

Lugares de extravío. (Reflexiones sobre unas pinturas de Rocío Arregui)

1.- Hay en Rocío Arregui dos temas pictóricos, a primera vista, muy diversos entre sí. Algunos de sus trabajos son obras sobre papel con formatos relativamente grandes. Sus superficies están tratadas con colores brillantes en los que aparecen formas simétricas que despiertan la memoria de los *groteschi*, aunque sus elementos iconográficos y sus valores de superficie los acercan a las formas ornamentales del simbolismo. No son sin embargo decorados. Las figuras poseen ciertos elementos que impiden tomarlas por tales: quizá porque su simetría apunta al enigma de la doble identidad o porque en general desprenden una secreta sensualidad o evoquen una relación entre exterior e interior que hace pensar en mundos femeninos. Tales imágenes aparecen además en espacios nítidos que dividen simétricamente adquiriendo valor de aparición. Quizá la misma indeterminación de la figura al unirse con la precisión de sus espacios sea lo que traiga a las mentes el recuerdo de los *groteschi*. Se antojan, en suma, extraños emblemas: figuras que siendo claras en sus rasgos parecen encerrar significados difíciles de rastrear.

Otros trabajos suyos son del estilo de los que forman esta exposición. Paisajes que elevan al cuadro enclaves de una naturaleza residual, encerrados entre las diversas redes de los espacios públicos y los trazados urbanos. El acabado destallista y las capas de color brillante que se apreciaban en las obras anteriores ahora desaparece. El color se aplica aquí por zonas, manchas de fuerte carácter gestual que rehuyen el trazo exacto y un cromatismo homogéneo que dé unidad a la superficie. Seguramente porque la autora prefiera en estas obras el ritmo que puede dar la pintura a la exactitud de las formas, la manifestación de la materia y del soporte a la ilusión de la imagen, la heterogeneidad que obliga al recorrido visual del cuadro en vez de la unidad visual que lo presenta como una totalidad.

2.- No creo que ambos caminos sean entre sí incoherentes. Son dos vías de exploración típicamente modernas. Tanto el emblema como el paisaje distan de ser invenciones modernas, pero sus cinco siglos de vida no impiden que cada época los haya retomado para volcar en ellos sus inquietudes.

El antiguo emblema fue sobre todo una invitación al pensamiento libre: frente a la rígida exégesis de la vida y de la muerte que hacían la Iglesia y la filosofía institucional, los libros de emblemas abrían parcelas al libre ejercicio de la imaginación individual. Porque, por muy detallistas que fueran las explicaciones de sus misteriosas figuras, tenían por efecto antes despertar la imaginación que alimentarla: *El sueño de Polífilo* es un buen ejemplo de ello¹.

Las figuras emblemáticas que encontramos en el paso del siglo XIX al XX, de Redon a Schwabe o de Klimt a Kupka, son conceptualmente muy diferentes: son también creaciones y a la vez estímulos de la imaginación, pero tratan sobre todo de catalizar el mundo de pasiones y emociones que descubre el hombre y la mujer modernos en su interior aunque la vida racionalizada de la época lo ignore y la respetable ideología burguesa lo oculte. El emblema simbolista es, más que manifestación, sugerencia de esa *naturaleza interior* de la que se ocuparon Bram Stoker, Poe o Stevenson. Por eso mismo sus figuras son tan claras como herméticas: al estilo de aquella figura del sueño que llamó Freud *condensación*, unen en sí fragmentos muy diversos de la experiencia -secreta sensualidad, valores que no autorizados por la ideología dominante, dolorosas pero iluminadoras escisiones internas- componiendo una figura que agrupa y oculta estos elementos y sólo los transparenta por la emoción que esa misma figura despierta.

¿Tiene sentido hacer hoy, cien años después, esas figuras? Creo que sí, porque esas figuras aluden a problemas irresueltos por más conocidos que sean. El retorno actual de esos viejos emblemas no tanto evocan tales problemas como su dilación en el tiempo. Por eso vuelven aquellas figuras con todo lo que tienen de memoria. Los trabajos que hace Rocío Arregui en esa dirección parecen meditar sobre el aparcamiento de esas asignaturas de la modernidad aún pendientes: el valor del gozo de vivir o el del sentido del cuerpo, la identidad femenina o las tensiones que causan las facetas dispersas de la personalidad. Porque nuestra sociedad,

¹ Francesco Colonna, *El sueño de Polífilo*, ed. de Pilar Pedraza, Barcelona, El Acantilado, 1999

en lo que a aquellos valores se refiere, se ha limitado a tolerarlos sin llegar a reconocerlos en el marco del pluralismo y si ha aceptado y hecho circular sus símbolos, simultáneamente los ha desublimado. En cuanto a las identidades se ha contentado con proporcionar paliativos al problema: desde el narcótico de la autoestima a las delicias de la economía de oferta. Al reconsiderar aquellas figuras del otro fin de siglo se hace, pues, un ejercicio de memoria doloroso aunque no exento de ironía.

Algo parecido podríamos decir del paisaje. En sus primeras apariciones (una célebre carta sobre un cuadro de Giorgione, *La tempestá*, parece que encerró por primera vez el término) pretendía en primer lugar que los hombres y mujeres de la época reconocieran en tales imágenes el enigma de una naturaleza que siendo infinita podía sin embargo hablar por sí misma a la sensibilidad. Pero el paisaje encerraba otro elemento: que en el artificio mismo de la pintura se reconocieran los rasgos del ser humano como una instancia capaz de conectar con la naturaleza, comprenderla y ordenarla. Un Da Vinci muy joven logró reunir esas notas al dibujar un paraje cercano a Florencia: unas firmes rocas y un breve riachuelo contrastan su orden casi idílico con la infinita perspectiva y con la agitación del viento que mueve las ramas de los árboles impidiendo la tranquila contemplación de hojas y flores². Esta doble dimensión de la naturaleza, idílica y envolvente, se nos da sin embargo mediante unos breves trazos sobre un papel.

Esta síntesis de admiración -no exenta de temor- hacia la naturaleza y de confianza del hombre en sí mismo, característica del Renacimiento italiano, será la semilla de la que ha de brotar buena parte de la paisajística europea. Nada de eso encontramos en la modernidad artística. Cierta pintura impresionista centró el paisaje en entornos festivos: creaciones del ocio de la sociedad moderna: no encierran idilio alguno porque sólo recogen recortes de parajes para el descanso o el deporte. Junto a éstas aparecen dos formas paisajísticas más reveladoras de los nuevos tiempos. Sirvan de ejemplo de una de ellas esos parajes desolados a medio camino entre el campo y la ciudad, que recogieron Angrand³ o Luce⁴ en París, o los trabajos más conocidos de Van Gogh sobre Montmartre⁵. Son paisajes sórdidos y al mismo tiempo evocadores porque encierran al mismo tiempo los inicios de la gran ciudad moderna y sus tempranas ruinas. Contemporáneas de esas obras son los grandes y desnudos paisajes de Puvis de Chabannes. Su rotunda abstracción y sus firmes pero desolados personajes evocan, desde otro punto de vista, algo muy parecido a aquellas vistas *casi-urbanas*: el alejamiento que experimenta la modernidad respecto a la naturaleza, un desamparo que será característico de la vida en la sociedad industrial y en la gran ciudad moderna.

Esta nostalgia de una naturaleza que se aleja y que antes parecía estar junto a los seres humanos, desbordándolos pero ofreciéndoles un perpetuo idilio, se corresponde con la aparición de esa *otra* naturaleza, la *interior*, que como decíamos, irrumpe en la experiencia del hombre moderno, como pulsión, emoción y pasiones: más como fuerza que como forma. En ese sentido la paisajística y el emblema, en los albores de la modernidad artística se antojan dos caras del mismo astro: el alejamiento de la naturaleza y el ocaso de las formas de vida vinculadas a ella, que aquellos paisajes de París testimonian, corren parejos con el empuje desconcertante de la *naturaleza interior* que los emblemas simbolistas concitaban y a la vez intentaban sublimar.

3.- En este contexto podemos ocuparnos con mayor detenimiento de los paisajes que Rocío Arregui ha llamado *Metálica Vegetal*. En ellos no aparecen ya aquellos parajes en los que aún quedan restos de la antigua naturaleza aunque cediendo su espacio a la marea de la urbanización. Aquí estamos en presencia de *islas* que por un extraño azar ha dejado sin tocar la organización de los espacios urbanos. Fragmentos de terrenos olvidados en el cruce de las vías rápidas de circulación; pequeñas parcelas que por su forma, su alejamiento de determinados servicios o la configuración del subsuelo quedan al margen de la planificación metropolitana; terrenos que corren a la sombra de los tendidos de alta tensión: esos y otros por el estilo son los enclaves que han llamado la atención de Rocío Arregui. Son *islas* por su

² El dibujo está fechado en 1473, se le conoce como *El valle del Arno* y se conserva en los Uffizi

³ *Terraplén del ferrocarril a las afueras de París*, 1886. Colección particular, París.

⁴ *Vista de Montmartre*, 1887. Rijkmuseum de Otterlo.

⁵ Tanto su *Vista de Montmartre*, 1887, Stedelijk Museum, Amsterdam, como los *Huertos de Montmartre junto al Blute-fin Moulin*, 1887, Van Gogh Museum, Amsterdam.

aislamiento porque en ellos no hay el atractivo de esos territorios perdidos y en los que alguien puede con satisfacción perderse. Su aislamiento además sólo responde a circunstancias que los separan de la planificación.

Tales espacios poco tienen que ver con los lugares que en otro tiempo creaban en su entorno los caminos o los puentes, porque ni son sitios de paso ni de descanso: las edificaciones que quedan en ellos parecen clausuradas. Tampoco tienen el aspecto de los extrarradios creados por la sociedad industrial en los que las necesidades apremiantes, como mostrara en su día Rosellini⁶, convivían con una fuerte solidaridad. Son simplemente residuos que escapan a los proyectos de una planificación urbana o metropolitana que parece dispuesta a abarcarlo todo y que mira a la naturaleza como material a explotar, como *stock disponible* para resolver ciertas necesidades. Por eso, cuanto no puede incorporar lo rodea y lo abandona a su suerte. De ahí que esos enclaves aparezcan como entornos en los que restos de la naturaleza languidecen en los límites de los espacios organizados.

Pero sería muy fácil y bastante falso explicar estos *parajes de extravío* como resultado de la oposición entre naturaleza y técnica. No parece riguroso separar la idea de naturaleza de la del hombre que la ordena, la organiza y la habita en una operación tentativa que a veces se antoja colaboración y otras enfrentamiento⁷. El significado de estas islas aleatorias o parajes de extravío no puede alcanzarse desde el enfrentamiento entre técnica y naturaleza, su potencial simbólico no conduce a una, más que nostalgia, melancolía por una naturaleza perdida. Ni siquiera remite a alguna de sus versiones modernas como la oposición que construyera Truffaut, en su *Fahrenheit 451*, entre el bosque de antenas de televisión que dominaba la ciudad y aquel otro bosque, éste de árboles entre los que algunos hombres y mujeres mantenían la memoria de los libros.

El problema al que verdaderamente conducen estos espacios por los que ha peregrinado Rocío Arregui es de naturaleza política. No ponen en cuestión la técnica sino el empleo que de ella se hace cuando se limita en exclusiva a los requerimientos del mercado y de las plusvalías del suelo, que olvidan tanto ciertas exigencias de la naturaleza como otras que brotan de los modos de vida de los seres humanos.

El atractivo de las *vistas* que presenta Rocío Arregui sólo superficialmente puede atribuirse a que en ellas se ofrece una presencia residual y degradada de la naturaleza. Su *punto* -es decir, aquello que a la vez *agudiza* el pensar y *punza* el sentir⁸- consiste en que evocan otros abandonos y aislamientos que afectan en este caso a hombres y mujeres de nuestra sociedad.

El potencial simbólico que posee el abandono de esos *parajes de extravío* que coexisten de uno u otro modo con dispositivos técnicos -*Metálica vegetal*- radica en que señala otros abandonos. El de hombres y mujeres emigrados y obligados a vivir en el límite de la sociedad y de una cultura que les es ajena, el de aquellos que fueron separados de su ocupación antes de tiempo -quizá cuando más tenían que decir o hacer en ella-, el de esos otros a los que sólo se les ofrece empleo con cuentagotas; el de ciertos barrios cuya convivencia, antes estructurada por la red del empleo industrial, se desintegra hoy, cuando sólo pueden contar con la economía sumergida y el subsidio. Como ocurre con aquellos parajes, estos olvidados que la sociedad ha relegado a lugares marginales conviven con los ingenios técnicos que articulan la sociedad de comunicación de masas, pese a lo cual disfrutan de una honda desintegración. La queja de los enclaves que ha recorrido y recogido Rocío Arregui simboliza, pone ante nosotros, a través de un juego de imágenes que recuerda otra de las figuras del sueño de Freud, el *desplazamiento*, este otro abandono humano, una soledad que queda por debajo de la trama de la peculiar racionalidad de nuestra sociedad postindustrial.

4.- En este sentido los cuadros de Arregui recuerdan a esos otros peregrinajes que ciertos artistas conceptuales han hecho recorriendo con la cámara fotográfica, el vídeo o simplemente con una libreta de apuntes la diversidad territorial de nuestras ciudades, para hacer ver la relación entre el sistema económico, los enclaves degradados que persisten en la ciudad, verdaderas ruinas en el corazón del urbanismo moderno, y el desamparo de los habitantes. Los

⁶ En *Europa 1951*.

⁷ Duque, F., *Arte público y espacio político*, Madrid, Akal, 2001, pp.17s.

⁸ De acuerdo a la conocida noción de Roland Barthes en su *Cámara lúcida*.

trabajos, ya clásicos de Hans Haacke o Martha Rosler o los increíbles almacenes de objetos inservibles de Tyree Guyton van en esa dirección⁹, en la que hoy podrían enmarcarse los objetos encontrados o realizados con residuos urbanos por Ángela de la Cruz, autora gallega que vive entre Londres y Viena¹⁰.

Arregui ha preferido el medio y el lenguaje de la pintura. Lo ha hecho sin embargo con unos requisitos que evidencian la base conceptual de su trabajo. Ha empezado por recorrer esos enclaves y los resultados de este contacto corporal no los ha confiado a la memoria sino a la huella que dejaron en una película fotográfica: no contempla sino que levanta acta. No de lo que vio sino de su relación con el lugar. Sobre estos primeros resultados ha meditado a través del dibujo que superpone a la fotografía. Ese resultado es la materia que la reflexión ofrece al cuadro.

Para la elaboración de éste se ha elegido un lenguaje pictórico determinado que, no sin trabajo, se ensaya en cada obra. No se confía éste al dibujo exacto, a la medida gradación de la luz o a la ordenación de espacios abiertos. El lenguaje elegido tiene como protagonistas el gesto y el color. No es casual. Con esa carga expresionista se ha intentado comunicar al mismo tiempo el potencial de vida y el estado de ruina que es característico tanto de esos enclaves como de aquéllos individuos que padecen la desintegración social. En cada caso, la silueta de la antena o la torre de tendido eléctrico aparece, como el venerable *repoussoir*, enmarcando esos espacios de abandono. Es una sombra de la ambigüedad de nuestra organización racional: inseparables de nuestro modo de vida, esos objetos son al mismo tiempo signos de posibilidades y de frustración. En conjunto son cuadros que no se prestan tanto a la *mirada* como al *vistazo*: no tanto piden ser contemplados sino que se medite sobre lo que sugieren¹¹.

Por eso es adecuado el soporte elegido por Arregui. El lienzo tradicional ha sido sustituido por una superficie compuesta por retales de diferentes tejidos industriales estampados. El tratamiento con que los ha preparado no los oculta, sino que deja ver sus figuras y colores. Unas y otras se añaden en ocasiones al color del pigmento pictórico para oscurecer o dar más brillo a la luz, o intensificar alguna tinta; otras veces se hacen claramente presentes añadiéndose a la figura pintada o simplemente interrumpiéndola. El sentido de esta elección no es caprichoso. Sin duda añade nuevos elementos expresivos a la meditación sobre la ruina que lleva consigo el empleo político que hace nuestro tiempo de la técnica, pero sobre todo las telas estampadas nos recuerdan que nuestra conciencia y nuestra apreciación del arte es inseparable de la multitud de imágenes, formas visuales, diseños y objetos más o menos ingeniosos que pueblan la superficie de nuestro modo de vida. Productos de nuestra sociedad, promueven una estetización de la vida -desde el *kitsch* hasta el *buen gusto*- y son al mismo tiempo cebos para la imaginación y consuelos sustitutorios para el malestar que produce el olvido que impone el *pensamiento correcto* a tantas dimensiones humanas. Un arte que abandona el ilusionismo en beneficio de la crítica no puede ignorar esas realidades.

Cuanto llevamos dicho señala que Rocío Arregui ha elegido un fértil camino de investigación. Quizá quede mucho por hacer en esta meditación artística cuyo objeto, es bueno recordarlo una vez más, tiene por objeto la ciudad, ese lugar de gozos y de abandonos. Pero se trata de una vía de indagación artística que, si evita, en el plano conceptual, la tentación de la anécdota y se esfuerza en el perfeccionamiento y enriquecimiento formal, dará resultados reveladores.

Juan Bosco Díaz-Urmeneta Muñoz
Sevilla, 27 de febrero de 2004.

⁹ Puede encontrarse información de los primeros en Crow, Th., *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*, trad. J. Chamorro Mielke, Madrid, Akal, 2002, cap. 11. De la otra propuesta hay una información básica en Duque, F., *Arte público y espacio político*, Madrid, Akal, 2001.

¹⁰ Sus trabajos han podido verse en uno de los *project-room* de ARCO 2003. Hay un catálogo de obra reciente editado por Wilkinson Gallery, Londres, 2001.

¹¹ Son conceptos de Norman Bryson. Los desarrolla en su *Visión y pintura. La lógica de la mirada*, trad. C. Luca de Tena, Madrid, Alianza, 1991.