

ELENA VOZ MEDIANO

El trabajo reciente de Arancha Goyeneche, que, por ocupar un territorio intermedio entre fotografía y pintura, figuración y abstracción, se presta a multitud de acercamientos e interpretaciones, debe abordarse desde al menos tres puntos de vista ineludibles: su imbricación con su trayectoria anterior, su cualidad procesual, que, a su vez, conduce a una serie de derivaciones importantes, y su elaboración del género paisajístico.

Progresar por sustituciones

En cuanto a la primera de estas perspectivas, cabe señalar que, a pesar de que son relativamente pocos los años transcurridos desde que la artista comenzara a trabajar, definiendo un lenguaje más personal ya al final de la etapa universitaria, las sucesivas series surgidas a partir de principios de la pasada década guardan una coherencia inusual en un primer período creativo y, vistas desde la actualidad, incluso podrían parecer seguir un plan de desarrollo previamente diseñado. La idea de esta premeditación, que naturalmente no es posible, no sería sin embargo del todo inconcebible en Arancha Goyeneche, ya que, al margen de su atención sensible al entorno o de su implicación emocional en las imágenes que maneja, su obra responde ante todo a un talante racional, distanciado, muy consciente de sus intenciones y de sus métodos. Así, ya en las primeras series que he tenido la oportunidad de conocer, se sentaban algunas de las características básicas de su trabajo. Eran cuadros realizados sustituyendo (atención a este concepto, el de sustitución, que se revela en ella como procedimiento de avance hasta hoy mismo) la tradicional tela por plásticos sujetos con grapas al bastidor o por celo. En esta primera etapa también utilizó pintura fluorescente y el *collage* de periódicos recortados. Un poco más adelante, en 1993, la serie *Nueva* “sustituía” los materiales transparentes por la cinta de enmascarar empleada por los pintores de brocha gorda, al tiempo que aparecía de una manera más decidida el color, antes prácticamente proscrito. Es decir, en un lapso de tiempo de tres o cuatro años se consolidan: la utilización de materiales industriales como materia “pictórica”; la práctica del *collage*, de la adherencia, como forma privilegiada de intervención; la construcción de la superficie del cuadro por medio de segmentos más o menos regulares y más o menos anchos de “bandas” (el celo, la cinta de enmascarar); la utilización de colores fabricados... Al mismo tiempo, la referencia básica era desde el primer momento el paisaje (evidente, por ejemplo, en el título de la serie *Pintando bajo la lluvia*), y se hacía manifiesto el deseo de romper con los límites del cuadro, sobrepasados por los distintos materiales empleados. En 1995 se produce el descubrimiento de los vinilos, un material de gran resistencia utilizado para cartelería y rótulos, mientras continúa la exploración del soporte, que es presentado en ocasiones en su reverso, de cara a la pared. Las referencias figurativas de este momento desaparecen al año siguiente, con un giro hacia la abstracción en el que el objeto fundamental de experimentación son las texturas y calidades del vinilo: opaco o transparente, brillo o mate... La cintas de vinilo están tan presentes en su proyecto artístico que, en 1998, cuando sus posibilidades empiezan a agotarse y debe buscar otros componentes, recurre a las fotografías de los rollos que utiliza, cortadas en tiras y pegadas, con un procedimiento por tanto similar al

de las obras inmediatamente anteriores: son los cuadros titulados *Paisajes musicales* y, ya en el 2000 y combinando fotografía y vinilos, *De paso por Nueva York*. En estas obras es posible encontrar un cierto eco de la inclinación maquinista de las vanguardias, algo del orfismo de Delaunay, de las máquinas de Picabia y, sobre todo, aunque mucho más fragmentado, de la etapa menos figurativa de Léger, con sus cilindros brillantes.

Siguiendo el proceso de sustituciones, en 1999, con una serie que lleva los nombres de los meses del año, el paso intermedio de las fotografías de vinilo abre las puertas a la introducción de otras imágenes fotográficas, que, con lógica interna, proceden de la naturaleza. En principio encontramos acercamientos fuera de contexto: hojas y frutos silvestres sobre todo, y en cintas tan finas que apenas permiten el reconocimiento. En el año 2000, esas imágenes naturales se independizan de las fotografías de vinilos, que aparecen ahora en su sustancia real, y van poco a poco afirmándose como fragmentos más amplios de paisaje. Es entonces cuando llegamos a las obras que integran esta exposición, sin duda las mejores que ha producido la artista, segura en sus herramientas y certera en la construcción de atrayentes engranajes visuales.

Unidades plásticas e icónicas

Arancha Goyeneche estudió pintura en la Facultad de Bellas Artes de Bilbao, donde tuvo como compañeros, entre otros, a artistas como Ruiz de Infante, Javier Pérez, Jon Mikel Euba o Manu Muniategiandikoetxea. Ella misma destaca la importancia que se daba allí a la investigación, a la experimentación de recursos propios, y como apuntaba antes, el inicio de la evolución coherente que le ha llevado hasta las obras actuales se produjo ya en el último año en la universidad. Digo esto porque ella defiende el carácter plenamente pictórico de su trabajo, a pesar de su continuado empleo de materiales extrapictóricos. En este sentido, es preciso analizar cómo se articulan, entendidos como unidades pictóricas, los elementos de los que se vale.

Para hacerlo, me parece pertinente la interpretación de su pintura a través de la semiótica, de la teoría del signo lingüístico desarrollada por Saussure y Martinet¹. Quienes han explorado esta aplicación de las estructuras del lenguaje a la pintura han establecido dos tipos de unidades con las que se construyen las imágenes: las unidades plásticas y las unidades icónicas. En la obra de Arancha Goyeneche, las unidades plásticas (entendidas como una forma, una textura o un color independiente, que se corresponde a menudo con la unidad-pincelada y que se combinan para integrar un signo plástico), que en muchísimos otros pintores son difíciles de acotar, son inmediatamente reconocibles y tienen ya individualmente esa categoría de signo plástico: cada recorte de vinilo o de fotografía sería una unidad plástica, lo que supone una posibilidad de “lectura” perfectamente clara y ordenada de la imagen. Se podría pensar incluso en una especial idoneidad de estas obras para ser leídas, por su acumulación de elementos muy horizontales, interpretables como “líneas”, o, como sugiere Javier Hernando, que subraya la cualidad musical de estas obras, como los pentagramas de una partitura². Los estudiosos de la cuestión proponen como ejemplos inconfundibles de unidades algunas formas básicas codificadas (pertenecientes al grupo de los formemas), colores muy

segmentados (cromemas) o texturas de origen industrial (texturemas). Todo ello se da, y a veces al mismo tiempo, en los fragmentos de Goyeneche. Pero, además, esas unidades plásticas se corresponden -especialmente en el caso de fragmentos fotográficos pero también, menos evidentemente, en los vinilos- con las unidades icónicas, definibles como cada uno de los elementos portadores de significado. Si bien la artista comenzó a utilizar la fotografía como un subterfugio para enriquecer las opciones cromáticas de las que disponía en el trabajo con los vinilos, la traslación de fragmentos de realidad al cuadro conlleva de forma inevitable la identificación de un motivo y su asociación con un significado que queda adherido a la obra. Ocurre lo mismo que cuando la pintura incorpora, como grafismo, una palabra o una frase: por mucho que se le pretenda un valor exclusivamente plástico, no podremos evitar asociar el sentido de esas palabras al cuadro.

Y continuando con este paralelismo entre lingüística y pintura, se podría afirmar que las figuras retóricas que más claramente aparecen en su obra son la aliteración (repetición del mismo o los mismos fonemas en una frase), la permutación (alteración del orden) y la sinécdoque (designación de un todo por medio de una de sus partes, o viceversa). Por lo general, Arancha Goyeneche trabaja para cada obra con una sola imagen, de la que escoge un fragmento horizontal (a lo sumo dos) por motivos puramente expresivos en cuanto a cromatismo y dibujo. Ese mismo fragmento que, a pesar de que no sea su función principal, nos comunica una idea de totalidad (sinécdoque: un ramaje conlleva la idea de árbol y de bosque), se repite (aliteración) cubriendo toda la superficie de la obra, a menudo alternando su colocación natural e invertida (permutación).

Adherencia

Una vez definidas las unidades con las que trabaja la artista, conviene hacer referencia a la manera en que son integradas en la obra. Como adelantaba antes, el *collage* ha sido para ella desde el principio el procedimiento más adecuado a sus intenciones. Francisco Javier San Martín, al tratar la idea de adherencia en su pintura, prefiere hablar de recubrimiento, y hasta de vendaje, antes que de *collage*³. Su argumento tiene desde luego sentido, pero no invalida la consideración de la obra de Arancha Goyeneche en el contexto de la tradición contemporánea del *collage*, que arranca de los papeles cubistas y que ha desempeñado un papel importantísimo en la introducción de complejidades compositivas y visuales en el arte moderno. En el caso de sus series más recientes se podría incluso hablar, como hace también San Martín, de fotomontajes, puesto que, en sentido técnico estricto, no deberíamos calificar de otra manera la práctica del recorte y pegado de fragmentos fotográficos.

Tanto con los vinilos como con las fotografías, el proceso de trabajo es extremadamente lento y fatigoso. Y la lentitud en la ejecución implica un enfriamiento del gesto "pictórico" que se superpone a la frialdad propia de los materiales utilizados. Aunque, como veremos más adelante, esta baja temperatura expresiva queda corregida por la calidez emocional y el dinamismo de las imágenes, no se puede negar que "sustituir" las pinceladas por dichos materiales⁴ lleva a un distanciamiento y a una cierta dureza. Podría incluso pensarse en un paralelismo que seguramente queda por completo fuera de la mente de la artista: estas unidades básicas podrían

compararse a los píxeles de las imágenes digitales, en cuanto, repetidas y combinadas, configuran un todo. Pero quizá puedan buscarse hermanamientos más adecuados, aunque no directos, en las obras de Paul Klee, con sus divisiones de campos de color a los que se superponen pequeñas pinceladas cuadrangulares que los matizan, o con sus obras construidas por medio de rectángulos irregulares de colores armonizados; o en la pintura de Maria Helena Vieira da Silva, con sus compulsivos trazados ortogonales.

En lo que incumbe a la combinación de unidades, éstas aparecen a menudo superpuestas unas a otras, en “capas” que, por una parte, remiten a la técnica antigua de las veladuras -de hecho, la utilización de vinilos traslúcidos permite la interacción de los colores o la gradación de una misma tonalidad- y, por otra, crean relieve. Este aspecto es de gran importancia para Arancha Goyeneche, que se resiste a la idea de trabajar con la ayuda de programas informáticos, con los que podría crear efectos semejantes a los conseguidos manualmente en un tiempo infinitamente menor, porque supondrían la pérdida de texturas y de volúmenes.

Y, en relación a la composición básica de sus obras, es obligado constatar la absoluta predominancia del formato cuadrado, que podríamos calificar como un formato de estirpe fundamentalmente moderna, puesto que rompe con la tradicional horizontalidad para el paisaje, el género que la artista cultiva con exclusividad, y enlaza con las propuestas más radicales de las vanguardias (con Malevich a la cabeza). Desde hace algunos años, sus cuadros son siempre un sólo cuadrado o uno más grande compuesto de cuatro paneles siempre también cuadrados. Desconozco el motivo de esta insistencia, pero probablemente tenga algo que ver con ese talante racional al que antes hacía referencia, a una voluntad ordenadora del laberinto de la visión, que ella expresa en un activo deslizamiento de fragmentos.

La mirada multiplicada sobre el paisaje

Todo lo hasta ahora expuesto no es más que un necesario análisis formal de un trabajo que, a pesar de su coherencia, de su riqueza y de su valor semántico, no tendría sentido, en mi opinión, si no expresara una visión y un sentimiento. Es evidente que toda la obra de Arancha Goyeneche se estructura en torno a una idea compleja de la mirada. Mariano Navarro ha centrado su reflexión sobre su quehacer en términos de visualidad, manejando los conceptos de fragmentación, secuencialización, corte, ambigüedad cromática y vibración monocromática⁵, para concluir que esos recursos están encaminados a la potenciación de la formalidad retiniana. Como apuntaba antes, la multiplicidad de niveles de lectura de la obra de la artista permite aproximaciones contrastadas: por mi parte, podría suscribir la afirmación de la importancia de lo puramente visual, pero no podría desgajarla de la presencia de la por él llamada “mirada original”, es decir, de la mirada sobre el paisaje que está en la génesis de estas obras.

De otro lado, querría subrayar algunos rasgos de esta mirada personal y transformadora, así como el alto nivel de participación del espectador en la visión del cuadro. Especialmente en las últimas series de Arancha Goyeneche, y desde luego en la que se expone ahora, la visión es preponderantemente especular. A pesar de que, como ya he dicho, nunca manipula las imágenes (son convencionales revelados de laboratorio fotográfico) y por tanto no encontramos inversiones exactas de las mismas, creo que el espejo y sus

posibilidades de repetición, de desdoblamiento, están muy presentes en estas obras. Un mismo motivo -siempre un fragmento de paisaje- aparece en posición natural y boca abajo repetidamente, con un efecto vagamente calidoscópico. Y el calidoscopio no es, en definitiva, más que un dispositivo de pequeños espejos. Pero quizá, para explicar el origen de estos efectos, habría que ser consecuente con la poética de la artista y recordar la cualidad reflectante del agua, que parecen sugerir obras como *Paisaje encontrado. Tres de enero*, en la que podríamos imaginar riberas tranquilas y crepusculares.

Además, los vinilos de diseño cada vez más sofisticado que superpone a las fotografías se convierten muchas veces en auténticos espejos en los que el espectador se ve reflejado, a menudo sometido a deformaciones, e incluido por tanto en el cuadro. Abundan de hecho en estas obras los vinilos que producen el efecto de espejos convexos tan apreciados por los pintores flamencos y que nos hacen recordar la inscripción “Johannes de Eyck fuit hic” y pensar que también nosotros estuvimos allí, en el seno de la naturaleza. Esos vinilos espejantes tienen, por otra parte, una implicación importante en la estructura visual de las obras en cuanto insertan otra dimensión, otra profundidad en ellas. En este sentido, las relacionan de alguna manera con las investigaciones del Op Art, pues hacen oscilar la mirada entre ambos “planos”; y esta relación con aquel fugaz movimiento podría igualmente rastrearse en la estructuración de buen número de obras por medio de finas líneas verticales u horizontales (vinilos y fotografías recortadas), que pueden traer a la memoria el trabajo de, por ejemplo, Jesús Rafael Soto. Aunque, de nuevo, a la referencia artística se superpone la referencia natural y de nuevo acuática, ya que muchos de los “paisajes” de Goyeneche parecen evocar una lluvia estilizada que divide verticalmente la mirada. Y tanto cuando esas divisiones son verticales como cuando son horizontales la impresión es la de observar el mundo a través de rendijas, lo cual implica la existencia de un obstáculo para la visión que debe ser franqueado y un deseo casi voyeurista de asomarse a ellas.

Y, para finalizar este capítulo sobre la mirada, debo traer a colación lo que ha sido una de las aspiraciones de la pintura de todos los tiempos: la representación -la incorporación- de la luz. En las obras de Arancha Goyeneche esa incorporación tiene lugar por medio de la mencionada capacidad reflectante de los vinilos que, al recibir iluminación, lanzan destellos que son parte esencial de la imagen. De esta manera, la luz está presente de una manera literal y real en la superficie pictórica y, al ser cambiante según la situación del foco y del espectador, supone una dinamización y vivificación del cuadro.

Paisajes encontrados

La serie, compuesta por veinticuatro obras (5 conjuntos de cuatro y el resto individuales) a la que pertenecen todas las obras expuestas lleva por título *Paisajes encontrados*. Cada uno de los cuadros recibe un subtítulo, que es siempre una fecha de los meses de diciembre y enero. Son, por tanto, paisajes invernales, presentados, según el epígrafe de la exposición, como *Bellas ilusiones*. Todos estos títulos acarrearán un alto grado de significación: paisajes encontrados en cuanto la artista los utiliza como imágenes *ready-made*, algo previamente existente que puede ser modificado o manipulado;

fechas que remiten a una experiencia concreta, tal vez la de la obtención de la imagen (son fotografías siempre tomadas por ella misma) o la de la ejecución de la obra; bellas ilusiones en el sentido de que, debido a esas características visuales que repasaba antes, las obras se vinculan libremente al ilusionismo pictórico, que es en resumidas cuentas, y en el mejor sentido de la palabra, engaño, lo que induce a sospechar un ánimo un punto irónico y distanciado en la artista.

Pero esa distancia se atenúa al intuir en ella un auténtico sentimiento de lo natural. Arancha Goyeneche es una apasionada de las costas, los bosques y los montes cantábricos, y los ha recorrido incansablemente vertiendo esas experiencias en su obra. Con una implicación afectiva que se manifiesta primero en la captura de ese fragmento de paisaje capaz de revelarse como síntesis del mismo y después en la recreación, vía reiteración y combinación, no ya de un lugar sino, quizá, de un estado de ánimo o, simplemente, de un “estado”. Un estado de luces y de sombras, de reflejos, de elementos gravitantes, de densidades variables, de orientaciones básicas de las líneas que dibujan el paisaje.

Esta última posibilidad ha cobrado un gran protagonismo en estos últimos trabajos, buena parte de los cuales están dedicados a los ramajes arbóreos. Las líneas diagonales y entrecruzadas que caracterizan a éstos son subrayadas en algunos de los cuadros al disponer los vinilos en paralelo al “dibujo” fotográfico. Y, en todos los casos, la cuestión plástica central es la de cómo se distribuye en la superficie del cuadro la densidad de información gráfica y material. Por lo general, hay zonas en las que ésta se “espesa”, con los fragmentos más oscuros o de mayor concentración de líneas en una o varias zona en la que también se acumulan los recortes de vinilo y los fragmentos más limpios o vacíos en otra o varias zonas. La concentración de fragmentos puede también producirse según criterios cromáticos, en esas otras obras en las que, frente a los contraluces casi monocromáticos y fríos, hacen aparición atmósferas más cálidas de atardeceres, de reflejos dorados.

Con esta última serie, que es sin duda, en mi opinión, la mejor que ha realizado hasta el momento y que supone incluso un gran salto adelante en su trayectoria, Arancha Goyeneche ha logrado alcanzar no sólo una etapa “clásica” en su lenguaje, por su perfecta comprensión y fructificación de sus instrumentos, sino también una capacidad de transmisión de la experiencia visual y emocional del paisaje condensada en segmentos elocuentes de realidad.

Notas:

- 1.- Para un amplio compendio sobre la materia, ver Alberto Carrere y José Saborit. *Retórica de la pintura*. Cátedra. Madrid, 2000.
- 2.- Javier Hernando. “Pintura sin pintura. El concepto toma el mando”, en catálogo exposición *Pintura sin pintura*. Junta de Castilla y León, itinerante, 2001-2002, p. 18.
- 3.- “Me parece importante señalar que, a pesar de que la forma de colocar el color sobre el soporte se basa más en la idea de *adherencia* que en la tradicional disposición con el pincel, su trabajo poco tiene que

ver con lo que suele denominarse ‘procedimiento collage’, ya que en lugar de la ordenación de ciertos elementos preexistentes sobre la superficie, su trabajo parece tener más relación con la idea de recubrimiento, de protección, o quizás de vendaje”. Francisco Javier San Martín. Catálogo exposición *Para Lucía*, Galería Siboney, Santander, 1998.

4.- San Martín relaciona la idea de pincelada con los recortes de Goyeneche en función del tamaño de las manchas de color y de la reconstrucción de la imagen en la retina del espectador. Francisco Javier San Martín. *Op.cit.*

5.- “En mi visión del trabajo de Goyeneche, es precisamente la formalidad retiniana, forzada por el procedimiento de corte y reconstrucción representacional, la que constituye el eje vertebral de su producción y, también, de las posibilidades de contemplación ofrecidas al espectador. La repetición continuada de un mismo método de observación y realización desplaza el objeto y su sentido hasta que éste no ha sido constituido y reconstruido en una imagen que no alude a la mirada original sino al telón en que se convierte ante los ojos”. Mariano Navarro: “Arancha Goyeneche. Un cutter en la esfera del ojo”, en catálogo exposición *Arancha Goyeneche (1998-2000)*. Colegio Oficial de Arquitectos de Cantabria, Santander, 2001, pp. 7-11.

6.- Según Francisco Javier San Martín , la naturaleza aparece en la obra de Arancha Goyeneche “como experiencia recordada, más que como una forma de contemplación directa”. *Op.cit.*
