

Hormak leiho bilakatzen dira

Maidar Lópezen artelanak behatzeko egileak

familiarteko erosotasuna uztea eta lurralde

ezezagunetan murgiltzea konbidatzen digu.

Arteari behatzea, eta bereziki arteari buruz hausnartzea, zeure gertueneko familiaren edo zeure aurpegi islatuaren mozorroak daramatzen jendetza arrotz baten erdian egotea bezalakoa da. Behin eta berriro burua bihurtu eta aurpegi abegikor bat topatzen duzu, eta etxean ez zaudela konturatzaren zarenan harritu egiten zara. Askotan hobe izaten da geure buruak egiaz familiar-tean gaudeneko ameskerian eror daitezen uztea, besteren lurraldean galduta egotearen egia izugarriari aurre egin beharrean. Eskuarki, arteak bere etxekotasunaz baliatzen diren norbere burua babesteko bortsazko atrebentzia horiek kasik inolako eragozpenik gabe onartzen ditu, halako moldez non handikeria oharkabea baitoa. Gehienetan, beraz, arteari behatzearen geure esperientziak kezka arrastorik ez du ageri, eta arteak gure hizkuntza berbera mintzatuz, nolabait esateko, lausengatu egiten gaituela sinesten jarraitzen dugu.

Pentsa ezazu gainera kendu ez ditzakeen baina erabat ere ezin ebatzi ditzakeen oztopo xehe batzuetan arreta osoa jarria duen artista baten kasuaz. Zer gertatzen da, hainbat urtez jardun eta saiatu ostean, arte pentsamenduaren eskola ezagun baten antza handia duten lanak sortzen baditu? Lan horren gaineko ohizko erantzuna zera litzateke akaso, lan prozesuan eragina izan bide duten edo ez duten aurreko lanekiko harremanaren arabera interpretatu behar direla. Agian “atzera gurgila asmatetik” libratuko zuen ezagutza historikoaz hornitu behar zuela esan nahi dugu. Agian, halaber,

guk lanak interpretatzeko bere ezagutza ez dela funtsezkoa adieraz genezake, eta aurreko pentsamendu eskolari buruzko gure ezagutzak bere utzikeria edo interesik eza oreka dezakeela. Baliteke argudio horiek zuzenak izatea, baina lanei buruz esan nahi dudanarekin inolako zerikusirik ez dute. Aurreko arteari buruzko erreferentzia kasu horretan baliozkoa, eraginkorra edo interesgarria ote litzatekeen, ez da niretzat oinarritzko auzi bat. Susmo gehiago eragiten dizkirate gure duintasunari eusteagatik lan ezezagunak adiskide zaharren mozorroak jartzera behatzeko erabiltzen diren bideek.

Kanpotik eta atzera begiratuta, Maidar Lópezen lanaren bilakaera pintura eta eskultura, bereizi beharrean, uztartzearen tradizio postminimalistarekiko moldaketa edo hitzarmen gisa azal daiteke. Izan ere, lotura hori ongi etorria izan ohi da, tradizio horrek egun duen itzala dela eta. Ez dut zalantzarik gabe truke emankorra suerta litekeen hori, Maidar Lópezek akaso gustura garatuko lukeena, gutxietsi nahi. Alabaina, merezi du une batez postminimalismoa bazter uztea, batez ere Maidar Lópezek berezko bidea aurkitu zuenetik eta pinturaren eta eskulturaren arteko aurkaritza zaharra leuntzeko arrazoiak topatu zituenetik. Baina, nagusiki, Maidar Lópezen lana jarduera postminimalistaren tradizioaren aurka eta ez tradizio horren barruan jartzeko arrazoiak horrek bere lanei nola begiratu ez jakitearen edo oraindik ez behintzat aukera eskaintzen digula da. Hortaz, alde batetik, euren arteko uztardura okerra aberasgarria gertatzen da. Bestetik, ordea, bere lana postminimalista ez izatearen bortsazko “interpretazio okerrak” jarduera postminimalistaren mozorro ezagunagoaren azpian bere aurpegia begiztatu ahal izango dugun itxaropen izpi bat gordetzen du.

Orain dakigunez, minimalismoa pintura eta eskultura uztartzeaz finkatu zen, besteak beste. Horregatik da historikoki hain garrantzitsua Donald Judden “berariatzko objektu”

direlakoan kategoria, 1965. urteko bere saiakeran zehaztu zuena. Artearen historia akademikoaren eta modernidadearen erazkotasunaren bi diziplina nagusien arteko erdibidea artearen mugaketa formalizatua da, zeinak material bakun, zuzen, garbiak baliatzen baititu, egunerokotasunaz babesteko azken aukera gisa. Kontzeptualismotik hasita, postminimalismoaren historiak minimalismoaren soiltasuna garatzeko ekinaldi kontaezinak ezagutu ditu, egunerokotasuna barne hartzeko ahaleginean. Luze gabe, jakina, pinturaren eta eskulturaren arteko erdibidea jarduera ez artistikoen eremu hantatuaren sakabanatze anarkikoan galdu zen. Baina ez-pintura eta ez-eskultura ez izate horrek garai batean modernidadearen gainbeheraren sinbolo izanaren arrastorik gorde zuen. Horregatik pilatu zituen 80 eta 90eko hamarkadako arte gaztearen postminimalista tankerako arteak kritikari akademiko itzaltsuenen laudorioak. Oro har, eta normala denez, postminimalistek arte heziketan duten lekua kontuan izanik, artista gazteenek postminimalismoaren estalkia nolabaiteko esperientzia historikoaz eta zinismo dezentez (edo beldurra ote zen?) onartu zuten, eta ez pintura eta ez eskultura ez zen oro azalerrazten hasi zen, horretarako berandu samar bazen ere. Maider Lópezen lana itsasertzean geratutako postminimalismoaren hondakinen kontra leher egiten duten postminimalismoaren olatu berrien eragitan aztertu beharko litzateke agian. Horrela balitz, abisu bat eman beharra dago lehenik: bere lanak askoren oniritzia erakarri duen arren, postminimalismo ofizialak begirada zorrotzez ikusten du.

Pintura batek bere koloreak inguruko hormari itsasten dizkionean, literalki bere euskarran barrena hedatuz, bat-batean postminimalismoak pinturaren eta eskulturaren arteko bereizketari jo zion erronka etortzen zaigu gogora. Pinturaren ertza desagertzea bidean eskulturarekin topo egiteko pinturaren lasterketaren lehenengo hesia da, eta pinturen dantza galerian zehar uste ohi dena baino mehatxu handiagoa da artearen hierarkia ederretsientzat. Hala ere, Maider Lópezek buruan beste gauza batzuk ditu. Zehaztasunez adieraztea erraza ez den zerbait, baina bere azken lanetan nabarmentzen dena. Lan horietan, kolore biziko paperezko orriak horman zuzenean itsasten dira, ertzetan aldakorrek diren zati handietan, zeinak orrien arteko zulo eta zirrikietatik barrena sartzen diren beste hainbat kolorez orbainduta baitaude. Bai, koloreen elkarreagin horretan eta horman dagoen larruazal zulatu eta zaurituak, azpian beste larruazal bat ageri duela, eragiten duen sentsazio horretan sexuala den zerbait bada. Baina hori hasiera baino ez da. Maider Lópezen lanek, artelan postminimalisten antza izan ezezik, postminimalismoaren ontologia erradikalarekin gauza asko dituzte komunean (“ez pintura ez eskultura” delako tradizioaren zati dira), eta hala ere postminimalismoaren kritika serio osoaren aurka doan bizitasun liriko baterako joera postminimalistaren jarrera formalarekin jokatzeko dute. Maider López postminimalismoaren erakunde barruan lan egiten duen bitartean berori

eraitsi nahi duen agente doblea izatea bazter ez daitekeen hipotesia da akaso.

Maider López postminimalismotik irteteko bidean irudikatzean, eta ez sarrerakoan, ez da bakarrik doala esan nahi, baizik eta lagunarte arraro samarra duela. Nik dakidanez, Art & Language (hemendik aurrera A&L) taldeko artista ingeles kontzeptualekin inolako loturarik ez du, baina artista horiek euren lanari buruz esan dezaketena Maider Lópezen artearen muina argitzeko lagun garri gerta daiteke. Segidan esan beharrekoa dut badakidala, ordea, A&L-ren ideiak Lópezen arterako baliagarri suerta daitezkeeneko uste hori errezelo handi samarrez hartuko dela, eta errezelo hori eztabaidagai dudana lanari lotu dakiokela. Zer edo zer argitzerik lortzen bada, beraz, ez da izango bata eta bestea bat datozelako. Garbi esanda, zenbait gauza nire erara moldatuko ditut, atrebentzia apur batez.

1999. urtean Fundació Antoni Tàpies delakoan egindako erakusketako Gida irudizatuaren testuan, A&L-k behin eta berriro euren pinturen objektu ikusgaien ezaugarri literalak azpimarratzen dituztela adierazten dute. Euren lanarekin gauza bera “esaten” dute. Pintura zenbaitetan kristalezko orriak ezarri dira, ingurunea eta ikuslea lanen ikusmen eremura erakartzeko asmoz. Beste batzuetan, margoa koadroaren atzealdetik kristalaren atzealdearen kontra bultzatu eta zanpatzen da, eta batean edo bitan, koadroetan inprimatutako testuak daramatzaten hormirudiak itsasten dira, eta ondorioak begien bistakoak dira. 1993 eta 1994 urteetako lan batzuk kaxetan pilatu ziren, hartara estali, ezkutatu, giltzapetu eta begirada oroz gordez. “Pinturak jarraipena du eta itxita dago. Pinturak jarraipena du eta itxita dago. Pintura itxita dago eta jarraipena du”¹, David Bachelor-ek esan bezala.

A&L taldeak pinturaren eta haien eremu birtualekin zer egiten duten deskribatu eta azaltzeko adierazpen ezberdinak erabili ditu eta, era berean, haiek bortxatzeko (bortxatzea hitz zakarregia da agian) estrategia eta modu ezberdinak erabili ditu. Lanak argitzeko beste edozein bertsio baino balio handiagoa ez duen bertsio batek honakoa iradokitzen du: ekintzak irudi piktoriko nahiz birtuala “isolatzen”² du. Horrek pintura edo irudia literalki estaltzea bakarrik esan nahiko balu, inolako ondorioz ez luke izango. Baina funtsezkoagoa den zerbait ari da gertatzen. Pinturari egiten zaiona bere pintura izaeratik egiten zaio. Lan hauetan, pintura itxita dago irudiak psikologoaren hizerkeran beste aldetik dei bat jasotzen duen heinean. Irudia, ondorioz, pintura baino areago objektu bihurtzen da. Eta pinturak sarritan zeharka ikusi beharrak —islak ekiditeko lepoa luzatuz, sudurra kristalaren kontra jarri, atzean zer dagoen ikusteko, ertz ikusgaiez landa zer gehiago ote dagoen irudikatuz— aurrez esandakoa berresten du.

Ez litzateke nahikoa izango A&L-ren proiektua pinturaren eta eskulturaren arteko bereizketaren aurkako erronka dotore eta zaharkituaren arabera balioestea. Ideia eta

PINTURA BATEK BERE KOLOREAK
INGURUKO **hormari** ITSASTEN
DIZKIONEAN, LITERALKI BERE
EUSKARRIAN BARRENA HEDATUZ,
bat-batean POSTMINIMALISMOAK
PINTURAREN ETA ESKULTURAREN
ARTEKO BEREIZKETARI JO ZION
ERRONKA **etortzen** ZAIGU GOGORA.

jarduera horien atzean modernidadearen goi mailako erazkotasuna baino gehiago den ezerenganako ezinikusia dago. Donald Judden “ez pintura ez eskultura” kategoria horren barruan egotea A&L-ren “pinturen” funtsezko alderdi bat da; baina bereizgarri dutena zera da, ez direla ez pintura eta ez eskultura, ikusleak beroriek ikus ditzan (arte plastiko gisa ikus ditzan edo besterik gabe ikus ditzan) eragozten dutelako. Xedea ez da Judden “berariazko objektuak” direlako berbera. Ez da bakarrik pintura eta eskultura hitzak (edo kategoriak edo tradizioak) gorabeheratsua bihurtu direla; artea bera, edo gutxienez arteari behatzen diogunean zer egiten dugun eta arteari nola behatzen diogun, ezinbestean gorabeheratsua bihurtu da. Arteak hau edo bestea egitearen errua duenik ez digute esaten, baina kultur bereizketa artearen eta arte objektuei dagozkie ezaugarrien baitako gozamen formetan nabarmentzen deneko bideen aurka egiten dute.

Pintura bat objektu (ez pintura ez eskultura ez den objektu) bihurtzeko engaiamendua zenbateraino sakona izan daitekeen eta A&L-ren kasuan den azaldu nahi dut. Formula horren lehen zatia (pintura eta eskulturaren arteko erdibidea) topiko bilakatu izanak nire egitekoa izugarri oztopatzen du. Artista gazteek egun (ez pintura ez eskultura ez diren) objektuak erraz sortzen badituzte ere, A&L taldeak pinturak objektu bihurtu nahi ditu horrek mehatxu kultural eta politiko izugarria gordetzen duelako. Beraiek auzia horrela azaltzen dute: “Hastapenetako arte kontzeptualean, ikusle liluratua ezabatzea ez zen inoiz abangoardiaren premia hutsaren ondorio. Jarduera postminimalistaren molde horietan bakarrik [...] zen posible Duchampen arte-adimenaren-zerbitzura bezalako ideia bat Greenbergen optikotasunaren aurrean garaile irtetea. Egiatzko arte kontzeptualean, jokoan zegoena ez zen artea ideia gisa ezartzearen aukera hutsa, aurrez prestatutako arte forma ez-ikusgai berri bat ezartzea baino. Helburu nagusia jaun enpirizistari ezagutzaren kontenplaziozko ikuspegiaren jagole sinbolikoa kulturaren oro har balioa duena erabakitzeko zuen epaile estatus hori kentzea zen. Jaun horri eta itxura batean xaloki defendatzen zuen ikuspegiari entzutea kendu behar zitzairen, euren ordeztu mugimendu kritiko eta sozial bat ezartzeko. Eta hori egiteko, aipatu artea ideia gisa horren hermetikotasuna baino artea ideia multzotzat zuen jarduera komuna behar zen; hitzez egindako irudiak ez, baizik eta irakurketa bihurriak artearen gainazal araztetan. Xedea artelanaren uestezko alderdi ikonikoak bere izaera kausal eta sailkatzaila denbora gehiagoz moztarrotu zezan ekiditea zen; bestela esanda, arteak izan behar duenaren ikuspegi baimenduak arteak berorren ekoizle den munduan betetzen duen lekuari buruzko bere ikuspegi inposa dezan eragozte³³”.

Horregatik, A&L-ren jatorrizko jarrera ikuslearen eta irakurlearen, edo artistaren eta hizlari/idazlearen arteko kultur bereizketaren gaineko arazoak planteatzea izango da, ez bakarrik pinturaren eta eskulturaren arteko bereizketa zalantzan jartzea edo mo-

dernismoak bereizketa horri egindako ekarpena kritikatzeko. Bestela esanda, pintura eta eskultura uztartu eta beren arteko mugak ezabatzearen jarrera erradikal hori ez dela behar adina erradikal dioen pentsatzeko biderik ere bada.

Nire asmoa ez da, inola ere, Maider López muturreko kontzeptualistatza hartua izan dadin argudioak eskaintzea. Garrantzitsua dirudi, ordea, A&L-k adostasun postminimalistaz haratago eremu berriak zabaldu izanak, modu horretara ohizko jardueretatik desbideratutako ekintzak akatsak edo interpretazio historiko okerrak baino gehiago direla iradokiz. Azalkeria da hutsegite eta interpretazio oker oro sustatzea, artean jarrera berriak eragingo dituztelakoan. Nik Maider López-en postminimalismo liriko bitxiaren irakurketa berri bat eskaini nahi dut, berezko postminimalismoarekiko nagusitasun analitikoaz lirikotasuna suntsitu eta lirikotasunaren espiritu bihozberarekiko eskuzabaltasun sentimentalaz kritika postminimalistaren erasoak leunduko ez dituen. Nire uestez hori da garrantzitsuena, lirikotasuna arinki hartzea erraza baita, postminimalismoaren itzala lana sustatzeko eta, aldi berean, lanaren lirikotasuna deitzen dudana horri azpiak jateko erabiltzen bada. Gorago aztertutako A&L-ren lanen azaleko antza baino gehiengo duten Maider Lópezen zenbait lan horren adibide garbia dira. Artista honek ikusleari bizkarra eman eta hormari begiratzen dioten lan dezente egin ditu.

Hormaren neurria duten oholak erabiliz, Maider Lópezek galeriako hormen kontra, baina ez hormei itsatsita, jarritako horma faltsuak egin ditu. Gauzak horrela, posible da, jakina, galerian sartu eta barruan ezer ez dagoela pentsatzea, lanek euren burua nahikoa ondo gordetzen baitute horma gisa moztarrotuta daudenean. Alabaina, lanei gertutik eta, nolabait esatearren, anamorfikoki begiratzen diezunean, egiatzko hormaren eta gezurrezkoaren artean tarte dezentea dago, eta tarte horretan ageriko ezusteko bat. Espazioa kolore batek betetzen du, eta hasiera batean nondik etor daitekeen ez duzu antzematen. Gainazal pintatu bat ez duzu ikusten, eta argi elektrikorik ez dago, baina esparrua, hala ere, magikoki kolore bizi batez argiturik dago. Kolorea aurreko oholaren gainazal pintatutik hormara islaturik dagoela konturatzen zarenean ere, lilura ez da desagertzen eta, batez ere, hori dela eta ez duzu pentsatzen hormari begira jarritako pintura baten aurrean zaudenik. Egia esan, agian sekula ez duzu pentsatuko objektuaren eta hormaren artean ikusten ari zaren koloreak pinturarekin inolako zerikusirik duenik. Ohola beste aldera jarrita egongo balitz, ordea, zalantzarik gabe koadro bati begira zaudela ueste izango zenuke. Orain arte, beraz, Maider Lópezen lana inguratzen duen misterio txikiak aparte, lan horiek eta A&L-ren “pintura itxi” direlakoan artean antzekotasun nabarmenak daude, antza. Biek ere ikusleari bizkarra ematen diote, eta hori egitean pintura, beste gauza batzuen artean, objektu bihurtzen da.

Maider Lópezek, bere pintura hormari begira

AGIAN SEKULA EZ DUZU PENTSATUKO
objektuaren ETA HORMAREN ARTEAN
 IKUSTEN ARI ZAREN KOLOREAK
 PINTURAREKIN INOLAKO ZERIKUSIRIK
 DUENIK. **Ohola** BESTE ALDERA JARRITA
 EGONGO BALITZ, ORDEA, ZALANTZARIK
 GABE KOADRO BATI **begira** ZAUDELA
 USTE IZANGO ZENUKE.

jarri baino gehiago, horma pinturaren lagun bihurtzen du, bien arteko harremana dramatizatzean. Hortaz, ez du pintura hormaren antzeko zerbait bihurtzen, horma pinturaren antzeko zerbait baizik. Jakina denez, arte postminimalistak galeriaren esparrua artelanaren esperientzian txertatzen du; artelanaren esparru formalaren eta galeriaren esparru literalaren arteko bereizketa ezabatzen du. Baina hori galeriaren esparru literalaren norabidean egiten du: lana ere literal bilakatzen da. Maider Lópezek mugimendua itzultzen du, galeria lanaren esparru formalean txertatuz. Hori da, neurri batean, haren lirikotasunaz aritzen naizenean adierazi nahi dudana. Eta horrekin ere zera adierazi nahi dut, Maider Lópezen lanean ematen diren pinturaren (edo objektuaren) eta hormaren (edo pinturaren) elkarreraginean orotariko irakurketa lirikoak ernarazten dituen alderdi formala dela nagusi (literalaren gainetik). Bere ordezeko hormek ez dute egiazkoek espazioan duten lekua bermatzen, pinturaren fikziozko esparrura erakartzen dituzte. Eta hormak leiho edo ate bihurtzen dira, errezel inmaterial, zeinetik haratago dagoena suma baitezakegu.

Horregatik, horman itsatsitako koloretako orri elkargainkatuak sexy izan zitezkeela proposatzera menturatu ondoren, hori hasiera besterik ez zela ohartarazi —edo hitz eman— nuen. Geruza batek beste bati bide ematen dio, zirrikietako batetik atzean dagoen horma ezezik hormaren atzeko mundu bitxia ere ikuska dezagun ahalbidetuz. Edo, jatorria beste aldean badago, gaineko geruza urratu eta larruazalpeko egiak agerian geratu orde z barneko korrante horiek gainazalera irten nahian badabilta, orduan hormak gelditu ezin dezakeen indar misteriotsu bat abian da. Horma sorginduta dago, eta barne hartzen duen truke etereoari apenas buru egingo dio. Ezinezkoa da hormaz bestalde zer dagoen esatea, baina hain goritasun zoragarria dario ezen zaila baita onbera ez denik pentsatzea. Akaso Nirvana berbera da edo, pentsaera sekularrago bati jarraiki, Utopia. Horrek ez du esan nahi zuzenean irteera aldera abiatuko garenik. Goritasun berbera lerieke, iruditzen zait, hurbiltzen ari den ibilgailu baten argi futuristikoei, edo infernuari, bere goritasun gartsuan. Beraz, kontuz, horma horretaz haratago beste mundu bat dago, eta baliteke zu mundu horretakoa ez izatea. ■

Artistaren korfesio



Maidar López. 1999

DAVE BEECH *artista da. Londresen bizi da.*

OHARRAK ETA ERREFERENTZIAK

- 1 BACHELOR, D. "Once Were Painters" en *Art & Language in Practice, Volumen 2, Critical Symposium*, Barcelona : Fundació Antoni Tàpies, 1999
- 2 ART & LANGUAGE, "Número 72" en *Art & Language in Practice, Volumen 1, Guía Ilustrada* Barcelona : Fundació Antoni Tàpies, 1999
- 3 ART & LANGUAGE, "Número 15" en *Art & Language in Practice, Volumen 1, Guía Ilustrada* Barcelona : Fundació Antoni Tàpies, 1999

<http://www.pansyandelvis.co.uk>

Las paredes se convierten en ventanas

Para contemplar la obra de Maider López

el autor nos invita a despojarnos de la comodidad

que nos produce lo familiar, lo reconocible y a

perdernos en tierra de extraños

Contemplar arte, y especialmente pensar sobre arte, es como estar entre una multitud de extraños que llevan puestas máscaras de tus familiares más próximos, o de tu propia cara reflejada. Una y otra vez te das media vuelta y reconoces una cara querida, hasta que te sorprendes al darte cuenta de que no estás en casa. A menudo es preferible permitirnos la ilusión de que estamos realmente en compañía familiar que afrontar la espeluznante realidad de estar perdidos en tierra de extraños. El arte generalmente opone escasa o nula resistencia a tales licencias autoprotectoras e infractoras que abusan de su familiaridad, de manera que la vanidad pasa desapercibida. Por consiguiente, la mayoría de las veces en nuestra experiencia de contemplar arte no asoma muestra alguna de ansiedad, y persistimos en la creencia de que el arte nos adula hablándonos, dijéramos, en nuestra propia lengua.

Consideren el caso de una artista joven que se aplica a una serie de dificultades de matiz de las que no puede librarse pero que tampoco puede resolver completamente. ¿Y si, tras años de esfuerzos e intentos, produce obras que se asemejan a una escuela reconocible de pensamiento artístico? Supongo que lo más probable es que esa obra fuera interpretada desde el punto de vista de su relación con obras anteriores que pudieran haber tenido, o no, una influencia significativa en su proceso creativo. Quizás queramos

decir que ella debería haberse dotado de un conocimiento histórico que le habría evitado “reinventar la rueda”. Quizás podríamos decir sin temor a equivocarnos, también, que sus conocimientos no resultan esenciales para nuestra interpretación de sus obras, y que nuestro conocimiento de la escuela de pensamiento antecedente es igualmente indiferente para su indolencia o desinterés. Tales argumentos podrían ser ciertos y, sin embargo, no tienen nada que ver con lo que quiero decir acerca de sus obras. Mi interés sobre si la relación con el arte precedente sería, en tal caso, válida, productiva o interesante, no es más que secundario. Me resultan más intrigantes las formas en que obligamos a obras desconocidas a ponerse las máscaras de viejos amigos para guardar nuestra dignidad.

Desde fuera y retrospectivamente, la evolución en la obra de Maider López puede explicarse como una adaptación o un unir fuerzas con la tradición postminimalista de combinar, en vez de separar, las disciplinas de la pintura y la escultura. De hecho, dicha fusión suele ser normalmente bienvenida, dada la estima de que goza tal tradición en la actualidad. No quiero subestimar lo que indudablemente podría resultar un intercambio fructífero que la propia Maider López podría querer desarrollar. Con todo, merece la pena dejar el minimalismo de lado por un segundo, especialmente dado que Maider López encontró su propio camino y tuvo sus propias razones para neutralizar la vieja oposición entre pintura y escultura. Sin embargo, la razón principal por la que quiero pensar que la obra de Maider López va *contra* en vez de estar *dentro* de la tradición de la práctica minimalista es que abre la posibilidad de que no sepamos o no sepamos todavía cómo abordar sus obras. De manera que, en cierto sentido, el desencuentro entre ellas resulta enriquecedor. por otro lado, la forzada “malinterpretación” de su obra como *no* postminimalista transmite la ligera esperanza de que pudiéramos

ver algo de su cara tras la máscara más familiar de la práctica postminimalista.

Es un hecho comprobado que el minimalismo se constituyó, junto con otro par de cosas más, a partir de la unión de la pintura y la escultura. De ahí la importancia histórica de la categoría de los “objetos específicos” que Donald Judd perfiló en su ensayo de 1965. Él describe los objetos específicos como “ni pintura ni escultura”. El punto intermedio entre las dos disciplinas de la historia del arte académico y del decoro de la modernidad es la autolimitación formalizada del arte, que incorpora materiales simples, sencillos, claros, como última oportunidad del arte de defenderse de lo cotidiano. Comenzando por el conceptualismo, la historia del postminimalismo ha sido testigo de múltiples intentos de forzar la sencillez del minimalismo para incluir lo cotidiano. Pronto, por supuesto, el punto intermedio entre la pintura y la escultura se perdió en la anárquica dispersión del dilatado ámbito de prácticas no artísticas. Pero la no-pintura y la no-escultura retuvieron algo de su anterior encarnación como señal del colapso de la modernidad. Es por ello que la contienda aparentemente postminimalista del arte joven de los 80 y 90 logró cosechar tantas alabanzas por parte de los críticos académicamente bien situados. En su mayoría, y con bastante naturalidad dada la presencia del postminimalismo en la educación artística, los artistas más jóvenes asumieron el manto del minimalismo con cierta dosis de experiencia histórica y más que una pizca de cinismo (¿o era temor?), de manera que toda la variedad de aquello que no fuera ni pintura ni escultura comenzó aparentemente a manifestarse, aunque fuera con retraso. Quizás Mainer López deba ser juzgada en el contexto de la ola más reciente de postminimalismo, que se estrella contra los restos del minimalismo esparcidos en la orilla. No sin la advertencia de que su trabajo atrae simpatías no compartidas por el consenso postminimalista.

Cuando un cuadro arrasa la pared que lo rodea con sus colores, desparramándose literalmente por su soporte, entonces nos viene naturalmente a la mente el desafío postminimalista a la división entre pintura y escultura. La desaparición del borde del cuadro es el primer obstáculo en la carrera de la pintura para unirse a la escultura en el camino, y su danza a través del espacio de la galería es más amenazadora para las reverenciadas jerarquías artísticas de lo que normalmente se piensa. Sin embargo, Mainer López tiene otras cosas en la mente. Exactamente aquello que resulta difícil definir con precisión, pero que sobresale en sus trabajos más recientes, en los cuales láminas de papel vivamente coloreadas se pegan directamente a la pared en grandes piezas que son tan inestables en sus bordes como marcadas por otros colores que irrumpen a través de aberturas y resquicios entre las láminas. Sí, hay algo sexual en la interacción de colores y la sensación de que esa piel en la pared está siendo perforada y herida, revelando otra piel por debajo. Pero éste no es más que el principio. Mainer López realiza obras que

no sólo se asemejan al material gráfico postminimalista, sino que comparten sustancialmente la ontología radical del postminimalismo (pertenecen a la tradición de “ni pintura ni escultura”), y sin embargo participan del gesto formal de la apuesta del postminimalismo por una vivacidad lírica que va en contra de toda la crítica seria del postminimalismo. Quizás habría que pensar en la posibilidad de que Mainer López sea una agente doble que trabaja dentro de la institución del postminimalismo con el objetivo de someterlo.

Pensar en Mainer López preparando su salida del postminimalismo en lugar de imaginarla introduciéndose en él no la convierte en algo único, pero la coloca en extraña compañía. Por lo que sé, no tiene relación alguna con los artistas conceptuales ingleses de Art & Language (en adelante A&L) y, sin embargo, lo que tales artistas puedan decir acerca de su propia obra puede arrojar luz sobre la esencia del arte de Mainer López. Pero seguidamente debo señalar que supongo que habrá ciertas reticencias en torno a que las ideas de A&L puedan servir para el arte de López, y puede que la obra de la que voy a tratar haga aflorar dichas reticencias. Por lo tanto, si se puede arrojar algo de luz, no es porque las inquietudes de unos y otra coincidan. Dicho sea francamente, me voy a tomar ciertas libertades.

En el texto para la *Guía Ilustrada* de su exposición de 1999 en la Fundació Antoni Tàpies, A&L reiteran una y otra vez que sus pinturas acentúan la cualidades literales de los objetos visibles. Ellos “dicen” lo mismo con su obra. Delante de algunos de los cuadros se han colocado láminas de cristal para introducir al entorno y al espectador en el campo visual de las obras. En otros la pintura es aplastada y presionada desde detrás del cuadro a la parte posterior del cristal para oscurecer la pintura, y en uno o dos cuadros hay pósters con textos impresos pegados a los cuadros, con resultados evidentes. En una serie de obras de 1993 y 1994, los cuadros estaban apilados en cajas, ocultos, escondidos, encerrados y fuera del alcance de la vista. Como dice David Batchelor, “la pintura se prolonga y es obstruida. La pintura se prolonga y es obstruida. La pintura es obstruida y se prolonga”¹.

A&L han utilizado diferentes expresiones para describir y explicar qué hacen con las pinturas y sus espacios virtuales, y asimismo han utilizado diferentes estrategias y métodos para violarlas (puede que violar sea una palabra un poco fuerte). Una versión sobre sus obras, que no merece más crédito que cualquier otra versión, sugiere lo siguiente: el acto “aisla”² la imagen pictórica o virtual. Si ello simplemente se limitara a cubrir literalmente la pintura o la imagen, no tendría consecuencia alguna. Pero algo más decisivo está ocurriendo. Lo que se le ha *hecho* a la pintura se ha hecho en referencia a su pictorialidad. En estas obras la pintura es obstruida en la medida en que la imagen es en la jerga psicológica llamada desde el otro lado. En consecuencia, la imagen resulta no tanto

LA **desaparición** DEL BORDE DEL CUADRO ES EL PRIMER OBSTÁCULO EN LA CARRERA DE LA PINTURA PARA UNIRSE A LA ESCULTURA EN EL CAMINO, Y SU **danza** A TRAVÉS DEL ESPACIO DE LA GALERÍA ES MÁS AMENAZADORA PARA LAS **reverenciadas** JERARQUÍAS ARTÍSTICAS DE LO QUE NORMALMENTE SE PIENSA.



Maidler López. 1999

NO ES SIMPLEMENTE QUE LOS
términos PINTURA Y ESCULTURA SE
 HAYAN VUELTO PROBLEMÁTICOS;
 EL ARTE EN SÍ MISMO, O AL
 MENOS LO QUE HACEMOS CUANDO
contemplamos ARTE O CÓMO
 CONTEMPLAMOS ARTE, SE HA VUELTO
 IRREMEDIABLEMENTE PROBLEMÁTICO.

una pintura, sino un objeto. Y uno se da cuenta de ello por el hecho de que a menudo los cuadros hay que observarlos oblicuamente: estirando el cuello para evitar los reflejos, pegando la nariz al cristal para ver tras él, imaginando qué más hay más allá de los bordes visibles.

No resulta apropiado redescubrir el proyecto de A&L en relación al reto elegante y anticuado que supone la distinción entre pintura y escultura. Escondido en esas ideas y prácticas se advierte un profundo rechazo hacia algo más grande que el decoro de la alta modernidad. Un aspecto vital de las “pinturas” de A&L es que entran dentro de la categoría de Donald Judd de “ni pintura ni escultura”; pero lo que realmente las caracteriza es que no son ni pintura ni escultura porque impiden que el espectador las vea (que las vea como arte visual o que las vea en absoluto). En este caso el propósito no es el mismo que el de los “objetos específicos” de Judd. No es simplemente que los términos (o categorías o tradiciones) pintura y escultura se hayan vuelto problemáticos; el arte en sí mismo, o al menos lo que hacemos cuando contemplamos arte o cómo contemplamos arte, se ha vuelto irremediablemente problemático. No nos olvidemos que el arte es culpable de esto o de lo otro, sino que se oponen a los medios por los cuales la división cultural se hace notar en las formas de placer comprendidas en el arte y en las correspondientes cualidades de los objetos artísticos.

Estoy tratando de ofrecer una idea de hasta qué punto puede llegar y en el caso de A&L llega a ser profundo el compromiso de transformar una pintura en un objeto (que no es ni pintura ni escultura). Mi labor es tanto más difícil cuanto que la primera parte de esta fórmula (el punto intermedio entre la pintura y la escultura) se ha convertido en un tópico. A pesar de la facilidad con que los artistas jóvenes realizan objetos (ni pintura ni escultura) hoy en día, A&L se

ha trazado el objetivo de transformar las pinturas en objetos porque ello alberga una impresionante amenaza cultural y política. Ellos explican el asunto de la siguiente manera: “En el arte conceptual de la primera época, la supresión del espectador en trance no era simplemente una necesidad vanguardista. Sólo bajo esas formas de práctica postminimalista [...] podía la idea del arte-al-servicio-de-la-mente de Duchamp establecerse plausiblemente en oposición a la opticalidad de Greenberg. En el arte conceptual digno de dicha denominación, lo que estaba en juego no era la mera posibilidad de instalar el arte como idea, como una nueva forma anti-visual de arte preconcebido. El objetivo fundamental era desalojar al señor empiricista el guardián simbólico de la consideración contemplativa del conocimiento de su posición de árbitro de lo valioso en la cultura en su totalidad. Él y su supuestamente desinteresada visión tenían que ser descalificados para poder establecer un movimiento crítico y social en su lugar. Y para ello era preciso no un nuevo hermetismo en torno al arte como idea, sino una práctica que pudiera ser compartida en torno al arte como ideas; no imágenes hechas de palabras, sino una incursión de interpretaciones rebeldes en las superficies inmaculadas del arte. El cometido era evitar que la pretendidamente icónica superficie de la obra de arte enmascarase por más tiempo su carácter causal y clasificatorio; en otras palabras, impedir que la visión autorizada acerca de la apariencia del arte imponga su visión acerca del lugar que ocupa el arte en el mundo que lo produce”³.

Es por ello que la postura inicial de A&L era plantear problemas en torno a la distinción cultural entre el espectador y el lector, o entre el artista y el orador/escritor, no simplemente cuestionar la división entre la escultura y la pintura, o denunciar la aportación de la modernidad a dicha división. En otras palabras, existe una línea de pensamien-

to que considera que la postura radical del minimalismo al unir y eliminar los límites entre la pintura y la escultura no es suficientemente radical.

Mi intención no es ciertamente exponer razones para que Maider López sea situada en la línea dura del conceptualismo. Sin embargo, parece pertinente señalar cómo A&L puede allanar el terreno más allá del consenso postminimalista, permitiéndonos pensar en las desviaciones de sus prácticas normales como algo más que errores o malinterpretaciones históricas. Resulta poco serio aplaudir todos los errores y malinterpretaciones como creadores de nuevas actitudes en el arte. Lo que yo pretendo es ofrecer una interpretación seria del extrañamente lírico postminimalismo de Maider López que ni destruya el lirismo a través de su superioridad analítica sobre el postminimalismo estricto ni amortigüe los golpes de la crítica postminimalista a través de una generosidad sentimental para con el espíritu humano de su lirismo. Creo que esto es importante, porque resulta fácil permitir que el lirismo se trivialice si el peso del postminimalismo se utiliza para apoyar la obra y, al mismo tiempo, minar lo que denominó lirismo de la obra. Las obras de Maider López que guardan un parecido más que superficial con los trabajos de A&L tratados más arriba constituyen un buen ejemplo de lo que estoy exponiendo. Ella ha realizado varias obras que dan la espalda al espectador y están puestas de cara a la pared.

Valiéndose de tabloncillos ajustados al tamaño de las paredes, Maider López ha construido paredes falsas que se apoyan contra, aunque no exactamente sobre, las paredes de la galería. En tales circunstancias es posible, por supuesto, entrar en la galería y pensar que no hay nada en el interior, porque las obras se esconden bastante bien cuando se disfrazan de paredes. Sin embargo, cuando las miras de cerca anamórficamente, por así decirlo, hay un hueco bastante grande entre la pared verdadera y la falsa y, en ese hueco, una sorpresa inevitable. El hueco rezuma un color cuyo origen no puedes detectar inicialmente. No puedes ver una superficie pintada y no hay luces eléctricas, pero el espacio está no obstante y mágicamente iluminado con un color brillante. Incluso cuando caes en la cuenta de que el color está siendo reflejado en la pared desde la superficie pintada de la tabla de enfrente, la magia no desaparece y, lo que es más importante, a consecuencia de ello no te imaginas que estás mirando a un cuadro vuelto hacia la pared. De hecho, puede que nunca se te ocurra que el color que ves entre el objeto y la pared tenga nada que ver con la pintura. Hasta ahora, pues, aparte del pequeño misterio que envuelve a la obra de Maider López, parece que hay coincidencias significativas entre estos trabajos y las "pinturas aisladas" de A&L. Ambos implican un volver la cara literal con respecto al espectador y, al hacerlo, la pintura se convierte, entre otras cosas, en un objeto.

Más que poner su pintura contra la pared,

Maider López transforma la pared en compañera de la pintura al dramatizar su relación. En consecuencia, no transforma la pintura en algo más parecido a una pared, sino que transforma la pared en algo más parecido a una pintura. Es sobradamente conocido que el arte postminimalista incorpora el espacio de la galería a la experiencia del material gráfico; elimina la distinción entre el espacio formal del material gráfico y el espacio literal de la galería. Pero lo hace en la dirección del espacio literal de la galería: el arte se vuelve asimismo literal. Maider López invierte el movimiento, incorporando la galería al espacio formal de la obra. Esto es, en parte, lo que quiero decir cuando me refiero a su lirismo. Lo que también quiero decir con ello es que, en la obra de Maider López, en los intercambios entre pintura (u objeto) y pared (o pintura) se impone lo formal (sobre lo literal), lo cual desencadena toda clase de interpretaciones líricas. Sus paredes falsas no acentúan la presencia de las paredes reales en el espacio, sino que las arrastran al espacio ficticio de la pintura. Y las paredes se convierten en ventanas o puertas, en cortinas inmateriales a través de las cuales podemos vislumbrar algo más allá.

Es por ello que, tras haberme aventurado a interpretar que las capas de láminas de papel coloreado pegadas a la pared pudieran resultar algo sexy, advertí o prometí — que este era sólo el principio. Una capa da paso a otra, permitiéndonos atisbar, a través de una de las mirillas, no solamente la pared que hay tras ellas, sino el extraño mundo tras la pared. O, si el origen está en el otro lado, si en lugar de quebrarse esa capa superficial y revelar las verdades subcutáneas, esas mismas corrientes internas se están abriendo paso hacia la superficie, entonces existe una fuerza misteriosa en el camino que la pared no puede detener. La pared ha sido hechizada y no va a ofrecer ninguna resistencia al etéreo intercambio que alberga. Es imposible decir qué hay al otro lado de la pared, pero arroja una luz difusa tan mara-villosa que resulta difícil no atribuirle cualidades benignas. Quizás se trate del mismo Nirvana, o, siguiendo un pensamiento más secular, de la Utopía. Ello no significa que vayamos a dirigirnos directamente hacia la salida. La misma luz emanaría, supongo, de las luces futuristas de un vehículo que se acerca, o del resplandor ardiente del infierno. Así que ojo, más allá de la pared existe otro mundo y puede que tú no pertenezcas a él. ■

DAVE BEECH es artista. Vive en Londres.

NOTAS Y REFERENCIAS

- 1 BACHELOR, D. "Once Were Painters" en *Art & Language in Practice, Volumen 2, Critical Symposium*. Barcelona : Fundació Antoni Tàpies, 1999
- 2 ART & LANGUAGE, "Número 72" en *Art & Language in Practice, Volumen 1, Guía Ilustrada*. Barcelona : Fundació Antoni Tàpies, 1999
- 3 ART & LANGUAGE, "Número 15" en *Art & Language in Practice, Volumen 1, Guía Ilustrada*. Barcelona : Fundació Antoni Tàpies, 1999

EL hueco REZUMA UN COLOR CUYO ORIGEN NO PUEDES DETECTAR INICIALMENTE. NO PUEDES VER UNA SUPERFICIE PINTADA Y NO HAY LUCES ELÉCTRICAS, PERO EL ESPACIO ESTÁ NO OBSTANTE Y mágicamente ILUMINADO CON UN COLOR BRILLANTE.

<http://www.pansyandewis.co.uk>