

El cinetismo revisitado

Katherine Chacón

Durante las últimas décadas, la crítica internacional ha mantenido una creciente apertura hacia el estudio y revisión de los movimientos artísticos derivados de la abstracción geométrica, logrando reinterpretaciones que, a la par con los nuevos modos de pensamiento, revelan inéditas vías para la aprehensión de estos lenguajes.

No hay que olvidar que luego de su surgimiento y apogeo en América Latina, durante las décadas de 1940 y 1950, el proyecto estético de las vanguardias geométricas en el continente estuvo notablemente desprestigiado. Buena parte de la investigación, historiografía y crítica de arte académicas, lo deslegitimizó al considerarlo internacionalizante y opuesto a las indagaciones que, en torno a la identidad latinoamericana, se erigían entonces como paradigmas críticos para el estudio y comprensión del arte del continente.

En Venezuela, dado el particular contexto económico-social que conformó el *boom* petrolero, este proceso deslegitimador fue aún más complejo, dado que la vanguardia geométrica –y muy especialmente el cinetismo– fue considerada un arte que avaló los proyectos de la clase dirigente, convirtiéndose por ende en una estética hegemónica¹.

Pero aun fuera de América Latina, el arte cinético, como bien ha señalado Guy Brett, no había sido abordado críticamente con suficiente hondura, quedando reducido «a una especie de espectáculo secundario, o de entretenimiento, en el arte del siglo XX, que no merece la misma extrema seriedad que, por ejemplo, el minimalismo, el conceptual o, en ese sentido, el pop»².

Ha sido justamente Guy Brett, un estudioso de los movimientos artísticos de mediados del siglo XX, quien ha ofrecido una de las lecturas más novedosas del fenómeno cinético en el arte, al vislumbrar en algunas obras abstractas producidas en el siglo XX –con movimiento expreso o

¹ Cf. Marta Traba: «Venezuela: Cómo se forma una plástica hegemónica», en: Marta Traba, *Museo de Arte Moderno de Bogotá-Planeta Colombiana Editorial, Bogotá, 1984, pp. 216-219.*

² Guy Brett: «El siglo de la cinestesia», p. 9, en: *Museu d'Art Contemporani de Barcelona: Campos de fuerza, un ensayo sobre lo cinético, Barcelona, 2000, pp. 9 a 68.*

no— la construcción intuitiva de posibles modelos del universo, en los que lo cinético viene dado por una intensa revelación del espacio, el tiempo y la energía³.

Aproximaciones como la de Brett y otras surgidas en el ámbito de las críticas nacionales —en el caso venezolano es relevante citar, entre otros, a investigadores como María Elena Ramos y Ariel Jiménez—, han ampliado el panorama interpretativo en torno al cinetismo, otorgándole una vigencia hasta hace poco insospechada. Algunas de estas visiones han insertado el fenómeno en contextos que tienen que ver con la filosofía y la ciencia contemporáneas, o han indagado en las relaciones bidireccionales surgidas del apogeo del movimiento dentro de complejos y particulares entramados socioculturales.

Cinetismo en Latinoamérica

El término cinético asociado al arte aparece por primera vez en 1920, cuando Gabo y Pevsner hablan de ritmos cinéticos en el *Manifiesto Realista*. Ese mismo año, Gabo crea su *Escultura cinética*, compuesta por una barra de acero puesta en movimiento por un motor. Atendiendo a preocupaciones quizás más científicas que artísticas, Duchamp y Man Ray realizan ese mismo año *Placas de cristal giratorias*, pieza que también requería de un motor para ser puesta en movimiento. A partir de entonces la palabra comienza a ser utilizada con mayor o menor frecuencia por algunos artistas asociados a las vanguardias⁴.

Será en la década de 1940 cuando el término aparezca relacionado con el contexto latinoamericano. En 1946, el grupo porteño Madí utiliza cinético para referir ideas como geometría cinética y arquitectura, escultura y pintura cinéticas. Gyula Kosice, miembro de Madí, crea ese mismo año la *Escultura lúdica*, una estructura articulable que es, de hecho, una de las primeras obras que requirieron la participación del espectador. Es innegable que la conformación del cinetismo argentino hunde sus raíces en las decisivas experiencias que en ese país se habían adelantado, desde mediados de la década de 1940, en relación con el arte concreto y la abstracción geométrica. El impulso conceptual dado primero por el grupo Arte Concreto-Invencción y posteriormente por Madí, y la visita de Vasarely a Buenos

³ Cf. Brett: op. cit.

⁴ Posteriormente Moholy-Nagy utilizará la palabra «dinámico» para referirse a sus sistemas en movimiento y Duchamp dará el nombre de «móviles» a las obras de Calder.

Aires en 1948, contribuyó a la prefiguración de toda una generación de artistas que, en la década siguiente, llevarían hacia nuevos derroteros estas audaces búsquedas.

En Venezuela la situación artística que antecede al surgimiento del cinetismo fue radicalmente diferente. A mediados de la década de 1940 muchos artistas e intelectuales comienzan a darse cuenta del aislamiento que tenía el país respecto a la metrópoli europea y del atraso que en materia artística esto conllevaba. Desde 1945 venían sucediéndose numerosas revueltas en la Escuela de Artes Plásticas, en las que se exigía la creación de materias que incluyeran las últimas tendencias del arte. Las noticias que por diversas vías llegaban sobre los movimientos surgidos después del cubismo y los nuevos rumbos que estaba tomando el arte, la presencia animadora de los críticos José Gómez Sicre, cubano, y Gaston Diehl, francés, y sobre todo, el impulso dado por la instalación en París, en 1945, del artista venezolano Alejandro Otero, fueron determinantes para fomentar los anhelos de renovación de los artistas venezolanos. Estas ansias se verán colmadas en París, en 1950, cuando jóvenes artistas e intelectuales agrupados bajo el nombre de *Los Disidentes*, se pliegan a los postulados estéticos de la abstracción geométrica, entendiéndola como la única vía posible para que las artes plásticas nacionales se renovaran y Venezuela participara con legitimidad en el concierto artístico internacional.

Hay que destacar, no obstante, que tanto el cinetismo venezolano como el argentino surgen en París, dado que sus principales impulsores, Jesús Soto y Julio Le Parc, respectivamente, se habían instalado en la capital francesa para adelantar sus indagaciones en torno a la incorporación del movimiento a la obra de arte y la participación del espectador en el hecho artístico. El intenso ambiente artístico del París de esa época estaba dominado por la abstracción, bien en su corriente fría, derivada de Mondrian y Malevich, o en su tendencia lírica, con orígenes en Kandinsky.

Aunque la abstracción geométrica se hallaba, desde 1947, en un franco proceso de agotamiento, la década de 1950 trae un impulso renovador a través de nuevas y diversas vías de creación dentro del geometrismo. Los artistas asociados a las experimentaciones cinéticas, como Yaacov Agam, Alexander Calder, Víctor Vasarely, Josef Albers, Jean Tinguely, entre muchos otros, constituirán un núcleo al que se adhieren pronto los latinoamericanos. Para 1955 el término cinético es incorporado definitivamente al vocabulario plástico, cuando los creadores hasta entonces más importantes dentro esa tendencia –Agam, Bury, Calder, Duchamp, Jacobsen, Soto, Tinguely y Vasarely– se reúnen en la ya histórica exposición «Le Mouvement», realizada en la Galería Denise René de París.

Soto y el cinetismo venezolano

En 1950 Jesús Soto se instala en la capital francesa, estableciendo de inmediato unos contactos con los artistas que trabajaban en la vertiente geométrica de la abstracción. Soto se da cuenta, sin embargo, del estancamiento en que se encontraba el geometrismo, situación que se verificaba con la aparición de talleres como el de Dewasne y, sobre todo, en los trabajos que se exponían en el ya academizado Salón de Réalités Nouvelles. Es así como el estudio de la obra de Mondrian será fundamental para el vuelco ulterior que darán las indagaciones del artista venezolano.

Para mediados de los años cincuenta, muchos artistas consideraban que las experiencias de Mondrian lo situaban en los límites del arte, creyendo imposible superar las pautas establecidas por su ascético lenguaje. Soto, por el contrario, al percibir que en la conjunción de líneas y planos característicos de la obra del pintor holandés se hallaba el germen de una tensión vibrátil, entiende la obra de Mondrian como el punto de partida de nuevos caminos expresivos. Esta intuición se le confirmó cuando conoció la obra tardía del maestro holandés, la serie de los *Boggie-woogies*, a través de cuya estructura comprendió que Mondrian había percibido las posibilidades dinámicas de sus planteamientos anteriores.

La fina sensibilidad artística de Soto y su imperiosa necesidad de estar en sintonía con la cultura de su tiempo, lo hacen seguir una vertiginosa línea de indagaciones que desembocarán en sus primeras obras cinéticas. De este modo, Jesús Soto se yergue como uno de los primeros artistas latinoamericanos que realiza un aporte positivo al arte universal, rompiendo con la histórica relación de Latinoamérica como seguidora retardada del quehacer cultural de Europa.

Las tempranas *Repeticiones* –cuadros seriados en los que un mismo módulo podía ser repetido prefigurando un espacio ilimitado, evadiendo así los límites del cuadro–, serán capitales en la formación de su conciencia cinética, esto es, en su idea de que la obra debía eludir la noción de masa en favor de la noción de energía⁵.

Elena de Bértola ha señalado acertadamente que la obra de Soto se nutre de fuentes epistemológicas y de fuentes plásticas⁶. Las últimas, herederas de Mondrian, se van configurando a partir de tres influencias: las indagaciones sobre la transparencia y los desplazamientos de planos adelantadas por Moholy-Nagy, que derivan en la introducción del plexiglás, la simplicidad máxima representada por el *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* de

⁵ Cf. Marcel Joray y Jesús Rafael Soto: Soto, Editions du Griffon, Neuchâtel, 1984.

⁶ Elena de Bértola: El arte cinético, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1973.

Malevich y el estudio de la música serial que le permite crear, primero sus *Pinturas seriales*, y luego, acceder a un lenguaje de líneas en sucesión por el que se elude la intervención del gusto personal en pro de la integración del elemento azaroso⁷.

Todos estos factores contribuyen a la conformación de un lenguaje formal que tiene a la vibración como elemento expresivo fundamental, en tanto la calidad inaprensible y mutable de lo vibrátil le permite superar las ataduras de la materialidad y acceder a la inmaterialidad. Recordemos que las fuentes epistemológicas de Soto tienen basamento en el estudio de la física cuántica y la teoría atómica, y en general, en el análisis de los fenómenos científicos que explican las relaciones existentes entre materia y energía y los procesos de desmaterialización que ocurren a niveles subatómicos⁸. Así, para Soto el arte debe ser una indagación del universo, siendo lo inmaterial la realidad sensible y cognitiva del cosmos.

Quizás sean los *Penetrables* y, más recientemente, los volúmenes virtuales, los ejemplos más sorprendentes de las indagaciones de Soto en torno a la inmaterialidad. En los *Penetrables*, los límites de la obra se desdibujan, permitiendo que el mundo externo se involucre en la estructura de la obra y haga posible una experiencia constante y azarosa de permutación, en donde el espectador se convierte en partícipe de un hecho estético devenido en un acontecimiento que involucra la sensorialidad completa de quien lo experimenta. Los volúmenes virtuales evidencian lo que María Elena Ramos ha llamado la progresiva desmaterialización del volumen en Soto. Aquí la corporeidad de la forma ha cedido paso a una imagen fantasmal construida por delgados hilos de nylon y el espacio. La percepción de la virtualidad y mutabilidad del volumen en obras como *Cubo de nylon* (1984) encuentra un pasmoso paralelismo en descripciones de lo que sucede en la física de partículas subatómicas: «En este mar de energía, la materia se nos antoja como fantasma que se condensa cuando se le observa, previa decisión de lo que se quiere buscar, en un intercambio de apariciones sin cesar, sin detenerse, cadena sin fin de nacimientos y muertes, creación y aniquilación perpetuas, cuya manifestación sensible es el movimiento y cuya forma inteligible es la relación»⁹.

⁷ Cf. Ariel Jiménez: «A la altura de los tiempos», en: *Galería de Arte Nacional: Otero, Soto, Cruz-Diez. Tres maestros del abstraccionismo en Venezuela y su proyección internacional*, Caracas, 1994, pp. 21-39.

⁸ Para un mejor acercamiento a las fuentes epistemológicas de la obra de Soto, consultar: Plinio Negrete «La tercera navegación» y Gladys Yunes: «Soto: las imágenes de la física», en: *Museo de Bellas Artes-Museo de Arte Moderno Jesús Soto: Soto; la física, lo inmaterial*, Caracas, 1992.

⁹ Negrete: loc. cit, p. 8.