

Arancha Goyeneche. Un cutter en la esfera del ojo.

Mariano Navarro

Arancha Goyeneche afirma reiteradamente que su obra ha de inscribirse en el territorio de la pintura, al que sostiene que corresponde con mayor pertinencia que a ningún otro en los que podríamos incluirla. Así, el collage –pese a que la inmensa mayoría de su trabajo esté realizado mediante trozos de cintas de vinilo de distintos colores adheridos a la superficie del cuadro– o la fotografía –por más, también, que ésta sea la base preferida en sus últimas realizaciones–. Insiste, igualmente, en que los motivos de su trabajo proceden, las más de las veces, de su contacto directo con la naturaleza y el paisaje.¹

Si hubiere que buscar un referente germinal de esta actitud ante el paisaje, no creo que hubiere otro de mayor consistencia ni tan pertinente que Cézanne. El viejo maestro de Aix fue el primero en trabajarlo mediante la consecución de gamas monocromas musicales hechas con pinceladas rítmicas y secuenciales. Un modo de “tocar” la pintura que está, a mi juicio, más en la base de lo que fue el cubismo que la consabida teoría de la transformación de naturaleza en sus figuras primordiales del cubo, el cilindro y la esfera.

Pero, Cézanne fue mucho más allá de esa de por sí revolucionaria cualificación de la pincelada. Podemos decir que en él asientan las que han sido características del tratamiento moderno y contemporáneo del paisaje. Es decir, en primer término, la fragmentación de la visión y, en su límite, como lúcidamente apunta Robert Hughes, la sustitución de la expresión “esto es lo que veo”, por la de “¿es esto lo que veo?”. «Todo es relatividad. la duda se convierte en parte del tema de la pintura»².

Igualmente, la secuencialización, la tendencia de la imagen a su repetición extensible hacia lo interminable o infinito. También el corte, el encuadre variable de lo expuesto o visible –llevado a su analogía contemporánea, ésta es más que fuerte en una artista como Arancha Goyeneche que se sirve en su trabajo de un corte doble, el del cutter sobre el material y el del inserto efectuado sobre la imagen–. Por último, en lo que respecta al color, la ambigüedad y la vibración de las gamas, que en muchos casos se inclinan o prefieren una modulación monocromática o casi.

Uno a uno, esos aspectos: fragmentación, secuencialización, corte, ambigüedad cromática y vibración monocromática o casi, se cumplen en la obra de Arancha Goyeneche con escrupulosa atención a su propio tiempo. Y aún con mayor fuerza, fórmula, también, el dilema planteado por Hughes, “¿es esto lo que veo?”.

*

Es la suma de todos esos factores, a veces concomitantes, contradictorios otras, lo que le permite a la artista jugar con juegos de analogías que constituyen la visualidad que proporciona.

Así, *Mar de nácar*, de 1997, procede de la transparencia acuosa e inesperada de un vinilo ceniciento. En la misma imagen, de ese mismo año, las franjas irregularmente cortadas de vinilo teñido en distintas tonalidades de verde remiten a las variantes cromáticas de las lomas de un paisaje fotografiado, paradójicamente, en blanco y negro y que, en el catálogo, se reproduce justo en la página al lado de la obra.

Tanto puede referirse Goyeneche a «paisajes naturales» –cifrados incluso en los meses del año, así Enero, Septiembre, Octubre, Noviembre y Diciembre, todos de 2000–, como a «paisajes artificiales», hechos mediante el

¹ Xabier Sáenz de Gorbea, en un texto temprano, apunta: “La cualidad romántica surge en los apuntes paisajísticos de los motivos. Títulos como los de su serie *Pintando bajo la lluvia* afirman esta actitud afectiva entre sujeto, objeto y motivo. Pero no es la mera visualidad del momento lo que se muestra sino observaciones polisensoriales mixtas y complejas. (...) Se trata, tanto de replantear la misma esencia del paisaje y la relación del artista con el medio, como de habilitar un nuevo espacio de relación entre objeto y plano de recepción de la obra, entre la conciencia autónoma de unos medios y sus posibilidades connotativas.” Xabier Sáenz de Gorbea. “La pared incorporada: Arancha Goyeneche”.

² Robert Hughes, *El impacto de lo nuevo. El arte en el siglo XX*. Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2000.

corazón de los rollos de vinilo, así los álbumes de viaje (1999 y 2000), los paisajes musicales –sobre los que aclara el color dominante, así Paisajes musicales, rojo; Paisajes musicales, azul; o Paisajes musicales, gris, todos de 1998– y, también, el monumental Jardín de las delicias, políptico individualizable que mostró en la Sala Amadís de Madrid en 1999. Por cierto, que el jardín no deja de ser, en cierto sentido, un artificio sensual de la naturaleza, o ésta compuesta organizada por mano del hombre. Igualmente, también, «paisajes urbanos», así De paso por N.Y. La Noche o De paso por N.Y., Manhattan, los dos de 2000.

*

Significativo es, a mi juicio, el uso que hace del pequeño formato. Por ejemplo en la serie Las puertas de Europa (1997). Ya Xabier Sáenz de Gorbea apreciaba, en 1992, que en Arancha Goyeneche, «el uso de la pequeña escala no es nada aleatorio sino más bien un síntoma de delicadeza y emoción interior»³.

Por mi parte, esa inclinación al pequeño formato no puede dejar de evocarme otras obras que le anteceden en el tiempo y con las que, a mi modo de ver o recordar, comparte un mismo impulso constructivo. Así, los collages de Gustavo Torner y de Gerardo Rueda de los años setenta.

También, aunque la correspondencia es aquí más sutil, con cierto empleo del papel por parte de Robert Ryman, y un hálito poético que me remite al polaco Jiri Kolar, para el que el corte y la reconstrucción implicaban la reedificación o la metáfora poética desde la asiento de la mirada.

En todos los mencionados se repite, además, esa atracción o inclusión de lo musical en lo plástico. Una intercalación que tanto responde a un sentido matemático de la composición –que podríamos encontrar también en Klee–, como una interpretación de las variantes extraídas, valga la metáfora, de una misma y única frase. El toque de Arancha Goyeneche se adentra en esta segunda posibilidad, y surge no de combinaciones matemáticas, sino de impulsos inesperados, aunque medidos, de la propia sensibilidad, o de rememoraciones de sonidos visuales percibidos en otro momento y en otro lugar ajenos y separados de la superficie pintable.

*

Quien, a mi juicio, más profunda y prolijamente se ha asomado a la obra de Arancha Goyeneche es Francisco Javier San Martín, que denomina a sus paisajes, «paisajes evocados»⁴.

Subraya la condición industrial o “preparada” de los colores empleados por la artista. Lo que, a su juicio, la relaciona con las propuestas de Moholy-Nagy, Manzoni, Vasarely, Richter y Alighiero Boetti. En su caso, la reducción de gama catalogada de la cinta adhesiva rehuye, dice, el retinismo en la representación.

Disiento de ésta deducción que, sin embargo, resulta coherente con el discurso de San Martín. En mi visión del trabajo de Goyeneche, es precisamente la formalidad retiniana, forzada por el procedimiento de corte y reconstrucción representacional, la que se constituye en 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 ojos⁵.

³ Xabier Sáenz de Gorbea, op. cit.

⁴ Francisco Javier San Martín, “Espacios protegidos”, catálogo *Arancha Goyeneche*, Galería Siboney, Santander, 21 de noviembre al 16 de diciembre, 1998.

⁵ Alicia Murría, en su texto de presentación a una colectiva celebrada en Madrid, alude y coincide en este aspecto: “Sea cual sea su presentación final hay en estos trabajos un interés por bucear en los mecanismos profundos de la pintura y sobre todo en los mecanismos de la visión, en cómo la retina atrapa esa infinidad de pequeños fragmentos y los organiza para trazar no ya una imagen concreta, sino una sensación que nuestro cerebro identifica. Planos de color que vibran conforme nos acercamos con un leve centelleo de partículas que, remitiéndonos a la historia de la pintura, nos acercaría sin esfuerzo a la obra puntillista de Seurat”. Alicia Murría, “Entrecruzamientos”, Cat. *Arancha Goyeneche, Carmen Hernández, Laura Torrado*. Sala Amadís. Instituto de la Juventud. Del 4 de mayo al 17 de junio de 1999.

Alude, también, San Martín a la fragmentación del tejido pictórico —entroncándolo en Matisse, Derain y Seurat—, y al desbordamiento del soporte. Este último extremo, característico de sus piezas más escultóricas, ha llevado incluso a la artista, véase Muestrario azul (1999), a que las cintas de vinilo conformen una pantalla, a manera de cortina que se adelanta o superpone sobre varias piezas de pequeño formato, colgadas tradicionalmente de la pared. Refragmentación, pues, de la mirada, que ha de extenderse sobre una superficie doblemente cercenada. Como si el cutter abriese, a la vez, la cinta de vinilo y la esfera del ojo. En aquellos casos en los que se sirve de una reproducción fotográfica del cilindro interior a los rollos de vinilo, el resultado es más arquitectónico que paisajístico, lo que viene a reforzar mi criterio sobre lo que de constitutivo de lo visible tiene el procedimiento elegido por Arancha Goyeneche.