

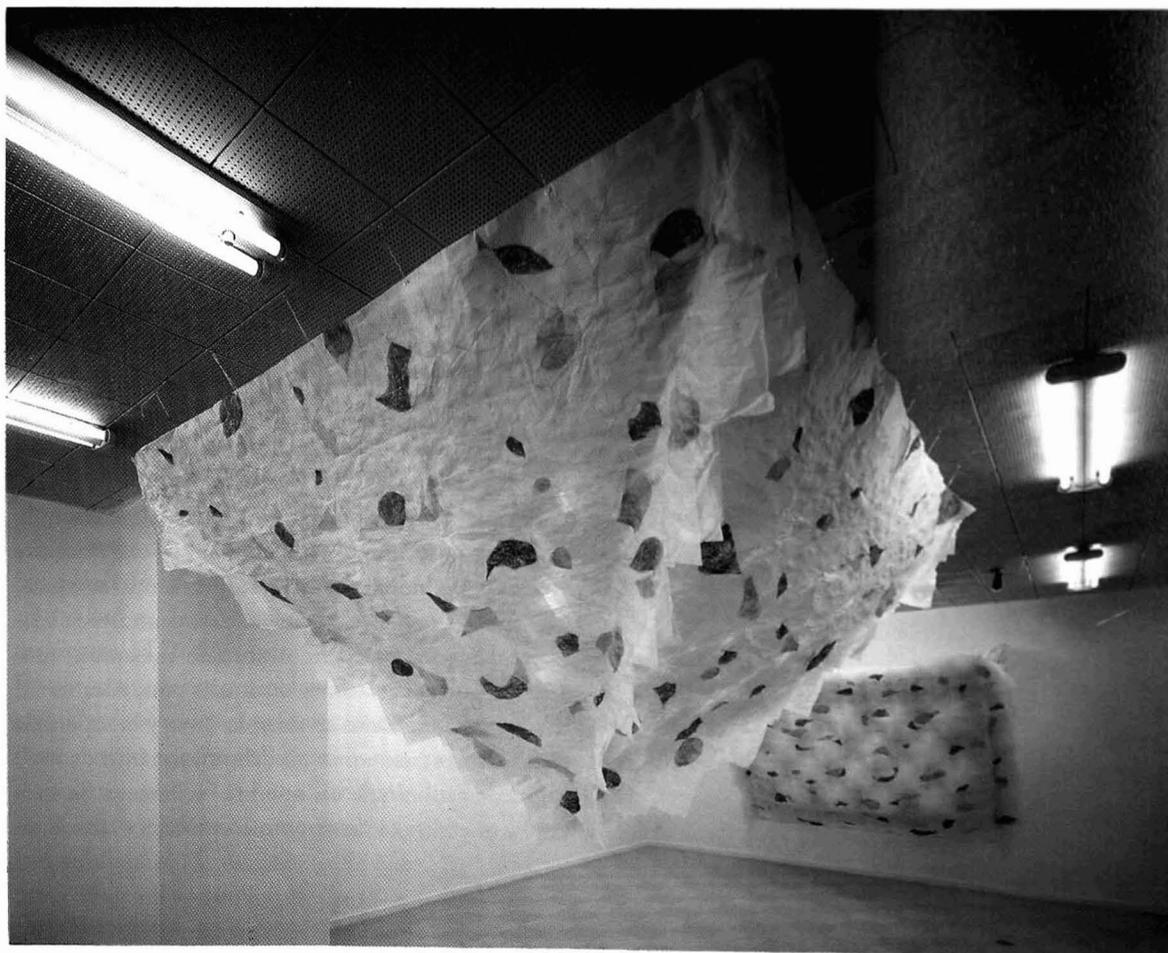
# La obra de Hiroko Yamamoto



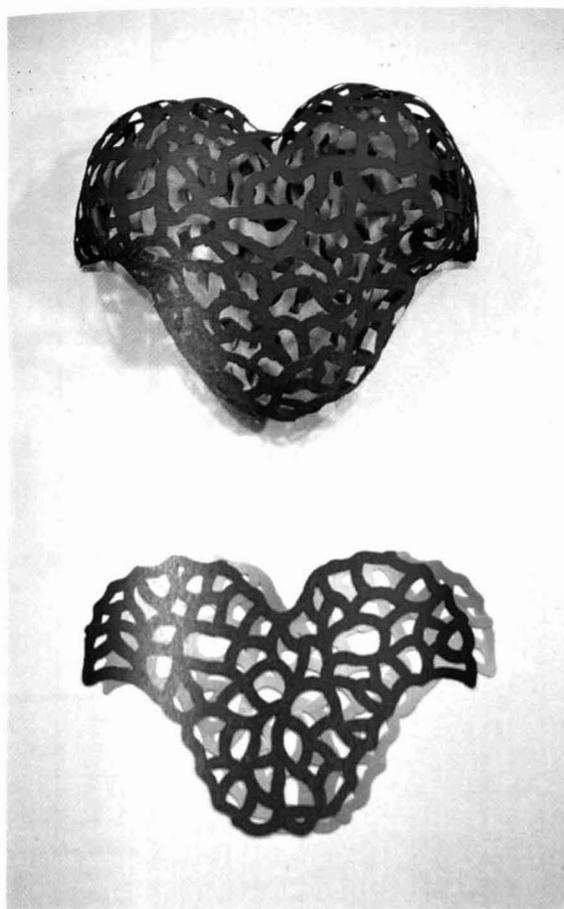
YUKIO KONDO

**A**ntes de referirme a la obra de Hiroko Yamamoto, creo que debe decirse algo acerca de las circunstancias que dieron lugar a su surgimiento.

Entre aquellos artistas que constituyeron la punta de lanza de las instalaciones que se popularizaron como medio de expresión durante los primeros años ochentas, deben citarse nombres como Tadashi Kawamata y Toyomi Hoshina. Conformaron una corriente que sobrevino no simplemente porque un recurso de expresión como las instalaciones hubiese sido circunstancialmente inventado. Más bien propongo que apareció un recurso de pensamiento renovador simultáneamente a la creación de la necesidad de adoptar esta nueva forma de expresión. Creo que puede afirmarse que uno de los factores generales básicos dentro de los movimientos vanguardistas del arte de las postrimerías del



*¿Cómo podemos sublimar el sentimiento actual por lo desconocido?, 1982, acrílico, papel, alambre y pastel, cuarta exposición de la serie La diferencia entre inspiración e intuición*



Medusa:  
magma,  
1996,  
tela metálica,  
pasta, plástico,  
acrílico y óleo,  
103 x 76 x 48  
(arriba)  
y 100 x 73 cm  
(abajo)

artistas de la instalación hubo quienes se involucraban con temas como estos que resultan extremadamente interesantes bajo una perspectiva histórica.<sup>1</sup>

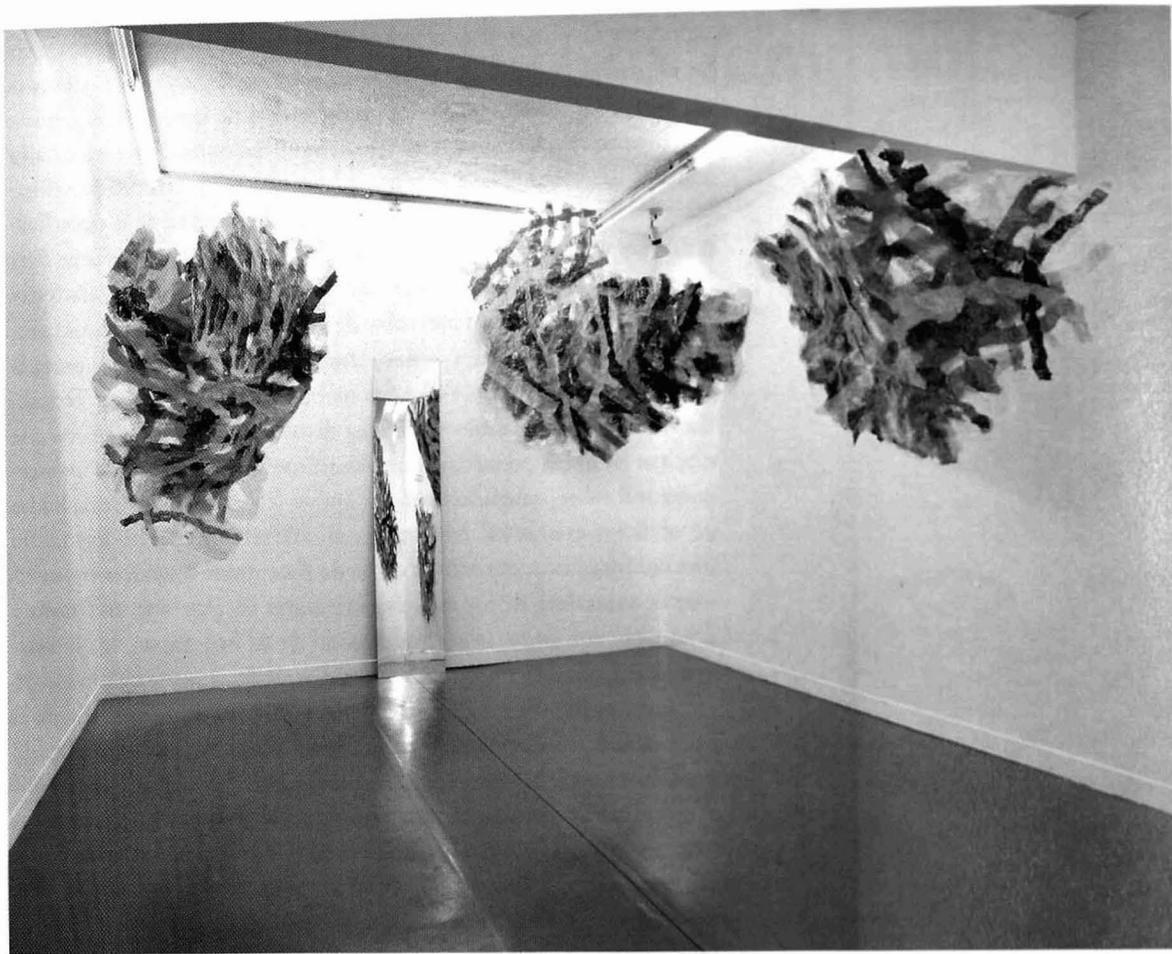
Estoy convencido de que Hiroko Yamamoto debe incluirse como miembro del grupo selecto de estos artistas representativos. En un principio la artista construyó objetos adosados en papel japonés que se expusieron colgados del techo y dominando el espacio de exhibición (Galería Maki, 1982). Parece que el objetivo de la artista quedaba claramente establecido en esta instalación. Las líneas y los colores que ella impuso al papel japonés —que en sí mismo es un material semitransparente atravesado por la luz— parecían aplicarse con la intención de alcanzar el efecto de flotar en el aire sin ningún tipo de sustento. Al semejar que sus superficies se extendían hasta el infinito, estas obras pueden interpretarse como elementos sugerentes de un mundo carente de frente y envés, a semejanza del Anillo de Möbius.\* En estas obras podemos hallar un sencillo, si bien astuto cuestionamiento, de esa contradicción que podemos encontrar en la pintura moderna, la cual persigue mostrar a cualquier superficie como ente material pero al mismo tiempo propiciar, hasta cierto punto, la sugerencia de una ilusión espacial que conseguían ya los espacios pictóricos tradicionales. Sin embargo, a pesar de que los objetivos de la artista en estas obras resultaban claros, los objetos que colgó en el techo de la galería poseían evidentemente frente y envés y, no obstante que cubrían el cuarto en el que fueron instalados, el observador podía aceptarlos como elementos pertenecientes a ese espacio. En su subsecuente exposición individual (Galería Lunami, 1984) el papel estaba cortado en secciones y colocado de cierta manera que hacía ver a los objetos como si flotasen en el espacio de la galería.

Así, como prolongación de la idea anterior, fueron colocados espejos de acrílico en las esquinas y en ciertos lugares sobre las paredes de la galería de tal manera que se otorgaba la misma importancia a las partes traseras de las obras. En estas circunstancias se puede concluir que Yamamoto había alcanzado su propósito a un grado considera-

siglo XIX y de principios del XX fue el intento de revisar uno por uno los elementos fundamentales de la pintura. Sin embargo, estos elementos siempre se desarrollaron dentro del marco de la superficie pictórica o bien en relación con ciertos elementos fijos o preestablecidos, tales como la tela sobre la cual se pinta. El periodo se caracterizó por el intento de desplazar estos elementos fuera del contexto de la superficie pintada y verificar su validez en los espacios de la vida cotidiana. Son las razones que me inclinan a pensar que el recurso de las instalaciones constituyó una necesidad inevitable de la época. Los elementos más preponderantes de la pintura —por ejemplo, el efecto de la línea pintada y evidenciada— fueron aplicados realmente en los paisajes. Tadashi Kawamata experimentó con la idea de obtener el mismo efecto que suscitan las líneas pintadas en un paisaje fotográfico dentro de un escenario real sobreponiendo líneas de apoyo (cabrios) sobre las fachadas de edificios existentes. Más tarde, al colocar sus cabrios formando una configuración espiral, las obras de Kawamata buscaron transformar la naturaleza de los espacios existentes en algo más arbitrario y dinámico; con todo, la fuente original de su inspiración era la misma. En muchas de sus obras siguió esforzándose por transformar un espacio cotidiano en un espacio pictórico extraordinario mediante la inclusión de convenciones como el *valeur*, generalmente utilizado para alcanzar cierto sentido de profundidad en las superficies pictóricas; también experimentó con su aplicación en los verdaderos espacios comunes. No obstante que existe la tendencia a descalificar a cualquier instalación como si fuese un asunto que maneja la nueva ola de artistas como un producto de superficiales intereses sensualistas y formalistas, creo importante subrayar el hecho de que entre los

<sup>1</sup> En su texto "¿Puede la superficie que penetra en el espacio externo generar calor?", del catálogo publicado por el Museo de Arte de Fukuoka y titulado *La superficie como una fuente de calor*, Raiji Kuroda concentra su análisis en tres artistas al tratar el tema de la *superficie*, la cual identifica como "lugar en que varias obras y experiencias interactúan". Según Kuroda, las obras expuestas en esta muestra constituían "intentos de transformar 'superficies planas' en superficies pictóricas que se relacionan con el mundo real". Si así fuera, apuntan interés hacia un asunto que se relaciona con las obras de Yamamoto.

\* Término topológico que se refiere a una superficie que no es exterior ni interior. [N. del T.]



*El trono flotante,*  
1984,  
acrílico, papel,  
alambre y  
espejo,  
sexta exposición  
de la serie *La  
diferencia entre  
inspiración e  
intuición*

ble. Sin embargo, este tipo de obra también había producido el efecto de compensar el espacio hasta disolver por completo cualquier diferencia entre frente y envés. De hecho, ¿no había sido el intento original de esta artista el presentar el frente y el envés de la superficie pictórica concentrados en una rígida y compleja yuxtaposición de ambos? Como si se intentara verificar el proceso, el papel, en sus obras más recientes, se halla punteado mediante una configuración curva y presentado como un objeto cuyas formas se completan a sí mismas; en vez de crear la ilusión de hallarse circundando el espacio de la galería, estas formas muestran simultáneamente el frente y el envés como evadiendo la línea de visión del observador, precisamente como lo hace el Anillo de Möbius.

Siempre se le ha dado un lugar importante a la superficie frontal de una pintura. Ya sea una pintura en la que la calidad del material de la obra se comunica directamente con el cuerpo del ser humano, o ya sea una pintura del tipo autoindicativo, en que las convenciones pictóricas por sí mismas se convierten en contenido, el fenómeno crítico siempre ha ocurrido sobre la superficie. ¿Será que la superficie frontal, que siempre ha proclamado firmemente su existencia como punto de conexión con la realidad, equivale al elemento crítico sobre el cual la pintura se realiza como tal? Es este tipo de cuestionamientos —así como la ubicación de toda esperanza en los efectos que se obtienen por medio de elementos como el color y la línea— sobre los que las obras de Yamamoto se apoyan. Si uno se atreve a extraer el color del contexto de la superficie pictórica, ¿pueden las figuras que cubre seguir siendo superficie pictórica, o sea pueden seguir siendo pintura? ¿Deja de ser significativo el hecho de la realidad física de que cualquier superficie posea frente y envés? No puedo evitar la sensación de que éstos son los cuestionamientos que suscita la obra de Yamamoto. Es como si se colocaran los elementos sobre los que se ha cimentado la pintura ilusionista desde el Renacimiento —el marco, la superficie pictórica y el punto de acción prefijado— sobre el filo de la investigación y, justamente como lo expresaron los cubistas al aceptar una geometría no euclidiana, anexar al arte de la pintura un concepto topológico como el implicado en el Anillo de Möbius.

En los tiempos que corren, en que muchos tienden a aceptar a la pintura como una entidad establecida y se lanzan con facilidad hacia el discurso de la imagen, no puedo sino sentir que las obras de Yamamoto incluyen un cuestionamiento básico y radical de la superficie como conexión con la realidad. ♦

TRADUCCIÓN DE ALBERTO DALLAL