

Jesús Rafael Soto

1923—2005



Arnauld Pierre

1923

Jésus Rafael Soto naît le 5 juin 1923 à Ciudad Bolívar, au Venezuela, ancienne ville coloniale située aux confins de la forêt vierge sur les rives de l’Orénoque.

Il est le fils aîné d’Emma Soto et de Luis García Parra, joueur de violon, qui auront quatre autres enfants. Tout en assumant en partie l'existence matérielle de sa famille, il fréquente l'école primaire et, vers l'âge de douze ans, commence à apprendre la guitare. C'est aussi l'époque où il se met à copier les reproductions de tableaux qu'il trouve dans des revues, des livres et des almanachs. À seize ans, il devient peintre d'affiches pour les cinémas de Ciudad Bolívar.



Soto et ses cousins. Ciudad Bolívar, Venezuela, 1945 © Archives Soto / DR

“

À onze ans, j’ai commencé à gagner ma vie en dessinant des lettres et d’autres choses diverses, comme des enseignes pour les magasins. [...] J’ai ensuite obtenu un travail de peintre d’affiches pour un cinéma; j’arrivais à en produire jusqu’à cinquante par jour, mais en même temps je prenais la liberté de peindre des personnages pour annoncer les grands films.

Soto, cité par Rafael Pineda, « Jesús Soto, el artista-mecenas de Ciudad Bolívar », *Imagen*, Caracas, n° 26, 14-21 décembre 1971, p. 8.

Soto obtient de la région de Guyane une bourse pour aller étudier à l'Ecole des Beaux-Arts de Caracas, où il arrive en septembre 1942. Il y suit le « cours d’art pur » et le « cours de formation des professeurs d’éducation artistique et d’histoire de l’art ».

Un cercle d’étudiants de tout âge se forme autour d’Antonio Edmundo Monsanto, directeur libéral et estimé : ce sont Omar Carreño, Carlos Cruz-Diez, Narciso Debourg, Dora Hersen, Mateo Manaure, Luis Guevara, Pascual Navarro, Mercedes Pardo, menés par le plus avancé d’entre eux, Alejandro Otero (1921 - 1993) ; la plupart se retrouveront à la fin des années 40 à Paris. Monsanto fait venir à l’école des revues et des livres étrangers, ainsi que des reproductions et des gravures, qui sont la principale source d’information des étudiants.

“

En entrant à l’École des Beaux-Arts, une chose m’a fasciné : une nature morte de Braque qui se trouvait sur un chevalet à la porte de l’école. J’ai ressenti à ce moment le même intérêt que lorsque l’on m’avait parlé de poésie surréaliste à Ciudad Bolívar. J’ai immédiatement dirigé mes préoccupations en ce sens. Tout commençait à tourner autour de ce pôle : pourquoi était-ce une œuvre d’art ? Avant toute chose, je suis allé voir Alejandro Otero qui, étant un des élèves les plus brillants de l’école et venant de mon pays, Ciudad Bolívar, me conseilla de prendre le temps nécessaire pour m’acclimater à la nouvelle peinture, me disant que c’était difficile et que j’apprendrai peu à peu. Dès lors je me suis senti insatisfait et j’ai continué à chercher et à m’informer de mon mieux.

Soto, Soto, *pintura figurativa 1944-1950*, cat. expo., Caracas, Galería de Arte Inciba, Palacio de las Industrias, 1971.

1943



Soto. "Paisaje", 1949
70 x 62 cm
© Archives Soto / DR

À partir de 1943 et jusqu'en 1949, Soto expose chaque année au Salon d'Art vénézuélien de Caracas.

Sa peinture est à cette époque influencée par Cézanne, conformément à l'enseignement de Monsanto qui fait étudier l'œuvre du maître d'Aix à partir de reproductions.

“

À la fin de la première année d'école, j'essayais de faire des paysages ou des natures mortes de composition différente, voulant m'intégrer au cubisme ou m'approcher de Cézanne. Ça ne m'a jamais intéressé de faire une œuvre impressionniste, je m'intéressais plutôt au constructif. Je ne peignais pas de paysages comme la plupart de mes compagnons, paysages qui rappelaient Sisley, Monet. Moi je voyais le paysage vénézuélien par grands plans. [...] Les cinq années que j'ai passées à Caracas n'ont été qu'une étape de formation ou, si l'on veut, d'information. Jusqu'à mon arrivée en Europe, mon travail fut avant tout un travail d'investigation : trouver de nouvelles possibilités, saisir le niveau où en était la peinture moderne pour voir si je pouvais ajouter quelque chose. L'école n'était pas une académie, c'était comme un grand atelier où il y avait des artistes, élèves ou professeurs, avec qui discuter. [...] Pour moi, le cubisme était un exercice de construction, d'ordonnement de plans, un outil qui m'était utile pour traduire la lumière tropicale que je ne pouvais comprendre, comme je l'ai dit, à la manière impressionniste. Plus tard, quand je suis arrivé en Europe, j'ai pu comprendre l'impressionnisme. Je ne l'ai jamais pu au Venezuela à cause de la violence de la lumière.

Soto, Soto, *pintura figurativa 1944-1950*, cat. expo., Caracas, Galería de Arte Inciba, Palacio de las Industrias, 1971.

1947

Soto finit ses études et obtient le titre de professeur. Il est nommé directeur de l'Ecole des Beaux-Arts de la petite ville de Maracaibo. Il enseigne également au lycée Baralt et à l'École normale.

”

À Maracaibo, je me suis entièrement donné à l'École des Beaux-Arts, comme directeur et professeur, et aussi à l'extérieur. J'apprenais à ceux qui le voulaient comme à ceux qui ne le voulaient pas à reconnaître Picasso. Une tâche terrible car les professeurs avec qui j'étais à l'école ou au lycée s'opposaient à mes idées et détruisaient mon travail auprès des élèves. [...] Durant tout ce temps, il devenait chaque jour plus nécessaire de sortir de Maracaibo, du Venezuela, de chercher d'autres informations sur ce qui se passait dans le monde sur le plan de l'art.

Soto, Soto, *pintura figurativa 1944-1950*, cat. expo., Caracas, Galería de Arte Inciba, Palacio de las Industrias, 1971.

C'est aussi à Maracaibo qu'il entend parler pour la première fois, d'une manière méprisante, du *Carré blanc sur fond blanc* de Malévitch.



Soto. Caracas, Venezuela, 1950
© Archives Soto / DR

1949

Pour sa première exposition personnelle, Soto présente quatorze tableaux (paysages, portraits, natures mortes) et quelques dessins au Taller Libre de Arte de Caracas, lieu de rencontre de nombreux jeunes artistes et intellectuels (c'est là qu'un an plus tôt eut lieu la présentation des œuvres du groupe argentin Arte Concreto Invención, considérée comme la première exposition d'art abstrait au Venezuela).

Il correspond avec Otero, qui l'incite à le rejoindre à Paris où il s'est installé en 1945, suivi de plusieurs anciens élèves de l'École des Beaux-Arts de Caracas.

“

Et c'était l'Europe, Paris, où je voulais aller. Beaucoup d'artistes vénézuéliens allaient au Chili, au Mexique ou aux États-Unis. Pour moi l'objectif idéal était la France. C'est là qu'étaient apparus l'impressionnisme, le cubisme, et c'est là que devaient naître les nouvelles tendances de l'art. Certains de mes amis de l'École des Beaux-Arts de Caracas étaient déjà allés à Paris et étaient revenus avec des histoires merveilleuses sur ce qui se faisait en art. [...] C'était mon idée : rester jusqu'à ce que j'aie résolu mon problème. [...] J'étais dans un tel état de désespoir qu'un jour j'ai fermé l'école et je suis parti en abandonnant tout, je suis parti à Paris !

Soto, *Soto, pintura figurativa 1944-1950*, cat. expo., Caracas, Galería de Arte Inciba, Palacio de las Industrias, 1971.

1950

Le 16 septembre, Soto, qui a obtenu une bourse du gouvernement pour six mois, embarque au port de La Guaira sur un cargo italien en partance pour l'Europe, l'*Olimpia*.

À bord il fait la connaissance du poète Luis E. Armas. Après deux semaines de traversée, le bateau fait escale à Lisbonne puis à Barcelone, avant de débarquer ses passagers dans les premiers jours d'octobre sur la côte méditerranéenne française. De là, Soto gagne aussitôt la capitale en train.

À Paris, il trouve une chambre à l'Hôtel de la Paix, 29, quai d'Anjou, repaire des émigrés vénézuéliens puisque Alejandro Otero et Mercedes Pardo, Ruben Nuñez, Perán Erminy et le poète José Lira Sosa y vivent déjà.

Il renoue avec ses anciens camarades qui ont fondé à Paris en mars 1950 le groupe et la revue Los Disidentes (Carlos González Bogen, Narciso Debourg, Perán Erminy, Dora Hersen, Mateo Manaure, Luis Guevara, Pascual Navarro, Ruben Nuñez, Alejandro Otero).

Ils se rassemblent autour d'Aimée Battistini, peintre originaire de Ciudad Bolívar, arrivée à Paris en 1928, qui guide les nouveaux venus dans leur découverte de l'art moderne, leur apportant également un soutien moral et, parfois, matériel.

C'est avec elle que Soto se rend, peu de temps après son arrivée, aux conférences de l'Atelier d'Art abstrait, fondé quelques mois plus tôt par Jean Dewasne et Edgar Pillet. Le programme de la fin de l'année annonçait les interventions de Félix Del Marle (« Mondrian et le néo-plasticisme », le 7 novembre), de René Massat (« Le constructivisme », le 21 novembre), de Léon Degand (« Paradoxes sur l'Art décoratif », le 5 décembre) et d'Auguste Herbin (« La couleur », le 19 décembre).

Cf. *Art d'aujourd'hui*, Paris, n° 2, novembre-décembre 1950.

Il rencontre également Carmelo Arden Quin et les membres du groupe Madí qui attirent à l'atelier collectif de la rue Froidevaux plusieurs vénézuéliens de Paris comme Luis Guevara, Omar Carreño, Perán Erminy et Ruben Nuñez.

“

Une bande d'amis était partie un peu avant moi, une année auparavant, je leur ai écrit, ils m'ont attendu et ont été vraiment très gentils avec moi. Toute l'information qu'ils avaient, je l'ai pompée tout de suite. J'ai pris tous leurs livres et, avec un dictionnaire, je me suis mis à travailler jusqu'à 5 h du matin pour traduire car je ne connaissais pas un mot de français. Trois mois après, j'avais pratiquement lu tous ces livres et j'avais toutes les informations possibles.

C'est ainsi qu'ils m'ont mis en contact avec le salon annuel des Nouvelles et tous les artistes qu'ils connaissaient à l'époque. J'ai connu comme ça, autour de Denise René, tous les artistes qui, à ce moment-là, étaient à mes yeux des chercheurs.

[...] Et puis, en arrivant ici, j'ai vu les reproductions de quelques œuvres de Kandinsky qui commençaient à être publiées. [...] J'ai pris aussi contact avec l'œuvre de Sophie Taeuber, j'ai connu Arp, et avec cet acquis j'ai discuté énormément avec d'autres artistes. [...] J'étais plutôt attiré par les œuvres qui sont sorties de l'esprit Bauhaus et, dans Klee, par les œuvres qui recherchent la perspective à plusieurs points de vue. [...] J'ai découvert, avec beaucoup de difficultés, l'œuvre d'Albers parce qu'il n'y avait presque rien ici. Je me suis informé tant que j'ai pu.

Soto, entretien avec Claude-Louis Renard, "Excerpts from an interview with Soto", *Soto: A Retrospective Exhibition*, cat. expo., New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 1974, pp. 26-27.



Soto, Aimée Batistini, Georges Koskas, Victor Valera (au premier plan), José Hernán Briceño, Albert Bitrán, Atelier de Bitrán, Cité Universitaire, Paris, France, 1951-1952 © Archives Soto / DR

1950



Soto (au fond à droite) assistant à la Conférence de Léon Degand, Atelier d'Art Abstrait, Paris, France, 1950 © Archives Soto / DR

Soto assiste à l'Atelier d'Art abstrait, entre février et avril, à certaines des conférences de Léon Degand sur le thème « De la figuration à l'abstraction ». Il porte un regard critique sur la situation de l'art abstrait :

“

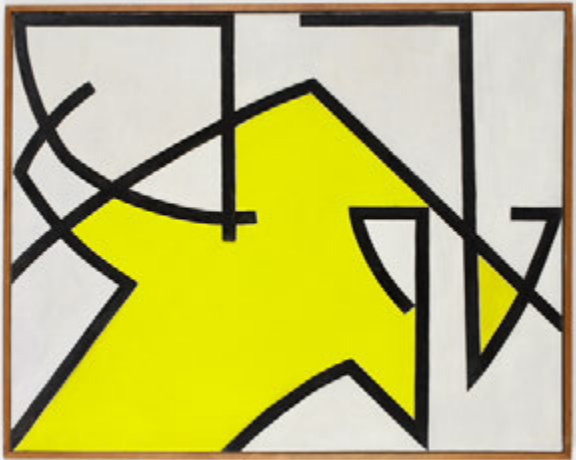
À mon arrivée à Paris, tout l'art était fait de formes qui me rappelaient celles que j'avais utilisées pour réaliser des portraits ou des paysages. Y compris les artistes géométriques qui ne me paraissaient pas des artistes abstraits. Je voyais des compositions de losanges, de triangles, de polyèdres, toute une série d'éléments qui avaient été en fait suggérés par la réalité figurative, et j'étais sûr que la peinture figurative utilisait pour sa composition interne le même système que la peinture dite abstraite. Pour moi, ce n'était pas l'abstraction, mais la simplification de la figuration.

Soto, « Teoría de Jesús Soto », *El Minero*, Caracas, vol. 7, n° 11, septembre-octobre 1967, p. 5.

Au printemps, Soto voyage aux Pays-Bas avec Ruben Nuñez et un étudiant en psychiatrie, Fernando Rísquez. Ils voient les Mondrian du Kröller-Müller Museum à Otterlo et du Stedelijk Museum d'Amsterdam. Soto est également frappé par la *Vue de Delft* de Vermeer au Mauritshuis de La Haye.

Soto expose en juin au VIème Salon des Réalités Nouvelles quatre *Busquedas Dinámicas* (Recherches dynamiques, nos 712 à 715) et une cinquième œuvre intitulée *Problema* (Problème, n° 716) qui associent la courbe au langage du néo-plasticisme. À cette occasion, il fait la connaissance d'un groupe d'artistes, Albert Bitrán, Horia Damian, Nicolas Ionesco, Georges Koskas, Charles Maussion, anciens élèves de Fernand Léger et d'André Lhote, défendus par la Galerie

1951



Soto. s/t, 1950
73 × 92 × 2 cm
Collection privée
Photo David Bordes © Archives Soto / DR

Arnaud, et qui tissent de nombreux liens avec les Sud-Américains de Paris. Soto entre également en contact avec les autres artistes de la Galerie Arnaud : Jack Youngerman, Ralph Coburn et Ellsworth Kelly, son voisin dans l'île Saint-Louis. Sa bourse étant épuisée, Soto se met à jouer de la guitare dans les cabarets, rencontrant un certain succès.

“

Le Venezuela m'avait donné une bourse de six mois. Après, il fallait que je gagne ma vie. Mais comment ? Un soir, des amis m'ont emmené voir des guitaristes. J'ai trouvé qu'ils étaient tout petits à côté de moi. J'ai décidé de jouer, de manger grâce à ma guitare. J'ai fait la quête dans les cafés. J'ai trouvé des places dans les boîtes. Je jouais de 23 h à 5 h. Je dormais jusqu'à 14 h.

Puis je peignais jusqu'à 20 h. Ça m'a fait vivre dix ans.

Soto, cité par Christiane Duparc, « Les Sud-Américains ont pris Paris », *Le Nouvel Adam*, Paris, n° 19, février 1968, p. 49.

À la fin de l'année, Soto participe à l'exposition « Espace-Lumière », organisée par Carmelo Arden Quin à la Galerie Suzanne Michel, avec Guevara, Nuñez, Otero, Pardo et Youngerman.

Cet hiver-là, il réalise ses premières œuvres basées sur la répétition et la progression :

“

Pour faire avancer l'abstraction, je pensais qu'il fallait trouver un langage qui ne devrait rien aux éléments et aux moyens plastiques de l'art figuratif, [...] trouver le moyen de séparer définitivement l'abstraction de la figuration sans cesser d'être peintre. Pour cela, il fallait en premier lieu un langage propre, non emprunté. J'ai alors commencé par la répétition d'un élément simple, le carré, de telle sorte qu'il en arrivait, par ce processus de répétition même, à se transformer en une autre réalité. C'est mon travail de 1951, qui se prolonge en 1952 avec un sentiment rythmique plus prononcé. Généralement j'emploie une seule couleur, en plus du blanc et du noir. Ma préoccupation fondamentale consiste à détruire la forme en recherchant le mouvement dans la bidimensionnalité, même si parfois j'ai utilisé le relief.

Soto, « Teoría de Jesús Soto » *El Minero*, Caracas, vol. 7, n° 11, septembre-octobre 1967, p. 5.

Dans son effort de codification du langage plastique, Soto dit s'appuyer sur l'exemple de la musique sérielle et dodécaphonique, qu'il apprend à connaître à travers Pierre Boulez et par la lecture du livre de René Leibowitz sur Schoenberg et son école.

1952

Soto participe, avec Perán Erminy, Georges Koskas, Omar Carreño, Luis Guevara et Guy Lerein, à une exposition qui se tient à la Galerie Suzanne Michel, du 20 mai au 8 juin. Il y montre *Répétition optique n°2* (1951). Peu de temps après, il expose au Salon des Realités Nouvelles une Composition connue par la suite sous le titre Mur optique, dont les lignes s'étendent sur une longueur de 3,60 m.

En août, Soto est présent à la « Primera Muestra Internacional de Arte Abstracto », organisée à Caracas par le critique José Hernan Briceño à la galerie Cuatro Muros, fondée par Carlos González Bogen et Mateo Manaure. L'exposition rassemble les anciens « Disidentes » (Battistini, Debourg, Bogen, Nuñez, Otero, Pardo, Navarro, Erminy, Hersen, Manaure), les membres du groupe de la Galerie Arnaud (Koskas, Maussion, Bitran, Ionesco, Youngerman, Kelly...) et certains membres du groupe Madí (Arden Quin, Guevara...). Soto expose un grand relief noir et blanc, aujourd'hui disparu, fondé sur un jeu de positif-négatif commandé par l'alternance des parties en saillie et en creux.

Soto affine l'usage de systèmes qui se substituent aux modes de composition traditionnels en déterminant la répartition et le chromatisme d'éléments simples (lignes, points).



Soto à côté du panneau central de son œuvre « Mur optique », 1951
© Archives Soto / DR

“

J'étais impressionné par les systèmes de douze notes que les musiciens organisent à l'avance indépendamment de tout à priori sonore. [...]

C'est là un bon moyen d'échapper à toute tentation plastique préconçue, à toute influence inconsciente. C'est aussi une façon de déprécier la forme avec ce qu'elle véhicule de réminiscences et de "bon goût" chez l'artiste. Je me disais que toutes les harmonies ont été faites, toutes les compositions tentées et que, pour avancer, il fallait décidément obéir à une logique qui préexistait à l'élaboration de la forme. J'ai sacrifié mon goût de la couleur, mon plaisir à l'organiser, j'ai isolé les trois tons primaires, les trois tons secondaires, ainsi que le blanc et le noir. À chacun, j'ai donné une place déterminée, mis un numéro d'ordre, selon une grille fixée par le hasard. Puis j'ai appliqué systématiquement les couleurs selon la grille, en répétant l'opération sur toute la surface.

Soto, cité par Jean Clay, « Jesús Rafael Soto », *Visages de l'art moderne*, Lausanne, Éditions Rencontre, 1969, p. 298.

“

Je voulais en terminer avec le concept traditionnel d'harmonie chromatique, par exemple les lois des complémentaires, et j'ai alors commencé à travailler à un groupe d'œuvres où le point est l'élément fondamental et où sa distribution fonctionne sur la base d'un système semblable à celui de la musique sérielle.

Soto, « Teoría de Jesús Soto » *El Minero*, Caracas, vol. 7, n° 11, septembre-octobre 1967, p. 5.

1953

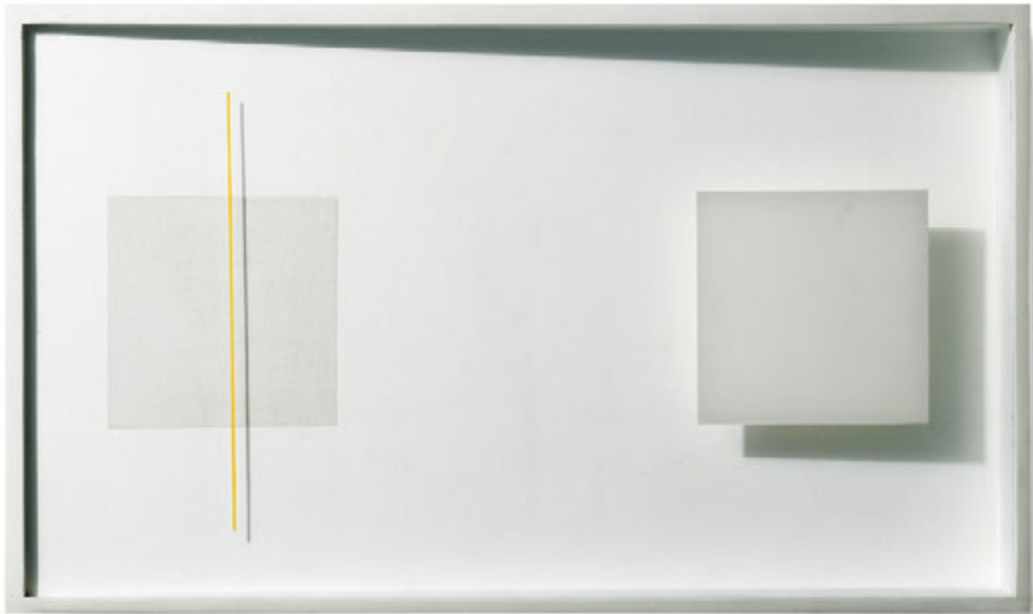
Au Salon des Réalités Nouvelles, qui se tient du 10 juillet au 9 août, Soto présente, sous le titre Relations, un groupe de cinq peintures sérielles réalisées l'année précédente, dont *Progression*, *Étude pour une série*, *Pintura serial* et *Rotation*. Il expose auprès de ses amis de la Galerie Arnaud : Charles Maussion, Horia Damian, Georges Koskas et l'Islandaise Gerdur.

Soto se plonge dans la lecture du livre de Lászlo Moholy-Nagy, *Vision in Motion* (paru en 1947), dont il a trouvé un exemplaire à la librairie de la Galerie Arnaud et dont il se fait traduire des passages par une amie, Fernande Métraux.

Il commence à utiliser le Plexiglas pour la superposition de motifs dans le cadre d'une même œuvre (*Deux carrés dans l'espace, Évolution*).

“

En 1953, j'ai utilisé pour la première fois la superposition. C'est une année très importante dans mon travail, qui prolonge l'expérience de mes étapes antérieures. Reprenant mes distributions sérielles, je les ai appliquées sur



Soto. s/t (Deux carrés dans l'espace), 1953
35 × 63 × 8 cm
© Archives Soto / DR

des plans identiques superposés, en variant l'angle de superposition. Pour moi, comme pour tant d'artistes qui travaillaient à cette époque au procédé de la superposition, il s'agissait de produire un effet dynamique.

Soto, « Teoría de Jesús Soto » *El Minero*, Caracas, vol. 7, n° 11, septembre-octobre 1967, p. 5.

1954

Au printemps, Soto fait la connaissance de Jean Tinguely à l'occasion de l'exposition à la Galerie Arnaud de ses reliefs mécaniques.

Au Salon de Mai puis à celui des Réalités Nouvelles, il expose des œuvres appliquant le principe de la superposition de trames géométriques grâce à un support transparent en Plexiglas. Une de ces *Compositions* (intitulée aujourd'hui *Métamorphose*, 1954) est reproduite dans *Cimaise*, avec un commentaire lapidaire et peu favorable :

“

Les expériences poursuivies dans le prolongement du néo-plasticisme et du constructivisme par le groupe des peintres vénézuéliens invités, duquel se distinguent Oramas et Soto, sont ici un peu "hors cadre", surtout du fait de l'absence des jeunes artistes de Paris que nous avons vu prendre les premiers cette orientation.

Roger Van Gindertael et Claude Hélène Sibert, « Le Salon de Mai », *Cimaise*, Paris, n° 7, juin 1954, p. 11.

Denise René et Victor Vasarely remarquent cependant ce travail et rendent bientôt une première visite à l'atelier de Soto. Vasarely lui donne une œuvre constituée de plusieurs feuilles de papier calque superposées, chacune portant une forme dessinée à l'encre. Soto lui en avait fait l'éloge après en avoir remarqué la reproduction dans le numéro de mars-avril d'*Art d'aujourd'hui*.

1955

“

Aux Réalités Nouvelles, j'avais vu les premières œuvres de Soto. Tinguely, qui venait d'arriver à Paris, avait exposé en 1954 quelques-uns de ses premiers reliefs Méta Malévitch à la Galerie Arnaud. Agam avait montré ses premières œuvres transformables chez Craven. Je venais de découvrir Pol Bury. J'eus l'idée de grouper ces artistes pour "prendre date". Il ne s'agissait pas de faire avec cette première manifestation une encyclopédie, mais de réunir immédiatement, ces novateurs. Ce fut un choc, c'était inattendu, jeune, stimulant. Un tournant important à un moment où nous avions à lutter contre la vogue de l'expressionnisme abstrait.

Denise René à Gilles Plazy, in *Cimaise*, Paris, n° 162-163, janvier-mars 1983, p. 14.

Fruit des rencontres de l'année précédente, l'exposition « Le Mouvement » se tient à la Galerie Denise René, du 6 au 30 avril, avec Agam, Bury, Calder, Duchamp, Jacobsen, Soto, Tinguely et Vasarely. Soto présente plusieurs reliefs en Plexiglas, dont *Métamorphose* (1954), *Déplacement d'un élément lumineux* (1954), *Cubes suggérés* (1955) et *Métamorphose d'un cube* (1955).

L'exposition est accompagnée d'un dépliant (connu aujourd'hui sous le nom de *Manifeste jaune*, en raison de la couleur de son papier) contenant les « Notes pour un manifeste » de Vasarely, deux textes de Roger Bordier (« Cinéma » et « L'œuvre transformable »), ainsi qu'une note historique et un texte de Pontus Hulten (« Mouvement-temps ou les quatre dimensions de la plastique cinétique »).

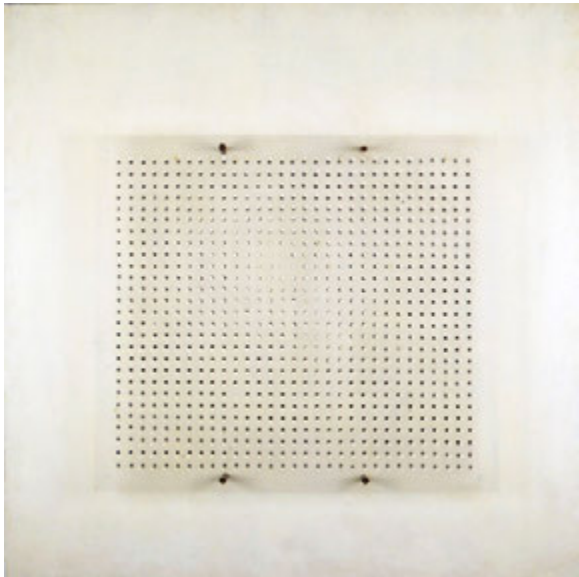


Vues de l'exposition « Le mouvement », Galerie Denise René, Paris, France, avril 1955.
Photo Galerie Denise René

“

Le mouvement est une étincelle de vie qui rend l'art humain et véritablement réaliste. Une œuvre d'art douée d'un rythme cinétique qui ne se répète jamais est un des êtres les plus libres que l'on puisse imaginer, une création qui, échappant à tous les systèmes, vit de beauté. À l'aide du mouvement, l'assertion que l'on fait en créant ne risque pas de faire figure de vérité définitive.

Pontus Hulten, « Mouvement-temps ou les quatre dimensions de la plastique cinétique », *Le Mouvement*, dépliant, Paris, Galerie Denise René, 1955.



Soto. « Points blancs sur points noirs », 1954
100 × 100 × 12 cm
© Archives Soto / DR

“

Nous voici donc devant l’œuvre transformable. Qu’il s’agisse de la mobilité de la pièce elle-même, du mouvement optique, de l’intervention du spectateur, en fait, l’œuvre d’art est devenue, de par sa propre substance, de par sa propre nature, constamment, et peut-être indéfiniment, recréable. Peinture ou sculpture – encore qu’il devienne ici de plus en plus difficile de l’apparenter à l’un ou l’autre genre –, elle s’est délivrée de son caractère immuable, de sa totale fixité, de cette contrainte de la composition définitive que nous nous plaisions à lui reconnaître.

Roger Bordier, « L’œuvre transformable », ibidem.

Les plus jeunes du groupe (Agam, Bury, Soto, Tinguely) supportent plus ou moins bien la tutelle théorique de Vasarely et leur mise à l’écart de la rédaction du *Manifeste jaune*. Une certaine

solidarité naît entre eux, renforcée par la prise de conscience de l’existence d’objectifs communs. Soto et Tinguely seront désormais particulièrement proches.

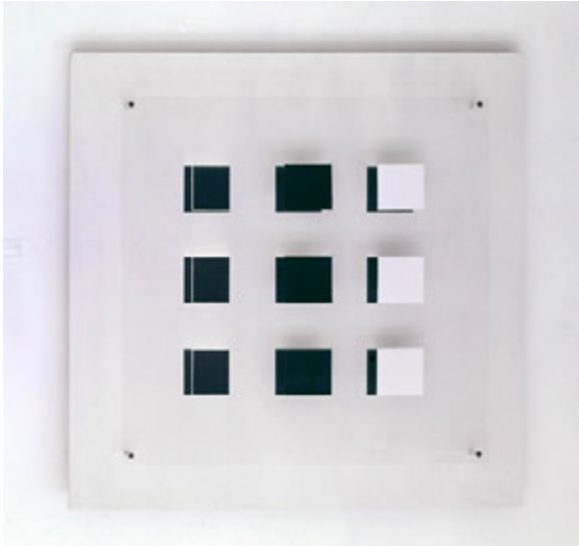
L’exposition, immédiatement remarquée, suscite de nombreuses réactions dans la presse. La plus négative vient, contre toute attente, d’un défenseur de l’art abstrait, Léon Degand :

“

Le mouvement [...] n’est une nouveauté dans aucun des sens que lui donnent, un peu trop généreusement, ses actuels promoteurs. Et ce n’est pas une nouvelle conception de la plastique. [...] Pour être une véritable conception de la plastique, le mouvement aurait dû se constituer d’un langage et d’une logique propres, au même point qu’en figuration et en abstraction. Or, il se contente du langage et de la logique de l’abstraction, loin de les remplacer par quoi que ce soit. Et même, tout mouvement qu’on puisse le prétendre il n’a pas fait avancer cette abstraction d’un seul pas.

Léon Degand, « Le mouvement, nouvelle conception de la plastique », *Aujourd’hui, art et architecture*, Paris, n° 3, mai-juin 1955, p. 14.

Après l’exposition, l’architecte vénézuélien Carlos Raúl Villanueva achète deux reliefs (*Points blancs sur points noirs*, 1954; *Cubes suggérés*, 1955) pour sa collection personnelle d’art abstrait et constructiviste, l’une des plus importantes collections historiques dans ce domaine. C’est le début d’une amitié et d’une importante correspondance, qui dureront jusqu’à la mort de l’architecte en 1975.



Soto. « Tres, seis, nueve (cubes suggérés) », 1955
100 × 100 × 8 cm
© Archives Soto / DR

“

J’attends l’envoi de deux de vos tableaux par l’intermédiaire de Lefebvre-Foinet. Vos deux tableaux sont destinés à enrichir ma collection privée [...] et je vous prie de m’envoyer le meilleur de votre œuvre après l’exposition de Denise René.

Carlos Raúl Villanueva à Soto, 3 juin 1955. Archives Soto, Paris

La spirale de la *Rotative demi-sphère* de Duchamp, qui était exposée chez Denise René, inspire à Soto sa propre *Spirale*, un relief en Plexiglas.

“

En 1955, quand j’ai vu la machine optique de Marcel Duchamp, [...] je me suis senti confirmé dans mes possibilités de produire un mouvement optique. Il s’agissait de réaliser ce à quoi était arrivé Duchamp, mais sans l’aide de la machine, du moteur. Ainsi est née la Spirale, superposition à 25 cm de deux séries d’ellipses dans lesquelles le mouvement est une réalité indiscutable.

Soto, « Teoría de Jesús Soto », *El Minero*, Caracas, vol. 7, n° 11, septembre-octobre 1967, pp. 5-6.

De cette étape essentielle, Jean Clay dira :

“

Œuvre capitale où Soto résout d’un coup trois problèmes fondamentaux : l’intégration du temps réel dans son langage, puisque la Spirale n’est lisible que dans la durée ; l’intervention du spectateur, dont le rôle devient décisif dans le processus de décomposition de la forme ; l’accentuation du caractère aléatoire de l’œuvre, puisque désormais la part prédéterminée du message artistique est totalement conditionnée par la présence et la situation de celui qui la regarde. L’œuvre n’existe qu’au présent, comme dialogue, elle n’est pas une donnée, elle est perpétuellement en train de se faire. Jamais,

jusqu'à cette Spirale de 1955, Soto n'aura touché de plus près son objectif : la destruction méthodique de toute forme stable, l'éclatement moléculaire des solides, la dilution des volumes.

Jean Clay, « Soto, de l'art optique à l'art cinétique », Soto, cat. expo., Paris, Galerie Denise René, 1967.

Soto réalise aussi *La Cajita de Villanueva* (Petite Boîte de Villanueva) qui annonce certaines installations dans l'espace, comme le *Cube à espace ambigu* d'Amsterdam, en 1969.

“

Par la suite, [...] je compris que le mouvement était déterminé par les dimensions relatives du tracé et du fond sur lequel il se superposait. En réduisant en proportion l'un et l'autre, j'obtenais le mouvement désiré, avec un relief moindre. En développant ce principe, j'ai réalisé La Petite Boîte où je mets au jour une sorte de volume virtuel : trois carrés peints chacun sur du Plexiglas et séparés de 5 cm, qui n'existent plus si l'on sépare les éléments. Il se produit ainsi une situation inverse de celle du concept classique puisque ce sont les vides qui créent les volumes.

Soto, « Teoría de Jesús Soto » *El Minero*, Caracas, vol. 7, n° 11, septembre-octobre 1967, pp. 5-6.

À droite : Soto et son œuvre « Spirale », 1955
lors de l'exposition « Abner, Soto, Agam »,
Galerie Denise René, Paris, France, mars 1956
Photo Jean Lattes © Archives Soto / DR



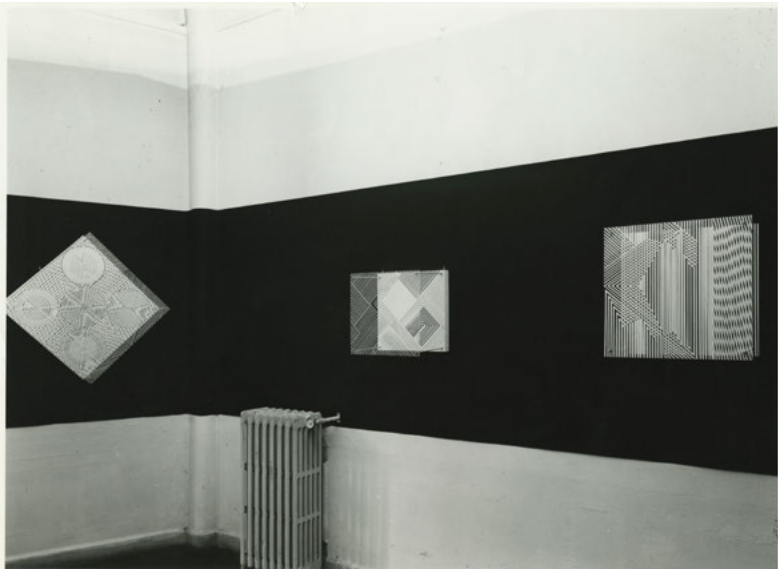
1956

Du 9 au 31 mars se tient à la Galerie Denise René en même temps que celles d'Agam et d'Abner, la première exposition personnelle de Soto à Paris. Il présente, sur un fond de papier noir (idée suggérée par Mortensen), un ensemble de onze *Structures cinétiques* en Plexiglas.

”

Plus fascinantes sont les constructions en Plexiglas de Soto, faites dans un but d’illusions optiques qui apportent le trouble dans nos notions visuelles. Deux plaques transparentes sont superposées de manière que les rayures parallèles de l'une glissant dans l'autre se prolongent à l'infini. De légers décalages des axes entraînent un mouvement des lignes qui s’accentue à notre moindre déplacement pour ne plus s’arrêter même devant nos yeux fixés. Le véritable metteur en scène de ces jeux raffinés est la lumière qui se diffuse à travers ces cages de verre, les colorant de subtiles nuances de blanc-gris.

Wescher, « Abner, Agam, Soto », *Cimaise*, Paris, nos 7-8, juin-août 1956, p. 46.



Vue de l'exposition « Abner, Soto, Agam », Galerie Denise René, Paris, France, mars 1956
© Archives Soto / DR

Soto participe au Festival d'Art d'Avant-Garde organisé par Michel Ragon dans l'Unité d'habitation de Le Corbusier à Marseille (4-21 août). Il y découvre l'œuvre d'Yves Klein.

“

La première fois que j'ai vu une œuvre d'Yves Klein, c'était au Festival d'Avant-Garde de Marseille, en 1956. À l'époque on l'appelait « Yves le monochrome » L'exposition était organisée par Michel Ragon qui avait monté une petite salle avec Agam, Tinguely, Klein et moi. [...] Le monochrome que j'ai vu à cette exposition était très horizontal, à peu près 1,50 m sur 60 cm, rouge-orange de couleur. J'ai été tout de suite convaincu que c'était une proposition importante. D'autant que depuis mon arrivée en France, il y avait une sorte de climat propice au monochrome. On pourrait presque dire qu'on attendait celui qui aurait le courage de le faire. Personne n'osait.

Soto, « Yves le monochrome », *Art et Création*, Paris, n°1, janvier-février 1968, p. 74.

Vers la fin de l'année, Villanueva commence à évoquer la possibilité d'une exposition Soto à Caracas.

“

Je pense organiser d'ici l'année prochaine une exposition à Caracas du génie Jesús Soto. À la galerie de la Fundación Mendoza ou au Museo de Bellas Artes. Dis-moi quand ce serait possible [...], le nombre de tableaux, les dates, comment envoyer le tout, type de catalogue, etc.

Carlos Raúl Villanueva à Soto, 6 décembre 1956. Archives Soto, Paris.

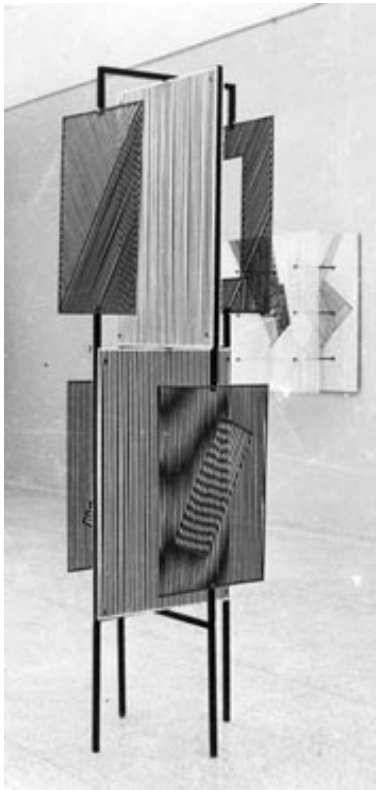
En décembre, le journal *Combat* fait le bilan de la situation de l'art abstrait ; à cette occasion Louis-Paul Favre évoque, à propos des œuvres de Soto, Tinguely, Agam et Schöffer, l'apparition d'une voie nouvelle et expérimentale, qu'il appelle « Optique artistique », et qui dépasse l'opposition traditionnelle des deux grandes tendances de l'art abstrait (constructif/informel) :

“

L'art expérimental est né de son affrontement, spécifiquement occidental, avec les richesses de la vision, de l'optique. C'était d'un seul coup affirmer le rythme, la cinétique, ruiner les formes statiques de l'espace, c'était apporter de nouvelles dimensions [...]. Nous avons vu avec Soto la démarche faite pour suspendre tout instant statique de la vision. Un cadran en Plexiglas fait vibrer la toile primitive et amène non seulement l'éternel mouvement mais aussi l'impossibilité de fixer une même couleur.

Louis-Paul Favre, « L'art abstrait : destinée 56 », *Combat*, Paris, 31 décembre 1956.

1957



Vue de l'exposition « Soto .estructuras cinéticas », Musée des Beaux-Arts, Caracas, Venezuela, 1957 © Archives Soto / A.Brandler

Du 26 janvier au 13 février, les « Peintures cinétiques » de Soto sont exposées au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles. Soto renonce à sa participation au Salon des Réalités Nouvelles lorsqu'il apprend qu'une œuvre abstraite entièrement monochrome y a été refusée sous prétexte qu'elle ne présente aucune trace de composition. Il n'a pas vu l'œuvre et ne connaît pas encore personnellement son auteur : Yves Klein.

Le 30 juin, l'exposition « Soto, Estructuras Cinéticas » ouvre ses portes au Museo de Bellas Artes de Caracas. Trente-six œuvres sont présentées dans une scénographie d'Alejandro Otero. L'exposition connaît un immense succès et donne lieu à de très nombreux comptes rendus dans la presse vénézuélienne.

C'est à ce moment-là que Soto abandonne le plexiglas pour construire ses premières structures cinétiques en métal soudé.

Dans le dépliant qui sert de catalogue, Carlos Raúl Villanueva écrit :

“

Soto, mi-magicien, mi-géomètre, est parvenu, avec des éléments en Plexiglas, à faire vibrer la toile traditionnelle et chemine allègrement à la conquête de dimensions innombrables et inconnues. J'ai toujours imaginé dans le domaine de la plastique architectonique la possibilité d'une nouvelle attitude qui, comme à l'époque baroque, libérerait l'espace interne de toute vision statique, et insufflerait en multiples dimensions l'allégresse cinétique de la couleur. Soto, avec un nouvel apport, nous ouvre une porte sur le merveilleux paysage de l'art de demain.

Carlos Raúl Villanueva, *Soto .estructuras cinéticas*, dépliant expo., Caracas, Museo de Bellas Artes, 1957.



Vue de l'exposition « Soto .estructuras cinéticas », Musée des Beaux-Arts, Caracas, Venezuela, 1957 © Archives Soto / A.Brandler

C'est l'annonce de la future collaboration de l'artiste à différents projets de l'architecte. À l'automne, celui-ci fait installer sur le site de la Cite universitaire de Caracas (dans le jardin de l'Ecole d'Architecture) une *Structure cinétique* qui fait partie d'un groupe de constructions tridimensionnelles fabriquées par l'artiste au Venezuela. La première d'entre elles, la plus simple de conception, figurait dans l'exposition du Museo de Bellas Artes, avant d'entrer dans la collection personnelle de Villanueva.

Ces œuvres, que Jean Clay appellera plus tard (vers 1965) des « pré-pénétrables », constituent des jalons de première importance dans la réflexion de Soto sur la dimension environnementale et participative de son art. Dans le même esprit, Claudio Bozo annonçait déjà le 2 août 1957, ce qui allait devenir un des thèmes majeurs de l'art de Soto, celui de la fusion de l'œuvre et du spectateur :

“

Avec Soto, le sujet-spectateur s'incorpore inconsciemment et nécessairement au monde multidimensionnel du tableau-architecture, faisant partie inévitable et indissoluble du binôme artistique par excellence, en complément nécessaire présent et singulier.

Claudio Bozo, le 2 août 1957 (article sans références, archives Galerie Denise René, Paris).

1958

Au début de l'année, Soto reçoit la visite de Gyula Kosice, qui prépare, à Paris, Galerie Denise René, l'exposition de ses œuvres hydro-cinétiques et celle de la section argentine du groupe Madí. Par l'intermédiaire de Tinguely, Soto rencontre enfin Yves Klein, quelques jours après le vernissage de l'exposition du « Vide », à la Galerie Iris Clert le 28 avril.

”

Cette chambre vide était bien dans la ligne d'« Yves le monochrome » dont j'avais admiré l'œuvre à Marseille et que j'avais ensuite perdu de vue. J'ai tout de suite été un partisan très chaleureux de l'idée du vide. Ça m'a rassuré de voir que cet artiste continuait avec une telle logique dans le sens précis de sa pensée.

Soto, « Yves le monochrome », *Art et Création*, Paris, n° 1, janvier-février 1968, p. 74.



Soto. s/t, 1958, 100 × 100 × 38 cm
© Archives Soto / DR

Soto abandonne le Plexiglas et commence à concevoir des œuvres composées de grilles métalliques suspendues devant un fond opaque rayé de fines lignes (*Carrés concentriques*, 1958; *Vibración horizontal-vertical*, 1958). Ce type de mise en œuvre annonce les développements ultérieurs de l'art de Soto. Jean Clay en décrit ainsi l'effet :

“

Restons immobile : un carré impeccable se dessine, superposé sur un carré plus grand – le panneau du fond. Tout ici respire le calme, l'harmonie, l'équilibre. C'est la sérénité d'un Mondrian. Nous sommes dans l'immuable. Bougeons un peu : voici que s'animent ces géométries régulières et que commence – discrète, ténue, toute nourrie d'élégance – une petite agitation, une sorte d'incertitude, comme un doute sur la compacité du réel sur l'ordre immuable des choses. Cette barre, rongée insidieusement, ce solide de part en part grignoté par le jeu subtil des lignes du fond, cette délicate remise en question des certitudes les plus avérées, les plus carrées, qu'est-ce donc sinon l'art de Mondrian revisité, réinvesti de l'intérieur par l'esprit de l'art moderne ?

Jean Clay, « Jesús Rafael Soto », *Visages de l'art moderne*, Lausanne, Éditions Rencontre, 1969, p. 302.



Soto. « Mur de Bruxelles », 1958
200 × 1929 × 115 cm
© Archives Soto / DR

Soto réalise sur le même principe *Premier Carré vibrant*, ainsi qu'une de ses premières œuvres rompant avec une géométrie prédominante, *Cubes ambigus*, dont le motif principal est une construction de fils de fer aux lignes brouillées.

Il applique à grande échelle son principe d'opposition d'une structure métallique contre un fond rayé et conçoit, à la demande de Villanueva, pour le Pavillon du Venezuela à l'Exposition Universelle de Bruxelles, deux monumentaux *Murs cinétiques*. Le mural intérieur couvre une surface de 7 m par 10 m ; le mural extérieur se présente sous la forme d'une bande horizontale de 18 m de long qui porte des tiges courbes, anticipant sur la série des *Écritures*.



Soto. « Tour de Bruxelles », 1958
© Archives Soto / DR

Ces œuvres suscitent divers commentaires :

“

Tout au long de la journée, les hôtesse se voient poser la même question : « Que représente cette peinture ? ». Les spectateurs les plus hardis avancent quelques suggestions : est-ce que cela représente les fibres du bois ? Ou est-ce que cela a quelque chose à voir avec l'énergie électrique ? En tout cas la plupart des visiteurs reconnaissent immédiatement l'élément dominant : le mouvement. C'est le mouvement qui se trouve en effet traduit par la volonté esthétique de Soto. [...] Des vibrations à l'apparence changeante et imprévisible naissent à la vie, alors que dans le même temps de nombreuses surfaces virtuelles apparaissent entre les lignes et dans les espaces ouverts, où elles figurent côte à côte et s'interpénètrent indéfiniment. Un jeu de lumière et de formes qui ne peut que fasciner le spectateur, ou à tout le moins retenir son attention.

R. Siret, « Kinetic Structure », *International Lighting Review*, Amsterdam, nos 3-4, 1958, p. 134.

Soto réalise en outre une *Structure cinétique* qui signale le Pavillon du Venezuela. Aujourd'hui connue sous le nom de *Tour de Bruxelles*, elle découle des recherches de 1957.

En mars, Soto participe à une exposition organisée par Bury, Tinguely, Spoerri et Paul Van Hoeydonck au Hessenhuis d'Anvers avec les membres du groupe Zero (fondé en 1957 à Düsseldorf par Otto Piene et Heinz Mack), dont le titre, « Vision in Motion – Motion in Vision », s'inspire directement de celui du livre de Moholy-Nagy.

Cet événement constitue la première manifestation concrète du rapprochement qui s'opère à cette époque entre plusieurs tendances de l'avant-garde européenne (art optique et cinétique, peinture monochrome, Nouveau Réalisme).

Peu de temps après, en juillet, Soto est également présent avec les mêmes artistes dans l'exposition « Dynamo 1 », organisée à la Galerie Boukes de Wiesbaden par Mack et Piene.

1959



Carton d'invitation pour l'exposition « Vision in motion », Hessenhuis-Antwerpen, Anvers, Belgique, 21 mars 1959.

Iris Clert, qui avait été conduite chez Soto par Tinguely, lui organise une exposition personnelle en juin. Il y présente pour la première fois des œuvres d'un genre nouveau, constituées de fines constructions métalliques d'aspect compliqué, placées contre des fonds irréguliers, rayés ou chargés de matière, incluant parfois des éléments collés, et mises en rapport avec des surfaces vides, monochromes (*Vibración azul cobalto* 1959).

1960

Soto obtient le Prix national de Peinture du Venezuela grâce à une *Vibration* blanche, constituée d'un fil de fer tordu contre un fond rayé irrégulièrement, exposée au Salon annuel d'Art vénézuélien.

Il donne à cette occasion plusieurs interviews dans la presse de son pays.

“

J'ai toujours essayé de faire un art où les formes données, même les formes géométriques, ne comptent pas. Mes recherches n'ont rien à voir avec les objets en eux-mêmes. Ma peinture essaye de représenter le mouvement, la vibration, la lumière, l'espace, le temps, choses qui existent mais qui n'ont pas de forme déterminée, et la seule manière que j'ai trouvée pour y arriver est d'essayer de représenter leurs relations. Les relations sont une entité, elles existent et peuvent par conséquent être représentées.

Soto, entretien avec Pedro Espinoza Troconis, « Soto Habla de su Pintura », *La Esfera*, Caracas, 21 mars 1960..

“

Je vois mes œuvres comme des peintures planes, même si l'un de leurs éléments se situe dans l'espace. L'intérêt plastique de l'œuvre naît de sa fusion avec le fond et de la vibration qui en résulte, et non de l'apparence d'une troisième dimension. Je ne me considère pas comme un sculpteur mais comme un peintre, même si j'emploie des éléments en relief qui me sont nécessaires dans la recherche de mon langage.

Soto, cité par Oswaldo Vigas, « Jesús Soto, el Pintor Venezolano que ha Logrado Hacerse Vida en Europa », *La Esfera*, Caracas, 1er février 1960.



Soto. « Première vibration », 1957
50 × 50 × 17 cm
Collection privée
Photo David Bordes © Archives Soto / DR

C'est également à ce moment qu'il fait part à Miguel Arroyo, directeur du Museo de Bellas Artes de Caracas, de son intention de créer, à Ciudad Bolívar, un musée d'art moderne dont le noyau serait la collection privée qu'il commence à réunir auprès de ses amis, par achats, dons ou échanges.

Soto réalise, pour le Festival d'Art d'Avant-Garde organisé à la Porte de Versailles par Daniel Spoerri et Jacques Polieri, son premier mural composé de déchets métalliques assemblés. Spoerri l'aide à en récolter les matériaux et Tinguely à les souder. Il figure dans la section « Art et Mouvement », aux côtés d'Agam, Pol Bury, Heinz Mack, Frank Malina, Otto Piene et Jean Tinguely. À la même époque, la *Spirale* de 1955 est produite sous forme de multiple (30 exemplaires) par les éditions MAT (Multiplication art transformable) que Spoerri vient de fonder à Paris.

Il commence la série des *Leños viejos* (Vieux Bois, 1960-1962), assemblages de morceaux de bois et de métal de récupération.

1961

Soto participe à l'importante exposition internationale d'art cinétique, « Bewogen Beweging », organisée par Daniel Spoerri au Stedelijk Museum d'Amsterdam, du 10 mars au 17 avril, puis reprise par Pontus Hulten au Moderna Museet de Stockholm. Une dizaine d'œuvres, sur lesquelles s'achève l'exposition, offrent un aperçu complet de son travail et font de Soto l'un des artistes les mieux représentés parmi les 72 sélectionnés. Il réalise en outre une des œuvres les plus spectaculaires de l'exposition, un mural de grandes dimensions constitué de trois panneaux au fond rayé portant des objets hétéroclites. Cette installation suscite les louanges de Carlos Cruz-Diez qui participe à l'exposition et écrit pour *El Nacional* :

“

Avec cette exposition, [Soto] est de nouveau à l'avant-garde et nous surprend en incorporant l'"objet trouvé" à trois grands murs. Branches d'arbres, racines, cordes, filets contre ses rayures traditionnelles produisent une sensible impression de mobilité qui le fait remarquer comme l'artiste le plus solide de toute la nouvelle génération du "mouvement".

Carlos Cruz-Diez, « Tres Venezolanos en el Stedelijk de Amsterdam », *El Nacional*, Caracas, avril 1961.

Quelques années plus tard, Soto déclare au sujet de cette œuvre :

“

La destruction de la forme que les informels avaient imposée m'intéressait beaucoup, en un sens, mais je me suis rendu compte que ce qu'ils proposaient était la destruction de la forme en tant que corps solide, en la liquéfiant, tandis que moi je me proposais de détruire la matière, de la transformer en énergie. Je ne souhaitais pas faire l'apologie des éléments naturels, branches, filets, cordes, mais prouver que leur matière pouvait être transformée en énergie. Énergie non pas dans le sens scientifique du terme, mais comme je la concevais : un état sensible.

Soto, entretien avec Ivan González, « Soto : liberar el material hasta que se vuelva tan libre como la música », *Imagen*, Caracas, n° 32, 1^{er}-15 septembre 1968, p. 10.

Soto participe à plusieurs des manifestations organisées autour du groupe Zero élargi aux participants français, italiens, hollandais... : « MAT », exposition au musée de Krefeld des multiples édités par Daniel Spoerri depuis 1959 : « Zero-Edition, Exposition, Demonstration », à la Galerie Schmela de Düsseldorf : et « Zero », à la Galerie A d'Arnheim. Il figure également dans le troisième et dernier numéro de la revue *Zero*, le plus élaboré de tous, qui présente une anthologie du groupe et de ses compagnons de route.

Le Museo de Bellas Artes de Caracas organise une deuxième exposition Soto en présentant, d'avril à mai, un groupe de dix-sept *Vibrations*. Le public vénézuélien appréhende ainsi pour la première

fois la production récente de l'artiste, à propos de laquelle Guillermo Meneses, qui suit l'œuvre de Soto depuis le milieu des années 50, écrit :

“

Le Soto d'aujourd'hui a fait un pas supplémentaire. Aux rayures du fond se sont substituées, dans certains cas, de riches matières. [...] La conscience sereine de Soto ne s'arrête pas devant les possibilités hasardeuses que peuvent lui offrir des objets déterminés. Il profite au contraire de ses rencontres avec les objets et les incorpore au tableau, de même qu'il accomplit d'extraordinaires recherches de matière et de textures dans le goût des « informels ».

G. M. [Guillermo Meneses], « La Exposición de Jesús Soto », *Visual*, Caracas, vol. 2, nos 13-14, janvier-novembre 1961.

La presse, de nouveau abondante, publie de nombreux comptes rendus ainsi que des entretiens avec l'artiste, dans lesquels il s'explique sur la nouvelle orientation de son art :

“

Au début je faisais des choses structurées en employant des éléments géométriques. J'ai ensuite essayé de faire évoluer cette géométrie vers une écriture plus libre. [...] Avant je réalisais le tableau comme une chose prévisible, préconçue. Cependant, plus tard, j'en suis venu à valoriser, dans la réalisation de mes œuvres, des éléments de rencontre et de hasard. Je ne fais jamais de maquette ni de dessin. Je travaille directement à l'œuvre et celle-ci me fournit les éléments que je choisis de valoriser. [...] Pour moi, le hasard est l'élément vivant qui m'apporte une sorte d'étonnement.

Soto, entretien, « El Azar es Para mí el Elemento Viviente », *El Nacional*, Caracas, 12 avril 1961.



Soto. Exposition « ZERO – Edition Exposition Demonstration », Galerie Schmela, Düsseldorf, Allemagne, 1961. Photo Heinz Mack © Archives Soto / DR



Soto.
Exposition « Soto », Galerie Edouard Loeb, Paris, 1962
Photo Carlos Cruz-Diez

Lors de sa première exposition personnelle chez Édouard Loeb à Paris, en juin, Soto présente un important ensemble d'œuvres matiéristes, dans la lignée des recherches initiées en 1958-1959.

L'exposition est remarquée par David Medalla et Paul Keeler, les futurs animateurs de la Signals Gallery de Londres.

Dans la nuit du 5 au 6 juin, alors que Soto fête l'inauguration de l'exposition, la nouvelle de la mort d'Yves Klein lui parvient.

“

Pour moi, Yves a toujours été quelqu'un de très présent. Il était un très bon ami. J'étais toujours dans le secret de ses nouveaux projets, de ses nouvelles inventions. Encore aujourd'hui, je résiste à l'idée qu'il a disparu. [...] Le grand Yves, pour moi, c'est le Yves monochrome, celui des toiles bleues, oranges, monogold. Cet Yves-là je le compare pour l'importance de sa prise de conscience à Malévitch et à Mondrian.

Soto, « Yves le monochrome », *Art et Création*, Paris, n° 1, janvier-février 1968, p. 74.

1962

Soto participe à l'exposition « Zero » qui se tient à la Galerie Ad Libitum, à Anvers, où une exposition personnelle lui a été consacrée en février-mars.

Angel Hurtado réalise avec la critique Clara Diamant de Sujo un film sur Soto, décrivant toutes les étapes de la fabrication d'une œuvre murale intégrant des objets de rebut. Des photographies ainsi que la transcription du commentaire sonore sont publiées dans *CAL (Crítica, Arte, Literatura)*, la revue de Guillermo Meneses :

”

L'artiste commence par réunir au hasard des éléments de misérable condition / mis au rebut / inutiles / qu'il faut utiliser pour faire un mural. Il n'y a pas de plan préconçu. Aucune forme déterminée / les choses se feront d'elles-mêmes et dicteront leurs exigences. [...] Le premier panneau est terminé et on le laisse de côté. [Soto] commence maintenant à composer un tissu de fils de fer / une espèce d'enchevêtrement de nœuds et de pointes. Une usine lui sert d'atelier et s'il n'emploie pas de pinceaux et de crayons c'est parce qu'il vaut mieux se servir de scie électrique / maillet / lime / perceuse / marteau / tenailles / soudeuse et même soudeuse électrique / sinon de l'enclume et du creuset. Flammes / étincelles / feu commencent à attaquer le fil de fer pour qu'il se laisse tordre / casser et rattacher jusqu'à former un tout en accord avec ce plan secret à peine ébauché dans l'imagination de Soto. [...]

Le moment est arrivé de soumettre le premier panneau à la force égalisatrice du noir répandu au pistolet sur toute la superficie. Ensuite Soto élève l'immense treillis de fer pour s'assurer de l'union de toutes les parties entre elles et du tout avec la lumière et l'espace qui le traversent / et se distraire des vibrations qui en naissent. Il s'applique maintenant à tracer des raies sur deux panneaux qu'il utilisera comme élément de fond. Tâche lente que de tracer des raies, toujours plus de raies identiques / sillons de peinture blanche. [...] Toutes les parties commencent à se réunir / l'œuvre recouvre son unité. Le tout est emporté par les vibrations et le drame des forces en mouvement peut advenir.

Angel Hurtado et Clara Diamant de Sujo, « Así nace un mural con Jesús Soto », *CAL*, Caracas, n° 3, 19 mai 1962.

Invités par Edgar Pillet, Soto et sa famille passent leur été à Carboneras, petit village d'Andalousie où ils retourneront régulièrement et où se constitue peu à peu une communauté d'artistes et d'intellectuels. Aux premiers arrivés (Dominique Aubier, Alfred Tomatis, Hans Hartung, Pillet...) vont se joindre Soto, Julio Le Parc, Francisco Sobrino, Antonio Asís, Takis... et les critiques Jean Clay et Christiane Duparc.

En novembre, à Paris, Soto participe aux réunions du groupe Nouvelle Tendance, né de la rencontre, un an plus tôt, des artistes de Zero, des groupes italiens N et T, des membres du GRAV (Groupe de recherche d'art visuel) et de leurs homologues de Zagreb. Soto ne s'associera cependant qu'à une seule de leurs expositions, en 1973.

Le caractère matiériste de ses œuvres tend à disparaître progressivement au profit d'un langage géométrique élémentaire :

“

À la fin, en 1962, avec toute l'expérience des années passées, j'en suis revenu à l'organisation et à la distribution rigoureuse des éléments plastiques. J'ai maintenu le système de la superposition et des structures métalliques, mais comme la base d'une seule préoccupation : la recherche de la vibration pure, la transformation des éléments matériels en lumière, la décomposition de la matière rigide en matière élastique. [...] La vibration pure apparaît, une relation parmi mille autres inconnues.

Soto, « Teoría de Jesús Soto », *El Minero*, Caracas, vol. 7, n° 11, septembre-octobre 1967, p. 6

1963

Soto participe à l'exposition « Zero-der neue Idealismus » à la Galerie Diogenes de Berlin.

Il donne un important entretien au grand quotidien vénézuélien *El Nacional*. Il y décrit notamment ses rapports avec les différentes avant-gardes européennes et revient sur certains fondements de son art :

“

J'ai toujours été un chaud partisan du Nouveau Réalisme. J'ai participé au début au Nouveau Réalisme, non pas tant en réalisant des œuvres dans ce style, mais par enthousiasme pour le mouvement. Mon monde participe d'un langage différent, mais je les admire beaucoup, et j'ai un peu exposé avec eux, surtout dans les biennales de Hollande et de Belgique, où le groupe des Nouveaux Réalistes et le groupe Zero, à la recherche d'un art visuel pur, dont je fais partie, étaient réunis. La première grande exposition que nous avons faite, c'était à Anvers en 1958 [sic, pour 1959]. [...] À dire vrai, l'idée d'un "art visuel pur" m'est venue à ce moment-là pour me différencier du Nouveau Réalisme qui est un art visuel avec des nécessités expressionnistes. [...] Le néo-réaliste est un artiste très réceptif au monde extérieur : il emploie, par exemple, une chaussure ou une poupée ; c'est comme l'accusation ou le jugement de l'artiste sur le monde qui l'entoure. [...] [Notre point commun] réside dans la recherche d'une écriture neuve, d'une nouvelle manière de dire qui supprime les moyens traditionnels de la peinture. [...] Par exemple, dans ce que j'appelle les recherches "visuelles pures", la forme comme élément primordial, la composition, l'harmonie des

lignes et des couleurs sont rejetées et l'on se dirige plutôt vers une structure pure, comme par exemple la vibration, le mouvement, en dehors de tout caractère descriptif. [...] Ou plutôt que la structure, disons les relations ; une étude des relations pures ; et non des éléments ; indépendantes des éléments. [...] Le mouvement n'est qu'un des éléments que j'utilise. Il y a d'autres préoccupations aussi importantes pour moi, comme la vibration à l'état pur, et la transformation de la matière.

Soto, entretien avec Ludovico Silva, « Jesús Soto o la Viusalidad Pura », *El Nacional*, Caracas, 1963.

En avril-mai, la Galerie Diderot, à Paris, confronte les œuvres de Soto, Bury et Takis dans une exposition intitulée "Structures vivantes".

En novembre, l'exposition « Soto, Kinetische Bilder », organisée par Paul Wember, ouvre ses portes au Museum Haus Lange de Krefeld, où avaient déjà été montrées des œuvres de Klein et de Tinguely. Quelques pièces historiques de référence précèdent un important ensemble d'œuvres récentes (une trentaine), dont les premières *Écritures*, composées de minces fils de fer courbes (*Écriture d'Italie*, 1963). Dans le catalogue est inséré ce qui peut être considéré comme un multiple : une feuille de plastique transparent avec un motif de lignes entrecroisées, que l'on peut manipuler devant deux autres feuilles rayées de manière différente.

Paul Wember écrit :

“

Le spectateur active ces structures à mesure de sa propre activité, s'il commence à être actif lui-même, dans un jeu libre et sans aucune conformité perceptible aux lois. Ces structures en repos sont arrangées de telle sorte qu'elles contiennent une tension qui se développe au

moment même où le spectateur entre en relation avec l'image, et cela même par le lien le plus ténu, celui de l'œil. Le mouvement de ces images, c'est le mouvement du spectateur, lequel, dans le jeu mutuel de la structure et du mouvement du corps, devient conscient de son propre mouvement. En même temps, il devient conscient du fait que les structures en repos comme toutes les choses en repos ne signifient rien en elles-mêmes. La chose en repos renonce immédiatement à la validité de son existence, qui est liée au moment. Le repos local se transforme, par suite de l'activité du spectateur, en mouvement dans l'espace et dans le temps. L'équilibre de tout le vivant n'existe que dans le changement permanent.

Paul Wember, [sans titre], *Soto, Kinetische Bilder / Tableaux cinétiques*, cat. expo., Krefeld, Museum Haus Lange, 1963. Traduction originale corrigée.



Vue de l'exposition, XXXIIème Biennale Internazionale D'Arte di Venezia, Pavillon du Venezuela, Venise, Italie, 1964
Photo André Morain © Archives Soto / DR

1964

Soto est présent à la Biennale de Venise avec dix-neuf œuvres récentes.

Un article sur l' Op Art paru dans *Time*, où Soto est présenté comme un suiveur de Vasarely, suscite de sa part la réponse suivante :

“
Sir : Votre article "Op Art" n'est pas seulement opportuniste, mais décevant. / Jesús Rafael Soto / Sir : Remplacer le mot décevant par malhonnête.

Soto, [sans titre, lettre à la rédaction], *Time*, New York, vol. 84, n° 18, 30 octobre 1964, p. 10.

Parallèlement, une polémique avec William Seitz au sujet de sa place dans l'exposition « The Responsive Eye », qui doit ouvrir au Museum of Modern Art de New York l'année suivante, le conduit à renoncer à sa participation. Il s'en explique à un ami collectionneur :

“
J'ai seulement voulu réagir contre la tendance intéressée de certains milieux à vouloir me faire passer pour un élève de Vasarely – tendance reflétée aussi dans l'article de Time présentant l'exposition –, et j'avais demandé à M. Seitz d'être, ainsi qu'Agam, représenté à égalité avec Vasarely.

Soto à Arnold H. Maremont, le 7 février 1965. Archives Soto, Paris.

Un peu plus tard, il expliquera encore :

“
Dans l'exposition organisée au Museum of Modern Art de New York, on voulait faire passer l'art optique comme l'avant-garde, alors qu'il avait déjà laissé la place à l'art cinétique, qui avait dix années d'existence. Je n'étais pas encore très connu à cette époque et on voulait m'inclure parmi les jeunes artistes optiques. J'ai protesté, donné des dates et repères montrant mon évolution vers l'art cinétique. Je ne pouvais accepter que ceux qui "patinaient" encore dans l'art optique passent comme des maîtres de quelque chose à quoi ils ne s'étaient jamais résolus.

Soto, entrtien avec Ivan González, « Soto : liberar el material hasta que se vuelva tan libre como la música », *Imagen*, Caracas, n° 32, 1er-15 septembre 1968, pp. 9-10.

Les manifestations liées au groupe Zero et à ses affiliés européens auxquelles participe Soto sont particulièrement nombreuses en 1964 : « Zero », New Vision Center, Londres ; « Mikro Zero / Nul », Galerie Amstel 47, Amsterdam ; « Nul = 0 » et « Zero = 0 = Nul », Galerie Delta, Anvers, et Rhedens Lyceum, Velp ; « Group Zero », Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Philadelphie.

Soto participe également, avec de nombreux autres artistes, à l'exposition « Mouvement 2 », Galerie Denise René, à Paris, du 15 décembre 1964 au 28 février 1965.

1965

Organisée par la Kootz Gallery de New York, la première exposition personnelle de Soto aux États-Unis se déroule du 9 au 27 mars.

Soto se rend à New York et voit pour la première fois le *Carré blanc sur fond blanc* de Malévitch, au Museum of Modern Art ; il constate que l'œuvre adhère parfaitement à l'image mentale qu'il en avait.

“

Pas la peine de voir son *Carré blanc sur fond blanc* pour jouir de sa peinture. Il suffit de connaître la proposition. Ce tableau, je l'ai vu récemment à New York. Je n'ai pas été plus bouleversé que par l'idée que je m'en faisais. J'en connaissais l'existence depuis 1949. Formidable ! M'étais-je dit alors. C'est la synthèse. En peignant blanc sur blanc, Malévitch a voulu dire : peignons la lumière en tant que lumière. Posons-la directement sur la toile. Inutile de passer par le truchement des objets sur lesquels on la saisit d'habitude.

Soto, cité par Jean Clay, « Jesús Rafael Soto », *Visages de l'art moderne*, Lausanne, Éditions Rencontre, 1969, p. 312

Cette année-là, Soto entreprend de nouveaux cycles d'œuvres : les *Carrés vibrants* composés de trames de carrés couvrant presque entièrement des fonds rayés parfois divisés en deux parties ; les *Vibrations horizontales*, cascades de lignes suspendues à des fils de nylon ; et, dérivant de ces dernières, les *Colonnes vibrantes*.

Soto participe à l'exposition « Licht und Bewegung », organisée par Harald Szeemann à la Kunsthalle de Berne du 3 juillet au 5 septembre, puis reprise à Bruxelles, à Baden-Baden et à Düsseldorf. Soto est un des artistes les plus fortement représentés, avec vingt-quatre œuvres de toutes les époques.

L'étape de Bruxelles (« Lumière, mouvement et optique ») élargit la sélection d'Harald Szeemann à l'Op Art. Bien que la préface du catalogue, due à Jean Clay, cherche à bien distinguer Op Art et art cinétique, cette juxtaposition suscite les protestations de plusieurs artistes. Avant que l'exposition ne soit reprise par la Staatliche



Cataogue de l'exposition « Licht und bewegung – Kinetische kunst », Kunsthalle Bern, Berne, Allemagne, 3 juillet – 5 septembre 1965.

Kunsthalle de Baden-Baden, Soto, Agam, Bury, Tinguely et Takis adressent à son directeur, Dietrich Malhow, une lettre de mise en garde contre toute tentative d'amalgame entre leurs œuvres et la tendance "Op" du cinétisme :

“

Désireux d'éviter toute confusion entre nos travaux et ceux – forts différents – de l'école dite "optique", nous tenons particulièrement à ce que soit respectée la sélection de Berne – laquelle était fondée exclusivement, comme l'indique son titre, sur la notion de mouvement réel. C'est en effet contre notre accord qu'à l'occasion de l'exposition de Bruxelles, ont été au dernier moment ajoutées à l'ensemble cinétique que nous présentions avec nos amis, un nombre important d'œuvres dites "optiques". Décidés à empêcher désormais ce genre de confusion qui ne peut que nuire à la compréhension de nos recherches, nous vous demandons instamment, si vous exposez à Baden des œuvres dites "optiques", de bien vouloir ne pas les faire figurer dans la même exposition que les nôtres : Faute de quoi – et pour éviter un amalgame qui nous est gravement préjudiciable – nous serions dans l'obligation de retirer nos œuvres.

Lettre du 2 novembre 1965 (Archives Soto, Paris)

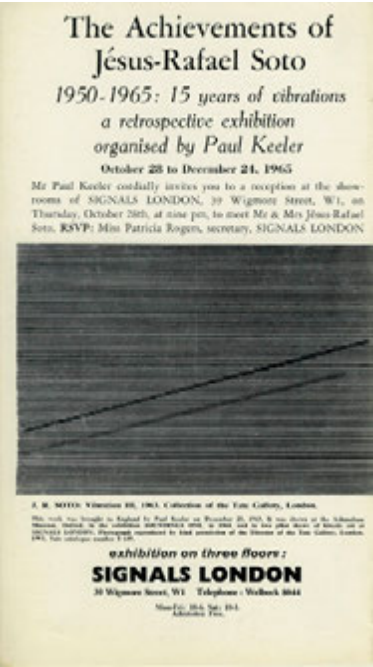
Huit jours plus tard, la réponse de la Kunsthalle rend raison aux signataires de cette lettre :

“

L'exposition se fera dans l'esprit que vous souhaitez avec vos amis : pas d'OPTIQUE à Baden-Baden !

Lettre du 10 novembre 1965 (Archives Soto, Paris)

Paul Keeler organise une grande campagne publicitaire pour l'importante rétrospective Soto (plus d'une cinquantaine d'œuvres qu'il présente à la Signals Gallery de Londres, d'octobre à décembre. L'exposition « The Achievements of Jesús Rafael Soto, 15 Years of Vibrations » coïncide avec le premier anniversaire de la galerie, dont le nom avait été choisi en référence aux œuvres de Takis, et qui se consacre à la promotion de l'art cinétique et de l'art de participation, avec des expositions de groupe ainsi que des expositions personnelles de Takis, Sergio de Camargo, Lygia Clark, Carlos Cruz-Diez.



Catalogue de l'exposition « The Achievements of Jesús Rafael Soto: 1950-1965: 15 years of vibrations », Galerie Signals London, Londres, 1965. Invitation à la réception du 28 octobre 1965 et annonce de la revue *Signals*.

À cette occasion, Soto réalise deux grandes œuvres murales composées, selon le principe des *Vibrations* horizontales, de bouquets de fines tiges incurvées suspendues contre un fond rayé (l'une d'entre elles, *Vibrante Signals*, sera donnée par l'artiste en 1974 au Museo de Arte Contemporáneo de Caracas).

L'exposition s'accompagne de la sortie d'un numéro spécial, entièrement consacré à Soto, de *Signals Newsletter*, organe de liaison de la galerie, dont l'artiste David Medalla est l'éditeur, et dans lequel figure un court texte de Soto, souvent repris :

“

Nous constatons l'existence de relations dans tous les instants lucides de notre comportement. Nous nous émerveillons des lois du hasard, sans nous rendre compte que nous ne faisons que prendre conscience de réalités auxquelles nous n'avions pas songé. Les éléments plongent dans l'œuvre comme le poisson dans l'eau ; toutes ces directions, vitesses, accidents, positions sont ordonnés par un tout environnant dont ils sont tributaires et qui conditionnent leurs variantes. Leur force se mesure au nombre de leurs révélations. Cet état conscient ou non de l'artiste contemporain a donné à l'art de notre temps cette surprenante richesse de possibilités.

Soto, [sans titre], *Signals Newsletter*, Londres, vol. 1, n° 10, novembre-décembre 1965, p. 1.

Soto participe de nouveau à de nombreuses manifestations organisées autour du groupe Zero, notamment à Washington (« Zero : An Exhibition of European Experimental Art », The Washington Gallery of Modern Art) et surtout au Stedelijk Museum d'Amsterdam (« Nul 1965 »).

Au cours de cette année, Soto et ses amis intensifient leurs démarches auprès des autorités de la région de Guyane en vue de la création d'un musée susceptible d'accueillir, à Ciudad Bolívar, la collection personnelle de l'artiste, commencée à la fin des années 50.



Vue de l'exposition, XXXIIIème Biennale Internazionale D'Arte di Venezia, Pavillon du Venezuela, Venise, Italie, 1966
Photo André Morain © Archives Soto / DR

1966

À la XXXIIIème Biennale de Venise, Soto enveloppe totalement les murs du Pavillon du Venezuela d'un rideau de fines tiges métalliques suspendues. Ce *Mur panoramique vibrant* représente une étape décisive vers l'invention du pénétrable.

Dans les entretiens qu’il accorde à cette occasion, Soto revient sur quelques données essentielles de sa démarche :

“

Comme moteur, je n’ai jamais utilisé que l’œil. À aucun moment je n’ai cherché à utiliser le moteur électrique ou la mécanique. J’ai voulu mettre en œuvre le spectateur en tant que mécanique. [...] Je cherche toujours à différencier art optique et art cinétique. L’art optique, c’est ce que j’ai trouvé avec Mondrian en arrivant [en France].

Art bidimensionnel, où le temps n’était pas intégré. Je suis donc allé à sa recherche. Ce qui m’intéresse, c’est de conduire l’œuvre vers le mouvement. Et à se faire temporelle, la peinture devient cinétique, en mouvement. [...] Vasarely est un peintre optique, qui part des idées du Bauhaus, mais qui reste un peintre bidimensionnel. En revanche, je me considère, moi, comme un peintre cinétique. Mon œuvre est en mouvement, et il y a là une énorme différence. [...] Ce qui m’intéresse, c’est la transformation de la matière. Prendre un élément, une ligne, un morceau de bois, de fer et le transformer en pure lumière... le transformer en vibrations. Une matière solide, la faire devenir aérienne voilà ma préoccupation actuelle. De sorte qu’il n’y a pas seulement le mouvement, mais aussi la transformation des éléments.

Soto, entretien avec Carlos Díaz Sosa, « La Gran Pintura es Cosa de Progreso Histórico », *El Nacional*, Caracas, 1er août 1966

Soto est représenté dans différentes expositions du groupe Zero élargi, à Amsterdam, Brescia et Rome.

1967

Soto réalise la couverture du numéro de février 1967 de *Studio International* consacré à l’art cinétique.

Il y publie également un court texte théorique qui affirme de nouveau le primat des *relations* sur les constituants mêmes de l’œuvre.

“

Un morceau de fil de fer se brise contre un fond moiré. Sa forme est “dématérialisée”. Il subit une transformation, une métamorphose. Vous ne pouvez dire où est le fil de fer et où est le fond. Je suspends des tiges jaunes devant le même fond et des points noirs apparaissent dans le jaune. D’où est venue la couleur ? [...] Je ne m’intéresse pas aux rapports entre les choses, mais seulement à leurs relations. Je ne m’intéresse pas aux rapports de couleurs entre elles ou des lignes entre elles. Les relations valent mieux que les rapports. [...] L’œuvre est essentiellement relation. Non pas entre deux éléments du tableau mais entre le principe qui gouverne le tableau – par exemple la dématérialisation – et une loi générale de l’univers qui conditionne tout. On pourrait appeler ces relations des relations de hasard : elles ne peuvent être prévues. Elles arrivent au hasard, selon les lois du hasard. Cela peut paraître étrange de parler de lois du hasard, mais les événements hasardeux n’arrivent pas indépendamment de lois. C’est juste que ces lois sont difficiles à découvrir. C’est pour cette raison que nous les appelons lois du hasard. C’est mon but de découvrir ces lois.

Soto, [sans titre], *Studio International*, Londres, vol. 173, n° 886, février 1967, p. 60.



Exposition « Soto – de l'art optique à l'art cinétique »,
Galerie Denise René, rive gauche, Paris, France, 1967
Photo André Morain © Archives Soto / DR

Pour son exposition personnelle à Paris, chez Denise René, qui ouvre en mai, Soto unifie l'espace de la galerie en couvrant une partie du plafond de courtes tiges verticales suspendues à intervalles serrés suivant un principe qui donnera naissance aux extensions et aux progressions.

Outre un nouveau mur vibrant, dans l'esprit de celui conçu à Venise l'année précédente, il réalise son premier véritable *pénétrable*, au moyen de fins tubes de plastique pendant du plafond au sol de la galerie, au sein desquels les visiteurs sont invités à évoluer librement.

Plus tard, l'artiste dira de ce qui est aussitôt considéré comme l'une de ses inventions majeures :

“

Le pénétrable est la concrétisation de l'idée qui a nourri ma pensée sur l'état de plénitude totale de l'univers, rempli par les relations. C'est la révélation de l'espace sensible, éternellement rempli des plus pures valeurs structurelles telles que l'énergie, le temps et le mouvement.

L'expérience du spectateur qui participe en entrant dans un pénétrable, et par là même dans un espace-temps différent, sera pour lui plus évidente le jour où il pourra évoluer librement dans un milieu où la gravité n'existe pas.

Soto, cité par Marcel Joray, *Soto*, Neuchâtel, Éditions du Griffon, 1984, p. 174.

Dans le catalogue publié à cette occasion, Jean Clay écrit :

“

On verra sur ces murs avec quelle infatigable logique, de 1957 à aujourd'hui, il va mener jusqu'à son terme le problème visuel qu'il a décidé de traiter. Il s'en prend d'abord à des figures géométriques simples : il désintègre des carrés et des barres. Bientôt, avec les "écritures", il s'attaque à de minces fils de métal qu'il fait littéralement s'évaporer sous nos yeux, jusqu'à ne plus proposer en 1965 que de pures "vibrations immatérielles" où toute trace de forme a totalement disparu, où la notion même de plastique ne parvient plus à opérer et se trouve définitivement dépassée. Ce qui s'atomise, en effet, en même temps que ces barres insaisissables, qui s'agitent d'un très léger mouvement au bout de leur fil de nylon, ce n'est pas seulement nos plus vieilles habitudes visuelles devant le caractère si longtemps concret de la peinture, c'est notre conception même de l'esthétique, fondée pendant des siècles sur les rapports d'équilibre ou de contraste entre des formes et des couleurs à l'intérieur de la toile – conception qu'on serait bien en peine aujourd'hui d'appliquer au dernier aboutissement de l'œuvre de Soto. Alors se réalise la prophétie de Malévitch en 1919 : "Celui qui fait des constructions abstraites, et qui se fonde encore sur les rapports mutuels des couleurs au sein de la toile, celui-là est encore enfermé dans le monde de l'esthétique, au lieu de baigner dans la philosophie." Mais voici que Soto débouche aujourd'hui sur un nouveau concept:

l'invisible. Telle barre qui existait devant notre regard s'en efface soudain totalement. Toute matière disparaît, s'évanouit dans le fond strié du tableau. Un hochement de tête et c'est un pan du réel qui s'écroule – pour renaître aussitôt, image accélérée de la fugacité du monde.

Jean Clay, « Soto, de l'art optique à l'art cinétique », *Soto*, cat. expo, Paris, Galerie Denise René, 1967.

Il ajoute encore, au sujet de la dimension environnementale des œuvres de Soto :

“

C'est désormais dans notre espace, celui même où nous circulons, où nous vivons, qu'il interpose ses pièges arachnéens, où l'œil s'affole et se perd.

L'œuvre désormais ne se tient plus dans un au-delà du réel, elle n'est plus une fenêtre sur l'imaginaire, un hublot par où l'œil bien calé dans un espace familier pouvait un instant goûter les vertiges autrefois ressentis par l'artiste. Au contraire : elle mord sur le réel, elle empiète sur notre sentiment de l'espace, elle met en question notre idiosyncrasie. [...] La machine infernale de Soto menace la totalité de l'espace où nous déambulons – cet espace dont nous nous croyions si sûrs. La fiction empiète sur le réel ; ils deviennent indiscernables. Nous basculons dans le vertige. C'est tout l'espace – tout mon espace vital – qui, à ce compte-là, pourrait subir l'étrange métamorphose.

Jean Clay, « Soto, de l'art optique à l'art cinétique », *Soto*, cat. expo, Paris, Galerie Denise René, 1967.



Soto. « Sotomagie », 1967
Editions Galerie Denise René, Paris,
France 1967.

Simultanément, la Galerie Denise René édite la boîte *Sotomagie*, « biographie en valise » de Soto, qui rassemble les reproductions de onze œuvres, réalisées entre 1951 et 1965, retraçant l'ensemble de son itinéraire.

De mai à août, Soto participe à « Lumière et Mouvement », ambitieuse exposition de groupe organisée par Frank Popper au Musée d'Art moderne de la Ville de Paris. Il conçoit un *Grand Mur vibrant* de presque 9 m de long, dans la continuité de l'environnement de Venise en 1966, mais intégrant aussi la lumière artificielle mouvante. C'est, pour Jacques Michel, « l'un des plus beaux moments de cette manifestation ».

Dans l'introduction du catalogue, Frank Popper écrit :

“

L'art subtil, musical et mathématique de Soto a toujours été axé sur une "captation" de la lumière. L'introduction de la lumière artificielle mouvante dans cette proposition témoigne non seulement d'une pensée artistique toujours en évolution, mais également d'un esprit pratique adaptable à la transformation architecturale en voie d'accomplissement. Ainsi l'architecture devient de plus en plus immatérielle et la sensation de solidité peut être remplacée par un sentiment de vibration lumineuse.

Frank Popper, introduction au catalogue *Lumière et Mouvement*, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1967.

L'exposition est critiquée par Jean Clay pour sa sélection pléthorique et nivelante, ainsi que pour sa dérive ludique :

“

Des concepts fondamentaux comme la fugacité, la dématérialisation, l'instabilité, l'invisible, l'environnement, la permutation, l'ondulatoire, l'ubiquité, l'aléatoire perdaient toute clarté dans l'euphorie générale créée par les gadgets, et voici que des salles où figuraient quelques-unes des étapes décisives de la pensée esthétique moderne se changeaient en foire aux trouvailles.

Jean Clay, « Le cinétisme est-il un académisme ? », *Robho*, Paris, n° 2, novembre-décembre 1967.

Julio Le Parc et Soto, « un homme considérable », se partagent la couverture du premier numéro de *Robho*, revue animée par Julien Blaine, Jean Clay et Christiane Duparc – l'une des plus novatrices de son temps, sur le plan de la forme (avec une maquette de Cruz-Diez) comme du propos.

Dans un article intitulé « La peinture est finie », Jean Clay déclare:

“

Le cinétisme, ce n'est pas "ce qui bouge", c'est la prise de conscience de l'instabilité du réel. [...] Ce qui fait l'originalité du nouvel art, c'est que le support à son tour devient instable. C'est au sein même de la matière constituante de l'œuvre que se déroule désormais le phénomène de métamorphose. L'œuvre n'est plus le compte rendu statique d'un mouvement ressenti au préalable par l'artiste et qu'il nous décrirait a posteriori par le truchement de formes et de couleurs qui évoqueraient et tenteraient de restituer le choc émotionnel reçu. Bien au contraire : c'est sous nos yeux, directement, que se déroule le phénomène esthétique, que l'œuvre naît, s'agite, vibre, consomme de l'énergie, meurt et renaît. Elle est le lieu d'un phénomène réel et actuel de la nature, canalisé par les soins de l'artiste – un phénomène qui la constitue et qui la crée. [...] Une œuvre cinétique n'existe que par le déroulement, sous nos yeux, hic et nunc, d'un événement physique : les forces de la nature – ombres, lumière, énergie motrice – sont mises à contribution pour y mener devant nous le grand travail qu'elles accomplissent sans relâche dans la totalité de l'univers. Le cinétisme n'est pas un art réaliste c'est un art du réel.

Jean Clay, « La peinture est finie », *Robho*, Paris, n° 1, juin 1967.

Il ajoute, au sujet de Soto :

“

Les "vibrations" de Soto, qu'il a su, au fil des années, rendre de plus en plus aériennes, de plus en plus immatérielles, constituent certainement à ce jour l'une des entreprises les plus abouties d'anéantissement total de la forme. On s'aperçoit tous les jours, en Europe comme en Amérique, que peu d'œuvres ont eu autant d'influence sur le développement de l'art cinétique.

Jean Clay, « La peinture est finie », *Robho*, Paris, n° 1, juin 1967.

Entre-temps, à la demande de Carlos Raúl Villanueva, Soto installe son premier *Volume suspendu* dans le Pavillon du Venezuela, à l'Exposition Universelle de Montréal.

“

Le monde spatial auquel je m'intéresse est indépendant de toute mensuration. Je crois que les relations sont antérieures aux éléments et que ceux-ci n'ont d'autres fonctions que de les révéler. Pour révéler l'existence de ces relations, tout espace englobant est valable. Quand l'architecte Villanueva m'a offert, au Pavillon du Venezuela de Montréal, une limitation de 13 m3, sans aucun élément interne, je me suis attaché à démontrer avec une intensité maximale la plénitude des relations nées de ces proportions. Mon œuvre n'est pas autre chose qu'un détecteur des infinies vibrations que le cube de Villanueva délimite dans le monde.

Soto, [sans titre], *Opus International*, Paris, n° 2, juillet 1967, p. 97.



Soto. « Volume suspendu », 1967
1200 × 400 × 400 cm
Exposition Universelle – Expo 67 Villanueva Soto, Pavillon
du Venezuela, Montréal, Canada, 1967

1968

Au printemps, *Robho* publie une étude fondamentale de Jean Clay sur les pénétrables qui, englobant les notions d’environnement, de participation du spectateur et de fusion de celui-ci avec l’œuvre d’art, comptent, pour lui, « parmi les propositions les plus riches et les plus abouties de l’art actuel [et] se placent au carrefour des principales préoccupations du moment » :

“

L’environnement, chez Soto, est radical. Sa première fonction est de faire tomber les murs autour de nous. Ceux-ci sont pulvérisés optiquement. La pièce envahie par le pénétrable n’a plus de proportions descriptibles. Le volume est élastique, fluide. Tantôt l’œil erre dans une forêt illimitée, tantôt il enregistre une vibration à 2 cm de la rétine. L’assise de notre vision – et jusqu’à nos habitudes mentales – se perdent dans cet univers en perpétuelle métamorphose où sont piégés tous les systèmes de perspectives possibles. Nous ne savons plus où poser le regard, où recréer les dimensions habituelles de l’espace que nous avons coutume d’habiter. Aux prises avec des signes qui ne cessent de se nouer et de se dénouer, de se faire et de se défaire inlassablement sous nos yeux, nous vivons l’expérience d’un monde sans proportions "dont le centre est partout et la circonférence nulle part".

Jean Clay, « Les Pénétrables de Soto », *Robho*, Paris, n° 3, printemps 1968, pp. 22-23.



Soto et sa fille Isabelle dans l’œuvre « Volume suspendu », 1968, 200 × 100 × 50 cm
Photo André Morain © Archives Soto / DR

Jean Clay cite en outre une déclaration de Soto, souvent reprise et qui deviendra une sorte de credo :

”

Autrefois, le spectateur se situait comme un témoin extérieur de la réalité. Aujourd’hui nous savons bien que l’homme n’est pas d’un côté et le monde de l’autre. Nous ne sommes pas des observateurs mais des parties constituantes d’une réalité que nous savons toute grouillante de forces vives dont beaucoup sont invisibles. Nous sommes dans le monde comme des poissons dans l’eau : sans recul face à la matière-énergie ; DEDANS et non EN FACE : il n’y a plus de spectateurs, il n’y a que des participants.

Soto cité par Jean Clay, « Les Pénétrables de Soto », *Robho*, Paris, n° 3, printemps 1968, pp. 22-23.

Le 21 mai, la Kunsthalle de Berne inaugure la plus importante rétrospective de l’œuvre de Soto depuis celle de Caracas en 1957. Initialement organisée par Harald Szeemann, l’exposition entame ensuite une longue itinérance, qui la conduit à Hanovre (Kestner-Gesellschaft), à Düsseldorf (Kunstverein), puis, en 1969, à Amsterdam (Stedelijk Museum), à Bruxelles (Palais des Beaux-Arts), et enfin à Paris (Musée d’Art moderne de la Ville).

Chaque étape est l’occasion de remaniements et d’interventions spéciales portant notamment sur les œuvres environnementales : pénétrables, murs cinétiques, volumes suspendus.

À Berne, le mural conçu par Soto atteint 24 m de long. Dans le catalogue de Hanovre, Heinz Mack rend un “vibrant” hommage à Soto :

“

Aucun artiste n’a donné à la ligne ce mouvement optique que Soto appelle "vibration". Vibration n’est pas autre chose qu’un synonyme de Soto. La ligne dans le plan, le plan fait de lignes, la ligne dans l’espace, l’espace fait de lignes, la ligne entre les lignes, l’espace entre les lignes, mille lignes, une ligne, l’observateur devant la ligne, l’observateur dans l’espace des lignes... tout cela est vibration. Le mouvement virtuel dans l’espace artificiel est un problème artistique qui, comme d’autres artistes, me fascine depuis des années, mais aucun artiste n’a affronté son devoir de manière aussi décidée, aussi inconditionnelle, aussi irrévocable que Soto. Il l’a fait sans bruit et avec constance, il n’a pas cédé à la séduction de ses propres moyens, ni à d’autres tentations ; sa morale est tout simplement à l’image de ses moyens : il est seul en lui-même, il est parfaitement libre.

Heinz Mack, « Mack über Soto », *Soto*, cat. expo., Hanovre, Kestner-Gesellschaft, 1968.



Soto. « Mur cinétique », 1968
460 × 2400 × 180 cm
© Archives Soto / DR

Le catalogue d'Amsterdam et de Paris comprend un texte de Jean Clay et fait une part importante aux déclarations de Soto :

“

L'immatériel est la réalité sensible de l'univers. L'art est la connaissance sensible de l'immatériel. Prendre conscience de l'immatériel à l'état de structure pure c'est franchir la dernière étape vers l'absolu.

Soto, *Soto*, cat. expo., Amsterdam, Stedelijk Museum, 1969.

En juillet, Soto fait don d'une œuvre destinée à une vente publique organisée par le « Comité d'initiative pour le soutien matériel aux mouvements de mai ». Plus tard, interrogé sur les événements de 1968, il déclarera :

“

Pour mon œuvre, cela n'a rien représenté de décisif, parce que, comme d'autres, cela faisait pas mal de temps que me poursuivait l'idée de porter l'art dans la rue, de le rendre plus populaire. C'était l'intention des multiples, qui n'ont pas donné de grands résultats : le multiple est toujours intimiste. [...] Une des choses que se proposait de faire le mouvement de mai 68 était d'amener la culture dans la rue. À cet égard je ne crois pas que cela m'ait donné de nouvelles idées. [...] Le mouvement s'est trop politisé. Il s'est trop occupé de politique. C'était au début quelque chose de général : la culture, la politique, la transformation des universités, et puis petit à petit cela s'est politisé et l'art s'est retrouvé marginalisé, comme d'habitude.

Soto, cité par Miyó Vestriñi, « Jesús Soto : Venezuela es Uno de los Raros Países de América Latina Donde Existe la Necesidad de Crear un Arte Nuevo », *El Nacional*, Caracas, 24 juillet 1971, p. 8.

Dans un entretien donné au magazine culturel *Imagen*, en septembre, Soto apporte des éclaircissements importants sur la nature illusionniste de son art et sur le rapport au réel qui le fonde :

“

Peindre a toujours eu à voir avec l'illusion, pour suggérer mouvement et espace dans les limites de la toile. Le type d'illusions que je réalise est totalement inséparable du mouvement et de l'espace que je désire révéler et qui, je crois, peuvent caractériser notre expérience du monde.

Soto, entretien avec Ivan González, « Soto : liberar el material hasta que se vuelva tan libre como la música », *Imagen*, Caracas, n° 32, septembre 1-15, 1968, p. 10.

“

L'art est un moyen de connaissance de l'univers, qu'il n'est pas nécessaire de démontrer parce qu'il ne s'agit pas de déduire des lois mais de proposer une connaissance subjective, intuitive. [...] Je fais tout mon possible pour me nier personnellement dans mon œuvre afin de pouvoir révéler l'univers sensible. [...] Pour moi, toute forme fixe est une utopie, tout espace statique un mensonge ; je crois que toute appréhension vivante du réel doit englober des notions comme celles d'espace-temps, de transformation permanente des choses, de fluidité et de ductilité des phénomènes naturels, de la nature corpusculaire et ondulatoire de la matière-énergie. Le reste n'est que pur romantisme ou métaphysique.

Soto, entretien avec Ivan González, « Soto : liberar el material hasta que se vuelva tan libre como la música », *Imagen*, Caracas, n° 32, septembre 1-15, 1968, p. 10.

Ces propos doivent être complétés par ceux que Jean Clay traduira, l'année suivante :

“

Mon œuvre est totalement abstraite. Elle est née d'une réflexion sur la peinture, sur les "propositions" de nos aînés. Je ne copie pas la nature ; j'isole des propriétés fondamentales du réel. Les œuvres sont pour moi avant tout des signes, pas des matières... Je démontre des concepts. Ce serait une erreur de voir dans l'œuvre même que vous avez devant vous l'objet de mon art ; elle n'est là que comme un témoin, un signe d'autre chose.

Soto, cité par Jean Clay, « Jesús Rafael Soto », *Visages de l'art moderne*, Lausanne, Éditions Rencontre, 1969, p. 310.

À la demande de la municipalité et à l'occasion des illuminations de fin d'année, Soto réalise une œuvre pour la place Furstenberg à Paris. Son installation associe un tapis de tiges verticales, quatre colonnes de tiges mobiles et la lumière électrique – selon un dispositif qui réapparaîtra l'année suivante à Amsterdam. L'œuvre, dans laquelle le spectateur peut se déplacer, engendre aussitôt une polémique entre les partisans de la modernité et les défenseurs du charme pittoresque du « vieux Paris », ce qui lui assure un succès de scandale.



Soto. *s/t*, 1968
Place Furstenberg, Paris, France, 1968.



Soto. « Mural jaune et blanc », 1969
238 × 160 cm
UNESCO, Paris, France
© Archives Soto / DR

1969

Soto crée spécialement pour l'étape de sa rétrospective à Amsterdam une *Saturation mouvante*, avec moteurs et lumière électrique, qui s'inspire de l'installation de la place Furstenberg, ainsi que le *Cube à espace ambigu*, qui développe à grande échelle (2,50 m de côté) le principe de *La Petite Boîte* de 1955.

L'exposition dévoile aussi un nouveau type d'œuvres à une progression (*Progression jaune*, 1968) et une extension (*Extension verte*, 1969), champs

de tiges dressées verticalement, extensibles à volonté, comme des *all over* au sol. Les possibilités d'intégration à l'environnement que ces structures recèlent seront bientôt exploitées : au cours de l'année 1969, Soto installe un Mur cinétique au siège de l'UNESCO à Paris, ainsi qu'une *Progression*, un *Mur vibrant* et un *Volume cinétique* au pied du Centro Capriles de Caracas.

Le 10 juin, l'étape parisienne de la rétrospective Soto ouvre ses portes au Musée d'Art moderne de la Ville de Paris. Avec une centaine d'œuvres, soit plus du double qu'à Amsterdam, c'est la plus importante station de cette exposition.

Un pénétrable de 400 m², qui couvre entièrement le parvis du Palais de Tokyo, contribue largement à son succès, dont rend compte abondamment la presse, enthousiaste dans sa majorité. Pour Christiane Duparc, par exemple, il s'agit « sans conteste de l'œuvre contemporaine la plus importante qu'on ait vue cette année à Paris » :

“

Soto raisonne à l'échelle de l'époque, il voit grand, il ne se laisse pas enfermer dans l'objet comme trop de modernes. [...] Les œuvres géantes de Soto – le *Pénétrable*, mais aussi l'*Extension verte* qui a 12 m de long, ou l'*Environnement bleu* qui en a 16 – devraient faire réfléchir les organisateurs parisiens d'expositions. Dans le monde entier, l'art récent aspire à sortir des limites dictées par les habitudes de la collection bourgeoise. Il met l'accent sur les rapports de proportions qui lient l'œuvre au spectateur. [...] Ce qui frappe aussi dans le *Pénétrable*, c'est son caractère éphémère. [...] Soto s'en félicite : pour lui, l'importance d'une proposition n'est pas liée à sa durée mais au sens qui s'en est dégagé pour le spectateur participant. [...] Le *Pénétrable* en plein air du Musée d'Art moderne est un des lieux les plus gais de Paris. J'ai vu des vieux messieurs y faire des cabrioles, des enfants s'y poursuivre en patins à roulettes, des jeunes gens rougissant s'y prendre la main, deux critiques s'y réconcilier, un jaloux y chercher sa femme. [...] L'art comme course de relais où le Scribe accroupi se soulève pour passer le témoin au Sourire de Reims, qui le passe à Rembrandt qui le passe à Goya qui le passe à Cézanne, "l'ardent sanglot qui roule d'âge en âge", "le chant des constellations arraché à l'ironie des Nébuleuses" (Malraux), bref l'art-religion, des hommes comme Soto s'en moquent. Ils voient l'art comme une lecture pratique de la réalité, un déchiffrement du continuum où nous baignons, une mise en évidence visuelle et sensible des structures physiques et psychologiques du monde qui nous enveloppe.
Soto est un laïc et ce passage de l'art sanglot, de l'art consolateur à l'art comme lecture du réel, on s'apercevra un jour que ce n'est pas rien.

Christiane Duparc, « Le Descartes du cinétisme », *Le Nouvel Observateur*, Paris, n° 244, 14 juillet, 1969, p. 36.



Quant à Gilbert Lascault, il écrit :

“

Chacun se meut parmi les fils ou les tiges et y éprouve mieux son propre corps. [...] La couleur, la densité des verticales suspendues, le bruit qu'elles font nous obligent à reconnaître les possibilités d'un corps qu'une morale trop souvent puritaine veut nous faire oublier. [...] Cette souplesse d'adaptation qui est imposée au corps du spectateur fait de lui pour les autres spectateurs une véritable œuvre d'art : quel que soit son état physique, le mouvement le métamorphose.

Gilbert Lascault, « Une grande exposition Soto », *Paris-Normandie*, Rouen, 13 juin, 1969.

Exposition « Soto », Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, France.
Soto. « Penetrable s/t », 1969
500 × 2919 × 2442 cm
Photo Alain Vialleton

Peu de temps avant l’ouverture, le 17 juin, de l’exposition collective « Exposition-position » à la Galerie Denise René, Soto réagit à la présence d’œuvres de Julio Le Parc et Armando Durante, incluant des slogans et des textes idéologiques, en envoyant le télégramme suivant :

“

Ne confondons pas le sacrifice de Guevara mort pour son credo dans le maquis bolivien et les pamphlétistes commodes [sic] de Paris. Avec un peu de talent et des convictions claires nous pouvons être artistes et révolutionnaires en même temps. Prière d’exposer mon télégramme. Soto.

Archives Soto, Paris.

En réalité, ni celui-ci ni les œuvres contestées ne figureront à l’exposition.

En octobre, la productrice Michèle Arnaud inaugure son émission de variétés, « Les Quatre Temps », avec des décors réalisés par Soto, devant lesquels évolue Serge Gainsbourg ; cette expérience d’un nouveau type de décors de plateaux de télévision se renouvellera avec des œuvres ou des motifs empruntés à Sonia Delaunay, Victor Vasarely, Giuseppe Capogrossi, Vassily Kandinsky ou Hans Richter...

Le 25 octobre s’ouvre à la Marlborough-Gerson Gallery de New York la troisième exposition personnelle de Soto aux Etats-Unis, avec soixante-quinze œuvres dont trois pénétrables, qui constituent de nouveau l’attraction principale :

“

Apportant des commentaires au sujet des pénétrables, [Soto] a déclaré qu’ils lui avaient été inspirés il y a quelques années lors d’une exposition à Bruxelles. "Mes commanditaires étaient tentés de toucher mes œuvres pour vérifier physiquement les relations entre espace, mouvement, matière, comme s’ils ne pouvaient croire ce qu’ils voyaient. Ils entraient même entièrement dans certaines des œuvres les plus grandes. J’ai alors décidé de créer des choses qui inviteraient expressément les spectateurs à participer".

Anonyme, « Soto's Penetrables in New York Gallery – One-Man Show Well Received », *The Daily Journal*, New York, 9 novembre 1969, p. 17.

Un décret exécutif régional donne naissance le 27 octobre au Museo de Arte Moderno Jesús Soto, qui ne sera inauguré, à Ciudad Bolívar, qu’en 1973. Carlos Raúl Villanueva est chargé du projet architectural.

1970

Alors que s'ouvre une exposition de ses œuvres à la Galerie Bonnier de Genève, Soto développe pour Jean-Luc Daval, dans un de ses entretiens les plus approfondis, la conception qu'il se fait d'un art-science, comme moyen de déchiffrer le monde :

“

Pour moi, l'art est une science, un moyen de connaissance de l'univers. [...] Plutôt que de nier l'espace j'ai cherché à l'utiliser. Avec lui se posa le problème du temps, de la quatrième dimension. C'est ici que notre génération a fait un grand pas ; nous avons vraiment utilisé la quatrième dimension comme élément plastique. [...] J'ai commencé par l'idée de la répétition d'un même élément qui est la seule façon d'abolir la forme comme élément plastique et la surface de l'œuvre. En répétant à l'infini un petit élément, on passe insensiblement à l'universel. Je me suis toujours dit que l'artiste doit démontrer à petite échelle un principe universel. Libéré du monde figuratif par la négation de la forme que m'offrait la répétition, j'ai compris qu'automatiquement on approchait d'une nouvelle idée plastique universelle. Je ne savais pas encore laquelle, mais, petit à petit, je me suis aperçu que l'homme moderne ne pouvait plus voir une œuvre d'un seul coup, comme on le faisait pour la Joconde à la Renaissance, qu'il y avait ici un problème physique de perception qui l'obligeait à déchiffrer, à regarder l'œuvre dans son déroulement, comme un film, sans plus penser que c'était une œuvre d'art. Je compris dès lors la nécessité d'intégrer le temps à l'art. Depuis ce ne fut qu'un très lent travail pour savoir comment le faire, par quel moyen. [...] Et j'en suis toujours là, à ce déchiffrement de l'univers à travers cette nouvelle possibilité que représente le temps. [...] Je me suis préoccupé de trouver un langage où l'homme pouvait servir de moteur et en même temps je sentais que les spectateurs devenaient partie intégrante de l'œuvre. Alors, je me suis mis à développer cette espèce de symbiose, cette communion homme-œuvre d'art. Pour moi, l'œuvre d'art n'existe pas indépendamment du spectateur. Mes travaux, si vous les photographiez, restent des images traditionnelles. Ils ne trouvent leur dimension qu'en face du spectateur et de son mouvement. Avec les pénétrables, mes plus

récentes créations, cette participation devient tactile, voire même souvent auditive.

L'homme joue avec son monde environnant. La matière, le temps, l'espace constituent une trinité indissociable et le mouvement est la force qui démontre cette trinité. [...] Je crois que l'homme n'est pas en face de l'univers mais qu'il est dans l'univers. C'est pour ça d'ailleurs que je ne crois plus à la peinture. L'homme qui continue à voir l'univers en dehors de lui vit comme un spectateur. Mais nous ne sommes pas des spectateurs, nous sommes des participants ! [...] Le pénétrable, c'est la démonstration de l'idée que j'ai de l'univers. Nous sommes des déchiffreurs des états sensibles de l'univers : parallèlement l'homme de science déchiffre des états démontrables.

[...] C'est l'esthétique qui nous distingue du savant. Je n'ai pas peur de ce mot, même s'il est aujourd'hui galvaudé. Nous devons donner un déchiffrement esthétique, donc qualitatif de l'univers. L'art moderne ne peut pas être figuratif – non parce que nous refusons la figuration, mais parce que celle-ci s'imposait quand l'homme se croyait au centre du monde et qu'il était le témoin des phénomènes de l'univers. Nous qui savons que nous ne sommes qu'une partie infime de l'univers, nous ne pouvons plus concevoir la figuration, nous ne pouvons plus être des contemplatifs.

Soto, entretien avec Jean-Luc Daval, « Soto : "Je ne crois plus à la peinture" », *Journal de Genève*, Genève, 24-25 janvier 1970, p. 19.

Heinz Mack prononce le discours d’ouverture de l’exposition Soto au Kunstverein de Mannheim, le 24 avril. L’exposition est ensuite accueillie à Kaiserslautern (Pfalzgalerie des Bezirksverbandes) puis à Ulm (Ulmer Museum).

L'exposition Soto à la Galerie Denise René (juin-juillet) s’organise autour du thème du plein. L’artiste anime murs et plafonds de la galerie et réalise son premier pénétrable sonore, constitué de tubes métalliques de faible section qui s’entrechoquent lorsque le spectateur-participant les traverse. Jean Clay évoque la « musique corporelle » qu’ils engendrent :

“

À mesure qu’on avance dans l’œuvre, un flot sonore vous enveloppe. Les sons ruissellent sur vos épaules. On se fraie son chemin dans la verticalité d’une cathédrale immatérielle ; les sons se répondent et se multiplient à l’infini comme autant d’échos. Musique aléatoire où chacun, par ses gestes, joue sa partition dans le concert collectif.

Jean Clay, « Pourquoi les artistes tournent le dos à l’art », *Réalités*, Paris, mai 1972, p. 101.

Soto répond de nouveau à plusieurs commandes d’œuvres environnementales en aménageant le hall d’entrée de la Deutsche Bundesbank à Francfort, celui de la faculté de médecine et de pharmacie de Rennes, et en installant à la fois une extension et une progression au lycée de Rethel dans les Ardennes.

Il réalise également un *Environnement* de 18 m d’envergure pour le Pavillon français à l’Exposition Universelle d’Osaka, au Japon.



Soto. s/t, 1970
Exposition Universelle, Osaka, Japan, 1970
© Archives Soto / DR

1971

Dans un dossier consacré aux expériences corporelles et polysensorielles de l'œuvre d'art – où il est également question des œuvres de Lygia Clark, Hélio Oiticica, Franz-Erhard Walther, James Lee Byars... – , la revue *Robho*, dont c'est le dernier numéro, revient sur les pénétrables :

“

Dans les pénétrables de Soto, la perception du spectateur n'est pas seulement visuelle. L'œuvre s'appréhende avec tout le corps. Elle peut même se parcourir les yeux fermés. Elle déclenche fréquemment des attitudes ludiques : courses, danses, etc. Ou au contraire des comportements de retrait, plus méditatifs. Un pénétrable de grande taille ajoute une note de complicité et de singularité aux rencontres interpersonnelles qui s'y produisent. Le sentiment de baigner dans une situation, une substance commune, une spatialité insolite et sans limites précises contribue à désarmer les réflexes d'autodéfense.

Anonyme, « Unité du champ perceptif », *Robho*, Paris, nos 5-6, printemps 1971, p. 14.

La revue publie en outre trois projets non aboutis de pénétrables : le premier aquatique, un autre à vapeur, et le troisième adapté à une salle de spectacle dont il unifierait la salle et la scène.

Soto réalise une œuvre d'extérieur monumentale pour l'Instituto de Investigaciones Científicas de Caracas (*Vibration jaune*) et un grand pénétrable, également extérieur, pour un collectionneur vénézuélien (*Pénétrable de Pampatar*). Il conçoit également les décors et costumes du ballet *Violostries*, à Amiens.

Soto. « Pénétrable de Pampatar », 1971
300 × 1000 × 400 cm
© Archives Soto / DR



À l'occasion d'une importante exposition rétrospective au Museo de Bellas Artes de Caracas, Soto donne un nouvel entretien au quotidien *El Nacional* :

“

Tout ce qui se trouve dans cette exposition découle de la peinture, plus que de la sculpture. C'est-à-dire que le sentiment de l'espace-temps a toujours été une préoccupation majeure du peintre plus que du sculpteur. [...] La peinture a toujours été plus proche du déplacement, de la métamorphose.

Soto, cité par Miyó Vestrini, « Jesús Soto : Venezuela es Uno de los Raros Paises de America Latina Donde Existe la Necesidad de Crear un Arte Nuevo », *El Nacional*, Caracas, 24 juillet 1971, p. 8.

L'une des premières œuvres de la série des "T" (*T jaune*, 1971) est exposée à Caracas. Cette série où des trames de petites barres se projettent contre les habituels fonds rayés, pousse particulièrement loin les effets de vibration optique ; elle fera l'objet de nombreux développements.

1972

La rétrospective Soto se déplace de Caracas à Bogotá en février et est inaugurée par le président de la Colombie.

En mai ouvre à Paris, au Grand Palais, dans un tumulte retentissant, l'exposition « Douze Ans d'art contemporain en France ».



Soto. « Penetrable sonoro », 1970
300 × 300 × 300 cm
Exposition « Douze ans d'Art Contemporain en France »,
Galerie nationales du Grand Palais, Paris, France, 1972
Photo André Morain © Archives Soto / DR

Soto y installe un nouveau pénétrable. Serge Lemoine note dans le catalogue :

“

Depuis 1971, l'art lumino-cinétique semble marquer une pause et reprendre son souffle. Peu de nouveau depuis les propositions du GRAV, les pénétrables de Soto, les néons programmés de Morellet, les sculptures d'Agam.

Serge Lemoine, « L'art géométrique ou les vicissitudes de la vertu », *Douze Ans d'art contemporain en France*, cat. expo., Paris, Grand Palais, 1972, p. 50.

Soto réalise une œuvre environnementale pour le hall d'entrée des Laboratoires Sandoz, à Bâle.

1973

Dans l'entretien qu'il donne à un périodique vénézuélien, Soto revient sur les origines de sa démarche :

“

La première influence a été cézanienne, à l'Ecole des Beaux-Arts. Puis, presque immédiatement, le cubisme. Je suis sorti de l'Ecole dominé par la présence disons, du cubisme. À ce moment je ne voyais pas d'issue à la peinture et c'est pour cela que je suis allé en Europe, et là s'est trouvé le point culminant. J'ai demandé quelle était la forme de peinture la plus avancée et pour tout le monde c'était celle de Mondrian. Pratiquement, je suis parti de Mondrian, mais tout de suite après j'ai pris connaissance de l'œuvre de Malevitch, qui, en peu de temps, avec une entière logique, était arrivé à la disparition de la forme, à irradier, à saturer par la lumière toute superficie géométrique préconçue. [...] Mon point d'ancrage, disons, est le néo-plasticisme et le constructivisme.

Soto, entretien avec Alfredo Barnechea, « Las confesiones de Jesús Soto », *Oiga*, Lima, n° 512, 16 février 1973, pp. 31-32.

Sur ses thèmes de prédilection, il ajoute :

“

Je crois que nous sommes tous conscients [...] que la matière n'est pas figée que la matière est modifiable, que la matière est transformable. Mon œuvre tente d'expliquer la matière, non pas sous une forme immédiate, figurative, mais comme une réalité universelle ; elle ne peut être pour cela posée de manière figurative. Il s'agit bien plus de démontrer l'énergie de la matière, si vous voulez, et non la forme présente d'un arbre, ou d'une silhouette humaine, mais une chose plus profonde, plus universelle. [...] Voilà de quoi il s'agit, le principe philosophique. Bien sûr, ce n'est pas une priorité de la peinture ou de l'art, mais de toute la pensée contemporaine.

Soto, entretien avec Alfredo Barnechea, « Las confesiones de Jesús Soto », *Oiga*, Lima, n° 512, 16 février 1973, p. 32.

Au mois de juin, Soto installe son pénétrable sonore dans l'exposition « Le Mouvement » organisée par Serge Lemoine, Salle Devosge, à Dijon.

La première tranche du Museo de Arte Moderno Jesús Soto est inaugurée dans la ville natale de l’artiste le 25 août 1973 par le président de la République vénézuélienne, Rafael Caldera.

L’exposition inaugurale présente des œuvres de Arp, Colombo, Sonia Delaunay, Dewasne, Kubicek, Le Parc, Morellet, Sobrino, Soto, Uecker... La collection s’organise autour d’ensembles représentatifs de l’art constructif historique, de l’art optique et cinétique, ainsi que du Nouveau Réalisme. L’architecture de Villanueva – volumes autonomes, simples, intercalés avec des espaces de liaison, entourant un jardin de sculptures – prévoit déjà la croissance possible du musée et de ses collections, selon l’idée de Le Corbusier.

S’inspirant de l’expérience de *Violostries*, Soto conçoit de nouveaux décors et costumes pour un ballet créé par la radio-télévision sarroise.

Les réalisations monumentales se poursuivent et Soto termine cette année-là une grande *Écriture* pour la Banque centrale du Venezuela, à Caracas, ainsi qu’une *Extension* et une *Progression* installées sur un plan d’eau du Paseo Ciencias, à Maracaibo.



Musée d’Art Moderne Jesús Soto, Ciudad Bolívar, Venezuela
© Archives Soto / DR



Soto. « Extensión y progresión en el agua », 1973
600 × 6600 × 1800 cm
Paseo Ciencias, Maracaibo, Venezuela
© Archives Soto / DR

1974

Pour l'ouverture du Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, il réalise plusieurs intégrations architecturales permanentes (*Progression Caracas 1 et 2* ; *Mural B.I.V.*) et fait don de deux œuvres murales plus anciennes (*Mural Amsterdam*, 1964 ; *Vibrante Signals*, 1965).

Soto reçoit une très importante commande de Claude-Louis Renard, responsable à la Régie Renault des activités « Recherches, Art et Industrie », pour le siège de la société.

À New York, le Solomon R. Guggenheim Museum consacre à Soto une vaste rétrospective – la première, et la dernière, aux Etats-Unis dans une institution de cette importance –, qui ouvre le 7 novembre.

Un choix de quatre-vingt œuvres représentatives de toutes les étapes de l'artiste s'échelonne le long de la fameuse spirale du musée, dont le centre est occupé par un pénétrable de plus de 12 m de haut, tandis qu'un *Grand Mural* rose se développe sur une dizaine de mètres de longueur au rez-de-chaussée.

Presque simultanément (le lendemain), Denise René présente dans sa galerie de New York une exposition d'œuvres récentes. La soirée de vernissage se prolonge dans l'atelier de Robert Indiana, qui fait partie à l'époque des artistes de la galerie.

Soto. « Guggenheim Penetrable », 1974
1100 × 800 × 800 cm
Exposition « Soto: A retrospective Exhibition », The
Solomon R. Guggenheim Museum, New York, USA, 1974
© Archives Soto / DR



La presse américaine rend compte de ces événements avec une certaine circonspection. David Bourdon rappelle d'emblée, dans The Village Voice, que "Op Art et art cinétique, ces phénomènes particulièrement mis en avant ces dernières années, se sont plus développés en Europe et en Amérique du Sud que dans ce pays". Il n'en décèle aucun des enjeux, et n'y voit que l'occasion de jeux perceptifs particulièrement réussis :

“

Le meilleur Soto est celui qui recherche une image all over uniforme, comme dans la série des "T", dans laquelle des rangées régulièrement disposées de fils de fer en forme de lettre T sont projetées d'un fond de rayures et créent une tempête de vibrations. [...] La plus grande partie de l'œuvre de Soto sera vue par le spectateur sophistiqué comme assez naïve dans son accablante dépendance envers de simples effets perceptifs. Les puristes pourront objecter que c'est à peine plus qu'une note ajoutée à l'art de Mondrian, Malévitch, Moholy-Nagy et compagnie, un pas de côté divertissant. Et certains critiques déploreront que l'art de Soto soit si fatalement théâtral, comme si l'art qui cherche à divertir était d'une certaine manière immoral. Mais en dernière analyse, quel que soit le degré de réussite atteint par Soto, il est clair qu'il sait ce qu'il fait, et qu'il le fait superbement. En aucune manière son art n'est "difficile". En fait, vous n'avez pas besoin de connaître quoi que ce soit à l'art pour apprécier l'œuvre de Soto. Pendant tout le temps de ma visite, les spectateurs passaient d'évidence du bon temps à se frapper d'effets perceptuels. La critique semble parfois à côté du problème quand l'œuvre d'un artiste emporte si clairement l'adhésion populaire.

David Bourdon, « Good Vibrations », *The Village Voice*, New York, 21 novembre 1974, p. 116.

Un critique britannique met la froideur de la réception américaine sur le compte d'une condescendance chauvine bien enracinée :

“

L'impérialisme américain a peut-être reçu un coup sévère au Viêt-nam, mais il prévaut toujours sur le front de la culture. Quand le Guggenheim a organisé récemment la rétrospective des œuvres de Jesús Rafael Soto, une brochure sur l'exposition a été publiée qui, tout en affirmant que les plus importants développements artistiques de ces vingt-cinq dernières années s'étaient déroulés aux États-Unis, reconnaissait, presque en s'excusant, que probablement un ou deux artistes étrangers avaient peut-être réalisé quelque chose. À savoir, Vasarely et Soto. [...] J'ai toujours aimé son œuvre mais désormais, au vu de cette étonnante rétrospective, elle semble encore plus importante. [...] Il est vraiment dommage que le terme Op Art – minimisant cette tendance en l'associant, au moins à l'oreille et pour les journalistes, au Pop Art – ait été inventé. Mais l'Op existait bien avant le Pop ; il a ses lettres de noblesse, même si certains le rejettent parce qu'il n'est pas assez *painterly* (on ne voit pas les touches de pinceaux) ou parce que c'est à la fois de la peinture et de la sculpture, de l'architecture et de la musique. [...] Et cela n'a rien à voir avec les effets optiques et rétinien. Soto est arrivé à une sorte de pureté classique, à une vision idéale de l'univers. Mondrian y était déjà parvenu par l'abstraction de l'univers visible. Mais Soto parvient à la même beauté formelle sans rejeter le mouvement, en rendant perceptible le Temps, en impliquant activement le spectateur dans la création de l'œuvre d'art : ce sont ses mouvements qui créent les vibrations, et c'est le courant d'air qu'il ou elle provoque qui met les tiges de fer en mouvement, qui fait scintiller la lumière.

Richard Roud, « Penetrable Bloom », *The Guardian*, Londres, 30 décembre 1974.

Comme on devait s'y attendre, c'est surtout la presse vénézuélienne qui fait un triomphe à Soto et parle de consécration. Le magazine *Resumen* lui consacre un dossier important, avec des textes de Rafael Pineda, Clara Diamant de Sujo et Sofía Imber ; on va même jusqu'à interroger la mère de l'artiste à Ciudad Bolívar. La rétrospective se déplace ensuite, pendant l'année 1975, au Boymans-van Beuningen Museum de Rotterdam, puis au Hirshhorn Museum and Sculpture Garden de Washington.

Soto réalise un nouveau *Mur cinétique* monumental pour le Bureau international du Travail à Genève.

1975

Au début de l'année, Soto achève l'installation des environnements du hall de la Régie Renault, à Boulogne-Billancourt, et du restaurant de l'entreprise, auxquels il travaille déjà depuis plus d'un an. Ces intégrations architecturales comprennent des trames de carrés vibratoires couvrant les piliers, une *Écriture* de 30 m de long, tandis que les plafonds sont couverts de 250 000 tiges suspendues à intervalles serrés. Soto choisit également le mobilier et les couleurs des parties peintes.

Le 2 janvier, un décret présidentiel annonce la création à Ciudad Guayana du complexe culturel du Monument au Fer pour commémorer la nationalisation de la production du minerai au Venezuela ; le décret prévoit que le monument sera conçu par Soto et réalisé sous le contrôle de la région de Guyane.



Hall d'accueil du siège de la Régie Renault, Boulogne Billancourt, France, 1975 © Archives Soto / DR

1976

Soto est associé par Pierre Restany et Claude Parent aux réflexions préparatoires de l'« Operazione Arcevia », dont le but est de fonder une communauté de 600 personnes dans une cité idéale qui serait bâtie en Italie, près d'Ancone. De nombreux artistes et intellectuels collaborent à ce projet utopique, fortement inspiré par certaines idées de Klein, mais qui ne sera pas concrétisé.

Le Museo de Arte Moderno Jesús Soto à Ciudad Bolívar ouvre sept nouvelles salles : la collection compte alors 350 œuvres de 130 artistes de toutes nationalités.

1977

Le *Volume virtuel suspendu* de la Royal Bank of Canada à Toronto marque une nouvelle étape dans l'art environnemental de Soto. L'œuvre inspirera à l'artiste plusieurs autres réalisations, comme, en 1979, au Centro Banaven de Caracas ou au Centre Georges Pompidou à Paris. À la suite de ce travail, Soto donne un long entretien à la revue Artscanada :

“

Je crois qu'un art recherchant la structure pure devrait éviter autant que possible les variations de couleurs non programmées. Certaines variations peuvent être programmées, d'autres ne peuvent être prévues que par l'intuition ou tout simplement par le goût. Mais en travaillant à grande échelle, je pense qu'il faut éviter les préférences arbitraires, et chercher à atteindre les relations entre les éléments. J'aurais pu utiliser beaucoup de couleurs dans la structure de la Banque ; cela aurait bien fonctionné, mais aurait aussi été une contradiction dans un espace qui, lui, est sans couleur. Ce qui aurait signifié utiliser l'espace comme un cadre au lieu de l'intégrer, ce que je ne voulais pas. Je voulais respecter l'espace donné et le mettre en valeur. C'est pourquoi j'ai choisi les couleurs les plus simples : le blanc, le jaune, qui est une variante proche du blanc, et le câble de nylon qui paraît gris. [...] Je pense que lorsque l'on utilise peu de couleurs, particulièrement dans une œuvre à grande échelle, l'environnement, les relations entre l'espace, la lumière et le temps, produisent un plus grand nombre de modulations que l'on ne pourrait en peindre réellement.

Soto, cité par Nick Johnson, « Natural grace in the world of Jesús Soto », *Artscanada*, Toronto , nos 218-219, février-mars 1978, p. 5.

Soto rend public son projet, qui ne sera jamais réalisé, pour le site du Monument au Fer, qui comprend une pyramide de 25 m de haut contenant un auditorium, un cube d'acier inoxydable de 15 m de côté posé sur un plan d'eau, un musée du fer, deux piscines, un pénétrable aquatique et trois places publiques.

“

Soto a surtout voulu faire de ce monument-symbole un lieu utilisable par le public et, restant fidèle à ses conceptions sur la participation active du spectateur à l'œuvre d'art, il a désiré qu'elle soit non seulement intégrée à l'environnement mais devienne aussi architecture.

Catherine Millet, « Soto, Galerie Denise René », *Art Press*, Paris, n° 44, janvier 1981, p. 40.



Soto. « Volume virtuel suspendu », 1977
3000 × 2000 × 1800 cm
Royal Bank of Canada, Toronto, Canada
© Archives Soto / DR

1978

Soto conçoit les costumes et les décors du ballet *Genesis* donné à Toronto par Alicia Alonso, sur une musique de Luigi Nono.

“

La scène était remplie de cordelettes de plastique suspendues. Les danseurs portaient des justaucorps blancs et dansaient sur le sol de cette forêt argentée. [...] La lumière glissait sur eux comme du mercure. La boîte scénique oscillait et miroitait. Du fond jaillissaient des taches et des points blancs. [...] Des bandes horizontales de lumière projetées dans ce monde vertical le découpaient en strates. On dansait à l'intérieur de zones assourdies sous des zones brillantes, et dans des strates lumineuses sous des plafonds obscurs. De la lumière colorée nuançait les différentes couches. On dansait en rouge sous du vert, en vert sous du bleu. Les mouvements engendraient des reflets argentés et des couleurs. Un écart des bras produisait le même effet qu'un banc de poissons tropicaux dévié de sa route. Le regard était conduit dans un fouillis de lignes croisées, dans l'hypnotisant papillotement du tissu de lignes intriquées. [...]

La nage des danseurs dans la sculpture flexible conçue par Jesús Soto pour ce ballet est la même que celle du regard dans ses sculptures permanentes. Le moindre de vos mouvements apporte de vacillantes modifications à la forêt des relations. Il faudrait pouvoir rapporter l'infinie variation des combinaisons de reflets et de couleurs.

Nick Johnson, « Jesús Soto », *Artscanada*, Toronto, nos 222-223, octobre-novembre 1978, p. 59.



Soto. Penetrable, scénographie du ballet « Genesis », 1978. Toronto, Canada
© Archives Soto / DR

L'exposition de Soto au Louisiana Museum, près de Copenhague, est l'occasion de montrer d'importants cycles d'*Ecritures*, de *Vibrations* et de *Carrés vibrants* aux trames de plus en plus denses.

Les travaux de la seconde tranche du Museo de Arte Moderno Jesús Soto à Ciudad Bolívar commencent à la fin de l'été, sous la direction des architectes José Carlos Villanueva, fils de Carlos Raúl Villanueva, mort en 1975, et Edgar Parra. À la suite de difficultés financières et juridiques, qui ralentissent toutes les activités du musée, cette partie du bâtiment ne sera inaugurée que près de dix ans plus tard.

1979

Soto donne en février dans *El Nacional* un long entretien en deux parties :

“

Mon art est un art réaliste, car il se propose de démontrer des phénomènes sensibles de l'univers. La seule chose est qu'aujourd'hui le concept de réalité a changé grâce aux apports de la science. [...] Je n'ai pas la formation qui me permettrait de comprendre totalement la conception scientifique moderne de l'univers. Mais après m'être beaucoup interrogé, après avoir beaucoup sollicité les hommes de science pour qu'ils s'"abaissent" à m'expliquer certaines choses, je me suis senti très impressionné par l'idée de l'unité de l'espace, du temps et de la matière. Des notions, comme celle de la matière se formant quand la vibration perd de sa vitesse, pouvaient conduire à l'idée que la vibration se situe à l'origine de la forme. Et ceci peut se traduire dans un langage plastique : construire un monde de pure vibration, comme les impressionnistes étudiaient la lumière pure. Toutes ces valeurs que la science a présentées comme des changements complets du concept de l'univers, nous devons les interpréter et les proposer à travers notre art. [...] C'est passionnant pour moi de penser la vibration comme une relation en soi. Ce sont les relations, et non les éléments mis en relation, qui m'intéressent.

[...] Un bout de fil de fer, un carré de métal, un fil en plastique sont des éléments ordinaires qui se trouvent dans n'importe quel supermarché. J'essaye justement de travailler avec les éléments les plus anonymes pour ne pas leur donner d'importance en tant qu'éléments. Mais quand vous utilisez ces éléments pour découvrir, démontrer des relations, c'est là que le miracle de

la mutation se produit. Ce qui m'intéresse, c'est cette métamorphose.

Soto, entretien avec Ernesto González Bermejo, « Jesús Soto con El Nacional (1) : "Hago un Arte Realista" », *El Nacional*, Caracas, 27 février 1979.

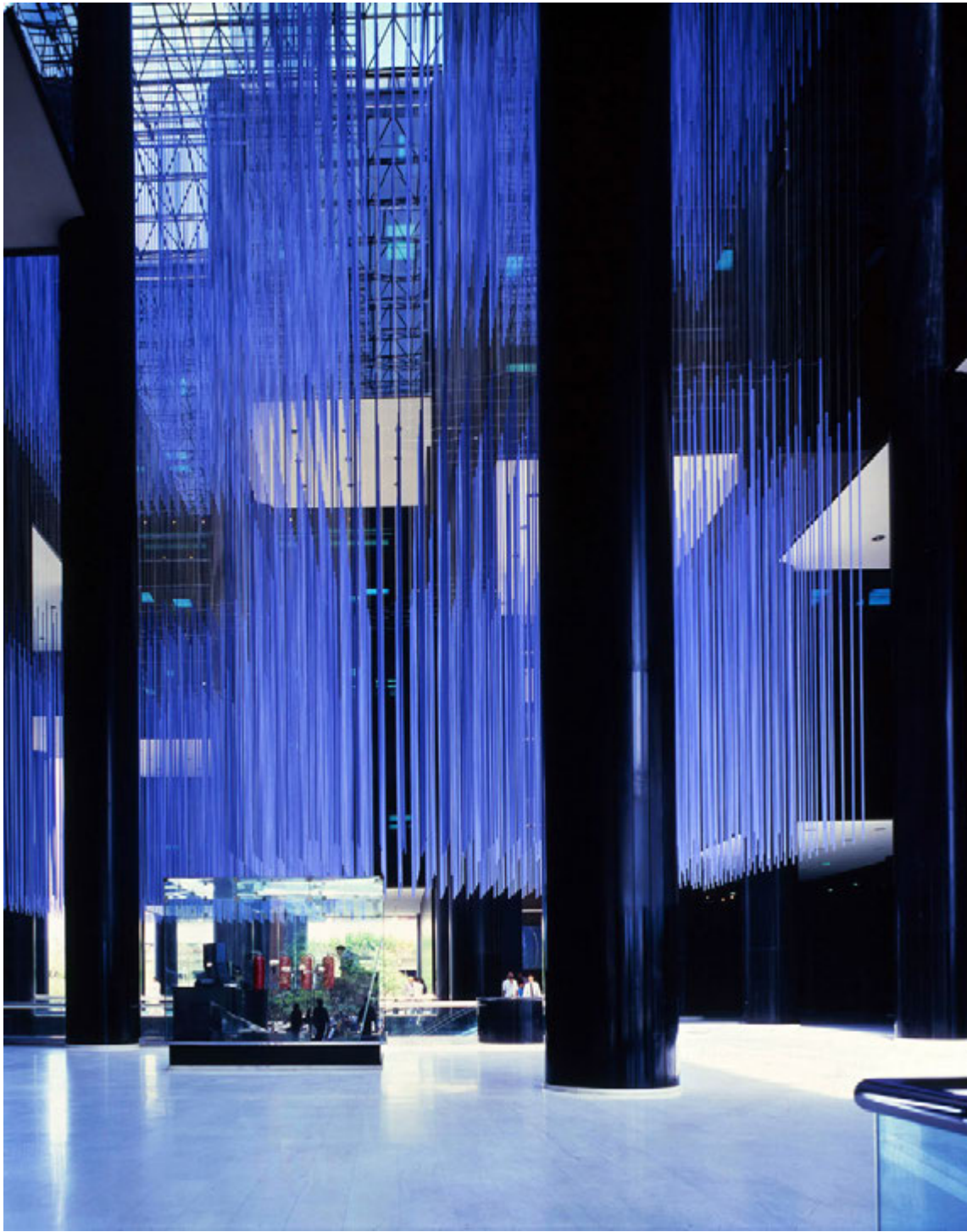
Soto présente ses dernières œuvres au Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou, à Paris : séries d'*Écritures*, de "T", de *Courbes immatérielles*, et premiers *Grands Carrés* et *Orthogonaux*, où les trames de carrés occultent presque complètement le fond auquel elles sont fixées. Il réalise également à cette occasion un volume suspendu installé temporairement dans le hall d'accueil du Centre. Otto Hahn écrit dans *L'Express* :

“

L'immatériel reste au centre de sa recherche. Cette notion, apparue au milieu des années 50, joua un rôle important chez des amis de Soto, Yves Klein le monochrome, et Tinguely, dont les machines en mouvement perdent toute lourdeur. De la même façon, les 6 000 tiges jaunes et blanches de Soto, suspendues au plafond de l'entrée du Centre Georges Pompidou, cessent d'être amas de quincaillerie pour devenir miroitement indéfinissable qui fait éclater l'espace. Les mêmes qualités s'attachent aux tableaux de Soto. Sur un fond rayé de blanc et de noir, des tiges se balancent sur un fil de nylon et se détachent du fond ou se confondent avec la trame. Vibration, instabilité, évanescence.

Otto Hahn, « La poésie optique de Soto », *L'Express*, Paris, 26 mai- 1er juin 1979.

Soto. « Volumen virtual suspendido », 1979
2400 × 1060 × 1060 cm
Centro Banaven, Caracas, Venezuela
© Archives Soto / DR



Soto crée d'autres œuvres intégrées à l'architecture, à Caracas (Banco de Venezuela, Centro Banaven, Cars-Motors) et à Dortmund (West Deutsche Landesbank). Au début de l'année suivante, il déclare à Clara Porro dans *Geomundo* :

“

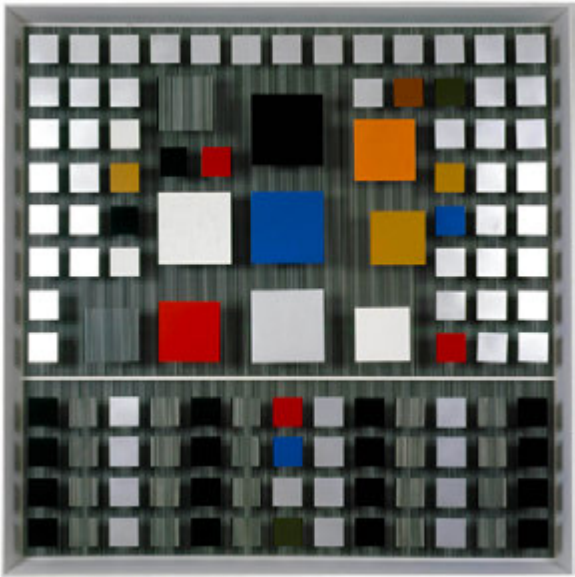
Actuellement, je travaille beaucoup à l'intégration dans l'architecture. Il me semble que c'est une position cohérente en art, qui, malheureusement, a été rompue quand sont apparues les positions romantiques, quand l'artiste s'est tourné vers l'intimisme. On a perdu cette merveilleuse idée perpétuée par les Grecs, l'art médiéval, la Renaissance, d'un art de participation, d'un art monumental. Pour une œuvre monumentale, aucun artiste ne peut travailler seul. Il est nécessaire d'envisager un art collectif, et j'ai en ce moment la chance d'avoir trouvé la solution qui me permet de travailler à grande échelle, à échelle monumentale, avec les architectes ; c'est quelque chose que je voudrais développer car je crois que, si nous travaillons ainsi, nous pourrions atteindre la grandeur de la Renaissance. Il s'agit vraiment d'un travail collectif, d'un art de participation. Mais c'est difficile. Les architectes eux-mêmes ont perdu ce lien, et l'on voit des artistes comme Niemeyer, qui est un artiste au langage plastique des plus purs, préférer une peinture allégorique, une peinture descriptive. Heureusement pour nous, Villanueva a pu faire comprendre que l'architecture devait faire œuvre abstraite, inventée au moyen de matériaux nouveaux comme le verre, l'aluminium ... , éliminer le mur pour créer un espace ouvert. Il a créé la Cité universitaire de Caracas et a invité les artistes à avancer dans cette direction, et l'idée de l'intégration des arts a commencé à s'affirmer. Au Venezuela, cette leçon a permis aux architectes qui sont venus après Villanueva de rester ouverts à ce type de symbiose. C'était une de mes préoccupations et aujourd'hui j'ai trouvé un appui au pays des architectes.

Soto, cité par Clara Porro, « Jesús Soto y la Integración del Espectador a la Obra », *Geomundo*, Panama, vol. 4, n° 2, février 1980, p. 214.

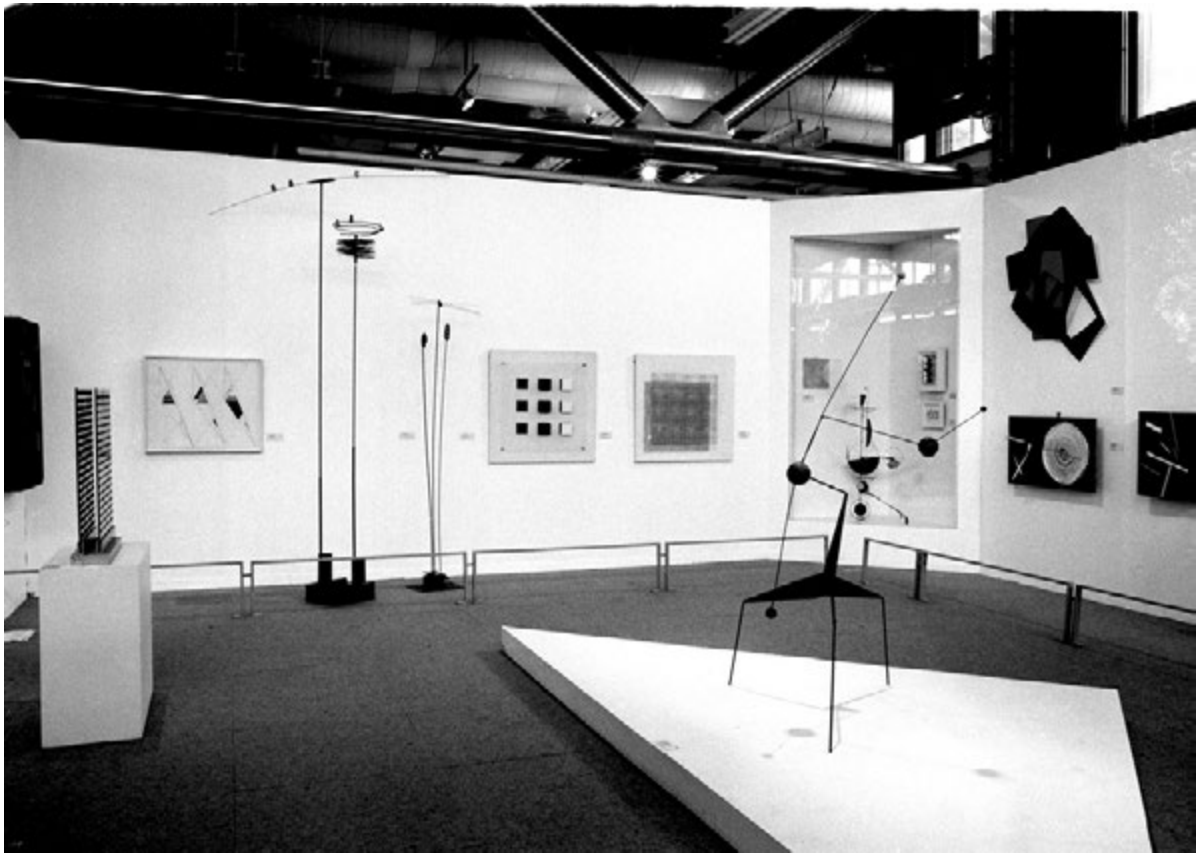
1980

Dans son exposition personnelle à la Galerie Denise René, qui ouvre le 16 octobre, à Paris, Soto montre des œuvres où s'opposent dans la même composition des trames de T et de carrés. Pour certaines d'entre elles, il revient à l'emploi simultané des couleurs primaires.

Il réalise aussi, à la fin de l'année, des œuvres d'un genre nouveau, où des carrés de tailles irrégulières, revêtus de couleurs vives, sont dispersés contre des fonds rayés en rupture avec l'ordre habituel des trames (*Espaces ouverts*, 1980). C'est surtout cette veine que Soto va développer pendant la décennie à venir, avec la série des *Ambivalences*.



Soto. st/t, 1981
157 × 157 × 17 cm
© Archives Soto / DR



Vue de l'exposition « Paris-Paris », Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, 1981
Photo Centre Georges Pompidou

1981

Soto est représenté par trois œuvres (*Métamorphose*, 1954 ; *Cubes suggérés*, 1955 ; *Spirale*, 1955) dans la célèbre exposition « Paris-Paris / Créations en France : 1937-1957 », au Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou (28 mai-2 novembre).

Il donne à cette époque un entretien à Anne Dagbert :

“

Quand je regarde ces œuvres maintenant, je m'aperçois qu'elles annoncent déjà mon travail actuel et que je ne fais que développer avec plus de force les idées que j'ai eues au début, c'est-à-dire de nouvelles propositions dans l'espace et dans le temps. [...] La programmation constituait le seul moyen pour moi de sortir des structures classiques figuratives. [...] La programmation, c'était trouver des propositions plastiques tout à fait différentes de tout ce que l'abstraction [...] proposait à l'époque. Au début, chez Denise René, on était surtout préoccupé par la forme et la couleur. Pour moi, le mot forme est très attaché à la figuration et je pensais que si on voulait être abstrait, il fallait aller vers la non-forme. [...] L'espace, l'énergie, le temps et le mouvement sont des entités universelles dont nous sommes tributaires. Mes notions de relations sont déterminées par le comportement de ces entités inséparables. Cette réflexion a toujours influencé mon œuvre. En résumé, une relation c'est une force, un comportement universel, c'est une sorte d'élasticité infinie qui donne naissance à toute valeur transformable, entre autres, la lumière. Quant à l'espace, pour moi il est essentiellement ambigu. Nous ne pouvons saisir que des états d'ambiguïté spatiale, ce qui vient détruire la traditionnelle conception tridimensionnelle. Sa constitution de plenum, d'élasticité, son état modulable en perpétuelle transformation le rendent insaisissable.

Soto, entretien avec Anne Dagbert, « Jesús Rafael Soto, la pénétration fluide de l'espace », *Art Press*, Paris, n° 49, juin 1981, p. 13.

1982



Vue de l'exposition « Soto », Palacio de Velázquez, Madrid, Espagne, 1982
Photo Angel Hurtado © Archives Soto / DR

Alors que se tient à Madrid une rétrospective de plus de cent cinquante de ses œuvres au Palacio de Velásquez, Soto déclare à un journaliste :

“

Le terme cinétisme est très mauvais : je préfère parler d'art cinétique, auquel je suis très heureux d'appartenir ; les créateurs de l'art cinétique ne se sont pas réunis pour fonder un "isme", et chacun d'entre nous a un style très différent. [...] Je ne crois pas qu'un pénétrable soit une œuvre cinétique parce qu'il n'a pas pour fonction de montrer le mouvement, mais de montrer que nous vivons dans un espace entièrement rempli de relations, et qu'indubitablement ces relations impliquent aussi le mouvement. Le mouvement est inséparable de l'espace et du temps.

Soto, entretien avec Mara Comerlati, « La palabra cinetismo es muy fea », article sans provenance daté du 27 mars 1982. Archives Soto, Paris.

L'exposition montre une quinzaine des dernières Ambivalences de Soto (*Ambivalencia en el espacio color*, 1981). Le rythme syncopé de ces compositions aléatoires, l'usage toujours plus marqué des couleurs primaires ainsi que l'utilisation de certains formats (*Ambivalence dans le losange*, 1981) rattachent ces œuvres à celles du dernier Mondrian. L'usage que l'artiste fait de la couleur conduit à des effets d'avancée et de recul qui empêchent l'observateur de situer exactement les formes qui les portent dans l'espace.

Soto dit à ce sujet:

“

À travers la couleur, je cherche à créer une ambiguïté spatiale. Les éléments rassemblés sur un même plan donnent la sensation de se situer sur des plans différents et en mouvement constant.

Soto, « Jesús Soto : reflexiones », *Soto en el mundo*, cat. expo., Mérida, Casa de la Cultura Juan Félix Sanchez, 1994, p. 21.

“

J'ai beaucoup travaillé sur la couleur, de façon à créer une ambiguïté dans la notion d'espace par la couleur. Par la couleur je peux démontrer des relations qui ne sont pas dans votre optique habituelle, et prouver que nous n'avons pas une seule possibilité de saisir l'espace, ce qui est une idée culturelle, celle de la perspective, etc. La couleur ici n'est pas traitée comme une harmonie mais comme un phénomène post-temporel.

Soto, entretien avec Lou Lamarque Mouzon, « Soto ou l'espace d'une vibration », *Art Thèmes*, Paris, avril-mai 1990.

Daniel Abadie, quant à lui, rappelle justement la formulation de ce phénomène par un important théoricien de l'interaction des couleurs :

“

Ce complexe maniement de la couleur [...] témoigne de la liberté prise quant à la réflexion sur l'œuvre de Mondrian, tout comme la matérialisation des plans de couleurs dans l'espace semble répondre ironiquement à la notion de push and pull qui fonde l'œuvre de Hans Hoffmann et, à travers elle, une grande part de l'abstraction américaine.

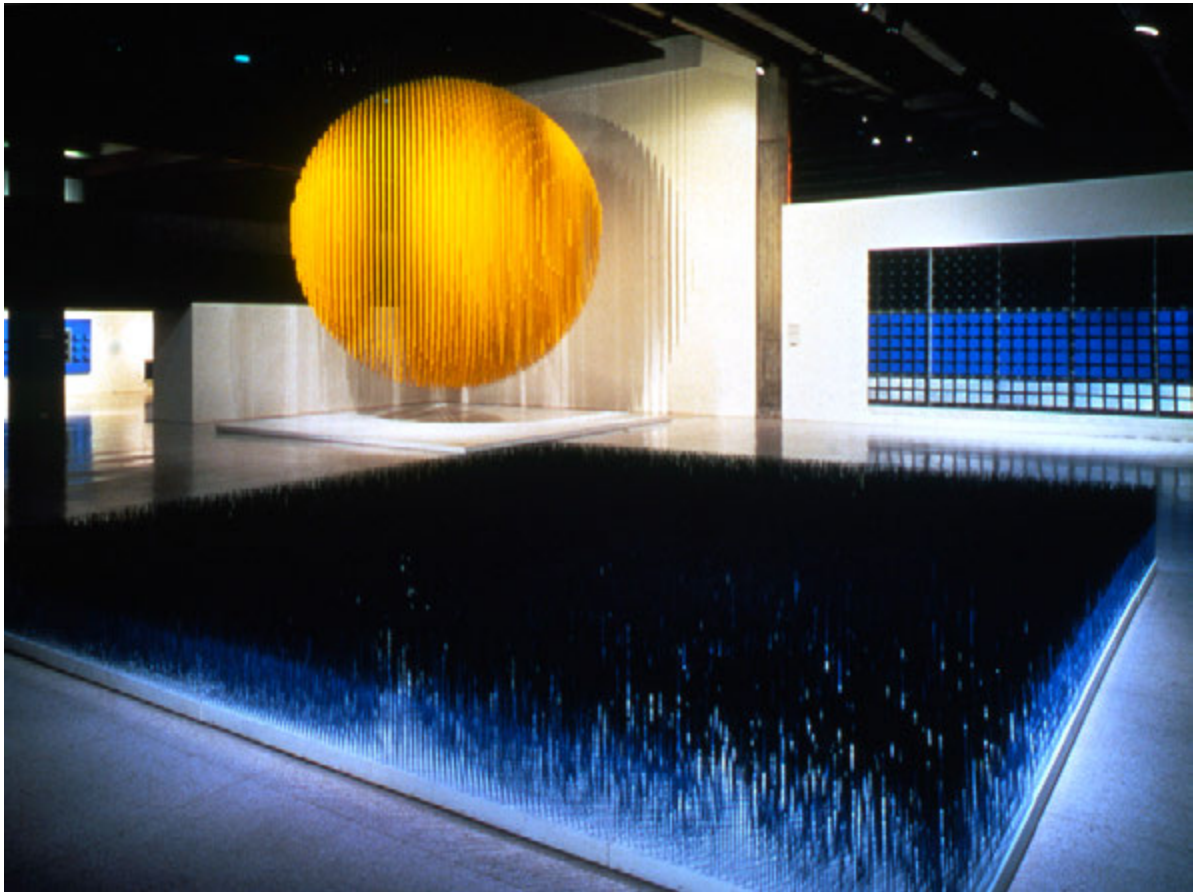
Daniel Abadie, « Soto, le temps du regard », *Soto Rétrospective*, cat. expo., Meymac, Abbaye Saint-André, Centre d'Art contemporain, 1992, p. 22.



Soto. « Progresión suspendida amarilla y blanc », 1982, 300 × 300 cm. Immeuble Anzoátegui, Puerto La Cruz, Venezuela

Soto installe à Puerto La Cruz, au Venezuela, une monumentale *Progression suspendue jaune et blanche*.

1983



Vue de l'exposition « Soto – Cuarenta años de creación 1943-1983 », Musée d'Art Contemporain de Caracas, Caracas, Venezuela, 1983 © Atelier Soto / DR

Dans *Cimaise*, Gilles Plazy commente la dernière évolution de Soto :

“

Dans ses œuvres les plus récentes, Soto rend hommage avec éclat aux Boogie-Woogie. Après les détours de trente ans de travail artistique, il revient à ce point de départ fondamental qu'est le dernier Mondrian. Et il est désormais en mesure de répondre à la question que celui-ci a posée. Il le réinterprète, il dialogue avec lui, il lui renvoie en écho ses propres Boogie-Woogie nourris de trente ans de cinétisme.

Gilles Plazy, « Soto », *Cimaise*, Paris, nos 162-163, janvier-mars 1983, p. 56.

La rétrospective « Soto, Cuarenta años de creación » ouvre ses portes en juin au Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, avec cent trente-six œuvres de toutes les époques, y compris la première période figurative. L'un des points d'attraction de l'exposition est une imposante Sphère virtuelle jaune, suspendue dans l'espace où elle semble flotter. Dérivée des précédents volumes suspendus, cette œuvre connaîtra une postérité en 1988, à Séoul, ou au printemps 1996, à Paris, à l'occasion de l'exposition « Les Champs de la sculpture ».

Plusieurs extensions et progressions, ainsi que deux pénétrables (dont un sonore) complètent la partie monumentale de l'exposition.

Soto réalise deux intégrations (*Progression jaune* et *Cube virtuel bleu et noir*) pour la station “Chacaito” du métro de Caracas.



Soto. « Cubo virtual azul y negro », 1983
1015 × 1015 × 1015 cm
Place Brion, Chacaïto, Caracas, Venezuela
© Archives Soto / DR

Soto donne à *Una Documenta*, organe de la Universidad Nacional Abierta, ce qui est sans doute son entretien le plus développé, le plus approfondi et offrant la meilleure synthèse de ses idées.

“

L'énergie est une relation dont la réalité est démontrable à travers les éléments. Je pense que l'univers est totalement empli d'une énergie dont le potentiel dépasse celui de la lumière. La lumière apparaît quand il y a déperdition de la vitesse au sein de cette énergie initiale, de la même manière qu'apparaît la masse quand à son tour la lumière se refroidit et perd de sa vitesse. Ce processus peut être réversible quand les conditions sont réunies. [...] L'espace est une relation inséparable de l'énergie parce que son existence est conditionnée par le potentiel de cette énergie qui le module. [...] Il est absolument uniforme, sa structure est pleine.

[...] Quand je parle de l'espace, je ne me réfère pas, par exemple, à l'espace tridimensionnel mais à l'espace multidimensionnel, infini. La multiplication des points de vue a été posée dès le début de ce siècle, et pour l'artiste le problème plastique consiste non seulement à montrer que l'espace contient cette multiplicité mais aussi que tous ces points de vue sont également valables, et qu'un seul d'entre eux ne peut valider le tout. Une des grandes révolutions de l'art moderne est d'avoir cessé de nous présenter l'espace comme une réalité constituée à partir de l'œil, comme le faisait l'artiste de la Renaissance quand il regardait défiler son univers à travers une fenêtre, sans faire attention à cela même qui l'entourait. Un des problèmes que je me suis posé était de démontrer, de mettre en valeur tout ce qui nous entoure, de donner la même importance à ce qui se trouvait derrière, par-dessus, par-dessous, puisque cela fait partie intégrante d'un tout.

Les scientifiques ont montré avec une précision extraordinaire que l'homme n'est qu'une particule infiniment petite au sein de l'univers, et cette

perte du géocentrisme et de l'égo-centrisme nous conduit nécessairement à réfléchir sur l'importance de l'anthropomorphie. [...] L'individu considéré d'un point de vue universel n'a aucune importance, ce n'est qu'une toute petite particule dans un milieu insignifiant en regard de l'univers, mais cela n'implique pas que pour être partie intégrante de l'univers, l'homme soit lui-même infini. La condition humaine n'est qu'un état dans une série interminable de transformations à travers lesquelles transite la matière. L'une d'entre elles peut être l'homme, identique en valeur à toute forme animale, minérale ou végétale. Je crois que le simple fait d'être humain ne nous donne pas le droit de nous considérer comme le point culminant de toute cette chaîne évolutive.

Soto, entretien avec Gloria Carnevalli, « Una Entrevista a Soto », *Una Documenta*, Caracas, vol. 2, n° 1, janvier-juillet 1983, pp. 53 et 64.

Soto fait aussi paraître, dans une revue de Buenos Aires, un texte, « La Máquina Óptica » (« La Machine optique »), dans lequel il écrit :

“

Nous devons habituer à estimer, à habituer l'œil à apercevoir les relations comme étant supérieures quantitativement aux objets eux-mêmes, et à utiliser les objets pour démontrer l'existence de ces relations. Si nous approfondissons cette démarche, nous obligerons la machine optique à devenir sensible à la valeur des relations, qui sont les valeurs essentielles. À partir de cet instant, le monde se rendra compte que nos propositions ne se réduisent pas à de simples jeux optiques mais qu'elles constituent au contraire un appel fervent à une forme plus large de connaissance.

Soto, « La Máquina Óptica », *Arte Informa*, Buenos Aires, nos 40-41, mai-juin 1983, p. 16.

1984

Soto poursuit la série des Ambivalences avec un ensemble d'œuvres intitulées, en hommage à Mondrian, *Ambivalences New York*. Elles seront montrées au public l'année suivante à l'occasion de plusieurs expositions personnelles. Il réalise également *Cube de nylon*, dans la lignée des volumes suspendus.

La monographie de Marcel Joray, publiée aux Éditions du Griffon, rassemble un certain nombre d'aphorismes et de déclarations de Soto :

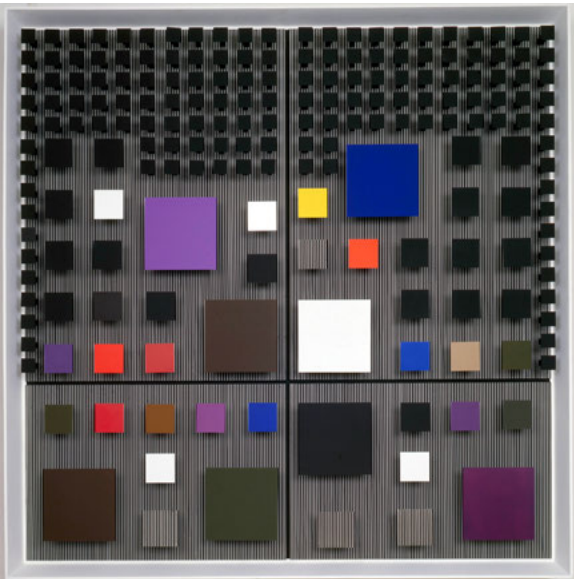
“

L'œuvre d'art doit être capable de susciter une émotion chez celui qui la contemple, mais cela ne veut pas dire qu'elle doive naître d'une situation émotionnelle. Si l'œuvre d'art a une origine, c'est dans la pensée, la rigueur, la logique de la recherche artistique. L'art n'est pas expression, mais connaissance. [...]

Plus une création plastique cherche à s'approcher d'une proposition cinétique, plus elle doit renoncer à la notion de masse en faveur de celle d'énergie. [...]

À travers toute ma recherche, une seule question n'a pas quitté mon esprit : comment être sûr que la matière retourne à sa valeur essentielle, c'est-à-dire à l'énergie. Ou, pour le dire plus concrètement : comment faire que les éléments avec lesquels je construis mon œuvre soient absorbés dans la fusion espace-temps où ils perdent leur solidité et sont remplacés par un état aléatoire de vibrations. [...]

L'impressionnisme est pour moi la première tendance artistique à proposer sans équivoque la structure comme valeur essentielle. C'est au fond un art-science. L'art-science tend à la codification, à la création de structures.



Soto. « Ambivalencia New York J », 1984
159 × 159 × 15 cm
© Archives Soto / DR

L'impressionnisme est un art-science dans la mesure où il se dépouille de l'anecdote, du symbole, pour se concentrer sur les vibrations lumineuses. Concentrer la recherche sur les phénomènes lumineux entraîne implicitement l'idée d'abandonner la représentation, l'intention d'aller plus loin que les apparences extérieures, vers l'essentiel, à savoir la lumière. [...] Si l'art est le reflet de son époque, il doit l'être du point de vue le plus avancé de ses préoccupations, il doit être le reflet de la pensée d'avant-garde et ne pas se limiter au rôle de témoin immédiat du quotidien.

Soto, in Marcel Joray, *Soto*, Neuchâtel, Éditions du Griffon, 1984, pp. 52, 96, 125 et 155.

En septembre, Hélène Lassalle donne une lecture psychanalytique des pénétrables et examine l'importance du toucher et des sensations archaïques qu'ils suscitent :

“

Notre société urbanisée, aseptisée, mécanisée, a engourdi des sens toujours en alerte chez l'homme primitif, le toucher, l'ouïe, l'odorat. L'art vient nous rappeler ce mode de connaissance perdu. [...] Le voyage auquel le spectateur est convié en entrant dans un pénétrable est donc double. Il est d'abord un oubli des perceptions habituelles pour retrouver les traces brouillées recouvertes, d'états anciens avant de réinventer en quelque sorte le voyage inverse, semblable à celui que, selon Winnicott, "accomplit le petit enfant et qui le mène de la subjectivité pure à l'objectivité", des objets internes aux objets externes, de la créativité primaire à la perception. Le pénétrable d'après ce point de vue, serait une aire d'expérimentation privilégiée, "aire transitionnelle", où la perception d'objets externes – les lanières, les fibres, ou les barres suspendues – réactive, réactualise un objet interne, [...] équivalent substitutif de l'Objet perdu, le corps maternel irrémédiablement séparé. En cette réactualisation – reconstitution de la symbiose première – résiderait le plaisir esthétique.

L'œuvre est la nouvelle scène où l'on tente de "surmonter la séparation, l'unité originelle perdue". Le toucher est ici, pour le spectateur, le moyen privilégié. Sa peau, sollicitée de toutes parts, éprouve à nouveau la sensation de bien-être, lointaine et oubliée, liée au narcissisme primaire. [...] Par l'expérience tactile, le moi revit donc les étapes par lesquelles il s'est constitué. Et c'est bien significativement que Didier Anzieu a appelé "moi-peau" [...] cette dimension essentielle, constitutive de l'être, structurante, englobante. Le moi-peau est toujours à reconstituer, à retramer. Il doit réparer sans cesse ses déchirures, soumis comme il est

aux violences des conflits internes comme aux agressions externes. Par le réapprentissage du toucher à l'intérieur du pénétrable, ce n'est pas seulement le moi physique qui est concerné, ni même seulement le moi affectif [...]. Ce sont tous les aspects de la vie psychique qui sont en cause, y compris l'activité intellectuelle.

Hélène Lassalle, « Les pénétrables de Jesús Rafael Soto ou le recours à l'archaïque », *Revista cultural de la Liga de Arte de San Juan*, vol. 1, septembre 1984, pp. 74-75.



1985

Au Center for the Fine Arts de Miami s'ouvre le 4 octobre une rétrospective de près de cent cinquante œuvres allant de 1950 aux travaux les plus récents.

Dans le catalogue, Alfredo Boulton évoque le *Cube de nylon* de 1984 :

“

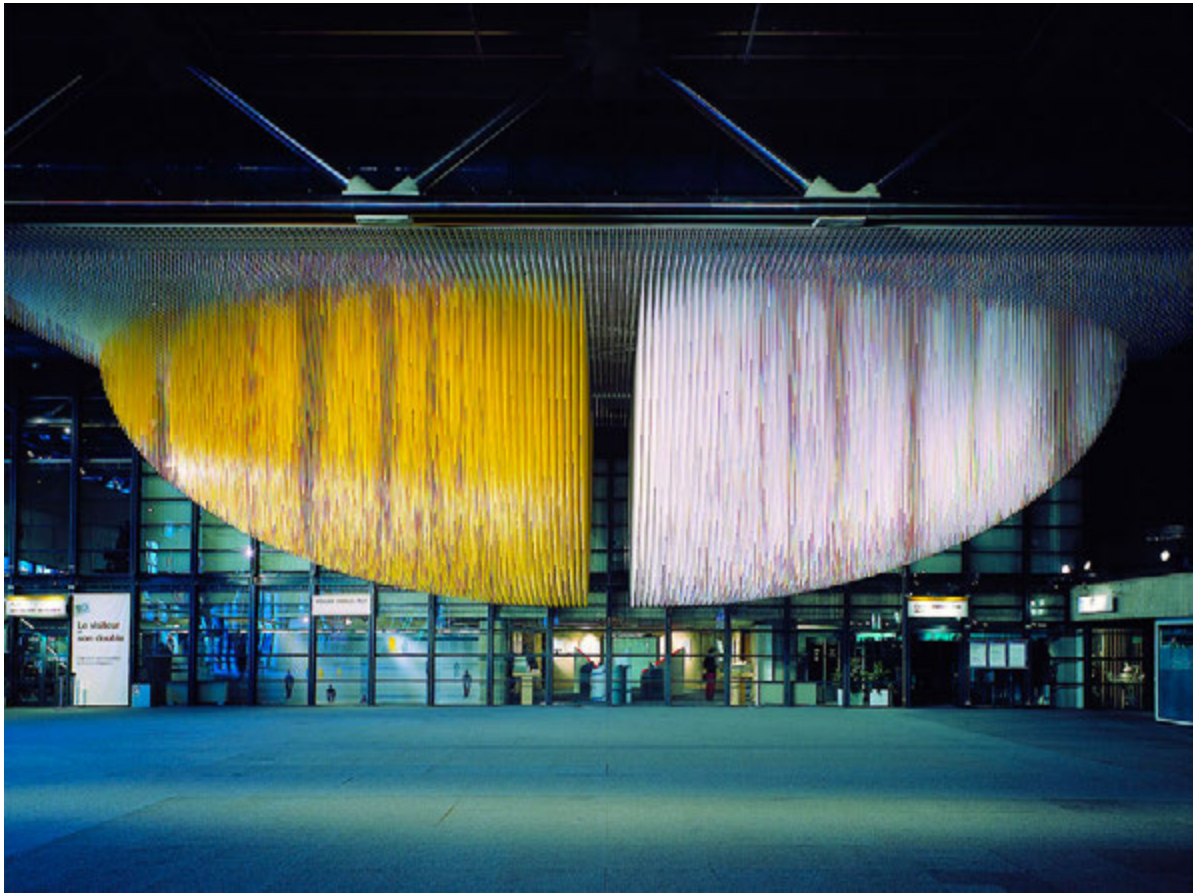
C'est le condensé de sa recherche de la matière se dématérialisant dans l'espace. On dirait un corps aérien qui se mue en colonne. Il semble immatériel, inconsistant et transparent. Il est sans forme, translucide et incorporel. Il est éthéré, abstrait, et pourtant, en même temps, il est solide. C'est l'une des conquêtes les plus intéressantes dans l'œuvre de l'artiste. C'est la substance du vide faite plastique et tactile. On pourrait se demander si par hasard ceci a quoi que ce soit à voir avec le sens classique de ce qu'est la peinture. La réponse est certainement positive, mais elle entre maintenant dans ce que l'homme et la science ont fait du monde d'aujourd'hui. C'est un pas décisif dans la longue histoire de l'art et du désir de l'homme de devancer son temps comme le grand visionnaire qu'il est, sans jamais regarder en arrière. [...] Impression, soleil levant est aujourd'hui aussi classique qu'une colonne dorique. Il y a un siècle, seuls les oiseaux et les cerfs-volants pouvaient voler, et l'espace était vide. Aujourd'hui c'est une substance vivante. Le vide était vide jusqu'à ce que Soto le remplisse.

Alfredo Boulton, [sans titre], Soto, *Space Art*, cat. expo., Miami, Center for the Fine Arts, 1985, pp. 34-35.

Soto installe une nouvelle *Sphère virtuelle* au siège de la banque japonaise Lara, à Caracas.

Soto. « Esfera de Japón », 1985
450 × 450 × 450 cm
Mapfre la Seguridad, Caracas, Venezuela
© Archives Soto / DR

1986



Soto. « Volume virtuel », 1987
570 × 2150 × 1440 cm
Musée National d'Art Moderne, Centre Georges
Pompidou, Paris, France
© Archives Soto / DR

1986

Le Contemporary Sculpture Center de Tokyo organise la première exposition personnelle de Soto au Japon avec une sélection de quinze œuvres récentes.

La Société des Amis du Musée national d'Art moderne commande à Soto, pour le 10ème anniversaire du Centre Georges Pompidou, une sculpture monumentale, *Volume virtuel*, qui sera installée au début de l'année suivante, dans le hall d'accueil, de façon permanente.

1987

Le 26 septembre, la Galerie Gilbert Brownstone à Paris inaugure son nouvel espace, créé par Jean-Michel Wilmotte, avec une exposition personnelle de Soto.

Il participe en septembre-octobre à Rome à un colloque sur le thème de « La dimension scientifique dans le développement culturel » et donne une communication, maintes fois reprise par la suite, sur « Le rôle des concepts scientifiques dans l'art » :

“

L'art n'est pas l'illustration des idées scientifiques ; sa relation à la science n'est pas de cause à effet, art et science mènent une action commune face aux interrogations universelles.

[...] Je crois qu'il est dangereux pour un artiste de s'adonner à l'étude systématique de n'importe quelle science. C'est dangereux, non pas pour lui-même, mais pour son activité artistique, car sans aucun doute, le monde de la connaissance scientifique, aussi profond que l'art, peut l'absorber dans sa complexité et ne plus lui permettre de revenir à la plastique. À mon avis, il faut suivre un autre chemin : étudier la philosophie de la science, rechercher les principes fondamentaux qui ont conduit les scientifiques à considérer les phénomènes d'une manière déterminée et voir quelles autres possibilités peuvent être utilisées par la recherche artistique. [...] J'entends par métaphysique la physique qui attend d'être démontrée.

Soto, « Le rôle des concepts scientifiques dans l'art » in actes du colloque *La Dimension Scientifica dello Sviluppo Culturale*, Rome, Accademia Nazionale dei Lincei, 1990, pp. 81, 84 et 86.



Max Bill et Soto. Symposium de l'UNESCO,
Prague, République Tchèque, 1987
Photo Vaclav Chochola © Archives Soto / DR

On November 22nd, a new section of the Museo de Arte Moderno Jesús Soto opened in Ciudad Bolívar.

1987



Soto. « Ovoide Polar », 1988
505 × 500 × 300 cm
Fondation Polar, Caracas, Venezuela
© Archives Soto / DR

1988

Soto installe plusieurs œuvres monumentales, à Caracas (*Ovoïde Polar*, Fundación Polar ; *Cubo Provincial*, Torre Banco Provincial ; *Media Esfera Roja*, Seguros La Seguridad) et à Paris, au siège de la CFDT (*Ecriture* et *Mur polychrome*). Il réalise également *Grande Sphère de Séoul* pour le Parc olympique de Séoul, à l'occasion des Jeux organisés par la Corée du Sud.

Le 14 août, le Museo de Arte Moderno Jesús Soto de Ciudad Bolívar ouvre au public une salle d'exposition permanente consacrée à l'art lumino-cinétique, avec des œuvres d'Antonio Asís, Gianni Colombo, Karl Gerstner, Julio Le Parc, Jean Tinguely, Ludwig Wilding...

Dans le catalogue commun aux deux expositions organisées à partir du mois d'août par la Elisabeth Franck Gallery à Knokke-Le Zoute et par la Galerie Gilbert Brownstone à Paris, Jacques Leenhardt écrit :

“

S'agissant d'art, Soto toujours a défendu l'idée que ce qui fait la valeur du geste artistique relève de la connaissance. L'art s'apparente donc à la recherche, il est une quête de normes nouvelles dans le rapport du regard au monde. [...] Pour indiscutable qu'elle soit à mes yeux, cette proposition mérite cependant qu'on la médite et qu'on fasse apparaître, dans l'ordre cognitif même, un abîme de différence. L'œuvre de Soto, développée avec une logique si cohérente depuis plus de trente-cinq ans, démontre justement l'immense distance qui existe entre les formes sensibles de la connaissance, tout entières tendues vers l'élaboration de rapports de connaissance nouveaux, et les formes figées du savoir, simple maîtrise des codes socialisés du langage visuel qui ne sont qu'une connaissance consensuelle, établie, désormais hors questionnement et, finalement, scientifiquement comme artistiquement morte. [...]

L'artiste Soto joue le jeu des normes et des codes et les fragilise en même temps. Cette démarche se déroule avec la rigueur du protocole et la détermination du chercheur arc-bouté au concret de l'expérimentation. Mais cette recherche-là ne reste pas enfermée dans l'espace clos d'un objet ou d'un tableau. Elle ne

peut exister, et c'est sa découverte, qu'à être mise entre les mains du spectateur – ou, mieux, remise aux yeux et autres sens de la perception ambientale. Artiste et spectateur se trouvent alors réunis par une définition nouvelle du monde, lequel cesse d'être une pure substance objectale, jetée en pâture à la contemplation, pour devenir un événement stimulant l'échange au sein d'un réseau d'interactions. Le monde est désormais un immatériel actif [...] mais ce qui le caractérise est bien d'offrir du côté du peintre, du savant ou du spectateur un champ de possibles auquel seule l'expérience esthétique dans l'instant, donnera une forme.

Jacques Leenhardt, « Soto », *Soto*, cat. expo., Knokke-Le Zoute, Elisabeth Franck Gallery / Paris, Galerie Gilbert Brownstone, 1988, pp. 5-6.

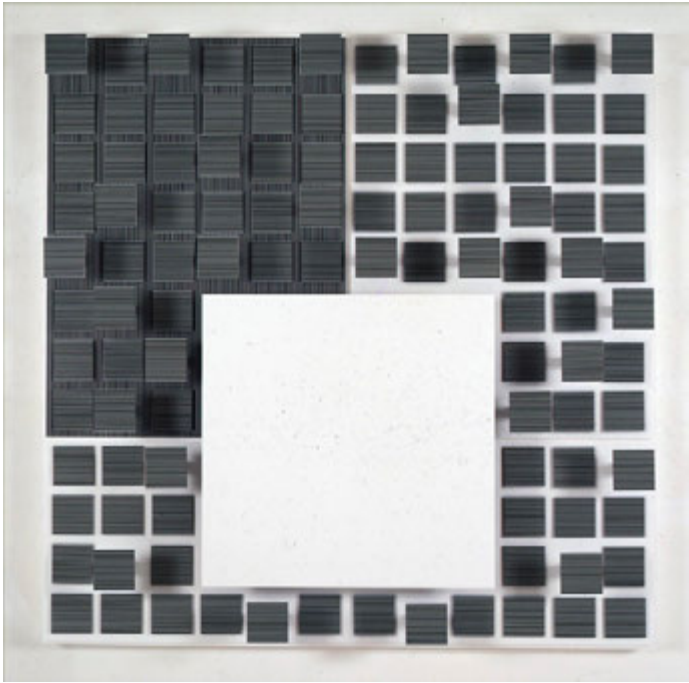
Un pénétrable est installé dans les salles de l'ELAC, à l'occasion de l'exposition « La couleur seule, l'expérience du monochrome », qui se tient à Lyon dans différents lieux.

En octobre, la Hyundai Gallery de Séoul ouvre la première exposition personnelle de Soto en Corée. Elle présente un ensemble d'œuvres des dix dernières années, représentatives de toutes les séries abordées par l'artiste.

1989

Soto est représenté dans l'exposition inaugurale de la Fondation pour l'Art concret à Reutlingen.

Il réalise entre 1989 et 1990 une importante série d'œuvres réduites à l'utilisation contrastée du blanc et du noir en opposition franche.



Soto. « Cuadrados ambiguos », 1990
153 × 153 × 17 cm
© Archives Soto / DR

1990

De nombreuses expositions personnelles sont organisées à Nice (Galerie Sapone), à Madrid ou à Barcelone (Galería Theo). La plus importante se tient à Bottrop au Josef Albers Museum et suscite une presse particulièrement abondante et favorable.

Une rétrospective circule également au Japon dans différents musées. Dans le catalogue, Homma Masayoshi propose un parallèle entre l'art de Soto et le naturalisme de l'art japonais :

“

En admirant dans ces œuvres leur sens de l'immédiateté, qui est une caractéristique de l'esthétique japonaise, on y discerne un réalisme intense. Mais sublimé par l'expression artistique, ce n'est plus un réalisme au sens occidental du terme : il se caractérise au contraire par un sens de l'expression décorative totalement inverse. Soto évoque aussi un sens de la réalité à travers l'emploi de matériaux physiquement explicites. Mais par la même occasion, les objets qu'il crée sont empreints d'une subtile force expressive qui ne reflète pas plus le prosaïsme du monde que le monde de la pensée pure.

Homma Masayoshi, « A Japanese Perspective on the Art of Soto », *Jesús Rafael Soto*, cat. expo., Kamakura, Museum of Modern Art, 1990, pp. 18-19.

En octobre, Soto est la cinquième personnalité, après Octavio Paz, Ingmar Bergman, Jorge Amado et Yehudi Menuhin, et le premier artiste plasticien, à recevoir la médaille Picasso de l'UNESCO, qui récompense une œuvre symbolique du rapprochement entre différents pays du monde.

Soto. « Ovoïde Polar », 1990
300 × 600 × 300 cm
Exposition au Musée Josef Albers,
Bottrop, Allemagne, 1990
© Archives Soto / DR



1991

S’interrogeant sur la désaffection de l’art cinétique après les années 70, Guy Brett écrit :

“

Quelle qu’en soit la définition, le phénomène de l'art cinétique" soulève encore de nombreuses interrogations sur la façon dont l'histoire de l'art peut être conçue et écrite. [...] Il est possible, en 1991, d’écrire sur l’art cinétique en ayant bien conscience qu’il s’agit soit d’un épisode oublié, soit d’un phénomène limité à une sous-catégorie avec une histoire purement "locale" qui n’a aucunement affecté le courant dominant de l’art. Loin d’être accidentel, ce processus est dû, me semble-t-il, au fait que le courant dominant de l’art et de l’histoire de l’art s’appuie sur le maintien des frontières de certaines catégories traditionnelles, notamment de la peinture et de la sculpture, dans lesquelles on a énormément investi tant dans le domaine professionnel qu’académique ou financier. [...] Il existe une autre question qui se rapporte à l’art cinétique et qui n’a pas encore été évoquée : il s’agit du fait que bon nombre des instigateurs de ce mouvement venaient des frontières du monde de l’art occidental, de ce que l’on appelle le Tiers-Monde. On ne voit pas immédiatement de quelle façon traiter cet état de fait. Là encore, les systèmes de références que nous propose l’histoire de l’art sont inappropriés, en partie parce qu’ils reflètent les pressions homogénéisatrices exercées par le marché de l’art, par l’eurocentrisme et le chauvinisme national. [...] Très peu ont tenté une lecture multiculturelle et plurielle de l’avant-garde. On a peu fait pour analyser les tensions entre les thèmes de recherche "universels" et les histoires et cultures régionales, ce qui n’est évidemment pas un simple problème pour les "autres". Au

même moment, comme en contrepartie à la même situation, certains Américains se sont vus placés au sommet de l’Olympe, au-delà de toute comparaison avec des races inférieures qui ne pouvaient être qu’imitateurs, suiveurs, ou représentants de traditions locales désuètes. [...] L’art cinétique fut, de bien des façons, en son temps, le type même du mouvement artistique multidimensionnel. Il n’a pas suivi le modèle d’une explosion qui se serait produite au centre et aurait ensuite propagé des ondes de plus en plus faibles vers la périphérie. Des innovations furent faites à la périphérie et se répercutèrent vers le centre. [...] Soto, parmi d’autres Latino-Américains, vint en Europe dans les années 50, à la recherche des œuvres de l’avant-garde constructiviste et dada d’avant-guerre, celles de Mondrian, Malévitch, Vantongerloo, Moholy-Nagy et Duchamp, qui étaient prêts d’avoir été oubliés. Cela se passait à une époque où "l’art moderne" représentait encore une force de dissidence et d’émancipation et n’avait pas encore été réquisitionné en tant que culture occidentale officielle ni en tant que moyen de création d’une image nationale pour les pays où se trouvaient les centres d’art cosmopolites. Soto a décrit la formidable aspiration de certains Latino-Américains à prendre le train de la modernité et à dépasser les découvertes des Européens.

Guy Brett, « Le cinétisme et la tradition en peinture et sculpture », *Artstudio*, Paris, n° 22, automne 1991, pp. 84 et 88-89.

En novembre, la Humphrey Gallery de New York consacre une exposition à Soto qui présente entre autres, *Sphère virtuelle* rouge. George Melrod écrit, dans *ARTnews* :

“

Soto est devenu une telle institution qu’il n'utilise plus que le nom, comme Christo. Cependant, par son penchant pour les grilles et les couleurs vives, il constitue bien mieux qu’un pont entre Sol LeWitt et Vasarely.

George Melrod, « Jesús Rafael Soto », *ARTnews*, New York, vol. 91, n° 1, janvier 1992.



De gauche à droite : Carlos Cruz-Diez, Soto, Joël Stein, Julio Le Parc, Adrien Maeght, Paul Bury, Martha Boto, Gregorio Vardanega, Jean-Louis Prat, Horacio Garcia Rossi, Denise René, Hugo Demarco, Agam et Velma Bury, devant le « Cube de Provence » de Soto. Exposition « L'art en mouvement », Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence, France, 1992
© Archives Soto / DR

1992

L'exposition « L'art en mouvement » ouvre ses portes le 4 juillet à la Fondation Maeght à Saint-Paul-de-Vence : le monumental *Cube de Provence* et un pénétrable de nylon jaune sont installés dans les jardins.

Le Centre d'Art contemporain de Meymac accueille en juillet une rétrospective qui circule ensuite dans plusieurs villes françaises.

Soto représente le Venezuela à l'Exposition Universelle de Séville en Espagne, avec *Media esfera azul y verde* qui devient un des phares de la manifestation.

Il participe à l'exposition « Art d'Amérique latine, 1911-1968 » (12 novembre 1992 - 11 janvier 1993) organisée au Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou.

1993

Le 20ème anniversaire du Museo de Arte Moderno Jesús Soto à Ciudad Bolívar est célébré le 25 août par un rassemblement de personnalités vénézuéliennes, dont le président de la République Ramón J. Velázquez, et françaises, dont le directeur des Musées de France, Jacques Sallois. À cette occasion, Soto est fait Commandeur de l'ordre des Arts et Lettres. L'événement fait l'objet de très nombreux articles, reportages et dossiers spéciaux dans la presse vénézuélienne.

1994



Soto. « Penetrable sonoro », 1970
300 × 300 × 300 cm
Le *Cyclop*, Milly-la-Forêt, France
Photo Elena Carvajal © Archives Soto / DR

Soto installe un pénétrable sonore dans le *Cyclop* à Milly-la-Forêt.

Cette œuvre collective, projet de Tinguely qui date de 1970, permet le regroupement d’artistes qui se côtoyaient vers 1960 (Soto, Tinguely, Spoerri...).

C’est un autre regroupement que propose l’exposition « Otero, Soto, Cruz-Diez : Tres maestros del abstraccionismo en Venezuela y su proyección internacional », qui ouvre le 16 octobre à la Galería de Arte Nacional de Caracas.

Soto installe à Caracas son *Cube de France*, commencé l'année précédente, à l'entrée de l'Ambassade de France au Venezuela.



Soto. « Welcoming flag », 1995
Dowa Fire & Marine Insurance Company
Phoenix Tower, Osaka, Japon
© Archives Soto / DR

1995

Welcoming Flag est une des intégrations architecturales les plus spectaculaires de Soto : installée sur les murs de la tour Phoenix qui signale l’une des entrées de la ville d’Osaka, au Japon, elle transpose à l’échelle du gratte-ciel le principe de la série des "T". Les études et les premiers projets remontent à 1991, réalisés en collaboration étroite avec l’architecte Kimiaki Minai.

Le *Volume virtuel Air France* est installé au siège social de la compagnie aérienne à Roissy. C’est l’aboutissement d’un projet initié dès la fin des années 80.

Soto reçoit le Grand Prix national de Sculpture, proclamé le 14 décembre par Philippe Douste-Blazy, ministre de la Culture, au cours d’une cérémonie qui se tient au Théâtre du Rond-Point, à Paris.



Soto. « Volume virtuel Air France », 1989
360 × 800 × 250 cm
Siège social d'Air France, Roissy, France
© Archives Soto / DR

1996

A l'occasion de l'exposition de sculpture en plein air « Les Champs de la sculpture », l'œuvre monumentale de Soto, intitulée *Sphère Lutétia*, est temporairement installée sur les Champs-Élysées, à Paris.

Un *Pénétrable* en tube vert est installé de manière temporaire à l'occasion de l'inauguration de la nouvelle boutique « Comme des garçons » à Tokyo.

Soto représente le Venezuela à la 23ème Biennale d'art contemporain de São Paulo. Il y montre plusieurs œuvres récentes, dont une spectaculaire *Sphère* (1994) de trois mètres de hauteur en fils de nylon et son pendant, le *Cube de Séoul* (1994). Les commentaires relèvent souvent la proximité de ces œuvres avec l'approche perceptiviste qui se manifeste dans les dernières œuvres du sculpteur britannique Anish Kapoor, autre attraction de cette biennale.

Angela Pimenta, « Ginástica visual », *Veja*, São Paulo, n° 1467, 23 octobre 1996, pp. 150-151.



Soto. « Sphère Lutétia », 1996
600 × 600 × 600 cm
« Les Champs-Élysées de la Sculpture »
exhibition, Champs-Élysées, Paris, France,
1996 © Archives Soto / DR

1997

En janvier, s'ouvre à la Galerie nationale du Jeu de Paume à Paris la première grande rétrospective de l'œuvre de Soto organisée dans la capitale française depuis 1969.

Jesús Rafael Soto, cat. expo., Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1997. Textes de : Michel Butor, Arnauld Pierre, Marc Collet.

Elle circule ensuite pendant plusieurs années dans le monde entier, en Allemagne à Reutlingen (Stiftung für konkrete Kunst, 1997), à Bruxelles (Banque Bruxelles Lambert, 1999), à Taïwan (Kaohsiung Museum of Fine Arts, 2000), en Colombie à Bogotá (Museo de Arte Moderno, 2001), à Caracas (Museo de Arte Contemporáneo, 2003) et à Quito en Equateur (Centro Cultural Metropolitano, 2003).

La série des *Cubes virtuels suspendus* dont un exemple ouvrait l'exposition de Paris, se poursuit avec un *Cube polychrome* présenté l'année suivante à Caracas.

Soto. « Homenaje al Maestro Jesús Soto », Caracas, *Edificio PDV*, 1998.

Soto installe au siège de la Dresdner Bank à Berlin une série d'*Ellipsoïdes virtuels* superposés en cascade sur une hauteur de presque 22 mètres. Cette intégration architecturale inaugure un nouveau cycle de volumes virtuels colorés, de forme ovale. Par ailleurs, un nouveau Pénétrable trouve sa place dans le parcours du Tongyoung Nammang Open Air Sculpture Park, en Corée du Sud, tandis qu'un *Pénétrable sonore* est installé de manière permanente dans les espaces extérieurs de la Fondazione Il Giardino de Daniel Spoerri, à Seggiano en Italie ; avec celui de Milly-la-Forêt, dédié à Tinguely, il rappelle les liens établis par Soto autour de 1960 avec certains protagonistes du Nouveau-Réalisme.

Soto. « Cube Pénétrable », 1996
450 × 500 × 400 cm
« Soto » exhibition, Jeu de Paume National
Gallery, Paris, France, 1997
© Archives Soto / DR

Dans le catalogue de l'exposition Soto à la galerie Durban-Segnini (Caracas et Miami), le poète et critique Ricardo Pau-Llosa explore le langage gestuel et pré-articulé des *Écritures*, et étend aux *Pénétrables* une analyse de l'œuvre de Soto comme réflexion sur « la nature du soi au sein du monde physique » :

“

Les *Écritures* parviennent à une signification plus vaste en ce qu'elles fondent l'infini humain, intime et social du langage – ici réduit à un désir pré-sémantique de signifier, à un arc gestuel pré-syntaxique qui aspire au partage de la pensée – avec l'infini linéaire de la séquence, sans limite et aussi détaché que le vide entre les étoiles ou les particules sub-atomiques. En manifestant cette fusion, les *Écritures* pointent vers le sens habituel de la géométrie en tant qu'empreinte du soi dans l'espace. Le soi est géométrique parce qu'il est centré. Plus encore, il est géométrique en ce qu'il ne peut être essentiellement conçu d'une autre manière. Bien avant que ne surgissent les *Pénétrables*, les *Écritures* de Soto tendaient vers cette réalisation. Leur limitation, exquise et poétique à la fois, réside précisément en la révocation du langage comme emblème du soi. Les *Pénétrables* vont plus loin en situant le centre de la subjectivité – responsable du langage, garant de l'ordre – sur la scène de l'absence ultime de centre. Le *Pénétrable* est le miroir aveugle où proprioception, toucher, le fait de se dresser et de marcher conduisent à une réflexion inéluctable sur la nature du soi au sein du monde physique. Le *Pénétrable* sépare le soi entre deux sentiments de l'immédiateté : la physicalité des tiges qui se sentent sur le corps comme les vagues sur le rivage ; et le fait que nous modelons nos pensées, réflexions et sentiments sur les essences du monde physique. Le lien entre ces deux expérimentations de l'immédiat est la centralité de l'être dans le monde. C'est le germe à partir duquel surgissent notre géométrie, notre logique et autres façons d'ordonner la vie et le monde. Ce que le théâtre de mémoire était aux processus du souvenir, le *Pénétrable* l'est à l'acquisition d'un sens essentiel du soi.

Ricardo Pau-Llosa, « Soto y el ser », *Soto virtual*, cat. expo., Durban Segnini Gallery, Caracas et Miami, 1997, pp. 4-5.

1998

Un important choix d'œuvres des années 1980 et 1990, dominé par un grand *Pénétrable* de couleur rouge, est montré à Madrid, sous les auspices de la municipalité, au Centro Cultural del Conde Duque.

Jesús Soto, cat. expo., Madrid, Centro Cultural del Conde Duque, 1998. Textes de José María Losada Aranguren, Robert Guevara, Jacques Leenhardt, Antonio Bonet Correa.

Sous le titre « Jesús Soto. Universe of Change », c'est une sélection plus réduite qui est montrée par la Riva Yares Gallery à Scottsdale (Arizona) et Santa Fe (Nouveau Mexique). À cette occasion, Edward Lucie-Smith reconsidère la position de l'artiste par rapport aux tendances contemporaines de l'art cinétique :

“

L'art cinétique, cependant, ne se révéla pas aussi durable que l'Expressionnisme abstrait ou que le Pop art, et un grand nombre d'artistes mineurs, aujourd'hui bien oubliés, disparurent corps et biens avec l'effondrement de ce mouvement. Soto fut l'un des rares survivants – ce qui n'était que justice, puisqu'il avait tracé sa voie bien avant que l'art cinétique ne commence à se répandre. Par certains aspects, il entraînait aussi bien dans l'art conceptuel et dans l'art minimal qui succédèrent au Pop que dans n'importe quelle autre tendance artistique précédente. Par l'emploi d'éléments simples, souvent en ordonnances absolument régulières et symétriques, il anticipa sur des artistes comme Carl Andre et Sol LeWitt.

Edward Lucie-Smith, « Jesús Soto », *Jesús Soto. Universe of Change*, cat. expo., Santa Fe and Scottsdale, Riva Yares Gallery, 1998, p. 8.



Soto. « Penetrable del Conde Duque », 1998
460 × 700 cm
« Jesús Soto » exhibition, Conde Duque Cultural Center, Madrid, Espagne, 1998
© Archives Soto / DR

1999

Deux pénétrables de 4 mètres de longueur, l'un jaune et l'autre bleu, sont installés temporairement dans l'espace d'accueil de la Banque Bruxelles Lambert. *Pénétrable jaune* (1999) rentre dans les collections du Fonds Départemental d'Art Contemporain du Val-de-Marne, tandis que *Pénétrable bleu* est remonté au Centro Cultural Metropolitano de Quito (Equateur) en 2003.

Dans un long entretien donné à Daniel Abadie, Soto revient, entre autres choses, sur l'importance de l'héritage impressionniste dans son œuvre :

“

Le *pénétrable*, qu'est-ce que c'est ? C'est l'idée d'engloutir le spectateur dans l'œuvre. C'est l'idée que j'ai retrouvée plus tard dans les Nymphéas de Monet qui entourent littéralement le visiteur. C'est Jean Clay qui m'avait dit de venir voir cette œuvre que je ne connaissais qu'en photo. Quand je me suis retrouvé au centre de l'œuvre, je me suis dit que c'était une sorte de pénétrable, qu'il était en train de remplir l'espace, d'entourer la personne et que le spectateur était quelqu'un qui était à l'intérieur de l'œuvre. [...] Je me sens un héritier légitime des impressionnistes. Je crois qu'ils sont à la base de l'art moderne.

Soto, entretien avec Daniel Abadie, « Éloge de la vibration », *Jesús Rafael Soto*, cat. expo., Bruxelles, Banque Bruxelles Lambert, 1999, pp. 14 et 18.



Soto. « Pénétrable BBL jaune », 1999
365 × 450 × 1400 cm
© Archives Soto / DR



Soto. « Pénétrable BBL bleu », 1999
365 × 450 × 1400 cm
© Archives Soto / DR

Le 20 mars, Soto est fait Docteur honoris causa de l'Université de Carabobo au Venezuela.

« La poétique de l'énergie », exposition à caractère rétrospectif, se tient pendant l'été à la Fundación Telefónica de Santiago du Chili.

A l'occasion d'un rassemblement d'œuvres récentes à la Galerie am Lindenplatz de Vaduz (Liechtenstein), Soto et Heinz Mack reprennent un dialogue jamais vraiment interrompu depuis les années du groupe Zéro. Mack lui déclare ainsi, au sujet des œuvres de la série *Ambivalences spatiales* :

“

Dans ton « Ambivalencia en el espacio », tu as donné un sens spatial et rythmique entièrement nouveau aux rectangles monochromes ; dans le même temps, les constellations 'aléatoires' fortuites sont intentionnelles. Les corrélations entre les champs chromatiques forment une sorte de polyphonie concertante. Tandis que les couleurs de Mondrian étaient enfermées dans la trame des bandes linéaires et qu'il tendait à l'équilibre harmonique de tous les éléments qui fondent l'équilibre du tableau, tu as donné à la trame linéaire un sens autonome et libéré les couleurs de l'enfermement de la grille. [...] Tu as découvert très tôt, bien avant moi, la structure, la trame et tu l'as visualisée avec une précision quasi mathématique. La trame comme champ d'énergie du tableau, comme vibration des éléments du tableau.

« Exchange of thoughts between Heinz Mack and Jesús Rafael Soto », *Soto. Die Poesie der Energie*, cat. expo., Vaduz, Galerie am Lindenplatz, 1999.

2000

A l'occasion de la stimulante exposition « Force Fields. Phases of the Kinetic », qui se tient au MACBA de Barcelone et à la Hayward Gallery de Londres, Guy Brett rassemble des œuvres, principalement de l'art cinétique, qui témoignent de la réceptivité de leurs auteurs aux notions issues des spéculations scientifiques et cosmologiques contemporaines. Soto y figure avec plusieurs *Vibrations* et un *Pénétrable* en tube blanc.

Confirmant ce renouveau historiographique, qui accorde désormais une place importante aux apports sud-américains à l'art du XXème siècle, et à des courants artistiques habituellement sous-estimés comme celui de l'art cinétique, le Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía à Madrid inaugure à la fin de l'année une vaste exposition intitulée « Heterotopías ». Soto y figure avec plusieurs œuvres historiques dans les sections « Cinétique » et « Optique-haptique », en même temps que Lucio Fontana, Sérgio Camargo, Mira Schendel, Gego, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape, Carlos Cruz-Diez, Gyula Kosice...



Soto. « Penetrable », 1999
Interactivo Mirador Museum, Santiago, Chile
© Archives Soto / DR

2001

Alors que le *Volume virtuel* qui y était suspendu depuis 1987 disparaît des nouveaux aménagements du Centre Georges-Pompidou à Paris, Soto continue à inaugurer de nouvelles intégrations architecturales, comme au nouveau siège de la Chinese Petroleum Corporation, le 19 décembre, qui accueille un *Grand ovale*. À la même période, quatre pénétrables géants dont les couleurs, du bleu au jaune en passant par le vert et le rose recomposent celles d'un arc en ciel artificiel, sont installés en plein air au « Parque de Imaginaciones » à Santiago du Chili.

Cette année-là, l'historiographie de l'œuvre de Soto s'enrichit d'un livre d'entretiens de l'artiste avec Ariel Jiménez (Ariel Jiménez, *Conversaciones con Jesús Soto*, Caracas, Fundación Cisneros, 2001), et d'un petit ouvrage théorique de Carlos Silva sur les fondements aristotéliens de son œuvre, dans sa relation à la technique et au jeu et dans sa prédilection pour les mécanismes cognitifs et communicationnels. Son commentaire convoque notamment les représentants de l'aristotélisme médiéval à travers les études de Robert Grossetête (1175-1253) sur les propriétés de la lumière, selon lesquelles :

“

La couleur et la splendeur tout comme la proportion et la figure se déduisent d'un seul principe : la lumière. Tout dérive du mouvement de l'énergie lumineuse qui obéit à des proportions fondamentales. "Toute beauté est l'expression d'une énergie qui procède selon des règles mesurables mathématiquement". [...] Selon l'évêque de Lincoln, tous les

mouvements se rapportent à la lumière ; et des mouvements et des lignes de force, jaillissent à nouveau les figures et les volumes, les sons et les couleurs. [...] Tous les volumes sont compris comme des 'champs de force' et naissent d'une énergie, d'un mouvement fondamental qui se propage, se diffuse en tout lieu avec la plus grande facilité, alors qu'en d'autres il se condense pour sa plus grande part. Si bien que 'l'Univers se présente comme un immense assemblage de sphères et de cônes, de lignes et de plans, de courbes et d'angles qui relèvent, en dernière analyse, du mouvement irradiant de la lumière. [...] Tous les mouvements sont d'essence lumineuse. Tous sont régis par des lois mathématiques simples. Tous engendrent des figures, soit successives, soit simultanées, que dominent les libres proportions.

Carlos Silva, *Jesús Soto y la filosofía*, Ponce de León (Floride), Durban Segnini Gallery, pp. 54-55.

Soto participe, avec une *Grande écriture noire* de 1979, à la 4ème Biennale internationale de Santa Fe, organisée par le critique d'art Dave Hickey.

2002

Le *Pénétrable* rouge présenté pour la première fois à Madrid en 1998 est remonté à l'occasion de l'exposition « Paris : Capital of the Arts 1900-1968 » à la Royal Academy of Arts de Londres, où il conduisait d'une salle à une autre en obligeant les spectateurs à le traverser. Il a été acquis entretemps par la municipalité de Madrid.

Dans le catalogue de l'exposition personnelle qui se tient à la Dan Galeria à São Paulo, Maria Alice Millet analyse l'œuvre de Soto en association avec celle des artistes brésiliens Lygia Clark et Hélio Oiticica :

“

L'œuvre de Clark et celle de Soto démarrent au stade où se sont totalement épuisées les possibilités de la peinture, comme ce fut le cas pour tous les artistes qui étaient allés au bout des questions soulevées par le néo-plasticisme et le constructivisme russe. Clark, Soto et Oiticica, chacun à leur manière, relevèrent le défi en allant au-delà du plan, en brisant le dualisme du sujet et de l'objet dans la création d'un espace expérimental. [...] Il n'est pas inutile de comparer brièvement les Pénétrables de Soto avec ceux de Oiticica, en mettant en relief leur ressemblances et différences. Ceux de Soto obéissent à une structure géométrique pré-déterminée, puisque les fils pendent depuis une structure réticulée à angle droit ; pourtant, la sensation de qui y pénètre est celle de la confusion, et non de l'ordre. De l'autre côté, ceux de Oiticica, tel que *Tropicália* (1967), un environnement constitué de plusieurs pénétrables, présentent une diversité de références qui vont du primitif (le sable, les plantes, les perroquets, etc.) au technologique (TV), et désignent la possible disparition de ces structures. Les deux artistes invitent le public

à interagir, Soto sur le plan physique-sensoriel, alors qu'Oiticica ajoute un facteur culturel à la perception sensorielle.

Maria Alice Millet, « Jesús Soto : Visual Resonances », *Jesús Soto*, cat. expo., São Paulo, Dan Galeria, 2002, pp. 35 et 36.

La Poste française édite un timbre en hommage à Soto, reproduisant la *Sphère Concorde*.

À la fin de l'année, une exposition qui se tient à Caracas (Galería de Arte Ascaso) réunit les œuvres de Soto à celles de Alirio Palacios pour traiter du rapport dissemblable de leur art à la région dont ils sont tous deux originaires, celle de l'Orénoque.

D'octobre 2002 à février 2003, le Centro de Arte de Maracaibo, ville de la Guajira vénézuélienne dont Soto fut le directeur de l'école d'art à la fin des années 1940, accueille une rétrospective de soixante-trois œuvres. À cette occasion, Soto rappelle le contexte de cette époque et notamment son compagnonnage avec Rafael et Lía Bermúdez, Hesnor Rivera et Víctor Valera :

“

Nous traduisions du français et de l'anglais les livres sur l'art qui arrivaient difficilement à Maracaibo en plein après-guerre. Je pense que cela a été le premier groupe qui commença à analyser l'art moderne à partir du cubisme, parce que Hesnor Rivera et son ami le poète Rincón avaient épuisé dans les librairies tout ce qui concernait la littérature contemporaine internationale. Ils commencèrent à étudier la peinture moderne et à se coltiner des livres sur le cubisme, ce qui nous incita immédiatement à réunir cette frange d'intellectuels.

Olier, Janett et. al, « *Testimonio* » de *Jesús Soto en Maracaibo*, J&M Editores, p. 61. Maracaibo 2003. Publié après l'exposition « Soto en Maracaibo » au Centro de Arte Lía Bermúdez 2002.



Soto lors de l'inauguration de l'exposition « Jesús Soto en Maracaibo », Lía Bermúdez, Art Center Maracaibo, Venezuela, octobre 2002 © Archives Soto / DR



Vue de l'exposition « Soto. Le mouvement dans l'art », Galerie Denise René, Paris, France, octobre 2003 © Archives Soto / DR

2003

De mars à juin, le Musée d'Art Contemporain de Caracas Sofía Imber, présente la grande retrospective « Soto a gran escala » avec une sélection de plus de 105 œuvres sous le commissariat de Daniel Abadie.

D'octobre à novembre, la galerie Denise René présente un choix d'œuvres récentes de Soto. Dans le catalogue, Arnauld Pierre analyse la perception des œuvres de Soto comme un acte visio-moteur total où peut se fonder une conscience de soi plus complète, parce que mieux ancrée dans la conscience sensori-motrice réunifiée. Le binôme œuvre-spectateur est assimilé à un couple, au sens mécanique du terme :

“

La relation que Soto installe entre ses formes visuelles et le spectateur ressemble à l'assemblage d'organes mécaniques travaillant ensemble au décuplement de la force. " À aucun moment je n'ai cherché à utiliser le moteur électrique ou la mécanique. J'ai voulu mettre en œuvre le spectateur en tant que mécanique ", prévient Soto. Mais si le spectateur est le moteur de l'œuvre, alors celle-ci est une sorte de dynamo qui transforme l'énergie motrice du spectateur en énergie lumineuse et vibrante. Avec une efficacité redoutable : une des expériences les plus directes, immédiates que l'on puisse faire devant une œuvre de Soto est celle de l'accélération de la sensation visuelle, engendrée non pas seulement sous l'effet de la marche, mais dès la plus faible modification posturale, comme un transfert d'appui d'une jambe à l'autre, ou même dès le plus minime hochement de tête. Autrement dit, la moindre

dépense motrice est aussitôt récompensée par un rendement maximum de la sensation visuelle. Le plaisir que l'on en retire peut se comparer à celui que l'on éprouve en réussissant à soulever une forte charge sans grand effort, grâce à un dispositif approprié de levier, ou de poulies couplées : c'est celui d'un confort purement physique et musculaire, provenant du sentiment de se trouver en pleine possession de sa force vitale et de pouvoir compter sur tout son potentiel d'énergie. Via le déplacement du spectateur, l'œuvre de Soto assure ainsi la conversion de la sensation visuelle en sensations d'ordre quasiment musculaires, et tempère l'éventuelle agressivité de la vibration optique par la souplesse et l'élasticité des perceptions proprioceptives qu'elle procure simultanément.

Arnauld Pierre, « Dynamo Soto », Soto, le mouvement dans l'art, cat. expo., Galerie Denise René, Paris, 2003, p. 5.

Rappelant le bref compagnonnage de Soto et du groupe Madí au début des années 1950 à Paris, l'exposition « 9 Venezuelan Modern Masters », organisée par Volf Roitman, se tient au Madi Museum and Gallery à Carlisle (Texas) à partir du 19 novembre. Soto y est représenté auprès de William Barbosa, Omar Carreño, Saverio Cecere, Carlos Cruz-Diez, Luis Guevara, Octavio Herrera, Ruben Núñez et Inés Silva.

2004

Le grand mouvement de réévaluation de l'art latino-américain et de son apport à l'art des avant-gardes se poursuit avec l'importante exposition « Inverted Utopias. Avant-Garde Art in Latin America », qui se tient pendant l'été au Museum of Fine Arts de Houston. Soto y est inclus, aux côtés de Gego, d'Otero et de Cruz-Diez, dans la partie « Vibrational and Stationary », avec un groupe de Structures cinétiques ; ainsi que dans la partie « Touch and Gaze », où les *Vibrations* matiéristes d'autour de 1960 voisinent avec les œuvres de Reverón, Barsotti, Schendel, Camargo, Clark, Kosice, Oiticica, Palatnik... L'exposition fait l'objet d'une réception attentive dans l'ensemble de la presse américaine, généraliste et spécialisée, du *New York Times* à *Art in America* et *Artnews*. Dans *Artforum*, Guy Brett estime que « Inverted Utopias » marque peut-être le projet le plus intellectuellement ambitieux jamais réalisé sur le sujet :

“

Le résultat n'est pas l'établissement d'un "autre" modernisme, alternatif, exotique, mais plutôt un élargissement de notre compréhension des aspects utopiques et distopiques de l'expérimentation avantgardiste, où les différences culturelles ne seraient pas considérées comme des barrières mais comme des défis et des stimulations. Ce qui pousse à voir en l'art un flux d'idées entre les cultures et les générations aussi précaire qu'affirmé.

Guy Brett, « Inverted Utopias », *Artforum*, novembre 2004, p. 21

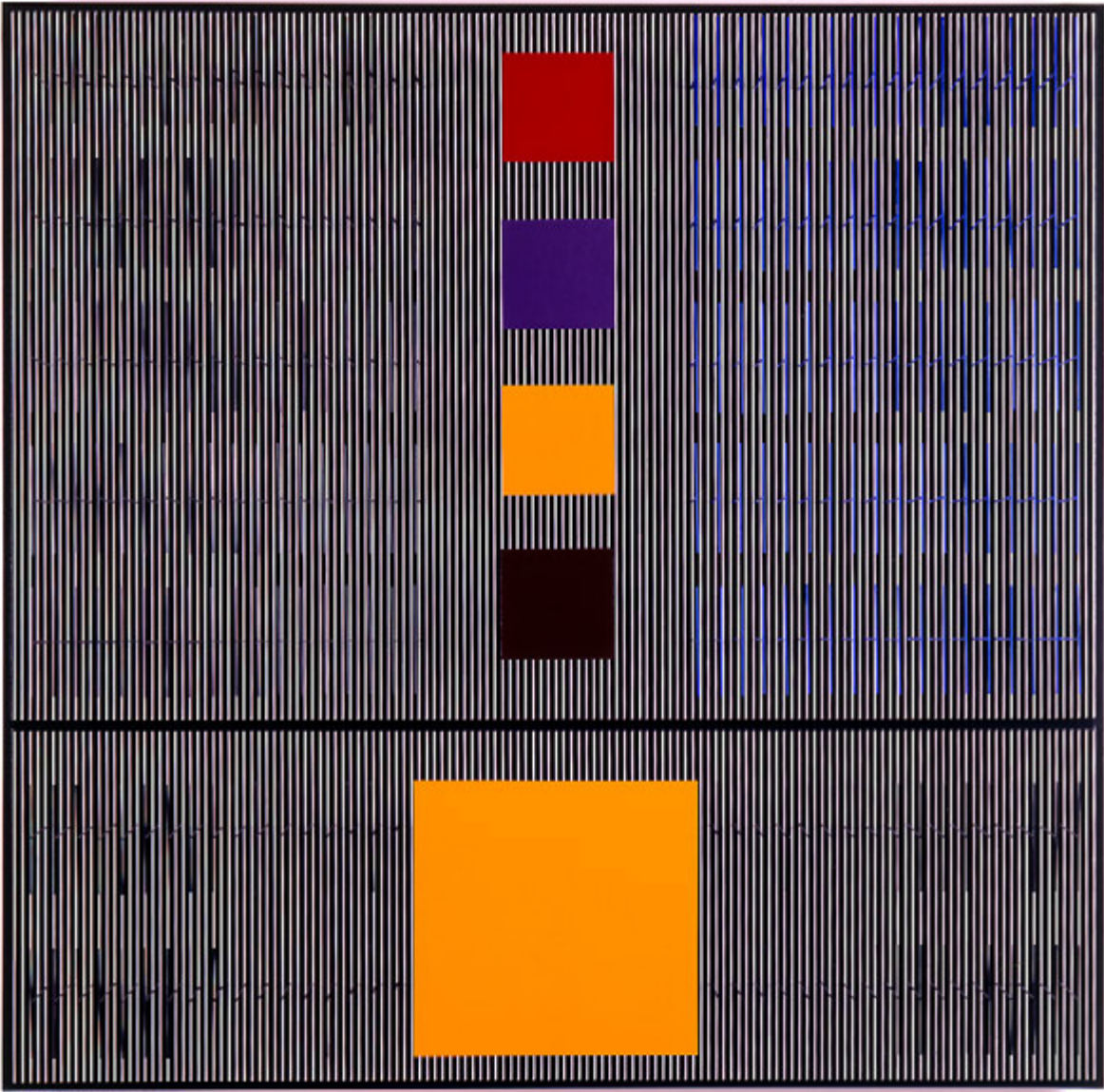
L'événement éclipse une autre exposition, « Latin American & Caribbean Art », qui présente

de mars à juillet au Museo del Barrio à New York les collections d'art latino-américain du MoMA, comprenant *Oliva y negro* (1966) de Soto. Dans le même temps, le Los Angeles County Museum of Art revient, avec l'exposition « Beyond Geometry. Experiments in Form, 1940s-70s », sur l'introduction de notions nouvelles (répétition et sérialité, lumière et mouvement...) dans l'abstraction géométrique d'après-guerre ; Soto y montre ses Structures cinétiques des années 1950.

Universal Jazz édite au mois de mai, sous le titre *Fue Ayer*, un CD en tirage limité réunissant Soto et Paco Ibañez, qui s'étaient retrouvés l'année précédente pour enregistrer les boléros, bambucos et zambas, les vidallas, pasillos et valse qu'ils chantaient dans le Saint Germain des années 1950. La pochette, en plexiglas épais et coulissant, est une sérigraphie originale conçue par Soto.

L'exposition « Soto, la couleur en suspens », qui s'ouvre à la Galerie Denise René le 2 décembre, présente de nouvelles variations sur le thème des Tes. Daniel Abadie commente cette résurgence d'un des effets les plus efficaces jamais mis en œuvre par Soto et découvre ses nouveaux tableaux « plus encore que les autres animés d'une constante mobilité, miroitants comme les feuilles d'un tremble dans le vent ou une rivière au soleil, d'autant plus inexplicables que chacun des T qui les composent semblent avoir définitivement cloué, de leur pointe, tous les mouvements de la lumière ».

Daniel Abadie, in « Soto, la couleur en suspens », dépliant édité par la Galerie Denise René, Paris, 2004.



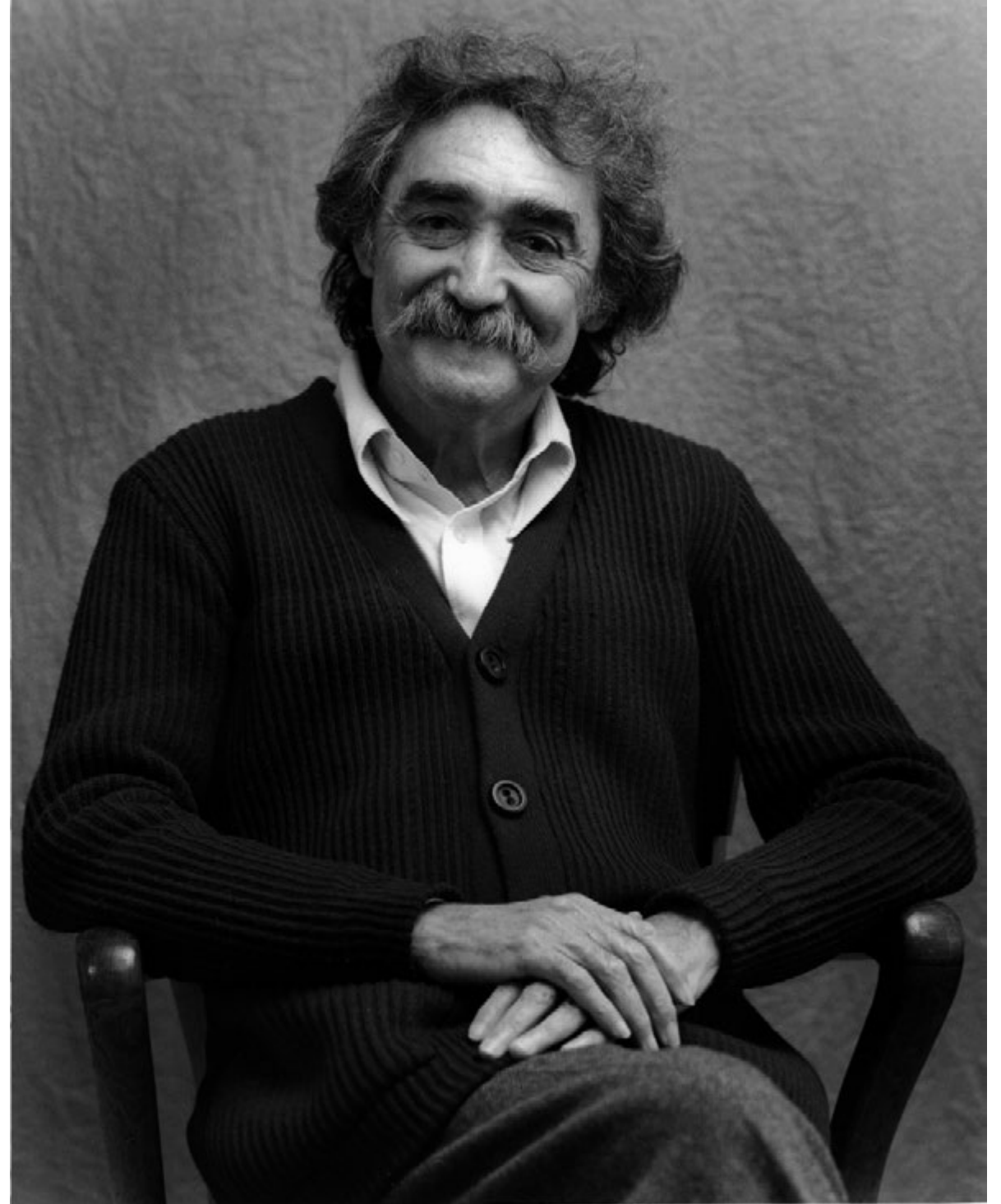
Soto. « Cuadrado amarillo con tes », 2004
103 × 102 × 17 cm
© Archives Soto / DR

2005

L'annonce du décès de Soto, survenu à Paris le 14 janvier, suscite une grande émotion dans le monde de l'art, qui se traduit par les réactions officielles des gouvernements français et vénézuéliens et se répercute à travers de nombreux articles dans la presse nationale et internationale. On y salue la disparition de l'un des principaux fondateurs de l'art cinétique et le créateur d'une œuvre appartenant désormais au patrimoine universel de l'art. La Galerie Denise René prolonge et agrandit son exposition pour la transformer en un hommage posthume. La presse et les médias audiovisuels de son pays natal, notamment, donnent un écho considérable à cette disparition. L'événement précipite la décision de restaurer *La Esfera Caracas*, vandalisée trois ans plus tôt, sur fond de polémiques quant à la dégradation des œuvres cinétiques monumentales installées dans la capitale vénézuélienne.

Dix jours après la disparition de l'artiste, s'ouvrait au Centro Cultural Banco do Brasil de Rio de Janeiro l'exposition « Soto. A Construção da Imaterialidade ». Première rétrospective organisée au Brésil, elle envisage les rapports de l'œuvre de Soto avec celle des artistes brésiliens Alfredo Volpi, Amílcar de Castro, Franz Weissmann, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape, Sergio Camargo, Wyllis de Castro...

La vaste exposition thématique sur l'art optique et cinétique (1950-1975) qui ouvre le 12 mai au Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg, se place consciemment, et en hommage, sous la référence à l'une des notions centrales de l'œuvre et de la pensée de Soto : « L'Œil moteur ».



Soto, 1988
Photo André Morain
© Archives Soto / DR

Biographie de Jesús Rafael Soto
Réalisée par l'Atelier Soto / AVILA
pour le site officiel de l'artiste
(www.jesus-soto.com)

Auteur
Arnauld Pierre

Conception graphique
Flora Mitjavile

© Atelier Soto / AVILA