

# Jesús Soto. Casi sin materia

## María Elena Ramos

Desde que empecé a conocer la obra de Jesús Soto me sentí particularmente atraída por ciertas piezas en las cuales la materia artística parecía querer ser convertida en algo cada vez menos fuerte, menos pesado, menos grávido, obras en las cuales de una u otra manera la sustancia material que compone necesariamente las artes plásticas parecía ser progresivamente reducida, transgredida, minimizada. Eran obras ante las cuales el mejor calificativo que venía intuitivamente era el de “inmaterial”.

Debemos aquí recordar que es característico de la concepción científico-natural de la materia en la Edad Moderna la idea de materia como lo que llena el espacio. A esta idea se sobreponen otras: la materia es una realidad impenetrable. La materia es, pues, concebida como realidad fundamentalmente compacta. La materia es, según esta concepción, constante, permanente, indestructible.

Soto va a producir dos transgresiones dignas de mencionar aquí: en el terreno de la física va a intervenir, permeando y penetrando, aquella antigua materia, antes impenetrable. Pero además, en el terreno de la lógica, Soto va a venir a violar el antiguo principio de no contradicción, que dice que algo “no puede ser y no ser al mismo tiempo”. En este caso: no puede ser material e inmaterial a la vez. Pero la violación será aquí sutil, matizada, con el “casi” mediador. Soto llega a producir así una obra “casi sin” materia. Pero dicho de otro modo, formula la obra “apenas con” materia.

Este hábito de transgresiones va a actuar sobre todo en el terreno de la percepción visual. La mejor demostración la tenemos cuando, desde afuera de un Penetrable, observamos una persona (que es indiscutiblemente un cuerpo material, con claros volúmenes y perfiles) como si fuera un cuerpo abierto por sus bordes: vibrantes y cambiantes sus límites como si fuera un cuerpo irradiante de luz; como si fuera, en fin, (la paradoja) de un “cuerpo descorporizado”.

Vistas a través del Penetrable, o puestas una y otra persona en dos lados paralelos del Cubo de nylon, la visión del otro implica una pérdida de solidez y materialidad ante nuestra percepción. Sabemos que el cuerpo del otro está completo, así como el nuestro lo está. Pero lo vemos –y nos ven- como si el desvanecimiento que ya reconocemos en la obra se extendiera a la propia existencia corporal del humano: él o yo, simplemente el que está enfrente, el que es “el otro” para la visión, un “otro”, ahora, de apariencia reverberante y disuelta.

Aspecto común en estas obras de Soto, y clave para nuestro tema de hoy, es entonces la general puesta en cuestión de lo sólido-corpóreo, de la masa y de su estabilidad. De la materia y su antigua impenetrabilidad. Con la posibilidad de traspasar, física y perceptualmente, el objeto artístico, y con la pérdida de los perfiles precisos de los cuerpos para la visión que percibe, se va observando que, aquí, más importante que lo estable, es lo lábil, lo mudable; que más significativo que el antiguo concepto de masa, lo es aquí el concepto dinámico de energía; que más que obra cerrada y finita puede hablarse aquí precisamente de “obra abierta” y de su capacidad de estimular, en nosotros, el sentimiento de lo infinito.





## Jesús Soto. Casi sin materia

María Elena Ramos

Pero no debemos olvidar que estamos hablando también, a la base, de un mundo plástico, material, artístico, al cual le es imprescindible la materia, física y tocable, tangible y acotable, definida y finita. Una de las mayores riquezas entonces de la obra de Soto es la permanente tensión entre las concreciones del ser tangible de lo plástico, y las búsquedas de un deslastramiento de lo sensible hacia un finísimo imaginario de lo inmaterial. Con su obra y con materia sensible, cada vez más leve y sutil, Soto va construyendo una serie de analogías que le permiten formular:

- lo abstracto
- lo racional
- lo intangible
- lo infinito
- lo indefinido.
- lo penetrable.

En estas obras de Soto sentimos que aprehendemos y no aprehendemos. Apropiamos y no apropiamos. Esta la materia pero se desvanece, así es que es potencialmente tocable y potencialmente inaprensible. Así, pues, en estas obras suyas que son “objeto” y a la vez aire que lo traspasa, parecen conjugarse dos necesidades importantes tanto del arte de este siglo como de la filosofía de todos los tiempos: las necesidades de formar y las de desmaterializar (la de “dar cuerpo” y la de abstraer de ese cuerpo; la de hacer la forma del arte y la de hacer reflexión con la idea).

### **ALGUNOS ELEMENTOS DEL LENGUAJE PLASTICO DE SOTO CON LOS CUALES SE CONSTRUYE LA INMATERIALIDAD**

La línea. La línea es una unidad estructural clave en esta obra. Línea hecha con materia: hilos de nylon, cabillas, cuerdas, varillas, líneas pintadas en óleo sobre tela, etc. Pero la línea en esta obra tiene varias otras fuerzas: es elemento imprescindible de la geometría y la matemática, dos bases del pensamiento de Soto. La línea es, en muchos casos, la unidad que sintetiza necesidades del artista: orden, rigor, medida, espacio-con-medida, es decir, espacio finito.

Pero en el lenguaje de Soto la línea es también la apertura a la libertad y a la sensorialidad. Y es fundamentalmente cuando las líneas se abren, se separan, vibran, se superponen con otras, se desencuentran, cuando se enroscan en “escrituras”, cuando son penetradas por un cuerpo humano y ellas desdibujan los perfiles de ese cuerpo, descorporizando al humano, parecería ser entonces cuando la obra existe mas, en tanto que obra móvil y cinética, en tanto que línea vitalizada y en tanto, sobre todo, que “razón” poética sosteniendo la existencia, el ser en el espacio, des esa obra. Además solo cuando las líneas se curvan, o se hacen diagonales unas a otras, se enroscan, rielan, vibran o brillan, sobreviene la verdadera conciencia y sensación de inmaterialidad ante la obra.

La repetición.- Así, si la línea en singular es elemento material y unidad formal de un lenguaje que se quiere racional, también por otra parte las líneas, en su plural y multiplicadísima repetición, son elemento clave para crear la apariencia de lo infinito y lo inmaterial ante nuestra percepción. La línea no está sola. Si lo estuviera no se crearía el campo vibrátil, el campo de relaciones, las zonas de transición. Es su repetición lo que constituye su fuerza mayor para este lenguaje.

Con la repetición de la línea puede generarse vibración, tensión, ritmo y movimiento. El



encuentro entre “forma” y “fondo” puede ser inestabilizador.

En general podemos observar que la repetición de la línea y de los espacios entre una y otra línea, es fundamento esencial en esa levedad, en ese “casi sin materia” y en ese “apenas con materia” que hemos señalado antes como una definición de las obras más significativas de Soto.

La Vibración- Una de las características de estas obras es la vibración que se produce para nuestra percepción. La vibración es un modo –muchas veces sutilísimo- de movimiento. De uno tan leve que, en algunos casos, no se requiere siquiera de nuestro movimiento, ni del movimiento programado de la obra misma. En algunos casos basta con quedarnos quietos y mirar atentamente.

En Soto protagoniza la luz, el elemento gracias al cual la vibración reina, acelerando así la idea y la visión de lo que se transforma, de lo que pierde o abre inestablemente su materia, sus límites.

Interesa aquí insistir en que Soto hace, de lo inestable y móvil por naturaleza, como es el caso de la vibración, una unidad casi permanente de su lenguaje. La vibración llega a ser entonces esa unidad que sostiene buena parte de la obra y el lenguaje de Soto. Vemos con ello que la obra de Soto va a ser una permanente metáfora de la vibrátil energía. Soto convierte así la inestabilidad en elemento estructural de su lenguaje. Y con ello podemos decir aquí que lo estable en esta obra es precisamente lo inestable y vibrátil.

### **LO VIRTUAL COMO EXISTENCIA INESTABLE**

Frente a la obra de Soto, el espectador completa lo que en realidad no está completo; mira “como si” fuera un cubo lo que es sólo la virtualidad de un cubo; redondea como esfera lo que son sólo líneas colocadas una junto a otra siguiendo un sugerente crecimiento y decrecimiento de sus dimensiones en el espacio.

Lo virtual es a la vez una tendencia y una pérdida. Pérdida, pues allí ni siquiera la forma geométrica existe plenamente. Ella ha perdido la solidez de los bordes del plano y ha perdido la solidez de los lados del volumen. Es más, se trata de volúmenes constituidos por apariencias de planos. Si tratamos de hacer un análisis en profundidad de la forma visible, la obra nos va a remitir a un algo cada vez menos firme: cada vez más marcado por la pérdida de cuerpo. De líneas y de aire estará constituido lo que, llamado antes “sólido geométrico” (la esfera, el cubo o la pirámide, entre los principales) va a ser ahora sólo “virtualmente sólido”. Apariencia de sólido. Un “como si” fuera sólido.

Lo virtual además obliga a la participación del espectador: es él quien ha de confrontar sus anteriores experiencias en el mundo sensible, y esa idea general y abstracta, con esta nueva “cosa” que se le presenta como diferente: la concreción de una virtualidad.

Tal como se le entiende tradicionalmente, lo virtual se da más apropiadamente en el lenguaje escrito o hablado, en todo caso literario o filosófico, que en el lenguaje plástico, que es ya en sí mismo mucho más ineludiblemente presencial. Pero Soto patentiza plásticamente lo virtual, eso de lo que el diccionario va a hacer sinónimo con términos como: aparente, ilusorio, ficticio, engañoso, especioso, sofístico, inmaterial. Pero Soto da así cuerpo no ya a una obra aparential y engañosa, sino que, más bien, y este es parte del prodigio, da a lo aparente, a lo ilusorio, a lo inmaterial estatuto de materia y de lenguaje artístico. De obra nueva del mundo visible.



### **EL ESPACIO COMO ESPACIO-TIEMPO**

Es en el arte musical y en el de la palabra, en tanto que gozan del carácter de “temporales”, en donde mejor se ejemplifican las ideas de San Agustín en torno a la sucesión, al ciclo de los seres, a la muerte de lo uno como bien del todo. La finitud de lo que es temporal como, precisamente, su perfecta realización. En las artes hay medidas de la temporalidad: el compás musical, el verso poético, el movimiento dancístico, la toma cinematográfica, momentos todos del ser temporal, llamados a existir, a pasar, a ser sucedidos por otros momentos para que la obra completa “suceda”.

Tradicionalmente las artes plásticas –escultura, pintura, dibujo, arquitectura- han sido consideradas, en cambio, artes del espacio. La percepción de la obra en su conjunto se realiza en el espacio y de una vez. La obra de Soto, de ineludible existencia en la extensión espacial, incorpora también al tiempo.

Hay que decir, más aún, que la obra de Soto sólo se percibe plenamente en el conjunto espacio-tiempo. Que sólo en el transcurrir a lo largo de ella, o en el quedarse quieto frente a ella, observando cómo el aire suave la mueve, la obra se realiza. Vemos así por qué, sin receptor, la obra no existe. Pero se dirá que eso sucede así en cualquier caso, que no hay, del todo, obra plenamente existente si no hay receptor que la perciba. Sin embargo, nos referimos aquí a un aspecto más puntual y más exigente en la relación espectador-obra: es justamente la percepción en el espacio-tiempo la que va construyendo tanto la obra como su inmaterialidad. Desplazarse, cambiar, evolucionar, extender y extenderse, moverse o mover, existir en medio de un ambiente, son situaciones del hombre activo: racional y afectivo, fuera o al interior de una obra de Soto.

Es en el tiempo como “sucede” la obra para el observador cuando se trata, como en este caso, de un arte realizado sobre las bases de la percepción y orientado a captar y estimular precisamente algunos de los procesos del “ser-siendo” de ese hombre preceptor. La obra de Soto, mas aun, “reclama”, del hombre, sus capacidades preceptuales. Reclama su movimiento: corporal, sensorial, espiritual. Y exige su “tiempo” para percibir. La obra de Soto “mueve” en el espectador, en fin, la duración de su ser en el tiempo.

**María Elena Ramos.**

**Noviembre 2.001.**