
© Entrevista con Ana Soler

Jenny Gil Schmitz: 'Pide un deseo' es el título de la exposición que presentas en el Centro Huarte a partir del 3 de julio. Este conjunto de obras responde a una visión de la complejidad de la sociedad japonesa contemporánea. Abordas sus aspectos y contradicciones a partir de temas como la bomba atómica, la geografía humana, la prostitución juvenil o la moda que son cuestiones a la vez locales y generalizables al conjunto de la problemática occidental.

En el siglo XIX el orientalismo reflejaba una visión paradisíaca del Medio Oriente, las metáforas románticas de los Nabis se inspiraron de la estampa japonesa o incluso hoy las citas de haikús en la pintura de Cy Twombly, son todas referencias a una estética embellecida de Oriente. Tu trabajo, más próximo del "Imperio de los signos" de Roland Barthes, recurre a la estética japonesa para enfrentarse a cuestiones más profundas y establecer una relación crítica con la cultura de este país.

Anteriormente has trabajado técnicas como la estampa, el grabado o el dibujo y en 'Pide un deseo' utilizas materiales y técnicas que corresponden históricamente a prácticas artísticas japonesas como el origami. ¿Qué relación estableces entre estos diferentes materiales y cómo los integras a tu trabajo?

Ana Soler: El punto de partida fue la investigación que realicé para el desarrollo de mi tesis doctoral titulada 'Luces y sombras en la idea actual de estampa original: la huella', ya hace algunos años. El objetivo inicial de la tesis era clarificar y definir lo que hoy entendemos por "Estampa Original" de una manera objetiva y bien delimitada. Sin embargo, nos encontramos con una evidente dificultad de acotar los límites de la definición del concepto a propósito de algunas situaciones artísticas contemporáneas, y debido a causas conceptuales, sociológicas y formales. Así en este discurrir, observamos que entre todas las características originarias de la estampa, se nos revela una que posee una importancia trascendental, en cuanto que determina la idea más primaria, general y atemporal, de lo que todos entendemos por "estampa". Es el reporte en tanto en cuanto se relaciona con el valor del contacto entre positivo y negativo, es decir la transmisión de semejanzas inversas de una materia a otra por el efecto de la presión o contacto. Partiendo de esta premisa y aún partiendo de la idea de "estampa" o "grabado tradicional", el tema que nos ocupa, no es la historia ni el análisis de la técnica, ni de las matrices, ni de los soportes, ni siquiera nos centramos en el mundo de la estampa, sino en una investigación a través de la historia de la huella, de la impresión como un hecho antropológico complejo.

Más allá de las palabras, de las definiciones, de los intereses del mercado, desde una actitud más visceral e intelectual que racional, la idea de estampa artística nos sugiere el contacto con la materia, con el original, con la realidad; nos lleva a pensar en las máscaras mortuorias, en la idea del deseo, en lo masculino y femenino; nos habla del proceso de materialización de sustancias, del proceso artístico de morfogénesis, de heridas físicas y psíquicas, de cicatrices, de memoria. Por ello, se analizan ejemplos puntuales de hechos históricos (artísticos o no, como la Sábana

Santa o las esculturas sexuales de Marcel Duchamp), que de algún modo requieren nuestra atención por su relación con la reflexión que nos ocupa. A menudo el discurso nos lleva por el camino de la escultura, (del vaciado, de los moldes) disciplina que entendemos que, siempre, y ahora más que nunca, se encuentra directamente relacionada las características esenciales de lo “grabado”.

El proceso de la impresión y la huella, más allá de las clásicas metáforas especulares, y que por otro lado se saltan generalmente la dimensión del contacto, transmiten físicamente, y no sólo ópticamente, la semejanza de la cosa o del ser tomado.

La analogía con la reproducción sexual u otros binomios de contrarios se hace fácil de comprender, dado que su proceso supone una unión por presión e incluso por penetración de la materia por el objeto que se imprime en él. El resultado no es evanescente como en el caso de la imagen especular, sino que “nace” literalmente como cuerpo producido por la operación de la impresión.

Así, el proceso de la impresión posee otras características interesantes a nivel conceptual que luego utilizaré en el desarrollo formal de mi obra:

La impresión redobla. Por una parte, el concepto de huella crea un doble, un tipo de estuche protector, en el que la forma parece en un momento protegida por su contraforma. Pensemos por ejemplo en el rostro del que se va hacer un vaciado, en su sobre matricial, en el momento en que recoge la escayola, es el momento en el que “coge la semejanza”. Arranca la semejanza al cuerpo que ha invadido. La impresión es después una depredadora: atrapa lo que perdemos, nos aísla, e incluso nos separa de nuestra semejanza. Su función matricial de redoblamiento es también una función “negativa” de recorte.

La impresión desdobla. Por otra parte, además de crear un doble, un semejante, crea un desdoblamiento, una duplicidad, una simetría en la representación mediante fenómenos de desdoblamiento. Pensemos, por ejemplo, en las manchas del test de Rorschach, definidas como “formas fortuitas”, pero cuyo proceso de formación (estas manchas son duplicadas mediante el pliegue y por contacto) crea la imposición soberana de una simetría.¹ Más que la creación de una imagen, muchas veces, es la división de ella: el pliegue como portador de la imagen que une y separa las dos partes de un todo. Dos mundos unidos por el contacto.

La impresión invierte. El proceso de impresión se desarrolla técnicamente en el contacto íntimo de los contrarios (formas y contraformas). La impresión lo invierte todo: invierte simétricamente las condiciones morfológicas de su referente: la impresión de un cuerpo convexo es generalmente un cuerpo cóncavo y viceversa.

JGS: ‘Pide un deseo’ se basa en una oposición fundamental entre positivo y negativo, lo interior y lo exterior, el Oriente y el Occidente o lo espiritual y lo material para ahondar en el paradigma constitutivo de la sociedad contemporánea a partir de los

¹ RORSCHACH, H.: 1921, p. 1-5.

conceptos fundamentales del pensamiento oriental como el de Lao Tseu. ¿Puedes decirnos cómo surge este proyecto, de dónde nace este interés por Oriente y qué lugar ocupa en el contexto general de tu obra?

Estas oposiciones funcionan en tu trabajo como una herramienta que descubre el dolor y las heridas de la memoria colectiva e individual a través de construcciones formales diversas. ¿Cómo materializas con tus esculturas e instalaciones esta relación entre la intimidad y su universalización? ¿Entre el exterior y el interior, el vacío y el lleno?

AS: Derivada de toda aquella reflexión conceptual sobre lo intrínseco y la esencia de la huella, y gracias al contacto con algunos amigos de Taiwán, China y Japón, me empiezo a cuestionar, lo que podríamos llamar, “la fiabilidad del pensamiento occidental”, “lo occidental como único” o “el mediterráneo como cuna de la civilización”. Chang, una amiga artista taiwanesa, se despidió de mí cuando regresó a su país después de estar casi 10 años en España, diciéndome lo siguiente: “nos vemos pronto, estamos en el mismo planeta”. Verdaderamente estamos en el mismo planeta, pero estamos ¡tan de espaldas al mismo tiempo! Tras una serie de viajes, te empiezas a dar cuenta de cómo se puede organizar la vida completamente de distinta manera a lo que conoces sin salir de este mismo mundo. Maneras opuestas de entender la vida, la comida, la escritura, la sociedad... Todo es diferente a los ojos de un occidental en Oriente, y viceversa, evidentemente.

Así surge este interés por Oriente, del que deriva la lógica reflexión; no sólo de cómo Oriente es lo opuesto de Occidente sino también cómo del mismo modo, no estamos tan lejos y como los contrarios se tocan por los extremos. La contradicción en sí misma está en los dos puntos aislados simultáneamente. El mestizaje y la globalización re-dibuja mapas extraños; lo mismo puedes ver en Japón un concierto de flamenco o un partido de béisbol, que sentir la presencia de millones de productos made in China en Europa.

Esta fase, que podíamos llamar de “inspiración oriental”, en mi obra, a mi entender, no es sino la evolución coherente de un camino que, como ya he mencionado anteriormente, reflexiona sobre la unión de contrarios como transmisión de semejanzas inversas, y se inicia a partir del binomio masculino-femenino (1998-99), y se va transformando en series de obras que establecen vínculos conceptuales y formales entorno a los opuestos; interior-exterior (1999-2000), dormida-muerta (2000-2001), mapas y trampas (2001-2002), forma-contraforma (2002-03), heridas y nublados (2004-2005), cicatrices invisibles (2006-07). Este recorrido parte de lo carnal, lo físico y se va desmaterializando hasta llegar a lo espiritual o invisible; de la matriz tangible, huella material a la cicatriz transparente, psicológica.

A nivel formal, en esta última exposición, lo singular y lo plural se escenifica a través de la acumulación de pequeños elementos que conforman un todo más complejo y dibujos en tres dimensiones, blandos o invisibles, letanías de pequeños objetos que nos dan, por una parte, la visión de ese universo de miles de elementos (habitantes, realidades masificadas, microchips, etc.) que significa Japón hacia afuera, y por otro lado, esos miles de detalles susurrantes ocultos que hablan de gestos, miradas, silencios, sutilezas, sombras, ironías, haikús... Esto nos lleva a la maravillosa

contradicción de lo vacío y lo lleno tan presente en esta sociedad y cultura, lo zen enfrentado a esa populosa del metro de Tokio.

Derivado de lo anterior, otra constante formal de esta serie de piezas expuestas, es lo visible y lo invisible. Las piezas muestran y ocultan facetas que requieren acercarse y alejarse para ser observadas y tener una visión global de las mismas. Todas ellas índices de contrastes y contrarios que producen ese desgaste incasable de la contradicción nipona: animado/inanimado, muerte/vida, antiguo/nuevo, masculino/femenino, soledad/multitud, capitalismo/socialismo, natural/artificial, persona/personaje, interior/exterior, ciudad/isla, tradicional/tecnología, múltiple/único, espiritual/material, templo/oficina, vacío/lleno, ciudad/rural, visible/invisible, palabra/imagen, moral/pornografía, simplicidad/complejidad, contención/espontaneidad, lo pequeño/lo majestuoso, cuerpo/mente, público/privado.

JGS: En la pieza Sadako evocas un período concreto de la historia reciente de Japón. El bombardeo de Hiroshima de 1945. Y concretamente rindes homenaje al homenaje silencioso en el que se ha convertido la práctica del origami. ¿Cómo surge la relación entre la minuciosa práctica de la escultura cotidiana que es el origami y su valor ritual?

AS: En Japón es conocida la historia que cuenta cómo, tras la bomba atómica de Hiroshima, una niña superviviente de dos años de edad llamada Sadako Sasaki pierde a toda su familia. Ella sigue creciendo y a la edad de 8 años cuando destaca notablemente en el colegio en atletismo, le diagnostican leucemia. La niña enferma, recluida en la cama del hospital y queriendo volver a correr pronto, pregunta constantemente a su médico: ¿cuándo me voy a poner buena?... En Japón es tradición que los niños se entretengan haciendo figuras de origami, de hecho en la actualidad es común que sepan hacer multitud de figuras diferentes. Pues bien, el médico contestó a la niña que cuando hiciera 1.000 garzas de papel, se pondría bien. La niña evidentemente murió.

Poco a poco la figura de la garza se ha convertido en un símbolo de una guerra que dejó una gran herida abierta en la memoria y en el tiempo, y de la que no se habla mucho. El impacto de la bomba atómica que en tres segundos, no sólo redujo a cenizas alrededor de 400.000 personas, sino que las secuelas se deslizan en el tiempo para recordarnos qué pasó. Esa historia subyace como metáfora de la presencia de esa ausencia, miles de ausencias que se recuerdan silenciosamente con una simple figura de origami en papel de colores.

De este modo se puede ver este símbolo en muchos lugares (casas, tabernas, hospitales, etc.) dispuestos a modo de pequeños altares secretos o sigilosos, que sólo con la decodificación correcta cobran sentido. Es como una nube invisible de ofrendas, un ejército anónimo de multitud de personas que dedican parte de su tiempo a recordar esa herida abierta en la memoria.

Sin embargo no sólo es un recordatorio de la herida de la guerra perdida de un gran imperio, sino también el símbolo y el ritual de la minuciosa ejecución de las garzas de origami, tiene un claro componente de esperanza, de mirada al futuro. Por lo que

el eterno ciclo de la huella vuelve a cobrar sentido convirtiendo una vez más lo negativo en positivo... Eso es lo que me pareció curioso: ser invisible y estar muy presente a la vez.

Por otro lado, hay muchas tipologías en la práctica del origami, no todo el origami tiene este carácter o significado y por supuesto esta obra, al igual que toda la exposición es una mirada muy personal y particular de lo que es el Japón contemporáneo; supongo que es simplemente un matiz más, obligatoriamente parcial, de un complejo caleidoscopio.

JGS: Como sugieres en piezas como Anohito, en Mapas invisibles o en Crazy, la cultura japonesa se presenta como una contradicción continua entre sutileza y violencia. La soledad y casi desaparición del individuo en el mapa urbano, el desplazamiento del cuerpo de la esfera íntima a la esfera puramente material e icónica y la carrera desenfrenada hacia el fetichismo hacen de la cultura japonesa una plataforma acelerada de los síntomas que acechan a toda cultura occidental. Incluso la cultura japonesa se ha convertido en objeto de fetiche en sí misma a través de figuras como el manga, el cine, la estética de los yakuza o el bondage. ¿Crees que en 'Cicatrices invisibles' el desgaste incansable de la contradicción nipona se extiende también al conjunto de la sociedad occidental?

AS: Por supuesto, Japón es una excusa, un pretexto para hablar de esa otra mirada que podía acontecer en cualquier punto del mundo "civilizado". En la sociedad contemporánea en general, occidental y oriental, de lo que se llama el primer mundo, donde todo se exhibe, se muestra sin ningún pudor, en la era de las imágenes donde casi sólo hay fachadas, gritos de publicidad y mucho marketing, me resulta interesante fijarnos en aquellas pequeños detalles que no se ven, que al fin y al cabo es lo que realmente constituye a cada individuo o sociedad. Aquello que lo conforma, que lo va dibujando cual cartógrafo desde el interior: un mapa de relaciones extrañas.

Todo contexto que rodea a cada individuo se construye por multitud de detalles que requieren detenerse para ver algo más, pararse en aquello que no se ve a simple vista, en aquello que pasa desapercibido, en aquello que aún presente, se puede mirar desde otro punto de vista para buscar otra dimensión de la apariencia. Japón está lleno de pequeños detalles susurrantes que te invitan a mirar detrás de lo evidente, y te llevan a interesarte más profundamente por el origen de su cultura, de su orden social, de su gusto, de su lengua..., para entender lo que allí pasa.

Sin embargo, este viaje hacia los matices de la memoria y la huella presente, hace que descubramos, cicatrices, heridas, y sobre todo un mundo de contradicciones que reflejan una realidad inquietante. Un amigo artista japonés exiliado en EE.UU. comenta sobre su tierra natal que "Japón es un país que se rodea de cosas muy bellas para ocultar otras muy feas". De este modo tomamos como pretexto este país, y es sólo eso un pretexto, para realizar un viaje interior hacia nuestras propias cicatrices ocultas y contradicciones, cicatrices intangibles para los demás. Así, la exposición puede ser entendida como un viaje que posee tres sentidos, es un viaje a Japón, es un viaje a nuestro interior y podría ser un viaje a cualquier parte del mundo donde se perciban estas cicatrices. Cicatrices que se esconden y que cierran el ciclo de la

huella para hablar de un dolor invisible que sólo la propia cicatriz sabe que existe. El dolor-matriz termina pero persiste su recuerdo y nunca se borra.

La exposición de Ana Soler, 'Pide un Deseo, se puede visitar desde el 4 de julio al 28 de septiembre de 2008.