Consejo Nacional de las Culturas
Dirección General del Museo Nacional de Bellas Artes
1953-1993

FUNDARTE
Consejo Municipal
y Gobernación del D.F.

Asociación Internacional de Críticos de Arte.

aica

17 CONGRESO EXTRAORDINARIO
36 ASAMBLEA GENERAL

LOS PENETRABLES DE JESUS RAFAEL SOTO
O EL RECURSO DE LO ARCAICO

Helene Lassalle (Francia)

LOS PENETRABLES DE JESUS RAFAEL SOTO
O EL RECURSO DE LO ARCAICO

Helene Lassalle

Para comenzar, haré una simple observación metodológica. Las ideas que a continuación se presentan, hacen llamado a varias reposiciones desde un punto de vista sicoanalítico, en relación a algunas teorías. No se trata en ningún caso de un sicoanálisis de la obra, y menos aun de su autor. Y aquí me rebelo nuevamente contra las interpretaciones llamadas sicocríticas o poéticas, a las cuales se arriesgan demasiado a menudo los sicoanalistas y teóricos, hoy en día. En efecto, es totalmente imposible reconstruir sobre la base de algunos fragmentos biográficos e informaciones formales, definitivamente aislados y fijos, la novela vivida inconsciente que supuestamente engendró y condicionó su obra. Sólo se trata de una reconstrucción totalmente arbitraria y sin fundamento científico.

Más modestamente, voy a conformarme con algunas sugerencias nacidas de la observación de las reacciones de los espectadores frente a la obra. Este tipo de relación es un dato mucho más fácil de verificar, pues está basado en un análisis estrictamente fenomenológico. En el caso de marras, se trata de los penetrables de Jesús Rafael Soto, quien es indudablemente uno de los artistas más representativos de los que crearon puente entre el mundo latinoamericano y Europa.

Sin narrar la historia de una carrera que todos ustedes ya conocen en todas sus fases, que han sido ampliamente expuestas, particularmente aquí en Venezuela, voy a hacer algunas observaciones en anticipo de un género de obra sumamente original. Los penetrables se encuentran en el punto de convergencia de dos corrientes de investigación inicialmente separadas de Soto.

La primera se resume con una fórmula del artista que, en su libro sobre Soto, Alfredo Boulton tomó de una entrevista publicada en el "Journal de Geneve" en 1970: "la necesidad de integrar el tiempo al arte".

El tiempo sólo se percibe a través de una vivencia corporal, por ejemplo, el recorrido de un espacio.

Este recorrido fue al principio sólo un paseo imaginario sobre un lienzo que el ojo debe recorrer con la mirada para descubrir en él una estructura gráfica -

Ej.: Rotación de 1952 - (MNAM)

Soto agrega: "El hombre moderno ya no podía ver una obra de un solo golpe (....) Había también un problema de percepción que lo obligaba a descifrar, a mirar la obra en su desarrollo como una película".

Conclusión lógica de esta constatación: Soto obliga entonces al espectador a caminar paralelamente al cuadro, de manera que él detecte cómo los diferentes motivos se destacan sobre el fondo, de acuerdo a las vibraciones de la trama. Esta producción no está terminada para Soto. Ej.: las series de los "cuadrados", en este caso el Cuadrado Verde, 1979; las series de las Escrituras, 1979.

Por el contrario, la segunda tendencia, apenas esbozada antes de los penetrables, no se ha mantenido en su forma inicial.

En 1960-71, Soto propuso cierto número, poco importante, de experimentos con materiales burdos y rugosos, llenos de irregularidades tanto en su contorno como en su superficie.

Ej.: Alambres circulares, 1960, o la serie de Leño Viejo o Puntas de goma, 1961

Describo este último cuadro: sobre un fondo de lienzo azul rugoso, irregular, aglomerados de pequeñas metras entremezcladas en las marañas de filamentos que forman un relieve.

La provocación de esta apariencia ruda, brutal, llama la imaginación táctil. El relieve llama a la mano que, sin embargo, no tiene derecho a tocarlo, so pena de dañarlo.

"La vista es la sublimación del tacto" dice Freud. Hace soñar con el tacto. Es a la vez este sustituto y la pantalla que forma una barrera para asimilarlo todo en una estructura única aprehensible por el pensamiento: "La visión es el tema unificador del espacio imaginario, escribe Sami Alí. La organización espacial de la visión resulta ser una estructura imaginaria que define la doble asimilación de lo grande o lo pequeño, de lo interior y lo exterior". (Samin Alí, De lo trivial, 1980).

El pre-penetrable de 1957

Ej.: El de la colección A. Boulton, apela al cuerpo mediante la deambulación, ya sea alrededor de la obra, o bien, eventualmente, en el interior del minilaberinto (2m x 70 x 70).

Elimina lo táctil y privilegia la visión.

En efecto, de ahora en adelante, el espacio ya no es el espacio del espectador frente a, o opuesto, al espacio de la obra, sino una asimilación del uno al otro en una interrelación entre dentro-fuera: vistas de lejos, vistas por pedazos, vistas por superposición, los distintos enfoques de la obra se demultiplican. Los vacíos dan la idea del pasaje, las rejas crean obstáculo, los volúmenes se hacen y se deshacen a medida que el hombre se acerca, penetra y sale. El paisaje de los alrededores se percibe "a través", aparece estriado, dividido e integrado.

Schlemmer decía que una escultura es esencialmente un objeto alrededor del cual se gira.

Soto cambió esta propuesta: ya no se giraría alrededor del objeto, sino que se giraría dentro del mismo, habría entonces que penetrarlo.

La percepción del tiempo en la duración de un recorrido se hace a través de un vacío no solamente visible, sino táctilment sensible, mediante el fluido opaco que lo llena.

Soto iba a... (cito a Alfredo Boulton) "vestir el espacio con materias visibles....tornarlo nervioso, a manera de hacerlo utilizar por el ser humano (subrayo "hacerlo utilizar por". Este término revela la manipulación operada por el artista sobre el espectador) como una sustancia tan viviente como la del propio mundo físico". Después de las paredes vibrantes de l'Environnement de la Bienal de Venecia en 1966, este primer penetrable que marcó época fue instalado en el Stedjelik Museum de Amsterdam en 1968. Otro fue colocado a la entrada del MUSEO DE Arte Moderno de la Ciudad de Paris en 1969.

El principio del penetrable es sencillo. A una armadura metálica más alta que la estatura de un hombre, se cuelgan a intervalos regulares pero muy breves, hilos de nylon en la mayoría de los casos, o para el Penetrable Sonoro, varas de duraluminio.

A la rigidez de la estructura se opone la flexibilidad de la masa de las fibras. Opuesta a la continuidad de la progresión, tenemos la densidad, la discontinuidad de la división por la acumulación de elementos ínfimos yuxtapuestos y sin conexión, opacidad de las materias y, no obstante, irradiación de la luz difundida por el nylon transparente o jugando con los intervalos entre las fibras.

Ej.: 1. Penetrable de Pampatar, 1971

2. Penetrable de Velásquez, Madrid, Exposición de 1982

3. Penetrable del Palacio de Velásquez

Cuando lleno: el obstáculo no ofrece ninguna resistencia sólida; cuando vacío: la mirada sólo se topa con una masa homogénea, aparentemente sin límite, en cuanto se cruza el umbral de la selva de lianas plásticas. El mundo exterior se ha escondido en una lejanía indeterminada, se ha vuelto bruscamente invisible. El ser humano se mueve a ciegas. Una luz se difunde sin fuente precisa. El color mismo es indefinible, cambiante según la luminosidad; a veces gris, a veces opaco u opalecente. Las únicas sensaciones netas, descibrables, son las sensaciones táctiles. Ciertas sensaciones sonoras se imponen también, pero son más difusas. Son ruidos provenientes de afuera (lejos? cerca? cordial? amenazante?) llegan al oido amortiguados y deformados por la masa afixiante del penetrable, o bien sos susurros, roces, emanados de las propias fibras, o bien sonidos más fuertes, cuando se trata de jarras de duraluminio que tintinean cuando se entrechocan con el menor gesto, de todos modos ruidos muy cercanos, pero no ubicables.

Se habló de sensaciones antíguas, naturales, dormidas en nuestras memorias citadinas (he usado incluso metáforas análogas): evocación de lluvia, de follaje, dimensión olvidada de la selva virgen o del mar. Nuestra sociedad urbanizada, mecanizada, aseptizada, ha anestesiado los sentidos permanentemente en alerta en el hombre primitivo: el tacto, el oido, el olfato. El arte nos recuerda este modo de conocimiento perdido. Y no es por mera coincidencia, ni tampoco una paradoja que precisamente un hombre nacido aquí en Venezuela, cerca de los ríos y las selvas tropicales, haya intentado restituir los efectos de estos sentidos atrofiados, recurriendo a las materias

más inorgánicas que existan, las más amorfas, las más atonas y las más contemporáneas: los plásticos, las aleaciones modernas. Y uno no puede dejar de pensar en la nostalgia de un Rainer María Rilke, por la familiaridad del hombre con lo que le rodea, directa e inmediatamente en contacto con cada ruido, cada lugar, cada objeto, cada actividad, el suelo y el aire en el camino, las voces y los sonidos en el discurso o el diálogo, en contacto por lo tanto íntimo con sí mismo. Una familiaridad que Rilke proyectaba en una antiguedad mítica en el estadio o sobre el ágora.

Es exactamente la misma nostalgia que nos hace perseguir Soto. Pero no se trata acaso de la nostalgia de un arcaiwmo aun más fundamental? Utilizo sus propios términos. Soto reiteró que quería realizar (cito) "la simbiosis entre el hombre y la obra de arte". El hombre se convierte en parte de la obra. Esta se revela a él sólo en la medida en que él la penetra, es decir en la medida en que toma posesión de ella, pero también en la medida en que desaparece en ella, es poseido por ella. Y esto tarda. Se requiere cierto proceso, gracias al cual se efectúa la simbiosis entre lo afuera y lo adentro, entre el no-yo y el yo, simbiosis que podría ser el eco, la repetición, de la simbiosis original entre el yo y el Objeto, entre el niño y la madre. Con los penetrables, Soto parece hacernos reexperimentar nuestros primer descubrimiento del mundo: rodeados por tadas partes por un cuerpo en el cual nuestro propio cuerpo se pierde y se diluye, cuyos límites son inciertos (por ejemplo, el susurro de las lianas, demasiado cercano a nuestros tímpanos, se encuentra fuera de nosotros o en nuestra propia cabeza, mezclado con el latido de nuestra sangre?) Avanzamos a través de esa sólida neblina, mientras se van precisando poco a poco, a medida que nos acercamos a la periferia, las formas del mundo exterior, fragmentadas, borrosas, fantasmagóricas, cada vez más nítidas. Los colores y contornos acusan lentamente sus contrastes. Lo visual vuelve a tomar sus derechos... Pero hize falta este olvido, este zambullido en lo indistinto, a la manera de recién nacido que flota en la neblina de su a-percepción, inconsciente de la distinción entre el cuerpo materno y su propio cuerpo, de la distancia entre el no-yo y el yo, antes de que emerja poco a poco afinando cada vez más su reconocimiento del mundo.

Mientras no se haya salido del penetrable, las nociones de perspectiva y de unidad del medio ambiente no sirven. Partido por las bandas que ondulan a cada movimiento, el mundo exterior se propone y se esquiva al mismo tiempo. Lo cercano, lo lejano, lo grande, lo pequeño, pierden sus referencias.

Por qué semejante resurgencia del pasado escondido para siempre en el inconsciente, para qué esta reactualización para la "mise en scene" sustitutiva de la obra de arte?

Toda nuestra actividad, según Freud, y después de él particularmente Melanie Klein, es una estrategia reaccional de defensa contra la desentabilización (o, para usar términos kleinianos, contra la "angustia persecutiva") inherente a la ruptura originante, la separación del Objeto. Por lo tanto, es necesario hacerse de objetos internos para compensar esta carencia.

El viaje al cual el espectador es invitado al entrar en el penetrable es entonces doble. Primero es un olvido de las percepciones habituales, para tratar de redescubrir las huellas borradas antiguas, antes de reinventar

de algún modo el viaje en el sentido contrario, parecido al que, según Winnicott (Jeu et Realite, p. 14) "lleva a cabo el niño 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, desde este punto de vista, sería un área de experimentación privilegiada, "área transicional", en la que la percepción de objetos externos - las bandas, las fibras o las barras suspendidas - reactivan, reactualizan un objeto interno, equivalent sustitutivo (u objeto parcial, según la terminología kleiniana) del Objeto perdido, el cuerpo materno, del que está irremediablemente separado.

En esta reactualización - reconstitución de la simbiosis original - residiría el placer estético. La obra es la nueva escena en la que se intenta "superar la separación, la unidad original perdida", dice Anzieu, en el Corps de l'oeuvre. Y el tacto es en este caso, para el espectador, el medio privilegiado. Su piel, solicitada por todas partes, percibe nuevamente la sensación de bienestar lejano y olvidado, vinculado al narcisismo primario.

No obstante, admito, este retorno al arcaismo puede resultar también incómodo. Así mismo uno se puede sentir incómodo dentro de un penetrable, sentirse perdido, con la leve angustia que siempre provoca la regresión. No estaríamos lejos del fenómeno de una inquietante rareza, efectos causados por la repetición de lo idéntico, sin saber qué idéntico. La repetición de un "mismo", a la vez familiar y desconocido, se convierte entonces en una fuente de desagrado. Es este desagrado duradero? Acaso no podría recordar la regresión en el análisis, necesaria, por más desagradable que sea, al yo dividido para que éste se reuna?

Mediante la experiencia táctil el yo revive entonces las etapas, por las cuales se constituyó - y es muy significativo el hecho de que Didier Anzieu haya llamado "yo-piel", (término tomado más tarde por Deleuze acerca de Bacon), esta dimensión esencial, constitutiva del ser, estructurante, abarcante.

El yo-piel está siempre para reconstituir, reencontrar. Debe constantemente reparar sus desgarramientos, por estar sometido a las violencias de los conflictos internos, así como a las agresiones externas.

Mediante el aprendizaje de lo táctil dentro del penetrable, no es solamente el yo físico el que está implicado, ni solamente el yo-afectivo, como acabamos de ver. En Inhibitions, symptomes et angoisses (p.44), Freud puso directamente en relación el tabú del tacto, característico de la neurosis obsesiva y la imposibilidad de efectuar el trabajo de enlace indispensable a cualquier actividad intelectual.

"Al tratar de impedir asociaciones, vínculos en los pensamientos, el yo sigue una de las más antíguas, una de las más fundamentales órdenes de la neurosis obsesiva, el tabú del tacto". Así "la compulsión al aislamiento" en la vida sensorial encuentra su equivalente en la vida mental, equivalente del cual es a la vez la contraparte y el signo. Prosigo con mi resumen del

texto de Freud: El aislamiento que es supresión de la posibilidad de contacto físico, se traduce en la palabra o en la acción por interrupciones que traicionan la voluntad de no dejar los pensamientos tocarse mediante asociaciones con otros. Si invierto estas observaciones, podría decir que, una reeducación o una reactivación del tacto que transforma este último desagrado a agrado, va junto con una reestructuración de lo mental, una estimulación de la actividad intelectual, por lo tanto una reorganización del yo.

En este caso, un placer estético de orden táctil, tal como de los penetrables de Soto, en su aspecto lúdico, aparentemente gratuito, no correspondería acaso al placer de su vínculo, el estímulo externo sensorial, que despierta estímulos internos?

Este placer depende esencialmente de una reconciliación del yo con el Objeto, objeto perdido, a la vez deseado y odiado por haberse ido; por lo tanto, del yo consigo mismo, en su aceptación de su doble aspecto de amor y odio.

Vuelvo a citar a Freud:

"Cuando uno se pregunta por qué la huída del tacto, del contacto, de la contaminación, juega en la neurosis un rol tan importante y se convierte en el contenido de sistemas tan complicados, la respuesta es que el tacto, al contacto corporal es la meta cercana, tanto de la inversión agresiva como de la inversión tierna del objeto".

Suministrar un placer como éste es realmente una ambición globalizante. En una empresa esencialmente antropocéntrica, que hace del yo el centro - en el sentido material del término- de la obra de arte.

El espacio de la obra, el cuerpo de la obra, la estructura de la obra, despiertan el sentimiento del sí, el de las fronteras del sí y del mundo; hacen percibir los límites al igual que las relaciones que se hacen y se deshacen entre cuerpo y mundo, entre sí y mundo, entre sí y el otro. Mi comentario parecerá probablemente muy inesperado a Soto. No obstante, me sitúo en la línea recta del desarrollo de un punto de vista que expuso a Jean Clay (Visages de l'art moderne, Editions Rencontre, 1969. Jesús Rafael Soto, p. 310). "No copio la naturaleza, sino que aislo 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 usted tiene delante de sí el objeto de mi arte; está ahí sólo como testigo, un signo de otra cosa..."

En otros pasajes del catálogo de la exposición del Stedelijk Museum de Amsterdam (enero-febrero 1969), Soto insiste en la noción de Relaciones. "El elemento es un factor secundario que utilizo para tornar comunicable mi noción de Relaciones".

Es al tomar conciencia de las Relaciones que mantiene con lo que lo rodea que el hombre toma conciencia de sí mismo y puede aceptarse tal como es. De esta aceptación nace el placer.

La obra de arte, para usar esta vez un término de Lacan, es una "ortopedia de la totalidad". Funciona como el espejo de Lacan, como una especie de espejo endosíquico. Como él, "establece una relación entre el organismo y su realidad - entre el Innenwelt y el Umwelt" (Lacan, Le Stade du Miroir comme formation de la Fonction du Je, in Ecrits, p. 96.)

He eliminado a propósito la interpretación edipiana del penetrable. Sin embargo, es la más sencilla y la que viene a la mente de cualquiera que tenga la menor noción de sicoanálisis.

Si el cuerpo de la obra es el sustituto del cuerpo materno, ¿de qué penetración se trata entonces?!

Me apegué más a las propias palabras de Soto, a su deseo de crear una simbiosis entre el hombre y la obra de arte. Simbiosis que enfoqué voluntariamente con un juego pre-edipiano, lo que no excluye una referencia a un estadio ulterior del desarrollo psíquico. Se trataría entonces de un punto de vista estrictamente masculino.

Me pareció más interesante subrayar la parte de los fantasmas arcaicos en las emociones o las sensaciones que sentimos dentro de un penetrable, y la originalidad de un proyecto que, mediante los medios más modernos y en plena sociedad tecnológica, recuerda lo más elemental y primitivo, un sentir muy anterior al desarrollo de la vista, cuyos efectos cogniticos tienen más que ver con los procesos de conceptualización. Se comprueba entonces la existencia de una voluntad de regeneración, de reconstitución. Estoy sorprendida por la repetición en el siglo XX de estos retornos a lo primitivo, a lo arcaico, bajo una forma u otra, para reencontrarse con raíces aparentemente en contraste con el desarrollo fulgurante de las ciencias, las técnicas y, también, los sistemas ideológicos.

Volveré - tal vez sea menos una aberración de lo que puede parecer - a Schlemmer, ya mencionado, quien fue el primer teórico de la escultura contemporánea y cuyo proyecto utópico, muy conforme a los sueños idealistas de la República de Weimar, era el fundar un retorno a los orígenes, necesario a una regeneración del ser, sobre un retorno a las formas primarias en la escultura y en la construcción de un espacio antropocéntrico.

Indudablemente menos explícito, menos sistemáticamente formalizado, es el mismo deseo el que interviene en el llamado a las fuentes vivas de nuestras sensaciones y de nuestras emociones, que encontramos donde Soto.

La obra de arte es una etapa preliminar al descubrimiento y a la responsabilización de uno mismo. ¿Es esto una de las dimensiones del placer estético?.