

Jesús Soto en el Pabellón venezolano de 1967: el “Volumen suspendido”

Artigo Inédito

Moisés Orlando Chávez Herrera

 [0000-0003-2827-4380](https://orcid.org/0000-0003-2827-4380)

Jesús Soto at the 1967 Venezuelan Pavilion: the “Suspended volume”

Jesús Soto no Pavilhão Venezuelano de 1967: o “Volume suspenso”

palabras clave:

Jesús Soto, volumen suspendido, cinetismo, Pabellón de Venezuela 1967, Carlos Raúl Villanueva

Este escrito deriva de la tesis presentada en la VIII Maestría de Historia de la Arquitectura y del Urbanismo en la Universidad Central de Venezuela, titulada *Villanueva y el Pabellón de Venezuela en la Expo 67: una obra de arte total*. Aquí se estudia la labor que Jesús Soto tuvo en el proceso de creación de una escultura que se ubicó en uno de los cubos del pabellón, detallando su proceso de concepción, desarrollo y culminación, a lo largo del trabajo colaborativo que lideró Carlos Raúl Villanueva. Asimismo, se hace un estudio de los significados filosófico-artísticos y una revisión sobre el concepto de modernidad que se muestra y esconde en la esencia de la pieza.

keywords:

Jesús Soto, Suspended Volume, Kineticism, Venezuela Pavilion 1967, Carlos Raul Villanueva

This paper derives from the thesis presented in the VIII Master Program in History of Architecture and Urbanism at the Universidad Central de Venezuela, which was entitled *Villanueva and the Pavilion of Venezuela at the Expo 67: A Total Work of Art*. This article studies the role that Jesús Soto had in the process of creation of a sculpture that was located in one of the cubes of the pavilion, detailing it from its conception to its development and realization, through all the collaborative work that Carlos Raul Villanueva led. Also, a study on the philosophical and artistic meanings and a revision on the concept of modernity, shown and hidden in the essence of the piece, are here presented.

*Universidade Central da Venezuela (UCV), Venezuela.

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2019.154440



Este artigo resulta da tese apresentada no VIII Mestrado em História da Arquitetura e do Urbanismo da Universidade Central da Venezuela, intitulado *Villanueva e o Pavilhão da Venezuela na Expo 67: uma obra de arte total*. Nele, procuramos analisar o papel de Jesús Soto na criação da escultura instalada em um dos estandes do pavilhão e detalhar sua concepção, desenvolvimento e execução, abordando, ainda, o trabalho colaborativo conduzido por Carlos Raúl Villanueva nesse processo. Por fim, propõe-se o estudo dos sentidos filosófico e artístico da ideia de modernidade e a revisão desse conceito, a fim de elucidar o modo como ele se apresenta e oculta na obra.

palavras-chave:

Jesús Soto, volume suspenso, cinetismo, Pavilhão da Venezuela de 1967, Carlos Raúl Villanueva

1. Raúl Leoni fue presidente de Venezuela entre los años 1964 y 1969. Su papel en el campo político inicialmente se enfocó hacia las reivindicaciones obreras y la lucha contra la dictadura de Juan Vicente Gómez (1857-1935). Las ideas de izquierda acompañaron sus acciones tempranas. Junto con Rómulo Betancourt fundó la Agrupación Revolucionaria de Izquierda (ARI) y más tarde, en 1939, fue uno de los fundadores del Partido Democrático Nacional (PDN) organización política de vida clandestina que luego contribuyó a la creación del partido Acción Democrática (AD). Durante su presidencia, ya con renovadas aspiraciones ideológicas, dedicó importantes inversiones hacia el Estado Bolívar, su cuna natal, debido a la visión de este ámbito nacional como un polo de desarrollo y modernidad venezolana. Allí "su tierra" fue vista como

redentora de Venezuela, donde se desarrollaron importantes obras de la mano con la técnica como el Complejo Hidroeléctrico de Macagua, la primera etapa de la Represa del Guri, el Complejo Siderúrgico del Orinoco y el Puente de Angostura, entre otras, y también se lograron notables progresos en torno a la soberanía nacional con la firma del Acuerdo de Ginebra para poder resolver el diferendo respecto al territorio esequibo (Guayana Esequiba).

2. CARRERA DAMAS, Germán. Sexta Conferencia. Tardía institucionalización del Estado Liberal Democrático en el marco del desarrollo dependiente de la implantación (1958-1974). **Una nación llamada Venezuela**. 5ta. Ed. 1997. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2006, pp. 173-192.

Figura 1: Miembros de la Comisión oficial del Gobierno de Venezuela, 1966. Villanueva se ubica hacia la derecha, usando sombrero; todos visitando los terrenos para la construcción del Pabellón venezolano. Archivo Fundación Villanueva.

Las exposiciones universales son eventos internacionales, formalmente existentes desde el año 1851, donde los distintos países convocados se reúnen para exhibir la producción tecnológica y cultural, y favorecer las relaciones capitalistas a nivel mundial. Es esta la ocasión más idónea en la cual los gobiernos aprovechan para difundir sus aspiraciones de modernidad y debatir sobre una cierta superioridad frente al resto de las naciones convocadas, particularmente a través de la muestra que el pabellón nacional reproduce. El *Pabellón de Venezuela para la Exposición Universal de 1967* en Montreal (Canadá), provino de una asignación del Ministerio de Fomento del Gobierno de Venezuela producida en el año 1966, bajo la presidencia de Raúl Leoni Otero (1905-1972)¹. ¿Cuál es la Venezuela que encontramos en este momento?

La situación venezolana durante el período de la presidencia de Leoni fue esa misma de la década de los 60, un país que con una tardía institucionalización del Estado liberal democrático, que de acuerdo con el historiador Germán Carrera Damas se sitúa entre los años 1958 y 1974², uno de los períodos políticos que se desarrollaban luego del gobierno de carácter dictatorial del militar Marcos Pérez Jiménez. La sociedad en ese momento estaba cargada de tremendos problemas económicos que afectan a la mayoría de la población, era un país que marchaba tras el espejismo liberal, en el cual no existía contraste entre libertad y hambre. No obstante, el gobierno buscó satisfacer ingentes necesidades sociales como objetivo socioeconómico.

En la Gaceta Oficial de la República de Venezuela No. 28.040, publicada en el año 1966, figuró el arquitecto Carlos Raúl Villanueva (1900-1975), anteriormente designado por el Colegio de Arquitectos de Venezuela (CAV), como líder del proyecto del pabellón.



Ese mismo año, Villanueva inició el esbozo de la edificación, disponiendo una serie de ensambles basados en la reunión de distintos paralelepípedos. ¿De dónde provenía esta noción de la reunión de varios volúmenes? ¿Del cubo en sí? Ésta fue producto de la asociación de la forma cúbica literal del boceto con el concepto interno que Le Corbusier (1887-1965) produjo sobre su idea de la *Boîte à Miracles*³ (Caja de Milagros, 1948), la semilla artística y moderna que constituyó el cuerpo y el corazón del pabellón venezolano. Y es que de acuerdo con su asistente y colaborador Juan Pedro Posani (1931-), Villanueva había triplicado este cubo corbusieriano en respuesta a las necesidades programáticas que el gobierno venezolano tenía para resolver los distintos usos de la exposición venezolana⁴.

Es así como el arquitecto incorporó varios elementos espectaculares y los jeux (juegos) que posibilitarían las curiosas alusiones de Le Corbusier a los "milagros" –los logros de la técnica mediática moderna– retóricamente descritos por Le Corbusier como la levitación, manipulación, distracción, nuevos sonidos, entre otros. Y siguiendo al pie de la letra la propuesta del arquitecto suizo, incorporó "todo aquello que su corazón podía desear". ¿Cuál fue el resultado? Una edificación que reunía fundamentalmente los mejores y más novedosos desarrollos e ideas de la arquitectura, del arte abstracto y folklórico venezolano, tomados de la mano con la técnica.

3. "[...] La Caja de Milagros es un cubo; con ella están dadas todas las cosas necesarias para la fabricación de los milagros, levitación, manipulación, distracción, etc. El interior del cubo está vacío, pero vuestro espíritu inventivo lo llenará con todos sus sueños, a la manera de la representación de la vieja 'comedia dell'arte'" (traducción nuestra). BOESIGER, Willy (ed.) *Œuvre Complete 1957-1965. Le Corbusier et son atelier rue de Sèvres 35*. 15 ed. Basilea; Les Éditions d'Architecture, 2006. p. 170.

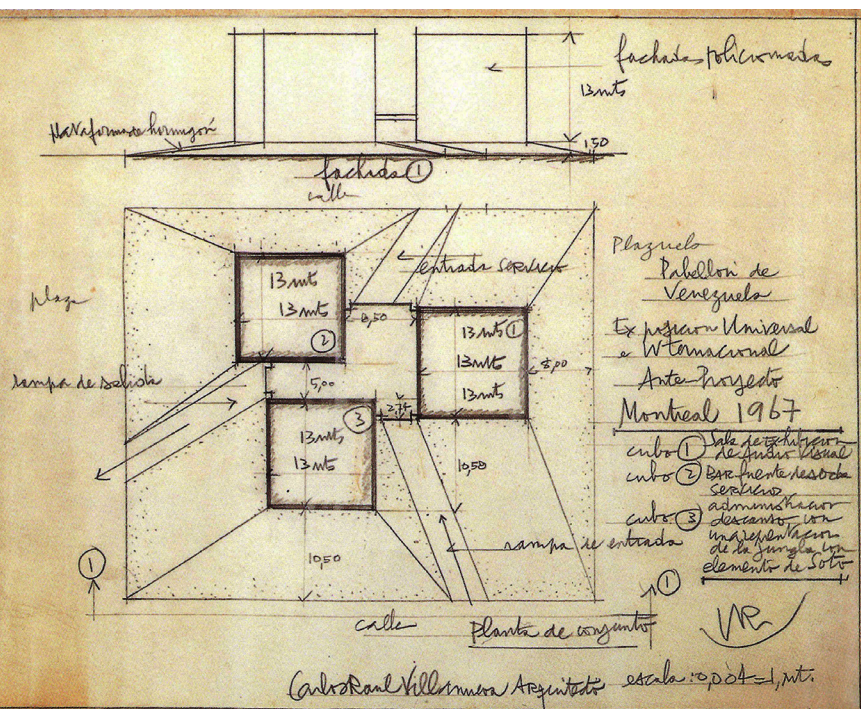


Figura 2: Carlos Raúl Villanueva. Planta y elevación del anteproyecto final, Pabellón de Venezuela, 1967. Disposición final de los cubos junto con la descripción funcional al interior de cada espacio, incluidos los "milagros" asociados con el proyecto de Obra de Arte Total. Archivo Fundación Villanueva.

4. Tales exigencias probablemente respondieron a las intenciones que el gobierno tenía en torno a lo que debería ser la representación de Venezuela ante un contexto internacional

1. Jesús Soto y el proyecto escultural

La intervención de Jesús Soto (1923-2005) en el pabellón respondió a la sugerencia de Carlos Raúl Villanueva, su amigo cercano, quien propuso su participación a fines del año 1966, por medio de una escultura que se integraría a la representación de la selva venezolana inicialmente dispuesta en uno de los tres cubos⁵. La nueva y potenciada propuesta general de la edificación quedó explicada en una carta y un croquis de Villanueva, enviados a Jesús Soto en el mes de diciembre:

Estimado Soto:

He regresado del Canadá y creo que la posibilidad de tu colaboración conmigo para el Pabellón de Venezuela para la Expo 67, es una cosa ya posible.

El Pabellón consta de tres cubos policromados, uno para Audiovisual, el segundo un sitio de reunión y cafetín, con oficinas a la parte superior y el tercero, un sitio de descanso, donde se sube por medio de rampas para volver a bajar, en medio de una selva tropical, con músicas adecuadas, medio folklórico y medio pop-art (quiero decir moderno): abajo un espejo de agua con flores tropicales y en el centro, un 'Soto' monumental que puede moverse si te parece bien iluminado a tu gusto.

Adjunto un croquis –el croquis saldrá [por separado] mañana por la mañana. En Montreal están haciendo, según mis ideas, algo más estudiado.⁶

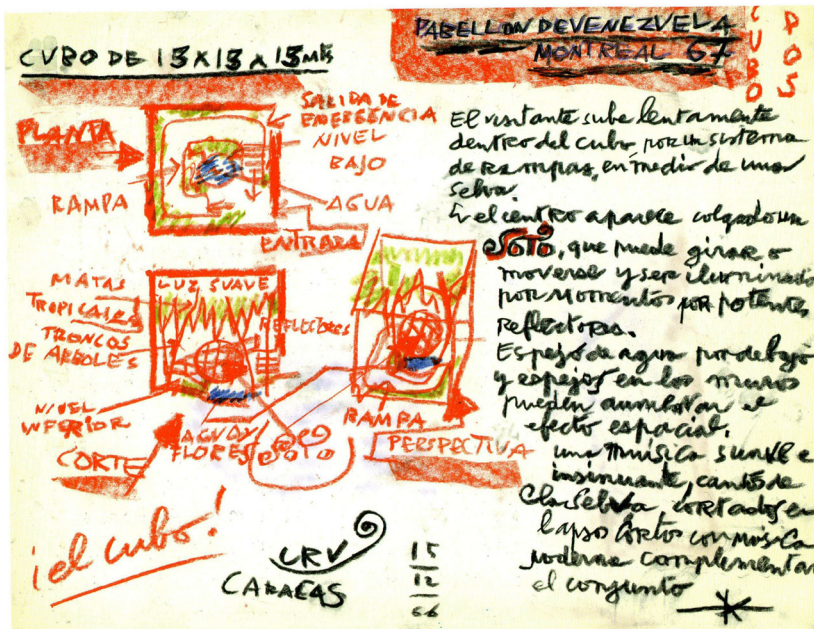
Así, en el cubo ahora con Soto, Villanueva reunía la representación de la naturaleza amazónica del sur de Venezuela con una gran pieza escultórica de uno de los mayores representantes del arte abstracto venezolano. Jesús Rafael Soto quedaba de este modo inserto definitivamente en la propuesta del pabellón venezolano, y significativamente, reuniendo su escultura “cinética” con la representación selvática o natural distintiva del país, hecho que pudo equivaler a idea de naturaleza-modernidad, la legitimación de lo natural por medio de la coexistencia con la escultura, plena representante de la modernidad.

en el que se

exhibiría al país desde sus potencialidades y atractivos para fomentar el intercambio comercial y cultural, donde se terminaría asumiendo la particular mezcla entre los adelantos de la técnica y la modernidad –a distintos niveles– con las bondades y riquezas de la naturaleza y la cultura popular. Escribe Posani: “[Villanueva] Recuerda un viejo croquis de Le Corbusier... Un cubo gigantesco, de material indefinido, una puerta, unos punticos representaban el público... Y es este el primer croquis del pabellón: un cubo... Mientras tanto, los órganos de la burocracia han logrado definir la lista de necesidades, separándolas en tres zonas: una para el programa audio-visual..., otra para la representación 'al natural' del paisaje, la selva, etc... y otra para el restaurant-cafetín... Las tres zonas se concretan y dan lugar enseguida a la multiplicación de los cubos: aparecen los tres en la disposición definitiva”. POSANI, Juan Pedro. Un cubo, dos cubos, tres cubos. **Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas**. Caracas, n. 8, oct. 1967, p. 59, 60.

5. La representación de la selva venezolana eventualmente habría sido producto de las aspiraciones gubernamentales por denotar una de las tantas bondades

En esa carta adicionalmente le solicitó confirmar si aceptaba este convenio para inmediatamente acordar sus viajes a la ciudad de Montreal. Se expuso así la propuesta del cubo que inicialmente estuvo ocupado solamente por la Jungla, pero que ahora estaría acompañada por la escultura.



naturales –una de las más conocidas e icónicas– con las que Venezuela se identificaba.

Figura 3: Carlos Raúl Villanueva. Propuesta inicial para el *Cubo Dos*. Dibujo que describe la relación mixta entre selva y escultura moderna de Soto al interior de uno de los cubos. Archivo Fundación Villanueva.

6. El arquitecto Villanueva ya manifestaba con absoluta convicción a este nivel del proyecto, que su pabellón es una representación novedosa, "moderna" y policroma del país, no sólo por su contenido, sino incluso por medio de la propia arquitectura. Las nociones cromáticas descritas, muy seguramente provienen de toda su importante experiencia en la Ciudad Universitaria de Caracas, donde el color, aplicado a las obras de arte y edificaciones, jugó un papel trascendental en la valoración de los edificios y del conjunto urbano, entendido como reunión de las artes. Aquí igualmente manifiesta la condición mixta de la muestra venezolana, una mezcla entre lo folklórico y el pop-art. VILLANUEVA, Carlos Raúl. **[Correspondencia]**. Destinatario: Jesús Soto. [Caracas?], dic. 1966. 1 carta personal.

7. VILLANUEVA, C. R. **Pabellón de Venezuela. Montreal 67**. Cubo dos, dic. 1966. Boceto,

En el croquis enviado se muestra como se añaden elementos y dispositivos que realzan el disfrute y demarcan un recorrido del espacio interno en función del espectáculo natural y artístico. Surgieron así las rampas y un espejo de agua para resaltar el elemento artístico que, en medio de sonidos selváticos y modernos, se entremezclaban con flores y plantas colgadas.

PABELLÓN DE VENEZUELA MONTREAL 67

El visitante sube lentamente dentro del cubo por un sistema de rampas, en medio de una selva.

En el centro aparece colgado un SOTO, que puede girar o moverse y ser iluminado por momentos por potentes reflectores.

Espejo de agua por debajo y espejos en los muros pueden aumentar el efecto espacial.⁷

A finales del mes de enero de 1967, debido a las complejidades económicas y técnicas del traslado y selección de las plantas que acompañarían a la escultura, se abandonó la propuesta de la representación de la selva venezolana, y se dejó enteramente a Jesús Soto el rol protagónico del Cubo no.2. Soto escribe a Villanueva:

creyón sobre

papel. Archivo Atelier Soto. Publicado en: DE SOLA, Ricardo; VILLANUEVA, Paulina. **Crónica. Tres cubos en Montreal**. Caracas, Armitano Editores, 2007. p. 76. Carlos Raúl Villanueva también produce otro boceto sobre la misma idea, con especificaciones similares al otro dibujo antes mencionado. VILLANUEVA, C. R. El cubo no.2, [1966?] Boceto, creyón sobre papel. Archivo Atelier Soto.

8. No se tiene información exacta sobre las razones que hicieron que tal acuerdo se concretara en Córdoba. No obstante, allí se produjeron una serie de bienales de arte, promovidas y financiadas por empresas argentinas [Kaiser, y Pipino y Márquez] desarrolladas a partir de 1962. En la Segunda Bial de 1964, Jesús Soto ganó el premio más importante del evento. La Tercera Bial, se desarrolló en el año 1966, y el jurado concedió el premio a Carlos Cruz Diez. Es probable que Jesús Soto haya regresado a la Bial, y que Villanueva le acompañara, en vista de su notable interés por el arte. Eventualmente, este habría sido el contexto en el que Villanueva planteara a Soto su participación en el Pabellón venezolano. BAYÓN, Damián. América Latina en sus artes, México D.F., Siglo Veintiuno Editores, S.A..., Unesco, 2000.

Estimado amigo:

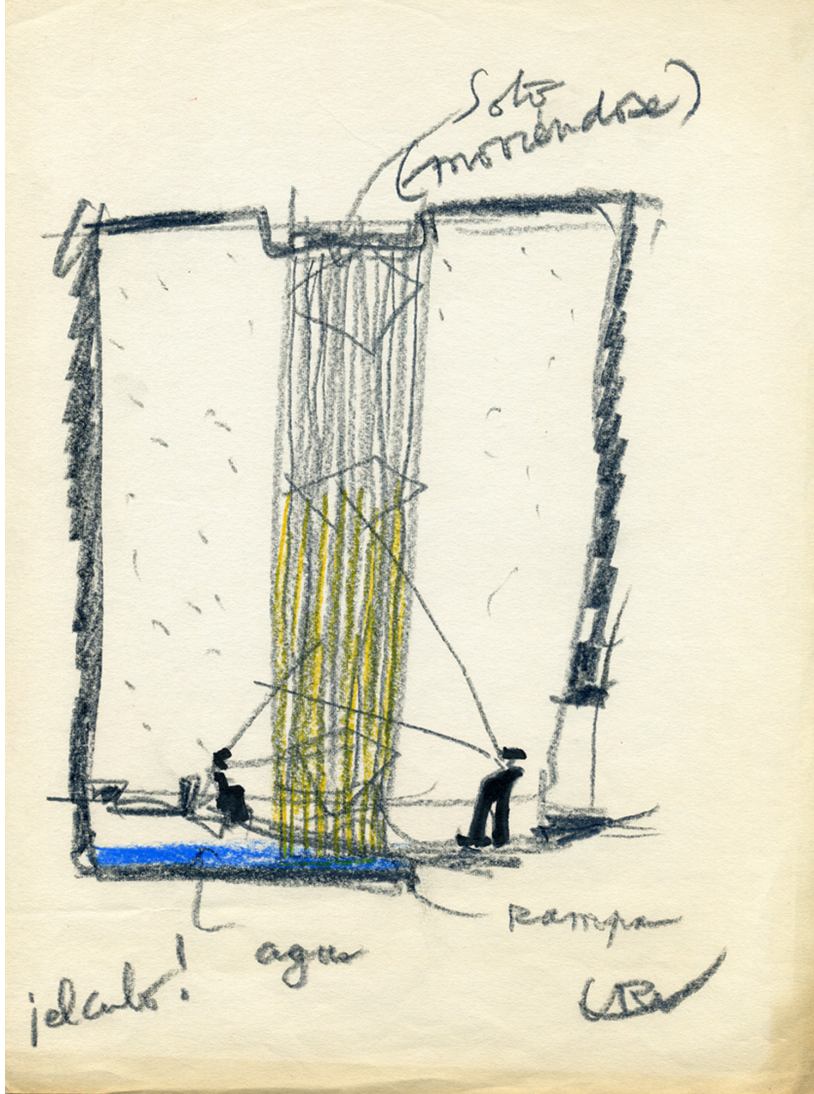
De acuerdo con nuestras entrevistas y particularmente con lo convenido en Córdoba, Argentina⁸; la presente es para ratificarte delante de las instituciones competentes, mi aceptación de colaborar con Ud.' en el Pabellón de Venezuela de la "Feria de Montreal 1967", en la construcción de una escultura de escala monumental (4m x 12, cuatro metros por doce de alto) y de la creación de un ambiente general con murales y otros elementos visuales, en los espacios dedicados a este efecto.⁹

Entre el 21 y 22 de enero, Villanueva volvió a escribir a Soto, pero ahora desde Montreal, habiendo tenido oportunidad de reflexionar más sobre la propuesta:

¡Querido Genio!

(...) Erickson, el arquitecto canadiense asociado (...) me habló en detalle de la entrevista que ha tenido contigo en París al principio de año y estoy totalmente de acuerdo con ustedes sobre la modificación del contenido del cubo 2; es decir, eliminación completa de la selva, el Soto ya ocupa todo el espacio del cubo, se refleja en un espejo de agua en el suelo, y se visualiza en medio de un sistema de rampas: tu elemento ocupa la parte central y las laterales con algunos elementos tuyos en las paredes.¹⁰

De las discusiones entre Soto y Arthur Erickson (1924-2009), uno de los importantes arquitectos colaboradores en Canadá, se llegó a la propuesta de la eliminación absoluta de la selva o jungla, y el dominio prácticamente absoluto de la escultura, opción que también Villanueva suscribió; esto nos habla del papel que también el resto de colaboradores y asesores del proyecto cumplieron respecto a la conformación y los logros finales del pabellón¹¹. Igualmente podría argüirse que la representación naturalista de la selva, ya descartada,



habría adquirido para los proyectistas un traductor moderno en Jesús Soto, por medio de su escultura.

En Canadá surgió la primera propuesta del cubo con la escultura de Soto, la cual se envió desde la oficina Erickson/Massey a Carlos Raúl Villanueva:

Apreciado Sr. Villanueva

Contenidos en esta carta, encuentre los esbozos preliminares No. SK/S 001. SK/S 002, SK/S 003 del cubo que presenta las pinturas cinéticas del Sr. Soto. El plano muestra una rampa tipo herradura la cual alcanza una elevación máxima de 6' (aproximadamente 2 metros). Una vista desde el corredor de acceso hacia el cubo será obstruida por una serie de tubos igualmente espaciados. El espectador entonces debe, para poder ver la

150

Moisés O. Chávez Herrera

Jesús Soto en el Pabellón

venezolano de 1967: el

"Volumen suspendido"

9. SOTO, Jesús.

[Correspondencia].

Destinatario: Carlos Raúl Villanueva. París, enero 1967.

1 carta personal. Archivo Atelier Soto.

10. VILLANUEVA, Carlos

Raúl. **[Correspondencia].**

Destinatario: Jesús Soto.

Montreal, enero 1967. Archivo Atelier Soto.

Figura 4: Carlos Raúl Villanueva. Croquis del *Cubo Dos*. Se muestra el protagonismo de la escultura de Soto al centro del espacio, rodeada por una rampa y suspendida sobre un espejo de agua. Archivo Fundación Villanueva.

11. En la carta se hace notorio el papel de Arthur Erickson en el desarrollo del proyecto final del Pabellón. Villanueva constantemente lo menciona para confirmar la toma de decisiones importantes sobre el pabellón venezolano. En esa misma carta del 22 de enero, escribe: "He tenido conferencia durante todo el día de ayer y esta semana con Erickson, el arquitecto canadiense asociado que controla la obra y me ayuda aquí para el Pabellón." *Ibidem*.

obra del Sr. Soto, subir la rampa a la elevación de 6' –elevación desde donde una clara vista del Soto es posible. Para la contemplación adicional, el espectador bajará la rampa hacia el centro de la herradura donde se ha provisto de un banco para sentarse y observar. La sección A muestra como el Soto será iluminado...

La simple rampa de herradura parece, en esta etapa de diseño, tener el más simple y limpio provecho de la rampa con respecto a las proporciones del espacio del Soto.

El Sr. Soto debe ser consultado sobre los requerimientos para la distancia del espectador respecto a la pintura, antes de que podamos terminar el diseño de la rampa que se diseñe. Sus comentarios serían grandemente apreciados y en vista de que el tiempo es crítico, las decisiones deben ser hechas en base al presupuesto preliminar que adjunto con estos dibujos.¹²

12. BARRET, Donald.

[Correspondencia].

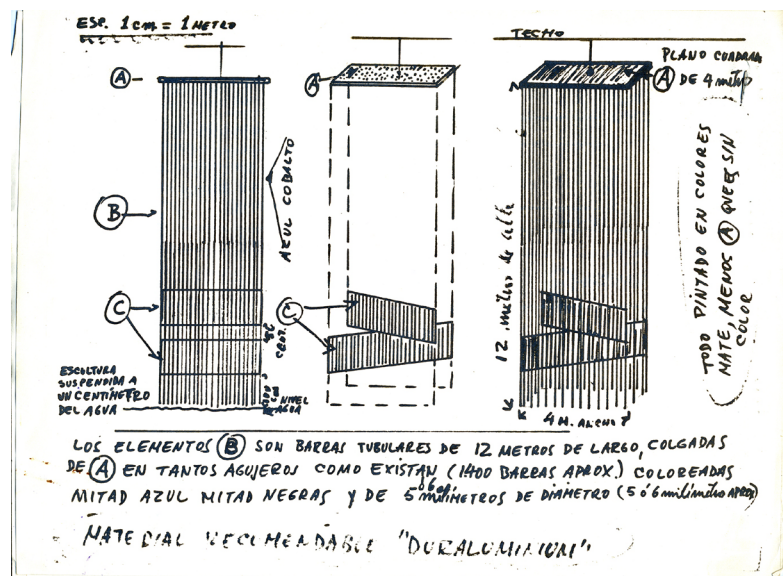
Destinatario: Carlos Raúl Villanueva. Montreal, enero 1967. Erickson/Massey Architects. Erickson Fonds.

13. Soto especifica luego las opciones de los colores a utilizarse para la escultura: azul cobalto y negro, y una variación propuesta en amarillo limón y blanco. DE SOLA, R.; VILLANUEVA, P., 2007. p. 79, 81.

14. Estas especificaciones se muestran en: páginas con dibujos de Jesús Soto, aproximadamente de mediados de febrero, 1967. Canadian Architectural Archives (Canadá). Erickson fonds. Igualmente uno de estos dibujos aparece publicado en: *Ibidem*, p.80.

Figuras 5 y 6: Jesús Soto. Estudios preliminares del *Volumen suspendido*, 1967. Croquis explicativos de la escultura, enviados a Carlos Raúl Villanueva junto con sus cartas durante el proceso de

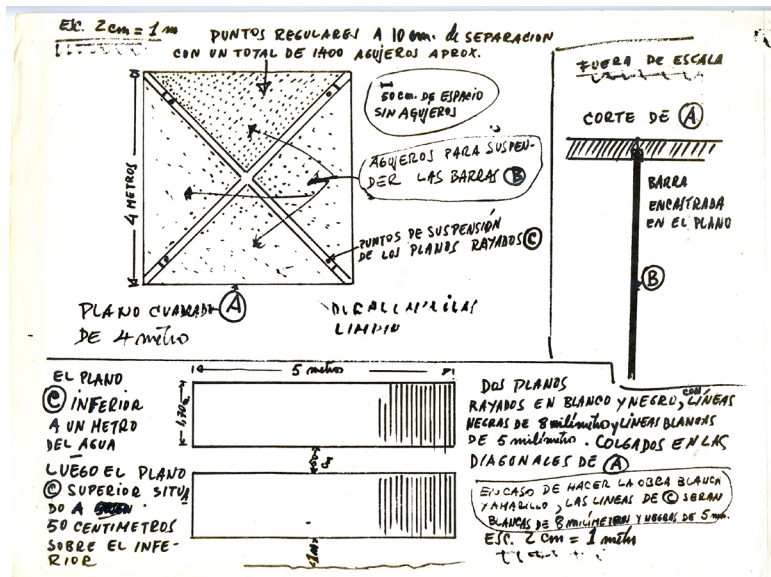
Entre finales de enero e inicios de febrero, por medio de varios dibujos, Soto hizo especificaciones adicionales en torno a la escultura. Propuso un volumen prismático con soporte cuadrado de 4 m. x 4 m. –con diagonales que dividían la placa en cuatro triángulos– compuesto por barras tubulares coloreadas de 12 m. de largo y 5 o 6 mm. de diámetro aproximado, hechas en *duraluminium* y suspendidas a 1 cm. del agua. Estas se colocaban cada 10 cm. una de la otra –para un total de aprox. 1400 barras– y se sujetarían desde el plano cuadrado. De la base de la escultura colgarían dos planos rayados desde las diagonales del tope, pintados en blanco y negro si las barras eran azules y negras, y blancas y negras si las barras eran amarillas y blancas¹³, colocadas a 50 cm. sobre el nivel inferior¹⁴.



Jesús Soto en el Pabellón

venezolano de 1967: el

"Volumen suspendido"

diseño. Archivo Fundación
Villanueva.

El elemento giraba lentamente a una rapidez aproximada de un minuto por cada rotación, confirmando la idea inicial de Villanueva sobre este elemento y contrariando la opción de fijarla al techo planteada por Erickson¹⁵. El artista en esta fase proyectual, sometió la obra a un proceso de continua transformación por medio del estudio con maquetas que le permitieron reforzar determinados efectos visuales, como por ejemplo el efecto de vibración, presente desde sus primeras versiones.

Los mismos modelos o maquetas en sus versiones definitivas fueron utilizados por el artista en diversas exhibiciones, como lo fue la exposición en la Galería Denise René en París, desarrollada entre mayo y junio de 1967, donde presentó varios penetrables y volúmenes suspendidos, entre ellos, una de las maquetas utilizadas en el marco de la preparación para la escultura en Montreal¹⁶.

2. El "Volumen Suspendido": propuesta y significados

La propuesta llegó a su estado final. El día 2 de marzo de 1967 se redujo el soporte blanco a 3,5 m. x 3,5 m. —donde se inscribió en diagonal, una cruz estrecha que dibujaba curvas en sus lados, referida por Soto como "Cruz de San Andrés"¹⁷— y su altura a 11 m. Se asumió la opción escultórica única con los colores amarillo limón para la mitad superior y blanco para la mitad inferior de la obra, así

15. SOTO, Jesús.

[Correspondencia].

Destinatario: Carlos Raúl Villanueva., [S.l.], feb 1967.

Archivo Fundación Villanueva.

16. Ver catálogo de la

Exposición: Galerie Denise René (Francia). Soto. Mayo-Jun. 1967. Archivo Atelier

Soto. En una entrevista,

Jesús Soto le explica a Ariel Jiménez lo siguiente:

"En la muestra de la rivera derecha, expuse varias piezas:

algunos plexiglaes y un volumen suspendido que era

en realidad la maqueta del gran volumen que mostré

en el pabellón venezolano de la Exposición Universal

en Montreal... Allí hice una obra envolvente que partía

del techo y cubría uno de los muros de la galería.",

JIMÉNEZ, Ariel. **Jesús**

Soto in conversation with/ en conversación con Ariel

también como los colores del espacio: pintura blanca aplicada en el plafón del techo, paredes y barandas. La separación de las barras de 6mm de diámetro es de 55cm de centro a centro.

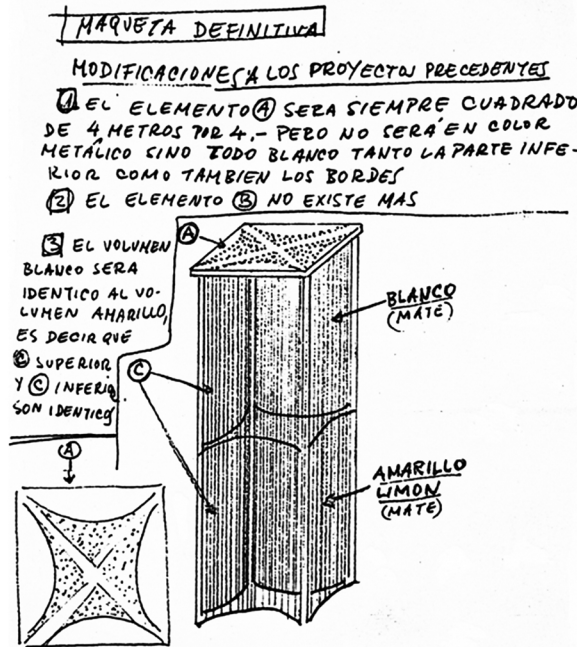
Jiménez. Caracas, Fundación Cisneros. Ed. RM. 2011, p.183
Figura 7: Jesús Soto. Planta y axonometría del *Volumen suspendido*, 1967. Descripción de la maqueta definitiva. Archivo Fundación Villanueva.

17. Esta cruz empieza a hacerse presente en los dibujos enviados a inicios de febrero de 1967. Suele aparecer o estar inscrita en diferentes banderas nacionales, como en la de Escocia, Irlanda, Inglaterra, entre otras. Se le denomina "Cruz de San Andrés" por el modo como el santo pidió ser crucificado, distinto al modo de Jesucristo. Representa la humildad y el sufrimiento, y en la heráldica simboliza caudillo invicto en combate. AAV, Cruz de San Andrés.

Wikipedia. Disponible en: https://es.m.wikipedia.org/wiki/Cruz_de_San_Andr%C3%A9s. Ver también: S/A. La cruz de San Andrés y su significado inspirador. Aleteia. Disponible en: <https://es.aleteia.org/2017/11/30/la-cruz-de-san-andres-y-su-significado-inspirador/>

18. Adicionalmente se habrían eliminado los dos planos o láminas rayadas. Minuta de reunión, 2 de marzo de 1967. Archivo Fundación Villanueva. DE SOLA, R.; VILLANUEVA, P., 2007.

19. Los planos de adecuación de la estructura (espejo de agua y plataformas) y climatización del cubo



Las rampas bordearían en ángulos rectos el perímetro ortogonal del cubo. En el espejo de agua se instalarían 5 reflectores de luz con protección para iluminar desde abajo a la escultura.

El sistema mecánico utilizado para producir el movimiento de la escultura fue dispuesto por la firma *Lachine Forge*¹⁸. Los planos a utilizar se produjeron en marzo; tanto los componentes estructurales y tecnológicos de la escultura, como los detalles y sistemas del cubo que la contiene, fueron resueltos en este momento¹⁹.

Pero más allá de los componentes formales, tecnológicos y constructivos, ¿de qué se trató esta intervención escultórica?, ¿qué hay detrás de este *Volumen suspendido* de Soto?, ¿cómo interpretar su contenido ideológico?

Para comprender esta escultura habrá que partir del análisis y los cambios desarrollados por el artista en su obra, particularmente en las piezas seriales que realizó entre 1951 y 1952, que constituyeron un punto de referencia inicial para posteriormente transformarse en experimentos de carácter escultural. Ariel Jiménez²⁰ comenta:

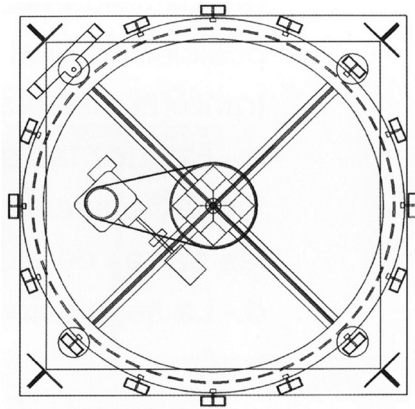
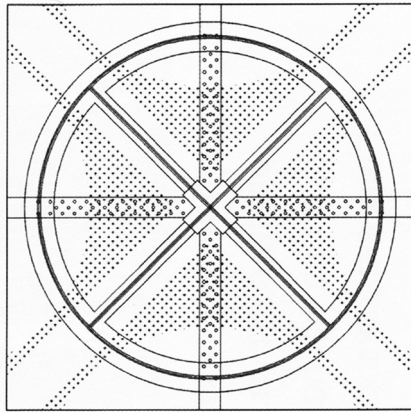
Moisés O. Chávez Herrera

Jesús Soto en el Pabellón

venezolano de 1967: el

"Volumen suspendido"

Él pasa convirtiendo esto [una composición pictórica, es decir, plana], o bien en una rejilla de techo, desde donde cuelgan entonces las varillas y la obra se hace penetrable... o [en un] volumen suspendido (...) y si esto lo coloca como piso genera, o bien sus extensiones, o sus progresiones y extensiones.²¹



[tuberías, aire acondicionado y calefacción] llevan por fecha, 6 de marzo de 1967. Los correspondientes a las instalaciones eléctricas tienen como fecha: marzo/1967. CANADIAN ARCHITECTURAL ARCHIVES (Canadá). Erickson fonds.

20. Ariel Jiménez es historiador del arte y curador de arte moderno y contemporáneo. Acompañó a Jesús Soto como asistente y colaborador. Ha sido director y curador en jefe del Museo de Arte Moderno Jesús Soto en Ciudad Bolívar, director general de la Sala Mendoza y director del Departamento de Educación y Medios Audiovisuales del Museo de Arte Contemporáneo de Caracas.

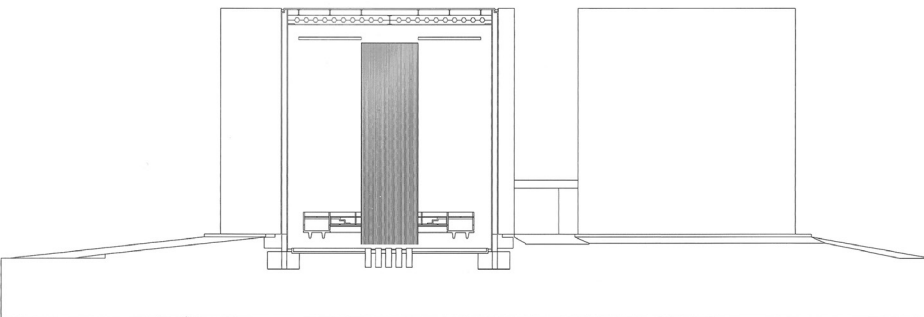
21. JIMÉNEZ, Ariel.

Entrevista. [abr 2013].

Entrevistador: Moisés Chávez Herrera. Caracas, 2013. 1 archivo mp3.

Figuras 8 y 9: Ricardo De Sola. Planos estructurales del *Volumen suspendido*, 1967. Dibujos del proyecto empleados por la empresa Lachine Forge para construir el sistema de la escultura de Soto. Archivo Fundación Villanueva.

Figura 10: Carlos Raúl Villanueva. Corte general. Sección del Pabellón que muestra el interior del Cubo Nro. 2, Archivo Fundación



Ambas opciones son vías que el artista encontró para, desde la pintura, proyectarse con un lenguaje propio; un elemento repetido que se lanza al espacio.

Un precedente directo al Volumen suspendido –así también como a los Penetrables– lo constituye la Cajita de Villanueva (1955), un ejemplo de sus obras en plexiglás²². En esta caja se produce uno de sus primeros intentos por eliminar la condición de lado frontal y posterior, lado derecho e izquierdo en la obra de arte; e igualmente conforma uno de sus primeros ejemplares que expresan la noción de fragmento espacial sometido a la vibración.

Villanueva.

22. Señala A. Jiménez: "Yo creo que si alguna obra puede considerarse como un precursor al menos conceptual, y no técnico, tanto de los volúmenes suspendidos como de los penetrables, es la "Cajita de Villanueva", *Ibidem*. Jesús Soto dice: "En la Cajita de Villanueva hay un aspecto nuevo, aparte de la vibración, y es que se producía una ambigüedad óptica que hacía difícil determinar dónde se encontraban los cuadrados. De repente te parecía que el cuadrado negro se encontraba en el fondo y a veces te parecía verlo en primer plano.", JIMÉNEZ, Ariel. p. 156-157.

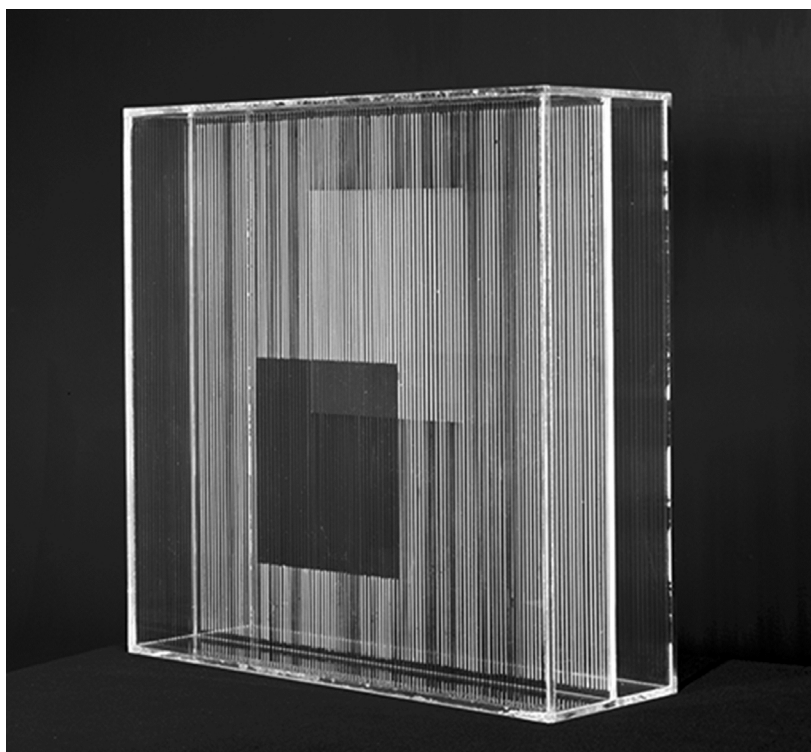


Figura 11: Jesús Soto. *Cajita de Villanueva*, 1955. Acrílico sobre plexiglás. Archivo Fundación Villanueva.

A la hora de referirse a su escultura, Jesús Soto empleó la denominación específica de *Volume suspendu*. Según Ariel Jiménez los volúmenes suspendidos:

(...) o [aquellos] que él llama volúmenes virtuales, son una de las maneras que encontró Soto para hablar de que hay cuerpos, como metáfora de cualquier cuerpo en el mundo, que están constituidos en el fondo por energía; por eso los quiere hacer vibratorios.²³

Materialmente el *Volumen suspendido* no constituye un cuerpo sólido (macizo), por el contrario, su ocupación del espacio se produce por medio de varillas que están suspendidas en el aire. El objetivo fue generar volúmenes que no son cuerpos contundentes sino formas que describen un volumen sin ser plenamente sólido, y que vibran como reacción a estar atravesados por el espacio; una vibración que se produce como efecto asociado con la visión y que es resultado de la penetración visual que produce el ojo, una manifestación del carácter espectacular de este tipo de esculturas²⁴.

El término *Volume suspendu* también fue empleado por Soto para una serie de elementos que no responden a un mismo principio tipológico, y en los cuales se presenta una serie de láminas alargadas y suspendidas con hilos de nylon translúcido desde un soporte sujeto a la pared, y contra un cuadrado de líneas negras y blancas. Cabe señalar que también existe otra variación del Volumen suspendido del año 1968, que consta de un volumen de barras azules, otro de barras negras suspendidas, y un panel blanco fijado a la pared²⁵.

Respecto a estas diferencias, Jiménez comenta sobre la importancia de entender que en la obra de Soto está continuamente presente la idea de la obra que se abre al espacio. A pesar de que a lo largo de sus producciones, los mecanismos y herramientas que utiliza sean diferentes, y que refieren a distintos prototipos o estructuras (pintura, escultura; volúmenes, cuerpos espaciales, etc.), las búsquedas mantienen un vínculo fundamental o hilo conductor, expresado mediante la apertura paulatina del plano hacia el espacio.

En ese sentido, la obra de Soto tiene una doble vertiente: una en la que ésta se hace penetrable, para absorber, y otra donde ella se convierte en un espectáculo lejano, sólo para ser visto; una serie de propiedades que a lo largo de la historia del arte, de acuerdo con Jiménez, ya han sido puestas de manifiesto²⁶.

Pero ¿por qué la vibración? Esta era una especie de metáfora que Soto utilizaba para hablar de la energía, que es un componente esencial del universo. Con el descubrimiento de la electricidad, el electromagnetismo y las posibilidades mecánicas del movimiento, se introducen nuevos elementos en el pensamiento científico y artístico. Al mismo tiempo, el movimiento es una muestra de la energía que hace posible el desplazamiento de los cuerpos; un concepto tratado en la *Teoría de la Relatividad* de Albert Einstein, y de gran interés

23. JIMÉNEZ, Ariel. [abr 2013]

24. A. Jiménez también utiliza la analogía con las auroras boreales para interpretar y describir los volúmenes suspendidos y responder al mismo tiempo la pregunta de por qué un volumen suspendido no puede ser penetrable. "Las auroras boreales te ofrecen la imagen de formas en el espacio que no son sino luz, energía, y que están allá, inabordables, impenetrables.". Los volúmenes suspendidos sólo pueden ser penetrados mediante la vista, de la experiencia visual. *Ibidem*.

25. Esta obra es parte de la colección del Centro Pompidou. AMELINE, Jean Paul. **L'œuvre Volume suspendu**, 1968. 2011. Georges Meguerditchian - Centre Pompidou, MNAM-CCI. Disponible en: <http://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cajzxGK/rpgEn6j>

26. Es el caso de "Las Meninas" de Diego Velázquez, "donde el pintor busca integrarte... donde él está pintando algo que en principio ocupa otro lugar: [el] afuera. Esa es una obra como el "penetrable", absorbente. [Por otro lado está el caso del paisaje impresionista, el cual] "...es sólo un espectáculo que la pintura te ofrece, que le ofrece a la mirada y está hecha para eso.". JIMÉNEZ,

para los artistas desde inicios del siglo XX.

La energía se convirtió en guía fundamental de Jesús Soto para aproximarse al arte por medio de la creación de elementos o estructuras, cuyo fin se centró en suscitar la reflexión sobre este campo: la energía como fuente primera y esencial del universo.

Los posibles significados de una escultura como esta, al mismo tiempo, yacen en la propia simbología formal de la pieza. Jesús Soto comenta en una entrevista: “Su soporte era un cuadrado blanco donde se inscribía, en diagonal, una cruz más estrecha que la de Malevich... Le gustaba mucho a Villanueva”²⁷. De esta forma, Soto estaría confirmando sus eventuales referencias respecto al pintor ruso Kazimir Malevich (1879-1935)²⁸.

En una exposición de Soto en la Galería Denise René en 1967, se expuso, además del Volumen suspendido, su primera escultura Penetrable, sobre la cual Ariel Jiménez considera puede ser interpretada como una “proyección de un cuadro de Malevich en el espacio”, manifestación del contenido subjetivo y de las preocupaciones espirituales –y metafísicas, agrega Jiménez– de Soto. Igualmente señala que su referencia a Malevich a partir de los años 1950 encontró dos vertientes: una se refiere a la lectura lumínica que hace de aquella obra –valoración del componente lumínico en la obra de arte– y por otro lado, se asocia con la propia reflexión del artista expresada por medio de aquello que entiende por estructura.

Ariel. [abr 2013].

27. JIMÉNEZ, Ariel. p. 183.

28. “Además, yo fui hace poco a Moscú y en los museos maravillosos que tienen allá vi algunos de esos iconos rusos. El uso que ellos hacen de la cruz negra, del cuadrado en losange y del círculo es impresionante.

Y yo digo, no puede ser casual que Malevich haya utilizado esas tres formas que están constantemente en los vestidos de aquellos personajes religiosos sin que haya una reminiscencia para todo espectador ruso de las formas que todos tenían pendientes, visibles, en la pintura rusa tradicional. Eso no puede ser que lo haya hecho sin pensar lo que eso iba a despertar en los rusos, alguna asociación...”.

JIMÉNEZ, Ariel. [abr 2013].

Si, tal como ha sugerido Ariel Jiménez, en el caso de Kazimir Malevich, la presencia en sus obras abstractas de cruces y otras figuras hacen eco de la simbología del cristianismo ortodoxo ruso ¿Tendrían acaso estos aspectos implicaciones (in)directas en lo que la obra de Soto podría estar adicionalmente comunicando por medio de esta escultura con su base en forma de “Cruz de San Andrés”?

Figura 12: Jesús Soto.
Maqueta del *Volumen*



Dice Jesús Soto:

Nosotros en Venezuela, no tenemos nada hecho; tenemos la naturaleza a nuestro favor, pero estamos empezando a domarla y hasta que no tengamos una estructura social perfectamente formada, no tenemos derecho a destruir. Nosotros (...) antes debemos construir. Por eso he defendido siempre el concepto de estructura, y quisiera dejarle a mi país, por lo menos esa idea.

No sé qué valor pueda tener, qué intensidad pueda alcanzar, por lo menos intento dejarla clara y precisa. Quiero estructura para Venezuela y por ende para Latinoamérica. Lo importante, lo que más me preocupa, es dejar en mi campo una noción de lo que este país tiene que ser algún día.²⁹

Estas palabras son una evidente manifestación del compromiso social del arte, si así se le quiere llamar, o del legado simbólico del artista respecto a su ámbito cultural natal y continental. La escultura abstracta no se queda suspendida en el espacio anodino, “inmóvil” del pabellón de Montreal, sino que aspira en este contexto ferial internacional, a entrar en diálogo con el hombre universal, pero especialmente con sus coterráneos, los venezolanos y latinoamericanos. La estructura, el orden; la construcción en vez de la destrucción que en el mundo contemporáneo y en la humanidad se manifestaba de distintas formas.



158

Moisés O. Chávez Herrera

Jesús Soto en el Pabellón

venezolano de 1967: el

“Volumen suspendido”

suspendido. El modelo final expuesto en la Casa Caoma, vivienda particular de Carlos Raúl Villanueva y familia. Archivo Fundación Villanueva.

29. JIMÉNEZ, Ariel. p. 178. Con esta reflexión, Soto deja muy claras las eventuales intenciones e implicaciones del contenido implícito en su obra, que aparte del significado vinculado a las exploraciones lumínicas, espaciales y energéticas asociadas propiamente al entorno artístico general, encuentra igualmente extensiones hacia el refuerzo de valores en la sociedad y cultura a las que perteneció.

Figura 13: *La escultura de Soto expuesta en el interior del Cubo Nro. 2, 1967. Expo*

3. Implicaciones modernas y otros mensajes

Luis Pérez Oramas argumenta en su escrito sobre la escena constructiva en Venezuela³⁰, otra posible interpretación a los efectos ópticos y significados de la obra de Jesús Soto. Para este autor, el “cinetismo” desarrollado entre las décadas de 1960 y 1970, se erigió como un mecanismo que hizo evidentes las ilusiones de la planificación³¹ existentes tanto en el campo político como en el simbólico, o lo que el también llama “espejismo cinético” de la modernidad venezolana.

Esta ilusión óptica se puede identificar en el mismo efecto de aparente movimiento o desmaterialización que la obra de Soto propone en varias instancias³². Una de ellas es el *Volumen suspendido*, obra que evidenció la puesta en escena de recursos ilusorios (ópticos), y que junto con otras viene a encarar la consagración internacional de la abstracción constructiva venezolana, Pérez Oramas dixit.

La obra de Soto en el pabellón venezolano fue otro de los tantos dispositivos con que se buscaba vincular a Venezuela con la idea de nación, sociedad y modernidad, como igualmente lo hizo la propia arquitectura de Carlos Raúl Villanueva, que se disponía como un conjunto de cubos prístinos y coloridos, pero materialmente limpios y pulidos como una máquina moderna artística, similar a muchas de las obras de su amigo Soto. El pabellón de Villanueva se vinculó estrechamente con la obra de Soto por medio de la asunción de una condición formal y conceptual muy similar. Tanto la edificación como la escultura se propusieron como traducciones análogas de la idea de modernidad, asumiendo un aspecto próximo a la limpieza, geométrica y cromáticamente concisas, puras.

Parafraseando y adecuando las palabras de Pérez Oramas al tema de estudio, la selva y el resto de las imágenes y contenidos de carácter natural y folklórico (como el cubo con el documento fílmico, el restaurant y los artistas autóctonos) que parcialmente formaron parte de la muestra, se convirtieron en fuentes de energías productivas y sociales para el desarrollo de la nación. No obstante, y paradójicamente, en el caso concreto del *Volumen suspendido*, su modernidad fue propuesta como lejana ilusión, como utopía de la materia que se deshace visualmente, pero que aun así se la considera materialmente constituida. Y quizás el propio pabellón es

67, Montreal, Canadá. Paolo Gasparini, fotografía. Archivo Fundación Villanueva.

30. PÉREZ ORAMAS, Luis. Notas sobre la escena constructiva venezolana, 1950-1973. En: AAVV. **América fría. La abstracción geométrica en Latinoamérica** (1934-1973). Madrid: Fundación Juan March, 2011.

31. La tendencia a la planificación se reanuda y perfecciona en 1958, al crearse, por decreto del 30 de diciembre, la Oficina Central de Coordinación y Planificación de la Presidencia de la República, CORDIPLAN, origen del Sistema Nacional de Planificación. La planificación surge como instrumento idóneo para orientar y regir la acción del Estado encaminada a correlacionar un volumen limitado de satisfacciones con necesidades crecientes. Esta está desprovista de connotación ideológico-política, hasta el punto en que el planificador pareciera ser un hombre sin pensamiento político propio, sin posición partidaria, un técnico, una especie de prolongación de los instrumentos de computación que utiliza. CARRERA DAMAS, Germán. *Ibidem*. Pág. 188.

32. Muchas de las obras de Soto desde la década de los 60, se hacen presentes en toda la geografía de la nación, e incluso, más allá de sus propios límites, y

la expresión conjunta, idealizada, moderna y utopista, escenificada en el exterior (Montreal, Canadá), de un país que, aquejado por grandes contradicciones, se erigía así como una ilusión, como una evasión, análogamente a lo que mostraba Soto en su obra.

¿Era esta escultura "cinética" de Jesús Soto una representación de una falsa promesa, un símbolo de nuestros intentos de modernidad y desarrollo sin haber consolidado previamente una estructura, como decía Soto?

¿Realmente se comunicaba por medio de esta obra el eventual fracaso de la modernización en el país? ¿o era más bien una aspiración, un deseo de poseerla? ¿Una necesidad de Raúl Leoni, su entonces presidente, de Villanueva y Soto y de los venezolanos, y de Latinoamérica en general?

Bibliografía complementaria

BOULTON, Alfredo. **Soto**. Caracas: Ernesto Armitano Editor, 1973.

CARRERA DAMAS, Germán. **Una nación llamada Venezuela**. 5ta. Ed. 1997. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2006.

FUNDACIÓN VILLANUEVA, Caracas, 2004. Disponible en: <<http://www.fundacionvillanueva.org/>>

JIMÉNEZ, Ariel. **Alfredo Boulton y sus contemporáneos. Diálogos críticos en el arte venezolano, 1912-1974**. Caracas / Nueva York: Fundación Cisneros / Museum of Modern Art, MoMA, 2009

MORALES BELLO, David. **Raúl Leoni en el tiempo**. Caracas: Empresa El Cojo, 1983.

PINTÓ, Maciá. **Villanueva. La Síntesis**. 2 vol. Caracas: Editorial Exlibris, 2013.

adicionalmente la obra abstracta de otros artistas venezolanos igualmente es llevada al dominio público: "...su despliegue en los lugares críticos del proyecto modernizador y desarrollista --centros urbanos, minas de hierro, campos petroleros, represas hidroeléctricas-- permite identificarlo, tal como hemos sugerido antes, como el repertorio de una vasta alegoría de la modernidad, como un muralismo sin relato de la promesa moderna en Venezuela." *Ibíd.* p. 59

161
ARS
ano 17
n. 37

POSANI, Juan Pedro. Un cubo, dos cubos, tres cubos. **Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas**. Caracas, n. 8, p. 57-61, oct. 1967.

Raúl Leoni, constructor de democracia (2007). Colección Cine Archivo Bolívar Films., Serie Biográfica, Presidentes de Venezuela. Juan Andrés Bello, Venezuela.

AAVV. **América fría. La abstracción geométrica en Latinoamérica** (1934-1973). Madrid: Fundación Juan March, 2011.

AAVV. **Diccionario de Historia de Venezuela**. Caracas: Fundación Empresas Polar, 1997. 1 CD-ROM.

AAVV. Anexo: Venezuela en 1967. En: AAVV. **Wikipedia**. Disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Venezuela_en_1967

Artigo recebido em 6 de
fevereiro de 2019 e aceito em
26 de agosto de 2019.

Moisés Orlando Chávez Herrera é *Magister Scientiarum* em História da Arquitetura e do Urbanismo e professor-assistente da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo na Unidad Docente Extramuros da Universidade Central da Venezuela [FAU/UCV].