



Horizontale trilling

Mobiel op geschilderd hout
115,7 x 51,8 x 10,4 cm
getekend en gedateerd 1963

Koninklijke Musea voor Schone Kunsten
van België, Brussel

Tegenover de vastleggers van vormen en de scheppers van een stabiele orde hebben in de kunst altijd de rustverstoorders gestaan, de ontbinders van compacte en statische volumes, de door-brekers van grenzen. Vanuit hun optiek is de constructieve opvatting van het schilderij, met zijn welomschreven vlakken en zijn onwrikbare lijnen, een inbreuk op de natuurlijke verschijningsvormen en in strijd met het leven zelf, dat essentieel beweging is. Tegenover het onveranderlijke en vaste, plaatsen zij het vervloeiende van de open en losse vorm. De barok, het impressionisme, het futurisme, het kubisme betekenden zovele aanslagen op de gestolde vorm en op de begrensde ruimte; de kinetische kunst kan worden beschouwd als een poging om de denkbeeldige beweging, die tevoren alleen maar binnen het schilderij werd gesuggereerd, tot buiten het schilderij te verleggen.

Bij Soto wordt het paneel een instrument om een ganse ruimte te animeren. Hij is erin geslaagd de vorm niet alleen te ontbinden maar, voorbij dit stadium - dus voorbij elke vorm en nadat de laatste sporen ervan zijn uitgewist - een van elke densiteit gezuiverde trilling te scheppen. Het werk 'Horizontale trilling' uit het Brussels museum voor moderne kunst is een goed voorbeeld van de extreme eenvoud en het minimum aan middelen waarmee dit wordt bereikt. Binnen zijn beperkte afmetingen bevat het het essentiële van de vondst waarop het ganse verdere oeuvre van de kunstenaar gebaseerd is.

Het paneel is bedekt met fijne, op regelmatige afstanden van elkaar en parallel aangebrachte witte en zwarte horizontale lijnen, waarvoor, op enkele centimeter afstand, een aantal dunne staafjes zijn opgehangen. Wanneer de toeschouwer zich verplaatst en bij elke beweging, gaan die staafjes over de lijnen dansen; hierdoor ontstaat een flitsend optisch effect, waardoor én de lijnen op het paneel én de staafjes in de ruimte worden aangevreten. Dit door-elkaar-spelen scheidt een vibratie, waarvan de intensiteit wordt ervaren als 'sterker' en 'echter' dan de elementen waar zij uit loskomt, en waardoor die elementen a.h.w. worden vernietigd, geatomiseerd, in elk geval overspeeld. Het werk zelf vervluchtigt achter de trilling die het afgeeft en wat overblijft is de bijna immateriële ervaring van de aanval op het netvlies.

Wat is de bedoeling achter zo'n aanval? Door welke geest is dergelijk werk ingegeven? Langs welke wegen is het ontstaan? De logica in Soto's jarenlange ontwikkeling bewijst de ernst en de rechtlijnigheid waarmee luciditeit en intuïtie bij hem samengaan, resulterend in wat men vergeestelijkt spel kan noemen, maar dan een spel op de uiterste grens van het mogelijke en van het zichtbare.

Sedert zijn komst naar Europa in 1950 werd Soto (geboren in Ciudad Bolivar, Venezuela, in 1923) gefascineerd door Mondriaan en Malevitsj en hun streven naar helderheid, puurheid, objectiviteit. In Mondriaan bewondert hij de overwinning op het troebele en het emotionele, in Malevitsj en zijn suprematisme hoe, in de uiterste consequentie van het 'wit op wit', de vorm doorstraald wordt en vernietigd door het licht. Hij constateert dat beide kunstenaars een point of no return hebben bereikt en dat de jongeren, zijn tijdgenoten, in hun constructieve en geometrische werk de vroegere resultaten alleen nog kunnen afzwakken. Vermits de wetten van compositie en kleur hem niets meer te bieden hebben dat niet reeds door anderen vóór hem werd gedaan besluit hij de traditionele plastiek en het tweedimensionale schilderij te verlaten en begint hij te experimenteren in de derde dimensie.

Een eerste resultaat werd bereikt in 1954, toen Soto twee rasters van doorzichtig plexiglas, bedekt met witte en zwarte punten, op enkele centimeter van elkaar plaatste. Rasters en punten kwamen in beweging bij elke verplaatsing van de toeschouwer, vergleden in elkaar en deden hierdoor een 'derde oppervlakte' ontstaan die onstoffelijk was en alleen maar tot stand kwam in het oog van de kijker. Van nu af had de kunstenaar de essentiële elementen van zijn idioom gevonden: de dynamische vorm, geboren uit de superpositie van twee vormen die elkaar vernietigen, en het dialoog met de beschouwer, zonder wiens actieve medewerking het werk slechts dood instrument blijft. Mèt die medewerking echter worden de mogelijkheden onuitputtelijk. Het werk is nooit af, bezit geen definitieve gedaante, het is voortdurend in wording en telkens weer anders, variërend met de snelheid en het ritme waarin men zich verplaatst, met de hoek van waaruit men het nadert. Dat mee-spelen van de toeschouwer, die een objectief gegeven naar eigen willekeur in tijd en ruimte ontbindt of reconstrueert, maakt Soto's ganse verdere oeuvre tot een 'opera aperta' (Umberto Eco) bij uitstek.

Maar in dat stadium bleef het werk nog frontaal: men kon zich wel ervóór verplaatsen, het naderen, zich verwijderen, de vibraties bespelen als een visuele harp. maar men kon er nog niet in doordringen en men voelde zich er nog niet in opgenomen. Wie zich de hall van het Venezolaans paviljoen herinnert op de wereldtentoonstelling van 1958, te Brussel, herinnert zich Soto's eerste poging tot het creëren van een 'totale' ruimtelijke situatie. Het bleef bij een poging, omdat de architectuur zich niet leende tot het beoogde experiment, en ook omdat de kunstenaar zelf nog niet over voldoende ervaring en middelen beschikte; maar de wanden werden toch al aardig aan het schudden gebracht terwijl men voorbij

wandelde.

Het waren nog wanden: met onvermoeibare logica voltrok zich in de jaren die volgden de overgang van wand naar niet-wand, van vorm naar niet-vorm, van materie naar zuivere vibratie. Na in zijn panelen de vorm te hebben vernietigd gaat de kunstenaar nu ook de ganse ruimte die ons omringt ontbinden. Dat is de betekenis van de 'pénétrables': witte of gele gordijnwanden van los naast elkaar opgehangen nylondraden of dunne metalen staven, die van het plafond tot tegen de vloer reiken en die ons aan alle zijden insluiten. Wij moeten ons een weg banen als door een oerwoud of door stromende regen. Er is geen voor- of achter- of zijkant, het werk staat niet aan één kant en de toeschouwer staat er niet tegenover, hij wordt er door omsingeld en hij wordt er een deel van.

Men kan de pénétrables interpreteren als symbolen van de onbegrensdeheid, van de middelpuntloosheid en de onzekerheid waarin de moderne mens zich verliest; men kan ze zien als evocaties van een wereld zonder houvast en waarin alles voortdurend verandert. Maar hierdoor gaat men Soto metafysische bedoelingen toeschrijven die hij niet heeft en die hij juist verwerpt als een vertroebelen van de zuivere en objectieve waarneming. Waar het op aan komt is dat de toeschouwer niet langer toeschouwer blijft maar bezoeker 'in' het werk wordt, medespeler en deelhebber eraan, visueel én tactiel, tot hij ervan duizelt.

Het is óók een vorm van 'high' zijn.

Marc Callewaert,
Kunstcriticus.

Bibliografie:

Frank Popper, Soto, Naissance de l'art cinétique, Gauthier-Villars, Parijs, 1967;

Jean Clay, De l'art optique à l'art cinétique, catalogus gal. Denise René, Parijs, 1967;

Jean Clay, Catalogus Soto-tentoonstelling Stedelijk Museum Amsterdam en Paleis voor Schone Kunsten, Brussel, 1969.