

EL MIRAR DETENIDO DE JUAN OLIVARES

Tarde o temprano tenía que ocurrir. Los ensayos que Juan Olivares venía realizando en el ámbito de lo tridimensional ya dejaban entrever que sólo era cuestión de tiempo, de dar con el espacio adecuado para que su pintura se manifestara como lo que realmente es, sustancia en flujo constante, materia activa que se define en morfologías diversas en función de sus estados. Plástica viva que se recoge o se expande, enérgica o sutil, en la superficie concentrada del lienzo o en la extensión ilimitada del espacio y la arquitectura. La amplitud de registros de esta pintura última es manifiesta y en ella se reúnen hoy todos los elementos que la han sustentado desde sus inicios. La cronología de su trabajo nos muestra una evolución ordenada y coherente desde aquellos primeros cuadros expuestos en Madrid en torno al año 2001, lienzos trufados de alusiones a estructuras y armazones, tan importantes en su trabajo como el uso del color, más discreto entonces, cada vez más encendido en fechas más recientes.

Centrémonos ya en esas primeras estructuras. Es necesario detenerse ante ellas pues han de interpretarse como punto de partida de mucho de lo que ocurrirá más adelante. Suspendidas en espacios abiertos y animadas por el azar, estas formas de trazo negro sugerían esqueletos de volúmenes prismáticos. Parece clara la necesidad del pintor de introducir referencias al dibujo, un ejercicio que entonces cobraba enorme protagonismo como elemento formal, recurso elemental en una organización espacial que gravitaba en torno a estos armazones. A veces leves y borrosos y otras veces mucho más rotundos, concentraban en torno a sí registros de mucho mayor calado pictórico: los firmes barridos que el pintor realiza con brochas quemadas y que semejan arañazos sobre la superficie; el recorrido libre y caprichoso de la línea blanca, más pastosa, aplicada directamente desde el tubo; las tímidas salpicaduras o las todavía breves concesiones al campo de color.

No debemos negar la austeridad cromática de esta pintura primera. En muchos de estos cuadros Juan Olivares se inclina por diferentes opciones dentro del color amarillo. Las aún discretas zonas cromáticas son atravesadas por un movimiento de procedencia matisiana, aquél recuperado por el De Kooning tardío, bandas que imponen un ritmo musical frente a las formas tridimensionales negras, más frías, y comienza a adivinarse

así la disputa de rangos a la que hoy asistimos. Porque el trabajo que realiza hoy Juan Olivares camina entre la vinculación a una filiación posmoderna del ejercicio pictórico y la adhesión a una tendencia de presencia incuestionable en el panorama de hoy, aquélla que sitúa a la pintura no ya sólo fuera de sus márgenes tradicionales sino que asume como suyos planteamientos antaño pertenecientes en exclusiva a otras disciplinas.

En este sentido, desde el arranque de su trayectoria se ha hablado acertadamente de la presencia de diferentes temporalidades en un mismo trabajo¹, desde el temblor de la línea inicial del dibujo hasta la vibración del campo de color, y no responde esto a un deseo de ir buscando un camino propio sino a la necesidad de ir dando forma a los diferentes recursos, de comprobar el comportamiento de unos con otros, propiciando diálogos entre posturas aparentemente dispares. Es así como debemos entender la armonía entre los negros volúmenes de naturaleza escultórica, reminiscentes de jaulas, y las zonas de mayor densidad pictórica. Jaulas, dicho sea de paso, por las que corre libremente el aire.

Las superficies abiertas que caracterizan los cuadros realizados y expuestos en torno a 2001 dan paso a una intención más clara de investigar la noción de campo de color, manifiesta en sus trabajos de 2003. Y, sobre todo, de explorar otras combinatorias cromáticas, más allá de la sobria y sucinta gama de amarillos, negros y almagras, este último utilizado no para imprimir, a la manera tradicional, sino que es elevado a la categoría de color. A ésta se unen ahora tonalidades diversas de añiles, verdes y rosas que contribuyen en la creación de superficies más vibrantes y dinámicas. Llama la atención en los nuevos cuadros una cierta inversión de los parámetros hasta ahora enunciados. Los volúmenes prismáticos siguen presentes pero ya no son la estructura rígida de trazo negro, el signo recurrente e identitario de los cuadros anteriores. Son ahora formas más dúctiles que ceden ante el empuje de los campos de color, protagonistas, así, de unas superficies en la que siguen conviviendo registros pictóricos diversos, relacionados entre sí a través de la cita, y en las que se hace visible, además,

¹ **Fernando Castro Flórez: “Paseos de la mirada. Sobre la pintura de Juan Olivares”. Catálogo de la exposición en la galería Pilar Parra, 2001. Pag. 10.**

una cierta pulsión geométrica con una presencia inusitada de ángulos rectos y de zonas monocromas primarias.

Control y azar, geometría y contingencia, son términos contrarios que comparten plano en la pintura de Juan Olivares. El recorrido causal e incierto de la línea que sobrevuela el plano geométrico ha sido una constante en la pintura española de las dos últimas décadas, en especial en la obra de artistas como Broto, Campano o Uslé durante los años noventa. Olivares asume esta *praxis* como punto de partida para una serie de experimentos realizados en torno a esta segunda etapa, tentativas de raíz escultórica que nacen de aquellos volúmenes negros y que serán antecedente de lo que ocurre hoy en la planta circular de La Gallera.

Ese vuelo de la línea es la cristalización sobre el plano pictórico del recorrido fortuito de la mirada. Si recuperamos el ejemplo de Juan Uslé, podemos comprobar cómo el trazo suntuoso y arabesco que se impone sobre la superficie reticular de sus lienzos puede remitirnos al movimiento caprichoso y colectivo de los viandantes sobre la rígida estructura urbanística de Manhattan. Como en esas imágenes aceleradas que capturan el ritmo nocturno y trepidante de la ciudad, y que se condensan en líneas incandescentes, la mirada de Juan Olivares adquiere presencia física y se hace visible a través de pequeños ejercicios escultóricos. Es significativa la elección de estos materiales: esponja de PVC, maderas, trozos de aluminio, todos ellos fácilmente manipulables, que el artista trabaja creando composiciones de una flexibilidad asombrosa. Dobla el aluminio como si fuera un cartón, la madera se adapta con sencillez al conjunto y la esponja perfila su aéreo recorrido, dinámico y fútil. Este revolotear de la esponja de PVC es como el vuelo mismo de la mirada. Pasea el pintor la ciudad y cualquier gesto del azar tiene un sentido. Tiene en Klee a un referente ineludible en su empaparse del momento y del lugar y en el efecto que la más leve variación lumínica tenía, decía, en la nitidez de todas las formas. En la experiencia vital de Juan Olivares la ciudad impregna la mirada. Como escuchar una canción desconocida de fondo y encontrarse al rato silbándola, ya tuya, cualquier cosa sirve.

La obra última de Juan Olivares es una sucesión de todos estos momentos, más o menos pequeños, siempre cruciales. Es significativo uno de sus últimos conjuntos de trabajo, tan experimentales, que constituyen la apertura de una nueva vía. “Son -nos dice

Olivares- ejercicios narrativos que se encuentran muy cerca de la realidad, de lo que acontece, que no siempre se formalizan en pintura. Son imágenes ‘accidentales’ extraídas de un proceso de sintonización y ‘desintonización’ de la televisión”. El artista provoca leves disfunciones en la realidad, pequeñas alteraciones que congela en imágenes a caballo entre realidad y abstracción en un luminoso delirio cromático. La realidad como soporte, como instrumento de trabajo de primera necesidad.

Pero no quisiera dejar ya de lado estos pequeños ejercicios escultóricos, frágiles y austeros, la materialización misma de un instante cautivador. Trabajos como *Satchmo* (2008) o *Mary Poppins* (2008) nos hablan de ese recorrido indiscriminado de la mirada, con la esponja de PVC en azaroso e incontrolado movimiento, susceptible siempre de variar su ritmo y su itinerario. Son actitudes inspiradas en el gesto surrealista, grafías que remiten a una escritura convulsa de ritmo inusitado pero certero y que en muchos casos devienen formas, como decía, musicales deudoras, también, de Miró. Son estas pequeñas piezas, y a veces no tan pequeñas, las que han inspirado la pieza que hoy presenta Juan Olivares en La Gallera, trabajos que a su vez nacen en las estructuras prismáticas que avanzábamos al principio de este texto.

Para entender el sentido de esta instalación pictórica en el espacio de la Gallera, una superficie octogonal de dos niveles, debemos prestar atención a las evoluciones que ha experimentado su pintura sobre el plano, sea lienzo o papel, soportes que el pintor utiliza indistintamente. Siguen presentes las alusiones a diferentes estrategias, en esa voluntad de citar que ya estaba presente en sus trabajos primeros. Cuadros como *Cantidades de memoria*, de 2007, son una amalgama de referencias que se solapan y vibran en ritmos e intensidades análogos. Hay, como veíamos, un atento trabajo de veladuras, vemos salpicaduras decididamente contenidas, campos uniformes de color y un nuevo elemento, una suerte de red, que está presente en muchos de los nuevos cuadros.

Buena parte de las capas cromáticas, de elementos, en definitiva, integradores de la pintura de Juan Olivares se definen ahora desde una ilusión de acumulación, de materia superpuesta. Podrían entenderse estos cuadros como un acopio de experiencias, de momentos vitales que se apilan sobre las distintas superficies. Podrían, también, tener su origen en el enorme número de realidades con las que convivimos a un tiempo, como

las ventanas abiertas en la pantalla del ordenador, que se acumulan ante nosotros y que, al desplegarse, nos sitúan ante el palimpsesto trepidante de lo cotidiano.

Tensiones cromáticas y tensiones compositivas coexisten, decíamos, en estos cuadros últimos. Se suceden registros antitéticos que dan fe de la amplitud de opciones que maneja el artista. *Todo es espejo*, de 2007, es un enorme campo de color azul sobre el que se disuelven islas de color que no son sino levísimos asomos de luz detenida, de destellos cotidianos, como le gusta decir a Olivares. En *Escena Callejera II*, también del año pasado, me acuerdo de los lugares acotados de José Guerrero mientras que la brillante superficie de los *Anillos de humo* (2007) nos devuelve al estallido de color de la tradición pop española. Y entre las sucesivas realidades sólo aparentemente superpuestas, esa alusión a las redes, que en cuadros como *Termita visual* (2006) se expresan con claridad. Juan Olivares quizá hable de las posibilidades del tránsito, de la sugestión de espacios a los que sólo la mirada es capaz de acceder. Son tramas que se extienden como zonas geográficas que se visibilizan como un contraste entre zonas positivas y negativas con las diferentes realidades que fluyen sobre y por debajo de ellas.

Trabajos sobre papel, pintados en los últimos dos años, jalonan el segundo nivel de La Gallera en todo su perímetro y se asoman a la gran pieza central, centro y germen del proyecto, y cristalización de todo lo hablado hasta ahora. Es aquí donde se materializa el gesto definitivo de Juan Olivares, la solución lógica que, como avanzábamos, no podía tardar en llegar.

*

*

*

Desde que Robert Rauschenberg realizara su primer *Combine* en el verano de 1954 (*Untitled*, 1954) uniendo un lienzo bidimensional con un trozo de vidriera, la deriva de la pintura tridimensional ha sido tan prolífica como heterogénea. La decisión de Rauschenberg de ensamblar objeto y pintura y de introducir en el dominio de lo puramente estético nociones cotidianas, humanas o autobiográficas a través de formas de carácter escultórico ha tenido resonancias evidentes en la década de los noventa y en la actualidad. En una línea similar a la de Rauschenberg, es bien conocido el trabajo de dos mujeres pintoras, la americana Jessica Stockholder y la alemana Katharina Grosse

quienes vienen interviniendo espacios (expositivos y también del ámbito cotidiano; no hay que olvidar que Stockholder pintó el jardín de su casa de azul en uno de sus trabajos más conocidos) a través de pintura mural y objetos. Más tendente a lo objetual la primera y más apegada al espacio global la segunda, son dos de las grandes renovadoras de las relaciones entre pintura y contexto arquitectónico. En 2004, Katharina Grosse, en uno de sus más rotundos trabajos, introdujo una cama en el Magasin 3 de Estocolmo, uno de los centros de arte suecos más relevantes, e intervino todo el espacio, cama incluida, con pintura acrílica. La pintura ejercía así el papel unificador del objeto y el espacio contextual.

Son Stockholder y Grosse dos de los mejores ejemplos de esta pintura expandida, práctica que ha tenido un eco importante en generaciones sucesivas. Si nos atenemos al caso español, jóvenes artistas como Carlos Maciá o Esther Mañas, son claros representantes de esta tendencia. Juan Olivares, buen conocedor de los trabajos de ambas artistas, guarda muchas analogías con las dos pero de algún modo ha abierto un camino propio que le hace distanciarse de su marco de influencia. Si en los trabajos de las artistas mencionadas hablamos de las relaciones entre pintura y objeto y, por tanto, de pintura con contexto arquitectónico, hemos de afirmar, no sin rotundidad, que en la obra que aquí presenta Juan Olivares es la propia pintura la que deviene objeto, un fluir cromático que varía su naturaleza hacia un estado escultórico y que se hace visible a lo largo y ancho de la arquitectura de La Gallera.

Conecta, más bien, Juan Olivares con esa otra línea de artistas que trabajan en torno a una idea orgánica de la pintura, que no es otra que la de un fluido vivo y dúctil que se desplaza libremente. En este sentido, es el pintor argentino Fabian Marcaccio uno de los que con mejor criterio ha logrado incorporar a la pintura las propiedades del resto de disciplinas no sin dotarlas, en su caso, de connotaciones sociopolíticas. La pintura como magma informe en vibrante efervescencia que al enfriar provoca superficies si no agrestes sí de un intensa rugosidad. En el Patio de las Atarazanas sevillano, con motivo de la II Bienal de Sevilla, Marcaccio presentó una pieza de suelo que se percibía como una ardiente extensión de lava, un territorio impracticable, geografía irregular, roja y palpitante.

Juan Olivares también recurre a esa pintura híbrida y condensa todo su repertorio formal en una superficie de vinilo que se extiende desde uno de los muros de La Gallera hacia el centro de la sala. Es una pintura que se desplaza lentamente invadiendo el contexto, dejando que los diferentes recursos que la integran se anuden y se solapen. Otra vez los barridos y campos de color, dibujo y salpicaduras, entreverados en su nuevo sentido espacial, sirven de contexto, de plataforma para la estructura de aluminio que se yergue en sentido vertical. Se condensan en esta forma amarilla muchos de los intereses a los que antes me refería, en particular aquéllos relacionados con la deriva cotidiana del artista, la asunción de lo vivido y la inclinación del artista a dar forma física a la experiencia.

Yo imagino al artista caminando por la calle y sorteando uno de esos pequeños monolitos de forma semicircular, que en Valencia son de color amarillo. Imagino a Juan Olivares cautivado tras la fugaz intromisión de tan cotidiana imagen en su camino y supongo que ni siquiera se giraría a mirarlo de nuevo de tan familiar que resulta. Es sencillamente cómo ha sido percibido en ese momento y en ese lugar, y cómo se ha hecho fuerte en la retina y, por tanto, en la memoria como podría haberlo hecho la marca de un frenazo sobre el tórrido asfalto valenciano, o el rojo correr del coche de bomberos. Y tengamos en cuenta que no es sólo lo que mira Olivares lo que se yergue en dirección ascendente en el espacio de La Gallera. Es el acto mismo de mirar.

Javier Hontoria. Madrid, finales de mayo de 2008