

Miguel Cereceda | Cómo y de qué se supone que murió la pintura y cómo hacer para resucitarla

“Con esta exposición –me escribe Arancha Goyeneche– quiero hacer un homenaje a la pintura, desmarcándome de la conclusión de que la pintura ha muerto. En realidad, como puedes ver a través de los catálogos y textos, mi trabajo siempre ha estado vinculado a esa idea”.

Si desechamos el criterio del gusto para acercarnos a la valoración del arte contemporáneo, uno de los posibles criterios que todavía siguen funcionando es el de la adecuación entre intenciones y resultados.

Arancha Goyeneche formula con absoluta claridad sus intenciones: “quiero hacer un homenaje a la pintura”. Según tal formulación el título de esta exposición debería ser explícitamente “Homenaje a la pintura”. Pero no. Resulta que la exposición se titula “La alegría de vivir”. Arancha gusta en los títulos de sus exposiciones de este tipo de celebraciones. “El mar de la tranquilidad”, “Bellas ilusiones”, “Un día perfecto”, son títulos de esta índole, en los que se recoge una amable contemplación de la vida, que parece querer desentenderse de las fatalidades y miserias de este mundo. “La alegría de vivir” es un título semejante. En él también se afirma de algún modo la intención o el sentido general de esta exposición. Apunta sin lugar a dudas al elemento gozoso de la vida que tratará de ser recogido en la presentación y en la ejecución de la obra. “La idea de “La alegría de vivir” –le escribió la artista a Jaime Vidal Oliveras– remite a Matisse, esto es, al goce de la mirada, al gusto por la pintura y el mundo visible, al regalo para los ojos, la fascinación por los materiales y el medio”¹. De este modo vemos que para la artista la idea de “la alegría de vivir” se aproxima también en alguna medida a la del “homenaje a la pintura”, en la forma de una especie de homenaje a Matisse y de celebración del placer de la mirada. Lo que como título “La alegría de vivir” expresa entonces es en realidad la alegría de que la pintura no haya muerto. La artista lo afirma claramente: “Con esta exposición quiero hacer un homenaje a la pintura, desmarcándome de la conclusión de que la pintura ha muerto”.

¿Pero, cómo y cuándo se supone que murió la pintura?

No sabemos si en general el arte contemporáneo y la pintura moderna han tenido vidas y muertes separadas. Es cierto que los grandes progresos del arte del siglo XX han estado por lo general asociados a los grandes progresos en la historia de la pintura. De hecho buena parte de la historia de la vanguardia se consuela con ser una especie de historia de la pintura, como si todo se resumiese en el cubismo, la abstracción, el expresionismo, etc. Pero el arte en general, y el arte contemporáneo en particular, ha tenido al parecer varias muertes, al menos doce según yo tengo contado, de las que para nuestra sorpresa retorna, como el ave Fénix, cada vez más reforzado. Dejando al margen las estupideces que un memo e ignorante en materia de historia del arte y en materia de filosofía haya podido escribir acerca de su experiencia de la muerte del arte al contemplar la Caja de detergente Brillo de Andy Warhol², la crónica de la muerte del arte ya había sido de algún modo anunciada por Hegel en sus Lecciones de Estética, cuando apuntaba aquella idea de que, debido a nuestra mayor intelectualización ya no son los tiempos que corren propicios para el arte, pues ya no alcanza nuestro espíritu filosófico satisfacción en forma estético sensible y que, precisamente por eso, el arte se ha vuelto para nosotros ya algo del pasado.

Dadas sus circunstancias generales –escribe Hegel– no son los tiempos que corren propicios para el arte. El mismo artista en ejercicio no sólo sufre la seducción y el contagio de la conspicua reflexión que le rodea, de la rutina general del opinar y juzgar sobre el arte, para que introduzca más pensamientos en su trabajo mismo, sino que toda la cultura espiritual es de tal índole que él mismo está inmerso en tal mundo reflexivo y sus relaciones, y no podría abstraerse de ello con voluntad y decisión, ni tampoco afectar o llegar, mediante particular educación o abandono de las relaciones de la vida, a un aislamiento particular que compensara de lo perdido.

Considerado en su determinación suprema el arte es y sigue siendo para nosotros, en todos estos respectos, algo del pasado.³

Pero si es cierto en cualquier caso que Hegel en ningún momento habló de muerte del arte, sí que es posible que, de algún modo, anticipase algunas de las experiencias artísticas contemporáneas en las que el arte alcanza parcialmente su acabamiento. Su idea de que, frente al arte clásico, el arte romántico supone una desvalorización del objeto, con su insistencia en la interioridad subjetiva, muestra ciertamente algunas de las líneas a través de las que el arte contemporáneo se desvanece. Por eso esta muerte se experimenta propiamente en algunas de las prácticas artísticas de las vanguardias de principios del s.XX. En particular las prácticas dadaístas y específicamente la aparición del ready-made duchampiano no sólo supusieron un duro golpe a las prácticas artísticas tradicionales, sino también un cierto límite, difícil de superar. Cuando, en la segunda de sus notas de la Caja blanca, Marcel Duchamp se pregunta: “¿es posible hacer obras que no sean de arte?”, está asistiendo estupefacto a las consecuencias de su mágico descubrimiento: cualquier cosa –todo y cualquier cosa– se puede convertir en obra de arte. Pero si todo es arte entonces el arte se disuelve y se identifica con la totalidad y, en cierto modo, desaparece. El propio Duchamp vivió casi con certeza esa experiencia, primero por el cuidado y la contención que puso en la elección de sus ready-mades y, en segundo lugar, por la experiencia de su deliberado y “sobrevalorado” silencio.

Es posible que en la muerte del arte propiciada por Duchamp haya implícita también una cierta muerte de la pintura. El hecho de que cualquier cosa pueda convertirse en obra de arte no invalida la pintura, pero la deja un poco marginada.

Pero si la primera muerte del arte tiene que ver con la difuminación de su concepto y su confusión con el reino general de los objetos, su segunda muerte tiene que ver con una especie de tránsito místico, en el que la pintura, a través del Cuadrado negro de Kasimir Malévich, escenifica una especie de pasión, muerte y resurrección que recuerdan mucho el mito cristiano de la Redención. Si el Cuadrado negro es el Viernes Santo de la pintura, lo es tan sólo para preparar con más fuerza su segunda venida y su resurrección. De hecho, si en el Cuadrado negro se representa una muerte de la pintura es solamente en busca de un ideal ascético de pureza y de exigencia de una superioridad de la sensibilidad que termina por desvalorizar hegelianamente el objeto, en la afirmación pura de la emoción. Por eso consecuentemente Malévich no abandona la pintura, sino que vuelve a ella con más fuerza y entusiasmo, henchido de sus nuevos ideales. Pero también es cierto que el propio Malévich reconoce que muchos percibieron el Cuadrado negro como la muerte del arte⁴. De ser así se trataría entonces de su segunda muerte.

Tal vez la crónica de su tercera muerte pueda encontrarse en los Manifiestos Dadá de Tristan Tzara. Aunque él mismo reconocía hacia 1920 que, “aunque se habla mucho de la muerte –siempre próxima– del arte, aquí en cambio deseamos un arte más arte”⁵.

Aunque es cierto que en la primera vanguardia hubo muchas experiencias límite no todas llevaron el arte a su autoaniquilación. Si, como quiere Hal Foster, la segunda vanguardia es una autorreflexión consciente sobre los traumas producidos por la primera⁶, no es de extrañar que en ésta se lleven a término de modo más consciente y deliberado los ideales implícitos en aquélla. Por eso es posible señalar en la segunda vanguardia al menos siete muertes generales del arte, junto con algunas ejecuciones específicas de la pintura, en la obra de Ad Reinhardt, en la de Yves Klein, en la de Piero Manzoni, en la música de John Cage, en el compromiso conceptual de Joseph Kosuth, en la desmaterialización de la obra de Robert Barry, en el “concepto ampliado del arte” de Joseph Beuys y, por último, si hacemos caso al memo ignorante norteamericano, en la transformación de la obra de arte en mercancía, propiciada por Andy Warhol (aunque no precisamente ni preferentemente ni en primer

lugar en sus Cajas de detergente Brillo). De todas ellas, quizás las más específicas con respecto a la pintura sean las propiciadas por Ad Reinhardt en los Estados Unidos, con sus “Doce reglas para una nueva Academia” y las propiciadas por Yves Klein en Francia, con sus ventas de vacío y la creación de sus “zonas de sensibilidad pictórica inmaterial”.

Particularmente Reinhardt desarrolló esta tendencia en los Estados Unidos a través de sus célebres Doce reglas para una nueva academia, leídas en Detroit en un congreso nacional de artistas, en 1957. El despojamiento de la pintura a que estas reglas conducían a los artistas, parecía más bien una invitación a la autoaniquilación de la pintura o al silencio. Las exigencias de pureza terminaban conduciendo a un severo ascetismo:

Ninguna textura, ningún accidente y ningún automatismo. Ni huellas de pincel ni caligrafías, ni firma, ni marcas de autor. Ni esbozo ni dibujo. Ninguna línea, ningún trazo. Ninguna forma y ninguna figura. Ningún color. Tampoco nada de blanco. El blanco es aséptico y no artístico, adecuado para los electrodomésticos. Ninguna luz. Ni luz directa ni claroscuro. Nada de espacio. El espacio debe ser vacío. Nada de tiempo. Ninguna dimensión ni escala. Ningún movimiento. Ni objeto ni sujeto. Ninguna materia. Ningún símbolo o imagen, ni placer ni pena.⁷

La consecuencia obvia era que la pintura de Ad Reinhardt había de conducir necesariamente a la más austera monocromía, al cuadro negro de sus Ultimate paintings, reiterando con ello, cuarenta años más tarde, aquel acabamiento al que ya había llegado el Cuadrado negro de Malévich.

Por su parte en Europa y por la misma época, al menos otros dos artistas habían desarrollado una austeridad expresiva semejante a través de cuadros monocromos como los azules de Yves Klein o los ácidos de Piero Manzoni. Particularmente estos dos artistas desarrollaron una austeridad expresiva que les llevó a coquetear con el vacío y con la nada. Coqueteo que implicaba o la disolución del arte o la identificación del arte con lo existente. De ellos dos, fue seguramente Yves Klein el que con más energía dio el salto en el vacío.

No se trata por supuesto aquí para nosotros de hacer una reconstrucción de los avatares del arte contemporáneo, sino tan sólo de explorar en los motivos por los que se ha llegado a considerar como una especie de tópico la idea de la muerte del arte, y específicamente la de la muerte de la pintura, con el ánimo de tratar de resolver este enigma y de explorar los medios de su posible rehabilitación.

Pero, además de estas dos líneas de fuga por las que se fue expandiendo el concepto de arte o autoaniquilando la pintura, es posible señalar una tercer línea, que tiene que ver con el carácter mercantil de la obra de arte, por la que también la pintura se convirtió en algo obsoleto. Esta tercera línea de fuga se agudizó particularmente a finales de los años sesenta del pasado siglo, con la doble irrupción en la escena internacional por un lado del arte pop y su descarada comercialización y, por otro, con la nueva ofensiva izquierdista en favor de una nueva austeridad (con todas las reminiscencias moralizantes que ello supone) llevada a cabo por el arte minimal y el arte conceptual.

Que los artistas pop ambicionaban el éxito, el reconocimiento económico y la mercantilización total de su trabajo era algo que ellos mismos proclamaban con descaro y desparpajo. “El arte de los negocios es el paso que sigue al Arte” –afirmaba Warhol en Mi filosofía de la A a la B8. Y Roy Lichtenstein contestaba por su parte a la pregunta ¿qué es el arte Pop?: “No lo sé. La utilización del arte comercial como motivo de la pintura, supongo”⁹. Para ello no sólo buscaban una estética popular, fácilmente reconocible por el espectador, utilizando los recursos del cómic, de la publicidad, de la fotografía y del cine, sino que además rehabilitaban con descaro la vieja figuración, desacreditada desde principios del siglo por la abstracción, a la vez que insistían en el componente lúdico, seductor y sexy de su obra.

Por su parte la ofensiva contra el arte mercantil, o contra la mercantilización extrema de la obra de arte, fue llevada adelante del modo más radical por los artistas conceptuales de finales de los sesenta. La aparición de una serie de prácticas artísticas como la performance, la instalación o el land-art, parecían apuntar en esta doble dirección contra la mercantilización del objeto artístico y contra su sumisión a la forma objeto. Puesto que la pintura encarnaba de algún modo el paradigma de esta doble condición fetichizada de la obra de arte, en cuanto objeto y en cuanto mercancía por excelencia del mercado artístico, de algún modo también fue la pintura la que asumió sobre sí, como una especie de chivo expiatorio todas las culpas del arte mercantilizado.

Sin embargo, como señalaba Lucy Lippard en el primer balance apresurado que se hizo de la experiencia del arte conceptual en los Estados Unidos:

La esperanza de que el arte conceptual fuese capaz de evitar el mercantilismo estaba en gran medida infundada. En 1969 parecía que nadie, ni siquiera un público ansioso de novedades, pagaría por una fotocopia que hiciera referencia a un acontecimiento pasado o indirectamente percibido, por un grupo de fotografías que documentan una situación o condición efímera, por un proyecto de trabajo nunca concluido, por palabras habladas pero no registradas. Era probable, por tanto, que estos artistas se liberaran de la tiranía del mercado. Tres años después los conceptuales más importantes están vendiendo sus obras muy caras, tanto aquí como en Europa, y están representados por (y, aún más sorprendente, exponen en) las galerías internacionales de más prestigio. Es evidente pues que, cualesquiera que fueran las revoluciones menores en la comunicación lograda por la desmaterialización del objeto... el arte y los artistas de la sociedad capitalista siguen siendo un lujo.¹⁰

Pero además, el arte conceptual no sólo fracasó en su combate contra el mercantilismo, sino también en su idea de la abolición de los géneros plásticos tradicionales, como la pintura y la escultura. La amarga conclusión que al respecto extrae Benjamin Buchloh, en su ensayo de balance general del conceptual de los años sesenta¹¹, me parece que debe llevarnos necesariamente a meditar sobre las paradojas de las vanguardias y, sobre todo, sobre la deteriorada situación intelectual en que ha quedado el arte después de esta experiencia. "Broodthaers –escribe Buchloh– anticipó que el triunfo del arte conceptual, su transformación del público y de la distribución, su abolición del estatus del objeto y de la forma mercantil no duraría mucho y daría pronto paso a la reaparición fantasmagórica de una serie de paradigmas pictóricos y escultóricos del pasado (¿prematuramente?) desplazados. Broodthaers también anticipó que el régimen especular que el arte conceptual decía haber distorsionado quedaría nuevamente instaurado, aún con más fuerza. Y sin duda –concluye Buchloh– eso es lo que ha sucedido"¹². Si eso es realmente lo que ha sucedido, la visión del panorama de las artes a lo largo de los ochenta y los noventa no parece presentar una perspectiva menos desoladora: la restauración de los viejos géneros y la pervivencia del carácter mercantilista de la obra, así como la primacía de los viejos canales de distribución –el museo y la galería–.

Sea como fuere, lo cierto es que, a pesar de las reiteradas y pregonadas muertes de la pintura, la pintura no murió, sino que se siguió practicando durante los años sesenta, los ochenta y los noventa con el mismo ahínco y entusiasmo.

Pero si no murió, como tampoco han muerto la zarzuela ni la tragedia clásica ni otro tipo de manifestaciones artísticas históricamente desfasadas, como el Gospel o como las sevillanas, lo cierto es que las condiciones de su legitimidad han quedado seriamente tocadas. Por eso la mayor parte de los reiterados intentos que se hacen en favor de la resurrección de la pintura no son en absoluto maniobras clínicas de resucitación, sino más bien prácticas artísticas que buscan nuevas condiciones de legitimación. Y este es particularmente el caso del modo en que explícitamente concibe su obra Arancha Goyeneche.

En un texto reciente Jaume Vidal Oliveras sugiere que el procedimiento fundamental de la artista es “una suerte de deconstrucción de la pintura. Más aún se trata de traducir la pintura a otro medio, para saber en qué idioma habla ésta”¹³. Según este punto de vista, el trabajo de Arancha Goyeneche consistiría en una especie de trasposición pospictórica de los elementos fundamentales de la pintura a un nuevo lenguaje, en el que de algún modo la pintura se hace posible todavía. Lo más sorprendente de esta trasposición es que en ella se renuncia a uno de los elementos esenciales de la tradición pictórica, sin el cual la pintura misma no parece posible: el pigmento. El pigmentum recibe su nombre de la pintura (procede del latín pingere, pintar) y no la pintura del pigmento. Pero hasta ahora parecía evidente que, sin el pigmento, la pintura no era posible. Pues el pigmento, a pesar de ser el bajo elemento material de la pintura, su parte sucia (la sangre, la caca, el barro, el esperma, la orina, el yeso, la ceniza, el carbón, el huevo, el agua, el aceite, el vino...), era sin embargo también la esencia de su vida espiritual. Sólo el soporte y sólo la superficie no harían nunca posible la pintura sin el pigmento. Sin la mano manchada que se limpia sobre la pared, sin los dedos sucios, sin el pincel y sin la brocha. Por eso, al renunciar al pigmento, Arancha Goyeneche renuncia al parecer al elemento material, sucio, vivo y expresivo, pero también percedero y mortal de la pintura, en favor de algunos de sus elementos ideales. Renuncia a la vida de la pintura, para mantener puro su concepto. En este sentido su obra se inserta en una tradición pospictórica en la que se conmemora, de algún modo embalsamada, la mejor tradición de la pintura.

A pesar de renunciar al pigmento la obra de Arancha Goyeneche mantiene muchos elementos propios de la tradición pictórica. De los componentes clásicos de la pintura mantiene el ilusionismo perspectivista, la idea de la ventana virtual, la composición, el colorido, el claroscuro (el volumen y la profundidad) y el tema (el carácter referencial de su obra). Desaparece sin embargo la primacía del dibujo y la relación clásica entre la figura y el fondo o, mejor dicho, desaparece también la figura o incluso la figura llega a confundirse con el fondo. Pero es que estas son precisamente características de la pintura moderna, que Arancha Goyeneche todavía mantiene en su trabajo.

Como ha señalado Rosenblum fue el cuadro titulado Monje junto al mar (1809) de Kaspar David Friedrich el primero que casi hizo desaparecer la figura de sus composiciones, hasta el punto de que sus contemporáneos se quejaban de que en sus cuadros “no había nada que mirar: ni un barco, ni siquiera un monstruo marino”¹⁴. Después de Friedrich fue sin lugar a dudas Henry Matisse el que más hizo por esta perversión de la relación entre el fondo y la figura, al elevar algunos de los fondos de sus cuadros al primer plano de la atención pictórica. Este procedimiento de inversión (el fondo como figura) es uno de los recursos pictóricos que inmediatamente después de Matisse heredará la práctica del collage. Y, aunque se ha puesto en cuestión que la práctica pictórica fundamental de Arancha Goyeneche tenga que ver específicamente con el collage¹⁵, sin embargo es evidente que la relación invertida entre el fondo y la figura la hereda de aquella tradición. De Matisse hereda además abiertamente muchas otras cosas. La idea del color, la delectación en lo visible y, sobre todo, la eliminación del carácter narrativo de sus imágenes.

Arancha Goyeneche le da mucha importancia a esta supresión del relato en sus imágenes.

“Habitualmente los artistas que emplean los medios audiovisuales –me escribe en una carta– cuentan historias, es decir, su obra tiene un carácter narrativo. Yo me desmarco totalmente de este aspecto. En realidad mi obra la constituye un collage de diversos materiales¹⁶ (maderas que salen de la pared, bastidores de distintos tamaños y grosores, vinilos de colores que funcionan a modo de paleta, pegados directamente sobre la pared o sobre las maderas y bastidores), todo ello creando una imagen integradora, creando un todo, incorporando el volumen a la planitud propia de las imágenes pictóricas, dando movimiento real a la imagen o luz (de distinta gama) proveniente del propio proyector y de los focos de la sala, jugando con los matices de brillo y opacidad de los vinilos, etc.”

De esta larga declaración de principios me interesa rescatar aquellos que la artista considera como esenciales. El primero de ellos es el de la renuncia al elemento narrativo; el segundo, su insistencia en los procedimientos y los soportes específicos (el pegado propio del collage, sobre pared, madera o bastidor); en tercer lugar insiste en su fidelidad al ilusionismo pictórico y perspectivista (“incorporando el volumen a la planitud de las imágenes pictóricas”); en cuarto lugar, en su interés por el movimiento y por los juegos de la luz (sea interior al propio cuadro o sea recibida y reflejada de fuera). Por último, el conjunto parece que debe formar un todo armónico, en el que sigue primando la idea clásica de la composición.

Vamos a detenernos a considerar con un poco más de detalle alguno de estos aspectos.

Sorprende el que la artista se distancie en su trabajo del elemento narrativo. Sobre todo porque, a pesar de ello, se sigue manteniendo fiel a la función referencial de la pintura. Lejos de insistir en la autonomía del signo estético, como con razón hizo toda la tradición de la vanguardia, “se pinta un cuadro, no lo que representa”, Arancha Goyeneche no sólo insiste en la función referencial de la obra de arte, sino que además mantiene abiertamente una cierta simpatía por la figuración. Esto puede parecer sorprendente para el que contemple sin detenimiento sus composiciones geométricas y abstractas, pero lo cierto es que, en la mayor parte de ellas, no sólo hay un elemento figurativo, a partir del cual se desarrolla la composición y el tema, sino que además, se insiste reiteradamente en la función referencial de la obra. Siendo su referente fundamental, casi obsesivo, el tema pictoricista del paisaje.

Al respecto lo que cabe señalar es que la artista es partidaria de una cierta pureza axiológica clásica, acerca de lo que debe ser y de lo que no debe ser la pintura, aunque no se identifica con las exigencias de la pureza axiológica moderna. Fue fundamentalmente Lessing el que, en su *Laokoonte*, estableció claramente la diferencia entre pintura y poesía, exigiendo de la pintura que no fuese narrativa y de la poesía que no fuese descriptiva. Arancha Goyeneche parece plegarse plenamente a esta exigencia clásica, que distingue entre lo pictórico y lo literario, pero no termina de aceptar las nuevas exigencias de la pintura, entre las cuales se encuentra fundamentalmente la autonomía absoluta del signo estético. Y desde luego si esta autonomía se afirma en algún sentido es, en primer lugar, contra su dependencia de la función referencial. Es posible por tanto que piense que de estas nuevas exigencias, formuladas radicalmente en las “Doce reglas para una nueva Academia” de Ad Reinhardt, solamente puede esperarse la autoaniquilación de la pintura.

Por eso la pintura sin pintura de Arancha Goyeneche mantiene un ulterior homenaje póstumo a la gran tradición de la pintura, manteniendo una cierta fidelidad a la idea del paisaje. Al respecto la artista no sólo gusta de evocar los paisajes marinos y montañosos de su Cantabria natal, sino también el paisaje urbano de ciudades como Nueva York, los humores del clima y los cambios de las estaciones. Si la referencia allí presente no le resulta muy evidente al espectador, la artista gusta de hacérsela más explícita a través de los títulos de sus obras e incluso de la yuxtaposición de la imagen referencial de partida (por lo general una fotografía) con la obra en ella inspirada.

Aunque también es cierto que, si el trabajo artístico de la autora ha estado centrado desde el año 2000 en el tema del paisaje, sin embargo, a lo largo de estos meses podemos comprobar no sólo en esta exposición, sino también en las que ha participado durante este año 2004, que esta posición ha sido aparentemente abandonada. Mientras que antes construía imágenes en las que se podía reconocer —a través de un elemento natural fotografiado, ya fueran ramas de árboles, hojas, etc.— una naturaleza figurativa, ahora sus obras cobran un carácter más abstracto, más pictórico incluso, que pueden recordarnos a ciertos autores de la abstracción norteamericana.

Todo este trabajo comienza con la creación de la obra titulada “Homenaje a J y L mayúscula” (reproducida en este mismo catálogo) expuesta en el Espacio C de Camargo en enero de este año. Está

formada por doce fluorescentes de colores sobre los que se disponen de forma aleatoria setenta listones de madera, forrados de tiras de vinilo adhesivo. En esta pieza, Arancha Goyeneche dispone una obra pictórica con trazos de color sobre los listones de madera, dotándola de luz propia mediante los fluorescentes. Se trata de una pieza de gran envergadura por sus dimensiones físicas y de gran potencia lumínica. A partir de ella, la artista ha realizado distintas fotografías de fragmentos de la misma, para volver a crear nuevas obras, que son las que conforman la serie *Mi ilusión*, también expuesta en la presente edición del Salón. Dichas fotografías le sirven a la artista como fondo para volver a pegar tiras de vinilo sobre ellas (al igual que hacía en sus "Paisajes encontrados"), con lo que consigue matizar aún más aquella relación entre figura y fondo, propia de la práctica pictórica. A partir de pequeños fragmentos de esa pieza grande original, consigue un juego de líneas horizontales y verticales que pueden tal vez remitirnos de nuevo a una idea de paisaje: diferentes tonalidades de azules propios de las marinas, o amarillos, violetas y azules de los atardeceres. Y es que, aunque el paisaje no esté presente de manera tan evidente como en series anteriores, sí que puede hablarse de un gusto de la artista por los ambientes naturales y tranquilos, así como el deleitarse en la contemplación de los mismos, dejando pasar el tiempo sin más.

Sea como fuere, el paisaje no pertenece por derecho propio a la tradición de la pintura. Su aparición por el contrario es relativamente reciente, pues no se remonta sino al s.XVII, y tiene que ver con el ascenso y la consolidación de la burguesía urbana, y con la nostalgia burguesa de la naturaleza perdida. Además, el paisajismo de Arancha Goyeneche delata en su concepción un cierto emotivismo romántico que, desde el punto de vista de la exigencia de pureza axiológica en la re-presentación de la pintura, puede parecer también contradictorio. Su insistencia en las ideas de belleza, de deleite en la contemplación y el lirismo general de sus composiciones así lo demuestran. Por tanto, aun cuando renuncia al valor literario y narrativo, en el sentido de la novela, no renuncia sin embargo al valor emotivo y lírico propio de la evocación de la poesía.

En esta insistencia en la importancia de los valores visuales frente a los narrativos, Arancha Goyeneche mantiene igualmente vivos algunos referentes mayores de la gran tradición de la pintura, que conserva en su trabajo a modo de homenaje póstumo. Uno de ellos es sin duda el ya mencionado Matisse, del que su trabajo recuerda el gusto por el colorido y el placer en la contemplación de los detalles. Mariano Navarro remite como referente compositivo a Cézanne y como precedente formal a los collages de los años setenta de Gustavo Torner y de Gerardo Rueda¹⁷. Francisco Javier Sanmartín¹⁸ por su parte menciona el puntillismo de Seurat como modelo de descomposición visual. A mí mismo se me ocurren algunos otros referentes que valdría la pena señalar, como por ejemplo *Las ninfeas* de Monet, desde el punto de vista temático o, más incluso que Paul Klee, señalado por Elena Vozmediano¹⁹, en la descomposición de la imagen, la influencia directa de Mondrian. No hay que olvidar que de hecho fue Piet Mondrian el primero en utilizar cinta adhesiva sobre sus cuadros, en vez de pintura.

Pero, con independencia de estos homenajes implícitos o explícitos, a una tradición relativamente reciente de la pintura, que tal vez podríamos caracterizar más bien como homenajes póstumos, no vemos claramente cómo en ellos pueda encontrar la pintura misma elementos que justifiquen su redención. Por eso, tal vez más que en aquello que la obra plástica de Arancha Goyeneche se permite, deberíamos tratar de indagar en aquello que se prohíbe, por ver si en lo reprimido se encuentra algo de lo que haya traído consigo la muerte de la pintura.

Los tres elementos más llamativos a los que se renuncia son, ya lo hemos visto, en primer lugar, a la materialidad, la suciedad y la obscenidad de los pigmentos; en segundo lugar, al carácter narrativo, como si éste fuese culpable de la confusión de la pintura con respecto a su propio lenguaje y, en tercer lugar, la renuncia al elemento rector del dibujo y a la primacía de la figura, en favor de la composición.

Según esta caracterización podríamos concluir que hay en la obra de Arancha Goyeneche una cierta condena del elemento bajo material, sucio y expresivo de la pintura, reflejado en su renuncia a los pigmentos. Lo que delata una cierta distancia con respecto al irracionalismo incontrolado y expresionista, en favor de un control estricto de la composición. Composición que se quiere siempre armónica, colorista, agradable y equilibrada. Por eso también se reprime la narración en la obra. Porque, como ya el propio Lessing señalara, en el mismo libro en el que exigía de la pintura que no fuese narrativa, mientras que al relato le está permitida la representación de lo negativo, a la pintura debe estarle vedada. Pues, mientras lo negativo en la literatura trae consigo la representación de la emoción, en la pintura no produce sino fealdad y repulsión. Al prohibirse de este modo Arancha Goyeneche tanto la materialidad expresiva de la pintura como la narratividad, parece que se prohibiese con ello no sólo el elemento expresivo y desgarrado, sucio y sufriente del pigmento, sino también la posibilidad de su articulación discursiva en el relato. Por todo ello no dudaría en afirmar que, frente al ideal romántico en el arte, Arancha Goyeneche se alinearía sin dudar junto al ideal clásico. Clasicismo que se muestra claramente en sus ideales compositivos y en su serena represión del elemento sufriente y expresivo. A pesar de la muerte, el horror y la destrucción es posible sin embargo todavía proclamar “la alegría de vivir”. Con ello también de algún modo se culpabiliza a la pintura de su propia muerte, por sus excesos narrativos y expresivos, frente a los cuales busca una composición ordenada y fría, que siga siendo sin embargo evocadora y sugerente.

No sabemos con ello hasta qué punto se legitima una vez más la propia práctica de la pintura, pero desde luego en cualquier caso sí que vemos claramente cómo se legitima consistentemente la práctica artística de Arancha Goyeneche, llámese a ésta pintura, fotografía, collage o como se quiera.

Cuando le concedieron la Beca de la Fundación Botín, dentro de su proyecto estaba la experimentación y aplicación de los medios audiovisuales a la pintura. En la exposición celebrada en la sala de exposiciones de la Fundación, con motivo de la presentación de los trabajos realizados por los becarios de ese año, la artista presentó una intervención sobre la pared, pegando tiras de vinilo adhesivo, clavando a continuación bastidores de lienzos, forrados igualmente de vinilo adhesivo y proyectando sobre ellos una secuencia de ochenta líneas oblicuas en continuo movimiento. En esta obra, titulada Fuga y retorno, la artista no sólo cuestiona el carácter narrativo, sino que se reafirma en la idea de que cualquier medio y soporte puede servir para crear una obra pictórica. También aquí cuestionaba la tendencia ilusionista en pintura, con obras que parecen tener un movimiento que en realidad no existe. Por el contrario, Arancha Goyeneche introducía un movimiento real en la pieza expuesta, mediante una sucesión infinita de líneas.

Para la artista éste es un campo de experimentación muy interesante, que ha continuado con la exhibición de otra obra de iguales características en abril, con motivo de su exposición en la galería Siboney. En este caso, se trataba de la proyección de unas líneas con movimiento circular, como si se tratara de un reloj, sobre una serie de bastidores de diferentes grosores, forrados de vinilos blancos. Según palabras de la artista “lo que me interesa en este empeño mío de crear “pinturas” sin pintura, es estar atenta a lo que ocurre a nuestro alrededor, en el arte contemporáneo, integrar otras técnicas y otros materiales propios de nuestro tiempo a la práctica pictórica. Entrar y salir de la pintura con total libertad y sentir la emoción de que a la pintura aún le queda mucho por decir.”

1 Jaime Vidal Oliveras, "El orden oculto del caos o la belleza moderna", en el catálogo de la exposición Arancha Goyeneche. El mar de la tranquilidad, Galería Siboney, Santander, 2004.

2 Arthur C. Danto, Después del fin del arte, Paidós, Barcelona, 1999.

3 G.W.F. HEGEL, Lecciones sobre la Estética, trad. cast. de A. Brotóns, Akal, Madrid, 1989; pp.

4 Kasimir S. Malévich, "Suprematismo", en Mario de Micheli, *Las vanguardias artísticas del s. XX*, Alianza, Madrid, 1983, pp. 385-395.

5 Tristan Tzara, "Manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo", leído en París el 12 de diciembre de 1920 en la galería Povolozky y publicado posteriormente en el número 5 de la revista *La vie des lettres*.

6 Hal Foster, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo*, trad. cast. de Alfredo Brotóns, Akal, Madrid, 2001.

7 Publicadas en *Art Press*, mayo-junio de 1973; traducidas al castellano en Marchán Fiz, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*, 6ª edición, corregida y aumentada, Akal, Madrid, 1994.

8 WARHOL, Andy, *Mi filosofía de A a B y de B a A*, trad. cast. de Marcelo Covián, Tusquets, Barcelona, 1981, p. 100.

9 Gene Swenson, "What is Pop Art?", entrevista con ocho pintores, *Art News*, noviembre, 1963. Traducida al castellano en Marchán Fiz, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*, 6ª edición, corregida y aumentada, Akal, Madrid, 1994', p. 352.

10 LIPPARD, Lucy R., *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Praeger Publishers, New York, 1973, pág. 263.

11 Desde la perspectiva del año 89, a propósito de una exposición retrospectiva montada en el Museo de Arte Moderna de la Villa de París.

12 BUCHLOH, Benjamin, "De la estética de la administración a la crítica institucional (Aspectos del arte conceptual: 1962-1969)", en el catálogo de la exposición coordinada por Suzanne Pagé, *L'Art conceptuel, une perspective*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 22 de noviembre de 1989 - 18 de febrero de 1990; trad. cast. Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 20 de marzo - 29 de abril de 1990; pág. 24.

13 Vidal Oliveras, loc. cit.

14 Robert Rosenblum, *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico*, Alianza Forma, Madrid, 1993, p. 16.

15 Francisco Javier Sanmartín, "Espacios protegidos", en el catálogo de la exposición de Arancha Goyeneche, Galería Siboney, Santander, 1998.

16 El subrayado es mío. M.C.

17 Mariano Navarro, "Arancha Goyeneche. Un cúter en la esfera del ojo", en el catálogo de la exposición Arancha Goyeneche, 1998-2000, Colegio Oficial de Arquitectos de Cantabria, Santander, 2001.

18 loc. cit.

19 Elena Vozmediano, "Arancha Goyeneche", en el catálogo de la exposición *Bellas ilusiones*, Sala Luz Norte, Santander, marzo, 2002.