aas2112

Universidad Católica Andrés Bello – Guayana

Dirección General de Post Grado

Programa de Maestría en Filosofía

EL ARTE Y LO LÚDICO. UNA MIRADA A TRAVÉS DE LA FILOSOFÍA ESTÉTICA

Autor: Nelson Galvis

Tutora: Dra. Corina Yoris

Puerto Ordaz, septiembre de 2010

A Mondrian

AGRADECIMIENTO

A la Doctora Corina Yoris, maestra y amiga, por su incondicional apoyo.

A Ever Salazar, por la solidaridad expresada en tiempo y espacio.

A mis muchachos del Club de Historia, por la compañía.

INDICE

INTRODUCCIÓN 1

CAPÍTULO I EL ELEMENTO LÚDICO DEL ARTE 5

Lo lúdico: componente esencial de la obra de arte 5

Las Características Lúdicas en Gadamer 22

CAPÍTULO II LA OBRA DE JESÚS SOTO 41

El Lenguaje Plástico de Soto 41

El Penetrable en el Lenguaje Plástico de Soto 69

CAPÍTULO III EL PENETRABLE DE SOTO. INTERPRETACIÓN LÚDICA A PARTIR DE GADAMER 83

CONCLUSIONES 96

BIBLIOGRAFÍA 104

INTRODUCCIÓN

Las ideas expuestas a continuación pretenden elaborar un discurso dentro del campo estético. Son reflexiones que intentan presentar una forma más de analizar la obra plástica en un sentido filosófico, a partir de la experiencia espectadora de vivir el proceso creativo con la intención de descubrir el producto desde su concepción.

A tal efecto, en primer lugar se exponen los fundamentos que establecen históricamente, las razones de considerar al elemento lúdico como parte esencial de la obra de arte contemporáneo. Se instituye una condición protagonista de lo lúdico en la composición y conceptualización plástica de estos tiempos.

Para ello se confirma, a través de la estructura de pensamiento hermenéutico propuesto por Hans-Georg Gadamer, la condición esencial del juego como constitutivo en todo proceso o hecho creativo, lo cual imprime al producto plástico una identidad propia de época y de evolución histórica. Si bien es cierto que, la propuesta gadameriana apunta hacia el hecho estético en todas sus dimensiones, la sola posibilidad de conjugar el acto creativo en todos sus tiempos y escenarios, servirá para ampliar su radio de acción e insistir en el terreno que corresponde a la plástica

artística.

En segundo lugar, se desarrolla un discurso sobre la pieza que demuestra o pone de manifiesto la hipótesis concebida por la experiencia y la reflexión intelectual, la cual presenta un lenguaje plástico que sustenta la posibilidad de contar con un resultado material susceptible de ser analizado bajo esta fórmula: el lenguaje plástico de un gran artista, el maestro guayanés Jesús Soto.

En este caso, el uso del gentilicio busca que el lector pueda confirmar en estas páginas el alcance universal de la propuesta artística, más allá de los determinismos a los que se someta su autor.

De igual manera, delimitar las características puntuales de la obra del maestro Soto, inmersa en los presupuestos conceptuales que lo definen y le han dado un lugar privilegiado en el circuito del arte universal, era necesario.

En tal sentido, la elección de una pieza de estructura sencilla, pero con un bagaje histórico e intelectual complejos, se convierte en el recurso idóneo para confrontar estos postulados. Es así como el Penetrable, obra en serie del creador venezolano significó la elección inmediata; sin embargo, la exploración sobre la misma, con el marco teórico convocado, fue tornando el texto en una vía enriquecedora de interpretación de lo visual. Una lectura que propondrá muchas más.

Se pretende, a lo largo del texto, permanecer fieles a un único punto

y haciendo uso de la metodología plástica clásica, la cual impone un orden compositivo a partir de un centro focal, el interés del presente estudio radica en el engranaje de los postulados filosóficos que Gadamer plantea en torno al juego, con los aspectos constitutivos del Penetrable de Soto.

Un discurso edificado sobre unas bases sinuosas, porque se fundan sobre el imaginario artístico y, pretenden honrar las pretensiones de reflexión filosófica asidas al terreno estético. Sin embargo el orden de lo subjetivo no excluye el rigor de la metodología propuesta para dicho análisis, la cual resulta imprescindible en el estudio de la expresividad de las formas con los que se trasmiten los mensajes plásticos.

En tal sentido, se parte de hecho de que la forma (o estructura de la obra) es la objetivación del pensamiento creador, y de que esa materia elaborada se hace perceptible gracias a las condiciones que nos permiten aprehenderla. Es importante, por otra parte, tener presente que toda materia está siempre organizada en forma de sistema, en el que todos los elementos que lo integran están cohesionados y que si nos acercamos a las obras de arte como sistemas, podremos constatar entonces que existen y por siempre existirán unos cuantos mecanismos que, a través de todo el devenir temporal del arte, han estructurado el amplio patrimonio artístico plástico de occidente.

En el presente acercamiento daremos fe de uno de esos

mecanismos conceptuales, que por lo menos desde los inicios de la modernidad, ha dado cuenta de su intervención en los fenómenos generales del proceso de aprehensión del mundo, que se desarrolla a partir del acto creativo. La facultad de lo lúdico, como virtud humana, enciende la luz que nos permitirá ver una obra como clara consecuencia de toda una tradición artística.

Lo lúdico se convierte en el mecanismo idóneo, funciona como una especie de lente que nos permite mirar una obra con una perspectiva estética o inmersa en ella. Es un concepto que cualifica a una gran parte de la creación de artefactos hechos por el hombre y logra que podamos conjugar un espacio de acercamiento a la obra, donde sea accesible leer el sentido, la significación profunda que se expresa a través de todo sistema artístico.

"Aprender a ver todo junto en lo uno"[1] es un principio clave para fundar un sistema de interpretación dialéctica. Y es el primer paso para abordar una pretensión como la presente de tratar de entender o acercarse al producto de un proceso creativo desde el ámbito de exploración y reflexión filosóficas. Cuatro son los momentos determinantes en el discurso gadameriano que nos guían para alcanzar una posición apta que nos capacite para la más productiva aprehensión que sobre un producto estético podamos tener.

---

[1] Gadamer, Hans Georg: La actualidad de lo bello. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, S.A, 1991. Pag. 46

Estos momentos conceptuales se desarrollarán en el primer capítulo, cuando se exponga, en primer lugar, la justificación que para Gadamer sirve para desplegar "los medios conceptuales de la estética filosófica" que nos permitirán profundizar en la temática escogida. En una segunda instancia, un retorno al concepto de *juego*, fundamental como termino específico para el análisis clásico de una obra de arte. La siempre arriesgada concepción de una definición del carácter simbólico del arte, planteado como una viabilidad de identidad humana; y por último la *fiesta* el espacio donde se concibe la verdadera intención de todo proceso artístico: convertirse en el ámbito de la comunicación, el lugar donde todo está incluido.

Después de una revisión histórica sobre los movimientos que dieron pie a los conceptos del arte abstracto que permitieron definir las características de la producción artística en la que se encuentra inmersa la obra escogida para el análisis, se pretende elaborar un discurso que, a manera de una nueva curaduría de fe de la presencia de un elemento lúdico en su estructura compositiva.

El Penetrable, heredera de una firme tradición plástica, marca un punto trascendental en el lenguaje plástico desarrollado por Soto y alcanza un valor de prestigio universal al convertirse en uno de los planteamientos más osados del arte de los últimos tiempos. Su sencillez estructural no advierte, de buenas a primeras, el complejo y enmarañado

tejido de posibilidades estéticas, para su interpretación y significación. Se erige, interviniendo el espacio, proyectándose en el mismo en forma de cuadrícula o de cuadrículas que se suman hasta conformar un esqueleto dinámico, que alberga en su interior especies de hilos colgantes coloreados, los cuales fragmentan la visibilidad a través de él y llenan ese vacío en su interior.

El conjunto se presenta, dependiendo del formato: majestuoso, sencillo, minimalista, hasta el punto de parecer frágil si se encuentro en el espacio exterior; su confrontación con el entorno le hace evidente, es como la huella del hombre, no se integra visualmente, aunque no interrumpe ni el recorrido, ni la visión, ni el intercambio de los fenómenos como el viento. Evoca una transparencia que no es definitiva, creando la posibilidad del espejismo. Es urbano, no se mimetiza con lo natural, impone su presencia e invita con el mejor estilo de un anfitrión silente.

El espectador ingresa, recorre el interior y cambia su primera impresión, ahora ve el mundo de una manera especial, la que se dinamiza ante sus ojos, provocando quiebres de la realidad, la escena que ahora observa por pequeños fragmentos verticales está matizada, coloreada por el pincel virtual de los elementos colgantes. La mirada del espectador que ahora se encuentra en el interior del conjunto, es confusa, provoca una acción de enfoque, lo que se traduce en el juego de reinventar la realidad. En este instante el público se metamorfosea en creador, va al origen del

acto creativo, es el artista o experimenta la necesidad de interpretar la naturaleza, el mundo que en ese momento le rodea, el fragmento de universo que puede aprehender. Este espacio es una obra, conlleva la transcendentalidad del producto de una intención estética, es la consecuencia de un legado histórico, que comenzó desde el momento mismo que el ser humano se expresó artísticamente, que en las próximas líneas encontraremos pruebas escritas de esa herencia. En el capítulo II, haremos un recorrido por todas las tendencias que evolutivamente fueron abonando el terreno para que en el siglo XX se suscitaran investigaciones de carácter óptico dentro del plano abstracto que irremediablemente desembocaron en la necesidad de elaborar objetos que sugerirán la sensación de novedosos espacios, que guiarán la vista sobre una fenomenología virtual capaz de hacernos dudar de la realidad misma. O como se acostumbra en la Historia del Arte, descubrir una realidad otra, quitarle una veladura a la verdad. Un extenso periplo histórico- conceptual nos paseará por los presupuestos más influyentes de la historia artística del siglo XX, teniendo como preámbulo los grandes estilos como el Renacimiento, el Barroco y el Rococó, culminando este episodio con las tendencias que hicieron vida en las postrimerías dieciochesca como el Neoclasicismo y el Romanticismo, siendo este último el inicio de un afirmado protagonismo del artista.

Era menester continuar con todo el desarrollo alcanzado con los

postulados decimonónicos y sus relevantes contribuciones al nivel alcanzado. En tal sentido, el influyente papel pugnado por el Impresionismo, clave en el impulso que recibirá las teorías sobre lo visual y todo el estudio y el conocimiento que se logró sobre la fenomenología óptica. Propuestas como el Simbolismo que surtieron un efecto revitalizador al catálogo de imágenes y temática para ampliar el espectro de posibilidades creativas y profundizar la búsqueda inacabable de la expresión artística.

Y que decir del siglo XX, con su profusa producción, el sin fin de orientaciones, motivaciones y caminos que este período abrió y dejó como un laboratorio infinito de ideas y planteamientos que doblarían la trayectoria histórica y muy posiblemente no se habrían agotado. Solo por mencionar algunos: Expresionismo, Fauvismo en la determinante ascensión del elemento cromático al centro focal de la representación; el Cubismo y el Futurismo consolidando el resquebrajamiento de las formas para concretar de una vez por todas la encarnizada lucha que se venía librando contra el dibujo, la sensación volumétrica y el chantaje de la perspectiva. La línea de sucesión, iniciada por la manifiesta posición anti-arte del Dadaismo y sus secuelas presididas por el Surrealismo y extendidas en las expresiones neodadaistas de la década de los sesentas (Pop Art, Nuevo Realismo). Todos estos y algunos otros en el plano de lo figurativo, pero paralelamente se inauguraba, producto y clara

consecuencia de la búsqueda de estos movimientos, un área diferenciada de creación plástica: el Arte Abstracto, digno hijo del siglo XX. Las tendencias que ven la luz con la fija pretensión de no – representar, complejizan el acercamiento con el arte, distanciamiento que ya bastante se habían esmerado en acentuar las últimas manifestaciones figurativas.

Sin embargo, si bien es cierto, el mensaje plástico devino inaccesible, falto de interpretación, ausencia total del relato, por ende, sin significación, no perdió su carácter lúdico, por el contrario lo reafirmó, dándole al espectador nuevas vías de participación estética. Es por todas estas razones, siendo el Penetrable consecuencia directa el genio revisionista de su autor, y como ya se ha mencionada heredero de toda esta tradición, que ha procurado su justificación.

El elemento lúdico también está justificado. La convivencia de toda su estructura, en consonancia con su mecanismo técnico y conceptual, la inclusión certera del espectador como ficha clave para la completitud de su aspiración estética, marcan las diferentes etapas de un juego que se realiza constante e inacabablemente. Lo que contribuye a su significación y razón de ser obra, deviniendo espacio idóneo para la comunicación, para la fiesta, el lugar de inclusión, la obra de arte.

CAPÍTULO I

EL ELEMENTO LÚDICO DEL ARTE

Lo lúdico: componente esencial de la obra de arte

A continuación se plantea un campo álgido para la confrontación y profundo para la discusión, pues se trata de un espacio de considerable complejidad cuya pretensión es responder al eterno cuestionamiento: ¿Qué es una obra de arte? ¿Por qué se reconocen como obras de arte algunos artefactos y otros de similar naturaleza no califican?

Para nuestro autor está claro que:

> Todo el que tenga una formación histórica mínima sabe que hace menos de doscientos años que esta palabra, "arte", tiene el sentido ilustre y excluyente con que actualmente la asociamos. En el siglo XVII, todavía se tenía que decir "las bellas artes" al referirse al arte. Porque, junto a ellas, estaban las artes mecánicas, artes en el sentido de técnica, de producción industrial y artesanal, que constituyen, con mucho, el ámbito más amplio de la práctica productiva humana. De ahí que en la tradición filosófica no encontremos un concepto de arte en el sentido nuestro.[2]

En nuestro caso, es posible que para comenzar, un acuerdo generalizado es que las obras de arte son realizadas por seres humanos. Sin embargo, hay que acotar que éstos son productivos por esencia,

---

[2] Gadamer, Hans Georg: La actualidad de lo bello. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, S.A, 1991. Pag. 46

mientras que por su parte, si bien una obra de arte debe ser indisolublemente un objeto, cualquier objeto no es necesariamente una obra de arte. Ésta debe responder a una calidad que identifica y caracteriza el impulso primario, que la origina y le da legitimidad.

Ese impulso creador del hombre radica en la imaginación, que se muestra en sí misma en la proyección de figuras, representaciones. De la nada, el artista concibe una imagen; del caos extrae el orden. Entonces, cuando se entra en el terreno del arte las palabras claves son crear e imagen; podría referirse, en consecuencia, al arte tomando en cuenta su facultad comunicativa, como el lenguaje en imágenes por las cuales el hombre comunica sus ideas, su concepción de sí mismo, de su entorno, en fin, de todo su universo.

Ahora bien, la mirada occidental da cuenta de entidades reconocibles que deben estar presentes en toda acción u hecho artístico. Las principales, o por lo menos recurrentes en la mayoría de los tratados contemporáneos son: el artista, el proceso artístico, la obra de arte y el espectador. Esto sería la cadena resumida de todo acontecer creativo, en el cual, siempre resalta el valor comunicacional de participación universal, como hilo conductor y justificador. Éste, a su vez, consiste en una especie de traducción, en imágenes, de la interpretación personal, que un artista tiene de la realidad, su manera de ver, entender el mundo.

Lo que ha sido una constante en la vida y el transcurrir del ser

humano, es su esfuerzo en entender la realidad y la necesidad de explicar su papel en el mundo en que vive. Ahora, si bien es cierto que la pretensión de universalizar la particular mirada del entorno, a través de imágenes, le ha concedido al hombre un rol y una disciplina, la búsqueda intelectual para responder a las interrogantes que aún le obsesionan, le ha conferido las herramientas de la filosofía.

Se conoce, que a lo largo de la historia ha habido una gran cantidad de pensadores aportando y enriqueciendo a este campo del saber. Se dice que Pitágoras[3] creó el concepto filosofía al responder a la pregunta sobre si era un sabio, a lo que contestó "no, simplemente soy un filósofo", es decir, un amante del saber.

Los primeros que pueden ser reconocidos como filósofos en el mundo occidental son griegos de la ciudad de Mileto[4] en el siglo VI a.C.

A partir de la filosofía se generaron todas las ciencias que hoy se conocen, en tal sentido, no en vano, la filosofía es conocida como la madre de todas las ciencias; sin embargo, en la actualidad es fácil hacer la diferenciación entre ambas, ya que mientras la ciencia, y por decirlo de una manera bien somera, se propone descubrir, con carácter de verdad, hechos acerca del mundo, la filosofía apunta hacia el significado y valor de esos hechos.

La ciencia busca el conocimiento y, la filosofía, la sabiduría. "Lo que

3 Copleston, Frederick, Historia de la Filosofía, Editorial Ariel., S.A., 2004, pag. 43.

4 Copleston, op cit., pag. 37

podemos aprender de los padres del pensamiento occidental, de los griegos, es, precisamente, que el arte se engloba dentro del concepto genérico de lo que Aristóteles llamaba (...) el saber y la capacidad del producir. [5]

Así pues, en este mismo orden de ideas, también se puede determinar cuáles han sido, históricamente, los valores esenciales contemplados por el pensamiento occidental. Y se encuentra que la tradición ha girado exclusivamente en torno a tres valores, a saber: la verdad, la belleza y la bondad.

Así pues, en un sentido ortodoxo, mientras que a la ciencia le ha correspondido la búsqueda de la verdad y a la Ética, rama de la filosofía, la indagación sobre la bondad en la conducta humana, a la Estética, también rama de esta disciplina, se le ha encomendado fundamentalmente explorar dos problemas capitales: el arte y lo bello.

El concepto de Estética fue acuñado por primera vez por Alexander Baumgarten en 1750, y proviene de la voz griega ***aitesis***, que significa sentimiento. A este respecto dice Alvear Acevedo,[6] reconocido historiador del arte, que la belleza en un sentido estético, es aquella que además de gozar de una fuerza de expresión y de espíritu en sí misma, cumple determinadas leyes formales - unidad en la verdad, armonía, simetría, ritmo, proporción, equilibrio en todas sus partes -, presentándose en una

---

[5] Gadamer. Op cit. Pag. 46
6 Alvear Acevedo, Carlos, Introducción a la historia del arte. Editorial Limusa, 2002, p.7.

armónica ordenación en el tiempo y en el espacio: "el hombre necesita de lo bello para la mejor satisfacción de sí mismo como reflejo lejano del impulso encaminado a la belleza suprema que es Dios".

Esta frase se podría interpretar, para no limitarlo a un sentido estrictamente religioso, que el valor supremo de alcance espiritual del arte se asemeja a lo inalcanzable de la divinidad. El arte, como rasgo esencial de la cultura de una sociedad, es la concreción o realización que el hombre hace de lo bello.

Para proponer un acercamiento al concepto de belleza estética, desde la mirada de la Filosofía, conviene recordar a Immanuel Kant,[7] quien menciona que existe dos clases de belleza: la belleza libre y la belleza adherente.

La belleza libre es aquella que se encuentra de manera natural y no presupone concepto alguno de lo que el objeto deba ser, como los elementos de la naturaleza, del paisaje que se ve, que no representan o significan nada por sí, son libres a la luz de un juicio mediante el gusto; es decir, no existe una finalidad interna que refiera una intencionalidad específica de reunión de lo diverso.

Por su parte, la belleza adherente, es añadida o condicionada a objetos que están bajo un fin particular, presupone un concepto que determina el fin que deba ser la cosa, tal es el caso de una obra de arte.

7 Kant, Immanuel Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y lo sublime. Edc. Bilingüe Alemàn –Español Madrid. de Cultura Económica de España, 2005.

El arte está hecho por el hombre.

Nuevamente Alvear Acevedo[8] dice que "no es concebible la presencia humana sin el arte, porque va en la naturaleza humana la búsqueda de la verdad, del bien y de la belleza". Se podría inferir, entonces, que el arte es una actividad netamente humana, basada en ciertos conocimientos que el artista aplica para alcanzar–producir un fin–objeto bello. Es consecuencia de la sensibilidad humana, por una parte, que conlleva la necesidad de ser comunicado, por la otra.

Estos son aspectos importantes a la hora de involucrarse con el estudio o análisis de un producto artístico. Así como lo es tomar en cuenta los elementos compositivos de una obra de arte, las relaciones de éstos, su disposición en el plano, las características de orden y proporción que adquieren al formar parte de un todo.

En determinados aspectos, estas consideraciones crean espacios de interpretación y conceptualización, es decir abren la posibilidad a profundas reflexiones intelectuales. La obra de arte al ser susceptible de análisis y legado por su condición de huella, creada por el hombre, que bien puede definir un contexto histórica y culturalmente, adquiere un rango importante en la delimitación del ser humano, y es esa cualidad la que le confiere el rol de registro de varios códigos sociales.

En este sentido, hablar de código, implica establecer una fórmula

8 Alvear, op.cit., p. 6.

comunicacional y en ella se pueden, claramente, identificar los elementos que tienen en común, o que al fin y al cabo comparten los entes involucrados, los que al mismo tiempo sustentan esta fórmula.

Es posible elaborar una extensa lista de códigos, algunos fundamentales como los idiomáticos, geográficos, que en términos sociológicos se pueden definir como determinismos. Éstos a su vez tienen una manera particular de desenvolverse en el transcurso de la actividad comunicacional de todo hecho, entre ellos por supuesto el hecho artístico.

Sin embargo, y como se ha venido planteando, el hecho artístico se funda sobre una base determinada, la de la belleza y ésta crea una particular relación entre la posibilidad autónoma del objeto devenido obra y su potencial espectador.

Ante la variedad de objetos que reciben el calificativo de obras artísticas y ante las distintas actitudes que se pueden adoptar frente a esos objetos, es posible declinar en la constante reflexión sobre el significado y valor del arte. De allí la pregunta, ¿qué es en realidad el arte?, es un buen ejercicio para continuar.

Sin embargo, volver a formular la interrogante inicial, no significa obtener una respuesta satisfactoria de forma inmediata. Por el contrario, se toma conciencia de la diversidad de definiciones posibles, y aún más, si se considera la no menos extensa diversidad de opiniones sobre el arte y lo artístico que a lo largo de la historia han signado los diferentes estilos,

tendencias, lenguajes, movimientos; es posible saber que el problema que ocupa la atención supone cierta complejidad.

La diversidad de cuestiones planteadas en torno a este tema, y la multitud de respuestas que ha suscitado, son razones suficientes para acordar la dificultad y casi imposibilidad de concluir satisfactoriamente en una generalidad inmediata. Sobre todo, porque mientras más se pretende restringirlo, más pareciera resistirse el arte a los mecanismos de la razón que pretenden aprehenderlo.

La experiencia y la historia aconsejan reconocer, abiertamente, que no es posible definir el gran universo que es el arte de manera eficaz y rápida. Contemplar una obra, que se considere artística, y poder emitir una opinión acerca de ella, implica un cierto manejo de la idea y significado del arte, que, cuando se quieren aplicar, contadas serán las veces que coincida con la opinión ajena, o con la que se pueda encontrar en los tratados que estudian todo lo referente al arte, los tratados de Estética.

Las ideas que actualmente se manejan acerca del arte, de alguna manera, distancian nuestras interpretaciones de las obras del pasado, haciéndonos olvidar que en cada época a ellas se les asignó un papel muy diferente al que hoy se le atribuye.

En las oportunidades en que los espectadores se enfrentan a una obra de arte, es casi imposible rechazar las concepciones que han

formulado el valor y significado, que a lo largo de los siglos han definido al objeto considerado artístico, muy especialmente a partir de las postrimerías del siglo XVIII, momento para el cual, quedó claramente diferenciado la actividad artística del resto de las acciones realizadas por el hombre.

Es oportuno tener presente que las hipótesis sobre el origen del arte, son tan variadas como los campos de investigación, que se han dedicado a su estudio y revisión.

En la contemporaneidad se tiene claro, por lo menos tres apreciaciones que han desarrollado extensas propuestas en los discursos críticos sobre el arte. Esas grandes áreas de la búsqueda por la interpretación y definición del arte, son la mimesis, el lenguaje y lo lúdico. Las tres han abarcado la casi totalidad de los estudios de Estética y a ellas se hará referencia en las próximas líneas.

A lo largo de la historia y como hecho fundacional de la idea de arte, está en primer lugar, lo referente al arte como *imitación*, una de las interpretaciones más antiguas, la cual se puede establecer desde las pinturas rupestres prehistóricas, cuya presencia advierten una temprana preocupación por vincular el arte a la realidad circundante.

Se considera, es más, que el impulso imitativo se encuentra en los orígenes de la actividad artística primitiva. La cultura griega formuló una teoría del arte como mimesis que fue decisiva para la creación artística de

occidente. Platón (427 – 347 a.C.)[9] concibe la mimesis como una participación del mundo de las ideas, de las que el mundo real no es más que una imitación, y confiere al arte la misión de encarnar, en formas perceptibles, estas ideas. El giro de Aristóteles (384 – 322 a.C.)[10] hacia el mundo físico atribuye al hombre la necesidad innata de imitar, no ya las ideas, sino la realidad, así como las acciones y pasiones humanas.

> Esta perspectiva originaria no puede comprenderse plenamente si se contempla la belleza con ojos modernos, como ha sucedido a menudo en las distintas épocas que han tomado por auténtica y original una representación "clásica" de la belleza que en realidad era ficticia, o producto de la proyección al pasado de una visión del mundo moderno (pensemos en el clasicismo de Winckelmann). La misma palabra *kalón,* que solo impropiamente puede traducirse por "bello", debe ponernos sobre aviso: kalón es lo que gusta, lo que suscita admiración y atrae la mirada. El objeto bello lo es en virtud de su forma, que satisface los sentidos, especialmente la vista y el oído.[11]

Tras un paréntesis abierto por la Edad Media, el pensamiento griego aflora de nuevo en la cultura renacentista, en la cual muchas obras de arte imitan la realidad sensible como medio de acceder a su conocimiento. Es en este período considerado de transición hacia la edad moderna, cuando los artistas toman partido de una mayor gama de elementos y conceptos que enriquecen la escena pictórica.

---

9 Copleston, op cit., pag. 154 - 174

10 Idem, pag. 292 -391

11 Eco, Humberto, Historia de la belleza, Lumen, 2006, pag. 39 - 41

> Florencia estuvo gobernada por los Médicis, ricos banqueros que emplearon su autoridad en provecho de las artes y las letras. Con Cosme de Médicis el arte italiano del siglo XV logra – pese a ciertas pervivencias góticas – evolucionar hacia un conocimiento e interpretación del cuerpo humano, una mayor psicología en el retrato – al que convierte en un género diferenciado – y a una interpretación y desarrollo del paisaje que pasa a ser elemento esencial del cuadro. Pero también surgirá un interés enorme por la perspectiva, especialmente la arquitectónica,..., según nos cuenta el gran biógrafo y pintor Vasari. La luz va a ser estudiada con amor por Piero Della Francesca, antes del cual ningún artista se había interesado, siendo elemento importantísimo para la pintura. Con todos estos logros, y gracias a la generación de pintores de Cosme de Médicis – que inicia la tradición del mecenazgo -, el Renacimiento está en marcha y preparado para la segunda edad de oro de las artes italianas que produjo el siglo XVI.[12]

Fue tan extraordinariamente rico, todo el esfuerzo y trabajo de los creadores renacentistas que establecieron una tradición en occidente, cambiando por completo el sentido del rol del artista. A tal punto fue tan determinante, que más adelante, específicamente en el siglo XIX aparece una teoría de la copia e imitación fiel de la naturaleza, como instrumento de investigación, teoría que ha sido ampliamente contestada por el arte contemporáneo. El arte emerge como mimesis, siempre que se plantea su relación con la realidad.

La concepción del arte como *lenguaje* es una síntesis de diversas formas de entender el fenómeno artístico, entre las que destacan la interpretación del arte como expresión y como comunicación. Esta

12 Mateo Gómez, Isabel, Historia Universal de la Pintura, Espasa Calpe, 2001, pag. 305.

concepción se inscribe en el complejo campo cultural de principios del siglo XX, cuyas líneas de fuerza fueron, en el ámbito artístico, la crisis de la pintura, la escultura y la arquitectura tradicionales; el auge de nuevas artes como la fotografía y el cine, y la irrupción de las vanguardias, entre otros hechos, que condicionaron el rumbo del pensamiento occidental. En la década de 1960 se incrementó el interés por el concepto del arte como lenguaje, diferenciándolo del lenguaje hablado cotidiano o del empleado por los medios de comunicación de masas.

A finales del siglo XVIII surgió la noción del arte como *juego*, y se fue afianzando a medida que disminuía el interés por la mimesis. De esta forma, arte y Estética se vinculan al principio del placer, que rige el psiquismo del hombre desde sus orígenes, y están en oposición al principio de realidad, que se impone al ser humano desde el mundo exterior.

El surgimiento del romanticismo como crítica al neoclasicismo consideró una nueva manera de representación, la cual incluía una mayor participación de la elección y abstracción del artista en la obra. La escena pictórica, sobre todo, no se reduce a lo temático. La composición simétrica, racional y casi matemática de la representación neoclásica se convierte en una superficie que se aleja del centro focal y de la distribución equilibrada de los elementos compositivos, para dar paso a un aparente desorden compositivo cargado de movimiento, color y un

particular acento que más que la forma, dibuja la carga sentimental, más subjetiva de la mirada e interpretación romántica.

Este estilo se caracteriza por su tendencia a lo fantástico, por su afición a lo medieval y, sobre todo, por una exaltación del yo, es decir, del individuo, frente a los cánones y a las imposiciones establecidas por las academias, la tradición.

Así, en el romanticismo se proclama el individualismo, y el nacionalismo como dimensión colectiva del mismo, contrario a la idea de una Europa uniforme y unida bajo el poder de Francia, pretendida por el imperialismo napoleónico. De hecho, este es un movimiento un tanto paradójico, ya que si bien, por una parte, la nueva sociedad del siglo XIX, nutrida de las ideas de la Revolución francesa, desea liberarse del pasado y, así, conseguir un arte que exprese el comportamiento y las ideas de su tiempo, por otra parte escoge para ello una época pasada (la Edad Media y, en especial, el arte gótico), a través de la cual quiere recuperar la unidad perdida y acabar con el cosmopolitismo artificial del Siglo de las luces; es más apelando al sentimiento de lo nacional, esa nueva sociedad busca abrirse a todas las riquezas de la libre imaginación.

También el mundo oriental, y más en particular el musulmán del Norte de África, vino a incorporarse a la temática del Romanticismo en su gusto por lo exótico y pintoresco, para satisfacer la necesidad de huida de la realidad que caracteriza a esta época. Se creó un arte apasionado y

flexible de gran riqueza cromática y aparente desorden compositivo en el cual, el gusto por lo patético, el patriotismo y el sentimiento de la naturaleza, se enfrentaban a la pintura convencional neoclásica. Ante todo, presupone una exacerbación pasional (y no necesariamente de orden amoroso).

A finales del siglo XVIII se había procurado, mediante ciertos elementos imaginativos que el alma, poseída de tales impulsos, actuase a modo de acicate en la creación artística. De tales fantasías hicieron gran empleo los románticos. Una huida de lo real a lo imaginativo fue otro de los síntomas románticos.

Es así como se sueña con países lejanos, e imaginativamente, ocurre una evocación del pasado, en especial hacia la Edad Media, de la cual se ha forjado una idea poética y vaga, es el momento preciso para el despertar de las facultades *lúdicas*, que ahora, con mayor conciencia determinan el proceso creativo. Valga la afirmación para establecer el carácter impositivo o de necesidad de la recurrencia a un participio en la concepción del arte. Esta vendría a ser la condición consciente y básica de la interpretación contemporánea de la realidad.

En el pensamiento occidental moderno se discurre sobre el juego y, sobre su importancia a la hora de tratar de explicar el desarrollo del ser humano. Para ello es idóneo y viable convocar algunos de los presupuestos más álgidos de Friedrich Nietzsche (1844 - 1900).

El conjunto de la filosofía de Nietzsche es, por una parte, una crítica radical a los fundamentos de la cultura occidental basada en una metafísica, una religión y una moral que han suplantado e invertido los valores vitales; por otra parte, es un intento de superación de esta cultura a la que califica como producto del resentimiento contra la vida.[13]

Una de las obras más representativa de la filosofía nietzscheana es *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música* (1872). En dicha obra examina los aspectos generales que han dado lugar al nacimiento de la cultura occidental, analizándolos a partir de dos categorías complementarias de análisis estético: lo apolíneo y lo dionisiaco.[14]

Lo apolíneo es lo que da lugar a la figura, al orden, a la medida y la razón; lo dionisiaco expresa la embriaguez, la desmesura, la renovación, la fuerza, la vitalidad, el ímpetu.[15] Pero la fuerza, la profundidad y la grandeza del arte griego antiguo proceden de la íntima unión de estos dos aspectos. Tal es el caso de la tragedia, que posee un elemento apolíneo (lo escénico, lo figurativo) y un elemento dionisiaco (el coro, la música).[16]

No obstante, esta unidad se romperá a partir de Sócrates, cuya filosofía es la artífice del sometimiento de la vida a la razón; de lo dionisiaco a lo apolíneo y, por tanto, de la disolución de los dos aspectos,

---

13 Störig, op cit, Págs. 583 - 599

14 Idem.

15 Idem

16 Idem.

ya que en la cultura antigua ambos eran correlativos.[17] De ahí surge la base degradada de la cultura occidental y de la metafísica, que pone el mundo real del devenir en función de un falso mundo estático y suprasensible; que pone la vida en función de la razón, en lugar de poner la razón al servicio de la vida y convierte lo real en aquella copia de una pretendida realidad «más verdadera» que, según Nietzsche, ya había denunciado Heráclito.[18]

Y es precisamente su mirada sobre el pensamiento de Heráclito, donde el filólogo – filósofo alemán va a fundar su propuesta estética, o por lo menos, su idea acerca del elemento lúdico como clave para la interpretación artística. Con ello, definiría Nietzsche la dinámica que considera toda actividad creativa. En su revisión sostiene que "un devenir y un perecer, un construir destruir, sin justificación moral alguna, eternamente inocente, sólo se dan en este mundo en el juego del artista y del niño".[19] De esta manera, Nietzsche reflexiona sobre la vigencia del espíritu lúdico, herencia cultural que se renueva para dignificar la vida y purgar los resentimientos que le han ido en detrimento de la facultad creativa del ser humano. En este sentido, llega a definir el papel del esteta y alude que:

...el esteta, es decir el hombre que en el artista y en el nacimiento de la obra

---

17 Idem.

18 Idem.

19 Cacciari, Máximo, Ensayo sobre la inexistencia de la estética nietzscheana, publicado en Desde Nietzsche. Tiempo, arte, política. Trad. Mónica B. Cragnolini y A. Paternostro, Biblos, 1994, págs. 83-98.

> de arte ha visto como el combate de la pluralidad puede implicar leyes y derechos, cómo el artista se muestra contemplativo sobre y en la obra de arte, cómo la necesidad y el juego, la contradicción y la armonía pueden aunarse para la producción de la obra de arte.[20]

Queda sentado, en cierto aspecto, la cabida de un elemento, netamente lúdico, fundamental en el devenir humano, imprescindible en el proceso de elaboración artística. Se sientan las bases para una reflexión de alto y profundo nivel filosófico que ha generado serias consideraciones y espacios de confrontación en el escenario del pensamiento occidental contemporáneo.

> Pues la humanidad del juego humano reside en que, en ese juego de movimientos, ordena y disciplina, por decirlo así, sus propios movimientos de juego como si tuviesen fines; por ejemplo, cuando un niño va contando cuántas veces bota el balón en el suelo antes de escapársele.[21]

Lo lúdico está presente en el ámbito más esencial de lo humano, no podría, entonces, no tener cabida en el ámbito del arte, que es al ser humano tan esencial como la facultad de jugar, de crear.

---

20 Cacciari. op cit, págs. 83-98.

21 Gadamer, Hans Georg: La actualidad de lo bello. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, S.A, 1991.pgas 67 - 68

Las Características Lúdicas en Gadamer

Ya se ha comentado, o por lo menos puesto en relieve, la importancia del juego en las actividades creativas, desde las cotidianas a las artísticas. Es tan determinante que el contorno de lo cultural humano no podría pensarse en ausencia de un elemento lúdico tal como lo afirmaría Gadamer, en la obra que será objeto de revisión.

Sin embargo, también es cierto que pretender una delimitación satisfactoria de tales actividades creativas resulta complicado porque el concepto de juego es múltiple y susceptible a las variables culturales, semánticas y lingüísticas, registradas en el transcurso de su historia. Pero, afinando una suerte de vía para alcanzar una aproximación al beneficio que tal facultad lúdica brinda al ser humano en la relación con el mundo que continuamente crea, resulta conveniente recurrir a la Hermenéutica contemporánea para proponer un acceso convincente, particular a la interpretación artística, así como convocar el planteamiento filosófico de un pensador contemporáneo que dedicó su estudio y revisión a unos presupuestos, para este caso idóneos.

Se trata, precisamente de Hans Georg Gadamer, de origen alemán, quien nació en Marburgo en 1900, y fue profesor en Leipzig (1939), Francfort (1947) y Heidelberg (desde 1949).[22] Desde 1953 dirigió la Philosophische Rundschau; su formación inicial se ubicó en el horizonte

22 Grondin, Jean. Hans-Georg Gadamer. Una biografía, Barcelona, Editorial Herder S.A, 2000, págs. 35 - 153

de la influencia neokantiana y de la fenomenología, y en el estudio del pensamiento griego. Estudió filosofía en Breslau y Marburgo con P. Natorp y N. Hartmann.[23] Posteriormente, fue discípulo de Husserl y de Heidegger en Friburgo, y estudió filología clásica con Paul Friendländer. Su tesis de habilitación, dirigida por Heidegger, versaba sobre la filosofía griega.

Pero la actividad filosófica de Gadamer se sitúa en la corriente de pensadores como Nietzsche, Dilthey, Husserl y, especialmente, Heidegger, y desemboca en la formación de la hermenéutica filosófica.[24]

Su investigación se dirige al estudio de las condiciones de posibilidad de la interpretación y la comprensión, especialmente en las ciencias humanas, y entiende dicha comprensión como rasgo constitutivo del *Dasein* humano. Su teoría hermenéutica establece los rasgos básicos de una teoría general de la comprensión -de consistencia heideggeriana-, y efectúa un giro ontológico hacia el ser que es el objeto de la comprensión: el lenguaje.[25]

Más allá del criterio de objetividad ofrecido por las ciencias de la naturaleza, sometida a las condiciones de una abstracción metódica, la hermenéutica -que supera los límites de dicha abstracción que no puede monopolizar la garantía de la experiencia de la verdad- parte del estudio

---

23 Groudin, op cit, págs 35 - 153

24 idem

25 idem

de las estructuras previas de toda comprensión. Ello permite fundamentar las diversas formas de experiencia humanas: no sólo la experiencia científica, sino también la experiencia religiosa, ética, histórica o estética.[26] De hecho, el análisis de la experiencia estética juega un papel central en su obra fundamental: *Verdad y método*,[27] ya que la experiencia de la verdad que se da en el arte aparece como modelo para toda experiencia histórica.

Es precisamente aquí, la que para muchos, entendidos y especialistas ha sido su gran obra, donde queda definido el proyecto filosófico Gadameriano. El cual, aunque no pretende ser una declaración programática de un nuevo método de interpretación de textos, sino más bien una descripción de lo que el hombre hace constantemente cuando dilucida cosas, conscientemente o no, lo que se ha erigido como la llamada Hermenéutica de Gadamer.[28]

Con su discurso el filósofo propone la idea de que el ser humano siempre tiene preconceptos y la solución no está en eliminarlos, sino en hacerlos explícitos y someterlos a crítica.

La interpretación se transforma entonces, en el camino por el cual se van renovando y corrigiendo los preconceptos. Gadamer sostenía que la interpretación debe evitar la arbitrariedad y las limitaciones surgidas de los

---

26 idem

27 Gadamer, Hans Georg: Verdad y método. Salamanca, Ediciones Sígueme, 1993.

28 Groudin, op cit págs. 375 - 396

hábitos mentales, centrando su mirada en las cosas mismas, en la obra en sí. Afirmaba que el encuentro del hombre con la obra se realiza desde una perspectiva personal y con alguna idea preconcebida de lo que allí ocurre.

A medida que se profundiza en la mirada, la perspectiva varía, se reformula, la lectura va modificando o no la "pre-comprensión". Este proceso puede prolongarse al infinito, ya que difícilmente es posible afirmar la interpretación última y definitiva, reivindicando así, el carácter único e irrepetible de cada encuentro con la obra.

Es allí donde radica precisamente el carácter de universalidad que Gadamer otorga a la experiencia personal como rasgo distintivo de identidad humana que genera naturalmente, una pluralidad de posibles interacciones, las cuales enriquecen el acto creativo original con una dimensión cada vez más amplia que invita a la participación, siempre activa de completarlo, rehacerlo, re-significarlo.

En su libro *La actualidad de lo bello* el autor refuerza el sentido lúdico de interpretación artística, fundado en sus criterios que entorno al *juego* tiene como el sendero de una explicación ontológica. "Lo primero que hemos de tener claro es que el juego es una función elemental de la vida humana, hasta el punto de que no se puede pensar en absoluto la cultura humana sin un componente lúdico".[29]

---

[29] Gadamer, op cit. Pag. 66

El planteamiento de Gadamer vendría a reformar toda la concepción en el proceso de percepción y creación de sensaciones frente una obra artística. La experiencia estética ya no quedaría reducida a un sencillo encuentro de contemplación del sujeto ante la obra. Se crea una interacción, un juego que va más allá de lo material, de lo inexplicable, de lo lógico y racional.

> Me parece, por lo tanto, otro momento importante el hecho de que el juego sea un hacer comunicativo también en el sentido de que no conoce propiamente la distancia entre el que juega y el que mira el juego. El espectador es, claramente, algo más que un mero observador que contempla lo que ocurre ante él.[30]

Más allá de la ciencia, de la objetividad, de la separación sujeto-objeto, se fusionan estos dos elementos y se conciben en una sola unidad. En un mismo sujeto en el que percepciones e ideas toman un dinamismo mágico; en una semiósis ilimitada, o lo que es lo mismo, en una creación-interpretación de nuevos signos e imágenes, que llevan a una retroalimentación sujeto-obra. Siendo esta una concepción irracional dada la unanimidad del objeto.

Es por ello que este concepto desafía las fronteras de la racionalidad. La obra misma representa en si un objeto de total dinamismo. Un conjunto de informaciones, de connotaciones y cargas emocionales que generan un proceso hermenéutico, de incontenible

---

[30] Gadamer, op cit. Pag. 69

respuesta interpretativa.

Asimismo, se introduce con este planteamiento, la percepción del sujeto como un cúmulo de vivencias previas, de concepciones e ideas que tendrán una importancia vital y un papel fundamental en el acto de interpretación de la obra. De esta manera, ante la experiencia estética, el observador o perceptor replantea su realidad, un proceso en que las creencias mismas, ideales y concepciones del individuo inician un flujo de comparaciones, de intercambios y reinterpretaciones que constituyen la esencia de "lo lúdico" de Gadamer.

El carácter irracional, filosófico, dinámico, y hasta en cierto modo esotérico de este encuentro de la obra con el individuo, es lo que le confiere ese dinamismo lúdico, ese constante vaivén de percepciones que le hacen una experiencia única e inigualable.

Como ya se ha mencionado es una pretensión destinada al desengaño pensar "la cultura humana sin un componente lúdico". También, se es consciente que intentar una delimitación satisfactoria de las actividades que definen ese componente resulta complicado, ya que el concepto de *juego* es múltiple y está sujeto a las variables culturales registradas a través de su historia.

Pero también, se ha planteado que siguiendo el rastro de una estética filosófica, específicamente la que permite la hermenéutica contemporánea, se puede acceder a una forma de interpretación avalada

por una estructura de pensamiento convincente. En este sentido los postulados de Gadamer se convierten en la vía expedita para construir un discurso interpretativo más sobre una obra. Al igual que ocurre con los criterios sobre los cuales este filósofo elabora un concepto de lo lúdico.

Desde su perspectiva define el carácter específico del arte como intuición del mundo no sólo que defienda su derecho de comprensión frente al modo de conocimiento científico, sino que, y sobre todo, como "intuición interna" que entra en juego en la obra de arte, permitiendo la posibilidad de un reaparecer del mundo. Para Gadamer:

> ..., el sujeto de la experiencia artística (en cuanto juego) no es la subjetividad de aquél que realiza la experiencia estética, sino el ser de la obra de arte que se origina en ese proceso, independiente por completo de la conciencia que lleva a cabo la experiencia del juego. [31]

Al respecto, escribe:

> El «sujeto» de la experiencia del arte, lo que permanece y queda constante, no es la subjetividad del que experimenta sino la obra de arte misma. Y éste es precisamente el punto en el que se vuelve significativo el modo de ser del juego. Pues éste posee una esencia propia, independiente de la conciencia de los que juegan. También hay juego, e incluso sólo lo hay verdaderamente, cuando ningún «ser para sí» de la subjetividad limita el horizonte temático y cuando no hay sujetos que se comporten lúdicamente.
> El sujeto del juego no son los jugadores, sino que a través de ellos el juego simplemente accede a su manifestación. [32]

---

[31] Gadamer, Hans Georg: Verdad y método. Salamanca, Ediciones Sígueme, 1993. pág. 145

[32] Gadamer, op cit. pág. 145

También se debe delimitar, siguiendo a Gadamer el espacio de juego, porque pareciera que el término evoca por si mismo un carácter de libertad que lo vislumbra incalculable, ilimitado, indefinido, tal como lo expresa:

> El espacio de juego en que el juego se desarrolla es medido por el juego mismo desde dentro, y se delimita mucho más por el orden que determina el movimiento del juego que por aquello con lo que este choca, esto es, por los límites del espacio libre que limitan desde fuera el movimiento.[33]

Definidos el sujeto y el espacio de juego, existe una consideración que establece el rasgo esencial de una atención contemporánea hacia lo lúdico, como concepto y práctica estética, la cual reside en la condición hermenéutica gadameriana cuando afirma "que el jugar humano se caracteriza además porque siempre se juega a algo".[34]

Y finalmente, en tanto determinación de la vitalidad de juego, la apariencia estética es también el lugar de auto-conocimiento del hombre como naturaleza sensible-racional y en cuanto estructura de la obra de arte, es el lugar donde se suprime el tiempo en el tiempo.[35]

Lo lúdico determina las funciones, la esencia misma de la vida; éste forma parte de la constante interacción del hombre y su realidad. La existencia del hombre es un arte, así pues, el arte mismo necesita de lo

---

[33] Gadamer, op cit. pág. 150
[34] idem

[35] Gadamer, Hans Georg: La actualidad de lo bello. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, S.A, 1991. págs. 110 -111

lúdico para anular la distancia contemplativa entre el espectador y la obra, esa delgada fibra que separa la razón y la belleza.

Podría caerse en un error, pretender concluir que el artista concibe su obra como una unidad aislada del público. Todo artista busca fortalecer los lazos que existen entre la experiencia plástica y el espectador, un nexo inquebrantable que fundamenta el diálogo-interpretativo visual entre ambos. Un debate a juicio de la percepción.

Gadamer pretende con su concepto de "lúdico" darle respuesta a la dificultad que plantea la relación entre: la esencia conceptual de la obra con la del individuo, lo que definiría su existencia. Una simbiosis que deja atrás la pasividad de sensaciones y percepciones del espectador, siendo ahora un sujeto activo-interactivo íntimamente ligado al objeto.

Esta reflexión fortalece el nexo que se suscita entre obra y espectador, propone una actitud en el observador, la del que aprecia, definida como el sentimiento amoroso que surge por el discernimiento, lo que convoca el espíritu filosófico. Ese discernimiento debe erigirse con criterio; es decir tener conocimiento objetivo de las razones que justifican la *sui generis* sensación de placer que se experimenta ante ese determinado estimulo. Así la imagen o el producto artístico se nos presentan como un gran reto a nuestra capacidad de comprensión. Una invitación única e irrepetible, a pesar de las veces que se repita el encuentro, siempre provocará nuevas y originales sensaciones. Es una

dinámica inacabable, solo entendida como facultad lúdica, como la estructura del juego que se supera, que a partir de los hilos conductores de la imaginación se recrea, se rehace, nuevo, conocido, pero renovable, inagotable.

Está confirmado que la interpretación de una obra presentará dificultades, no es posible acceder a su sentido sin haber tenido un determinado entrenamiento en cómo mirarla, cómo comprenderla, cómo disfrutarla en su organización formal, entenderla desde la misma voluntad creadora del artista. Ese significado puede ser, o simplemente es muy amplio, por un lado, el origen subjetivo que caracteriza la creación artística es eminentemente único, individual, personal, la manera en que el autor proyecta visualmente su respuesta a la necesidad que ocasionó su acción, es original, aunque condicionada hasta ciertos límites, por los aspectos socio-políticos e histórico-económicos, que identifiquen a la sociedad en la que el artista produce.

Por otra parte, en la valoración de una obra intervienen otros factores. Sin categorización alguna, debemos mencionar, entre otros, el interés que despierta el observador cuando realiza la lectura de una imagen; motivación que está sujeta a plurales condiciones, por ejemplo, lo cultural. Y sobre todo, si ese interés está movido por la incansable búsqueda del testimonio del hombre en su tránsito temporal, un terreno muy particular de la historia del arte. Sin embargo, este interés se ha

diversificado, alcanzando los matices de las ideas estéticas, religiosas o filosóficas que se manifiestan en los distintos períodos de producción artística. Esto es de importancia capital para Gadamer, nuestro pensador afirma que:

> Nuestra conciencia cultural vive ahora, en gran parte, de los frutos de esta decisión, esto es, de la historia del gran arte occidental, que desarrolló, a través del arte cristiano medieval y la renovación humanista del arte y la literatura griega y romana, un lenguaje de formas comunes para los contenidos comunes de una comprensión de nosotros mismos. Ello, hasta finales del siglo XVIII, hasta las grandes transformaciones sociales, políticas y religiosas con que se comenzó el siglo XIX.[36]

Así Gadamer se pasea por una justificación del arte, que establece las relaciones y presupuestos que definen la producción artística occidental. La dinámica que suscitó las transformaciones en los órdenes formales, compositivos y conceptuales que demarcaron los diferentes estilos y movimientos, estuvo ceñida por una incesante capacidad lúdica del ser humano. Una creciente necesidad de cambio constante, que se fue haciendo cada vez más consuetudinaria, hasta romper con el orden cronológico de aparición de un nuevo concepto artístico, desbordando la capacidad creativa en la escena occidental. Nuestro autor precisa momentos claves de esta dinámica y propone reflexiones que revisaremos en su importancia histórica como huella indeleble de ese

---

[36] Gadamer, op cit. pág. 31

legado cultural.

Al período histórico-cultural, que conocemos como Renacimiento, desde el punto de vista ideológico-político, se le confiere la responsabilidad de haber abierto la crisis del mundo feudal y el progresivo desmoronamiento de los dogmas de la Iglesia, en relación con el hombre y con la naturaleza.[37]

El arte va a estar influido por el estudio de la cultura grecorromana y por la adopción de los modelos clásicos, unidos a la interpretación de la realidad, a partir de un análisis científico, que se asienta en la perspectiva como técnica de representación. El artista engaña al ojo espectador para que vea la profundidad en el plano bidimensional. Se supera el catálogo de imágenes prefijado por la Iglesia y se funda una representación de la vida humana caracterizado por sus valores terrenales, que incluso se incorporan en las escenas religiosas, cuya temática sigue vigente.[38] El hombre renacentista juega a ser "centro y meta" del universo.

Respecto al controvertido período artístico que nace de una situación histórica, de más de un siglo, de profundas crisis en el terreno económico, religioso y social, conocido como el Barroco, en la historiografía del arte al menos, se le han establecido sus límites temporales desde el siglo XVII hasta la primera mitad del siguiente. Es una discusión infinita el origen del

---

37 Historia del Arte. Barcelona: Ediciones Espasa Calpe, 1999.. pags. 656 - 1144

38 Historia del Arte. op cit. pág. 656 -776

vocablo y muy pocas veces en la Historia del Arte nos vamos a encontrar tantas polémicas alrededor de la definición de un término para un estilo, tendencia o período artístico. Lo que si es cierto y confirmado, es que se utilizó, en un principio, con un sentido peyorativo para referirse al arte que la crítica del siglo XVIII consideró "extraño" al orden y perfección alcanzados por el clasicismo renacentista y lo definió como expresión de una degeneración monstruosa de la belleza y una deformidad de lo sensible y artístico. También se puede afirmar que sus manifestaciones artísticas se integran en diferentes corrientes, definidas por el grupo social que las determina y la ideología que sustentan. En tal sentido, los códigos barrocos se pueden establecer en resumen, como una fusión de todos los elementos que conforman la obra. Aunque se respetan los principios de la composición clásica estos no resultan legibles por el carácter dinámico del plano compositivo. Los contornos y los límites no están bien definidos, los elementos se funden y subordinan al tema central sin distinción de los subordinados. El elemento cromático desempeña un papel predominante al servir de nexo entre las distintas partes[39] – juego de luces – El dominio absoluto de la perspectiva permite la multiplicidad de los efectos espaciales, otorgándole al conjunto una dinámica visual en la que se juega a la teatralidad, para provocar, seducir al espectador que se integra y participa para cerrar, completar.

39 op cit. pág. 779 -888

El Rococó inaugurará una nueva posibilidad para la representación al convertirse en un arte "decorativo virtuosista", delicado, sinuoso, que sustituye al Barroco, dando la impresión de débil, nimio y frívolo. En medio de este, hacia 1750, se inserta una nueva reacción. El clasicismo que se extiende desde la mitad del siglo XVIII hasta la Revolución de julio no representa un movimiento homogéneo, sino una evolución que, aunque procede de manera ininterrumpida, se consume en varias veces distintas, que acentúan su sentido historicista.[40]

La Revolución escogió este clasicismo como el estilo más acorde con su ideología. Sin embrago, lo decisivo en la elección no fue la cuestión del gusto y de la forma, ni el principio de la interioridad y la intimidad derivado del ideal artístico burgués de la Baja Edad Media y el Renacimiento temprano, sino la consideración de cuál de las direcciones existentes era la más apropiada para representar del modo más eficaz posible la ética de la Revolución con sus ideales patrióticos, sus virtudes cívicas romanas y sus ideas republicanas de libertad. Amor a la libertad y fidelidad a la patria, heroísmo y espíritu de sacrificio, rigor espartano y autodominio estoico sustituyen ahora a aquellos conceptos morales que la burguesía había desarrollado en el curso de su ascenso económico, y que, finalmente, se habían debilitado y socavado tanto que la burguesía había podido convertirse en uno de los sustentadores mas importantes de

40 op cit. pág. 890 -1144

la cultura del Rococó.[41]

La ruptura más significativa viene con el Romanticismo, que se caracteriza, por un lado, por un extremo individualismo y una sensibilidad exagerada y por el otro, se constituye en la época de la aparición del artista comprometido en las luchas sociales, participante activo de las revoluciones de 1830 y 1848, combatiente por la libertad y contra la opresión. Lo que distinguió al Romanticismo fue el dominio de la fantasía, la transformación de las cosas, su liberación de lo trivial y la apuesta cada vez más acentuada del artista por la elección de la parcela de la realidad representada. Los creadores románticos jugaron a interpretar escenarios y civilizaciones lejanas en el espacio y en el tiempo. Prefirieron el color local, con motivos pintorescos y exóticos. Recrearon mitos nacionales que unieron al culto de temas extraños, fantásticos y demoníacos. Así se instaura la leyenda del genio, del creador de inspiración divina, quien rebasa los marcos sociales e ignora sus límites. Además del deseo infinito de libertad, las obras románticas se hallan impregnadas por un claro sentimiento de soledad y melancolía, la sensación de lo trágico matizada por un fuerte pesimismo, *"le mal de fin du siécle"*. [42]

> Ya entonces comenzaron los grandes artistas a sentirse más o menos desarraigados en una sociedad que se estaba industrializando y comercializando, con lo que el artista encontró confirmada en su propio destino bohemio la vieja reputación de vagabundos de los antiguos

41 idem

42 idem

juglares.[43]

Lo que va a darle una nueva conciencia de si, de su papel y de su relación con el mundo. El artista se estrena en un nuevo rol y así le imprimirá a su trabajo, la impronta de unas nuevas reglas de juego. Los creadores tomarán conciencia de lo distante de su mensaje, la conexión con el público potencial se ha perdido y el artista se aleja, la obra se vuelve distante y la realidad inalcanzable. Se genera un conflicto y el arte busca nuevos derroteros. Se han perdido varios principios que parecían eternos, inmutables. El imperio de la perspectiva se ve amenazado por un desorden compositivo y una mayor recurrencia a la superación del dibujo como base, las formas se desdibujan, dando cabida al protagonismo del color y se desvanecen los contornos. El espectador comienza a ejercer mayor participación en la complementación de la obra, se convierte en un elemento más consustancial a la esencia del mensaje, se establecen las nuevas reglas del juego del arte decimonónico y lo lúdico se erige, claramente, como la unidad básica que permite el libre concurso de los elementos que conformarán una propuesta plástica.

> Así, la perspectiva central resultó ser sólo una forma histórica y pasajera de nuestra creación plástica. Pero su desmoronamiento fue el precedente de desarrollos de la creación contemporánea, que llegarían mucho más lejos y que resultarían mucho más extraños para nuestra tradición artística. Traigo

---

[43] Gadamer, op cit. pág. 36

> aquí a la memoria la destrucción cubista de la forma, en la que se ejercitaron, al menos durante un tiempo, casi todo los grandes artistas alrededor de 1910, y la conversión de esta ruptura cubista de la tradición en la completa eliminación de toda referencia a un objeto para formar la figura.[44]

Es la gran apuesta del siglo XX y su más controversial aporte al patrimonio artístico occidental, los movimientos modernos a principios de siglo se oponen a la verdad momentánea, superficial del Impresionismo; se oponen debido a su exigencia de encontrar una verdad que de algún modo los resguarde del derrumbe de aquellos ideales que habían demostrado ser tan frágiles y falsos. El impresionismo había preconizado el primer atisbo de destrucción de la concepción tradicional del espacio, que recordemos, había tenido su origen en el Renacimiento. A esta verdad más profunda, los movimientos que parten del Expresionismo tratan de alcanzar con el ímpetu del sentimiento; mientras los que parten del Cubismo lo hacen a través de la penetración intelectual.

El Cubismo, definido como analítico, se inicia hacia fines de 1909: los planos simples y anchos se rompen ulteriormente en facetas, en una división continua que fractura el objeto, lo despedaza en todas sus partes, en suma, lo analiza, fijándolo en la superficie de la tela donde el relieve ya está reducido al mínimo. El elemento fundamental del cubismo sintético es la reconstitución libre de la imagen del objeto, desligado definitivamente de la perspectiva: el objeto ya no es analizado y

---

[44] Gadamer, op cit. pág. 38 - 39

desmembrado en todas sus partes constitutivas, sino resumido en su fisonomía esencial, sin sujeción alguna a las normas de la imitación. La síntesis se da tomando en cuenta todas o algunas partes del objeto que aparecen en el plano de la tela por todos sus lados.[45] En este momento nos encontramos a un paso del abstraccionismo puro, expresión que generará la más profunda ruptura en el arte occidental, pero que de alguna manera fortalecerá el ingenio creador y mostrará nuevas sendas de representación plástica.

Toda la producción que caracteriza al arte moderno ha contemplado la necesidad de una constante renovación, si bien desde el punto de vista temático ha hurgado sobre sus propias bases, desestimándolas muchas veces y en otras tantas reutilizándolas. El arte se ha constituido como la expresión fidedigna que justifica la existencia humana, ha sido el medio más trascendental desde el punto de vista histórico, que ha consolidado la manera más expedita de comunicación humana, porque es la que ha instaurado el legado, fortalecido la cultura y explicado al hombre en su contexto histórico, logrando así un entendimiento del hombre consigo mismo, a partir de la posibilidad de identidad que se genera. El ser humano occidental logra construirse un espejo que define la cartografía de una búsqueda asimilada como razón de ser y existir en el mundo. El arte le ha proporcionado una vía para la expresión que explica y pone de

45 Historia del Arte. op cit. pág. 890 -1144

manifiesto su interpretación de lo que lo rodea, de su relación con la naturaleza, de la verdad de su universo y de las razones que lo sustentan. Es este eslabón el que no lleva a considerar todos los detalles simbólicos de esta situación. Para lo cual, puede ser eficaz convocar a nuestro autor, y directamente pretender definir este término. Gadamer apunta que:

> ..., el símbolo, la experiencia de lo simbólico, quiere decir que este individual, este particular, se representa como un fragmento de Ser que promete complementar en un todo íntegro al que se corresponda con él; o, también, quiere decir que existe el otro fragmento, siempre buscado, que complementará en un todo nuestro propio fragmento vital.[46]

Para la tendencia que nos ocupa, el cinetismo, constantemente estará enfrentado a una cuestión esencial: la de interpretar el arte como forma de vida. Es un arte que se plantea el problema del espacio vital en función de una síntesis, de una unidad orgánica y múltiple.

> Sea que la configuración de la obra de arte se sostiene en una visión el mundo común y evidente que la prepare, sea que únicamente enfrentados a la conformación tengamos que aprender a deletrear el alfabeto y la lengua del que nos está diciendo algo a través de ella, queda en todo caso convenido que se trata de un logro colectivo, del logro de una comunidad potencial.[47]

La obra completada es el producto de una comunidad, donde todos están incluidos, se convierte en el lugar para la fiesta.

---

46 Gadamer, op cit. pág. 85

[47] Op cit, pag. 99

CAPÍTULO II

LA OBRA DE JESÚS SOTO

El Lenguaje Plástico de Soto

Jesús Soto, insigne representante del movimiento estético latinoamericano, demostró desde muy temprana edad sus destrezas en el arte. Primeramente, en su Ciudad Bolívar natal se dedicó a pintar carteles de cine y dibujar letras, y así fue desarrollando poco a poco su maestría.

En 1942 viaja a Caracas, para ingresar en la Escuela de Artes Plásticas, donde hizo una escolaridad de cinco años; egresó como profesor de Educación Artística, haciéndose acreedor de un diploma de arte puro.

Ese mismo año va a Maracaibo a dirigir la Escuela de Arte Julio Árraga; sin embargo, su necesidad de creación lo motiva a investigar las opciones en las ciudades europeas y decide finalmente irse a Francia en el año 1950.

Para ese momento se registraba en todo el continente europeo un amplio interés por las corrientes que estudiaban las formas geométricas, especialmente en Francia. Jesús Soto se hace participe de esa

experimentación, y se une a artistas que tenían las mismas preocupaciones estéticas.

A través de sus estudios e indagaciones sobre lenguajes plásticos consolidados, decide acercarse a las formas puras por medio de la abstracción y lo conceptual, así como emplear los colores primarios y secundarios, el blanco y el negro.

En este punto es necesario revisar, tanto conceptual como históricamente, uno de los presupuestos esenciales del arte contemporáneo: el arte abstracto, para dilucidar la diferencia en el uso del término abstracción, y profundizar en el terreno conceptual de este análisis.

Lo abstracto como elemento constitutivo del Arte Moderno tuvo primero una formulación teórica y luego una concreción práctica. Fue en 1908, cuando el filósofo alemán Wilhelm Worringer[48] publicó en Munich su tesis doctoral titulada *Abstracción y Empatía*, en la que introdujo la idea de que lo abstracto se contraponía frontalmente a lo figurativo.

También afirmaba que el principio de abstracción siempre había estado presente en la historia de los estilos artísticos, a veces con un protagonismo indiscutible, cuando la civilización había alcanzado un nivel de madurez óptimo.

Worringer hablaba como un profeta, porque habría que esperar

---

[48] Moszynska, Anna, El arte abstracto, Ediciones Destino, 1996.

todavía dos años para que surgieran las primeras obras abstractas (1910), pero también como un catalizador, puesto que muchos de sus pensamientos más originales procedían del análisis de algunos descubrimientos, que estaban cambiando la imagen del mundo en los ámbitos de la ciencia y la cultura.

Esto trajo como consecuencia que a lo largo del siglo XX se librara una de las más productivas confrontaciones que se haya dado en el terreno del arte: Arte Abstracto versus Arte Figurativo.

Entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX, las artes plásticas sufren un cambio importante: la figuración tradicional en el arte de Occidente empieza a ser combatida por distintas corrientes artísticas. Estas ya no pretenden representar la realidad visible, sino sugerir otros planos de realidades existentes más allá de los sentidos o crear una realidad nueva mediante la observación del mundo sensible desde puntos de vista radicalmente nuevos y distintos.

Para ello, se huye de la copia fiel de objetos y seres reales y se recurre a formas puras (como las figuras geométricas) y a manchas de colores puros, a través de los cuales se puede expresar una armonía paralela a la naturaleza e independiente del temperamento del artista. Este conjunto de esfuerzos es lo que se ha convenido en llamar abstracción.[49]

---

[49] Moszynska, op cit, págs, 11 - 45

Hay que señalar, sin embargo, que ésta no se opone de un modo radical a la figuración, puesto que incluso el arte más puramente figurativo contiene necesariamente un cierto grado de abstracción. A pesar de que la abstracción y la figuración como tendencias artísticas no se excluyen mutuamente, por varios motivos en el siglo XX, se ha visto su contraste como una oposición radical.

Durante las dos primeras décadas del siglo XX, las experiencias cubista y futurista encontraron un campo de profundización y ulterior desarrollo en Rusia, país hasta entonces poco abierto y participativo en las vanguardias europeas, salvo por la contribución de algunos artistas eminentes, que se habían trasladado previamente a Occidente.[50]

A partir de 1905, y hasta el estallido de la guerra, y posteriormente, desde la revolución de octubre hasta mediados de los años veinte, se produjeron sucesivamente algunos movimientos importantes, entre los que cabe destacar el Rayonismo, el Suprematismo y el Constructivismo.[51]

Los movimientos mencionados como los precedentes artísticos de la abstracción, mantienen la representación del objeto, pero constituyen avances decididos hacia una abstracción cada vez mayor: es alrededor de la primera Guerra Mundial cuando Vassily Kandinsky (1866-1944)[52] teoriza claramente, por primera vez un arte abstracto. La formulación

---

[50] Fride R. Carrasat, Patricia. Marcadé, Isabelle. Movimientos de la Pintura. Larousse, 2004. págs. 102 – 125.
[51] Fride R. Carrasat, op cit
[52] Moszynska, op cit, pág. 27

teórica en esta época no es casual: no sólo el desarrollo del arte mismo ya había abierto el camino, sino que el desarrollo de la ciencia es un factor más en su impulso. Por un lado, comienza a desarrollarse el psicoanálisis, descubriendo una realidad nueva dentro del hombre, en su inconsciente.

Por otro lado, el universo físico revela planos nuevos e inexplorados, tanto en las investigaciones sobre el átomo como en la teoría de la relatividad de Einstein. Estos nuevos aspectos del mundo abren al arte otros tantos campos de representación, que, naturalmente, no puede ser figurativa, puesto que se trata de realidades fuera del alcance de los sentidos. El descubrimiento de nuevas dimensiones en el mundo circundante no deja de tener su efecto en la representación de las tres dimensiones conocidas hasta entonces.

A partir de este momento, existe la conciencia de una ruptura en el arte, de la imposibilidad de volver atrás, y los artistas más renovadores se lanzan hacia delante en una verdadera marcha hacia lo nuevo. Tanto en Kandinsky como en Paul Klee (1879-1940) o en Piet Mondrian (1872-1944)[53] se parte del supuesto de que la realidad es pura apariencia y sus pretensiones de ser la única carecen de fundamento: la verdadera realidad es fundamentalmente movimiento y cambio.

Los artistas emergentes rechazan la división tradicional entre forma y

---

[53] Deicher, Susanne, Mondrian, Taschen, 2004, págs, 30 - 56

contenido. Partiendo del último, tratan de buscar la única forma capaz de comunicarlo en toda su plenitud. Sus obras ya no pretenden representar la naturaleza, sino inspirar una actitud por sí solas y no por referencia a un supuesto modelo real.

Otro aspecto de las corrientes abstractas consiste en que la práctica del artista va a estar constantemente en relación con una teoría del arte, que en muchos casos llega a ser una teoría del conocimiento o de la psicología, e incluso de la educación y de la sociedad. Sin embargo, entre estas nuevas tendencias, existen algunas que no sólo no abandonan la figuración, sino que incluso rechazan el arte abstracto.

Así, el surrealismo[54] pretende representar una realidad inconsciente y, por tanto, no sensible, pero que a pesar de todo puede ser reproducida figurativamente. En los años treinta, la lucha entre estas tendencias se convierte en un verdadero enfrentamiento y surgen condenas políticas contra el arte abstracto.

Este arte se afirma en la crisis del capitalismo, pero, paradójicamente, los movimientos sociopolíticos que la crisis origina (tanto aquellos que pretenden una defensa a ultranza del capitalismo, como aquellos que buscan su destrucción) adoptan frente a él una aptitud de rechazo.

El nazismo, al contrario que el fascismo italiano, se proclama en el

---

[54] Fer Briony et al, Realismo, Racionalismo, Surrealismo, AKAL, 1999, págs. 1175 -225

terreno artístico resueltamente antimodernista. Afirma que el arte ha degenerado a partir del Impresionismo y se arroga el deber de destruirlo. El nazismo quema libros y cuadros, odia los aspectos internacionalistas del arte moderno, así como el hecho de que algunos de sus protagonistas hayan sido de origen judío. Los museos se limpian de obras impresionistas o posteriores y son vendidas clandestinamente en subastas en el extranjero. Se cierra la Bauhaus[55] y Kandinsky se ve obligado a exiliarse. Sus obras, así como las de otros tantos artistas, son exhibidas en exposiciones ambulantes de "arte degenerado" para fomentar en las masas el rechazo de estas corrientes de por sí difíciles de comprender.

El terrorismo en el terreno cultural completa el terrorismo político. Durante la ocupación en Francia, la resistencia se ve obligada a ocultar las obras de Paul Cézanne (1839-1906) (uno de los precursores no sólo del Cubismo, sino del arte abstracto) en un desván, para que escapen de la destrucción. De todos modos, este increíble y demente afán destructor de lo nuevo, por parte de los nazis, no dura mucho. Tuvo mayores consecuencias la actitud oficial de la URSS. Allí, aunque en el período inmediatamente posterior a la revolución se produjeron interesantes

---

[55] Droste, Magdalena, Bauhaus, Taschen, 2002., 256 págs.
Escuela de arquitectura y artes relacionadas con ella, dirigida por Walter Gropius, primero, en Weimar, desde 1919 a 1925, y luego, en Dessau, desde 1925 a 1933, año en que fue cerrada por Hitler. La Bauhaus pretendía una arquitectura que integrara plenamente el arte y la tecnología y, de manera específica, las bellas artes y los productos de la artesanía y la industria.

experimentos artísticos (como el constructivismo), a partir de los años treinta comienzan a tomarse decisiones políticas con respecto al arte.

Se da una gran importancia a la división que es, en cambio, rechazada por la vanguardia occidental, y se pone el énfasis en este último, en el mensaje revolucionario del tema. Inspirados por la voluntad de hacer un arte inmediatamente comprensible por cualquier individuo, condenan todo tipo de experimentación formal como formalista, dando a este término un sentido enteramente peyorativo.

De esta manera, las realizaciones de la pintura soviética se quedan en cromos absolutamente académicos que representan a Lenin o Stalin recibiendo a los soldados rojos, a obreros, campesinos, o bien, construcciones de fábricas o presas. Los temas llegan a ser intercambiables entre sí y a perder todo interés. El realismo socialista, durante esa época, es, sin embargo, defendido por los comunistas en Europa, ya que critican las formas de arte que no responden a un compromiso político.

Las obras de Pablo Picasso (1881-1973)[56] demuestran en cambio, claramente, que este compromiso no implica un arte académico como el que se impone oficialmente en la URSS. A partir de 1945, estos problemas de tipo político se atenúan en el seno de la cultura occidental: el nazismo ha sido vencido y la guerra fría, al marginar a los países

[56] Ganteführer-Trier, Anne, Cubismo, Taschen, 2004, 95 págs.

socialistas, corta el intercambio artístico entre éstos y Occidente.

Aquí se impone la abstracción, especialmente la tendencia informalista.[57] Surge como novedad el papel artístico cada vez más importante que empieza a jugar los Estados Unidos, correlativamente a su nueva importancia política. En América aparece, entonces, un importante mercado para las obras de arte que acoge bastante bien a los artistas europeos. André Bretón (1896-1966), teórico del Surrealismo, considera la oposición figuración-abstracción, como un falso problema, mera transposición artística de la guerra fría, frente al realismo socialista de la URSS y al informalismo que considera dependiente de los intereses americanos, y propone el surrealismo como una superación.[58]

La abstracción que domina las artes plásticas durante los años cincuenta presenta grandes diferencias con las teorías anteriores a la segunda guerra mundial. Estas se llevan hasta sus últimas consecuencias: el artista no tiene porqué someterse a ningún molde y el objeto real se considera tan arbitrario como cualquier forma inventada, puesto que el arte consistiría en dar forma a lo naturalmente informe.

Así es como Jackson Pollock (1912-1956)[59] coloca una tela en el suelo y lanza la pintura para que forme manchas al azar. Se trata de buscar lo más elemental, lo menos elaborado. El artista ya no expresa sus

---

[57] Lucie-Smith, Edgard, Movimientos Artísticos desde 1945, Ediciones Destino, 287 págs.
[58] Fer Briony et al, op cit, págs. 1175 -225
[59] Hess, Barbara, Expresionismo Abstracto, Taschen, 2005, 95 págs.

emociones, trata de crear una belleza que constituya un medio ambiente para la vida del hombre, los diversos lenguajes artísticos tienden a tal unificación. La pintura adopta investigaciones hechas en el terreno de la música, siguiendo una corriente presente ya en Kandinsky.

Se adoptan también tendencias no figurativas de otras culturas; en 1954 se realiza una exposición de calígrafos japoneses en Nueva York y la pintura caligráfica influye sobre otros artistas de la época.[60] Más tarde, tiene lugar una reacción contra todas estas tendencias. Sin abandonar la abstracción, se intenta ahora aprovechar todas las posibilidades liberadoras de la obra de arte, basándose en que el arte de crear, entendido como un juego, es en sí mismo un acto de liberación.

Paralelamente, hay una reacción que tiende a rehabilitar el realismo. Se considera que toda pintura es abstracta, puesto que no copia el objeto, sino que crea a partir de él.

En la actualidad es evidente la coexistencia entre la figuración y la abstracción, sin que ninguna de estas dos tendencias haya logrado marginar por completo a la otra, pero habiendo logrado la segunda caracterizar a gran parte del siglo XX, gracias a sus innovaciones y a haber instituido al hombre como ordenador de su medio ambiente y revelador de lo invisible.

En ese período previo a las primeras obras abstractas, el arte

---

[60] Hess, op cit

también indagó en su pasado para extraer algunas lecciones que pudieran serle útiles. Respecto al siglo XIX, el romanticismo ya había apuntado la prioridad de la subjetividad emocional frente a la visión convencional de la realidad; ya en la segunda mitad del siglo el simbolismo[61] rechazaría la filosofía positivista como medio de comprensión del mundo y propusiera el símbolo como alternativa.

Esto debido a que el afán de captar la realidad llegó a su agotamiento a finales del siglo XIX. El simbolismo surge como tendencia artística que intenta indagar otras realidades de orden subjetivo y naturaleza espiritual. Los artistas tratan de reivindicar las viejas leyendas, los mitos y las alegorías cuyos temas fueron tan despreciados por el Realismo.[62] Se establece como otra respuesta no racional y científica, sino filosófica y espiritual, a la crisis del naturalismo impresionista, el cual hunde sus raíces en las tendencias románticas del siglo XIX.

Los pintores simbolistas manifiestan el deseo de expresar la realidad que trasciende la percepción visual, y sienten predilección por los temas espirituales.[63] En el mundo de las letras y de las artes nunca había sido tan grande el deseo de recurrir a imágenes como signos de una cosa o de una persona, con carácter propio y distintivo, en contraste con la representación concreta de la realidad.

---

[61] Gibson, Michael, El Simbolismo, Taschen, 2006, 255 págs.
[62] Gibson, Michael, op cit, 255 págs.
[63] Idem.

Sin embargo, es bueno destacar que poco después, el Impresionismo[64] llegaba a los límites de la abstracción, sobre todo en los apuntes sobre nenúfares que realizó Claude Monet (1840-1926) en los últimos años de su vida. En paralelo, el postimpresionismo[65] de Georges Seurat (1859-1891) o Vincent Van Gogh (1853-1890) avanzaban en el valor de los colores como medios de expresión autónomos y, junto a Cézanne, determinarían el desarrollo de las llamadas vanguardias históricas, algunos de cuyos miembros insinuaron caminos que más tarde recorrería la abstracción.

En el desarrollo del arte moderno, el cubismo constituye uno de los movimientos artísticos más importantes del siglo XX, pues es en esta tendencia plástica donde la obra se libera de la representación formal de la realidad para convertirse en un mundo en sí, regido por sus propias leyes.[66]

El término Cubismo tiene sus orígenes en un comentario que hiciera el crítico Louis Vauxcelles respecto a las obras de George Braque (1882-1963) expuestas en el Salón de Otoño en París en 1908. Señala el crítico que "Braque maltrata las formas, lo reduce todo – lugares, figuras y casas - a esquemas geométricos, a cubos". Esta última palabra tuvo éxito y de ahí el nombre de un movimiento, con antecedentes en las búsquedas que

---

[64] Fride R. Carrasat, op cit, págs. 67-85
[65] idem
[66] Bernadac, M.L, du Bouchet, P. Picasso, artista y bohemio, Ediciones Grupo Zeta, 1997, 1992 págs.

tanto Cézànne como Seurat lograron en sus investigaciones plásticas.[67]

En Cézànne la construcción del cuadro pretende dar una estructura firme y estable a la composición. Con la esquematización de las formas, reduciendo las figuras a su estructura inicial, propicia la articulación de las formas en el plano pictórico, alejándose cada vez más del motivo al que hacían referencia para concederles autonomía.

Cézànne mira el objeto desde distintos puntos, abriendo las formas y articulándolas con el espacio que hasta el momento hacía las veces de fondo, sobre el cual se proyectan las figuras; de esta manera rompe con la perspectiva renacentista donde las figuras que se fugan marcan las distancias y el espacio que separa la figura del fondo.[68]

Por su parte, en los planteamientos de Seurat el espacio del cuadro no se define por puntos de fuga, sino por una atmósfera de luz que el artista logra gracias al fraccionamiento del color. La síntesis de las figuras son formas que se relacionan con el espacio pictórico y no masas que se proyectan en el espacio como corresponde a la perspectiva renacentista. En este nuevo espacio, las proporciones se expresan a partir de las relaciones de luz y color y no en tamaños y distancias.[69]

Heredero de estas dos posturas el Cubismo se desarrolla entre los años 1908 y 1909, y su lenguaje se caracteriza por las formas

---

67 Bernadac, M.L, du Bouchet, P. op cit, 1992 págs.

68 Suckale, Robert et al, Los maestros de la pintura occidental, Taschen, 2002, págs 512-513.

[69] Suckale, Robert et al, op cit, págs 506-507.

geométricas de contornos rígidos y líneas cortantes. La superposición y yuxtaposición de los planos muestran las figuras en facetas que se articulan con el espacio pictórico. El Cubismo todavía mantiene su dependencia con el mundo real, aunque la estilización de las formas señala el camino hacia la abstracción.

Dentro del Cubismo se destacan distintas tendencias conocidas como Cubismo analítico, sintético, órfico y por último surge el purismo, en el que se pretende purificar el Cubismo de cualquier residuo emocional o decorativo, dando prioridad a la pureza de las formas simples que sugieren la forma del objeto, inclinándose cada vez más a la noción abstracta tanto de las formas como del contenido.[70]

El deseo de buscar la nueva objetividad del hombre en el mundo moderno incita a Braque y a Picasso a incorporar en la pintura elementos extrapictóricos. De esa necesidad nacieron los primeros Collages, para los que usaban sobre todo periódicos y retazos de papel pintado (lo que se dio en llamar papiers collés) y, a partir de 1912, pedazos de tela, hule y arena mezclada con colores al óleo.[71]

Esos elementos del mundo físico y de la vida cotidiana incorporados al cuadro tienen la virtud de llevar la imagen al reino familiar de las cosas de cada día, pero sin dejar de estar integrados en la construcción plástica de la pintura. Los cubistas empleaban esos nuevos materiales para definir

---

[70] Ganteführer-Trier, Anne, op cit, 95 págs.
[71] Idem.

la objetividad misma de la imagen y su participación viva en la situación del momento –periódicos con grandes titulares– sin buscar transformarla en algo distinto. Sólo a partir de 1914, en algunos cuadros de Picasso, los nuevos materiales pasan a ocupar el lugar de la pintura propiamente dicha, y cobran valor de planos de color que, con ayuda de algunos signos, definen la imagen de una cabeza, de un rostro o de un bodegón.[72]

De ese modo los cubistas, en un nuevo gesto de desafío, reivindican el derecho del arte a servirse de todos los materiales, incluidos los más innobles y despreciados para culminar una imagen. El recurso a los nuevos materiales no pretende en absoluto afirmar la ambigüedad de su significado; esto será pocos años después una característica del Dadaísmo o del Surrealismo, movimientos que apuraron al máximo las posibilidades del collage, aunque en Picasso aparece ya el gusto por la ironía y el humor que habría de caracterizar el clima artístico de los años siguientes. Es precisamente esa actitud desprovista de prejuicios y llena de fantasía lo que al correr del tiempo llegó a marcar una profunda diferencia entre las obras del pintor español y las de Braque.

La actitud intelectual de este último, arquitecto de la forma y cantor de la pura armonía de lo real, complementa la versátil fantasía de Picasso, siempre dispuesto a poner la razón al servicio de la inspiración.

---

[72] Idem.

En el Cubismo, Picasso y Braque[73] llegaron a construir espacios pictóricos sin perspectiva, sobre todo en composiciones realizadas en torno a los años 1910-1911; el Orfismo,[74] protagonizado por Robert Delaunay (1885-19419 y su esposa Sonia Delaunay-Terk (1885-1979), consiguió, hacia 1912, un arte tan alejado de la realidad que sólo podía tener un paralelismo en la música.

Esa actividad en París tuvo efectos de largo alcance, estimulando el movimiento Futurista en Italia, el Vorticismo en Gran Bretaña, y causando cierto impacto en el arte expresionista en Alemania; también fue un importante precedente de otros movimientos con miras abstractas, como los de Rusia (constructivismo, suprematismo) y de Holanda (De Stijl).

Con el término constructivismo se designa al movimiento nacido en Rusia como consecuencia de la expansión de la técnica del Collage. Así Vladimir Tatlín (1885-1953) se basó en esta última para la realización de construcciones colgantes o en relieve, de composición abstracta, realizadas con una gran variedad de materiales como alambre, vidrio y hojas de metal.[75] Más adelante se dedicó a la producción de sistemas arquitectónicos articulados, entre los que destaca su proyecto de monumento a la Tercera Internacional, constituido por una espiral inclinada de 390 metros de altura, dotada de secciones centradas

---

[73] Ganteführer-Trier, op cit.
[74] Fride R. Carrasat, op cit. Págs. 115-116.
[75] Ruhrberg, K, et al, Arte del siglo XX, Taschen, 2005, Tomos I y II

rotatorias.[76]

Por la misma época, en Holanda se desarrollan búsquedas análogas a la de los artistas rusos. Piet Mondrian (1872-1944), dirigirá su atención hacia la depuración de los elementos que desembocará en la tendencia conocida como Neoplasticismo. En 1917 Mondrian conoce a Theo Van Doesburg (1883-1931) y de esta amistad nace la revista De Stijl en la que se publican los manifiestos y las ideas de estos artistas.[77]

Para Mondrian, la vida, al igual que para Kandinsky o Malevich, es pura actividad interior. De ahí, según Mondrian, la necesidad de eliminar en el arte la presencia del mundo objetivo, en tanto que la realidad objetiva es algo extraño a la conciencia. Al destruir el objeto en el arte se acerca cada vez más a la verdad de la conciencia interior, hasta que, llegado a la abstracción total, desaparezca absorbido por la vía del espíritu e identificándose precisamente con él.[78]

Es decir, el arte será vida al dejar de existir como arte. Tales consideraciones conducen nuevamente a los artistas a superar la ruptura entre el arte y la vida. Tal como lo proponía el Dadaísmo, el cual sustentaba un arte sin intervenciones, la cotidianidad con un valor agregado.

En tal sentido, los acontecimientos que se produjeron en el campo

---

[76] Ruhrberg, K., et al, op cit, Tomos I y II
[77] Deicher, Susanne, op cit, págs, 30 - 56
[78] Idem.

del arte en los años inmediatamente anteriores al estallido de la Gran Guerra tuvieron como base común la exigencia de dar nuevos contenidos y nuevas formas al mensaje estético, mediante la elaboración de estilos y técnicas aún no explorados y poco tradicionales.

Si bien la ruptura con el pasado había sido a menudo violenta y provocadora, y aunque actitudes demasiado intelectuales e individualistas habían minado el mensaje entre artista y espectador, no se había puesto nunca en discusión el valor de la operación estética, no se había negado la necesidad de crear un arte que fuese representativo del presente, mediante el análisis racional de sus estructuras, o a través de la interpretación sentimental de sus ritmos y sus movimientos.

Frente a tanto experimentalismo febril y a tantas ansías de propuestas, se registró paralelamente a la contienda mundial, y después de ella de manera aún más fecunda y violenta, una posición de rechazo radical a cualquier forma de cultura y creación artística y a cualquier tipo de comunicación coherente, orgánica y racional: casi como si el desencadenamiento irracional del odio bélico, el empobrecimiento de los valores morales que éste reflejaba y la decadencia de la esencia de lo humano que presuponía hiciesen vana e inoportuna cualquier tentativa del lenguaje.[79]

El nacimiento del Dadaísmo –que se produjo inicialmente en Zurich

[79] Ruhrberg, K, et al, op cit, Tomos I y II

en 1916- surgió como consecuencia de la actitud nihilista, desacralizante y extremadamente reduccionista de varios artistas que rechazaron el propio concepto de "creación de la obra de arte" y propusieron la adopción y elección de objetos cotidianos banales, carentes de valores estéticos propios, pero cargados de un fuerte valor alusivo, simbólico y conceptual gracias al título propuesto por el artista, que juega con el doble sentido y con una ambigüedad llena de humor.[80]

Nada interesados en cualidades plástico-formales e incluso en abierta polémica con el formalismo puro de la obra de arte, los dadaístas se centraron en el procedimiento, en la acción polémica y provocadora, en el gesto paradójico que descontextualiza el objeto, atribuyéndoles significados polivalentes.[81]

Por otra parte, los seguidores de De Stijl elaboraron un lenguaje que pudiera representar una verdad interior. La obra debía reflejar su realidad de rigor y armonía muy distintos del desordenado mundo objetivo. Además, había que eliminar las líneas curvas como sinónimo de lo emocional y sentimental.[82]

La recta vertical y la horizontal debían ser las únicas medidas estilísticas consentidas al Neoplasticismo. Se debía eliminar la pincelada emocional y el color debía ser puro y compacto, alejado de cualquier

---

[80] Idem.
[81] Idem.
[82] Idem.

connotación emotiva. Fue tal su rigor intelectual que le concedió universalidad a la imagen, con lo que los artistas descubrieron nuevos modos de expresión.

Por otra parte, en 1915 se presentaba en público el Suprematismo, movimiento que tiene su inicio dos años antes, para el que el verdadero universo no tiene límites y que intenta representarlo a través de formas planas y coloreadas, carentes de toda referencia en el mundo real.[83] Es una tendencia esencialmente geométrica, conocida como el "arte de la no representación". Su creador Kasimir Malevich (1878-1935) da el salto definitivo a la representación no objetual, defendió el uso de formas geométricas simples sobre fondo blanco, blanco y negro o de colores dotados de significados.

Suprematismo no significa otra cosa que la supremacía absoluta de la sensibilidad pura en las artes figurativas. Se ha tomado la fecha de 1913 como inicio de esta tendencia, año en el que Malevich expone su famoso cuadro "Cuadrado negro sobre fondo blanco", cuya depurada abstracción geométrica la llevaría a la realización, cinco años más tarde, de una de las obras emblemáticas del arte contemporáneo por su audacia conceptual: Cuadrado blanco sobre fondo blanco.[84]

Esto marcaría una vía definitiva en el proceso de producción artística de occidente, tanto que, la corriente principal de la abstracción se basó en

---

[83] Idem.
[84] Néret, Gilles, Malevich, Taschen, 2003, 96 págs.

la geometría, ya que la otra posibilidad, la orgánica, fue sobre todo practicada a título individual por los artistas y, únicamente en algunos intentos surgidos desde el Surrealismo en los años veinte y treinta.

Aunado a esto y para algunos artistas de finales de las décadas de los 50 y 60 del siglo XX, los avances de una nueva tecnología tuvieron implicaciones visionarias y utópicas, y el empleo de materiales reales y fabricados en serie se consideró que era de avanzada.[85] Unos cuantos vieron los procesos mecanizados como una manera de derribar el mito de la artesanía y la obra de arte única, para alcanzar un público amplio mediante la fabricación en serie.

> La década de 1960 se vio marcada por un gran número de avances tecnológicos y científicos, así como por el viaje del hombre al espacio o incluso el entusiasmo por la velocidad. Los intercambios artísticos internacionales proliferaron en eventos como la Bienal de Venecia (fundada en 1895), la de Sao Paulo (inaugurada en 1951) y la de París (iniciada en 1959)[86]

Se buscó la manera de democratizar la obra mediante la realización de grabados y, su integración a la arquitectura. Se utilizó la ambigüedad visual para incorporar alucinantes impresiones de movimientos en las formas abstractas. En un caso concreto y determinante, a través tanto de su obra como de sus escritos el artista húngaro, establecido en Francia Víctor Vasarély (1908) tuvo una influencia generalizada en otros artistas,

---

[85] Lucie-Smith, op cit.
[86] Fride R. Carrasat, op cit. Pág. 162

que ayudaron a desembocar en el surgimiento del Op art en la década de 1960: un arte que creó una intensa experiencia visual a través de la inquietud perceptiva. Así lo confirman algunos autores.

> En 1954, el arte cinético se hizo patente en las obras de Víctor Vasarély, su principal exponente en Francia, quien elaboró una nueva representación artística del mundo, formulada en su Manifiesto amarillo (1955), donde reemplazó la noción de naturaleza por la de belleza artificial.[87]

El Op Art, Arte óptico o retiniano, llamado en Estados Unidos "Perceptualismo o Abstracción perceptual" es definido como "la otra forma de arte visual" en las que se agrupan formas o figuras geométricas (o serie de colores determinados), capaces de producir "efectos ópticos".[88] En términos generales se puede entender por Op Art a aquel tipo de ilusión óptica en la que se hace dudar de los procesos normales de visión, principalmente mediante los fenómenos de la obra.

Una de las raíces del Op Art, entre se pueden ubicar en el Impresionismo.[89] Dentro de este movimiento, Camille Pisarro (1830-1903) y Paul Signac (1863-1935)[90] emplearon como modo de expresión la combinación óptica de tonos y colores, rechazando el método de mezclar los colores en la paleta, para dejar que el ojo combinara los puntos de color puro desde una distancia adecuada.

---

[87] Idem.
[88] Idem.
[89] Francastel, Pierre. El Impresionismo, Bruguera, 1983, 223 págs.
[90] Fride R. Carrasat, op cit. Págs. 67-70.

Sin embargo, el Op Art se relaciona más directamente con las tradiciones experimentales cromáticas de la Bauhaus y las del Constructivismo Ruso. Ambos núcleos experimentales exigen una clara línea divisoria entre los fenómenos físicos de luz y de color, evidente en la manera de cómo se perciben visualmente, lo que da origen a dos formas diferentes de Arte Óptico, uno con movimiento virtual, generalmente en dos dimensiones, y otro con movimiento real, tridimensional, también conocido como Arte Cinético.[91]

Josef Albers (1888-1976)[92] y Vasarely pueden considerarse como pioneros de este movimiento artístico. Albers recurre a la repetición del cuadrado y a su variación cromática, apoyándose en el concepto de Interacción del color. Para él el color es relativo, depende de cómo esté acompañado, la forma en cambio es absoluta.

Vasarely, por su parte, crea estímulos visuales con el blanco y el negro, sus composiciones son ajedrezadas. Para él es más importante experimentar la obra de arte que entenderla. Esta dinámica llegó a definir al movimiento óptico, al punto de considerar la acción espectadora como parte del complejo artístico.[93]

Así el Arte Óptico puede abarcar una buena cantidad de categorías de objetos: obras que a pesar de ser estáticas de hecho, parecen

---

[91] Fride R. Carrasat, op cit. Págs. 125, 162-166.
[92] Idem.
[93] Idem.

moverse o cambiar. Pueden ser de 2 ó 3 dimensiones, dependen de la acción de la luz y de conocidos fenómenos ópticos, tales como la tendencia del ojo a producir imágenes latentes al ser sometido a contrates muy brillantes de blanco y negro o la superposición de ciertos tintes.[94]

A este respecto, de Jesús Soto, se pueden mencionar un gran catálogo de objetos que se inscriben claramente bajo estas condiciones. También en tres dimensiones se pueden incluir todos los relieves sobre superficies planas. Y en el plano escultórico, definitivamente, se tendría que mencionar a la serie de los Penetrables.

Por supuesto, no hay que dejar de considerar a los objetos que se mueven al azar, sin energía mecánica (por acción del aire). Por ejemplo: Móviles de Alexander Calder, Estructuras de Alejandro Otero, algunas obras de Soto en las que se introducen varillas metálicas suspendidas por hilos de nylon sobre fondo pintado. Y dentro de esta clasificación, que bien podría generalizarse como las de movimiento real, están las obras accionadas mecánicamente y que usan luces, de las que curiosamente Soto sólo llegó a diseñar una, el Rotante amarillo y plata.

En fin, el lenguaje plástico de Soto se inscribe dentro de los postulados del Arte óptico, específicamente al área de las investigaciones cinéticas. Se puede señalar que el artista comulga con la generalidad de condiciones que define a esta tendencia, con preeminencia en la técnica

---

[94] Idem.

por sobre el carácter ideológico, es decir, revaloriza el arte como técnica artística. Por supuesto, es un arte abstracto esencialmente formalista, exacto, generador de respuestas perceptivas.

Las obras ópticas operan sobre la base de un estado en el cual gracias a las condiciones físicas que se crean, se persuade a la mente para que vea algo que no existe.

Por su parte la pintura Op no se presta a indagaciones intelectuales, ya que lo que se busca es crear un efecto prácticamente físico en el espectador.

Su fuerte es la provocación de un intenso impacto perceptivo y frecuentemente excitador de la curiosidad. Lo que mantiene y asegura la calidad y cantidad del tiempo de encuentro con el espectador. Y específicamente en Soto, se pueden apreciar el empleo sistemático de colores puros en formas geométricas simples, como de sistemas seriales apoyados en la repetición, por lo que es frecuente la existencia de "micro-elementos o micro-estructuras".[95]

Hay una apertura hacia la animación espacio-temporal de volúmenes y planos. Es una obra abierta (plurisignificativa) que definitivamente, exige una participación activa del espectador y rechaza el significado unívoco, es una obra abierta. En las obras del maestro Soto se integran, de manera magistral, tiempo y movimiento. Su propuesta apunta hacia una

---

[95] Idem.

superficie dinámica, geométrica.

Es bueno aclarar, que se parte del momento crucial en la producción artística del maestro guayanés, que se ubica a su llegada a Francia, hacia finales de la década de los 50, cuando abandona su pintura figurativa a lo cezanniano, para emprender una búsqueda abstracta, inspirada por los postulados geométricos de Mondrian. Como lo expone el reconocido crítico venezolano Ariel Jiménez:

> Al llegar a París, en 1950, su interés se centra en el conocimiento del arte abstracto; la obra de Mondrian y Malevitch, espacios conceptuales totalmente ajenos a la fuerza telúrica de su Guayana natal, le dan la base inicial. Sus primeras obras abstractas intentan dinamizar la estructura básica de Mondrian[96]

Soto es garante del legado del arte occidental. Su contribución artística compila toda una tradición investigativa e intelectual. Sus referencias directas han ubicado sus propuestas en la larga cadena de evolución y originalidad que ha caracterizado el profundo afán y constante búsqueda por una respuesta artística siempre renovada. Es difícil resumir toda la carga cultural que ha desembocado en el genio creador del artista guayanés, pero, ciertamente, se pueden establecer las líneas genealógicas de una postura, evidentemente influida por la representación puramente abstracta.

Soto insistió en implementar una nueva manera de interactuar con la

---

[96] Soto y lo universal, Literal, revista de arte, cultura e ideas, Ariel Jiménez, Año 1, Nº 2, 1993, pág. 10.

obra de arte carente de movimiento, buscando establecer relaciones de los materiales con el espacio, y va accediendo lentamente a una superposición de elementos que comienzan con lo que llamó Estructuras Cinéticas, espirales trazados sobre el plexiglás actuando en un fondo de madera, dando lugar al acontecer de fenómenos ópticos. Por este camino se orientó al uso de elementos suspendidos, como la Reja de Hierro, exhibida en la Exposición Universal de Bruselas, en 1958.

El maestro Soto procede a través de descubrimientos de orden plástico, utilizando principalmente fondos rayados que inquietan la visión con el fin de dinamizarla. Se interna en un arte sin fronteras, que aspira a la totalidad, consecuencia lógica de su concepto espacial tal como se proyecta a sus ensayos de ambientación y estructuras integradas a la arquitectura y el paisaje; si estas obras integradas encuentran su dinámica en la traslación del espectador y en la óptica cromática del conjunto, en las ambientaciones, Soto ha propuesto la participación física del espectador, llevada a sus últimas consecuencias en los penetrables, destinados a lograr la mayor participación que el público potencial puede establecer con obra alguna.

En 1951 surgen las primeras obras de Soto, llamadas Repeticiones, caracterizadas por elementos geométricos simples ordenados de forma lineal, repetidos hasta el infinito. A ellas se añadirían las Progresiones, las pinturas seriales y El Desplazamiento, obra que resulta de la

intersección de puntos y líneas. Posteriormente en el año 1955 vendrá Espiral, importante obra construida en dos planos, uno transparente y otro opaco, donde existe un espacio real y una superposición de dos vibraciones, naciendo un movimiento cinético.

Ahora bien, no podemos abandonar estas líneas sin consultar, aunque sea someramente por la influencia que este movimiento pudo haber ejercido en Venezuela y la presencia del lenguaje del maestro Soto, en las fuentes de producción artística del país. Para nadie es un secreto, que con el cinetismo el arte abstracto adquiere nacionalidad latinoamericana, y por supuesto, incluido el gentilicio nacional de manera relevante además. Basta nombrar a Carlos Cruz – Diez, Alejandro Otero y Jesús Soto, como los más emblemáticos.

En los círculos intelectuales, bien se comprendió que la pretensión de esta tendencia era que incorporaba la visión del hombre a una interpretación dinámica de su entorno natural guiado por la tecnología o a través de la construcción de metáforas de ésta, en las que el espectador se convierte en protagonista. Una disciplina que difícilmente se encontrara en deuda con alguna practicar anterior. Por su parte, Jesús Soto obtiene el reconocimiento como uno de los principales representantes y teóricos del cinetismo y su posición se ha hecho cada vez más incuestionable en el escenario del arte mundial.

El Penetrable en el Lenguaje Plástico de Soto

Jesús Soto, creador indiscutible de un lenguaje renovador de las artes visuales del siglo XX, está considerado como el máximo exponente del Arte Cinético y la abstracción geométrica. Es un artista que se nutre tanto de ideas y formas de la historia del arte, como del pensamiento filosófico, artífice capaz de materializar en su obra, ideas y reflexiones trascendentales y además provocarlas a filósofos y hombres de ciencias.

La obra de Soto encierra dentro de sus geométricas y racionales líneas un carácter universal del arte en su sentido ontológico. Viene a representar una nueva dimensión del concepto artístico hasta entonces manejado, donde ya eran partícipes elementos racionales dentro de sus obras, los cuales servían al artista como instrumentos de expresión. Estos movimientos antecesores de formas mecanicistas y racionales han sido considerados los precursores de este concepto artístico de rango universal, y por ende del movimiento que lo representa: El Arte Cinético.

Se puede decir que el Cinetismo adquirió importancia por su inquietud investigadora y su dominio en la incorporación de materiales, técnicas y procedimientos modernos a la elaboración de sus proyectos, para así, lograr integrar el ser humano a la obra. Por tal razón, la mayor parte de los artistas cinéticos, entre ellos Soto, han establecido, como principio, la necesidad de una obra en serie, y no única, que remita a un

suceso universal: la facultad de una estructura precedentemente sólida (la tradicional obra de busto) ahora penetrable, con lo que se convierte en emblema de las pretensiones plásticas contemporáneas.

Soto ha intentado llevar a los límites de la percepción el acceso a lo temporal-espacial. Su interés de expresión lo ha ubicado en su intención pictórica de alcanzar una representación que considera las dimensiones como posibilidad de seducción de la mirada, de acción y participación tanto física corporal como intelectual y creativa.

Es así como el espectador está al inicio y al final de toda la propuesta artística, él completa y totaliza el hecho plástico. No en vano, Soto asegura que su oficio es el de pintor.[97] Pinta la realidad circundante, como el maestro renacentista, conjuga los elementos esenciales de luz, color y estructura en comunión con los preceptos ópticos, pero con una renovada manera de establecer la perspectiva clásica, con una nueva resolución. Su cuadro está condicionado por los límites del espacio real, no hay necesidad del simulacro.

El cuadro en su condición bidimensional nunca ha rechazado la percepción de la otra dimensión. El gran legado renacentista insistió en provocar esa sensación, de manera virtual y apostando por la facultad humana de completar-cerrar al percibir. La invención de la perspectiva renacentista abrió el camino para explotar la ilusión de profundidad, el

---

[97] Conversaciones inéditas con Jesús Soto. 1993-1999.

artista intenta crear sobre una superficie plana la ilusión de espacio tridimensional, similar al que podría verse en un paisaje natural.

Este espacio parece hundirse en la profundidad tras la superficie frontal de la pintura, lo que la historiografía ha acordado en definir como plano pictórico. Cuando se establece una profundidad ilusoria, se crea la impresión de que algunas formas de la composición guardan cierta distancia entre ellas, y de que algunas de ellas se encuentran frente o detrás de otras en el espacio.

Esta es una lección más, aprendida por los artistas contemporáneos y Soto no está excluido, al punto de proyectar, en su obra, una misma sensación que se repita al infinito, pero usando como plano pictórico al espacio real. Además, cuenta con el presupuesto cinético de acabar con el concepto de obra única y provocar la experiencia, en más de un lugar y con mayor alcance masivo.

La obra en serie de los Penetrables de Soto, se inscribe en los preceptos generales de la abstracción geométrica y se define claramente bajo las concepciones esenciales del arte puramente óptico. Su estructura básica, sencilla, se relaciona, también, con otro concepto contemporáneo, el que corresponde a las estructuras tridimensionales del Minimal art.

El producto artístico minimal se desembaraza de cualquier accesorio ornamental y remite a las relaciones del entorno, caracterizado por la actuación específica de la luz sobre el material, así como por la expansión

del volumen.[98] Emplea sólo formas primarias, puras, estructuras claras y geométricas (cuadrados, enrejados, etc.)

La escultura minimal define un nuevo orden espacial, ya que le da forma a los objetos modelados a partir del espacio circundante. De allí que el penetrable de interiores esté subordinado al área donde se ubica.

También, se debe considerar que la obra minimalista, no traduce ninguna ambición manual; el toque, "la manera de hacer" no existe. Algunas de estas obras son realizadas en fábricas, simplemente siguiendo las indicaciones del artista. La producción gana gran significado en esta tendencia. Los Penetrables son diseñados por Soto, su ejecución física está a cargo de un equipo multidisciplinario.

Las esculturas minimalistas están hechas, en la mayoría de los casos, para el exterior, ya que suelen ser gigantescas, frías y de una neutralidad estética absoluta. Por tanto, se ubican sobre el suelo, en espacios amplios.

El Penetrable participa claramente del rango volumétrico-espacial que bien lo puede definir como escultórico y, coincide con los presupuestos del Minimal art, pero sobre todo y lo que le destaca es que mientras el Op Art estático, derivado del contraste de colores, emplea la sintaxis de estructuras seriadas del Constructivismo ruso, Suprematismo de Malevich, el Rayonismo de Larionov, el Neoplasticismo de Mondrian y

---

[98] Ruhrberg, K, et al, op cit, Tomos I y II

los estudios de color de Josef Albers, en la obra minimal la percepción de la luz por el ojo humano crea un espacio. Es un claro ejemplo del Op Art cinético en el espacio tridimensional con movimiento real.

Para la curadora e investigadora de arte María Elena Ramos y otros especialistas que comparten la idea sobre el significado que estas obras tienen dentro de la producción artística de Soto, los Penetrables han sido considerados en su conjunto, la obra de su madurez plástica.

> Mención especial en este caso merecen los penetrables. Creados los primeros a fines de los años 60, los penetrables son un constructo mental que puede repetirse: haciéndose cada vez como nuevo, con nueva extensión y diferente altura, con otro color u otro espesor de las líneas constituyentes. Acaso sea el Penetrable la obra mayor de Soto, en tanto que concepto-estructura que se realiza cada vez en materia sensible distinta. En tanto que unidad que se manifiesta en multiplicidades. Obra única y a la vez repetible – y no hasta el cansancio pues ello parece imposible- el Penetrable reúne aspectos definitorios del lenguaje racional de este artista, y le agrega algunos de los "plus" de mayor encantamiento a tal lenguaje.[99]

También corresponde a tal investigadora, el estudio posiblemente más completo que se haya realizado sobre esta obra desde un punto de vista minimalista, el análisis crítico que se produjera para la instalación de dos penetrables en los exteriores del Museo de Arte Moderno Jesús Soto, en el año de 1994, con motivo de la celebración del veinticinco aniversario de dicha institución.

Los Penetrables conmemorativos se proyectaron siguiendo las

---

[99] Idem.

pautas establecidas para su construcción y debida instalación. En tal ocasión, el acompañamiento didáctico producido por la crítico antes mencionada, traduce fielmente las condiciones constructivas y conceptuales de la idea básica de estas obras.

Así el texto acompañante describe en términos plásticos el conjunto:

> El Penetrable:
> Se basa en la matemática. La estructura de su rejilla en metal, perfectamente alineada, se fundamenta en el orden racional, el número, la medida.
> Tal estructura, plana si vista ella sola como obra base, crece hacia la tridimensionalidad geométrica cuando de sus puntos surgen las líneas que caen (línea de nylon, de finas mangueras, o de huecas cabillas si se trata de un Penetrable Sonoro).
> Su principio se basa en la repetición de lo mismo: lo mismo ordenado, y ordenado a distancia medida con exactitud.
> En el Penetrable podemos encontrar principios básicos... de la matemática de Soto, como la progresión, la distribución, la serialización, las relaciones, etc. [100]

Asimismo, el Penetrable, en tanto a su desenvolvimiento como estructura dinámica que convoca acciones y genera una participación espectadora -principio clásico del arte cinético, y al que debe la fidelidad de origen- es para la curadora "...una zona existente –para el espectador- en la dimensión espacio-temporal. El receptor ha de transitar para que la obra suceda. Pero aquí se hace diferente la dirección del suceder".[101]

En palabras de Gadamer, parecería significativo en el terreno del

---

[100] Idem.
[101] Idem.

arte moderno, esta pretensión de abolir por completo ese abismo que media entre una obra y su público potencial.

> Se trata, al fin y al cabo, de la cuestión de la obra. Uno de los impulsos fundamentales del arte moderno es el deseo de anular la distancia que media entre audiencia, consumidores o público y la obra. No cabe duda de que todos los artistas importantes de los últimos cincuenta años han dirigido su empeño precisamente a anular esta distancia.[102]

El Penetrable interviene con su estructura el espacio (interior-exterior), es una obra abierta, consolidadamente abstracta que conjuga el espacio-tiempo como parte esencial de su desarrollo, es lugar para el recorrido, un periplo perceptivo y físico. Es una ruptura determinante con la idea clásica de escultura, que reconstruye una nueva forma de tridimensionalidad plástica. Y esta afirmación no es en vano.

El concepto escultura ha experimentado muchos cambios en el orden formal de los productos considerados como tales. El Penetrable es a la vista de la crítica especializada del arte, por su clara condición volumétrica, un hecho escultórico y no falta razón para tal afirmación. Muy posiblemente, también sea el hecho escultórico más vanguardista y el que termina rescatando a la escultura tradicional del destierro que sufriera hasta experimentar el laboratorio implacable de la contemporaneidad, que la sometió a las más fuertes intervenciones, procurando convertirla en el plano y superficie de mayor representatividad de la época.

---

[102] Gadamer, Hans Georg: La actualidad de lo bello. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, S.A, 1991. Pág. 70

Todo esto debido a que considerada por la doctrina del clasicismo como la forma artística más perfecta, la escultura ha sido subyugada a una crítica tan implacable desde el mismo inicio del arte actual, que hoy es casi imposible, en algunos espacios, hacer una catalogación extensa o considerable de la producción artística signada por esta vía de expresión.

La escultura era el arte más reconocido por el clasicismo, con lo que perpetuando el reiterado planteamiento acerca de la crisis de este sistema clásico como el nacimiento del arte actual, que siempre se postula frente o contra aquel, cabe pensar lógicamente en la preferencia del pasado como su principal motivo de desmerecimiento.

De todas formas, aunque la dinámica de cambios propiciada por la modernidad opera casi siempre por un sistema de oposición a lo anterior, el supuesto desmoronamiento de la escultura no fue un asunto de simple llevar la contraria. Antes, en cambio, si se discurre acerca de lo que tradicionalmente había sido la escultura, desde su función hasta los materiales con los que estaba hecha o sus características formales, es posible entender porqué era prácticamente imposible su supervivencia en el mundo contemporáneo. La función de la escultura en el arte tradicional estaba identificada con la estatua, razón que fue en detrimento de su consideración, propiciando esa animadversión.

Con el inicio del siglo XX se produce un vertiginoso movimiento de sucesión de grupos de vanguardias como jamás se había conocido antes

y, en especial en lo que se refiere al primer tercio del siglo, aunque por lo general, se suele extender todo ese período épico al frenesí artístico vanguardista hasta la II Guerra Mundial. Es la era de las llamadas vanguardias heroicas.

A estas primeras avanzadas del siglo XX les correspondió definir el que habría de ser el nuevo lenguaje del arte, que se pretendía como una alternativa radical al sistema tradicional de expresión artística heredado, prácticamente desde el Renacimiento. Pues bien, dentro del torbellino de innovadoras propuestas, es lógico que se produjese un particular interés por la escultura, la cual cautivaba más, como se ha señalado repetidamente, al estar en entredicho.

Por otra parte, la mayoría de estos movimientos vanguardistas ya habían dejado de creer en la tradicional separación entre las artes y, por consiguiente, sus miembros practicaron alternativamente la pintura y la escultura. Al punto de originar una nueva clasificación en torno a la producción artística, asumiéndolas como obras bidimensionales y tridimensionales, por lo complejo de su consideración a la hora de evaluar los porcentajes de participación conceptual de ambos formatos en una sola obra.

En todo caso, el espíritu de posibilidades para crear nominalmente escultura hace ya imposible hallar para ella un mínimo común denominador, dado que cabe todo, desde una fotografía hasta la acción

temporal de caminar por su espacio interior,[103] por no hablar ya del uso de imágenes de video, que también entran en este apartado. Es como si durante el último cuarto del siglo XX se hubiera puesto en positivo la descalificación crítica que en los inicios decimonónicos debió padecer la escultura tradicional. Se pretende acordar que si ésta fue acusada de no tener sentido en el cambiante mundo moderno, ahora parece haber convertido la total apertura y el cambio mismo en su única ley, convirtiéndose así en la única forma restante de innovación y de sorpresa en este fin y principio de siglo.

El espacio es el elemento cumbre para los artistas cinéticos, quienes utilizan el concepto de ambiente como parte de sí mismos. Además, se han dado cuenta que no se trata simplemente de plantear sus obras a una escala más grande, sino de establecer relaciones definitivas entre ellas y los movimientos, las acciones y las reacciones del público. De esta manera llega a establecerse un juego sutil entre el movimiento ilusorio y el movimiento real, entre el espacio ilusorio y el espacio real.

De esta forma el observador es atrapado, deja de ser un contemplador pasivo para integrarse a la obra y reconstruir en ella, o con ella, una realidad nueva, evolutiva, cambiante en el tiempo. Así, el Penetrable no se puede ver como una simple ruptura; el Penetrable es

---

[103] La experiencia de los venezolanos Jesús Soto, con El Penetrable y Carlos Cruz-Diez, con la Sala de Cromosaturación, se cuentan entre las primeras manifestaciones a nivel mundial, que desarrollaron esta vía.

una evolución, signada por la mirada y el pensamiento contemporáneo, dentro de la extensa línea de progreso de lo escultórico.

Por otra parte, en las obras de Soto se encuentra una estrecha relación con la música, ya que el artista estudia la Dodecafonía Serial (próxima a la matemática), y es por ello que para él, el arte es expresión pero sobretodo un conocimiento. No desaprovecha esta inclinación y le imprime al Penetrable un valor agregado: el sonido que se genera al suplantar las mangueritas plásticas de las obras pioneras, en este concepto, por tubos de metal cocido, los que al ser movidos por el ingreso del espectador a la estructura provoca el choque entre los microelementos que generan tonalidades auditivas, imprimiéndole al conjunto un ambiente que involucra a todos los sentidos, este es el origen del Penetrable sonoro.

Es así, como Jesús Soto logra, con su obra, una nueva concepción de interpretar, sentir y vivir el arte, rico en ideas, donde se siente que la estructura plástica de la misma, no siempre es abstracta. Obviamente esta evolución artística no pudo haberse autoconcebido, por el contrario, el Arte Cinético ha recibido grandes aportes de ciencias como la física, la matemática e incluso otras artes como la música. Son ciencias y artes que han brindado al maestro Soto la oportunidad de abstraer esos elementos universales y conjugarlos en un contexto cinético dentro de su universal obra, logrando de esta manera capturar la atención del espectador a

través de la experimentación cinestésica que ésta permite, mientras une a la humanidad entera y la considera parte del universo.

La contribución de esta obra al lenguaje plástico del maestro Soto y en general a la corriente abstracta es, sin duda, trascendental. Concebir el espacio como una prolongación del gesto pictórico, extendiendo sus marcos al volumen mismo e integrando al espectador hasta el unto de unificarlo al conjunto compositivo. El Penetrable es evidente hijo de toda una tradición del quehacer artístico, sus orígenes se remontan a los presupuestos establecidos por las primeras vanguardias abstractas del siglo XX y se consolida en las investigaciones ópticas de los creadores de la década de los 60´, siendo uno de los productos artísticos más controversiales de su época, al trasgredir los formatos y las referencias de lo pictórico y de lo escultórico. Para Soto, más allá de que su obra alcanzará las medidas de lo tridimensionalidad, su trabajo seguía inmerso en la concepción del pintor. Es el mismo concepto de pintura desplazado en el espacio, sin la trampa de la perspectiva, con un volumen real, capaz de alberga al que la contemple.

Con un estimable bagaje histórico, esta obra cierra un ciclo y marca un hito.

> La obra penetrable, ésa donde la pintura alcanza una de sus aspiraciones más preciadas y constantes, nace de una forma que nos remite claramente a su historia, y esa cruz negra y plana se hace en Soto ámbito vibrante, ámbito de luz. Pero además, y precisamente por ello, esa cruz y esa luz nos remiten

también - como es el caso evidentísimo en Malevich – al significado místico que ambos tienen, la luz y la cruz. Las formas matrices de los primeros penetrables – cuadrados, cruces – son pues reveladoras de una filiación plástica e histórica, a la vez que indican una dimensión en cierta forma mística de la luz perfectamente inscrita en la tradición religiosa del arte occidental.[104]

En este pasaje, el crítico venezolano Ariel Jiménez nos remite al momento histórico que fue determinarte para el curso del arte del siglo XX. El punto en el que se establecen los presupuestos plásticos del Suprematismo y cuando Malevich encamina el arte figurativo hacia la abstracción absoluta. El mismo Malevich da testimonio de su proeza al declarar hacia 1913 que mientras realizaba esfuerzos desesperados para liberar el arte del lastre de la objetividad, se refugió en la forma del cuadrado y expuso un cuadro que no representaba otra cosa que un cuadrado negro sobre un fondo blanco. Lo había logrado, entonces, según su propia percepción, era exponer, no un cuadro vacío, como diera la impresión primera, sino la percepción de la no-objetividad.

El Penetrable alcanza madurez plástica y calidad conceptual, revista a todo el lenguaje plástico del venezolano Soto de una envergadura universal, trasciende las fronteras de lo particular erigiéndose obra múltiple y abierta y cierra un capítulo importante en el terreno del arte moderno, la transfiguración de la pintura al formato tridimensional.

---

104 Jiménez, Ariel. Soto. Caracas. Editorial Arte, 2007. Pag. 81

El elevado sitial, que en la historiografía contemporánea, ha logrado esta obra no ha sido gratuito; Soto ha elaborado un catálogo profundo, serio de formulas y sistemas, producto de un taller bien constituido, que le han facilitado un continuo aparecer de objetos de alta calidad compositiva, cónsonos con sus planteamientos e intereses plásticos. Logra con esto, emitir su mensaje, aunque con una lectura diferente, que se corresponde a los complementos del lenguaje utilizado, pero mensaje al fin, pleno de significados, con sus silencios y sus originales palabras. Una poética visual, pretora de imágenes, movimiento, sensaciones e indescriptibles emociones que seducen y rompen las barreras de lo divino y lo profano, en un buen sentido, una confrontación intelectual entre el sentido común y la intelectualidad.

En su estructura serial yacen las bases de la materialización de la pintura renacentista, la forma de un cubo que se repite varias veces; pero el Penetrable va más allá, ya que evoca la posibilidad de una "extensión indefinida", que no se cierra sobre si misma, que logra enmarcar o intervenir al espacio como idea, como concepto. La obra alcanza el rango pretendido, nos involucra, nos hace parte de su historia y de su razón de ser. Y lo verdaderamente trascendental o simplemente interesante de recalcar es, que la misma actividad repetida una y mil veces, por todos los espectadores o por uno solo de ellos, siempre en todo momento será única e irrepetible.

CAPÍTULO III

EL PENETRABLE DE SOTO. INTERPRETACIÓN LÚDICA A PARTIR DE GADAMER

El Penetrable de Soto o el conjunto de ellos, tiene la genuina potestad de seducir y conjugar la participación espectadora, de tal manera que la interacción lúdica que se genera en el concurso de espectador y estructura, se convierte en la esencialidad plástica de la misma.

Se hace referencia, como ya se ha mencionado, a una obra de categoría abstracta-geométrica, definida por los postulados esenciales del arte cinético. Movimiento éste que puede definirse como la actividad artística que integra las posibilidades de la luz y el movimiento en la obra de arte, convocando al espectador potencial a una participación más activa en su encuentro con la misma.

La estructura cúbica del Penetrable es su condición física aparente, la cual evidencia el escenario espacial interno del conjunto. Es sobre todo, un espacio abierto, o por lo menos accesible desde todo punto de vista. Es presencial, en sus circunstancias de obra para espacios externos (intemperie) y para los espacios internos (intervenciones arquitectónicas).

Es una alegoría del vacío, ya que lo pronuncia con ciertos elementos que con la verticalidad y ritmo en su disposición formal y simétrica permite la intervención de la luz, como parte integral y dinámica del conjunto. La estructura contiene una potestad de espacio moldeable en su interior que admite el ingreso del espectador, como elemento, siempre base, de una nueva y reinventada completitud de la obra.

Lo esencial de esta obra está en la capacidad conceptual que la origina, en la propiedad intencional plástica que lo define y en su contexto material físico, la facultad de ser intervenida, no con un recurso externo, sino con un elemento (el espectador), pensado desde su concepción en ausencia como la presencia que la completará en su momento.

Atendiendo a la revisión aludida de la propuesta filosófica de Gadamer, la cual plantea la relación originada entre un lector y su encuentro con la obra a partir de la acción del componente lúdico, surge la interrogante sobre si esos mismos criterios pueden ser atribuibles al encuentro del espectador con la obra plástica.

Así en esta estructura se identifican características determinantes del fenómeno lúdico, a saber: la libertad, la dualidad, un espacio y tiempo propios, el "automovimiento", la intencionalidad, el azar y la necesidad de la interactividad, todas determinantes para exploración asumida, puesto que cada uno de estos temas pone de manifiesto las relaciones que se pueden establecer en un encuentro definido e instaurado a partir del

juego, con la finalidad de proponer una aproximación de discurso conceptual la cual brinde una interpretación de carácter hermenéutico como actividad de abordaje o acercamiento al fenómeno creativo, precisándolo en términos generales, como la demanda de explicar las relaciones existentes entre un hecho y el contexto en el cual, éste acontece.

> Se trata, en especial, del concepto de juego. Lo primero que hemos de tener claro es que el juego es una función elemental de la vida humana,...Pensadores como Huizinga, Guardini y otros han destacado desde hace mucho que la práctica del culto religioso entraña un elemento lúdico. Merece la pena tener presente el hecho elemental del juego humano en sus estructuras para que el elemento lúdico del arte no se haga patente solo de un modo negativo, como libertad de estar sujeto a un fin, sino como un impulso libre.[105]

Por estas razones y atendiendo a sus posibilidades estructurales y compositivas se propone la obra El Penetrable de Soto como el conjunto artístico plástico idóneo de ser observado bajo la lente de la óptica gadameriana.

En primer lugar, es conveniente acordar que el discurso filosófico en general afianza el dominio en el que puede y debe situarse una crítica estructural de las artes visuales, por ser el marco incluyente de una teorización y conceptualización objetiva y sistemática de la obra de arte.

---

[105] Gadamer, Hans Georg: La actualidad de lo bello. Op cit. Pág. 66

Pero le corresponde a la reflexión estética, que consiste en evaluar constantemente la posibilidad misma de las categorías y los conceptos desarrollados, enmarcados en un esquema general de la función simbólica del hombre.

En este sentido, la estética plantea las condiciones de posibilidad de la constitución del objeto y de su valor estético, además se postula como el paso teórico definitivo, el más abstracto de todo discurso que sin dejar de partir de la obra intenta dar una expresión racional y esencial de los fenómenos.

Por ello se consideran los postulados de Gadamer como la vía expedita de construir un discurso interpretativo más sobre la obra, al igual que una revisión de los criterios que elaboran un concepto de lo lúdico en Gadamer.

Es así que a partir de la obra de arte concreta, el primer paso de la producción teórica lo constituyen una serie de exámenes, revisiones, delimitaciones contemplados desde una posición hermenéutica para el análisis del fenómeno artístico, donde la construcción estética sería el punto final.

La primera condición es la conceptual, para estructurar una herramienta convenida con el fin de posibilitar una interpretación a la obra señalada, la cual surgirá de la revisión al texto El elemento lúdico del arte, que Gadamer desarrolla en su libro *La actualidad de lo bello.*

Luego, los exámenes que sobre la obra de Soto, deben ser pertinentes de realizar para proponer al Penetrable como la obra más idónea a someterse a este modelo interpretativo para lo que es menester, revisiones puntuales a las críticas de su obra, tal como lo ha definido la historiografía contemporánea, los estudios que han dado pie a elaboraciones curatoriales, dando crédito de autoridad en la conceptualización de la obra de Soto.

En el Penetrable bien se pueden aplicar las fórmulas interpretativas derivadas de esta delimitación conceptual, con el fin de establecer los códigos que hacen posible la definición del hecho creativo en su totalidad como fenómeno que se presenta y se devela, a partir de su cualidad lúdica.

Lo lúdico deviene no sólo como un elemento constituyente de la organización compositiva de la obra, sino que le es esencial. Es su forma comunicacional y su razón de existir como mensaje, espacio, tiempo, mundo particular-universal. Teniendo en cuenta, que toda obra de arte pretende decir algo, aunque sea sólo el reflejo de una situación temporal-histórica.

No se trata exclusivamente de interpretar, a través de la intuición, al autor como emisor de este proceso y a la obra como objeto, sino de recuperar la comprensión del mundo y superarla por medio de la reflexión lúdica que integra al lector del fenómeno estético y le dinamiza en el

espacio y en el tiempo.

La importancia de una interpretación, que reafirme la condición esencialmente lúdica de la obra, radica en el establecimiento de novedosos parámetros que reactiven su configuración conceptual. Definir, delimitar las condiciones de relaciones y probabilidades de interacción para generar un gran espectro teórico que amplíe el acceso intelectual a la obra como manifestación y legado cultural.

Además, teniendo en cuenta que el asunto se vislumbra un tanto más complejo, en el caso específico del Penetrable de Soto, ya que por su categoría conduce a una problemática de la plástica contemporánea, la cual promulga una ruptura ideológica con los intentos de la representación en el siglo XX, aquella que marcó un predominio de las formas sobre el contenido; convirtiéndose en una poética visual basada en la retórica, la cual se ha definido como arte abstracto.

Y esta complejidad se establece ya que sin la complicidad de las formas naturales, representativas (arte figurativo) permite adentrarse en un terreno difícil de abordar. Esta dificultad radica, en la siempre presente necesidad del espectador de explicar y significar todo objeto, una necesidad innata de la interpretación y significación de una obra para el individuo.

Así, surge la pretensión estética de racionalizar el hecho creativo. Para algunos autores esto se corresponde con el registro de lo real, en

otras palabras, el análisis de las formas incontenibles e inconscientes de los mecanismos profundos presentes en la obra, a la que se ha hecho coincidir con los aspectos simbólicos de interpretación y concepto: y uno más, entre tantos otros, el de lo imaginario, el cual se corresponde con las condiciones perceptuales del artista.

En este orden de ideas podría, entonces, entenderse o dar por sentado, que los diferentes registros están, en un sentido práctico, en conexión con diferentes niveles de fundación de lo estético: las posibles interpretaciones individuales fundan la universalidad de la emoción estética. No obstante, el aspecto a destacar, considerando el objeto del análisis (El penetrable de Soto), es que el registro más competente pertenece o se inscribe en el ámbito de lo imaginario, convencidos que desde la estética actual, lo bello, cualquiera sea su aspecto ontológico o metafísico, social o antropológico, se mide por la eficacia de las formas tal como se había expuesto anteriormente y, se ha establecido como la condición fundamental de la producción artística propia del siglo XX.

A través de esta racional forma de expresión, Soto busca concebir la obra atendiendo a un orden estrictamente plástico, relacionado con el modo de construcción, la organización de elementos en el espacio, la relación de ellos y a su vez con el fondo, al mismo tiempo que atiende al color y la forma, valiéndose de la utilización de superficies rayadas para inquietar la visión al mismo tiempo que la dinamiza.

Este orden se interna en su arte sin fronteras como consecuencia lógica de su concepto espacial; empero, este aspecto no es el único en el cual Soto centra su obra; para él también es de relevancia su propia concepción del arte como actividad que guarda su valor en la estética, única guía y fin del artista. De esta forma, el artista guayanés busca hacer trascendente su concepto de la universalidad más allá de cualquier antropocentrismo tradicionalista, característico del pensamiento occidental. En pocas palabras, demuestra que la obra de un artista puede estar basada en elementos "universales".

Además el sentido ecuménico de esos elementos plásticos presentes en Soto, ciertamente se ven concretados a través de la omnipresente racionalidad del Arte Cinético y, por consiguiente, de sus obras. Bien se puede apreciar la precisión del uso de sus líneas en el espacio previamente concebido, el estudiado y meticuloso uso del color, la presencia del ritmo ordenador de micro - elementos y micro - estructuras, el uso de los mismo como parte constitutiva de una composición en tres dimensiones y su relación con el entorno y los espectadores, que a su vez interactúan entre sí, se unen para brindar al espectador un conjunto de experiencias visuales, táctiles y auditivas, traducidas en una dinámica de creación constante, inagotable, y absolutamente lúdica.

En fin, Soto ha intentado dar respuestas universales a

planteamientos sobre el movimiento, el tiempo y el espacio que han ocupado gran parte de la representación occidental. Así se convierte en pionero de la participación espectadora. Su propuesta insiste, sobre todo, en el ingreso y contribución del espectador a la obra.

La creación artística, ahora convida a un ente activo, atrás quedó el espectador pasivo, meditabundo. Se conjugan los tiempos de observación y realización total del hecho artístico.

> El mundo del movimiento en Soto parece para muchos agotarse o sintetizarse en las palabras "cinetismo", palabra que notamos como gastada e insuficiente, dura por excesivamente codificada, incapaz de definir puntualmente la sutileza del movimiento perceptual, de ese ser que transcurre, o de la lectura que ese ser receptor realiza a la obra precisamente en ese fluir de la percepción espacio-temporal.
> Desplazamiento, metamorfosis, evoluciones, progresiones, extensiones, ambientes, son conceptos y a veces son también nombres de obras. Aunque, llegado cierto punto, no importa si estamos describiendo algo ya existido (una obra precisa) o si nos referimos más bien a un todo, a un problema de vocación más universal a lo largo de una vida creadora. A una búsqueda, en definitiva, que guía parte de esa vida. Así, desplazarse, cambiar, evolucionar, extender y extenderse, moverse o mover, existir en medio de un ambiente, son situaciones del hombre activo, fuera o al interior de una obra.[106]

Por tales razones, el Penetrable se ha constituido en una de las obras de Soto más coherente y densa, y posiblemente el aporte más significativo al arte de su tiempo. La obra claramente responde a su deseo

---

[106] De la construcción racional a la existencia inestable, La construcción de la mirada, catálogo de la exposición XX años del Museo de Arte Moderno Jesús Soto, María Elena Raños, 1993, pág. 44.

y al cuidado con el que su genio pictórico se abrió al espacio sin obstáculo, sin interrupción, más significativo.

En palabras del curador Ariel Jiménez, se podría resumir, desde el punto de vista plástico que:

> Los Penetrables definen una de las familias conceptual y formalmente más coherentes y puras. Son además la conclusión de los procesos plásticos que desde los años cincuenta perseguían dibujar en el espacio, esto es, actuar fuera de los límites tradicionales de la pintura, abordar el espacio mismo. Dentro de sus intenciones manifiestas está la voluntad de darle cuerpo sensible a la noción del espacio como un valor universal, como una realidad densa que es sensible a los cuerpos y actúa sobre ellos. De allí la voluntad de envolver al observador para introducirlo en un ámbito denso y vibrante, especie de trozo de espacio cargado de energía, de luz. Su origen es sin embargo claramente pictórico. El penetrable es el resultado de una pintura que se ha abierto para hacerse envolvente, absorbente incluso. Todo comienza con la fascinación que Soto sentía por lo que sucedía en el interior de sus estructuras cinéticas en plexiglás. De allí, de manera paulatina, algunas de sus obras fueron multiplicando los planos de varillas vibrantes hasta convertirse en esa estructura regular de líneas colgantes que podría extenderse indefinidamente en todas las direcciones del espacio.[107]

Dos aspectos que se han considerado desde el principio, en primer lugar, el Penetrable, como obra ícono del lenguaje plástico de Soto, concluye magistralmente una propuesta artística al exponer tan claramente sus postulados formales y de contenido con una eficacia tal que resume en su estructura particular y en desenvolvimiento como obra,

---

107 Jiménez, Ariel. Soto. Caracas. Editorial Arte, 2007. Pag. 111

su valor histórico, su valor simbólico y su facultad de devenir espacio para la *fiesta*, donde nada queda excluido y la comunicación fluye hasta alcanzar el todo.

En segundo lugar, el Penetrable, como obra heredera de una firme tradición plástica, adquiere un valor de prestigio universal al convertirse en uno de los proyectos más audaces del arte contemporáneo. Su elemental estructura no sugiere, a primera vista, el ininteligible lienzo que ha elaborado, para su interpretación y significación. Se constituye, interviniendo el espacio, proponiéndose en forma de cuadrículas organizadas hasta conformar un armazón dinámico, que alberga en su interior especies de hilos colgantes de color, los cuales fragmentan la visibilidad a través de él y llenan ese vacío en su interior.

El sentido del Penetrable aunado a su majestuoso formato, le confieren una visión de estructura sencilla, desprovista de accesorios triviales, hasta el punto de aparentar fragilidad al contraponerse al espacio exterior; esa confrontación con el entorno natural se hace evidente, cuando se contrasta su cromatismo con el resto. En otras palabras, no se integra visualmente con su alrededor, aunque, como ya se ha afirmado, no interrumpe el recorrido, ni la visión, ni el fluir de los sucesos naturales. Aunque no logra el definitivo engranaje con el espacio que la alberga, esa cualidad de media transparencia no le impide dejar fluir el alcance de la visión a través de si mismo, incluso. Por proporciones y ubicación espacial

es de carácter urbano, es decir, se define a partir de su instalación en un lugar determinado, así logra su proyección y delimita su recorrido.

Es un anfitrión impasible, le cede la potestad al espectador de cambiar su impresión externa al ingresar y recorrer el interior; ahora bien, la contemplación del espectador que ahora se encuentra en el interior del conjunto, es imprecisa, provoca una acción de enfoque, lo que se traduce en la expansión de recrear la realidad. Se acortan las distancias y el espectador se convierte en un elemento más de la composición, se transfiguran en uno.

> Pero este impulso por transformar el distanciamiento del espectador en su implicación como co-jugador puede encontrarse en todas la formas del arte experimental moderno.
>
> Ahora bien, ¿quiere esto decir que la obra ya no existe? De hecho, así lo creen muchas artistas –al igual que los teóricos del arte que les siguen- , como si de lo que se tratase fuera de renunciar a la unidad de la obra. Mas, si recordamos nuestras observaciones sobre el juego humano, encontrábamos incluso allí una primera experiencia de racionalidad, a saber, la obediencia a las reglas que el juego mismo se plantea, la identidad de lo que se pretende repetir. Así que allí estaba ya en juego algo así como la identidad hermenéutica, y ésta permanece absolutamente intangible para el juego del arte. Es un error creer que la unidad de la obra significa su clausura frente al que se dirige a ella y al que ella alcanza. La identidad hermenéutica de la obra tiene un fundamento mucho más profundo. Incluso lo más efímero e irrepetible, cuando aparece o se le valora en cuanto experiencia estética, es referido en su mismidad.[108]

---

[108] Gadamer. Op cit. Págs. 70 - 71

En el arte moderno, se ha puesto de relieve que la pintura es la expresión que pretende representar un fenómeno sensible. No olvidemos, que el Penetrable, más allá de su formato tridimensional, está concebido como un hecho pictórico y como el producto de su autor, quien trasforma en obra de arte la concepción de su experiencia. No existen reglas fijas, se trata de destruir todo canon que pudiera poner trabas a la manifestación fluida de la inspiración inmediata. Pareciera una ambigüedad, pero es la poética de lo creativo: la intolerancia de cualquier ley o disciplina y, en cambio, la obediencia a las presiones emotivas del propio ser.

En el caso del Penetrable, el sentido de la medida, del orden, de la armonía es la base de su establecimiento y desenvolvimiento. Todas las relaciones entre sus elementos y partes deben formar un todo, concebir la obra maestra. Sin embrago, La obra, en el arte, no lo es hasta su final confrontación frente al público receptor. El mensaje comienza a apropiarse de toda la fuerza expresiva de cada uno de los elementos y leyes para, sin desestimar la denotación principal, alcance, con un desborde de distintas connotaciones, la riqueza polisémica que debe poseer toda verdadera obra de arte. La solidez del Penetrable radica en que el espectador sea capaz de aplicar a la interpretación las razones de su justificación; apreciar la maestría en el oficio y la habilidad para seleccionar los fragmentos de historia más adecuados a las exigencias de contenido; seguir el rastro de su simbología; desarrollar la agudeza de la mirada, es decir que el observado pueda deducir a partir de su experiencia.

CONCLUSIONES

El hombre es un ser creador por excelencia. La fuente del poder creador reside en la imaginación, que se manifiesta, como ya se ha dicho, en la proyección de imágenes. Las palabras claves son crear e imagen. Hasta el principio divino es capacidad creadora. En el Génesis está escrito: "y Dios dijo hagamos al hombre a nuestra imagen y semejanza..." (Gén. 1:26).

Si se concibe a Dios como la fuerza creadora originaria y el hombre fue creado a su propia imagen, se puede deducir que el hombre también posee por derecho propio su capacidad creadora y que, a su vez, crea sus dioses, sus pensamientos, sus ideales, y sus artes, a su propia imagen humana. Del vacío, el hombre artista concibe una imagen, de la nada engendra el ser, del caos extrae el orden, y por selección establece relaciones.

El arte es el lenguaje en imágenes por el que el hombre comunica sus ideas, su propia concepción, la de sus semejantes y de su universo. Son muchas y variadas las facetas del arte, y todas juntas revelan los impulsos y aspiraciones básicos del hombre.

A través de una cantidad de manifestaciones, el hombre ha podido

expresar la divinidad de sus dioses, el poder de sus soberanos y la fuerza de la naturaleza, entre otro sinfín de situaciones; el arte, pues, comienza en el mito y la magia, en la imaginación y la imaginería, en tumbas y templos, en gritos de guerra y quejas acongojadas, en reclamos amorosos y en cantos de trabajo; la búsqueda de arte conduce a cavernas sombrías y a playas soleadas, a santuarios y castillos, a las moradas de los vivos y de los muertos.

El hombre por medio del arte, sea al excavar un refugio en la roca o al procurarse sitios para ritos religiosos o enterrar a sus muertos, une lo natural y lo sobrenatural, lo real y lo irreal, lo visible y lo intangible, lo pasado y lo futuro, lo transitorio y lo eterno.

Por otra parte, los artistas, en concreto, han desempeñado diversos papeles a lo largo de la historia y pueden identificarse al menos cuatro funciones básicas del artista, por lo menos en la contemporaneidad, todas ellas muy antiguas pero que en el transcurso del tiempo se han tornado cada vez más complejas.

Los artistas, bien pueden ofrecer imágenes que pueden preservarse como referencias históricas. Esta idea es tan obvia que se da por sentada, olvidando, sin embargo, que de otro modo se pueden ignorar infinidad de cosas.

De no existir los a artistas, resultaría difícil saber como fue la gente en el pasado, o formarse una imagen visual de sitios y acontecimientos

históricos. Los artistas, también, dan forma tangible a lo desconocido. En otras palabras, intentan registrar lo que no puede verse con los ojos o lo que no ha ocurrido todavía.

Los artistas dan forma tangible a los sentimientos. Son sentimientos compartidos: amor, odio, desesperación, temor, alegría, ira. Cuando prestamos atención a las emociones que trasmite una obra de arte, nos comunicamos con el artista y con quienes también experimentan esos sentimientos.

De igual forma, los artistas ofrecen una visión única del mundo, una manera innovadora de ver las formas en el espacio. En resumen: los artistas registran, visualizan lo desconocido, retratan sentimientos y amplían la capacidad visual del ser humano. Todas estas funciones tienen que ver con la comunicación, y ellos pueden asumir estas posturas porque crean nuevas imágenes visuales. Todo esto, estrechamente ligado al concepto de creatividad, del que se ha escrito mucho.

Y aunque la naturaleza exacta de este, elude cualquier indagación, se considera que prevalecen, por lo menos ciertos rasgos, adherentes a lo creativo: Sensibilidad, una especie de conciencia aguda de lo que se ve, escucha y palpa, así como una gran percepción de los demás y sus sentimientos; flexibilidad, una gran capacidad de adaptarse a nuevas situaciones y de advertir sus posibilidades acentuada por la disposición a descubrir relaciones innovadoras; originalidad, productividad y sobre todo,

afín a los tiempos, una clara inclinación lúdica, que pone de manifiesto el sentido y capacidad para la libre experimentación, entre otras cosas.

Todo esto origina que el arte pueda observarse y disfrutarse a muy diferentes niveles. El contacto con cualquier manifestación u hecho artístico tiene la facultad intrínseca de provocar placer sensorial, placer emocional, y quizás, hasta intelectual. Y siempre, al final de esta cadena, se encuentra el espectador, último eslabón destinado a afinar el proceso complejo de la percepción, al entrar en contacto con el arte, un beneficiario al que entrar y formar parte de ese contacto no podrá pasarle desapercibo el mundo, por lo menos visualmente.

En este triunvirato, arte o proceso creativo, artista, espectador, se crea una de las relaciones estéticas más interesantes, definida como se ha ido planteando tras una lectura que usa las posibilidades de la hermenéutica gadameriana, cuyo alcance según el mismo autor va ligado a la transcendencia de la ciencia, en donde existe un lenguaje que transmitir y comprender, o textos que traducir, y por lo tanto se hará evidente la necesaria presencia de la hermenéutica.

En su carácter, netamente espiritual, Gadamer utiliza la hermenéutica para traspasar las fronteras de lo científico, racional e instaurar una manera idónea de garantizar, las relaciones entre autor, obra, espectador y contribuir a la consolidación de una siempre renovada interpretación del mundo, en tanto facultades creativas o creadoras. Las

que corresponden a la esencia de la humanidad.

Gadamer ofrece da un elemento clave, para la manipulación del proceso hermenéutico de interpretación y lectura de un hecho, producto del acto creativo. El elemento lúdico es clave y fundamental a este propósito. Hablar de juego implica apartarse de la "vida corriente" en tanto se halla fuera del proceso de la satisfacción directa de necesidades y deseos. Es entonces, adentrarse o por lo menos confirmar la capacidad para ello dentro del complejo mundo o espacio del arte, donde los seres humanos se revelan como provistos de sentimientos, emociones, intelectualidad. El espacio donde el individuo consume el aire que empaña y al mismo tiempo aclara su visión del mundo.

Es una dinámica de los sentidos, del espíritu y de la mente. Es un juego, una actividad que transcurre dentro de sí misma y se realiza en razón de la satisfacción que produce su misma práctica. La cual exige un espacio y un tiempo propios por que agota su curso y su sentido en sí mismo ¿Por qué establecer una relación tan directa entre el arte y nuestro componente lúdico humano?

Es claro, que ante todo lo anteriormente expuesto, se debe considerar que tanto el arte como el juego se ejecutan en un transcurso de duración completamente independiente de un fin, en tal sentido, a ambos le debe corresponder también, por aquella razón de imagen y semejanza, un espacio independiente de metas. Y esa espacialidad, la

obra o el campo de juego, tiene su claro aspecto de sacralizad, deviene el lugar de la celebración y del rito que suspenden el tiempo cotidiano para restituir el tiempo de lo divino.

En ese ámbito del juego como lugar de mediación total de cada experiencia del mundo, fundado por Gadamer como tradición e interpretación hermenéutica, se recurre a la posibilidad de proyectar un puente entre esta idea y el espacio concreto de una obra, donde se fundan, las capacidades creativas de un artista.

Se habla de El Penetrable y, por supuesto, se habla de Soto. Una obra y un artista que cada uno desde su participación y perspectiva enfatiza la peculiar dimensión temporal del juego. Ambos proveen, entonces, al potencial espectador la posibilidad de manipular por si mismo la función esencial del impulso de juego, la cual consiste en detener el tiempo en el tiempo, concertar el devenir con el ser absoluto y conjugar las posibles variables de la identidad, como recurso de la universalidad que somos.

No se trata sólo, o fundamentalmente, para Gadamer, de evidenciar que cada experiencia del individuo con el mundo es posible por su inclinación lúdica, tampoco se reduce a esto la intención de Soto; el juego no es tanto o ante todo aquello que el individuo hace, sino aquello desde lo cual el individuo, continuamente se hace.

De esta manera, queda así definido, en esta relación, el carácter

fundamental de instantaneidad o espontaneidad de la experiencia estética y, por extensión, lúdica.

El momento estético adquiere un sentido del tiempo que se puede calificar de incomprensible: la determinación de la obra de arte como una realidad en la que el tiempo está suprimido en el tiempo, momento en el cual se le recuerda al hombre el sentido divino de su identidad, de esa identidad ausente o enajenada de la vida cotidiana. Es evidente el paralelismo entre la estructura de la obra de arte y el principio del juego. La ruptura que define la actividad lúdica permite el surgimiento de la instantaneidad que aniquila la sucesión temporal y busca aquí y ahora, en el presente, lo que la racionalidad productiva del tiempo habitual proyecta hacia el futuro.

A partir de la conciencia sobre lo lúdico Gadamer propone una bitácora visual, sui generis, susceptible de conjugar aproximaciones de orden estético, ante una acción, un objeto, una intervención plástica. En tanto que dicha conciencia supone visualmente, una confrontación con los límites temporales y espaciales creados por el ojo humano y encomia la audacia de la razón al manifestarse en la obra, el dinamismo como respuesta del movimiento de la vida.

Lo lúdico conlleva la capacidad de integrar racionalidad cognitiva con emotividad e imaginación del ser. Aunque el hombre encuentre siempre, una gran dificultad para darle una definición concreta a la obra,

basado en su proceso analítico, este va a pretender, en sustitución, procurarle una explicación de proximidad que solo se logra a través del juego.

Esa misma confrontación de fuerza y movimiento que define a la obra que hemos analizado, el juego de contrarios, por una parte, como legado de una tradición de años que originó el arte moderno, al ser concebida (El Penetrable) como un objeto definitivo, terminado, cerrado y destinado a perpetuarse, según su estructura. Y por otra parte, la sensibilidad dispuesta en el encuentro espectador, que le concede la posibilidad de existir como obra, sólo efímeramente, y hasta de no llegar a concretarse muchas veces. Es una propuesta al infinito, son, en nuestro caso, ensayos de difundir la obra en el espacio, de penetrar las estructuras sensibles. Sistemas de formas programadas a escala, que resultan, sin duda alguna, empresas ambiciosas, el espacio donde la comunidad confluye, el lugar para la fiesta, donde lo lúdico sustenta, justifica y completa. Es historia, razón de ser, estar, existir; es identidad; es filosofía.

> Si hay algo asociado siempre a la experiencia de la fiesta, es que se rechaza todo el aislamiento de unos hacia otros. La fiesta es comunidad, es la presentación de la comunidad misma en su forma más completa. La fiesta es siempre fiesta para todos. [109]

---

[109] Gadamer, Hans Georg: La actualidad de lo bello. Op cit. Pág. 99

BIBLIOGRAFÍA

ALVEAR ACEVEDO, Carlos. **Introducción a la historia del arte**. Editorial Limusa, 2002

Arte Latinoamericano del siglo XX. Barcelona: Ediciones Destino, 1994.

BERNADAC, M.L, DU BOUCHET, P. **Picasso, artista y bohemio.** Ediciones Grupo Zeta, 1997, 1992

CACCIARI, Máximo, Ensayo sobre la inexistencia de la estética nietzscheana, publicado en **Desde Nietzsche. Tiempo, arte, política.** Trad. Mónica B. Cragnolini y A. Paternostro, Biblos, 1994

CALVO SERRALEER, Francisco. **El arte contemporáneo**. Bogotá: Grupo Santillana de ediciones, 2001.

COPLESTON, Frederick. **Historia de la Filosofía.** Editorial Ariel., S.A., 2004

DEICHER, Susanne. **Mondrian**. Taschen, 2004

DROSTE, Magdalena. **Bauhaus**. Taschen, 2002

ECO, Humberto. **Historia de la belleza**. Lumen, 2006

El final de las vanguardias. Barcelona: Editorial Antrophos, 1989.

En conversación con Hans – Georg Gadamer. Madrid: Editorial Tecnos, S.A., 1998.

FRANCASTEL, Pierre. El Impresionismo, Bruguera **Soto y lo universal, Literal, revista de arte, cultura e ideas, Ariel Jiménez, Año 1, Nº 2, 1993**

FER BRIONY et Al. **Realismo, Racionalismo, Surrealismo**, AKAL, 1999

FRIDE R. CARRASAT, Patricia. **Movimientos de la Pintura.** Barcelona: Larousse, 2004.

FRIDE R. CARRASAT, Patricia. Marcadé, Isabelle. **Movimientos de la Pintura.** Larousse, 2004.

Fundación Museo de Arte Moderno Jesús Soto. **Pensar en obra. Homenaje a Jesús Soto** Ciudad Bolívar, 2006.

FURIÓ, V. **Ideas y formas en la representación pictórica**. Barcelona: Editorial Antrophos, 1991.

GADAMER, Hans Georg. **La actualidad de lo bello.** Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A, 1991.

___ **Verdad y método**. Salamanca: Ediciones Sígueme. 1993.

GANTEFÜHRER-TRIER, Anne. **Cubismo**. Taschen, 2004

Geometric Abstraction. Latin American Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection.2001

GIBSON, Michael. **El Simbolismo**. Taschen, 2006

GRONDIN, Jean Hans-Georg **Gadamer. Una biografía.** Barcelona: Editorial Herder S.A, 2000

HESS, Bárbara. **Expresionismo Abstracto**. Taschen, 2005

Historia del Arte. Barcelona: Ediciones Espasa Calpe, 1999.

JIMÉNEZ, Ariel. **Soto**. Caracas. Editorial Arte, 2007.

LANEYRIE-DAGEN, N. **Leer la pintura**. Barcelona, Larousse, 2005.

LUCIE-SMITH, Edward. **Movimientos Artísticos desde 1945.** Barcelona: Ediciones Destino, 1991.

MATEO GÓMEZ, Isabel **Historia Universal de la Pintura**. Espasa Calpe

MONSZYNSKA, Anna. **El Arte Abstracto.** Barcelona: Ediciones Destino, 1996.

NÉRET, Gilles. **Malevich**. Taschen, 2003

RUHRBERG, K, et Al. **Arte del siglo XX**. Taschen, 2005, Tomos I y II

SILVA, Carlos; Jesús SOTO. **La filosofía, la ciencia**. Caracas: Mantellini editores, 2006.

SCHAEFFER, Jean-Marie. **El arte de la edad moderna.** Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamérica, C.A., 1993.

STÖRIG, Hans **Historia de la Filosofía**, Tecnos, 2000

SUBIRATS, Eduardo. **Metamorfosis de la cultura moderna.** Barcelona: Editorial Antrophos, 1991.

SUCKALE, Robert et Al. **Los maestros de la pintura occidental**. Taschen, 2002

VALDÉS, Mario y otros. **Con Paul Ricoeur: indagaciones hermenéuticas.** Caracas, Monte Ávila Editores, 1998.

VATTIMO, G. **El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica de la cultura posmoderna.** Barcelona: Gedisa Editorial, 2000.