

“Der liebe Gott steckt im Detail”.
[Breves consideraciones en torno a la pintura de Juan Olivares].

Fernando Castro Flórez.

Señalé, hace unos años, que 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”¹ 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 especular) 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. El propio artista ha explicado, con toda claridad, sus *motivaciones*: “En uno de los recorridos cotidianos en el que la mirada no repara en nada concreto, sí se percibe, en cambio, una serie de impresiones. Estas impresiones o sensaciones visuales quedan vagamente en la retina. Las marcas de un paso de cebra, un edificio en construcción, un alambre en una pared y su sombra, unos columpios rotos. . . , han llamado siempre mi atención y han comenzado a instalarse en mi pintura, siempre de una manera abstracta, cuando abstraer significa buscar lo esencial, quedarse en lo fundamental. Estas sensaciones visuales hablan de memoria, de una memoria efímera, de una mirada fugaz y fragmentada. El intermitente parpadeo visual de un rótulo fluorescente me avisa de que se acaba el paseo, y me hace pensar en la imposibilidad de coagular la experiencia. Sólo quedan algunas huellas visuales y emocionales que pronto serán reemplazadas por otras”².

Si podemos entender la abstracción como el progresivo autodescubrimiento de las bases materiales del arte, en un proceso de singular *despictorialización*³, también tendríamos que comprender que en ese proceso se encuentra en núcleo duro de lo *moderno*. Olivares sedimenta, en su pintura abstracta, el pasar de las cosas que le pasan, la vivencia cotidiana pero, sobre todo, da cuenta del placer específicamente plástico. Delacroix hablaba, en su *Diario* a mediados de 1824, del “silencioso poder de la pintura”, de la necesidad de la “alegre suciedad” que anima el deseo de pintar y de las ganas de extender “sobre un lienzo pardo o rojo un buen color, graso y espeso”. Un arte que podría

¹ José Luis Clemente: “Las catas visuales de Juan Olivares” en *Juan Olivares*, Galería Edgar Neville, Alfafar, 2000, p. 11.

² Juan Olivares citado en Vicente Lucas Castelló: “Hilvanar el espacio” en *Juan Olivares. Embastar l’espai*, La Gallera, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2008, p. 11.

³ “A veces me parece que la historia de la pintura moderna se puede leer como la historia de la pintura tradicional puesta del revés, como una película proyectada hacia atrás: un desmantelamiento regresivo y sistemático de los mecanismos inventados a lo largo de siglos para hacer convincentes las representaciones pictóricas del doloroso triunfo de la cristiandad y de las historias de la gloria nacional. Así, las superficies transparentes se llenaron de grumos de pintura, los espacios se aplanaron, la perspectiva se hizo arbitraria, el dibujo se despreocupó de que hubiese correspondencia con los esquemas reales de las figuras, el sombreado fue eliminado a favor de áreas de tonos saturados que no preocupaban de los bordes de las formas, y las formas mismas dejaron de ser representativas de lo que el ojo realmente capta de la realidad perceptual. El lienzo monocromo es el estadio final de este procedimiento colectivo de despictorialización hasta que a alguien se le ocurra atacar físicamente el propio lienzo acuchillándolo” (Arthur C. Danto: “Abstracción” en *La Madonna del futuro. Ensayos en un mundo del arte plural*, Ed. Paidós, Barcelona, 2003, p. 235).

entenderse, a la manera de Gilpin, como el “descanso del intelecto”, esto es, asumiendo la emoción sublime y, a partir de ese deleite extático, comprender que ahí sucede algo que imposibilita cualquier discurso o, por lo menos, lleva al olvido deliberada de todo afán de inteligibilidad. La misteriosa presencia del cuadro es la de algo que, como establece el *dictum* horaciano, es semejante a la pintura, sin embargo no sólo guarda silencio sino que parece impedir la consecución de un “sentido” verbal último. La obra de arte nos atrapa tanto en su impresión total cuanto por esos detalles que, en el cuadro, son el emblema del proceso “a través del cual la pintura alcanza su colmo haga el punto de dejar oír su silencio creador original”⁴. El detalle sobrecoge al cuadro y toca al espectador, los disloca y los pone en un estado de síncope significativa. Sin duda, las obras de Juan Olivares están llenas de *murmillos*: transmiten el goce de la confusión o, mejor, de la multiplicidad. Esa pintura que saca partido, lúcidamente, de las contradicciones o, mejor, de las tensiones⁵, me atrapa, especialmente, por la fluidez cromática en contrapunto con los dibujos de geometría temblorosa. Podría hablarse incluso de gestualidad lúdica o de “metagarabatos” que dan dimensión pública a una forma que es esencialmente privada, es una expresión de soledad que se encuentra en el centro de toda creación⁶. Habría que recordar que frente a la opinión freudiana de que el inconsciente, como demostraban los sueños, era una reserva de imágenes, obtenidas de recuerdos reprimidos, Clement Greenberg sostenía que, en los pintores, los garabatos inconscientes producían, como mucho, formas y colores con un parecido “esquemático”, es decir, plano y abstracto, en lugar de un parecido “realista” vinculado a fenómenos reales. En el límite, dichos garabatos podían ser completamente abstractos. Olivares llega a una *desenvoltura pictórica* que es, por un lado, la que le aparta de lo “literario” o de la referencia exacta⁷ y, al mismo tiempo, le permite atender a los detalles sin caer en lo anecdótico. Sabe, de sobra, que hay que adentrarse, sin miedo, en lo que llamaremos, con Bergamín, la *musaraña* de la pintura⁸: aprender a perderse, dejar que los pasos nos lleven por *donde quieren*.

Tomadas en relación al movimiento de desterritorialización, todas las territorialidades son –afirma Deleuze- equivalentes. “Pero hay una especie de esquizoanálisis de las territorialidades, de sus tipos de funcionamiento. Aún si las máquinas deseantes están del lado de la gran desterritorialización, es decir del camino

⁴ Daniel Arasse: *El detalle. Para una historia cercana de la pintura*, Ed. Abada, Madrid, 2008, p. 382.

⁵ “Control y azar, geometría y contingencia, son términos contrarios que comparten plano en la pintura de Juan Olivares” (Javier Hontoria: “El mirar detenido de Juan Olivares” en *Juan Olivares. Embastar l’espai*, La Gallera, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2008, p. 20).

⁶ David Maclagan: “Solitude and Communication. Beyond the Doodle” en *Raw Visión*, nº 3, Verano de 1990.

⁷ Greenberg quería que la pintura se liberara totalmente de la literatura y que, al mismo tiempo, las palabras fueran usadas en un acercamiento a lo que denominó “margen de significado”, pero sin caer nunca en la especificidad de la referencia, cfr. “Towards a Newer Laocoon” en *Partisan Review*, Julio-Agosto de 1940.

⁸ “No busquéis en los diccionarios a esta musaraña a la que vengo ahora a referirme. No es un bicho viviente. No es animal ni espíritu: teniendo, sin embargo, como tiene, algo de las dos cosas. Es, como la quimera de Balzac, como la idea platónica, un extraño monstruo invisible que escapa a toda figuración plástica, como a toda definición poética. La musaraña de la pintura es ese monstruo, de cuya existencia real duda el pintor mismo, pero en cuya esperanza o pensamiento vive, y de cuya sustancia de fe alimenta sus teorías. A las musarañas de la pintura no las encontraremos por eso en los museos. [...] La musaraña, que no es ni musa ni tela de araña en el pensamiento del pintor, es aquello en lo que el pintor piensa sin saber cómo ni por qué, cuando no está pintando; pero de cuyo vago pensamiento originará su pintura misma. El pintor que sigue pensando en esas sus musarañas cuando pinta, no pinta, enmaraña o enmusaraña el lienzo o tabla o pared, sobre la que deja, de se modo, vagar su pensamiento. La musaraña del pintor no coincide nunca en el tiempo y en el espacio con su obra pictórica” (José Bergamín: “Musaraña de la pintura (Aguja de navegar bultos, sombras y claridades)” en *La importancia del demonio y otras cosas sin importancia*, Ed. Júcar, Madrid, 1974).

del deseo más allá de las territorialidades, aún si desear es desterritorializarse, es necesario decir también que cada tipo de territorialidad es apta para soportar determinado género de índice maquínico. El índice maquínico es aquello que, en una territorialidad, sería apto para hacerla huir en el sentido de una desterritorialización. En los índices que corresponden a cada territorialidad se puede evaluar la fuerza de desterritorialización posible en ella, es decir lo que soporta el flujo que huye. Huir, y huyendo hacer huir algo al sistema, un cabo. Un índice maquínico en una territorialidad es lo que mide en ella la potencia del huir haciendo huir los flujos. Desde este punto de vista, no todas las territorialidades son equivalentes”⁹. Cuando me enfrenté, por vez primera, a la pintura de Juan Olivares insistí en su dimensión de *planitud*, colocándole en la estela de la estética modernista, perdiendo de vista que en su proyecto latía un interés especial por la especialización tridimensional. Desde sus pequeñas esculturas de pared hasta el espectacular proyecto *Embastar l’espai* en La Gallera de Valencia (2008) que le permitió *pensar las posibilidades del espacio*¹⁰, Olivares ha planteado una rigurosa *expansión de la pintura*. Ha sabido sintetizar su interés por lo fotográfico con su deriva por la ciudad, su afán por ir más allá de cuadro con el diálogo con los ámbitos arquitectónicos. No podemos perder de vista que, en cierto sentido, la pintura enmascara el espacio. “Y qué es –pregunta Slavoj Zizek- el arte (el acto de pintar) sino un intento de *déposer*, “establecer” en la pintura esta dimensión traumática, de exorcizarla al externarla en la obra de arte”¹¹. Aquel regreso a lo real propuesto por las *instalaciones*¹² es asumido por la pintura, entendida por algunos como un *generic art*¹³. Juan Olivares dibuja el espacio con sus piezas tridimensionales pero teniendo en cuenta que su deseo de *desbordar* el cuadro no supone, en ningún caso, dejar de lado la pintura. Antes al contrario, consigue *reforzarla*, actuando siempre de una forma sencilla y sin pretenciosidad, intensa pero evitando lo desproporcionado.

Volvamos a la consideración de Lacan de las cosas no se barajan en la dialéctica entre la superficie y lo que está más allá. Partimos del hecho de que, ya en la naturaleza, algo, por ejemplo un *gesto*, instaura una fractura, una bipartición, una esquizia del ser a la cual éste se adecua. En vez de ese deseo del hombre que es el deseo del Otro se trata de una especie de deseo *al* Otro, en cuyo extremo está el *dar-a-ver*. El apetito de la mirada debería proporcionar sosiego, pero sólo tenemos el laberinto, la disonancia, el vértigo óptico. No nos puede interesar lo Neutro¹⁴, lo que nos atrapa es, aunque parezca

⁹ Gilles Deleuze: *Derrames. Entre el capitalismo y la esquizofrenia*, Ed. Cactus, Buenos Aires, 2005, pp. 35-36.

¹⁰ “Me apetece mucho trabajar pensando en las posibilidades del espacio, no utilizarlo como mero contenedor de obra. Precisamente La Gallera motiva y obliga a realizar un proyecto específico. Pensar el espacio y sus características como propio soporte de la obra” (Juan Olivares citado en Vicente Lucas Castelló: “Hilvanar el espacio” en *Juan Olivares. Embastar l’espai*, La Gallera, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2008, p. 13.

¹¹ Slavoj Zizek: *El acoso de las fantasías*, Ed. Siglo XXI, México, 1999, p. 33.

¹² “La instalación [...] constituye la operación última mediante la que el arte escapa a las evidencias desprovistas de realidad de lo cotidiano (evidencia de las palabras, evidencia de la arquitectura, evidencia de las imágenes...) para convertirlas en su materia prima. Dicho de otra manera, se sitúa en el lugar opuesto no sólo a cualquier operación de ficción, sino también a cualquier operación de desciframiento, de elucidación del misterio: es más bien una especie de regreso a lo real (penoso y difícil regreso si nos fijamos en los artificios y en las complejidades de nuestro entorno actual, esta mezcla de ciberespacio y de estereotipos, de palabras obligadas y de fórmulas convenientes)” (Marc Augé: “Del espacio a la mirada: ¿qué es un objeto de arte?” en *Ficciones de fin de siglo*, Ed. Gedisa, Barcelona, 2001, p. 126).

¹³ Cfr. Barry Schwabsky: “Painting in the Interrogative Mode” en AA.VV.: *New Perspectives in Painting*, Phaidon Press, Nueva York, 2003, p. 5.

¹⁴ “Lo Neutro consistiría en confiarse a la banalidad que está en nosotros o más simplemente, reconocer esa banalidad. Esa banalidad (ya lo he sugerido al decir que los grandes sufrimientos (los duelos) atraviesan fatalmente los estereotipos de la humanidad), esa banalidad se experimenta y se asume en el

demencial, lo *incómodo*. La pintura de Juan Olivares sintoniza con la defensa que Carl Einstein hacía de la *a-causalidad* que hace del cuadro una concentración de sueños y que rompe la jerarquía de valores de lo real¹⁵. En cierto sentido, las imágenes sirven de consuelo ante la imposibilidad de aprehender el mundo, si, por un lado, revelan una suerte de *homeopatía de la angustia*, también dan cuenta del placer de estar corporalmente en el mundo. “Las imágenes convierten al mundo en un relato inagotable, siempre idéntico y siempre renovado, introducen lo inteligible o la mirada allí donde reina la incoherencia o lo invisible. Al deformar el flujo de lo real o de los trazos de las cosas, deforman el contenido, pero ofrecen, de estas realidad inaprensibles de otro modo en su espesor y complejidad, una imagen que permite el inicio de una comprensión o, al menos, de un mayor acercamiento”¹⁶. Puede que tengamos que cerrar los ojos para ver. Eso podría suponer que lo necesitamos es el tacto de lo real ya sea para comprobar que ahí enfrente está una pared o para ver, de otra manera, esa vacío que nos mira¹⁷. “Desilusionado, a cielo abierto, el universo contemporáneo se divide entre el *hastío* (cada vez más angustiado por perder sus recursos de consumo) o la *abyección* y la *risa estridente* (cuando sobrevive la chispa de lo simbólico, y fulmina el deseo de palabra”¹⁸. Predomina todavía una suerte de “metafísica de la ausencia”¹⁹: la realidad que consistiría en lo oculto que se escapa. La *infinitud* afecta a todo: el deseo, el discurso, el diálogo e incluso lo sublime. Y, sin embargo, lo que nos hechiza no es otra cosa que lo romo, esto es, estamos narcotizados por el abismo de la banalidad²⁰. El

contacto con la muerte: sobre la muerte nunca hay nunca más que pensamientos banales” (Roland Barthes: *Lo Neutro. Notas de cursos y seminarios en el College de France, 1977-1978*, Ed. Siglo XXI, Buenos Aires, 2004, p. 135).

¹⁵ “Uno cosa es importante: quebrantar lo que se llama realidad por medio de alucinaciones no adaptadas, a fin de cambiar las jerarquías de valores de lo real. Las fuerzas alucinatorias producen una brecha en el orden de los procesos mecánicos, introducen bloques de “a-causalidad” en esta realidad que estaba absurdamente dada como una. La trama ininterrumpida de esta realidad está desgarrada” (Carl Einstein: “André Masson, étude ethnologique” en *Documents*, n° 3, 1929, p. 95).

¹⁶ David Le Breton: *Antropología del cuerpo y modernidad*, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 2006, p. 194.

¹⁷ Georges Didi-Huberman comienza el bellissimo libro *Lo que vemos, lo que nos mira*, comentando un pasaje de *Ulises* de Joyce que concluye con la frase “shut your eyes and see” (“cerremos los ojos para ver”): “¿Qué significa? Al menos dos cosas. En primer lugar, al volver a poner en juego e invertir irónicamente proposiciones metafísicas muy antiguas, incluso místicas, nos enseña que *ver* no se piensa y no se siente, en última instancia, sino en una experiencia del *tacto*. Con ello, Joyce no hace más que indicar por anticipado lo que constituirá en el fondo el testamento de toda fenomenología de la percepción. “Es preciso que nos acostumbremos”, escribe Merleau-Ponty, “a pensar que todo visible está tallado en lo tangible, todo ser táctil prometido en cierto modo a la visibilidad, y que hay, no sólo entre lo tocado y lo tocante, sino también entre lo tangible y lo visible que está incrustado en el encaje, encabalgamiento”. Como si el acto de ver finalizara siempre por la experimentación táctil de una pared levantada frente a nosotros, obstáculo tal vez calado, trabajado en vacíos. “Si uno puede meter sus cinco dedos a través, en una reja, si no en una puerta”... Pero este texto admirable propone otra enseñanza: debemos cerrar los ojos para ver cuando el acto de *ver* nos remite, nos abre a un *vacío* que nos mira, nos concierte y, en un sentido, nos constituye” (Georges Didi-Huberman: *Lo que vemos, lo que nos mira*, Ed. Manantial, Buenos Aires, 1997, pp. 14-15).

¹⁸ Julia Kristeva: *Poderes de la perversión*, Ed. Siglo XXI, México, 1988, p. 177.

¹⁹ “En nuestro tiempo, al parecer, vivimos el fin de la historia, del pensar y del inconsciente: después de Heidegger y bajo su influencia, al inconsciente ya no se lo busca en lo “real”, sino en lo que está ausente, en lo otro, “en-lo-que-se-sustrae-siempre-a-su-captura-conceptual”. Y en éstas, la apelación a lo otro, a lo oculto más allá de la cultura es todavía, con plena seguridad, una apelación a la metafísica” (Boris Groys: *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultura*, Ed. Pre-textos, Valencia, 2005, p. 199).

²⁰ “Lo Neutro consistiría en confiarse a la banalidad que está en nosotros o más simplemente, reconocer esa banalidad. Esa banalidad [...] se experimenta y se asume en el contacto con la muerte: sobre la muerte nunca hay más que pensamientos banales” (Roland Barthes: *Lo neutro. Notas de cursos y seminarios en el College de France, 1977-1978*, Ed. Siglo XXI, Buenos Aires, 2004, p. 135).

furor épico del arte se topa con el vértigo de los simulacros propio de nuestra cultura²¹. Juan Olivares quiere *hilvanar el espacio*, esto es, trenzar en sus obras la sensación mágica que puede ofrecernos la vida, apartarnos de lo “literal”, de aquella realidad transformada, mediáticamente, en show para hacernos ver no tanto lo invisible cuanto aquello que podríamos conseguir si *potenciáramos nuestra capacidad visionaria*.

Matisse confesó que pintaba objetos pensados con medios plásticos: “Si cierro los ojos –apunta el gran maestro del color-, vuelvo a ver los objetos mejor que con los ojos abiertos, privados de sus pequeños accidentes. Eso es lo que pinto”. La cuestión del detalle está sin duda alguna en el centro de la reflexión de los artistas que desempeñaron un papel primordial en la invención de la pintura moderna. Matisse señala que el interés del artista se ha centrado en el desarrollo de los detalles y de las formas secundarias precisamente durante los periodos de decadencia y que, en cambio, en todas las grandes épocas, se ha dado prioridad ante todo a lo esencial de la forma, a las grandes masas y a sus relaciones. Sin embargo, no es precisamente “decadente” el afán de sacar partido de lo periférico o accidental, ni es banal confiar en los encuentros. El detalle es, en sentido estricto, un regalo y, tal vez, el mejor de todos los “presentes” sea el tiempo. Pero también, como indica Olivares, aprender a perder el tiempo y gozar de ello²². Se trata de *dejar que algo fluya más*, de conseguir crear un *campo de formas/fuerzas*²³. No se trata de demorarse manieristamente en los detalles en los que acaso ya no anide ninguna divinidad, sino de intentar que *pasen cosas* que no estaban pre-*vistas*. Juan Olivares no deja de desplegar una pintura que es, al mismo tiempo, ensoñación y deseo de estar despierto, detalles laberínticos y totalidad magmática: “En mi caso los estímulos que me inducen a pintar no tienen una jerarquía establecida, pueden revelarse en cualquier momento, sólo hay que estar despierto, tener un ojo con apetito, sensible y permeable. Me identifico

²¹ “El simulacro es un objeto hecho, “un artefacto”, que si bien puede producir un efecto de semejanza, al mismo tiempo enmascara la ausencia de modelo con la exageración de su hiperealidad. [...] El triunfo moderno del simulacro sustituye la realidad por la apariencia de lo real. Desde la perspectiva de la historia de las ideas estéticas, el simulacro proclama el triunfo de los artefactos-fantasmas y marca la crisis de la concepción de la obra como imitación de un modelo” (Victor I. Stoichita: *Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*, Ed. Siruela, Madrid, 2006, pp. 12-13).

²² ““Pérdida del tiempo. En la deriva urbana [apunta Juan Olivares], en el vagabundeo transeúnte, me reconcilio con la sensación de perder el tiempo y, a la vez, pienso en el *tempo lento* de la pintura que no tiene miedo a perderlo”. Pérdida del tiempo, del histórico lineal en todo caso, entendido como sucesión de *causalidades estéticas* sobre todo, donde la teleología de la modernidad se dispersa en miríadas de intereses concretos. Pérdida del tiempo que entre sus manos se somete a un plegado inesperado por medio del cual puntos distantes del pasado se proyectan en direcciones inesperadas, explicándose así de manera estimulante e inédita. [...] Sus momentos más emocionantes animan el deambular de Juan Olivares por el “museo imaginario” que se construye paso a paso”: “Algunos de los mejores momentos –dice en otra de sus notas fechadas en París hace cinco años- pasan en detalles vulgares, cotidianos y urbanos. Es la propia belleza del instante, fugaz y casual. Un momento inesperado, en cualquier lugar. Repentino, todas las cosas interesantes lo son”” (Óscar Alonso Molina: “Un discreto movimiento. (Notas sobre la pintura reciente de Juan Olivares)” en *Juan Olivares. Gramática del azar*, Galería Valle Ortí, Valencia, 2007, pp. 30-31).

²³ La noción de *campo de formas* de Carl Einstein ilumina, anacrónicamente, el imaginario de Olivares: “Un *campo de formas*, según Carl Einstein es más que una simple “fórmula estética del estilo” considerada como el volver a decir lo real o la sustancia “bajo otra forma”. Inventar un nuevo campo de formas, es inventar un *campo de fuerzas* capaces de “crear lo real”, de “determinar una nueva realidad a través de una forma óptica nueva”. Modo de decir que el cuadro –y antes que nada el cuadro cubista- no tiene que representar, sino *ser, trabajar* (casi en el sentido freudiano del término, pero también en el doble sentido de agonía y del parto). Este trabajo se efectúa en la incesante dialéctica de *descomposición* fecunda y de una *producción* que jamás encuentra reposo ni resultado fijo, justamente porque su fuerza reside en la apertura inquieta, en la capacidad de insurrección perpetua y de autodescomposición de la forma” (Georges Didi-Huberman: *Ante el tiempo*, Ed. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2005, pp. 268-269).

emocionalmente con todo lo que me rodea, sea una taza de café, una canción o una conversación con un amigo, como bien dice el director de cine Wong Kar Wai. No busco lo trascendente, busco algo más cercano, cotidiano y sincero. Un instante huidizo, destellos cotidianos, pequeñas emociones que incitan a pintar²⁴. No cabe duda de que la pintura está muy cerca de lo que acontece, del fluir de las cosas. Olivares busca, en lo azaroso, en eso que bien podría pasar inadvertido, un *momento perfecto y fugaz* “en el que de alguna manera sales colmado”. Imágenes accidentales, metropolitanas, sintonizando con lo que pasa, incluso con esa nada que alimenta el tsunami de la televisión²⁵. El destello cotidiano despierta las emociones e impulsa a generar una obra que es, en sentido profundo, un tejido poético²⁶. El encuentro que tiene la potencia inesperada del relámpago²⁷ sobrepasa el marco de la pintura para “punzarnos” con sus detalles. “La sorpresa –como escribiera Barthes- es el tímido comienzo del gozo”.

²⁴ Juan Olivares citado en Vicente Lucas Castelló: “Hilvanar el espacio” en *Juan Olivares. Hilvanar el espacio*, La Gallera, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2008, p. 12-13.

²⁵ Juan Olivares cuenta que durante un mes en 2007 estuvo realizando, en Nueva York, una serie de fotografías a un televisor que se encontraba en su apartamento: “jugaba a sintonizar y “resintonizar” el televisor provocando accidentes con la imagen, que inmediatamente fotografiaba” (Juan Olivares: texto publicado en *Juan Olivares. Embastar l’espai*, La Gallera, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2008, p. 162).

²⁶ Pienso en los poderosos cuadros que expone en la galería de Isabel Hurley con títulos que son toda una declaración de principios: “Ojo agitado”, “Hilo emocional” o “Barricada poética”.

²⁷ “Bien, pongamos por caso que Juan respondiera como hizo Willem de Kooning cuando a principios de los años sesenta le preguntaron sobre el contenido de sus cuadros y éste respondía que se trataba de una “impresión efímera de algo, un encuentro relámpago”, añadiendo a renglón seguido que “puede ser pequeño, muy pequeño, el contenido”. De Kooning trabajaba entonces en una serie de lienzos, las *Highway Paintings*, en los que el paisaje aparecía como motivo, como si fueran meditaciones acerca de aquello que su mirada descubría en la realidad, en el exterior, en lo de afuera; emociones que pintaba al volver al estudio después de recorrer en coche los caminos que iban de la gran ciudad a los suburbios, a través de espacios de transición, de ámbitos extremos, y de regreso a Nueva York” (Ricardo Forriols: “Olivares song” en *Juan Olivares. Huellas visuales*, Galería Pilar Parra & Romero, Madrid, 2005, p. 17).