

I. Reconocimiento y aceptación

Sólo pertenece al ser humano el don de la interpretación. También nos pertenece, a nosotros, “el don de la creación de imágenes”¹. La interpretación, o el acceso a los códigos establecidos por el artista, es lo que nos permite adentrarnos en lo escondido tras la superficie de muchas pinturas, esculturas y tantas formas de hacer arte que han brotado con el devenir de los tiempos. El buen espectador no debe preocuparse más por lo que necesita ver en la obra, sea ésta de la naturaleza que sea, sino por lo que está viendo. Cuando el “espectador interesado”² –que diría Joseph Kosuth-, se enfrenta a la obra de cualquier autor espera encontrar un significado que le identifique con la misma. E. H. Gombrich, dice que esto sucede cuando se produce una “relación entre percepción visual y representación pictórica”. En esta línea de investigación establece una distinción entre “recuerdo” y “reconocimiento”. La base de la aceptación radicaría en el reconocimiento, que es descrito como “inconsciente y automático”. Es asociado, por lo tanto, a lo familiar. Cuando uno reconoce un rostro entre una multitud puede producirse una cadena de reacciones familiares o habituales: contacto físico, muestra de alegría, inicio de una conversación. Esta situación, después, permanece en nuestra memoria por tiempo indeterminado, convirtiéndose así en un hecho de nuestros recuerdos. La mayor o menor duración, de ese recuerdo, dependerá del impacto emocional que haya provocado en nosotros el acontecimiento fortuito acontecido. Lo significativo de lo ocurrido fue: que se produjo un reconocimiento de alguien en un tiempo y lugar inesperado. La aceptación de una obra de arte tiene relación con “ser reconocida” (como sinónimo de ser aceptada en los términos en los que está planteada) y “ser recordada” (cuando recordamos una pieza de arte estamos reforzando el que permanezca en nuestra memoria). Aunque el reconocimiento, en el campo de lo artístico no soluciona, necesariamente, el entendimiento. Todos podemos reconocer los elementos pintados en *Las Meninas* (Velázquez, 1656) e incluso en *Les Femmes d'Alger* (Picasso, 1907) sin embargo, ello no implica que entendamos y diferenciamos los grandes avances de cada una de estas pinturas.

El radicalismo de Thomas Bernhard nos lleva, inexcusablemente, hacia la reflexión. Su tesis avoca al lector hacia lo relativo del valor en las obras de arte: “En general, no debemos decir que éste o aquél son buenos y lo son para siempre, sino que tenemos que poner a prueba a todos los artistas una y otra vez, porque al fin y al cabo desarrollamos nuestros conocimientos artísticos y nuestro gusto artístico, de eso no hay duda”³. Esa relatividad también es mantenida por Gombrich en lo que se refiere a la interpretación de las imágenes. El historiador austriaco dice lo siguiente: “Debemos estar preparados a abandonar en cualquier momento nuestras fantasías si resulta que entran en conflicto con los hechos”⁴. Las interpretaciones de una obra pueden ser varias e incluso variar con el tiempo. Aunque llevarlo todo al terreno de lo subjetivo es arriesgado y lo más probable, equivocado. Si la apreciación de una obra se deja en función de “lo que a mí me gusta, vale más”, la interpretación va a estar necesariamente limitada. Recordemos el impacto, en nosotros, de la educación recibida junto a la experiencia adquirida en el sentido de que ambas circunstancias favorecerán o entorpecerán la apreciación de una

¹ E. H. Gombrich, *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid (Editorial Debate), 2ª edición, 2002, p. 9. Sobre las relaciones de lo percibido con lo representado se recomienda al lector la lectura del siguiente ensayo: “El descubrimiento visual por el arte”, contenido en este libro.

² Joseph Kosuth en Lucy R. Lippard, *Six years: The dematerialization of the art object*, New York (Praeger Publishers), 1973, p. 73.

³ Thomas Bernhard, *Maestros Antiguos*, Madrid (Alianza Editorial), 1990, p. 54.

⁴ E.H. Gombrich, “Relativismo en la apreciación del arte”, en *Temas de nuestro tiempo. Propuestas del s. XX. Acerca del saber y del arte*, Madrid (Editorial Debate), 2ª edición, 2002, p. 58.

pieza de arte. Aquí, sólo el espectador ha de ser quien evalúe su reacción frente a los hechos artísticos, sean éstos más o menos familiares. Sólo a él le corresponde la responsabilidad de corregir sus hábitos.

II. *City Flowers*

¿Cómo debemos disponernos para abordar la investigación de Rocío Arregui en *City Flowers*? Según lo dicho con anterioridad buscaremos una interpretación flexible, aunque no desviada de los planteamientos germinales de la artista, con la finalidad de encontrar un significado coherente que sirva para adentrarnos en su poética. En principio, se observa un denominador común: su trabajo se expresa en figuras y formas vinculadas a la realidad. No debemos actuar con prejuicios en relación a las obras que proyectan o necesitan figuras y formas. Juan Bosco Díaz-Urmeneta justifica su empleo porque se constituyen en “estímulos de la imaginación”⁵. Un estudio serio, que aborda el problema de la pervivencia de la figura en la pintura, fue la tesis doctoral *Crisis y pervivencia de la figura en la pintura contemporánea*⁶ (2004), realizada por Fernando García García. Su autor legitima el empleo de la figura en la pintura cuando “aporta a la obra algún sentido característico” (p. 359). El problema de las figuras y las formas no radicaría en su empleo sino en el uso que se haga de ellas. ¿Qué tienen de característico las figuras y las formas de *City Flowers*? Este proyecto (2004-2005), continuador de la investigación iniciada con *Metálica Vegetal*, se constituye en un proceso ambicioso: la autora ha investigado, de forma paralela, con el dibujo (serie *Hierbas de ciudad*), la fotografía (serie *Jaramagos* y serie *Batitas*), la pintura (serie *Patios*), y la instalación (cuerpos y cubos de trapos que reciben imágenes de las series *Batitas* y *Jaramagos*). El reto en *City Flowers* ha sido reflexionar y concienciar al receptor sobre los efectos de los cambios en la convivencia del individuo, inmerso en una sociedad cada vez más tecnologizada; y el acierto ha estado, por un lado, en la reflexión que provoca en nosotros y por otro, en una metodología que le ha permitido aplicar las experiencias artísticas a lo cotidiano, sin caer en lo anecdótico. A continuación, veremos los iconos y sub-proyectos que integran *City Flowers*.

III. Flor estampada

Era fácil dejarse arrastrar por lo sugerente del medio más empleado: la tela estampada. El estampado introduce en la superficie del cuadro y en las instantáneas fotográficas que capturan escenas con batitas, espacios multicolores y multirítmicos. Sin embargo, algo que para el ojo es dinámico, desde el punto de vista del color y la forma, puede constituirse (para la artista) en un arma de doble filo si se queda en la realización artesanal de un collage de estampados (sobre todo cuando aborda la pintura). Aquí, en cambio, no sucede así porque los materiales para Rocío Arregui no son empleados de forma caprichosa: proyectan las cualidades específicas de los mismos al tiempo que evocan contenidos de género y sociales.

El empleo del estampado no es nada nuevo, aunque ello no le resta importancia. El discurso de quién lo hizo primero es inerte, dado que por encima de ello están las aportaciones diferenciadas. No podría afirmar que algunos de los artistas citados a continuación han sido referencias para Rocío Arregui, sin embargo de haber ocurrido no quitaría valor a su obra y en el caso de que no hubiera sido así, tampoco. El empleo de la lana tricotada mecánicamente, en Rosemarie Trockel, indica la ausencia de calor humano y subraya el distanciamiento de las relaciones personales, aunque al mismo tiempo el material puede evocar cierto erotismo contenido. Para Louise Bourgeois no son más contundentes sus esculturas, de gran formato, realizadas con materiales duros (mármol, piedra o metal) que aquellas otras ejecutadas con

⁵ Juan Bosco Díaz-Urmeneta, “Lugares de extravío. Reflexiones sobre unas pinturas de Rocío Arregui” en *Metálica Vegetal*, Alcalá de Guadaíra (Galería Icaria, 13 marzo-13 abril, 2004), p. 6. Catálogo de exposición.

⁶ Depositada en el Departamento de Pintura de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla, para su consulta.

trozos de tela, de dimensiones pequeñas e introducidas en una urna silenciosa de cristal, cuyas manufacturas “recuerdan los muñecos funerarios peruanos y los cuerpos vendados de dioses egipcios”⁷. En Bourgeois no priman los tamaños, sino la significación: toda su obra versa sobre el trauma de las relaciones humanas. La interconexión de artistas que desarrollan su trabajo en una misma ciudad es más frecuente. Consciente o inconscientemente se puede trabajar sobre un mismo aspecto o tema. Así, la serie de dibujos sobre jaramagos de Rocío Arregui podría conectar con el trabajo de Federico Guzmán, aunque el objetivo del empleo sea distinto. Para Guzmán la planta es un vehículo de intercambio cultural. Su obra nutrida del “intercambio” con artistas, artesanos y público anónimo proyecta una reflexión global de carácter didáctico: pretende enseñarnos, en última instancia, la necesidad de volver a mirar la obra de arte con una mirada limpia, nueva e inmediata. Rocío Arregui vincula el jaramago, una planta herbácea de fácil adaptación que crece descomedidamente, con lo salvaje (con lo que no es posible domar), y cuando dijo: “no es flor de maceta, ni de patio” estaba remarcando, probablemente, la principal cualidad (¿por ella misma, tal vez anhelada?): su libre comportamiento. Y ahora, vienen las preguntas: ¿Está, Rocío Arregui, reivindicando el género femenino a través de la representación de esta planta? ¿Nos dice, con sutilidad, “basta ya” del control y manipulación que la sociedad machista actual proyecta y ejerce sobre la mujer a la que considera un objeto de usar y tirar? ¿Quiere romper con la imagen de la mujer maltratada, dominada y controlada diciendo que “todas necesitamos un referente resistente”, aunque en apariencia frágil, cuya naturaleza le hace sobrevivir a las dificultades del medio?

Cuando emplea una flor, domesticada (y subrayo éste término) porque pertenece al estampado de las telas, su sentido es diferente. Sea cual fuere su procedencia, la flor salvaje o de maceta, la común o exótica, mueve nuestros sentidos. Tiene una cualidad de transformar el lugar donde allí se encuentra: la belleza de los campos reaparece con la primavera; si regalamos una sola flor hablamos de nuestros sentimientos, y provocamos en la otra persona una reacción emocional. Pero no todo lo que nos rodea es belleza. La sociedad del momento, seguramente como la de cualquier otro tiempo, está diagnosticada de muerte por el cáncer de la violencia. Un cáncer, que por su metástasis, resulta imposible de atajar. Violencia y dolor van unidos y están presentes en nuestro diario. La ciudad se ha transformado en un reproductor infernal de agresiones físicas, visuales, de ruido y de muerte. Rocío Arregui en su trabajo ha reflexionado sobre el aspecto de la violencia, del dolor, y actúa contra ello mediante el empleo de la flor pintada y la tela estampada: tanto una como otra pueden provocar en el espectador un efecto de antídoto “frente al dolor”. Constituye un revulsivo a las agresiones que la ciudad provoca sobre el ciudadano.

IV. Batitas y patios

La flor es un icono recurrente en la obra de Rocío Arregui, con los significados antes señalados: reivindicación de género y poder curativo. Aparece pintada, sobre un soporte compuesto de telas estampadas cosidas en la serie *Patios* (aludiendo a las estaciones: *Patio de primavera*, *Patio de verano*,...), dibujada o fotografiada en las series *Hierbas de ciudad* y *Jaramagos*, capturada, también con instantáneas, en la serie *Batitas*. Ahora debemos centrar nuestra atención en lo que puede significar la flor estampada para el desarrollo de esta última serie. Posiblemente las batitas veraniegas, usadas por señoras de la generación de nuestras madres y abuelas (vinculadas a un estatus social y a una forma de cultura específica), sean ridículas e inaceptables para la gran masa social “más actualizada” que va a la moda de lo impuesto por las multinacionales al ser consideradas un signo retrógrado de gusto estético. También, son calificadas de horteras por creerlas pasadas de moda y parecen tener un destino predecible: en unas décadas serán historia y habrá que buscarlas en alguna aldea perdida de las montañas. Aquí, en esta última observación, es donde debemos reparar: ¿Anuncian el final de un modo cotidiano de vivir? ¿Nos avisan estas imágenes, capturadas conscientemente sin cabeza, de lo

⁷ Frances Morris, “Louise Bourgeois: Tejiendo el tiempo” en *Louise Bourgeois*, Málaga (Centro de Arte Contemporáneo, 6 agosto-7 noviembre, 2004), p. 30. Catálogo de exposición.

que puede significar la pérdida de las costumbres? La noticia de una muerte anunciada, como ya hizo Gabriel García Márquez, es un gran acierto, porque puede poner remedio al desastre. El tino de Rocío Arregui es precisamente éste: nos adelanta, como quien ve más, y hace que reflexionemos. Su llamada de atención nos pregunta sobre nuestra obligación para preservar lo que esconden las flores estampadas en las imágenes de las batitas. Su trabajo aborda un aspecto real que influirá, irremediabilmente, sobre nuestra existencia. Si las imágenes de las batitas esconden el advenimiento de la extinción de unas señas de identidad específicas: ¿Qué seremos nosotros sin el amparo de nuestros referentes (sin nuestros padres)? ¿Qué transmitiremos a la generación futura si parte de nuestras señas de identidad han desaparecido? ¿Se esconde, tras la flor estampada, impotencia humana?

City Flowers, ya lo hemos dicho, explora algunos cambios en la convivencia humana a través de sub-proyectos paralelos. Otro de los cuales se plantea con las pinturas de la serie *Patios*. La representación del patio de vecinos se enfrenta a la del bloque seriado de las afueras, en las grandes ciudades. Incluso, se opone a la especulación del terreno. El patio es un corazón geográfico regado de encuentros humanos. El patio evoca las noches de primavera y verano, las conversaciones y juegos acaecidos en su espacio, demanda una vuelta a la convivencia y esa capacidad es, precisamente, lo que nos “*agudiza el pensar y punza el sentir*”⁸. El patio pintado de Rocío Arregui es alegórico dado que nos quiere indicar otra cosa a lo que está siendo visible. Sus pinturas tienen un denominador común: conceden la importancia al centro del lienzo. Los tonos más pesados rodean la luz, localizada en el lugar privilegiado de la composición. En el centro aparece, en ocasiones, la silueta de un cuerpo femenino superpuesto, transparente, que tiene connotaciones eróticas dada la juventud de sus formas y por su condición femenina representa (aunque no sea de forma explícita), al espacio materno, al útero “que acoge” –en palabras de Rocío Arregui. Ambos lugares, patio y útero, revelan una metáfora: proteger lo auténtico. Además de esta apreciación, tienen estos cuadros, en su conjunto, un aire inquietante. Si la serie *Batitas* parece anunciar la desaparición de un modo de vida, ¿están proyectando las pinturas de los patios, bajo la belleza de sus superficies altamente coloreadas, la misma alarma? La conexión parece posible dado que, como se ha comentado anteriormente, los sub-proyectos de *City Flowers* indagan y exponen una idea global aunque la conciben con matices y particularidades diferenciadas. ¿Pretende Rocío Arregui hablar también del riesgo de la deshumanización con la serie *Patios*?

Finalmente, hemos de centrarnos en su propuesta de instalación. Aquí se proyectan las imágenes de las series *Batitas* y *Jaramagos* sobre cuerpos (o muñecos de trapo realizados con tela de muselina morena rellenos de ropa usada). El cuerpo aparece decapitado (una constante observada en las series *Batitas* y *Patios*). El cuerpo tridimensional no representa ningún patrón estándar o de belleza impuesta por la moda y aparece amputado. Su significado queda explicitado con esta sentencia, aunque no está cerrado a la misma. Unas amputaciones que podrían tener referencia a las esculturas del mundo clásico: torsos romanos y griegos que, producto de saqueos y accidentes, han llegado a nosotros con los miembros perdidos. De ser así, ¿proyectan, además, cierto anhelo por un tiempo pasado? En la instalación, los cuerpos cohabitan junto a unos cubos (confeccionados y rellenos de ropa usada, igualmente). El cubo representa el orden y es asociado a lo que el raciocinio humano ha conseguido: el desarrollo de normas y leyes que posibiliten el funcionamiento de la convivencia interpersonal. Sin embargo, de su interior surge la amalgama de ropa (visible gracias a la tela de rejilla transparente usada para su construcción), que encarna el desorden y el caos, también característicos de la clase humana. La anarquía de prendas representa, de un modo figurado, la parte emocional y sensitiva de la persona. La figura del cubo, y lo que de ella se transluce, está reflejando la ambivalencia del ser: la lógica racional, que intenta normalizar la conducta humana, y su enfrentamiento con el comportamiento emocional, en continua resistencia a ser doblegado. En última instancia, este cubo “blando”, tal y como se nos exhibe, está recalcando lo que no puede ser desligado de nuestra condición: la irracionalidad de algunos de nuestros actos.

⁸ Roland Barthes citado por Juan Bosco Díaz-Urmeneta en *Metálica Vegetal*, p. 8.

V. Sentido didáctico

Constituye un hecho fundamental, para Rocío Arregui, la relación entre “actividad artística” y el “modo de acercarla al público”. Lo evidencia una de sus afirmaciones: “Mi interés por la pedagogía del arte es muy destacado, por lo que acompaño mis exposiciones de reflexiones o fichas didácticas, que considero parte de la obra”. Su intención didáctica no es moralizante. Más que imponer una forma de ver unidireccional, su obra y sus escritos pretenden un fin bien distinto al expresado: hacer pensar al espectador de manera flexible. Una postura que manifestó en la conferencia “De la acción a la interpretación”, leída en la Casa de la Cultura del Ayuntamiento de Alcalá de Guadaíra (Sevilla) el pasado 7 de marzo de 2006:

“A mi parecer lo más importante de estas experiencias [en referencia a las acciones, performances e intervenciones públicas] es su capacidad de llevar el arte a lo cotidiano de una manera efectiva, real. Ahora bien, si por un lado es verdad que el artista debe bajar de su pedestal para que el público lo reconozca y pueda hacer suyo su arte, es también labor del espectador estar abierto y receptivo. Si seguimos pensando que el arte es una genialidad manual de unos seres privilegiados y que los museos son lugares para conservarla, cerraremos puertas a las experiencias que nos ofrece este nuevo modo de hacer arte.

El arte tiene la fantástica virtud de hacernos ver nuestro entorno de una manera más emocional y más tolerante, porque destaca la diferencia, apela a nuestras emociones y proporciona el debate. El modo en que lo haga es algo tan variado y múltiple como la vida misma, y ahí está su riqueza.”

Concluyendo, Rocío Arregui también nos incita al aprovechamiento de nuestro don de la interpretación. Desde un punto de vista conceptual, *City Flowers*, en su conjunto, no sólo nos advierte de la extinción de unas formas de vida, también nos predispone para que observemos los aspectos hermosos con los que nos cruzamos diariamente. Interpretando, detenidamente, lo que la imagen de una flor esconde, muy posiblemente, concederemos más importancia a la conservación de nuestras raíces y por ende apreciaremos el valor de lo cotidiano.

Paco Lara-Barranco

Artista y Profesor Titular de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla
Espartinas, marzo-abril, 2006