

GUENDA HERRERA

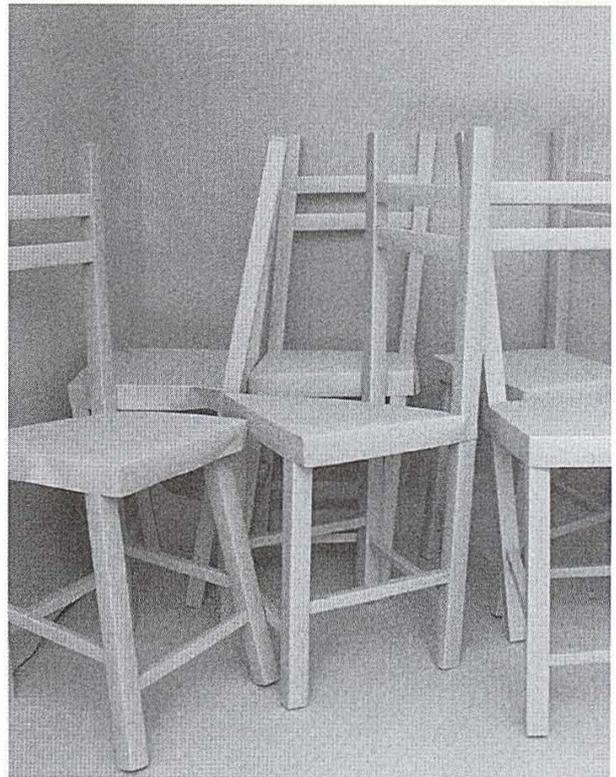
SOBRE UNA EXPOSICIÓN DE DIBUJOS

NATALIA ÁLVAREZ SIMÓ

EXPOSICIONES

La obra de Guenda Herrera, joven artista grancanaria, se ha caracterizado, hasta el momento, por un acento en la poética de los materiales que cabría poner en relación con el tratamiento de la materia propio del arte povera, con ese énfasis tan característico en lo elemental de las formas que da pie a la primacía de las cualidades de los materiales que emplea y su significado simbólico.

En estas obras la búsqueda de unas formas básicas así como la intención de que resuene en ellas su componente telúrico las dota de una cualidad orgánica que, en última instancia, apuntan o remiten al concepto –tan problemático– de Naturaleza. En este sentido encontraremos “naturaleza” en los principales elementos de los que se vale para construir sus piezas, como es la madera o la piedra, pero sobre todo la encontraremos en su interés por visualizar, porque se haga visible, el fenómeno de la transitoriedad, el flujo temporal, que se manifiesta tanto en la veta de un tronco como, en contrapartida, en esos



grafitos sobre papel en los que el trazo parece consecuencia de la huella del tiempo.

Este juego equívoco con lo natural se extiende también a su manera de concebir la obra en el espacio. Su primera exposición individual, *Sitio* (1999), consistió en una intervención ambiental en la Galería de Arte Manuel Ojeda, en la que el espectador descubría, a medida que deambulaba por la sala, una serie de piezas heterogéneas, realizadas en distintos soportes y de tamaños muy diversos, que parecían camufladas en el lugar. Del mismo modo que en su obra los materiales juegan un papel determinante en el producto final, en esta exposición el “sitio”, el espacio concreto, jugaba un papel prioritario en el resultado final de esta instalación. En este sentido, cabría relacionar *Sitio* con el aspecto artificiosamente natural de aquellos jardines manieristas –repletos de secretos ocultos a primera vista– en los que el visitante, a medida que se internaba en el lugar, era sorprendido mediante un sofisticado juego de sutiles e inesperados descubrimientos.

En esta otra exposición, el visitante se encontrará también con una suerte de arte del camuflaje pero perteneciente a un orden bien distinto. Si en la exposición anterior la sorpresa era fruto del disimulo de las cosas en el lugar, de las cosas en su “naturaleza” o en su “sitio”, ahora el desconcierto del espectador será resultado de un equívoco que podríamos llamar de orden “lingüístico” entre la cosa y su forma, una confusión que permite que las piezas parezcan no tanto constituidas como disfrazadas por una forma.

Este teatrillo donde las cosas parecen enmascaradas por su forma se produce en ese espacio intermedio, tan difícil de delimitar y definir, entre la cosa y su representación. En este caso se trata de objetos de carácter cotidiano, perfectamente reconocibles aunque sin funcionalidad, a los que parece haberles sido extraída su forma por un proceso de taxidermia o desecación, como ocurre en esas vitrinas donde las mariposas quedan fijadas a su silueta más propia, abstraídas en su “imagen”, o como en aquellos herbarios tradicionales donde las hojas o las flores, aplanadas, vienen a reducirse a su propio dibujo. Se trata en realidad de esculturas que tienden hacia la planitud, de volúmenes que vienen a confundirse con su



contorno, con el icono que las identifica, de aquí que si observamos su obra de manera retrospectiva nos de la sensación de que sus piezas han ido evolucionado paulatinamente de la ocupación del espacio a la ocupación de la pared. Una deriva que viene determinada por ese aplanamiento, por ese proceso de abstracción o reducción, gracias al cual una cosa pasa a confundirse con su esquema, con su “imagen” esquemática, como una especie de emblema de sí misma.

Sus esculturas, como en aquella célebre novela tan apreciada por físicos y matemáticos escrita por Edwin Abbott en 1884, *Planilandia*, han atravesado el mundo del que procedían, Espaciolandia, para adentrarse en otro de dos dimensiones. Siguiendo con el símil de un mundo bidimensional, podemos apreciar que el paso de una a otra dimensión no afecta a la obra solo en lo que atañe a los valores espaciales sino también en lo que concierne al tiempo, conocido como la cuarta dimensión. Con este cambio del que venimos hablando también la temporalidad de su obra se ha modificado, ahora sus piezas ya no parecen afectadas por el paso del tiempo, por aquellas huellas de la transitoriedad que localizábamos en su obra anterior. Se trata más bien de figuras depuradas hasta su expresión formal más básica y que aparecen aisladas, abstraídas, del devenir temporal.

Foucault puede ayudarnos a esclarecer, en alguna medida, el juego que se produce en estas obras entre la representación por semejanza característica de la tradición moderna desde el Renacimiento y la reducción de lo representado a una imagen enunciada, esquemática, como si aspirara a convertirse en un emblema o signo icónico de sí misma. A este propósito, y en referencia directa a Magritte afirmaba el filósofo francés: “Volvamos a ese dibujo de la pipa que, de un modo tan claro, se parece, se asemeja a una pipa; a ese texto escrito que se asemeja tan exactamente al dibujo de un texto escrito. De hecho, lanzados unos contra los otros, o incluso simplemente yuxtapuestos, estos elementos anulan la semejanza intrínseca que parecen tener en ellos y poco a poco se esboza una red abierta de similitudes. Abierta, no a la pipa “real”, ausente de todos esos dibujos y de todas esas palabras, sino abierta a todos los demás elementos similares (comprendidos en ellos todas las pipas “reales”, de tierra, de espuma, de madera etc...) que una vez presos en esa red tendrían sitio y función de simulacro”¹.

También en *Guenda* nos encontramos con una voluntad consciente por anular la semejanza de sus figuras, así la figura de sus hombrecillos, por ejemplo, no busca la representación por semejanza, su individualidad concreta, sino su reducción a signo de la figura humana. Es también el caso del banco, más equivoco que el anterior, que mientras en la sala se presenta *como si* fuese un banco “real”, lo cierto es que funciona como signo de un concepto visual, aquel que correspondería a todos los bancos de mundo; y de esa manera viene a constituirse en su frágil y simplificada estructura, tan básica que parece a penas esbozada, en un elemento más de una inmensa cadena, de esa red inabarcable de bancos, que lo convierten, en definitiva, en el simulacro de un banco. Esta forma de abordar la imagen como una “red abierta de similitudes” donde las figuras ya no se afirman en su semejanza a un referente exterior, sino que se afirman en la relación de contigüidad de unas

con otras, por su similitud en definitiva (por ejemplo, entre el signo gráfico de un icono y el signo gráfico de una palabra en el caso de Magritte), apunta a una de las características fundamentales del arte contemporáneo: la naturaleza de la imagen como simulacro. Dicho de otro modo, la negación del vínculo que unía las figuras con su referente exterior por semejanza para afirmar, ahora, los vínculos de similitud entre los elementos meros signos que componen las series.

Se trata de un fenómeno que Jean Clair ha sabido definir con lucidez en sus estudios sobre De Chirico y que cabría poner en relación con la actitud profundamente *melancólica* con la que el arte contemporáneo se enfrenta a las imágenes: [n.] “se disuelve la afinidad entre lo representado y el representante, siendo objeto de sospecha el hecho de creer, sin previo examen, que la experiencia lleva al conocimiento de las cosas mismas, sin prejuicios culturales; se disuelve también la equivalencia mantenida hasta entonces entre semejanza y afirmación. Todo objeto deja de ser aquí objeto de reconocimiento: se convierte en objeto de estupor”².

De ahí que hayamos señalado la ambigüedad de sus piezas cuando cuestionan ese nexo de unión entre el objeto “real” y su representación “simulada”. Este difícil equilibrio que mantienen las piezas de Guenda en el plano conceptual tiene su contrapartida en el inestable equilibrio que mantienen en el plano físico. En efecto, buena parte de sus obras mantienen una frágil estabilidad entre sus partes, ensambladas sin ningún elemento que afiance sus juntas, y es precisamente la tensión que se produce entre esas partes, encajadas entre sí, la que da lugar a esa débil autosustentación que las caracteriza. Así, por ejemplo, piezas como la *Reconstrucción del ciprés* (1999), la de los hombres o la del banco, suponen un precario intento de ensamblar las distintas partes que las componen logrando, de esta forma, mantenerlas en suspensión y evitar así la caída —el caos—.

Un aspecto fundamental en su obra anterior, como ya hemos indicado, era el modo en el que se recreaba en las

cualidades de los materiales, en la calidez que inundaba cada pieza, en el modo en el que el material apenas acariciado parecía mostrar su conformidad ante la manipulación a la que era sometido. En la actualidad la artista ha trasladado su interés de aquella recreación en el diálogo con los materiales a otro campo distinto, el de la representación entendida como un problema de signos. Este desplazamiento ha provocado que sus obras recientes se hayan ido alejando de aquella poética de la materia a la que nos referíamos anteriormente, no obstante eso no significa que hayan derivado hacia una estricta frialdad formal, sino que en ellas se mantiene una concordancia entre lo que dicen las figuras y lo que dicen, aunque ahora no en primer plano, los materiales.

Sin embargo no quisiera finalizar sin explicar brevemente los motivos que me han llevado a titular este texto *Sobre una exposición de dibujos*. Por una parte, los objetos, a pesar de estar inmersos en un espacio tridimensional, provocan una interpretación bidimensional, es decir, los volúmenes se aplanan dando paso a la silueta, al dibujo.

Eso es lo que ocurre en definitiva con ese arte de dibujar que, no está de más recordarlo, se define como “la representación gráfica de una imagen sobre una superficie plana”. Quizás también por eso podríamos haber titulado este texto *Esculturas en Planilandia*. Un lugar en el que Guenda Herrera ha encontrado una vía para seguir adelante en su proyecto plástico, un camino que puede ser aparentemente sencillo pero que es resultado de una evolución compleja, una senda atravesada por múltiples y sugerentes sentidos, un escenario donde lo representado alude a la dificultad de todo representar, donde lo real es cuestionado en sus múltiples disfraces, donde como le ocurriera a Peter Pan, los objetos andan a la caza de su sombra, de su propia imagen, donde, en definitiva, las palabras, las figuras, andan impotentes al acecho de las cosas.

1. Michel Foucault: *Esto no es una pipa*, Anagrama 1981 pag. 70

2. Jean Clair, *Malinconia* pag. 57

Texto escrito para la exposición “Proyecta: Guerra y Herrera” realizada en el 2003 en la sala San Antonio Abad del Centro Atlántico de Arte Moderno. Las Palmas de G.C