

L'experiència del dibuix en Susana Solano és, en si mateixa, un centre i un confí, una ànima fosca i un esperit obert, una constant recerca de sentit i alhora una extrema divagació en el silenci. Aquesta primera revisió de vint anys de dibuixos inèdits de l'escultora, que he estat realitzant durant els darrers mesos per a la seva exposició del Macba, en seleccionar-los, en repassar-los vàries vegades al seu estudi de Gelida, ha fet aflorar una radical juxtaposició que la ve caracteritzant des de sempre, i m'ha obligat a una necessària decantació en aquella dualitat —no sense sorpresa, clarament escindida en el dibuix— que ja s'entreveia en la base del seu pensament escultòric, i que vaig assenyalar en l'assaig dedicat a la seva exposició del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid.¹ En aquell text em referia a com l'artista se serveix de la rememoració per arribar precisament al silenci i a com sacsejava les lleis fixes de l'escultura constructiva per interessar-se majorment en una confrontació dialèctica amb el món, copsant les seves imperioses fluïdeses i posant en valor aspectes com la fugacitat, l'absència i la transitació, per fer-nos partícips d'una trèmula realitat antropològica. Ara, en fer aquesta revisió a fons dels seus dibuixos, els aspectes més relacionats amb allò que sustenta el recés vital del silenci, com la restricció i la pausa activa són, sens dubte, els més notoris.

En realitat, el dibuix és l'eina més pròxima al pensament net, directe, el precís diagrama mental on cada artista pot manifestar les seves inquietuds més fonamentals i els dilemes de la forma més decidida, més desmaquillada, més inquisitiva. De la manera com el treballa l'artista, no és estrany que ella mateixa manifesti entendre'l donant-li un valor preferentment actiu d'atrapar la pròpia circulació del pensament en brut, que de posseir a través d'ell la imatge desitjada: "acción rápida de un reflejo, introspección de pensamientos libres que se desvanecerían de inmediato si no los registrara".²

No preàmbul de la imatgeria escultòrica, sinó acció decidida i també, com veurem, acomodació a l'espai com a topografia vital dels estímuls de la ment. En el seu dibuix es pot constatar fàcilment com simultanieja dos comportaments lleugerament diferents. D'una banda, l'aborda com un esforçat endinsament en una plural realitat d'espais referits a l'home. Exploracions en geometries —en les que li agrada de recrear-se quasi palplant-les— que emmagatzemen vides poderoses, trencadisses, fugisseres, imantants, toques (molt més en el dibuix que en l'escultura) per una constant tendència al suggeriment antropomòrfic o en confluència amb elements naturals. Molt sovint, però,

es dedica a una altra vessant del dibuix que es caracteritza per fer ascètics recorreguts que li comporten llargues pauses en el desconeixement. Comportaments alterns que podríem justificar com la bona complementarietat que aniria del dibuix projectual al dibuix processal, però que prefereixo interpretar com el negre i el blanc de l'escriptura, dualitat equivalent a l'alternança entre memòria i silenci a les que em referia al principi, entre el dir i l'esperar, o encara més, l'anar i venir per una transmissió apassionada que ve pautaada per uns legítims buidaments.

L'artista ha practicat ambdues formes del dibuix des dels seus inicis escultòrics a finals dels anys setanta, i mai les ha abandonades, potser perquè hi ha descobert aquesta doble qualitat que li és ben útil. L'igualmente de l'experiència del captar, concebre, i conèixer amb l'inexperiència del recomençar, del desdir, del prefigurar. Pot així, depenent de les èpoques i circumstàncies, en unes ocasions penetrar i fer més fiables, per mitjà del dibuix, les múltiples circumstàncies de la realitat (no tan sols de la que és visible sinó també de la sentible) com a bona i cautelosa escrutadora, d'una gran profunditat psicològica, que ella és de la vida. Els impactes visuals s'adhereixen a un laberint de sensacions per acabar penetrant en dominis inescrutables, per als que tracta d'apuntalar provisionals architectures espacials. L'artista es deixa portar pel calidoscopi d'encreuaments que se'n deriva, i en surt amb imatges precises, sintètiques i alhora fluctuants d'aparença, amb significats imprecisables dansant al seu voltant. Concretes imatges estructurals, però curiosament no inanimades, l'energia de les quals les insufla d'una vida abstracta, facetada, mudable, fruit de la personal manera que té l'escultora de tractar cada presència en una mena de lliure, irreal, i dinàmica autoexperimentació i autogeneració. Es produeix, així, en el dibuix una delirant indagació en la substància conceptual que sustenta cada imatge, una indagació expansiva no del tot sincronitzada a aquella altra realitat escultòrica associable a ella. Ara bé, en d'altres no menys llargs processos, en canvi —com veurem més endavant—, l'artista ha freqüentat una mena de dibuix de caràcter més exploratori i balbucejant, com qui ho ignora tot, tant de fora com d'un mateix.

A través dels temps, Susana Solano ha treballat i ha entès el dibuix, per tant, com una conquesta i també una desaparició, una passió i alhora una iniciació, un creixement voluptuós o bé, tant sols, una primordial puntuació. Les dues maneres han estat sempre complementant-se, esgotant-se una després de l'altra, una per calmar l'altra, o potser una i l'altra per donar-se sentit mútuament. La primera, doncs, més pròxima a un pensar en "estar", en habitar espais possibles, en rescatar-hi atmosferes, en refer experiències sensibles dotades de carcassa. I l'altra estarà abocada a un lliurar-se a "ser" sense més, a

una total incardinació amb l'ànima del paper, fonent-se d'aquesta manera dins un mer esdevenir.

Hi ha una gran i comuna aspiració de l'inexistent vers l'existència. És com una força centrífuga que creixés en fora de tot el que es belluga en mi, imatges, somieigs, projectes, fantasmes, dissenys, obsessions. El que no *ex-sisteix*, *in-sisteix*. Insisteix per existir. Tota aqueixa multitud de petites coses que fan un petit món s'empenyen a la porta del gran, del vertader món. I és altri qui en té la clau.³

Extremes actituds es recullen en aquesta dilatada pràctica del dibuix, fruit de la gran activitat mental, perceptiva, sensitiva i també memorial de l'artista. És el més desprotegit costat processal, el d'una comunicació desmemoriada amb la gran i absoluta buidor blanca, el que —en definitiva— proporciona la sintaxi més desinhibida, més electrificant, la que neix en trencar abruptament el ritme del saber, la que supera la il·lusió de les imatges i es perd en un natural fluir tan difós com impregnador, tan laberíntic com decidit, fet d'una gran tremolor subterrània sumada a una impactant sinceritat. Tot aquest dibuix de l'extrem oblit davant el gran pou blanc, sembla obeir a la més remota nocturnitat del pensament. Una nocturnitat forta i transparent com el vidre, lleugera com l'aire i plena de descàrregues perilloses com el foc.

En aquests forts episodis dibuixístics que podríem anomenar de “propòsits primordials”, que hem vist incrementar-se fortament al llarg dels darrers cinc anys i dels que ens ocuparem especialment en aquesta anàlisi, hi ha un pas imperceptible que sovint els fa saltar de l'ordinari a l'extraordinari. Actuen com a regeneradors, com a reparadors del desgast en el percebre, en el recordar, en el sentir respecte a quelcom donat, tot buscant una mena de sintonitzacions, d'aclimatacions al lloc del paper; i que funcionaria com un espai on ajustar-hi tot allò que fa possible no la forma que determina la sintaxi d'un artista, sinó la força emissora que la vehicula. En ells podem resseguir, amb una sobtada claredat, quelcom similar a la substància prenatal del llenguatge.

Aquesta faceta del dibuix, que trobem en intervals i que han estat molt freqüents al llarg d'aquests vint anys de treball, tracta de dialogar amb les potencialitats intactes inherents a la noció d'interioritat. Un interior sense subjecte i sense comentaris, acoblat a l'univers, irreductible, convertit en primera experiència de transició, en incipient itinerari per la infinitesimal pell del paper, per aquella poderosa immensitat amb la que se li insinua a l'artista. S'hi congreguen en aquesta intensa experiència els mateixos

aspectes que Octavio Paz usava per definir l'escriptor complet: "Sonido y signo, trazo inanimado y magia, organismo de relojería y ser vivo."⁴

Aquests interessantíssims intervals, mereixen una especial atenció per sobre de les variades iconografies o móns suggerits en les altres sèries de dibuixos realitzats per Susana Solano, potser perquè com sempre s'ha vist en la seva escultura —i com bé demostra en el paper—, malgrat les fortes presències físiques, l'artista ha estat constantment abocada als contrasentits de les formes constituïdes, o dit d'una altra forma, a la volatilització de la presència. Com a organitzadora d'espacialitats que parlen de l'home, és una escultora interessada abans que res en la força procedent dels aromes dels llocs, de les fissures en la comunicació, de la fragilitat de l'home, de les realitats mudables, i dels esdeveniments senzills.

Per això, entrenar-se a crear recorreguts de sentit en el paper, com fa periòdicament a la manera de saludable exercici de desposseïció, provar a mesurar-se amb aquell buit manifest de la petita o gran superfície blanca —i no ens referim precisament a l'enfrontament simbòlic amb la buidor creativa del pla intacte que espera rebre i ser cobert de significats aliens, sinó al fet que se li presenti com a lloc que respira les seves pròpies condicions, que espera que se'l tracti com a eco de si mateix—, això altre comporta una ascètica aclimatació als graus zero de la pròpia escriptura escultòrica, un deturar la sobrecàrrega de la sedimentació sintàctica, per fer aflorar humilment tota la fenomenologia del buit sobre el simbòlic full blanc. Li suposa sotmetre's a la major parquedat possible de mitjans, la de posar en suspensió tot el que ha estat prèviament après, per deixar que el lliure fluir en aquest món minúscul la sorprengui i deixi grans rastres a la porta del gran, d'aquell que és més visible i on aparentment els codis ja semblen prou clars i expressos. Aquesta experiència probablement sigui per a Susana Solano, un no voler deixar de prendre consciència que el vertigen del descens, per a confrontar-se amb les raons elementals de sentir-se a si mateix "ser", sovint ajuda per veure-hi millor.

Aquesta mena d'endinsament volgudament areferencial en la superfície rectangular del paper comporta detectar al propi espai —per convertir-los en atributs vivents—, els graus i els potencials de llum, d'espessor, d'escampada, de fondària, de lliscament, de condensació, de turbulència, de calma, de tancament, d'inflor, d'obertura, de tibament, de levitat... Totes són, al cap i a la fi, insubornables maneres de prefigurar la idea de territori, de considerar la mudança com a forma objectivada de la pulsio, i l'ordre inquietant com a principi bàsic de la formulació d'espais de vida.

L'arravatament del buit és el factor primordial en tot el pensament de Susana Solano. Ell ens entronitza en una trastornant comunicació amb les zones més secretes i impenetrables de l'home. En aquests darrers dibuixos, una altra mena de buidor preconstructiva s'hi instal·la com a recés energètic, després de l'espectacle de les formes, o entre elles. Gairebé com un paral·lelisme a la pròpia vida, si atenem la màxima d'Antonio Porchia, segons la qual: "La vida se compone de varios actos, pero la hallamos en los entreactos."⁵

A manera de mers símptomes d'organització naixent, dibuixos de xarxes, de retícules, de geometries trencades, d'espitals acumulades, de tèrboles nebulositats atapeïdes, d'escriptura indesxifrable, de fletxes perdudes, actuen com a desert, com a entreacte incommensurable que contínuament esborra i fa desaprendre cada pas donat en la superfície encadenada de la vida. La resta són els esdeveniments, però com bé diu Italo Calvino: "Una vez incluidos en una vida, los acontecimientos se disponen en un orden que no es cronológico sino que responde a una arquitectura interna."⁶

Els esdeveniments vénen lligats per un fil personal, íntim, ahistòric. En Susana Solano és ben clar que els trams que els separen, els espais d'espera, les zones de latència dipositades en el dibuix, és precisament allà on se cimentarà l'esdeveniment. Perquè en aquell estadi subjacent el diàleg amb la impermanència, amb la desintegració, amb els extraviaments, amb la nocturnitat de la visió, amb els fluxos i les seves dislocacions, són més evidents, però també més portables i menys transcendents. En aquesta zona de recés és on el seu discurs relega la imatge constructiva al simple fet primordial d'ordir, de tramar, d'assenyalar provisionals traçats de vida. De cadascun d'ells en rebem sobretot l'enfrontament amb l'íestable, amb el transitori, que vol dir amb la dolça levitació però també amb l'abrupta caiguda, amb la tènue brillantor i alhora amb la força clarobscura, amb la pauta ritmada i amb el caos, amb allò sublim i amb el més prosaic, amb tot guanyat i tot perdent-se.

Arribat a aquest punt, la seva obra on sempre hem vist intersectar-se els aspectes confessionals amb els ontològics, els vivencials i comunitaris, els privats i col·lectius, desfigura i ho reordena tot de nou per revelar-nos metafòricament, sense relat ja possible, quelcom que s'acosta a les més íntimes freqüències dels trasbalsos interns de la humanitat. L'artista troba una rara bellesa en el fet de filtrar-se per les capes més ocultes de les vides interiors, i la intimació amb el no-res més absolut li proporciona una llibertat excepcional en el travessament de tots els temps i de tots els recobriments.

Rescata el passat deixant-lo perdut dins el present, i es reexperimenta dins una nova temporalitat que deixa l'experiència a un costat per retrobar la benjaminiana noció

de pobresa i misèria del temps, implicant-se amb allò que és escàs per pensar nous ordres i noves realitats. Travessar el temps de la caducitat, comporta invocar el temps de la repetició, un temps definit pel silenci i on no és possible cap figuració.⁷ El present extraviat de Susana Solano és perfectament associable a una lògica de l'inconscient modern que basteix un temps construït (fet de fractures i desnivells), per treballar justament dins els propis conflictes de la mateixa precarietat, tractant de commoure els seus límits.

Tot això ajuda a entendre com arriba a ser d'incorpòria, d'immanent, de fenomenològica la carcassa arquitectònica en l'obra de Susana Solano. Si en la seva escultura és interessant de veure com la vacuïtat aspira a obtenir fesomies, com l'espacialitat vital es manifesta per mitjà de fortes i a la vegada vulnerables arquitectures del sentir, el paper li permet d'habitar el buit directament, solcant-lo iconoclastament, i de poetitzar els encontres amb ell fent aparèixer les friccions i també la muesa, les interferències i la pròpia perplexitat, per mitjà d'uns rastres plens de sensacions, del propi tràfec de construir, de jugar a mesurar, entrar, perdre's, inventar camins pel món, dins la nit, sobre el cos, per llunyanies estimades, i enredar-se en els seus fluxos, en els seus vertígens, en les seves atraients no-imatges.

Susana Solano franqueja el dibuix com qui s'obre a estímuls inesgotables, cada cop nous, però també cada cop més antics, més amarats i per tant més ferits de vida, més duradors en la imprimació de remors, en contagioses desorientacions, en ponderades estructuracions, en aventurats freqs.

Les deformacions de l'ordre

Ja des dels seus primers dibuixos, un sens fi de retícules, d'entramats, de puntuacions regulars, de signes repetitius, o de xarxes geomètriques, apareixen amb freqüència. Però malgrat la seva aparença, ni els ritmes entrellaçats que recorren les superfícies són reglats minimalistament, ni les superfícies atapeïdes de pulsions són gestuals. En aquests treballs hi ha sempre present una mena de comportament natural que tindria més a veure amb les funcions de teixir, ordir matèries, recomposar des del trossejament, trenar, que són pròpies de la mà de l'home elaboradora d'unes estructures primàries, preculturals.

Aspecte que permet entendre perfectament un dibuix de meres puntuacions verticals en tinta vermella sobre un paper vegetal de 1979, al costat d'un suggeridor dibuix de grans dimensions de 1998 fet amb l'acoblament irregular de petits triangles grocs. El primer com a eficaç principi de territorialitat associable a aquelles primeres lones creades per l'artista on el regular cosit seqüencial dels marges (després tensats a

mà) la portaria a obtenir els seus més primerencs i tous espais interiors. El segon com a insistent figura de llum que sembla un oceà iridescent, una terra de fruits daurats, o una sagrada malla de sexes. Els dos dibuixos fluctuant dins d'aquesta oscil·lació que li és tan pròpia a l'artista, de passar dels espais tàctils i íntims a entendre la superfície treballada com una analogia de la gran corporeïtat còsmica, de la que en són igualment partícips la terra, l'aigua, el cos de l'home o la volta celeste.

De la mateixa manera, per a ella, els signes ortogràfics difícilment configuren paraules. En tot cas, emergeix la vibració subtil del seu organicisme abans que la veritable assumpció de significat. En 1992 apareixen de forma reiterativa sobre el paper unes lletres inconnexes, com a pluja gris de signes, a la manera de cucs entintats que travessen els papers. D'igual manera, en 1980, una sèrie de dinàmiques corbes es desprenien de superfícies pautades cobrant vida autònoma, com parèntesis que no troben la paraula a protegir i que finalment es belluguen etèriament, alliberats del fet de ser deutors d'uns continguts, ara inexistents. I encara més enrere, en una sèrie de 1979, nerviosos mapes de línies trencadisses, associables a autèntiques gràfiques de vida, semblaven desteixir-se irremeiablement, per caure avall en una mena de transició fugissera i deixar marcats rastres en les arestes, tot anticipant un procés similar que la paraula "Àfrica" sofrirà en una sèrie de dibuixos de 1993.

Abans d'entrar en els múltiples significats que envolten la sèrie de dibuixos *Àfrica*, recordem unes instal·lacions de caràcter similar on pauta i descontrol s'encavalquen en una sobtant amalgama de precipitació i fre, d'acció i desorientació, velocitat i esfondrament, molt característica en algunes obres de Susana Solano, que explica per si sola el fort principi de desaparició que domina la seva estètica, en el sentit que ella mateixa apuntava de "buscar un estar per trobar sempre un desmai".⁸

En l'avantprojecte de la instal·lació a l'aire lliure *Casiopea* (que finalment no va ser realitzada), concebuda en 1991 per a un paratge californià, hi predomina entre altres aspectes un involucrar-se vers el fons, reduint tota l'experiència espacial a un mateix pla visual, format per un ric viatge d'acceleració, parades i retopades, que posteriorment l'artista associarà al moviment, ordre, forma, valoracions de la llum i proporcions que determinen la constel·lació Casiopea, de la que aquest projecte va prendre el títol. L'artista ho explica amb aquestes paraules:

Aprecié la vegetación y los desniveles profundos que conformaban el paisaje. En ambas ocasiones tuve la sensación de encontrarme en un escenario de escala muy íntima, aunque su proporción física fuera gigantesca. La estructura de los árboles es abrupta y sus copas espesas, incluso en los niveles

más bajos, y en mi análisis de observación sensorial quedaron retenidos como un crecimiento a la inversa, desde arriba. Las pendientes son siempre palpables como si no existiera diferencia entre el plano vertical —barranco— y el horizontal —suelo—, porque se trata de un mismo plano, una pendiente abrupta que marca tu avance. Paseando por las zonas más bajas me invadía la sensación de ser un animal que en su andadura tuviera que sortear en carrera serpenteante los árboles, las pendientes, sin poder correr jamás en línea recta. Este aspecto animal quedó de repente asociado a las madrigueras de conejos; más tarde, en la ciudad analicé cómo se desliza por inercia una pelota cuando es lanzada suavemente por una pendiente salvando o chocando con los obstáculos que encuentra a su paso, el cambio de dirección, el rebote, el plano inclinado; en ambas ocasiones, el zigzag era la línea que aparecía más destacada.⁹

En la instal·lació *Croissant la demi lune*, de 1992-1995, uns cossos esfèrics irregulars i de diferents dimensions van a parar, en una mena de viatge tumultuós o podríem dir de caigudes imparables, sobre grans sostres alts d'un recinte universitari de Maastricht i, després, en fosos interiors del Bonnefanten Museum, on finalment es varen instal·lar. Per altra banda, la instal·lació *Meditaciones no. 10*, de 1993, se'ns presenta com una gran plataforma quadrangular i rasant, amb petits moviments d'elevació (segons l'artista "com una catifa que quan l'aixeques té el seu propi pes"),¹⁰ que conté aturades sota seu, quasi invisibles, unes grans boles de fusta que no semblen participar de l'altra serena acció de tancament, sinó que componen una situació aleatòria en relació al tancat, com dues accions i dues direccionalitats que es contradiuen i ens inquieten per la seva absurditat. O potser veient-ho des d'una altra perspectiva molt vigent en l'obra de l'artista, una peculiar manera de fer que les claus més insondables del secret convisquin amb una mena de gran ordre trontollós.

En la sèrie de dibuixos a la que ens referíem abans, "Àfrica" és una paraula cansada, les seves lletres se situen dins l'espai del paper inconnexament, esfondrant-se, imbricades sense concert unes a les altres, desvirtuant el nom de procedència, invertides com en un mirall, lliscant en una desolada errància. En general, paraules i signes són ressuscitats i a l'instant perduts en la vastitud d'un món interior, que se sap impel·lit a un continu desdir, tal com apunta Paul Auster en els seus versos:

palabras
que apenas tienen significado. Hasta el final
quiero igualarme
a cuanto el ojo
pueda, quiera
traerme, como si

finalmente
pudiera verme a mi mismo
liberado
en las cosas
casi invisibles.¹¹

Àfrica —segons Susana Solano— és “l’amiga”,¹² donat que se li manifesta com el gran pou de ressonància de la fragilitat del món, el gran pòdium de febleses (fetes de falses forteses i de confluències impossibles) que minen la humanitat. Potser per això el mapa d’Àfrica és tants cops acaronat com un buit reverberant endins, que al seu temps es convertirà en nostàlgica cabellera de patriarca, en pedra immòbil enmig d’un riu desenfrenat, o s’explorarà a si mateix com a imatge irreconstruïble en forma de precari encaix de petits fragments, o sofrint una subtil transmutació en calaveres flotants. Les fluctuacions i l’impertorbable, la saviesa del món i les seves amenaces, la unicitat i la desintegració, el passat infinit i el present dislocat, totes aquestes col·lisions sorgeixen de la seva llarga experiència africana i podem analitzar-les en l’observació d’aquests dibuixos.

El viatge, per a Susana Solano, que en aquests deu últims anys ha intensificat a localitats de difícil accés on home i natura formen part d’un tot cohesionat, com Indonèsia, Etiòpia, Guinea Bissau, Burkina Faso, Mali, o Algèria, no és nostàlgic, utòpic ni revelador. És el temps de les confirmacions d’unes intuïcions ontològiques sobrerament conegudes i anticipades per l’artista. Per això, en els relats que elabora després dels seus viatges, un genèric passat permanent està sempre encreuant i trasbalsant la seqüència dels seus temps personals. Les civilitzacions remotes no li proporcionen el flamant territori de la descoberta sinó que l’aboquen a la més descarnada mirada endins, endins seu com a extensió d’una desassossegada penetració en l’home. El viatge se li presenta a Susana Solano com el lloc de les confrontacions més radicals amb la seva pròpia sensorialitat i, per tant, una mena de pertorbador endinsament en l’experimentació compartida del projecte de l’ésser humà. Un lliurar-se a una mena d’autoexposició sense proteccions, sensual i al mateix temps rebel, des d’on catalitza nítidament les friccions, les dialèctiques i les borrositats de la condició humana.

D’ací que, no tan sols en els dibuixos dels que parlàvem anteriorment, sinó en tota l’obra de l’artista hi trobem una mena de passió dantesca per la grandiosa mística del Moviment diví que relliga homes, criatures, cels i terra, visibles en les fraternals relacions entre la llum i l’aigua, sovint presents en la seva obra. Però en la visió de l’artista no hi ha

Paradís on ambdós elements s'identifiquin ni, per tant, una forma d'esperança en la seva simbòlica fusió, ni encadenat clar en el sistema de relacions ascendent o descendent. La contemplació de les últimes llums o de les últimes ombres no està dirigida vers l'inacabable joc de miralls darrere dels que s'amagaria la divinitat. Ni tan sols és una contemplació sinó una implicada, realista, convençuda i compromesa transició per una opacitat més peremptòria, més quotidiana, més igualada a ella, més pròxima: la del propi ésser humà, atrapat pel desequilibri qui li causa tota la seva llarga fortalesa convivint amb tots els seus grans naufragis. L'afrontament, cara a cara, amb el que ella mateixa anomena "la força de la debilitat",¹³ amb una mena d'escolament generós de la vida.

Amb la seva mirada intimista i femenina vessada al món, ens parla d'una existència pertorbada, feta de fermeses i dissolucions, d'una invalidesa de l'ésser trobada en el mateix magnetisme de la incertesa. Perllongant el senzill fet d'experimentar sensacions com la seducció de "bañarme en una hermosa curva negra del río de agua poco profunda y pedregosa",¹⁴ l'artista se sent fascinada per la incerta claredat de les subterraneïtats de la vida. I ha desenvolupat una personal forma de moure-s'hi guiada per una, d'altra banda, gens estranya conjunció de sagaç feminitat i subtil orientalisme, de similars fonaments per la manera com ambdues posicions troben precisament en la penombra l'explicació de la llum.

Acumulacions, distàncies. La imatge del cargol

Lletres, signes, segments o paraules són, abans que res, ortografia expressiva. Una mena d'organismes vius que s'acompleixen sobre el paper, on neixen i sucumbeixen tocats per una vida instantània, primordial i mutant. Matèries orgàniques com l'oli i la cendra hi han estat incorporades per l'activa vigoria dels seus rastres. Encara que siguin successos a petita escala això ens porta a interpretar d'una manera més precisa altres obres de l'artista que funcionen emfasitzant els sistemes acumulatius. Acumular, en el sentit que ho fa Susana Solano, no voldria dir necessàriament retenir, sinó sentir precisament que tot s'escapa, entendre com és d'elusiva la vida.

Em refereixo a dues obres recents d'un gran colorisme, *Senggo*, de 1997, que té com a element central una columna de fotos d'aparadors del tercer món saturats de productes alimentaris, i la taula de menjador *Any d'art 97* on, entre les desiguals plataformes horitzontals de fusta i vidre que componen el pla superior, ha creat un mantell intermedi amb targes d'invitació de tot un any d'activitats artístiques. En ambdues actuacions potser calgui valorar allò que no veiem. Darrere l'alegria de

l'acumulació per la subsistència (sigui de primer ordre o sofisticada, com es desprèn d'ambdues obres respectivament) hi ha distorsions, hi ha incomodacions subjacents fruit dels desordres culturals que tota societat arrossega. Acumulació no en el sentit de suma estratificada, ordenadora i benefactora, sinó en el sentit babèlic i convuls del terme. L'acumulació és doncs practicada per l'artista més aviat com a "remolí d'atzar",¹⁵ entès en el sentit prometeic de petit espai de llibertat on l'home pot equiparar-se a l'univers. El que en podríem dir, una escenografia provisional del soroll.

Hi ha, per altra banda, per part de Susana Solano una voluntat de referir-se a les dobles pells de les coses, ben manifesta en els dibuixos. La doble pell entesa com a vida mudable, recanviable, substituïble, no tant en el sentit de fer-nos conscients de l'emascarament, com es propi de certes estètiques corporals nascudes en els anys noranta, sinó més aviat en el sentit de desocultació i de transferiment vers l'interior. El desig de passar per les turbulències que hi són implícites, de rescatar la densitat de les coses, conscient que a la fi no hi trobarem res més que allò que ella anomena "la pols del temps".¹⁶ Susana Solano està interessada en fer aflorar les tensions de les dobles epidermis com una forma més de filtrar-se per entre les ombres de les coses. Dialogar amb les zones ombrívols és certament, per a ella, un desencadenant de fermes apreciacions, però dins la creença que no hi ha res consistent i que el pur trajecte és l'únic fet que, al cap i a la fi, té sentit.

L'any 1993 és particularment dens pel que fa a les seves recerques en el camp del dibuix i en l'obra petita, de la mateixa manera que l'any 1987 va ser un any extremadament fructífer en grans plantejaments escultòrics. Abans de l'estiu de 1993 Susana Solano va crear petits volums transparents, dins la sèrie *Fragments* (cònics, cúbics, còncaus, a la manera de petits coixins turgents), amb malles de ferro molt febles, quasi incorporables, recobertes per petites tessel·les de ceràmica blava, o contenint-les soltes, amb una intenció generalitzada de donar cos a la transparència. La idea de la fragmentació li venia a conseqüència de la seva aleshores recent relació amb les espelmes. En els dibuixos, l'espelma apareix com un element lineal, mínim, fragmentari, representada per retalls rectilinis de paper de diari, que es repeteixen configurant un tot organitzat. En l'escultura, el seu més exaltant treball amb llum va ser la instal·lació efímera *Meditaciones no. 9*, realitzada en 1994 al seu taller amb 704 llantions encesos, constituint un clos que esdevenia un mòbil itinerari per autèntics rius de llum.

Més que la idea de contenidor a la que ens tenia habituats en anteriors obres petites, a través d'aquesta obra bigarrada de menudes geometries transparents, privarà la imatge general de la funda, de recobriment vaporós, d'un enfundament que reclou i a la

vegada transparenta. Això és important perquè l'artista s'obre a una nova noció de tovor, ara ja més associable —com veurem més endavant— a la nostra pròpia naturalesa humana. Unes obres destinades a una mena de protecció subtil, d'aquí la referència, que l'artista ens comentava que li sobrevingué en crear aquesta sèrie d'un "manegot per escalfar les mans".¹⁷ Per cobrir les mans i per acollir allò que el cos toca, les coses del nostre escriptori, el petit aliment, o el mateix somniar. Però en aquesta sèrie també es remetrà al centre incontenible, a l'etern clos impossible, en crear una espiral oberta sens fi, solidesa i ruïna de si mateixa, dins aquesta pugna permanent en l'artista per referir-se al cobriment i al mateix temps a la seva desfeta, al recer i al seu esvaïment, a l'escalfor més íntima i a la gelor més absoluta.

En 1995 envaïa el paper amb collages de paperets estripats de color cru, o bé amb repetides onades blaves d'una escriptura cega, amb els seus ritmes i desritmes, amb el seu punt àlgid de vitalisme i les parades per respirar. Anades i vingudes per la crispació, per la dolçor, per la disincronia. Hi és sempre present la idea de desmembrar per refer, o, el que és el mateix, de construir des de la unitat més simple, de donar valor a la menudesa, al petit *pattern* viu. Aquest caràcter tenen també les grans extensions de rodones acoblades a la manera de teixit cel·lular o de les grans i enigmàtiques superfícies de sinuosos encreuaments horitzontals i verticals (el sistema reticular bàsic en tota volumetria), o les més recents saturacions de ramificacions i extensos escampaments que recorren pel paper. Igual que en les seves escultures les planxes de ferro configuren un tot gens compacte, un escenari sempre provisional de vida, aquests nous dibuixos reticulen i tempegen la massa vital interior del paper amb el mateix sentit fugisser.

Aquesta nova assumpció d'un altre espai, que l'artista va consolidant particularment en els dibuixos grans dels últims anys, és un espai per tant atomitzat, nuclear, expansiu, que se situa en la fina línia divisòria que va de la crisi a la gènesi. Un espai esperançat i sa, fet de ruïna, de dissolució, de decreixement, que en definitiva aspira a ser un espai de grans potencialitats on tot sembla poder recomençar de nou.

Amb aquest esperit l'artista ha intervingut, més d' un cop, sobre grans papers amb enormes i autònoms o petits i aglomerats signes cargolats. Signes demarcadors, elaborats amb vistosos collages negres o amb sinuoses tints marrons fetes amb fulles indi. Recordem aquí els cargolaments que ceneixen i fins i tot oprimeixen les cames de l'artista en la sèrie de fotos *Acerca del cuerpo*, de 1995, fets amb espirals de filferro directament enroscades sobre el cos. I recordem també les cintes de cautxú negre recurrent el perímetre dels compactes ovals de fusta clara de la sèrie *Resultado de un intento*, de 1995, en un elegant joc de recobriments que, més tard, en l'obra *Closca* no. 3,

de 1996, va desembocar en un mer cabdell de línies, a la manera de gran niu o de gran cap aplanat.

En aquestes experiències hi intervé fonamentalment la idea dinàmica de marcar el cos i després alliberar-lo de la cobertura, convertint-la en ornament, en empremta d'una acció reversible, que fa del cos quelcom actiu per alliberar-se'n. En conseqüència podem pensar que hi ha tota una inquietant voluntat de tatuar, quasi diríem de demarcar animalment, territorialment, el cos del paper. En unes sessions de 1997, aquesta palpació territorial entesa com a iniciació va ser feta, en un pas més, sobre papers vegetals situats a la manera de gran sudari entre el cos nu de l'artista i la seva mà que, per fora amb fredes tintes acríliques i a les palpentes, tractava de recórrer els incerts camins i racons del paisatge corporal. El cos del paper i el cos propi o d'altres éssers es fonen aquí en una acció recíproca de descoberta mútua.

Tatuar en el sentit no de decorar sinó com un símptoma de moviment, com un desplaçament, com un fer pas, com un transitar en allò que no reconeixem, assenyalant-ho, en un continu i arriscat redescobriment. I de vegades portant el sentit de risc, de sorpresa, a la temptativa del joc topogràfic. Des d'aquesta vessant ha creat, doncs, collages en forma de passeres, com qui pauta un espai a saltirons (a la manera de certs jocs infantils), ha fet grans dibuixos de fletxes a la manera d'illots glaçats navegant a la deriva (com una mena de joc sense pauta possible), i ha concebut una sèrie de petits dibuixos per jugar a unir les màximes distàncies del paper amb simples línies de tinta (seguint l'esquema del joc tres en ratlla).

Aquesta actuació d'unir distàncies, però d'un altre ordre, culturals, li ha donat peu a una interessant obra pública, *Caminos cruzados*, realitzada a la ciutat sueca de Göteborg el mes de maig de 1998, consistent en situar (a la vora de cinc esglésies de la localitat) fotografies anàlogues de funcionaments socials preses per l'artista en la comunitat indígena *dani* d'Irian Jaya, Indonèsia, lloc on abunden les esglésies occidentals sense funció actual. En aquesta acció d'intercanviar signes culturals, les fotos corporals donaven fe, a més, de la nuesa d'una població portada amb orgull com el més solemne recobriment.

Però en l'acte d'unir, d'entrellaçar, d'acostar, Susana Solano ens fa conscients que no es dissipen les distàncies, de vegades fins i tot queden més patents, i ens deixen més perplexos, com en la desestabilitzadora i sintètica escultura *El lugar donde volvió*, de 1998, on, tibant les arestes d'un perímetre quadrat, amb les seves ben traçades diagonals interiors (equivalent a les línies que configuren els dibuixos de "tres en ratlla") tan sols s'aconsegueix la insinuació de l'alçat d'un recinte interior fet per a la soledat i no per a

l'encontre. Recórrer la distància, doncs, serveix per subratllar la pròpia condició de la distància, i reconèixer els hermetismes subjacents en el desencontre.

De la mateixa manera, en la instal·lació *Friccions*, realitzada en 1995 a una galeria de València, les grans pastilles de ferro dipositades irregularment en els quatre extrems del gran llenç de plàstic cobertor d'un suggerent espai interior que separa dos pisos (que l'artista va valorar per mitjà d'una cubeta poc profunda en lleuger pendent), servien no per estabilitzar la superfície, sinó per abocar-nos amb la seva força centrífuga a l'inquietant llum translúcida d'aquest interior improvisat. Un cop, referint-se a una imatge de la infància en la que es gronxava sobre una bassa de regadiu, l'artista rememorava una similar densitat magnètica procedent del pla inferior: "sentada en la madera del columpio y agarrada con gran fuerza a sus cuerdas, observaba el inmenso plano del agua a mis pies, diría que casi aceitoso, casi oro por el color del sol que se reflejaba".¹⁸

L'atracció per la força centrífuga és també el subjecte primordial de molts dibuixos circulars de l'artista en els que para atenció a temes diversos com un gran dipòsit d'aigua de Barcelona contingut dins un edifici, les recloses formes de cultiu a Lanzarote creades dins la terra per evitar l'erosió dels vents, o una tomba víking visitada al sud de Suècia feta amb menhirs situats de tal manera que dibuixen una elemental forma de nau orientada al mar. Cadascuna de les tres imatges circulars podria ser una altra cosa. Totes elles, essent imatges d'una considerable grandària, ens transporten a móns minúsculs, consecutivament un remolí creat amb un petit pal, rotundes mans tancades o pedres en una safata, en plena concordança amb una desjerarquitzada noció de la dimensió, amb la que juga contínuament l'artista. L'artista convindria en que les coses del món tenen la mesura de l'home, tenen les mides del que és tangible, del que pot encabir-se a la mà. Per això en múltiples dibuixos i escultures ens posa davant la disjuntiva de poder abastar grans escenaris espacials des de fora, per tot seguit passar a experimentar-los com la més vulnerable zona de la nostra intimitat.

Per contra, en altres dibuixos, són freqüents els símbols de la cruïlla serpentejant en una experiència que li és quotidiana extreta de les terres de l'Urgell, i el de la creu orgànica que es pot relacionar amb la seva exploració a les esglésies còptes de Lalibela excavades sota terra dins la mateixa pedra del subsòl. Ambdós símbols es transformen sovint en una esquemàtica silueta humana que sembla voler abastar el paper amb les seves extremitats obertes. La cruïlla, la creu i l'home no deixen de ser centres expandits vers tots els "punts cardinals". El sentit d'expansió i multidireccionalitat al que anteriorment ens havíem referit, continua estant en la base d'aquests dibuixos més naturalistes.

Però la força energètica que més l'atrau potser sigui la del transitar endins, aquella que troba la seva imatge en l'espiral sens fi. Caminar, fluir, i també furgar en la més sobtada obscuritat. Aquest passatge cap al fons té, en Susana Solano, unes connotacions molt específiques i reveladores que queden recollides en aquest breu text de transició per una cova menorquina:

En el interior un enorme espacio de proporciones parecidas a una iglesia y en el fondo una nueva cueva pero más pequeña que recuerda la boca de un teatro. Con la débil luz del interior “de tanto en tanto, desde el techo caía una gota de agua y una piedra en forma de pica las recogía”. Nos refrescamos la cara en ella, el agua era cremosa.

[...] me acerco, no imagino su interior, poco a poco va quedando al descubierto su vacío y sus entrañas, más abajo de la superficie de la tierra.¹⁹

I en aquesta altra imatge suggerida, contemplem quelcom similar:

Muerta, la oscuridad me rodea.

Deposito en su fondo, bajo las olas, mi memoria.²⁰

La seducció pel fons més soterrat entès com a clot de vida, com a cau protector, probablement en consonància remota amb el bombament matern, que seria la primera fragilitat de vida amb la que s'enfronta el ser humà, és també una imatge referencial que apunta vers un macrocosmos fet d'un doble acoblament de fondàries, unit per un llindar absolutament franquejable. El de la línia divisòria entre cel i terra, entre la llum més engegadora i la foscor més inescrutable, entre la suspensió etèria i l'excavació. Un llindar obert i fluid (com a símbol hospitalari practicat en moltes de les tribus primitives) entre el celestial casquet nocturn i les prominents i protectores bosses internes terràquies. Per tant, malgrat els elements naturalistes molt sovint associables a l'obra de Susana Solano, aquesta no és paisatgística de visió, sinó còsmica d'esperit. Potser per això una de les imatges més suggerents per l'artista sigui la de “flotar en la concavitat”,²¹ probablement una poètica forma d'unir ambdós móns i de parafrasejar amb termes senzills però a la vegada macrocòsmics la idea de romandre suspesa en el gran misteri de la vida. Sentir la consciència de l'home confinada a allò que li és més inaccessible.

En un dibuix de 1993 l'aigua sembla sobreixir-se d'un remolí. En un altre, l'espiral crea un doble de si mateix, com un narcista reflex en blanc de la imatge superior en negre, interconnectades i abismalment bessones. I encara en un altre, augmenta les mides del paper per crear un collage amb la silueta continua de l'espiral retallada en

paper blanc (com una elemental pell d'un fruit retirada del seu cos), conservant en el seu interior un record d'aigua en deixar entreveure en la mobilitat del fons un petit cercle amb tintes blaves. Finalment, en 1997 dibuixa un gran laberint negre envaït d'interferències externes (com una borrosa cortina televisiva d'aigües), transferint així la idea d'aigua naturalista a la tecnològica. Però el laberint també és una imatge prehistòrica. A les escales simètriques del gran palau Liechtenstein de Viena l'artista va crear la petita obra *Amon*, en 1996, en una d'elles emmarcant un fòssil incrustat naturalment en el marbre vermell d'un graó, i en el graó simètric (a l'altra ala de l'edifici) dipositant-hi un gran fòssil autèntic, una amonita de la mateixa mida. La imatge de l'espiral ha estat molt constant en el seu treball sobre paper. O bé com a abismal forat engolidor, o bé associada a la imatge de gran cargol. Una mateixa iconografia li serveix per representar la closca protectora i el no-res, la matriu i la dispersió, l'escalf del tancament i l'obertura més insuportable.

En aquell més recent i complex dibuix al que ens referíem, sembla voler plasmar la pròpia fricció erràtica d'escolar-se endins, per mitjà de dues capes d'espais per les que circulen energies polaritzades. De totes aquestes incursions n'ha derivat l'escultura *Círculo: Casus belli II*, de 1997, una malla plana de ferro encatfant el terra en espiral que desemboca en un desestabilitzador vidre central. En el centre, el res, la transparència més aterridora. Caminar endins, voler saber, per al final desaparèixer. Ella mateixa escrivia en un breu text:

Adonde ir en la brutalidad o la placidez del espíritu libre.

Mientras un susurro me dice acaba ya, no hay nada.²²

L'etern desig d'absentar-se retorna sovint després d'abocar-se al gran amor i a la gran incomoditat d'un intens passeig per la vida. Dins l'èpica leopardiana, que estaria molt pròxima a la de Susana Solano, davant el món caòtic en el que ens trobem immersos, no es pot escapar a la infelicitat. Hi hauria la mort com a restitució al no-res, però hi hauria també la vida, en el sentit de viure per desitjar, i desitjar per poder sentir mes vivament el dolor. Extraure, a la fi, de la "desesperació" i del "dolor" una "bàrbara alegría".²³

La casa porosa

Aquest gravitar a l'entorn dels secrets de l'existència ha fet l'artista conscient, sobretot en la darrera dècada, que espais externs i espais interns són una mateixa cosa. O, dit d'una

altra manera, que fora del cos no hi ha cobertura possible, cosa que la portaria a afirmar en algun moment que “la casa és el cos”. En una conferència l’artista parlava de la casa com un “abric per al diluvi i per a la tempesta”,²⁴ però l’habitat difícilment podem distingir-lo del cos si l’entendem com a estatge fet d’adherències i d’impermanències, si l’entendem com a “espai de fuga” i d’evacuació, tal com és el del cos. La casa seria aleshores un magatzem de vides creuades, tingut per segur, que resumeix el deambular fràgil i provisional de les nostres vides i, d’aquesta manera, segons l’artista, una demostració que l’abric vertader, el refugi, o el cau perfectes no existeixen.

A través de les sèries fotogràfiques, que han anat fent-se cada cop més presents en el seu treball, ha arribat a establir un estret diàleg amb el cos humà i l’animal. En la sèrie *Hidroteràpia* de 1991-1992, o en la sèrie *Sense*, de 1993, ambdues aportant mirades de cossos de gent madura deformats per l’aigua en balnearis, l’artista necessitava rescatar les fortes compenetracions entre home-aigua-llum, tres elements —com hem vist primordials per ella— per extraure’n, però, una imatge dels cossos com a despulles de si mateixos. Les accions d’aquests agents naturals els alteraven de la mateixa manera que passa en la sèrie *Memòria*, de 1992-1993, on intercala imatges del cap de la mare i de caps d’escultures de l’estatuària antiga de Roma. Aquí, el temps com a agent d’indeturbables transformacions ataca tant la persona com el passat històric, en un implacable igualament desfigurador.

El cap i el tronc, potser perquè són de fet dos volums ben definits, han ocupat un paper important, per separat, en l’obra de l’artista. Curiosament, en la tribu dels *asmats* (al sud d’Irian Jaya) quan un home mor deixen que el cap se separi del cos, donant-los diferent destí. A aquest últim l’enterren i a aquell el guarden.

Ja en 1981 l’artista denominava capitells una mena de blocs de fusta per desvastar. Era la ressonància humana de la seva primera massa cúbica. I, just després, els primers espais-contenidor de 1982 semblaven torsos humans de línies sintètiques. Actualment passa quelcom similar, mentre les figures del balneari que comentàvem més amunt apareixen sense cap, perquè l’atenció està posada en les fantasmagòriques ondulacions del cos, en 1993 l’artista realitzava unes obres formades exclusivament per caps de cera (exvots), com a multituds sense identitat confinades en plàstics transparents.

Actualment està elaborant escultures amb malla de ferro en forma de barca (però que també poden remetre’s al tors) la superfície total de les quals està pacientment treballada amb petites bagues de plàstic (*Rumores*, 1998). No és la imatge com a fragment corporal la que captem, però, en primera instància en aquestes lleugeres i emotives obres, sinó certes qualitats corpòries transferides a elles. Uns valors de

flacciditat, de tovor, de carnositat, que semblen estar impregnant molt bona part de l'obra última de l'artista. La denotació del cos com a "habitable" de primer ordre, fa que en la seva obra posterior a 1993 s'hagi produït un cert desplaçament dels espais arquitectònics emfatitzadors de la noció d'absència humana, en favor d'unes més directes al·lusions a l'organicitat corpòria.

Si, estrenyent el cercle, el propi cos es manifesta ara a l'artista com la metàfora culminant de la desolació antropològica, l'escultura en rep les conseqüències o, per dir-ho d'una altra manera, readapta la seva pell i el seu pes. Una major ingravidesa, una major fragilitat, i una major elasticitat apareixen en la seva obra darrera, feta en moltes ocasions amb malles més toves, que primer van emergir a manera de petjades deixades en el terra (*Circulo Casus belli I*, de 1996) i després s'han anat transformant en analogies de masses humanes abandonades a la seva sort (*La balsa de la Medusa I*, de 1997), o en enigmàtics desplegaments carnosos titulats amb el nom d'un arbre africà (*Kapokier*, de 1997).

Una nova tremolor de vida s'instal·la en aquestes peces escultòriques, probablement també degut als nous registres sobre l'ésser humà que li ha proporcionat el seu cada cop més freqüent ús de la fotografia. Susana Solano aborda la fotografia a través de sèries que no programa deliberadament ni neixen amb guió ni propòsit clar. Amb les seves captacions fotogràfiques rescata aspectes de la vida que li passa pel costat i de la que en rep inusitades revelacions. Ho fa reservadament, neguitosament i des de mirades ben simples s'encara poderosament als més intrigants rerafons de la vida. A més de la deformació i degradació com a formes de dissolució inevitable dels cossos, com hem vist anteriorment, en altres sèries l'artista fa referència al salvatgisme soterrat de l'home (*Homo homini lupus*, no. 1 i no. 2, de 1993-1994), a l'agressivitat passiva (*Muecas*, de 1997), a la caricaturització de la cultura implicant-se ella mateixa amb una disfressa en una performance anònima sobre el circ de l'art (*De oca a oca y tiro porque me toca*, de 1997). O bé seguint amb la màquina fotogràfica els recorreguts visuals realitzats per un ésser familiar que ja no guarda memòria, però que la retroba continguda en el llenguatge gestual de les mans i mirades quan els cossos ja no són controlats per la ment (*Residencia*, de 1996-1997).

Tot quedaria en nosaltres a manera de murmuri, a manera de ressò, a manera d'alè. La memòria del temps, de la consciència, de la biografia, esdevindria una memòria apersonal, transferible, sense pes. La carència aleshores no seria una pèrdua sinó una fortalesa, un buidar-nos per retornar a l'inici de nosaltres mateixos, desproveir-nos de càrregues per afirmar allò essencial. Potser per això un dels seus darrers projectes

(concebut en 1996), sigui una espècie d'homenatge "sensible" a la desemparança, en la voluntat de fer-nos també subjectes actius de l'homenatge. *New York* és un espai circular de cinc metres de diàmetre, inusualment habitable, omplert de vapor que glaça els quatre petits miralls de la paret recoberta d'estretes retícules color maduixa. L'immaterial domina l'escena. La nostra imatge no conté reflex possible, si no és que ens fem pas en l'atmosfera humida, vers ella. Però hem de decidir si val la pena o si preferim deixar la ressonància del nostre doble enfundada en la boira tèrbola de les aquoses ombres colorejades.

1. Teresa BLANCH: "El impulso libre, del recuerdo al silencio", dins el catàleg de l'exposició *Susana Solano*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1992. pàgs. 14-31.
2. Susana SOLANO: "A Susana Rodríguez Aguado y a África" (gener de 1997); vegeu la pàg. ... d'aquesta mateixa publicació.
3. Michel TOURNIER: *Divendres o els llimbs del Pacífic*, Barcelona, Proa, 1993, pàg. 127.
4. Octavio PAZ: *El laberinto de la soledad*, Ciutat de Mèxic, Fondo de Cultura Económica, 1996, pàg. 197.
5. Antonio PORCHIA: *Voces abandonadas*, València, Pre-Textos, 1992, pàg. 45.
6. Italo CALVINO: *Palomar*, Madrid, Siruela, 1997, pàg. 107.
7. Vegeu Franco RELLA: *El silencio y las palabras*, Barcelona, Paidós, 1992, pàgs. 77 a 81.
8. Extracte d'una conversa al taller de l'artista entre Susana Solano i l'autora del text.
9. Susana SOLANO: conferència de l'artista sobre "Contenedores, herencias y reflejos arquitectónicos", dins del cicle "Acerca de la casa 2", Sevilla, Universidad Antonio Machado, 23 de novembre de 1995.
10. Extracte d'una conversa al taller de l'artista entre Susana Solano i l'autora del text.
11. Paul AUSTER: *Desapariciones. Poemas (1970-1979)*, València, Pre-Textos, 1996, pàgs. 137 i 139.
12. Extracte d'una conversa al taller de l'artista entre Susana Solano i l'autora del text.
13. *Íd.*
14. Susana SOLANO: "Irian Jaya. Tierra caliente y victoriosa que emerge del mar" (setembre de 1997).
15. Vegeu Rafael ARGULLOL: *Sabiduría de la ilusión*, Madrid, Taurus, 1994, pàg. 174.
16. Extracte d'una conversa al taller de l'artista entre Susana Solano i l'autora del text.
17. *Íd.*
18. Susana SOLANO (gener de 1997).
19. Susana SOLANO (juliol de 1997).
20. Susana SOLANO (març de 1996).
21. Extracte d'una conversa al taller de l'artista entre Susana Solano i l'autora del text.
22. Susana SOLANO (1995).
23. Vegeu ARGULLOL, pàgs. 76-77.
24. SOLANO: "Contenedores, herencias y reflejos arquitectónicos".