

Yolanda Herranz: los contextos de las palabras

La definición y la caracterización de la obra de arte ya empezó a ser problemática con la conocida pieza que Duchamp presentó al Salón de los Independientes bajo el pseudónimo de R. Mutt, y que consistía en un urinario masculino de porcelana blanca invertido, firmado, fechado y titulado Fontaine. En el artículo que publicó en *The Blind Man* (revista de aparición discontinua impulsada por él mismo junto a Henri-Pierre Roché y Beatrice Wood, al llegar a los Estados Unidos), Duchamp expone no sólo las motivaciones de lo que a partir de ese momento será el *ready-made*, sobre todo delinea cambios en la percepción de la obra artística anticipando los problemas relativos al contexto y a la desmaterialización del arte: *"El que el S.: Mutt haya hecho la Fontaine con sus propias manos o no carece de importancia. La ESCOGIO. Tomó un artículo normal de la vida, lo colocó de modo que su significación de utilidad desapareció bajo el nuevo punto de vista: creó un nuevo pensamiento para ese objeto."*

Las categorías técnicas de pintura o escultura pierden su validez normativa clasificadora porque responden a otro universo perceptivo, distinto al de las obras, que desde esas mismas categorías, se emancipan más en el nivel de las ideas, los conceptos y los contextos que en el propio plano material y técnico. En los 60, con la consolidación del movimiento conceptual, la eclosión de iniciativas de tono neo-dadaístas -como Fluxus- e incluso con la universalización de las diversas formulaciones pop, las técnicas pierden su papel referencial clasificatorio, frente a las intenciones que asumen progresivamente un mayor valor de definición.

La hibridación técnica y la interpretación-matización de los lenguajes artísticos ha abierto definitivamente el camino de una naturalidad y normalidad para todos los márgenes.

En este contexto hay que situar la utilización del lenguaje y de la palabra como herramienta artística. Si por un lado opera una desmaterialización del arte, por otro subraya el compromiso con la necesidad de comunicar y estructurar un mensaje, insiste en un posicionamiento, que si es verdaderamente coherente irá desplegándose como postura "política" (evidentemente es preciso entender "político" en un sentido amplio, como lugar de convergencia de una voluntad crítica de transformación y cambio, tendente a lo global y a lo integral, sin involucrar cuestiones más directamente ideológicas). Sus objetivos se situarán tanto en el análisis de la realidad y sus contextos (mostrar y desvelar las contradicciones) como en la acción (intervención que tiende a una llamada de atención y consiguiente modificación de lo real).

Es precisamente en esta sensibilidad analítica y de acción donde se coloca el trabajo de Yolanda Herranz. La objetualidad de sus obras implica alternativa o simultáneamente a la pintura y a la escultura, pero dejando que las ideas den cuerpo a una medida utilización de lo lingüístico como base esencial de una reflexión cuya conclusión se refleja en la reacción y/o acción del receptor. Además en algunas de sus piezas más significativas puede rastrearse una apropiación sutil y conceptualmente elaborada del objeto cotidiano, ya no como un mero *ready-made* sino como un pretexto y un vehículo de significados añadidos al que se dota de un nuevo sentido (metafórico y/o simbólico) y que permite profundizar en las implicaciones que conllevan los contextos generados entre palabra y objeto, entre idea e imagen.

El uso de la palabra y del lenguaje como medio y soporte artístico, está en estrecha relación con las condiciones ideológicas (y ambientales) de la cultura del siglo XX, atravesada por la propaganda política y por la propaganda publicitaria-comercial. El paisaje natural y urbano de este siglo está íntegramente subtitulado, tanto en la realidad como en su representación cotidiana (especialmente en los medios de comunicación), lo que permite invalidar el famoso slogan-aforismo de *"una imagen vale más que mil palabras"*. Imagen y palabra son portadoras de equivalentes complejidades en cuanto a su impacto visual y de mensaje, recurren a efectos análogos que se sitúan en planos divergentes, aunque a menudo puedan ser coincidentes. Por otro lado la imagen por sí sola puede representar hechos u objetos incuestionables, pero la palabra aplicada a ella tendrá la capacidad de otorgarle uno u otro sentido, haciendo variar su importancia, valor y contexto. Así mismo, la sola palabra contiene a la vez una concreción y una abstracción que podría deslizar su mensaje hacia una vaguedad terminológica que roce lo hueco.

La sensibilidad contemporánea está acostumbrada a la lectura, atenta o distraída, de la multiplicidad de mensajes analíticos, descriptivos, propagandísticos, publicitarios, engañosos o ambiguos, que se ofrecen sin tregua a la mirada. Es imposible controlar la voluntad frente a la invitación de la lectura de los mensajes escritos, y en esta lectura indiscriminada se cuele y se agazapa la manipulación de las ideas. La contaminación ideológica del lenguaje y de los lenguajes verbales resulta incontrolable en un mundo anunciado y publicitado, dirigido y señalizado. Ciertos intentos de reformar y corregir los vicios ideológicos del lenguaje, consolidados en su desarrollo histórico, como el que ha tomado cuerpo recientemente en los Estados Unidos en lo *políticamente correcto*, no dejan de constituir una iniciativa singularmente puritana, autoritaria e inocua frente a los problemas reales que pretende afrontar. No es la reformulación y reconstrucción del lenguaje como expresión (y consecuentemente de la historia) a la luz de cuestiones meramente coyunturales de desagravio lo que se podría reclamar, sino más bien resulta mucho más operativo y consecuente mostrar las contradicciones como medio de reformular las actitudes que las han provocado tradicionalmente. Es justamente por esta segunda vía de intención por donde discurre el discurso de Yolanda Herranz. Mientras toma en consideración las implicaciones de la expresión respecto a cuestiones que afectan a la condición femenina en las relaciones intersexuales o las formas que adopta el poder en su ejercicio del dominio político, cultural, económico y social, el trabajo introduce la exigencia de una acción-reacción en el espectador que se concreta en la corporeización del lenguaje y del mensaje. Esta operación tiene la función de dotar de un contexto, una matización y un espectro de diferentes sentidos a la obra. De este modo la palabra se conecta con lo escultórico, con lo objetual, con la instalación y el ambiente o con la pintura. Así dentro del amplio trabajo *Más y Más Palabras*, encontramos piezas que recurren al *objeto encontrado* como los marcos redondos de madera pintados en dorado y en plateado respectivamente, que se contraponen a la serie de fundiciones en aluminio y latón de esos mismos marcos redondos, de claro carácter escultórico, o a las series de textos serigrafiados sobre planchas de aluminio que se acercan a lo pictórico. Estos recursos son comunes a trabajos precedentes como los que constituyeron la exposición *El Cuerpo Humano: Racismo/Mujer* (1992). La instalación *No me pises* recurría a un felpudo de caucho formado por una trama de gruesos puntos en relieve, en el que la advertencia, obviamente suplicante por lo sufrida, del título implicaba al espectador a tomar postura frente a la acción a la que invitaba el propio objeto de felpudo, que se convertía en tanto que imanen en un mensaje superpuesto. En otras piezas cuadrangulares de ese mismo tipo de felpudo de caucho punteado, enmarcado en cajas de acero, determinados salientes de la trama del felpudo eran cortados y posteriormente pintados, para permitir la aparición de palabras como si estas estuvieran formadas por puntos luminosos, a modo del efecto de las señalizaciones electrónicas de mensajes luminosos, en los que las palabras aparecen desliziéndose a lo largo de su banda de puntos. El lenguaje permite abordar el contexto social y político de la comunicación, pero situado en el plano de la representación, y

en ese ámbito re utiliza las posibilidades de la escultura y de la pintura, para simultáneamente distanciarse decisivamente de ellas.

Su acción se instala en ese lugar de irrenunciable vocación política, pues su discurso supera las discusiones sobre problemas que se circunscriben al lenguaje, sus contextos y sus juegos que desvelan los ritmos engañosos de los dobles sentidos o de los mensajes subliminales. El trabajo va más allá, iniciando un proceso reflexivo que genera nuevas asociaciones terminológicas y metafóricas que se despliegan en una formalización visual y estética, que mide la combinación de la austeridad conceptual con referencias claramente ornamentales. Estas referencias, dotadas de un sentido significativo e incluso alegórico no se resuelven desde una intención solamente crítica, también aportan elementos que completan la complejidad de la lectura integral de la obra individual, que siempre ha de ser entendida dentro del conjunto de la serie. El marco como ornamento contiene y encuadra a la palabra, dándole un carácter ejemplar y monumental. A la vez subraya las maneras de dignificar el lenguaje cotidiano en una cultura desprovista de ornamentación. De esta manera la recuperación, aunque tangencial, de la ornamentación desde lo objetual valora y recompone los contextos sociales comunicativos.

Lo ornamental y el lenguaje han estado ligados desde siempre, a través, primero de la caligrafía (recordemos la importancia caligráfica del arabesco o del arte oriental, chino y japonés en el que se equiparan la imagen plástica y la imagen poética escrita) y luego del sentido público de la escritura en los monumentos conmemorativos. Yolanda Herranz elude lo caligráfico, pues sus intenciones no se dirigen propiamente a las palabras como formas, sino a los conceptos y a las ideas como significados, desde los que actuar y transformar.

De algún modo parece que la influencia de la filosofía analítica y del positivismo lógico en el ámbito cultural anglosajón, ha determinado que las propuestas estéticas conectadas con el lenguaje fluyeran por derroteros más propiamente situados en la esfera de lo social, y que desde ahí accedan a una cierta (muy relativa a pesar de las excepciones) dimensión política. De hecho las aportaciones de Jenny Holzer, tienden muy directamente a la desmaterialización del arte y en ocasiones retoman una dimensión monumental que se hace primero social y en un segundo momento política. La desmaterialización está en el primer plano en la línea que inició Lawrence Weiner recurriendo al impacto social de lo público con sus acciones en la calle a través de los carteles. En un sentido diferente Barbara Kruger, que recupera la fotografía o el fotomontaje de resonancias vanguardistas como soporte del mensaje y restaura una sensibilidad ante el impacto del combate más propiamente político, invierte en su trabajo esa sucesión prioritaria que va de lo social a lo político, y establece una simultaneidad entre ambos, mediante la superposición del lenguaje clásico de la propaganda con el del eclecticismo publicitario, pero se trata de una estrategia visual y eminentemente estética.

En España por el contrario, en sintonía con una tradición más ligada a lo expresivo, el interés por lo lingüístico se centra en lo poético (José María Báez, por ejemplo que se sitúa claramente en la pintura) o en lo político para que desde ahí las intenciones se desplacen hacia lo social. Así ocurre de hecho con la obra de Yolanda Herranz. Pero el uso de lo lingüístico en su trabajo no concluye en una desmaterialización sino más bien en lo contrario, se opera una consolidación objetual e icónica, que sin renunciar a sus caracteres conceptuales, recurre a pintura y escultura.

Dentro del panorama artístico español Yolanda Herranz abre un camino poco transitado, pero en el que muestra una especial sensibilidad hacia la reflexión, que se distancia de los formalismos conceptuales de corte anglosajón.

Las palabras dejan de ser términos y las frases aforismos de los nuevos y actualizados breviarios de máximas morales, para convertirse en conceptos que más que análisis requieren acciones precisas e inmediatas, incluso también en los contextos vivos del lenguaje. La especificidad del trabajo de Yolanda Herranz estriba en un cierto calor conceptual, derivado de las intenciones políticas de su discurso y avivado por esa tensión de la acción. Lejos de permanecer en el ámbito frío de los "juegos de lenguaje" o del formalismo, establece un campo de interrelación visual y conceptual, en el que de un modo sorprendente es posible reunir referencias pictóricas, objetuales y escultóricas desde una obra volcada sobre la palabra.

Santiago B. Olmo

Texto publicado en:

HERRANZ, Yolanda (1994) *Más y más palabras*, Galería Varron, Salamanca, pp. 5-10.

I.S.B.N.: 85-605-6902-0