

JESÚS RAFAEL SOTO NAS IV, V E VII BIENAS DE SÃO PAULOGabriela Cristina Lodo¹

Jesús Rafael Soto nasce em 1923 em Ciudad Bolívar, na Venezuela, e após demonstrar interesse pela arte ainda na infância, ingressa, em 1942, na Escola de Artes Plásticas de Caracas, onde toma os primeiros contatos com a arte moderna. Porém, não é no seu país natal que Soto desenvolve sua produção. O artista deixa a Venezuela e estabelece-se em Paris no início da década de 1950, onde reside até sua morte. É na Europa que ele realiza pesquisas de cunho abstrato-geométrico, juntamente com outros artistas, na sua maioria estrangeiros, como o israelense Yaacov Agan, o suíço Jean Tinguely, o húngaro Victor Vasarely, o argentino Tomasello, o americano Alexander Calder, e entre outros ligados ao *Salon de Réalités Nouvelles*, todos apoiados pela Galeria Denise René, importante galeria francesa de participação ativa e fundamental para os artistas abstrato-geométricos e cinéticos.

O resultado dessas pesquisas e estudos leva Soto à arte cinética, tendência que trabalha com questões relacionadas a movimento, espaço, tempo e transformação da obra perante o público. A produção de Soto envolve obras que integram materiais diversos explorados ao extremo, como arames e filetes metálicos, plexiglás, tinta e madeira, aliados a ideias de repetição, sobreposição de planos, mas principalmente, à vibração.

Os efeitos ópticos, presentes em toda a sua produção a partir a década de 1950, ocorrem pelo fenômeno conhecido como *efeito moiré*, que se caracteriza pela vibração decorrente do cruzamento de linhas, em diferentes planos, observada quando o espectador se desloca diante da obra. O caráter vibratório dos seus trabalhos leva-o ao rompimento com o plano tradicional e à desmaterialização do objeto sólido, estabelecendo uma nova relação entre figura e fundo, e entre o plano virtual que emerge dos dois anteriores. A obra não se completa sozinha, mas necessita da ação do espectador para sua apreensão, como podemos observar na obra *Metamorfose*, de 1954, e *Espiral*, de 1955.



Metamorfose, 1954



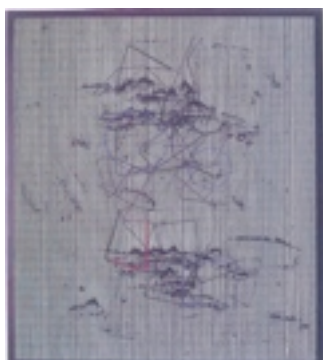
Espiral, 1955

¹ Instituto de Artes – Unicamp. Graduação, iniciação científica financiada pela FAPESP.

Em *Metamorfose* a movimentação dos elementos é nítida, os pequenos pontos formam círculos sob a trama de quadrados; esses círculos, concebidos pelo simples deslocamento da placa superior de plexiglás formam núcleos luminosos e imateriais, visíveis com o deslocamento do observador diante da obra. Soto aposta no dinamismo da obra e rejeita a imobilidade plástica.

Em *Espiral*, o artista amplia as discussões acerca do espaço e do efeito óptico, a obra constitui-se de diferentes planos sobrepostos que invadem o espaço expositivo. Tais planos não devem ser encarados individualmente, eles formam um todo, uma estrutura única; planos e espaço virtual, ou espaço do “entre”, como prefere chamar o crítico brasileiro Paulo Venâncio Filho, que considera esse espaço virtual “o mais significativo da obra, o mais rico de sentidos, onde algo de real e imaterial acontece”. (VENANCIO FILHO, 2005: 18). Esse espaço do “entre” preenche a obra e as suas possíveis lacunas, torna-a mais significativa, porque é nesse espaço imaterial criado por Soto que os grandes efeitos da composição acontecem - como a natureza vibratória -, e onde a própria ideia de espaço é discutida. É pela existência desse espaço que o efeito óptico sobrevém, nossos olhos perdem a real noção dos limites, de onde termina um plano e inicia o próximo. Ainda na opinião do crítico brasileiro, essa vibração imaterial que Soto realiza é um fenômeno espaço/temporal e apresenta-se plenamente imersa e dissolvida no tempo da percepção. (VENANCIO FILHO, 2005: 18).

Tais discussões podem ser observadas em outras obras do mesmo período, como *Harmonia Transformável*, de 1956, *Dinâmica da cor*, de 1957, ou ainda a grande série de obras que Soto inicia nesse período chamada *Vibração*. Nessas obras denominadas vibração Soto assume em seus títulos o fenômeno que ele tanto buscou materializar. Pesquisando o material que tem à sua disposição, ele encontra um novo caminho, descobrindo no metal a sua maleabilidade e com ela a possibilidade de desenhar, literalmente, no espaço. Nas primeiras obras dessa série, a qual abrange trabalhos realizados em um período de aproximadamente dez anos, percebemos uma preocupação menor com o rigor formal, o arame parece um desenho mais solto, livre, e gestual. Não observamos a presença marcante das sobreposições de planos, mas os efeitos outrora conquistados continuam nas obras desse início da década de 1960.



Vibração, 1958

Alguns exemplares dessa série figuraram nas Bienais Internacionais de São Paulo que o artista participou. Foram seis edições no total: IV, V, VII, XXII, XXIII e XXIV edições, nos anos de 1957, 1959, 1963, 1994, 1996 e 1998, respectivamente. Para esta

comunicação, concentrar-me-ei nas três primeiras participações de Soto nas Bienais: a saber, as edições de número IV, V e VII, nos anos de 1957, 1959 e 1963.

As primeiras Bienais de São Paulo promoveram um potente meio de intercâmbio de informações sobre o que ocorria de mais recente nas artes no Brasil, na América Latina e no cenário internacional. De grande importância para os artistas brasileiros, as mostras possibilitaram a divulgação das mais diferentes expressões plásticas e o contato tanto com artistas já consagrados quanto outros ainda desconhecidos para o público brasileiro, como foi o caso de Soto.

A IV Bienal de São Paulo é a primeira da qual Soto participa. Mesmo não havendo seu nome no catálogo da mostra, sabemos da sua participação por outros catálogos posteriores que atestam sua presença com uma única obra. Não é possível mostrar aqui qual obra de sua autoria participou da IV Bienal, pois até o presente momento não foi possível realizar sua identificação, visto que o artista não constava no catálogo; porém podemos destacar algumas das principais características de seu trabalho no período, tais como: sua pesquisa intensa realizada com plexiglás e outros materiais e seus diferentes efeitos ópticos obtidos através das sobreposições de planos, assim como se vê nas obras apresentadas anteriormente.

Nessa Bienal, assim como nas demais da década de 1950 e 1960, Soto integra a delegação venezuelana, juntamente com outros artistas que desenvolvem pesquisas semelhantes às suas, como Carlos Cruz-Diez, também participante dessa edição. Apesar de Soto não residir mais na Venezuela e sim em Paris, talvez possamos explicar o fato de que ele continua integrando a delegação de seu país pelo sucesso que a tendência cinética fazia na Venezuela. Tal sucesso foi motivo de várias críticas da parte de alguns estudiosos venezuelanos e latino-americanos, como Juan Calzadilha, Oswaldo Vigas e Marta Traba, devido ao intenso financiamento público que tais artistas recebiam, instaurando no país o que Traba denomina de “hegemonia cinética”. (TRABA, 1978: 87). Soto foi um artista internacional, viveu e produziu na Europa, juntamente com outros artistas de nacionalidades diversas, não se prendeu a raízes nacionalistas ou regionais, mas se dedicou a uma profunda pesquisa na arte cinética. Aracy Amaral aproxima a Venezuela da Argentina, do Uruguai e do Sul do Brasil, no que concerne a sua postura internacionalista e distante de questões populares e folclóricas nesse período, como podemos observar nas tendências construtivistas e concretas do Brasil, Uruguai e Argentina e cinéticas da Venezuela. (AMARAL, 2006: 66).

Na V Bienal, em 1959, segunda participação de Soto, o artista vem mais uma vez acompanhando a delegação venezuelana. Expõe ao lado de Elza Grancko, Angel Hurtado, Humberto James, Mercedes Pardo e Alejandro Otero, este último também artista cinético de grande reconhecimento. Soto apresenta três obras intituladas *Vibração I*, *Vibração II* e *Vibração III*. Obras realizadas em arame e madeira, constituídas de um fundo listrado opaco em branco e preto, em que se dependuram barras de metal colorido, e que mantêm como principal característica a vibração que o observador apreende quando se desloca diante de tais obras.

A participação de Soto nessas duas Bienais é ainda modesta, e nessa última um tanto abafada pelo grande número de artistas informais participantes da mostra em detrimento dos artistas de tendências abstrato-geométricas. De fato, essa Bienal ficou

conhecida como a *Bienal Tachista* apesar de outros importantes eventos, ocorridos no mesmo ano, terem promovido outras tendências abstratas, como a primeira exposição do grupo Neoconcreto no Rio de Janeiro.

As críticas levantadas nessa Bienal tiveram seu maior representante no crítico Mário Pedrosa, amante confesso do formalismo construtivo, e que, na Bienal seguinte, atuaria como diretor artístico do Museu de Arte Moderna de São Paulo, e, portanto, organizador da Bienal. Na VI Bienal, “apesar da consagração dos abstracionistas não regidos por uma disciplina formal ou mesmo pela disciplina cromática”, como escreveu Pedrosa em seu artigo *A Bienal de cá para lá*, o grande prêmio de escultura foi dado à Lygia Clark, representante do neocroncretismo. Até que ponto a presença de Mário Pedrosa influenciou, ou não, a premiação dessa Bienal e o espaço de destaque recuperado pelos artistas concretos e neoconcretos?

O fato mais relevante é que Lygia Clark, com seus *Bichos*, construção de planos articuláveis, traz para a Bienal e para arte brasileira a questão da participação ativa do espectador, e, aliando-se à chamada arte ambiental de Hélio Oiticica, cria uma nova maneira de fruição da obra e, portanto da experiência estética. Na década de 1960 os artistas brasileiros iniciam inúmeras experiências no espaço e na interação com o espectador. Saem das telas e gradativamente se instalam no espaço expositivo. Na produção de Soto, também da década de 1960, encontramos preocupações similares, suas vibrações só ocorrem se o espectador se deslocar diante da obra, só podem ser apreendidas pelo olhar se este estiver em movimento, a obra não é fruída por mera contemplação, mas por interação de espectador e obra. Porém, apesar de algumas semelhanças, principalmente no que concerne à participação do espectador, as pesquisas desses artistas possuem características específicas, como a preocupação com os efeitos ópticos e a relação espaço/temporal de Soto e relação corporal e sinestésica de Oiticica e Clark, o que distingue tais produções. As semelhanças e diferenças que envolvem o trabalho desses artistas foi impulso para essa pesquisa de iniciação científica.

E como resultado de suas pesquisas Soto é premiado na Bienal seguinte, a VII Bienal, em 1963, a terceira de que participa. Essa Bienal é a primeira após o difícil processo de separação do Museu de Arte Moderna e a mostra internacional, o que gerou muita polêmica.² Além de integrar a delegação venezuelana, Soto foi também o comissário responsável pela seleção dos artistas que representariam o país, juntamente com o Ministério da Educação de Caracas. O que nos permite entender que o artista possuía grande prestígio no seu país e também no cenário internacional, visto que lhe foi incumbida tal tarefa. Para integrar a delegação foram escolhidos seus amigos e partidários de movimento Alejandro Otero e Carlos Cruz-Diez, além de Mercedes Pardo, Héctor Poleo e Jacobo Borges. Nessa Bienal, diferentemente das anteriores, o artista traz para o Brasil dez trabalhos de sua autoria, sendo um deles premiado. Soto recebe o Prêmio Aquisição pela sua obra denominada *Vibração*, que pertence hoje ao acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. A pergunta que me faço é até que ponto Soto se beneficiou por ser comissário da delegação venezuelana, pois até então não participara com um número tão expressivo de obras. Não que o artista não merecesse o

² Essa Bienal foi realizada pela recém criada Fundação Bienal.

Prêmio pela sua inventiva pesquisa no campo cinético ou que não seja interessante para um museu brasileiro ter em seu acervo uma obra de Soto. É inegável que tal premiação e aquisição foram positivas tanto para Soto quanto para nós brasileiros. Para o historiador Francisco Alambert, após sua premiação “o artista pioneiro e brilhante da arte cinética, seria daí em diante bastante influente e reconhecido no Brasil”. (ALAMBERT, 2004: 108).



Vibração, 1963

Ainda no que concerne à premiação de Soto, pergunto-me se o artista não mereceria um dos prêmios regulamentares, que são sem dúvida mais ilustres, ao invés de um prêmio aquisição. Nas palavras de alguns críticos como Aracy Amaral e Frederico Morais, existe uma resistência da Bienal de São Paulo em olhar para a produção da América Latina, assim como para premiá-la. Frederico Morais, no livro *Artes Plásticas na América Latina: do Transe ao Transitório*, afirma que a atenção do Brasil sempre foi dirigida para a Europa, e que o país pouco se interessava pela produção latino-americana, não havendo nenhum programa de defesa da arte latino-americana e mesmo brasileira diante da maciça linguagem internacional. (MORAIS, 1978: 50-59). O crítico faz ainda um exame das premiações concedidas aos artistas, sendo eles na sua imensa maioria europeus ou americanos, afirmando que “as premiações em Bienais sempre foram um índice pra averiguação das pressões culturais exercidas pelas grandes nações e pelo mercado multinacional, pouco, ou nada, relacionadas com originalidades ou excelência na produção”.(MORAIS, 1978: 48-49).

Apesar das opiniões inflamadas, verifica-se uma participação menor dos países latino-americanos nas Bienais, ou pelo menos nessas primeiras abordadas. Analisando dados apresentados em catálogos das Bienais de São Paulo, nota-se que a participação de artistas e críticos latino-americanos é inferior a de europeus. Considerando os nomes do Júri de Premiação, durante as dez primeiras edições, que abrangem um período de 1951 a 1969, Romero Brest é crítico latino-americano que mais participa das mostras, três no total. Outros críticos da América Latina que também compuseram o Júri nas primeiras edições, como Antonio Mariaca Arguedas, Luís García Pardo e Inocente Palácios têm uma participação ainda mais modesta. Identificam-se, ainda, diferenças nas premiações concedidas aos artistas estrangeiros. Os Prêmios Regulamentares, que são os prêmios dados para as obras que mais se destacam em cada categoria, foram de fato dados, em sua maioria, para artistas europeus. Poucos são os latino-americanos que conseguem essa premiação nessas primeiras edições, obtendo, porém, prêmios como aquisição e menções honrosas. Na VII Bienal, ao lado de Soto outros cinco artistas latino-americanos receberam

prêmio aquisição dos nove concedidos, enquanto os prêmios regulamentares foram divididos entre artistas americanos e europeus.

Contudo, mesmo que a participação de artistas latino-americanos tenha sido modesta nas primeiras, e talvez na maior parte das bienais, a mostra, durante as décadas de 1950 e 1960, foi de grande importância para a comunicação da arte contemporânea produzida aqui e fora de nossas fronteiras. Abrindo espaço para discussões referentes à participação de artistas do Brasil e da América Latina que resultaria nas Bienais Nacionais e na I Bienal Latino-Americana. Porém, essa última, que teria a intenção de ampliar a troca entre os artistas da América Latina teve edição única, abrindo para novos debates. Para alguns críticos como Romero Brest, um Bienal Latino-Americana implicaria em uma segregação. “A arte deve manter uma linguagem universal e ser mostrada dentro desse mesmo espírito de universalidade. Tentar rotulá-la de latino-americana e dispensar-lhe um espaço especial é confiná-la num gueto”. (AMARANTE, 1989: 277). Aracy Amaral, embora tenha defendido a criação da Bienal Latino-Americana, considera que não existe uma “escola” de artes visuais que possa ser definida como latino-americana, considerando as peculiaridades existentes na produção dos artistas da América Latina. (AMARAL, 2006: 35).

No que concerne Soto, a partir da VII Bienal, o artista torna-se mais conhecido no país, talvez pelo sucesso de seu trabalho na Europa, e reconhecido pelos brasileiros como grande artista cinético que foi. Soto volta a participar da mostra em três edições mais recentes da Bienal na década de 1990, com obras que ampliam o conceito de interação obra/espectador, e potencializam a discussão acerca do espaço virtual, em trabalhos como *Penetrável* e *Objetos Flutuantes*, que reforçam a marca de Soto como um artista irreverente e brilhante.

Bibliografia

AMARANTE, Leonor. *As Bienais de São Paulo – 1951 a 1987*. São Paulo: Projeto, 1989.

ALAMBERT, Francisco et al. *As bienais de São Paulo: da era do museu à era dos curadores, (1951-2001)*. São Paulo: Boitempo, 2004.

AMARAL, Aracy. *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005) – Vol. 2: Circuitos de arte na América Latina e no Brasil*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

MORAIS, Frederico. *Artes Plásticas na América Latina: do Transe ao Transitório*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1979.

TRABA, Marta. “Venezuela: como se forma uma plástica hegemônica”. In *América Latina Geometria Sensível*. Organização Roberto Pontual. Edições Jornal do Brasil / GMB. Rio de Janeiro: 1978. Catálogo na mostra América Latina Geometria Sensível no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro de 8/6 a 22/7 de 1978.

VENANCIO FILHO, Paulo. “Soto: A construção da imaterialidade”, in catálogo da mostra *Soto, A construção da imaterialidade*, realizada pelo Centro Cultural Banco do Brasil, Instituto Tomie Ohtake e Museu Oscar Niemeyer, 2005.