

OLIVARES SONG

Ricardo Forriols

«El arte consiste precisamente en no escribir lo que se tiene que decir,
sino *algo completamente imprevisto.*»

WITOLD GOMBROWICZ

1

«Como una aparición, emergió en la Viena en decadencia un mundo de imágenes escondido, y en los muros de sus casas, en el estuco mellado, se pudo apreciar, como si fuera una mancha blanca, el sello premonitorio que Polgar ya había sabido leer.» Así se refería Walter Benjamin a los textos del escritor vienés Alfred Polgar. ¿Por qué empezar por aquí? Quizás porque al leer a Polgar he encontrado cierto parecido en la estrategia que desarrolla Juan Olivares cuando pinta, quiero decir: antes, al ponerse a mirar, cuando *lee* las cosas pequeñas del mundo que luego pintará, que pintará más tarde. Y entre las cosas que dejó escritas Polgar, esta reflexión sobre los que miran podría ser adecuada ahora al principio: «Probablemente todos los viajeros de tren que, sin pensar en nada preciso, miran por la ventanilla, meditan lo mismo. La ensoñación que se produce en el vagón, conjurada por el paisaje y sus formas, es una ensoñación unívoca. Se pueden identificar sus rasgos básicos.»

En cierto modo, esos rasgos —nos viene a decir Polgar— tienen que ver con el hallazgo y la *desposesión* que provoca la velocidad, el juego aparición/desaparición, y que conduce a un estado entre la sed y la embriaguez que se parecería al estado «que depara el amor antes de adoptar la forma de una relación reposada.» Pero, ¿tiene esto algo que ver con la manera de pintar de Juan Olivares? ¿Con su idea de la pintura? Supongo que sí, tendré que preguntarle.

Escribo esto a lápiz mientras viajo en un avión que me trae de regreso de Buenos Aires, y al mirar por la ventanilla me voy descubriendo desposeído, ese rasgo básico parecido al enamoramiento. Desposeído y molesto, claro, porque me ha sido imposible comprobar lo que cuenta Ricardo Piglia en las primeras páginas de *El último lector*, imposible visitar esa casa de la calle Bacacay, en el barrio de Flores, en la que un tal Russell trabaja incansablemente en una extraña réplica de la ciudad en

miniatura de la que parecen depender misteriosamente los avatares de esta ciudad real e inabarcable que va desapareciendo allá abajo. Miro ahora a Buenos Aires desde la altura, mientras trata de ascender el aparato, miro por la ventanilla pero no es lo mismo que haber podido descubrir la verdad de esa otra ciudad invisible, su maqueta, su imagen escondida y en minúscula; y aprendo a alejarme, a dejarme, a suceder...

¿A pintar?, y pienso de nuevo en el texto que Juan me ha pedido mientras selecciono en las emisoras de los auriculares del avión un poco de jazz para descubrir, al instante, que debería de escribir ese texto en lugar de ensayar sobre la definición que del *free jazz* intentó dar Georges Perec, decía, sin conocer de él casi nada: «música de jazz que escapa o intenta escapar a dos de las determinaciones más tradicionales del género: la coacción rítmica, más conocida bajo el nombre de *tempo*, y la coacción armónica, célebre bajo el nombre de *trama*.» Debido a los problemas que le planteaba, Perec dejó de lado la coacción melódica.

¿A pintar?, volví a preguntarme.

2

Lo de la maqueta de Buenos Aires, si es que realmente existía, era una de las cosas que quería describir en este texto cuando Juan me llamó justo antes de salir de viaje, y me lamento ahora al desplegar y leer el mapa más grande que encontré de aquella ciudad nerviosa, y su revés. Si lo que describía Polgar que causa tal estado de *desposesión* en los viajeros es ver sucederse, desde la ventanilla de su vagón, el campo: «árbol, espacio, árbol, espacio, árbol, espacio»; si al final del trayecto murmuramos por descubrirnos entrando en la gran ciudad delatada por «Casetas de peones de ferrocarril, señales de tráfico, semáforos, farolas [...] Chimeneas, carteles de propaganda, huertecillos...»; si Polgar decía todo esto, creo que yo debería decidirme aquí, ante mi enorme mapa de la Capital Federal, en la elección de un principio en el que dijera que la pintura de Juan posee un carácter especialmente urbano si bien cada vez es más pintura y menos cualquier otra cosa.

Cada vez más pintura intentando escapar de las coacciones del *tempo* y la *trama*, recuerdo que pensaba mientras se sucedían los temas de jazz en los auriculares del avión que me alejaba de mi primera aventura porteña. Cada vez más pintura: manchas, trazos, planos, líneas, estructuras —calles— franjas, marcas del paso del tiempo que somos; y detalles del paseo, perdida la mirada sin un rumbo fijo desde el taxi. Otra enumeración: rastro, seña o vestigio, impresión profunda y duradera,

indicio, mención o alusión que queda de la línea recta que se consideraba tirada desde el ojo del espectador hasta el objeto (en cuestión).

¿Y la melodía? Decidí que ésta era para Juan esas huellas visuales que son como arrastrar un espejo a lo largo del camino —que es como decía Stendhal que se escriben las novelas— en un momento tan cotidiano como el despuntar de un edificio, su esquina, casualmente fugaz al girar la cabeza esta tarde cualquiera; como los cables del tendido eléctrico y la estela del tranvía, de alguien que cruza el paso de cebra, de un semáforo en ámbar, en rosa, en verde loro; como la reja de forja del balcón de Julieta y la playa de fondo de noche, ¿lo ves? Acontecimientos mínimos, encuentros que quedan fijados, todo ello reflejado en el espejo arrastrado de los cuadros y que primero fue el principio de una línea recta lanzada a la deriva: *la visual*. A la deriva de *leer* el mundo, como en estas otras líneas de la escritora argentina Silvina Ocampo: «La reja del ascensor tenía flores con cáliz dorado y follajes rizados de hierro negro, donde se enganchan los ojos cuando uno está triste viendo desenvolverse, hipnotizados por las grandes serpientes, los cables del ascensor.»

Este detalle último, también minúsculo, lo anoto ahora porque creo que resultará curiosamente urbano, en el tiempo, y especialmente plástico en el sentido que de ahí, de esas líneas como cables de ascensor que se enroscan acompasados, surge una imagen, al menos, de la infancia; sólo en esas líneas uno encuentra pequeñas motivaciones que a su vez generan sus propias motivaciones —como en los cuadros de Juan— en una suerte de movimiento de ensimismamiento y despertares en el que se desenfoca la reja de follaje rizado para dejarnos ver el rastro de las serpientes, su huella barrida en el espacio oscuro del hueco del ascensor, y luego volvía a aparecer la reja como volvía a aparecer la maleza y al otro lado el reflejo del abrigo rojo de mi hermana bajando de dos en dos las escaleras.

Aprendimos entonces a manejar el dispositivo de nuestra mirada, a fantasear con las cosas y a buscar en el mundo una melodía. ¿Aprendimos entonces a pintar?, le preguntaría a Juan. Y, ¿cuándo aprendimos a pintar sólo pintura y menos cualquier otra cosa? ¿Cómo fue que aprendimos a *leer* y a transformar aquellas pequeñas cosas?

Todavía con la mirada enganchada, aunque ahora los ascensores ya no son como los de antes, hemos ido aprendiendo que al tirar los dados —lo

sabía Mallarmé— las matemáticas no superan al azar. Ni el azar tampoco a la pintura. Porque cuanto más libre es la pintura, incluso en estos tiempos, más pintura y menos dogmática se nos aparece en el espejo de los cuadros. Un espejo que absorbe, que invierte, que deforma y confunde; un espejo que acumula y trastoca el azar dentro del azar siguiendo las resonancias de una gota de agua de lluvia al caer sobre un charco, por ejemplo. Ah, pero ahí hay azar y matemáticas, hay geometría física en el dibujo de los ecos ondulantes de la gota contra las riberas del charco. Sí, pero esta geometría, gracias a la gota que pudo haber caído en otro sitio, deforma el cielo que refleja el charco y así, elevado al número de gotas azarosas que se han dejado caer en este rato, genera una trama de complicidades y deformaciones tal que resultará difícil entender quién permitió que ese coche azul deshiciera el encanto del momento y rompiera el charco en dos, en tres, en mil, dejando tan sólo una huella húmeda sobre el asfalto, otra línea, un rastro, un camino que sólo conduce a la pintura.

Algo parecido debe ocurrir en los cuadros de Juan, supongo, cuando una enorme pincelada hilvana las formas o se deja aplacar por un plano seductor o gotea provocando ecos sobre el fondo; algo así sucede cuando el trazo negro parece blando y de anatomía celular... Decía que cada vez era más pintura, la de Juan, y descubro que también es cierto que se repite como nuestra memoria redundante repite los signos —al decir de Italo Calvino «para que la ciudad empiece a existir»— para que la pintura pueda seguir existiendo, para que crezca, para que cambie, para que sea.

¿Y el azar? A esta pregunta, por lo problemas que me plantea ahora, sólo podría responder volviendo al *free jazz* y a Perec, para quien la coacción y la libertad constituían los dos ejes de todo sistema estético, como dos ejes de abscisas y ordenadas en el espacio, pudiéndose calibrar el grado de acabamiento o perfección de un sistema según: a) la relación coacción-libertad, y/o b) según la subversión que este sistema de relaciones permita.

Dispuestos los ejes a tal efecto, por no perder tiempo y en desorden, digamos que lo decorativo de esa trama que se va espesando, si fuera el delito de la belleza, es una voluntad de forma de los rastros y los restos, de coágulos de color y gestos que surgen desencadenados por un pequeño acontecimiento, su relato. Pero es más pintura, es cierto; más color, si cabe: más disfrute. Sin embargo hay en esta colección de obras una suerte de punto de inflexión, en el avance, después de que a finales de los años noventa Juan irrumpiera con tan pocos elementos (un plano, un trazo, una línea), tan pocos colores (blanco, negro, almagra). Más

color, claro, todavía. Y más pintura y los ojos más despiertos, más audaces sobre los rincones y entre los límites de la tela, incluso cuando ésta desaparece y se lanzan las formas, los rastros, los restos, los coágulos de color y los gestos entre la pared y el suelo.

Se lanzan, escribo, como los dados. Se proyectan ahora fuera de la pintura siendo también pintura, un todo continuo, en el muro o desde el suelo, sobre el espacio que definen los ejes de coacción y libertad para tratar de comprobar el límite del sistema, tensándolo, para subvertir sus relaciones, por si nos estábamos acostumbrando.

¿Surgiría de esta tensión el contrapunto de la melodía?

4

También están ahí los títulos de los cuadros denunciando la evidencia de un acontecimiento que, por tan pequeño, queda entonces sin importancia ante la necesidad de dejar circular la pintura libremente pero coaccionada por el *tempo* (del ritmo), por una *trama* (de armonías) y por... ¿su misma melodía interna? Es posible que así sea, pero démosle la vuelta al argumento: aquel acontecimiento minúsculo, un momento (*attimo*) cualquiera, se convierte en el motivo de una melodía que se va ordenando en ritmos y tramas, en tiempo y armonías. ¿Es esto posible? Ambas versiones se suceden e interceptan en el espacio de los ejes, tensando las relaciones del argumento: del momento al motivo y de éste al modelo, construyendo un modelo melódico. Conjugar pues los significados de un hipotético estribillo será una pérdida de tiempo y, sobre estos cuadros, mejor disfrutar de su ser sólo pintura y menos otras cosas, si acaso el recuerdo de aquellos acontecimientos minúsculos que se transformaron en una cadencia melódica que suena en la memoria redundante.

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 reglón 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 los espacios de transición, de ámbitos extremos, y de regreso a Nueva York.

Estos nuevos cuadros de Juan me han recordado aquellos de De Kooning, en sus reverberaciones, por los grandes planos, por ser sin serlo meras observaciones del lugar, los lugares, traducidas en la memoria que repetía los signos a experimentos de color, aclaración y *aclaramiento*. En ambos casos, me imagino, la pintura se construye a partir de ese mínimo acontecimiento y minúsculo —«puede ser pequeño, muy pequeño, el contenido», decía el norteamericano— lo que permite que la pintura sea cada vez más pintura y menos otras cosas, quizás nada más, a lo sumo. La pintura, diría entonces, desplegada cuando todo lo demás deja de importar: pura emoción de trazos inspirados en un tejido poético sobre el que se pliega el tiempo con una agresividad lánguida, diría. Luego, cualquier cosa pero el resto y la naturaleza desapareciendo en la confusión del espejo.

(Cambios de estado en un futuro imperfecto.)

Y desde el espejo del cuadro es que se nos devuelve su imagen, se nos aparece, haciendo más pequeño un contenido muy pequeño y deformado que, si acaso, si importara, sólo merece la pena que lo busquemos como se *lee* el mundo. De esa forma que aprendimos en la cartilla escolar: *Pipa, Ceci n'est pas une pipe*.

5

Acabo de despertar mientras el sol está cada vez más bajo. Vuelvo a mis notas. Desde aquí arriba descubro más claramente aquello que decía Leonard Cohen: «Dibuja los músculos de las nubes.» Descubro que se ven mejor desde arriba, esta tarde, y pienso que muchas nubes, muchos momentos, pasan y se convierten, suceden. Los invento en mi recuerdo y se me aparecen rosa, de color rosa, los músculos de las nubes.

Desde aquí arriba, en medio del atardecer que me devuelve al otoño a través de la ventanilla, anoto un comentario curioso que debería hacerle a Juan sobre el color rosa que ha aparecido en sus cuadros, también en los papeles, con fuerza. Pensar en este color calmará mis exigencias, aunque resulta tranquilo y arriesgado a un tiempo. El rosa de los músculos de las nubes es el rosa de la falda de raso de aquel cuadro de Fragonard, el rosa de *Lujo, calma y voluptuosidad* de Matisse y el rosa chicle de los cuadros de Willem De Kooning, de sus *Women* y sus paisajes; es también el rosa de Philip Guston, el mismo rosa con el que Fontana hizo algo que me recordaba a una tabla de surf...

—Este color rosa —dejaría que me corrigiera Juan— es como si se me hubiera pasado por la cabeza mezclar *La vie en rose* de Edith Piaf con el *Rose Sélavy* de Marcel Duchamp, ¿por qué no? Y sumergirme en el fondo de la paleta para redescubrir un color espacial y extrañamente atmosférico que me salió al paso en París y luego me sorprendió en los frescos italianos, en Roma. Para mí, más que un atrevimiento, que lo es, incorporar claramente el rosa en algunos cuadros me ha permitido saberme capaz de hacer cosas de esas que de vez en cuando se nos pasan por la cabeza y que descartamos por alocadas. Fíjate la locura: liberar los límites de la pintura liberando el rosa, un color difícil que parece ser tan contrario a la pintura. Pues me atreví y creo que no está mal el resultado, ¿verdad? Luego se me pasó por la cabeza lo de salirme del cuadro, atreverme a jugar directamente sobre la pared con la pintura y con otros materiales, las maderas pintadas, el grafito, la esponja de pvc, también a partir de los frescos; y de ahí viene la idea de construir estructuras que van al suelo y se pueden rodear... pero no las pienso como esculturas sino como dibujos, como dibujos en el espacio entre los que uno se puede ir metiendo como si fuera posible entrar en los papeles o en los cuadros y recorrerlos. Eso es lo que pretendo: apropiarme del espacio a través de la sencillez del dibujo y de una presencia más libre de la pintura, en la que cambien la perspectiva y las formas, en la que yo no pinte las líneas de sombra.

El sol se pone y los músculos de las nubes se van volviendo morados. Se hace de noche. De un morado como el de las ciruelas también debería comentar algo con Juan; de eso y de un par de cuadros con fondo dorado sobre los que me pareció que flotaban más que nunca los elementos de la composición. Podría empezar el texto describiendo esos cuadros y cómo en ellos la pintura flota, se suspenden las formas y los colores ganan en intensidad gracias al efecto infinito y eterno del oro, su profundidad como fondo, del que ya sabían los artistas que firmaron tantos retablos.

Desde aquí arriba, podría comenzar escribiendo, resulta que la pintura de Juan es cada vez más pintura y menos cualquier otra cosa.

NOTAS COMO BISES DEL CORO (aunque las canciones no se explican y menos en orden)

* La cita de entrada, de Witold Gombroviz, se la robé a Enrique Vila-Matas cuando no sabía qué iba a escribir y ahí se ha quedado, de recuerdo de una locura que se me pasó por la cabeza.

* Las referencias a Walter Benjamin y Alfred Polgar están tomadas de la selección de escritos de Alfred Polgar, *La vida en minúscula*, El

Acantilado, Barcelona, 2005. La cita de Polgar pertenece a “Un asiento junto a la ventanilla”, pág. 125-128; la de Benjamin, figura en la contraportada.

- * Mi *affaire* imposible con la maqueta de la ciudad de Buenos Aires es cierto y cierto también que no pude visitarla para contarlo; saber de ella y la necesidad de verla se lo debo a las primeras páginas de Ricardo Piglia en *El último lector*, Anagrama, Madrid, 2005.
- * Georges Perec aparece hablando de *free jazz* por cortesía de una publicación mexicana recuperada de 1997.
- * Vuelvo a emplear aquí la idea de Stendhal de que *una novela es un espejo arrastrado a lo largo de un camino* que tomé de algún lugar común —de esos que sólo existen en la memoria redundante— entre Italo Calvino, Georges Perec y Enrique Vila-Matas.
- * La cita de Silvina Ocampo, hermana de Victoria Ocampo y mujer de Adolfo Bioy Casares, pertenece a su primer libro, un libro de relatos, *Viaje olvidado*, publicado por Sur en Buenos Aires, en 1937.
- * Intenté resistirme al enfrentamiento de la forma del cuadrado y la silueta de la ameba esgrimido por Alfred H. Barr en 1936 y que he utilizado otras veces, pero parece que algo quedó en el juego de los ecos de una gota de lluvia en un charco sobre el que esta tarde, irónica y azarosamente, hice pasar por encima a un coche azul... quizás el coche de Willem De Kooning volviendo de Long Island para pintar en el estudio una de sus *Highway Paintings*. Algo quedó, para sumarse a la problemática del *free jazz* señalada por Perec en ejes de coacción y libertad, a alguna idea de Italo Calvino y a unas palabras escondidas de Carl André, también.
- * Descubrí la imagen, no sé si un verso, de *los músculos de las nubes* en el poemario de Leonard Cohen *Memorias de un mujeriego*, Visor, Madrid, 2002, concretamente de “El dibujo” (pág. 124).
- * Poco importa saber cómo se juntaron Edith Piaf y Marcel Duchamp en el rosa, pero guardo la confesión del pintor de que fue en París, también en Roma, y que tiene que ver con los frescos renacentistas y cierto vino tinto servido en El Ventorro.
- * Lo demás podría ser un poco cursi y un tanto demagógico, como una canción.