

Jesús Rafael Soto

1923—2005



Arnauld Pierre

1923

Jesús Rafael Soto nace el 5 de junio de 1923 en Ciudad Bolívar. Es el hijo mayor de Emma Soto y de Luis García Parra, que tendrán otros cuatro hijos.

Trabaja desde niño para contribuir con el mantenimiento de la existencia material de su familia, pero frecuenta al mismo tiempo la escuela primaria y, hacia la edad de doce años, empieza a aprender guitarra. Su padre, por cierto, era violinista. En esa misma época copia reproducciones de cuadros que encuentra en revistas, libros y almanaques. A los dieciséis años, consigue un trabajo como pintor de afiches para los tres cines de Ciudad Bolívar.



Soto y sus primos. Ciudad Bolívar, Venezuela, 1945 © Archivos Soto / Todos los derechos reservados

“

A los once años, comencé a ganarme la vida dibujando letras y algo parecido a “afiches” para las tiendas. Conseguí un trabajo de pintor de carteles para un cine y llegué a producir hasta 50 por día, pero al mismo tiempo yo me tomaba la libertad de pintar figuras, para anunciar los grandes films.

Soto, citado por Rafael Pineda, “Jesús Soto, el artista-mecenas de Ciudad Bolívar”, *Imagen*, Caracas, n° 26, 14-21 de diciembre 1971, p. 8.

1942

En Ciudad Bolívar Soto obtiene una beca para estudiar en la Escuela de Artes Plásticas y Aplicadas de Caracas, adonde llega en septiembre de 1942. Sigue el Curso de Arte Puro y el de Formación Docente en Educación Artística e Historia del Arte.

En torno a su director, Antonio Edmundo Monsanto, liberal y estimado, se forma un círculo de estudiantes de distintas edades: Omar Carreño, Carlos Cruz-Diez, Narciso Debourg, Dora Hersen, Mateo Manaure, Luis Guevara Moreno, Pascual Navarro, Mercedes Pardo, liderados por el más avanzado, Alejandro Otero (1921-1993); la mayoría de ellos se irá a vivir a París a finales de los años cuarenta. Monsanto lleva a la escuela revistas y libros extranjeros, así como reproducciones y grabados, que se convierten en la principal fuente de información para los estudiantes.

“

Al entrar en la Escuela de Bellas Artes hubo algo que me maravilló: una naturaleza muerta de Braque que se encontraba montada sobre un caballete a la puerta de la escuela. En ese momento sentí el mismo interés que cuando me hablaron sobre poesía surrealista en Ciudad Bolívar. Mi preocupación entró directamente dentro de ese campo. Todo comenzó a girar sobre ese centro: ¿por qué aquello era una obra de arte? Lo primero que hice fue hablar con Alejandro Otero por ser uno de los alumnos más brillantes de la escuela y dado que era de mi propia tierra, Ciudad Bolívar. Me aconsejó que tomara el tiempo necesario para ambientarme con la nueva pintura diciéndome que aquello era muy difícil y que lo iría aprendiendo poco a poco. Desde luego que no quedé satisfecho, y seguí investigando e informándome como pude.

Soto, *Soto, pintura figurativa 1944-1950*, catálogo de la exposición, Caracas, Galería de Arte Inciba, Palacio de las Industrias, 1971.

Entra en contacto con un grupo de estudiantes que escribe en la prensa local —quienes lo animan a que emprenda una carrera de artista— y se interesa por el surrealismo.

1943



Soto. "Paisaje", 1949
70 x 62 cm
© Archivos Soto / Todos los derechos reservados

A partir de 1943 y hasta 1949, Soto expone cada año en el Salón Oficial de Arte en Caracas.

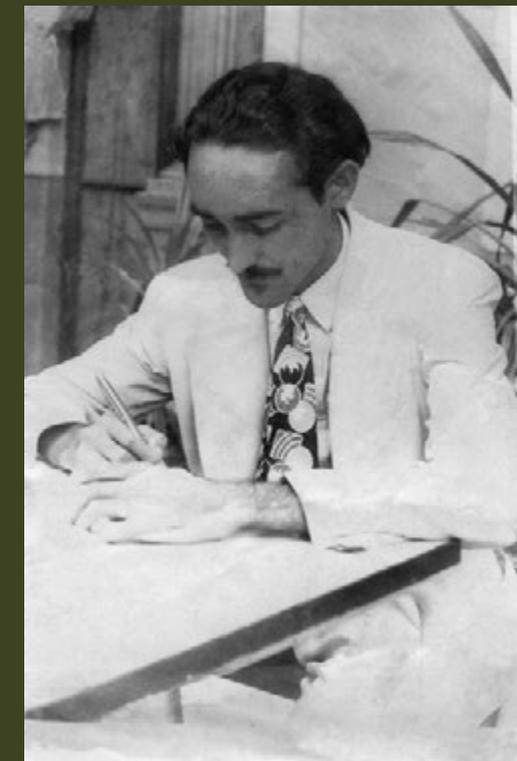
Conforme a la enseñanza de Monsanto su pintura de esa época denota diversas influencias, particularmente la de Cézanne, decisiva a finales de la década.

“

Al fin del primer año en la escuela, yo estaba tratando ya de hacer del paisaje o de la naturaleza muerta una composición muy diferente, queriendo integrarme en el cubismo o acercarme a Cézanne. Nunca me interesó hacer una obra impresionista; me interesaba más lo constructivo. Yo no pinté paisajes como casi todos mis compañeros, paisajes que recordaban a Sisley, Monet. Yo veía el paisaje venezolano con grandes planos. [...] Los cinco años que pasé en Caracas no fueron más que una etapa de formación o, si se quiere, de información. Hasta mi llegada a Europa, mi labor fue eminentemente de investigación, de conocer posibilidades nuevas, [de averiguar] dónde estaba el nivel máximo de la pintura moderna para ver si yo podía añadir algo. La Escuela de Artes Plásticas no era una academia; era como un gran taller donde había artistas con quienes discutir, fueran alumnos o profesores. [...] Para mí el cubismo era entonces un ejercicio de construcción, de ordenamientos de planos, un medio que me era más útil para tratar la luz del trópico, que no podía entender, como ya he dicho, a la manera impresionista. Más tarde, cuando llego a Europa, puedo comprender el impresionismo. En Venezuela, nunca me fue posible comprenderlo a causa de la violencia de la luz.

Soto, *Soto, pintura figurativa 1944-1950*, catálogo de la exposición, Caracas, Galería de Arte Inciba, Palacio de las Industrias, 1971.

1947



Soto. Caracas, Venezuela, 1950
© Archivos Soto / Todos los derechos reservados

Termina sus estudios y obtiene el título de Maestro de Arte Puro y de Formación Docente. Es nombrado director de la Escuela de Bellas Artes de Maracaibo, que era entonces una pequeña ciudad provinciana. Enseña también en el Liceo Baralt y en la Escuela Normal.

”

En Maracaibo me di enteramente, dentro de la Escuela de Bellas Artes, como director y profesor, y fuera de ella. Enseñé a quienes querían y a quienes no querían reconocer a Picasso. Una labor terrible, porque los profesores que me acompañaron en la escuela o los liceos estaban contra mis ideas y destruían mi labor con los alumnos en ese sentido. [...] Durante ese tiempo se me iba haciendo cada día más necesario salir de Maracaibo, de Venezuela, buscar otra información sobre lo que pasaba en el mundo en el plano del arte.

Soto, *Soto, pintura figurativa 1944-1950*, catálogo de la exposición, Caracas, Galería de Arte Inciba, Palacio de las Industrias, 1971.

Fue también en Maracaibo donde oyó mencionar por primera vez, despectivamente, el *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* de Malevich.

1949

Para su primera exposición personal, Soto presenta catorce cuadros —paisajes, retratos y naturalezas muertas— y algunos dibujos en el Taller Libre de Arte de Caracas, donde un año antes se había hecho una muestra de las obras del grupo argentino Arte Concreto-Invención, considerada como la primera exposición de arte abstracto en Venezuela.

En su correspondencia Otero lo incita a encontrarse en París, donde él ya se había instalado desde 1945, seguido por varios ex alumnos de la Escuela de Bellas Artes y Artes Aplicadas de Caracas.

“

Y era Europa, París, el punto adonde yo quería llegar. Entonces muchos artistas venezolanos viajaban a Chile, a México o a Estados Unidos. Para mí la meta ideal era Francia. Allí habían nacido el impresionismo, el cubismo y allí, creía yo, debían germinar las nuevas corrientes del arte. Algunos de mis compañeros de la Escuela de Artes Plásticas de Caracas ya habían estado en París, y habían regresado contando maravillas de lo que se hacía en el terreno plástico. [...] ¡Mi estado de desesperación era tan grande que un día cierro la escuela, abandono todo, y me voy, es decir, me voy a París!

Soto, *Soto, pintura figurativa 1944-1950*, catálogo de la exposición, Caracas, Galería de Arte Inciba, Palacio de las Industrias, 1971.

El 16 de septiembre, Soto, que ha obtenido una beca del gobierno por seis meses, embarca en La Guaira en el carguero italiano *Olimpia*, que parte para Europa.

Después de dos semanas de travesía, el barco hace escala en Lisboa y luego en Barcelona, antes de atracar en la costa francesa del Mediterráneo durante los primeros días de octubre. De allí, Soto sale enseguida en tren para la capital.

1950

En París encuentra un cuarto en el Hôtel de la Paix, 29, Quai d'Anjou, refugio de los venezolanos, pues ya viven ahí Alejandro Otero y Mercedes Pardo, Rubén Núñez, Perán Erminy y el poeta José Lira Sosa.

Se une a sus antiguos compañeros, que habían fundado en marzo de ese año el grupo y la revista Los Disidentes —Carlos González Bogen, Narciso Debourg, Perán Erminy, Dora Hersen, Mateo Manaure, Luis Guevara Moreno, Pascual Navarro, Rubén Núñez y Alejandro Otero.

Se reúnen en torno a Aimée Battistini, pintora oriunda de Ciudad Bolívar y muy amiga de la madre de Soto, que había llegado a París en 1928. Ella guía a los recién llegados en su descubrimiento del arte moderno, además de darles también apoyo moral y a veces material.

Al poco tiempo de llegar, Soto asiste con ella a las conferencias del Atelier d'Art Abstrait (Taller de Arte Abstracto), fundado unos meses antes por Jean Dewasne y Edgar Pillet. El programa de fines de año anunciaba las intervenciones de Félix Del Marle (Mondrian y el neoplasticismo, el 7 de noviembre), René Massat (El constructivismo, el 21 de noviembre), Léon Degand (Paradojas sobre el arte decorativo, el 5 de diciembre) y de Agostoe Herbin (El color, el 19 de diciembre).

Cf. *Art d'aujourd'hui*, París, n° 2, noviembre-diciembre de 1950.

Conoce también a Carmelo Arden Quin y a los demás miembros del grupo Madí, que atraen al taller colectivo de la rue Froidevaux a varios venezolanos de París como Luis Guevara Moreno, Omar Carreño, Perán Erminy y Rubén Núñez.

“

Un grupo de amigos se había ido un poco antes que yo, el año anterior ; les escribí, me esperaron y fueron verdaderamente muy amables conmigo. Toda la información que ellos tenían, la asimilé inmediatamente. Tomé todos sus libros y me puse a trabajar hasta las cinco de la mañana con la ayuda de un diccionario, pues no conocía ni una palabra de francés. Tres meses después había leído prácticamente todos esos libros y tenía todas las informaciones posibles.

Así me pusieron en contacto con el Salon des Réalités Nouvelles (Salón de las Nuevas Realidades) y todos los artistas que ellos conocían en esa época. Conocí así, alrededor de Denise René, a todos los artistas que a mis ojos eran investigadores.

[...] Y luego, al llegar aquí, vi reproducciones de algunas obras de Kandinsky que empezaban a ser publicadas. [...] Tomé también contacto con la obra de Sophie Tauber, conocí la de Arp, y con este bagaje discutí muchísimo con otros artistas. [...] Yo me sentía más bien atraído por las obras que han salido del espíritu Bauhaus; y en Klee, por las obras que buscan la perspectiva desde diversos puntos de vista. [...]

Descubrí con muchas dificultades la obra de Albers, porque no había casi nada de él aquí. Me informé tanto como pude. [...]

Soto, entrevista con Claude-Louis Renard, "Excerpts from an interview with Soto", *Soto : A Retrospective Exhibition*, catálogo de la exposición, Nueva York, Solomon R. Guggenheim Museum, 1974, pp. 26-27.



Soto, Aimée Batistini, Georges Koskas, Victor Valera (en el primer plano), José Hernán Briceño, Albert Bitrán, Taller de Bitrán, Cité Universitaire, París, Francia, 1951-1952 © Archivos Soto / Todos los derechos reservados



Soto (en el fondo a la derecha) asistiendo a la conferencia de Léon Degand, Atelier d'Art Abstrait, París, Francia, 1950
© Archivos Soto / Todos los derechos reservados

1951

Entre febrero y abril Soto asiste en el Atelier d'Art Abstrait a algunas de las conferencias de Léon Degand sobre el tema De la figuración a la abstracción. Ve con ojo crítico la situación del arte abstracto :

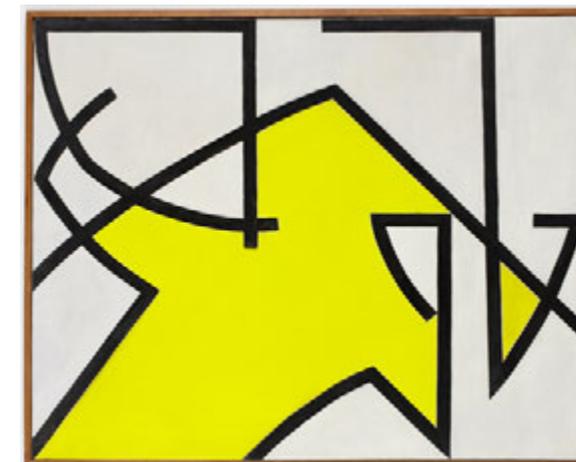
“

A mi llegada a París, todo el arte estaba realizándose a través de formas que a mí me recordaban las que yo había utilizado para realizar figuras o paisajes. Inclusive los artistas geométricos no me parecían artistas abstractos. Yo veía composiciones de rombos, triángulos, poliedros, toda una serie de elementos que resultaban sugerentes de la realidad figurativa, y yo estaba seguro de que la pintura figurativa usaba para su composición interior el sistema de la llamada pintura abstracta. Para mí eso no era abstracción, sino la simplificación de la figuración.

Soto, "Teoría de Jesús Soto", *El Minero*, Caracas, vol. 7, n° 11, septiembre-octubre de 1967, p. 5.

En la primavera, Soto viaja a Holanda con Rubén Núñez y con el doctor Fernando Rísquez, un médico amigo que estudiaba psiquiatría en París. Ven los Mondrian del Museo Kröller-Müller en Otterlo y los del Museo Stedelijk de Ámsterdam. A Soto también le llama la atención la *Vista de Delft* de Vermeer en el Mauritshuis de La Haya.

En junio expone en el VI Salon des Réalités Nouvelles cuatro Búsquedas dinámicas y una quinta obra titulada Problema, que asocian la curva al lenguaje del neoplasticismo. Tiene así la ocasión de conocer a un grupo de artistas —Albert Bitran, Horia Damian, Nicolas Ionesco, Georges Koskas, Charles Maussion— antiguos alumnos de Fernand Léger y de André Lhote, defendidos por la Galería Arnaud, que tejen toda una serie de relaciones con los suramericanos de París.



Soto. s/t, 1950
73 × 92 × 2 cm

Colección privada. Foto David Bordes © Archivos Soto / Todos los derechos reservados

Soto entra también en contacto con los demás artistas de la Galería Arnaud: Jack Youngerman, Ralph Coburn y Ellsworth Kelly, vecino suyo en la Isla Saint-Louis.

Cuando se le acaba la beca, empieza a tocar guitarra con cierto éxito en unos locales nocturnos.

“

En Venezuela me habían dado una beca de seis meses. Después tenía que ganarme la vida. Pero ¿cómo? Una noche unos amigos me llevaron a ver unos guitarristas. Me pareció que no daban la talla comparados conmigo. Decidí tocar, decidí comer gracias a mi guitarra. Pedía dinero en los cafés. Luego me contrataron en unas boîtes. Tocaba desde las once de la noche hasta las cinco de la mañana. Dormía hasta las dos de la tarde. Luego pintaba hasta las ocho de la noche.

Viví de eso durante diez años.

Soto, citado por Christiane Duparc, "Les Sud-Américains ont pris Paris", *Le Nouvel Adam*, París, n° 19, febrero de 1968, p. 49.

A fines de año participa en la exposición "Espace-Lumière" (Espacio-Luz), organizada por Carmelo Arden Quin en la Galería Suzanne Michel, con Guevara Moreno, Núñez, Otero, Mercedes Pardo y Youngerman.

Ese invierno realiza sus primeras obras basadas en la repetición y la progresión :

“

Para lograr la abstracción yo pensaba que había que hallar un lenguaje que no tuviera nada que ver con los elementos y los medios dibujísticos del arte figurativo [...] Lo importante para mí era encontrar el modo de poder separar definitivamente la abstracción de la figuración sin dejar de ser pintor. Para ello, en primer lugar, era necesario un lenguaje propio, no prestado. Comienzo entonces por la repetición del elemento simple, el cuadrado, de tal modo que llegue a transformarse en otra realidad por el mismo proceso de repetición. Es mi labor de 1951, que se prolonga en 1952 con un sentido rítmico más acusado. Generalmente, empleo un solo color, además del blanco y del negro. Mi preocupación fundamental consiste en destruir la forma en busca del movimiento dentro de la bidimensionalidad, aunque a veces llegue a usar el relieve.

Soto, "Teoría de Jesús Soto", *El Minero*, Caracas, vol. 7, n° 11, septiembre-octubre de 1967, p. 5.

Según Soto, su esfuerzo de codificación del lenguaje plástico se apoya en el ejemplo de la música serial y dodecafónica, que aprende a conocer a través de Pierre Boulez y de la lectura del libro de René Leibowitz sobre Schönberg y su escuela.

1952

Junto con Perán Erminy, Georges Koskas, Omar Carreño, Luis Guevara Moreno y Guy Lerein participa en una exposición celebrada en la Galería Suzanne Michel, que tiene lugar del 20 de mayo al 8 de junio, donde muestra *Répétition optique n° 2* (1951). Poco tiempo después expone en el Salon des Réalités Nouvelles una composición conocida desde entonces con el título *Muro óptico*, cuyas líneas tienen una extensión de tres metros sesenta.

En agosto, Soto está presente en la Primera Muestra Internacional de Arte Abstracto, organizada en Caracas por el crítico José Hernán Briceño en la Galería Cuatro Muros, fundada por Carlos González Bogen y Mateo Manaure. La exposición reúne a los antiguos Disidentes — Battistini, Debourg, Bogen, Núñez, Otero, Pardo, Navarro, Erminy, Versen y Manaure—, los miembros del grupo de la Galería Arnaud —Koskas, Maussion, Bitran, Ionesco, Youngerman, Kelly...— y a algunos miembros del grupo Madí —Arden Quin, Guevara... Expone un gran relieve blanco y negro, hoy desaparecido, que se basa en un juego entre positivo y negativo, regido por la alternancia de partes en relieve y en bajo relieve.

Soto afina el uso de sistemas que remplazan los modos de composición tradicionales determinando la distribución y el cromatismo de elementos simples —líneas, puntos.



Soto al lado del panel central de su obra "Mur optique", 1951 © Archivos Soto / Todos los derechos reservados

“

Me impresionaban los sistemas de doce notas que los músicos organizan de antemano, independientemente de cualquier a priori sonoro. [...] Es un recurso muy bueno para librarse de cualquier tentación plástica preconcebida, de cualquier influencia inconsciente. Es también una manera de desvalorizar la forma con todas las reminiscencias y el “buen gusto” que acarrea en el artista. Pensaba que todas las armonías ya estaban hechas, todas las composiciones ya se habían intentado y que, para avanzar, había que obedecer decididamente a una lógica que preexistiera a la elaboración de la forma. Sacrifiqué mi gusto por el color, el placer que me daba organizarlo; aislé los tres tonos primarios, los tres tonos secundarios, así como el blanco y el negro. A cada uno, le di un lugar determinado, le puse un número de orden, según una trama fijada al azar. Luego aplicaba sistemáticamente los colores según la trama y repetía la operación sobre toda la superficie.

Soto, citado por Jean Clay, “Jesús Rafael Soto”, *Visages de l'art moderne*, Lausanne, Éditions Rencontre, 1969, p. 298.

“

Al mismo tiempo yo quería terminar con el concepto de la armonía cromática tradicional, por ejemplo, las leyes de los complementarios, y comienzo entonces a trabajar en un grupo de obras en el que el punto es el elemento fundamental y su distribución funciona en base a un sistema equivalente al de la música serial.

Soto, “Teoría de Jesús Soto”, *El Minero*, Caracas, vol. 7, n° 11, septiembre-octubre de 1967, p. 5.

1953

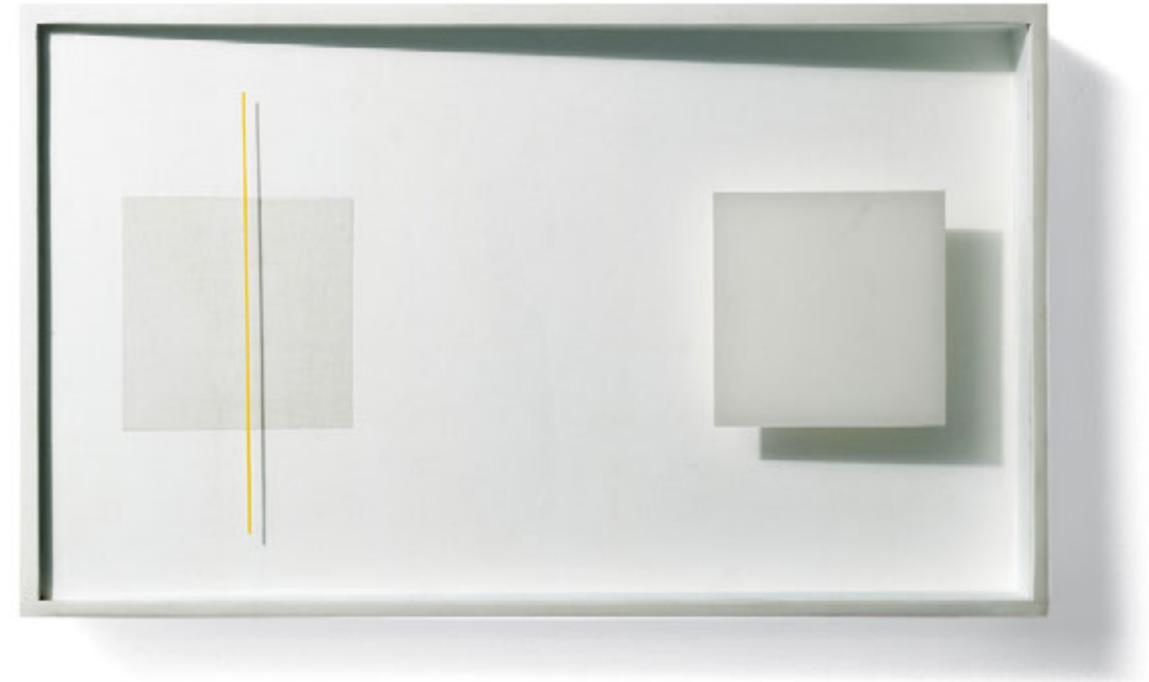
Bajo el título *Relaciones* presenta en el Salon des Réalités Nouvelles, celebrado del 10 de julio al 9 de agosto, un grupo de cinco pinturas seriales realizadas el año anterior, entre las cuales se encuentran *Progression*, *Etude pour une série*, *Pintura serial* y *Rotation*. Expone junto a sus amigos de la Galería Arnaud: Charles Maussion, Hora Damian, Georges Koskas y la islandesa Gerdur.

Se dedica a leer el libro de László Moholy-Nagy, *Vision in motion* (La visión en movimiento), publicado en 1947, que consiguió en la librería de la Galería Arnaud, y le pide a una amiga, Fernande Métraux, que le traduzca algunos pasajes.

Empieza a usar el plexiglás para la superposición de motivos en el marco de una misma obra (*Deux Carrés dans l'espace, Evolution*).

“

En 1953, utilizo por primera vez la superposición. Es un año muy importante en mi trabajo, que surge de la experiencia de mis dos etapas anteriores. Aprovechando mis distribuciones seriales de la etapa anterior, las aplico sobre planos idénticos superpuestos, variando el ángulo de superposición. Para mí, como para



Soto. s/t (Deux carrés dans l'espace), 1953
35 × 63 × 8 cm
© Archivos Soto / Todos los derechos reservados

“

En 1953, utilizo por primera vez la superposición. Es un año muy importante en mi trabajo, que surge de la experiencia de mis dos etapas anteriores. Aprovechando mis distribuciones seriales de la etapa anterior, las aplico sobre planos idénticos superpuestos, variando el ángulo de superposición. Para mí, como para tantos artistas que trabajaban en esa época con el procedimiento de la superposición, se trataba de producir un efecto dinámico.

Soto, “Teoría de Jesús Soto”, *El Minero*, Caracas, vol. 7, n° 11, septiembre-octubre de 1967, p. 5.

1954

En la primavera, Soto conoce a Jean Tinguely cuando éste expone en la Galería Arnaud sus relieves mecánicos.

En el Salon de Mai (Salón de Mayo) y luego en el Salon des Réalités Nouvelles, expone obras que aplican el principio de la superposición de tramas geométricas gracias a un soporte transparente en plexiglás. Una de esas *Composiciones*—hoy titulada *Métamorphose*, 1954) es reproducida en la revista *Cimaise* con un comentario lapidario y poco favorable :

“

Las experiencias llevadas a cabo a continuación del neoplasticismo y del constructivismo por el grupo de los pintores venezolanos invitados, en el cual se distinguen Oramas y Soto, están un poco “fuera de marco”, sobre todo debido a la ausencia de los jóvenes artistas de París a los que habíamos visto tomar esa orientación de primeros.

Roger Van Gindertael y Claude Hélène Sibert, “Le Salon de Mai”, *Cimaise*, París, n° 7, junio de 1954, p. 11.

Denise René y Victor Vasarely se fijan en ese trabajo y al poco tiempo visitan una primera vez el taller de Soto. Vasarely le regala una obra constituida por varias hojas de papel de calcar superpuestas, cada una con una forma dibujada con tinta. Soto la había elogiado porque le había llamado la atención la reproducción que de ella había visto en el número de marzo-abril de la revista *Art d'aujourd'hui*.

1955

“

En las *Réalités Nouvelles*, yo había visto las primeras obras de Soto. Tinguely, que acababa de llegar a París, había expuesto en 1954 algunos de sus primeros relieves. Meta Malevich en la Galería Arnaud. Agam había mostrado sus primeras obras transformables en Craven. Yo acababa de descubrir a Pol Bury. Se me ocurrió agrupar a estos artistas para “marcar un momento importante”. No se trataba, con esa primera manifestación, de hacer una enciclopedia, sino de reunir inmediatamente a estos innovadores. Fue un choque. Era inesperado, joven, estimulante. Un giro importante en un momento en que teníamos que luchar contra la boga del expresionismo abstracto.

Denise René a Gilles Plazy, in *Cimaise*, París, nos 162-163, enero-marzo de 1983, p. 14.

Como fruto de los encuentros del año anterior, la exposición *Le mouvement* (El movimiento) se presenta en la Galería Denise René del 6 al 30 de abril, con Agam, Bury, Calder, Duchamp, Jacobsen, Soto, Tinguely y Vasarely. Soto presenta varios relieves en plexiglás, entre los cuales estaban *Métamorphose* (1954), *Déplacement d'un élément lumineux* (1954), *Cubes suggérés* (1955) y *Métamorphose d'un cube* (1955).

Para la exposición se publica un folleto —conocido ahora con el nombre de *Manifiesto amarillo*, por el color del papel— que contiene las “Notas para un manifiesto” de Vasarely, dos textos de Roger Bordier —“Ciné” y “La obra transformable”—, así

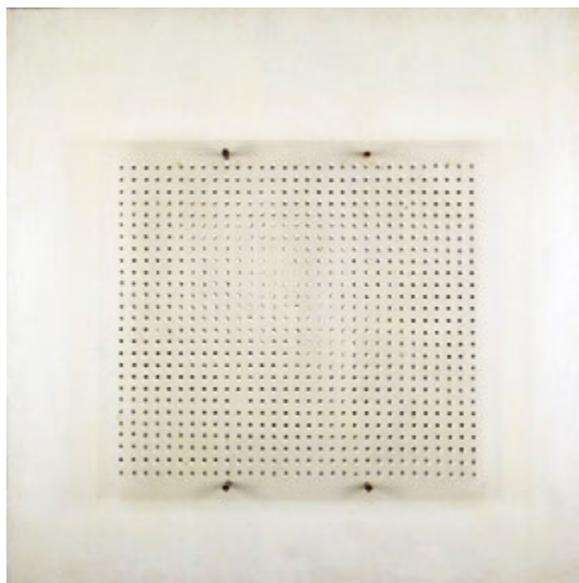


Vistas de la exposición “Le mouvement”, Galería Denise René, París, Francia, abril de 1955.
Foto Galería Denise René

como una nota histórica y un texto de Pontus Hulten —“Movimiento-tiempo o las cuatro dimensiones de la plástica cinética”.

“

El movimiento es una chispa de vida que vuelve al arte humano y verdaderamente realista. Una obra de arte dotada de un ritmo cinético que no se repite nunca es uno de los seres más libres que quepa imaginar, una creación que se libra de todos los sistemas y vive de belleza. Con ayuda



Soto. "Points blancs sur points noirs", 1954
100 × 100 × 12 cm
© Archivos Soto / Todos los derechos reservados

del movimiento, la aserción que uno hace cuando crea no corre el peligro de aparecer como una verdad definitiva.

Pontus Hulten, "Mouvement-temps ou les quatre dimensions de la plastique cinétique"; *Le Mouvement*, folleto de la exposición, París, Galería Denise René, 1955.

“

Estamos entonces ante la obra transformable. Ya se trate de la movilidad de la pieza misma, del movimiento óptico, de la intervención del espectador, la obra de arte se ha vuelto en realidad, por su propia sustancia, por su propia índole, constante y tal vez indefinidamente recreable. Pintura o escultura —aunque se vuelva en este caso cada vez más difícil asignarla a uno u otro género—, la obra se liberó de su carácter inmutable, de su total fijeza, de la coerción de la composición definitiva que nos complacíamos en reconocerle.

Roger Bordier, "L'œuvre transformable", ibidem.

Los más jóvenes del grupo —Agam, Bury, Soto, Tinguely— no soportan muy bien la tutela teórica de Vasarely y no aprecian mucho que no los hicieran participar en la redacción del Manifiesto amarillo. Entre ellos nace cierta solidaridad, fortalecida por la toma de conciencia de la existencia de objetivos comunes. Soto y Tinguely serán desde entonces muy unidos.

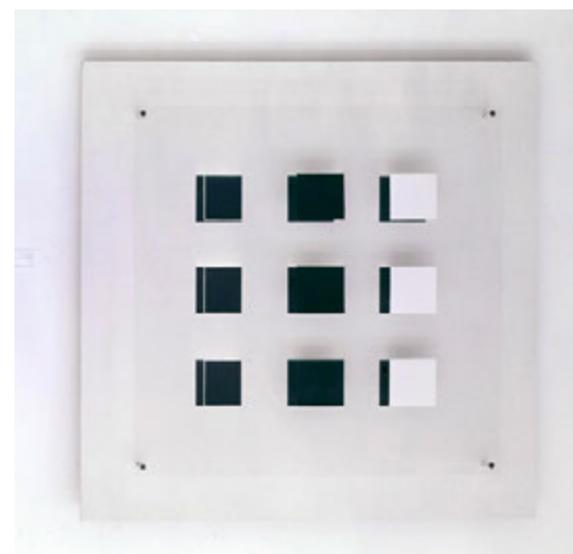
La exposición, que llama enseguida la atención, suscita numerosas reacciones en la prensa. Por sorpresa, la más negativa proviene de un defensor del arte abstracto, Léon Degand :

“

El movimiento [...] no es una novedad en ninguno de los sentidos que le dan, tal vez con demasiada generosidad, sus actuales promotores. Y no es una nueva concepción de la plástica. [...] Para ser una verdadera concepción de la plástica, el movimiento hubiera tenido que constituirse con un lenguaje y una lógica propia, en la misma medida que la figuración o la abstracción. Pero se contenta con el lenguaje y la lógica de la abstracción y para nada los reemplaza por cosa alguna. Y aún, por más movimiento que se pueda pretender que sea, no le hace dar un solo paso a la abstracción.

Léon Degand, "Le mouvement, nouvelle conception de la plastique"; *Aujourd'hui, art et architecture*, París, n° 3, mayo-junio 1955, p. 14.

Después de la exposición, el arquitecto Carlos Raúl Villanueva compra dos relieves (*Points blancs sur points noirs*, 1954; *Cubes suggérés*, 1955) para su colección personal de arte abstracto y constructivo, una de las más importantes colecciones históricas en ese campo. Soto y él se hacen muy amigos y empiezan una correspondencia importante que durará hasta la muerte del arquitecto en 1975.



Soto. "Tres, seis, nueve (cubes suggérés)", 1955
100 × 100 × 8 cm
© Archivos Soto / Todos los derechos reservados

“

Estoy esperando el envío de dos de sus cuadros a través de Lefebvre-Foinet. Ambos son destinados a enriquecer mi colección privada [...] y le ruego me envíe lo mejor de su obra tras la exposición de Denise René.

Carlos Raúl Villanueva a Soto, 3 de junio 1955. Archivos Soto, París.

La espiral de la *Rotative demisphere* (Rotativa demiesfera) de Duchamp, que estaba expuesta en la Galería Denise René, inspira a Soto su propia espiral, un relieve en plexiglás.

“

Cuando en 1955 veo la *Máquina óptica* de Marcel Duchamp, [...] se confirman mis posibilidades de producir un movimiento óptico. Se trataba de hacer lo que lograba Duchamp, pero sin ayuda de la máquina, del motor. Entonces nace la espiral, que es una superposición de veinticinco centímetros de dos seriales elípticas y donde el movimiento es una realidad sin discusión.

Soto, "Teoría de Jesús Soto"; *El Minero*, Caracas, vol. 7, n° 11, septiembre-octubre de 1967, pp. 5-6.

De esta obra que es una etapa esencial, Jean Clay dirá :

“

Una obra capital en la cual Soto resuelve de una vez tres problemas fundamentales : la integración del tiempo real en su lenguaje, puesto que la espiral sólo es legible en la duración ; la intervención del espectador, cuyo papel se torna decisivo en el proceso de descomposición de la forma ; la acentuación del carácter aleatorio de la obra, ya que de ahora en adelante la parte predeterminada del mensaje artístico está totalmente condicionada por la presencia y la situación de quien la mira. La obra

sólo existe en tiempo presente, como diálogo ; no está dada de antemano, está haciéndose perpetuamente. Nunca, hasta esta espiral de 1955, habrá Soto estado tan cerca de su objetivo : la destrucción metódica de cualquier forma estable, el estallido molecular de los sólidos, la dilución de los volúmenes.

Jean Clay, "Soto, de l'art optique à l'art cinétique", *Soto*, catálogo de la exposición, París, Galería Denise René, 1967.

Soto realiza también *La Cajita de Villanueva* que anuncia algunas instalaciones en el espacio como el *Cubo de espacio ambiguo de Ámsterdam* que realizará en 1969.

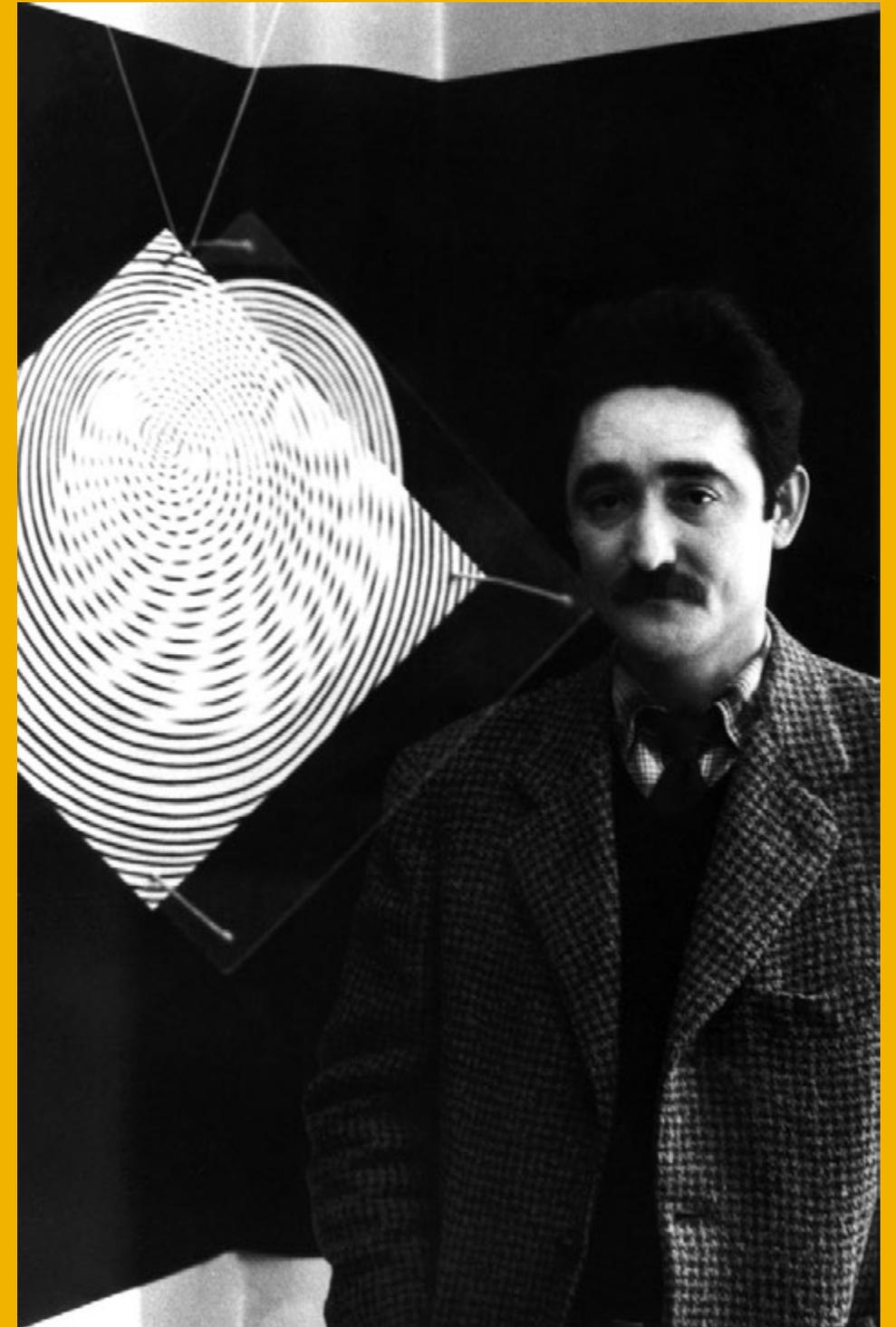
“

Posteriormente, [...] comprendí que el movimiento estaba determinado por las dimensiones relativas del dibujo y la del plano sobre el que [se] superponía. Reduciendo unas y otras recíprocamente obtenía el movimiento deseado, con menos relieve.

Desarrollando el principio de esta propiedad realizo la cajita, donde yo encuentro una especie de volumen virtual : tres cuadrados pintados cada uno sobre plexiglás y separados entre sí por cinco centímetros, que no existen si uno separa los elementos. Aquí se produce una situación inversa al concepto clásico, pues son los vacíos los que crean los volúmenes.

Soto, "Teoría de Jesús Soto", *El Minero*, Caracas, vol. 7, n° 11, septiembre-octubre de 1967, pp. 5-6.

Derecha: Soto y su obra "Spirale", 1955 durante la exposición "Abner, Soto, Agam", Galería Denise René, París, Francia, marzo de 1956. Foto Jean Lattes © Archivos Soto / Todos los derechos reservados



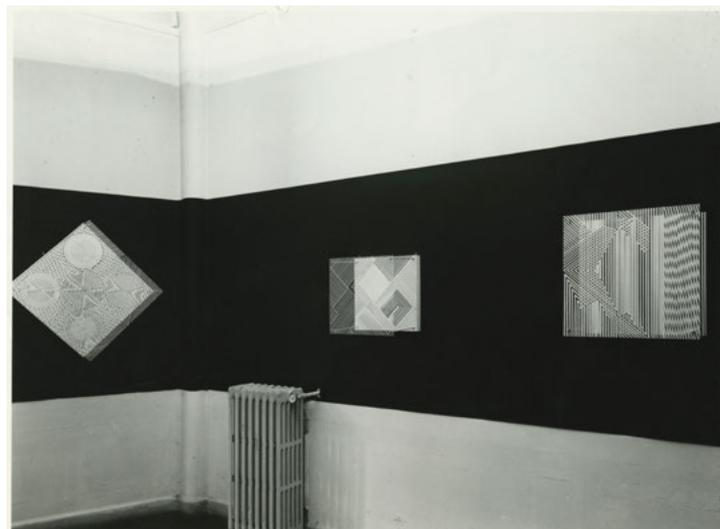
1956

Del 9 al 31 de marzo se presenta en la Galería Denise René, junto con una de Agam y otra de Abner, la primera exposición personal de Soto en París. Sobre un fondo de papel negro —idea sugerida por Mortensen—, muestra un conjunto de once *estructuras cinéticas* en plexiglás.

”

Más fascinantes son las construcciones en plexiglás de Soto hechas con el objetivo de provocar unas ilusiones ópticas que perturban nuestras nociones visuales. Dos placas transparentes están superpuestas de tal manera que las rayas paralelas de una se deslizan sobre las de la otra y así se prolongan hasta el infinito. Ligeras separaciones de los ejes provocan un movimiento de las líneas que se acentúa con nuestro más mínimo desplazamiento para luego no detenerse ni siquiera ante nuestros ojos fijos. Esos juegos refinados los escenifica en verdad la luz que se difunde a través de esas jaulas de vidrio, coloreándolas con matices sutiles de blanco-gris.

Wescher, “Abner, Agam, Soto”, *Cimaise*, París, nos 7-8, junio-agosto de 1956, p. 46.



Vista de la exposición “Abner, Soto, Agam”, Galería Denise René, París, Francia, marzo de 1956
© Archivos Soto / Todos los derechos reservados

Participa en el Festival de Arte de Vanguardia organizado por Michel Ragon del 4 al 21 de agosto en el gran edificio de apartamentos de Le Corbusier, La Cité Radieuse, en Marsella. Allí descubre la obra de Yves Klein.

”

La primera vez que vi una obra de Yves Klein fue en el Festival de Vanguardia de Marsella en 1956. En esa época, lo llamaban “Yves el monocromático”. La exposición la organizaba Michel Ragon, que había montado una salita con Agam, Tinguely, Klein y yo. [...] La monocromía que vi en esa exposición era muy horizontal, de metro y medio sobre unos sesenta centímetros más o menos, de color rojo-anaranjado. Me convencí enseguida de que se trataba de una proposición importante. Sobre todo que, desde que llegué a Francia, había una especie de clima propicio a la monocromía. Se podría incluso decir que estábamos esperando que alguien tuviera la valentía suficiente para hacerlo. Nadie se atrevía.

Soto, “Yves le monochrome”, *Art et Création*, París, n°1, enero-febrero de 1968, p. 74.

Hacia fines de año, Villanueva empieza a evocar la posibilidad de organizar una exposición de Soto en Caracas para el año siguiente :

”

Pienso organizar aquí el año próximo una exposición en Caracas del genio Jesús Soto. En la galería de la Fundación Mendoza o en el Museo de Bellas Artes. Dime cuando sería posible [...], el número de cuadros, las fechas, cómo mandar el conjunto, el tipo de catálogo, etc.

Carlos Raúl Villanueva to Soto, 6 de diciembre de 1956. Archivos Soto, París.

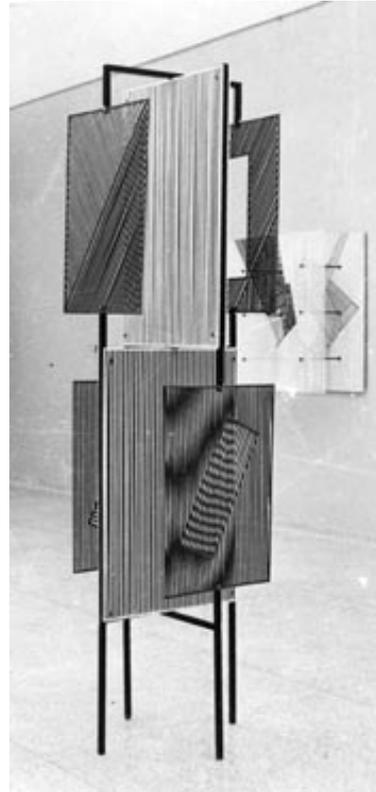
En diciembre, el diario *Combat* hace un balance de la situación del arte abstracto. A propósito de las obras de Soto, Tinguely, Agam y Schöffer, Louis-Paul Favre evoca en él la aparición de una vía nueva y experimental que él llama “Óptica artística” y que supera la oposición tradicional de las dos grandes tendencias del arte abstracto — constructivo/informal :

”

El arte experimental nació de su enfrentamiento, específicamente occidental, con las riquezas de la visión, de la óptica. Con ello, se afirmaba de una sola vez el ritmo, la cinética ; se arruinaban las formas estáticas del espacio, se aportaban nuevas dimensiones [...] Con Soto vimos el modo de proceder destinado a suspender cualquier instante estático de la visión. Un cuadrante de plexiglás hace vibrar la tela primitiva y acarrea no sólo el movimiento eterno sino también la imposibilidad de fijar un mismo color.

Louis-Paul Favre, “L’art abstrait : destinée 56”, *Combat*, París, 31 de diciembre 31 de 1956.

1957



Soto. s/t, c.1957
Exposición "Soto .estructuras cinéticas",
Museo de Bellas Artes, Caracas, Venezuela,
1957 © Archivos Soto / Todos los derechos
reservados

Del 26 de enero al 13 de febrero, el Palacio de Bellas Artes de Bruselas presenta la exposición "Pinturas cinéticas". Cuando se entera de que una obra abstracta completamente monocromática había sido rechazada, bajo el pretexto de que no tenía ninguna huella de composición, renuncia a su participación en el Salon des Réalités Nouvelles. No ha visto la obra y no conoce personalmente al autor, Yves Klein.

El 30 de junio, la exposición "Soto: Estructuras cinéticas" abre sus puertas en el Museo de Bellas Artes de Caracas. Se presentan treinta y seis obras en un montaje de Alejandro Otero. La exposición tiene un éxito inmenso y es ampliamente reseñada en la prensa venezolana.

Es entonces cuando Soto abandona el plexiglás para construir sus primeras estructuras cinéticas en metal soldado.

En el folleto desplegable que sirve de catálogo de la exposición, Carlos Raúl Villanueva escribe :

“

Soto, medio mago, medio geómetra, ha logrado, con elementos de plexiglás, hacer vibrar la tela tradicional y camina encantado a la conquista de dimensiones innumerables y desconocidas. Siempre he imaginado, en la plástica arquitectónica, la posibilidad de una nueva actitud que, como en la época barroca, libere el espacio interno de toda estática de la visión e imprima en múltiples dimensiones la alegría cinética del color. Soto, con un nuevo aporte, nos abre una puerta sobre el maravilloso paisaje del arte del mañana.

Carlos Raúl Villanueva, *Soto .estructuras cinéticas*, folleto de la exposición, Caracas, Museo de Bellas Artes, 1957.



Vistas de la exposición "Soto .estructuras cinéticas", Museo de Bellas Artes, Caracas, Venezuela, 1957 © Archivos Soto / A. Brandler

Este texto supone el anuncio de la futura colaboración entre el artista y el arquitecto en diferentes proyectos. A finales de ese año, Soto hace instalar en el campus de la Ciudad Universitaria de Caracas (en el jardín de la Escuela de Arquitectura) una *Estructura cinética* que forma parte de un grupo de obras tridimensionales fabricadas por el artista en Venezuela. La primera de ellas, la más sencilla en su concepción, estuvo expuesta en el Museo de Bellas Artes, antes de ingresar a la colección personal de Villanueva.

Estas obras, que Jean Clay llamaría más tarde (hacia 1965) "pre-penetrables", constituyen hitos de primera importancia en la reflexión de Soto sobre la dimensión ambiental y participativa de su arte. Con el mismo espíritu, Claudio Bozo ya anunció el 2 de agosto de 1957 lo que se convertiría en uno de los grandes temas del arte de Soto, el de la fusión de la obra y el espectador :

“

Con Soto, el sujeto-espectador se incorpora inconscientemente y necesariamente al mundo multidimensional de la pintura-arquitectura, siendo parte inevitable e indisoluble del binomio artístico por excelencia, como complemento necesario presente y singular.

Claudio Bozo, 2 de agosto de 1957 (artículo sin referencias). Archivos Galería Denise René, París.

1958

A comienzos de año, Soto recibe la visita de Gyula Kosice, que prepara en París, en la Galería Denise René, la exposición de sus obras hidrocinéticas, y de la sección argentina del grupo Madí.



Soto. s/t, 1958, 100 × 100 × 38 cm
© Archivos Soto / Todos los derechos reservados

Por intermedio de Tinguely, Soto conoce por fin a Yves Klein, algunos días después de la inauguración de la exposición “Vacío” en la Galería Iris Clert, el 28 de abril.

”

Ese cuarto vacío estaba muy en la línea del Yves le monochrome, “Yves el monocromático”, cuya obra había yo admirado en Marsella y que luego había perdido de vista. Fui enseguida un partidario muy caluroso de la idea del vacío. Me tranquilizó ver que un artista como él seguía con tanta lógica el sentido preciso de su pensamiento.

Soto, “Yves le monochrome”, *Art et Création*, París, n° 1, enero-febrero de 1968, p. 74.

Comienza a concebir obras compuestas por rejillas metálicas colgadas delante de un fondo opaco rayado con líneas finas (*Cuadrados concéntricos*, 1958 ; *Vibración horizontal-vertical*, 1958). Esta forma de proceder anuncia los desarrollos posteriores del arte de Soto. Jean Clay describe de la manera siguiente el efecto que produce :

“

Quedémonos inmóviles : un cuadrado impecable se dibuja, se superpone sobre un cuadrado más grande —el panel del fondo. Todo aquí respira calma, armonía, equilibrio.

Es la serenidad de alguien como Mondrian. Estamos en lo inmutable.

Movámonos un poco ; ahora se animan las geometrías regulares, y empieza —discreta, tenue, muy elegante— una pequeña agitación, una especie de incertidumbre, algo así como una duda sobre la compacidad de lo real, sobre el orden inmutable de las cosas. La barra ésta, corroída insidiosamente, el sólido éste, carcomido por entero por el juego sutil de las líneas del fondo, esta puesta en la tela de juicio delicada de las certezas más comprobadas, más rotundas, más cuadradas, ¿qué cosa son a no ser el arte de Mondrian revisitado, reconquistado desde adentro por el espíritu del arte moderno?

Jean Clay, “Jesús Rafael Soto”, *Visages de l’art moderne*, Lausana, Éditions Rencontre, 1969, p. 302.



Soto. “Mur de Bruxelles”, 1958
200 × 1929 × 115 cm
© Archivos Soto / Todos los derechos reservados

Según el mismo principio, Soto realiza *Primer cuadrado vibrante*, así como un poco más tarde unas de las primeras obras que rompe con una geometría predominante, *Cubos ambiguos* (1961), cuyo motivo principal es una construcción de alambre con líneas enmarañadas.

Aplica a gran escala su principio de oposición de una estructura metálica contra un fondo rayado y por encargo de Villanueva concibe dos *Muros cinéticos* monumentales para el Pabellón de Venezuela en la Exposición Universal de Bruselas. El mural interior cubre una superficie de siete metros por diez ; el mural exterior se presenta con la forma de una banda horizontal de dieciocho metros de largo, con unas varillas curvas que anticipan la serie de las *Escrituras*.



Soto. "Tour de Bruxelles", 1958
© Archivos Soto / Todos los derechos reservados

Estas obras suscitan diversos comentarios :

“

Durante todo el día, a las guías les hacen las mismas preguntas : “¿Qué representa esta pintura?”. Los espectadores más atrevidos proponen algunas sugerencias : “¿Representan fibras de madera?”, “¿Tiene algo que ver con la energía eléctrica?”.... En todo caso la mayoría de los visitantes reconocen enseguida el elemento que domina : el movimiento. La voluntad estética de Soto traduce en efecto el movimiento. [...] Cobran vida vibraciones con una apariencia cambiante e imprevisible, mientras que, al mismo tiempo, numerosas superficies virtuales aparecen entre las líneas y en los espacios abiertos, donde figuran una al lado de la otra y se interpenetran indefinidamente. Un juego de luz y de formas que no puede sino fascinar al espectador o, por lo menos, llamarle la atención.

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

Soto realiza además una estructura cinética que identifica al Pabellón de Venezuela. Conocida ahora con el nombre de *Torre de Bruselas*, esta construcción tridimensional deriva de las investigaciones de 1957 antes mencionadas.

En el mes de marzo participa en una exposición organizada por Bury, Tinguely, Spoerri y Paul van Hoeydonck en el Hessenhuis de Amberes con los miembros del grupo Zero —fundado en 1957 en Düsseldorf por Otto Piene y Heinz Mack—, cuyo título, "Vision in Motion-Motion in Vision" (La visión en movimiento-movimiento en la visión), se inspira directamente del título del libro de Moholy-Nagy.

Este acontecimiento constituye la primera manifestación concreta del acercamiento que se produce en esa época entre varias tendencias de la vanguardia europea —arte óptico y cinético, pintura monocromática, nuevo realismo.

Poco tiempo después, en julio, Soto está también presente con los mismos artistas en la exposición "Dynamo 1" organizada por Mack y Piene en la Galería Boukes de Wiesbaden.

1959



Invitación a la exposición "Vision in motion", Hessenhuis-Antwerpen, Amberes, Bélgica, 21 de marzo de 1959.

En el mes de junio, Iris Clert, a quien Tinguely llevó a conocer a Soto, le organiza una exposición personal. En ella muestra por primera vez obras de un nuevo tipo, constituidas por finas construcciones metálicas de aspecto complicado, colocadas contra fondos irregulares, rayados o cargados de materia, que incluyen a veces elementos pegados y que son puestas en relación con superficies vacías, monocromáticas (*Vibración azul cobalto*, 1959).

1960

En Venezuela obtiene el Premio Nacional de Pintura con una vibración blanca expuesta en el Salón Anual, la cual está elaborada con un hilo de alambre retorcido contra un fondo rayado de forma irregular.

La prensa del país publica numerosas entrevistas de Soto.

“

Siempre intenté hacer un arte en donde las formas dadas, incluso las formas geométricas, no contasen. Mis investigaciones no tienen nada que ver con los objetos en sí mismos. Mi pintura intenta representar el movimiento, la vibración, la luz, el espacio, el tiempo, cosas que existen pero que no tienen una forma determinada y la sola manera que he conseguido para lograrlo es intentar representar sus relaciones. Las relaciones son una entidad, ellas existen y pueden, en consecuencia ser representadas.

Soto, entrevista con Pedro Espinoza Troconis, "Soto Habla de su Pintura", *La Esfera*, Caracas, 21 de marzo de 1960.

“

Yo veo mis obras como pinturas planas, aunque un elemento de ellas esté en el espacio. De su fusión con el fondo y de la vibración resultante con el mismo nace el interés plástico de la obra, y no del efecto de una tercera dimensión. No me considero un escultor, sino pintor, aunque uso elementos de relieve. Esto es por necesidad en la búsqueda de mi lenguaje.

Soto, citado por Oswaldo Vigas, "Jesús Soto, el Pintor Venezolano que ha Logrado Hacerse Vida en Europa", *La Esfera*, Caracas, 1 de febrero de 1960.



Soto. "Première vibration", 1957
50 × 50 × 17 cm
Colección privada
Foto David Bordes © Archivos Soto / Todos los derechos reservados

En ese momento conserva también por primera vez con Miguel Arroyo, director del Museo de Bellas Artes de Caracas, acerca de su intención de crear en Ciudad Bolívar un museo de arte moderno, cuyo núcleo sería la colección privada que empieza a reunir con sus amigos a través de compras, regalos e intercambios.

Soto realiza su primer mural compuesto de desechos metálicos ensamblados para el Festival de Arte Vanguardia organizado en la Porte de Versailles por Daniel Spoerri y Jacques Polieri. El primero lo ayuda a recolectar los materiales y Tinguely, a soldarlos. Figura en la sección "Arte y movimiento" al lado de Agam, Pol Bury, Heinz Mack, Franck, Malina, Otto Piene y Jean Tinguely. En esa misma época, la *Espiral* (1955) es producida de forma de múltiple —treinta ejemplares— por las ediciones MAT (Multiplicación Arte Transformable) que Spoerri acaba de fundar en París.

Comienza la serie de los *Leños Viejos* (1960-1962), ensamblajes elaborados a partir de pedazos de madera y metal reciclado.

1961

participa en la importante exposición internacional de arte cinético “Bewogen Beweging”, organizada por Daniel Spoerri en el Museo Stedelijk de Ámsterdam del 10 de marzo al 17 de abril y retomada después por Pontus Hulten en el Moderna Museet de Estocolmo. Una diez obras —con las cuales culmina la exposición— dan una visión completa de su trabajo y hacen de Soto uno de los artistas mejor representados de los sesenta y dos seleccionados. Realiza además una de las obras más espectaculares de la exposición, un mural de grandes dimensiones formado por tres paneles con fondo rayado que soportan objetos heteróclitos. Esta instalación suscita los elogios de Carlos Cruz-Diez, que participa en la exposición y escribe para *El Nacional* :

“

En esta muestra, Soto vuelve a estar en la avanzada y nos sorprende al incorporar en tres grandes murales el valor del “Objeto hallado”. Trozos de árboles, raíces, cuerdas, redes sobre su tradicional rayado, producen una sensible impresión de movilidad que lo que destaca como el artista más sólido de toda la nueva generación del “movimiento”.

Carlos Cruz-Diez, “Tres Venezolanos en el Stedelijk de Amsterdam”, *El Nacional*, Caracas, abril de 1961.

A propósito de esa obra, Soto declara unos años más tarde :

“

La destrucción de la forma que plantearon los informalistas me interesó mucho en un principio, pero me di cuenta de que lo proponían ellos era la destrucción de la forma como cuerpo sólido, licuándola. Yo me proponía la destrucción de la materia, su transformación en energía. No quería hacer la apología de los elementos naturales : rama, red, cuerda, sino probar que se podía transformar su materia en energía. Energía no en el sentido científico del término, sino tal y como lo concibo : una condición sensible.

Soto, entrevista Ivan González, “Soto: liberar el material hasta que se vuelva tan libre como la música”, *Imagen*, Caracas, n° 32, 1-15 de septiembre de 1968, p. 10.

Soto participa en varias de las manifestaciones organizadas en torno al grupo Zero ampliado con los participantes franceses, italianos y holandeses : “MAT”, exposición en el museo de Krefeld de los múltiples editados por Daniel Spoerri desde 1959; “Zero-Edition, Exposition, Demonstration” (Cero: edición, exposición, demostración), en la Galería Schmela de Düsseldorf y “Zero” en la Galería A de Arnheim. Figura también en el tercer y último número de la revista *Zero*, el más elaborado de todos, que presenta una antología del grupo y de sus compañeros de camino.

De abril a mayo el Museo de Bellas Artes de Caracas organizada una segunda exposición de Soto en la que presenta un grupo de diecisiete vibraciones. Acerca de ella Guillermo Meneses, quien sigue la obra del artista desde mediados de los cincuenta, escribe :

“

El Soto de hoy ha dado un paso más. Los rayados del fondo han sido sustituidos en algunos casos por ricas materias. [...] La serena conciencia de Soto no se detiene ante las posibilidades que puede ofrecerle la obtención arbitraria de determinados elementos. Por el contrario, aprovecha los encuentros con objetos y los incorpora al cuadro, como también realiza búsquedas de materia y extraordinarias texturas parejas al gusto de los informalistas.

G. M. [Guillermo Meneses], “La Exposición de Jesús Soto”, *Visual*, Caracas, vol. 2, nos 13-14, enero-noviembre de 1961.

La prensa, prolífica una vez más, publica numerosas reseñas así como entrevistas con el artista, en las cuales éste explica la nueva orientación de su arte :

“

Al principio hice cosas de estructuras pero empleando elementos geométricos. Luego intenté liberar esa geometría hacia una escritura más libre. [...] Antes yo realizaba un cuadro como una cosa prevista o preconcebida. Sin embargo, más adelante he venido valorizando los elementos del hallazgo o del azar, durante la realización de mis obras. Yo no hago jamás una maqueta o un dibujo. Trabajo directamente la obra y ella me proporciona elementos que voy yo valorizando. [...] Para mí el azar es el elemento viviente y me proporciona una especie de extrañeza.

Soto, entrevista, “El Azar es Para mí el Elemento Viviente”, *El Nacional*, Caracas, 12 de abril de 1961.



Soto. “ZERO – Edition Exposition Demonstration” exhibition, Schmela Gallery Düsseldorf, Alemania, 1961
Foto Heinz Mack © Archivos Soto / Todos los derechos reservados



Soto.
Exposición "Soto", Galería Edouard Loeb, París, Francia,
1962. Foto Carlos Cruz-Diez

Con ocasión de su primera exposición individual llevada a cabo en junio en la Galería Edouard Loeb de París, Soto presenta un importante conjunto de obras materistas, en la línea de las investigaciones iniciadas por él entre 1958-1959. La exposición llama mucho la atención a David Medalla y a Paul Keeler, los futuros animadores de la Galería Signals de Londres.

Durante la noche del 5 al 6 de junio, cuando Soto está celebrando la inauguración de la muestra, le llega la noticia de la muerte de Yves Klein.

“

Para mí, Yves siempre estuvo muy presente. Era muy buen amigo. Siempre compartía el secreto de sus nuevos proyectos, de sus nuevas invenciones. Todavía hoy, me resisto a creer que haya desaparecido. [...] El gran Yves, para mí, es el Yves monocromático, el de los lienzos azules, anaranjados, monogold. Comparo la importancia de la toma de conciencia de ese Yves con Malevich y con Mondrian.

Soto, "Yves le monochrome", *Art et Création*, París, n° 1, enero-febrero de 1968, p. 74.

1962

Soto participa en la muestra "Zero" que se presenta en la Galería Ad Limitum de Amberes, donde entre febrero y marzo se le dedica una exposición individual.

Angel Hurtado realiza una película sobre Soto junto con la crítica Clara Diamant de Sujo, donde describe todas las etapas de la fabricación de una obra mural que integra objetos de desecho. *CAL (Crítica, Arte, Literatura)*, la revista de Guillermo Meneses, publica fotografías de la película la transcripción del comentario :

”

El artista comienza por reunir al azar los elementos de mísera condición / desechados / inservibles e que ha de valerse para componer un mural.

No hay plan preconcebido. O hay determinación de forma. As cosas irán diciendo de sí y de sus exigencias [...]. Ha concluido el primer panel y lo deja a un lado. Procede ahora a formar un intrincado tejido de alambres una espesa maraña de nudos y púas. Una fábrica le sirve de taller y si no empuña pinceles o pluma es porque ha de valerse de serrucho eléctrico mazo/lima/taladro/martillo/tenaza, serrucho y aún de la soldadura eléctrica si no del yunque y el crisol. Llamas/chispas/fuego empiezan a someter los alambres para que se dejen torcer, quebrar y unir hasta formar un todo según ese trazado secreto apenas esbozado en la imaginación de Soto. [...]

Ha llegado el momento de someter el primer plan a la fuerza igualatoria del negro y sus tonos arrojados con pistola sobre la superficie íntegra. Mientras Soto levanta la inmensa maraña de alambres para cerciorarse de la unión de las partes entre sí y del todo con la luz y el espacio que lo penetran y solazarse en las vibraciones que adivina.

Se aplica ahora a rayar dos paneles que utilizará como elemento de fondo. Lenta tarea de trazar rayas y más rayas iguales / Surcos de pintura blanca. [...] Las piezas comienzan a unirse la obra a cobrar unidad. El todo es conmovido por las vibraciones, y tiene lugar el drama de las fuerzas en movimiento.

Angel Hurtado y Clara Diamant de Sujo, "Así nace un mural con Jesús Soto", *CAL*, Caracas, n° 3, 19 de mayo de 1962.

Invitados por Edgar Pillet, Soto y su familia pasan el verano en Carboneras, una aldea de Andalucía a la cual volverán regularmente de vacaciones y donde se constituye poco a poco una comunidad de artistas e intelectuales. A los primeros asiduos (Dominique Aubier, Alfred Tomatis, Hans Hartung, Pillet...) se unen después Soto, Julio Le Parc, Francisco Sobrino, Antonio Asís, Takis... y los críticos Jean Clay y Christiane Duparc.

En noviembre, Soto participa en París en las reuniones del grupo Nueva Tendencia, nacido del encuentro ocurrido un año antes entre los artistas de Zero, los grupos italianos N y T, los miembros del GRAV, Groupe de recherche d'art visuel (Grupo de investigación de arte visual) y sus homólogos de Zagreb ; no obstante, Soto sólo se asocia a una de sus exposiciones, llevada a cabo en 1973.

El carácter maderista de sus obras tiende a desaparecer progresivamente en provecho de un lenguaje geométrico elemental.

“

En fin, en 1962, con toda la enorme experiencia de los últimos años, regreso a la organización y distribución rigurosa de los elementos plásticos. Mantengo el sistema de superposición y las estructuras metálicas, pero en base a una sola preocupación : la búsqueda de la vibración pura, la transformación de los elementos materiales en luz, la descomposición de la materia rígida en materia elástica [...]. Se establece la vibración pura, una relación entre las mil posibles desconocidas.

Soto, "Teoría de Jesús Soto", *El Minero*, Caracas, vol. 7, n° 11, septiembre-octubre de 1967, p. 6

1963

Toma parte en la exposición "Zero —der neue Idealismus" (Zero : el nuevo idealismo), organizada por la Galería Diógenes de Berlín. Concede una importante entrevista a Ludovico Silva para el diario venezolano *El Nacional*, en la cual describe en particular sus relaciones con las diferentes vanguardias europeas y reflexiona sobre algunos fundamentos de su arte :

“

He sido siempre un apasionado del neorrealismo se refiere así, en esta entrevista, al Nouveau Réalisme (el Nuevo Realismo). He participado al principio con los neorrealistas, no tanto haciendo obras de ese estilo sino en el entusiasmo con el movimiento. Mi mundo es un lenguaje diferente, pero los admiro mucho, y he expuesto bastante con ellos, sobre todo en las bienales de Holanda y de Bélgica, donde el grupo neorrealista y la búsqueda de arte visual puro del grupo Zero, del que formo parte, estaban reunidos. [...] (Nuestro punto de unión) está en la búsqueda de una nueva escritura, de una nueva manera de decir plásticamente que suplante los medios tradicionales de la pintura. [...]

Pero, según precisa entonces, sus "investigaciones visuales puras" rechazan las necesidades expresionistas del nuevo realismo y se dirigen, fuera de todo carácter descriptivo, hacia un estudio de las relaciones puras, independientes de los elementos : la vibración en estado puro y la transformación de la materia son preocupaciones tan importantes para él como el movimiento.

Soto, entrevista con Ludovico Silva, "Jesús Soto o la Viusalidad Pura", *El Nacional*, Caracas, 1963.

En abril-mayo, la Galería Diderot de París confronta las obras de Soto, Bury y Takis, en una exposición titulada "Structures vivantes" (Estructuras vivas).

En noviembre, la exposición "Soto: Kinetische Bilder" (Soto: cuadros cinéticos), organizada por Paul Wember, abre sus puertas en el museo Haus Lange de Krefeld, donde ya se habían mostrado obras de Klein y Tinguely. Algunas piezas históricas de referencia preceden un importante conjunto de obras recientes —unas treinta— entre ellas las primeras escrituras, compuestas por finos y curvos hilos de alambre —*Escritura de Italia* (1963). En el catálogo está inserto lo que se puede considerar como un múltiple: una hoja de plástico transparente con un motivo de líneas entrecruzadas que se puede manipular delante de otras dos hojas rayadas de manera distinta.

Paul Wember escribe :

“

El espectador activa esas estructuras según su propia actividad, es decir, cuando empieza a ser activo él, en un juego libre y sin ninguna conformidad perceptible a las leyes. Estas estructuras en reposo están dispuestas de tal forma que la tensión que contienen se desarrolla en el momento mismo en que el espectador entra en relación con la imagen, y aunque sea por el vínculo más tenue, el del ojo. El movimiento de estas imágenes es el movimiento del espectador quien, en el juego recíproco entre la estructura y el movimiento del cuerpo, se vuelve consciente de su propio movimiento.

Al mismo tiempo, se vuelve consciente del hecho de que las estructuras en reposo, como todas las cosas en reposo, no significan nada de por sí. La cosa en reposo renuncia de inmediato a la validez de su existencia, que está vinculada al momento. El reposo local se transforma, como consecuencia

de la actividad del espectador, en movimiento en el espacio y el tiempo. El equilibrio de todo lo vivo sólo existe en el cambio permanente.

Paul Wember, [sin título], catálogo de la exposición *Soto, Kinetische Bilder / Tableaux cinétiques*. Krefeld, Museo Haus Lange, 1963. Traducción original corregida.



Vista de la exposición, XXXII Biennale Internazionale D'Arte di Venezia, Pabellón de Venezuela, Venecia, Italia, 1964
Foto André Morain © Archivos Soto / Todos los derechos reservados

1964

Soto está presente en la Bienal de Venecia con diecinueve obras recientes.

Un artículo sobre el op art publicado en la revista *Time*, en el cual Soto es presentado como un seguidor de Vasarely, suscita la siguiente repuesta suya :

“

Sir : su artículo “Op Art” es no solamente oportunista sino también decepcionante.

Jesús Rafael Soto

Sir : Le ruego ponga “deshonesto” en vez de “decepcionante”.

Soto, [sin título, carta al editor], *Time*, Nueva York, vol. 84, nº 18, 30 de octubre de 1964, p. 10.

Paralelamente, una polémica con William Seitz a propósito del lugar que se le concede en la exposición “The Responsive Eye” (El ojo participación), prevista para el año siguiente en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, lo lleva a renunciar a su participación. Así le explica el porqué a un amigo coleccionista.

“

Sólo quise reaccionar contra la tendencia interesada de algunos ambientes de querer hacerme pasar por alumno de Vasarely — tendencia reflejada también en el artículo

de *Time* que presenta la exposición— y le había pedido al señor Seitz que yo y Agam estuviéramos representados en condiciones de igualdad con Vasarely.

Soto a Arnold H. Maremont, 7 de febrero de 1965 (Archivos Soto, París)

Un poco después explicará a Iván González :

“

En una exposición que organizó el Museo de Arte Moderno de Nueva York se quería hacer aparecer el arte óptico como la vanguardia plástica y éste ya había dado paso al arte cinético, que tenía diez años de evolución. En esa época todavía no era tan conocido y me querían incluir entre los jóvenes artistas ópticos, protesté, di datos y fechas de cómo había evolucionado hacia el arte cinético, no podía aceptar que los que estaban “patinando” en el arte óptico pasaran como maestros de algo que no habían resuelto.

Soto, entrevista con Ivan González, “Soto : liberar el material hasta que se vuelva tan libre como la música”, *Imagen*, Caracas, nº 32, 1-15 de septiembre de 1968, pp. 9-10.

Las manifestaciones vinculadas al grupo Zero y sus afiliados europeos, entre los cuales participa Soto, son particularmente numerosas en 1964 : “Zero”, New Vision Center, Londres; “Mikro Zero/Nul”, Galería Amstel 47, Ámsterdam; “Nul=0” y “Zero=0=Nul”, Galería Delta, Amberes y Rhedens Lyceum, Velp; “Group Zero”, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Filadelfia.

En compañía de muchos artistas más, toma parte en la exposición “Mouvement 2” (Movimiento 2), presentada en la Galería Denise René de París del 15 de diciembre de 1964 al 28 de febrero de 1965.

1965

Organizada por la Galería Kootz de Nueva York, entre el 9 y el 27 de marzo tiene lugar la primera exposición individual de Soto en los Estados Unidos.

El artista viaja a Nueva York, ve por primera vez el *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* de Malevich en el Museo de Arte Moderno y comprueba que la obra corresponde perfectamente a la imagen mental que tenía de ella.

“

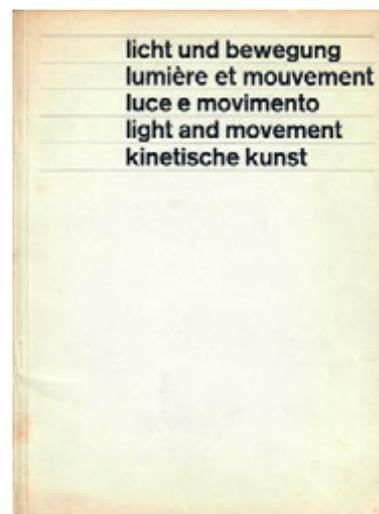
No hay necesidad de ver su *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* para gozar de su pintura. Basta conocer la proposición. Ese cuadro lo vi hace poco en Nueva York. No me conmovió más que la idea que tenía de él. Conocía su existencia desde 1949. ¡Formidable! pensé entonces. Es la síntesis. Al pintar blanco sobre blanco, Malevich quiso decir : pintemos la luz como la luz. Pongámosla directamente en el lienzo. Inútil pasar por intermedio de los objetos sobre los cuales uno acostumbra captarla.

Soto, citado por Jean Clay, "Jesús Rafael Soto", *Visages de l'art moderne*, Lausana, Éditions Rencontre, 1969, p. 312

Ese año, Soto emprende nuevos ciclos de obras : los cuadrados vibrantes compuestos por tramas de cuadrados que cubren casi por entero unos fondos rayados a veces divididos en dos partes ; las vibraciones horizontales, cascadas de líneas colgadas de hilo de nylon y derivadas de éstas, las columnas vibrantes.

Interviene en la exposición "Licht und Bewegung" (Luz y movimiento), organizada por Harald Szeemann en la Kunsthalle de Berna, del 3 de julio al 5 de septiembre, y presentada más tarde en Bruselas, Baden-Baden y Düsseldorf. Soto es uno de los artistas más representados, con veinticuatro obras pertenecientes a todas las épocas.

La etapa de Bruselas, "Lumière, mouvement et optique" (Luz, movimiento y óptica), añade a la selección anterior de Harald Szeemann —que no lo incluía— un grupo de obras del op art. Aunque



Catálogo de la exposición "Licht und Bewegung – Kinetische kunst", Kunsthalle Bern, Bern, Germany, septiembre de 1965.

el prefacio del catálogo escrito por Jean Clay busca distinguir claramente entre op art y arte cinético, la yuxtaposición suscita las protestas de varios artistas. Antes de la presentación de la exposición en la Staatliche Kunsthalle de Baden-Baden, Soto, Agam, Bury, Tinguely y Takis dirigen a su director, Dietrich Malhow, una carta de advertencia contra cualquier intento de amalgama entre sus obras y la tendencia op del cientismo :

“

Deseosos de evitar cualquier confusión entre nuestros trabajos y los de la escuela llamada "óptica" —muy diferentes—, tenemos un muy particular empeño en que se respete la selección de Berna —la cual estaba fundamentada exclusivamente, como lo indica su título, sobre la noción de movimiento real. En efecto, contra nuestro acuerdo, con ocasión de la exposición de Bruselas, se añadieron en el último momento al conjunto cinético que presentábamos con nuestros amigos un número importante de obras llamadas "ópticas". Empeñados en impedir de ahora en adelante confusiones de esta índole, le pedimos encarecidamente, si expone en Baden obras llamadas "ópticas", que tenga a bien no hacerlas figurar en la misma exposición que las nuestras. De no ser así —y para evitar una amalgama que es gravemente perjudicial para nosotros— nos veríamos obligados a retirar nuestras obras.

Carta del 2 de noviembre de 1965 (Archivos Soto, París)

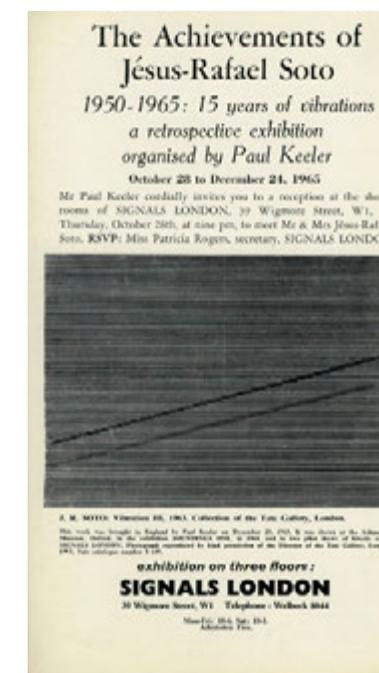
Ocho días después, la repuesta de la Kunsthalle le da la razón a los firmantes de la carta :

“

La exposición se hará con el espíritu que usted y sus amigos desean : ¡no habrá ÓPTICO en Baden-Baden!

Carta del 10 de noviembre de 1965 (Archivos Soto, París)

Paul Keeler organiza una gran campaña publicitaria para la importante retrospectiva que Soto —más de cincuenta obras— presenta en la Galería Signals de Londres entre octubre y diciembre. La exposición "The Achievements of Jesús Rafael Soto: 15 Years of Vibrations" (Los logros de Jesús Rafael Soto: quince años de vibraciones), coincide con el primer aniversario de la galería, cuyo nombre se había elegido por referencia a las obras de Takis y que se dedica a la promoción del



Catálogo de la exposición "The Achievements of Jesús Rafael Soto: 1950-1965: 15 years of vibrations", Galería Signals London, Londres, 1965
Invitación a la recepción el 28 de octubre de 1965, anuncio de la revista *Signals*.

arte cinético y el arte de participación, con exposiciones de grupo e individuales de Takis, Sergio de Camargo, Lygia Clark, Carlos Cruz-Diez...

Para la ocasión, Soto realiza dos grandes obras murales compuestas, según el principio de las *Vibraciones horizontales*, por ramos de varillas finas y curvas colgadas contra un fondo de rayas —una de ellas, *Vibrante Signals*, será donada por el artista en 1974 al Museo de Arte Contemporáneo de Caracas.

Junto con la exposición se publica un número especial de *Signals Newsletter*, dedicado por entero a Soto, órgano de difusión de la galería, editado por el artista David Medalla. En él figura un texto corto de Soto, que se ha reproducido a menudo :

“

Comprobamos la existencia de relaciones en todos los instantes lúcidos de nuestro comportamiento. Nos maravillamos de las leyes del azar, sin darnos cuenta de que sólo tomamos conciencia de realidades en las que no habíamos pensado. Los elementos se hunden en la obra como el pez en el agua ; todas esas direcciones, velocidades, accidentes, posiciones están ordenadas por un todo envolvente del que son tributarias y que condiciona sus variantes. Su fuerza se mide por la cantidad de sus revelaciones. Ese estado, consciente o no, del artista contemporáneo le dio al arte de nuestro tiempo una sorprendente riqueza de posibilidades.

Soto, [sin título], *Signals Newsletter*, Londres, vol. 1, n° 10, noviembre-diciembre de 1965, p. 1.

Interviene otra vez en numerosas manifestaciones organizadas en torno al grupo Zero, en especial en Washington, “Zero: An Exhibition of European Experimental Art” (Zero: una exposición de arte experimental europeo), The Washington Gallery of Modern Art, y sobre todo “Nul 1965” en el Museo Stedelijk de Ámsterdam.

Durante este año, el artista y sus amigos intensifican sus diligencias ante las autoridades de la región de Guayana para la creación de un museo que pudiera acoger en Ciudad Bolívar la colección personal que el artista empezara al final de los años cincuenta.



Vista de la exposición, XXXIII Biennale Internazionale D'Arte di Venezia, Pabellón de Venezuela, Venecia, Italia, 1966
Foto André Morain © Archivo Soto / Todos los derechos reservados

1966

En la XXXIII Bienal de Venecia, en la que Julio Le Parc recibe el Gran Premio de Pintura, Soto cubre completamente los muros del Pabellón de Venezuela con una cortina de finas varillas metálicas y colgantes. El *Muro panorámico vibrante* representa una etapa decisiva hacia la invención del penetrable.

En las entrevistas que concede en esa ocasión, repasa algunos datos esenciales de su modo de proceder :

“

Yo he utilizado solamente el ojo como motor. En ningún momento he querido utilizar el motor eléctrico ni la cuestión mecánica. [...] Yo quiero siempre establecer una diferencia entre arte óptico y arte cinético. Arte óptico era lo que yo encontré cuando llegué aquí con Mondrian.

Arte bidimensional, que no tenía el tiempo integrado. Lo andaba buscando. Lo interesante en nosotros es que sí llevamos la pintura al tiempo. Y al hacerse temporal, la pintura deviene cinética, de movimiento. [...] Vasarely es un pintor óptico que parte de la idea de la Bauhaus, pero él es un pintor bidimensional. En cambio, yo soy un pintor cinético. Mi obra es de movimiento, y en eso hay una enorme diferencia. [...] Yo me intereso en la transformación de la materia. Tomar un elemento, una línea, un pedazo de madera, de hierro, y transformarlo en una cosa de luz pura... transformarlo en vibraciones. Una materia, que es sólida, volverla aérea, esa es mi preocupación actual. De manera que no es solamente el movimiento, sino también la transformación de los elementos.

Soto, entrevista con Carlos Díaz Sosa, "La Gran Pintura es Cosa de Progreso Histórico", *El Nacional*, Caracas, 1 de agosto de 1966.

Soto está representando en diferentes exposiciones del grupo Zero ampliado, en Ámsterdam, Brescia y Roma.

1967

Realiza la portada del número de *Studio international* correspondiente a febrero de 1967, dedicado al arte cinético, y en él publica también un breve texto teórico donde afirma otra vez la primacía de las relaciones sobre los propios elementos constituyentes de la obra :

“

Un pedazo de alambre se quiebra contra un fondo moaré. Su forma queda "desmaterializada". Sufre una transformación, metamorfosis. Uno no puede decir dónde está el alambre y dónde está el fondo. Suspendo varillas amarillas delante del mismo fondo y aparecen puntos negros en el amarillo. ¿De dónde salió el color? [...] Yo no me intereso por las proporciones entre las cosas, sino sólo por sus relaciones. No me intereso por las proporciones de los colores entre sí o de las líneas entre sí. Las relaciones tienen más valor que las proporciones. [...] La obra es esencialmente relación. No entre dos elementos del cuadro, sino entre el principio que gobierna el cuadro —por ejemplo, la desmaterialización— y una ley general del universo que condiciona todo. Esas relaciones se podrían llamar relaciones azarosas, por azar : no pueden ser previstas. Suceden por casualidad, según las leyes del azar. Puede parecer extraño hablar de leyes del azar, pero los acontecimientos casuales no suceden independientemente de leyes. Sólo que esas leyes son difíciles de descubrir. Por eso las llamamos leyes del azar. Mi objetivo es descubrir esas leyes.

Soto, [sin título], *Studio International*, Londres, vol. 173, n° 886, febrero de 1967, p. 60.



Exposición "Soto – de l'art optique à l'art cinétique", Galería Denise René, rive gauche, París, Francia, 1967
Foto André Morain © Archivos Soto / Todos los derechos reservados

Para su exposición individual que abre en mayo en la Galería Denise René de París, Soto unifica el espacio de la galería cubriendo una parte del techo con una varillas cortas verticales, colgadas a pequeños intervalos de distancia según un principio que dará lugar a las *Extensiones* y las *Progresiones*.

Además de otro muro vibrante, en el mismo espíritu del concebido en Venecia el año anterior, construye su primer *penetrable* verdadero por medio de tubos finos de plástico que cuelgan desde el techo hasta el suelo de la galería, por entre los cuales los visitantes son invitados a desplazarse libremente.

El artista dirá luego de lo que fue considerado enseguida como una de sus principales invenciones :

“

El penetrable concreta la idea que nutrió mi pensamiento sobre la plenitud total del universo, llenado por las relaciones. Es la revelación, del espacio sensible, eternamente pleno de lo más puros valores estructurales, tales como la energía, el tiempo y el movimiento. La experiencia del espectador que participa al entrar en un penetrable, y por eso mismo en un espacio-tiempo diferente, será para él más evidente el día en que pueda moverse libremente en un medio ambiente en que la gravedad no exista.

Soto, citado por Marcel Joray, *Soto*, Neuchâtel, Éditions du Griffon, 1984, p. 174.

En el catálogo de la exposición, Jean Clay escribe :

“

Verán sobre estas paredes con que lógica incansable, desde 1957 hasta hoy, [Soto] va a llevar a término el problema visual que decidió tratar. Se mete primero con figuras geométricas simples : desintegra cuadrados y barras. Pronto, con las *Escrituras*, acomete contra delgados hilos de metal y hace que se evaporen literalmente ante nuestros ojos, hasta que en 1965 ya sólo propone puras *Vibraciones* inateriales, en las cuales cualquier rastro de forma desapareció por completo, en que la noción misma de plástica no logra ya operar y queda definitivamente superada. Al mismo tiempo que esas barras inasibles, que se agitan con un movimiento muy leve colgadas de su hilo de nylon, se atomizan en efecto no sólo nuestros viejos hábitos visuales ante el carácter tanto tiempo concreto de la pintura, sino también nuestra propia concepción de la estética, fundamentada durante siglos sobre las proporciones de equilibrio o de contraste entre formas y colores dentro del lienzo —concepción que nos sería muy difícil encontrar la manera de aplicar hoy al último desenlace de la obra de Soto. Entonces se realiza la profecía de Malevich en 1919 : “Quien hace construcciones abstractas, y aún se basa en las proporciones recíprocas de los colores en el seno de la tela, es alguien que aún está encerrado en el mundo de la estética, en vez de estar sumido en la filosofía”. Pero resulta que Soto da hoy un nuevo concepto : lo invisible. Tal o cual barra que existía ante nuestra mirada se borra de pronto por entero. Toda materia desaparece, se desvanece en el fondo estriado del cuadro. Basta menear la cabeza y se desmorona una cara de lo real —para renacer enseguida, imagen acelerada de la fugacidad del mundo.

Jean Clay, “Soto, de l'art optique à l'art cinétique”, catálogo de la exposición Soto, París, Galería Denise René, 1967.

Y a propósito de la dimensión ambiental de las obras de Soto, añade más :

“

Sus trampas arácnas, en las que el ojo se azora y se pierde, las interpone ahora en nuestro espacio, el mismo espacio donde circulamos, donde vivimos.

La obra ya no está ahora en un más allá de lo real, ya no es una ventana que da a lo imaginario, una ventanilla por la cual el ojo bien arrellanado en un espacio familiar podía degustar un instante los vértigos otrora experimentados por el artista. Al contrario : se mete en lo real, invade nuestro sentimiento del espacio, cuestiona nuestra idiosincrasia. [...] La máquina infernal de Soto amenaza la totalidad del espacio en que deambulamos —ese espacio del cual creíamos estar tan seguros. La ficción invade lo real ; se vuelven indiscernibles. Caemos en el vértigo. Siendo las cosas así, la extraña metamorfosis se podría apoderar de todo el espacio —de todo mi espacio vital.

Jean Clay, "Soto, de l'art optique à l'art cinétique", catálogo de la exposición Soto, París, Galería Denise René, 1967.



Soto. "Sotomagie", 1967
Ediciones Galería Denise René, París,
Francia 1967.

Simultáneamente, la Galería Denise René edita la caja *Sotomagie*, "biografía en una maleta" de Soto, que reúne las reproducciones de once obras realizadas entre 1951 y 1965 y traza así el conjunto de su itinerario.

De mayo a agosto participa en "Luz y movimiento", ambiciosa exposición de grupo organizada por Franck Popper en el Museo de Arte Moderno de la Ville de París. Concibe un *Gran muro vibrante* de casi nueve metros de largo, en continuidad con la ambientación de Venecia de 1966, pero que integra también la luz artificial en movimiento. Según el cronista del diario *Le Monde*, Jacques Michel, se trata de "uno de los momentos más hermoso de esta manifestación".

En la introducción del catálogo, Franck Popper escribe :

“

El arte sutil, musical y matemático de Soto siempre estuvo centrado en una "captación" de la luz. La introducción de la luz artificial en movimiento en esta proposición da fe de no sólo un pensamiento artístico que siempre está evolucionando, sino también de un espíritu práctico adaptable a la transformación arquitectónica en curso de realización. Así la arquitectura se vuelve cada vez más inmaterial y la sensación de solidez puede ser remplazada por un sentimiento de vibración luminosa.

Frank Popper, introducción al catálogo *Lumière et Mouvement*, París, Musée d'Art Moderne de la Ville de París, 1967.

Jean Clay critica la selección pletórica y niveladora de la exposición, así como su desviación lúdica :

“

En la euforia general creada por los dispositivos ingeniosos, conceptos fundamentales como la fugacidad, la desmaterialización, la inestabilidad, lo invisible, la ambientación, la permutación, lo ondulatorio, la ubicuidad, lo aleatorio, perdían toda su claridad, y salas enteras en las cuales figuraban algunas de las etapas decisivas del pensamiento estético moderno parecían destinadas a exhibir innovaciones técnicas.

Jean Clay, "Le cinétisme est-il un académisme ?", *Robho*, París, n° 2, noviembre-diciembre de 1967.

Julio Le Parc y Soto comparten la portada del primer número de la revista *Robho*, animada por Julien Blaine, Jean Clay y Christiane Duparc —una de las más innovadoras de su época, en cuanto a la forma, con una diagramación de Cruz-Diez, y también en cuanto al discurso.

En un artículo titulado "La pintura está acabada", Jean Clay declara :

“

El cinetismo no es "lo que se mueve", sino la toma de conciencia de la inestabilidad de lo real. [...] La originalidad del nuevo arte proviene de que el soporte se vuelve a su vez inestable. El fenómeno de metamorfosis se desarrolla ahora en el propio seno de la materia constituyente de la obra. La obra ya no es la recensión estática de un movimiento experimentado previamente por el artista y que se supone que él nos describe a posteriori por intermedio de formas y de colores que evoquen y traten de restituir el choque emocional recibido. Muy al contrario : el fenómeno estético se desarrolla directamente ante nuestros ojos, la obra nace, se agita, vibra, consume energía, muere y renace. Es el lugar de un fenómeno real y actual de la naturaleza, canalizado por obra del artista —un fenómeno que la constituye y que la crea. [...] Una obra cinética sólo existe por el desarrollo, ante nuestros ojos, hic et nunc, de un acontecimiento físico : las fuerzas de la naturaleza —sombras, luz, energía motora— son requeridas para llevar a cabo ante nosotros el gran trabajo que realizan sin descanso en la totalidad del universo. El cinetismo no es un arte realista ; es un arte de lo real.

Jean Clay, "La peinture est finie", *Robho*, París, n° 1, junio de 1967.

A propósito de Soto, añade :

“

Las “vibraciones” de Soto, que en el curso de los años él supo volver cada vez más aéreas, cada vez más inmateriales, constituyen ciertamente hasta hoy una de las empresas más acabadas de aniquilación total de la forma. Nos damos cuenta cada día, en Europa como en América, que pocas obras han tenido tanta influencia sobre el desarrollo del arte cinético.

Jean Clay, “La peinture est finie”, *Robho*, París, n° 1, junio de 1967.

Mientras tanto, por encargo de Carlos Raúl Villanueva, Soto instala su primer volumen suspendido en el Pabellón de Venezuela en la exposición Universal de Montreal.

“

El mundo espacial por el cual me intereso es independiente de toda medición. Creo que las relaciones son anteriores a los elementos y que estos no tienen otra función sino revelarlas. Para revelarnos la existencia de esas relaciones, cualquier espacio envolvente es válido. Cuando el arquitecto Villanueva me ofreció, en el Pabellón de Venezuela de Montreal, una limitación de trece metros cúbicos, sin ningún elemento interno, me dediqué a demostrar con una intensidad máxima la plenitud de las relaciones que esas proporciones generan. Mi obra no es otra cosa sino un detector de las infinitas vibraciones que el cubo de Villanueva delimita en el mundo.

Soto, [sin título], *Opus International*, París, n° 2, julio de 1967, p. 97.



Soto. “Volume suspendu”, 1967
1200 × 400 × 400 cm
Exposición Universal - Expo 67 Villanueva Soto, Pabellón de
Venezuela, Montreal, Canadá, 1967

1968

En la primavera, *Robho* publica un estudio fundamental de Jean Clay sobre los *Penetrables* que, en su opinión abarcan tanto las nociones de ambientación como de participación del espectador y de fusión de éste con la obra de arte, y constituyen por ende “una de las proposiciones más ricas y más acabadas del arte actual, (que) está en la encrucijada de las principales preocupaciones del momento” :

“

La ambientación, en Soto, es radical. Su primera función es la de tumbar las paredes que nos rodean. Las pulveriza ópticamente. La sala invadida por el penetrable ya no tiene proporciones descriptibles. El volumen es elástico, fluido. Por momentos el ojo vaga por una selva ilimitada, por momentos registra una vibración a dos centímetros de la retina. Se pierde el asiento de nuestra visión —y hasta nuestros hábitos mentales— en ese universo en perpetua metamorfosis donde quedan entrampados todos los sistemas de perspectivas posibles. Lidiamos con signos que sin cesar se anudan y se desanudan, sin tregua se hacen y se deshacen ante nuestros ojos, y vivimos la experiencia de un mundo sin proporciones cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna.

Jean Clay, “Les Pénétrables de Soto”, *Robho*, París, n° 3, primavera de 1968, pp. 22-23.



Soto y su hija Isabelle en su obra “Volume suspendu”
1968, 200 × 100 × 50 cm
Foto André Morain © Archivo Soto / Todos los derechos reservados

Jean Clay cita además una declaración de Soto a menudo repetida y que se convertirá en una especie de credo :

”

Antaño, el espectador se situaba como un testigo exterior a la realidad. Hoy en día sabemos bien que el hombre no está de un lado y el mundo de otro. No somos observadores sino partes constitutivas de una realidad que sabemos que es un hervidero de fuerzas vivas, muchas de las cuales son invisibles. Estamos en el mundo como peces en el agua : sin distancia frente a la materia-energía. DENTRO y no FRENTE : ya no hay espectadores, sólo hay participantes.

Soto citado por Jean Clay, "Les Pénétrables de Soto", *Robho*, París, n° 3, primavera de 1968, pp. 22-23.

El 21 de mayo la Kunsthalle de Berna inaugura la retrospectiva más importante sobre la obra de Soto desde la presentada en Caracas en 1957. Inicialmente organizada por Harald Szeemann, la exposición emprende luego una larga itinerancia que la lleva a Hannover (Kestner-Gesellschaft), a Düsseldorf (Kunstverein), luego en 1969, a Ámsterdam (Stedelijk Museum), a Bruselas (Palacio de Bellas Artes) y por último a París (Museo de Arte Moderno de la Ville de Paris).

Cada etapa es ocasión de reordenamientos e intervenciones especiales, en particular con respeto a las obras ambientales : *Penetrables, Muro cinéticos, Volúmenes colgantes.*

En Berna, el mural concebido por Soto tiene veinticuatro metros de largo. En el catálogo de Hannover, Heinz Hack rinde a Soto un homenaje "vibrante" :

“

Ningún artista le ha dado a la línea el movimiento óptico que Soto llama "vibración". Vibración es simple y llanamente un sinónimo de Soto. La línea en el plano, el plano hecho de líneas, la línea en el espacio, el espacio hecho de líneas, la línea entre las líneas, el espacio entre las líneas, mil líneas, una línea, el observador ante la línea, el observador en el espacio de las líneas... todo eso es vibración. El movimiento virtual en el espacio artificial es un problema artístico que me fascina, como a otros artistas, desde hace años, pero ningún artista ha enfrentado su deber de manera tan decidida, tan incondicional, tan irrevocable como Soto. Lo hizo sin bulla y con constancia ; no cedió a la seducción de sus propios recursos ni a otras tentaciones ; su moral está sencillamente formada a imagen y semejanza de sus recursos : está solo con él mismo, es perfectamente libre.

Heinz Mack, "Mack über Soto", catálogo de la exposición *Soto*, Hanovre, Kestner-Gesellschaft, 1968.



Soto. "Mur cinétique", 1968
460 × 2400 × 180 cm
© Archivos Soto / Todos los derechos reservados

El catálogo de *Ámsterdam* y de *París* comprende un texto de Jean Clay y le otorga mucho lugar a las declaraciones de Soto :

“

Lo inmaterial es la realidad sensible del universo. El arte es el conocimiento sensible de lo inmaterial. Tomar conciencia de lo inmaterial en estado de estructura pura es cruzar la última etapa hacia lo absoluto.

Soto, *Soto*, catálogo de la exposición, *Amsterdam*, Stedelijk Museum, 1969.

En julio, Soto dona una obra destinada a una venta pública organizada por el Comité de iniciativa para el apoyo material a los movimientos de mayo. Al ser interrogado luego sobre los acontecimientos de mayo de 1968, declarará :

“

Para mi obra no significó algo muy decisivo, porque, así como otros, desde hace mucho tiempo vengo con esa idea de llevar el arte a la calle, de popularizarlo. [...] Una de las cosas que se proponía el movimiento de mayo 68 era llevar la cultura a la calle. En este aspecto no creo que me haya dado nuevas ideas, pero apoyó la que venía siendo una idea muy clara en nosotros. [...] Se politizó demasiado el movimiento. Se ocupó demasiado de la política. En principio era algo general : la cultura, la política, la transformación de las universidades, después poco a poco se fue politizando y el arte terminó marginado, como de costumbre.

Soto, citado por Miyó Vestrini, "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 de julio de 1971, p. 8.

En la entrevista concedida a Iván González para la revista cultural venezolana *Imagen* en septiembre, Soto aporta aclaratorias importantes sobre la

naturaleza ilusionista de su arte y sobre la relación con lo real que lo fundamenta :

“

Así como la pintura siempre usó la ilusión para sugerir el movimiento y el espacio de los límites del lienzo, el tipo de ilusiones que él realiza está destinado a revelar el movimiento y el espacio que caracterizan nuestra experiencia del mundo.

Soto, entrevista con Ivan González, "Soto : liberar el material hasta que se vuelva tan libre como la música", *Imagen*, Caracas, n° 32, 1-15 de septiembre de 1968, p. 10.

“

Concibe el arte como un medio de conocimiento subjetivo, intuitivo del universo sensible, y su obra busca mostrar que toda forma fija es una utopía, todo espacio estático, una mentira, que cualquier aprehensión viviente de lo real entraña la noción de espacio-tiempo, la transformación permanente de las cosas, la fluidez y la ductilidad de los fenómenos naturales, la percepción de la naturaleza a la vez corpuscular y ondulatoria de la materia-energía.

Soto, interview with Ivan González, "Soto : liberar el material hasta que se vuelva tan libre como la música", *Imagen*, Caracas, n° 32, 1-15 de septiembre de 1968, p. 10.

Hay que completar estas aclaratorias con las declaraciones que Jean Clay reproduce el año siguiente :

“

Mi obra es totalmente abstracta. Nació de una reflexión sobre la pintura, sobre las "proposiciones" de nuestros predecesores. No copio la naturaleza, aíslas propiedades fundamentales de lo real. Las obras son para mí, ante todo, signos, no materias... Demuestro conceptos. Sería un error ver en la propia obra que uno tiene en frente el objeto de mi arte ; ella no está allí sino como un testimonio, un signo de otra cosa.

Soto, citado por Jean Clay, "Jesús Rafael Soto", *Visages de l'art moderne*, Lausana, Éditions Rencontre, 1969, p. 310.

Por encargo de la municipalidad y con ocasión de las iluminaciones de fin de año, lleva a cabo una obra para la plaza Fürstenberg en París. Su instalación reúne una alfombra de varillas verticales, cuatro columnas de varillas móviles y la luz eléctrica —según un dispositivo que reaparecerá al año siguiente en *Ámsterdam*. *La obra* (L'œuvre) por la cual el espectador puede desplazarse, genera enseguida una polémica entre partidarios de la modernidad y los defensores del encanto pintoresco del "viejo París" que le garantiza un éxito de escándalo.



Soto. s/t, 1968
Plaza Fürstenberg, París, Francia, 1968.



Soto. "Mural jaune et blanc", 1969
238 × 160 cm
UNESCO, París, Francia
© Archivos Soto / Todos los derechos reservados

1969

Para la etapa de su retrospectiva en Ámsterdam crea especialmente una *Saturación* movедiza con motores y luz eléctrica, que se inspira en la instalación de la plaza Fürstenberg, así como un *Cubo de espacio ambiguo*, que desarrolla a gran escala (dos metros cincuenta de lado) el principio de La cajita de Villanueva (1955). La exposición revela también un nuevo tipo de obras: una progresión —*Progresión amarilla* (1968)— y una extensión —*Extensión verde* (1969)—, campos de varillas erguidas verticalmente, extensibles a voluntad, como unos *all over* en el suelo.

Las posibilidades de integración al ambiente que entrañan estas estructuras pronto serán aprovechadas : durante el año 1969 instala un muro cinético en la sede de la UNESCO en París, así como una progresión, un muro vibrante y un volumen cinético al pie de la Torre Capriles en Caracas.

El 10 de junio, la etapa parisina de la retrospectiva de Soto abre sus puertas en el Museo de Arte Moderno de la Ville de Paris. Con un centenar de obras, más del doble que en Ámsterdam, es la etapa más importante de la exposición. A la entrada del Museo, un penetrable de cuatrocientos metros cuadrados que cubre el atrio entero del Palacio de Tokio contribuye en mucho a su gran éxito, que la prensa, entusiasta en su mayoría, reseña extensamente. Para Christiane Duparc, por ejemplo, se trata "sin discusión de la obra contemporánea más importante que se haya visto este año en París" :

“

Soto razona a escala de la época, ve grande, no se deja encerrar en el objeto como muchos de los modernos. [...] Las obras gigantes de Soto — el *Penetrable*, pero también la *Extensión verde* que tiene doce metros de largo, o la *Ambientación azul*, que tiene dieciséis deberían poner a pensar a los organizadores parisinos de exposiciones. En el mundo entero, el arte aspira a salir de los límites dictados por los hábitos de la colección burguesa. Él enfatiza las relaciones de proporciones que vinculan la obra con el espectador. [...] Lo que llama también la atención en el *Penetrable*, es su carácter efímero. [...] A Soto le parece muy bien : para él, la importancia de una proposición no está ligada a la duración sino al sentido que de ella se desprendió para el espectador participante.

[...] El penetrable al aire libre del Museo de Arte Moderno es uno de los lugares más alegres de París. Vi en él a señores mayores dar volteretas, a unos niños que se perseguían en patines, a una pareja de jóvenes que se daban la mano sonrojándose, a dos críticos que se reconciliaban, a un celoso que buscaba a su mujer. [...] El arte como una carrera de relevo donde el Escriba sentado se levanta para pasarle el testigo a la Sonrisa de Reims, que se lo pasa a Rembrandt, que se lo pasa a Goya, que se lo pasa a Cézanne, "el ardiente sollozo que rueda de época en época", "el canto de las constelaciones arrancado a la ironía de las Nebulosas" (Malraux), en suma, el arte-religión, a los hombres como Soto les importa un bledo. Ven el arte como una lectura práctica de la realidad, un desciframiento del continuo en que estamos sumidos, una puesta en evidencia visual y sensible de las estructuras físicas y psicológicas del mundo que nos envuelve. Soto es un laico y un día nos daremos cuenta de que ese pasaje del arte sollozo, del arte consolador al arte como lectura de lo real no es cualquier cosa.

Christiane Duparc, "Le Descartes du cinétisme", *Le Nouvel Observateur*, París, n° 244, 14 de julio de 1969, p. 36.

Gilbert Lascault escribe por su parte :

“

Todos se mueven entre los hilos o las varillas y sienten mejor su propio cuerpo. [...] El color, la densidad de las verticales suspendidas, el ruido que hacen, nos obligan a reconocer las posibilidades del cuerpo que la moral tan a menudo puritana quiere hacernos olvidar. [...] La facilidad de adaptación que le es impuesta al cuerpo del espectador lo convierte para los otros espectadores en una verdadera obra de arte : independientemente de su estado físico, el movimiento lo metamorfosea.

Gilbert Lascault, "Une grande exposition Soto", *Paris-Normandie*, Ruan, 13 de junio de 1969.



Exposición "Soto", Museum of Modern Art, París, Francia.
Soto. "Penetrable s/t", 1969
500 × 2919 × 2442 cm
Foto Alain Vialleton

Poco tiempo antes de la apertura de la exposición colectiva "Exposition-position" (Exposición-posición) en la Galería Denise René el 17 de junio, Soto reacciona ante la presencia de obras de Julio Le Parc y Armando Durante que incluyen consignas y textos ideológicos enviando el telegrama siguiente :

“

No confundamos el sacrificio de Guevara, muerto por su credo en Bolivia, y los panfletistas cómodos de París. Con un poco de talento y convicciones claras podemos ser artistas y revolucionarios al mismo tiempo. Les ruego que expongan mi telegrama. Soto.

Archivos Soto, París.

En realidad, ni el telegrama ni las obras cuestionadas figurarán en la exposición.

En octubre, la productora Michèle Arnaud inaugura su programa de variedades *Les quatre temps* (Los cuatro tiempos), con decorados realizados por Soto, ante los cuales se presenta el cantante Serge Gainsbourg : esta experiencia con un nuevo tipo de decorados para los sets de televisión se repetirá con obras o motivos de Sonia Delaunay, Victor Vasarely, Giuseppe Capogrossi, Vassily Kandinsky o Hans Richter...

El 25 de octubre se abre en la Galería Marlborough-Gerson de Nueva York la tercera exposición personal de Soto en los Estados Unidos. Serán setenta y cinco obras, entre las cuales hay tres penetrables que constituyen una vez más la principal atracción.

En unos comentarios que el artista hace acerca de ellos, declara que le habían sido inspirados unos años antes durante una exposición en Bruselas :

“

Los organizadores sentían la tentación de tocar mis obras para verificar físicamente las relaciones entre espacio, movimiento, materia, como si no pudieran creer en lo que veían. Incluso se metían por completo dentro de algunas de las obras más grandes. Entonces decidí crear cosas que invitaran ex profeso a los espectadores a participar".

Anónimo, "Soto's Penetrables in New York Gallery – One-Man Show Well Received", *The Daily Journal*, New York, 9 de noviembre de 1969, p. 17.

El 27 de octubre un decreto ejecutivo regional crea el Museo de Arte Moderno Jesús Soto, que no será inaugurado en Ciudad Bolívar sino hasta 1973. Carlos Raúl Villanueva está a cargo del proyecto arquitectónico.

1970

Cuando se abre una exposición de sus obras en la Galería Bonnier de Ginebra, en una de sus entrevistas más detalladas Soto desarrolla para Jean-Luc Daval la concepción que él tiene de un arteciencia, como medio para descifrar el mundo :

“

Para mí, el arte es una ciencia, un medio de conocimiento del universo. [...]

En vez de negar el espacio, busqué utilizarlo. Con él se planteó el problema del tiempo, de la cuarta dimensión. Nuestra generación dio en cuanto a esto un gran paso ; usamos verdaderamente la cuarta dimensión como elemento plástico. [...]

Empecé con la idea de la repetición de un mismo elemento, que es la única manera de abolir la forma como elemento plástico y la superficie de la obra. Repitiendo al infinito un pequeño elemento, se pasa insensiblemente a lo universal. Siempre pensé que el artista tenía que demostrar a pequeña escala un principio universal. Liberado del mundo figurativo por la negación de la forma que me ofrecía la repetición, entendí que dábamos automáticamente con una nueva idea plástica universal. Aún no sabía cuál, pero poco a poco me percaté de que el hombre moderno ya no podía ver una obra de una sola vez, como se hacía con la Gioconda en el Renacimiento, que había aquí un problema físico de percepción que lo obligaba a descifrar, a mirar la obra en su desenvolvimiento, como una película, sin ya pensar que era una obra de arte. Entendí entonces la necesidad de integrar el tiempo al arte. Desde entonces el asunto sólo fue un trabajo muy lento para saber cómo hacerlo, con qué recurso. [...] Y sigo en eso, en ese desciframiento del universo a través de esta nueva posibilidad que representa el tiempo. [...]

Me preocupé por encontrar un lenguaje en que el hombre podía servir de motor, y al mismo tiempo sentía que los espectadores se volvíán parte integrante de la obra. Entonces me puse a desarrollar esa especie de simbiosis, esa comunión hombre obra de arte. Para mí, la obra de arte no existe independientemente del espectador. Mis trabajos, cuando uno los fotografía, siguen siendo imágenes tradicionales. Sólo encuentran su dimensión frente al espectador y a su movimiento. Con los penetrables, mis más recientes creaciones, esa participación se vuelve táctil, e incluso a menudo auditiva.

El hombre juega con el mundo que lo rodea. La materia, el tiempo, el espacio constituyen una trinidad indisociable y el movimiento es la fuerza que demuestra esta trinidad. (...)

Creo que el hombre no está enfrente del universo, sino que está en el universo. Por eso, por cierto, ya no creo en la pintura. El hombre que sigue viendo el universo fuera de sí vive como un espectador. ¡Pero no somos espectadores, somos participantes! (...)

El penetrable es la demostración de la idea que tengo del universo. Somos descifradores de los estados sensibles del universo : paralelamente el científico descifra estados demostrables. (...)

La estética es la que nos distingue del científico. No le tengo miedo a esa palabra, aunque esté hoy muy trillada. Tenemos que dar un desciframiento estético, por ende cualitativo, del universo. El arte moderno no puede ser figurativo –no porque rechazamos la figuración, sino porque ésta se imponía cuando el hombre creía que estaba en el centro del mundo y que era el testigo de los fenómenos del universo. Nosotros, que sabemos que sólo somos una ínfima parte del universo, ya no podemos concebir la figuración, ya no podemos ser contemplativos.

Soto, entrevista con Jean-Luc Daval, "Soto : 'Je ne crois plus à la peinture' ", *Journal de Genève*, Ginebra, 24-25 de enero de 1970, p. 19.

Heinz Mack pronuncia el discurso de apertura de la exposición Soto en el Kunstverein de Mannheim, el 24 de abril. La exposición se presenta después en Kaiserslautern (Pfalzgalerie des Bezirksverbandes) y luego en Ulm (Museo de Ulm).

La exposición "Soto" en la Galería Denise René (junio-julio) se organiza alrededor del tema de lo pleno. El artista anima muros y techos de la galería, y realiza su primer *Penetrable Sonoro*, hecho a partir de tubos metálicos de sección corta que chocan unos con otros cuando el espectador-participante pasa entre ellos.

Jean Clay evoca la "música corporal" que generan :

“

A medida que uno avanza en la obra, se siente envuelto por un flujo sonoro. Los sonidos le llueven a uno por los hombros. Uno se abre camino en la verticalidad de una catedral inmaterial ; los sonidos se responden y se multiplican al infinito como ecos. Música aleatoria en la cual cada uno, por sus gestos, toca su partitura en el concierto colectivo.

Jean Clay, "Pourquoi les artistes tournent le dos à l'art", *Réalités*, París, mayo de 1972, p. 101.

Soto responde de nuevo a varios encargos de obras ambientales y acondiciona el hall de entrada de la Deutsche Bundesbank de Fráncfort, el de la Facultad de Medicina y de Farmacia de Rennes e instala a la vez una extensión y una progresión en el liceo de Rethel en las Ardenas.

Realiza también una ambientación de dieciocho metros de envergadura para el Pabellón francés en la Exposición Universal de Osaka, en Japón.



Soto. s/t, 1970
Exposición Universal, Osaka, Japón, 1970
© Archivos Soto / Todos los derechos reservados

1971

En un *dossier* dedicado a las experiencias corporales y polisensoriales de la obra de arte —que trata también de las obras de Lygia Clark, Hélio Oiticica, Franz-Erhard Walther, James Lee Byars...—, la revista *Robho*, en el que fue su último número, vuelve a examinar los penetrables :

“

En los penetrables de Soto, la percepción del espectador no es sólo visual. La obra se aprehende con todo el cuerpo. Se puede incluso recorrer con los ojos cerrados. Provoca con frecuencia actitudes lúdicas : carreras, bailes, etc. O, al contrario, conductas de retraimiento, más meditativas. Un penetrable de gran tamaño añade una nota de complicidad y de singularidad a los encuentros entre personas que se dan dentro de él. El sentimiento de estar sumido en una situación, en una sustancia común, en una espacialidad insólita y sin límites precisos, contribuye a que la gente pierda las reacciones espontáneas de defensa propia.

Anónimo, "Unité du champ perceptif", *Robho*, París, nos 5-6, primavera de 1971, p. 14.

La revista publica además tres proyectos de penetrables no llevados a cabo : el primero acuático, otro de vapor y el tercero adaptado a una sala de espectáculos en la que uniría la sala y el escenario.

Soto realiza una obra exterior monumental, *Vibración amarilla*, para el Instituto Venezolano de Investigaciones Científicas (IVIC) en las afueras de Caracas y un gran penetrable también exterior para un coleccionista venezolano, *Penetrable de Pampatar*. Concibe el decorado y el vestuario del ballet *Violostries* (Violoestrías) en Amiens.

Soto. "Pénétrable de Pampatar", 1971
300 × 1000 × 400 cm
© Archivos Soto / Todos los derechos reservados



Con ocasión de una importante exposición retrospectiva en el Museo de Bellas Artes de Caracas, Soto concede una nueva entrevista al diario *El Nacional*:

“

Todo lo que hay en esta exposición son resultados pictóricos, más que escultóricos. Es decir, el sentimiento espacio-tiempo ha sido una preocupación mayor del pintor que del escultor. [...] La pintura ha estado siempre más cerca del desplazamiento, de la metamorfosis.

Soto, citado por Miyó Vestri, "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 de julio de 1971, p. 8.

Una de las primeras obras de la serie de las Tes —*Te amarilla* (1971)— es expuesta en Caracas. Esta serie en la que tramas de pequeñas barras se proyectan contra los usuales fondos rayados, otorga un alcance particularmente fuerte a los efectos de vibración óptica y será objeto de numerosos desarrollos.

1972

La retrospectiva de Soto se desplaza de Caracas a Bogotá en febrero y la inaugura el Presidente de Colombia.

En mayo abre la exposición “Doce años de arte contemporáneo en Francia”, en el Grand Palais de París con gran estruendo.



Soto. "Penetrable sonoro", 1970
300 × 300 × 300 cm
Exposición "Doce años de arte contemporáneo en Francia", Galería
Nacional Grand Palais, París, Francia, 1972
Foto André Morain © Archivos Soto / Todos los derechos reservados

En ella, Soto instala un nuevo penetrable. A propósito, Serge Lemoine observa en el catálogo :

“

Desde 1971, el arte luminoso-cinético parece marcar una pausa para retomar aliento. Pocas cosas nuevas desde las proposiciones del GRAV, los penetrables de Soto, los neones programados de Morellet, las esculturas de Agam.

Serge Lemoine, "L'art géométrique ou les vicissitudes de la vertu", *Douze Ans d'art contemporain en France*, catálogo de la exposición, París, Grand Palais, 1972, p. 50.

Soto realiza una obra ambiental para el hall de entrada de los Laboratorios Sandoz en Basilea.

1973

En una entrevista con un periódico venezolano, Soto recuerda los orígenes de su proceso artístico :

“

La primera influencia fue Cézanne, en la Escuela de bellas Artes. Y luego, casi en seguida, el cubismo. Salí de la escuela imperado por la presencia, digamos, del cubismo. En ese momento no le veía salida a la pintura y por eso fui a Europa, y allí estaba el punto culminante. Pregunté cual era la forma de pintura más avanzada y para todo el mundo era la de Mondrian. Prácticamente, partí de Mondrian, pero acto seguido descubrí la obra de Malevitch, quien en poco tiempo y con entera lógica había llegado a la desaparición de la forma, a irradiar, saturar con la luz toda superficie geométrica preconcebida [...] Mi punto de anclaje, digamos, es el neoplasticismo y el constructivismo.

Soto, entrevista con Alfredo Barnechea, "Las confesiones de Jesús Soto", *Oiga*, Lima, n° 512, 16 de febrero de 1973, pp. 31-32.

Sobre sus temas predilectos, añade :

“

Creo que todos somos conscientes [...] que la materia no es inmutable, que la materia es modificable, que la materia es transformable. Mi obra intenta explicar la materia no en una forma inmediata figurativa, sino como una realidad universal ; por eso no puede ser planteada de manera figurativa. Si quiere, se trata mucho más de demostrar la energía de la materia, no la forma presente de un árbol, o de una figura humana, sino una cosa más profunda, más universal. [...] He aquí de qué se trata, el principio filosófico. Por supuesto, no es una prioridad de la pintura o del arte sino de todo el pensamiento contemporáneo.

Soto, entrevista con Alfredo Barnechea, "Las confesiones de Jesús Soto", *Oiga*, Lima, n° 512, 16 de febrero de 1973, p. 32.

En el mes de junio, ubica su Penetrable sonoro en la exposición "Le mouvement" (El movimiento), organizada por Serge Lemoine en la Salle Devosge, en Dijon.

El 25 de agosto de 1973 el presidente de República, Rafael Caldera, inaugura la primera parte del Museo de Arte Moderno Jesús Soto en la ciudad natal del artista.

La exposición inaugural presenta obras de Arp, Colombo, Sonia Delaunay, Dewasne, Kubicek, Le Parc, Morellet, Sobrino, Soto, Uecker... La colección se organiza en torno a conjuntos representativos del arte constructivo, del arte óptico y cinético, así como del nuevo realismo.

La arquitectura de Villanueva —volúmenes autónomos, simples e intercalados con espacios de enlace alrededor de un jardín de esculturas— prevé de antemano, según la idea de Le Corbusier, la forma en que el museo y sus colecciones pueden crecer.

Inspirándose en la experiencia de *Violostrías* (Violoestrías), concibe el decorado y el vestuario para la creación de un ballet producido por la televisión de la región de Sarre en Alemania. Las realizaciones monumentales continúan y Soto termina ese año una gran *Escritura* para el Banco Central de Venezuela, así como una extensión y una progresión instaladas en una fuente del Paseo de Ciencias en Maracaibo.



Museo de Arte Moderno Soto, Ciudad Bolívar, Venezuela
© Archives Soto / Todos los derechos reservados



Soto. "Extensión y progresión en el agua", 1973
600 × 6600 × 1800 cm
Paseo Ciencias, Maracaibo, Venezuela
© Archives Soto / Todos los derechos reservados

1974

Realiza varias integraciones arquitectónicas permanentes — *Progresión Caracas 1 & 2*; *Mural B. I. V.*— y dona dos obras murales más antiguas —*Mural Ámsterdam* (1964) y *Vibrante Signals* (1965) para la inauguración del Museo de Arte Contemporáneo de Caracas.

Recibe un encargo muy importante de Claude Renard, responsable de las actividades Investigaciones, Arte e Industria en la Compañía Renault, para la sede de la empresa.

El Museo Solomon R. Guggenheim de Nueva York le dedica una extensa retrospectiva —la primera y última en los Estados Unidos presentada en una institución de esa relevancia— que abre el 7 de noviembre.

Una selección escalonada de ochenta obras representativas de todas las etapas del artista va subiendo por la famosa espiral del museo, mientras un penetrable de más de doce metros de alto ocupa el centro y un *Gran mural rosado* de unos diez metros de largo cubre la pared de la planta baja.

Casi simultáneamente —al día siguiente—, Denise René inaugura en su galería de Nueva York una exposición de obras recientes. La celebración del vernissage continúa en el estudio de Robert Indiana, quien en esa época forma parte de los artistas de la galería.

Soto. "Guggenheim Penetrable", 1974
1100 × 800 × 800 cm
Exposición "Soto: A retrospective Exhibition", The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, Estados Unidos, 1974
© Archivos Soto / Todos los derechos reservados



La prensa norteamericana reseña estos acontecimientos con cierta circunspección. En *The Village Voice*, David Bourdon advierte de entrada que “Op Art y arte cinético, esos fenómenos especialmente destacados en estos últimos años, se desarrollaron más en Europa y en América del Sur que en nuestro país” :

“

El mejor Soto es el que busca una imagen all over uniforme, como en la serie de las T, en la cual unas filas regularmente dispuestas de alambres con la forma de la letra T son proyectadas sobre un fondo de rayas y crean una tempestad de vibraciones. [...] La mayor parte de la obra de Soto será vista por el espectador sofisticado como bastante ingenua en su apabullante dependencia con respecto a simples efectos perceptivos.

Los puristas podrán objetar que se trata apenas de una nota añadida al arte de Mondrian, Malevich, Moholy-Nagy y compañía, una diversión adyacente. Y algunos críticos deplorarán que el arte de Soto sea tan fatalmente teatral, como si el arte que busca divertir fuera en cierto modo inmoral. Pero en último análisis, independientemente de la importancia del logro alcanzado por Soto, está claro que lo que hace lo hace magníficamente. Su arte no es en modo alguno “difícil”. En realidad, no se necesita saber nada de arte para apreciar la obra de Soto. Durante todo el tiempo que duró mi visita, estaba claro que los espectadores estaban pasando un buen rato encantados con los efectos perceptivos. Uno siente a veces que a la crítica se le escapa el meollo del asunto cuando la obra de un artista se gana tan claramente la adhesión popular.

David Bourdon, “Good Vibrations”, *The Village Voice*, Nueva York, 21 de noviembre de 1974, p. 116.

Un crítico británico atribuye la frialdad de la recepción norteamericana a una firme condescendencia chauvinista :

“

El imperialismo norteamericano tal vez haya sufrido un golpe severo en Vietnam, pero sigue prevaleciendo en el frente de la cultura. Cuando el Guggenheim organizó hace poco la retrospectiva de las obras de Jesús Rafael Soto, publicaron un folleto sobre la exposición que, al mismo tiempo que afirmaba que los más importantes desarrollos artísticos de los últimos veinticinco años se habían producido en los Estados Unidos, reconocía, como pidiendo disculpas, que probablemente uno o dos artistas extranjeros como que habían realizado algo, a saber, Vasarely y Soto. [...] Siempre me gustó su obra, pero ahora, ante esta asombrosa retrospectiva, parece aún más importante. [...] De verdad es una lástima que se haya inventado el término Op Art —que minimiza esa tendencia asociándola, al menos para el oído y para los periodistas, con el Pop Art. Pero el Op existía mucho antes del Pop; tiene abolengo, aunque algunos lo rechacen porque no es lo suficientemente painterly, no se ven las pinceladas, o porque es a la vez pintura y escultura, arquitectura y música. [...] Y no es cosa que tenga que ver con los efectos ópticos y retinianos. Soto alcanzó una especie de pureza clásica, una visión ideal del universo. Mondrian ya lo había logrado por la abstracción del universo visible. Pero Soto logra la misma belleza formal sin rechazar el movimiento, haciendo perceptible el Tiempo, involucrando activamente al espectador en la creación de la obra de arte. Sus movimientos son los que crean las vibraciones, y la corriente de aire que él o ella provocan es la que mueve las varillas de metal, la que hace titilar la luz.

Richard Roud, “Penetrable Bloom”, *The Guardian*, Londres, 30 de diciembre de 1974.

Como era de esperarse, la prensa venezolana, sobre to-do, aclama triunfalmente a Soto y habla de consagración.

La revista *Resumen* le dedica un dossier importante, con textos de Rafael Pineda, Clara Diament de Sujo y Sofía Imber ; entrevistan incluso a la madre del artista en Ciudad Bolívar. La retrospectiva viaja después, durante el año 1975, al Museo Boymans-van Beuningen de Rotterdam y luego al Museo y Jardín de Esculturas Hirshhorn de Washington.

Soto realiza un nuevo muro cinético monumental para la Oficina Internacional del Trabajo en Ginebra.

1975

A comienzos de año, termina la instalación de las ambientaciones del hall y del comedor de la empresa de la Compañía Renault, en Boulogne-Billancourt, cerca de París, en las cuales trabaja ya desde hace más de un año. Estas integraciones arquitectónicas comprenden tramas cuadradas de cuadrados vibratorios que cubren los pilares, una escritura de treinta metros de largo y doscientas cincuenta mil varillas colgadas a pequeños intervalos de distancia que cubren los techos. Soto escoge también los muebles y los colores de las partes pintadas.

El 2 de enero, un decreto presidencial anuncia la creación del Complejo Cultural Monumento del Hierro en Ciudad Guayana para conmemorar la nacionalización de la producción del mineral en Venezuela ; el decreto prevé que el monumento será concebido por Soto y realizado bajo la égida de la región de Guayana.



Vestíbulo de la oficina central de Renault, Boulogne Billancourt, Francia, 1975
© Archives Soto / Todos los derechos reservados

1976

Es invitado por Pierre Restany y Claude Parent a las reflexiones preparatorias de la "Operazione Arcevia", que se proponía fundar una comunidad de seiscientas personas en una ciudad ideal construida en Italia, cerca de Ancona. Numerosos artistas e intelectuales colaboraron en ese proyecto utópico, muy inspirado por algunas ideas de Yves Klein, pero que no se pudo concretar.

El Museo de Arte Moderno Jesús Soto en Ciudad Bolívar abre siete nuevas salas ; la colección cuenta entonces con trescientas cincuenta obras de ciento treinta artistas procedentes de diversas nacionalidades.

1977

El *Volume virtuel suspendu* del Royal Bank de Canadá en Toronto marca una nueva etapa en el arte ambiental de Soto. La obra inspirará al artista varias realizaciones más como en 1979 la del edificio El Cubo Negro, Centro Banaven, El Cubo Negro, Caracas, o la del Centro Georges Pompidou en París. En relación con ese trabajo, Soto le concede una larga entrevista a la revista *Artscanada* :

“

Creo que un arte que indaga en torno a la estructura pura debe evitar en lo posible las variaciones de color no programables. Algunas variaciones pueden ser programadas, otras sólo se pueden manejar por la intuición o sencillamente de acuerdo al gusto. Cuando se trabaja en una escala monumental, pienso que hay que evitar las preferencias gratuitas. Uno busca las relaciones con los elementos. Hubiera podido poner muchos colores en la estructura del banco y hubiera funcionado, pero eso implicaba traicionar un espacio sin color. Hubiera significado usar el espacio como un marco, que era lo que yo no quería, en vez de integrarse a él. Quería respetar el espacio dado y revalorarlo. Por eso elegí los colores más simples : el blanco y el amarillo, que es una variante cercana al blanco, y el cable de nylon, que se vuelve gris. [...] Pienso que cuando se usa menos color, en especial en una obra de gran escala, el medio ambiente con sus relaciones de espacio, luz y tiempo le da mucho más matices que los que unos pudiera realmente pintar.

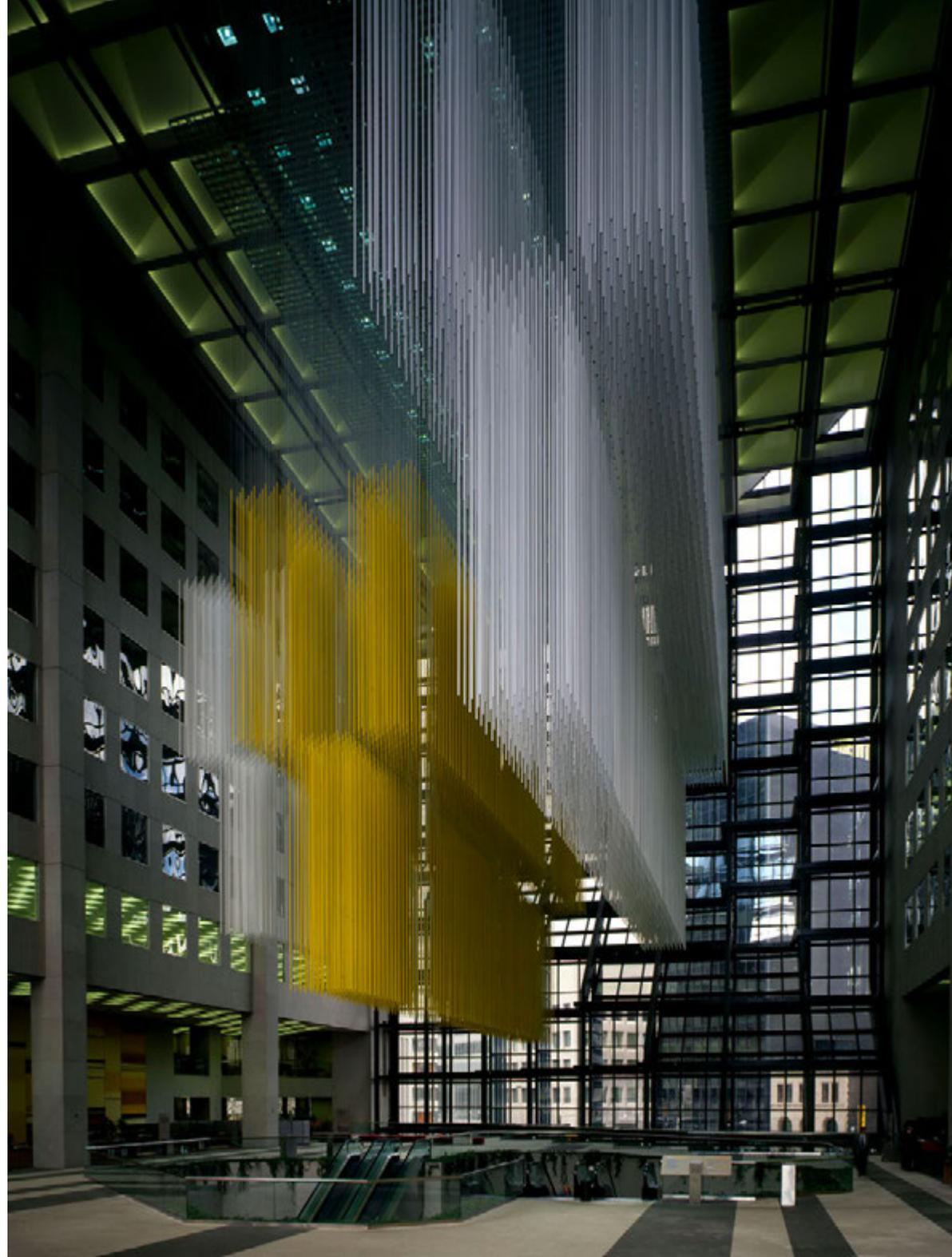
Artscanada, Toronto, nos 218-219, febrero-marzo 1978, p. 5.

Soto hace público el proyecto que elaboró, pero que nunca será realizado, para la sede del Monumento del Hierro: incluye una pirámide de veinticinco metros de alto con un auditorio, un cubo de acero inoxidable de quince metros de lado colocado en un estanque, un museo del hierro, dos piscinas, un penetrable acuático y tres plazas públicas.

“

Soto quiso ante todo convertir ese monumento símbolo en un lugar utilizable por el público y, manteniéndose fiel a sus concepciones sobre la participación activa del espectador en la obra de arte, quiso que la obra no solamente estuviera integrada al entorno sino que se convirtiera también en arquitectura.

Catherine Millet, "Soto, Galería Denise René", *Art Press*, París, n° 44, enero de 1981, p. 40.



Soto. "Volume virtuel suspendu", 1977
3000 × 2000 × 1800 cm
Royal Bank of Canada, Toronto, Canadá
© Archives Soto / Todos los derechos reservados

1978

Concibe el decorado y el vestuario del ballet *Génesis* presentado en Toronto por Alicia Alonso, con música de Luigi Nono.

“

El escenario estaba lleno de hilos de plástico colgados. Los bailarines llevaban unos trajes blancos ceñidos y danzaban en el suelo de ese bosque plateado. [...] La luz les corría por encima como mercurio. La caja escénica oscilaba y espejeaba. Del fondo surgían manchas y puntos blancos. [...] Bandas horizontales de luz proyectadas en ese mundo vertical lo recortaban por estratos. Bailaban en zonas opacadas bajo zonas brillantes y en estratos luminosos bajo techos oscuros. Luz de color matizaba las diferentes capas. Bailaban de rojo en el verde, de verde en el azul. Los movimientos generaban reflejos plateados y colores. Una separación de los brazos producía el mismo efecto que cuando un cardumen de peces tropicales se desvía de su ruta. La mirada era llevada por un revoltijo de líneas cruzadas, por el resplandor hipnotizante del tejido de líneas enmarañadas. [...]

El nado de los bailarines en la escultura flexible concebida por Jesús Soto para ese ballet es el mismo que el de la mirada en sus esculturas permanentes. El menor movimiento de uno produce vacilantes modificaciones en la selva de las relaciones. Sería preciso poder describir la infinita variación de las combinaciones de reflejos y de colores.

Nick Johnson, "Jesús Soto", *Artscanada*, Toronto, nos 222-223, octubre-noviembre de 1978, p. 59.



Soto. Penetrable, escenografía para el ballet *Génesis*, 1978. Toronto, Canadá
© Archivos Soto / Todos los derechos reservados

La exposición Soto en el Museo Louisiana, cerca de Copenhague, permite mostrar importantes ciclos de *Escrituras*, de *Vibraciones* y de *Cuadrados vibrantes* de tramas cada vez más densas.

Los trabajos de la segunda parte del Museo de Arte Moderno Jesús Soto en Ciudad Bolívar empiezan a mediados de año, dirigidos por los arquitectos José Carlos Villanueva —hijo de Carlos Raúl Villanueva, fallecido en 1975— y Edgar Parra. Como consecuencia de dificultades financieras y jurídicas que frenan todas las actividades del museo, esta parte de la edificación sólo se pudo inaugurar diez años después.

1979

En febrero, *El Nacional* publica una larga entrevista de Soto en dos partes :

“

Hago un arte realista pues se propone demostrar fenómenos sensibles del universo. Sólo que hoy el concepto de realidad ha cambiado con los aportes científicos. [...] No tengo formación para abarcar el concepto científico moderno del universo. Pero después de preguntar mucho, de hacer “bajar” a los hombres de ciencia para que me explicaran, quedé muy impresionado con la unidad del espacio, tiempo y materia y su indivisibilidad. Nociones como la de que la materia se forma cuando la vibración desciende de velocidad pueden llevar a la idea de que la vibración se sitúa en el origen de la forma. Y eso se puede dar en un lenguaje plástico : construir un mundo de pura vibración, así como los impresionistas estudiaron la luz pura. Todos esos valores que la ciencia ha dado como cambios totales del concepto del universo, nosotros hemos de interpretarlos y proponerlos en arte. [...] Para mí es apasionante pensar la vibración como una relación en sí. Me interesan las relaciones, no los elementos relacionados. Si se utilizan separadamente los elementos que yo uso, carecen de valor plástico. Un pedazo de alambre, un cuadrado de metal, un hilo plástico son elementos comunes que se encuentran en cualquier supermercado. Precisamente trato de trabajar con los elementos más anónimos para no darle importancia al elemento en sí. Pero cuando uno pone esos elementos a descubrir, a demostrar relaciones, es cuando se produce el milagro de la mutación. Esa metamorfosis es lo que me interesa.

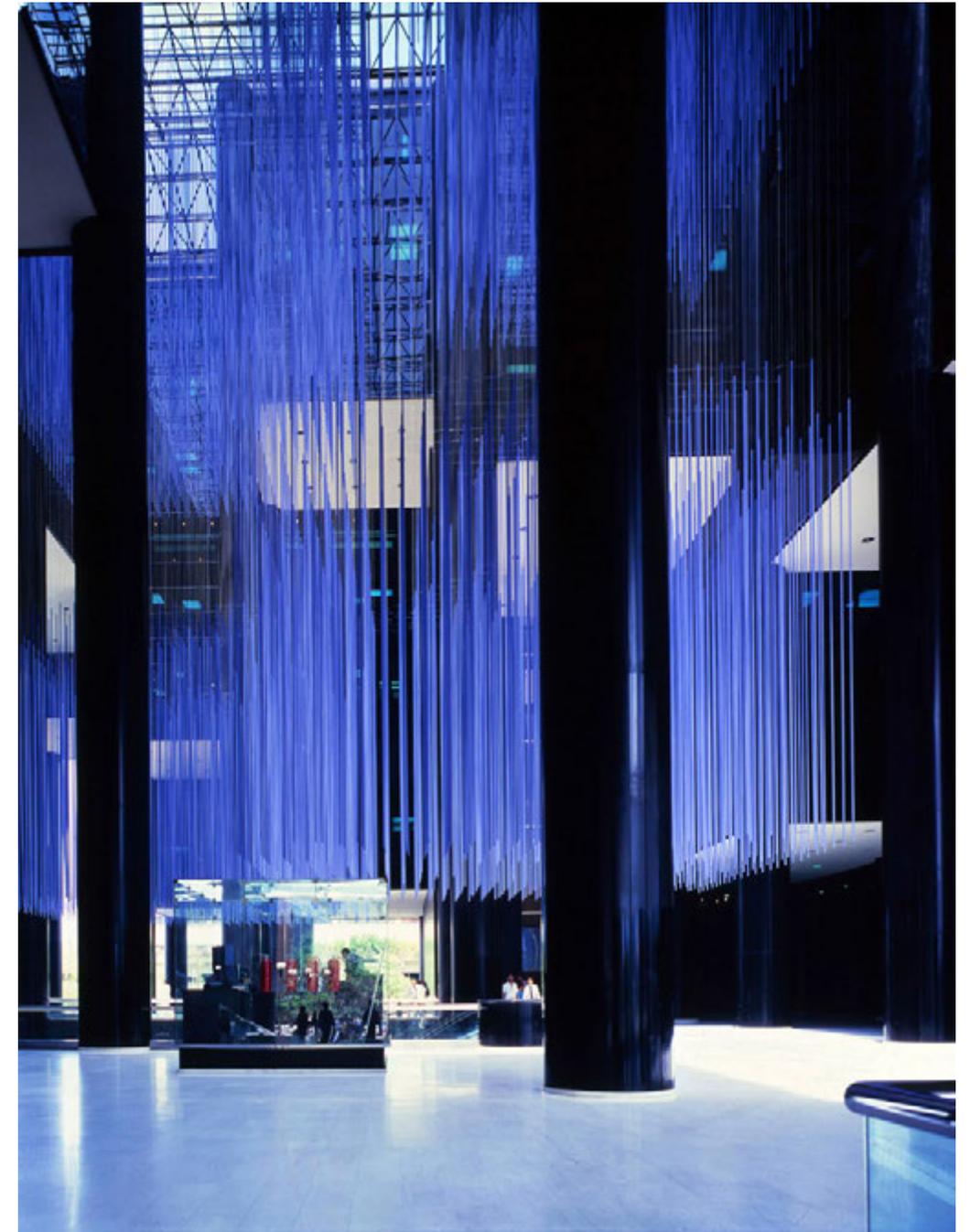
Soto, entrevista con Ernesto González Bermejo, “Jesús Soto con El Nacional (1) : ‘Hago un Arte Realista’”, *El Nacional*, Caracas, 27 de febrero de 1979.

Soto presenta sus últimas obras en el Museo Nacional de Arte Moderno, Centro Georges Pompidou, en París: series de *Escrituras*, de *Tes*, de *Curvas inmatrimales* y los primeros *Grandes cuadrados* y *Ortogonales*, en los que las tramas de cuadrados ocultan casi completamente el fondo sobre el cual están fijados. Para la ocasión elabora así mismo un volumen colgante instalado en el hall de entrada del Centro Pompidou. Otto Hahn escribe en el semanario *L'Express* :

“

Lo inmaterial sigue siendo el centro de su investigación. Esta noción, que apareció a mediados de los años cincuenta, desempeñó un papel importante para unos amigos de Soto, Yves Klein, el monocromático, y Tinguely, cuyas máquinas en movimiento pierden toda pesadez. De la misma manera las seis mil varillas amarillas y blancas de Soto, colgadas del techo en la entrada del Centro Georges Pompidou, dejan de ser un amasijo de quincalla y se convierten en un espejismo indefinible que hace que el espacio estalle. Las mismas cualidades las tienen los cuadros de Soto. Sobre un fondo rayado blanco y negro, unas varillas se mecen colgadas de un hilo de nylon, y se destacan del fondo o se confunden con la trama. Vibración, inestabilidad, evanescencia.

Otto Hahn, “La poésie optique de Soto”, *L'Express*, París, 26 de mayo - 1 de junio de 1979.



Soto. "Volumen virtual suspendido", 1979
2400 × 1060 × 1060 cm
Centro Banaven, Caracas, Venezuela
© Archivos Soto / Todos los derechos reservados

Soto crea otras obras integradas a la arquitectura en Caracas (Banco de Venezuela, Centro Banaven, Cars-Motors) y en Dortmund (West Deutsche Landesbank). A inicios del año siguiente, declara a Clara Porro en *Geomundo* :

“

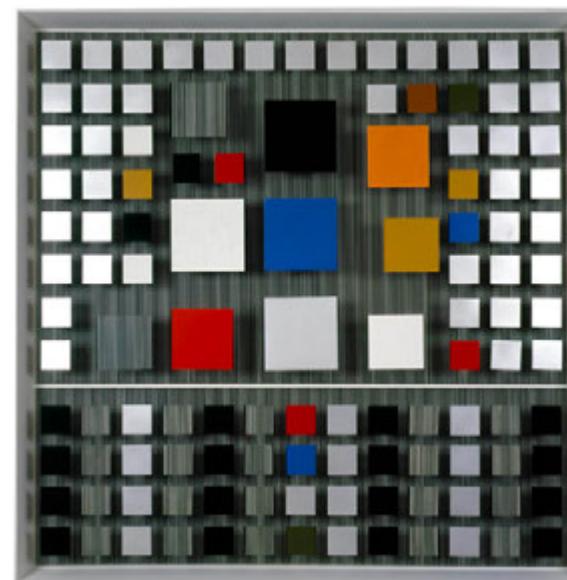
En estos momentos, estoy trabajando mucho en la integración a la arquitectura. Me parece que esa es una posición válida del arte, una situación que fue rota, lamentablemente, cuando apareció el romanticismo en el arte, cuando el artista comenzó a interesarse en una posición intimista. Se perdió aquella noción maravillosa de los griegos, del arte medieval, del Renacimiento, que era un arte de participación, un arte monumental. Para una obra monumental, ningún artista puede trabajar solo. Se necesita hacer un arte colectivo y actualmente tengo la suerte de haber encontrado la solución que permite trabajar a gran escala, a escala monumental, con los arquitectos, y eso es algo que quiero desarrollar, pues creo que —si trabajamos— podemos llegar a la grandiosidad del Renacimiento. Es, verdaderamente, labor de arte colectivo, arte de participación. Pero es difícil. Los mismos arquitectos han perdido ese vínculo y uno se encuentra con que artistas como Niemeyer, que es un artista muy puro en su lenguaje plástico, prefiere una pintura alegórica, una pintura descriptiva. Afortunadamente para nosotros, Villanueva sí pudo entender que la arquitectura tenía que hacer una obra abstracta, inventada con materiales nuevos, como el vidrio, como el aluminio... eliminar el muro para crear espacio abierto. Y creó la Ciudad Universitaria de Caracas e invitó a los artistas más avanzados en esa dirección y se empezó a crear un sentido de integración de las artes. En Venezuela, esa lección ha permitido a los arquitectos venezolanos que vienen después de Villanueva estar abiertos a ese tipo de simbiosis. Esa era una de mis preocupaciones, pero hoy ya encuentro apoyo en el país de los arquitectos.

Soto, citado por Clara Porro, "Jesús Soto y la Integración del Espectador a la Obra", *Geomundo*, Panamá, vol. 4, n° 2, febrero de 1980, p. 214.

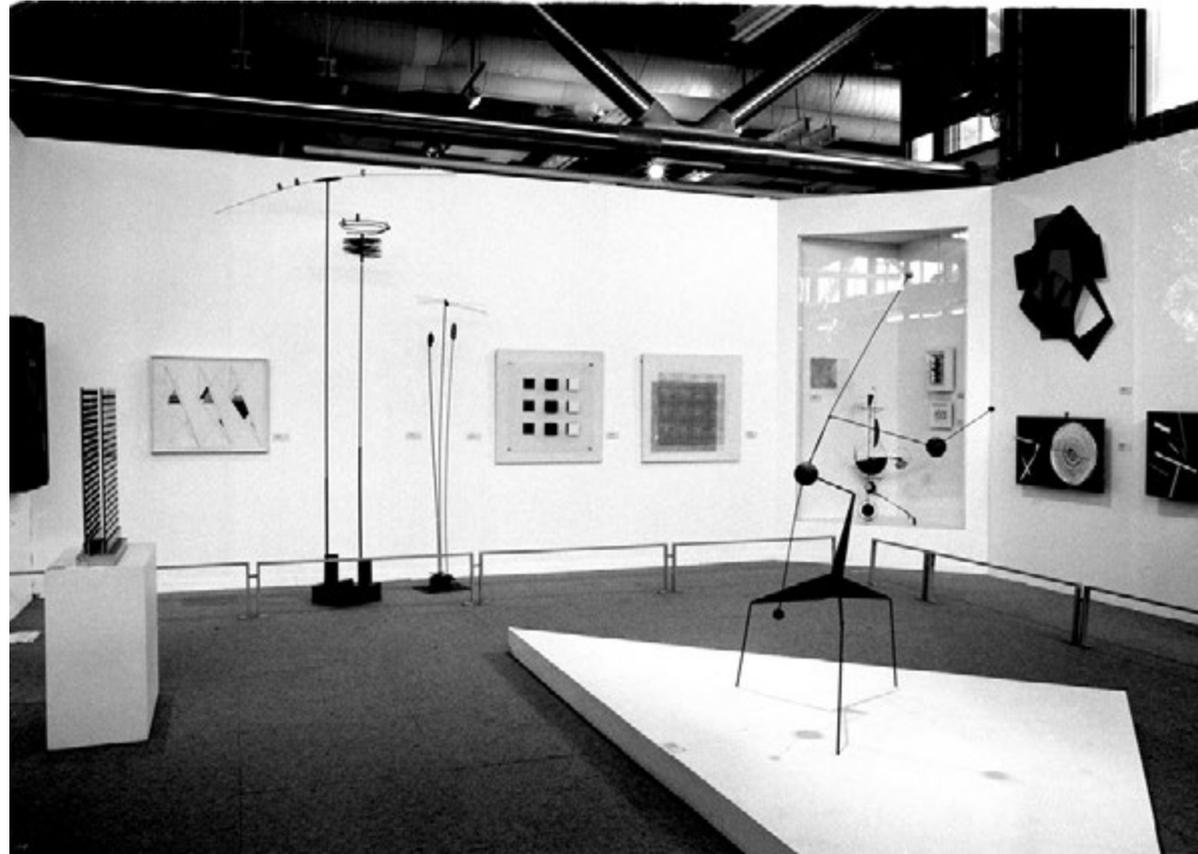
1980

En su exposición individual inaugurada en la Galería Denise René el 16 de octubre, muestra obras en las que se oponen en la misma composición tramas de *Tes* y tramas de cuadrados. Para algunos, vuelve al uso simultáneo de los colores primarios.

A fines de año realiza también obras de un nuevo tipo, en las cuales cuadrados de tamaños irregulares, cubiertos de colores vivos, se dispersan contra fondos rayados rompiendo el orden habitual de las tramas —*Espacios abiertos* (1980). Soto va a desarrollar esta veta, sobre todo durante la década siguiente, con la serie de las *Ambivalencias*.



Soto. st/t, 1981
157 × 157 × 17 cm
© Archivos Soto / Todos los derechos reservados



Vista de la exposición "París-París", Museo Nacional de Arte Moderno, Centre Georges Pompidou, 1981
Foto Centre Georges Pompidou

1981

Es representado con tres obras (*Metamorfosis*, 1954; *Tres, seis, nueve*, 1955 ; *Espiral*, 1955) en la famosa exposición "París-París/ Creaciones en Francia: 1937-1957", en el Museo de Arte Moderno, Centro Georges Pompidou (28 de mayo-2 de noviembre).

En esa época, lo entrevista Anne Dagbert :

“

Cuando veo esas obras ahora, me doy cuenta de que ya anuncian mi trabajo actual, y que no hago sino desarrollar con más fuerza las ideas que tuve al principio, es decir, nuevas proposiciones en el espacio y en el tiempo. [...] La programación constituía para mí la única manera de salir de las estructuras clásicas figurativas. [...] La programación significaba encontrar proposiciones plásticas muy dis-tintas de todo lo que la abstracción [...] proponía en aquella época. Al principio, en la Denise René, se preocupaban sobre todo por la forma y el color. Para mí, la palabra forma está muy ligada a la figuración y yo pensaba que si uno quería ser abstracto, había que ir hacia la no forma. [...]

El espacio, la energía, el tiempo y el movimiento son entidades universales de las cuales somos tributarios. Mis nociones de relaciones están determinadas por el comportamiento de esas entidades inseparables. Esta reflexión siempre influenció mi obra. En resumen, una relación es una fuerza, un comportamiento universal, es una especie de elasticidad infinita que da lugar a todo valor transformable, entre otros, la luz. En cuanto al espacio, para mí es esencialmente ambiguo. Sólo podemos aprehender estados de ambigüedad espacial, cosa que llega a destruir la concepción tridimensional tradicional.

Su constitución de plenum, de elasticidad, su estado modulable en perpetua transformación lo vuelven inasible.

Soto, entrevista con Anne Dagbert, "Jesús Rafael Soto, la pénétration fluide de l'espace", *Art Press*, París, n° 49, junio de 1981, p. 13.

1982



Vista de la exposición "Soto", Palacio de Velázquez, Madrid, España, 1982
Foto Angel Hurtado © Archivos Soto / Todos los derechos reservados

En el Palacio de Velázquez de Madrid se presenta una retrospectiva de más de ciento cincuenta obras de Soto. Declara a la periodista venezolana Mara Comerlati :

“

La palabra cinetismo es muy fea ; yo prefiero hablar del arte cinético del cual me siento muy feliz y de ser miembro ; los creadores del arte cinético no nos reunimos nunca para hacer ningún ismo, y cada uno de nosotros tiene un estilo muy diferente [...] Yo no creo que un penetrable sea una obra cinética porque no tiene como función mostrar el movimiento, sino mostrar que vivimos en un espacio totalmente lleno de relaciones, e indudablemente que esta relaciones implican también el movimiento. El movimiento es inseparable del espacio y del tiempo.

Soto, entrevista con Mara Comerlati, "La palabra cinetismo es muy fea", artículo de procedencia desconocida, 27 de marzo de 1982. Archivos Soto, París.

La exposición muestra unas quince de las últimas de Soto (*Ambivalencia en el color*, 1981). El ritmo sin-copado de estas composiciones aleatorias, el uso cada vez más marcado de los colores primarios, así como la utilización de ciertos formatos — *Ambivalencia en el rombo* (1981)— vinculan estas obras con las del último Mondrian. El uso del color por parte del artista conduce a efectos de acercamiento y alejamiento que impiden al observador situar exactamente las formas que lo sostienen en el espacio.

Soto dice al respecto :

“

A través del color, intento crear una ambigüedad espacial. Elementos colocados en un mismo plano causan la sensación de planos diferentes y en constante movimiento.

Soto, "Jesús Soto : reflexiones", *Soto en el mundo*, catálogo de la exposición, Mérida, Casa de la Cultura Juan Félix Sanchez, 1994, p. 21.

“

Trabajé mucho sobre el color, de manera de crear una ambigüedad en la noción de espacio por el color. Por el color puedo demostrar relaciones que no están en la óptica habitual de uno y probar que no tenemos una sola posibilidad de captar el espacio, lo cual es una idea cultural, la de la perspectiva, etc. El color en este caso no es tratado como una armonía sino como un fenómeno postemporal.

Soto, entrevista con Lou Lamarque Mouzon, "Soto ou l'espace d'une vibration", *Art Thèmes*, París, abril-mayo de 1990.

Daniel Abadie, por su parte, recuerda acertadamente la formulación de ese fenómeno por parte de un teórico importante de la interacción de los colores :

“

Ese manejo complejo del color [...] da fe de la libertad con la que él llevó a cabo la reflexión sobre la obra de Mondrian, así como la materialización de los planos de colores en el espacio parece responder irónicamente a la noción de push and pull (empuje y hale) que fundamenta la obra de Hans Hofmann y, a través de ella, gran parte de la abstracción norteamericana.

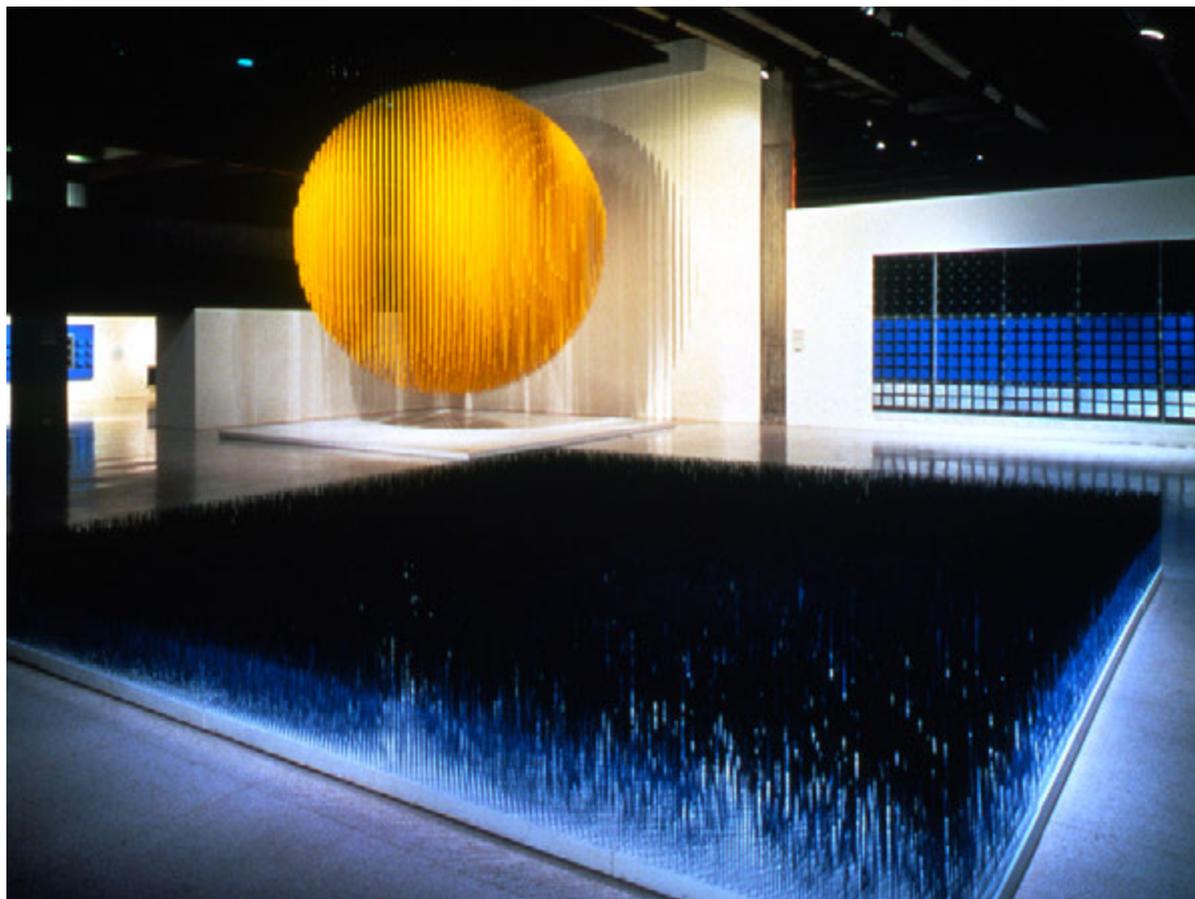
Daniel Abadie, "Soto, le temps du regard", *Soto Rétrospective*, catálogo de la exposición, Meymac, Abbaye Saint-André, Centre d'Art contemporain, 1992, p. 22.



Soto. "Progresión suspendida amarilla y blanca", 1982
300 x 300 cm
Anzoátegui Building, Puerto La Cruz, Venezuela
© Archivos Soto / Todos los derechos reservados

Instala en Puerto La Cruz, Venezuela, una monumental *Progresión suspendida amarilla y blanca*.

1983



Vista de la exposición "Soto – Cuarenta años de creación 1943-1983", Museo de Arte Contemporáneo, Caracas, Venezuela, 1983 © Archivos Soto / Todos los derechos reservados

En la revista *Cimaise*, Gilles Plazy comenta su última evolución :

“

En sus obras más recientes Soto le rinde un brillante homenaje a los Boogie-Woogie. Después de las distintas vueltas de sus treinta años de trabajo artístico, vuelve al punto de partida fundamental que es el último Mondrian. Y ahora está en condiciones de responder la pregunta que éste planteó. Lo reinterpreta, dialoga con él, le responde como un eco con sus propios Boogie-Woogie, enriquecidos por treinta años de arte cinético.

Gilles Plazy, "Soto", *Cimaise*, París, nos 162-163, enero-marzo de 1983, p. 56.

La retrospectiva "Soto: cuarenta años de creación" se inaugura en junio en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, con ciento treinta y seis obras de todas las épocas, incluyendo el primer período figurativo. Uno de los puntos atractivos de la exposición es una imponente *Esfera virtual amarilla*, colgada en el espacio en el que parece flotar. Derivada de los anteriores volúmenes colgantes, esta obra tendrá una posteridad en 1988 en Seúl, con ocasión de los juegos olímpicos, y en la primavera de 1996 en París, con ocasión de la exposición "Los campos de la escultura". Varias extensiones y progresiones, así como dos penetrables —uno de ellos sonoro— completan la parte monumental de la exposición.

Soto realiza dos integraciones —*Progresión amarilla* y *Cubo virtual azul y negro*— para la estación Chacaíto del Metro de Caracas.



Soto. "Cubo virtual azul y negro", 1983
1015 × 1015 × 1015 cm
Plaza Brion, Chacaito, Caracas, Venezuela
© Archivos Soto / Todos los derechos reservados

Concede una entrevista a Gloria Carnevalli para la revista *Una Documenta*, órgano de la Universidad Nacional Abierta, lo que es sin duda su conversación más desarrollada y profunda, y también la que ofrece la mejor síntesis de sus ideas.

“

La energía es una relación cuya realidad es demostrable a través de los elementos. Yo pienso que el universo es un pleno total de energía cuya velocidad supera la velocidad de la luz. La luz se produce cuando hay una pérdida de velocidad en esa energía inicial, de la misma manera que se produce la masa cuando a su vez la luz se enfría y pierde velocidad. Este proceso puede ser reversible cuando las condiciones se vuelven favorables. El espacio es una relación inseparable de la energía porque su existencia está condicionada por la velocidad de esta energía que lo modula. [...] Es absolutamente uniforme, su estructura es plena, de un solo valor idéntico a sí mismo. Cuando hablo del espacio no me refiero, por supuesto, al espacio tridimensional, infinito. La multiplicidad de los puntos de vista es algo que ya se plantea a principios de siglo, y para el artista, el problema plástico no es sólo mostrar que el espacio contiene esa multiplicidad, sino que todos esos puntos de vista son válidos y que uno solo no puede validar la totalidad. Una de las grandes revoluciones del arte moderno es el no haber presentado el espacio como una realidad a partir de los ojos, tal como sucedía en el arte renacentista cuando el pintor se situaba tras una ventana a ver pasar su universo, sin concederle ninguna atención a lo que estaba en torno a sí mismo. Uno de los problemas que yo me he planteado es cómo demostrar, cómo valorizar todo lo que es nuestro entorno, cómo darle el mismo valor a lo que está detrás, sobre, debajo, en uno mismo, puesto que uno es parte integrante de este todo. Los científicos han demostrado con extraordinaria precisión que el hombre no es sino una partícula infinitamente pequeña dentro del universo y

esa pérdida del geocentro y del egocentro nos conduce necesariamente a una reflexión sobre la importancia de la antropomorfia. [...]

El individuo visto universalmente no tiene importancia, es apenas una pequeñísima partícula dentro de un medio insignificante en relación con el universo, pero eso no impide que por ser parte integrante de ese universo, el hombre sea también infinito. La condición humana no es sino un estado dentro de una serie interminable de transformaciones por las que transita la materia. Una de ellas puede ser el hombre, idéntico en su valor a una forma animal, mineral o vegetal. Yo no creo que por el hecho de ser humanos tengamos que considerarnos el punto culminante de toda esa cadena evolutiva.

Soto, entrevista con Gloria Carnevalli, "Una Entrevista a Soto", *Una Documenta*, Caracas, vol. 2, n° 1, enero-julio de 1983, pp. 53 y 64.

Soto escribe también un texto que recordando a Duchamp titula "La máquina óptica", que publica en una revista de Buenos Aires :

“

Nosotros debemos empezar a valorar, a habituar el ojo a ver las relaciones como cuantitativamente superiores a los objetos mismos, y utilizar los objetos para demostrar la existencia de esas relaciones. Si ahondamos en esa dirección obligaremos a la máquina óptica a sensibilizarse respecto a los valores de relación, que son los valores esenciales. A partir de ese momento el mundo se dará cuenta de que nuestras proposiciones no son simples juegos ópticos sino por el contrario, un llamado muy en serio a una manera más amplia de conocimiento.

Soto, "La Máquina Óptica", *Arte Informa*, Buenos Aires, nos 40-41, mayo-junio de 1983, p. 16.

1984

Prosigue la serie *Ambivalencias* con un conjunto de obras tituladas, como homenaje a Mondrian, *Ambivalencias Nueva York*. Las mostrará al público al año siguiente con ocasión de varias exposiciones individuales. También realiza *Cubo de nylon*, en la línea de los volúmenes colgantes.

Se publica la monografía de Marcel Joray sobre Soto, que reúne una serie de aforismos y declaraciones suyas :

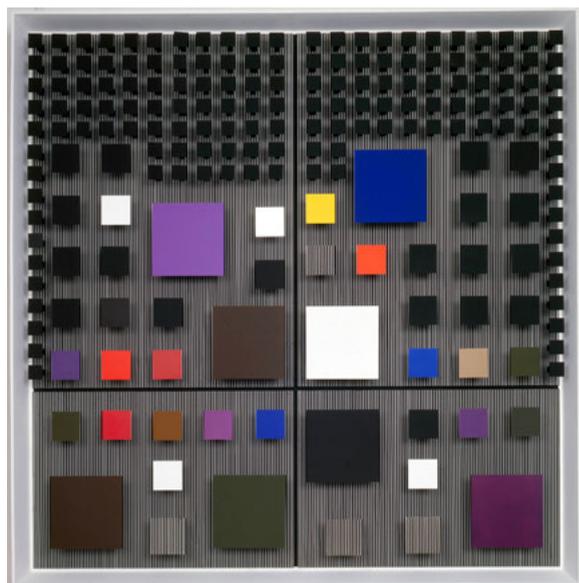
“

La obra de arte debe ser capaz de suscitar una emoción en el que la contempla, pero eso no significa que deba nacer de una situación emocional. Si la obra de arte tiene un origen, está en el pensamiento, en el rigor, en la lógica de la investigación artística. El arte no es exposición, sino conocimiento. (...)

Cuanto más busca una creación plástica acercarse a una proposición cinética, tanto más debe renunciar a la noción de masa en favor de la de energía. [...]

A través de toda mi investigación, tuve siempre en mente una sola pregunta : cómo estar seguro de que la materia vuelva a su valor esencial, esto es, a la energía. O, para hablar más concretamente : cómo hacer que los elementos con los cuales construyo mi obra sean absorbidos por la fusión espacio-tiempo en la que pierden su solidez y son remplazados por un estado aleatorio de vibraciones. [...]

El impresionismo es para mí la primera tendencia artística que propuso sin equívocos la estructura como valor esencial. En el fondo, es un arte-ciencia. El arte-ciencia tiende a la codificación, a la creación de estructuras. El impresionismo es un arte-ciencia en la medida



Soto. "Ambivalencia New York J", 1984
159 × 159 × 15 cm
© Archivos Soto / Todos los derechos reservados

en que se despoja de la anécdota, del símbolo, para concentrarse en las vibraciones luminosas. Concentrar la investigación en los fenómenos luminosos lleva implícita la idea de abandonar la representación, la intención de ir más allá de las apariencias exteriores, hacia lo esencial, a saber, la luz. [...]

Si el arte es reflejo de su época, debe serlo desde el punto de vista más avanzado de sus preocupaciones ; debe ser el reflejo del pensamiento de vanguardia, y no limitarse al papel de testigo inmediato de lo cotidiano.

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

En septiembre, Héléne Lassalle da una lectura psicoanalítica de los *Penetrables* en la que examina la importancia de las sensaciones arcaicas, el tacto en particular, que ellos suscitan :

“

Nuestra sociedad urbanizada, aséptica, mecanizada entumeció unos sentidos que siempre estaban alertas en el hombre primitivo, el tacto, el oído, el olfato. El arte viene a recordarnos ese modo de conocimiento perdido. [...] El viaje al cual se invita al espectador cuando entra en un penetrable es por ende doble: es primero un olvido de las percepciones habituales para volver a dar con las huellas borradas, recubiertas de estados antiguos, antes de volver a inventar en cierto modo el viaje inverso, semejante a aquél que, según Winnicott, "realiza el niño pequeño y que lo lleva de la subjetividad pura a la objetividad", de los objetos internos a los objetos externos, de la creatividad primaria a la percepción [...]

El penetrable, según este punto de vista, sería una zona de experimentación privilegiada, una "zona transicional", en la que la percepción de objetos externos —las tiras, las fibras o las barras colgantes— reactiva, reactualiza un objeto interno [...], equivalente sustitutivo del objeto perdido, el cuerpo materno irremediamente separado. Parece que en esta reactualización —reconstitución de la simbiosis primaria— radica el placer estético. La obra es el nuevo escenario en el cual se intenta "sobreponerse a la separación de la unidad originaria perdida". El tacto es en este caso para el espectador el recurso privilegiado. Su piel, solicitada por todos lados, experimenta de nuevo la sensación de bienestar, lejana y olvidada, vinculada al narcisismo primario. [...] Por la experiencia táctil, el yo revive pues las etapas por las cuales se constituyó. Y es muy significativo que Didier Anzieu haya llamado "yo-piel" [...] la dimensión esencial, constitutiva del ser, estructuradora, envolvente. El yo-piel siempre debe ser reconstituido, retramado. Debe

reparar sin cesar sus desgarraduras, por estar sometido tanto a las violencias de los conflictos internos como a las agresiones externas. El reaprendizaje del tacto dentro del penetrable no atañe solamente al yo físico ni solamente tampoco al yo afectivo [...]. Todos los aspectos de la vida psíquica están en juego, incluyendo la actividad intelectual.

Héléne 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, septiembre de 1984, pp. 74-75.



1985

El 4 de octubre se abre en el Center for the Fine Arts de Miami una retrospectiva de unas ciento cincuenta obras que van de 1950 a los trabajos más recientes.

En el catálogo, Alfredo Boulton evoca el *Cubo de nylon* de 1984 :

“

Es el resumen de la investigación de la materia que se deshace en el espacio. Parece un cuerpo de aire que se alza en columna. Parece inmaterial, inconsistente, y es transparente. Es amorfo y translúcido e incorpóreo. Es etéreo, abstracto, y al mismo tiempo es sólido. Es uno de los momentos más interesantes en la obra del artista. Es la materia del vacío hecha plasticidad táctil. ¿Pero acaso tiene esto el clásico sentido de lo que es pintura? Sí lo tiene, pero integrada a lo que el hombre y la ciencia han hecho hoy del mundo. Es un paso fundamental en la vieja historia del arte y del querer del hombre por estar delante de su tiempo, como el gran visionario del futuro que siempre ha sido y que no mira hacia atrás. [...] Hoy *Impression, soleil levant* es tan clásico como es el orden dórico. Hace un siglo, las cosas que entonces volaban eran tan sólo los pájaros y los volantines, y el espacio era vacío. Hoy es una materia viva. El vacío era vacío hasta que Soto supo llenarlo.

Alfredo Boulton, [sin título], Soto, *Space Art*, catálogo de la exposición, Miami, Center for the Fine Arts, 1985, pp. 34-35.

Instala una nueva *Esfera virtual* en la sede del Banco Lara en Caracas.

Soto. "Esfera de Japón", 1985
450 × 450 × 450 cm
Mapfre la Seguridad, Caracas, Venezuela
© Archivos Soto / Todos los derechos reservados



Soto. "Volume virtuel", 1987
570 × 2150 × 1440 cm
Museo Nacional de Arte Moderno, Centre
Georges Pompidou, París, Francia
© Archivos Soto / Todos los derechos
reservados

1986

El Centro de Escultura Contemporánea de Tokio organiza la primera exposición personal del artista en Japón, con una selección de quince obras recientes.

La Sociedad de Amigos del Museo de Arte Moderno le encarga una escultura monumental, *Volumen virtual*, para el aniversario de los diez años del Centro Georges Pompidou ; la obra será instalada con carácter permanente a comienzos del año siguiente en el *hall* de entrada.

1987

El 26 de septiembre, la Galería Gilbert Brownstone en París inaugura su nuevo espacio, creado por Jean-Michel Wilmotte, con una exposición individual de Soto. Entre septiembre y octubre participa en un coloquio celebrado en Roma sobre el tema *La dimensión científica en el desarrollo cultural* y presenta una comunicación, reproducida muchas veces después, sobre "El papel de los conceptos científicos en arte".

“

El arte no es la ilustración de las ideas científicas ; su relación con la ciencia no es de causa a efecto ; arte y ciencia llevan a cabo una acción común frente a las interrogantes universales. [...] Creo que es peligroso para un artista dedicarse al estudio sistemático de cualquier ciencia. Es peligroso no para él, sino para su actividad artística, pues sin duda alguna, el mundo del conocimiento científico, tan profundo como el del arte, puede absorberlo en su complejidad y no permitirle volver a la plástica. En mi opinión, hay que seguir otro camino : estudiar la filosofía de la ciencia, buscar los principios fundamentales que llevaron a los científicos a considerar los fenómenos de una manera determinada, y ver qué otras posibilidades puede usar la investigación artística. [...] Entiendo por metafísica la física que espera por su demostración.

Soto, "Le rôle des concepts scientifiques dans l'art" in actas del simposio *La Dimensione Scientifica dello Sviluppo Culturale*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1990, pp. 81, 84 y 86.

El 22 de noviembre se inaugura en Ciudad Bolívar la parte nueva del Museo de Arte Moderno Jesús Soto.



Max Bill y Soto.
Simposio de la UNESCO, Praha, República Checa, 1987
Foto Vaclav Chochola © Archivos Soto / Todos los
derechos reservados



Soto. "Ovoide Polar", 1988
505 × 500 × 300 cm
Fundación Polar, Caracas, Venezuela
© Archivos Soto / Todos los derechos reservados

1988

Instala varias obras monumentales en Caracas (*Ovoide Polar*, Fundación Polar ; *Cubo Provincial*, Torre Banco Provincial ; *Media Esfera Roja*, Seguros La Seguridad) y en París, en la sede del sindicato CFDT (*Escritura y Muro policromático*). Con ocasión de los Juegos Olímpicos organizados en Corea del Sur, realiza *Grande Sphère de Seoul* (Gran esfera de Seúl) para el Parque Olímpico de la capital coreana.

El 14 de agosto, el Museo de Arte Moderno Jesús Soto abre al público una sala de exposición permanente dedicada al arte lumino-cinético que integra obras de Antonio Asís, Gianni Colombo, Karl Gerstner, Julio Le Parc, Jean Tinguely y Ludwig Wilding, entre otros.

En el común a las dos exposiciones organizadas a partir del mes de agosto por la Galería Elisabeth Franck en Knokke-Le Zoute y por la Galería Gilbert Brownstone en París, Jacques Leenhardt escribe :

“

Tratándose de arte, Soto siempre defendió la idea de que el valor del gesto artístico depende del conocimiento. El arte se aparenta por ende a la investigación ; es una busca de normas nuevas en la relación entre la mirada y el mundo. [...] Por indiscutible que sea en mi opinión esta proposición, vale la pena sin embargo meditarla para hacer aparecer el abismo de diferencia que introduce en el propio orden cognitivo. La obra de Soto, desarrollada con una lógica tan coherente desde hace más de treinta y cinco años, demuestra precisamente la distancia inmensa que existe entre las formas sensibles del conocimiento, dirigidas por entero hacia la elaboración de nuevas relaciones de conocimiento, y las formas fijas del saber, simple dominio de los códigos socializados del lenguaje visual, que son sólo un conocimiento consensual, establecido, que queda fuera de cuestionamiento y que, finalmente, tanto científica como artísticamente, está muerto. [...] El artista Soto juega el juego de los códigos y las normas y al mismo tiempo los fragiliza. Esta forma de proceder se lleva a cabo con el rigor del protocolo experimental y la determinación del investigador la apuntala a lo concreto de la experimentación. Pero esta investigación no permanece encerrada

en el espacio cerrado de un objeto o un cuadro. Sólo puede existir, y ese es su descubrimiento, si se pone entre las manos del espectador mejor aún entregada a los ojos y a los otros sentidos de la percepción ambiental.

Artista y espectador quedan entonces reunidos por una nueva definición del mundo, el cual deja de ser una pura sustancia objetiva dejada a merced de la contemplación para convertirse en un acontecimiento estimulante : el intercambio en el seno de una red de interacciones. El mundo ahora es un inmaterial activo [...], pero lo que lo caracteriza es que efectivamente ofrece por el lado del pintor, del científico o del espectador un campo de posibles al cual sólo la experiencia estética en el instante dará forma.

Jacques Leenhardt, "Soto", Soto, catálogo de la exposición, Knokke-Le Zoute, Elisabeth Franck Gallery / París, Galería Gilbert Brownstone, 1988, pp. 5-6.

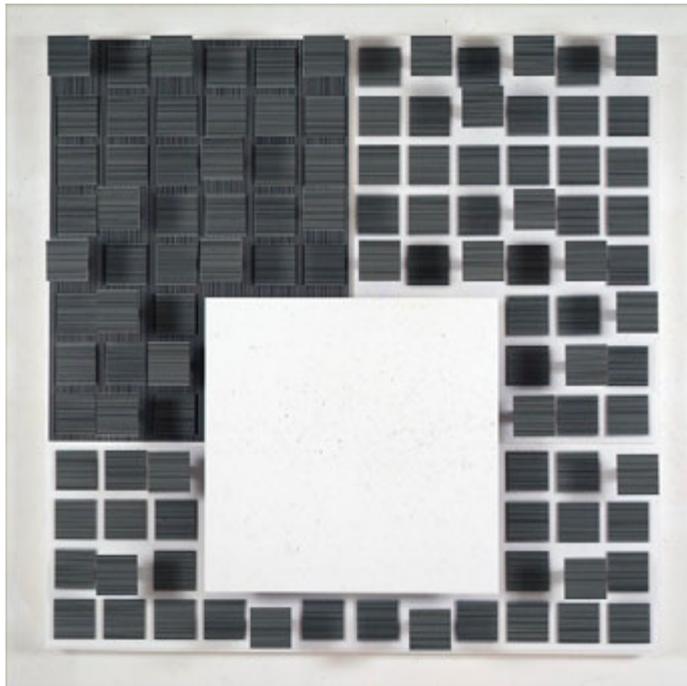
Se coloca un *Penetrable* en las salas del ELAC con ocasión de la exposición "La couleur seule, l'expérience du monochrome" (El color solo, la experiencia de la monocromía), que se realiza en distintos lugares de la ciudad Lyon.

En octubre, la Hyundai Gallery de Seúl abre la primera exposición individual de Soto en Corea ; en ella se presenta un conjunto de obras pertenecientes a los últimos diez años y representativas de todas las series abordadas por el artista.

1989

Es representado en la exposición inaugural de la Fundación para el Arte Concreto en Reutlingen, Alemania.

Entre 1989 y 1990 realiza una importante serie de obras reducidas al uso contrastado del blanco y del negro en oposición franca.



Soto. "Cuadrados ambiguos", 1990
153 x 153 x 17 cm
© Archivos Soto / Todos los derechos reservados

1990

Numerosas exposiciones personales se organizan en Niza (Galería Sapone), en Madrid o en Barcelona (Galería Theo). La más relevante se presenta en Bottrop, concretamente en el Museo Josef Albers, y suscita una cobertura de prensa particularmente abundante y favorable.

En distintos museos de Japón circula otra retrospectiva. En el catálogo, Homma Masayoshi propone un paralelo entre el arte de Soto y el naturalismo del arte japonés :

“

Cuando admiramos en estas obras su sentido de la inmediatez, que es una característica de la estética japonesa, discernimos en ellas un realismo intenso. Pero sublimado por la expresión artística, ya no es un realismo en el sentido occidental del término : se caracteriza al contrario por un sentido de la expresión decorativa completamente inverso. Soto evoca también un sentido de la realidad a través del uso de materiales físicamente explícitos. Pero al mismo tiempo, los objetos que crea están impregnados de una fuerza expresiva sutil que no refleja ni el mundo prosaico ni el mundo del pensamiento puro.

Homma Masayoshi, "A Japanese Perspective on the Art of Soto", *Jesús Rafael Soto*, catálogo de la exposición, Kamakura, Museo de Arte Moderno, 1990, pp. 18-19.

En octubre, Soto es la quinta personalidad y el primer artista plástico, después de Octavio Paz, Ingmar Bergman, Jorge Amado, Yehudi Menuhin, que recibe la medalla Picasso de la UNESCO, en recompensa por una obra que encarna el acercamiento entre distintos países del mundo.

Soto. "Ovoide Polar", 1990
300 × 600 × 300 cm
Exposición en el Museo Josef Albers,
Bottrop, Alemania, 1990
© Archivos Soto / Todos los derechos
reservados



1991

Guy Brett se pregunta por la pérdida de notoriedad del arte cinético después de los años setenta y escribe :

“

De cualquier manera que se defina, el fenómeno del “arte cinético” suscita aún muchas preguntas sobre la manera en que se puede concebir y escribir la historia del arte. [...]

Es posible, en 1991, escribir sobre el arte cinético estando bien consciente de que se trata o bien de un episodio olvidado, o bien de un fenómeno limitado a una subcategoría con una historia puramente “local” que en modo alguno afectó la corriente dominante del arte. Lejos de ser accidental, este proceso se debe, me parece, a que la corriente dominante del arte y de la historia del arte radica en el mantenimiento de las fronteras entre ciertas categorías tradicionales, en especial entre la pintura y la escultura, en las cuales se ha invertido muchísimo tanto en el ámbito profesional como en el académico o el financiero. [...]

Existe otro asunto que se refiere al arte cinético y que aún no se ha evocado : se trata del hecho de que muchos de los instigadores de ese movimiento venían de las fronteras del mundo del arte occidental, de lo que llaman el Tercer mundo. No se ve enseguida cómo tratar ese estado de cosas. También en este asunto, los sistemas de referencias que nos propone la historia del arte son inadecuados, en parte porque reflejan las presiones homogeneizadoras ejercidas por el mercado del arte, por el eurocentrismo y por el chauvinismo nacional. [...]

Muy pocos han intentado una lectura multicultural y plural de la vanguardia. Poco se ha hecho para analizar las tensiones entre los temas de investigación “universales” y las

historias y culturas regionales, cosa que no es desde luego un simple problema para los “otros”. En el mismo momento, como contraparte de la misma situación, ciertos norteamericanos fueron puestos en la cumbre del Olimpo, más allá de toda comparación con las razas inferiores que sólo podían ser imitadores, seguidores o representantes de tradiciones locales caducas. [...]

El arte cinético fue, de muchas maneras, en su tiempo, el tipo mismo del movimiento artístico multidimensional. No siguió el modelo de una explosión que se hubiera producido en el centro y luego sus ondas se hubieran propagado cada vez más débiles hacia la periferia. Se hicieron innovaciones en la periferia y repercutieron hacia el centro. [...]

Soto, entre otros latinoamericanos, vino a Europa en los años cincuenta, en busca de las obras de la vanguardia constructivista y Dadá de la preguerra, las de Mondrian, Malevich, Vantongerloo, Moholy-Nagy y Duchamp, que estaban a punto de ser olvidados. Esto sucedió en una época en la que “el arte moderno” representaba todavía una fuerza de disidencia y de emancipación, y todavía no había sido reclutado en tanto cultura occidental oficial ni en tanto medio de creación de una imagen nacional para los países en que se encontraban los centros de arte cosmopolitas. Soto ha descrito la formidable aspiración de algunos latinoamericanos a tomar el tren de la modernidad y rebasar los descubrimientos de los europeos.

Guy Brett, “Le cinétisme et la tradition en peinture et sculpture”, *Artstudio*, París, n° 22, otoño de 1991, pp. 84 y 88-89.

En noviembre, la Galería Humphrey de Nueva York consagra una exposición a Soto que presenta, entre otras obras, *Esfera virtual roja*. George Melrod escribe en *ARTnews* :

“

Soto se ha convertido hasta tal punto en una institución que ya no usa sino el apellido, como Christo. No obstante, por su gusto por las tramas y los colores vivos, constituye mucho más que un puente entre Sol Lewitt y Vasarely.

George Melrod, “Jesús Rafael Soto”, *ARTnews*, Nueva York, vol. 91, n° 1, enero de 1992.



De izquierda a derecha: Carlos Cruz-Díez, Soto, Joël Stein, Julio Le Parc, Adrien Maeght, Paul Bury, Martha Boto, Gregorio Vardanega, Jean-Louis Prat, Horacio García Rossi, Denise René, Hugo Demarco, Agam y Velma Bury, frente a la obra de Soto *Cube de Provence*. Exposición "L'art en mouvement", Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence, Francia, 1992 © Archivos Soto / Todos los derechos reservados

1992

La exposición "L'art en mouvement" (*El arte en movimiento*) se inaugura el 4 de julio en la Fundación Maeght en Saint-Paul-de-Vence : el monumental *Cube de Provence* y un *Penetrable* de nylon amarillo están instalados en los jardines.

Durante este mismo mes el Centro de Arte Contemporáneo de Meymac acoge una retrospectiva que circula luego por varias ciudades francesas.

Soto representa a Venezuela en la Exposición Universal de Sevilla con *Semiesfera amarilla y verde*, que se convierte en uno de los faros de la manifestación.

Participa en la exposición "Art d'Amérique latine, 1911-1968" (12 de noviembre de 1992 - 11 de enero de 1993) organizada en el Museo Nacional de Arte Moderno, Centro Georges Pompidou.

1993

El 25 de agosto se celebran los veinte años del Museo de Arte Moderno Jesús Soto en Ciudad Bolívar, con una reunión de personalidades venezolanas entre las que se encuentra el presidente de la República, Ramón J. Velázquez, y francesas, como el director de los Museos de Francia, Jacques Sallois.

En esa ocasión, Soto es nombrado Comendador de la Orden de las Artes y Letras de Francia. El acontecimiento es objeto de numerosos artículos, reportajes y *dossier* especiales por parte de la prensa venezolana.

1994



Soto. "Penetrable sonoro", 1970
300 × 300 × 300 cm
Le Cyclop, Milly-la-Forêt, Francia
Foto Elena Carvajal © Archivos Soto / Todos los derechos reservados

Instala un *Penetrable sonoro* en el *Cyclop* en Milly-la-Forêt.

Esta obra colectiva es un proyecto de Tinguely iniciado desde 1970 que permite la reunión de artistas cercanos entre sí durante los años sesenta (Soto, Tinguely, Spoerri...).

La exposición "Otero, Soto, Cruz-Diez : Tres maestros del abstraccionismo en Venezuela y su proyección internacional", que se inaugura el 16 de octubre en la Galería de Arte Nacional en Caracas, propone otro agrupamiento.

Instala su *Cubo de Francia*, empezado el año anterior, en la nueva sede de la Embajada de Francia en Venezuela.

1995



Soto. "Welcoming flag", 1995
Dowa Fire & Marine Insurance Company
Phoenix Tower, Osaka
© Archivos Soto / Todos los derechos reservados

Welcoming Flag (Bandera de bienvenida) es una de las integraciones arquitectónicas más espectaculares de Soto : situada en los muros de la Torre Fénix que señala una de las entradas de la ciudad de Osaka, en Japón, traspone a la escala del rascacielos el principio de la serie de las "Tes". Los estudios y los primeros proyectos empezaron en 1991, realizados en estrecha colaboración con el arquitecto.

El *Volume virtuel Air France* (Volumen virtual Air France) se ubica en la sede principal de la compañía aérea en Roissy. Culmina así un proyecto iniciado a finales de los años ochenta.

El 14 de diciembre, durante una ceremonia realizada en el Teatro del Rond-Point en París, Soto recibe el Gran Premio Nacional de Escultura de Francia otorgado por Philippe Douste-Blazy, Ministro de la Cultura.



Soto. "Volume virtuel Air France", 1989
360 × 800 × 250 cm
Sede de Air France, Roissy, Francia
© Archivos Soto / Todos los derechos reservados

1996

Con ocasión de la exposición de escultura al aire libre "Les Champs de la sculpture" (Los campos de la escultura), la obra monumental de Soto titulada *Sphère Lutetia* (Esfera Lutecia), se instala provisionalmente en los Campos Elíseos en París, como ocurre también con un *Penetrable* verde de tubos en la inauguración de la nueva boutique Comme des Garçons en Tokio.

Representa a Venezuela en XXIII Biental de Arte Contemporáneo de São Paulo, donde muestra varias obras recientes, entre ellas una espectacular *Esfera* (1994) de tres metros de alto en hilos de nylon y su contraparte, el *Cubo de Seúl* (1994). Los comentarios destacan con frecuencia la cercanía de estas obras con el enfoque perceptivista que se manifiesta en las últimas obras del escultor británico Anish Kapoor, otra atracción de la bienal.

Angela Pimenta, "Ginástica visual", *Veja*, São Paulo, n° 1467, 23 de octubre de 1996, pp. 150-151.



Soto. "Sphère Lutétia", 1996
600 × 600 × 600 cm
Exposición "Les Champs-Élysées de la Sculpture", Campos Elíseos, París, Francia, 1996 © Archivos Soto / Todos los derechos reservados

1997

En enero se abre en la Galería Nacional del Jeu de Paume en París la primera gran retrospectiva de la obra de Soto organizada en la capital francesa desde 1969.

Jesús Rafael Soto, catálogo de la exposición, París, Galería Nacional del Jeu de Paume, 1997. Textos de: Michel Butor, Arnauld Pierre, Marc Collet.

La muestra circula luego durante varios años por el mundo : Fundación para el Arte Concreto, Reutlingen, Alemania (1997) ; Banco Bruxelles Lambert, Bruselas, Bélgica (1999) ; Museo de Bellas Artes de Kaohsiung, Taiwan (2000) ; Museo de Arte Moderno, Bogotá, Colombia (2001) ; Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber, Venezuela (2003) y Centro Cultural Metropolitano, Quito, Ecuador (2003).

Soto. "Cube Pénétrable", 1996
450 × 500 × 400 cm
Exposición "Soto", Galería Nacional del Jeu de Paume, París, Francia, 1997
© Archivos Soto / Todos los derechos reservados

La serie de los *Cubos virtuales colgantes*, uno de cuyos ejemplares abría la exposición de París, continúa con un *Cubo policromado* presentado el año siguiente en Caracas.

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

Instala una serie de "Elipsoïdes virtuels" (Elipsoidales virtuales) superpuestas que forman una cascada de casi veintidós metros en la sede del Banco de Dresde en Berlín. Esta integración arquitectónica inaugura un nuevo ciclo de volúmenes virtuales de color, de forma ovalada. Se coloca un nuevo *Penetrable* en el recorrido del Parque de Esculturas al Aire Libre Tongyoung Nammang, Corea del Sur, y un *Penetrable sonoro* en los espacios exteriores de la Fondazione Il Giardino de Daniel Spoerri, en Seggiano, Italia ; junto con el *Penetrable* de Milly-la-Forêt, dedicado a Tinguely, recuerda los vínculos que Soto estableció hacia 1960 con algunos protagonistas del nuevo realismo.

En el catálogo de la exposición realizada en la Galería Durbán-Segnini (Caracas y Miami), el poeta y crítico Ricardo Pau-Llosa explora el lenguaje gestual y prearticulado de las escrituras y aplica también a los penetrables un análisis de la obra de Soto como reflexión sobre “la naturaleza del yo en el ámbito del mundo físico” :

“

Las *Escrituras* logran una significación más vasta en la medida en que fundamentan lo infinito humano, íntimo y social del lenguaje —reducido aquí a un deseo presemántico de significar, a un arco gestual presintáctico que aspira a compartir el pensamiento— con el infinito lineal de la secuencia, sin límite y tan apartado como el vacío entre las estrellas o entre las partículas subatómicas. Al manifestar esta fusión, las *Escrituras* van en el sentido habitual de la geometría en tanto huella del yo en el espacio. El yo es geométrico porque está centrado. Más aún, es geométrico en tanto no puede ser esencialmente concebido de otra forma. Mucho antes de que surgieran los penetrables, las *Escrituras* de Soto tendían hacia esa realización. Su limitación, exquisita y poética a la vez, reside precisamente en la revocación del lenguaje como emblema del yo. Los *Penetrables* van más allá al situar el centro de la subjetividad — responsable del lenguaje, garante del orden— sobre el escenario de la ausencia última de centro. El *Penetrable* es el espejo ciego en que la propiocepción, el tacto, el hecho de levantarse y caminar llevan a una reflexión ineluctable sobre la naturaleza del yo en el ámbito del mundo físico. El *Penetrable* separa el yo entre dos percepciones de la inmediatez : la fisicalidad de las varillas que el cuerpo siente como las olas sobre la orilla y el hecho de que modelamos nuestros pensamientos, reflexiones y sentimientos sobre las esencias del mundo físico. El vínculo entre ambas experiencias de la inmediatez es la centralidad del ser en el mundo. Es la semilla a partir de la cual surgen nuestra geometría, nuestra lógica y las otras maneras de ordenar la vida y el mundo. Lo que era el teatro de la memoria para los procesos del recuerdo, lo es el penetrable para la adquisición de un sentido esencial del yo.

Ricardo Pau-Llosa, “Soto y el ser”, *Soto virtual*, catálogo de la exposición, Galería Durban Segnini, Caracas y Miami, 1997, pp. 4-5.

1998

Una muestra importante de obras de los años 1980 y 1990, dominada por un gran *Penetrable* de color rojo, se presenta en el Centro Cultural del Conde Duque de Madrid con el auspicio de la la municipalidad.

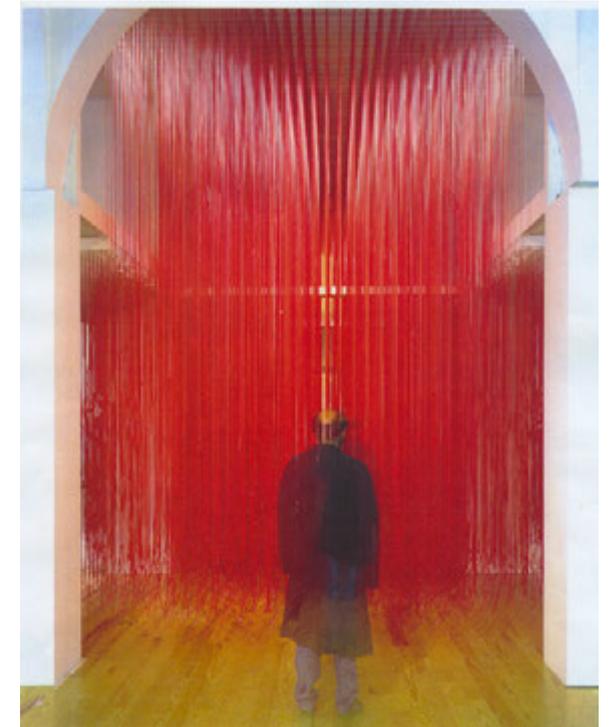
Jesús Soto, catálogo de la exposición, Madrid, Centro Cultural del Conde Duque, 1998. Textos de José María Losada Aranguren, Robert Guevara, Jacques Leenhardt, Antonio Bonet Correa.

Una selección más reducida, titulada “Jesús Soto. Universe of Change” (Universo del cambio), se presenta en la Galería Riva Yares en Scottsdale, Arizona, y en Santa Fe, Nuevo México. En esa ocasión, Edward Lucie-Smith reconsidera la posición del artista con respecto a las tendencias contemporáneas del arte cinético :

“

El arte cinético, sin embargo, no resultó tan duradero como el Expresionismo abstracto o el Pop art y muchos artistas menores, hoy muy olvidados, desaparecieron del mapa con el desmoronamiento del movimiento. Soto fue uno de los pocos sobrevivientes con lo cual se hacía justicia puesto que él había trazado su camino mucho antes de que el arte cinético empezara a difundirse. Por ciertos aspectos, él pertenecía tanto al arte conceptual como al minimalismo, que aparecieron después del Pop art, como a cualquier otra tendencia artística anterior. Por el uso de elementos simples, a menudo en ordenamientos absolutamente regulares y simétricos, él anticipó a artistas como Carl Andre y Sol Lewitt.

Edward Lucie-Smith, “Jesús Soto”, *Jesús Soto. Universe of Change*, catálogo de la exposición, Santa Fe y Scottsdale, Galería Riva Yares, 1998, p. 8.



Soto. “Penetrable del Conde Duque”, 1998
460 × 700 cm
Exposición “Jesús Soto”, Conde Duque Cultural Center, Madrid, España, 1998
© Archivos Soto / Todos los derechos reservados

1999

Dos penetrables de cuatro metros de largo, uno amarillo y el otro azul, son instalados provisionalmente en el espacio de recepción del Banco Bruxelles Lambert. El *Penetrable amarillo* (1999) entra en las colecciones del Fondo Departamental de Arte Contemporáneo de Val-de-Marne, mientras que el *Penetrable azul* es reinstalado en el marco de la exposición retrospectiva "Soto a gran escala", Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber, 2003, y luego en el Centro Cultural Metropolitano de Quito en 2003.

En una larga entrevista que le concedió a Daniel Abadie, Soto vuelve a mencionar, entre otras cosas, la importancia de la herencia impresionista en su obra :

“

El "Penetrable" ¿qué es? Es la idea de hundir al espectador en la obra. Es una idea que volví a encontrar después en los *Ninfeas* de Monet, que rodean literalmente al visitante. Jean Clay fue quien me dijo que fuera a ver esa obra que yo sólo conocía en foto. Cuando estuve en medio de la obra, pensé que era una especie de penetrable, que estaba llenando el espacio, rodeando a la persona y que el espectador era alguien que estaba dentro de la obra, en su interior. [...] Yo me siento un heredero legítimo de los impresionistas. Creo que ellos están en la base del arte moderno.

Soto, entrevistado por Daniel Abadie, "Éloge de la vibration", *Jesús Rafael Soto*, catálogo de la exposición, Bruselas, Banco Bruxelles Lambert, 1999, pp. 14 y 18.



Soto. "Pénétrable BBL jaune", 1999
365 × 450 × 1400 cm
© Archivos Soto / Todos los derechos reservados



Soto. "Pénétrable BBL bleu", 1999
365 × 450 × 1400 cm
© Archivos Soto / Todos los derechos reservados

El 20 de marzo, Soto es nombrado Doctor Honoris Causa por la Universidad de Carabobo en Venezuela.

Durante el verano se presenta en la Fundación Telefónica de Santiago de Chile “La poética de la energía”, exposición de carácter retrospectivo.

Con ocasión de una reunión de obras recientes en la Galería am Lindenplatz de Vaduz (Liechtenstein), Soto y Heinz Mack retoman un diálogo que en realidad nunca se había interrumpido desde los años del grupo Zero. A propósito de la serie *Ambivalencias*, Mack le declara a Soto :

“

En tu *Ambivalencia en el espacio*, le diste un sentido espacial y rítmico completamente nuevo a los rectángulos monocromáticos ; y al mismo tiempo las constelaciones “aleatorias”, fortuitas son intencionales. Las correlaciones entre los campos cromáticos forman una especie de polifonía concertante. Mientras los colores de Mondrian estaban encerrados en la trama de las bandas lineales y mientras él tendía al equilibrio armónico de todos los elementos que fundamentan el equilibrio del cuadro, tú le diste a la trama lineal un sentido autónomo y liberaste los colores del encierro en la retícula. [...] Descubriste muy pronto, mucho antes que yo, la estructura, la trama, y la visualizaste con una precisión casi matemática. La trama como campo de energía del cuadro, como vibración de los elementos del cuadro.

“Intercambio de pensamientos entre Heinz Mack y Jesús Rafael Soto”, *Soto. Die Poesie der Energie*, catálogo de la exposición, Vaduz, Galería am Lindenplatz, 1999.

2000

Con ocasión de la exposición “Campos de fuerza : fases del cinetismo/Force Fields: Phases of the Kinetic”, que se presenta en el MACBA de Barcelona y en la Hayward Gallery de Londres, Guy Brett reúne obras, pertenecientes principalmente al arte cinético, que dan fe de la receptividad de sus autores con respecto a las nociones provenientes de las especulaciones científicas y cosmológicas contemporáneas. Soto figura en ella con varias vibraciones y un penetrable de tubos blancos.

Confirmando la renovación historiográfica que le concede ahora un lugar importante a los aportes suramericanos al arte del siglo XX y a corrientes artísticas generalmente subestimadas, como la del arte cinético, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en Madrid inaugura a fines de año una gran exposición titulada “Heterotopías”. Soto figura en ella con varias obras históricas en las secciones “cinético” y “óptico-háptico”, junto con Lucio Fontana, Sérgio Camargo, Mira Schendel, Gego, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape, Carlos Cruz-Diez, Gyula Kosice.



Soto. "Penetrable", 1999
 Museo Interactivo Mirador, Santiago, Chile
 © Archivos Soto / Todos los derechos reservados

2001

Con la remodelación del Centro Georges Pompidou en París desaparece el *Volume virtuel* (Volumen virtual) que estaba colgado en el hall de entrada desde 1987. Pero Soto sigue inaugurando nuevas integraciones arquitectónicas, como el *Gran ovale* (Gran óvalo) que se instala el 19 de diciembre en la nueva sede de la Corporación China de Petróleo, y cuatro penetrables gigantes, cuyos colores, del azul al amarillo pasando por el verde y el rosado, forman un arcoiris artificial, ubicados al aire libre en el Parque de Imaginaciones de Santiago de Chile.

Ese año la historiografía de la obra de Soto se enriquece con un libro de conversaciones del artista con Ariel Jiménez, (Ariel Jiménez, *Conversaciones con Jesús Soto*, Caracas, Fundación Cisneros, 2001) y con un pequeño estudio teórico de Carlos Silva sobre los fundamentos aristotélicos de su obra, en su relación con la técnica y el juego y por su predilección por los mecanismos cognitivos y comunicacionales. Su comentario acude en particular a los representantes del aristotelismo medieval a través de los estudios de Robert Grossetête (1175-1253) sobre las propiedades de la luz, según los cuales :

“

El color y el esplendor tanto como la proporción y la figura son deducibles de un solo principio : la luz. Todo deriva del movimiento de la energía luminosa que obedece a proporciones fundamentales. Toda belleza es expresión de una energía que procede según pautas mesurables matemáticamente.

[...] Según el obispo de Lincoln, todos los movimientos se refieren a la luz ; pero los

movimientos o líneas de fuerza es de donde a la vez nacen las figuras y los volúmenes, los sonidos y los colores [...] Todos los volúmenes son concebidos como “campos de fuerza” y los volúmenes nacen de una energía, de un movimiento fundamental que se expande, difundiéndose más fácilmente en algunos lugares, condensándose mayormente en otros. De este modo el Universo se presenta como un inmenso encabalgamiento de esferas y conos, de líneas y planos, de curvas y ángulos que son parte, en un último análisis, del movimiento irradiante de la luz [...] Todos los movimientos son de esencia luminosa. Todos se rigen por leyes matemáticas simples. Todos dan origen a figuras, sean sucesivas, sean simultáneas, que dominan las proporciones libres.

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

Participa en la IV Bial Internacional de Santa Fe, organizada por el crítico de arte Dave Hickey, con una *Gran escritura negra* (1979).

2002

El *Penetrable rojo* que había sido presentado por primera vez en Madrid en 1998 es instalado en la exposición “Paris: capital of the arts 1900-1968” en la Royal Academy of Arts de Londres, donde los espectadores tienen que atravesarlo para pasar de una sala a otra. Mientras tanto lo adquiere la municipalidad.

En el catálogo de la exposición personal que se presenta en la Galería Dan en São Paulo, María Alice Millet analiza la obra de Soto asociándola con la de los artistas brasileños Lygia Clark y Hélio Oiticica :

“

La obra de Clark y la de Soto arrancan en la fase en que las posibilidades de la pintura están totalmente agotadas, como fue el caso con todos los artistas que llegaron a cabo de las cuestiones planteadas por el neoplasticismo y el constructivismo ruso. Clark, Soto y Oiticica, cada uno a su manera, aceptan el reto yendo más allá del plano, quebrando el dualismo del sujeto y del objeto con la creación de un espacio experimental. [...] No resulta inútil comparar brevemente los penetrables de Soto con los de Oiticica, destacando sus semejanzas y sus diferencias. Los de Soto obedecen a una estructura geométrica predeterminada, puesto que los hilos cuelgan de una estructura de retícula en ángulo recto ; sin embargo, la sensación de quien penetra en ellos es de confusión y no de orden. Por otro lado, los de Oiticica, como *Tropicália* (1967), una ambientación constituida con varios penetrables, presentan una diversidad de referencias que van de lo primitivo (arena, plantas, loros, etc.) a lo tecnológico (TV) y designan la posible desaparición de estas estructuras. Los dos

artistas invitan al público a interactuar, en el plano físico-sensorial en el caso de Soto, mientras Oiticica añade un factor cultural a la percepción sensorial.

María Alice Millet, “Jesús Soto: Visual Resonances”, *Jesús Soto*, catálogo de la exposición, São Paulo, Galería Dan, 2002, pp. 35 y 36.

El correo francés edita una estampilla en homenaje a Soto que reproduce la *Sphère Concorde* (Esfera Concorde).

A fines de año, una exposición que se presenta en Caracas (Galería de Arte Ascaso) reúne las obras de Soto con las de Alirio Palacios para examinar la relación diferente del arte de ambos con la región de la cual son originarios, el Orinoco.

De octubre 2002 a febrero 2003, el Centro de Arte de Maracaibo, donde Soto fue director de la Escuela de Arte a finales de los años cuarenta, acoge una retrospectiva de sesenta y tres obras. En esa ocasión, Soto recuerda el contexto de la época y en especial su amistad con Rafael y Lía Bermúdez, Hesnor Rivera y Víctor Valera :

“

Traducíamos del francés y del inglés los libros de arte que difícilmente llegaban a Maracaibo en plena post-guerra. Pienso que fue el primer grupo que comenzó a analizar el arte moderno a partir del cubismo ya que Esnor Rivera y su amigo el poeta Rincón habían agotado en las librerías todo lo concerniente a la literatura contemporánea internacional, empezaron a estudiar la pintura moderna y tropezaron con libros sobre el cubismo lo que nos acercó ineditamente a reunir una pequeña peña intelectual.

Olier, Janett et al : “Testimonio” in *Jesús Soto en Maracaibo*, J&M Editores, p. 61. Maracaibo 2003. Publicado después de la exposición “Soto en Maracaibo” en el Centro de Arte Lía Bermúdez, 2002.



Soto durante la inauguración de la exposición “Jesús Soto en Maracaibo”, Lía Bermúdez, Centro de Arte Maracaibo, Venezuela, octubre de 2002
© Archivos Soto / Todos los derechos reservados



Vista de la exposición "Soto. Le mouvement dans l'art", Galería Denise René, París, Francia, octubre de 2003
© Archivos Soto / Todos los derechos reservados

2003

De marzo a junio, el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber presenta la gran retrospectiva "Soto a gran escala" con una selección de más de 105 obras con una curaduría de Daniel Abadie.

De octubre a noviembre, la Galería Denise René presenta una muestra de obras recientes de Soto. En el catálogo, Arnauld Pierre analiza la percepción de estas piezas como un acto visual y motor total sobre el cual se puede fundamentar una conciencia de sí más completa porque está mejor anclada en la conciencia "sensorimotora" reunificada. El binomio obra-espectador es asimilado a un par en el sentido mecánico del término :

“

La relación que Soto instala entre sus formas visuales y el espectador se parece al ensamblaje de órganos mecánicos que trabajan en conjunto para reduplicar la fuerza.

"En ningún momento he querido utilizar el motor eléctrico ni la cuestión mecánica. He querido utilizar al espectador como la mecánica", advierte Soto. Pero si el espectador es el motor de la obra, entonces ésta es una especie de dinamo que transforma la energía motora del espectador en energía luminosa y vibrante. Con una impresionante eficacia : una de las experiencias más directas, inmediatas, que pueda uno tener ante una obra de Soto es la de la aceleración de la sensación visual, generada no sólo por efecto de la marcha, sino a partir de la menor modificación de postura, como un cambio de apoyo de una pierna a otra o incluso el más mínimo meneo de la cabeza. Dicho de otra manera, el menor gasto motor es enseguida

recompensado por un rendimiento máximo de la sensación visual. El placer que se obtiene se puede comparar con el que uno experimenta cuando logra levantar un gran peso con poco esfuerzo gracias a un dispositivo apropiado de palanca o de poleas acopladas : es el placer de una comodidad puramente física y muscular que proviene de la sensación de estar en plena posesión de su fuerza vital y de poder contar con todo su potencial de energía. Por medio del desplazamiento del espectador, la obra de Soto asegura así la conversión de la sensación visual en sensaciones de orden casi muscular y tempera la eventual agresividad de la vibración óptica por la flexibilidad y la elasticidad de las percepciones propioceptivas que procura simultáneamente.

Arnauld Pierre, "Dynamo Soto", *Soto, le mouvement dans l'art*, catálogo de la exposición, Galería Denise René, París, 2003, p. 5.

Como si fuera un recuerdo del breve compañerismo de Soto y el grupo Madí a inicios de los años cincuenta en París, la exposición "Nine Venezuelan Modern Masters" (Nueve maestros venezolanos de la modernidad), organizada por Volf Roitman, se presenta en la Galería y Museo Madí de Carlisle, Texas, a partir del 19 de noviembre. Soto está representado al lado de William Barbosa, Omar Carreño, Saverio Cecere, Carlos Cruz-Diez, Luis Guevara, Octavio Herrera, Rubén Núñez e Inés Silva.

2004

El gran movimiento de reevaluación del arte latinoamericano y de su aporte al arte de las vanguardias continúa con la importante exposición “Inverted Utopias. Avant-Garde Art in Latin America” (Utopías invertidas : el arte de vanguardia en Latinoamérica), que se presenta durante el verano en el Museo de Bellas Artes de Houston.

Soto está incluido, junto con Gego, Alejandro Otero y Cruz-Diez en la parte “Vibrational and stationary” (Vibratorio y fijo), con un grupo de estructuras cinéticas y también en la parte “Touch and gaze” (El tacto y la mirada), en la cual las vibraciones materistas realizadas alrededor de 1960 se codean con obras de Reverón, Barsotti, Schendel, Camargo, Clark, Kosice, Oiticica, Palatnik...

La exposición es objeto de buena recepción en la prensa americana en su conjunto, tanto la general como la especializada, desde el *New York Times* hasta *Art in America* y *ARTnews*. En *Artforum*,

Guy Brett estima que “Inverted Utopias” tal vez constituya el proyecto más ambicioso desde el punto de vista intelectual realizado sobre el tema :

“

El resultado no es el establecimiento de “otro” modernismo, alternativo, exótico, sino más bien una extensión de nuestra comprensión de los aspectos utópicos y distópicos de la experimentación de vanguardia, en la cual las diferencias culturales ya no son consideradas como barreras sino como desafíos y estímulos. Esto estimula a ver en el arte un flujo de ideas entre las culturas y las generaciones que

por precario que pueda ser no deja de ser contundente.

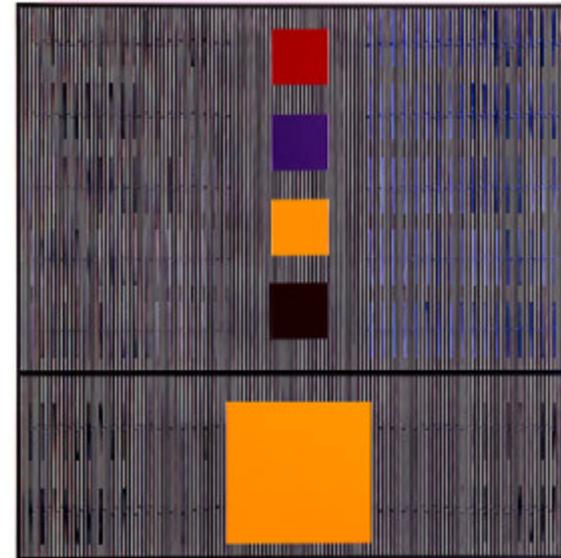
Guy Brett, “Inverted Utopias”, *Artforum*, Noviembre 2004, p. 21.

El acontecimiento opaca otra exposición, “Latin American & Caribbean Art” (Arte latinoamericano y caribeño), en la cual el Museo del Barrio en Nueva York presenta de marzo a julio las colecciones de arte latinoamericano del MOMA y en la cual está incluido *Oliva y negro* (1966) de Soto.

En el mismo momento, con la exposición “Beyond Geometry. Experiments in Form, 1940s-70s” (Más allá de la geometría: experimentos con la forma, de los 40 a los 70) el Museo de Arte del Condado de Los Ángeles sigue ahondando el proceso de introducción de nuevas nociones — repetición y serialidad, luz y movimiento...— en la abstracción geométrica de la posguerra ; en ella, Soto presenta sus *Estructuras cinéticas* de los años cincuenta.

En el mes de mayo y bajo el título *Fue ayer*, Universal Jazz saca una edición limitada de un CD grabado por Soto y Paco Ibáñez un año antes, que recoge los boleros, bambucos y zambas, las vidallas, pasillos y valeses que ellos cantaban juntos en el Saint-Germain-des-Prés de los años cincuenta. El estuche corredizo en plexiglás espeso es una serigrafía original concebida por Soto.

La exposición “Soto, la couleur en suspens” (Soto, el color en suspenso), que se abre en la Galería Denise René el 2 de diciembre presenta nuevas variaciones sobre el tema de las “Tes”.



Soto. "Cuadrado amarillo con tes", 2004
103 × 102 × 17 cm
© Archivos Soto / Todos los derechos reservados

Daniel Abadie comenta este resurgimiento como uno de los efectos más eficaces puestos en práctica por Soto y descubre que:

“

[...] sus nuevos cuadros, que relumbran como las hojas al viento de un álamo a la orilla de un río bañado de sol, están aún más que los otros animados por una movilidad constante, tanto más inexplicable cuanto que cada una de las T que los componen parece haber clavado definitivamente al cuadro todos los movimientos de la luz.

Daniel Abadie, in “Soto, la couleur en suspens”, folleto editado por la Galería Denise René, París, 2004.

2005

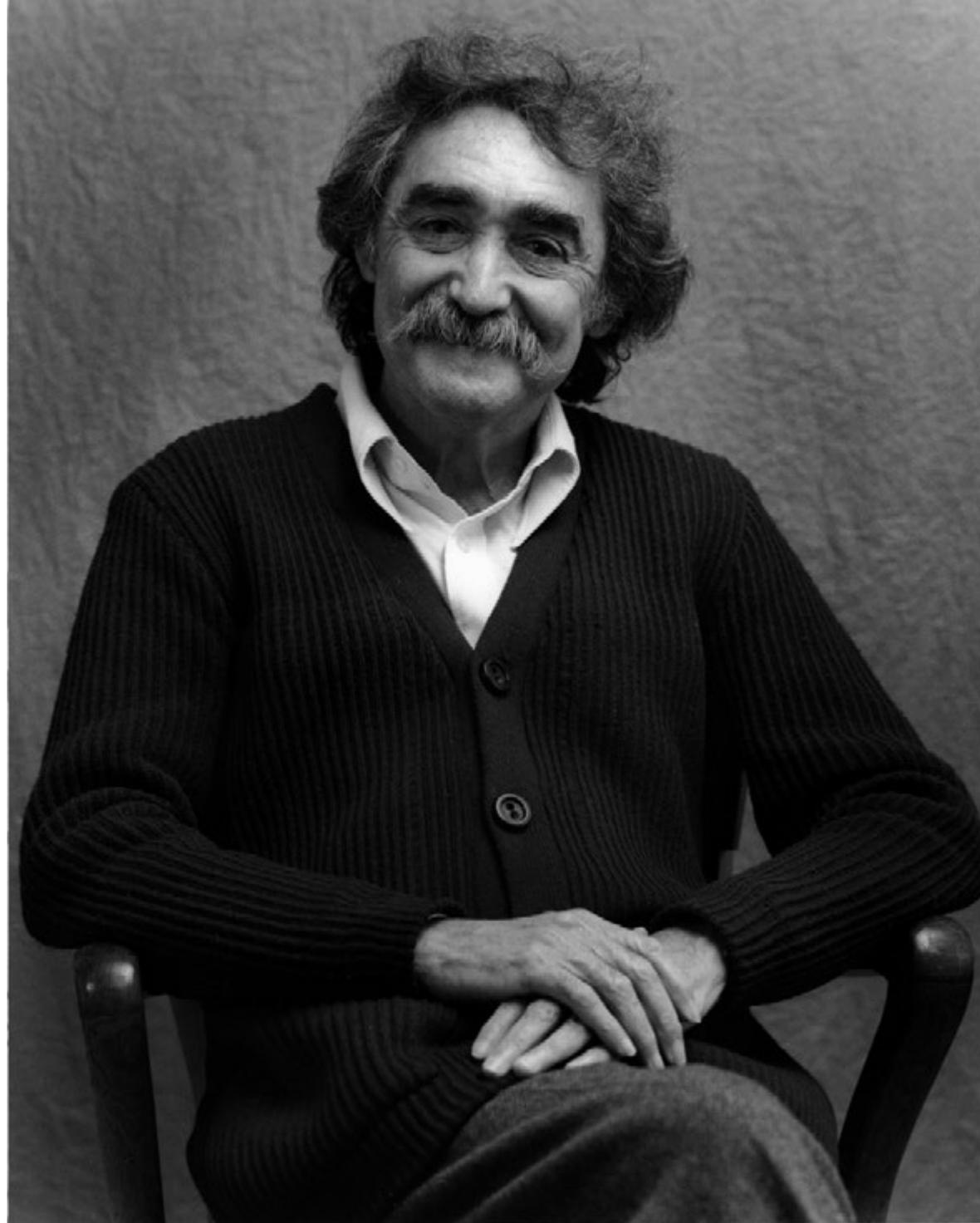
El anuncio de la muerte de Soto, acaecida en París el 14 de enero, suscita una gran emoción en el mundo del arte, la cual se traduce en las reacciones oficiales de los gobiernos francés y venezolano, al tiempo que repercute en numerosos artículos aparecidos en la prensa nacional e internacional en los que se comenta la desaparición de uno de los principales fundadores del arte cinético y el creador de una obra que pertenece ahora al patrimonio universal del arte.

La Galería Denise René prolonga y amplía su exposición para transformarla en un homenaje póstumo. La desaparición de Soto tiene una gran resonancia en los medios de comunicación de su país natal. El acontecimiento precipita la decisión de restaurar *Esfera Caracas*, desvalijada durante los tres años anteriores, en medio de una polémica sobre la degradación de las obras cinéticas monumentales instaladas en la capital venezolana.

Diez días después de la desaparición del artista, se abre en el Centro Cultural Banco do Brasil de Rio de Janeiro la exposición "Soto : a construção da imaterialidade" (Soto : la construcción de la inmaterialidad), primera retrospectiva organizada en Brasil, que considera las relaciones de la obra de Soto con la de artistas brasileños como Alfredo Volpi, Amílcar de Castro, Franz Weissmann, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape, Sergio Camargo, Wyllis de Castro...

El 12 de mayo se inaugura una gran exposición temática sobre el arte óptico y cinético (1950-1975) en el Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Estrasburgo. Como un homenaje póstumo,

la exposición se concibe y se intitula haciendo referencia a una de las nociones centrales del pensamiento de Soto : "L'Œil moteur" (El ojo motor).



Soto, 1988
Foto André Morain
© Archivos Soto / Todos los derechos reservados

Biografía de Jesús Rafael Soto

Esta biografía fue realizada por Atelier Soto / AVILA para el sitio web oficial del artista (www.jesus-soto.com)

Autor

Arnauld Pierre

Traducción española

Vanessa Capieu

Diseño gráfico

Flora Mitjavile

© Atelier Soto / AVILA