

Políticas Culturales en Venezuela.

El museo de Arte Moderno Jesús Soto



Dra. García Elizabeth. Arquitecta, Universidad del Zulia (1991). Doctora Arquitecta, Universidad Politécnica de Cataluña (2011). Sobresaliente Cum Laude Tesis Doctoral "J.R Soto. La construcción de un entorno desmaterializado". Mención en la categoría de Tesis Doctoral en el Concurso de Investigación de la IX BIAU (2014). Orden al Mérito Universitario Dr. J.E Losada en su 1ra. Clase, LUZ (2016). Autora de varios artículos publicados en Revistas científicas. Profesora Titular, Facultad de Arquitectura y Diseño-LUZ (desde 1995).

Políticas culturales en Venezuela. El Museo de Arte Moderno Jesús Soto

RESUMEN

Este trabajo analiza el consumo cultural del arte cinético y las políticas culturales que en Venezuela promueven la creación del Museo de Arte Moderno Jesús Soto en Ciudad Bolívar, Venezuela. Finalizando la década de 1960, el arte cinético se posicionaba internacionalmente como propuesta artística alternativa a la polaridad que caracterizaba la Guerra Fría (1948-1989). A partir de una investigación descriptiva documental, se estructura un discurso hermenéutico sobre el debate cultural que envuelve a las artes y su relación con las antinomias de la época –centro/periferia, cultura de elites/cultura de masas, democracia/comunismo- durante el período de mayor institucionalización de la cultura en Venezuela. Este artículo expone teorías fundamentadas en la tesis

doctoral J.R. Soto. La construcción de un entorno desmaterializado -inédita-, realizada por el autor en la Universidad Politécnica de Cataluña en España. El estudio de las políticas culturales en Venezuela sustentadas en la tesis del “humanismo democrático” se desarrolla como Investigación CONDES bajo el título La socialización del Arte como premisa en la construcción de la ciudad y es parte de las actividades realizadas en el Pos-Doctorado de la Facultad de Arquitectura y Diseño de la Universidad del Zulia.

Palabras clave: Políticas culturales, Guerra Fría cultural, Democracia social, Arte cinético, Jesús Rafael Soto.

Cultural policies in Venezuela: modern art Jesús Soto

ABSTRACT

The article analyzes cultural usage of kinetic art as well as cultural policies that promote the creation of the Moder Art Museum Jesús Soto in Ciudad Bolívar, Venezuela. By the end of the 1960s, kinetic art was positioned internationally as an alternative ar-

tistic proposal to the polarity that characterized the Cold War (1948-1989). Starting from a documentary descriptive research, a hermeneutic discourse is structured about the cultural debate that involves arts the their relationship with the antinomies of

the time – center/periphery, elite culture/mass culture, democracy/communism – during the period of greater institutionalization of culture in Venezuela. In this article theories based on the unpublished doctoral dissertation J.R. Soto The construction of a dematerialized environment done by the author at the Universitat Politècnica de Catalunya, Spain is exposed. The study of cultural policies in Venezuela based on the thesis of “democratic humanism” is developed as

a CONDES research which title is Socialization of Art as a premise in the construction of the city, and it is part of the activities developed in the Postdoctorate of the Faculty of Architecture and Design of La Universidad del Zulia.

Key words: cultural policies, cultural Cold War, social democracy, kinetic art, Jesús Rafael Soto.

Politiche culturali in Venezuela: Il museo d'arte moderno Jesús Soto

RIASSUNTO

In questo articolo viene analizzato il consumo culturale dell'arte cinetico e le politiche culturali che promuovono la creazione del Museo d'Arte Moderno Jesús Soto in Ciudad Bolívar, Venezuela. Verso la fine degli anni 1960, l'arte cinetico veniva posizionato internazionalmente come proposta artistica alternativa alla polarità che caratterizzava la Guerra Fredda (1948-1989). A partire di una ricerca descrittiva documentale viene strutturato un discorso ermeneutico sul dibattito culturale che avvolge le arti e la loro relazione con le antonomie dell'epoca – centro/periferia, cultura d'élite/cultura di massa, democrazia/comunismo – durante il periodo di maggior istituzionalizzazione della cultura in Venezuela. In questo articolo vengono espone le teorie fondate nella tesi dottorale inedita J.R.

Soto. La costruzione di un intorno dematerializzato fatta dall'autrice presso la Universitat Politècnica de Catalunya, Spagna. Lo studio delle politiche culturali in Venezuela basato nella tesi del “umanismo democratico” viene sviluppato come investigazione CONDES con il titolo La socializzazione dell'arte come premisa nella costruzione della città ed è parte delle attività realizzate nel postdottorato della Facoltà di Architettura e Disegno della Universidad del Zulia.

Parole chiavi: politiche culturali, Guerra Fredda culturale, democrazia sociale, arte cinetico, Jesús Rafael Soto.

Introducción

La ciencia del arte y de la cultura ha de ser una misma cosa aun cuando esto no signifique abandonar los instrumentos propios de la producción artística visual. (Solà-Morales, 2003:139).

El Museo de Arte Moderno Jesús Soto en Ciudad Bolívar – Estado Bolívar- se inscribe en las políticas culturales promovidas en el marco de una institucionalidad globalizada y globalizadora creada al finalizar la Segunda Guerra Mundial. Para 1960, la UNESCO proponía a las ciudades pequeñas como lugares donde emplazar los nuevos museos, cuya influencia sería a menudo desproporcionada a su tamaño (UNESCO, 1961). Los museos debían ser centros intelectuales y culturales de las localidades donde se situaban contribuyendo a la vida cultural de la población. Bajo este espíritu, el Museo de Arte Moderno Jesús Soto se hace representativo de la institucionalización de la cultura en Venezuela.

En el marco de la hegemonía política, económica y militar de los Estados Unidos, los gobiernos democráticos fueron articulándose a las resoluciones y decisiones que sobre políticas culturales se dieron en los organismos internacionales como la UNESCO. Bajo pretexto de una globalización, el interés por la educación, junto a los asuntos sociales y culturales, fue parte de una estrategia programática de los Estados Unidos promovida junto a la Alianza para el Progreso formulada por J.F. Kennedy en su “Address at White House for Members of Congress and for Diplomatic Corps of Latin American Repub-

lics” el 13 de marzo de 1961. Este hecho, como parte de la política cultural norteamericana en América Latina, está documentado por The Council of Foreign Relations (Coombs, 1964). La creación y desarrollo de los museos de arte en Venezuela debía planificar la estrategia estructural y estructurada para proponer un proyecto de transformación social. Esta fue la meta y razón de ser de los museos en Venezuela, como se constata en las declaraciones de Roberto Guevara en relación a la atención prioritaria que amerita la problemática de alimentación y de educación versus la cultura. Para Guevara la idea del museo se promueve como parte de un “proceso de transformación social, más allá de la pura percepción visual, del puro goce estético. Cuando enseñas a ver una obra de arte, (...) cuando enseñas a razonar creativamente, enseñas también a luchar por otro tipo de valores y necesidades” (1989: 9). Como resultado de esta política cultural, Venezuela asumió el reto de incrementar sus instituciones museológicas a partir de 1969, por lo cual sería considerada por un tiempo el país de los museos de América Latina. El Museo de Arte Moderno Jesús Soto fue el primero de la democracia –hasta entonces sólo se contaba con el Museo de Ciencias y el Museo de Bellas Artes, obras del arquitecto CR. Villanueva y que inaugura el Presidente López Contreras en Caracas en 1940; le siguen el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas “Sofía Imber” que se apertura en 1974; y ese mismo año se crea la Galería de Arte Nacional que finalmente se inaugura en 1976 –con Sede en el Museo de Bellas Artes-.

Contradicciones en la construcción del primer museo de arte moderno en Venezuela

El Museo de Arte Moderno Jesús Soto (fig. 1) nace para albergar obras de la colección privada de Jesús Rafael Soto (Ciudad Bolívar 1923-París 2005). La idea inicial era acondicionar una casa en Ciudad Bolívar donde acercar a los habitantes de su ciudad natal al arte moderno (Decán, 2000). Soto llegó a coleccionar, a partir del intercambio y la adquisición, una gran variedad de obras de diferentes artistas. "(...) la colección está constituida por una sucesión de términos, pero el término final es la persona del coleccionador. Recíprocamente, ésta última no se constituye como tal más que sustituyendo, sucesivamente, cada término de la colección" (Baudrillard, 1999: 103).

Si bien la colección nace como una aspiración personal, la idea del museo se constituye en un proyecto que termina por poner a Soto frente a sus contemporáneos. Soto "el coleccionista trata de reconstruir un discurso que sea para él transparente, puesto que posee los significantes y puesto que el significado último, en el fondo, es él mismo" (Baudrillard, 1999: 120-121). Soto postulaba que "el arte no es expresión. El arte es conocimiento" (Joray, 1984: 52). Bajo esta premisa, se propondría articular una estructura dialéctica a partir de las obras de su colección. Sin embargo, la apertura

de su colección no consigue superar el discurso social. Esta colección y su primer catálogo -inédito- permite valorar la relevancia de las piezas que representan un ejercicio autobiográfico del mundo afectivo de Soto. Por su parte, el Museo de arte moderno Jesús Soto, en tanto institución, promueve de manera enfática el carácter especializado de este museo y su dedicación exclusiva al análisis, exhibición y difusión de ese capítulo del arte denominado visualidad estructurada (Carnevali, 1984). El discurso inicial en el "Libro de familia" queda velado por el discurso de los catálogos de las exposiciones. Mientras el "Libro de familia" se estructuró en su condición de "catálogo", entendido en su acepción original que remite a un simple ordenamiento de obras y artistas, para dar cuenta del inventario de la colección; los catálogos posteriores se han decantado por construir un discurso histórico sobre la genealogía del arte cinético y de la obra de Soto, con el fin de construir un fluido temporal que simulara tener un orden, constituyéndose en "modernos catálogos". Estos catálogos derivarían de la construcción de la historia oficial del arte abstracto geométrico en Venezuela.

El legado de Soto permitía superar la carencia de una política cultural. Así se impulsó la construcción de una institucionalidad cultural que se expresaba en una apreciable cantidad de museos, casas de cultura, ateneos, complejos culturales, cinematecas, galerías, escuelas de música, orquestas, programas educativos alternativos (como la red de orquestas y coros que conformaban el Sistema Nacional de Orquestas

Sinfónicas Juveniles, Infantiles y Pre-Infantiles de Venezuela fundado por el Maestro José Antonio Abreu en 1975 y que ha formado talento humano representativo de Venezuela en importantes orquestas del mundo) y en el impulso al surgimiento y desarrollo de muchos grupos culturales ligados a la sociedad civil y que fueron apoyados financieramente por el Estado.

El Museo de Arte Moderno Jesús Soto, como muchas otras iniciativas en la época, es resultado de una política cultural representativa del proceso de construcción de la social democracia venezolana. Una política cultural basada en la democratización de las bellas artes, asociada a la garantía de acceso a la educación, con la convicción de que era necesario llevar la cultura al pueblo. En este contexto, el Museo para la colección de Soto fue apoyado por intelectuales liberales y social-demócratas vinculados a las instituciones del Estado bajo la presidencia de Raúl Leoni -nacido en Upata, Estado Bolívar-, y se concreta cuando el gobierno regional decreta su creación el 27 de octubre de 1969.

El proyecto arquitectónico

El proyecto del Museo estuvo a cargo del arquitecto Carlos Raúl Villanueva y fue un obsequio para Soto. Villanueva proyecta un museo para una colección que reúne obras de muchos amigos y artistas, nacionales e internacionales, representados en su colección personal; así como de artistas que habían colaborado en

la Ciudad Universitaria de Caracas desde la década de 1950. Pero, al proyectar el museo se valió, como auto-referencia formal, de la experiencia del “Cubo Soto” en el Pabellón de Venezuela en la Exposición Universal en Montreal en 1967 (García-García, 2004), donde Soto incorpora su primer volumen suspendido y su primera obra en movimiento rotatorio por efecto de un motor e iluminada. Además, entre los múltiples croquis que realiza Villanueva (G.A.N., 1982), se encuentra una continuidad creativa entre la Expo Montreal 67 y el Museo en Ciudad Bolívar. Se concreta la propuesta en ambos proyectos a través de amplios volúmenes interconectados por pasajes que recuperan la escala del visitante (fig. 2).



Fig. 2: C.R. Villanueva, Croquis del Proyecto Museo de Arte Moderno Jesús Soto. En: G.A.N (1982)

El Museo se apertura cuando el Presidente de la República Rafael Caldera inaugura oficialmente la primera etapa el 25 de agosto de 1973. Para entonces, las actividades del Museo estaban a cargo de una Fundación privada presidida por Jesús Soto. Posteriormente, la Fundación Museo de Arte Moderno Jesús Soto queda bajo el auspicio del gobierno del Estado Bolívar, el Consejo Nacional de la Cultura

(CONAC) -actual Ministerio del Poder Popular para la Cultura- y la Corporación Venezolana de Guyana (C.V.G). Estas instituciones fueron las responsables de materializar la construcción del Museo, así como la adquisición de algunas obras durante los años siguientes a su inauguración.

El problema de los museos según Paul Valéry se relaciona con la muerte de la arquitectura. “La estética de la modernidad es contemporánea de ciertos cambios en la producción, distribución y valoración de las obras. La autonomía de la pintura –su separación de las otras artes y su pretensión de constituirse como un lenguaje autosuficiente- es paralela al nacimiento del museo, la galería comercial, el crítico de profesión y el coleccionista” (Valery, 1999: 137). Si bien Soto -y Villanueva- forman parte de este circuito en su condición de coleccionistas; durante esta época, su poética se debatía entre la obra de arte más allá de su objetividad y la aspiración a una alianza entre las artes.

El trabajo conjunto realizado para el Cubo Soto en la Expo Montreal 67 había llegado a integrar la arquitectura y el arte plástico cinético, pero también la música a través de la composición Cromovibrafonía a cargo del músico venezolano Antonio Estévez que acompañaba la experiencia dentro del Cubo. También Estévez formó parte de esta colección de arte moderno. La percepción del espacio sonoro se manifestaba como una cualidad del Museo a través de lo que Estévez definió como “un ambiente envolvente de

vibraciones” (En Guevara, 1973: 13). La temporalidad propia de la música fue una preocupación de base en la investigación de Soto sobre una plástica cinética y en el Museo se concreta en su primer Penetrable sonoro (fig. 3).

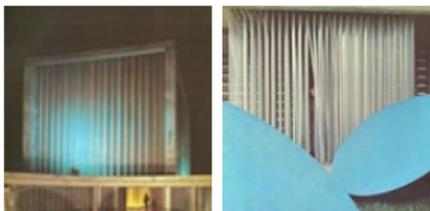


Fig. 3: Dos vistas desde el patio interior: en segundo plano, Penetrable sonoro. En: Guevara, R. (1973).

Construcción de identidades transnacionales

Dentro del Museo, la disposición en una misma sala de las obras de diversas tendencias que orientaron su búsqueda plástica sobre conceptos de desmaterialización, vibración, el vacío, lo nulo, la nada, lo inconmensurable –entre éstas las propias de Soto-, permite deducir la vocación dialéctica con la que nace la colección misma (fig. 4). Pero ante la urgencia institucionalizada por elaborar una línea de discurso dentro de una “historia oficial del arte abstracto geométrico”, perderán visibilidad algunas de las más fructíferas experiencias donde Soto compartía con amigos y artistas en Europa durante la década de

1960. Será para el vigésimo cuarto aniversario del Museo cuando la imagen de algunas obras de artistas reconocidos internacionalmente reaparece en el catálogo conmemorativo.



Fig. 4: Vista del interior de una de las salas del Museo, hacia 1973.
 En: Guevara, R. (1973).

Queda por desvelar entonces el lugar que les corresponde a determinadas obras en la colección, a través de las piezas de sus amigos; y entre ellos Villanueva quien le había ofrecido la oportunidad de vincular su obra al espacio arquitectónico y quien ahora se inserta en la dialéctica que propone Soto en la colección, como amigo y arquitecto del Museo. Las obras más representativas de los cruces entre Soto y el Nuevo Realismo francés, así como la participación de Soto en las actividades organizadas por el grupo europeo Zero, la galería Iris Clert en París y la Galería Signals en Londres, se fugan de la construcción de esta “historia oficial”, quedando marginadas en las cronologías de unos pocos catálogos (Brett, 2000; Jiménez, 2008; Kultermann et al, 2004; Pierre, 1997; Stich, 1994). Esta fuga de la historia es análoga a la

ejecutada por algunas obras que seguían fuera de los “muros” del Museo. Sin embargo, al quedar fuera cualquier explicación sobre las obras efímeras realizadas por Soto, pierde el visitante la oportunidad de entender las relaciones formales que se dan entre corrientes artísticas aparentemente antagónicas. Para Soto éstas son “una toma de conciencia ante una nueva manera de entender la realidad” (Guevara, 1993: 20). Queda así, sin más explicación que la afectiva, la tenencia en el museo de reconocidas obras como las telas laceradas de Fontana, las antropometrías de Yves Klein, las acumulaciones de Arman, los trabajos de Spoerri, de Christo, de Dieter Rot, los relieves de Uecker, entre otras muchas obras. Ante esta empresa que acomete el Museo, Soto deja escapar sus propias realizaciones, esas donde su investigación plástica cinética se entrecruza con la monocromía, la a-cromía y el Happening.

A la vez, institucionaliza, en un proceso de masificación del fetichismo del objeto artístico, algunas propuestas dadaístas y surrealistas que buscaban minar la noción tradicional de arte en la primera parte del siglo XX; así como las obras múltiples, los ensambles y las obras de entorno -sus Muros y Penetrables-. Estas últimas realizaciones nacieron con una vocación en esencia efímera -en tanto obra en proceso y capaz de re-crearse en cada nueva instalación- y, lejos de la idea del objeto único, producible en serie. Sin embargo, desde el momento de su materialización, a estas obras se les confirió las cualidades de objeto artístico

que facilitaría su ingreso en el mercado del arte y su inserción en la colección.

El desfase desde la visión de Soto sobre el sentido original de su colección hacia el posterior sentido que defiende el museo en tanto institución, daría lugar a transfigurar también el sentido original de las salas en el museo.

En pocos años, se perdería el carácter poco reverencial en la exhibición de las obras de la colección de Soto. También aquel ideal de la arquitectura que Villanueva se propuso en el Museo queda velado con su ampliación. A la muerte de Villanueva se da énfasis a la vocación de centro de investigación que se adjudicaba el museo, con la aspiración de posicionarse a la altura de un museo internacional.

Esta circunstancia fue el producto de la falta de políticas coherentes respecto al consumo cultural y la realidad social (Vidal, 1984). Las políticas culturales de los gobiernos democráticos existentes en Venezuela desde 1958 estuvieron ligadas a un intenso proceso difusionista que se tradujo positivamente en una red institucional e infraestructural, fundamentada en la idea de “elevar el nivel cultural de las mayorías”, su apreciación estética, “llevar la cultura al pueblo”; y no en los procesos de invención creativa y producción. Este paradigma supuso que con la difusión masiva de las bellas artes se corregirían las desigualdades. La reorientación de las directrices del Museo da respuesta a la crítica social que recibían las insti-

tuciones. El programa original exigía complementarse con actividades de formación estética, de innovación y creación.

Política, políticas culturales y consumo cultural en Venezuela

Como parte de las relaciones que se establecen durante la Guerra Fría, el proyecto democrático en Venezuela se había visto postergado por espacio de diez años hasta 1958, momento cuando los actores políticos e intelectuales y los sectores populares se unifican en pro de la democracia. En este proceso fue de especial importancia el Pacto de Punto Fijo de 1958. De esta forma se establecieron nuevos parámetros para lograr la estabilidad y la gobernabilidad bajo una relación de diálogo y negociación; y, se consolida el voto universal como instrumento de cambio político, en lugar del golpe de Estado comúnmente utilizado en la historia venezolana.

El período que había precedido la dictadura del General Pérez Jiménez se conoce en la historia de Venezuela como el “Trienio Adecó” que se inicia con la revolución democrática en octubre de 1945. Durante esos tres años se había concretado la idea de una cultura ligada a lo popular tradicional como elemento significativo en la construcción de un proyecto político nacional. (Bermúdez y Sánchez, 2009). Finalizando la década de 1950, nuevamente se retoman las ideas

de democratización de la educación y la cultura. El inicio de una política cultural del Estado democrático en Venezuela se presenta como precepto constitucional. La constitución de 1961 garantizaba a toda la población “el acceso a la educación y a la cultura”, dando respuesta a las expectativas de los actores culturales ligados a la social democracia y a la izquierda en relación a la democratización de la cultura.

En este contexto se da lugar al reconocimiento de aquellas representaciones artísticas que proponen el arte y la cultura en función de sus referentes culturales y distinguiendo figuras insignes cuya ilustración les confiere la dignidad de personajes históricos, figuras ligadas a las letras como Arturo Uslar Pietri y Rómulo Gallegos; y artistas como Soto, Cruz-Diez y Valera quienes representan a Venezuela en la XXXIII Bienal de Venecia en 1966. Creadores simbólicos empezaban a ocupar el espacio masivo de la producción y el consumo cultural en Venezuela: Los medios de comunicación audiovisuales, especialmente la televisión, que a medida que el país fue urbanizándose y “modernizándose”, y gracias a la llegada de la electricidad a mayor cantidad de lugares y personas, fue expandiendo el número de sus consumidores y con ello su hegemonía en los procesos de construcción simbólica de la sociedad.

Contra-cultura

A esta situación reaccionan los intelectuales y

académicos de la izquierda radical y comunistas esgrimiendo la tesis de anti-imperialismo y del colonialismo cultural, abriendo la discusión sobre la dependencia cultural y los problemas del consumo cultural como elemento clave para la comprensión de la alienación cultural e ideológica y de los problemas de identidad en Venezuela. Entre los protagonistas de estas críticas, inaugurando una contra-cultura con propuestas subversivas en apoyo a la lucha política y armada se destacan el grupo Sardoio - conformado en 1955- y El Techo de la Ballena -considerado el Grupo que dominó la escena de la contra-cultura entre 1961 y 1965- (Liscano, 1973; Garmendia, 1996). Esta situación también ocurrió en el teatro -ligado a las figuras de dramaturgos como César Rengifo y, posteriormente, a los nombres de Román Chalbaud, Isaac Chocrón, José Ignacio Cabrujas y Carlos Giménez, entre otros tantos conocidos directores de teatro e intelectuales de izquierda que continuarían trabajando durante varias décadas-. La crítica social que realizan artistas e intelectuales en Venezuela es reflejo del activismo de los jóvenes en Europa durante los años sesenta quienes se proponían intensificar las relaciones arte e ideología y encuentra fundamento teórico en el pensamiento marxista de Louis Althusser, Hebert Marcuse, Gilles Deleuze, Guy Debord, entre otros; pero también es consecuencia de las posiciones extremistas que se han consolidado en el panorama político venezolano, como consecuencia de la revolución cubana en 1959, que a partir de entonces representan un significativo de-

sarrollo de una crítica social y política (Noriega, 2011).

La crítica sobre el consumo cultural se centraba en los medios de comunicación y sus mensajes considerados como lugares desde donde se fomenta el consumismo y los valores mercantiles del capitalismo, y con ello, la “pérdida” de nuestra “identidad nacional”, la dominación, la dependencia cultural y la alienación cultural. El trasfondo es la primacía de las políticas partidistas sobre las culturales, lo cual redundó en orientaciones reductoras del hecho cultural. (González, 1992). Pronto una ideología nacionalista populista y su visión de la cultura popular pasó a coexistir con la visión de la cultura como bellas artes que sustentaban algunos intelectuales, fundamentalmente liberales. El historiador latinoamericano Acha (1979: 276) reconoce la coexistencia coyuntural de las manifestaciones populares, las bellas artes y el diseño; y reconoce que en torno a estos tres sistemas artísticos se desarrollarían las actividades productivas, distributivas y consumitivas en América Latina, tanto por parte de las instituciones como de las personas.

Aún en confrontación a la izquierda, terminaría por consolidarse la hegemonía de la cultura como bellas artes, que dio como resultado una política dirigida al consumo de éstas en su valor de bienes por parte de unas minorías ilustradas que tienen el capital cultural para apropiarse de esos bienes, en colecciones públicas o privadas.

Se hacía obligado consolidar una cultura de apreciación y valoración hacia las obras en los museos para conseguir apreciar las obras que ellos contenían. Pero dando continuidad a la orientación patrimonialista presente en el discurso oficial sobre la cultura y los medios de comunicación, se refuerzan las representaciones que reducen la cultura de las masas a costumbres, tradiciones y folklore; a la vez, se reduce el rol de los sectores populares como actores culturales (Bermúdez y Sánchez, 2002). Con el distanciamiento entre política y cultura durante la década de 1960, esta situación se agrava. En esta década, la clásica lucha entre oficialidad y vanguardia se ve determinada por la crisis política que se caracterizó por el enfrentamiento visceral entre una juventud inspirada en la revolución cubana de 1959 y la represión ejercida por el gobierno democrático de Rómulo Betancourt. El clima de lucha afecta todo el mundo intelectual y se impone entre muchos jóvenes la idea de un cambio radical contra todo lo oficial. La ideología política y preferencias partidistas dan como resultado que, mientras la administración cultural en Venezuela se iba tecnificando, se veía sometida a cambios administrativos que afectaban la continuidad de las políticas y planes culturales nacionales. La primera expresión de esto a nivel del Estado fue la creación del Instituto de Cultura y Bellas Artes (INCIBA).

El INCIBA se concibió como un instituto autónomo —es la primera vez que los asuntos cultura no dependerían del Ministerio de Educación, de ningún otro

Ministerio ni organismo oficial- y reuniría gran parte de la izquierda cultural que, tras la derrota del movimiento de guerrillas a mediados de 1960, terminarían por aceptar asimilarse, según su menor o mayor capacidad de reciclaje político- a las instituciones del Estado, o por replegarse en las instituciones académicas y otros espacios culturales. Es por esta situación que se habla de una acción impugnadora en la década de 1960, acción cultural, pero, sobre todo, partidista. El INCIBA terminó por formar parte de una estrategia pacificadora que permitía a los intelectuales de izquierda incorporarse al sistema.

Los escritores, pintores, poetas, tuvieron su compromiso en otros tiempos. La guerrilla de los 60 tuvo pleno apoyo del sector intelectual. Fracasaron los insurgentes y vino un repliegue. Las nuevas generaciones son escépticas ante los políticos. Las generaciones a las cuales pertenezco tuvieron a Rómulo Gallegos, Andrés Bello, Mariano Picón Salas y otros como artistas preocupados y vivieron las consecuencias del exilio (Liscano, 1992: sp).

Las críticas frente al gobierno democrático se diluían en una relación de conveniencia que contribuye a promover el proyecto democratizador venezolano. Esta fue la situación de algunos de los miembros del Techo de la Ballena que había arremetido contra los valores de la cultura venezolana. Como dice Garmendia (1996): ganaría el acomodo. Eran los años del boom petrolero que coadyuvaron la pacificación política y cultural. Los actores culturales disfrutaban de los beneficios de la renta petrolera. Como explica

Rodríguez: "(...) en ese Estado cabíamos todos, tanto que llegamos a constituir una república etérea y aparte de la República real, hasta el extremo de tener una especie de legislación autónoma que permitía la alternancia de los gobiernos y la permanencia de ciertos mandos en los altos cargos de la cultura" (2004: B-8). Ésta es sólo una de las manifestaciones de la situación económica y la circulación mercantil en Venezuela dependiente de un alto ingreso petrolero. El flujo de dinero se hace posible a través del Estado desencadenando un proceso inflacionario que fue descrito por Uslar Pietri como "un plano inclinado que lleva a no producir nada y a comprar en el exterior con petróleo todo lo que necesitamos para mantener un nivel de vida artificial" (1980: 47).

El Estado venezolano como coleccionista

En la década de 1960, Venezuela se ha consolidado como mercado de la producción de bienes de consumo norteamericanos, entre ellos destacan la cadena de supermercados CADA que introdujeran los Rockefeller, y otras sucursales de tiendas por departamentos, americanizando el modo de vida de la familia urbana. Pero esta influencia también se da a través de programas de televisión bajo el patrocinio de diferentes corporaciones petroleras. Como un bien más, se configuraría el espacio urbano y la experiencia que ofrece al ciudadano. La arquitectura sería, desde esta

perspectiva, sólo un reflejo más, “el más agredido” según proponen quienes se oponían al gobierno. En la social democracia lo urbano pasa a ser entendido como “plástica del espacio público” que permitiría al pueblo alcanzar una cultura visual. Pero ante su objetivo formal, la arquitectura urbana en escasas ocasiones tuvo en cuenta el clima, el paisaje, el entorno, la ecología, la tradición y la historia.

El Museo de Arte moderno Jesús Soto, tanto en su contenido programático como en su arquitectura, será objeto de este tipo de críticas. Si al momento de su inauguración un amigo como Boulton declaraba que el Museo era un desafío a lo sedentario y arcaico, admirando la audacia de implantar, de esta particular manera, la modernidad en el interior de Venezuela. De otra parte, confrontando esta iniciativa como populista, se criticaba el modo en que se incorporaba, como si de artefactos se tratase, una diversidad de obras en medio del calor y la humedad de la tropicalidad extrema y, sobre todo, en medio de la indiferencia de los habitantes de una pequeña ciudad sin antecedentes de este tipo de iniciativa artística.

Estas contradicciones darían motivo para revivir la polémica sobre la abstracción planteada entre Alejandro Otero y Miguel Otero Silva -promotor del desarrollo cultural en Venezuela y autor del proyecto de creación del INCIBA-. Otero Silva publica Cuando quiero llorar no lloro donde expone su versión de la cotidianidad venezolana teniendo como referente el

arte abstracto a modo de parodia (1970). Se señalaba a una clase social elitista que consumía estas propuestas y a las instituciones consideradas como la ventana por la que entra la pintura moderna a Venezuela. Lo que se propone paradoja es que para entender la novela había que formar parte de esa minoría intelectual o burguesa para relacionar los referentes a que refiere. Confrontando la utopía revolucionaria latinoamericana, reconocidos escritores de corte liberal como Rómulo Betancourt, Díaz Seijas, Carlos Rangel, Uslar Pietri, Juan Liscano, entre otros, reflexionan en lo que concierne a la ciudad, su urbanización, y su relación con las desigualdades sociales, económicas y territoriales en Venezuela y América Latina en el siglo XX.

En este sentido, Armando Almandoz (2007) asocia el argumento de Walter Lipman en La ciudad libre con las reflexiones de un intelectual como Pedro Díaz Seijas quien reivindicó las conquistas logradas para las masas por parte de la democracia representativa, para hacer frente a la amenaza de la insurgencia popular de izquierda. Almandoz reconoce los nuevos modelos del estado corporativo que Betancourt aplicaría en Venezuela siguiendo las recomendaciones de la Alianza para el Progreso.

Díaz-Seijas (1962: 57-59) considera el sentimiento anti-burgués entre grupos políticos e intelectuales del país de filiación marxista y reflejo de una situación internacional ajena e inadecuado para comprender la

realidad venezolana. En este contexto, la promesa de progreso fundada en una sociedad tecnológica que se promovía por parte del sector oficial era desacreditada por una crítica social latinoamericana que, representada en una militante de izquierda radical como Marta Traba (1974: 127), apuntando por igual a los abstractos geométricos que a los cinéticos, con la expresión “Caracas compra cultura” (Traba, 1972: 93) denunciaba a una sociedad que en medio de la bonanza petrolera instaba al consumo de bienes, a la vez que pierde memoria. Si bien el Estado venezolano realizaría numerosos encargos oficiales que incluyen desde grandes obras cinéticas incorporadas a edificios públicos hasta la implantación de un museo moderno para una pequeña ciudad; en este artículo se destaca el valor de una propuesta artística que conllevaba una crítica social al consumo y mercantilización tradicional del objeto artístico; cuestión que en el contexto venezolano se debe interpretar como dirigida hacia la democratización de la cultura entendida como apertura a un mayor número de ciudadanos y la accesibilidad a una experiencia estética que pretendía irrumpir la cotidianidad —no negando el espacio de la galería, sino sumando a éste el espacio de la calle como medio de sensibilización.

Pero la apropiación y el consumo del arte no eran asequible a una mayoría de venezolanos que permanecían ajenos a las actividades que se promovían en los museos.

La democratización de la cultura como política educativa

El cambio a la democracia en 1958 significó también un giro de la política educacional bajo los lineamientos del Proyecto Principal de la UNESCO (Rodríguez, 1996). Dos elementos eran básicos para orientar las políticas culturales. El primero era la democratización de la educación, elemento central en la construcción de los valores de “civilidad” que debían inculcarse a nuestro pueblo.

El segundo era el cultivo y la democratización de las Bellas Artes (Bermúdez et al, 1985). Estas ideas acerca de la cultura y su papel en el proceso de cambio, presentes en el pensamiento social demócrata, se tradujeron en la tesis del “humanismo democrático” propuesto por uno de los pensadores más influyentes en materia educativa en Venezuela: El maestro Luis Beltrán Pietro Figueroa, quien intentó ponerlas en práctica a través de los programas educativos escolares en la democracia (Prieto Figueroa, 1947).

Se hizo necesario implementar nuevas estrategias de difusión y apreciación del patrimonio artístico a través de los programas de educación escolar, con la posibilidad de acoplarse a los programas educativos en los museos (Guevara, 1989); tomando en consideración, las variantes pedagógicas enfocadas al tema de los cambios y avances estético-artísticos naciona-

les e internacionales del nivel inicial de enseñanza (Vidal Pacheco, 2009: 374). Así, se impone el estudio del arte cinético como materia obligatoria en los libros de Educación artística, en la educación elemental y básica. Se estudia las obras de arte cinético dando relevancia a los problemas de diseño y comunicación visual, haciendo énfasis en los efectos visuales de percepción en movimiento y transformaciones cromáticas, reconociendo como máximos exponentes a Jesús Soto, Carlos Cruz-Diez y Alejandro Otero. Por lo antes expuesto, desde esta perspectiva, el criticado fracaso esgrimido por una izquierda cultural al intervenir el espacio público con estas obras cinéticas no estaría en la promoción por parte del sector oficial de un arte asociado a una imagen de progreso tecnológico, ni en la iniciativa de hacer parte de la cotidianidad la experiencia estética de estas obras.

A este respecto, es más apropiado el análisis de Juan Acha (1973) al denotar la falta de previsión de las transformaciones de la ciudad y la sociedad en las siguientes décadas. Pero también Acha reconoce algunos artistas interesados en producir obras de calidad y éxito internacional para prestigio de su país (Acha, 1993: 195). En este sentido se encuentra en el reconocimiento trasnacional del arte cinético indicadores que permiten estudiar el proceso de hibridación como mecanismo capaz de proponer nuevas relaciones entre las estructuras dominantes y los márgenes. Esta cultura híbrida produce el fenómeno de desterritorialización que fomentó la emergencia

del arte latinoamericano (García-García, 2016). Por otra parte, lo excepcional que pudo haber en este tipo de obras de arte, emplazadas en fachadas y en la calle, aún en aquellos casos que sólo persisten en la memoria colectiva, vendría a fortalecer códigos de identidad de un sector de la población educada en una Venezuela referida a unas coordenadas de progreso: la clase media profesional emergente, producto de la masificación de la educación y las facilidades de acceso a las universidades durante la democracia. Si bien el arte cinético termina por constituirse en imagen paradigmática del Estado venezolano; las obras cinéticas no se vendían en las galerías del país. En la época, las galerías—como el Ateneo de Caracas y otros espacios culturales—eran administradas, por simpatizantes de izquierda.

Las transiciones histórico-políticas durante la década de 1960 serían testigo de cambios radicales experimentados en nuestro consumo artístico. Es cierto que en esa época el alto poder adquisitivo del Estado y de muchos venezolanos permite el consumo de todo tipo de bienes, incluido toda forma de arte. Sin embargo, fue el Estado quien otorgó a las obras cinéticas tal garantía de visibilidad que condujo a la apreciación de Caracas como “sede del cinetismo mundial” (Traba, 1974: 17). La realidad que corresponde al mercado del arte en Caracas tardaría mucho en incorporar en su circuito al arte cinético.

Consideraciones finales

Venezuela para 1968 produce 188 millones de toneladas de petróleo, contra veinte que produce México, el país que le sigue en la lista latinoamericana. Por tanto, su percepción de riqueza no era falsa. El desarrollo económico y tecnológico que vivió en la época justificaba una actualización en todos los sectores, incluido en relación a las representaciones colectivas y propuestas artísticas de vanguardia en tanto cultura accesible a toda persona medianamente formada e informada.

El problema de situar el arte cinético en este sistema de relaciones constituido por los agentes sociales conduce a una camino bifurcado: de una parte, el ejecutivo del Estado, el Ministerio de Obras Públicas y un sector de la población con acceso a la educación, aprecia y se identifica con la cultura híbrida y la estética europea de estas obras; de otra, el interés artístico de la administración de las instituciones culturales, muchas galerías y reconocidos críticos, bajo la influencia del pensamiento marxista y defendiendo una contra-cultura, rechazan categóricamente las obras de Jesús Soto y otros artistas cinéticos considerándolas alienantes y sin detenerse en su particular desarrollo. También la autonomía del arte que defendían estos artistas encontraría en la burguesía venezolana un mercado específico para sus obras, en el cual eran valoradas con criterios estéticos formalistas, insertándose en muchas de las colecciones de arte

en Venezuela. La década de 1960 permitiría a Soto explorar propuestas que escapaban del “carácter mágico-mercantil de la obra” del que hablaba Octavio Paz (2001, 90) al referirse a aquellos artistas que han sustituido la producción artesanal por la investigación. Pero, Soto coleccionista no podrá escapar a la sentencia de Valéry: “El museo ejerce una atracción continua sobre todo lo que hacen los hombres. El hombre que crea y el que muere lo alimentan por igual. Todo acaba en la pared o en la vitrina (...). Sin poderlo evitar pienso en la banca de ciertos juegos que gana en todos los lances” (Valery, 1999: 139). Para 1976, la colección del Museo se ha incrementado significativamente.

Se retoma la idea de Acha, al diferenciar las condiciones específicas de los diferentes países de América Latina para identificar que, en algunos países, por las situaciones sociales y políticas, surgieron diversas propuestas artísticas como fórmula para alcanzar la integración del arte a la vida cotidiana. Sin embargo, muchos siguieron valorando el objeto y al artista; mientras, la norteamericanización se sintió más en la estética popular por su introducción masiva, a través de los medios de comunicación.

Si bien el arte cinético había conseguido asimilarse a las estrategias del mercado y a la sociedad de consumo de la postguerra en Francia y otros países europeos; en Venezuela, con unas instituciones culturales manejadas por una izquierda radical, se

presentaban dos orientaciones que cohabitan en permanente confrontación. La administración de las instituciones, ateneos y galerías, a cargo de los intelectuales de izquierda, actualizados con la crítica social contra la fe en la tecnología como garantía de progreso que impregnaba el clima político internacional durante toda la década de 1960, promueven una crítica a un arte que consideran extrapolado de otro contexto, sin mediación en su implantación.

Por otra parte, el trabajo de los artistas cinéticos se promueve directamente por el ejecutivo del Estado, a través de sus planes y políticas culturales sustentadas por una social democracia bajo la hipótesis de elevar la cultura de las masas, en lo que se entendía como una imagen estética de progreso tecnificado, que lleva a emplazar estas obras en todo edificio del sector oficial que debiera tener la capacidad de albergar funciones para un gran público. Se iniciaba un período considerado como los de la mayor institucionalización del sector cultural en Venezuela.

Referencias Bibliográficas

Acha, J. (1993) Las culturas estéticas de América Latina (Reflexiones). Universidad Nacional Autónoma de México. México, DF.

(1979) Arte y Sociedad Latinoamericana: El sistema de producción. Fondo de Cultura Económica México, DF.

Baudrillard, J. (1999). El sistema de los objetos. Siglo XXI. México, D.F

Bermúdez et al. (1985) Petróleo, modernidad y democracia en las interpretaciones de la sociedad venezolana. Estudio de tres coyunturas históricas: 1928, 1945, 1958.

Universidad del Zulia. Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico. Maracaibo

Bermúdez y Sánchez. (2009) Política, cultura, políticas culturales y consumo cultural en Venezuela. Espacio abierto, Cuaderno Venezolano de Sociología, vol 18, no. 3, jul-sept. Asociación Venezolana de Sociología. Pp. 541-576.

(2002) Actores culturales globales y políticas culturales. Anuario ININCO. Investigaciones de la comunicación. UCV. Caracas. Tomo 14, Vol 2. Pp.161-190.

Brett, G. (2000) Campos de fuerzas. Un ensayo sobre lo cinético. Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona & Actar. Barcelona.

Carnevali, G. (1984). Nuevas adquisiciones 1981-1984. Catálogo Museo de Arte Moderno (1984, dic-1985, febrero). Fundación Soto. Ciudad Bolívar.

Coombs, P. (1964) The Fourth Dimension of Foreign Policy: Educational and Cultural Affairs. The Council of Foreign & Harper and Row Publishers. Nueva York.

Decán, I. (2000) Presentación. Catálogo Desafíos de

la Modernidad. Colección Museo de Arte Moderno Jesús Soto. Consejo Nacional de la Cultura (CONAC) & Museo Alejandro Otero. Caracas.

Galería de Arte Nacional. (1982) Carlos Raúl Villanueva, 1900-1975: Obra Gráfica. G.A.N. Caracas.

García-García, E. (2016) Arte abstracto geométrico en Venezuela y la geometría política internacional. Revista Perspectiva, No. 9 ene-jul Programa de Estudios para Graduados. Facultad de Arquitectura y Diseño de la Universidad del Zulia. Maracaibo.

(2004) A la sombra del cubo. Entresijos del Pabellón de Venezuela en Expo Montreal 67. Portafolio, año 5, vol. 1, No. 9, Julio. Facultad de Arquitectura y Diseño de la Universidad del Zulia. Maracaibo. Pp. 4 A-13 A.
 Garmendia, S. (1996) La Disolución del compromiso. El Nacional: Papel Literario, 25 feb. P. 1.

González, E. (1992) La cultura residencial vino por la revancha. Nueva Sociedad no.117, enero- febrero. Pp. 159-167.

Guevara, R. (1993) La nueva lectura de la realidad. Una conversación con el maestro Jesús Soto, entrevista. La Construcción de la mirada. XX años del Museo de Arte Moderno Jesús Soto 1973-1993. Fundación Museo de Arte Moderno Jesús Soto & Monte Ávila Editores. Ciudad Bolívar.

(1989) Entrevista. Gaceta de museos de Venezuela. Ediciones CONAC, 1. Caracas. P. 9.

(1973) Museo Jesús Soto. Ed. Arte. Caracas.

Jiménez, A. (2008) Soto. Fundación Jesús Soto. Caracas.

Joray y Soto (1984). Soto. Du Griffon. Neuchatel.

Kultermann et al. (2004) Catálogo ZERO 1958-1968 Tra Germania e Italia. Silvana Ed. Milán.

Liscano, J. (1992, 6 febrero) Los militares nunca consultaron a los intelectuales del país. El Nacional. Caracas. Cuerpo C—Arte-. Sp.

(1973) Panorama de la literatura venezolana actual. Publicaciones Españolas. Caracas.

Noriega, S. (2011) La crítica de arte en Venezuela. Universidad de los Andes. Mérida.

Paz, O. (2001) Privilegios de la vista. Galaxia Gutenberg & Círculo de Lectores. Barcelona.

Pierre, A. (1997) "Chronologie". Soto (Catálogo). Galerie nationale du Jeu de Paume. París.

Prieto Figueroa, L. (1947) Problemas de la educación venezolana. Publicaciones de la Federación venezolana de Maestros. Imprenta Nacional. Caracas.

Rodríguez, F. (2004) La inmensa mayoría de los intelectuales está en la acera contraria al gobierno. El Nacional, 30 agosto. P. B-8

Rodríguez, N. (Comp.) (1996) Historia de la educación venezolana. UCV-FHE, Comisión de Estudios de Postgrado. Caracas.

Solà-Morales, I. (2003) Inscripciones. Gustavo Gili. Barcelona.

Stich, S. (1994). Klein. Cantz Verlag. Universidad de Rennes. Stuttgart.

Traba, M. (1974) Mirar en Caracas, crítica de arte. Monte Ávila Editores. Caracas.

(1972) Arte Latinoamericanos actual. Biblioteca Universidad Central de Venezuela. Caracas.

UNESCO (1961) Conferencia General, II Reunión Paris, 1960. Resoluciones UNESCO. Publicado por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación la Ciencia y la Cultura, place de Fontenoy, Paris-7e Impreso por Firmin-Didot, Mesnil-sur-l'Éstrée (Francia).

Valéry, P. (1999) Piezas sobre arte. Visor. Madrid.

VIDAL, C. (1984) Proceso de la cultura en Venezuela III (1935-1985). Centro Gumilla-SIC. Caracas.

Vidal Pacheco, E. (2009) Procesos educativos en Museos de Arte venezolanos. Educere, artículos arbitrados, año 13, no. 45, abril-junio.

