

## YOLANDA HERRANZ: LOS CONTEXTOS DE LAS PALABRAS

Santiago B. Olmo

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 subtítuloado, 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 desliziándose 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 objetural 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 breviaros 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.

Texto publicado en:

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

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

## ***YOLANDA HERRANZ: THE CONTEXTS OF WORDS***

**Santiago B. Olmo**

The definition and characterisation of the work of art started to be troublesome when Duchamp, under the pseudonym of R. Mutt, presented his well-known piece at the Salon des Independents (Salon of the Independents) and which consisted of a white porcelain man's urinary upside down, signed, dated and titled *Fontaine* (Fountain). In the article he published in *The blind man* (a non-regular magazine launched by himself, together with Henri-Pierre Roché and Beatrice Wood, on arriving in the U.S.A.), not only does Duchamp explain the motivations of what is going to be from now on the *ready-made*, but he profiles some changes in the perception of the artistic work, anticipating the problems related to the context and dematerialization of art: "*Whether M., Mutt has made the Fontaine with his own hands or not, is pointless. He CHOSE it. He took a daily household article, he placed it so that the normal significance of utility disappeared under the new point of view: he created a new thought for that object.*"

The technical categories of painting or sculpture loose their classifying normative value because they respond to another perceptive universe, different from that of the works, which, from the same categories, emancipate themselves more on the level of the ideas, the concepts and the contexts than on the mere material and technical ground. In the sixties, with the consolidation of the conceptual movement, the blooming of neo-dadaist initiatives -like Fluxus- and even the universalisation of many and diverse pop formulations, techniques loose their referential classifying role, and the intentions in turn assume gradually a greater value of definition.

The technical hybridism and the interpretation-clarification of the artistic languages have opened once for all a new way of naturalness and normality for all the margins.

It is in this context that it is necessary to place the utilisation of language and the word as an artistic tool. If there is, on the one hand, a dematerialisation of art, on the other hand it underlines the engagement with the need to communicate and structure a message, it insists on a positioning, which, whenever really coherent, will spread out as a "political" attitude (obviously it is important to understand "political" in a wider sense, as the point of convergence of a critical will to transform and change, aiming at the global concept and at integrality, without involving matters more directly ideological). Its objectives will be situated in the analysis of reality and its contexts (showing and revealing contradictions) as well as in the action (an intervention that tends to attract attention and consequently modify reality).

It is precisely in this analytic sensibility of action where the work of Yolanda Herranz stands. The objectual nature of her works implies painting and sculpture alternatively or simultaneously, but letting the ideas to embody a measured utilisation of linguistic aspects as an essential basis for a cogitation whose conclusion is reflected in the receiver's reaction and/or action. Besides, in some of her most significant works a subtle and conceptually elaborated appropriation of the quotidian object can be traced, not as a mere *ready-made* any more, but as a pretext and a vehicle of added meanings which is given a new sense (metaphorical and/or symbolic) and which permits deepening into the implications entailed by the contexts generated between word and object, idea and image.

The usage of the word and language as mediums and as artistic supports is in close relation to the ideological (and environmental) conditions of the twentieth century culture, pierced by political propaganda and by advertising. The natural and urban landscape of this century is fully subtitled as much in the actuality as it is in its quotidian depiction (especially in mass media), which allows us to invalidate the catchy slogan and aphorism: "*one picture is worth ten thousand words*". Image and

word are bearers of equivalent complexities with respect to their visual and informative impact, they recur to analogous effects which are situated on divergent planes, although very often they may be coincident. On the other hand, the image on its own can represent unquestionable facts or objects, but whenever the word is applied to the image, it will be given one or another sense, making its importance, value and context vary. Likewise, the word on its own contains at the same time a concretion and an abstraction which might let the message slip into a terminological vagueness grazing emptiness.

The contemporary sensibility is used to the reading, careful or absent, of the multiplicity of analytical, descriptive, propagandist, deceitful, ambiguous or advertising messages, which are offered to the sight non-stop. It is impossible to control one's will in view of the invitation to read written messages, and the manipulation of ideas sneaks in and crouches in this indiscriminate reading. The ideological pollution of language and verbal languages turns out to be uncontrollable in a world of advertising and publicity, directed and signalled. Some attempts to reform and correct the ideological vices of language, consolidated in their historical development, as the one on the increase in the USA *political correctness*, are nothing but a puritan, authoritarian and innocuous initiative in view of the actual problems that it is trying to face. It is not the reformulating and reconstruction of the language as expression (and consequently of history) in the light of merely current matters of amends that could be claimed, but it is quite much more operative and logical to show the contradictions as a way to reformulate the attitudes which traditionally led to them. It is precisely this second way of intention that the discourse of Yolanda Herranz has taken. Whereas she takes into account the implications of the expression regarding matters which affect the feminine condition in the intersexual relations or the shapes the power as assumes on exercising a political, cultural, economic, or social control, her work introduces the claim of an action-reaction in the watcher, which becomes concrete in the incarnation of language and the message. This operation has the main function to give a context, a clarification, and a spectrum of different senses to the work. This way the word is connected with the sculptural and objectual world, with the installation and the environment or with painting. Thus, inside the ample work *More and More Words*, we find pieces which resort to the *objet trouvé* as the round wooden frames painted in gold and argent respectively, these ones are contrasted to the series of aluminium and brass smelting of the same round frames, all of them of a marked sculptural nature, or the series of serigraphic texts over aluminium sheets which are close to painting. These are common resorts in previous works such as the exhibition *The Human Body: Racism/Woman* (1992). The installation *Don't tread on me* resorted to a rubber doormat consisting of a weft of thick strands in bold relief, where the warning of the title, obviously pleading but uncomplaining, involved the watcher's taking sides against the intrinsic action to which the mat was inviting. The message is therefore superimposed on the image. Other quadrangular pieces made of the same kind of rubber mat and framed in steel boxes reconstructed with paint the effect of electronic signs with light messages (some of the strands were cut and painted, the rest were left unpainted, so as to let words be seen, as if formed by light spots); the words appear sliding along the band of strands. Language allows us to deal with the social and political context of communication, but it is situated on the plane of representation, and on this field the possibilities of sculpture and painting are reused, just to be outdistanced simultaneously and definitely.

Its action is placed in that position of unyielded political vocation, since its discourse surpasses the arguments about problems which are akin to language, its contexts and games reveal the tricky rhythms of double meanings or subliminal messages. The work goes further, initiating a reflexive process which generates new terminological and metaphorical associations displaying a visual and aesthetic formalisation, which measures the combination of conceptual austerity with clearly ornamental references. These references, endowed with a significant and even allegoric sense, are not resolved from a simply critical intention, they also bring elements which complete the complexity of the integral reading of the individual work, which has to be understood always within

the whole set of the series. The frame as an ornament contains and frames the word at the same time, and it confers upon it an exemplary and monumental nature. At the same time it underlines the ways to dignify the daily language in a culture lacking ornamentation. This way, the recovery of ornamentation starting from the objectual world, although only tangential, values and recomposes the social communicative contexts.

The ornamental aspect and language have been connected for ages; at first through calligraphy (let us remember the calligraphic importance of Arabian or of Oriental, Chinese and Japanese art where the plastic image and the poetic written image are likened) and later through the public meaning of writing in memorial monuments. Yolanda Herranz avoids the calligraphic aspect, since her intentions are not directed strictly to words as forms, but to concepts and ideas as meanings, as a starting point to act and transform.

Somehow it looks as if the influence of analytical philosophy and logical positivism in the Anglo-Saxon cultural circles, has established that the aesthetic proposals connected to language flow along courses situated more on the social sphere, and from there, they reach a somewhat (but relative despite the exceptions) political dimension. In fact the Jenny Holzer's contributions, tend quite directly to the dematerialisation of art and sometimes reintroduce a monumental dimension which, at first, becomes social and then political. The dematerialisation is on the beginning lines that Lawrence Weiner took when he resorted to the social impact of the publicness with his actions in the street by means of posters. In a different sense Barbara Kruger, who recovers photography and photomontage of avant-garde resonance as a support for the message and restores a sensibility against the impact of the merely political struggle, invests in her work that priority succession which goes from the social aspect to the political one and establishes a simultaneity between both of them, through the superposition of the typical language of advertising with the eclectic language of publicity, but it is only a visual strategy and mainly aesthetic as well.

On the contrary, in Spain, in tune with a tradition linked more with the expressive world, the interest in linguistic matters focuses on poetic features (for instance José María Bález who is clearly classed in painting) or on political aspects and, from there, the intentions move to the social world. And so it happens with the work of Yolanda Herranz. But the usage of linguistic features does not end in a dematerialisation but it is quite the opposite, an object and iconic consolidation is produced, which resorts to painting and sculpture without giving up its conceptual characteristics.

Within the artistic panorama in Spain, Yolanda Herranz is opening up an innovatory way, but where she shows a great sensibility towards reflection, which is far away from conceptual Anglo-Saxon formalisms.

Words cease to be terms and sentences cease to be new aphorisms and updated breviaries of moral maxims, so as to become concepts which require precise and immediate actions rather than analysis, even in the live contexts of language as well. The specific feature of the work of Yolanda Herranz lies on a somehow conceptual heat, derived from the political intentions of her discourse and stirred up by that tension of the action. Far from being in the cold atmosphere of "language games" or formalism, she establishes a field of visual and conceptual interrelation, where it is possible, surprisingly enough, to gather pictorial, objectual and sculptural references from a work devoted to the word.

Translated by: M<sup>a</sup> Sol Fernández Montoto  
Revised by: Alba Santa Cruz Rodríguez

Published in:  
HERRANZ, Yolanda (1994) *Más y más palabras*, Galería Varron, Salamanca, pp. 12-16. I.S.B.N.: 85-605-6902-0