

Espacios protegidos

La pintura de Arancha Goyeneche realiza una síntesis que recoge el ambiente del paisaje, tanto en lo que respecta al color como a la estructura dominante de la Naturaleza, de forma que ésta aparece mencionada como nebulosa, como experiencia recordada, más que como una forma de contemplación directa. Estos "paisajes evocados" a través de una síntesis extrema que los conduce a la abstracción, son como "pensamientos proyectados a distancia", de forma semejante a lo que indica Baudelaire respecto a los cuadros de Delacroix en el texto que encabeza este escrito. En realidad, su presencia y su funcionamiento visual corresponden a los de la pintura abstracta, especialmente en la órbita de los "campos de color". Sin embargo, el predominio de las bandas horizontales, tanto en el interior de los cuadros independientes como en la colocación de los que se extienden por la pared formando un conjunto, los acordes de color naturalistas, así como la mayoría de los títulos, son elementos que tienden a hacer presente la idea de paisaje. En algún catálogo la propia artista ha intercalado fotografías de parajes naturales entre sus cuadros, con el fin de evidenciar, desde un punto de vista figurativo, esta relación que en los cuadros sólo se intuye.

Colores disponibles

Quizás su forma de colocar el color, con cintas de plástico coloreadas en lugar de pigmentos, no tenga tanto que ver con un determinado resultado pictórico, sino con un sentido de disponibilidad del material, de limpieza en el procedimiento y de exactitud. No mezclar el color en la paleta, sino encontrar tonos concretos producidos industrialmente ha sido un elemento recurrente en la pintura desde comienzos de siglo. Moholy-Nagy pasa por ser el primer artista que encargó un cuadro por teléfono, dictando a un operario tanto la estructura y colocación de las formas como la numeración de los respectivos colores sobre un catálogo normalizado. A Moholy-Nagy se puede añadir Manzoni, Vasarely, Richter, Alighiero Boetti y otros muchos que han continuado el interés por los tonos de color preparados. Si en algunos casos este interés se basa en la calidad propia del tono industrial, es decir, en un sentido del trabajo más tradicional, más ligado a las operaciones con la paleta y el acorde de tonos, en otros predomina la idea de un empleo de materiales extraídos de la realidad, que no sólo es representada, sino que entra a formar parte en la fabricación de la obra. Duchamp ya había definido de forma radical la cuota de realidad que correspondía a los colores preparados. En un texto de justificación sobre los ready mades, escribe:

"Del mismo modo que los tubos de pintura empleados por el artista son productos manufacturados y ya preparados, debemos concluir que todas las telas del mundo son ready-mades ayudados". En la serie de Acbromes,

Manzoni descubrió la posibilidad de pintar sin pintura, obviando los problemas de manipulación del color. Alighiero e Boetti pintó dos cuadros -solemnes y humorísticos a la vez- con el color de dos modelos de motos. Víctor Vasarely impulsó la confianza en una pintura que se dirigiera exclusivamente a la retina, en una apoteosis de democratización que propugnaba un arte dirigido al conjunto de la población, una especie de sufragio universal para espectadores de cualquier condición. Un elemento previo para alcanzar este mundo de disfrute generalizado habría de ser la normalización de los tonos de color por medio de catálogos, que alejaría el fantasma de la expresión individual del pintor, ese elemento de introspección subjetiva que le alejaba inevitablemente de la comprensión de sus semejantes. Entre la ironía privada de Duchamp y la ostentación pública del ingeniero Vasarely, la práctica del color trouvé ha dado lugar a numerosas iniciativas de experimentación en el terreno de la pintura.

Para Arancha Goyeneche, el repertorio de tonos disponibles en vinilo, minúsculo en relación con los que podría realizar mezclando pasta de color, significa una puesta en guardia hacia un excesivo retinismo en la representación del paisaje, una apuesta por la síntesis en el territorio de lo disponible en la cultura. Por otra parte, la calidez del paisaje, especialmente en evocaciones tan inmatriciales como las suyas tan "sentidas", podríamos decir- contrasta con la artificialidad del material empleado, corroborando quizás ese sentido de objetivación difusa de la naturaleza que parece emanar de sus obras.

Manzoni descubrió la posibilidad de pintar sin pintura, obviando los problemas de manipulación del color. Alighiero e Boetti pintó dos cuadros -solemnes y humorísticos a la vez- con el color de dos modelos de motos. Víctor Vasarely impulsó la confianza en una pintura que se dirigiera exclusivamente a la retina, en una apoteosis de democratización que propugnaba un arte dirigido al conjunto de la población, una especie de sufragio universal para espectadores de cualquier condición. Un elemento previo para alcanzar este mundo de disfrute generalizado habría de ser la normalización de los tonos de color por medio de catálogos, que alejaría el fantasma de la expresión individual del pintor, ese elemento de introspección subjetiva que le alejaba inevitablemente de la comprensión de sus semejantes. Entre la ironía privada de Duchamp y la ostentación pública del
Pinceladas, desbordamientos controlados

Por otra parte, el empleo que la artista hace de las cintas de vinilo tiene una evidente relación con la idea de pincelada, lo cual resulta coherente en una pintora cuyos intereses se acercan más a una poética del paisaje que a la pura cuantificación del color con fines "normativos". Al decir pincelada me estoy refiriendo sobre todo al tamaño de las manchas de color, y por lo tanto a la reconstrucción de la imagen en la retina del espectador. La diferencia que separa los cuadros pintados por Matisse y Derain en 1905 en Coilloure, organizados en torno a amplias pinceladas, y los paisajes de Seurat, el que primero y de forma más completa definió el divisionismo, radica en que mientras Matisse y Derain, al aumentar el tamaño de los toques de color tienden a realizar una reflexión sobre la estructura del cuadro, Seurat, más próximo al universo mental del siglo XIX, tiende a una restitución de la visión. En su obra las formas se han desintegrado, subdivididas en sus partes, pero sólo con la intención de ser reconstruidas a través de la actividad visual del espectador. Aunque Arancha Goyeneche, con sus obras de bandas ordenadas de tonos próximos, se encuentra más próxima a Matisse y Derain, no está de más recordar a Georges Seurat, el iniciador de ésta fértil especulación sobre la fragmentación del tejido pictórico. Otro elemento a observar en alguno de sus cuadros es el desbordamiento del soporte, que experimenta en el seno de una tradición, especialmente norteamericana, de "pintura de campos de color" y "lienzos con forma". En las obras de Arancha, este desbordamiento del cuadro resulta tanto más evidente por la conformación del material que apoya el pigmento - plástico rígido- tan alejado del desbordamiento viscoso de l'ollock. Aquí la pintura se extiende calculadamente, firme y dura, trabajada con regla y cutter. Se trata de una incursión en el muro que en algunos casos hace que el soporte se fragmenta como en los grandes Fuego celeste, 1997 y Eclipse azul, del mismo año, presente en esta exposición. 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. Se ha dicho muy a menudo que la pintura es una piel, tanto para resaltar su aspecto orgánico, vivo, como para denunciar su inevitable condición epidérmica. En estas obras de Arancha parece encontrarse más la idea de protección con una piel, que su simple exhibición.

Por último, una nueva serie de fotomontajes en la que en lugar de los rollos de vinilo como material, aparece su representación fotográfica, cierra el círculo de su especulación sobre la pintura con admirable exactitud. La piel se renueva adquiriendo morfologías cambiantes, y la pintura adopta nuevas modalidades, cada vez más alejadas del pigmento. Si las cintas de vinilo son capaces de ocupar el lugar de las pinceladas de un sistema pictórico convencional, su representación fotográfica conduce este proceso de sustitución a un sistema doblemente simulado, a una mise en abyme en la que la imagen del paisaje resulta tan confusa, tan caótica y contradictoria como la experiencia que los habitantes de las ciudades tiene de él.