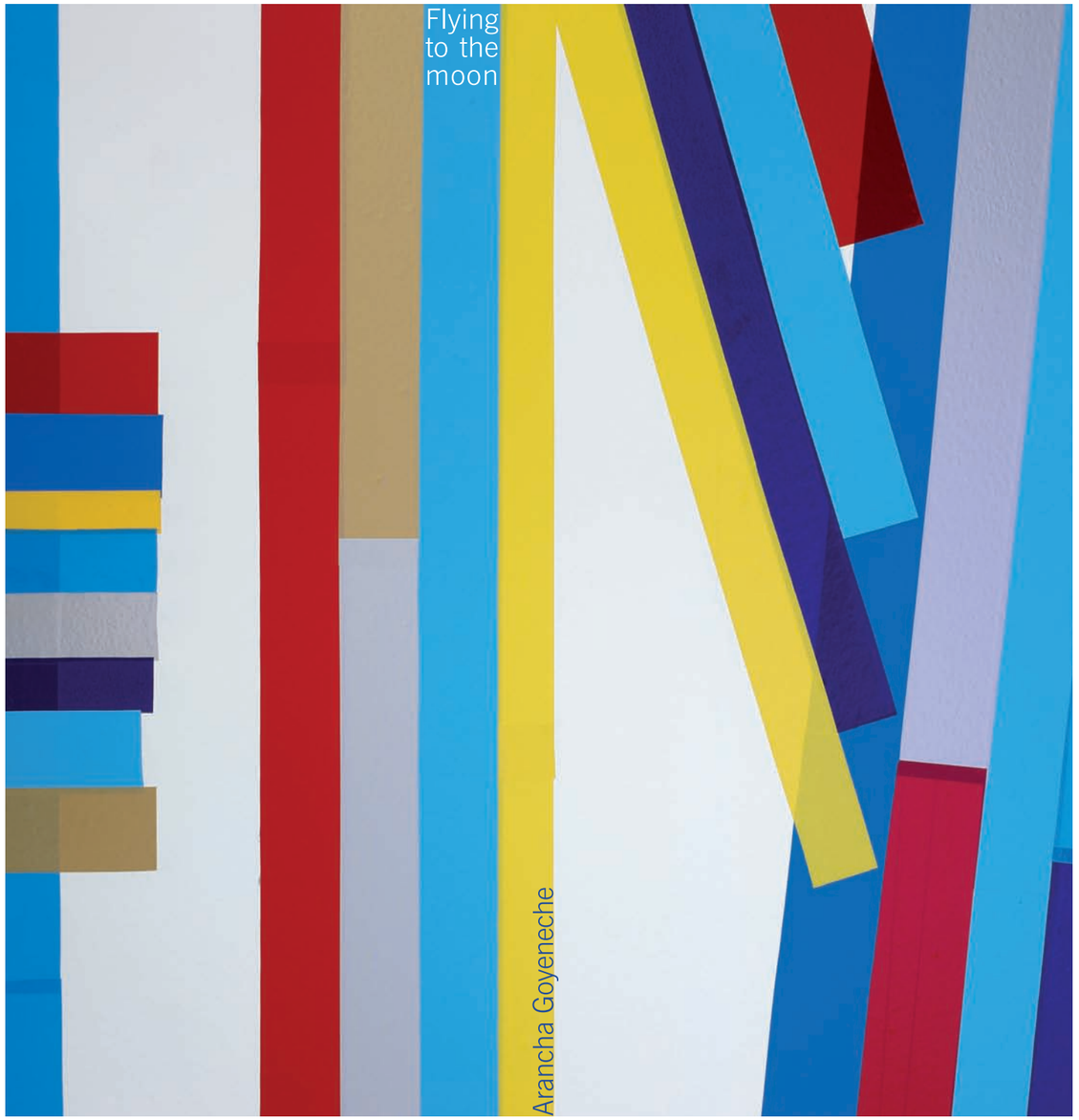


Gobierno del Principado de Asturias
Consejería de Cultura y Turismo

Museo Barjola
Barjola

Arancha Goyeneche Flying to the moon

MUSEO BARJOLA



Flying to the moon

Arancha Goyeneche



Flying to the moon

Arancha Goyeneche

Del 20 de febrero al
12 de abril de 2009

Calle Trinidad 17
33201 Gijón
Tel. 985 357 939
Fax 985 176 231

www.museobarjola.es

COMISIÓN ASESORA DEL
MUSEO BARJOLA DE GIJÓN

Presidenta:
Ilma. Sra. Dña. Mercedes Álvarez González

Vicepresidente:
D. José Luis Vega Álvarez

Directora Museo Barjola:
Dña. Lydia Santamarina Pedregal

Vocales:
D. Vicente Díez Faixat
D. Calixto Fernández Hernández
Dña. Maite Centol
D. José Antonio Galea Fernández
D. Jaime González Herrero
D. Fernando Alba

Representante Caja de Asturias:
D. César José Menéndez Claverol

Representante Ayto. de Gijón:
D. Justo Vilabrille Linares

Secretario:
D. Ignacio Alonso García

Texto:
David Barro
F. Javier Panera

Traducción al inglés:
Paul Barnes

Fotografías:
Marcos Morilla
Gelo Bustamante (págs. 14, 18, 19, 20, 21, 57, 58, 62, 63 y 64)
Rafael G. Riancho (págs. 12, 23, 54, 60 y 67)
Javier Lamela (págs. 8 y 9)
Juan Carlos Román (págs. 16 y 17)

Vídeo:
José Manuel Alonso

Diseño gráfico:
artemásdiseño

Cuidado edición:
Raúl Reyes

Impresión:
Gráficas Rigel

Edita:
Museo Barjola

Promueve
Museo Barjola.
Consejería de Cultura y Turismo

Depósito Legal:
AS-2808-09

CAJA CANTABRIA
CAJA DE AHORROS DE SANTANDER Y CANTABRIA

Con el apoyo para la producción del proyecto de Caja Cantabria.

Agradezco la colaboración en esta exposición a Juan, Javier, David, Juan Carlos, Rafa, Fernando, Manolo, Museo Barjola, Caja Cantabria, Galería Siboney, y especialmente a Lydia Santamaría, Juan Muñiz y Javier Ávila.

Índice

página

08 **Arancha Goyeneche.**
Cuando la imagen se desborda — David Barro

26 **Arancha Goyeneche.**
Pintura entre –y por encima– de los medios — F. Javier Panera

42 ***Arancha Goyeneche.***
Painting between –and above– media — F. Javier Panera

52 ***Arancha Goyeneche.***
When the image overflows — David Barro

70 **Currículum vítae**



David Barro

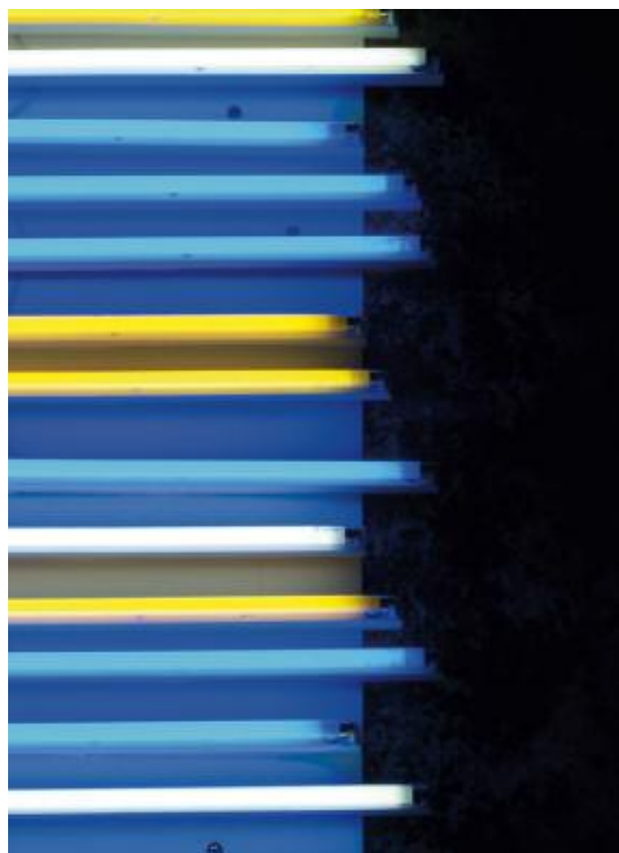
Arancha Goyeneche. Cuando la imagen se desborda.



Seguramente, entender la pintura de Arancha Goyeneche y, por extensión, de muchos de los artistas que pintan utilizando la luz como material, es tan fácil como indagar en la figura de un pavo real: sus colores no proceden de pigmentos de sus plumas sino de fenómenos de interferencia de la luz; es una fina estructura regular la que amplifica o extingue las ondas luminosas según sus frecuencias. El resto es una cuestión de ritmo. O, en el caso de la pintura, de asumir que es algo más que un valor material.

Arancha Goyeneche trabaja el fragmento como desencadenante de cada nueva imagen. Avanza así desde el hallazgo serendípico. Empleando vinilos autoadhesivos a modo de paleta de color llegará a conseguir efectos pictóricos, hasta eliminar la pintura inicial e incluso el propio vinilo para gozar de su simulacro fotográfico. Más tarde llegará la luz como efecto o gesto pictórico y, en consecuencia, los tubos fluorescentes de colores. También la intención de realizar una pintura con movimiento real más allá del movimiento virtual del cuadro a partir de sus efectos perspectivos. Su estrategia es por tanto la de desdoblar o propagar una realidad reconstruida y, por tanto, ficticia, que nace desde el más tradicional de los medios –la pintura–, desde el que más carga histórica posee y que, al mismo tiempo, procesa en apariencia una contemporaneidad más débil o, en todo caso, más cuestionada, siendo continuo motivo de debate sobre su estado anímico. Pintar es hoy, más que nunca, una actitud. Como señaló Thierry de Duve

DOS PAISAJES ILUMINADOS, 2005
Fluorescentes.
Medidas variables.
Instalación en 'Artesles'. Capilla San Antón, Esles, Cantabria



la pintura ya no es una técnica, sino una tradición. Una idea o forma de pensar, seguramente, sobre la propia pintura en su posibilidad de aprehender el mundo.

Hace más de diez de años, en el antiguo MEAC, Arancha Goyeneche presentaba dos obras que ya daban una idea clara de sus pretensiones pictóricas. Lo hacía dentro del marco de la Muestra de Arte Joven, donde estaba representada por dos trabajos que en su estructura y resolución trataban de expandir los valores tradicionales de la pintura. El ritmo y la tensión de estos primeros ejercicios pictóricos resultan significativos de la actitud en la que ha insistido años después. Entonces, Félix Guisasola señalaba en el catálogo de la muestra la procedencia cotidiana de aquellos valores pictóricos. Más tarde, los títulos de obras posteriores de Arancha *(Mi ilusión; Apuntes de hoy; La alegría de vivir; Un día maravilloso; Bellas ilusiones; Para Lucía)* señalarán efectivamente esa mirada tensa hacia el trabajo de cada día.

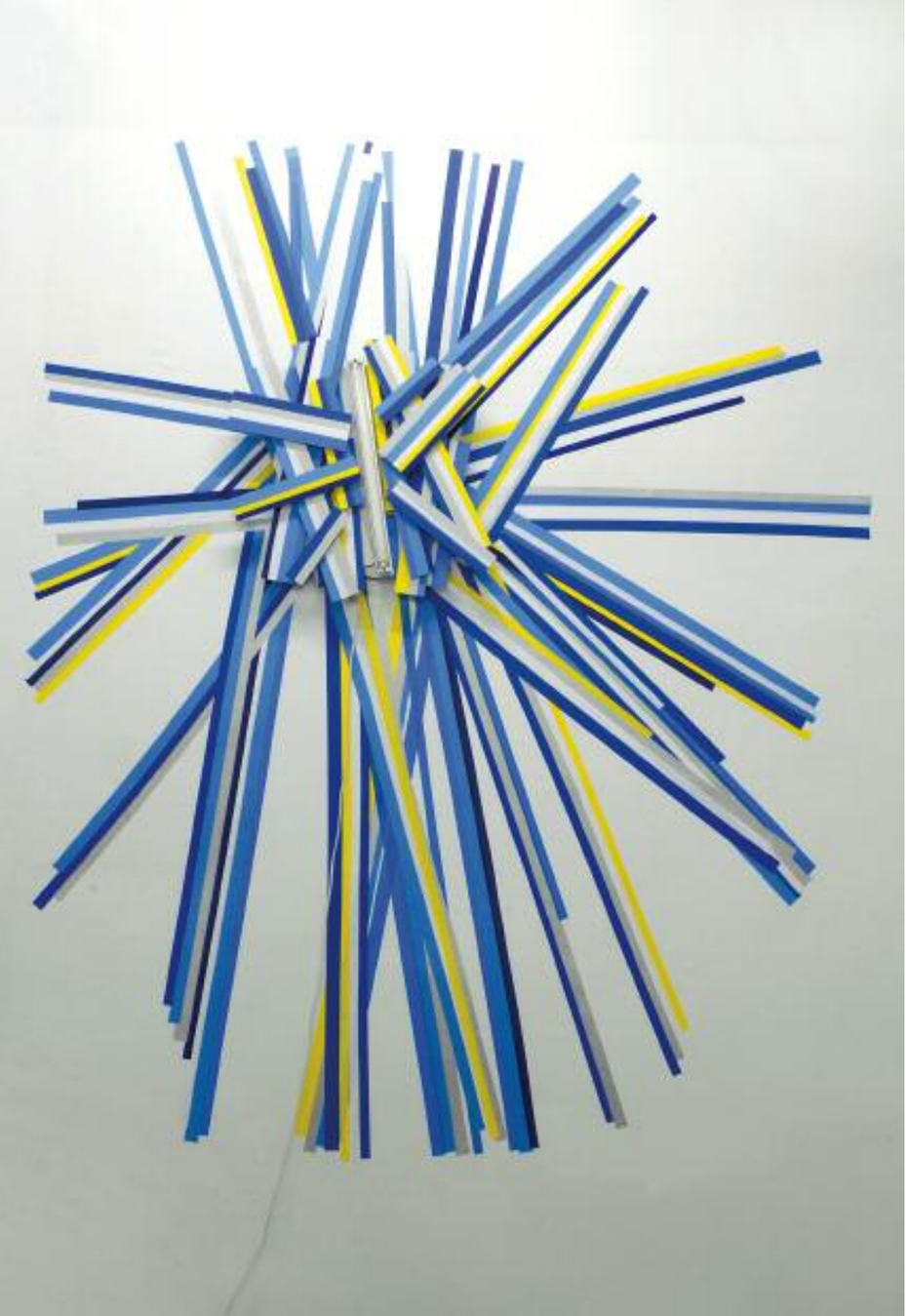
Es curioso comprobar cómo aquellas primeras piezas guardaban una enorme similitud con algunas piezas del portugués Pedro Calapez, para quien la imagen nace siempre de otra imagen, producto de una seducción previa. Aunque esa captura de la imagen para Calapez nunca es concreta ni directa sino difusa, distorsionada, como una visión con niebla, producto de tantear el virtual resultado en un acto casi ciego, jugando con mudanzas de escala para llegar a la sorpresa final y cruzando dimensiones para abrazar la distorsión que nace de la experiencia más que de la imitación. Como en las obras actuales de Arancha Goyeneche el espacio resulta cargado y pleno de ejercicios manieristas, con juegos de ritmos y manchas a modo de ventanas ciegas que se dan como un *collage* de paisajes que no permite la proyección sino la densidad. Pretender el margen valorando los bordes del cuadro da como fruto un tipo de pintura capaz de prolongarse más allá de sí misma, expandida en su contención, escenográfica y en eso, más que en esa puntual coincidencia formal, podríamos encontrar el trabajo de ambos artistas.

Lo cierto es que Arancha Goyeneche ha sabido escoger y destilar muy bien sus referentes otorgando personalidad propia y autonomía a su pintura; fácil de reconocer para quien haya visto alguna de sus obras. La elección de esas referencias y el sentido de investigación riguroso presente en cada avance, casi siempre lento, sin prisas, así como su fidelidad al discurso de la pintura aún cuando ese discurso se celebre a partir de materiales extra-pictóricos, nos permite hablar de su obra de la misma manera en que lo haríamos de una pintura tradicional, hablando de cómo presenta un lenguaje pictórico hablando de color, de autoreferencialidad, de la relación entre el arte y sus contextos, de estructuras, ritmo, composición, etc. Pero principalmente, de





PAISAJE, 2006
Fluorescentes y vinilo adhesivo.
260 x 580 cm.
Exposición “Mutaciones”,
MARCO. Vigo



PARAÍSO (Bis), 2008
Fluorescente, vinilo adhesivo y aluminio.
Medidas variables

contemporaneidad, de una serie de ideas que señalan una actitud de esas que llevan a preguntarse casi a diario el porqué de la pintura y, sobre todo, si todavía resulta preciso el término 'pintura' a la hora de encuadrar un trabajo o, más concretamente, una actitud de origen indiscutiblemente pictórica. En este sentido, cada pintura de Arancha Goyeneche no es sólo una pintura sino también una representación de una idea sobre pintura, y eso es, precisamente, lo que la lleva a seguir pintando como si lo hiciese sobre un lienzo.

Un año más tarde, esa contención escenográfica se disparaba en un conjunto de pequeñas piezas que hacían referencia al mar y al cielo. La instalación, conformada por piezas de vinilo adhesivo, técnicas gráficas, poliuretano o papel fotográfico, entre otros materiales, fue titulada significativamente como *El puente de la visión.* En su conjunto, se intuía una intención fractal que no tendrá lugar hasta la exposición individual *Para Lucía* celebrada en Siboney en 1998. En esta, destacaban unos collages fotográficos que la acercaban al gordillismo, pero sobre todo una obra titulada *Espejismo* que anuncia sus trabajos posteriores y está realizada en vinilo adhesivo sobre madera. Desconozco el estado en el que se encuentra hoy ese cuadro, pero seguramente el aspecto frío de sus fisuras y la pulcritud de sus acabados habrá sido arrasado por el tiempo como sucede con tantas y tantas obras de Piet Mondrain, craqueladas por el tiempo, y con las cintas adhesivas vencidas por aquel gran escultor en palabras de Yourcenar. André Kertesz veía paisajes en las obras de Mondrain. Hoy no parece difícil. Tampoco parece fría aquella tensión hermética inicial una vez que las cintas permiten apreciar el dibujo previo sobre la tela. Seguramente sucederá lo mismo con muchos trabajos de Arancha Goyeneche, porque como el paisaje, siempre es distinto a efectos de nuestra mirada y aunque sus materiales sean fríos e impolutos, determinadas imperfecciones y una ejecución manual mitigan esa sensación.

Su segunda aparición en INJUVE, a partir de una enorme pintura mural hecha a base de recortes fotográficos y titulada irónicamente "El jardín de las delicias", propiciará el énfasis en la expansión de la pintura. En esta obra abisal tejida desde el fragmento, Arancha Goyeneche despliega la que será su lógica desdoblada, desbordando la habitual linealidad de la escritura pictórica para trazar o dibujar toda una suerte de pliegues, fisuras y mundos paralelos que consiguen ahondar de un modo más cómplice en su poética. Definitivamente, se produce una explosión fractal. Es la realidad como collage, dentro y fuera del 'cuadro'. Así se reclama la importancia del contexto, que soporta al arte como una pared al cuadro. Porque si tenemos que estrechar distancias con alguna de las tendencias pictóricas contemporáneas definiríamos el trabajo de Arancha Goyeneche como pintura



PAISAJE VERDE Y AZUL, 2007
Fotografía y vinilo adhesivo.
60 x 240 cm

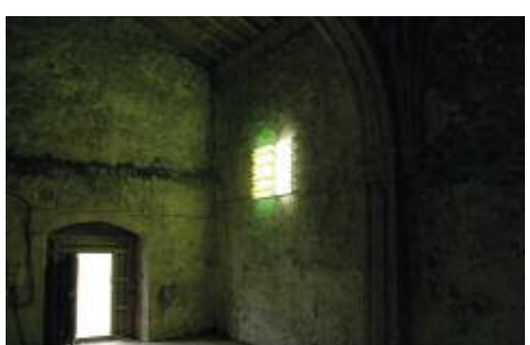
expandida, a modo de realidad que permite ser penetrada, habitada o, cuando menos, caminada; la pintura como ejemplo de expansión hacia lo escultórico y arquitectónico y hacia una suerte de fractal de formas que semejan desbordarlo todo. Todo ello resulta todavía más claro en esta última exposición realizada en la capilla de la Trinidad del Museo Barjola bajo el título "Flying to the moon", donde apaga los elementos arquitectónicos de piedra que refieren al culto con tiras de material plástico similar al que normalmente se utiliza para acotar espacios. La intervención –pictórica– de siete metros de altura, juega con la anulación del simbolismo religioso en una suerte de descontextualización iconoclasta. El color y el volumen, en simbiosis con la arquitectura, genera otra piel, injertada, como la escritura deconstructiva de Jacques Derrida. Arancha Goyeneche trabaja el perfil de las cosas para pronto escupir sus formas como si brotasen con la mera intención de fracturar el plano pictórico. Como el reverso de aquella "otra" zona enigmática que proponía Lucio Fontana, Arancha busca que sus geométricos dibujos de vinilo exploten para ocupar, diría incluso que para violar e imponerse al espacio físico. Son formas que avanzan, que desbordan de lo interior cara al exterior.

Podríamos pensar en las teorías de Michel Serres, para quien la historia de la ciencia está sometida a la turbulencia, es decir, está sujeta a conexiones aleatorias de todo tipo entre diversas áreas. Serres señala como la ciencia avanza a partir de lo impredecible y lo inesperado. El espectador ante las obras de Arancha Goyeneche asiste también a una suerte de *deriva.* Tal vez por todo esto no existe un centro en sus obras; todos los ángulos y direcciones son válidos a la hora de asaltar la exégesis de sus trabajos. Y es que Arancha contradice lo dirigido,

dificulta la visión fácil y multiplica las posibilidades de lo que, en principio, nos resultaría familiar.

En cierto modo, entiendo sus obras como emplazamientos o paisajes sin lugar real que mantienen una relación de analogía con el paisaje real. Serían como un contrapunto a la inversa, un reverso, aunque siempre irreal, o mejor, virtual, de *virtus* (del latín), sólo existente en potencia y nunca en acto. Pero Arancha Goyeneche trata de ir más allá con propuestas como esta, convirtiéndolo todo en lugar efectivo, real, con forma de contra-emplazamiento. Algo así como un lugar fuera del lugar. La pintura en esta capilla actúa a modo de tatuaje que nace de una previa descontextualización.

Podríamos hablar, entonces, de las heterotopías que define Foucault, divididas por el espejo: “Creo que entre las utopías y estos emplazamientos absolutamente otros, estas heterotopías, habría sin duda una suerte de experiencia mixta, medianera, que sería el espejo. El espejo es una utopía, porque es un lugar sin lugar. En el espejo, me veo donde no estoy, en un espacio irreal que se abre virtualmente detrás de la superficie, estoy allá, allá donde no estoy, especie de sombra que me devuelve mi propia visibilidad, que me permite mirarme allá donde estoy ausente: utopía del espejo. Pero es igualmente una heterotopía, en la medida en que el espejo existe realmente y tiene, sobre el lugar que ocupo, una especie de efecto de retorno; a partir del espejo me descubro ausente en el lugar en que estoy, puesto que me veo allá”. Este paisaje envolvente de Arancha Goyeneche sería entonces esa Alicia al otro lado del espejo del espacio real, con identidad espacial propia y a la vez dentro de ese espacio, aunque con otro tiempo.



DOS PAISAJES ILUMINADOS, 2005
Fluorescentes.
Medidas variables.
Instalación en ‘Artesles’. Capilla San Antón, Esles, Cantabria

Lo propuesto por Arancha Goyeneche está dentro y fuera del cuadro, es un despliegue de tiempos acorde a una tradición pictórica que nos dice que a medida que la modernidad alcanza la mayoría de edad, el contexto se convierte en contenido. En una peculiar inversión, el objeto introducido en la capilla ‘enmarca’ a la capilla y sus normas. Hablamos del arte como *experiencia participativa* del espectador que en muchos casos penetra la obra; de una pintura que cada vez más reniega de sus márgenes para valorar el contexto. Porque hoy no es necesario expresarse en el cuadro y pienso inevitablemente en Rosalind Krauss cuando afirma que a medida que la frontera entre lo de dentro (la pintura) y lo de fuera (el marco) empieza a desdibujarse y romperse, cabe la posibilidad de percibir hasta qué punto la ‘pintura como unidad’ es una categoría artificial, construida sobre la base del deseo, muy similar a la ‘edición original’. En este terreno indefinido y sometidos a ese grado de imprecisión, nos movemos al enfrentarnos a propuestas como la de Arancha Goyeneche, de esas que tratan de construir una nueva mirada apoyándose en la especulación espacial.

Como en los relatos de Maurice Blanchot las obras de Arancha Goyeneche nos desorientan en su variabilidad geométrica porque albergan un *otro tiempo,* no ficticio, sino el de la narración pintada, o si lo prefieren de la experiencia de conformación de esas formas volcadas a lo desconocido. Es el tiempo de la escritura en Blanchot; el tiempo de la pintura en Goyeneche. Porque el tiempo aquí se experimenta. En Blanchot es el tiempo de lo inaudito y lo impensable, de lo oscuro o, más concretamente, de la ausencia de tiempo o presente sin presencia. El texto domina, el discurso

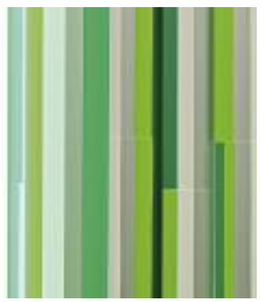


vence y se impone al sujeto. Como en las formas de apariencia fractal de Arancha Goyeneche, todo se desborda, en este caso hasta el propio margen, y la artista trata de tatuar esa realidad insistiendo en el fragmento, sumando *otro tiempo más.*

En el año 2000, la artista presentará una serie de álbumes de viaje titulados *De paso por Nueva York.* Mariano Navarro da con un título certero: "Un cúter en la esfera del ojo". Pienso, naturalmente, en Buñuel. Pero resulta interesante aplicar esa dureza a la suavidad plástica habitual de Arancha Goyeneche. Tal vez el llanto será lo que propicie la borrosidad de pinturas como las de aquellos años. Navarro compara la actitud de Arancha con las pinceladas secuenciales de Cézanne y su fragmentación de la visión. La incertidumbre del corte. O de su posterior pegado. Sí. Tal vez sea eso lo que nos desoriente en los paisajes de Arancha, ya sean estos artificiales o naturales, musicales o ruidosos como el paisaje urbano. Francisco Javier San Martín hablará de 'paisajes evocados'. Mariano Navarro lo hará de cómo la formalidad retiniana, forzada por el procedimiento de corte y reconstrucción representacional, 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 ojos (…) Refragmentación, pues, de la mirada, que ha de extenderse sobre una superficie doblemente cercenada. Como si el cúter abriese, a la vez, la cinta de vinilo y la esfera del ojo".

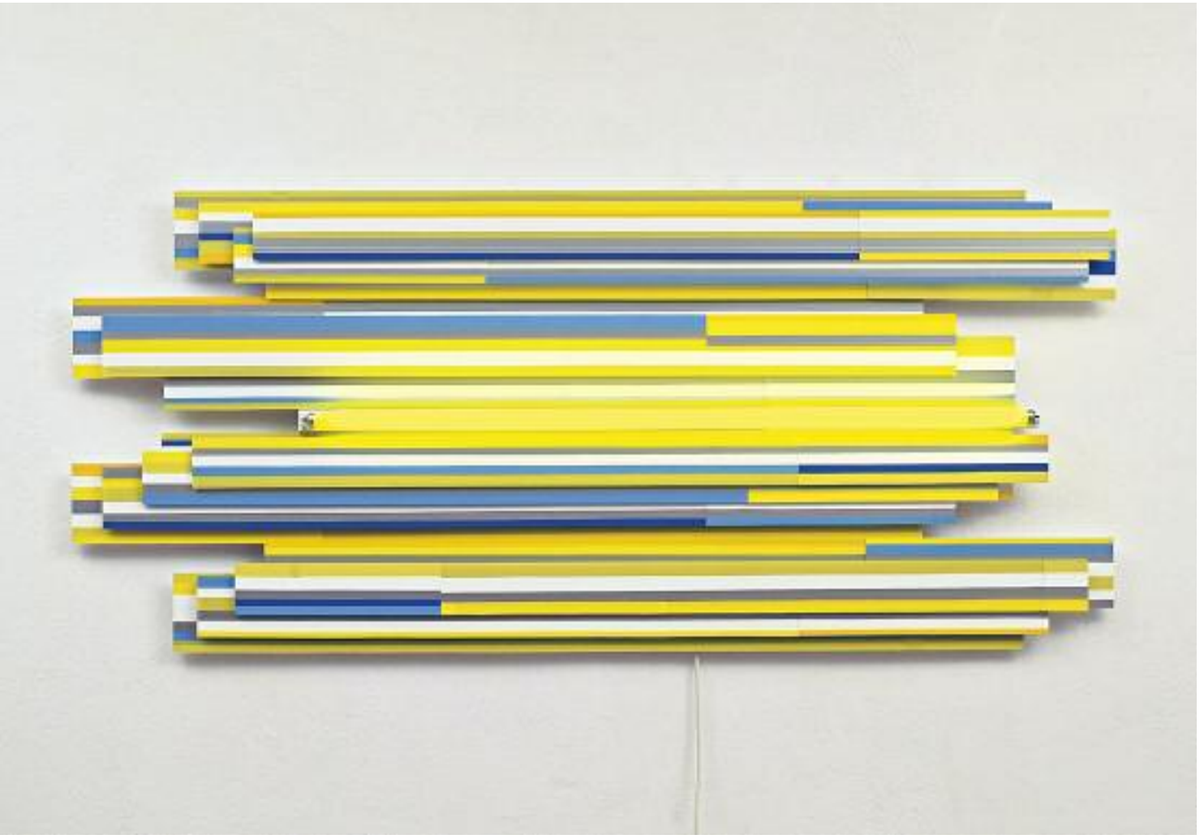
En cierto modo, podríamos entender la obra de Arancha como un ejercicio de elipsis, espacial y temporal al tiempo. Como toda interferencia o diseminación, como toda *invisibilidad del resto* o *coitus interruptus,* la elipsis parte del fragmento. Es, por tanto, una interrupción de la realidad misma, de su tiempo, de su espacio. Pero el quiebro no es necesariamente ruptura de su continuidad. Sería más una elipsis o esa necesidad contemporánea de accidentar, de transformar en fragmento y éste en paisaje. Lo señalaba Adorno en su *Teoría estética:* "la más exigente de las artes tiende a superar la forma como totalidad y llega a lo fragmentario". Parece que el acontecimiento sólo tuviera lugar en la accidentalidad. De ahí cierto sentido fractal en las pinturas de Arancha, capaces de combinar irregularidad y estructura. La conciencia de orden desordenado permanece, precisamente, por la fuerza del fragmento o la fisura en su potencialidad anárquica, o *anarquitectónica,* si pensamos en Gordon Matta-Clark y su obsesión por leer nuevas aperturas espaciales. Esas tensiones generan un universo estético realmente interesante, inquietante y placentero en Arancha Goyeneche. Si en Matta-Clark la luz se filtra a través







CONTEMPLACIÓN. CINCO, 2006
Fluorescentes, vinilo adhesivo y aluminio.
155 x 140 x 15 cm



ATARDECER EN PICOS, 2006
Fluorescente, vinilo adhesivo y aluminio.
77 x 174 x 13 cm

de sus cortes, Arancha se adentra en el vacío de las cosas, en la poesía de todo aquello que excede, que desborda. Todo consiste en una irónica estrategia de camuflaje, como en esta pintura fuera de la pintura donde la contención domina el exceso.

Porque los cortes que opera Arancha Goyeneche no son más que deconstrucciones de los paisajes que aún nos quedan por habitar. De ahí que indague en lo invisible, en el margen, algo que también puede tener mucho que ver con la elección del material de sus pinturas, que también proponen un paréntesis y/o fisura (aunque sea por acumulación) de lo ya construido o fabricado. Por supuesto, el recurso de utilizar la luz artificial como estrategia pictórica que caracterizará su obra más reciente no es nuevo. Dan Flavin ya consiguió pervertir los presupuestos 'puros' del minimalismo con sus neones. Por lo menos para los minimalistas más estrictos como Carl Andre, que parte de la significación fundamental de la escultura: el corte a un material concreto. Para Andre la escultura evolucionó primero como forma, después como estructura y, por último, como lugar. Judd cumpliría los dos primeros pasos, pero no el tercero. Mientras, Dan Flavin y su intención de utilizar tubos fluorescentes desvirtúa la premisa del minimalismo convencional que consiste en cambiar el material de un contexto para otro. Los neones de Flavin realizan su función habitual, dar luz. Eso no sucede con las piezas de Andre, por ejemplo, y mucho menos con otros artistas minimalistas como Judd. Flavin recoge un elemento de forma escultórica que acabará funcionando como una pintura indeterminada. La relación con la arquitectura es indudable ya que el tubo irradia una luz que transforma la pared en una suerte de pantalla ciega que afecta a las obras que se sitúen cerca de la obra en cuestión. Pienso en el minimalismo de las fotografías de cines de Sugimoto, que no permite observar las películas proyectadas a partir de una exposición fotográfica que dura lo que dura el propio film y que trae como resultado que la pantalla se ciegue y no permita percibir su contenido debido al exceso de imágenes. La sencillez formal minimalista es indudable, como también lo es su intención de representar el paso del tiempo en un fotograma, congelando momentos efímeros en un todo.

Hace unos años trabajé con una pieza de Dan Flavin que homenajea la tradición constructivista y en concreto a Vladimir Tatlin, enfatizando su evidente conexión entre el constructivismo ruso y el *ready-made*. Y esas referencias tan directas es lo que no gustaba de Flavin a otros artistas minimalistas y conceptuales como Sol LeWitt, que llegará a señalar que del arte de Dan Flavin le gusta todo menos las luces. Naturalmente, lo que molestaba a LeWitt era como la luz artificial implicaba una idea de imitación de la naturaleza, algo que los minimalistas puros evitaban a toda costa. Así, LeWitt reducirá los aspectos materiales para reivindicar los estructurales;



la disposición y no la forma. Por eso eliminará las partes de los cubos para quedarse con el esqueleto, privando de la percepción por defecto, al contrario de Flavin con una luz o vacío que, paradógicamente, todo lo llena, como la niebla de un cuadro de Friedrich o, como en este caso, los paisajes de Arancha Goyeneche donde la luz nace a modo de efecto o gesto pictórico, ya sea a partir de vinilos adhesivos reflectantes o a través de tubos fluorescentes de colores.

Es la luz como elemento prestidigitador, como ilusionista capaz de funcionar también a modo de estructura, del modo en que se podía advertir en las piezas presentadas para la exposición en la galería Cànem de Castellón, como ya había ensayado en su obra *Fuga y retorno,* de 2002. Otro ejemplo sería la fuerza de los dos paisajes iluminados en la oscuridad que presentó en 'Artesles' en 2005. La luz le permite captar la emoción del paisaje, alejándola de la representación formal pero trabajando la analogía en el tipo de formato y en esa suerte de proyección retiniana de la pintura.

Arancha Goyeneche trabaja la mirada, la contemplación pictórica. Da igual cual sea el soporte o los límites físicos del cuadro o el espacio. Caminando entre la fotografía y la pintura, entre la forma y la estructura, entre lo racional y lo emocional, entre lo generado y lo sustituido, entre Léger y Delaunay, entre Davenport y Calapez, entre Flavin y Turrell, entre el corte y el pegado, entre lo pintado y lo proyectado, entre el collage y lo enmascarado, entre la lentitud del proceso y la rapidez del fogonazo, entre lo frío y lo cálido, entre el orden y el caos, entre Mondrian y Gordillo, entre lo singular y lo caleidoscópico, entre el espesor y la fisura, entre la pintura y la vida. Y entre tanto cruce, la tensión de las líneas y el contraste de los colores genera una vibrante intensidad que da sensación de movimiento, aunque sea producto de la repetición, de la insistencia, hasta que la imagen estalla… y se desborda.





PAISAJE CAMUFLADO, 2007
Proyección sobre estructura forrada
de vinilo adhesivo.
175 x 240 cm


Arancha Goyeneche
Flying to the moon

F. Javier Panera

Pintura entre –y por encima– de los medios.

De todos es sabido que el sistema del arte realiza cíclicamente esfuerzos (y a veces exorcismos, como sacarse de la manga marcas del tipo: “Escuela de Leipzig”) para resucitar la pintura, mantenerla viva y a la altura de los tiempos. También sabemos que, en rigor, la pintura nunca ha dejado de existir en el sentido de ser algo fijo o evidente (óleo, pigmento, lienzo, pincel, textura, profundidad física, olor…); pero nadie podrá negar que ese tipo de pintura, obcecada en su autorreferencialidad, parece vivir en un mundo que ya no es el nuestro, materializando los puntos de vista augurados a principios de los años ochenta por Douglas Crimp en su profético artículo “The End of Painting[1]”.

Como ha señalado, Gijs van Tuyl[2]: “hubo un tiempo en el cual las imágenes pintadas eran contempladas como ventanas en la pantalla de la cámara oscura, como reflejos del mundo a modo de espejo, pero la idea de imagen como espejo quedó hecha añicos durante el movimiento moderno” y para algunos terminó llevando a la pintura a un callejón sin salida, del que paradójicamente, parece estar saliendo en los últimos años con la llegada de la era digital, el maridaje con otros medios y la consiguiente expansión ontológica de “lo pictórico”.

[1] Douglas Crimp. “The End of Painting”. *October,* 16, 1981.
[2] VV. AA. Painting Pictures. *Painting and Media in the Digital Age.* Kerber Verlag, Belefeld 2003.

FLYING TO THE MOON, 2009
Instalación.
Capilla de la Trinidad,
Museo Barjola, Gijón, Asturias



FLYING TO THE MOON, 2009
Instalación. Vistas parciales.
Capilla de la Trinidad,
Museo Barjola, Gijón, Asturias





Un lugar común a la hora de reflexionar sobre la obra de artistas como Arancha Goyeneche es preguntarnos si el término “pintura” todavía resulta preciso a la hora de encuadrar sus trabajos. Particularmente creo que en sus obras la pintura parece liberada de los discursos funerarios o de las actitudes que la convierten en tabú y que nos encontramos en realidad ante una “celebración” del acto pictórico, o dicho de otro modo: ante una re-presentación de “la pintura como acontecimiento” que no es ajena a la perpetua redefinición de su estatuto.

Me explico: la actividad pictórica ha oscilado en los últimos cuarenta años entre la teatralidad y el ensimismamiento; y en medio de esta dialéctica Arancha Goyeneche asume de modo consciente una actitud retórica –no exenta de parodias y guiños históricos– que produce un desvío en nuestra lógica perceptiva.

Arancha Goyeneche es consciente de la historia de la pintura, de sus distorsiones, muertes e insistentes reciclajes. Su trabajo se inserta en la historia de reiterados intentos por desarticular la lógica perceptiva que acompañó a la pintura durante años, tras ese exceso de perforaciones, goteos, huellas, incendios, rupturas de marcos y expansiones, y tras no menos esfuerzos por alejarse de la representación de la realidad con el fin de procurar valores exclusivamente plásticos… intentos de trasgresión que, como hemos visto, no han conseguido hacer desaparecer los propios términos: ‘pintura’ y ‘escultura’.

En este orden de cosas, Arancha Goyeneche forma parte de una generación de artistas que desde finales del siglo pasado ha participado –sin prejuicios– en esta ilimitada “expansión del campo pictórico” realizando “promiscuos” y estimulantes viajes de ida y vuelta entre la pintura, la fotografía, la instalación o la imagen en movimiento que han arribado a un territorio en el cual los límites ente disciplinas y soportes se vuelven completamente borrosos[3].



[3] En esta dirección promiscua y mistificadora se han organizado en los últimos años exposiciones significativas como *Painting Pictures. Painting and Media in the Digital Age,* Kunstmuseum de Wolfsburg (2003), *Infinite Painting. Contemporary Painting and Global Realism.* Villa Manin. (2006), *Pintura sin pintura,* Salamanca (2002), *Pintura mutante,* Marco de Vigo (2006), *Video Kill The Painting Star,* DA2 de Salamanca (2007).

JUEGOS DE FANTASÍA. 16 y 26, 2009
Fotografía y vinilo adhesivo.
31 x 29,5 cm



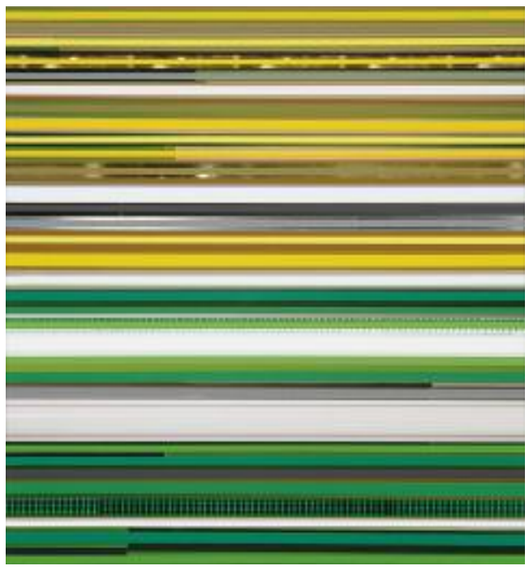


En efecto, en muchas obras de Arancha Goyeneche se revela aquello que Paul Virilio[4] denominó: "las diferentes logísticas de la mirada", hasta llegar en sus trabajos más sobresalientes a una suerte de "paradoja visual" en la que casi nunca se renuncia al lujo cromático ni a esa "perspectiva del placer" que siempre ha caracterizado a la pintura, aunque al mismo tiempo sea la propia naturaleza de esta disciplina lo que se está poniendo en cuestión tanto por cuestiones de soporte como de "concepto". Esto se ha hecho especialmente evidente en trabajos realizados en los últimos diez años como la serie "Paisajes musicales" (1998, Galería Siboney. Santander[5]), "Paisaje encontrado[6]" mostrada dentro del proyecto colectivo "Pintura sin pintura[7]" (2002, Palacio de Congresos y Exposiciones de Salamanca) o las series "Adentro- Afuera" (2003), "Mi ilusión" (2004) y "Diez Pensamientos" (2004) incluidas, –de modo significativo– en el 51 Salón Internacional de la Fotografía[8] celebrado en Gijón en 2004, o su participación –también reveladora– en la exposición "Video Killed the Painting Star", celebrada en Salamanca en 2007.

Al analizar esos trabajos o el que actualmente presenta en la Capilla de la Trinidad de Gijón habría que dar la razón, en consecuencia, a quienes señalan que las artes visuales se han convertido en el lugar común de una pictorialidad difusa[9] en la que ya nada es exactamente pintura, ni exactamente escultura, ni exactamente fotografía, ni exactamente vídeo… sino simplemente: "imagen", pero es de hecho ese valor polisémico y deconstructivo de las imágenes el que ha servido en los últimos años, tanto para la reformulación de los géneros pictóricos tradicionales como para sedimentar las distintas estrategias de hibridación características de la posmodernidad.

Con Arancha Goyeneche se confirma ese axioma que recuerda que en la actualidad la pintura tendría menos que ver con la "historia de la pintura" que con

4 Paul Virilio: *La máquina de la visión.* Ed. Cátedra, Madrid, 1989, p. 82.
5 Catálogo de la exposición: *Arancha Goyeneche.* Galería Siboney. 21 de noviembre-16 de diciembre, 1998. Texto de F. Javier San Martín. Veasé también: Arancha Goyeneche 1998-2000. Con textos de Mariano Navarro y Mónica Álvarez Careaga. Ed. Colegio Oficial de Arquitectos de Cantabria, Santander, 2001.
6 La serie completa puede verse en: *Arancha Goyeneche. Bellas Ilusiones.* Catálogo de la exposición celebrada en Luz Norte. Sala de Exposiciones. Santander, marzo 2002. Texto de Elena Vozmediano. Ed. Consejería de Turismo y Deporte. Gobierno de Cantabria, 2002.
7 Catálogo de la exposición: *Pintura sin pintura.* Palacio de Congresos de Salamanca, 2002. Comisario Javier Hernando. Ed. Junta de Castilla y León y Consorcio 2002.
8 *Arancha Goyeneche. La alegría de vivir.* Catálogo del 51 Salón Internacional de la Fotografía. Cajastur. Comisario Javier Ávila. Textos de Javier Ávila y Miguel Cereceda. Ed. Cajastur, Oviedo, 2004
9 Valerie Picaude. "Clasificar la fotografía, con Perec, Aristóteles, Searle y algunos otros…" en *La confusión de géneros en fotografía.* Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2004.

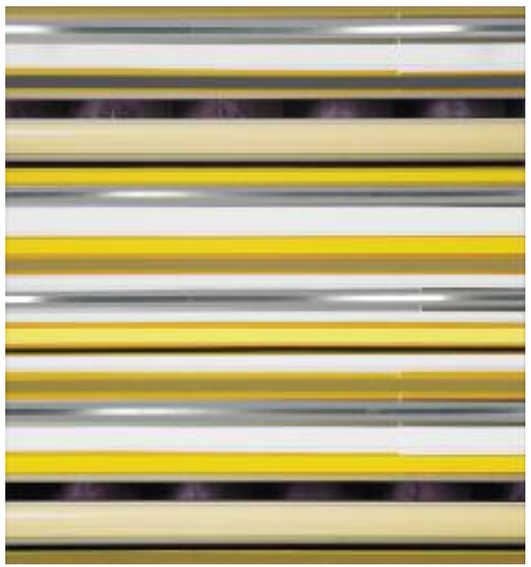


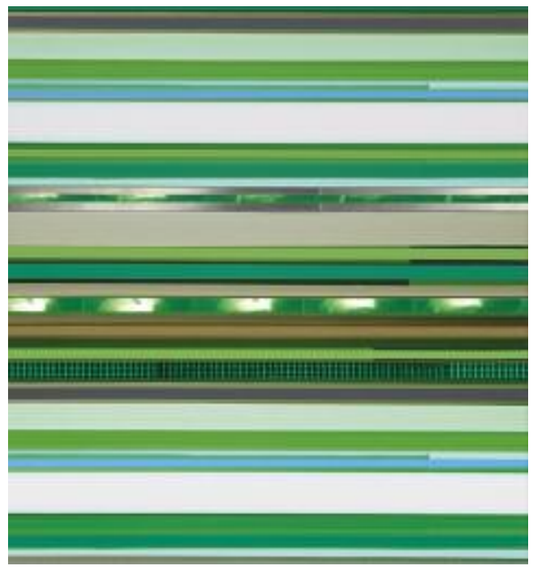
la “historia de los medios”. Tras la pintura posmoderna de los años 80, que, como ha señalado Knut Ebelling, era “pintura entre y por encima de la pintura”, la actual se podría considerar: “pintura entre los medios”, es decir, pintura que encuentra su energía en la interacción dialéctica con otros medios, soportes y disciplinas. Para artistas como Arancha Goyeneche la superficie pictórica –sea ésta real o virtual– se ha ido convirtiendo poco a poco en un territorio para el desplazamiento de la imagen, tanto en el sentido de su ambigüedad semántica como de su propia materialidad. Sus obras son completamente mestizas en su pirateo voraz de técnicas y procesos –a veces contrapuestos–, la pintura se convierte en ellas en un espacio de tensión; en un campo de batalla –no siempre bidimensional– donde “combaten” las fuerzas interiores de la imagen pugnando por romper sus límites; estamos en suma ante: “pintura en el campo expandido” en unos términos análogos a los que Rosalind Krauss[10] aplicaba a la escultura.

Las creaciones cada vez más complejas e inclasificables que actualmente está realizando Arancha Goyeneche parecen insistir en este hecho; valga como ejemplo su intervención “parasitaria” sobre los elementos arquitectónicos históricos de la Capilla de la Trinidad o su acción picto-textual en el vestíbulo del Museo Barjola. En este contexto, las instalaciones adquieren un matiz deliberadamente “performativo” que en el ámbito arquitectónico específico en que se encuadra generan su propio espacio de percepción y experiencia… obligando al espectador a mantenerse en guardia.

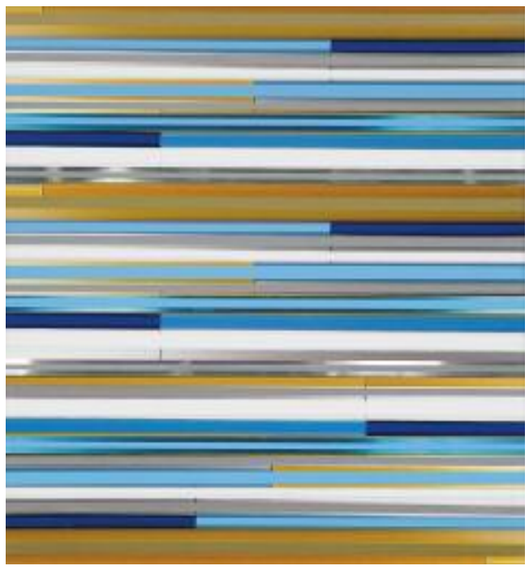
Mirar, se convierte aquí en un acto crítico y creativo, en un juego que tiene que ser interiorizado tanto por nuestro cuerpo como por nuestros sistemas de percepción. A través de estas instalaciones se pone de manifiesto la experiencia dual de acceso a la obra y de obstrucción u obstáculo casi a modo de invasión espacial, de ocupación o “estrangulación

[10] Rosalind Krauss. “La escultura en el campo expandido”. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos.* Ed. Alianza, Madrid, 1996, pp. 289-303.





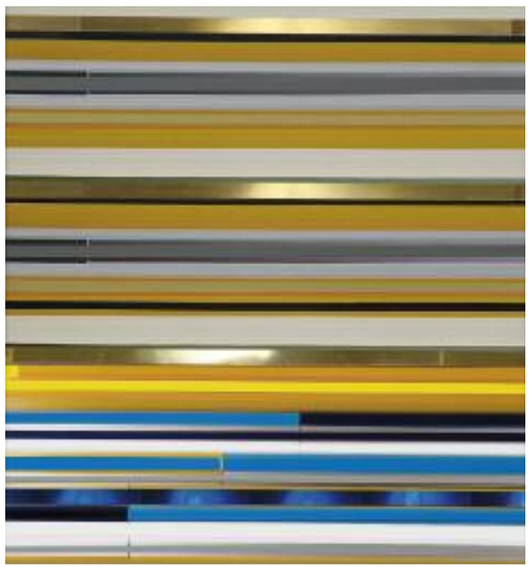
JUEGOS DE FANTASÍA. 28, 24 y 29, 2009
Fotografía y vinilo adhesivo.
31 x 29,5 cm



del sentido" de un lugar que parece perder su severidad para fundirse en un todo parasitario y parasitado. Recordemos al respecto la idea expresada por Mario Perniola en su libro *El sex appeal de lo inorgánico*[11] a propósito de la instalación como aquel espacio que "(…) siente al visitante, lo acoge, lo toca, lo palpa, se extiende hacia él, le obliga a entrar en ella misma, lo penetra, lo posee, lo inunda (…)". Tal descripción se ajusta con precisión al trabajo de Arancha Goyeneche, pues en las instalaciones realizadas para la Capilla de la Trinidad del Museo Barjola, a medida que la frontera entre arquitectura y pintura –o entre el pasado y el presente– empiezan a desdibujarse cabe la posibilidad de percibir hasta que punto precisamente esos conceptos: "pintura", "escultura" o "arquitectura", son en realidad categorías artificiales construidas sobre la base del lenguaje. La instalación "Flying to the Moon" es especialmente significativa en este sentido.

[11] Mario Perniola. *El sex appeal de lo inorgánico.* Ed. Trama. Madrid, 1998.

JUEGOS DE FANTASÍA. 21, 19 y 1, 2009
Fotografía y vinilo adhesivo.
31 x 29,5 cm







F. Javier Panera

Painting between –and above– media.

It is common knowledge that in art the system makes cyclic efforts (and sometimes exorcisms, such as pulling brands like the “Leipzig School” out of the hat) to resuscitate painting, to keep it alive and in keeping with the times. We also know that painting has, in all honesty, never stopped existing in the sense of being something fixed or evident (oil, pigment, canvas, brush, textura, physical depth, smell, etc.); though no-one can deny that this type of painting, stubbornly self-referencing, seems to live in a world that is no longer ours, giving shape to points of view foreseen at the beginning of the 1980s by Douglas Crimp in his prophetic article “The End of Painting[1]”.

As Gijs van Tuyl has pointed out[2]: “There was a time when painted images were contemplated as windows on the screen of a camera obscura, as reflection of the world like a mirror was shattered into pieces during the modernist movement” and for some this finished up taking painting up a blind alley, which it paradoxically appears to be getting out of in recent years with the arrival of the digital era, the combination of other media and the subsequent ontological expansion of what is “pictorial”.

1 Douglas Crimp. “The End of Painting”. *October,* 16, 1981.
2 VV. AA. Painting Pictures. *Painting and Media in the Digital Age.* Kerber Verlag, Belefeld 2003.

FLYING TO THE MOON, 2009
Installation.
Capilla de la Trinidad,
Museo Barjola, Gijón, Asturias





Flying to the moon, 2009
Cuatro vídeos.
Tiempos de duración:
1'56", 2'25", 2'01" y 1'48"

A common place when reflecting on the work of artists like Arancha Goyeneche is to wonder whether the term "painting" is still the precise word to use when categorising her works. I personally believe that the painting in her works seems to be freed of funerary discourses or of attitudes that make it taboo and that we find ourselves in fact before a "celebration" of the pictorial act, or to put it another way: before a re-presentation of "painting as an event" which is not divorced from the perpetual redefinition of its statute.

Let me explain myself: pictorial activity has ranged over the last forty years between teatrality and self-engrossment; and in the middle of this dialectic, Arancha Goyeneche consciously assumes a rhetorical stance –not lacking in parody and historical allusions– which sidetracks our perceptive logic.

Arancha Goyeneche is aware of the history of painting, of its distortions, deaths and insistent recycling. Her work has its place in the history of reiterated attempts to disarticulate the perceptive logic that accompanied painting for years, after that excess of perforations, drips, traces, burning, smashing of frames and expansions, and after no lesser efforts to move away from the representation of reality with the aim of procuring exclusively plastic values… attempts at transgression that, as we have seen, have not managed to make the actual terms 'painting' and 'sculpture' disappear.

Within this order of things, Arancha Goyeneche forms part of a generation of artists that has participated –without prejudices– since the end of the last centruy to this unlimited "expansion of the pictorial field" making stimulating "promiscuous" return journeys between painting, photography, installations or the moving image that have reached a territory in which the limits between disciplines and supports become totally blurred[3].

[3] Significant exhibitions have been held in recent years along this promiscuous and mystifying direction, such as *Painting Pictures. Painting and Media in the Digital Age,* Kunstmuseum, Wolfsburg (2003), *Infinite Painting. Contemporary Painting and Global Realism.* Villa Manin. (2006), *Pintura sin pintura,* Salamanca (2002), *Pintura mutante,* Marco de Vigo (2006), *Video Killed the Painting Star,* DA2, Salamanca (2007).

In effect, many of Arancha Goyeneche's works reveal what Paul Virilio[4] called: "the different logistics of the gaze", until achieving a sort of "visual paradox" in her most outstanding works that almost never renounces chromatic luxury or that "perspective of pleasure" that has always characterised painting, although at the same time the actual nature of this discipline is what is being questioned in terms of both the support and the "concept". This has become especially evident in her work in the last ten years such as the series *"Paisajes musicales"* [Musical Landscapes] (1998, Galería Siboney. Santander[5]), *"Paisaje encontrado[6]"* [Encountered Landscape] shown within the group project *"Pintura sin pintura[7]"* [Painting without Paint] (2002, Salamanca Convention Center) or the series *"Adentro-Afuera"* [Inside-Outside] (2003), *"Mi ilusión"* [My Illusion] (2004) and *"Diez Pensamientos"* [Ten Thoughts] (2004) included significantly in the 51st International Photography Salon[8] held in Gijón in 2004 or her participation –likewise revealing– in the exhibition "Video Killed the Painting Star" held in Salamanca in 2007.

When analyzing these works or the one she is currently presenting at the Trinity Chapel in Gijón, it would thus be necessary to admit that those who maintain that the visual arts have become the common ground for diffuse pictoriality[9] are right; a common ground in which nothing is exactly painting, or exactly sculpture, or exactly photography, or exactly video… but simply: "image". However, it is a fact that it is this polysemous, deconstructivist value of images has served in recent years both to reformulate traditional pictorial genres and to settle the different strategies of hybridisation characteristic of post-modernism.

Arancha Goyeneche confirms the axiom that reminds us that painting would currently have less to do with the "history of painting" than with the "history of media". Subsequent to the post-modern painting of

4 Paul Virilio: *La máquina de la visión.* Ed. Cátedra, Madrid, 1989, p. 82.

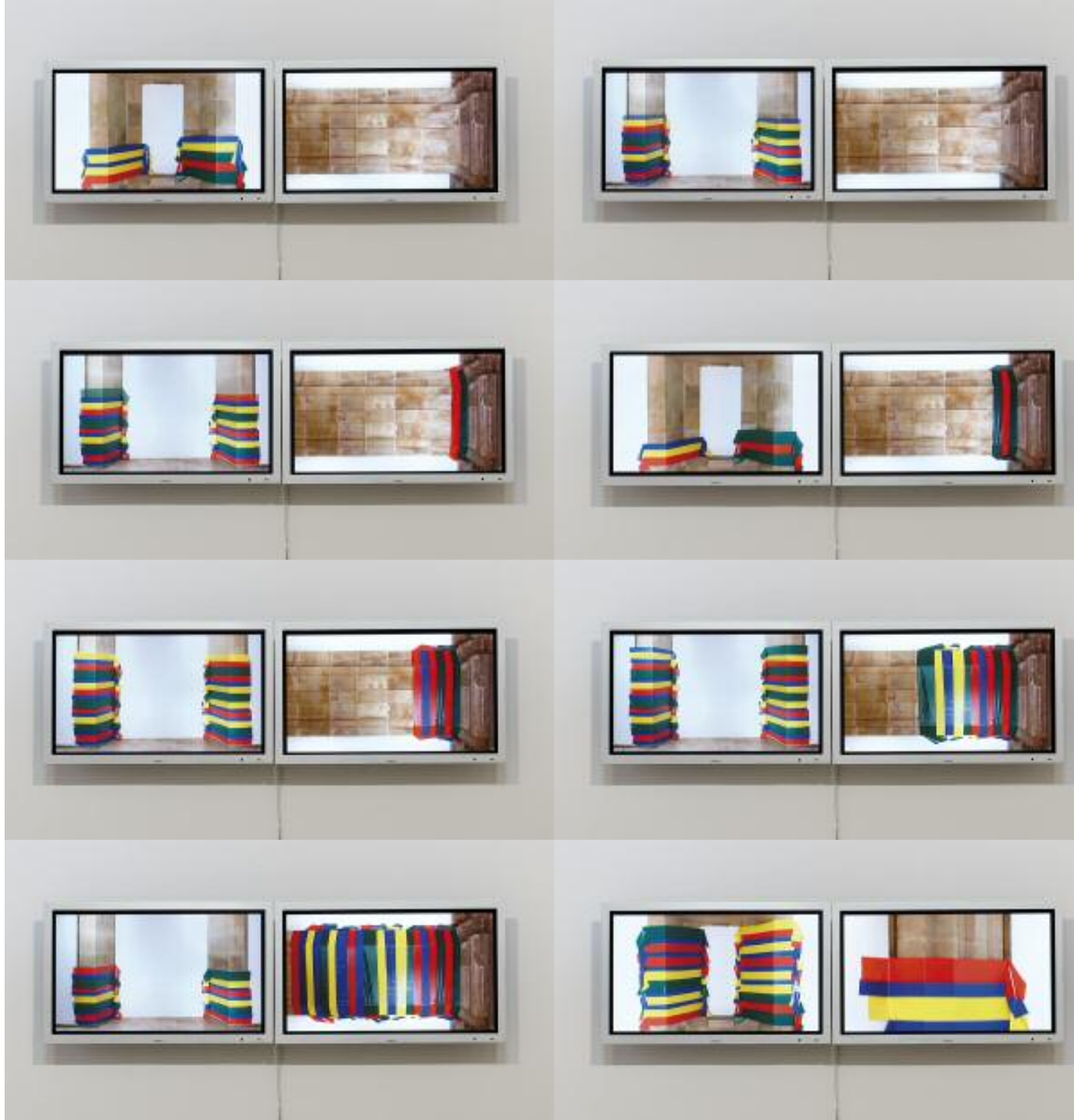
5 Catalogue for the exhibition: *Arancha Goyeneche.* Galería Siboney. 21 november-16 december, 1998. Text by F. Javier San Martín. See also: Arancha Goyeneche 1998-2000. With texts by Mariano Navarro and Mónica Álvarez Careaga. Ed. Colegio Oficial de Arquitectos de Cantabria, Santander, 2001.

6 The complete series can be seen in: *Arancha Goyeneche. Bellas Ilusiones* [Beautiful Illusions]. Catalogue for the exhibition held at Luz Norte Exhibition Hall. Santander, march 2002. Text by Elena Vozmediano. Ed. Consejería de Turismo y Deporte. Gobierno de Cantabria, 2002.

7 Exhibtion catalogue: *Pintura sin pintura.* Palacio de Congresos de Salamanca, 2002. Curated by Javier Hernando. Ed. Junta de Castilla y León y Consorcio 2002.

8 *Arancha Goyeneche. La alegría de vivir* [The Joy of Living]. Catalogue for the 51st International Photography Salon. Cajastur. Curated by Javier Ávila. Texts by Javier Ávila and Miguel Cereceda. Ed. Cajastur, Oviedo, 2004.

9 Valerie Picaude. "Clasificar la fotografía, con Perec, Aristóteles, Searle y algunos otros…" in *La confusión de géneros en fotografía.* Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2004.





FLYING TO THE MOON, 2009
Installation. Partial views.
Capilla de la Trinidad,
Museo Barjola, Gijón, Asturias

the 1980s, which, as Knut Ebelling has pointed out, was "painting between and above painting", present-day painting could be considered: "painting between media", i.e., painting that finds its energy in the dialectic interactions with other media, supports and disciplines. For artists like Arancha Goyeneche, the pictorial surface –whether it is real or virtual– has gradually become a territory for displacing the image, both in the sense of its semantic ambiguity and its own materiality. Her works are completely crossbred; painting becomes a species of tension in her voracious –sometimes contrasted– pirating of techniques and processes, in a not-always-two-dimensional battlefield where the inner forces of the image "battle" to break through their limits. We are, in short, before: "painting in the expanded field" in analogous terms to those applied by Rosalind Krauss[10] to sculpture.

The increasingly more complex and unclassifiable current creations by Arancha Goyeneche seem to insist on this fact; an example being her "parasitic" intervention on the architectural elements of the Trinity Chapel or her picto-textual action in the hall of the Barjola Museum. Within this context, the installations take on a deliberate air of "performance" which within the specific architectural setting in which it is framed generate their own space of perception and experience… obliging the spectator to stay on guard.

Looking becomes a critical and creative act here, in a game which has to be interiorized both by our body and our systems of perception. Through these installations, the dual experience of access to the work and of obstruction or obstacle are highlighted almost as a form of spatial invasion, of occupation or "strangling of the sense" of a place that seems to lose its severity to merge into a parasitic and parasitized whole. We are reminded in this respect of the idea expressed by Mario Perniola in his book *El sex appeal de lo inorgánico*[11] regarding the installation as that space which "(…) the visitor senses, takes in, touches, feels, which extends towards him, obliging him to enter into it, penetrate it, possess it, inundate it (…)". Such a description fits Arancha Goyeneche's work to a T. In the installations she has created for the Trinity Chapel at the Barjola Museum, as the frontier between architecture and painting –or between the past and the present– begin to fade, the possibility arises of perceiving to precisely what point the concepts of "painting", "sculpture" or "architecture" are in fact artificial categories constructed on the basis of language. The installation "Flying to the Moon" is especially significant in this respect.

[10] Rosalind Krauss. "La escultura en el campo expandido". *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos.* Ed. Alianza, Madrid, 1996, pp. 289-303.
[11] Mario Perniola. *El sex appeal de lo inorgánico.* Ed. Trama. Madrid, 1998.


Arancha Goyeneche
Flying to the moon

David Barro

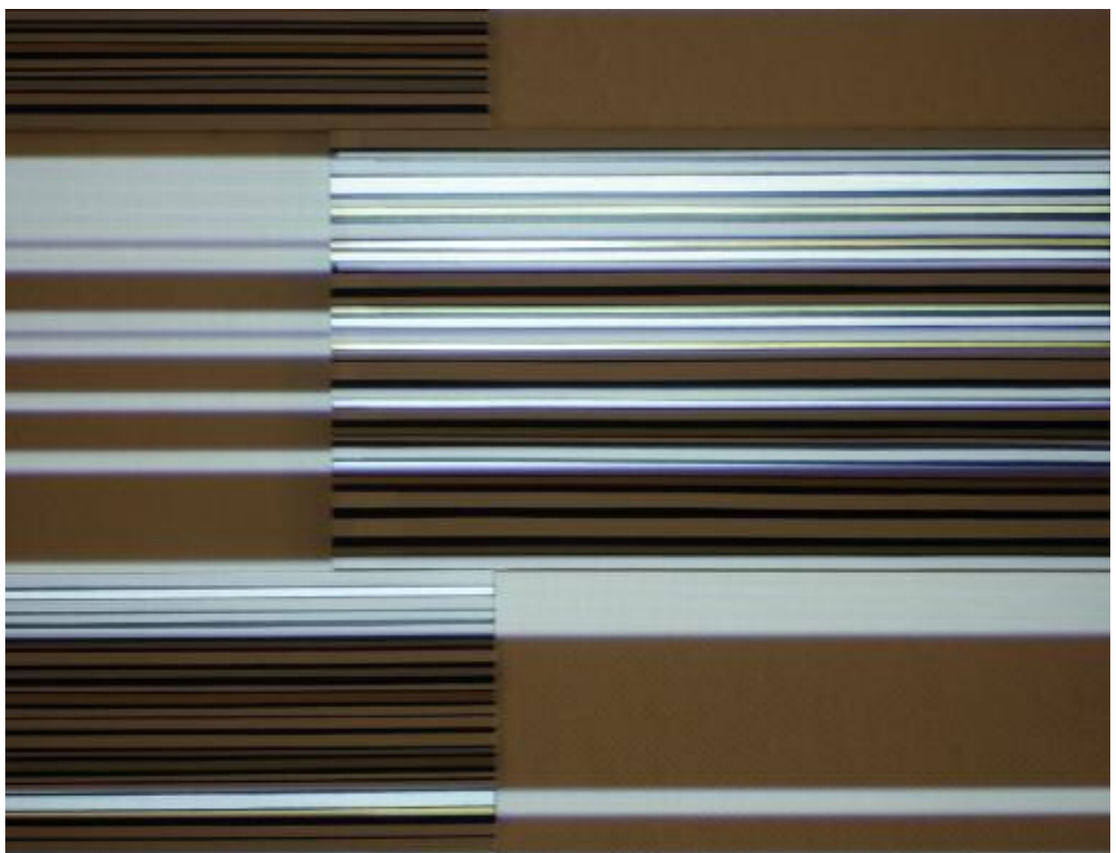
Arancha Goyeneche. When the image overflows

Understanding the painting of Arancha Goyeneche and, by extension, that of many other artists who paint using light as a material, is surely as easy as investigating the figure of the peacock: its colours do not originate from the pigments of its feathers but from light interference phenomena; it is a fine, regular structure that amplifies or extinguishes light waves according to their frequencies. The rest is a question of rhythm. Or, in the case of painting, of assuming that it is something other than a material value.

Arancha Goyeneche works with fragments as triggers for each new image, thereby moving forward from serendipitous findings. Employing adhesive vinyl as a palate of colours, she manages to achieve pictorial effects, until removing the initial painting and even the vinyl itself to enjoy its photographic simulacrum. Later on light arrives as a pictorial effect or gesture; therein the use of coloured fluorescent tubes. There also exists the



IDA Y VUELTA, 2006
Proyección sobre bastidores forrados
de vinilo adhesivo.
Medida proyección: 200 x 270 cm
Medida bastidores: 200 x 325 cm

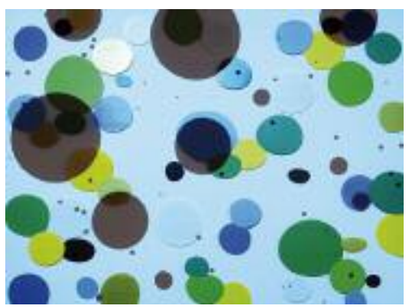




'PARAÍSO'
Vista parcial de la exposición.
Galería Siboney, Santander

intention to create painting with actual movement beyond the virtual movement of the painting from its perspective effects. Her strategy is thus one of unfolding or propagating a reconstructed and hence fictitious reality that is born of the most traditional of media –painting–, from which it inherits its greatest historical load and which, at the same time, apparently processes a weaker or, perhaps, more questioned contemporaneity, the mood of which is continuously under debate. Painting is today, more than ever before, an attitude. As Thierry de Duve has pointed out, painting is no longer a technique, but a tradition. An idea or way of thinking, surely, about painting itself in its possibility to apprehend the world.

More than ten years ago, in the former Spanish Museum of Contemporary Art (MEAC), Arancha Goyeneche presented two works that already provided a clear idea of her pictorial intentions. She did so within the framework of the Young Art Show, in which she was represented by two works that sought –in both their structure and resolution– to expand the traditional values of painting. The rhythm and tension of these initial pictorial exercises were significant of the attitude she has maintained years later. At that time, Félix Guisasola pointed out in the catalogue for the show the commonplace origins of these pictorial values. Later, the titles of subsequent works by Arancha *(My Illusion; Notes for today; The Joy of Living; A Wonderful Day; Beautiful Illusions* and *For Lucia)* effectively indicated this tense contemplation of day-to-day work.



It is curious to verify how those first works were hugely similar to some pieces by the Portuguese artist, Pedro Calapez, for whom the image is always born from another image, the product of a prior seduction. Although for Calapez this capturing of the image is never complete or direct, but rather diffuse, distorted, like a misty vision, the product of groping the virtual result in an almost blind act, playing with changes of scale to arrive at the final surprise and crossing dimensions to embrace the distortion that is born from experience rather than imitation. As space is loaded and full of mannerist exercises in Arancha Goyeneche's current works, with plays of rhythm and blank window stains that present themselves like a collage of landscapes that allows no projection, but rather density. The fruit of suggesting the margin by valuing the edges of the painting is a type of painting capable of prolonging itself beyond itself, one that is expanded in its contention, scenographic even. And it is in this sense, rather than in that specific formal coincidence, that we may find the work of both artists.

What is certain is that Arancha Goyeneche has known how to choose and distil her references very well, while bestowing her own personality and autonomy on her painting; which is easy to recognise for those who have seen one or more of her works. The choice of these references and the sense of rigorous investigation present in each step forward, which is almost always slow, unhurried, as well as her fidelity to the discourse

of painting even when this discourse is celebrated on the basis of extra-pictorial materials, allows us to speak of her work in the same way we would of a traditional form of painting, speaking of how she presents a pictorial language by speaking of colour, of self-referencing, of the relation between art and its contexts, of structures, rhythm, composition… But above all, of contemporaneity, of a series of ideas that indicate an attitude of the kind that leads to wondering almost daily as to the why of painting and, above all, whether it is still correct to use the term 'painting' when classifying a work or, more concretely, an attitude of indisputably pictorial origin. In this respect, each painting by Arancha Goyeneche is not only a painting but also a representation of an idea on painting and this is precisely what leads her to continue painting as if she did so on canvas.

One year later, this scenographic contention exploded in a collection of small pieces that allude to the sea and the sky. The installation, made up of pieces of adhesive vinyl, graphic techniques, polyurethane or photographic paper, among other materials, was significantly titled *El puente de la visión* [The Bridge of Vision]. As a whole, a fractal intention could be intuited that was not to take place until the individual exhibition *Para Lucía* [For Lucia] held in Siboney in 1998. In this exhibition, photographic collages stood out that approached Gordillism, but above all a work titled *Espejismo* [Mirage] that announced her subsequent works and which is realized in adhesive vinyl on wood. I am unaware of the state that this painting is in nowadays, but the cold aspect of its cracks and the pulchritude of its finishes will surely have been ravaged by time, as occurs with so many of Piet Mondrain's worked, cracked by time and with the adhesive strips vanquished by what Yourcenar called the great sculptor. André Kertesz saw landscapes in Mondrain's works. That does not seem difficult today. Neither does that initial hermetic tension seem cold once the strips allow one to appreciate the prior drawing on the canvas. The same would surely occur with many of Arancha Goyeneche's works, because, like landscapes, they are always different depending on our gaze and although her materials are cold and untainted, certain imperfections and their manual execution mitigate this sensation.

Her second appearance at the Youth Institute of Asturias Show (INJUVE), in which she presented a huge mural painting based on photographic cuttings and ironically titled *"El jardín de las delicias"* [The Garden of Delights], was to foster her emphasis on the expansion of painting. In this abyssal work woven from fragments, Arancha Goyeneche displays what was to be her split logic, going beyond the usual linearity of pictorial writing to trace or draw a panoply of folds, cracks and parallel worlds that manage to explore her poetics in a more conspiratorial way. It definitively produces a fractal explosion. It is reality as a collage, inside and outside of the 'painting', thus reclaiming the importance of the context, which supports art as a wall does a painting. Because if we



APUNTES DE HOY. OCHO, 2006
Fotografía y vinilo adhesivo.
90 x 90 cm



BLANCO SOBRE BLANCO. TRES, 2008
Fotografía y vinilo adhesivo.
90 x 90 cm

have to find similarities with one or other contemporary pictorial trend, we would define the work of Arancha Goyeneche as expanded painting, like reality that allows itself to be penetrated, inhabited or –at least– traversed; painting as an example of expansion towards sculpture or architecture and towards a species of fractal made up of forms that seem to overflow all. All this results even clearer in this latest exhibition held in the Trinity Chapel of the Barjola Museum under the title of "Flying to the Moon", where she extinguishes the architectural elements of stone that refer to worship with strips of plastic similar to those usually employed to cordon off areas. The 7-metre-high (pictorial) intervention plays with the annulment of religious symbolism in a kind of iconoclastic decontextualisation. Colour and volume, in symbiosis with the architecture, generate another, grafted skin, like the deconstructivist writing of Jacques Derrida. Arancha Goyeneche works with the profiles of things to swiftly spit out their forms as if they blossomed with the mere intention of fracturing the pictorial plane. Like the reverse of that "other" enigmatic zone proposed by Lucio Fontana, Arancha's intention is for her geometric vinyl drawings to explode and occupy, I would even say to violate and impose themselves on, the physical space. They are forms that advance, that overflow from inside outwards.

We could think here of the theories of Michel Serres, for whom the history of science is subject to turbulence; i.e., it is subject to random connections of all types among different areas. Serres highlights how science advances from that which is unpredictable to that which is unexpected. Standing before the works of Arancha Goyeneche, the viewer is also, in some ways, *adrift.* Perhaps for all these reasons there is no centre to her works; all angles and directions are valid when addressing the exegesis of her works. The thing is that Arancha contracts that which is directed, hinders the easy viewing [of her works] and multiplies the possibilities of what, in principle, should be familiar to us.

In some ways, I understand her works as sites or landscapes without an actual location that maintain a relation of analogy with real landscape. They would be like a converse counterpoint, a reverse, though always unreal, or rather virtual –from the Latin *virtus*–, only existing in potential and never in fact. But Arancha Goyeneche attempts to go further with proposals like the one here, converting everything into an effective, real place, with the shape of a counter-site. Something like a place outside of the place. The painting in this chapel acts like a tattoo that is born from a previous decontextualization.

We might thus speak of the heterotopias defined by Foucault, divided by the mirror: "I believe that between utopias and these quite other sites, these heterotopias, there might be a sort of mixed, joint experience, which would be the mirror. The mirror is, after all, a utopia, since it is a placeless place. In the mirror, I see myself







ATARDECER DORADO, 2008
Fotografía y vinilo adhesivo.
100 x 220 cm

ATARDECER EN VERDE, 2008
Fotografía y vinilo adhesivo.
100 x 220 cm

there where I am not, in an unreal, virtual space that opens up behind the surface; I am over there, there where I am not, a sort of shadow that gives my own visibility to myself, that enables me to see myself there where I am absent: such is the utopia of the mirror. But it is also a heterotopia in so far as the mirror does exist in reality, where it exerts a sort of counteraction on the position that I occupy. From the standpoint of the mirror I discover my absence from the place where I am since I see myself over there". Arancha Goyeneche's enveloping landscape would thus be the Alice on the other side of the mirror of real space, with its own spatial identity while at the same time within this space, although with another time.

What Arancha Goyeneche proposes falls within and outside of the painting; it is an unfolding of times in accordance with a pictorial tradition that tells us that, as modernity comes of age, the context becomes the content. In a peculiar inversion, the object introduced into the chapel 'frames' the chapel and its rules. We refer here to art as a *participative experience* of the viewer, who in many cases penetrates the work; of a form of painting that increasingly renounces its margins so as to afford importance to the context. Because it is not necessary today to express oneself in paintings and I inevitably think of Rosalind Krauss when she states that as the frontier between what is within (the painting) and what is outside (the frame) begins to fade and fall apart, the possibility exists of perceiving up to what point 'painting as a unit' is an artificial category, built on the foundations of desire, very similar to the 'original edition'. In this indefinite terrain and subject to this degree of imprecision, we move to address proposals like that of Arancha Goyeneche; proposals that attempt to construct a new gaze based on spatial speculation.

As in Maurice Blanchot's short stories, Arancha Goyeneche's works perplex us in their geometric variability because they accommodate *another time,* one that is not fictional, but rather that of painted narration, or, if you prefer, that of the experience of giving shape to these forms cast onto the unknown. It is the time of Blanchot's writing; the time of Goyeneche's painting. Because time here is experimented with. In Blanchot, it is the time of the unheard of and the unthinkable, of the obscure or, more concretely, of the absence of time or the present without presence. The text dominates; the discourse vanquishes and imposes itself on the subject. As in Arancha Goyeneche's shapes of fractal appearance, all overflows, on this occasion even the margin itself, and the artist attempts to tattoo this reality by insisting on the fragment, summing *yet another time.*

In 2000, the artist was to present a series of travel albums titled *De paso por Nueva York* [Passing through New York]. Mariano Navarro came up with a neat title: "A Cutter on the Eye's Globe". I am reminded, naturally, of Buñuel. But it is interesting to apply this harshness to the usual plastic softness of Arancha Goyeneche. Perhaps crying will be what fosters the blurring of paintings as in those times. Navarro compares



Arancha's attitude with Cézanne's sequential brushstrokes and his fragmentation of vision. The uncertainty of the cut. Or its subsequent sticking. Yes. Perhaps this is what perplexes us in Arancha's landscapes, whether they be artificial or natural, musical or noisy like the urban landscape. Francisco Javier San Martín would speak of 'evoked landscapes'. Mariano Navarro would speak of how retinal formality, forced by the procedure of the cut and representational reconstruction, constitutes the backbone of her production, as well as of the possibilities of contemplation offered to the viewer: "The continued repetition of one single method of observation and realization displaces the object and its sense until the latter has not been constituted and reconstructed into an image that does not allude to the original gaze, but to the backdrop which it becomes before our eyes (…) Refragmentation, thus, of the gaze, which has to spread over a doubly severed surface. As if, at one and the same time, the cutter opened up the vinyl tape and the eye's globe".

In a way, we could understand Arancha's work as an exercise in ellipsis, both in space and time. Just like any kind of interference or dissemination, like any kind of *invisibility of the rest* or *coitus interruptus,* the starting point of ellipsis is the fragment. It is, thus, an interruption of reality itself, of its time and of its space. But the break does not necessarily constitute a rupturing of its continuity. Rather, it would be an ellipsis or the contemporary need to create an accident, to transform into a fragment and convert the fragment into a landscape. Adorno pointed this out in his *Aesthetic Theory:* "Art that makes the highest claim compels itself beyond form as totality and into the fragmentary". It seems that the event only took place within accidentality. Hence the certain fractal sense in Arancha's paintings, capable of combining irregularity and structure. The awareness of disorderly order remains precisely due to the force of the fragment or crack in its anarchic, or *anarchitectonic* potentiality, to refer to Gordon Matta-Clark and his obsession of reading new spatial openings. These tensions generate a truly interesting, disconcerting and pleasant aesthetic universe in Arancha Goyeneche. If in Matta-Clark light is filtered through his cuts, Arancha delves into the void of things, into the poetry of all that is in excess, that overflows. Everything consists in an ironical strategy of camouflage, as in the painting outside of the painting where contention dominates excess.

Because the cuts that Arancha Goyeneche operates are no other than deconstructions of still-to-be-inhabited landscapes. Thereby she investigates that which is invisible, in the margin, something that may also have a lot to do with the choice of material of her paintings, which also propose a parenthesis and/or splitting (though by accumulation) of the ready-made or ready-fabricated. Of course, the resort of using artificial light as a pictorial strategy that was to characterize her more

PARAÍSO, 2008
Vinilo adhesivo, aluminio y fluorescente.
120 x 110 x 15 cm

recent work is not new. Dan Flavin already managed to pervert minimalism's 'pure' proposals with his neon lights. At least for the strictest minimalists like Carl Andre, who starts out from the fundamental signification of sculpture: the cutting of a concrete material. For Andre, sculpture evolved first as form, then as structure and finally as place. Judd was to fulfil the first two steps, but not the third. Whereas Dan Flavin and his intention of using fluorescent tubes distorts the premise of conventional minimalism that consists in changing the material of a context for another. Flavin's neon lights carry out their usual function, that of providing light. This does not occur with pieces by Andre, for example, and much less so with other minimalist artists like Judd. Flavin includes an element of sculptural form that ends up functioning like an indeterminate form of painting. The relationship with architecture is unquestionable, as the tube irradiates a light that transforms the wall into a sort of blank screen that affects the works situated close to the work in question. I am reminded of the minimalism of Sugimoto's photographs of cinemas, which do not allow the projected films to be seen from a photographic exposition that lasts as long as the film itself and which results in the screen becoming blank and does not allow its contents to be perceived due to the excess of images. The formal minimalist simplicity is unquestionable, as also is the intention to represent the passing of time in a photogram, frozen ephemeral moments all in one.

Some years ago, I worked with a piece by Dan Flavin that paid tribute to the constructivist tradition and, in specifically, to Vladimir Tatlin, emphasising the evident connection between Russian constructivism and the ready-made. And such direct references are what other minimalist and conceptual artists like Sol LeWitt did not like about Flavin. LeWitt even went so far as to state that he liked everything about Dan Flavin's art apart from the lights. Naturally, what bothered LeWitt was how artificial light implied an idea of imitating nature, something that pure minimalists avoided at all cost. Accordingly, LeWitt would reduce material aspects in favour of their structural counterparts; layout and not form. This is why he would remove the parts of the cubes to be left with the skeleton, depriving perception by default, as opposed to Flavin with a light or void that, paradoxically, fills all, like the mist in a painting by Friedrich or, as in this case, Arancha Goyeneche's landscapes, in which light comes into being as a pictorial effect or gesture, whether from reflective adhesive vinyl strips or via coloured fluorescent tubes.

It is light as a conjuring element, as an illusionist capable of also functioning as a structure, just as it may be possible to discern in the pieces presented for the exhibition at the Canem Gallery in Castellón, as she had already tried out in her work *Fuga y retorno* [Flight and Return] in 2002. Another example would be the force of her two illuminated landscapes in darkness which she presented in 'Artesles' in 2005. Light allows her to capture the emotion of the landscape, moving her away from formal representation though working with analogy in the type of format and in that sort of retinal projection of painting.

Arancha Goyeneche works with the gaze, with pictorial contemplation. The support or the physical limits of the painting or the space do not matter. In between photography and painting, between form and structure, between the rational and the emotions, between what is generated and what is substituted, between Léger and Delaunay, between Davenport and Calapez, between Flavin and Turrell, between cutting and sticking, between painting and projection, between collage and masking, between the slowness of the process and the speed of the flash, between cold and hot, between order and chaos, between Mondrian and Gordillo, between the singular and the kaleidoscopic, between the thickness and the crack, between painting and life. And among so many crossovers, the tension of the lines and the contrast of colours generate a vibrant intensity that gives the sensation of movement, even though this may be the product of repetition, of insistence, until the image explodes… and overflows.



MI ILUSIÓN. OCHO, 2007
Fotografía y vinilo adhesivo.
180 x 180 cm



Arancha Goyeneche

Santander
1967

1986-1991
Licenciada en Bellas Artes por la Universidad del País Vasco.

www.aranchagoyeneche.com



BECAS Y PREMIOS

2002
Mención honorífica III Premio ABC de Fotografía.

2001
IX Beca de Artes Plásticas. Fundación Marcelino Botín.
Adquisición XI Certamen de Pintura de la U.N.E.D.

2000
Accesit III Premio Joven. Universidad Complutense de Madrid.
Mención Especial en la XV Bienal de Pintura de Zamora.
2º Premio XV Concurso Nacional de Pintura Círculo de Recreo. Cantabria.

1999
Adquisición XV Premio L'OREAL de Pintura.
Adquisición V Certamen de Artes Plásticas Unicaja. Málaga.

1997
Beca de Artes Plásticas. Gobierno de Cantabria.

1992
Bolsa de trabajo 'Ertibil 92'. Diputación Foral de Vizcaya.
Ayuda para la Creación Artística. Diputación Foral de Vizcaya.

1991
Bolsa de Trabajo 'Ertibil 91'. Diputación Foral de Vizcaya.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES (Selección)

2009
Flying to the moon. Museo Barjola. Gijón. *

2008
Paraíso. Galería Siboney. Santander. *

2007
Life is like the seasons. Galería Vértice. Oviedo.
Qué buenos momentos. Galería Kalae. Bilbao.

2006
El gran ilusionista. Galería Canem. Castellón.

2005
Pintar la impresión. Museo de Bellas Artes. Santander. *
Acciones y emociones. Galería Bilkin. Bilbao.

2004
El mar de la tranquilidad. Galería Siboney. Santander. *
La alegría de vivir. LI Salón Internacional de Fotografía. Palacio de Revillagigedo. Gijón. Asturias. *
Andando con contemplaciones. Galería Sicart. Villafranca del Penedés. Barcelona.
Tomando posiciones. Galería Caracol. Valladolid.

2002
Galería Max Estrella. Madrid. *
Bellas ilusiones. Sala Luz Norte. Santander. *

2001
Un día perfecto. Galería Bilkin. Bilbao.

EXPOSICIONES COLECTIVAS (Selección)

2009
ARCO'09. Galería Siboney. Madrid.

2008
ARCO'08. Galería Siboney y stand Gobierno de Cantabria. Madrid.

2007
Video killed the painting star. DA2. Salamanca.
ARCO'07. Galería Siboney Madrid.
Artesantander. Galería Siboney. Santander.
Artesalamanca. Galería Siboney. Salamanca.

2006
Mutaciones. MARCO. Vigo.*
III Concurso Internacional de Pintura Expandida de Castellón. *
ARCO'06. Galería Max Estrella y stand Gobierno de Cantabria. Madrid. *
Artesalamanca. Galería Siboney. Salamanca.
Artesantander. Galería Siboney. Santander.
Valencia art. Galería Siboney. Santander.

2005
ARCO'05. Galería Siboney y Galería Max Estrella. Madrid.
Artesles. Esles, Cantabria.
Artesantander. Galería Siboney.
Bienal de Artes Plásticas de Pamplona. Pamplona. *

2004
Sombras y deseos. La colección 2. Centro de Arte Caja Burgos, Burgos. *
Esencies 8. Universidad de Valencia. Valencia. *
Arte y Ciencia. Círculo de Bellas Artes. Madrid. *
VIII Mostra Unión FENOSA. A Coruña. *
Galería Bilkin. Bilbao.
Artesantander. Galería Siboney. Santander.
Arte Lisboa. Galería Siboney, Lisboa.

2003
Generación 2003. Casa Encendida. Madrid. *
ARCO'03. Galería Max Estrella. Madrid.
Galería Bilkin. Bilbao.
Over the sofa. Lisa Coscino Gallery. Los Ángeles.
Artesantander. Galería Siboney. Santander.

2002
ARCO'02. Galería Siboney. Santander.
ARCO'02. Stand premios ABC de Pintura y Fotografía.
Art Frankfurt. Galería Bilkin.
Itinerarios 01/02. Fundación Marcelino Botín. Santander. *
Femenino Plural. Palacio de La Magdalena. Santander.
Alma del Norte. Sala Mercado del Este. Santander.
Bilkin Harian. Galería Bilkin. Bilbao.

2001
Pintura sin pintura. Palacio de Congresos. Salamanca. Itinerante. *
Art Brussels. Galería Siboney. Bruselas.
VII Mostra Unión Fenosa. A Coruña. *
Premios Arte Emergente. Sociedad Estatal España Nuevo Milenio. Itinerante. *
XXVIII Premio Bancaja. Valencia. Itinerante. *
XI Certamen de Pintura de la U.N.E.D. Casa de Velázquez. Madrid. *
ARCO'01. Stand Gobierno de Cantabria.

2000
Art Frankfurt. Galería Siboney, Frankfurt.
ARCO'00. Galería Siboney.
XXVII Premio Bancaixa. IVAM. Valencia. *
Galería Alejandro Sales. Barcelona.
VII Concurso de Arte Contemporáneo de la Fundación Fútbol Profesional. Casa de Velázquez. Madrid. *
LXI Artes Plásticas Valdepeñas. Ciudad Real. *
Colección L'ORÉAL. Itinerante. *
III Premio Joven. Antigüo MEAC. Madrid. *
XV Bienal de Pintura Ciudad de Zamora. Colegio Universitario. Zamora. *
Memoria de un fin de siglo. Museo de Bellas Artes y Sala Luz Norte. Santander.
Colección Cámara de Comercio de Cantabria. Palacete del Embarcadero. Santander. *
Círculo de Recreo. Torrelavega. Cantabria.

* *Exposiciones con catálogo editado.*

OBRA EN COLECCIONES

- Colección de pintura L'ORÉAL.
- Colección Unicaja.
- Ministerio de Asuntos Sociales. Madrid.
- Museo de Bellas Artes de Santander.
- Universidad Complutense de Madrid.
- Junta de Castilla-La Mancha.
- Colección Norte. Consejería de Cultura de Cantabria.
- Cámara de Comercio. Santander.
- Colección Caja Cantabria.
- U.N.E.D.
- Colegio Oficial de Arquitectos de Cantabria.
- Fundación Marcelino Botín. Santander.
- Colección Caja Burgos.
- Parlamento de Cantabria.
- Colección Ernesto Ventós.
- Colección Cajastur.
- DA2. Salamanca.