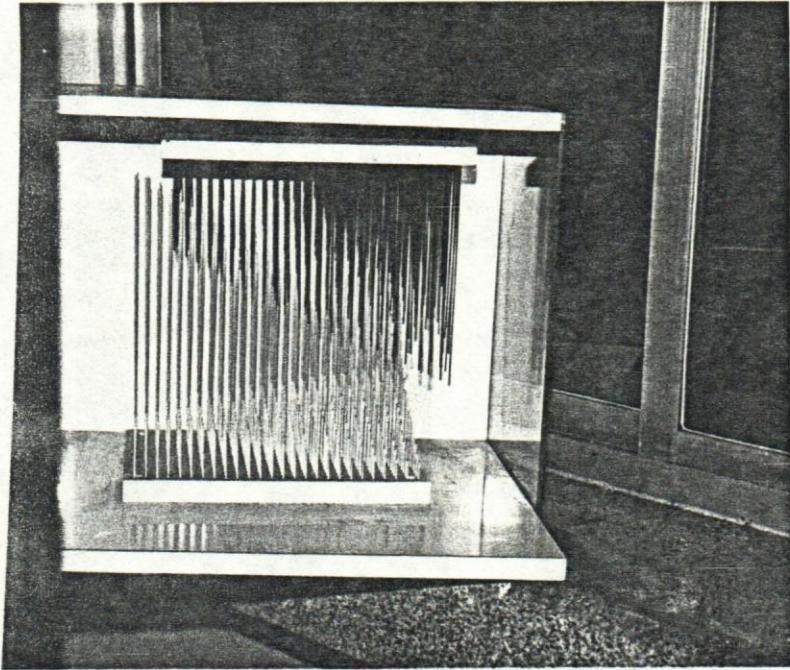


Ilustración 5.-

Jesús Soto: "Maqueta de una Progresión".

Colores: blanco, rosa y negro.

Materiales: varillas metálicas, plexiglás y base de tablo-  
pán.

Foto de su maqueta, tomada en el taller "Estudio Uno", Par-  
que Central.

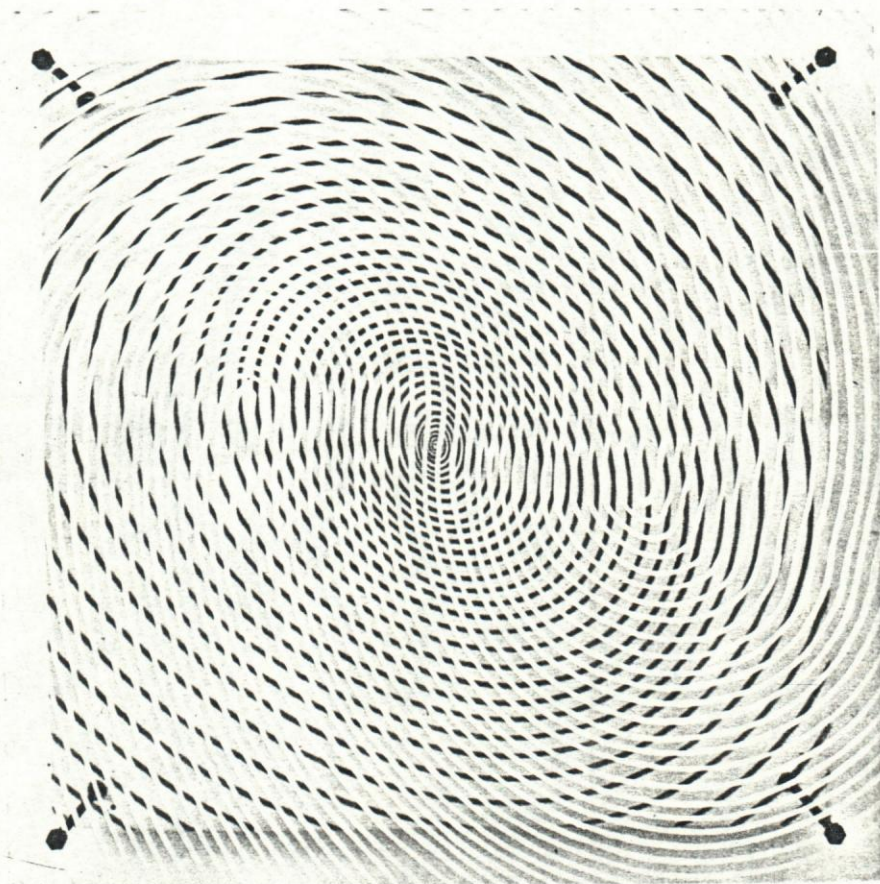


Ilustración 6.-

Jesús Soto: "El Espiral" (1955).

Colores: blanco, rojo y negro.

Materiales: metal y plexiglás.

Reproducido a partir: A. Boulton. Soto, p.47.

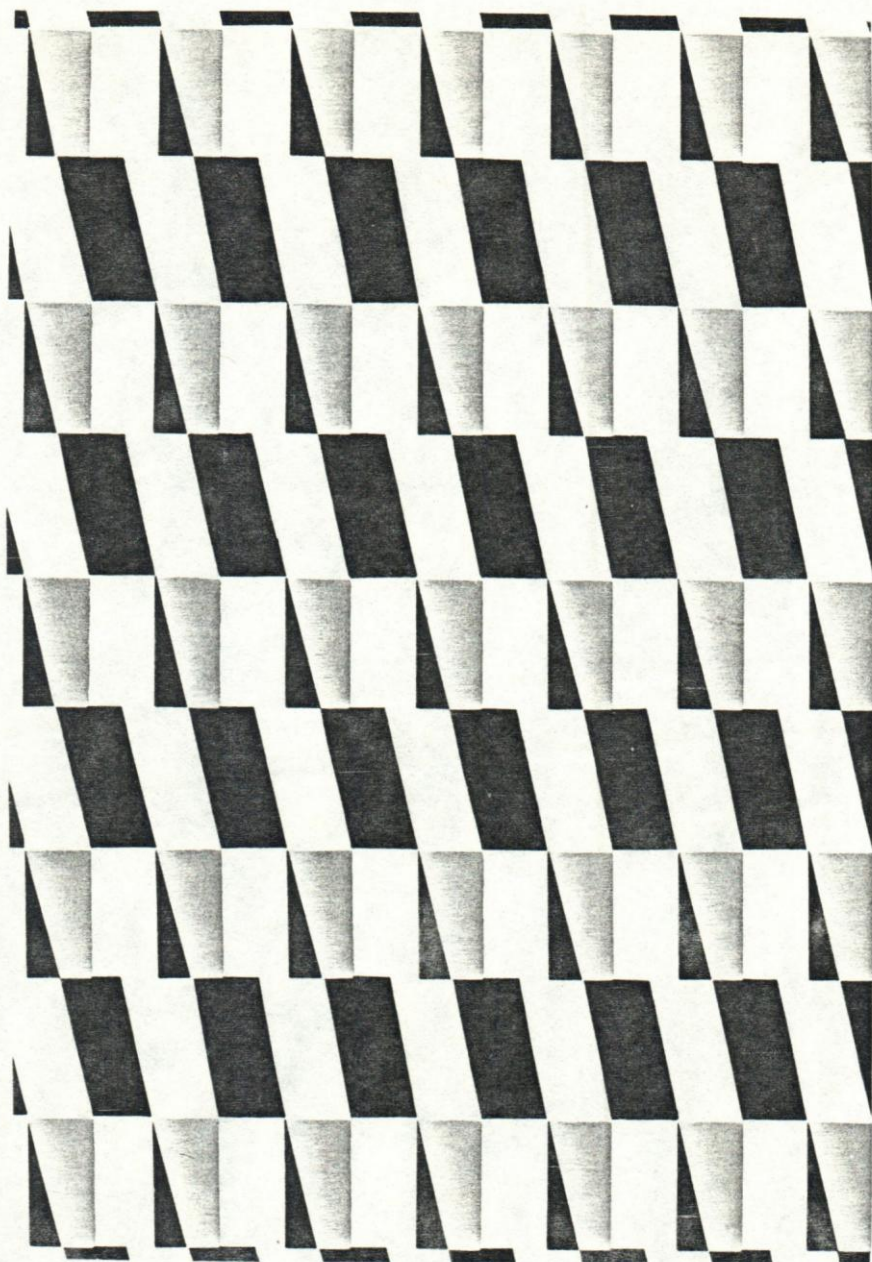


Ilustración 7.-

Jesús Soto: "Repetición #2", (1951).

Dimensión: 1,80 x 1,30 mts.

Colores: amarillo, negro y blanco.

Reproducido a partir: A. Boulton. Soto, p.25.

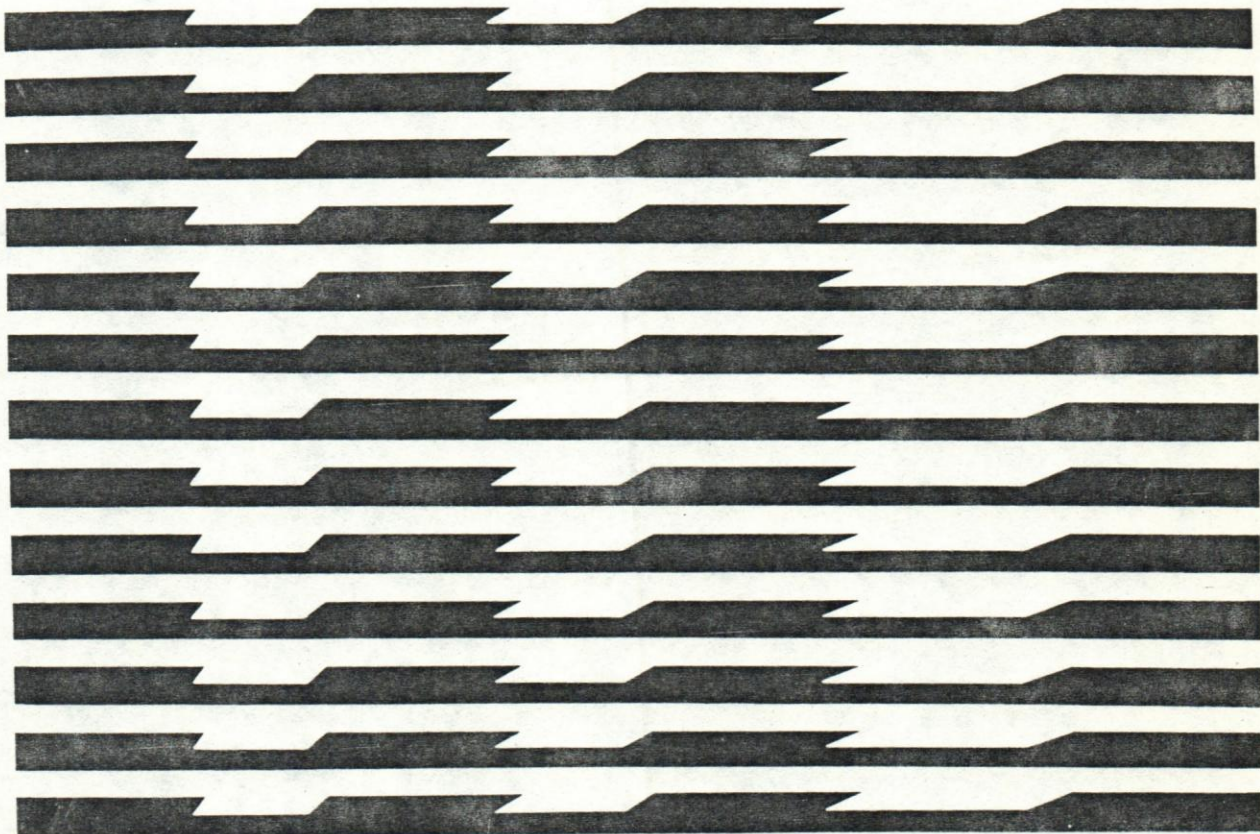


Ilustración 8.-

Jesús Soto: "Repetición y Progresión", (1952).

Dimensiones: 1,30 x 1,80 mts.

Colores: verde y blanco.

Reproducido a partir de: A. Boulton. Soto, p.27.

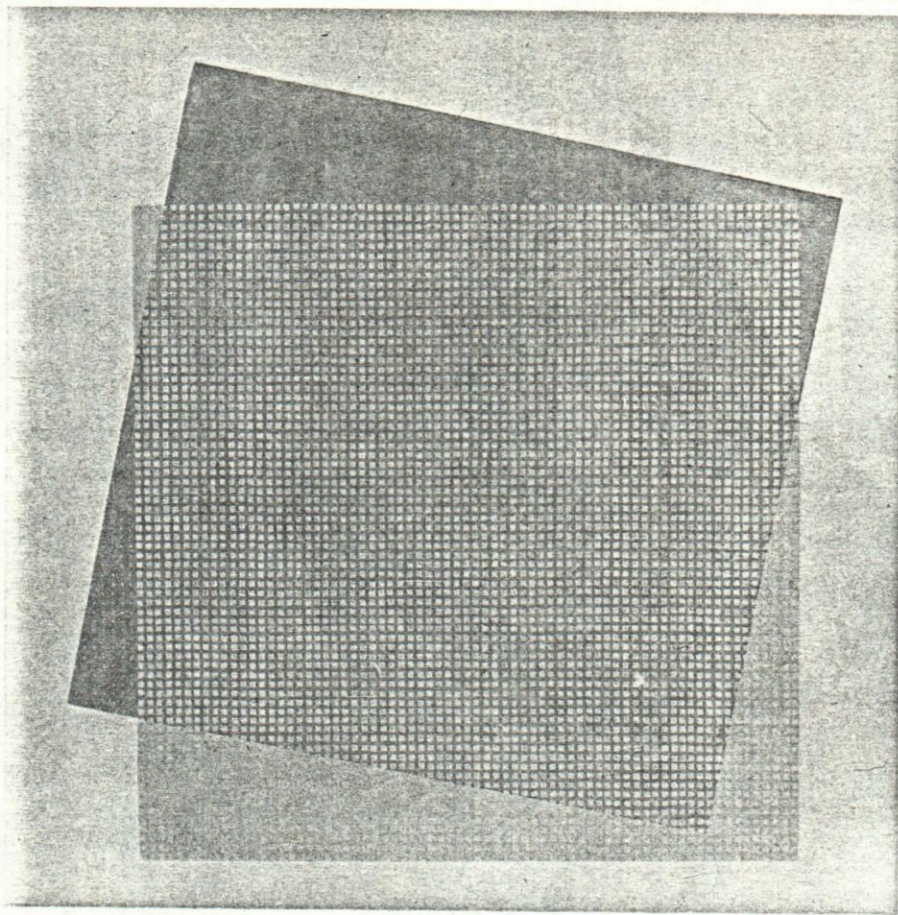


Ilustración 9.-

Jesús Soto: "Metamorfosis". (1953-54).

Dimensión: 70 x 40 cms.

Materiales: dos plásticos pintados, superpuestos.

Reproducido a partir de: A. Boulton. Soto, p.39.

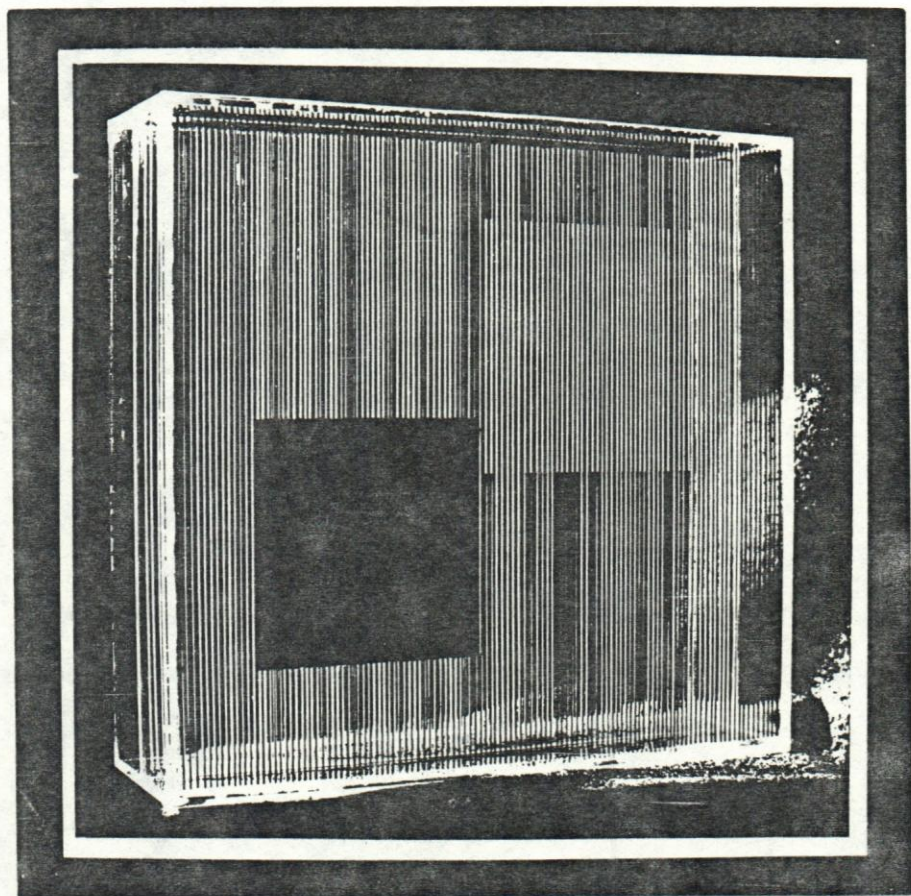


Ilustración 10.-

Jesús Soto: "La Cajita de Villanueva".

Materiales: Tres cuerpos transparentes de plexiglás.

Colores: blanco y negro.

Reproducido a partir: A. Boulton. Soto, p.55.

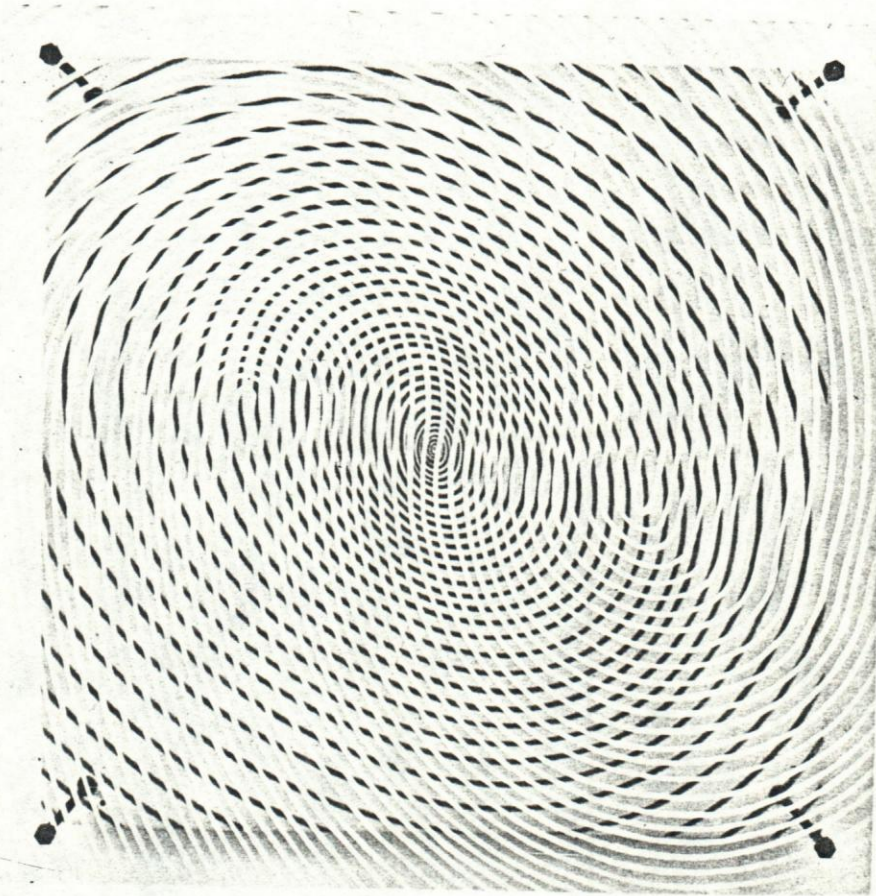


Ilustración 11.-

Ver ilustración No. 6.-

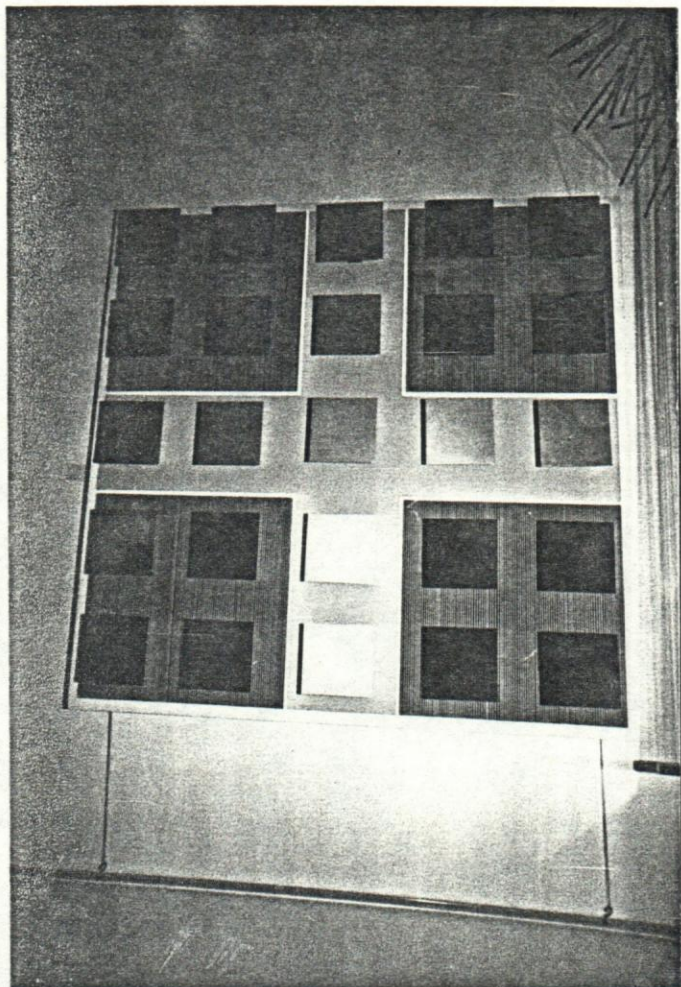


Ilustración 12.-

Jesús Soto: "Cuadrados Vibrantes".

Dimensión: 70 x 40 cms.

Colores: amarillo, negro y plata.

Materiales: Metal y tablopán.

Foto del original, tomada en el taller "Estudio Uno", Parque Central, Caracas.



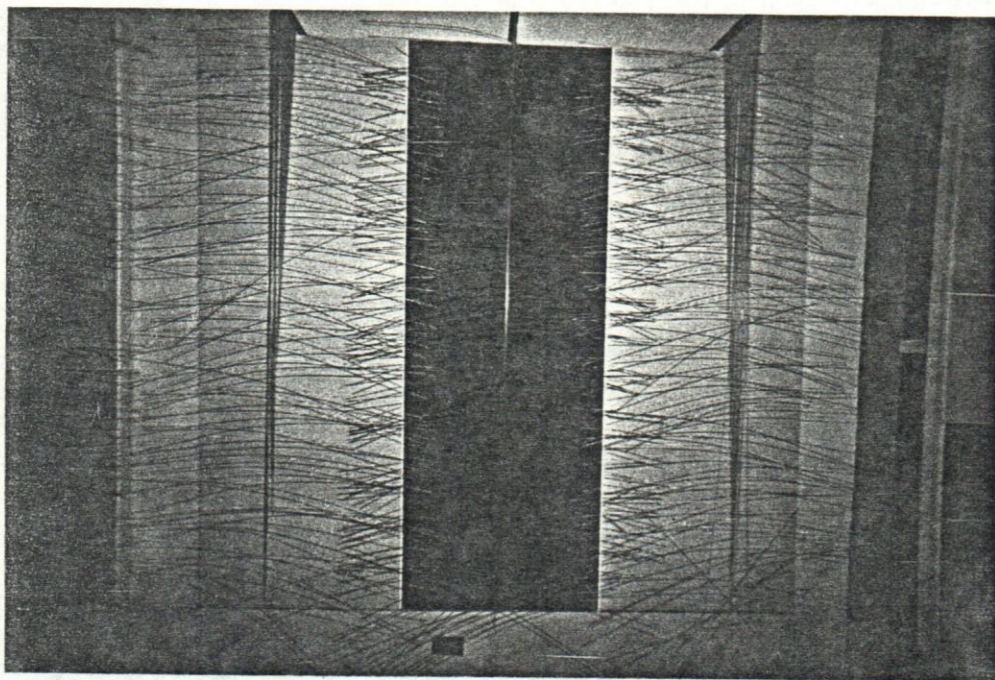


Ilustración 13.-

Jesús Soto: "Varillas Suspendidas".

Dimensiones: 2 mts. x 1,50 mts.

Materiales: varillas metálicas, tablopán, hilos de nylon.

Colores: blanco y negro.

Foto tomada del original, en el taller "Estudio Uno",

Parque Central.

Ilustración 14.-

Jesús Soto: "T'és". Múltiples. Serie Topacio.

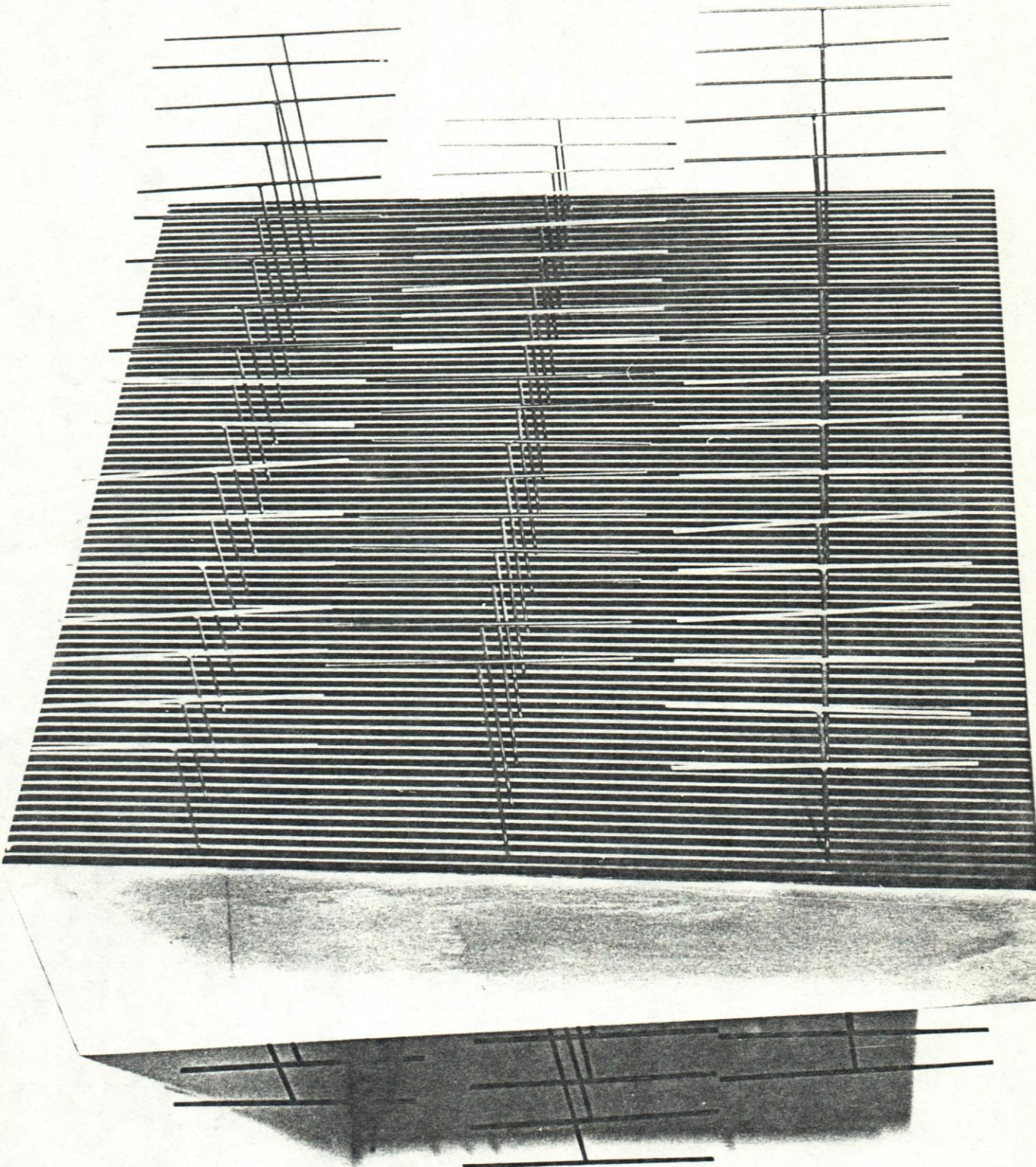
Dimensión : 70 x 70 cms.

Colores: blanco y negro.

Materiales: metal y tablopán.

Tomado de la obra original, en el taller "Estudio Uno".

Parque Central.



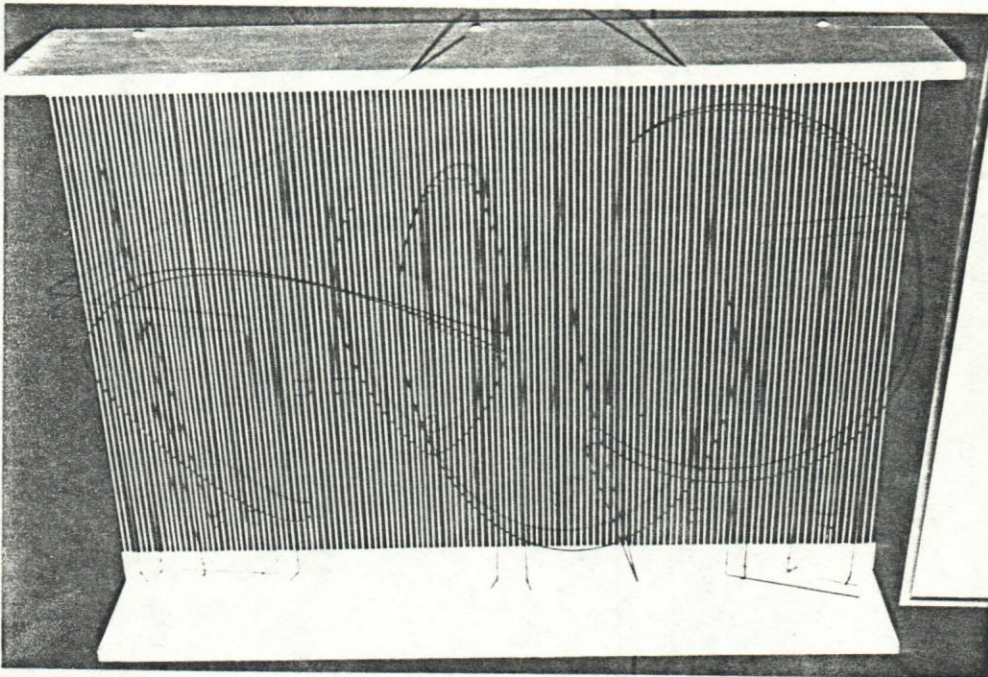


Ilustración 15.-

Jesús Soto: "Escritura".

Dimensión: 70 x 40 cms.

Colores: blanco y negro.

Materiales: varillas de metal y tablopán.

Foto del original, tomado en el taller "Estudio Uno",  
Parque Central.



Ilustración 16.-



Ilustración 17.-



Ilustración 18.-

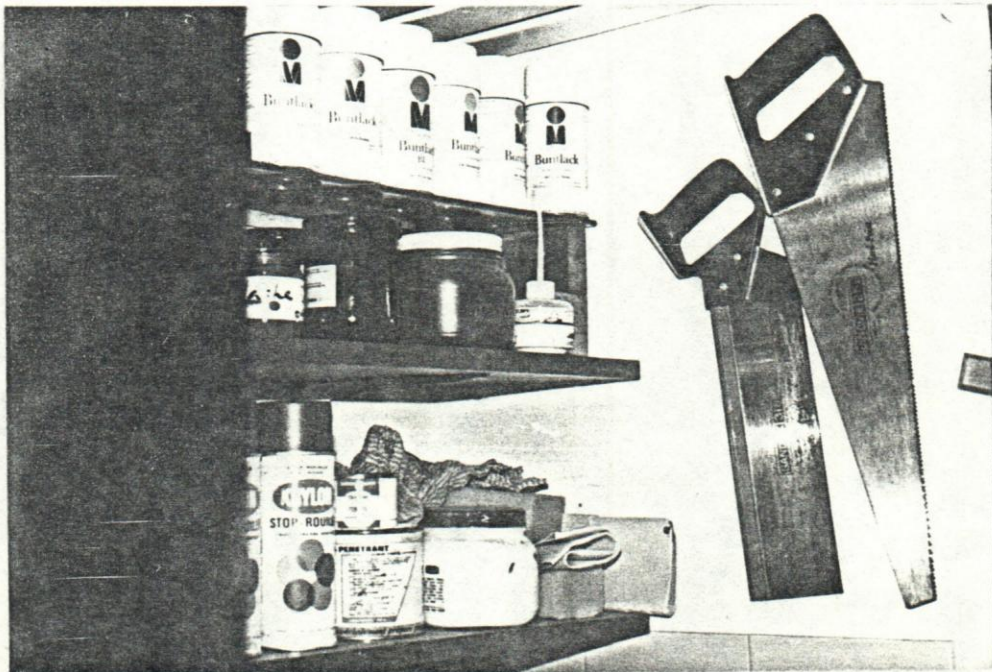


Ilustración 19.-

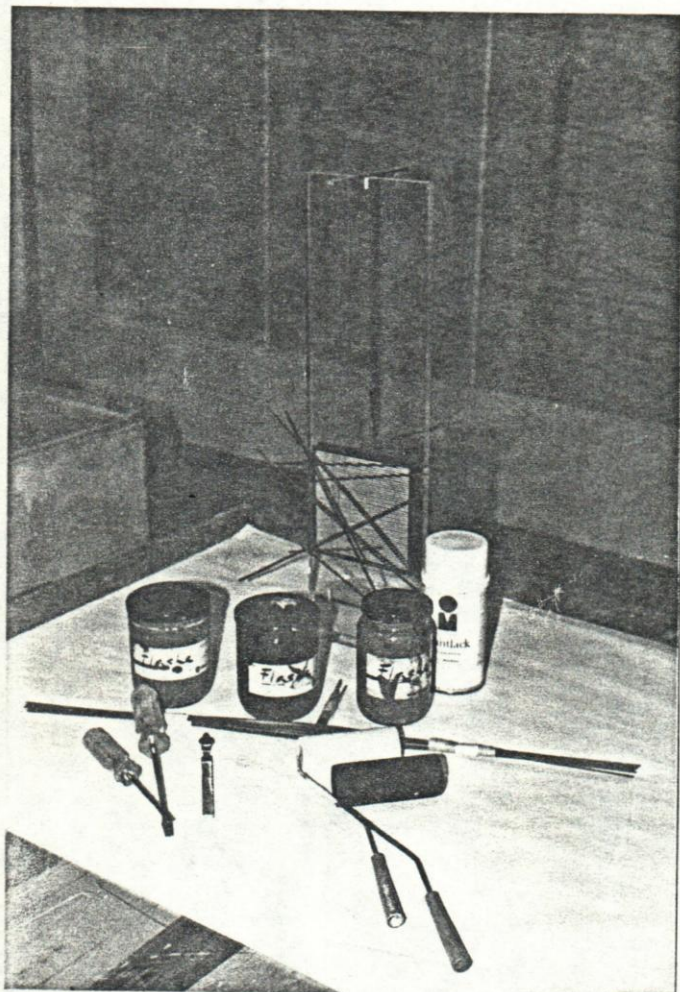


Ilustración 20.-

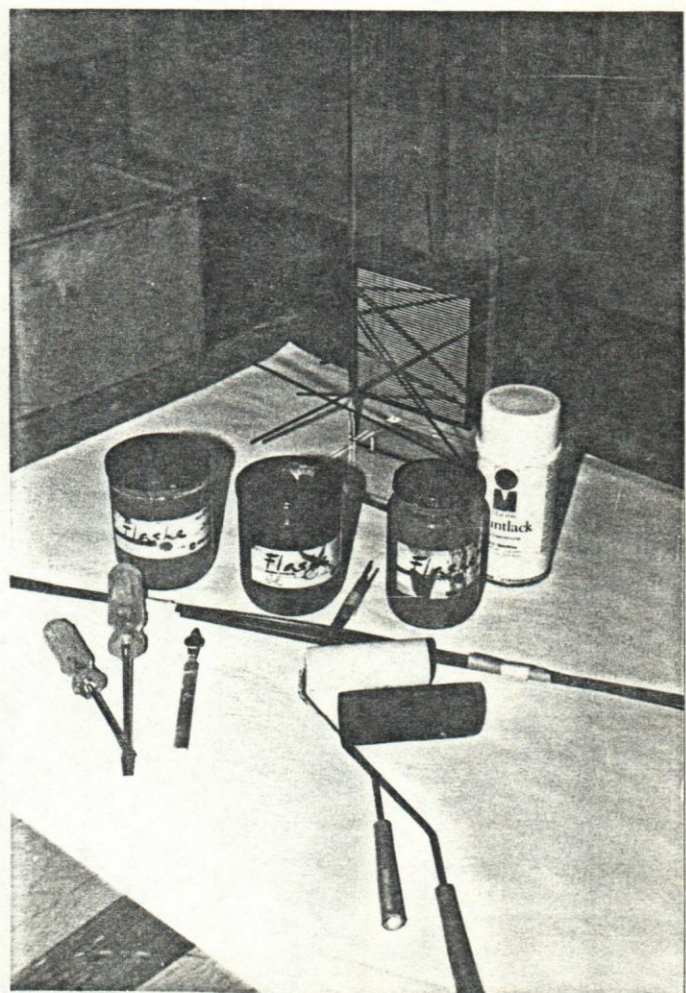


Ilustración 21.-

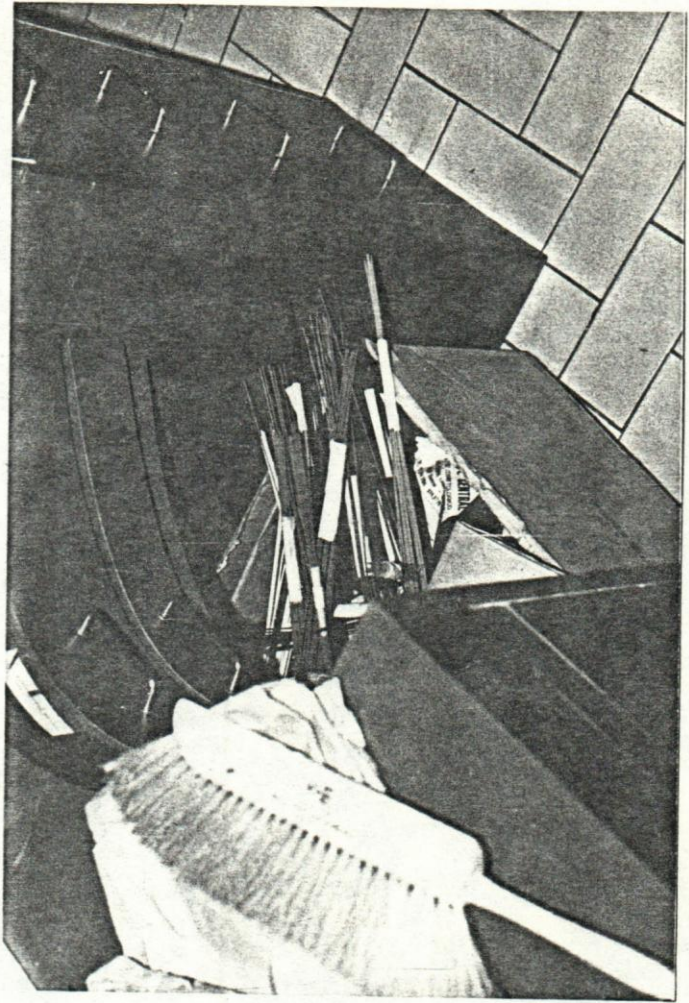


Ilustración 22.-

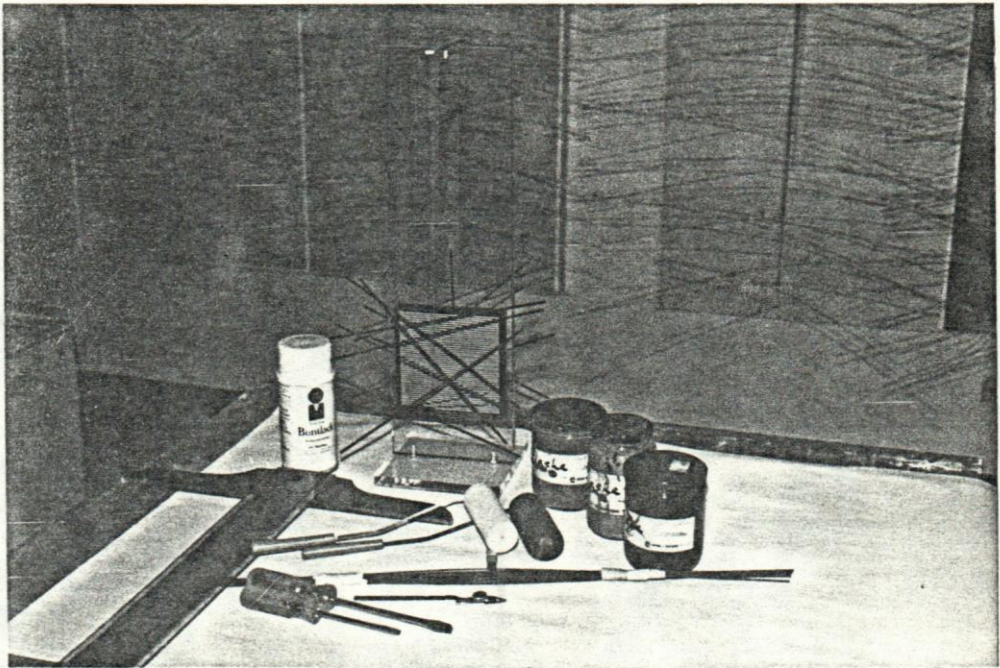


Ilustración 23.-



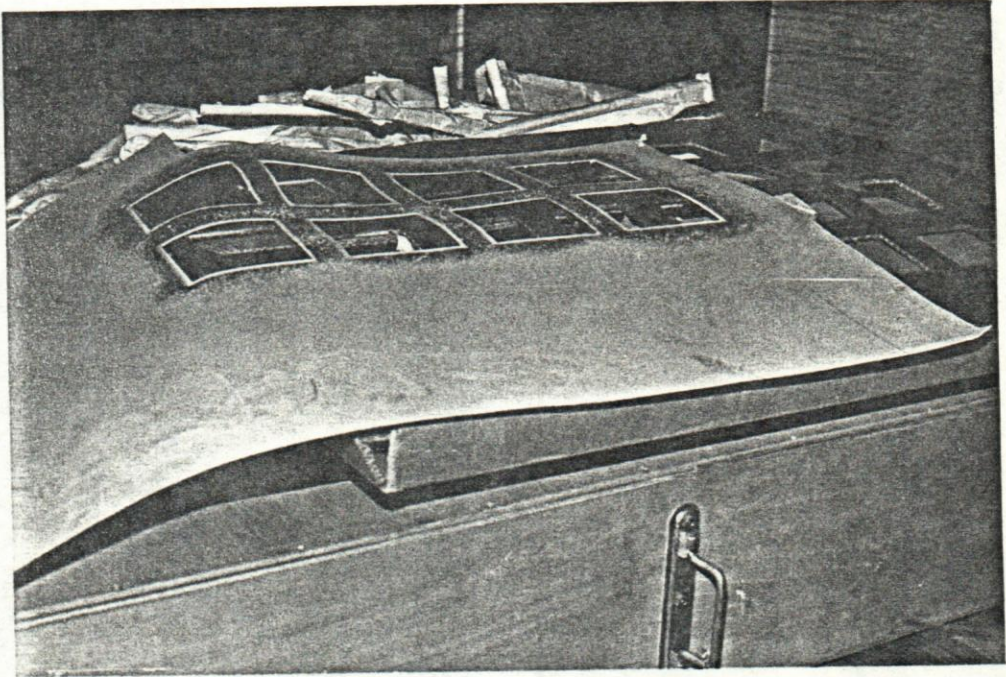


Ilustración 24.-

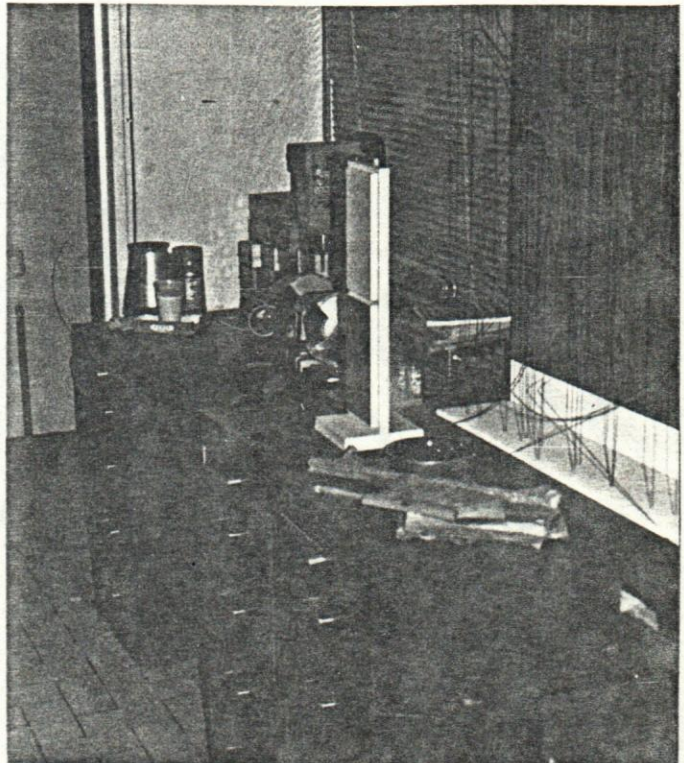


Ilustración 25.-

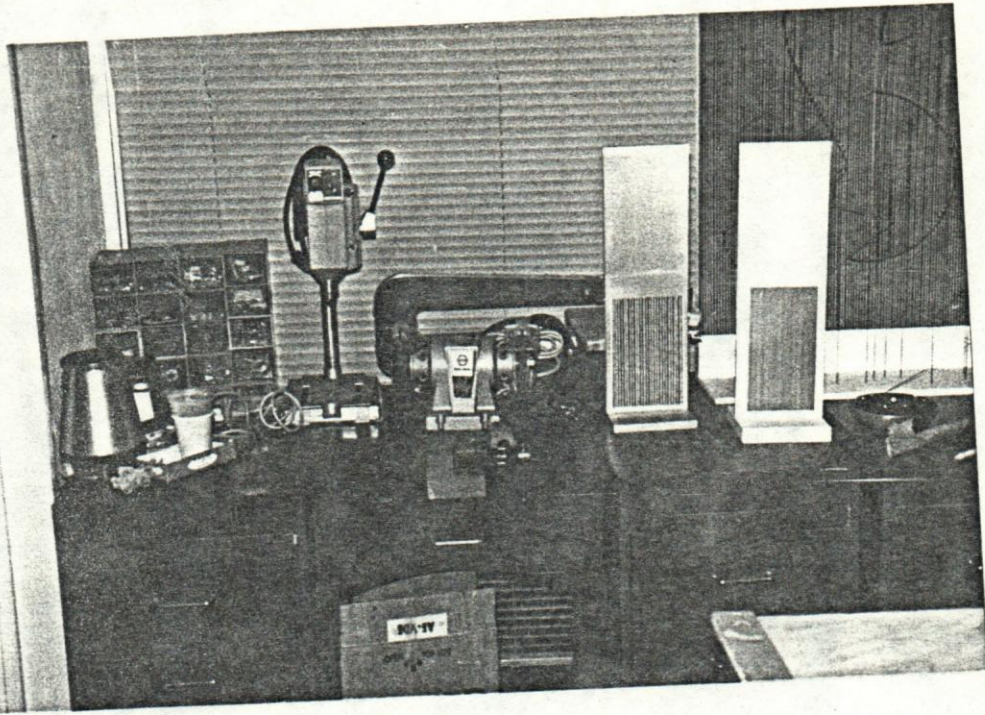


Ilustración 26.

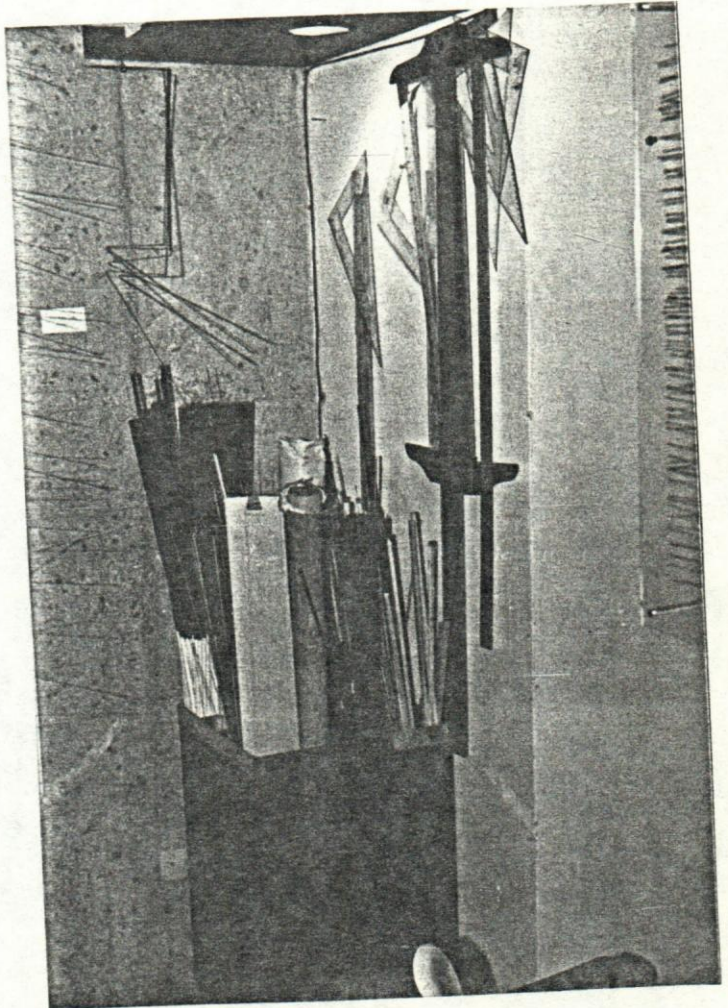


Ilustración 27.

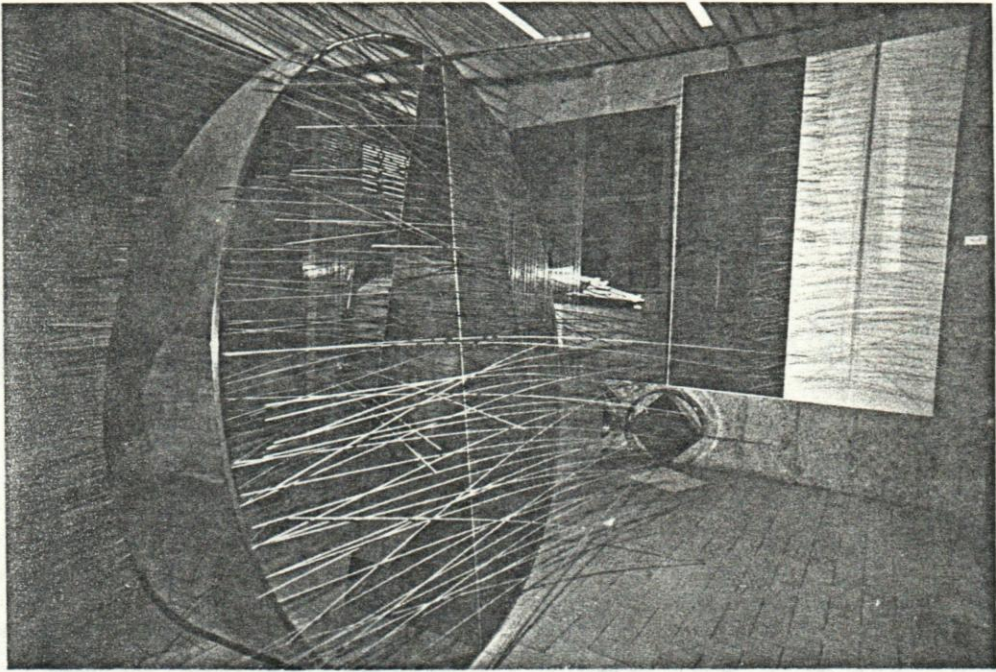


Ilustración 28.

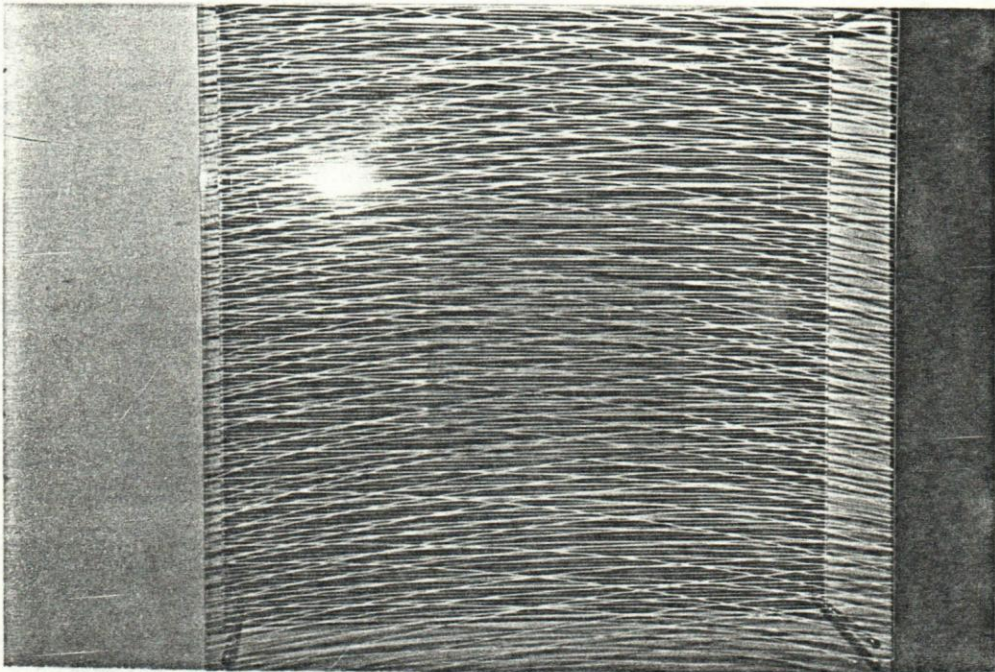


Ilustración 29.

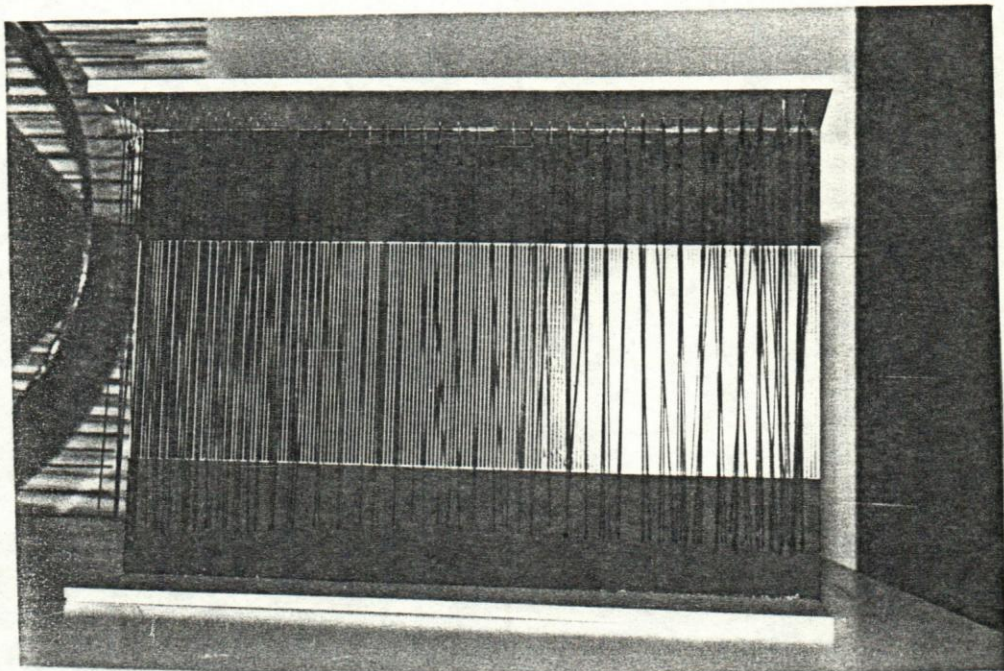


Ilustración 30.

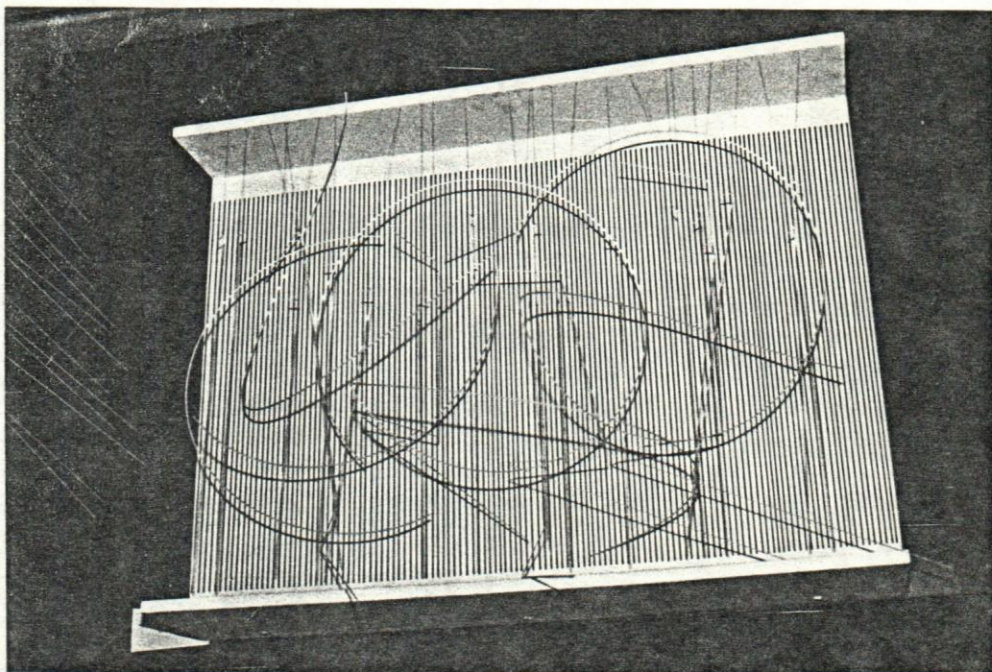


Ilustración 31.

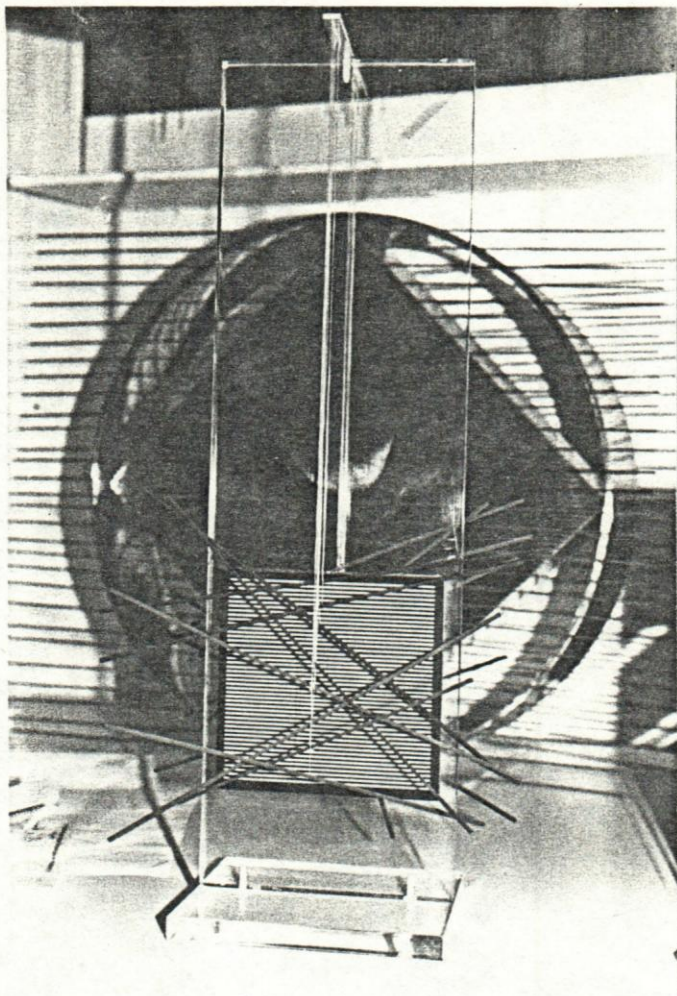


Ilustración 32-A.

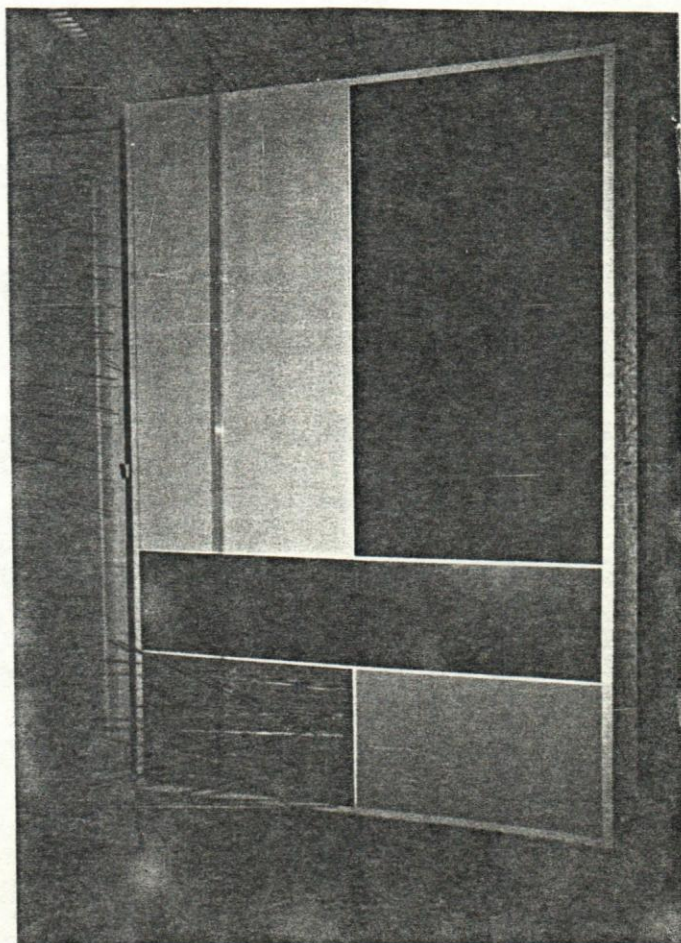
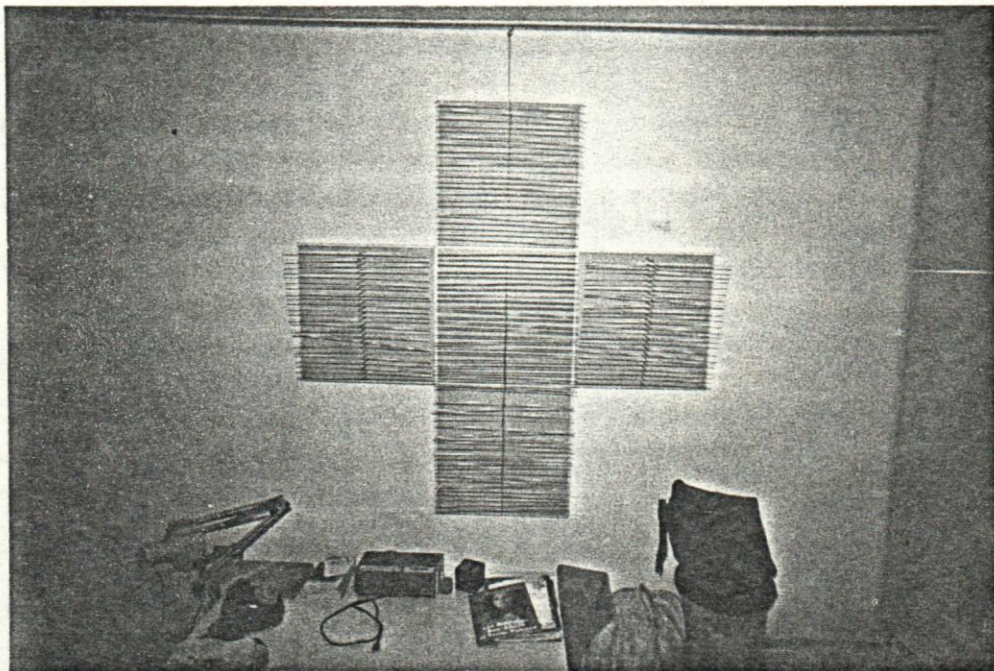
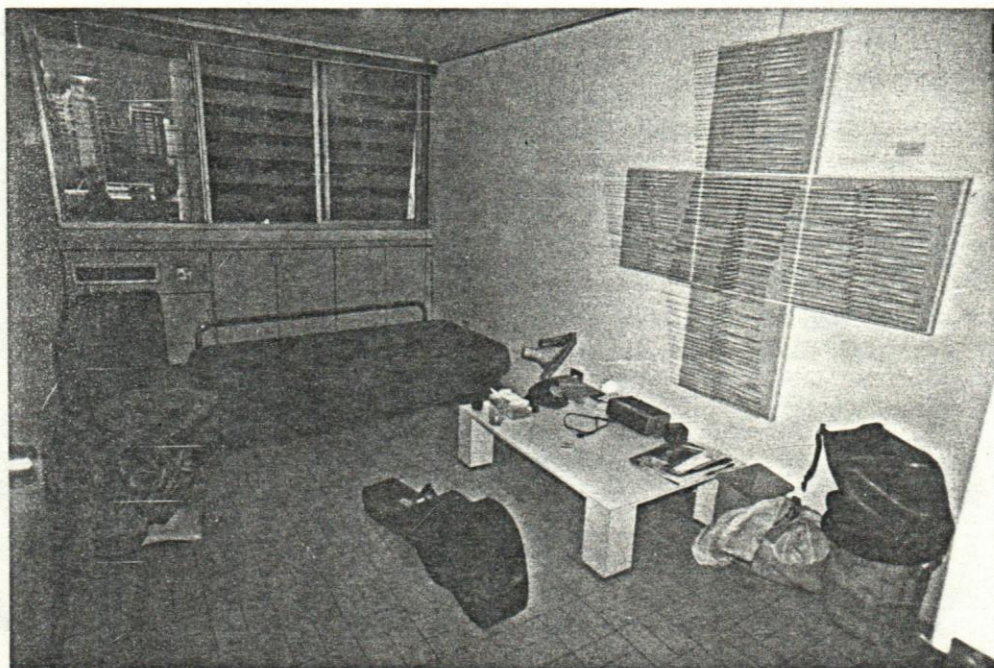


Ilustración 32-B

EL CUARTO DE JESUS SOTO EN PARQUE CENTRAL



Reflejo de su "sencillez".



La guitarra, su mejor "amiga". -112-

## BIBLIOGRAFIA

### BIBLIOGRAFIA DE CONSULTA

ARELLANO, Fernando:

Apuntes de Historia del Arte,

Caracas: Editado por la Universidad Católica Andres Bello,  
C.A, 1973, Tomo III

BAYON, Damian:

América Latina en Sus Artes,

México: Siglo Veintiuno Editores, S.A, 1974

BAYON, Damian:

Aventura Plástica de Hispanoamerica,

México: Fondo de Cultura Económica, 1974

BÉRTOLA, Elena de:

El Arte Cinético,

Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, S.A, 1973

BOULTON, Alfredo:

Soto,

Caracas: Ernesto Armitano Editores, C.A, 1973

COMPTON, Michael:

Optical and Kinetic Art,

Londres: Tate Gallery Publications Departement, 1967

FRANCASTEL, Pierre:

Arte y Técnica,

Paris: Ediciones Gonthier, 1956

HESS, Walter:

Documentos Para La Comprensión del Arte Moderno,

Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1978

Col. Fichas.

GABLIK, Suzi:

Progress in Art,

Londres: Thames and Hudson Publications, 1967

KANDINSKY, Wassily:

De lo Espiritual en el Arte,

Barcelona: Barral Editores, 1978

PAZ, Alfredo de:

La Crítica Social del Arte,

Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 1979

Col. Punto y Línea.

POPPER, Frank:

Origins and Development of Kinetic Art,

Nueva York: New York Graphic Society, 1968

RENARD, Jean-Claude:

Soto: A Retrospective Exhibition,

Nueva York: The Solomon Guggenheim Foundation, 1974

READ, Herbert:

Arte y Sociedad,

Barcelona: Ediciones Península, 1974



ROMERO BREST, Jorge:

La Pintura Europea Contemporanea,

México: Fondo de Cultura Económica, 1974

Tercera reimpresión.

TRABA, Marta:

Arte Latinoamericano Actual,

Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad  
Central de Venezuela, 1972

TRABA, Marta:

Mirar en Caracas,

Caracas: Monte Avila editores, C.A., 1974

Entrevistas Realizadas

I. Don Alfredo Boulton. Agosto, 1979.

II. Sr. Miguel Arroyo. Agosto, 1979.

III. Don Arturo USlar Pietri. Agosto, 1979.

IV. Sr. Carlos Cruz Diez. Septiembre, 1979.

HEMEROGRAFIA

GONZALEZ BERMEJO, Ernesto:

Uslar Pietri y Soto: Una Integración Plástica y Artística,

En: "El Nacional".

Caracas, 3 de Junio de 1978.

Sec.: "Culturales." Cuerpo C.

GUEVARA, Roberto:

Soto,

En: "Revista Nacional de la Cultura", No. #220.

Caracas, Septiembre de 1970, p. 61-63.

JIMENEZ, Maritza:

Carlos Cruz Diez: El Cinetismo es lo mas Cercano al Hombre.,

En: "El Universal",

Caracas, 8 de Septiembre de 1979, p. 2-32, 4to. cuerpo.

Sec.: "Culturales".

OTERO, Marco Antonio:

Aplausos Para la Exposición de Soto,

En: "El Nacional".

Caracas, 28 de Abril de 1979

Sec.: "Culturales". Cuerpo C.

POPPER, Frank:

Los Orígenes del Arte Cinético y el Movimiento Virtual,

En: "Revista Nacional de la Cultura". No. #220

Caracas, Julio de 1972, p.51-53.