

SOTO, PLENITUD VIBRANTE

Juan Carlos Palenzuela(*)

En 1950 Jesús Soto se instala en París. Tenía veintisiete años de edad y cincuenta bolívares en el bolsillo. El viaje se hacía en barco. La cita en París era ineludible para cualquier joven que aspirara como pintor.

Jesús Soto había nacido en Ciudad Bolívar, en junio de 1923, en el seno de una familia sumamente humilde, en la que la madre era el sostén del hogar. En 1947 egresa de la Escuela de Artes Plásticas de Caracas.

Si para los artistas venezolanos de la generación de Soto sus días de estudiantes están asociados al recuerdo maravilloso del director Antonio Edmundo Monsanto, para Soto, en cambio, esa etapa queda inscrita por la presencia de Alejandro Otero. “Lo primero que hice, recordará después, fue hablar con Alejandro Otero”. Allí se labró una amistad fundamentada en compartir otros ideales plásticos. Otero decía: “El arte no puede ser cuestión de consignas porque no admite más compromisos que el de su propio rigor”. Pensemos en una época de grandes bloques ideológicos, en un mundo dividido, marcado por el sectarismo, por toda suerte de dictaduras y comprenderemos en qué lugar les correspondió vivir a aquellos hombres. Entonces, antes que un arte de imitación de la realidad, de discurso lagrimoso sobre la misma, nos encontramos que un puñado de jóvenes pintores venezolanos prefirió redescubrir a los pioneros del arte abstracto, a Kandinsky, a Malevitch, a Mondrian y, al mismo tiempo, buscar otros coterráneos con quienes compartir la experiencia estética, sea con el escritor Guillermo Meneses, el arquitecto Carlos Raúl Villanueva o el coleccionista Alfredo Boulton.

Quizás más que descubrir un fragmento de la modernidad que sufrió limitaciones significativas por causas políticas (todavía pesaba la represión que impuso

* Doctor en Historia de Arte por la Universidad de París VIII. Crítico de arte del diario El Universal, Caracas. Publicó *Ideas sobre lo visible y Escultura en Venezuela*.

la revolución soviética), de lo que se trataba era de conocer un arte que, desde Picasso y en nuestro medio, apenas era percibido por medio de modestas reproducciones en blanco y negro y, además, tener conciencia de que en París acontecía el surgimiento de un nuevo arte.

El aprendizaje de Soto fue rápido y su ubicación en las corrientes modernas que postulaban un arte puro, la supresión narrativa y la independencia del lenguaje plástico, sucedió desde un principio. “Nunca estuve interesado por hacer pintura nacional, ni por seguir las corrientes nacionales” -dirá-. Desde el comienzo su ubicación es otra. Cualquier estudiante debe pintar un paisaje, un bodegón o una naturaleza muerta. Esas mismas composiciones en Soto, exigencia del pensum, son distintas a lo que ya era la pintura, tanto de sus maestros como algunos de sus contemporáneos. Los jóvenes tienen nociones picasianas, cubistas e incluso alguna idea sobre la abstracción. En Soto su *Naturaleza Muerta*, de 1949, ya nos sitúa ante una desaparición del referente. Seguidamente, en 1950, sus *Composiciones Dinámicas* conllevan una fortísima y afortunada relación con Mondrian: con sus espacios abiertos, estrictos y enérgicos; con el uso del color primario, con la armonía del universo, con las gruesas líneas negras que parecen querer salir del plano y todo ello como los primeros signos personales de un alfabeto concreto.

Los tempranos cincuenta son tiempos de arduo trabajo para Soto. El busca algo distinto. Es un joven extranjero en París. Su pintura no se vende pero llama la atención de pequeños grupos de vanguardia. Es la época de su leyenda: para vivir, para mantener a su familia, toca la guitarra en los cafés y restaurantes. De día está en su taller. De noche toca la guitarra. Lleva una vida de disciplina, de privaciones, de sacrificios, de duro trabajo y fe en sí mismo. La guitarra, la música, le aporta un orden, una estructura mental, un ritmo, que va a pasar a su pintura. *Repetición óptica*, de 1951, son reiteradas líneas de poco color que se desplazan en el espacio compositivo. Soto dirá: “La repetición es un valor abstracto perfectamente inscrito en lo universal. La progresión es una variante de la repetición con un dado no absoluto: el punto de partida. Para universalizarla, es necesario conseguir la progresión cíclica, donde el punto de partida pierde su valor particular”. Ahora la obra se compone con elementos geométricos puros, seriales, insistentes, infinitos, rítmicos. Así también ejecuta *Repetición y progresión*, de 1951, pintura a presión sobre madera. Los instrumentos del pintor cambian acorde con las modificaciones que experimenta la época.

La pintura serial, en alternancia, sin límites (acaso demarcada por el soporte) y como expresión de un lenguaje de signos puros, en base a puntos y líneas, tal como se observa en *Rotación*, de 1952, marca el curso de su investigación. Y, pronto, surge el *Desplazamiento de un cuadrado transparente*, de 1953. A partir de ahora todo cambia de manera radical.

Desplazamiento de un cuadrado transparente es importante porque incorporó el tiempo y el movimiento a la realidad de la obra y al sobreponer dos superficies programadas generó un nuevo espacio mental. Además, para resolver el aspecto técnico tuvo que recurrir al plexiglás, a la lámina traslúcida, con lo que ganó liviandad y el valor de la sombra como un sutil dibujo también programado, racional, en sutil desplazamiento y lúdico.

De lo que fue su investigación en este período, Alfredo Boulton escribió: “El año de 1953 fue para el artista de suma importancia, pues aunque todavía se percibía la influencia de Malevitch llegó a plasmar la fórmula definitiva que habría de revolucionar las Artes Plásticas e iniciar uno de los movimientos más importantes que han surgido en el presente siglo: *Dos Cuadrados en el Espacio*, viene a ser la realización de una idea sobre un espacio que el hombre no había logrado aún dominar”.

Dos Cuadrados en el Espacio refieren una pureza compositiva, un mínimo de recursos y una intensidad inquietante de lo espacial que en lo inmediato ocupan toda la investigación plástica del artista. Las nociones de desplazamiento, de rotación, de transparencia, de vibración y de plenitud, ya asientan el lenguaje plástico de Soto. Un cuadrado con un color dominante, los planos que evidencian tanto conmutación y variación como volumen y desmaterialización, indican la originalidad de una obra, sus cubos sugeridos, sus planos de elementos geométricos y la permutación como nuevo fundamento de las artes visuales.

Todavía más radical, Soto realiza *Puntos blancos sobre puntos negros*, 1954, de gran sutileza, en la que la pieza genera un nuevo espacio, estrictamente inmaterial. En razón a esa etapa, Boulton afirma: “En la obra de Soto estaba tomando cuerpo un nuevo signo pictórico: sus cuadros comenzaban a ser una manifestación de arte cuya interpretación nada tenía que ver con la manera tradicional de presentar una imagen. Nada existía en ella de lo que el hombre podía asociar con un paisaje o con una figura. Nada había en ella que reprodujera la presencia de la realidad física que conocemos. Nada se encontraba en ella de la irrealidad que habíamos descubierto en el género abstracto”. Se trataba de algo inédito; de otras relaciones plásticas. Un cuerpo geométrico, una materia intangible. Otra noción del paisaje. Ahora impera la categoría de lo visual. “Soto creó en ese momento un nuevo decir”, asegura Boulton.

En 1955 sucede algo muy importante pues Soto logra que la obra sea un volumen pictórico. Ahora tiene un interés no solo por la pintura sino por lo tridimensional. De allí que *La Cajita de Villanueva*, de 1955, permita a Boulton el siguiente comentario: “Soto llegó a incorporar al tiempo, a la distancia y al hombre como factores plásticos”. Aquel año es decisivo pues se relaciona con

nuevos artistas y, en consecuencia, frecuenta un nuevo circuito del arte. En 1956 expone individualmente en la galería Denise René, que es el lugar donde converge la vanguardia constructivista. En esa misma galería se presentó “Movimiento”, en 1955, que reunió a Duchamp, Calder, Vasarely, Agam, Tinguely, Bury y Soto, quienes trabajaban en dos conceptos: el movimiento real y su ilusión.

Desde 1957 Soto trabaja con el maestro Villanueva, quien le encarga una obra para la UCV que será colocada en el jardín interno de la Facultad de Arquitectura, *Estructura cinética*, que no dudaba llamar escultura. Esa pieza, en hierro soldado, anuncia su apertura al espacio. Una vez más sus líneas y sus planos son dinámicos, así como es pintada, con azul, negro y blanco. En 1957 realiza su primera exposición en el Museo de Bellas Artes, lo que mostró a los venezolanos la categoría y originalidad de su creación. En ese año de 1957 se realiza una exposición colectiva en su homenaje, en el Centro Profesional del Este y, además, expuso en Bruselas, “Pinturas cinéticas”, en el Palacio de Bellas Artes.

El uso del plexiglás será definitivo para la formulación de una nueva plástica. Esa lámina en la que traza ligeras y firmes líneas, a uno o varios colores, le permite hacer vibrar el espacio, introducir otras dimensiones de profundidad y nuevas exigencias al espectador. *Espiral* o *Permutación*, ambas de 1955, son obras mayores del artista y hoy se consideran clásicos contemporáneos. El plexiglás le facilita crear planos en los que acontece una plenitud vibrante. En ocasiones su color se reduce al blanco y negro. Soto denominó esa serie de obras como *Estructuras Cinéticas de Elementos Geométricos*. Pero mientras esas son de carácter pictórico, en *Estructura Cinética*, también llamada *Pre-Penetrable*, de 1957, hierro policromado, ya está planteado el carácter tridimensional que tendrá su trabajo en lo sucesivo, la diversidad y simultaneidad de tiempos y espacios.

Al finalizar los años cincuenta, un nuevo arte se impone. El orden de los años cincuenta se quiebra. Lo que era desecho, lo que estaba tirado en la calle, es valorado por una nueva estética. El informalismo trastoca todo. Soto no será ajeno a esa sacudida pero su fuerte personalidad le permite marcar su impronta.

En 1960 presenta sus *Leños* que construye con restos de maderas, rotas, golpeadas y recuperadas para una nueva realidad plástica. Maderas que tienen clavos, tuercas, elementos en metal doblados, oxidados, maltratados y que Soto logra integrar a una inédita situación plástica. Su fortaleza se hace frágil, sus líneas dinamizan su cuerpo, ahora todo vibra. Así el artista persiste en su investigación espacial. De allí pasará a la inmensidad del espacio, al mínimo del recurso expresivo, a la noción de energía infinita. Tales su *Pequeño Cubo azul*, de

1962, *Movimientos opuestos blancos y negros*, de 1965 y, *Movimientos fragmentados*, de 1966.

En 1960 obtiene el Premio Nacional de Pintura de Venezuela y en 1961 expone en el Museo de Bellas Artes. Desde entonces ya Soto era un mito viviente del arte contemporáneo. Sus exposiciones en Europa se suceden intensamente. Los estudiosos se ocupan de las particularidades de su creación. Un momento álgido de su trayectoria tiene lugar en 1968, cuando su exposición en Amsterdam y, al año siguiente, expone en el Museo de Arte Moderno de París, circunstancia en que exhibió *Penetrable*.

En el caso muy concreto de Venezuela, una obra como la de Soto, en 1960, aun cuando admirada, era entendida con dificultad. Para 1960 es muy limitante la crítica de arte en Venezuela y discernimos que sin esa escritura específica que es la crítica de arte se anula un primer ensayo de comprensión de una obra. Así, para 1960 en Venezuela, acaso solo Guillermo Meneses estaba atento a los lenguajes contemporáneos de las artes plásticas y era capaz de redactar un texto sobre el particular, tal su presentación de la extraordinaria exposición "Pintura Venezolana. 1661-1961", montada en el Museo de Bellas Artes de Caracas, en el que ubica la relevante posición del artista en el contexto parisino de las artes. Otro estudioso era el pintor Alejandro Otero. Varias veces escribió Otero sobre su colega, siendo la primera de ella un texto publicado en *El Nacional* en julio de 1957. "El movimiento considerado como dinámica de la materia en el espacio que la rodea tiene un vasto historial dentro de las preocupaciones plásticas de nuestra época". Esa primera frase ya nos sitúa en la exigencia de un lenguaje. Aseguraba Otero que Soto ha llamado a su propia obra "estructuras cinéticas porque son expresión de una dinámica" y ese novedoso valor plástico se enmarcaba en una características "eminente dinámico-espaciales".

Una obra inédita exige una mirada inédita e, igualmente, una capacidad de interpretación original. "Soto comenzó a expresar la energía partiendo de la vibración óptica producida por el uso de paralelas en contraste de blanco y negro", escribía Alejandro Otero. Luego esta obra se dirigía a inéditas tensiones espaciales y de energía, en una plenitud vibrante que será característico de su fraseo. "El pintor (Otero en 1957 todavía lo llamaba "pintor") recurre a líneas, a elementos de un valor muy general, que usa como constantes y que repite hasta saturar el espacio, con uno o muchos ritmos: movimientos, vibraciones o tensiones. Se asegura así un dinamismo más activo, una tensión total". La línea como valor supremo, como saturación y como desmaterialización. Una simple línea como evidencia de una plenitud vibrante del universo.

El *Penetrable* es una inmensa masa escultórica formada por miles de líneas de nylon batidas al aire. Originalmente el *Penetrable* es de color amarillo. En 1971

sucede su retrospectiva en el MBA de Caracas y en esa ocasión presenta *Penetrable Sonoro*, ahora con varillas de aluminio que al moverse producen sonido. Con el *Penetrable*, el espectador es asimilado dentro de la obra. Con el *Penetrable* el espectador vive la realidad de la obra.

En 1974 el Museo Guggenheim de Nueva York recibe toda la obra de Soto, una retrospectiva que incluía un enorme *Penetrable*. Se trató, dijo Roberto Guevara en su oportunidad, de “Un homenaje que muy pocos artistas vivientes han recibido”.

Su capacidad de innovación no se detuvo. Uno de los conjuntos más extraordinarios de su trabajo es la serie *Escritura*, que son formas de signos puros o simplemente líneas de un dibujo en vibración en el espacio. En algunos casos se trata de una grafía de la luz, como *Escritura blanca*, de 1976.

“La función de toda obra de arte es estimular la reflexión”, afirmaba Soto. La suya se concentró en mostrar el movimiento del espacio, del tiempo y de la luz, la energía de los elementos y la transfiguración constante de lo inmaterial.

“Desde muy niño yo era el pintor de la familia”, decía Soto en 1967. Su vida fue plena en realizaciones de arte. Sin dudas el sueño de ese niño se cumplió.

Su interés por llevar el arte a todos y muy especialmente a la gente más sencilla, se aprecia en el empeño que puso en dotar a Ciudad Bolívar de un museo. Durante años fue armando una colección de arte constructivista, geométrico y cinético. Ese museo fue inaugurado en 1973. El edificio es diseño del maestro Villanueva y las obras que lo componen son de Poliakov, Calder, Albers, Jean Arp, Nicolás Schöffer, Pol Bury, Takis, Dewasne, Max Bill, Lucio Fontana, Vasarely y Tinguely; Gonzalo Fonseca, Sergio de Camargo, Edgar Negret, Eduardo Ramírez Villamizar; Francisco Narváez, Marcel Floris, Carlos Cruz Diez, Francisco Salazar y Alejandro Otero, entre tantos calificados maestros allí reunidos.

Soto siempre vivió en Francia, donde se le rindieron honores como el Premio Nacional de Escultura en 1995, pero nunca olvidó su país. Venezuela ocupaba su atención constantemente. Poder hacer grandes esculturas para el espacio público, cívico, constituyó una enorme satisfacción. Presenciar, a partir del año 2000, cómo sus obras eran destruidas por vándalos politizados, era una situación que lo puso a prueba, a él y a la sociedad venezolana (a veces tan inconsciente del desastre que significa la destrucción de obras de arte).

A lo largo del año 2004 la *Esfera* de Soto, situada en un jardín citadino, a pocos metros de la residencia presidencial La Casona y enfrente de una instala-

ción militar, fue completamente arrasada. Hecho insólito, propio de una sociedad sometida a salvajismo. Pero la obra de Soto no ha sido la única agredida en estos años, la desgracia también se ensañó con maravillosas creaciones de Alejandro Otero, Carlos Cruz Diez e incluso un maestro del ciclo académico, don Rafael de la Cova. Por lo demás, los delincuentes han actuado con completa impunidad.

Soto falleció en París en enero de 2005. Ni una sola tarjeta publicó el gobierno nacional en esa ocasión. Tampoco lo hizo el ministro de la cultura (en minúscula) como nunca lo hicieron los museos venezolanos. Así se entiende, entonces, que la destrucción de las obras de arte en el espacio ciudadano no es cuestión de un desdichado azar, la incompetencia de unos gerentes improvisados o del descuido a que está sometida intencionalmente la ciudad, sino que es la expresión de un régimen que desprecia la cultura y muy especialmente la cultura contemporánea, las expresiones que proclaman la libertad del individuo.