

Soler: de lo visual como oratorio

Kosme de Barañano

De la primera pieza *Arigato* (palabra de agradecimiento en japonés, tanto en la bienvenida como en el adiós de salida a la exposición, actuada con un dispositivo electrónico) a la última *Japan dead-living Muertas Vivientes* la exposición de Ana Soler es un *dis-curso* o memoria de una experiencia, en la raíz etimológica del sentido del dibujo como dis-curso, que *des-troza* y *des-trama* un viaje y sus efectos, que es la experiencia de su estancia en Japón. En la pared de entrada se celebrará una performance por una artista que mezcla la danza con la caligrafía, pincel y cuerpo componiendo un friso que sintetiza y corporeiza un ritmo visual y lingüístico, "de modo que el danzante y la danza se conviertan en una sola cosa, es decir, una estética". También Ana Soler quiere presentar en este contexto de su memoria la performance del tiro con arco, *kyudo*, donde un arquero ciego (vendados sus ojos) dispara a una diana a la que la flecha nunca llega, una diana virgen porque el sentido de la flecha no es llegar sino *proyectarse*, en ese sentido metafísico que tanto cautivó a los artistas del informalismo, a Tapies y a Chillida, en la lectura de Herrigel (*Zen in der Kunst des Bogenschiesses* de 1955), de la que levantó acta notarial el poeta José Ángel Valente en un texto que le pedí para la primera exposición retrospectiva de Chillida en su ciudad natal, San Sebastián, en 1992. El sentido del tiro con arco oriental no es la puntería sino el equilibrio metal, la *proyección* (en el sentido de Husserl) intransitiva del *arrojarse* de la propia personalidad. Un sentido que enlaza con nuestra filosofía presocrática y con las paradojas de Zenon de Elea, del arco y la flecha siempre inmóvil en un espacio que es infinito: paradojas del conocimiento de la quietud y de la inmovilidad veloz del deseo, armonía de las cosas opuestas y del movimiento - congelado en su trayecto- en la mirada de Soler, o con palabras del poeta "esa infinita capacidad de espera en el punto de máxima tensión donde crear es, repentinamente, posible".

Las piezas fundamentales son, sin embargo, las dos siguientes, la *Alta costura, baja costura* (un dibujo realizado con líneas blandas, con las costuras de ciertas ropas, colocado en la pared) que hace referencia a la contradicción (dos formas de vestir), y las dos *Nubes* (*Puñaladas en el aire*, y la *Devorando delicias de bosque*). En ambas

piezas se revela el espíritu creador, poético y discursivo de Ana Soler en toda su magnitud; primero porque se basan en la comunión y contradicción de la coexistencia en Japón de elementos actuales y de la tradición, en la convivencia con dos formas de vida (y de filosofía vital y de estética diferentes); y segundo, por la manera en la que están realizadas, por su grafía escultórica. Un antecedente de ese dibujo en el espacio, donde las viejas costuras de camisas o trajes de chaqueta conforman una línea que crea el volumen es la pieza *Sin título* de hace un par de años donde un alambre materializaba la forma de un kimono y la ropa de una colegiala.

Este sentido de *dibujar en el espacio* -que avanzaron ya Julio González y después David Smith buscando las tres dimensiones en el espacio utilizando la línea como elemento básico de expresión- recorre todo el estilo de la obra de Soler, se manifieste en el papel, en la fotografía o en la instalación. Las características esenciales de la obra de Soler compiten entre la heterogeneidad de los medios utilizados, que dialogan entre sí transfiriéndose energía de unos a otros, y la versatilidad y asociación de sus temas. En la raíz de las mismas se encuentra el latir de varias creaciones al unísono, el trabajo en progreso que no es más que la reafirmación de su personalidad artística.

Esta exposición *CICATRICES INVISIBLES. El desgaste incansable de la contradicción nipona* más que una línea narrativa emplaza o desplaza por el MACUF su argumento en una serie de fases creativas o maneras (fotografía, escultura, instalación) de escenografía que no narran tanto una historia como modulan el espacio expositivo como un *oratorio*, por citar una metáfora o un género compositivo del mundo musical. Con su mundo visual Soler orchestra una reflexión que va invadiendo al espectador como un oratorio. El oratorio es una forma musical del mundo religioso barroco, de carácter narrativo, sin representación escénica. Su estructura argumental está basada en recitativos, arias, duetos y coros, tal como aquí se van exponiendo los trabajos de Soler.

El conjunto de la exposición ofrece un recorrido, un desarrollo -como el del oratorio con piezas en dúo, piezas corales, piezas de texto o recitadas- pero que se pueden también considerar composiciones separadas. Del *Arigato* (una voz que nos recibe y despide) a *Pide un deseo* (papeles en los que escribir y colgarlos), de *Puñaladas en el aire* (una nube de cuchillos suspendidos en el aire) a *Suicidios en el limbo* (alambre rojo como venas), de los *Juegos de Tú* (sobre un tatami) a *Interiores* (unos kimonos con

dibujos de temática erótica), de los *Mapas Invisibles* (imagen gráfica de un cuerpo donde paradas de metro y conceptos de acupuntura se correlacionan) a *Wounds & Scars* (fotografías de textos inscritos en flores), de las fotografías de pies de *Japan Feet's Scars* a las del metro en *Japan Dead-living*, hay un recorrido en diferentes técnicas y géneros de composición que se desarrolla o *se desglosa* como una música de oratorio.

Su tema son las personas anónimas presentadas como héroes de tragedia, portadores de esperanza y a la vez como víctimas instaladas de manera inconsciente en el mundo (en el metro, en un party, en un banco). En el oratorio de Soler los personajes se encuentran en un mundo lleno de suciedad, de explotación, y de hormigón y a la vez ingenuos, como Hänsel y Gretel perdidos en el bosque salvaje de la gran ciudad. Sobre todos nosotros penden nubes de cuchillos.

La obra de Soler se desarrolla como un canto, un canto bien estructurado, de buenas imágenes, pero un canto de tristeza, que es a la vez una plegaria. Recoloca el espacio de la tragedia pero los episodios se recitan musicalmente. Como los oratorios que incluían sermones, oraciones, canto recitativo, canto de himnos y música devocional, Soler compone, como un narrador (el *historicus* de los oratorios), una música coral, que cuenta pero que lleva fundamentalmente al espíritu contemplativo.

El pensamiento visual de Ana Soler en esta exposición se estructura fundamentalmente en 3 consideraciones:

- en la memoria, es decir, en la experiencia del viaje,
- en la cicatriz, siguiendo sus palabras (pero creo que deberíamos matizar este término)
- y en la contradicción.

La experiencia y la memoria

Revivir -como lo hace la experiencia de esta exposición- es una forma de la memoria. Primero es el mirar, el ver; luego la imagen, sea expresión o sea idea, (el *logos* no se expresa sólo con la palabra, sino también con la imagen). En toda memoria hay a la vez que guardar o almacenar la imagen y su estrategia formal. Como el cuerpo guarda su biografía (de cóleras, de amores, de encuentros) en la topografía de la piel. Las

cicatrices, lo escrito en la piel (que sigue hablando de aquello que lo grabó), son la memoria visual de cada recorrido vital.

La imaginación y la memoria tienen una base común: la capacidad del cerebro humano para almacenar información. Actúan en conexión y ambas, en sus funciones superiores, se hallan también en conexión con la inteligencia. Podemos decir que hay memoria allí donde hay una evidencia de aprendizaje. Siendo el aprendizaje cualquier modificación relativamente estable de la conducta que se adquiere en el ejercicio de ella, o siendo la habituación del organismo a actuar de un modo determinado en vista de actuaciones anteriores. La memoria se basa así en la capacidad de retención y recuerdo de lo aprendido. Capacidad que indica que los conocimientos y las imágenes puedan ser almacenados de algún modo, durante un tiempo variable.

Primero es el ver, luego la imagen, sea exposición sea idea; el logos no se expresa sólo con la palabra sino también con la imagen, o con “das Wort zum Bild”, con la palabra que se infiere de la imagen (en palabras de Aby Warburg, en carta a Ernst Gombrich, edición de Dieter Wuttke, p. 177, 1998). De aquí que Soler organice su memoria visualmente y que esta exposición sea como una búsqueda del tiempo en Japón, a través de diversos tipos de memoria, como son el recordar activo, la memoria voluntaria o la memoria involuntaria, e incluso la memoria de la pasión.

A este respecto, Marcel Proust en *A la búsqueda del tiempo perdido*, nos da una lección magistral. Nos habla, de una memoria voluntaria o de la inteligencia y de una memoria involuntaria. La **memoria de la inteligencia** recopila datos, es discontinua, y jamás recupera la vida de las cosas, por ejemplo del pueblo de Combray podría decir muchas cosas, pero sólo *datos* (“y los datos que ella da respecto al pasado no conserva nada de él”). Y habla de una **memoria involuntaria**, que llega por medio de algún objeto (de su tacto, olfato, sabor, etc.), donde las cosas valen por su ausencia, donde del pasado se recobra el ambiente íntimo, no la geografía, donde uno –sumergiéndose dentro del río del tiempo– se libera del propio yo, del tiempo y del espacio. En el caso de Proust a través del sabor y del olor de la magdalena le lleva a los domingos de la tía Leoncia en Combray: en el pasado se recordaba al ambiente íntimo, no la geografía. La memoria involuntaria nos da la quietud dentro del río del tiempo. El alma-memoria que reflexiona sobre esta recuperación del pasado “se siente superada por sí misma”, pues ella “lo que busca” es justamente el país oscuro por donde ha de buscar.

Sobre los seres y los objetos del pasado antiguo –decía Proust–, queda el olor y el sabor, y así perdura mucho más: “recuerdan, y aguardan, y esperan sobre las ruinas de todos, y soportan sin doblegarse en su impalpable gotita el edificio enorme del recuerdo”. **El edificio del recuerdo** es el que Soler instala en el MACUF: una vez más, como en la antigüedad clásica, aparece la memoria unida a la creación de lugares, a la arquitectura, a las artes plásticas. También está unida la memoria a la música: “las imágenes de la memoria tienen sonido. Con el cine nos dimos cuenta de que las imágenes tienen música. Con la música sucede algo más antiguo y más íntimo: cuando te toca realmente puedes inventar tus propias imágenes y soñar cosas que no sabías que ibas a soñar. La música es como una selva (también la memoria): tiene límites, pero no los conocemos. La música es la memoria de los sueños”. Éstas son reflexiones del saxofonista Gato Barbieri en su disco *Caliente!* en 1968.

Y hay una **memoria de la pasión**, aquella de la que habla Apollinaire en *Les collines*: “Pénétrez le secret doré / Tout n’est qu’une flame rapide / que fleurit la rose adorable / Et d’où monte un parfum esquis” (Penetrad el secreto dorado / Todo es sólo una llama rápida / que la rosa adorable florece / Y de donde asciende un perfume exquisito). También presente en ese bello cuento titulado *Tu más profunda piel* de Julio Cortázar. Una mirada culta, como los cuentos de Julio Cortázar, donde sus fotos son fragmentos, teselas de un mosaico siempre incompleto. Como en esta exposición se pone de manifiesto, no es lo importante y renovador la fotografía en sí, como medio, sino la capacidad del sujeto que la maneja y su capacidad de pensamiento visual, el tener algo que decir, y hacerlo con arte, duende o como se llame a la originalidad. No es sólo la técnica (o los diferentes medios) de Soler lo que es el material base de su arte sino la fuerza poética que impregna cada una de estas imágenes.

En este sentido Soler intenta funcionar como memoria de esas marcas, de esas huellas, es una memoria atrapada, tanto voluntaria como involuntaria, en ese anzuelo de la herida.

La cicatriz o la huella

Un aspecto importante en casi toda la obra de Soler es el concepto de cicatriz, sobre la que ella misma ha escrito, pero creo que deberíamos matizar este término y utilizar en su lugar “huella”. En algunos textos previos la artista ha tratado de definir el sentido

de su trabajo, forzando el lenguaje a explicar su obra. Así señala en su texto *Reflexiones sobre la huella: lo que la cicatriz enseña y la herida oculta* (para la Exposición *Fisuras en lo cotidiano* de la Casa de La Parra, Santiago de Compostela, marzo 2006):

"La huella en la forma, la herida,... **la piel** no es solamente lo que envejece en un hombre o en una mujer, y lo que le hace agonizar en el sillón contemplando con horror los signos físicos de la obra de un tiempo y unas circunstancias vividas. La piel puede ser también el resultado de la caricia. Campo y vehículo de signos deseados, que suponen simétricamente a las versiones melancólicas de la impresión, la existencia de versiones que erotizan el organismo a partir de una pasión por su textura misma". Soler se instala en la paradoja, en el equívoco, en el doble significado, y al final en la contradicción, por ejemplo, cuando habla de cicatrices invisibles, pues no hay huellas invisibles aunque sí heridas. Hay una confusión en sus textos, pero no en sus obras. Pues la propia obra es huella, dado que el hombre es el único animal que deja esas huellas que llamamos imágenes. Cicatrices y heridas (también psicológicas) las padecen los animales (incluido el hombre) y así el cuerpo actúa como soporte, como en las fotos de los escareados y tatuajes de Isabel Muñoz de los *nyangatom*, una tribu de pastores y guerreros que habitan en la ribera del río Omo en Etiopía, la antigua Abisinia, realizadas en 2004. En el caso de Soler el territorio urbano aparece como inscripción de una filosofía. El artista revela lo que en el territorio y en el cuerpo acontece: huellas o cicatrices.

Pero da igual que el contacto sea de herida o de caricia, lo que queda ya la cicatriz ya el gesto pertenece a la arqueología de la piel. Las cicatrices, como ausencias sinuosas, los silencios cómplices, también ellos son filología. Hablan de nuestras experiencias y de ese *Da-sein*, ese existir aquí (en el metro, en el picnic) que muestran sus fotografías. Esos silencios que son negativos, tortuosos, como el silencio que surge del temor. Triste silencio de terror oscuro. Como dijo Marguerite Yourcenar: "el silencio que sucede a los acordes no tiene nada que ver con un silencio corriente: es un silencio atento, es un silencio vivo".

Isabel Muñoz retrata al ser humano en su desnudez cultural, no sólo en la física. Ante la cámara posan los hombres (pastores que modelan sus cuerpos, su propia piel) y las mujeres, nómadas que se presentan con todo su patrimonio, todo lo que tienen lo

llevan consigo, desde los amuletos, a la pintura, a las escarificaciones y a las cicatrices: **en el lugar del cuerpo** se establece su riqueza, su personal cosmovisión. Las marcas que vemos no son huellas de heridas y de lucha, sino impresiones en el cuerpo que hablan de una historia. La propia piel se viste unas veces con pinturas, otras con tatuajes, y otras son escoras, relieves en la piel, en su costra quemada por la acción del fuego. Como en sus otras series sobre los cuerpos en danza o los cuerpos en lucha (en la lucha de la danza y en la danza de la lucha) Isabel Muñoz ha convertido una experiencia del cuerpo **en territorio** de la mirada, en encuadre cultural.

Mientras que las fotografías de Soler aunque son fotografías de viaje no documentan sino que se convierten en **espacios de meditación** cifrados, breves, como un *haiku*. De alguna manera son parte de un cuaderno de bitácora, de pensamiento -como lo es el libro de 1906 *The Mirror of the Sea* de Joseph Conrad- que se despliega por la sala de exposición.

Emociones, sensaciones, cuerpos y lugares, la sorpresa y el desagrado, la herida y la cicatriz, se graban en este discurso plástico, un discurrir por diferentes lugares del Japón, pero que en el fondo es un viaje por dentro de ella misma. En la *Dialectica de la Ilustración* (1968) escriben Adorno y Horkheimer que el desarrollo cultural se realiza en la petrificación de los instintos: "a medida que el hombre aprende a distinguir, bajo la presión económica, entre pensamiento y sentimiento propios y pensamiento y sentimientos ajenos, surge la diferencia entre exterior e interior, la posibilidad de separarse e identificarse, la autoconciencia y la conciencia moral". Surge también el hecho de la creación de obras de arte, cuya imagen más emblemática será la de Odiseo que pide ser atado al barco para desoír el canto de las sirenas, el fin de la navegación. El llegar al puerto de la producción, de la realización, se antepone al placer de los instintos: "a partir del encuentro felizmente fallido entre Ulises y las sirenas, todos los cantos han quedado heridos, y toda la música occidental sufre del absurdo del canto en la civilización, absurdo que, sin embargo, es al mismo tiempo la inspiración de toda música artística". Soler se deja así llevar por esa reflexión que discurre o introduce su bisturí por la vida cotidiana del mundo japonés. Pero ese escalpelo de la mirada lo que encuentra y manifiesta son huellas, no cicatrices porque éstas tienen siempre forma, no son invisibles. Solo hay una invisible, la primera que sufrimos como dice Severo Sarduy en *El Cristo de la rue Jacob* (Barcelona 1987):

"todas las cicatrices remiten a una sola: la primera, la escisión umbilical, la única invisible". Más que un ensayo, el libro de Sarduy ("la primera parte es una biografía basada únicamente en lo que me ha dejado una marca en el cuerpo. Cicatrices, escrito en la piel") como la exposición de Soler es un libro de flashes, o un oratorio sobre las heridas sentidas o escarificadas en nuestra mirada.

Una de las obras se llama *Wounds and Scars* (nueve fotografías de textos inscritos en flores). La palabra Wound viene de *wunta*, antiguo germano, que significa o refiere tanto al golpe como a la herida producida; al igual que en latín, *ferita* es el arma y el producto; el término *scar* es la cicatriz, la costra, como el castellano escara, de *schara* del griego, la cicatriz, la escarificación. *Cicatrice* en latín, con etimología incierta, es una palabra que aparece tarde, por ejemplo en Francesco da Berberino en 1348 "tessuto che colma le ferite", y "segno che rimane sulla pelle in seguito a una ferita". Es el poeta Lorenzo de Medici el que eleva el término a metáfora por primera vez cuando la define como "ricordo doloroso di una triste esperienza" en 1492, precisamente el año de su muerte.

En castellano, la cicatriz es la señal que queda en un tejido orgánico después de cerrarse una herida, y en su segunda acepción "impresión que queda en el ánimo por algún sentimiento pasado". La palabra *herida* viene de *ferire*, que es golpear y por el uso se convierte en lo pasivo, en la herida, "perforación o desgarramiento en algún lugar de un cuerpo vivo" según la RAE; *ferimento* aparece por primera vez en italiano en otro artista, en Leo Battista Alberti, y *feritoia*, la saetera, es la ventana, la herida vertical en el muro de piedra de los castillos y torres fuertes para herir al enemigo. Por eso pensamos que Soler más que de cicatrices habla de esas huellas invisibles, o si se quiere, de lo que en cirugía se dice "manifestar la herida": abrirla y dilatarla para conocer bien el daño, para verla, para contemplarla. Pensemos en sus *Nubes* de cuchillos o de palillos, su contemplación nos produce la imagen del cúmulo, pero a la vez la de la presencia de su ferimento, de la angustia, y a la vez la de la contradicción, entre los palillos y el metal. Pero además de la contradicción Soler manifiesta o se expresa con la estética. No podemos dejar de recordar las líneas del arquitecto Louis Kahn a la hora de hablar del Panteón cuando señala:

La luz desde arriba es tal que no puedes acercarte a ella.

No puedes quedarte de pie bajo ella

Casi te corta como un cuchillo...,
Y quieres alejarte de ella
The light from above is such that you can't get near it.
You just can't stand under it;
It almost cuts you like a knife...
And you want to stay away from it.

(En sus *Conversaciones con estudiantes*, (Gustavo Gili Ed., Barcelona junio 2002, *Conversations with students*, Rice University School Princeton Architecture Press 1998)

En otras obras, cuando Soler juega con las perforaciones en las fotografías intervenidas, o en los dibujos producidos por los pinchazos, está de nuevo manejando el bisturí para "manifestar la herida": los *spots* hacen respirar esas imágenes, hacen a la iconografía respirar por la herida.

Aunque señalemos esta contradicción en el título de la exposición *Cicatrices Invisibles. (El desgaste incansable de la contradicción nipona)* esta existe sólo en los términos pero no en la presencia de las obras mismas. En las obras de Soler, el oratorio se despliega con una línea abierta, clara y apodíctica aunque siempre hay en ella ese juego equívoco, esa faceta que aúna dolor y belleza, herramientas y arte, como las agujas hipodérmicas como trazos de lápiz que configuran una imagen.

La contradicción como equilibrio formal

La contradicción o mejor dicho el juego de contrarios, que la lengua alemana distingue mejor con dos términos diferentes, *Gegenteil* frente a *Widerspruch*, contrariedad frente a contradicción, se da en las dos *Nubes*, en la de cuchillos y en la de palillos, en la que la artista parafraseando un texto de Roland Barthes sobre el hecho de la comida japonesa, el uso de la madera para llevarse los alimentos a la boca frente al uso del metal, olvidando sin embargo que los japoneses son los grandes maestros de la forja de cuchillos, y que aun mantienen el corte como un arte. No es otra contradicción sino ese juego de contrarios que se da en esta cultura elevada a categoría visual en la obra de Soler, palillos que gravitan frente a cuchillos que penden amenazantes. Es la contrariedad o que la mirada de Soler recoge, o lo que nos asombra a todos en la experiencia japonesa, la cohabitación de lo crudo y lo cocido, del kimono y de las

marcas, de la tradición y el hormigón, es decir, la *no transición* entre modos de ser, o el *perpetuum mobile* del ser humano.

La última pieza *Japan Dead-living*, habla de una población que duerme en los medios de transporte, que su sino -como cuando hacen turismo- es estar en movimiento permanente. Ahora es la fotografía como medio la que sirve como imagen, no sólo el documento sino la intervención en el archivo digital o en el soporte donde se producen esos *spots*, esas marcas que no existen en la realidad pero existen en el pensamiento (visual).

La contrariedad aparece en los *Japan Pic-nic* y los *Japan Homeless* recogida o manifestada en la similitud del uso de plásticos y de los jardines de la ciudad, unión de contrarios en la imagen casi especular de una sociedad que se retuerce como en sus propios pies. En la pieza *Sin título*, dos figuras construidas con alambres que enfrenta a la imagen de una colegiala japonesa vestida de moda actual y a una vestida de un kimono en el enfrentamiento de dos formas, construidas semejantemente, *estalla* o *cristaliza* el mensaje de la artista. Como antes lo había realizado en *Ropa interior-ropa exterior*, con cintas de látex en 1999 o en la figura de *Dormida muerta. Doble* con resina de poliéster y alambre de 2001, una pieza también colgada.

Este sentido de *dibujar en el espacio*, que como he dicho viene de Julio González o de David Smith, utilizando la línea como elemento básico de expresión, alcanza su mejor momento en aquellas excelentes imágenes que creó en el 2000 con agujas intramusculares como *Mira cómo me has dejado*, dibujos en la pared que se convertían en relieves. Es una preocupación lineal de remarcar el espacio (a base de la interrelación de ciertas líneas y de la carga de líneas formadas por las agujas) que más allá del contorno representativo (del representar un rostro o un cuerpo) y de su ritmo y musicalidad "dimensionan" la superficie plana, "crean" más que un espacio una sensación de volumen y de sensualidad. Aparece también en *Labios mayores*, pieza de plástico del 2002. Los gestos gráficos son gestos breves, escuetos, pensados, pero en absoluto, fría y eminentemente representativos, sino compulsivos: ***entre el eros y el thanatos.***

Otras veces el dibujo se consigue a base de perforaciones, como en las fotografías intervenidas en esta exposición o en su dibujo de dos metros de *Dormida* del 2001, a

base de vacíos o de reservas como la mano en las cuevas de Les Trois Freres, Pech-Merle o el estarcido de la mano en la cueva El Castillo en Cantabria.

Hay también excelentes dibujos de trazo, al margen de las perforaciones, como las tintas rojas sobre ramificaciones de los objetos en papeles de 100 x 70 donde la caligrafía transforma la inmediatez de los objetos en otra imagen, donde la tinta **precipita** otra forma, y **crystaliza** en el papel la ironía (hormas de zapato, pulmones o sujetador, en venas, alas o corales), *Lung-wing*, *Coral-bra*, *Veins-hills* todos ellos del 2004. Soler prolonga la vida, la organicidad de los objetos, sean zapatos o sean tijeras como los *Cutter-growings* en acero cortado con láser. Sean en el papel o sean piezas tridimensionales colgantes, y no estructuras autoportantes, la artista dibuja en el aire, recita su oratorio, muestra la fragilidad de lo suspendido en el espacio o lo dibujado con alambre. Este transvase entre el dibujo, el relieve, la escultura, o la instalación está en toda la poética de Soler.

La obra de arte se diferencia del objeto, por eso el artista crea una obra y el artesano produce un objeto. Crear es un modo de alcanzar la verdad que se manifiesta en la obra. Lo vemos claramente en las dos *Nubes* de cuchillos y de palillos. El artista es solo el medio de ese acontecer, un "im Schaffen sich selbst vernichtender Durchgang für den Hervongang des Werkes" en palabras de Martin Heidegger (p. 29 *Der Ursprung des Kunstwerkes*). La verdad que se presenta en y con la obra se desvanece en lo increíble. La verdad que se manifiesta en estas obras no se deja apartar, cuelga sobre nuestra presencia y sobre nuestra conciencia.

El carácter utópico del arte que Adorno describió se muestra en toda la obra de Soler. La búsqueda inalcanzable de un mundo mejor, así Soler mezcla la vigilia y la hermenéutica, cifrada en los puntos blancos, como si estos recondujeran el subconsciente de los anónimos retratados. Soler busca, o **puntualiza**, en esas fotos una psicología del pensamiento. A través de sus trazos inmoviliza Soler, al observar, definir, describir y subrayar una visión diferente del cansancio que muestra la foto documental. La fotografía de Soler **cita** de la realidad, toma una aparición de la realidad con el "objetivo", y al elegirla la simplifica. El detalle, en la paradoja de la simplificación, aumenta el objeto de la mirada, el torso (de los pies, de las cabezas dormidas) se convierte en elemento autónomo; la fotografía deja de ser reportaje y se convierte en obra autónoma.

Hay algo en esta exposición de Soler del *Coup de Des* de Mallarme, donde el poeta nos presenta el lenguaje escrito dentro de una complejidad de códigos, que hacen ampliar su complejo significado. Mallarme nos demuestra que el lenguaje escrito, que es además susceptible de ser oído, tiene capacidades no sólo semánticas y musicales sino también visuales y espaciales. No es raro encontrar personas en las que su memoria visual hace que su primer contacto con un texto escrito se da por su apariencia visual, su tipografía o su lugar en ella. Desde Mallarme el lenguaje escrito no debe ser entendido únicamente desde una perspectiva significadora sino también visual y oral. Mallarme transgrede los límites de la significación para colocarnos las letras y los textos en la página. Soler nos presenta una exposición que por una parte es un oratorio, pero por otra, juega con las técnicas como con golpes de dados.

Así conecta sus signos visuales en un orden no gramatical, se sale de las reglas de la gramática plástica anterior. Si las estrofas de los poemas de Mallarme tienen una situación especial, no azarosa, son producto del esfuerzo del poeta por lograr una significación que no se la da la ortografía, ni la función de las palabras en su sintaxis sino que se logra con su posicionamiento en el espacio (y en el tiempo, de lectura), espacio y tiempo que posibilita el papel en blanco desafiante. El lugar del cuerpo plástico en Soler ocupa toda la exposición y cobra una renovada importancia casi como si fuera un texto único. Una importancia no funcional, como en la gramática tradicional académica, sino semántica, denotativa, como en los poemas de Mallarme el movimiento y lugar de las estrofas en el blanco del papel.

En el fondo subyace en estas fotografías transversalidad más que transparencia, referencia histórica más que imagen abstracta. Son imágenes simples en las que aparece la elegancia no de lo bien enfocado, sino de una mirada que arrastra mucha historia. En el caso de Soler la experiencia visual es siempre acumulativa, capaz de fermentar y hacer emerger imágenes con una semántica nueva. El lenguaje de Soler se basa en la memoria de lo percibido y la asociación de lo acumulado.

Hay distintas posibilidades de descripción de esas fotos o de esas hormas de zapatos y también diferentes maneras de clasificarlas. Soler nos indica que existen paralelas, que existen formas de *Erzeugung*, de formación de mundos igualmente reales y paralelos; el arte es un medio para saber de esa *Welterzeugung*. Cada obra es un símbolo complejo: no sólo está ahí, sino que se refiere a algo, pero nunca de la misma

manera, la representación es una forma de denotación. Las fotos de Soler no son documentación: una imagen puede representar un objeto sin ser para nada semejante a él, lo mismo que una foto puede mostrar a alguien sin representarlo para nada. No hay un arte realista total, que muestre lo que hay, sino que toda percepción es cultural, es decir destilada, cada mirada construye un mundo, o una interpretación. Y Soler aquí en la alquimia de sus fotos e instalaciones *nos precipita* un mundo que está ahí, en su Japón, y a la vez nos lo *cristaliza* en una mirada de reflexión.