

## **Paseos de la mirada**

Sobre la pintura de Juan Olivares

### **Fernando Castro Flórez**

Y ahora a seguir paseando. Es divinamente hermoso y bueno, sencillo y antiquísimo, ir a pie. Suponiendo que zapatos y botas estén en condiciones 1.

En una fotografía, reproducida en el catálogo de la exposición de Juan Olivares en la galería Edgar Neville, puede verse una pared del estudio llena de singulares composiciones: pequeños bloques blancos de diferentes grosores a los que se ha añadido construcciones realizadas con alambre que tienen algo de vallas, rejas o balcones. Apoyados en el suelo, un montón de dibujos han sido dispuestos cara a la pared, mientras un cuadro, en el que hay otro elemento pictórico superpuesto, exhibe un lujo cromático extraordinario. Podría tomarse esa "instantánea" como clave de los desarrollos pictóricos de Olivares, en los que el dibujo tiene algo de sombra de elementos tridimensionales que, finalmente, han desaparecido en una acentuación de la planitud del cuadro, mientras los gestos que extienden, con gran determinación, el color funcionan con lo que llamaré una cohesión estructural en su imaginario. Es importante recordar la consideración de Claude Lévi-Strauss de que el genio del pintor consiste en unir un conocimiento interno y externo (a mitad de camino siempre entre esquema y la anécdota), "un ser y un devenir; un producir, con un pincel, un objeto que no existe, como objeto y que, sin embargo, sabe crearlo sobre su tela: síntesis exactamente equilibrada de una o de varias estructuras artificiales y naturales y de uno o de varios acontecimientos, naturales y sociales. La emoción estética proviene de esta unión instituida en el seno de una cosa creada por el hombre, y por tanto, también, virtualmente por el espectador, que descubre su posibilidad a través de la obra de arte, entre el orden de la estructura y la orden del acontecimiento"<sup>2</sup>. Ciertamente, Juan Olivares ha demostrado en obras monumentales como *El paseante* (1999) que el control geométrico del cuadro, la articulación reticular de la parte inferior desplazada en una dimensión del pulso, tiene que estar contrapesado, para no caer en la retórica de la estupefacción "fenomenológica", por las masas de color que, por una lado ocultan (tal es el caso de la gran masa negra) o penetran en diagonal como hipnóticas veladuras, pero que, al mismo tiempo, esos contrapuntos cromáticos están dislocados por la presencia del esquema lineal del dibujo. Pocos pintores de su generación han conseguido ajustar la intención plástica con los recursos técnicos, sin dejarse tentar por la comodidad ni por un reduccionismo, mal entendido, que es, en muchos casos, patética parquedad. Olivares integra, perfectamente, lo accidental, distanciándose, por supuesto, de un automatismo

de corte expresionista y, por supuesto, de la espesa materialidad del informalismo, para afirmar una pintura que, en cierto sentido, regresa al código greenbergiano, aunque sea con el bagaje mestizo de lo que suele llamarse abstracción redefinida. Recordemos que la aspiración de la modernidad fue, según Clement Greenberg, aspirar a cierta pureza del medio pictórico, repudiando lo tridimensional e ilusorio para radicalizar la planitud, una aspiración que ha sido desmantelada por las tendencias contemporáneas que han aceptado toda clase de contaminaciones <sup>3</sup>. Por su parte, Juan Olivares formula una estrategia de resistencia frente a una "hibridación" que ha degenerado, bastante, en escenografía, para, con una libertad absoluta, defender la experiencia contemplativa, aquella que, precisamente, en el tiempo de la banalidad entronizada ha terminado por declararse proscrita y, algunos así lo piensan, "innecesaria".

Si bien estilísticamente hay puntos de contacto entre la obra de Olivares y la gran tradición del expresionismo abstracto, es oportuno subrayar que en aquél no se advierte una tonalidad traumática, ni una entrega a los procedimientos, por ejemplo, del dripping o de toda la dinámica "escatológica" que a partir de él se desarrolló, ni tampoco una sublimidad semejante a la que Barnett Newman reivindicara (el deleite de que suceda algo y no más bien la nada)<sup>4</sup>. También es cierto que la consumación (postmoderna) del nihilismo ha hecho que no tengamos pánico ante un horizonte (privado de sentido) que consideramos, en gran medida, inevitable y, por otro lado, lo que sucede es, en una mass-mediatización acelerada, en vez de sublime (una lucidez más allá de lo conceptuable) catastrófico, esa experiencia que puede llevar a la estupefacción, a una transparencia absoluta (por supuesto, "informativa") que es, paradójicamente, la ceguera radical. En un paisaje de acontecimientos que corresponde a lo que Virilio llama estética de la desaparición, la pintura, con toda su fluidez sensual y hermosa presencia en el caso de la obra de Juan Olivares, termina por ser una poética de la lentitud o, en otros términos, una reivindicación de una temporalidad densa, ajena a la percepción distraída característica del bienalismo hegemónico (esa pasión curatorial por amalgamar todas las obras para impedir que exista lo singular). Aquella generación americana que, en medio del naufragio moral, compuso una pintura épica tenía, demasiado cerca, la experiencia terrible de la bomba atómica, el abismo del entusiasmo de la crueldad humana, ese cuestionamiento de lo poético que Adorno asociara a Auschwitz, mientras nosotros nos columpiamos, con una mentalidad afectada por la regresión infantil, en medio de la guerra civil de las imágenes, cuando las estrategias fatales han impuesto el maniqueísmo. De nada sirve, obviamente, convertir al artista en notario del desastre y ha sido manifiesto el deslizamiento de gran parte del llamado "arte político" hacia la parodia o las consignas perogrullescas. Frente a una mentalidad que ajusticia a la pintura por su inactualidad podría considerarse que es propiamente esa condición "intempestiva" la que puede ofrecer, elípticamente, ejemplos de libertad: testimonios de sujetos que han sentido la necesidad de continuar a pesar de todo, sin caer en la amnesia y el cinismo, manteniendo abierta la vía del intercambio simbólico.

Precisamente, Juan Bautista Peiró enfatizaba la desafiante libertad de las composiciones de Juan Olivares, poco marcado por la "angustia de las influencias" y por supuesto ajeno a esa condición temerosa o acomplejada de

algunos pintores frente a las tendencias dominantes (del postconceptual a las derivas videográficas, el postperformance o el neo-situacionismo) en la institución artística contemporánea: "Los enormes lienzos de impecable factura, de asombrosa seguridad compositiva, de rotundo atrevimiento cromático, así como sus precisos trabajos sobre papel, evidencian la libertad con la que se desenvuelve en medio pictórico y la claridad de su posición estética. Así, la disparidad de formatos y soportes, lejos de resentirse en su propia resolución formal y material, reafirma su postura firmemente vitalista, sólidamente anclada a su experiencia"<sup>5</sup>. Juan Olivares me comentaba que en sus composiciones abstractas sedimenta las cosas que ve o le llaman la atención cotidianamente; en cuadros anteriores aludía, explícitamente a la secuencia urbana y, en las piezas actuales, introduce el título Bosque urbano o remite a la experiencia de la amnesia en medio de dos esquemas arquitectónicos. Sin duda, la dimensión del paseo es central en la obra de este creador, esa flaneríe que desde Baudelaire a Benjamín termina por convertirse en una de las definiciones del espíritu moderno: la capacidad de captar rápido en la botánica del asfalto, ese individuo que coge las cosas al vuelo" y se sueña cercano al artista"<sup>6</sup>. Olivares pinta la porosidad sensorial del caminante, fija en sus lienzos esa sensación dulce de abandono en la que los accidentes del mundo, los pequeños detalles consiguen un protagonismo mayor que aquello que quiere imponer su escala. El paseo, como la conversación, es un arte en trance de desaparición, porque nuestra sociedad impone los destinos, sean estos los del conductismo del consumo o los de la articulación informativa de los mensajes. Solo el verdadero caminante es capaz de dejar que la ocasión le guíe, tomándose el tiempo necesario, esto es, distanciándose de cualquier pragmática, convirtiendo la ciudad en el lugar para un deseo sin cartografía, donde lo importante son, como ya señalara Breton o Aragon, los encuentros. La filosofía más radical puede ocuparse, exclusivamente, del pasar de las cosas que nos pasan, vale decir, del merodeo y, en esa línea (laberíntica), preferir la divagación al argumento logicista.

Juan Olivares juega, con una lucidez extraordinaria, con la idea de serie, pervirtiendo los criterios del orden, reblandeciendo las cuadrículas, entregado a una composición que tiene algo de variación musical. José Luís Clemente señaló que "conforme Juan Olivares va desprendiéndose, poco a poco, del gesto del dibujo y va dando entrada al color, sus cuadros ganan en complejidad"<sup>7</sup>, algo con lo que no me encuentro en ningún sentido de acuerdo. Si algo caracteriza a este pintor es la combinación, permanente, de la estrategia dibujística con las superficies de color, manteniendo siempre una dimensión personal del gesto. Aquellas pequeñas esculturas metálicas que superponía a sus composiciones antiguas permanecen como sombras en los cuadros recientes, ampliando su escala, definiendo uno de los estratos del cuadro. Es sorprendente como Olivares consigue localizar en la pintura varios "momentos": desde el trabajo en el blanco donde la veladura es tan determinante como la aceptación del inacabamiento, hasta las bandas pintadas en negro y sobre ellas en amarillo o el gesto contenido y roto en rojo, la imposición de las líneas negras del dibujo de esa estructura "arquitectónica" que ha sido aplanada y reblandecida y, por último, esa línea blanca pintada directamente con el tubo que es una especie de lazo que se pliega sobre sí mismo. Hay un barroquismo, valga la paradoja, sereno en los cuadros de

Olivares que impone a la mirada ritmos que implican velocidad (por ejemplo el rastro de "barrido" que tienen algunos de los dibujos del "motivo escultórico") y, al mismo tiempo, imponen la pausa. Esta pintura "llena de matices gramaticales"<sup>8</sup> tiene sugerencias, por emplear términos de Bachelard, acuáticas (tanto en la fluidez y frescura de la pintura cuando en la nominación de figuras míticas como Narciso e Ícaro, tragados mortalmente por el líquido espejular) en una entrega a la ensoñación que supone enfrentarse al entorno (tanto el metropolitano con sus estructuras como el de la superficie plástica que incluso vacía está llena de "códigos") como si fuera un paisaje lleno de sorpresas. Claude Lévi-Strauss señala que un carácter propio de la pintura no figurativa consiste en una exploración metodológica de la contingencia de ejecución, que se pretende convertir en el pretexto o en la ocasión externa del cuadro: "La pintura no figurativa adopta "maneras" a guisa de "temas", pretende dar una representación concreta de las condiciones formales de toda pintura. De esto resulta, paradójicamente, que la pintura no figurativa no crea, como lo cree, obra reales -si no más- como los objetos del mundo físico, sino imitaciones realistas de modelos inexistentes. Es una escuela de pintura académica, en la que cada artista se afana en representar la manera como ejecutaría sus cuadros si, por casualidad, los pintase"<sup>9</sup>. Es manifiesto que algunos prejuicios "estéticos" le impiden al antropólogo entender que la abstracción no se afana, necesariamente, en pos de una normatividad ni, evidentemente, descansa en la ausencia de una figura que, oblicuamente, reaparecería como "modelo". Las sensaciones y las visiones pueden sedimentarse en el lienzo de muchas formas pero también la mano puede guiarse por impulsos que no tengan nada que ver con el concepto o con la estructura de la representación. El pintor, como dijo Valery, aporta su cuerpo, "sumergido en lo visible, por su cuerpo, siendo él mismo visible, el vidente no se apropia de lo que ve: sólo se acerca por la mirada, se abre al mundo"<sup>10</sup>. La mirada ávida, entregada a la pasión de la caza, descubre, finalmente, que las mejores piezas aparecen en un extraño coto privado que es, fundamentalmente, un espacio donde, en palabras de María Zambrano, la belleza hace el vacío". En verdad las composiciones de Juan Olivares, "en las que la mirada paciente disfruta de los detalles, se pierde en el exceso delicado del papel, en la desmesura y la frivolidad de las combinaciones del color"<sup>12</sup> consiguen atrapar, con su elegancia y energía, al que las contempla, tanto en los dibujos fabulosos como en los lienzos de presencia impactante mantiene una intensidad inusual: detenemos el paso para admirar un paseo en el que aparecen desde esas proyecciones de sombras <sup>13</sup>, que nos remontan a los orígenes de la pintura, hasta la línea blanca de una materia que incita al tacto. Fijación de un volumen ausente y materialidad de los gestos de la mano, desplazamientos líricos de color y velamiento, como si estuviera vendando el cuadro, prestando el necesario cuidado al cuerpo de la pintura que sigue teniendo, como en el caso de la obra de Juan Olivares, un porte extraordinario.

1 Robert Walser: El paseo, Ed. Siruela, Madrid, 1996, p. 23.

2 Claude Lévi-Strauss: El pensamiento salvaje, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1984, p. 48.

3 "La pureza del medio había dejado de ser un imperativo crítico" (Arthur C. Danto: "Lo puro, lo impuro y lo no puro. La pintura tras la modernidad" en Nuevas abstracciones, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1996. p. 19)

4 Cfr. Jean-Francois Lyotard: "Lo sublime y la vanguardia" en Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo. Ed. Manantial, Argentina, 1998, p. 95-110.

5 Juan Bta. Peiró: texto en Juan Olivares, Galería Edgar Neville, Alfafar, 2000. p. 7.

6 Walter Benjamín: "El flaneur" en Iluminaciones 11. Poesía y capitalismo, Ed. Taurus, Madrid, 1972. p. 56.

7 José Luís Clemente: "Las catas visuales de Juan Olivares" en Juan Olivares. Galería Edgar Neville. Alfafar, p. 10.

8 José Luís Clemente: "Las catas visuales de Juan Olivares" en Juan Olivares, Galería Edgar Neville, Alfafar. 2000. p. 11.

9 Claude Lévi-Strauss: El pensamiento salvaje, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1984, p 54.

10 Maurice Merleau-Ponty: El ojo y el espíritu, Ed. Paidós, Barcelona, 1986. p. 16.

11 Cfr. Maria Zambrano: Claros del bosque, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1986, p. 53.

12 Ricardo Forriols: "Juan Olivares" en Juan Olivares, Espai d'Art A. Lambert, Xabia, 1999, p. 5.

13 Recordemos como Plinio cuenta que la cuestión de los orígenes de la pintura no está clara, "pero todos reconocen que consistía en circunscribir con líneas el contorno de la sombra de un hombre" (Historia Natural, XXXV, 15). Sobre el estadio de la sombra, cfr. Víctor I. Stoichita: Breve historia de la sombra, Ed. Siruela. Madrid. 1999. pp. 15,45.