

Did you hear the dog barking?

A propósito de los sueños despiertos de Hiraki Sawa

Menene Gras Balaguer

Did you hear the dog barking? Era de noche y ellos regresaban a su casa con unos amigos. Ajenos a la oscuridad y al silencio que imponía el paisaje, los anfitriones de pronto se miraron preguntándose entre sí si no era el perro que habían sacrificado aquella misma tarde el que ladraba al oír el motor del coche entrando en el jardín, como solía hacer siempre durante años. No podían dar crédito a lo que oían. ¿Dónde estaba el perro que habían enterrado al pie de la palmera más alta? Bajaron del coche llamando al perro. Los ladridos retumbaban en sus oídos como si el perro aún estuviera vivo. Era el suyo. No el de la casa de al lado. Lo sabían. Nadie les habría podido disuadir. Él se fue a buscar una linterna para explorar el lugar donde lo habían enterrado, pero no había nada. Ella le ayudó a excavar la tierra y a desenredar las raíces que lo habían aprisionado. El perro tenía que estar vivo, pero no podía haber ido muy lejos. La casa se encuentra encima de un acantilado de la isla desde el que se domina el mar azul de día y la luna creciente iluminando la noche. Ellos se quedaron buscando el perro hasta la madrugada, creyendo que nunca había muerto y que debía estar en algún lugar escondido para que no lo volvieran a exterminar. Mientras, el eco de sus ladridos parecía cada vez más cercano pese a no encontrar ni rastro de la supuesta fuga. Era como si él estuviera jugando a no dejarse ver. No podía estar vivo, pero ellos estaban convencidos de que sus pasos se dirigían de arbusto en arbusto, de matorral en matorral, y de árbol en árbol. Los recuerdos encubiertos nos juegan malas pasadas y nos suelen hacer confundir lo real y la ficción; lo que sucedió y lo que sucede en realidad; lo que sucede y lo que queremos que suceda. El deseo de ver al perro saliéndoles al encuentro como cada noche al volver de alguna parte les traicionó; era insoportable imaginar que esto no volvería a ocurrir. No sirvió de nada decir su nombre una y otra vez ni tirar piedras al aire para llamar su atención: el perro no apareció en toda la noche. Al fin se acostaron, no sin antes dejar las puertas y ventanas abiertas por si acaso, preguntándose quién de los dos oyó primero ladrar al perro, que siguieron escuchando hasta el amanecer.

Esta pequeña historia es bastante común: la desaparición de un ser que forma parte de nuestras vidas crea situaciones parecidas –la pérdida y el duelo posterior alteran la memoria transformando lo que un día fue un hecho incuestionable en algo que ya no es lo que era: el tiempo y la memoria son dos cosas estrechamente relacionadas entre sí. El modo o los modos de operar de la memoria, su construcción y el movimiento que introduce el tiempo en el mundo sensible son temas que Hiraki Sawa (Ishikawa, 1977) menciona insistentemente



para describir el origen de su trabajo: el proceso por el cual se construye la memoria de las cosas y cómo ésta se pierde con el mundo que ésta preservaba desvaneciéndose. La experiencia de un amigo al darse cuenta que no recordaba nada de su vida anterior y que ni siquiera sabía quién era le hizo valorar al artista la importancia de la memoria como antídoto de la fuerza y la violencia del tiempo, para poner fin a los mundos que nos hacen ser quienes somos y nos hace sentir propietarios de las pertenencias que se asocian a nuestro yo conformando su identidad. Para aliviar el dolor de la pérdida, Sawa empezó construyendo espacios de representación en su apartamento, ampliando y diversificando semánticamente su definición y su función. La casa se convierte en un mundo equivalente al paisaje urbano de ciudades sin nombre, con sus “no-lugares”, aeropuertos que se fabrican en fregaderos o en una cama, o calles por las que pasan transeúntes anónimos, encima de las estanterías de la cocina o de la biblioteca, por poner un ejemplo. Las representaciones simbólicas a las que dan lugar estas construcciones lingüísticas tienen antecedentes en la literatura fantástica universal, como se percibe en “Los viajes de Gulliver” o en “Alicia en el país de las maravillas”, donde la ficción onírica hace posible visualizar aquello que soñamos en ocasiones, pero evitamos para no confundirnos. Tal vez más que el texto de esta última novela lo que realmente influye en el espíritu creativo de Sawa son las ilustraciones de John Tanniel (1820-1914) que acompañaban la edición original del libro de Lewis Carroll, en 1865. Creo que eso ha ocurrido con las adaptaciones que se han hecho para la ópera, el cine y más recientemente los videojuegos. En general, el impacto de lo fantástico en la obra de este artista no se puede esquivar, porque atraviesa todo su trabajo durante casi dos décadas hasta el momento actual. Acaso se deba a una especie de adicción a soñar despierto y a contar después con imágenes las visiones que se derivan de esta práctica que puede llegar a ser un hábito.

La exposición antológica del artista Hiraki Sawa en el Museo de la Universidad de Navarra plantea una manera de ver el mundo y de transformar la realidad en un paisaje saturado de imágenes donde parece casi imposible ninguna otra

propuesta que supere lo que se puede esperar de la creación resultante de cualquier práctica artística al uso. El hecho de tratarse de un artista japonés afincado en Europa desde que fue a hacer su máster (MFA) en la Slade School of Fine Arts de Londres, en la que ahora imparte clases como docente, es una información que puede facilitar la interpretación de su obra. Pese a no parecer un dato que se haya de tener en cuenta hasta el punto de alterar la lectura de su obra, él hace referencia a esta dualidad por la que se siente flotando entre la identidad del origen y la identidad adoptiva que adquiere desde que se establece en Londres donde reside. Lo cual no impide por otra parte pensar su aportación desde perspectivas que amplían la complejidad de un discurso personal que se mueve entre las artes visuales y la literatura. Aunque Sawa se considere escultor y su herramienta de trabajo sea el ordenador, la imagen en movimiento domina su trabajo desde el inicio, porque es la representación obvia de la naturaleza del tiempo. La escultura se adapta con él a los formatos de la imagen y su materialidad es únicamente perceptible a través de la aparición y desaparición incesantes que facilita el movimiento activando la lógica de la narración audiovisual. Como si se tratara de hacer evolucionar el concepto de *escultura expandida* en una dirección no prevista desde que Rosalind Krauss en los años 70 y 80 hablara del término para referenciar una escultura sin identificar que rompía con todas las definiciones del término hechas hasta entonces.

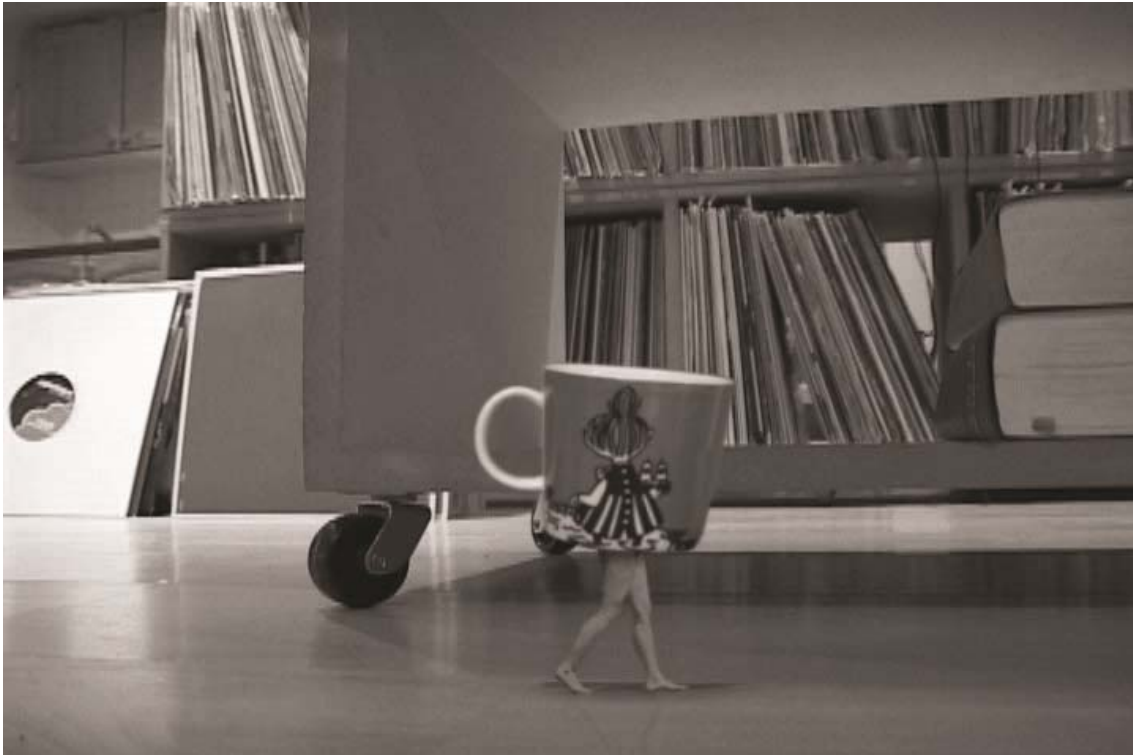


Sea cual la formación literaria del artista, la literatura ampara la relación que mantienen sus imágenes entre sí, aunque el audio evita la palabra prefiriendo el campo sonoro más abstracto, en el formato de relatos breves que inundan su universo, el que se ha construido con los años y en el que resiste al margen de

todo lo que pasa fuera de sus límites. Como si fuera la única manera de demostrar el valor de su formulación. Él se dice escultor y es primero un dibujante, un diseñador de programas y un narrador con vocación de cineasta. Aunque repita que debido a su formación como escultor tiene unas condiciones de partida que impiden que él sea un fotógrafo, un video artista o un cineasta. Pese a que se pueda percibir una contradicción entre lo que dice ser y su obra, lo cierto es que la fotografía no se puede excluir de sus antecedentes, por cuanto la imagen en movimiento que él concibe es antes una imagen estática o fija, que él mueve como mueve los objetos y los elementos que forman parte de los escenarios que son el equivalente de sus composiciones. Unos aviones aterrizando encima de una sábana blanca cubriendo una cama o haciéndolo en un fregadero; platos y tazas moviéndose en una cocina con plena autonomía; figuras humanas con un tamaño inferior a una mano circulando por los pasillos, entre las estanterías domésticas o encima de una mesa. Todo puede pasar en estos espacios interiores que domina sin dar muestras del esfuerzo que puede suponer manipular todos los elementos que aparecen continuamente sorprendiendo al espectador. El artista, no obstante, insiste en declararse escultor por considerar que su procedimiento de trabajo consiste en hacer esculturas con el ordenador, ya que con los programas adecuados puede recortar un objeto, moverlo y superponerlo sobre otro, es decir trabajar con el espacio y los objetos que lo habitan dotándolos de movimiento en el tiempo.

El título “Memoria paralela” para esta exposición es también el título de la obra que Sawa presenta tras la residencia que hizo invitado por el Museo de la Universidad de Navarra, con el programa “Tender puentes”, iniciando sus estancias periódicas en Pamplona en 2017 y finalizando en 2019 poco antes de la inauguración de la exposición. “Memoria paralela” (2019) es también una obra que forma parte de la trilogía dedicada a la memoria junto con la video instalación bi-canal “Lineament” (2012) y el video monocanal “Did I?” (2011). La memoria es un tema que decidió explorar a raíz de la repentina pérdida de la misma que padeció un amigo en los años 90. Cómo era posible que de un día para otro alguien pudiera dejar de saber quién era, no recordar nada y que nadie supiera si iba a recuperar la memoria de las cosas y de sí mismo. Este episodio le impresionó y le hizo pensar que la memoria debía de protegerse para evitar su pérdida y a la vez que esto era un estímulo para hacer avanzar su propio trabajo. En “Lineament”, el protagonista representa a este amigo que da vueltas en su apartamento sumergido en la soledad de quien se ha extraviado y no sabe dónde se encuentra. La memoria es la que construye la unidad de este yo en el tiempo, y su ausencia la negación del habla, y la imposibilidad de comunicarse. La memoria es una función del cerebro que permite codificar, almacenar y recuperar la información que el organismo recibe del mundo sensible externo e interno, y respectivamente mediante estas acciones establece innumerables conexiones entre el yo y el mundo. Recíprocamente, la relación entre la memoria y el tiempo se hace perceptible en la medida en que el presente se borra fácilmente

convirtiéndose en pasado, y sin la función que cumple la primera aquello que pasó ya no existe.



Entre los antecedentes que se encuentran al rastrear la obsesión de Sawa por las tecnologías cuyas aplicaciones se asocian con los medios de comunicación de masas, se suele mencionar en primer lugar a un pionero de la fotografía como William Henry Talbot (1800-1877), autor de una extensa bibliografía temática y autor entre otros de libros como "The Pencil of Nature", el cual fue arqueólogo, botánico, filósofo, filólogo, matemático y político, y el creador del proceso calotipo, consistente en una imagen desdibujada tendente a desaparecer por oposición al daguerrotipo, donde la fijación de la imagen se asociaba a la definición de la imagen, cuya captura se hacía con una cámara oscura portátil; y a continuación a Edward Muybridge (1830-1904), por cuanto el trabajo de Sawa hace referencia a estos dos innovadores en el ámbito de la fotografía y de la imagen en movimiento, en tiempos en los que no parecía plausible que un día se podría capturar el modelo gesticulando y moviéndose en cualquier circunstancia. "Race Horse" (1878), donde aparecía un caballo en movimiento a base de la repetición de tomas a la máxima velocidad que era posible hacerlas para conseguir la imagen en movimiento es quizá uno de los primeros experimentos en esta dirección.

Talbot y Muybridge son dos innovadores que para Sawa siguen estimulando la necesidad de seguir su ejemplo, tanto para incentivar la investigación en este ámbito como para orientar la práctica artística en la consecución de nuevos resultados, como el mismo ha intentado hacer desde el año 2000 con las

herramientas que brindan los programas de diseño para los ordenadores actuales. También se incluye entre estas fuentes al médico, investigador y fisiólogo Etienne Jules Marey (1830-1904) que fue respectivamente un fotógrafo o cronofotógrafo que se dedicó al estudio fotográfico del movimiento. Pero más importante que esto es primero el perfeccionamiento de la escopeta fotográfica inspirada en el revolver fotográfico inventado por el astrónomo Jules Janssen en 1874 capaz de tomar doce exposiciones en un segundo, que sin embargo reemplazó por una cámara de placa fija cronomatográfica equipada con un obstruidor de tiempo, pudiendo así captar varias imágenes sucesivas en un solo movimiento. Antes en 1863, había analizado con diagramas el movimiento del hombre y el de los caballos al caminar, al igual que el vuelo de los pájaros y de los insectos. Los resultados de su investigación se reunieron en el libro “La Machine animale” en 1872. Todos estos precedentes, a los que cabe sumar la sustitución de la placa de cristal por una larga tira de papel sensible en 1888, condujeron a Marey a experimentar con la imagen en movimiento al punto de aportar los primeros paradigmas de la historia del cine, con producciones como “Falling Cat” (1894).



La trayectoria del artista se inicia con el East International Award que obtuvo con “Dwelling” (2002), que se puede ver en la sala 2 del museo donde también se han instalado “Elsewhere”, “Airliner” y “Eight minutes”. El galardón que se le concedió se considera uno de los premios más importantes para un artista joven que empieza su carrera. Este video con una duración de 9´ y 20´ registra el vuelo de varios aviones en el interior de una casa, en la cocina, las habitaciones, un pasillo y un aseo, haciendo realidad una fantasía que resulta muy difícil de

reproducir en un espacio doméstico reducido y con tantas limitaciones como el que él recorta. Los aviones despegan y aterrizan en cualquier sitio; el espacio aéreo tiene varias alturas y los aviones navegan de un lado a otro de la casa como si el artista hubiera diseñado los trayectos y los itinerarios entre los distintos lugares convertidos en aeropuertos para el despegue y el aterrizaje. Siempre que se expone, este trabajo encuentra una respuesta entusiasta por parte de la mayoría de públicos para con estas sorprendentes figuras que se mueven sobre un paisaje al que se ha dado otra dimensión diferente de aquella que tiene de ordinario con una facilidad que no es habitual. El referente más inmediato para Sawa a la hora de concebir “Dwelling” fueron los atentados del 11 de septiembre de 2001, a partir de los cuales imaginó convertir su casa en un paisaje de paisajes urbanos, que sobrevolaban aviones haciendo maniobras como si la movilidad aérea fuera indispensable para el transporte de personas y mercancías en el mundo actual. La gran metáfora que se derivaba de esta puesta en escena nos instruye acerca del valor del juego lingüístico que suponía. Todo lo que el artista ha hecho después está relacionado con esta capacidad para imaginar, diseñar y reproducir una idea dando forma a lo que no la tiene sin dejar de imitar lo que Baudrillard llama el sistema de los objetos en la vida cotidiana.

“Controlar el tiempo me resulta fascinante” –dice el artista en una entrevista agregando en otro lugar que en realidad lo que él hace es “viajar en los paisajes que fabrica su imaginación”. Sawa que se marchó de Japón para ir a estudiar a Inglaterra cuando tenía 18 años y durante más de año y medio se sintió como si estuviera flotando en un espacio de nadie, viviendo en un sótano sin ventanas, eligió ese mundo cerrado. Fue allí donde acabó teniendo la impresión de que los muebles y los objetos inanimados que vivían con él se movían solos. La presente exposición muestra la trayectoria de Sawa desde el inicio en 2002 hasta 2019, empezando con “Dwelling” (2002-2004), con los aviones circulando por el interior de su casa, despegando, planeando o aterrizando en cualquier emplazamiento insospechado que sólo puede adaptar la imaginación en los sueños de vigilia; “Elsewhere” (2003) con las tazas y teteras a las que crecen piernas humanas y caminan por las estanterías, diferentes repisas o mesas; “Migration” (2003), donde muebles y objetos parecen seres animados; “Trail” (senda), con una caravana de jirafas y elefantes moviéndose por entre espacios de la casa por donde nunca se habría imaginado que pudieran hacerlo. Reduciendo el tamaño o el formato de animales y objetos se hace posible encontrarles un espacio adaptado para sus necesidades. Junto con “Eight Minutes”(2005) éstos son los primeros trabajos experimentales de Sawa, donde ya muestra el fundamento de una obra que ha permanecido fiel a sus orígenes.

La video instalación “Hako” (sala 4/-1) de seis canales que presentó en 2007, en el CAB de Burgos, cuando Emilio Navarro era su director y coprodujo esta video instalación con la Chisenhalle Gallery de Londres, se puede volver a ver ahora en el Museo de la Universidad de Navarra. “Hako” significó un cambio

conceptual en su manera de desarrollar su trabajo y la primera salida al exterior. Hasta entonces no quería salir de su casa que había convertido en un laboratorio y a la vez en el lugar donde transcurría su vida desde que se levantaba hasta que se acostaba. Esta video instalación es como un libro de seis capítulos que se leen a través de sus imágenes en seis pantallas apoyadas en el suelo, en el siguiente orden: “Fragmentos” (un antiguo reloj oxidado de pared que marca el tic tac imitando el ritmo del tiempo), “Por un momento” (buque abandonado, fuegos artificiales, noria solitaria en la playa y la central nuclear de Kanazawa aparecen en las sucesivas secuencias de este video); “Los pájaros y el mar” (se trata de un plano estático del mar que parece entrar en erupción); “Kaen Midir” (Un camino de vuelta que se pierde en el mar); “Hablando a la pared” (una lámpara de techo encendida se balancea en la habitación, creando sombras misteriosas como en el cine negro) y “Musgo” (templo dedicado a Shinto de 2000 años de antigüedad, imágenes a partir de su interés por la filosofía Zen). Todas estas imágenes son por último visiones del mundo en la soledad y la melancolía que atraviesa en esa época su vida. Sawa invierte gran parte de su trabajo en el diseño de los espacios en los que sucede lo que él narra en el formato de fragmento. Espacios que parecen recordados y reformulados a partir de una existencia previa, necesitando la memoria para ser traídos de nuevo a la realidad. En esta devolución a su existir, el artista interviene comunicando la necesidad de almacenar selectivamente el presente para su recuperación, lo que sólo logra la memoria mediante el ejercicio de archivar y establecer conexiones entre cosas y hechos, que envuelve con una nostalgia equivalente a la niebla, al invierno, a la lluvia, el abandono y la soledad.



El poder del fragmento en la obra de Sawa se revela en la capacidad semántica de lo que se convierte en “situación” a partir de una forma poética como el haiku, cuya composición no requiere un predicado verbal para producir el sentido, ya

que la yuxtaposición basta para crear un lugar, una atmósfera y un acontecimiento. Eso no quiere decir que el artista se proponga imitar ni interpretar esta forma poética, pero la emoción que transmiten muchas de sus imágenes encuentra en el haiku un modelo y un precedente. Esta emoción es idéntica al *aware*, que se atribuye a esta forma poética que se entiende como la esencia de la identidad cultural de un país. En este caso, de Japón que remonta la aparición de esta forma poética hasta el siglo VIII, aunque no sea hasta el siglo XVII con Basho cuando esta forma literaria adquiere plena autonomía bajo la influencia del budismo zen. El asombro ante los fenómenos naturales y el *sentimiento paisaje* a través del cual el sujeto aparece integrado en el medio como un elemento no separado de los restantes elementos que forman parte de él. El secreto de Sawa, lo sepa él o no, es la fusión que hace de circunstancias vitales y de sus entornos en estas formaciones audiovisuales donde nos transporta a lugares donde lo mágico y lo fantástico que caracterizan algunos sueños se hace posible.

El repertorio de contenidos de la exposición del Museo de la Universidad de Navarra se distribuye en 15 videos, dieciocho pantallas y cuatro monitores, además de los 24 dibujos de la luna en sus fases creciente y decreciente, en las que, al igual que la memoria, aquella aumenta y disminuye progresivamente de tamaño. Estos se exhiben junto a la proyección en un solo canal de "Fantasmagoría" (2017). En esta obra se plantean, al igual que en "Souvenir IV" (2012), las conexiones que se establecen entre una serie de objetos, figuras y paisajes a partir de esa clase de repetición que simulan los ciclos de nuestros recuerdos. A esto se agregan cuatro esculturas y la incorporación de ocho fotografías pertenecientes a la colección del museo, de Ortiz Echagüe, Claudius Galen Wheelhouse, Alphonse de Launay, Jean Baptiste Laurent y José Martínez Sánchez. Estas presencias ponen en relación el trabajo de Sawa con los fondos del museo y con las aportaciones que se han hecho históricamente a la aparición de la fotografía y de la imagen en movimiento.

El recorrido expositivo es abierto; el montaje trata de coordinar las diferentes obras que se han reunido en esta exposición antológica favoreciendo los accesos a todas las salas sin necesidad de seguir un itinerario único. No obstante, si se quiere empezar por la obra más reciente realizada a raíz de su residencia en el museo, el itinerario debe iniciarse con "Memoria paralela" consistente en una video instalación bi-canal de gran formato donde se replantea el sentido escultórico que su autor dice poner en práctica en su obra; primero, por trabajar en el espacio y con el espacio que es exterior a las imágenes que se proyectan; y, a continuación por integrar este espacio en la obra misma, como si formara parte de ella o como si las correspondencias entre los elementos físicos y la imagen en movimiento fueran ineludibles. La memoria y su pérdida siguen siendo un tópico en esta obra dando continuidad a las sucesivas formulaciones hechas por él en su trabajo. la creación de un entorno equivale

para él a investigar las localizaciones donde desarrolla sus trabajos en video, y posteriormente adaptar un espacio dado para mostrar sus proyecciones, porque la inmersión del espectador en la obra lo exige. Descarta así la opción de que su obra se vea en you tube o en cualquier otro canal excluyendo la escenografía que le corresponde en cada caso. El entorno dice con la obra y la obra propone un decir en su entorno tal como es concebido por él. La construcción del lugar y sus correspondencias resulta imprescindible para que se entienda la intencionalidad subyacente en lo que se muestra. Sawa cuida todos estos aspectos convencido de que la atmósfera que rodea la obra es indispensable para su comprensión. Sin esta inmersión en los espacios que él adapta para los respectivos montajes de su obra, el espectador nunca podrá acceder a compartir la experiencia sensorial que él propone.



Entre las demás obras que se exhiben destaca “Going places sitting down” (2004), también una de sus obras icónicas; realizada en una casa victoriana cerca de Londres, evoca la infancia y el sentimiento de pérdida asociado a algo que existió una vez. El caballo de madera meciéndose es uno de los referentes de los juegos de esta etapa de la vida que el artista recuerda y recupera contra el olvido y la soledad. La obra se proyecta en tres pantallas que se complementan entre sí, ampliando el eco de la melancolía de las imágenes a las que acompaña un audio que refuerza el simbolismo de un nido vacío. En otra dimensión, “Fishstory” (2017) sumerge al artista en un recuerdo familiar, trayendo a escena la fábrica y el transporte de hielo que regentaban sus abuelos, construyendo la devolución del pasado a un tiempo presente. La amplitud del itinerario expositivo hace necesaria la repetición de las visitas al museo, para

poder apreciar la puesta en escena de los sucesivos trabajos en cada una de las salas ocupadas por el artista, el cual se ha encargado personalmente del montaje. Junto a la nueva producción con la que se introduce la exposición, se encuentra “Platter”, que empezó a dibujar en 2018 y que se presenta también completada, a raíz de su residencia. Consistente en la proyección bi-canal de imágenes fijas que reproducen escenas circenses, esta instalación no deja de reciclar escenarios de otras obras suyas, aunque no es la primera vez que esto ocurre, cuando el artista cree imprescindible hacer visible la continuidad que une todas sus obras entre sí.

La exposición “Memoria paralela”, comisariada por Valentín Vallhonrat, director artístico del Museo, y por Rafael Levenfeld, se inauguró el 25 de septiembre de 2019 y se podrá ver hasta el próximo 15 de marzo de 2020. Se trata de una antológica que incluye obra realizada en el transcurso de casi dos décadas y por lo tanto es una ocasión única para poder ver el desarrollo de los primeros trabajos hasta el momento actual. Hiraki Sawa es un artista internacional que ha participado en la mayoría de bienales y trienales (la Asia Pacific Triennale de la Queensland Art Gallery de Brisbane, la Sydney Biennale, la Chengdu Biennale, por mencionar solo algunas) mundialmente reconocidas y cuenta con una larga trayectoria de exposiciones individuales y colectivas que demuestran las aportaciones que ha hecho al desarrollo del video arte contemporáneo en el siglo XXI. Cabe recordar que su presencia en España se remonta a 2005, cuando hizo su primera exposición en nuestro país en la galería Parra & Romero; su primera antológica aquí, que fue en el CAB de Burgos en 2007, como se ha mencionado en el texto; la exposición individual de Maisterravalbuena en 2009, y por último la gran exposición del MUN (Museo de la Universidad de Navarra) en 2019-2020, donde se presentan la mayoría de trabajos hechos por el artista hasta ahora y se incorporan las dos grandes producciones realizadas a raíz de la beca de residencia concedida por el museo