

Un artista en tierra de nadie
(En torno a la pintura de José Soto).

An artist in no-man's-land
(About José Soto's paintings)

Juan Bosco Díaz-Urmeneta Muñoz.
Profesor Titular jubilado de Estética.
Universidad de Sevilla.

“yo no hago cuadros, hago pintura”
(Barnett Newman)¹

Resumen

José Soto fue un pintor abstracto sevillano, que llevó el proceso de síntesis a un punto extremo a finales de los años sesenta del siglo XX. El artículo plantea la naturaleza de ese arte y sus conexiones con las referencias internacionales de las que partió y en relación con las que significa; así como su significado e importancia en el contexto sevillano, en un momento en el que éste se abría a las vanguardias, después de décadas de aislamiento y atraso.

Palabras clave

Abstracción, siglo XX, vanguardias, color, Sevilla.

¹ Newman, 2006, 285 y 302.

Summary

José Soto was an abstract painter from Seville, who brought the synthesis process to a final point in the last years of the 20th century. This paper raises the nature of this art and its connections with the international references from which it began, and in relation to what it means. As well as its meaning and importance in the context of Seville, at a time when they open to the avant-garde, after decades of isolation and backwardness.

Key words

Abstraction, XX Century, avant-garde, color, Seville.

I.- De camino a la abstracción.

1. Una tarde decidí dibujar espacios como los de Mark Rothko. Cogió pliegos de papel manila y comenzó a trabajar en ellos con grafito. En semejante menester lo sorprendió Luis Gordillo. Cuando le explicó qué estaba haciendo, Gordillo, tras un respetuoso silencio, dijo: “pero tú sabes que en Rothko es fundamental el color”. Soto contaba la anécdota con su habitual pericia para narrar y la sorna con que hablaba de sí mismo: “no sé qué pensaría Luis”.

He preguntado a Gordillo por aquel lance pero no lo recuerda. Pudo imaginar, se me ocurre, que Soto había visto cuadros de Rothko reproducidos en blanco y negro: no eran en los años sesenta frecuentes las publicaciones en color. Pero Soto debía conocer buenas reproducciones quizá en libros que tuviera Fernando Zóbel, en los que hubiera en la Casa Americana o en revistas escapadas de la base de Rota. ¿Cuál era entonces el sentido de aquel extraño ejercicio de Pepe Soto?

Conociéndolo, creo que estaba sencillamente *probando*. Comprobaba la fuerza de los espacios neoexpresionistas superponiendo planos que se diferenciaban entre sí por la textura y la intensidad tonal, como podía haber visto en unos dibujos que admiraba, los de Seurat. En cualquier caso, *experimentaba*. Tal vez era un preludio para enfrentarse a un modo de concebir la pintura que lo había impresionado vivamente y en el que pronto intentaría trazar un recorrido y mundo propios.

2. La anécdota debió suceder en la segunda mitad los años sesenta. Por esas fechas Soto cambia de agujas. Todavía en 1964 su participación en una célebre exposición, *Diez pintores sevillanos y el escultor Nicomedes*, consistió en unos duros grabados con el peculiar realismo de *Estampa Popular*. Aquella muestra, celebrada en el estudio del ingeniero Jiménez Ontiveros, reivindicaba, según los textos del modesto catálogo, un espacio profesional para los jóvenes autores sevillanos que apostaban por la modernidad y ya habían expuesto en diversas ciudades del país.

El deseo se hizo realidad en enero del año siguiente: la generosidad de Enrique Roldán y el esfuerzo de Carmen Laffón, Teresa Duclós y el propio Soto hicieron posible la galería *La Pasarela*. En ella pudo Soto calibrar reposadamente y día a día el alcance de la abstracción porque desde el primer momento la galería contó con la presencia de los autores de *El Paso*, los que solían asociarse a Cuenca y estaban en el entorno de Fernando Zóbel, y en general, con cuantos trabajaban con Juana Mordó. *La Pasarela* debió ser un buen campo de maduración.

3. José Soto Reyes nació en Sevilla (1934) y vivió durante muchos años en Triana. En la Casa de las Columnas, antigua Universidad de Mareantes y entonces casa de vecindad, y después en la calle San Jacinto. En esta calle, en la factoría Hispano Aviación, estuvo un tiempo como aprendiz. Pasará más tarde a la Escuela de Artes y Oficios (donde conoce a Joaquín Sáenz, que trabaja a la vez en la imprenta familiar) y después ingresará en la Escuela Superior de Bellas Artes.

Allí, en la que fuera vivienda y estudio de Gonzalo Bilbao, en los pasillos, entre clase y clase, D. Miguel Pérez Aguilera habla de arte con sus alumnos. Aquellas charlas, decía Soto, fueron el fermento de su inquietud por el arte. Pero también estaban los compañeros, Jaime Burguillos, Carmen Laffón, Teresa Duclós, Paco Cortijo, Paco Cuadrado, Enrique Roldán, entre otros, un potente grupo de edad en busca de un arte distinto al académico que promovían casi todos los profesores de la Escuela. Soto quería

ir más lejos: decide interrumpir la carrera y marchar a París. Una foto, tal vez en las Tullerías, lo presenta ensimismado junto a Jaime Pandelet, Joaquín Meana y Teresa Duclós. Por esas fechas también estaban en París Gordillo, Cortijo, Santiago del Campo y Juan Romero. Pero Soto regresa pronto: ha visto mucha pintura, ha sido camarero en un restaurante y algo así como mayordomo en una casa con más pasado que presente, pero apenas tenía tiempo para pintar. Por eso vuelve y tras muchas dudas, decide reanudar los estudios hasta obtener la titulación.

En 1960 le conceden el Premio La Rábida que conllevaba una exposición individual. Era la segunda: antes había colgado sus cuadros en la sala de Información y Turismo. En 1962 expone con Teresa Duclós, Jaime Burguillos y Enrique Roldán en un lugar exigente, la sala Céspedes de Córdoba, ciudad, en esos años, referencia del arte moderno en España. Tres años después abre la galería *La Pasarela*. En 1969 están fechadas las primeras abstracciones de Pepe Soto de las que tengo referencia.

II.- Afinidades electivas.

1. Pero no nos precipitemos. Nos acercaremos mejor a la abstracción de Pepe Soto, si antes examinamos cuáles eran sus preferencias artísticas. Por el momento señalaré tres: el dibujo, el valor de la presencia y el color.

2. Admiraba en el dibujo el modo en que la línea o la mancha lograban hacer vibrar el papel, transformándolo. La audacia de un trazo que *rasga* el soporte para mostrar lo que hasta entonces sencillamente *no era*. El dibujo para Soto tenía análoga virtud (y osadía) que la metáfora (que admiraba en las letras flamencas). Por eso desechaba la mera corrección y en su museo imaginario de dibujantes figuraban por derecho propio, Ribera y Murillo, Ingres, Matisse y Picasso, Carmen Laffón, Félix de Cárdenas y Ricardo Cadenas, Luis Gordillo, Carlos Alcolea y Carlos Franco, Miki Leal, José Miguel Pereñíguez y Felipe Ortega Regalado. Más allá de diferencias de épocas y concepciones artísticas, estos autores comparten dos notas. La primera, el sentido global del dibujo: que el trazo ocupe el espacio por completo, lo transforme y le dé vida. La segunda, el ritmo: cómo el dibujo logra acompañar la mirada o si se prefiere, la manera en que la mano y la inteligencia del dibujante logran tensar el tiempo, incorporarlo sin que por ello disolverlo (como también hace el cante jondo).

3. Su admiración por el dibujo se relaciona estrechamente con un valor que podemos llamar *la presencia*. A Soto le desagradaba el naturalismo. Lo tachaba de falsa retórica: el naturalismo busca persuadir/seducir al espectador con la imitación servil de objetos y cuerpos, sazonados con unas gotas de atractivo sensual. Pero el naturalismo no es el realismo. El realismo es la capacidad del arte para poner ante los ojos la verdad de la existencia de cuerpos, objetos y entornos. A eso llamo valor de *presencia*. Soto lo hallaba en los rotundos cuerpos de Miguel

Ángel, en la nítida verdad de Velázquez y en la firmeza de figuras y bodegones en Zurbarán o Cézanne. También hallaba ese valor en un artista anterior, Giotto. De ahí su interés por la observación de Rothko que veía en Giotto una atención a la dignidad y el destino del individuo, patente en el peso corporal que otorgaba a las figuras, en su modo de colocarlas, presionando los planos hacia fuera, y en el color que les daba vigor y resistencia (Rothko, 2004, 87ss).

La importancia concedida al valor de *presencia* se relacionaba en Soto con la que prestaba al modo de poner la pintura, esto es, al modo con que el pintor maneja el pigmento. No era una cuestión académica ni de corrección formal, sino un afán en que no se enmascarara la materia, disimulando la *verdad* del pigmento. Recuerdo su entusiasmo ante ciertos cuadros de Chardin que generaban una suerte de mirada doble: una mirada oscilante que atiende tanto a la materia depositada por los toques del pincel como a la figura que va surgiendo de ellos. Era el testimonio de una mano inteligente que anula un sensible (el pigmento) para producir otro (el objeto), convirtiendo así la figura en *metáfora de la materia* (Rancière, 2003, 23 y 92).

3. Esto conduce directamente al color. En él, al menos tres nombres: Tiziano, Poussin y Seurat. Recorrí con Soto una exposición de Tiziano en el Museo del Prado. Recuerdo su expresivo silencio ante el retrato del Aretino (que a la *presencia* y la presión de la figura sobre el plano pictórico une la espléndida

gama de rojos) y su despaciosa mirada a *El hombre del guante*, donde grises y negros surgen de (o se cimentan en) una amplia gama de color. Si admiraba en Tiziano la sensualidad de una figura construida pincelada a pincelada, en Poussin y Seurat, Soto veía la disciplina del léxico del color, el empeño en el recurso a los colores puros. No le atraía tanto el clasicismo de Poussin y menos aún la etiqueta *puntillista* de Seurat, cuanto las diversas indagaciones de uno y otro sobre las posibilidades del color. Por eso, al hablar de Seurat, pasaba fácilmente a Josef Albers y su infatigable análisis de la interactividad del color.

También en el color puede haber una mirada doble: prendida por una parte del color, rastrea por otra sus componentes, como el amante de la música disfruta a la vez del tema y del contrapunto. El color, como determinadas melodías, suspende la palabra y la conciencia de la sensación se hace tan intensa que, como apunta Merleau-Ponty, habría que hablar no de percibir sino de sintonizar porque lo que vemos no nos pertenece del todo (¿podría existir sin el cuadro?) pero tampoco es plenamente del cuadro (nada sería sin nosotros) (Merleau-Ponty, 1995, 183): el color es así una suerte de comunión (Merleau-Ponty, 1975, 228) con el mundo o un entrañamiento en él que la conciencia acepta, sin buscar esclarecerlo de inmediato, porque se sabe parte de ese mundo e inmersa en él. Pero el pintor (y el espectador experimentado) además de aceptar ese estado de gracia, rastrea los rasgos que lo generan, no para saber *cómo* se hizo sino para disfrutar de los fragmentos que lo originaron. Se acercan así al

lector del poema que no evita demorarse en el sonido de las palabras porque en tal satisfacción avizore tal vez conexiones o posibles significados hasta entonces desconocidos.

4. A lo dicho hay que añadir un cuarto aspecto, central para Soto. No es una preferencia sino una característica que podría definir por sí misma el arte. Soto siempre consideraba y apreciaba al autor que, según sus palabras, tenía *un mundo propio*. Un mundo construido paso a paso y que mostraban en conjunto sus obras. Autores que a su juicio adolecían de solvencia formal o tenían preocupaciones alejadas de las suyas, si mostraban en su obra una impronta individual, un proyecto coherente, Soto los respetaba y valoraba. Quizá esta sensibilidad hacia lo que cabría llamar la ver(aci)dad de un proyecto poético fuera una de las razones por la que muchos autores confiaban en su criterio y buscaban su opinión al empezar una línea de trabajo.

III. Abstracciones.

1. Con este bagaje hay ya elementos para entender las obras que Soto comenzó a hacer en 1969, retomó el año 2011 y continuó cultivando mientras se lo permitió la salud. Se podría en efecto valorar su delicadeza/valentía con el color, la rotundidad de sus planos, el cuidado de la materia y la atención prestada a los ritmos que dejaban la impronta del tiempo en sus cuadros. Pero para hacer justicia a su obra debemos situarla en un contexto más amplio. Recorreré pues sucintamente algunos hitos de la pintura abstracta.

Es preciso porque hay diversos modos de entender la abstracción. En rigor deberíamos hablar de *abstracciones* porque surgen para abordar problemas distintos, buscan valores diferentes y responden a concepciones artísticas diversas. Un mapa, aun incompleto, de estas propuestas permitirá comprender mejor la obra de Soto.

2. La abstracción se inscribe en el que Adorno llamó *tabú mimético*: la reserva moderna ante la figura porque fomenta falsas ilusiones en vez de desplegar alternativas e ideas dentro del arte (Adorno, 2011, sec. II, ep. 20; sec. V, ep. 11; sec. VI, ep. 9). Tal desconfianza se vislumbra ya en el valor que otorga Baudelaire a la imaginación frente al naturalismo y no se concreta sólo en la abstracción: también alienta el rechazo de Duchamp a la pintura retiniana.

3. Situándonos ya en la abstracción, recordemos que Wassily Kandinsky fue el primero en evitar la figura. No busca experimentar ni provocar. Sólo cree que la mejor figura no hace sino trivializar la pintura. En el pasado, un bello cuerpo era *signo* de un mundo ideal pero la época moderna pierde esa referencia. Su temple secular la lleva a recelar de las grandes ideas y a la vista de la figura, se limita a reconocerla como objeto o si la percibe como *bella*, sólo la aprecia como descanso para la mirada, breve gozo para sentir y olvidar (Kandinsky, 1987, 11-33; 1989, 131-176). Pero el problema no radica sólo en la figura sino en las propias

formas artísticas. Los más cultos valoran el arte pero manteniéndolo dentro de los límites que fijan la institución y la costumbre (Kandinsky, 1960, 24). El gozo de lo bello y el desconcierto de lo sublime se convierten así en emociones controladas y sus formas, en poco más que géneros artísticos (Kandinsky, 1960, 14s). A tal situación opondrá Kandinsky una doble abstracción: la primera separa al objeto de la anécdota y evita su embellecimiento convencional. Tal simplificación del objeto propicia la segunda abstracción que busca construir formas que sean independientes de cualquier referencia empírica reconocible (Kandinsky, 1987, 47).

Su propuesta reposa en dos supuestos. El primero es la idea de una conexión sentimental entre los hombres y las cosas, una suerte de empatía de naturaleza cósmica (Kandinsky, 1987, 28): un color o una línea en un plano pueden despertar ecos emocionales, como ocurre en los niños y en los pueblos primitivos. Pero esta conexión se obstaculiza y aun se destruye por el naturalismo en arte y el materialismo en la ciencia, dos legados del siglo XIX. Puede sin embargo recuperarse (este es el segundo supuesto) mediante la construcción de formas, cuando éstas surgen del temple emocional del artista: si la emoción es auténtica, se transmitirá al espectador y potenciará su sensibilidad y su comprensión (Kandinsky, 1987, 43).

Ambas ideas, cercanas a las de Worringer (1997), a las que añade cierto misticismo, señalan un nexo entre la percepción de

formas puras, como el color o la línea, y una emoción que cabría llamar originaria. Por ello Kandinsky acomete numerosos análisis de la percepción que incluso intenta validar mediante encuestas. Sin entrar en más detalles, retengamos esta conexión entre el afecto (y su correlato intelectual) y las formas que puede crear la pintura.

4. El mismo año, 1911, en que Kandinsky expone sus primeras obras abstractas, Mondrian, tras viajar a París, inicia su acercamiento a la abstracción. Lo atestiguan obras como *Árbol gris*, de ese mismo año, y *Manzano en flor*, del siguiente². Pero estos mismos cuadros ya sugieren qué diferencias lo separan del artista ruso. Mientras Kandinsky centra su atención en las formas, Mondrian la dedica al rectángulo del cuadro, que intenta plegar y agitar con líneas, evitando toda profundidad. Poco después buscará que el ritmo que invade el cuadro se transfiera al muro que lo rodea. He aquí una primera diferencia: Kandinsky indaga el alcance de las formas pero a Mondrian le preocupa sobre todo la estructura. Por otra parte, Mondrian no cree que la debilidad del arte en la cultura moderna surja del agotamiento de los lenguajes artísticos tradicionales, sino de la indiferencia del arte hacia la ciencia, su lenguaje y la inquietud intelectual que los impulsa. Lo moderno no se caracteriza por ansias materialistas o deficiencias del sentir, sino por un deseo de liberación (Mondrian, 1983, 15) manifestado en un pensamiento que busca formas cada vez más generales de comprender el mundo. El arte no debe permanecer ajeno a ese esfuerzo de la ciencia. Frente al naturalismo, que se queda en la

² Ambos en el Gemeentemuseum, La Haya.

apariencia particular de una hoja o una flor, el arte debe buscar lo general: la tensión de la forma, la intensidad del color, el dinamismo del espacio (Mondrian, 1983, 25).

Esta impronta racional no resta emoción a la pintura de Mondrian. Brota de una visión casi épica del afán de saber y del deseo de libertad propiciado por tal conocimiento. Su posición, cercana al idealismo filosófico, contrasta con el tardorromanticismo de Kandinsky. Esa diferencia ilumina la que hay entre las respectivas indagaciones: si Kandinsky rastrea el nexo entre visión y emoción, Mondrian crea un lenguaje escueto que contrasta con el ritmo que logra imprimir a sus cuadros.

El lenguaje es en verdad ascético: un léxico reducido a la línea, el plano, colores básicos y gama de grises, y una sintaxis limitada a la ortogonalidad y al color plano. Pero tal contención formal subraya el dinamismo de una estructura que surge de la asimetría, de la tensión de las formas alojadas en el lienzo (que al ser incompletas pugnan por desbordar la cuadrícula) y de la oposición entre el ritmo del cuadro y la silenciosa serenidad del muro que lo sostiene.

Soto conocía la obra y los textos de Kandinsky pero le interesaba mucho más Mondrian (Soto, 2001). Veremos más tarde cómo influyeron en él la disciplina del lenguaje del artista holandés (que acercan sus obras al cuadro objeto), las tensiones rítmicas de sus lienzos y la relación de su obra con la arquitectura.

5. Pero la abstracción no termina en Europa. Comienza a hacerse al otro lado del Atlántico aunque sus supuestos poco tienen que ver con los de Kandinsky y Mondrian. En los autores conocidos más tarde como Escuela de Nueva York hay un marcado descontento con la pintura que se hacía en Estados Unidos en los años treinta. Reconocen a Milton Avery (en el que hay ecos *fauves*) y el cubismo de Max Weber, pero rechazan las direcciones surgidas tras la depresión de 1929: en la evocación de la vida americana de los regionalistas (Benton, Grant Wood) sólo ven anécdota, en el realismo social (Ben Shahn, autor del mural sobre Sacco y Vanzetti), propaganda, y en los abstractos (como Stuart Davis), un exceso de formalismo. En un plano más positivo, no parece gratuito pensar que pesarían sobre ellos los primeros ensayos de Greenberg, fechados en 1939 y 1940³, y sobre todo los talleres y debates que mantenía Hans Hofmann en un local de la 8th Street donde, como dirá después Greenberg, “tomaban a París mucho más en serio de lo que aquella ciudad se había tomado nunca a sí misma” (Greenberg, 1988, vol 4, 19-26). A estas inquietudes debemos añadir la obra de los muralistas mexicanos y sus ideas sobre las culturas indígenas americanas, la exposición del *Guernica* en Nueva York (1939) y la inmediata muestra de Picasso en el MoMA (*Picasso: Forty Years of His Art*), la llegada de artistas europeos procedentes de la Francia ocupada y el estado de

³ Como “Vanguardia y Kitsch” y “Towards a Newer Laocoon” Greenberg, 1988, vol. 1, 5-23 y 23-39.

opinión promovido por la galería *The Art of This Century*, abierta por Peggy Guggenheim en 1942.

De modo especial influyen las obras de Picasso y Klee, el surrealismo (en especial Miró) y el valor del mito. Todo ello lo concentra de modo casi provocativo una célebre exposición, *A problem for critics*, organizada en mayo de 1945 por Howard Putzel, en la *67 Gallery*. Putzel, perspicaz asesor durante un tiempo de Peggy Guggenheim, tiene ahora galería propia y decide colgar las obras de los jóvenes neoyorquinos junto a las de Arp, Masson, Miró y Picasso. Comentando la muestra, Sidney Janis y Robert Coates reafirman cuanto Sam Kootz había dicho un año antes sobre la originalidad de los nuevos autores (Sandler, 1996, 112s): conocen bien y aprecian el surrealismo, pero prefieren la universalidad del mito a la dimensión individual del subconsciente. La muestra es el reconocimiento de los nuevos pintores abstractos pero esto no debe ocultar que entre ellos hay diferencias, en la apreciación del mito y en la idea misma de pintura.

Todos se consideraban *mythmakers*: Rothko aplica el término a Clyfford Still en 1946 (Rothkowitz, 2007, 88). Antes, en 1943, en la carta que con Gottlieb (y la ayuda de Newman a la hora de redactar) dirige al *New York Times*, dice sentirse vinculado al arte arcaico y primitivo (Rothkowitz, 2007, 64-70). Pero mientras Pollock se interesa por las ideas de Jung sobre los arquetipos culturales, Rothko prefiere los mitos griegos, dado su interés por la tragedia, y Barnett Newman los de las culturas indígenas donde

adivina un sentimiento radical de desprotección del ser humano ante el acontecer natural.

También hay diferencias entre la pintura gestual de Pollock y De Kooning, y la que comienzan a hacer hacia 1948 Mark Rothko y Barnett Newman. Greenberg las analizará en un texto de 1962 (Greenberg, 1988. Vol 4, 121-134). Todos evitan la diferenciación entre fondo y figura: hacen una pintura *all over* que cubre por completo la superficie del cuadro, sin distinción de fondo y figura, privilegiando ante todo su unidad. Pero mientras Pollock y De Kooning emplean elementos pictóricos muy variados e intentan que el cuadro se cierre en sí mismo y posea una unidad estructural como la del cubismo, Rothko y Newman limitan la pintura casi en exclusiva al color y buscan que éste se expanda hacia fuera alterando el espacio exterior. Es verdad que cuentan y trabajan con la línea, pero de lo hacen de modo impropio: Rothko, cuando limita con ella sus planos de color, la hace tan imprecisa que casi la disuelve, y Newman no la emplea en verdad para separar planos sino para acompasar la mirada y establecer flexiones y ritmos en el cuadro. Greenberg de este modo precisa y define la *pintura de campos de color* frente a la *pintura de acción* de Pollock. Retengamos la diferencia porque la abstracción que interesará a Soto es precisamente esa *Color Field painting*.

6. Soto admiraba la pintura de Mark Rothko pero su trabajo está mucho más cerca de la de Barnett Newman. Conviene, pues, seguir brevemente los pasos de este autor. Newman se incorpora

tarde a la actividad artística. La liquidación del negocio familiar, víctima de la crisis del 29, le lleva años. Después, al no lograr la admisión como profesor de dibujo, se ejercita en la crítica de arte. Esto le permite madurar criterios sobre las direcciones artísticas del momento más arriba comentadas. A la vez, colabora asiduamente con Betty Parsons, montando en su galería exposiciones etnográficas. Al estudiar en esas muestras las figuras precolombinas, esquimales o polinesias, concluye que nada tienen de ormentales: son sencillamente *preguntas* relativas al riesgo de vivir y al terror a la muerte (Newman, 2006, 147s). Piensa que en esa dirección debería trabajar el arte moderno, generando formas que iluminaran la experiencia de la época. Desde esas inquietudes era difícil aceptar la abstracción europea de entreguerras. Rothko la relacionaba con preocupaciones científicas mientras él buscaba el “conocimiento y la conciencia del ser humano y de su yo interior más complejo” (Rothkowitz, 2007, 85). Newman, más directo, no duda en tachar los trabajos de la Bauhaus de diseños para destornilladores (Newman, 2006, 76).

Mucho más respetuoso es con la amplia retrospectiva que el MoMA le dedicó a Mondrian en 1945, año siguiente al de su fallecimiento en Nueva York. Newman estudia en detalle la muestra y valora el compromiso del holandés con la pureza de la forma, pero cree que sujetarse a un lenguaje tan restringido equivale a frenar las exigencias del afecto y las posibilidades del pensamiento (Newman, 2006, 182s). Por fidelidad a unas y otras inventa el neologismo *imagen plásmica* (en oposición a plástica),

indicando que el arte es ahora, como entre los primitivos, un esfuerzo inteligente que idea formas surgidas del caos (Newman, 2006, 184-5 y 191).

Newman sólo empezó a pintar a punto de cumplir los cuarenta años. Al principio lo hace para sí mismo pero en 1945 decide exponer obras relacionadas con el mito y en 1947, otras que se antojan un ajuste de cuentas con el arte geométrico. *Abismo Euclidiano* opone una exacta forma vertical a la derecha con otra ondulada a la izquierda, mientras la pintura plana de una y otra contrasta con la generosa textura del fondo. *La muerte de Euclides*, del mismo año, incorpora además rasgos relacionados con el mito: ¿quiere enfrentar la nitidez geométrica con la fragilidad de la vida humana?

Sea de ello lo que fuere, al año siguiente, 1948, *Onement I* señala propiamente el inicio de su pintura. El cuadro, no muy grande (69,2 x 41,2 cm), es un campo uniforme rojo pardo cruzado en el eje de simetría vertical por una estrecha banda en brillante rojo cadmio. Como título, un neologismo que cabría traducir como acción y efecto, o condición de ser uno, sin dejar claro si tal singularidad se refiere al individuo, al cuadro o a la relación establecida entre ambos⁴. La crítica lo entiende como una reflexión sobre las paradojas de la existencia (Temkin, ed., 2002, 152 y 158). Desde entonces se suceden los cuadros formados por campos de

⁴ *Onement I* se conserva en el MoMA como donación de Annalee Newman, viuda del artista.

color. Aplicado de modo casi siempre uniforme, el color de los grandes planos se interrumpe por estrechas franjas (a veces con bordes exactos y otras, borrosos) que, en su criterio, no eran líneas de separación (como decía cierta crítica) sino campos de color más angostos que unen a los más extensos, dando así ritmo a la obra.

Paralelamente, Newman emprende una reflexión crítica sobre la belleza. La cree un desvío perjudicial, iniciado por la escultura griega. Lo sublime, que percibe en las obras egipcias y en la tragedia griega, corresponde mejor al temple trágico que debe tener el arte (Newman, 2006, 214-18). Busca por tanto una pintura que estimule la conciencia de singularidad del individuo (Newman, 2006, 307) o más radicalmente, produzca un *lugar* donde el individuo llegue a percatarse de sí mismo (Newman, 2006, 341 y 360). En este sentido cabe leer el gran cuadro *Vir Heroicus Sublimis* (243 x 548 cm, 1950-51) y *Las 14 estaciones del Via Crucis* (200 x 150 cm c/u.1958-66), evocación del último grito de Jesús de Nazaret, *lamma sabachtani!*.

Son obras enigmáticas. Cuando Newman expuso la primera en la galería de Betty Parsons pidió que construyeran delante un murete para que la obra no se ofreciera directamente a la mirada sino hubiera de recorrerse paso a paso en relativa soledad. Algo parecido persigue al instalar en el Guggenheim de Nueva York las *Estaciones del Via Crucis*: colocadas a lo largo de la rampa, el espectador tenía que medirse con cada una de ellas, siguiendo sus alternativas.

Newman buscaba así suscitar la condición trágica del individuo. Pero sin pretenderlo, consiguió un efecto diferente: al dejar que la pintura se representara a sí misma, llevando al límite la abstracción (Shiff, 2002, 78-111), su obra comienza a interesar a la generación más joven, fueran minimalistas (Judd, Stella) o conceptuales (Bochner) (Zelevansky, 2004, 26; notas 3 y 97). Más acá de las inquietudes metafísicas de su autor, las obras de Newman logran crear una situación única e inmediata donde la pintura surge y se muestra por sí misma, evitando anécdotas, narraciones y alusiones a tendencias o estilos. El cuadro podía despertar la conciencia singular del individuo pero también presentarse en su desnudez al espectador para que éste lo sancionara como obra de arte. Creo que esta segunda posibilidad fue la que habría de pesar realmente en el quehacer de Pepe Soto.

IV. Un estudio compartido.

1. La mayor parte de las abstracciones fechadas a partir de 1969 las hace Soto en un estudio situado en la calle Conde de Ibarra que Carmen Laffón comparte con él y con Fernando Zóbel. Fue un nuevo período de aprendizaje, donde la conversación, como en los años de la Escuela de Bellas Artes, cumple importante papel. Zóbel habla de la abstracción neoyorquina y en general de pintura que este impenitente viajero comenta al calor de los apuntes que ha ido tomando de muy diversas obras clásicas. No faltan intercambios de

ideas sobre el modo de *poner* la pintura, el valor de la geometría o cómo concebían la luz antiguos y modernos.

El estudio de la calle Conde de Ibarra tiene aún mayor alcance: lo visitan pintores amigos, como Gerardo Rueda o Gustavo Torner, y en general, cuantos iban a exponer en La Pasarela. Es también cita obligada para poetas, escritores o pensadores que llegan a Sevilla, y para jóvenes autores, Gerardo Delgado y José Ramón Sierra, entre otros, que pronto expondrán en *La Pasarela* y en la galería que la relevará, la que abre Juana de Aizpuru en 1970. El estudio de la calle Conde de Ibarra fue decisivo para dos generaciones de autores sevillanos.

2. Entre las obras de Soto en aquel estudio, *Espacio horizontal n. 1*, es un gran plano vertical azul brillante, interrumpido por una franja horizontal negra, atravesada a su vez por una fina línea blanca que coincide con el tercio superior del cuadro. Está fechada en 1973, pertenece al Museo Tamayo (Ciudad de México) y tiene dimensiones algo mayores que las que usa esos años: 109,9 x 80. El cuadro, sencillo, llama de inmediato la atención por su consistencia: el plano vertical tiene la suficiente potencia para definirlo y justamente por eso cobra fuerza el horizontal que aparece en el título. Aquí la pintura, como hemos visto en Newman, habla por sí misma. Va incluso más lejos porque en el caso de Soto, no precisa, como en el pintor neoyorquino, alusiones metafísicas. El cuadro, en la estela de la recepción minimalista de Newman, no es sino un objeto que aspira a cruzar

la frontera del arte y espera esa sanción de quien se acerque a él. No hay ficción ni ilusión alguna: la pieza es *una verdad tentativa*. Su fuerza consiste en darse a ver con la consistencia precisa para pedir tal sanción.

De 1969 es *Espacio vertical doble*, un cuadro pequeño (50 x 62 cm), horizontal, con una construcción interesante. A la izquierda aparece un plano vertical cuya anchura es doble que la del plano, también vertical, que aparece a la derecha. Entre ambos, un tercer plano, igualmente vertical, es tres veces más ancho que el de la izquierda. La relación 2:6:1 (que se aparta de cualquier simetría, como ocurría en Mondrian) no es sin embargo evidente porque los planos están surcados por líneas y franjas que no coinciden del todo con sus límites. La geometría aparece agitada por esas líneas que la hacen vibrar sin sustraerle por eso consistencia. Llama la atención finalmente el color. Lejos del azul brillante de *Espacio horizontal n. 1*, aquí dominan los tonos tierra: siena a la izquierda, oliva a la derecha y en el plano intermedio, un gris que parece surgido de colores que se han ido neutralizando entre sí. En esta oscuridad tonal adquieren más sentido las líneas que cruzan los planos: además de *mover* la construcción geométrica, interrumpen con colores más brillantes la gama tierra del cuadro (dando pistas de la interactividad del color). Por lo demás, la obra presenta las mismas virtualidades que la anterior: en este caso, la consistencia viene subrayada por la proporción de los planos. Hay sin embargo una variante: las líneas que llenan de ritmo la sólida construcción.

He señalado antes cuanto apreciaba Soto el valor de la *presencia* que detectaba en Giotto, Zurbarán o Cézanne. ¿En qué consiste este valor? En que subraya la verdad de la existencia de los cuerpos. Tal vez no sean precisamente hermosos pero no cabe dudar de la verdad de su existencia. Por ello interpelan al espectador recordándole que él es también *cuerpo*. Esto también puede darse en la pintura abstracta. No en toda sino en aquella en la que el cuadro es, antes que adorno, objeto y por eso, antes que ofrecerse a la mirada, requiere al cuerpo, recordándole que está entre otros cuerpos e inscrito en esa red de relaciones que llamamos *mundo*. Creo que este valor de la *presencia* es el primero que destaca en la obra de Soto.

Sin duda esta característica (que para él tenía tanta importancia) queda paliada en la obras de estos primeros años por la escala con la que solía (y podía) trabajar. Sólo mucho más tarde, en su retorno a la pintura en 2011 logrará trabajar, como veremos, con una escala satisfactoria. Por eso es significativo el título de una obra de 1971, *Homenaje extraño a Barnett Newman*. El cuadro tiene en efecto notas típicas de Newman. Es un rectángulo de un amarillo algo frío, precedido por una estrecha banda, donde el amarillo se carga de rojo, e interrumpido por otra amarillo brillante. Delgadas líneas azules y rojas prestan suave cadencia a la mirada. Llama la atención que la banda de la izquierda tiene los bordes indefinidos, desflecados, abandonados al gesto en vez de precisados por la línea (como ocurre, por ejemplo en las *Estaciones*

del Vía Crucis). Todos los elementos remiten a Newman. Todos menos uno, las dimensiones. El cuadro mide 80 x 110 cm. Con razón Soto califica a su homenaje de *extraño*.

3. Acabamos de ver que en ocasiones la consistencia del plano se altera con líneas que establecen determinados ritmos. Éstos son más acusados en una serie compuesta por cuatro cuadros, *Espacio en diagonal*, fechados en 1971, todos con las mismas medidas, 65 x 65 cm. Son a primera vista sencillos. En uno de ellos, el cuadrado se ha dividido mediante una diagonal en dos triángulos, verde, arriba a la izquierda; abajo a la derecha, azul. Pero algo no encaja. La diagonal no llega a ser tal: parte del vértice inferior pero arriba se desvía a la izquierda del vértice del ángulo; además, abajo el verde invade el azul formando un nuevo triángulo. Todo está en orden pero *se mueve*. Así también ocurre con una delgada banda negra que, paralela a la supuesta diagonal, puede ser línea, sombra e incluso cortar el plano creando una suave (e irónica) profundidad. El cuadro es firme pero lo cruza una sutil vibración que es aún más clara en los otros tres cuadros: en ellos, a desvíos análogos a los ya señalados, se añade la progresiva conversión de la diagonal en línea quebrada.

El elemento constructivo que hemos examinado antes se enfrenta en estas obras a rasgos de movimiento. Unos sólo apuntados y otros más claros, como en las piezas que conserva el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo en los que los campos de color en los que se divide el rectángulo del cuadro (oliva y siena

en un caso, en el otro, azul y gris) aparecen separados por una línea quebrada que se convierte en el segundo casi en ondulada.

Estos pliegues y quiebros quizá separen campos de color, subrayando sus límites, pero también pueden verse como signos de tensión entre esos campos o como índices de espacios emergentes que pugnan entre sí por crear *otro* equilibrio. La convivencia entre orden y dinamismo es la consecuencia de la meditada recepción que Soto hace de Mondrian, en cuya obra detecta un valor que le interesó desde siempre: el *ritmo*. La geometría de Mondrian pierde la frialdad que Newman veía en ella, si se capta su ritmo.

El ritmo tiene dos virtualidades. Por una parte es la inscripción en la forma del tiempo, sin que éste se congele y pierda por ello su condición. Lo señalé al hablar del dibujo y ahora lo vemos en la tensión que cruza la pintura. Por otra parte, tiene la capacidad de transferir ese germen del tiempo al entorno, al muro que sostiene el cuadro. Quizá por eso Mondrian fijaba rectángulos de color en la pared de su estudio. El ritmo es una de las claves de la calidad expansiva (la otra, como veremos en seguida es el color) de la pintura. Cierta obra de Mondrian, nunca realizada, el *Proyecto para el salón de la Sra. B. en Dresde* (Crego Castaño, 1997, 221), sugiere cómo a partir del ritmo y el color puede concebirse un interior del que los objetos artísticos convencionales (cuadros o esculturas) desaparecen sin que pierda por ello el espacio su identidad artística. Soto en 1972 diseñó también un

interior con parecida intención. Lo veremos más tarde. Quede por ahora sólo constancia de ello.

4. Junto a la consistencia del cuadro-objeto (el valor de presencia) y al ritmo, hay una tercera nota destacada en estas primeras abstracciones de Soto, el color. Para precisar su alcance conviene aclarar como lo trabaja materialmente. Usa tintas industriales, como las empleadas por las imprentas, quizá para lograr matices de mayor complejidad, y las aplica mediante una especie de sellado: usa el pincel como una muñequilla o un sello de caucho, y aplica la pintura por presiones sucesivas. El soporte, lienzo o papel pegado sobre madera, queda impregnado así del pigmento que conserva claramente su condición material.

Esta manera de *poner* la pintura hace que el color en estas obras tenga condición táctil. A veces sólo tiñe el soporte, haciéndolo ver. Otras veces adquiere solidez y densidad, y otras, el pigmento parece impreso con suaves toques, creando una peculiar vibración, como ocurre en una de las obras de la serie titulada *Pequeño espacio angular*. En cualquiera de los casos, el color se resiste al mero golpe de vista: requiere más bien una mirada dispuesta a deslizarse por su superficie siguiendo sus alternativas. La idea, en este caso, es más cercana a Rothko que a Newman. Rothko reivindica este valor táctil del color. Lo analiza detenidamente en Giotto y en Tiziano y piensa que esta cualidad se debilita cuando, con el claroscuro, el color se utiliza como un medio para crear profundidad. Rothko pretende desandar este

camino: quiere que el color, como la piedra en la escultura, despliegue su propia belleza como materia (Rothko, 2004, 84), de modo que en vez de generar ilusión, se haga presente como color (Rothko, 2004, 94s). Creo que este es también el efecto que producen los trabajos de Soto. En ellos, el color reposa en sí mismo y se muestra con una plenitud que compromete a la sensibilidad del espectador.

Una segunda característica del color en Soto es la interactividad. La descubrió en otro autor al que admiraba, Josef Albers, y se detecta en una obra de 1971 perteneciente a la colección Juan March (*Sin título*, 90 x 65 cm). El estrecho triángulo blanco ilumina a la vez el espacio rojo inferior y el rectángulo superior negro, y en éste, el rojo de las líneas que lo cruzan se oscurece pese a ser el mismo que el del gran campo inferior. Este modo de trabajar le permite enfrentar planos de colores afines, para hacer valer sus contrastes, o lograr variantes de luminosidad, derivadas de la tinta, no de la tonalidad del color. Estas variaciones crean ritmos quizá menos evidentes que los generados por líneas y planos, pero igualmente eficaces.

Finalmente, Soto busca y logra delicadas variantes de matiz partiendo de tintas industriales. Así en una obra de 1970 (*Sin título*, 115 x 89, colección particular, Bornos, Cádiz) aparecen dos intensidades de negro. En una pieza que conserva el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, se suceden un gris casi negro, un morado cercano al violeta y un siena muy oscuro. Son colores que

se deslizan entre los nombres sin encajar en ninguno. El espectador, impulsado por el propio atractivo del color, ensaya nombres sin llegar a dar con el oportuno.

5. El trabajo de Soto en estos años se ve recompensado con diversas exposiciones. La de mayor alcance es la que organiza Juana de Aizpuru en marzo de 1972. Se inaugura en Sevilla con el título *Nueva pintura sevillana* pero en su posterior itinerancia se llamará *Nueve pintores sevillanos*. En septiembre se mostrará en Madrid, galería Juana Mordó, en octubre-noviembre pudo verse en Barcelona, galería Adriá, y en marzo del año siguiente en Valencia, galería Val i 30. Los autores más veteranos, Claudio Díaz, Teresa Duclós y Pepe Soto, comparten cartel con Paco Molina, Gerardo Delgado, José Ramón Sierra y Juan Suárez, nacidos en los años cuarenta. Los más jóvenes son Juan Manuel Bonet y Quico Rivas: con apenas diecinueve años trabajan ya como *Equipo Múltiple*. La muestra, prologada con un texto de José María Moreno Galván, tendrá buena crítica, como la que recibe en Barcelona de Santos Torroella. En esos mismos años Soto ve interesarse por su trabajo a distintas instituciones. Ya he señalado algunas. Añado ahora la IBM España, el British Museum y el Museo de Arte Abstracto de Cuenca. Al entrar en esta colección, Soto ocupa un lugar entre los pintores abstractos españoles cuyas obras había ido adquiriendo Fernando Zóbel desde 1961 y con las que formó aquel museo inaugurado en 1966.

Estos reconocimientos no impiden a Soto tomar una decisión desconcertante: abandonar la pintura. Un sereno cuadro amarillo de buenas dimensiones, 180 x 82 cm, fechado en 1975 (hoy en la colección Cajasol) fue la obra que cerró tan importante etapa de trabajo.

V.- El largo interludio.

Durante casi cuarenta años Soto permanece sin pintar. No rompe por ello amarras con el arte. Las mantiene en la enseñanza, con incursiones en la crítica y sobre todo por su criterio, ideas e independencia.

Antes de abandonar la pintura, había probado suerte como profesor en *El Taller*. El proyecto, iniciado con Carmen Laffón y Teresa Duclós, ofrecía clases de dibujo, pintura y grabado. Pervivió durante tres años. Colabora paralelamente con *El Correo de las Artes*, suplemento de *El Correo de Andalucía*, dirigido por Antonio Bonet Correa y hecho posible por dos entusiastas, Quico Rivas y Juan Manuel Bonet.

Tras abandonar la pintura, su contribución a la crítica es episódica pero intensa. De ella quedan testimonios en el diario *El País*, el suplemento *Culturas* del *Diario de Sevilla* y en conferencias sobre Carmen Laffón, Joaquín Sáenz y Piet Mondrian. Su labor docente fue mucho más sostenida: la desempeña en diversos centros de enseñanza media, en especial, el

Colegio Aljarafe y después el Colegio Santa Ana, donde termina su vida laboral.

Pero Soto en estos años es ante todo una referencia: alguien con sensibilidad y conocimiento artísticos y en quien se puede confiar. Así lo creen las instituciones al pedirle que oriente los inicios de un proyecto como el Museo José María Moreno Galván, en La Puebla de Cazalla, o forme parte de comisiones de compra, como las de la Fundación Luis Cernuda y la Caja de Ahorros San Fernando. El comisariado de exposiciones es una consecuencia de esta relación. Son a veces muestras de corte institucional, como las dedicadas a *Los Caprichos* de Goya, la fotografía de J. Laurent, el arte precolombino peruano o los autores sevillanos de la colección del Museo Hermitage. Otras veces las muestras requieren una intervención más personal: así, las retrospectivas de Jaime Burguillos, Félix de Cárdenas o Miguel Pérez Aguilera, la dedicada a Barbadillo y el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, los diseños de Guillermo Pérez Villalta o las piscinas de Carlos Alcolea, entre otras.

Había además proyectos que le interesaban o él mismo impulsaba. Así ocurrió con las muestras en la Torre de los Guzmanes (La Algaba) o el proyecto *Procesos* que ofrecía pistas sobre el camino de invención artística en Manuel Barbadillo, Ricardo Cadenas, Manolo Quejido, Curro González, Guillermo Pérez Villalta, Elena Asins, Antonio Sosa y Soledad Sevilla. En estos proyectos se encontraba con mayor libertad. Así ocurría

también cuando muchos autores le pedían que organizara su obra en una exposición. Era una tarea silenciosa, sin etiqueta de comisariado, donde amistad, complicidad y debate se aliaban para que las obras encadenaran un discurso y alcanzaran luz propia. De estos trabajos, innumerables, no queda más testimonio que la memoria de autores y galeristas, y de esos espectadores que eran capaces de detectar el orden y la claridad de Soto en las paredes de la sala.

VI.- Volver.

1. Entre la primavera y el verano de 2011, Juana de Aizpuru llevóa a su galería, en Madrid, obras de cinco de aquellos nueve pintores sevillanos que paseó por media España en 1972. A las piezas de Gerardo Delgado, Juan Suárez, Francisco Molina, José Ramón Sierra y José Soto, añadió las de Carmen Laffón (que en los primeros años de la galería trabajaba con Juana Mordó). La muestra celebraba el aniversario de los primeros pasos de la galerista⁵. Para muchos, sin embargo, fue la ocasión de ver reunidas siete obras de Pepe Soto y comprobar su enviadable actualidad. Esa fue mi apreciación de la que dejé constancia en una crítica. Pero tal opinión no fue en absoluto singular: la compartieron casi todos los que vieron la muestra. Juan Antonio Álvarez Reyes, director del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, fue más lejos: propuso a Soto exponer en La Cartuja.

⁵ No por casualidad se tituló la muestra *Y mi primera mirada...*

Muchos pensaron que aquella opinión, general y positiva, sobre su obra y el proyecto de la exposición impulsaron a Soto a retomar los pinceles. Creo que hubo otra razón, igualmente importante: la posibilidad de hacer obras de gran formato. Manuel Salinas y Pepe Barragán le ofrecen trabajar en el estudio que compartían, donde podía hacer este tipo de obras. Por otra parte, el propio Centro Andaluz de Arte Contemporáneo acepta construir el soporte -un prisma de 200 x 600 x 50 cm- que Soto había ideado para reelaborar, con un nuevo sentido, una obra fechada en 1971, de la colección Juan March. La he citado más arriba, *Sin título*, 90 x 65 cm. A partir de esa obra elaboró en su momento una serigrafía, alterando las proporciones. Ahora las transformaciones iban a tener mayor alcance.

La exposición en La Cartuja, que se celebraría en junio de 2012, encerraba pues un doble desafío: comprobar la actualidad de sus primeras obras abstractas y afrontar unos problemas que nunca había podido resolver plenamente: los de la escala.

2. La exposición de la Cartuja solventó satisfactoriamente ambos retos. Del primero, dio cumplida cuenta la crítica especializada. Del segundo, merece destacarse en primer lugar, *Espacio horizontal*, un lienzo de 250 x 180 cm, pegado sobre madera, había sido estampado o sellado, por el procedimiento que ya conocemos. La tinta de imprenta se había sustituido por acrílico. Un gran campo de color verde virado hacia el oliva venía arriba

precedido por un rectángulo horizontal pardo rojizo e interrumpido abajo por una banda del mismo color pero que se desviaba del rectángulo al curvarse el lado inferior. El modo de introducir el ritmo en la límpida geometría no era nuevo pero sí más atrevido y aparecía además enfatizado por la escala. Otra pieza nueva, *Espacio angular en rojo*, creaba una peculiar atmósfera fuera del cuadro: en parte por la gran superficie roja, en parte porque el campo superior, gris, dejaba traslucir el rojo que lo subtendía, y además porque los cantos del grueso tablero (4 cm), al que se había pegado el lienzo, al estar también pintados en rojo proyectaba su color sobre el muro.

Basten estas obras para dar cuenta de qué modo satisfactorio se había reelto el problema pendiente de la escala. Las dos obras, en especial la segunda, por ser casi una escultura, daban cuenta del valor del *cuadro-objeto*, mostrando esa tierra de nadie, entre la abstracción y el minimalismo que Soto había venido roturando con su trabajo. En él, en efecto, no ocupaban demasiado lugar, como ya he dicho, las preocupaciones metafísicas de Newman. Soto, como hicieron algunos minimalistas, se limita más bien a presentar un objeto, invitando al espectador a decidir si cruza o no la frontera que separa al mero objeto de la obra de arte.

3. Esto se hacía mucho más evidente en la escultura, el prisma al que me referí antes. Soto se limitó a diseñarlo para que se pintara por procedimientos industriales. Terminado, se instaló en una sala, sin otro acompañamiento que el cuadro y la serigrafía

que lo precedieron, y el breve proyecto dibujado por Soto. Ocupaba la diagonal de la planta cuadrada de la sala e invitaba a rodearlo haciendo que se cumpliera el subtítulo, *Espacio continuo en diagonal*, puesto que los bordes de la escultura, más que limitarla, incitaban a continuar el recorrido a lo largo de sus cuatro superficies. La escala hacía que el espectador se midiera con la escultura, el color la prolongaba, al llenar de reflejos la sala, y el escueto triángulo blanco ponía en la pieza un ritmo tan discreto como eficaz.

Un hallazgo del *minimal art* fue la propuesta de un espacio que no origina exclusivamente la obra sino que surge de la relación que la propia obra crea con el entorno y la que el espectador establece con una y otro. Es un espacio a tres bandas que además no se cumple sólo con la mirada sino que requiere al cuerpo. Un espacio, en conclusión, para *estar*. Tal vez por eso, autores, como Flavin, prefieren hablar de *propuesta* más que de obra: no se nos ofrece tanto un objeto terminado cuanto algo que se sugiere y propone.

4. Tanto las obras citadas como *Azul Ultramar* (Acrílico sobre tabla, 112 x 180), expuesto a fines del año 2012 en *La Caja China* (hoy en la colección de la Universidad de Sevilla) y el gran cuadro rojo que sólo se expuso en noviembre de 2016, tras el fallecimiento de Soto, tienen análoga potencia espacial.

Soto tenía esas ideas espaciales ya en su primera etapa. Así lo sugiere el diseño que realizó en 1972 para un estudio de arquitectura. Un espacio para estar, para ser habitado. Como en el salón proyectado por Mondrian, antes citado, es un espacio donde no es necesaria la obra individual, en la pared o sobre la mesa, porque el recinto entero *es* la obra. Un espacio de extrema delicadeza: no se impone escenográficamente. Sólo invita a estar en él o a lo sumo, a *verse viendo*, según un célebre *dictum* de Richard Serra, esto es, tomar conciencia de cuál es el alcance de poseer y *ser* un cuerpo sensible e inteligente.

5. Esta es a mi juicio la biografía artística de Pepe Soto. Faltan muchas cosas: su afición a la música, en especial al flamenco, su conversación, su fidelidad a los amigos, su humor. Confío sin embargo haber dejado algo claro: su empeño por construir un mundo poético propio. Lo hizo con sencillez, sin ocultar qué autores y qué ideas le interesaban, pero también con entereza y criterio: sin someterse ciegamente a unos y otras. Abrió así un espacio propio o si se prefiere, cultivó con su arte una tierra de nadie.

Bibliografía.

- ADORNO, Th. W., *Theorie esthetique*, ed., R. Tiedemans, trad. M. Jimenez, Paris, Klincksieck, 2011.
- CREGO CASTAÑO, C., *El espejo del orden. El arte y la estética del grupo holandés “De Stijl”*. Madrid, Akal, 1997.
- GREENBERG, C., *The Collected Essays and Criticism*, ed. John O’Brien, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1988. Vol. I, *Perceptions and Judgments, 1939-1944*.
- GREENBERG, C., “New York Painting Only Yesterday”. *The Collected Essays and Criticism*, ed. John O’Brien, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1988. Volumen 4. *Modernism with a Vengeance, 1957-1969*.
- KANDINSKY, W. *De lo espiritual en el arte y la pintura en particular*, trad. E. Bailey, Buenos Aires, Nueva Visión, 1960.
- KANDINSKY, W., *La gramática de la creación. El futuro de la pintura*, trad. Ph. Sers, Barcelona, 1987.
- KANDINSKY, W., “Sobre la cuestión de la forma”, Kandinsky, W. y Marc F., *El jinete azul*, ed. K. Landheit, trad. R. Burgaleta, Barcelona, Paidós, 1989.
- MERLEAU-PONTY, M., *Fenomenología de la percepción*, trad. J. Cabanes, Barcelona, Península, 1975,

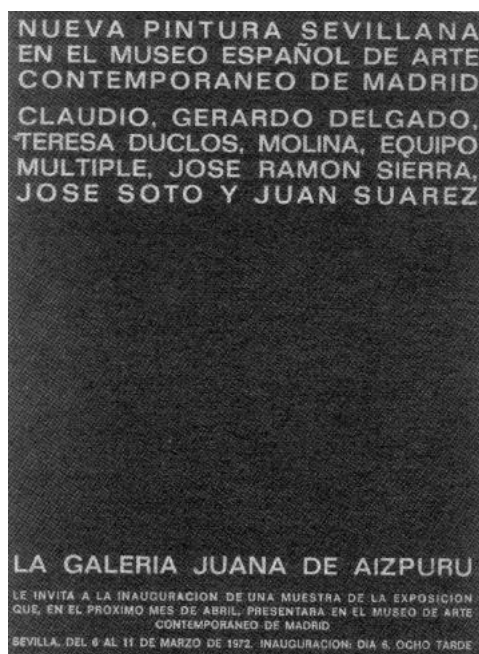
- Merleau-Ponty, M., *Le visible et l'invisible*, ed. C. Lefort, Paris, Gallimard, 1995
- MONDRIAN, P., *La nueva imagen en la pintura*, trad. A. Peels, Valencia, Colegio Aparejadores Madrid, 1983.
 - NEWMAN, B., *Escritos escogidos y entrevistas*, ed. O'Neill, J. P., trad. M. A. Coll Rodríguez, Madrid, Síntesis, 2006.
 - RANCIÈRE, Jacques, *Le destin des images*, Paris: La Fabrique, 2003.
 - ROTHKO, M., *La realidad del artista. Filosofías del arte*, trad. M. Abdala, Madrid: Síntesis, 2004.
 - ROTHKOWITZ, Mark, *Escritos sobre arte (1934-1969)*, ed. M. López Remiro. Barcelona, Paidós, 2007
 - SANDLER, I., *El triunfo de la pintura norteamericana. Historia del expresionismo abstracto*. Trad. J. Sánchez García-Gutiérrez. Madrid, Alianza, 1996.
 - SHIFF, R., "Whiteout. The Not-Influence Newman Effect" en Temkin, A. (ed.), *Barnett Newman*, Philadelphia/London, Philadelphia Museum of Art/Tate Publishing, 2002.
 - SOTO, J., "Una lectura personal sobre la pintura de Mondrian", VV. AA. *La esencia del arte. Dialéctica de lo contemporáneo*, Sevilla, Fundación Aparejadores/Colegio Oficial de Doctores y Licenciados en Bellas Artes de Andalucía, 2001, 171-181.
 - TEMKIN, A., ed., *Barnett Newman*, Philadelphia/London, Philadelphia Museum of Art/Tate Publishing, 2002.

- WORRINGER, W., *Naturaleza y Abstracción*, trad., M. Frenk. Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1997.
- ZELEVANSKY, L. “Beyond Geometry. Objects, Systems, Concepts”, Zelevansky, L., ed. *Beyond Geometry. Experiments in Form, 1940s-1970s*. Cambridge (Mass.)/London, The MIT Press, 2004.

Anexo: Imágenes.



Pandelet, Duclós, Meana y Soto en París, 1958.



Cartel de la exposición: *Nueve pintores sevillanos*.



José Soto en su estudio hacia 1972.

Soto en su estudio hacia 1972.



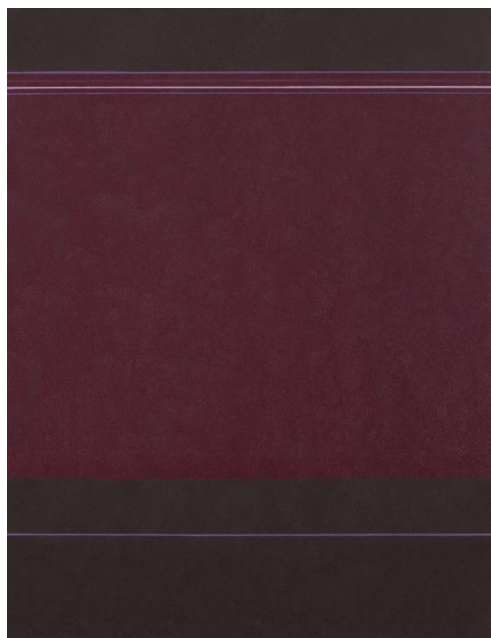
Soto y Laffón en la galería Juana de Aizpuru. Al fondo Sanlúcar de Barrameda, lienzo de Laffón.

Fernando Zóbel, Joaquín Sáenz y Pepe Soto.





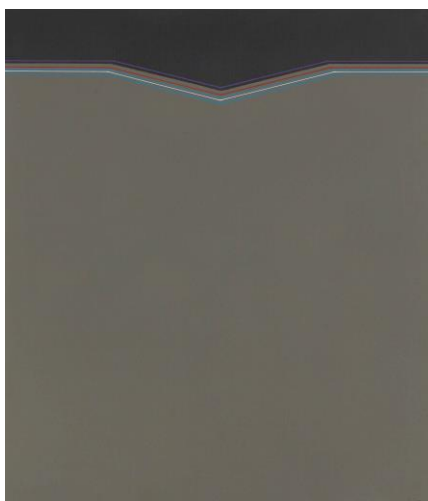
Tiziano, *Antonio Anselmi*, 1550. Colección Thyssen-Bornemisza, depósito MNAC.



Soto, acrílico sobre lienzo en tabla, 2012.



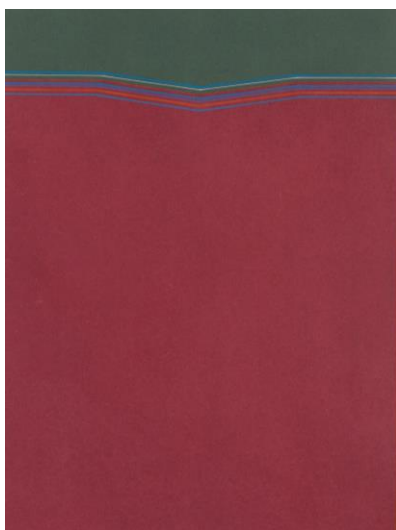
Tiziano, *retrato del hombre con la manga acolchada*, 1510-11,
National Gallery, Londres.



Soto, *S/T*, 1968, Mixta sobre papel, Colección Fundación Juan
March.



Tiziano, *Retrato de Pietro Aretino*, 1550, Palacio Pitti, Florencia



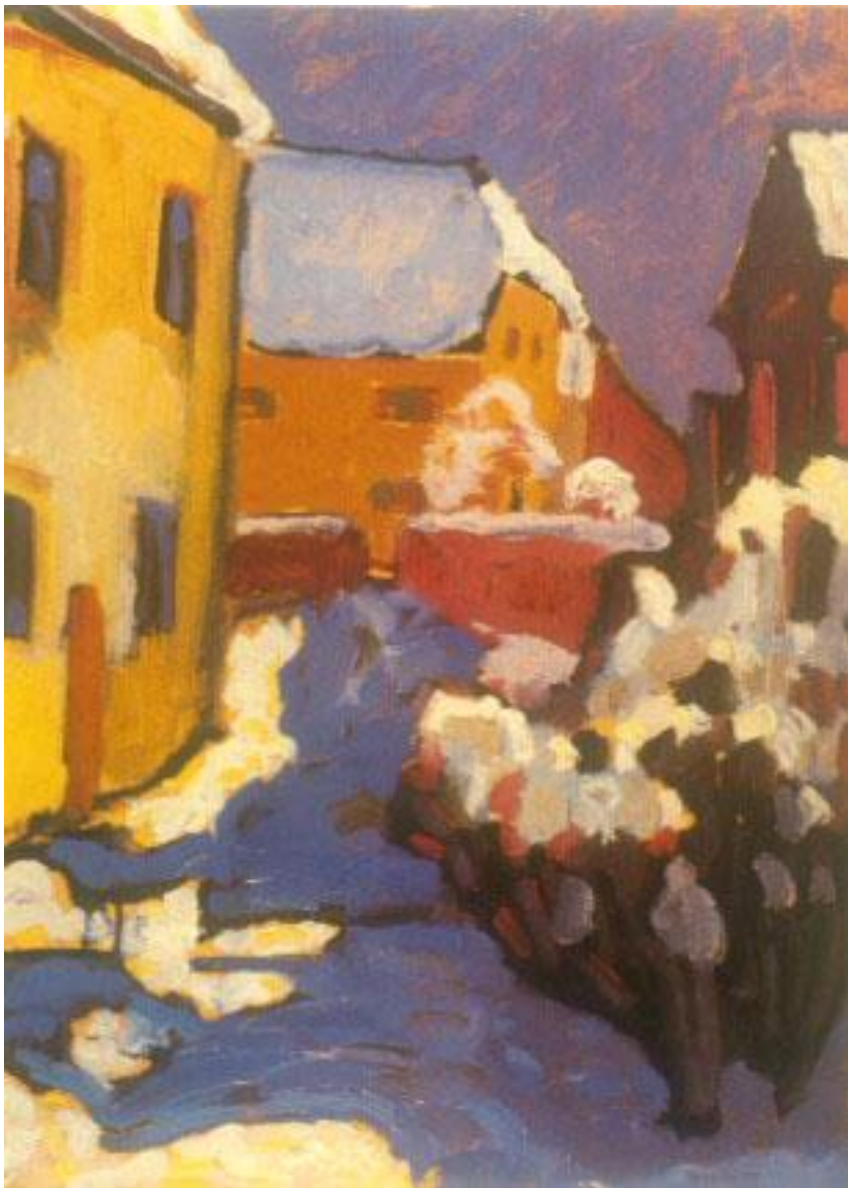
Soto, *S/T*, técnica mixta sobre papel, Colección Particular, San Francisco, California.

Chardin, *La canasta de fresas*, 1760. Colección privada.





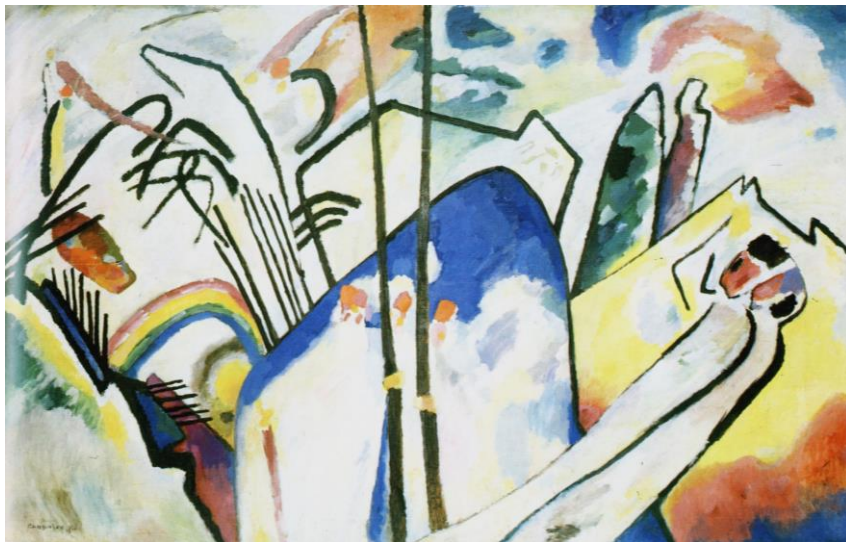
Soto, *Pequeño espacio angular*, 1971. Colección particular,
Sevilla.



Kandinsky, *Cementerio y casa parroquial en Kochel*, 1909.



Kandinsky, *Improvisación IX*, 1910.



Kandinsky, *Composición IV*, 1911.



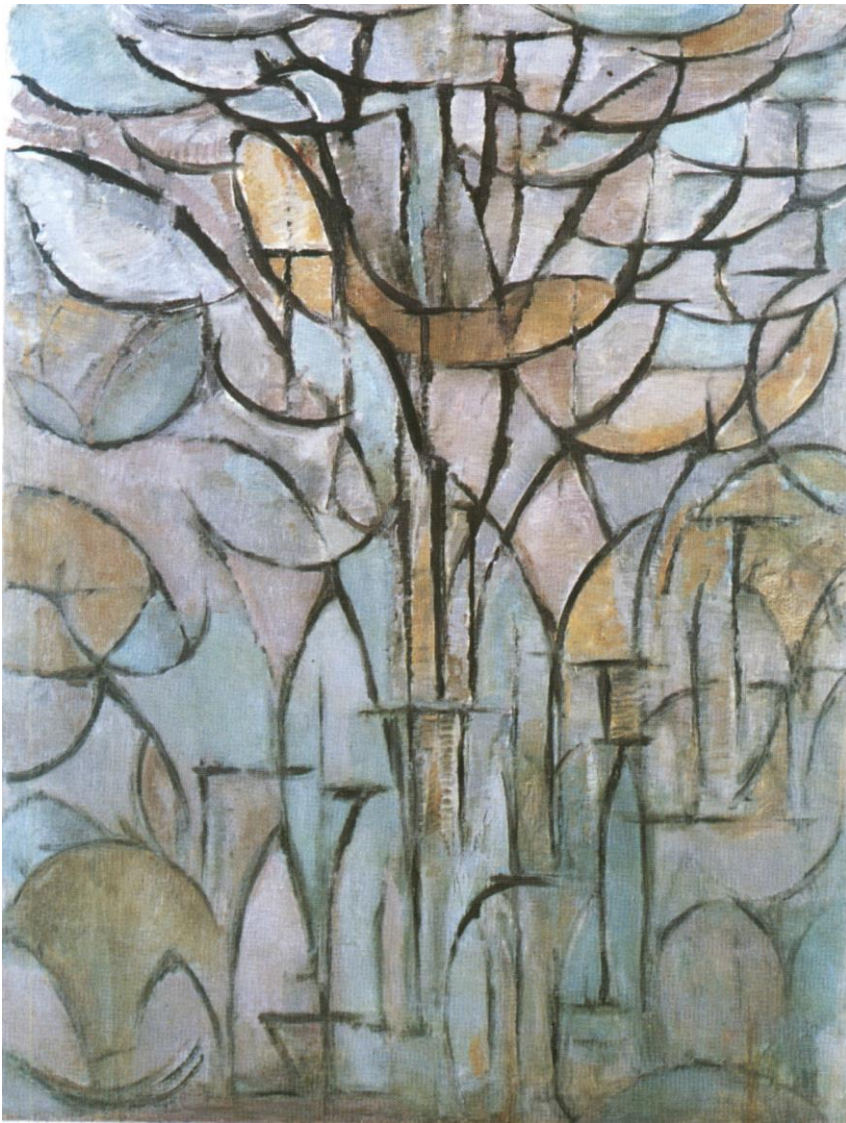
Mondrian, *Árbol azul*, 1908.



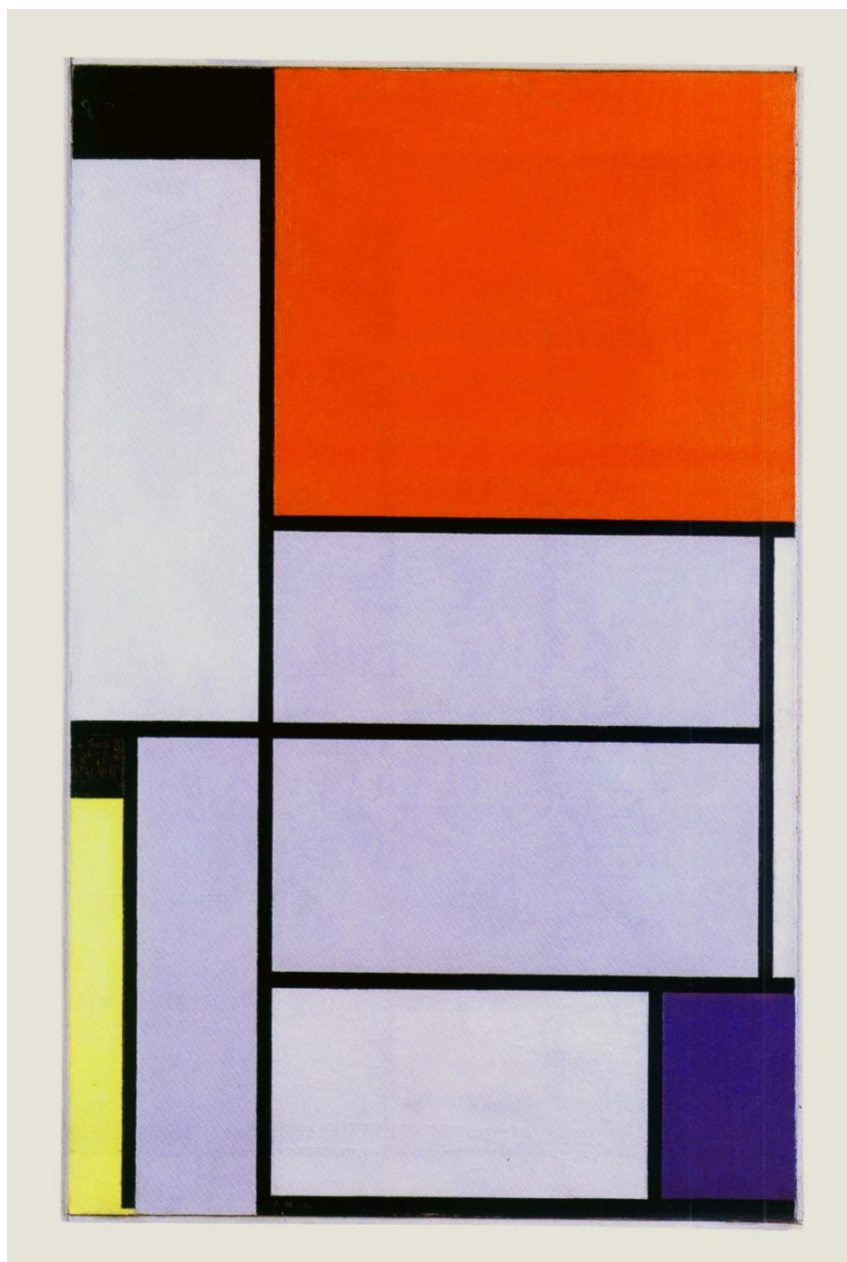
Mondrian, *Árbol rojo*, 1908.



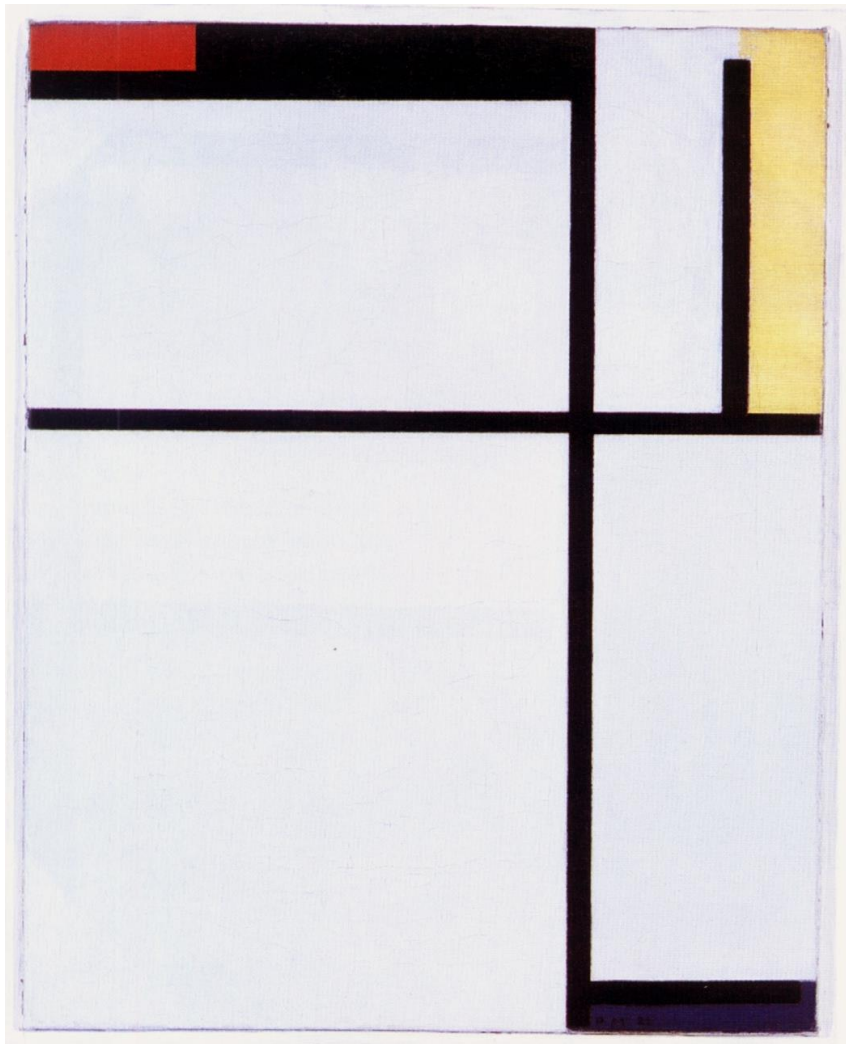
Mondrian, *Árbol gris*, 1911.



Mondrian, *Los árboles*, 1912.



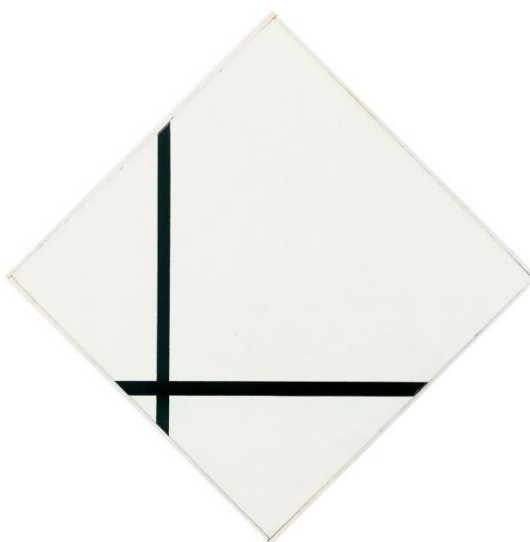
Mondrian, *Composición A*, 1921.



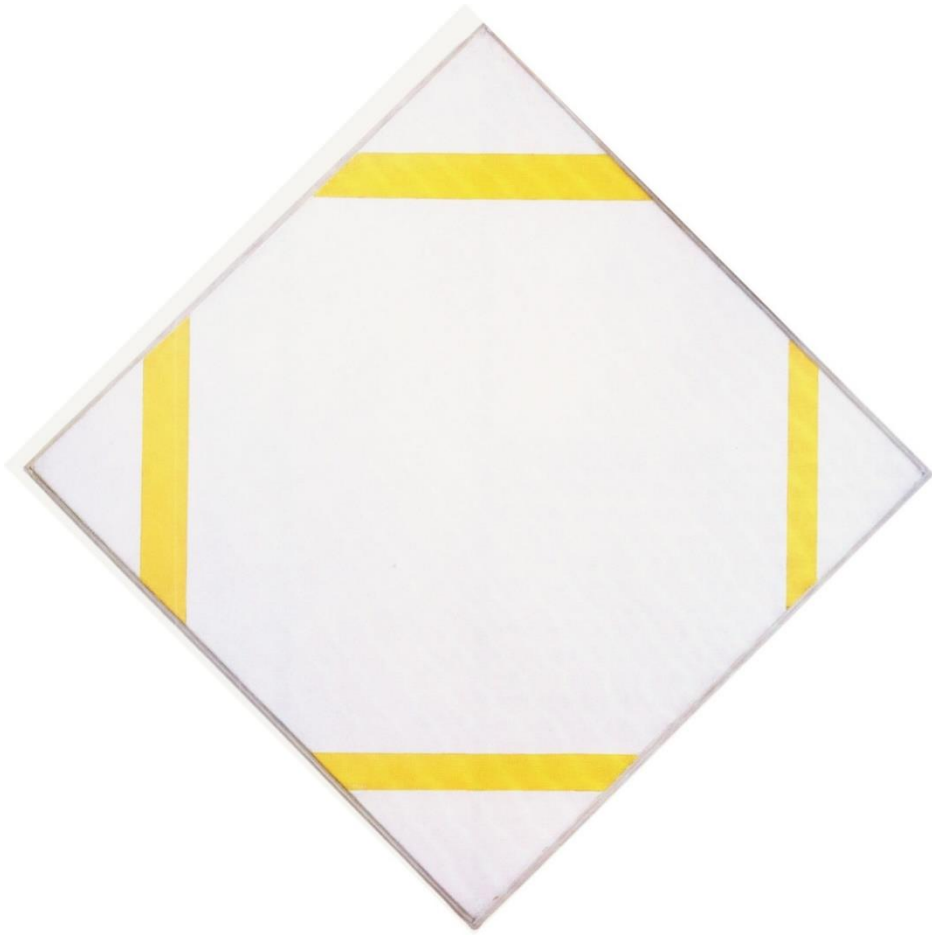
Mondrian, *Composición*, 1922.



Mondrian, *Losange*, 1925.

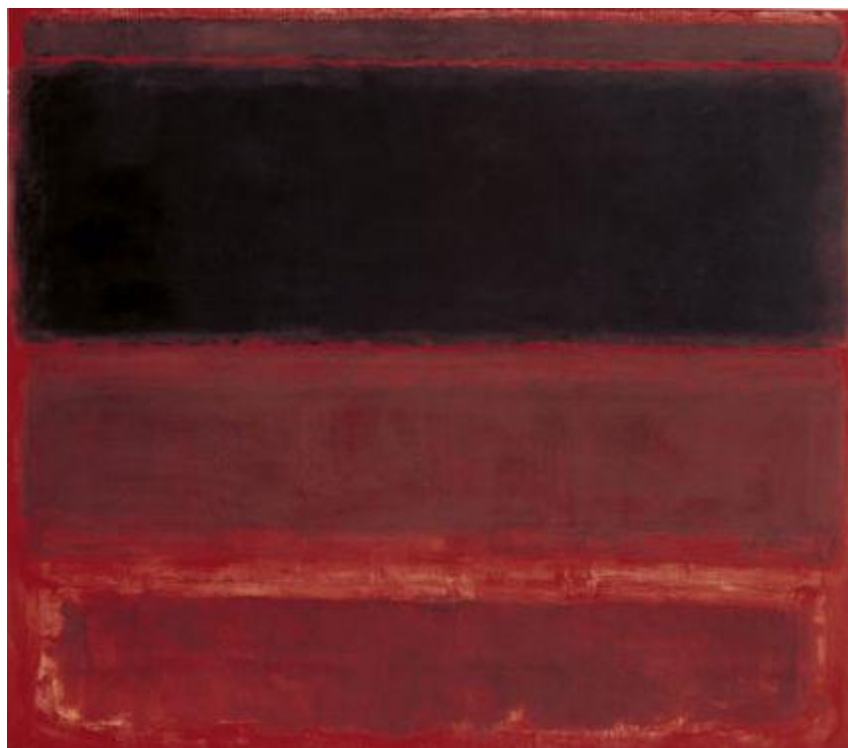


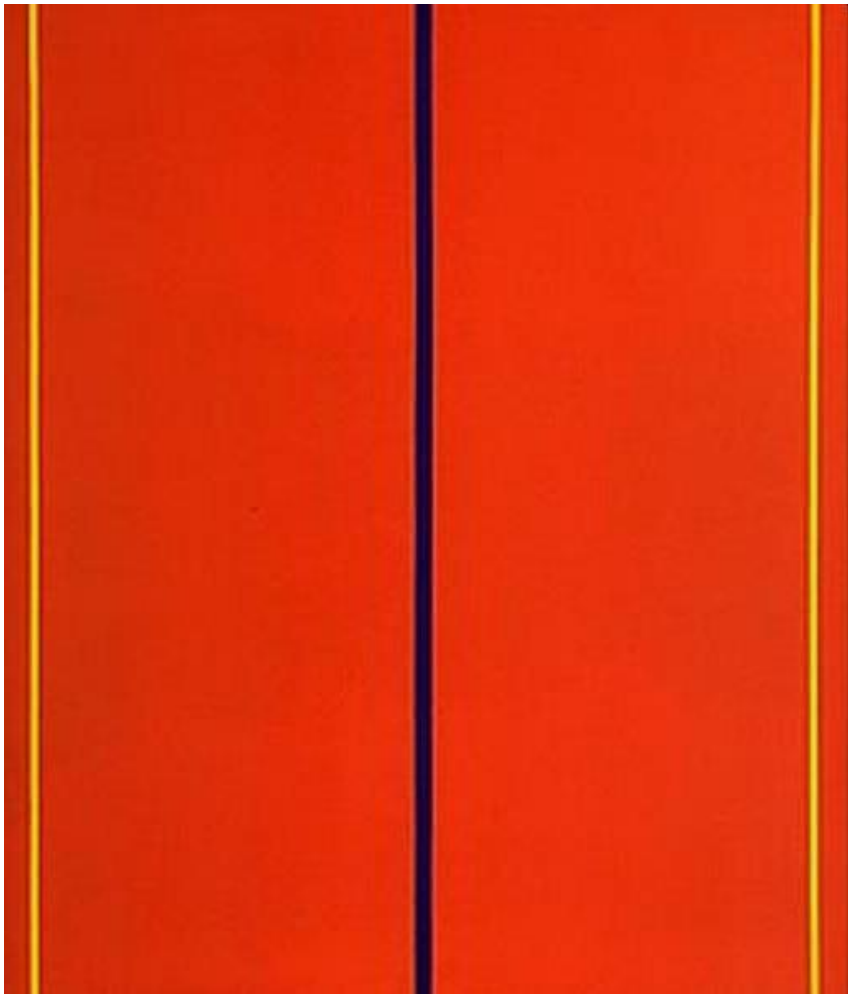
Mondrian, *Losange*, 1931.



Mondrian, *Losange*, 1933.

Rothko, *Cuatro oscuros sobre rojo*, 1958.

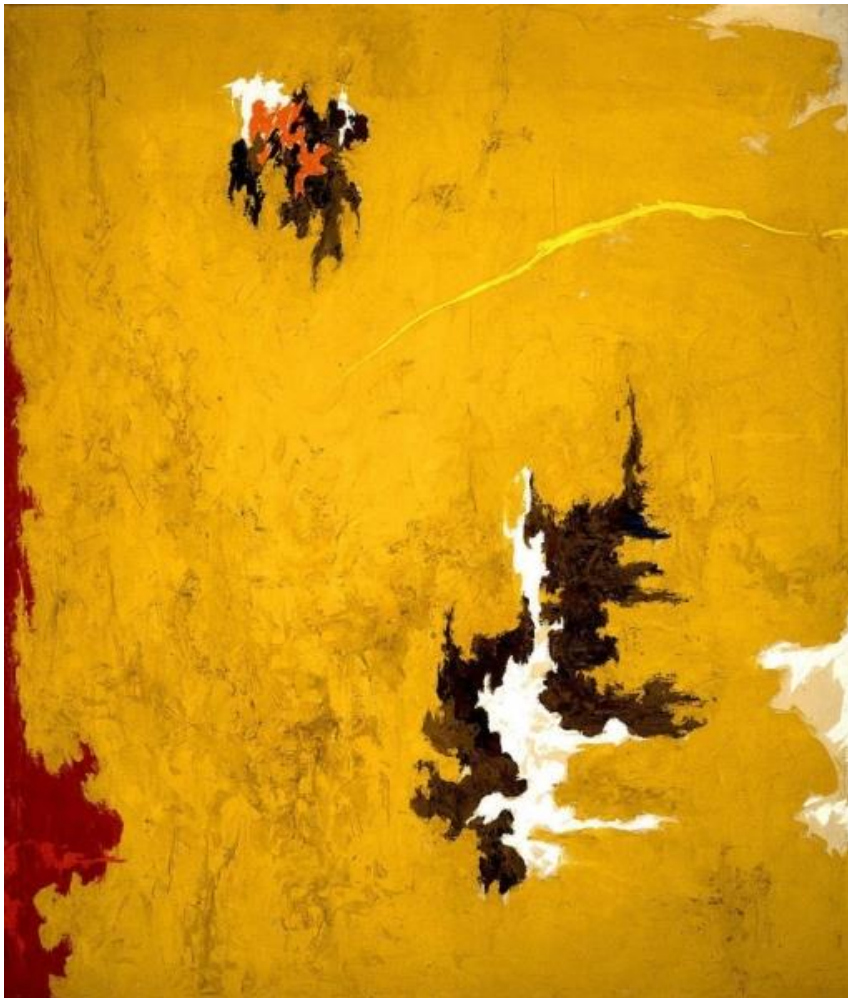




Barnett Newman, *¿Quién teme al rojo, amarillo y azul? II.* 1967.



Clifford Still, 75 73, 1954.



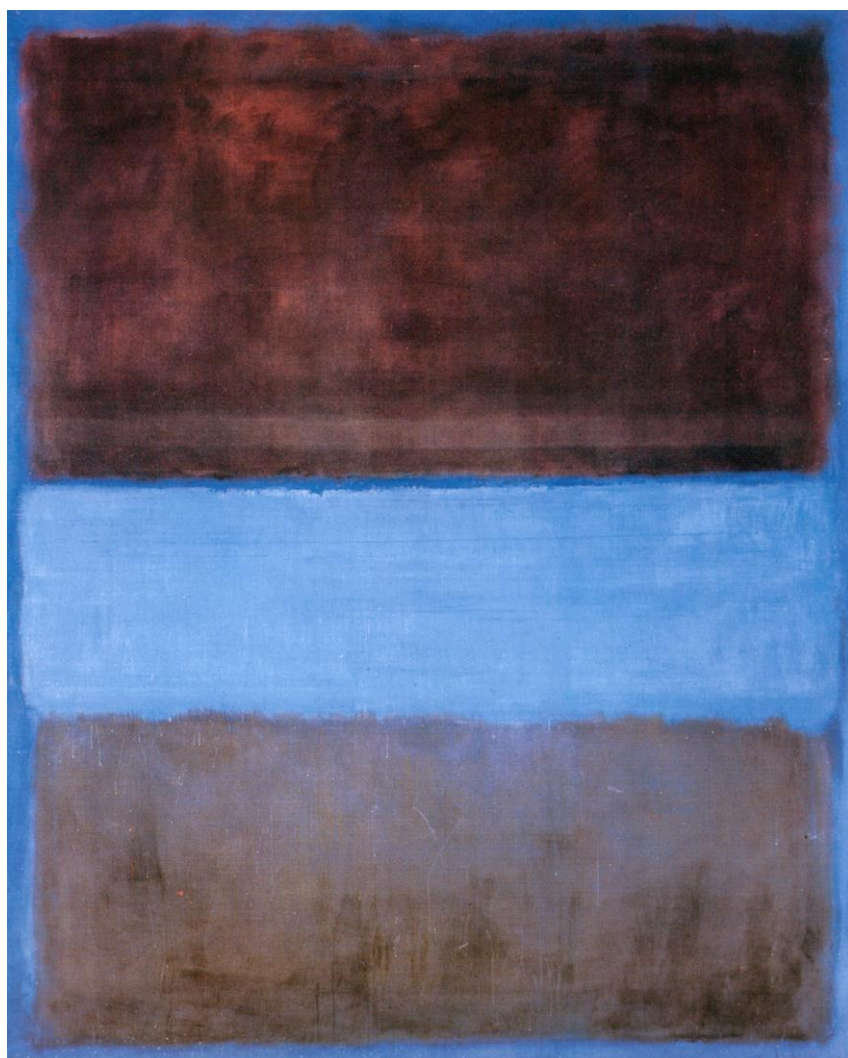
Clifford Still, C, óleo sobre lienzo, 1948.

Rothko, *Antígona*, 1939-40.



Rothko, *nº 18*, 1948.





Rothko, *óxido y azul*, 1953.



Rothko, *Naranja y amarillo*, 1956.



Newman, *Génesis*, 1946.



Newman, *Abismo euclidiano*, 1947.



Newman, *La muerte de Euclides*, 1947.



Newman, *Onement*, 1948.

Newman, *Pacto*, 1948.



Newman, *Vir heroicus, sublimis*, 1950-51.



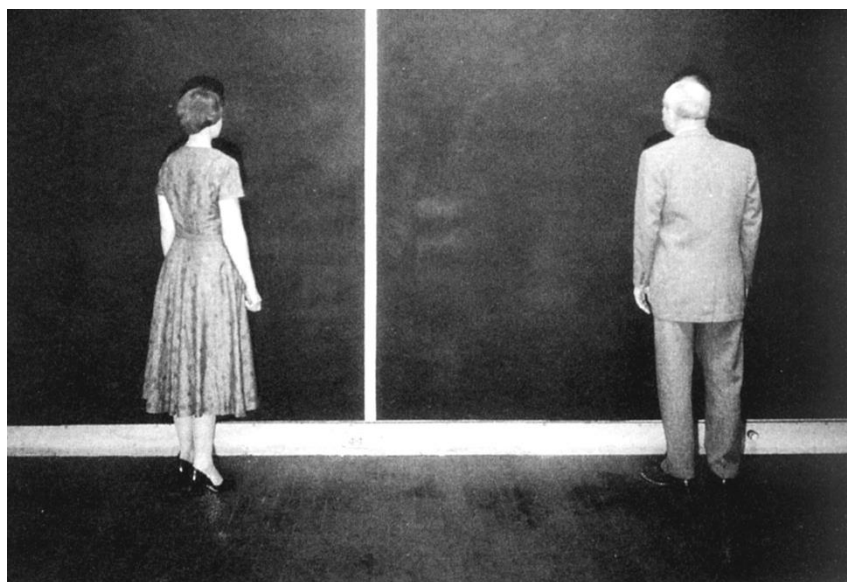


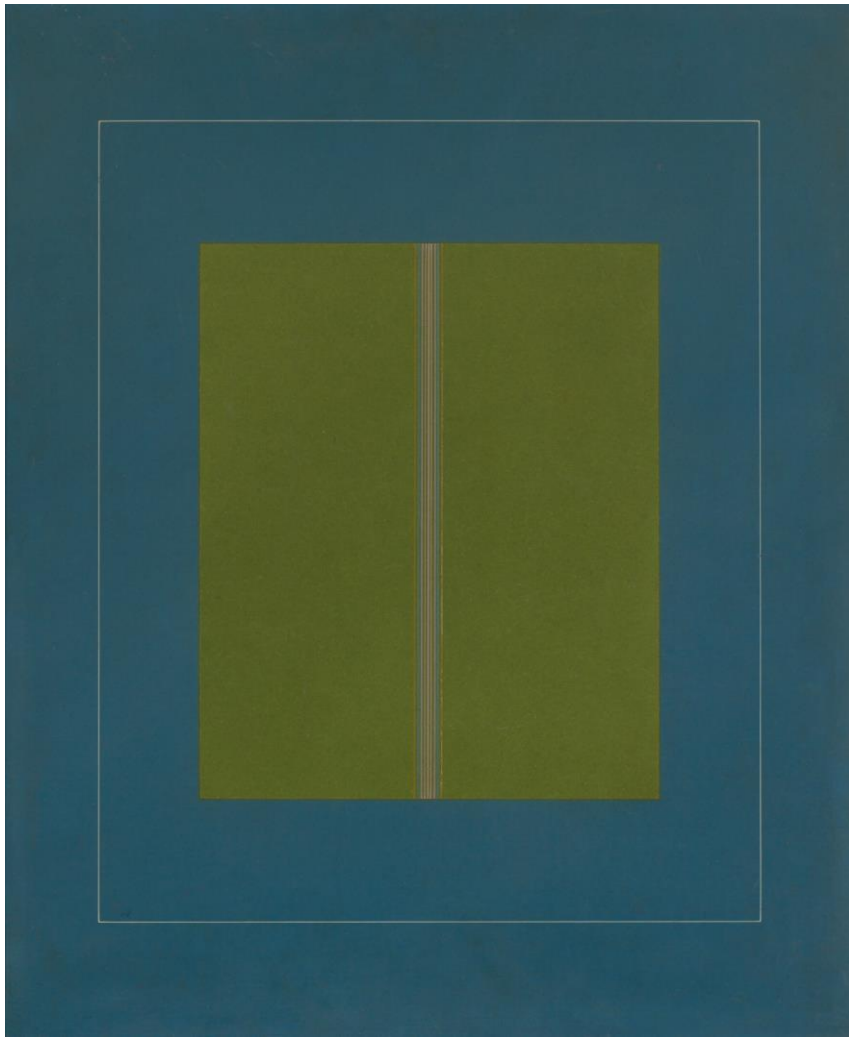
Newman, *The wild*, 1950.



Newman, *Here (to Marcia)*. Bronze, 1950.

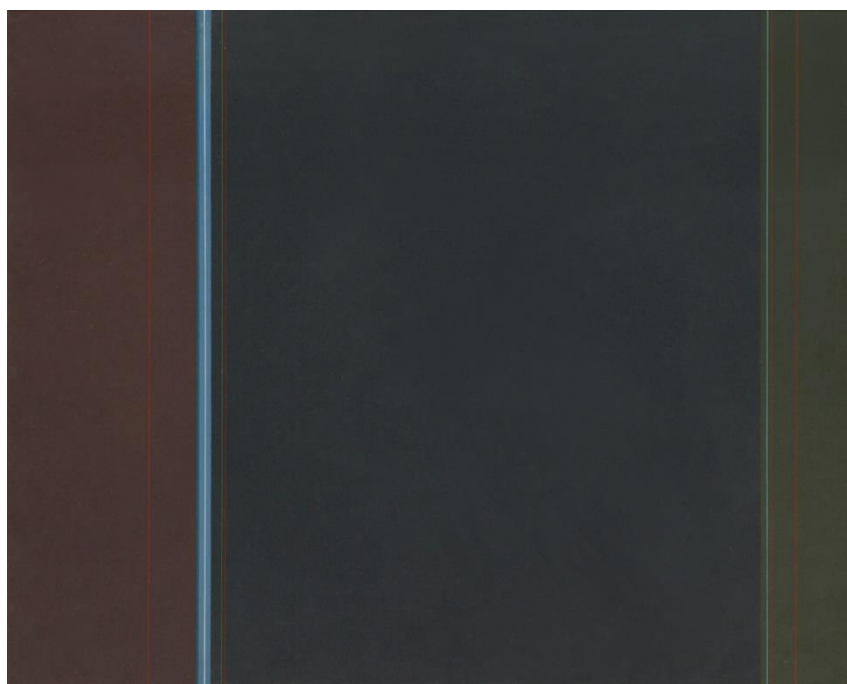
Newman contemplando cátedra.

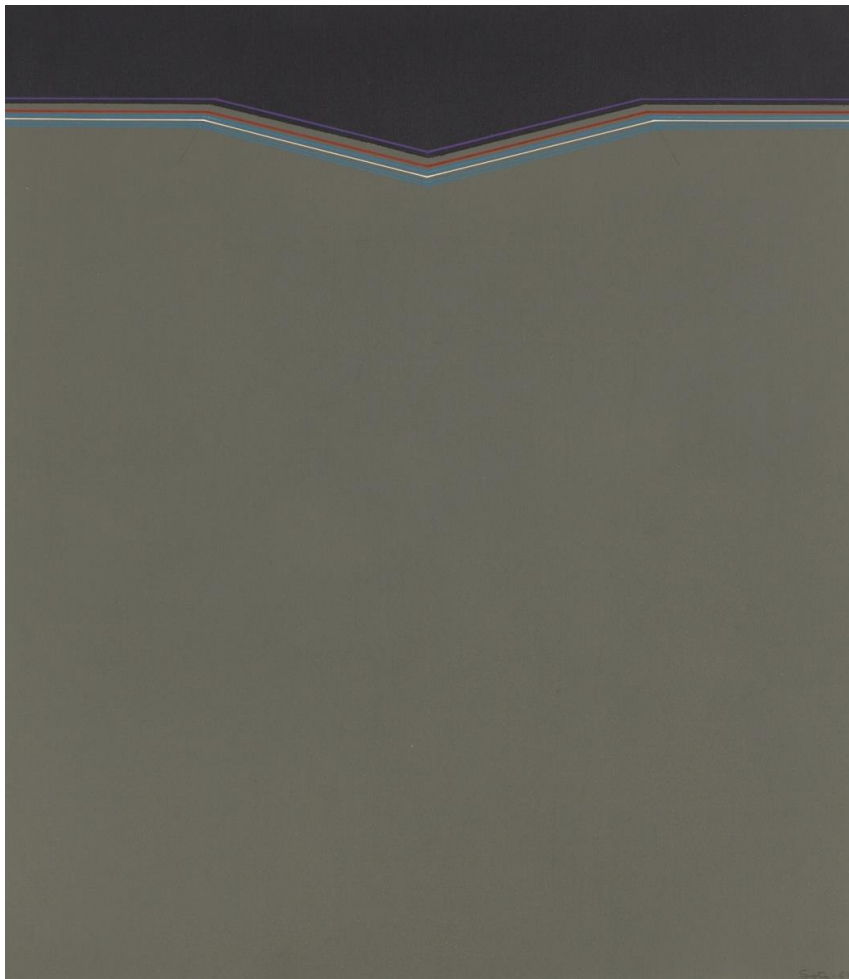




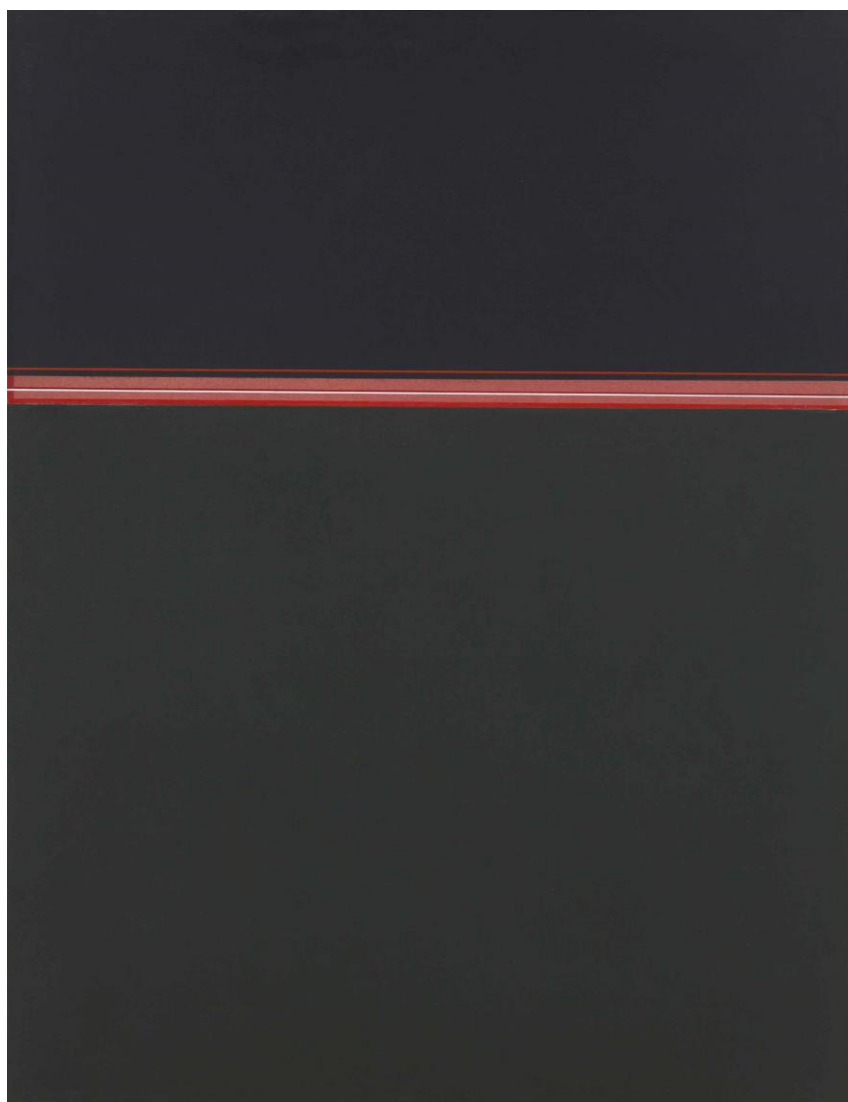
1969, 72,5 x 59,5.

Espacio vertical doble, 1969, 50 x 62.





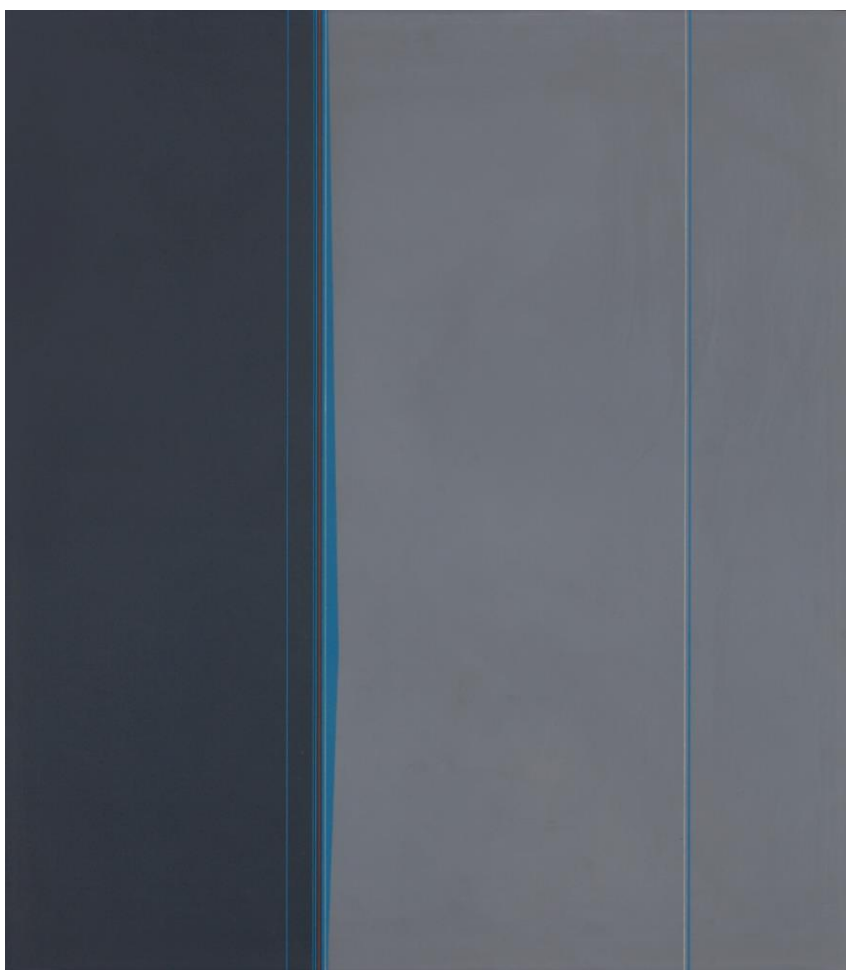
1969, Juan March.



S/T, Técnica mixta, papel sobre madera. Colección particular,
Cádiz.



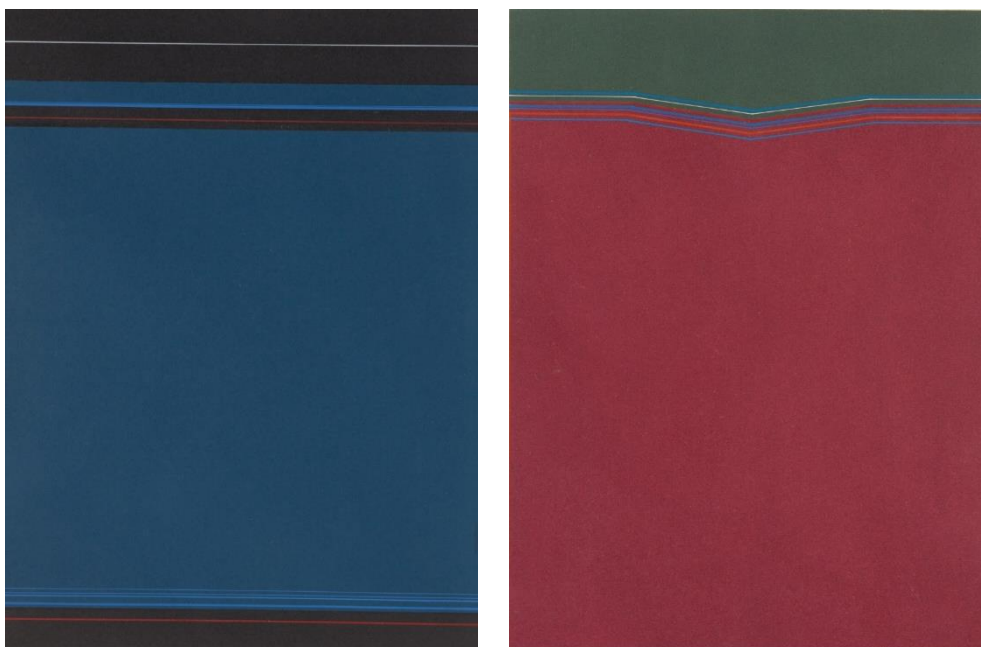
1970, Juan March.



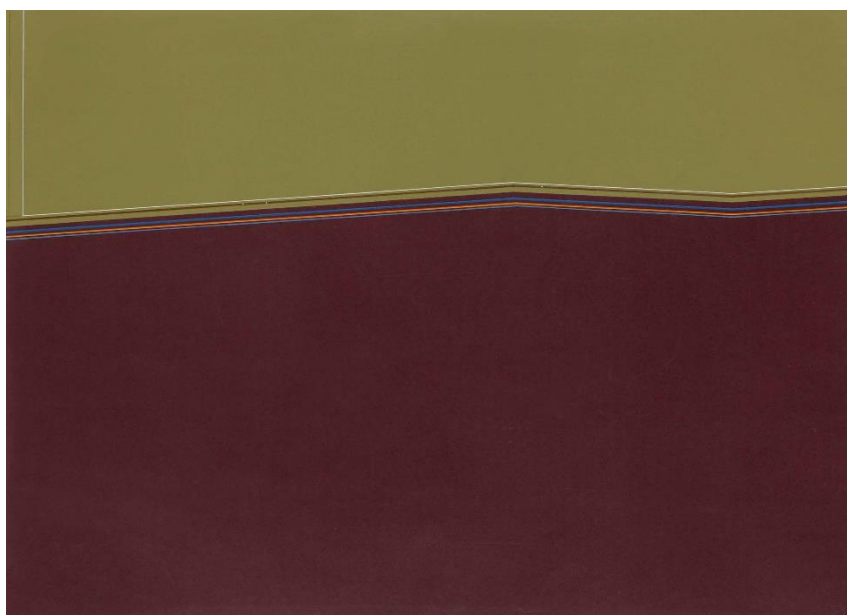
Espacio vertical, 1970.

1970, 40 x 75.



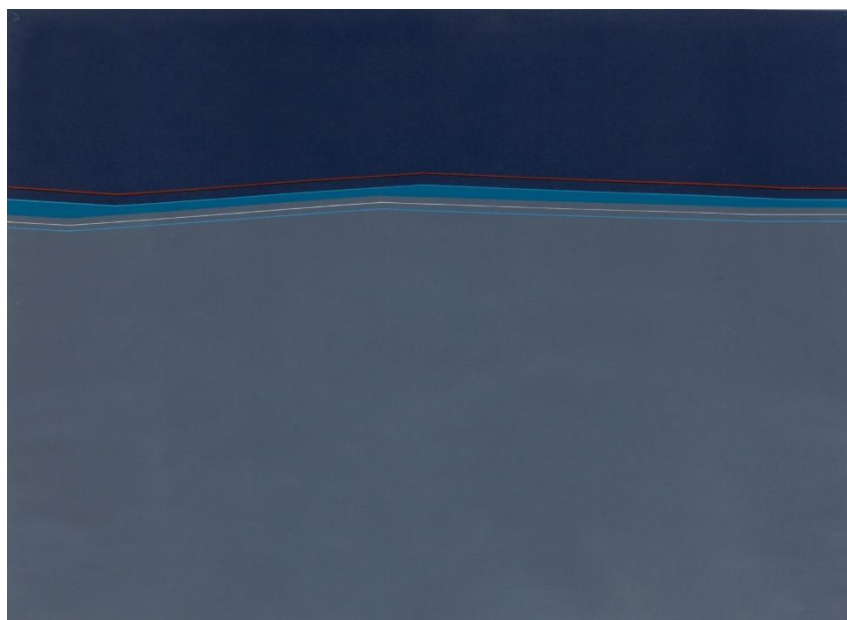


1970, 39 x 29 y 1970, 41 x 30,8.



S/T, 1971, Técnica mixta sobre papel, 64,5 x 90 cm. Colección
Centro de Arte Contemporáneo.

1971, 65 x 91, CAAC.

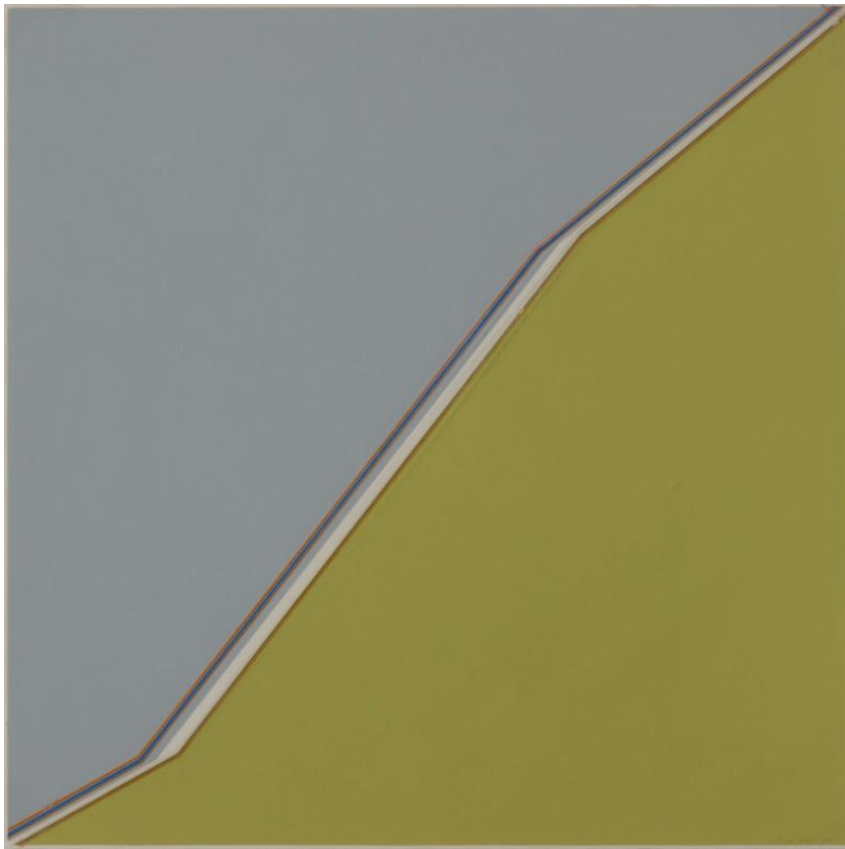




Serie *Espacio en diagonal*, mixta sobre papel, colección particular, Sevilla.



Serie *Espacio en diagonal*, mixta sobre papel, 1971, Colección Cajasol.



Serie *Espacio en diagonal*, 1971, mixta sobre papel, Colección Carmen Laffón.



Serie *Espacio en diagonal*, mixta sobre papel, 1971, Colección IBM, España.



Mixta sobre papel, 89 x 65, 1971, CAAC.

Homenaje extraño a Barnett Newman, 1971, técnica mixta, papel,
sobre madera.



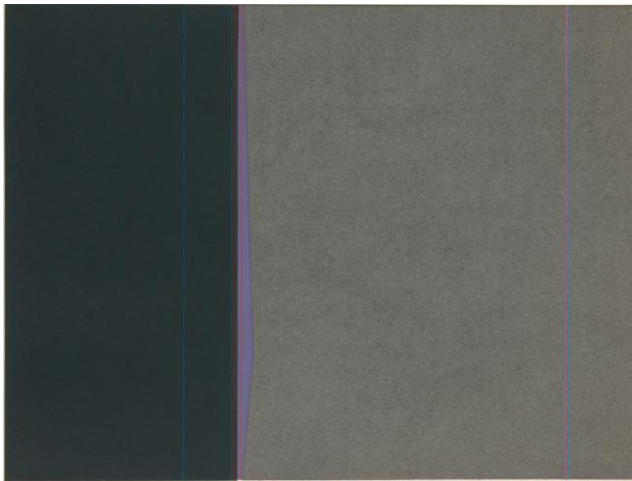


1971, 45 x 37.



Serie pequeño espacio
angular, 1971, 18 x 15.





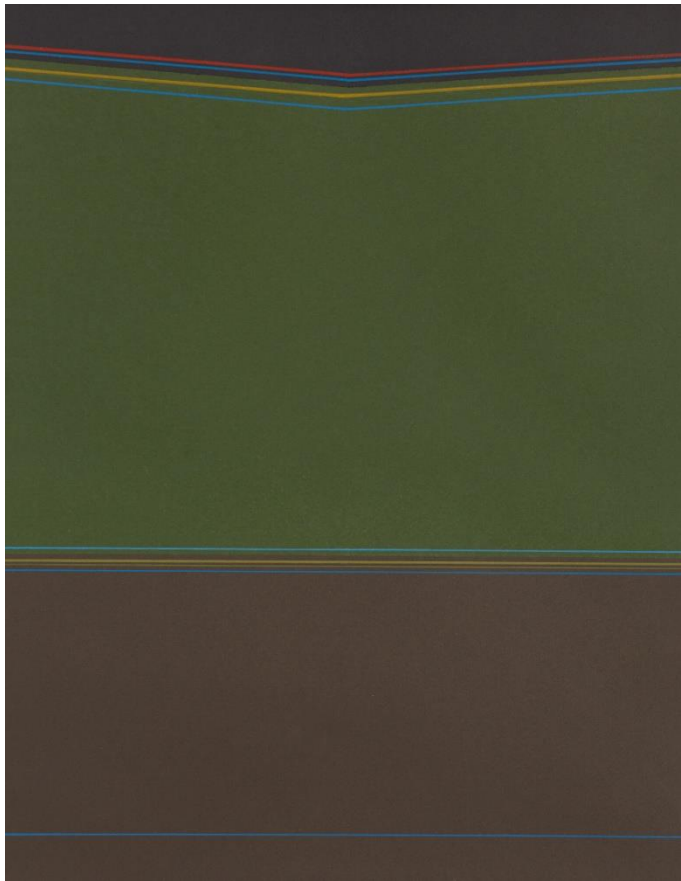
S/T, 1971.



S/T, 1971.



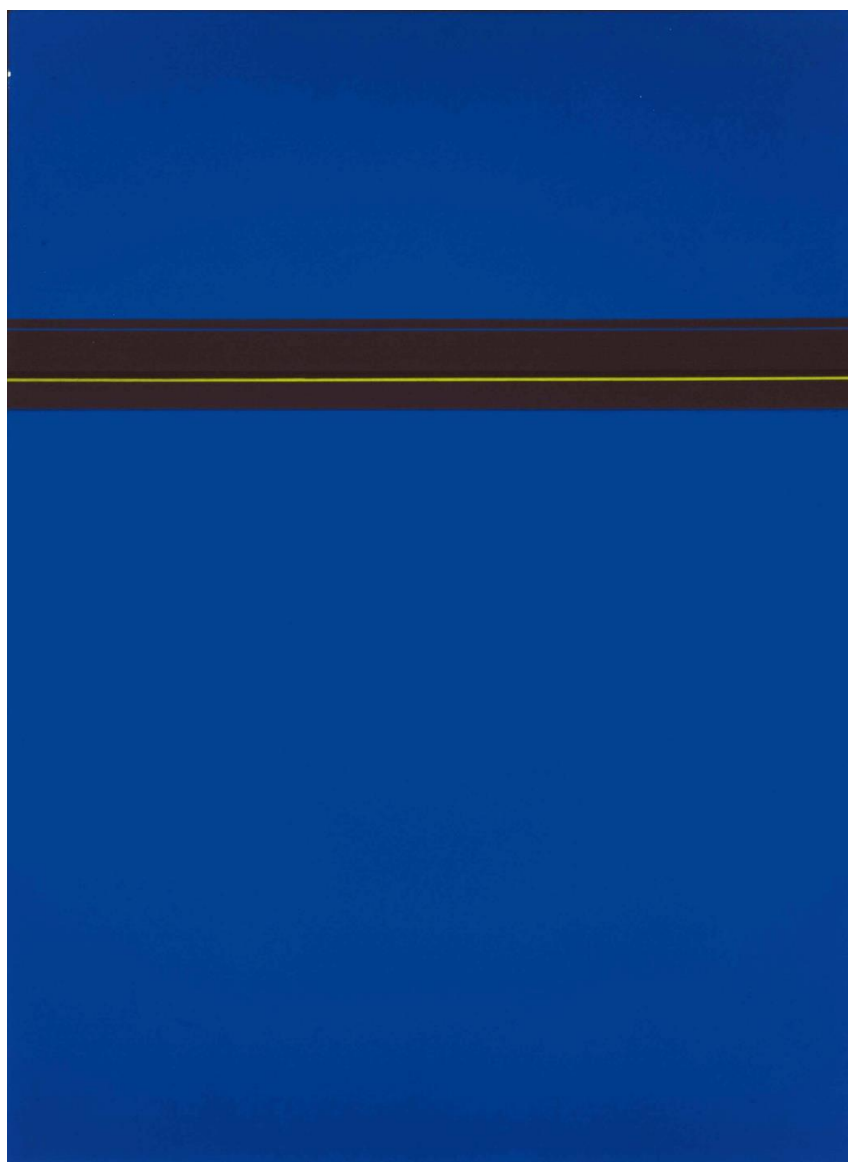
1971, 38 x 29.



1971, 36, 5 x 28.



1971 45 x 40.



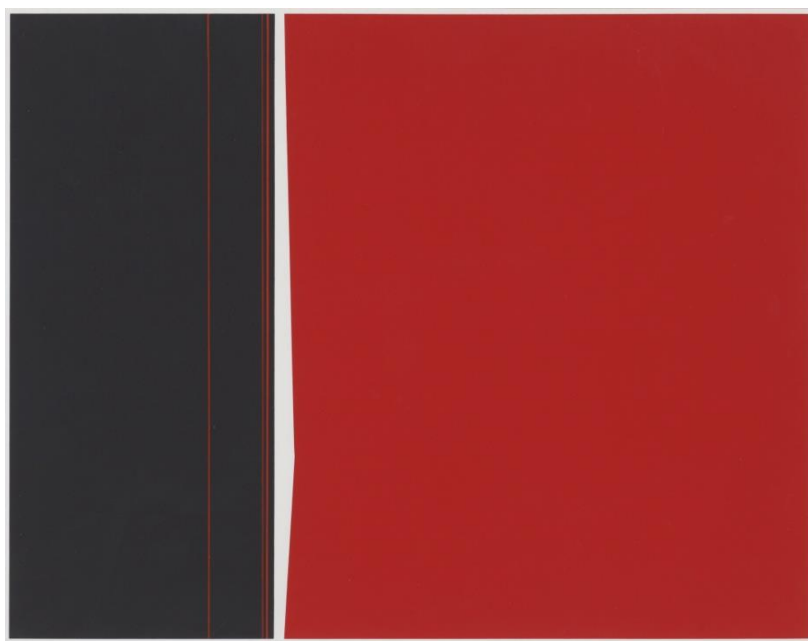
Espacio horizontal n° 1. 1973. Acrílico sobre papel, Colección museo Tamayo, INBA-CONACULTA, Ciudad de México.



1975 180 x 82.



1971, 90 x 62, Juan March.

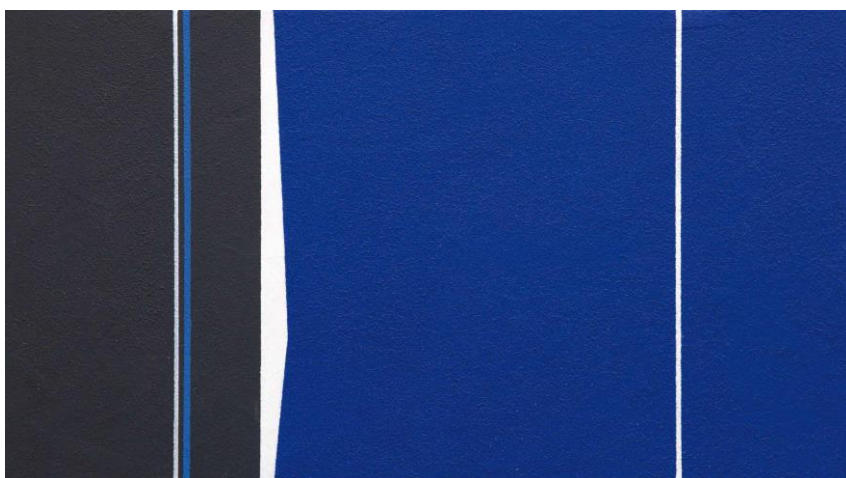


Negro y rojo sobre blanco, 35 x 45. Serigrafía, 1970.



Negro y rojo sobre blanco. Acrílico sobre madera. Espacio continuo en diagonal, 2012.





Azul ultramar. Acrílico sobre tabla. Colección Universidad de Sevilla.



Newman, *Medianoche azul*, 1970.



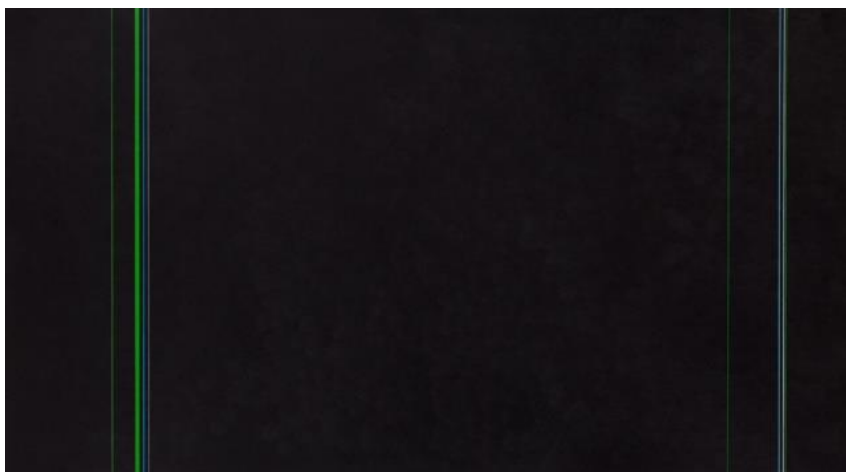
Espacio horizontal, 2012. Acrílico sobre lienzo en tabla.



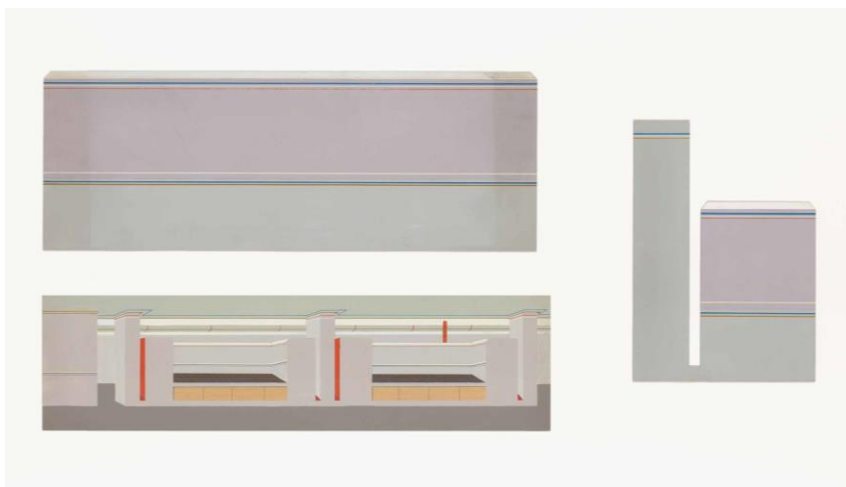
Espacio angular en rojo, 2012. Acrílico sobre lienzo en tabla.



Espacio vertical en azul, 2012. Acrílico sobre lienzo en tabla.



S/T, 2016. Colección privada, San Francisco.



Planos para un estudio de arquitectura, 1972.