

Soto, Otero, Gego: Tres maestros de la abstracción en Venezuela

María Elena Ramos

Este texto es una versión editada de la presentación bajo el mismo título realizada en la Universidad de Essex, Colchester el 18 de octubre de 2012.

Alejandro Otero, Jesús Soto y Gego (Gertrud Goldschmidt) son tres maestros del arte abstracto venezolano que heredaron el orden y la razón de la modernidad constructiva, pero cuyas creaciones se fueron liberando luego de aquel orden. Son obras que pertenecen a una tradición, pero también se salen de ella. Se salen de los "ismos" –"abstraccionismo", "cinetismo", "constructivismo"– alterando, cada una a su manera, las paralelas y las perpendiculares perfectas. Llegan a instalar lo inestable, y convierten sus distintos modos de irregularidad en estructura esencial de sus lenguajes.

Soto fue pasando de la racionalidad de la línea –esa base del arte abstracto– a la libre vibración de las obras en el espacio. En el proceso de búsqueda –utópica– de la "idea pura", y en su comprensión del mundo como campo de energía y de relaciones, fue construyendo la realidad sensorial de las formas. Otero creó sus esculturas cívicas con estructuras romboidales que el viento y la luz van transformando lentamente. Por su parte Gego, después de su inicio con las paralelas de metales rígidos, se abrió hacia triángulos y redes, en una indeterminación a la vez orgánica y poética. Su rigor matemático de ingeniero-arquitecto dio una base para lo que luego serían levísimas áreas de redes que, en su transparencia, dejarían pasar el espacio y la mirada.

Estos maestros indagan con sus creaciones en una raíz que une lo del universo con lo del espíritu. En su proceso de abstracción, quieren ver *más adentro* de lo directamente visible y *más allá*: al universo que los rodea. Rompen la representación, pero la presencia de lo natural se mantiene indirectamente en sus obras: la luz, la inmensidad de Guayana en Soto,

quien además quiere *hacer ver* que el universo es una plenitud; que está lleno de energía. Gego se hace afín a los crecimientos orgánicos: celdas de panales, chorros, telas de araña. Otero observa y transfigura los ritmos de la naturaleza.

Las creaciones de estos tres maestros modernos recibieron el estímulo de disciplinas extra-artísticas que les apasionaron. Así, a la obra de Soto la movía también la filosofía, la física, la música dodecafónica; a la de Gego, la matemática, el amplio universo que se nos sugiere desde la vida microscópica; a la de Otero la astronomía, la investigación espacial para la llegada del hombre a la luna, y los mundos que se nos revelan por la telescopía. Atraídos entonces por el universo de su tiempo, por el conocimiento, sus obras actualizan bien esta idea de Kant: ciertas creaciones de la imaginación "amplían indeciblemente el campo de lo que se puede pensar."¹

Jesús Soto: Movimiento para detenernos

Refiriéndose a sus tiempos iniciales, Soto me decía:

A mí me molestaba que la gente viera un cuadro, lo captara de una vez...y se fuera. Como artista plástico eso me dejaba la sensación de lo incompleto. No era como en la música. Lo que fascina en la música, lo que obliga en su desarrollo, es el tiempo. A la pintura le faltaba el tiempo.²

Para enfrentar este problema Soto fue haciendo verdaderos aportes a lo largo de su trayectoria. Fue dando motivos para la lentitud perceptiva: hizo a las personas *desplazarse* y a la obra *vibrar*. Produjo apariciones y desapariciones de las líneas en el espacio. Hizo una obra que no pudiera captarse de una sola vez, que pudiera "durar" en la duración misma de la persona que, al ir la contemplando, la va completando. Soto generó entonces el movimiento, el cambio, la vibración. Y el espectador fue

¹ Emmanuel Kant. *Crítica de la facultad de juzgar*. Monte Avila Editores. Caracas, 1992.

² Jesús Soto. Conversación con María Elena Ramos. (Inédita). Caracas, febrero 2002.

entonces “movido” corporal, sensorial y espiritualmente. Pero, a la misma vez, el espectador fue incitado a quedarse, a “demorarse” frente a la obra visible.

La línea es una unidad estructural en su lenguaje. Hecha con materia – hilos de nylon, cabillas, cuerdas, o pintadas en óleo sobre tela–, la línea es base de la geometría y la matemática; asuntos nucleares en esta obra abstracta. Con la línea Soto construye un espacio-con-medida, precisión y finitud. Pero la obra existe más intensamente cuando las líneas se separan, se superponen con otras, se desencuentran, cuando se enroscan como en *Escritura de Londres* (1965). La obra se intensifica entonces cuando las líneas se hacen diagonales, cuando se curvan, o cuando se van desdibujando los perfiles de los cuerpos humanos que transitan dentro de la obra, como en *Penetrable de Washington* (1975).

Una obra que existe en el complejo espacio-tiempo

Si la línea es *unidad espacial* en Soto, va a ser la repetición de las líneas, su multiplicidad, sus intersecciones, lo que crea el campo vibrátil. Y la vibración viene a ser entonces la *unidad espacio-temporal* esencial de la obra. La obra de Soto se hace móvil precisamente cuando se incorpora el factor espacio-tiempo. La vibración puede ser tan leve que en muchos casos ni siquiera necesita del movimiento del espectador; basta con que nos aquietemos y miremos, como ante su *Vibración* de 1957 (Fig. 1). Soto llega a hacer de la vibración –algo tan frágil por naturaleza– una de las más firmes constantes de su obra. Llega a convertir esa inestabilidad que se genera para la visión en un elemento estable, y, así, en una estructura definitoria de su lenguaje.

He titulado esta sección de la obra de Soto “Movimiento para detenernos”. Detenernos y movernos parecen dos actos contradictorios, pero en este caso no lo son, pues si bien es la vibración lo que evidencia el dinamismo, también es cierto que es a través de la vibración como se insta al

espectador a demorarse; a actuar en lentitud perceptiva. Como no quiso que su obra fuera sólo espacial, Soto la fue haciendo cada vez más afín a la temporalidad de la música, asemejándola a cómo la música se va desplegando dentro de nuestra propia duración. Y mientras la obra va sucediendo ante nuestros ojos, se va definiendo la consistencia específica del proyecto estético de Soto, que existe en el espacio, pero que necesita también del tiempo.



Fig. 1 *Primera Vibración*, 1957, 50 x 50 x 17 cm. Colección Florence Soto (París, Francia)

Fotografía: David Bordes (libre de derecho) © adagp

Tres lenguajes mueven a Soto: el de la plástica, que le es propio; el de la matemática, que implica el orden racional al que aspira; el lenguaje de la música, que ama y comprende, y que le sirve de vehículo para mejor interpretar las relaciones matemáticas, manteniendo a la vez el vínculo con la libertad artística. Es a través de su pasión por la música como Soto se vincula más directamente con los procesos seriales. Investiga en las

escalas cromáticas de la música, "donde los timbres cobran nuevos valores",³ en la música dodecafónica y serial, donde la armonía clásica ha sido sustituida por figuras antes consideradas disonantes, música en la que el aspecto compositivo y emocional ha sido sustituido por la repetición, la combinación, la reversión, la permutación. Soto dedicó pasiones intelectuales y afectivas a la música dodecafónica –Schönberg, Webern, Alban Berg–, cuyas estructuras estimularon aún más su capacidad de convertir la racionalidad lineal en poesía espacial y libre. Confiesa que le fue más fácil encontrar respuestas a sus preguntas a través de la música que a través de la matemática y la lógica. Y decía: "si la música había codificado sus valores, ¿por qué no hacer lo mismo con la plástica?"⁴

Al repetirse las líneas y dinamizarse la obra sobreviene una apariencia de desmaterialización, se produce la imprecisión de las formas, una metáfora de lo infinito y un camino hacia la *obra abierta*. Dice Soto:

La programación me daba la posibilidad de crear una obra al infinito, una obra abierta cuyos límites podían estar en todas partes y en ninguna al mismo tiempo, ya que siendo obstinadamente repetitiva, cualquier fragmento de ella es igual al todo, el cual, a su vez, es infinito.⁵

Si Soto busca un orden racional en su obra, se trata de una racionalidad que no quiere tener contención, no quiere límite.

Eslabón de una cadena

Soto se ve a sí mismo como un eslabón en la cadena de la historia del arte. Es descendiente, pero a la vez disruptor, de aquella cultura visual de la perspectiva central y de las líneas hacia el fondo. Heredó a Cézanne, los impresionistas, Mondrian y Malevich; pero también tomó ideas del Renacimiento, de Giorgione y, más atrás, del arte rupestre y los animales

³ Jesús Soto. En *Soto*, por Marcel Joray, Editions du Griffon: Neuchatel, Suiza, 1984. Pág. 40

⁴ Jesús Soto. Obra citada. Pág. 39.

⁵ Jesús Soto. Obra citada. Pág. 34.

“en movimiento” dibujados en las cavernas. Encuentra en *La ciudad de Delft* de Vermeer “más luz que en los impresionistas.”⁶ Ve a Van Gogh como deudor de Vermeer, y a ambos como eslabones de una conciencia de la luz. También en Soto protagoniza, vibrante, la luz.

En esta “cadena” de la historia del arte, la marca de Mondrian es relevante. Soto puso atención, dentro de aquella obra, a lo que había sido considerado un fracaso: que las ortogonales no lograsen la perfecta quietud en el punto de intersección sino que se diese, por el contrario, una inestabilidad inesperada en ese encuentro de perpendiculares. Soto admiró aquella vibración “no deseada” y la convirtió en idea feliz para su indagación del dinamismo abstracto. En muchas obras de Soto es precisamente en el encuentro entre unas líneas que actúan como forma y otras que actúan como fondo donde la imagen se hace más fluida e inestable.

En su necesidad de hacer demorar al espectador, funda su personal *cinetismo*, con el que el arte venezolano participó directamente en las vanguardias internacionales del Siglo XX. Pero si el “ismo” –ese *cinetismo* de Soto– es lo que más ha trascendido para la historia del arte moderno, yo creo, sin embargo, que en esta obra la idea y la realización de la vibración trasciende a la de “cinetismo”. Lo cinético en ésta es una consecuencia, no una causa. Es una consecuencia del deseo del artista de demorar al espectador, y una consecuencia de que, para demorarlo, hizo una obra espacio-temporal y materializó un espacio vibrátil. Estamos considerando aquí otra cara del movimiento: la de esa lentitud perceptiva que Soto nos enseñó como maestro. Es comprensible que una época tan hiperquinética como la nuestra, tan dada además en el terreno artístico a quedarse con la fama y con los “ismos”, haya puesto el énfasis en el término “cinetismo” por encima de eso que aquí consideramos fundamental: su intuición para *ralentarnos*, llevándonos a hacer un alto para entrar en una dimensión distinta. La vibración, un asunto clave en

⁶ Jesús Soto. Conversación con María Elena Ramos (Inédita). Caracas, febrero 2002.

esta obra, genera así la tensión dinámica pero, a la vez, propicia una zona de calma y mediación.

Pero la vibración en Soto no es solo un hecho de lenguaje espacio-temporal, sino también un modo en que él rompe la forma de bulto y constituye su propio modo de abstracción. Y, ya de manera más temática, hila relaciones con el universo de la física; con la vibración Soto hace avanzar la obra entre el antiguo concepto de *masa* y la moderna idea de *relaciones* y de *energía*. Así, la vibración hace que sus llamadas "curvas inmateriales" (como las que aparecen en su obra *Gran Quadrato* de 1974) sea también una metáfora de la energía del universo.

Soto quería llegar a la "idea pura". Pero aunque una obra tan sensorial como la suya no lo llega a obtener, sí logra, en el camino de sus deseos, generar una tensión: entre el *esplendor sensible* de sus obras y su aspiración desmaterializadora hacia la *idea pura*. Así, la vibración nace también como una tensión entre materia y desmaterialización, entre objetualidad física –imprescindible a la plástica– y ese ser inmaterial más ideal y filosófico al que el artista aspira sin alcanzar. Pero Soto no desistió, y así me dijo casi al final de su vida: "...otros vendrán después que llegarán a la idea pura....yo aún tengo demasiada materia dentro."⁷ El sentirse como un eslabón en la cadena de la historia del arte, no sólo lo vinculaba con sus antecesores, sino que lo proyectaba a la creación posterior a él.

Para "hacer ver" el pleno del universo

El arte de Soto es un arte doblemente revelador pues permite rastrear ideas filosóficas mientras va creando, a la vez, el ser-fenomenológico de la obra (existiendo, apareciendo y casi desapareciendo, auto-moviéndose), reuniendo idealidad y artisticidad en una misma forma dinámica. Esto se

⁷ Jesús Soto. Diálogo en el IV Simposio Internacional de Estética. Universidad de Los Andes, ULA. Mérida, Venezuela, diciembre 2001. (Esta edición del Simposio se realizó en homenaje a Jesús Soto).

puede percibir en sus *Tes*: blancas o negras, como en el caso de *Total Tes Blancas* de 1978 (Fig. 2).

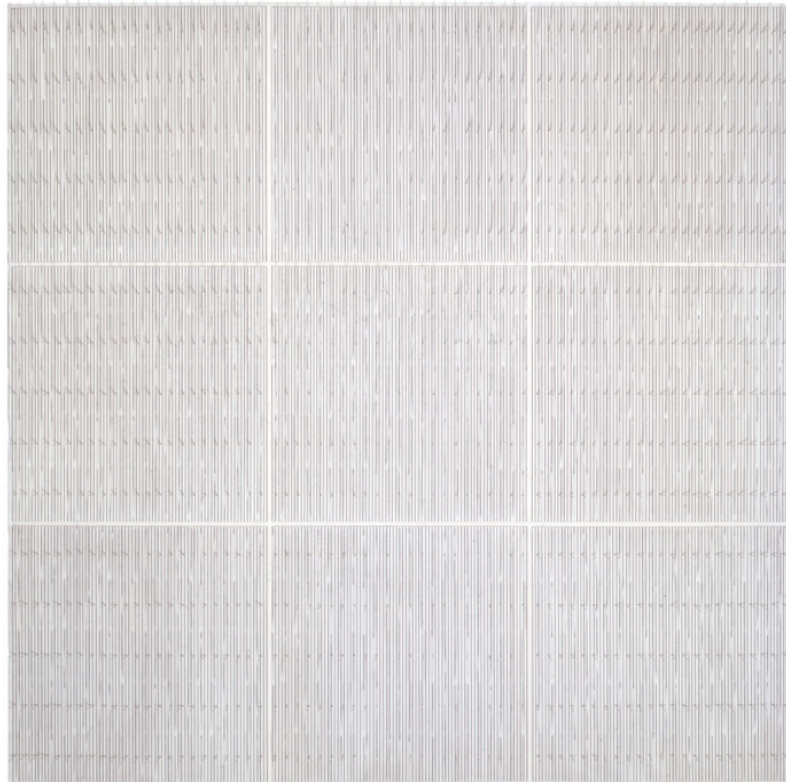


Fig. 2 *Total Tes Blancas*, 1978, 169 x 169 x 16 cm. Colección particular
Fotografía: Daniel Skoczdo pole © adagp

Me decía Soto: "No es que uno está atrapando el espacio, uno lo que está es atrapando la atención de la gente para que se ocupe del espacio de otra manera". Su obra es una propuesta artística capaz de *hacer ver* la duración del ser en el tiempo; de *hacer ver* una alusión al espacio infinito desde elementos plásticos que son finitos; de *hacer ver* la energía inmaterial del universo a partir de puntos y líneas inestables.

En muy distintas épocas de su trayectoria sus obras pueden aparecer como señales de nuestro mundo: físico, perceptual, cósmico. Así, por ejemplo, un *Penetrable* (Fig. 3) o un *Cubo de Nylon* (Fig. 4), como *Cubo*

de Seúl, son también modos de sugerir que la energía universal está en movimiento. Soto quiere hacer ver lo que habitualmente no vemos, pero dentro de lo cual nos movemos, o que se mueve a nuestro alrededor.



Fig. 3 *Penetrable azul*, 1999, 365 x 400 x 1400 cm. Colección AVILA (Paris, Francia)
Fotografía: Walter Pellevoisin (Libre de derecho) © adagp

“Pienso que el universo es una plenitud”⁸, dice el artista. Pero como el hombre no se percibe de esa plenitud en su vida diaria, Soto quiere hacer que el espectador llegue, a través de la obra, a rozar algo –física y metafóricamente– de esa plenitud universal. En *Penetrable* alude, por ejemplo, a ese pleno-continuo del espacio en que vivimos, que aunque no nos sea visible está “lleno” de energía, de corpúsculos, de átomos, de

⁸ Jesús Soto. En *Jesús Soto. Soy amante de la no materia*. Conversación con María Elena Ramos (Caracas, 1988). Publicada en el libro *Diálogos con el Arte*. Editorial Equinoccio. Universidad Simón Bolívar. Caracas, 2007.

ondas, de microbios, de diversos microorganismos. Recordemos cuando, de niños, en un cuarto en sombras, una ranura de la pared dejaba pasar un rayo de luz. Nos sorprendían los innumerables corpúsculos, moviéndose en tal diversidad de ritmos... y más aún nos sorprendía que antes no nos hubiéramos dado cuenta. Entendemos así que el aire que respiramos no es puro, que el espacio no es "vacío". Y extendemos ese descubrimiento al resto del lugar, aun donde el rayo no llega y, más allá, al espacio todo del mundo. Aquel rayo en el cuarto oscuro nos *hizo ver* y adquirir un nuevo conocimiento.

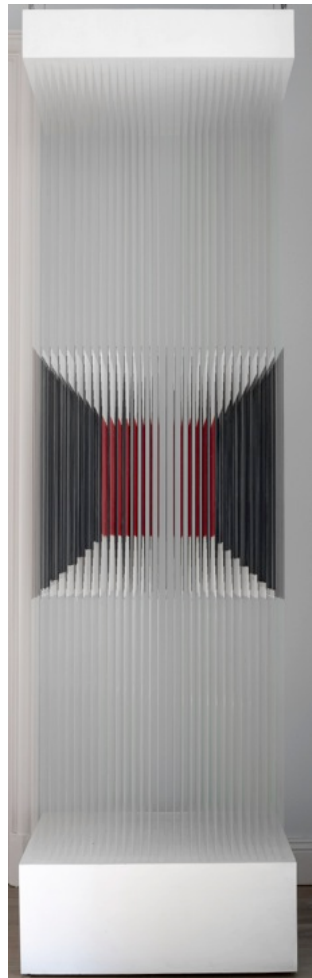


Fig. 4 *Cubo de nylon*, 230 x 66 x 66 cm. Colección particular.

Fotógrafo desconocido © adagp

Soto recoge algo similar a aquel asombro del niño en el cuarto oscuro cuando crea sus *Penetrables* o sus *Volúmenes Suspendidos* (Fig. 5) en Canadá y Caracas. Son espacios del arte que quieren ser, dentro del espacio más amplio del mundo, un instante –y un fragmento– de máxima concentración de lo sensible. Podemos decir que muchas obras de Soto son también un indicador, un *signo artístico*, de la plenitud del universo.



Fig. 5 *Volumen virtual suspendido*, 1977, 3000 x 2000 x 1800 cm.
Royal Bank of Toronto, Canada. Fotografía desconocido © adagp

Alejandro Otero: La pasión por el espacio

La obra de Alejandro Otero estableció, como pocas, un diálogo sostenido entre el espacio inmenso y el espacio ínfimo. Algunas mentes tienen ese privilegio: interesarse en el abierto y gran universo pero, a la vez, ser capaces de acercarse con el desparpajo y la sorpresa del niño a las cosas más cercanas, al movimiento del viento, a destellos de la luz transformando algo insignificante. Las formas que Otero creó pueden parecer tan cotidianas y sensibles como un alicate o una espátula, un cuerpo humano o una montaña, pero pueden evocar, a la misma vez, el espacio sideral lejano e inmenso.

A partir de 1946, en su primera estadía en París y etapa clave de su trayectoria, Otero se goza en objetos cotidianos de la propia casa, convirtiéndolos en sus pinturas (*Cafeteras, Potes, Cacerolas*); en formas abstractas que se desnaturalizaban progresivamente. Se reconoce cierta influencia del Cézanne que despojaba la montaña de Santa Victoria, o del Mondrian que descarnaba árboles y mares en su proceso crecientemente abstractivo. Desde las cosas nítidas y claras, Otero fue pasando por grados de alejamiento de referencias, en desarrollo desde lo concreto hasta lo esencial y abstracto, desde el mundo de los entes hasta el de la visión. Sus *Cafeteras* o *Cacerolas* no están ya recortadas contra algún fondo accesorio a la figura central. Ya nada es accesorio, todo se vuelve protagonista: tanto la pincelada como la línea, tanto la figura como el fondo. El artista quiebra, entonces, el objeto sólido. Y también el concepto mismo de "forma naturalista". Posteriormente, hacia 1951, fue quedándose con unos pocos trazos, como en sus *Líneas coloreadas sobre fondo blanco* (Fig. 6), o apenas con unas pinceladas y texturas, solas pero intensas, en la tela plana.

En paralelo a su producción plástica, Otero dejó significativas reflexiones sobre el arte y la cultura.⁹ En 1950, editó la revista *Los Disidentes* junto a Mateo Manaure, Carlos González Bogen, Pascual Navarro, Perán Erminy, Rubén Núñez, Narciso Debourg y otros. Residenciados en el París de la época, *los disidentes* fueron muy críticos en sus manifiestos sobre lo que consideraban un naturalismo oficializado y decadente en el arte venezolano. Pero a pesar de su entrega casi militante al abstraccionismo, Otero era admirador de antiguos clásicos de la pintura, como Tiziano o Leonardo, y un creador él mismo que se movía con igual dominio en la figuración y la abstracción.



Fig. 6 *Líneas coloreadas sobre fondo blanco*, óleo sobre tela, 1951, 130 x 97 cm.
Colección particular

⁹ Muchos de sus ensayos están reunidos en el libro *Memoria crítica*. Alejandro Otero. Primera edición: Monte Ávila Editores y Galería de Arte Nacional, Caracas, 1993. Segunda edición: Artesanogroup Editores, Caracas, 2008.

En 1951 realiza sus *Composiciones Ortogonales* o *Collages Ortogonales*. En éstos la abstracción adquiere un carácter más constructivo que en las *Cafeteras* y se desnuda aún más de referencias. En esta etapa de los *Collages Ortogonales* va a confesar su admiración por un Mondrian más radical, el de los *Boogie-Woogie*, que llegó a reconocer como un detonante para cuanto le iba a suceder después.

A partir de 1952 trabaja en el proyecto de integración de las artes que dirigió el arquitecto Carlos Raúl Villanueva en la Universidad Central de Venezuela y que convocó a creadores como Alexander Calder, Jean Arp, Fernand Léger, Víctor Vasarely, Pascual Navarro, Baltasar Lobo, Antoine Pevsner, Henri Laurens, Omar Carreño, Mateo Manaure, entre otros.¹⁰ Desde entonces la ciudad apasiona progresivamente al artista y hace obras de integración a la arquitectura.

Entre 1955 y 1960 crea su amplia serie de *Coloritmos*, un nuevo proyecto pictórico que da y recibe de aquellas intervenciones urbanas. Se va consolidando entonces lo que sería una constante en su trayectoria: la coexistencia, dentro de una misma obra, de la racionalidad abstracta con la vivacidad para intuir y hacernos sentir ritmos diversos pero coincidentes, ritmos cambiantes como los del mundo que late alrededor. Pero, más allá del ritmo de seres y cosas, el artista pone su foco en el ritmo en sí mismo, uno de los valores abstractos más significativos en su proceso.

En los *Coloritmos*, el color y la línea sugieren diferentes distancias perceptivas, direccionalidades abiertas, zonas que parecen moverse ante la mirada. Los *Coloritmos* implicaron una concentración, cerrados sobre el soporte bidimensional, pero a la vez resultaron proyecciones hacia sus futuras obras abiertas. Así, fueron piezas-bisagra, que profundizaban experiencias previas pero que anunciaban la salida desde el plano de la

¹⁰ La Ciudad Universitaria de Caracas ha sido el primer campus universitario de América Latina en ser declarado Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO (2000).

pintura hacia ámbitos más extensos: lugares reales –y tridimensionales– de la vida urbana transitados por ciudadanos contemporáneos al artista.

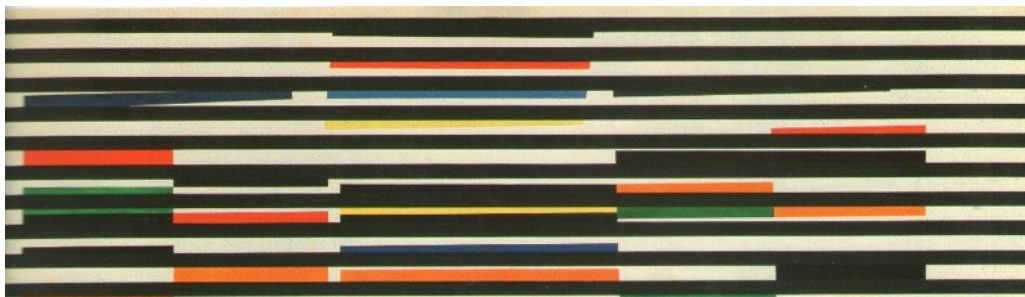


Fig. 7 *Coloritmo 19*, 1957, Duco sobre madera, 49.8 x 179 cm.
Colección Galería de Arte Nacional (Fundación Museos Nacionales), Caracas

Entre 1960 y 1964, crea en París su serie de *Telas blancas*, donde experimenta con volúmenes leves: relieves monocromos, collages, ensamblajes. Allí integra desde la fragilidad plana de cartas y sobres de correspondencia hasta la volumetría mediana de candados, alicates, serruchos, espátulas, planchas finas de metal y telas metálicas translúcidas. Esta etapa ha sido considerada como *expresionista* y hasta *informalista*. Pero aún con esas libertades informales, estas composiciones mantienen la obsesión del artista por la tensión espacial, el ritmo, y ese carácter estructural más general que emana del cuerpo central de sus obras.

La ciudad como escenario

En 1967 comienza un camino que ya nunca se detuvo hacia las estructuras espaciales a escala cívica que se integraron a plazas y otros lugares públicos, ávido como estaba de inventar metáforas sobre el espacio sideral, que tanto relieve cobró para la humanidad a partir de esa década con el desarrollo de la tecnología aeroespacial y la llegada del hombre a la luna.

A partir de 1967 (y hasta 1987) Otero desarrolla una serie de dibujos preparatorios para sus esculturas cívicas. Algunos llegaron a materializarse, otros quedaron sólo como proyectos, o como dibujos con valor estético propio. Dentro de esa época amplia se concentra una etapa de dos años (1971-1972) en que asistió, con una Beca Guggenheim, al Centro de Estudios Visuales Avanzados del Instituto Tecnológico de Massachusetts (M.I.T.). Este sería un momento esencial hacia la producción de su obra urbana posterior, cuando ya sus *Esculturas Cívicas* se irían alzando al movimiento y al ritmo de los vientos en plazas y parques de distintas ciudades.

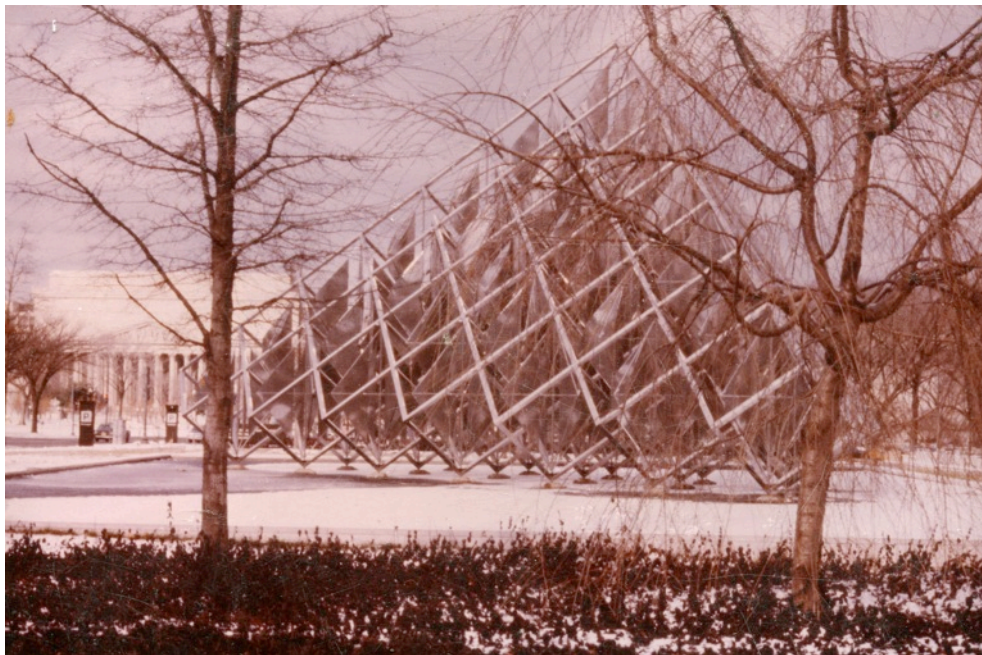


Fig. 8 *Delta Solar*, 1977, Hierro estructural y acero inoxidable, 8.33 x 14.42 m, Museo del Aire y el Espacio, Smithsonian Institute Washington D.C.

Sus *Esculturas Cívicas* se encuentran en Caracas, Guri, Washington, Venecia, Bogotá, Florencia, entre otras ciudades. Obras como *Rotor*, *Vertical Vibrante Oro y Plata*, o su *Torre Acuática* fueron proyectos de la Zona Feérica de El Conde, en Caracas, realizados en 1967, y se ubicaron después en la Galería de Arte Nacional, como su *Rotor*, y en el Museo de

Arte Contemporáneo de Caracas y otros espacios. Otras esculturas cívicas son *Ala Solar* en Bogotá (1975), *Delta Solar* en el jardín exterior del Museo del Aire y el Espacio en Washington (1977) (Fig.8), y *Estructura Solar* en el Castello Sforzesco de Milán (1977) (permanentemente expuesta en Ivrea desde 1980). Las estructuras *Abra* y *Aguja Solar* (Fig. 9) representaron a Venezuela en la XL Bienal de Venecia en 1982 y luego fueron ubicadas en la Plaza Venezuela de Caracas y en Ciudad Guayana, respectivamente. En 1986, Otero realiza *Torre Solar*, de 50 metros de altura, en la Represa Raúl Leoni en Guri (Fig. 10).

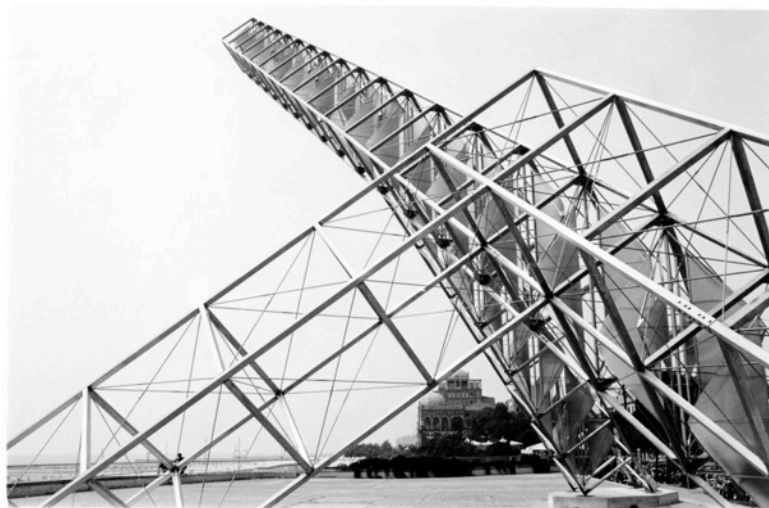


Fig. 9 *Aguja Solar*, 1981, Hierro estructural y acero inoxidable, 19.32 x 31 m. Colección Interálumina, Ciudad Guayana. (fotografía tomada en la XL Bienal de Venecia)

De los años setenta en adelante, las obras urbanas de Alejandro Otero, plantadas con fuerza sobre la tierra, apuntando con sus líneas a lo alto, son formas en que la inmensidad, la vastedad, se "concretan". Pero son también zonas de acucioso detalle en el diseño de cada molino, cada aspa. Son llamados que sorprenden al público urbano que va por las calles y se topa de improviso estas piezas enormes como monumentos, pero también palpitantes y cambiantes como seres. Las aspas de sus molinos reciben distintos ritmos de los vientos y la obra va transformando sus tonos según la luz que incide en las superficies metálicas con la sucesión de las horas,

dejando evidencia del amanecer o el crepúsculo. También va cambiando con las estaciones, la primavera, el otoño...



Fig. 10 *Torre Solar*, 1986, Hierro estructural y acero inoxidable, 50 x 30 m (diámetro externo 50 m). Represa Raúl Leoni, Guri

Al construir un espacio con el viento, la luz y el ritmo, como conceptos que se erigen en el espacio abierto y que se han liberado de representación naturalista, Otero no quiere copiar ni reflejar, sino trasponer, transfigurar. Es por eso que ni siquiera es posible, con las hélices de sus esculturas cívicas, medir la exacta velocidad de los vientos; ni el color que se refleja en sus superficies es el color exacto de la fuente lumínica natural, la de la atmósfera del ambiente, en la que se nutre la escultura en cada momento. Y ni siquiera el metal es liso, porque el artista no quiere reflejar directamente la realidad del entorno como en espejo, sino que prefiere utilizar metal "cepillado", para que se reciban muy tamizados los cambios lumínicos del ambiente.

Si desde mediados de los sesenta hasta mediados de los ochenta Otero realizó cientos de dibujos sobre papel como proyectos para sus esculturas cívicas, en 1987 asumió la computadora como nuevo instrumento para *dibujar* sus proyectos urbanos. Espíritu permanentemente investigador – ya cercano al final de su vida– con la imagen cibernética inventa tanto como indaga. La máquina de IBM, con el sistema gráfico 5080/CADAM, le ayudó a seguir *inventando hacia adelante*, diseñando nuevas formas para espacios monumentales en las ciudades (Fig. 11). Pero también la computadora le permitió analizar, como si las viera por dentro y desde todos sus ángulos, a las esculturas-estructuras que había creado mucho antes. La tecnología le facilitó así adentrarse virtualmente en sus esculturas anteriores. Pero también sus imágenes cibernéticas tuvieron un valor estético por sí mismas.

A lo largo de su trayectoria Otero fue alejándose del objeto y acercándose a la forma pura, defendiendo con vehemencia el arte abstracto de la modernidad. Pero ya en 1988, dos años antes de su fallecimiento, confesaba una nueva vuelta de su obra a la realidad cuando me dijo:

Siendo la abstracción en estas esculturas [Esculturas Cívicas] todavía más pura, ahora resulta sin embargo que nunca mi trabajo había sido más *objeto*, más *cosa*. Esa escultura es tan *cosa* como una mata de mango. Es un objeto que tiene una significación en sí, una realidad en sí. Tiene su vida propia, su modo de ser propio. Existe. Se hizo su lugar en el mundo de las cosas. Y ahí está.¹¹

La reiteración de la estructura

Si algo definió la trayectoria de Alejandro Otero fue su pasión por el espacio, por cercarlo y comprenderlo, por crear en consonancia o en tensión con él. La otra obsesión, complementaria, que lo acompañó siempre fue la creación de estructuras. Ya desde las pinturas de montañas y paisajes de su etapa escolar es posible encontrar asuntos de espacio y

¹¹ Alejandro Otero. Conversación con María Elena Ramos y Susana Benko. Material preparatorio para la exposición colectiva *La imaginación de la transparencia*, Museo de Bellas Artes, Caracas, 1988.

de estructura, que fueron creciendo como problema estético y conceptual en sus *Cafeteras*, *Líneas coloreadas*, *Coloritmos* o *Esculturas cívicas*.

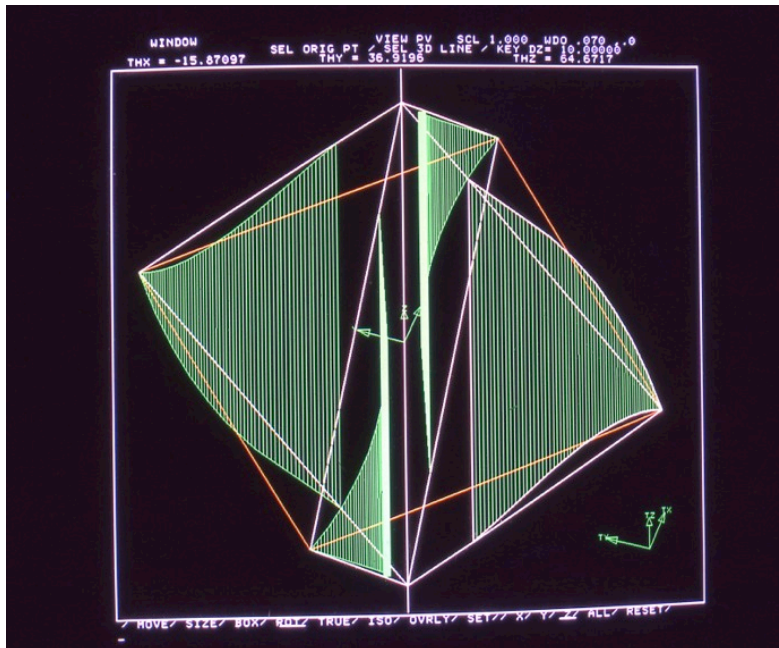


Fig. 11 Imagen de IBM: Molino. Diseñado mediante el Sistema Gráfico 5080 CADAM de IBM (Computer Graphics Augmented Design and Manufacturing)

Es claro en su trayectoria el interés por encontrar estructuras en la realidad (concentrando la atención en los cuerpos, relaciones y espacios del mundo) así como por construir sus propias estructuras en el arte. Analizando trabajos de distintas épocas encontramos esta constante estructural, en piezas más o menos abstractas, en pinturas o esculturas. Si se observa, por ejemplo, el trazado de una *Cafetera* o *Pote*, de un *Cántaro* o *Lámpara* de los años cuarenta y se compara con un *Ala*, *Aguja* o *Delta Solar* en su forma completa y también en sus partes –molinos, aspas, secciones romboidales abiertas– el espectador se dará cuenta de que siendo tan diferentes aquellas pequeñas pinturas y estas esculturas inmensas, realizadas con tantos años de distancia, resultan perceptualmente afines por los modos de construcción del espacio y la estructura, por el facetamiento de los planos, por la condición de obra

abierta (virtualmente abierta en la pintura, y realmente abierta en la estructura tridimensional).

Abstracción y sensorialidad

Conocí de cerca a Alejandro Otero. Sé que era imposible que su concepción abstracta implicara rigidez ni determinismo. Su arte expresa al personaje: ciertamente lúcido y racional, investigador de Mondrian y el neoplasticismo, de la abstracción constructiva y de la línea pura. Sus búsquedas racionales –abstractas y geométricas– lo llevaron a una estructura artística caracterizada por la articulación: la llamada “buena gestalt”, la geometría constructiva, el orden racional, la idea de universalidad.

Pero estuvo también conmovido por lo concreto, por los detalles particulares de la naturaleza y la vida. Abierto más allá de sus propios códigos, apasionado por Cézanne y por Picasso. Un hombre de intuiciones y de goces y no sólo, o no fundamentalmente, un buscador de certeza. Un “sensorialista” y no sólo un “abstracto”. Así, su obra está también muy marcada por lo inarticulado, la “gestalt libre”, el movimiento aleatorio, la apertura a la multiplicidad y la diferencia.

Gego: La abstracción como tejedura vivaz

Si Ingres dijo alguna vez “el dibujo es todo”, parecería posible parafrasear esa idea ante la creación en Gego, diciendo: “la línea está en todo”. Viniendo del dibujo, la línea, por la que Gego siente pasión, sale también del buril sobre la plancha del grabado, toma cuerpo en esculturas y ambientaciones, interviene arquitecturas. “Sin dejar de ser dibujo, la línea va y viene del espacio íntimo al abierto, de las dos a las tres dimensiones.

Como aquella de la que hablaba Paul Klee, la línea de Gego se va de paseo."¹²

Gego revela un postulado de vida cuando dice que no siente peligro de quedarse estancada porque, con cada línea que dibuja, cientos de ellas esperan por ser dibujadas. Entrenada en el rigor de la ingeniería y la arquitectura en la academia en Stuttgart (rigor que establece para las líneas una razón precisa y técnica), Gego fue liberando a las líneas, por sí mismas, y hasta encontró el goce de "la nada entre las líneas y el destello cuando se cruzan"¹³, pues también descubrió que en el arte y en la vida el "entre líneas" tiene especial importancia. Dice el investigador venezolano Eliseo Sierra:

A partir de la línea, Gego logra expresar tensión estructural, luz, vibración óptica, transparencias, tramas, texturas visuales, movimiento, dislocamientos, atmósferas, densidades, profundidad, volúmenes virtuales, topografías, plegaduras, bajo y altorrelieves, polifonías, música y hasta humor, una buena dosis de humor.¹⁴

La investigadora Iris Peruga establece tres etapas esenciales en la obra de Gego. En la primera, de 1957 hasta 1971 aproximadamente, considerada como la época de influencia del cinetismo, trabaja con líneas paralelas tanto en dibujos como en grabados. En la escultura utilizó metales rígidos para este tipo de líneas. Entre 1969 y 1976 Gego desarrolla otro sistema estructural: se abre al espacio con redes y mallas. Aquí la forma esencial es la reticulárea, que comienza como pequeños núcleos escultóricos aireados y que luego va a integrar como gran área de redes. En esta segunda etapa también crea los *Chorros* (1970-1971) (Fig. 12), en los cuales las antiguas líneas paralelas se han ido abriendo y haciendo flexibles como estructuras vivas, orgánicas. En la tercera etapa –según este estudio desde 1976 hasta casi el final de su vida– Gego hace

¹² Josefina Núñez. "La línea que se fue de paseo", en *GEGO. Obra completa 1955-1990*. Varios autores. Fundación Cisneros, Fundación Gego, Fundación Museo de Bellas Artes. Editorial Ex Libris. Caracas, 2003. Pág. 281

¹³ Gego. En *Sabiduras y otros textos de Gego*. Por María Elena Huizi y Josefina Manrique. Museo de Bellas Artes de Houston y Fundación Gego. EUA, 2005. Pág. 169

¹⁴ Eliseo Sierra. Citado por Yolanda Pantin en *Gego: obras sobre papel, 1963-1991*. Centro de Arte Latin Collector, N.Y.

pequeñas piezas de alambre y materiales varios que denomina *Dibujos sin papel* y presenta usualmente sobre el muro. Más esencial que las etapas es la continuidad conceptual entre los distintos lenguajes. Dice Iris Peruga: "Ciertos hallazgos de los dibujos son experimentados luego en la escultura o viceversa. La obra entera de Gego aparece como un tejido, una red hecha de dibujos y esculturas."¹⁵



Fig. 12 *Conjunto de Chorros*. Exposición Gego. Esculturas, Galería Conkright, Caracas.
Fotografía Paolo Gasparini 1971 © Fundación Gego

Desde los años sesenta Gego trabaja con los arquitectos, no como la ingeniero-arquitecto que ella misma es, sino como artista. Entraron entonces a su vida los herreros, por la dureza de los materiales a utilizar y por la amplia talla de los espacios a intervenir. Se concretaron entonces la escultura para el Banco Industrial de Venezuela, en 1962; la torre y el mural del Centro Comercial Cedfáz, en 1967; la estructura aérea *Flechas*,

¹⁵ Iris Peruga. *Gego, el prodigioso juego de crear*. En *GEGO. Obra completa 1955-1990*. Obra citada. Pág. 33.

Centro Comercial Chacaíto, en 1968; los murales para las fachadas del INCE, en 1969. Las obras del Centro Cedfáz y del INCE las realizó conjuntamente con Gerd Leufert. En 1972 realizó la estructura aérea ambiental *Cuerdas* en Parque Central, y en 1983 la obra monumental *Cuadriláteros* en el Metro de Caracas (Fig. 13). Estas obras se convirtieron en señal de los sitios y en símbolos del afecto de los ciudadanos.

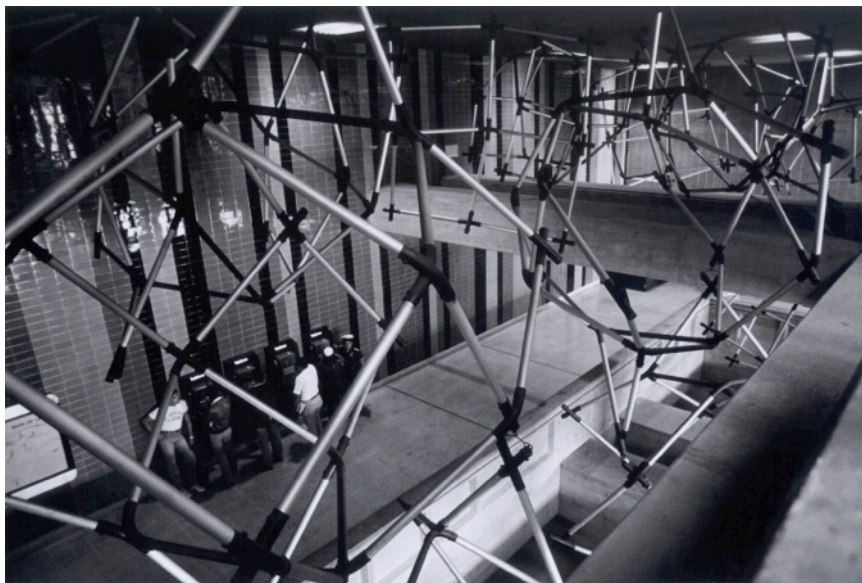


Fig.13 *Cuadriláteros*, 1983, Estación La Hoyada, Metro de Caracas, Venezuela.
Fotografía: Vieri Tomaselli 1983 © Fundación Gego

La trayectoria de Gego fue desarrollándose en paralelo con distintos momentos y fortalezas de su propia vida. Con el tiempo fueron disminuyendo las tallas de sus obras, recogándose un poco más cerca de su propio cuerpo. Y si los materiales fuertes como el hierro habían requerido ayuda de los herreros, ella fue independizándose luego, utilizando sus propias manos, doblgando alambres de hierro o alambres de acero inoxidable, espirales y tubitos plásticos. Pasar del hierro rígido al alambre manejable por sus manos le permitió seguir más fácilmente sus intuiciones inmediatas, tomarse libertades, y volverse una artesana de su propia obra. Gego no se sentía escultora a la manera tradicional. Decía

con énfasis: "escultura: formas tridimensionales de material macizo inunca lo que hago yo!"¹⁶ Ella es afín, por el contrario, a las estructuras abiertas de la modernidad, muy diferentes al bulto volumétrico de la tradición escultórica.

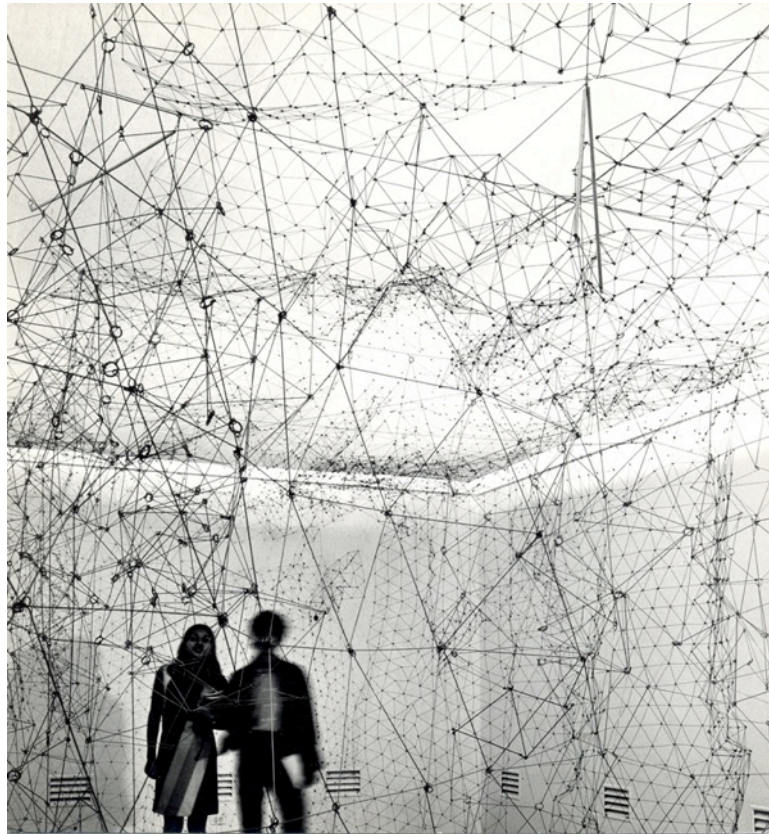


Fig. 14 *Reticulárea (Ambientación)*, 1969. Museo de Bellas Artes, Caracas.
Fotografía Paolo Gasparini 1969 © Fundación Gego

En 1969 presenta en el Museo de Bellas Artes la exposición *Reticulárea* (Fig. 14). El nombre indica un área de redes y fue inventado por el crítico Roberto Guevara. Aquí las dimensiones son más acotadas; hay un tú a tú de la artista con el espacio, los materiales y las herramientas. Dice Sylvia Cedeño, su colaboradora en el montaje:

¹⁶ Gego. Conversación con José Antonio Pantin. En *Sabiduras y otros textos de Gego*. Obra citada. Pág. 129.

Con impresionante agilidad se montaba en la escalera, con nylon, canutillos y alicate en mano. Desde arriba me decía: "No hay regla definida, es libre y flexible pero la podemos controlar así..." Con dulzura en medio de su fuerte acento alemán, decía: "Esta pieza va aquí y luego la conectamos con aquella para que se extienda este plano hacia el fondo y cree mayor profundidad. Esta para crear más densidad por aquí y para que el público pase por allá."¹⁷

En sus *Reticuláreas*, triangulares o cuadradas, en sus *Chorros*, *Troncos*, *Columnas* y *Esferas* (Fig. 15), vemos formas levísimas, relaciones de la escultura y el aire, juegos de la línea y sus derivaciones, espacios a la vez concentrados y abiertos, ventanas de luz, pero también vemos sombras. Son estructuras que tienen simultáneamente la contundencia de los metales y la transparencia que nos permite mirar a través.

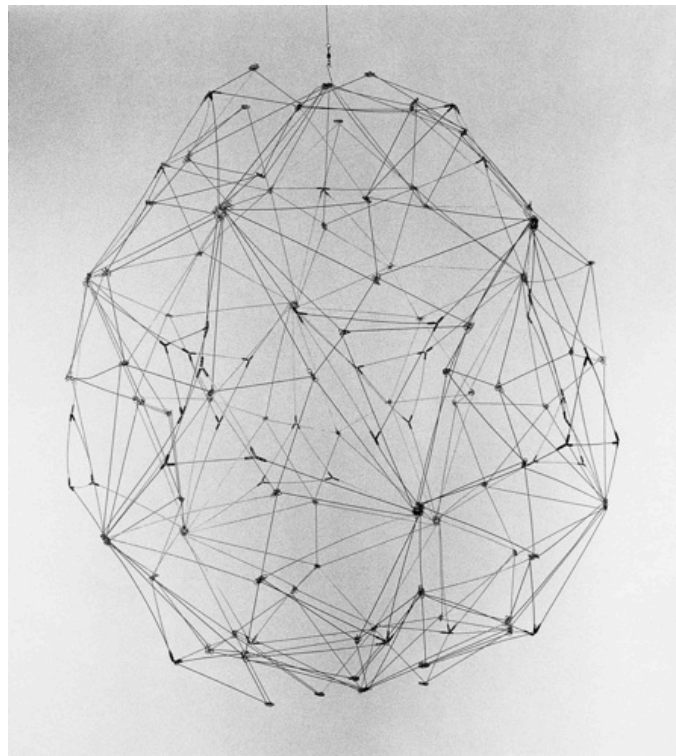


Fig. 15 *Esfera Nº 5*, 1977

Fotografía Anne y Thierry Benedetti 1977 © Fundación Gego

¹⁷ Sylvia Cedeño. Testimonio para el libro *Gego* de María Elena Ramos. Biblioteca Biográfica Venezolana. El Nacional. Caracas, 2012. Pág. 98.

Con el tiempo Gego se concentró en un encuentro físicamente aún más cercano con la obra, en una talla más breve de las formas. Con las series de sus *Dibujos sin papel* (Fig. 16), sus *Bichos* (Fig. 17), sus *Tejeduras*, incluía entre los metales y papeles pequeños objetos de la vida cotidiana, que había recogido y guardado durante años. Dice su hija Bárbara, que le ayudó mucho no botar nada:

Era una coleccionista increíble, pero no casual sino con un objetivo, una idea. Nos decía: "no les voy a dejar ni un botón en herencia", y los guardaba en cajitas que clasificaba... los azules, los verdes, los morados. Y piedras de los yesqueros, y cintas de cigarrillos con las que hizo las tejeduras.¹⁸

"Con la edad, el arte y la vida se vuelven la misma cosa," dijo alguna vez Georges Braque. La obra de Gego irradia una vitalidad artística que, para quienes conocimos a su autora, se hace connatural al don de la vivacidad que iluminaba a su persona. Por otra parte, tanto en Gego como en su obra es claro el afecto por el vínculo, por lo que une, por la puesta en relación de partes distintas de una estructura a través del nudo, por la tejedura (consciente de que los nodos facilitan redes), por la creación de un espacio de apertura y comunicación –visual, corporal– entre la obra y la gente.

El tema de la armonía es algo esencial, tanto para Gego en lo personal como, ya en lo visible, en su obra. Armonía entre la racionalidad de un ingeniero amante de la ciencia, y una artista cuya creación produce placeres afines al sentimiento de juego. Ella misma reconoció en sus obras un trabajo abstracto muy planificado, pero que no excluía lo emocional. Y cuando se le preguntó en qué momento decidió dedicarse a la escultura y por qué, ella respondió: "jugando". Entre los papeles que dejó, escribió: "la línea como objeto para jugar".¹⁹ Pero si el arte era un disfrute para ella, también quiso que fuera un goce para los demás. Decía:

¹⁸ Bárbara Gunz. Testimonio para el libro biográfico *Gego*. Obra citada. Pág. 98.

¹⁹ Gego. En *Sabiduras y otros textos de Gego*. Obra Citada. Pág. 51.

Cuando uno está viendo la obra tiene que gozar la obra (...) uno debe divertirse en el arte, entre otras cosas. La vida es para divertirse. (...) Y si uno no goza el trabajo, entonces para qué...²⁰

Armonía y juego son dos situaciones distintas en las que el ser humano encuentra razones de regocijo y que están tanto en el espíritu de Gego como en el logro de su obra. Hay en sus redes aéreas una felicidad de las formas y una alegría que se (nos) proyecta a los espectadores desde esas formas.



Fig.16 *Dibujo sin papel 83/5A*, 1983.

Fotografía. ca. 2000. Autor: Armas Ponce, Reinaldo. ©Fundación Gego

²⁰ *ibidem.*, Pág. 201.



Fig. 17 *Bichito 89/22*, 1989.

Fotografía Claudia Garcés ca. 2006 ©Fundación Gego

Sobre Gego y los abstractos

Si para Soto y Otero las figuras cimeras que inspiraron su formación habrían sido Cézanne, Mondrian, Malevich, para Gego una referencia esencial sería Paul Klee, con la huella que él había dejado en el Bauhaus (tan cercano a la formación de Gego en su juventud en Stuttgart). Aquella intuición de Klee, de "hacer visible lo invisible", aparece anotada en los cuadernos de apuntes de Gego como una intuición que ella comparte en su modo de abstracción simultáneamente espiritual y organicista, cuyas formas son más fluidas y libres que las de abstractos constructivistas más rigurosamente geométricos.

Pero en los años cincuenta Gego había recibido en Venezuela el estímulo de creadores que transitaban la abstracción geométrica y el constructivismo, a cuyas propuestas en un principio se acercó aunque pronto fue acentuando su propia y distinta investigación espacial. Dice Karin Kyburz, investigadora suiza radicada en Londres:

A finales de los cincuenta ella adoptó claramente algunas de las ideas de Jesús Soto, Carlos Cruz-Diez y Alejandro Otero. Las similitudes formales obvias son el cruzamiento y animación de bandas de líneas paralelas para crear efectos ópticos, lo que es clara referencia a trabajos de Soto producidos desde 1954 en el contexto del *Cinetisme* francés.²¹

Se ha hablado en términos un tanto conflictivos de la relación entre Gego y creadores abstractos, como Otero, y más específicamente con artistas cinéticos como Jesús Soto y Carlos Cruz-Diez. A esto ha contribuido sin duda la visión de Marta Traba, muy crítica contra el auge cinético y sus relaciones con la monumentalidad de la cultura petrolera. Traba insistió en los quiebres y contrastes que en ese sentido estaría aportando la obra de Gego. Traba se refería a "su espíritu investigativo demasiado serio, alejada con igual radicalismo de la frivolidad y la improvisación."²² Si bien estas palabras hacían justicia a su obra, no hacían justicia en cambio a los otros maestros. Iris Peruga, quien encuentra razones más ponderadas y realistas, dice:

Obnubilada la visión por los reclamos cinéticos, por su pureza formal y perfección tecnológica, la obra de Gego, que evadía sin cesar esas categorías, tenía que aparecer como insuficiente, de algún modo como no lograda, tal vez extravagante. En el mejor de los casos aparecía como otra cosa, como algo divergente.²³

²¹ Karin Kyburz. *The Right to Indifference: Abstraction in the Work of Gego (1912-1994) and Jesús Soto (1923-2005)*. Tesis para optar al título de Doctor en Filosofía. Courtauld Institute of Art, Universidad de Londres, 2008.

²² Marta Traba. "Gego: Caracas tres mil", en *Mirar en Caracas*. Monte Ávila Editores. Caracas, 1974. Págs. 52-53.

²³ Iris Peruga. "Gego, el prodigioso juego de crear", en *GEGO. Obra completa 1955-1999*. Obra citada. Pág. 57.

Luis Pérez Oramas se refiere a "la línea de fractura que separa a la imponente cinética de la fragilidad reticulárea."²⁴ Las aproximaciones de Traba, Pérez Oramas, y otros autores marcan diferencia menos o más radicalmente entre Gego y los abstractos venezolanos. Pero creemos nosotros que ella se nutre de la historia moderna y de sus diferentes corrientes, tomando o dejando atrás de ellas lo que le va interesando y lo que va necesitando durante su propia formación. Gego no tuvo una postura intencionalmente disruptora, no fue expresamente contraria al cinetismo u otros modos de abstracción racional de la época. Fue su espíritu de experimentación, libre y personal, lo que la fue llevando. En este sentido no es una artista que actuara a la manera de creadores y movimientos revisionistas, y menos aún que hiciera una contestación ruptural (como hicieron Alejandro Otero y Los Disidentes, al oponerse a corrientes artísticas anteriores). Gego, más bien, fue descubriendo –y construyendo– su propio ser creador como parte natural de su vida. Estaba consciente de cómo trabaja el círculo del conocimiento cuando decía: "Tú agrandas el círculo interno y los otros se hacen más grandes, sin fin."²⁵ En su relación con los demás artistas abstractos parecería reforzarse más bien algo del carácter liberal que Gego desarrolló desde muy joven en su aceptación de lo diferente: dejar ser a los demás como son, a lo que iría agregando con los años el ejercicio de dejarse, a sí misma, ser como es.

La obra de Gego asistió, aunque sutilmente, a una doble ruptura de las formas. Primeramente es afín a la tradición abstracta del Siglo XX, que produjo quiebres con el objeto del mundo y con su representación, y que produjo, plásticamente, la ruptura de la forma continua, de la forma de bulto, fragilizándola, haciendo más visible en ella sus esqueletos sostenedores, sus estructuras. Pero mientras muchos abstractos constructivos y cinéticos producen *obras abiertas* en las que aún se mantienen –más visibles o más virtuales y sugeridos– los grandes modelos: el cuadrado, la esfera, el cubo, la repetición de líneas iguales

²⁴ Luis Enrique Pérez Oramas. "Gego, el prodigioso juego de crear", en *GEGO. Obra completa 1955-1999*. Obra citada. Pág. 304.

²⁵ Gego. En *Sabiduras y otros textos de Gego*. Obra Citada. Pág. 168.

para la constitución de los planos (aun aireados, aun abiertos), Gego va mas allá y produce una ruptura a la ruptura de los abstractos. Así, además de ser obra espacial, permeada por el aire, sus estructuras van a dar la bienvenida a la irregularidad. Gego logra, más aun, hacer de tal irregularidad una unidad esencial de su obra.

Un comentario final sobre los tres artistas

Las obras *abiertas* de Soto, Otero y Gego se aproximan a la idea de infinito. Soto crea una metáfora de infinito en el aparecer y desaparecer de las líneas de sus *Tes Blancas*, que se desmaterializan en luz sutilísima. Otero apunta su *Aguja Solar* hacia el infinito sideral o lanza las aspas de sus molinos a un *infinito moverse* con los vientos naturales que –una y otra vez– van cambiando sus tonos, sus dinamismos. Gego trama una virtual *infinitud* con la precisa herramienta en sus manos, con los puntos de sus nodos que concentran las fuerzas y a la vez las proyectan.

Pero también estas obras abstractas saben *bajar* a lo concreto, se escapan del límite de las cuadrículas (rompiendo bordes y peligros de aquel *ghetto* al que se refería críticamente Rosalind Krauss²⁶ al analizar ciertas obras de la abstracción constructiva). Estas obras nos muestran que también de los trazados racionales puede emerger la vivacidad del organismo. Así puede observarse en las *Reticuláreas* de Gego que van del punto a la línea, al triángulo, a la red, a un espacio que acoge el recorrido del espectador. O lo vemos en el *Delta Solar* de Otero, estructuras que parecen jugar al carácter del diamante: claros límites, ángulos duros, facetamientos, movilidad y destellos de una gema irradiante. Se observa también en un *Penetrable* de Soto: del techo cuelga horizontalmente una perfecta cuadrícula metálica, pero de ella se suspenden, en cascada, cientos de cuerdas de nylon. La cuadrícula –ese orden de la razón matemática– cae así hasta el espacio fenoménico del suceder, del tiempo que pasa, de los

²⁶ Rosalind Krauss. "Grids", en *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. MIT Press. Cambridge, Massachusetts and London, England, 1993. Octava Edición. Pág. 9.

cuerpos que se mueven, que tocan a la obra y son *tocados* por ella, que así “hacen” la obra (pues un *Penetrable* existe sólo cuando y porque es *penetrado*). La estructura logra desplegarse en mundo y, como en cascada, “cae” a la experiencia fenoménica.

Desde la rigurosidad *espacial* de la línea o la cuadrícula estos artistas han pasado al dinamismo *temporal* de los cuerpos humanos, transitando frente (o dentro) de sus obras fluyentes. Nada más lejos de ser creaciones frías o cerebrales, pues llegan a “tocar” y a ser “tocadas” en un espacio que ya no es sólo del arte sino, sobre todo, de la comunicación humana.

© María Elena Ramos, 2012

María Elena Ramos (Venezuela) es crítico, investigadora y docente de artes visuales. Licenciada en Comunicación Social. Cursó estudios de maestría y doctorado en Filosofía en la Universidad Simón Bolívar, Caracas. Ha sido miembro fundador de la Galería de Arte Nacional y del Museo de Arte Popular de Petare. Entre 1989 y 2001 fue presidente del Museo de Bellas Artes de Caracas. Ha curado numerosas exhibiciones de arte, sobre todo en las bienales internacionales de Venecia, Sao Paulo, Medellín y Cuenca. Ha representado a Venezuela en congresos nacionales e internacionales sobre museología, curaduría, artes visuales, filosofía y estética. Entre sus publicaciones se encuentran: *Juan Lovera y su tiempo* (1981); *Notas sobre arte y comunicación visual* (1982); *Un museo para la paz* (1984); *Arte y Naturaleza* (1987); *Pistas para quedar mirando* (1991); *Acciones frente a la Plaza* (1995); *Intervenciones en el espacio: diálogos en el MBA* (1999); *Armónico-Disonante* (2001); *Fotociudad, estética urbana y lenguaje fotográfico* (2002); *De las formas del arte* (2003); *Diálogos con el arte* (2007); *Gego* (2012); y *La cultura bajo acoso* (2013).