

Abrir mediante el proceso de cerrar



NAOYUKI TAKASHIMA



*La piel
desprendida III,
1994,
tela metálica,
pasta, plástico,
acrílico y óleo,
60 x 60 x 90
(izquierda);
90 x 90 x 90
(centro),
y 125 x 125
x 185 cm
(derecha)*

Fotos: cortesía
de la Galería
21 + Yo Annex,
Tokio

Durante la época en que Hiroko Yamamoto fue estudiante de pintura al óleo, o sea los años centrales de la década de los setentas, el escenario artístico del momento no sólo atestiguaba la apertura de los métodos de expresión; también fue un periodo en el que se extinguían las bases históricas que hicieron al arte ser arte. Sin embargo, las fuerzas inherentes involucradas en temas tan radicales como los incluidos en movimientos como el arte minimalista y el “arte tierra”, iniciados desde mediados de los setentas, aún poseían fuerza y profundidad; orientaron a los artistas en esta dirección durante todos los setentas y forzaron a la destrucción interna de los valores innatos del arte.

Con el objetivo de distanciarse de este tipo de fuerzas dominantes, los artistas más jóvenes adoptaron métodos de expresión que fueron codificándose mediante sistemas significativos y dependiendo de la teoría sistemática. Yamamoto ciertamente no habría podido liberar por completo a su obra de la influencia de esta dinámica. No obstante que los sistemas asumieron muchas formas, en el caso de Yamamoto —asegura ella misma— comenzó el proceso mediante la acción de colocar la formación básica de la expresión pictórica, o sea los puntos, sobre la superficie pictórica de acuerdo con las leyes matemáticas.

Es bien conocido el hecho de que el *punto* representa el lugar de la acción volitiva y que dos puntos determinan una *línea* de una longitud determinada. Sin embargo, Yamamoto no se involucró en la intensa manipulación del concepto físico abstracto que queda definido en tales leyes geométricas; ella más bien utilizó el punto y por extensión la línea como el medio directo de su expresión (instrumento). Originalmente se pueden apreciar estos dos elementos como trazos que evocan *huellas* primordiales. Como parte de los fenómenos más generales de la naturaleza, las líneas incluidas en lo que nosotros reconocemos como *contorno*, no existen. Debe subrayarse el hecho de que, aun en el dominio de su punto de partida, detectamos aplicaciones de distinta orientación intelectual en las formas de expresión de Yamamoto.

No fue poco el número de artistas que decidió apoyarse en sistemas matemáticos en los setentas, desde luego; muchos de ellos ofrecieron sus obras no tanto como formas de *expresión* sino como un proyecto que se ejecuta por medio de líneas sobre la superficie plana del papel. Por su parte, Yamamoto comenzó por reconocer a la línea como un elemento que podía relacionar directamente con el objeto material. Como la misma Yamamoto afirmó en varias entrevistas, en la aplicación de este sistema hay visos de los procedimientos que utiliza el estilo japonés de la pintura *nihon-ga*, del cual ella recibió una fuerte influencia cuando era niña. La pintura *nihon-ga* posee una calidad expresiva en la cual la velocidad del trazo y la fuerza y la debilidad de la composición (superficie, color, movimiento y colocación de elementos) se centran alrededor de la línea. Surge la responsabilidad en torno a un sentido del material que trasciende lo cognitivo al convertir a la misma línea en una entidad de apoyo que liga simultáneamente al frente con el envés, lo interno con lo externo, aspectos de la pintura *nihon-ga* en los que la obra de Yamamoto se inspira.

Más que la abstracción geométrica común, Yamamoto se sintió atraída por la integración y por la afinidad de las series de números que plantea la matemática clásica. Aplicando el modelo la pintora comenzó a experimentar en 1980 con la propagación de superficies empleando papel japonés y con la acumulación de líneas utilizando cables. Las instalaciones que resultaron de este procedimiento mostraron un alto grado de originalidad pero los puntos de unión de línea y superficie con frecuencia produjeron cierto conflicto o contradicción respecto a los espacios de exhibición limitados por muros planos. Bien podría afirmarse que la artista obtuvo un buen resultado, único, perseguido a través de una abstracción netamente intelectual inmersa siempre en esta ¿contradicción?, estas ¿obras?, ¿instalaciones?

Este método de superficies en expansión en el que se colocan las obras enfrentándolas al espacio constituyó un intento de descubrir qué tipo de estructura espacial podría alcanzarse al acumular línea sobre línea y superficie sobre superficie dentro de una composición que se ensancha. Resultó inevitable que, en la medida en que las construcciones comenzaron a asumir una forma tridimensional, también adquirieran una estructura más cerrada. Para Yamamoto, este periodo de los ochentas constituyó el de la búsqueda de una solución a la manera de un péndulo que va de un lado a otro entre dos momentos contradictorios. El asunto central de esta tendencia a conformar una estructura cerrada a la larga guió a Yamamoto para, alrededor de 1991, desembocar en obras pictóricas hechas sobre una superficie bidimensional. A su producción de esta etapa podría llamarse pintura *nihon-ga* realizada con acrílico y lápiz de color y poseedora del sentido *nihon-ga* de lo decorativo y de la conciencia del modelo. En estas circunstancias, nuevamente el problema fundamental radicaba en construir armoniosamente un espacio pictórico por medio de líneas.

Con todo, dicho de manera más o menos simplista, la conciencia de este procedimiento —que implicaba el interés por amalgamar una combinación

Prisión,
1996,
tela metálica,
pasta, plástico,
acrílico y óleo,
105 x 88 x 46 cm





Exposición (sin título) en la Galería 21 + Yo Annex, 1995, obras realizadas con tela metálica, pasta, acrílico, plástico, papel y óleo

① Pagoda, 195 x 60 (izquierda) y 195 x 60 x 60 cm (derecha)

② Planta jurásica, 115 x 85 x 85 (al frente) y 110 x 85 cm (atrás)

③ Esfera, 45 x 45 x 45 (izquierda) y 40 x 40 cm (derecha)

de líneas-superficie-forma tridimensional— eventualmente condujo a la artista a un interés por establecer una relación contrastante entre la superficie plana y la forma tridimensional pero durante todo el proceso el eje conceptual básico ha sido siempre *la línea*. Como puede reconocerlo cualquier persona que vea sus obras y sus exposiciones recientes, el fenómeno ha quedado expresado claramente en los mismos trabajos. Especialmente notable fue la exposición individual de enero de 1995 en la que ciertas fugas que semejaban dibujos a línea quedaron colocadas sobre los muros guardando relación con las construcciones tridimensionales hechas por la artista y en las que podía descubrirse con nitidez una relación objeto-sombra. En contraste, cualquier mirada sobre la intrincada estructura parecida a una red, surgida a través de las construcciones tridimensionales, de inmediato le indica al observador que no se trataba, de ninguna manera, de sombras.

Antes que nada, la estructura se dividía en tres sectores de igual proporción, cada uno mostrando definido contraste entre el perímetro externo, definido por las líneas, y una porción interna, definida por una expresiva masa más “material”. Resulta importante hacer notar que las dos fugas bidimensionales surgen como “sombras” tanto de las construcciones tridimensionales como del espacio que las envuelve por fuera. Este contraste se hace todavía más conspicuo mediante la utilización de colores complementarios. El fin último de Yamamoto consiste en demostrar que entre estos dos elementos, más que nada, puede construirse cualquier cosa. Alcanzar el contraste y la juxtaposición izquierda-derecha de las imágenes: he aquí cómo se unen la línea y la superficie para dar lugar al espacio. No obstante que el proceso puede fundamentarse en un modelo matemático de integración, constituye al mismo tiempo un proceso al que no puede atribuírsele un nombre fácilmente. Se trata de un proceso hacia arriba que implica progreso y contubernio y que Hiroko Yamamoto continuará desarrollando implacablemente. ♦

TRADUCCIÓN DE ALBERTO DALLAL