

## UN DISCRETO MOVIMIENTO

### (NOTAS SOBRE LA PINTURA RECIENTE DE JUAN OLIVARES)

ÓSCAR ALONSO MOLINA

El “distanciamiento con respecto al yo privado” del que habla Greenberg equivale a un esfuerzo de objetividad, pero esta objetividad, que él pone entre comillas, y la analogía que establece con el acto de razonar, no implica en absoluto que el juicio estético se convierta en un acto racional y deje de ser subjetivo, pues “subjetivo”, en este caso, significa esencialmente que el juicio estético sigue siendo pasivo e involuntario.

-Thierry de Duve-

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.

-Juan Olivares-

A pesar de su relativamente corta trayectoria, Juan Olivares, quien se presenta en nuestra escena artística como una voz firme y con presencia regular a través de exposiciones individuales desde justo antes del cambio de milenio, ha conseguido consolidar en este breve tiempo una dicción particular y distinguible que, más allá del asentamiento del estilo -probablemente prematuro en su caso, y poco deseable, además-, permite hablar hoy sin embargo del continuo [re]conocimiento en profundidad de un territorio experimental privado, un

conjunto definido de preocupaciones, así como la definición de una serie de problemas recurrentes con modelos recurrentes de resolución, que terminan funcionando como auténtico laboratorio formal y conceptual privado, donde el artista se maneja con demostrada soltura y sobre el cual asienta los *tema e variazioni* en que se despliegan sus series paso a paso.

Su obra más reciente, que hace pocas semanas pudimos ver anunciada en la última edición de ARCO en los *stands* de dos galerías, la valenciana Valle Ortí que ahora acoge la exposición que prologamos, y la madrileña Pilar Parra & Romero, marca muy sutiles pero no por ello menos decisivos movimientos de reajuste dentro de la norma reconocible ya establecida y fijada por su *firma*, conquistando así Olivares una vez más ese dominio característico de las *variaciones diferenciales* -por emplear la aguda expresión que Dubois acuñara para el perfil psico-creativo del Manierismo- que en este caso se encargan de “corregir” constantemente la morfoevolución (René Thom) de su pintura. No se trata, pues, de describir las obras como *productos* de una estética, “sino de destacar *un modo de producción*.”

Si es bien cierto que en la promoción de Juan Olivares son muy pocos los artistas vinculados específicamente a la pintura abstracta, una vez que se ha impuesto generacionalmente aquel paradigma que Knut Ebelling señalaba para la pintura postmoderna -“pintura entre y por encima de la pintura”-, superándose por una generalizada vocación multi e interdisciplinar -“pintura ente los medios”-, no lo es menos que resulta prácticamente imposible encontrar allí casos que se instalen con mayor o menor distancia

autoreferencial en las ya añejas tradiciones de la modernidad gestual y tachista, o incluso más ampliamente en las del informalismo o la pintura de acción, para convocar algún tipo de acontecimiento relevante, como lo hace nuestro protagonista hoy.

Así, al socaire de las nuevas y redefinidas abstracciones que inevitablemente han terminado por aflorar en el alambicado panorama revisionista de nuestros días, era de prever que tarde o temprano el ensañamiento antiformalista del que se alimentó cierto posmodernismo, llegando a adquirir hasta hace no mucho carácter de norma, sufriera él mismo una relectura que obligara a considerar de nuevo como operacionales – críticamente incluso- parcelas enteras que habían caído en el descrédito. Enrique Juncosa en este sentido leía hace no mucho la obra de Juan Olivares al hilo de esa “tradicción”, tan atendida por él, que hilvanan nombres hasta hace poco excéntricos, o cuanto menos refractarios, al devenir lineal del discurso neo-vanguardista de los setenta en adelante: nuestros Juan Uslé y Xavier Grau, o los internacionales Jonathan Lasker, Bernard Frize, Terry Winters, Philip Taaffe, Günther Förg, Helmut Dorner, Olav Christopher Jenssen, Ian McKeever, Domenico Bianchi, David Reed... entre algunos más, por no citar aquellos otros de generaciones anteriores cuya inserción en los discursos hegemónicos del momento contó a veces con mayores resistencias todavía, incluso a pesar del reconocimiento individual obtenido en cada caso: Sean Scully, Gerhard Richter, Per Kirkeby...

En concreto, de la cercanía con la obra de Uslé y Lasker, Juncosa deduce la forma analítica o reflexiva característica en las operaciones de Juan Olivares: si como el primero, tal como se puede comprobar en el aparataje fotográfico de ambos -hasta cierto punto comúnmente entendido como material de campo, recogida de datos, *vademécum*-, nuestro artista valenciano toma impulso inicial gracias a un repertorio específico de “inspiraciones” que le ofrecen datos fragmentarios proporcionados por la realidad (vallas, vigas, tubos, sombras, señales, toldos, andamios, cableado, material de construcción, etcétera), será en el segundo donde encuentre el modelo de violencia/energía necesaria para la reorganización de éstos en sintagmas netamente pictóricos, gracias a la combinación “no sólo de elementos formales distintos sino también estilos abstractos considerados contradictorios.” Y justo en este punto, retomando de nuevo a Dubois, cabría matizar la importancia de que semejante relectura transversal, donde ante la valoración del modelo se sigue una curvatura caprichosa, procediendo por una serie de variaciones que son al mismo tiempo manifestaciones de distancia, “no es decadencia, puesto que hay un refuerzo de las figuras, pero un refuerzo tal que las transforma en manías”. Y toda manía es, en principio, privada, personal, íntima.

En efecto, entre los rasgos más acusados del pintor de Catarroja encontramos ese extraño efecto de “comprensión” -con toda la ambivalencia del término- de las distintas sintaxis relacionadas con la abstracción expresionista, por distanciadas que éstas se hayan dado en la historia del arte. Distanciamiento: ironía, puesta entre paréntesis, suspensión del sentido mediante la detención del progreso temporal que supone llegar a comprender y

participar de cualquier concepto. Estas pinturas rezuman algo que podríamos considerar casi una reificación propia de la estética *pop* con respecto al espectro de pases mágicos, la danza, la acción de su propio hacerse, en la línea del mítico *Yellow Brushstroke* del año 1965 donde Liechtenstein encarnó su agudeza a la hora de criticar, o parafrasear a sus mayores, y que algunos años más tarde llevaría incluso a las tres dimensiones en una estupenda vuelta de tuerca.

Permítaseme una larga cita de Poul Erik Tøjner al respecto de estas obras míticas, que en su didascálica bien podríamos aplicar hasta el presente y el proceder de impulsos congelados, como al ralentí, con que se maneja Juan Olivares: “Por norma general, las pinturas de brochazo se asocian inextricablemente a una situación histórico-artística: la confrontación de Liechtenstein con la generación del expresionismo abstracto. Se interpretan como una deconstrucción de la idea del brochazo, o la pincelada, como prueba especial e íntima de la personalidad del artista, en la que Liechtenstein transforma el flujo y la materialidad gestuales en una suerte de técnica gráfica (como comentario curioso, podríamos añadir que él tenía que ejecutar un brochazo real sobre acetato y después proyectarlo sobre el lienzo porque no era capaz de ‘imitarlo’ dibujándolo). [...] Los brochazos de Liechtenstein son explosiones a cámara lenta. En tanto que la emisión repentina de energía de las explosiones oculta la fuente real de la energía, los brochazos amplían el proceso explosivo, lo estiran, le confieren una especie de desarrollo pero, por otro lado, no implican ningún tipo de narración.”

También Warhol, en algunas de sus series más perversas y mortificantes “apuntaba” por su parte hacia ese lado; como en su no menos mítico homenaje a Pollock, donde parodió con toda malicia el ideario de masculinidad implícito en el expresionismo abstracto. La primera *Piss painting*, realizada en el año 1961 y hoy destruida, de la cual sólo se conserva documentación fotográfica del *performance* de realización, donde el artista de la *Factory* se limitaba a actuar como director/*voyeur* de un grupo de jóvenes que orinaban sobre planchas metálicas preparadas (corre una leyenda de que incluso previamente había elegido el tipo de cerveza mexicana que daba los mejores resultados), abriría la serie que con el paso del tiempo más discretamente se daría a conocer como *Oxidation paintings*, muy rara vez expuesta, y sobre la cual Rosalind Krauss, en *El inconsciente óptico*, realizaría su difundida interpretación sobre la horizontalidad asociada al *dripping*.

En cualquier caso, y reconduciendo nuestro recorrido, tanto los límites interpretativos y de actuación que Liechtenstein o Warhol reubican, o no podrían entenderse al menos en toda su dimensión si antes no citamos, aunque sea de pasada, a ese tipo de gestualidad engañosa, de dubitativa intensidad, tan paradójica, que inmediatamente antes ensayaron dos nombres fundamentales que no podemos encasillar con facilidad ni en la generación de la escuela de Nueva York ni en la del *pop*. Nos referimos, claro está, a Johns y Rauschenberg, quienes serían los primeros en someter a sus contradicciones internas esa *pinclada expresiva* tan cara a Harold Rosenberg. “En un momento dado –dice este crítico- la tela empezó a parecerle a un pintor norteamericano tras otro una arena en la que obrar, más que un espacio en

que reproducir, reinventar, analizar o ‘expresar’ un objeto, real o imaginado. La tela sería para un acontecimiento no para un cuadro.” Así pues, el pintor no se acercaría a su caballete con una idea en mente, iba con material en la mano “para hacerle algo” a ese otro material que tenía delante, y de este modo, y sólo de este modo, “la imagen sería el resultado de este encuentro”, concluía Rosenberg en *La tradición de lo nuevo*.

Entendida así, la pintura deviene inseparable de la biografía, y su consecuencia más problemática y poco menos que inevitable resulta, parece obvio, la creación de mitos personales donde el baremo de calidad, tan caro a la ideología greenbergiana, por cierto, al cabo se ha de referir a criterios de autenticidad de la conducta original que debe reflejar un acto espontáneo, sentido, imbricado con la existencia concreta e intransferible, tan valiosa y única, del genio-autor. Así que el mismo Rosenberg, a pesar de su entusiasmo inicial se vio obligado a preguntarse en alguna ocasión, ante la deriva inauténtica de su soñado *acontecimiento* como mecanismo de radical transformación para el artista, que alcanzó casi la universalidad en poco tiempo: “Como no hay nada para ‘comunicar’, una firma original viene a parecer el equivalente de un nuevo lenguaje plástico. De un trazo el pintor existe como Alguien –por lo menos en la pared-. Que ese Alguien no es él parece no venir al caso [...] ¿Entonces qué queda?”

Lo que queda casi cuatro décadas más tarde son propuestas como las de Juan Olivares, donde la herencia tardomoderna se erige en la cantera base para una lenta, inteligente y sofisticada reestructuración del medio original, a la

búsqueda de poder 'comunicar' todavía algún tipo de mensaje que no necesariamente ha de pasar por la voz interior como medio privilegiado de articulación. Y no es poco; ni dramática ha de interpretarse semejante readaptación de la perspectiva de su actuación, y en realidad de la de tantos artistas de recientes generaciones que se encuentran con un legado tan denso y oprímeme (*anxiety of influence*, diría Bloom) como, en ocasiones, injustamente jerarquizado. Encuentro cómo el propio artista en lo expresa de manera discreta en una de las notas privadas que ha puesto a mi disposición: "Pérdida del tiempo. En la deriva urbana, 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. De hecho, cómo interpretar mejor sus vagabundeos metropolitanos a la búsqueda de retazos inconexos desprendidos de los real que llevarse a un cuadro, sino como parte de un proceso más amplio, profundo, determinante de búsqueda indiscriminada y transversal por la propia historia de la pintura. 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.”

Así, no es de extrañar ese principio de isotropía que rige toda su pintura (“en mi caso –dice él-, los estímulos que me inducen a pintar no tienen una jerarquía establecida”), imprimiendo un aire espontáneo donde el cálculo ha trazado planes minuciosos. En la pintura de Juan Olivares los impulsos no organizan un escenario de juego pautado por leyes previsibles o pactadas de antemano en su totalidad, de la misma manera que es el capricho el que hace destacarse aquí y allá los detalles que hilvanan nuestro itinerario urbano (las marcas de un paso de cebra, un edificio en construcción, un alambre en la pared y su sombra, unos columpios rotos... que reclaman su atención: “estas sensaciones visuales hablan de memoria, de una memoria efímera”, confiesa él), ni tampoco obedece siempre a un orden lógico la preferencia por *instantes* estéticos que hemos aprendido a disfrutar gozosamente a pesar de su mutua negación.

Quizá por todo ello no sea de extrañar que madurando con los años la pintura de Juan Olivares se densifique y abigarre como lo está haciendo en los últimos tiempos, que tienda a una hipersaturación donde lo que antes se daba diluido ahora parece a punto de cristalizar, o mejor dicho, de hacer liga. De la planificación escueta de años anteriores, cuando el pintor concedía a los fondos vacíos y a la delimitación de grandes áreas de color plano un valor preponderante, estructurador, que ponía de realce los equilibrios cerrados entre

dibujo y color, tan contenidos en su dinamismo, ha ido pasando -¡consumiendo las etapas intermedias en cada evolución!- a esta pintura suya reciente de nuevas densidades, más agitada y movida, mucho más escurridiza. Por cuanto llevamos dicho de él hasta aquí, damos por sentado que este discreto movimiento hacia lo lleno y la entropía, hacia la yuxtaposición más imbricada y facetada de planos de color con el dibujo, ambos menos atemperados, más en competencia por su prioridad, habría de entenderse como un paso más en determinado crecimiento que no se focaliza en punto concreto alguno. Pero lo cierto es que este discreto movimiento que se detecta en la pintura reciente de Juan Olivares asume también los primeros rasgos de un carácter definitivo, concluyente, totalizador; tal vez no sólo porque tanto la edad biográfica del pintor como la de su pintura, un tanto precoz y de tan acelerado desarrollo vista su trayectoria, nos predispongan a ello, sino sobre todo porque parece que con todo el material acumulado a lo largo de estos años en sus “paseos” oblicuos por la ciudad, por sus historias, por la Historia misma del arte, o incluso por el mismo acto de pintarse un cuadro más, Juan Olivares ha empezado a construir un legado que es mucho más que la suma de sus partes –“impresiones”, “sensaciones visuales” de “una mirada fugaz y fragmentaria”, dice él-, destacándose a la postre como una dicción autónoma más firmemente asentada entre nosotros. Que así sea.

**Ó.A.M.** [Madrid, marzo de 2007]