

Sería interesante estudiar el afán de desmaterialización en otro gran artista cinético venezolano, Carlos Cruz-Diez, cuyas obras han descrito un proceso semejante de alejamiento de la corporeidad matérica, a través del estudio de las relaciones de intensidades cromáticas. Esta desmaterialización en la obra de Cruz-Diez llega a su punto culminante en las experiencias lumínicas envolventes producidas en las llamadas *Cámaras de cromosaturación*.

### **Le Parc y el cinetismo argentino**

Aunque una mirada despreocupada podría establecer estrechas relaciones entre las propuestas cinéticas de Soto o Cruz-Diez y las del argentino Julio Le Parc, un análisis de los basamentos conceptuales y las resoluciones formales de ambas corrientes, muestra las notables diferencias que –aun conservando aspectos comunes– existen entre ellas.

Podríamos de hecho afirmar que las dos tendencias parten de intereses diversos, lo cual se revelaría haciendo una revisión de los contextos socio-culturales en los que ambas se fermentaron.

En su estudio sobre el cinetismo, Elena de Bértola nos subraya el carácter sociológico que tienen las fuentes creadoras de Le Parc. Ciertamente, un análisis de la obra de este artista no puede obviar la influencia determinante que la ideología marxista y el afán de eliminar las nociones sobre las que tradicionalmente se sustenta el *status quo* de la cultura occidental, tienen en sus planteamientos estéticos.

Le Parc viaja a París en 1958. Allí entra en contacto con el grupo de artistas abstractos geométricos y cinéticos asociados a la Galería Denise René. En 1960, junto a Hugo Demarco, García Miranda, García Rossi, Molinar, Morellet, Moyano, Servanes, Sobrino, Stein e Yvaral, funda el Groupe de Recherches d'Art Visuel (Grupo de Investigación de Arte Visual), GRAV, que durante ocho años realizará, en conjunto, una serie de exploraciones centradas en crear mecanismos que permitieran al gran público acceder al hecho artístico, eliminando radicalmente los distanciamientos culturales, estéticos, sociales o ideológicos que impedían la concreción de esta idea. El grupo insistió, por ende, en la eliminación de la noción de arte y en el trastocamiento de la posición individualista del artista, centrada en la autoexpresión. En este sentido, se propusieron subvertir el acercamiento contemplativo y pasivo a la obra de arte.

El tema de la abolición de la individualidad del artista fue fundamental en las concepciones estéticas del GRAV. El grupo consideraba que el sub-

jetivismo debía quedar abolido mediante la aplicación de una rigurosa metodología racional. Hay que tomar en cuenta que los postulados del grupo abogaban por «una actitud por parte del creador de despojamiento y de renuncia para un querer dar a los demás»<sup>10</sup>; su interés estaba centrado en que el gran público pudiera sensibilizarse y dar rienda suelta a sus pulsiones subjetivas mediante el acercamiento a una obra que motivara su sensorialidad de una manera libre. Por lo tanto, la sensibilidad del artista era transferida al espectador y la objetividad de la pieza era la única vía que permitía la efectividad de este transvasamiento.

Le Parc accede a la objetividad a través de la elaboración de sistemas unitarios basados en el concepto de progresión. Este concepto, aplicado al color, origina las permutaciones. En los relieves también se aplica este sistema, jugando con la variación de niveles o posiciones. Es, en fin, un método que permiten el control de los resultados, y la creación de formas anónimas y composiciones de relaciones anónimas, donde la personalidad y la subjetividad del artista quedan anuladas.

Los sistemas unitarios de Le Parc lo alejan, además, de lo que él consideraba las especulaciones racionales de otros artistas abstractos y cinéticos, meros juegos formales que no prestaban atención a los efectos que las obras causaban en el espectador. En este sentido, hay que destacar la relevancia que cobra el elemento lúdico en el trabajo del artista argentino: *Conjunto de ocho movimientos sorpresa* (1965), *Anteojos para una visión distinta* (1965), entre muchas otras obras-juego.

Asimismo, el interés de Le Parc por incorporar el movimiento real en muchas de sus piezas –bien por invitación a la manipulación, la introducción de motores, o la creación de obras susceptibles de ser movidas por elementos externos como el aire, en el caso de los móviles– constituye una diferencia con el cinetismo sutil de Soto. Algo similar ocurre con su afán por incorporar el elemento lumínico mediante el uso de lámparas.

Todos estas técnicas y sistemas, tienen como fin la creación de una obra inestable, en tanto «la noción de inestabilidad corresponde a la condición de inestabilidad de la realidad [...y se desarrolla] en la inversión de la situación contemplativa del espectador a favor de su participación activa<sup>11</sup>». Pero sería ligero pensar que sólo la reacción del espectador por sí misma interesa al artista argentino; ésta cobra sentido en tanto a través de ellas se

<sup>10</sup> Susana Benko: «Julio Le Parc. Introducción», en: *Museo de Bellas Artes de Caracas: Julio Le Parc. Obras 1959-1981, Caracas, s/f, s/p.*

<sup>11</sup> Julio Le Parc: «Textos personales. A propósito de: *Arte-Espectáculo, Espectador-Activo, Inestabilidad y Programación en el Arte Visual*», en: *Museo de Bellas Artes de Caracas: op. cit., s/p.*

puede lograr un cambio humano y social, pues la poética de Le Parc «se caracteriza por ser una reflexión que parte de la propia obra desde el momento en que puede ser entendida la respuesta colectiva del espectador, la participación del público en el descubrimiento de múltiples posibilidades visuales a partir de una misma proposición. Y es así como se contribuye a ampliar la experiencia del hombre, su campo perceptivo y su horizonte cultural. La obra, entonces, llega a ser el puente, o tal vez la excusa, para esa transformación que es lograda más allá de ella misma<sup>12</sup>».

### **El siglo XXI: ¿un siglo cinético?**

En un acercamiento al cinetismo en Latinoamérica, es necesario revisar las implicaciones socioculturales que tuvo este fenómeno artístico en los dos polos de su producción en el continente, Venezuela y Argentina, y verificar, una vez más, las notables diferencias culturales, económicas, políticas y sociales que envolvieron –y derivaron– ambos procesos.

La opción geométrica en Venezuela –y hay que resaltar que fue la vía inaugurada por Mondrian y no otra la que tomaron la mayoría de los artistas venezolanos en su anhelo de desvincularse de las tradiciones representativas– estuvo relacionada con un proyecto de modernización de la nación. El éxito experimentado internacionalmente por nuestros artistas cinéticos, acentúa la sensación de haber superado al fin, las barreras que nos separaban de la universalidad moderna y progresista. De allí quizás la preferencia del cinetismo venezolano por los discursos de la ciencia y su insistencia en los valores positivos del pensamiento.

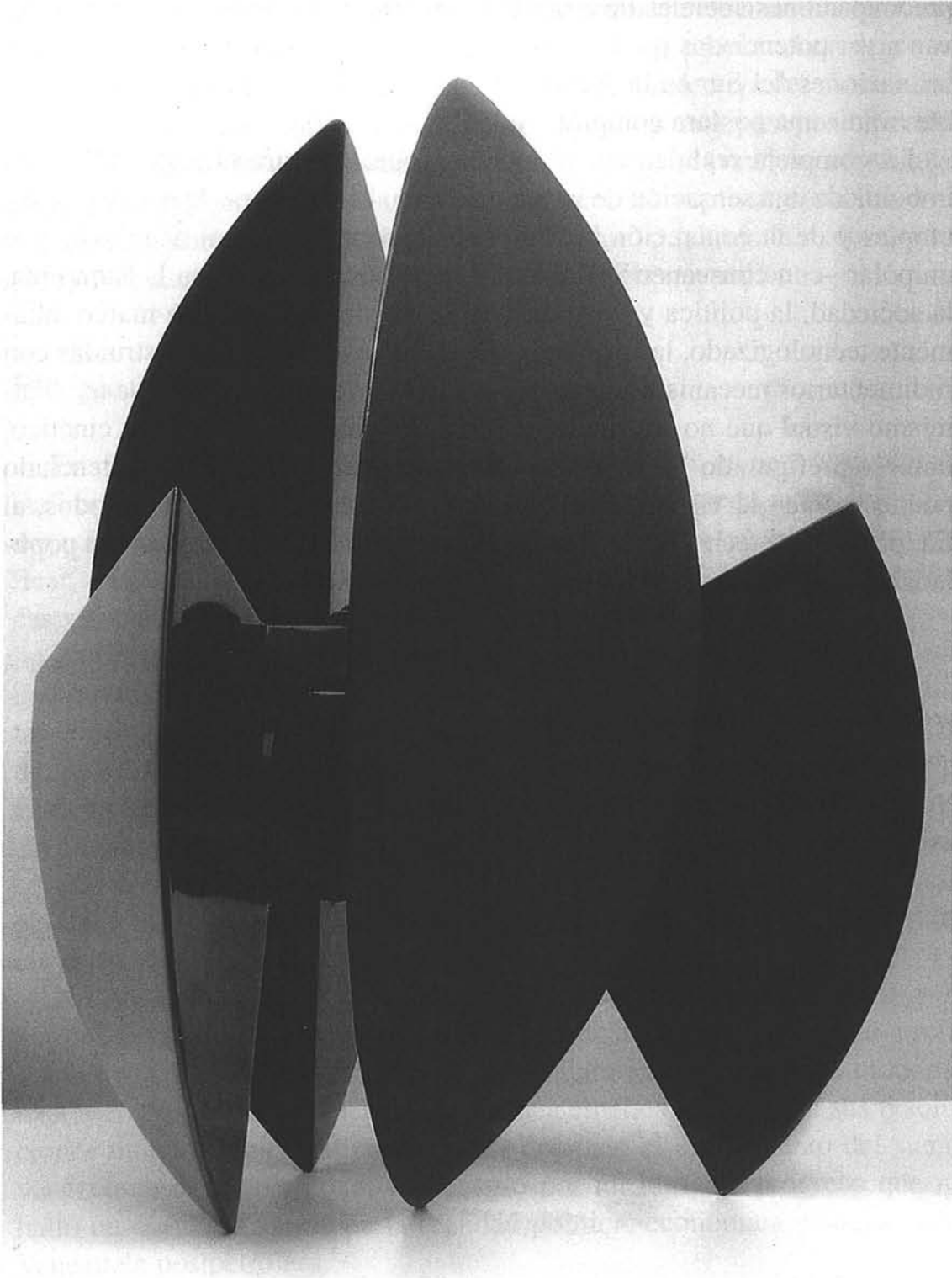
No obstante, el auge de la vanguardia geométrica en Venezuela y la entronización del cinetismo como estética oficial de la era petrolera, prefijan una situación que refleja el resquebrajamiento del proyecto moderno nacional. La grandilocuencia de la estética cinética oficial, con sus resoluciones monumentales, parecería haber delatado el agotamiento del sueño venezolano de modernidad, alimentado por un ideal de progreso que no halló un correlato válido en la realidad política, económica y social de la Venezuela postpetrolera.

Hemos visto que el cinetismo argentino se nutre, de una manera casi orgánica, de las experiencias previas que en el ámbito del arte concreto y el geometrismo se habían dado en ese país. Con esto quiero señalar que no fueron del todo determinantes, en este caso, los anhelos modernizantes. Las

<sup>12</sup> Benko: op. cit., s/p.

preocupaciones sociales de una obra como la de Le Parc, por ejemplo, se van a ver potenciadas por los dolorosos procesos políticos que atravesaron las naciones del Sur en la década de los 70, contexto en el que era imposible evadir una postura comprometida.

La compleja realidad contemporánea que inaugura el siglo XXI, está imbuida de una sensación de ironía existencial surgida tras la pérdida de las utopías y de la concreción histórica de un contexto global decididamente unipolar –con consecuencias que aún están por sucederse en la economía, la sociedad, la política y la cultura de las periferias–. En este marco, altamente tecnologizado, las primeras obras cinéticas, algunas construidas con rudimentarios mecanismos, aparecen como precarios proyectos de un dinamismo visual que no sin tino auguraron. Es como si el proyecto cinético, hubiese prefigurado –y en las creaciones actuales, alcanzado y potenciado poéticamente– la visualidad del siglo XXI, puesta al alcance de todos, al fin, por el auge tecnológico y las enormes posibilidades que brinda la popularización de los medios informáticos.



Alberto Bastón Díaz