



For Inma & Lola

S P E C T R U M

FUNDACIÓN CHIRIVELLA SORIANO

Presidente
Manuel Chirivella Bonet

Vicepresidenta
Alicia Soriano Lleó

Secretario
Eugenio Chirivella Soriano

Vocales
Ayuntamiento de Valencia
Representado por Glòria Tello
Concejala Delegada de Cultura

Generalitat Valenciana
Representada por Albert Girona
Secretario Autonómico de Cultura y Deporte

Diputación de Valencia
Representada por Francesc Xavier Rius

Miguel Chirivella Bonet
Manuel Chirivella Soriano
Margarita Soriano Lleó
Rafael Tejedor Chapín
José Luis Giner Borrull

La Fundación Chirivella Soriano recibió la Medalla de las Bellas Artes 2007, que le concedió la Real Academia de BBAA de San Carlos, por la labor que desarrolla en favor de los artistas valencianos.

La Medalla de Plata del Consell Valencià de Cultura 2007 –que se otorgó por primera vez– como “Benefactora del Patrimonio” y por estimular la realización de actividades dirigidas a poner en valor dicho patrimonio desde la iniciativa privada.

El Premio Importante de Levante-EMV del mes de noviembre de 2007, concedido por dicho diario

Y la Medalla de San Carlos 2013 entregada por la Facultat de Belles Arts de la Universitat Politècnica de València, por su labor como dinamizadora de la escena cultural de nuestra ciudad y por su destacada actividad pública.

GALERÍA PUNTO

Dirección
Nacho Agrait
Jorge López

EXPOSICIÓN

Organización
Fundación Chirivella Soriano de la C. V.
Área 72

Comisario
Ricardo Forriols

Coordinación
José Luis Giner (Fundación Chirivella Soriano)
Jorge López (Área 72)

Dirección de montaje
Ricardo Forriols
Rafael Tejedor

CATÁLOGO

Textos
Manuel Chirivella
Amparo Agrait
Ricardo Forriols
David Barro
Satoru Nagoya

Traducciones
Marta Antão (inglés)
Alenar Ramón Albarracín (valenciano)
Rafel Moreno i Giménez (valenciano)

Fotografía
Nacho Agrait
Juan García Rosell
Kike Sempere

Diseño gráfico y maquetación
el bandolero Lacabra

ÁREA 72

Dirección
Amparo Agrait
Jorge López

Diseño expositivo
Rafael Tejedor

Audiovisual
Rubén Soler

Transporte, montaje e iluminación
Equipo de la Fundación
Chirivella Soriano

Coordinación
el bandolero Lacabra

Impresión:
La Imprenta CG

© de los textos:
los autores
© de las imágenes:
los autores y propietarios
© de la presente edición:
Galería Punto / Área 72



Fundación
Chirivella
Soriano



GENERALITAT
VALENCIANA



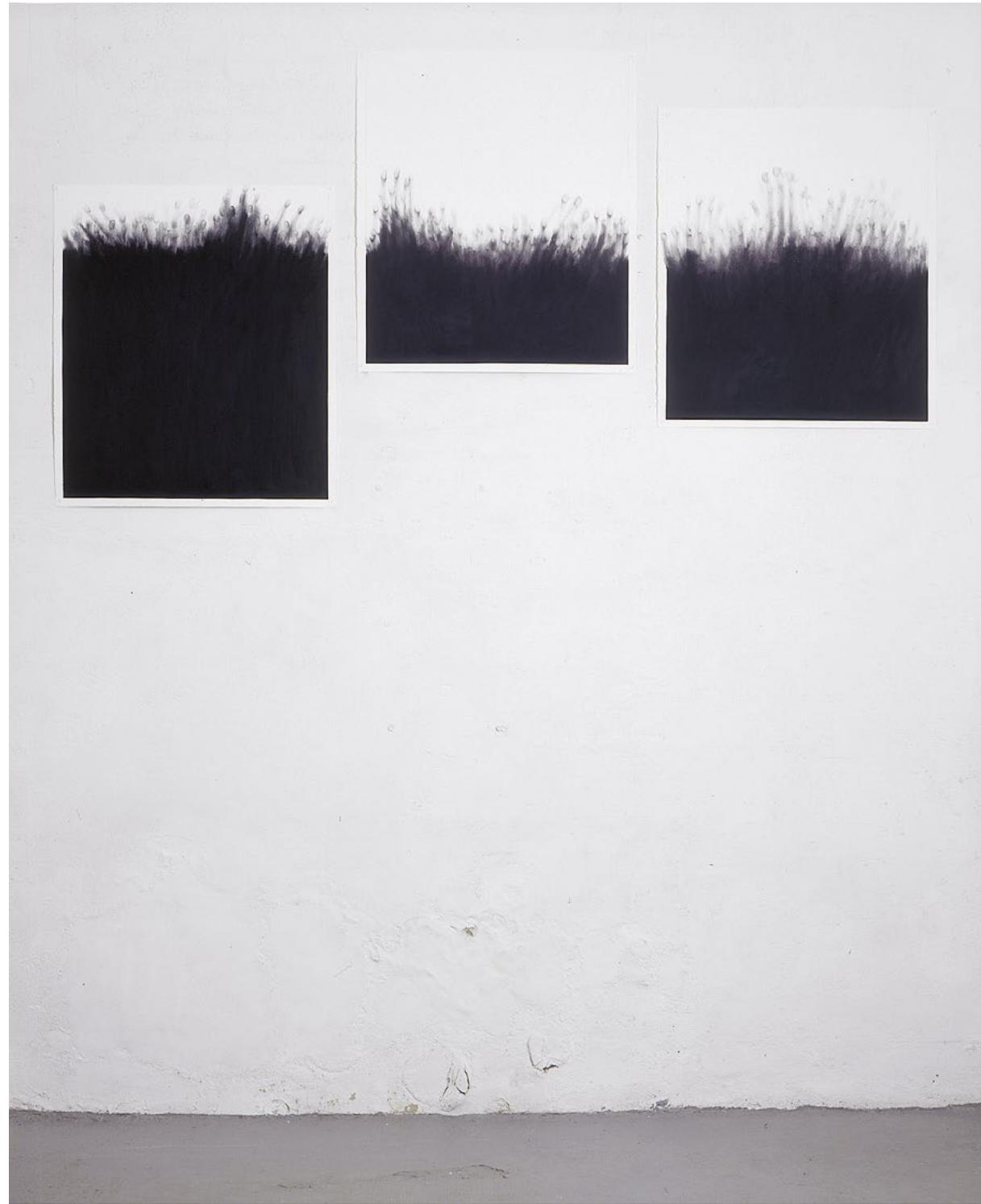
AJUNTAMENT
DE VALENCIA



DIPUTACIÓ DE
VALENCIA
Àrea de Cultura



Southampton Institute, 1993



Un fantasma llamado color

Manuel Chirivella Bonet. Presidente de la Fundación Chirivella Soriano C.V. /

“El color tiene una fuerza misteriosa; actúa, por así decirlo, sin que lo sepamos.”
Eugène Delacroix

La Sociedad Española de Investigaciones Parapsicológicas (SEIP) define **fantasma** como *“fenómeno físico de tipo luminoso, visible bajo ciertas condiciones de luz que puede ser observado por una o más personas sin necesidad de que se produzcan estados alterados de conciencia, alteraciones psicósomáticas, ni la disposición puntual de facultades psíquicas extraordinarias para su observación”*.

El fantasma, tras su aparición etérea, lumínica y evanescente, interactúa de forma directa con los testigos desarrollando una situación normal y en tiempo real.

En ese sentido se puede afirmar que vivimos en una sociedad fantasmagórica, de continuas y repentinas apariciones. Es una sociedad del instante, del suceso, de la mutación y de lo efímero.

Al hilo de esta línea argumental, Carlos Cruz-Díez, maestro del color, afirmaba que para que una obra de arte pueda calificarse de contemporánea *“debe contemplar la creación de un acontecimiento en el que el diálogo espacio-tiempo reales esté presente”*.¹

Dentro de esta concepción del arte como estructura compleja de comunicación, expresión, descubrimien-

to e invención surge el fantasma del color en toda su magnitud.

Su aparición, como la de todo fantasma, no debe aceptarse como algo definitivo pues se revitaliza continuamente sugiriendo que la obra de arte sólo puede ser entendida en todo su alcance y complejidad en la medida en que el espectador sea capaz de interactuar con ella.

En esa situación activa el color envuelve y abruma, se está dando en ese momento del que necesariamente formamos parte.

Esa capacidad envolvente del color está fuera de nuestro control y afecta, sin que podamos evitarlo, a nuestro más profundo sustrato emocional.

El color representado en un cuadro, en una pared, en cualquier superficie u objeto nos traslada a experiencias cromáticas ligadas a estados emocionales que no tienen racional explicación.

Carlos Marzal, en esta línea, argumentaba que *“el color constituye un fenómeno metonímico: una presencia que, debido a la cercanía –a la contigüidad– con nuestros estados psíquicos, siempre remitirá la pupila del espectador, que no puede dejar de juzgar aquello que observa, hacia territorios sentimentales”*.²

El fantasma del color tiene ese poder para sobrecoger-nos sin razón.

Ese poder irracional quizá pueda explicarse desde el entendimiento del color como una sensación, pero como una sensación además interna y que, en consecuencia, carece de correlato objetivo que nos sirva para legitimar su existencia, al menos como enunciado teórico.

En última instancia, el químico británico Arthur H. Church, a principios del pasado siglo, aconsejaba considerar el color como una más de aquellas *“formas en movimiento”*.³

Atrapar esas formas fantasmales y plasmarlas en un lienzo, en un soporte de aluminio o en otra superficie es ardua tarea a la que ha dedicado su brillante trayectoria artística Oliver Johnson.

Esta exposición, resultado de la fraternal colaboración entre la Galería Punto/Área 72 y nuestra Fundación, presenta una cuidada selección de obras recientes además de otras elaboradas “ad hoc” para esta muestra.

En su evolución pictórica, Oliver Johnson siempre ha tenido presente la consideración del color como núcleo esencial de contradicciones perceptivas que se sitúan en la retina del espectador, provocando frente a éste un ejercicio de persuasión estética que nunca podría activar el conocimiento.

Aparentes monocromos desde la distancia pero con reveladores matices en la cercanía. Campos de color donde apreciar su propia descomposición.

¹ Carlos Cruz-Díez, “Reflexión sobre el color”. Ed. Fundación Juan March, Madrid, 2009

² Carlos Marzal, “Los misterios del color nombrado”. Ed. Generalitat Valenciana, Fundación Chirivella Soriano, Valencia, 2012

³ Arthur Herbert Church, “Colours. An Elementary Manual for Students”. Ed. Cassell, Londres, 1907

Como escribió Guillermo Solana en el catálogo de una de sus exposiciones: *"delicado juego de degradaciones, suscitando una gama de vibraciones, irisaciones, efectos de moiré: fantasmas evanescentes [...] que exigían del espectador una concentración absoluta y lo elevaban a una suerte de trance meditativo"*.⁴



Desde la más absoluta exquisitez técnica, Oliver Johnson investiga la permanente reactivación del

⁴ Guillermo Solana, "El ojo flotante". Ed. Obra Social Caja Madrid, Madrid, 2003

color y tomando como base aquella tesis de Josef Albers que explica que los colores por contacto o proximidad interaccionan hasta el punto de modificar su apariencia, llegando a sufrir una auténtica metamorfosis ante el ojo humano, consigue, como él mismo explica en varios textos, *"juegos de medios tonos"*, *"resultados del color"*.

La pintura como aparición, como espejismo donde hallar nuevas emociones. Así lo afirmaba Mark Rothko en una entrevista en 1957: *"Sólo me interesa expresar emociones humanas básicas: tragedia, éxtasis, pérdida. La gente que llora contemplando mis cuadros está teniendo la misma experiencia religiosa que yo tuve cuando los pinté"*.⁵

El color como realidad autónoma que permite al espectador descubrir en sí mismo la capacidad de crear y destruir el color con sus propios medios perceptivos encontrando, al tiempo, su resonancia afectiva.

A lo largo de nuestro constante diálogo con el espacio y el tiempo, durante nuestra vida, el color aparece y desaparece. Esa dialéctica fantasmal de apariciones y desapariciones nos permite tomar conciencia de un fenómeno propio de la naturaleza humana.

De forma simultánea constatamos que la información y el conocimiento almacenados en nuestra memoria durante nuestro tránsito vital no son probablemente ciertos, o, son parciales.

⁵ Selden Rodman, "Conversations with Artists". Capricorn Books, Nueva York, 1957

Por ello es posible que gracias al color podamos despertar otros mecanismos de aprehensión sensible más sutiles y complejos que los impuestos por el encorsetamiento cultural y la información masiva de las sociedades contemporáneas.

En un tiempo en el que se precisa de forma urgente un mayor grado de sensibilidad humana, la sensibilidad cromática, la búsqueda del fantasma del color como anhelo utópico quizá pueda constituir un arma importante contra las fuerzas de la insensibilidad y la brutalización.

A ghost called colour

Manuel Chirivella Bonet. President of the Foundation Chirivella Soriano C.V. /

“Colour has a mysterious force; it acts, so to speak, without our being aware of it.”
Eugene Delacroix

The Spanish Society of Parapsychological Research (SEIP) defines **ghost** as *“physical phenomenon of a luminous type, visible under certain lighting conditions and that can be observed by one or more persons without the need for altered states of consciousness, psychosomatic disorders, or occasional extraordinary psychic aptitudes for its observation.”*

After its ethereal luminous and evanescent apparition, the ghost interacts directly with witnesses and develops a normal situation in real time.

In this sense, we can say that we live in a phantasmagoric society, with continuous and sudden apparitions. It is a society of instants, happenings, mutations and the ephemeral.

In line with this argument, Carlos Cruz-Díez, master of colour, said that for a work of art to be described as contemporary it *“should contemplate the creation of an event, where the dialogue between real space and time is present”*.¹

Within this concept of art as a complex structure of communication, expression, discovery and invention,

the ghost of colour emerges in all its magnitude.

Its apparition, like any ghost, should not be accepted as something final, because it is in continuous renewal, thus suggesting that the work of art can only be understood in its full extent and complexity if the spectator is able to interact with it.

In this active situation colour envelops and overwhelms us, a moment of which we are also part of.

The ability of colour to envelop us is beyond our control and we can do nothing to prevent it from affecting our deepest emotional substrate.

Colour represented in paintings, on a wall, on any surface or object leads us to chromatic experiences which are connected to emotional states that have no rational explanation.

In this spirit, Carlos Marzal argued that *“colour is a metonymic phenomenon: because of the proximity –the contiguity– of our psychic states, it is a presence that will always refer to the observer’s pupil, which cannot stop judging the observed, drawing it towards sentimental territories.”*²

The ghost of colour has the power to startle us for no reason.

Maybe we can explain this irrational power, if we

perceive colour as a sensation; but because it is an inner sensation, it has no objective equivalent that can help us to legitimize its existence, at least as a theoretical statement.

Lastly, early last century, the British chemist Arthur H. Church recommended considering colour as just another one of those *“forms in motion.”*³

Oliver Johnson has dedicated his brilliant artistic career to that arduous task: catching those ghostly forms and reflecting them on canvas, on aluminium or other surfaces.

This exhibition is the result of the fraternal collaboration between the Gallery Punto/Área 72 and our Foundation, and it presents a careful selection of recent works plus some others created *“ad hoc”* for this exhibition.

In his pictorial evolution, Oliver Johnson has always considered the idea of colour as the essential core of perceptual contradictions that lie in the retina of the observer, which when faced with an exercise in aesthetic persuasion can never be activated by knowledge.

From a distance we see apparent monochromes but the closer up we get, we see revealing nuances; fields of colour where we can appreciate their own decomposition.

In the catalogue of one of his exhibitions Guillermo

¹ Carlos Cruz-Díez, *“Reflexión sobre el color”*. Ed. Fundación Juan March, Madrid, 2009

² Carlos Marzal, *“Los misterios del color nombrado”*. Ed. Generalitat Valenciana, Fundación Chirivella Soriano, Valencia, 2012

³ Arthur Herbert Church, *“Colours. An Elementary Manual for Students”*. Ed Cassell, Londres, 1907

Solana wrote: *"delicate game of degradations, causing a range of vibrations, iridescence, Moiré effects: evanescent ghosts [...] which demanded absolute concentration from the spectators, raising them to a sort of meditative trance"*.⁴



⁴ Guillermo Solana, "El ojo flotante". Ed. Obra Social Caja Madrid, Madrid, 2003

Josef Albers explains that, by contact or proximity, colours interact even to the point of changing their appearance, undergoing an authentic metamorphosis to the human eye. In the same way, and with an absolute technical exquisiteness, Oliver Johnson researches the permanent reactivation of colour and achieves, as he himself explained in various texts, *"sets of half tones"* and *"results of colour."*

Painting as an apparition, a mirage where new emotions can be found. This was stated by Mark Rothko in an interview in 1957: *"I'm interested only in expressing basic human emotions – tragedy, ecstasy, doom. The people who weep before my pictures are having the same religious experience I had when I painted them"*.⁵

We speak about colour as being an autonomous reality that allows observers to discover in themselves the ability to create and destroy colour with their own perceptual media, and at the same time, encountering emotional resonance.

Throughout our ongoing dialogue with space and time, in our lifetime, colour appears and disappears. This ghostly dialectic of appearances and disappearances allows us to be aware of a phenomenon which is essentially part of human nature.

Simultaneously, we find that information and knowledge stored in our memory during our existence are probably not true, or only partially so.

⁵ Selden Rodman, "Conversations with Artists". Capricorn Books, Nueva York, 1957

For that reason it is possible that colour may awaken other mechanisms of sensitive perception which are more subtle and complex than those imposed by the cultural strait-jacket and mass information of contemporary societies.

At a time when a greater degree of human sensitivity is urgently needed, maybe chromatic sensitivity or the search for the ghost of colour as a utopian longing could be an important weapon against the forces of insensitivity and brutalization.

La impercep- tibilidad de la transición

Amparo Agraít /

Con el telón de fondo de una experiencia galerística internacional de 42 años, Área 72 nace con un rabioso afán de renovación como plataforma de reflexión, investigación y retroalimentación para el arte contemporáneo más joven.

En su selección de artistas, Área 72 prioriza un consistente carácter discursivo, la búsqueda de la excelencia y la calidad en las obras, fe en la trayectoria, la evolución y el compromiso del artista con su trabajo, además de una línea de coherencia en la convivencia entre los artistas que se promueven, nacidos todos ellos después de 1972.

Área 72 recibe su bautismo en la primavera del 2014, vestida con las imperceptibles transiciones de luz creadas por el artista británico afincado en España Oliver Johnson. La elección de su obra no es aleatoria sino consecuencia de una intencionada causalidad. Un nuevo discurso para reinterpretar, y con ello reinventar, la pintura abstracta, óptica y post minimalista.

Desde noviembre del 2016 a febrero del 2017 el Palacio Joan de Valeriola, sede de la Fundación Chirivella Soriano, alberga entre sus muros señoriales la más completa exposición que se ha realizado sobre la trayectoria artística de Oliver Johnson, completada con las ultimísimas obras creadas *ad hoc* para esta exposición. Ataviando este palacio gótico del siglo XIV perfectamente restaurado en su intemporalidad, las obras de Oliver Johnson delatan ahora el resultado de una profunda, coherente y sostenida investigación sobre la metamorfosis del color, los estados y la materia.

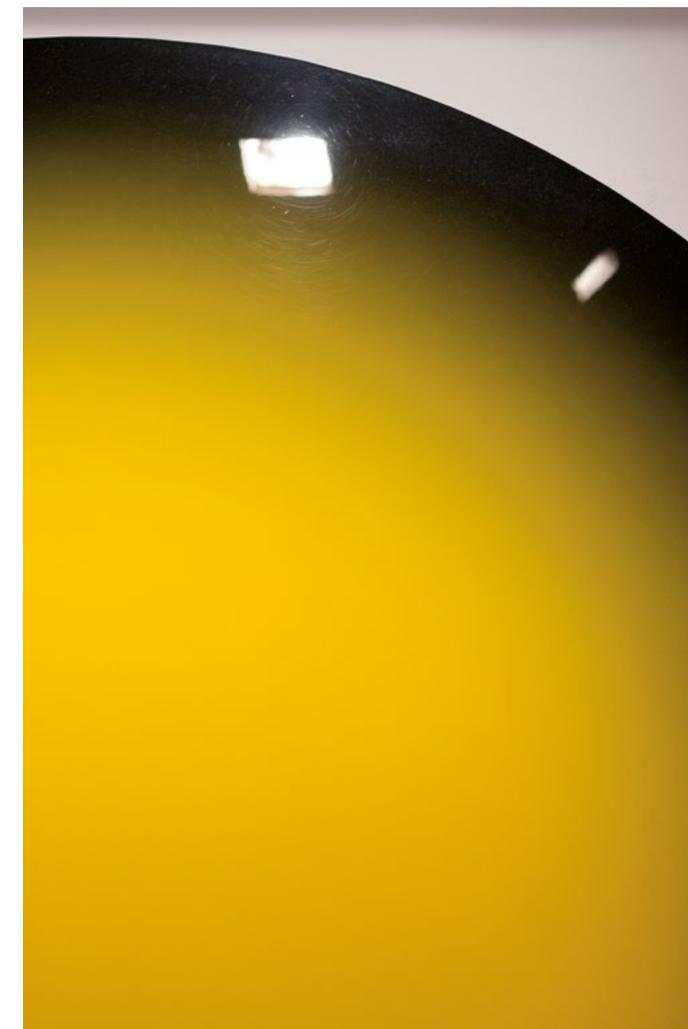
El nombre de esta exposición, "Spectrum", revela la evolución de un artista matemático con un elevado afán de superación y auto exigencia. La madurez que alcanza en la mezcla de tonos, contrastes y degradados metalizados sobre perfectas superficies pulidas, transforman el espacio que habitan y lo inundan de veladuras e iridiscencias que inevitablemente irradian en la experiencia del observador.

Al interés de Oliver Johnson por todo lo relacionado con el color –monocromías, formas esenciales, la geometría, el constructivismo y recientemente los gestos– se suma la ejecución impoluta y la iluminación. Su estudio de la complementariedad entre la oscuridad y la luz, la traslucidez y el brillo radiante, la naturaleza absorbente del pigmento frente a la fluidez de los reflejos, recrean una simplicidad compleja y una perfecta imperfección.

Estas obras necesitan ser experimentadas e integradas más que observadas. Sus pulidos acabados de espejo no son una excusa para ostentar un virtuosismo, sino una herramienta para envolver la esencia de la imagen del personaje reflejado dentro de la obra. Un ofrenda para regalar al espectador una reflexión filosófica sobre el cambio constante e imperceptible de las edades, el tiempo y el lugar. Una invitación a presenciar los colores sólidos transmutándose a través de la luz en estados líquidos o en anillos gaseosos. Ecuaciones matemáticas que juegan con hipótesis en nuestra retina, horizontes nebulosos que esconden el misterio de la transmutación de la oscuridad en renacimiento.

En definitiva, una experiencia de plasticidad que desde el cálculo matemático nos cuestiona los límites físicos para adentrarnos en la filosofía.

Este catálogo ilustra varias formas de acercarse a esta experiencia y esclarecer su evolución. Sus textos y reproducciones fotográficas nos guían hasta adentrarnos en las obras, haciendo nuestro el universo de Oliver Johnson.



Imperceptible transitions

Amparo Agraít /

With a background of 42 years of experience in international contemporary art work, Area 72 was born with a rabid eagerness for renewal, as a platform to reflect, research and to provide feedback for the latest contemporary art.

When selecting artists, Área 72 gives priority to a solid and consistent discourse, the pursuit of excellence and quality in the artworks, a belief in the professional career, the evolution and commitment of the artist to his/her work, together with a coherent policy of coexistence with other artists promoted by the project, all of which were born after 1972.

Área 72 received its baptism in the spring of 2014, dressed with the imperceptible transitions of light created by the British artist, resident in Spain, Oliver Johnson. The choice of his works was not made at random, but was the result of an intentional "causality": a new discourse to reinterpret, and thereby reinvent abstract, optical and post minimalist painting.

From November 2016 to February 2017 the Palacio Joan de Valeriola, home of the Fundación Chirivella Soriano, houses within its stately walls the most comprehensive exhibition of Oliver Johnson's artistic career to date, together with the very latest works created ad hoc for this exhibition. Attiring this perfectly restored timeless fourteenth century Gothic palace, the works of Oliver Johnson disclose the results of a thorough, consistent and sustained investigation into the metamorphosis of colour, states and matter.

The title of this exhibition, "Spectrum", reveals the evolution of the self imposed demands of a mathematical artist dedicated to excellence. His level of maturity is demonstrated in the mix of tones, contrasts and metallic gradients on perfectly polished surfaces that transform the space they inhabit, flooding them with colour, transparencies and iridescence which inevitably radiate in the experience of the observer.

Oliver Johnson shows a great interest in everything related to colour and light –monochrome, essential form, geometry, construction and recently gestures– united with flawless execution. He has achieved a complex simplicity and perfect imperfection through his studies of darkness and light, of translucency and radiant glow, the absorbent nature of pigments and fluid reflections.

These works need to be experienced and absorbed, rather than analysed. Their polished mirror like finish is not an excuse to show off technical mastery, but a tool to wrap the essence of the image of the observer reflected in the work. It is a proposal for philosophical reflection on the constant and imperceptible changes of ages, time and place; an invitation to witness how solid colours, through light, transmute into liquid states or gaseous rings. Here we perceive mathematical equations that play with hypotheses in our retina, hazy horizons that hide the mystery of the transmutation of darkness into rebirth.

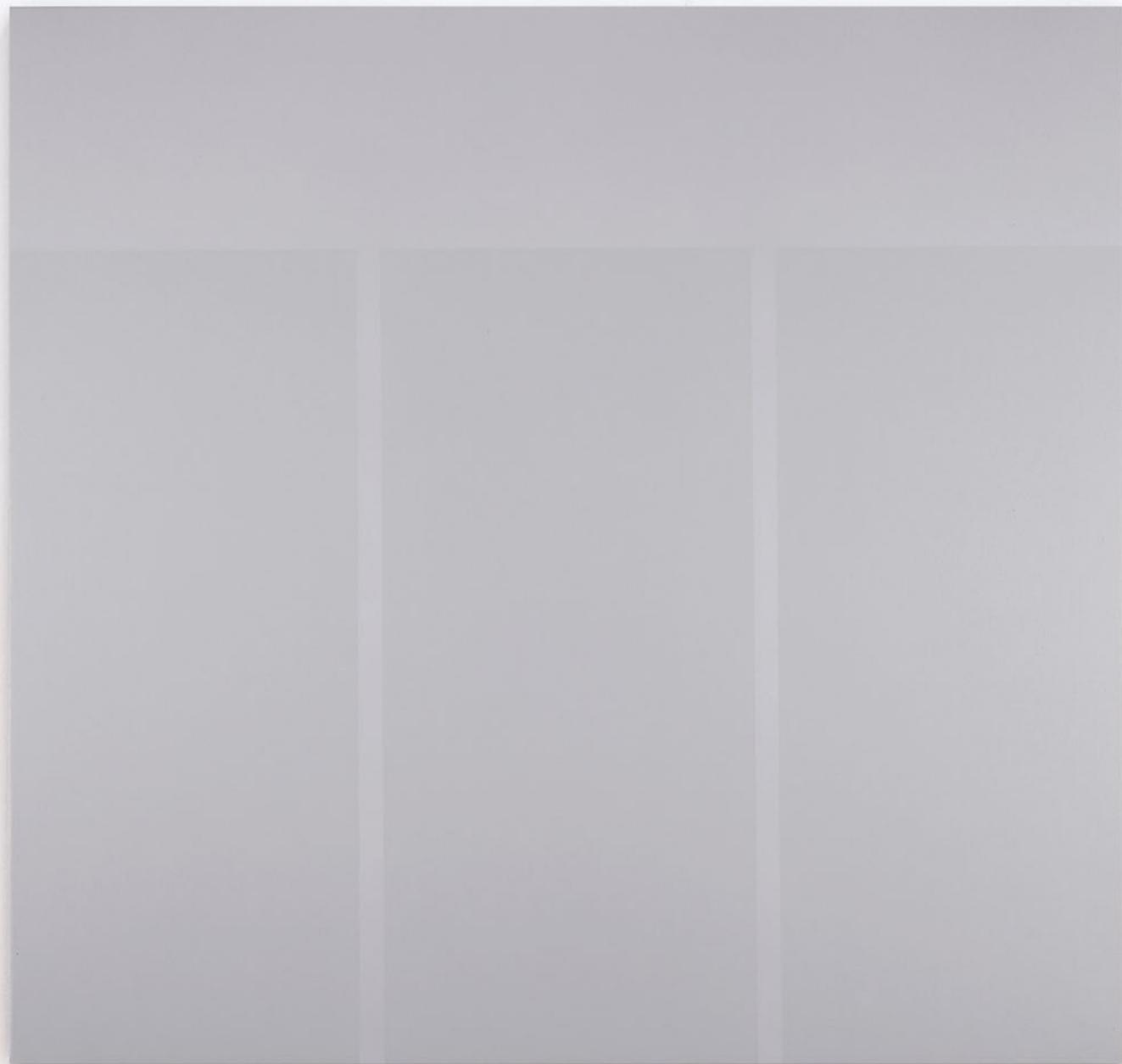
Finally, it is an experience of plasticity that from mathematical calculation make us question physical limits, venturing deeper into philosophy.

This catalogue illustrates several ways to approach this experience and clarify its evolution. Its texts and photographic reproductions guide us into the artworks, making Oliver Johnson's universe our own.



Silence is so accurate

Mark Rothko



Monochrome n° 17, 1999. Acrílico sobre lienzo. 180X170 cm.

Guillermo Solana, "El Ojo Flotante" (extractos), en *Oliver Johnson. Premio Tercer Centenario Caja Madrid*. Madrid: Caja Madrid, 2003

El **monocromo** es una invención muy tardía en la historia milenaria de la pintura. Y cuando surge, en el siglo XX, aparece vinculado a declaraciones solemnes que certifican el agotamiento definitivo de las posibilidades de la pintura: el **monocromo** se presenta como el *último cuadro*. Sin embargo, en la aniquilación de todas las diferencias –diferencias de color, de forma, de textura– que implica el **monocromo** se ha visto también un acto inaugural, un regreso al estado originario de la pintura, muy cerca de la pureza del lienzo en blanco. El **monocromo** se vuelve entonces una tabula rasa desde donde sería posible empezar de nuevo.

La serie de los **monocromos** con la que Oliver Johnson ha comenzado su trayectoria personal, se ha situado, según las propias declaraciones del artista, en esa línea materialista. En esa etapa, Johnson aspiraba, como él mismo explicó, a hacer que la pintura fuera lo "más *objetual* posible". El acabado impecable de sus cuadros denotaba una búsqueda de la "optimización del objeto".

The **monochrome** was invented very late in painting's millenary history. When it appeared in the 20th century, it was linked to solemn declarations that certified the total depletion of painting's possibilities: the **monochrome** was presented as the *last painting*. Nevertheless, the annihilation of all differences –in colour, form and texture– that the **monochrome** implied has also been interpreted as an inaugural act, a return to painting's original state, very close to the purity of an empty canvas. The monochrome thus becomes a clean slate on which it is possible to begin anew.

The series of **monochromes** with which Oliver Johnson has begun his personal career, is situated, according to the artist's own words, in this materialist line. In this phase, Johnson aspired, as he himself explains, to make painting "as *objective* as possible". The impeccable finish of his works expresses his search for the "optimization of the object".

Juan Manuel Bonet, "Una Voz Esencial" (extractos), en *Oliver Johnson. Premio Tercer Centenario Caja Madrid*. Madrid: Caja Madrid, 2003

Solitario y aparte, silencioso, concentrado y perseverante como pocos en el ejercicio de la pintura, Oliver Johnson lleva tiempo trabajando en clave esencial, purista. Es la suya una obra profundamente despojada, ortogonal, postminimalista, repetitiva. Esplenden transparentes sus rojos, sus naranjas, sus azules, sus violetas, sus grises.

A Oliver Johnson le preocupa, y mucho, todo lo relacionado con el color –con el **monocromo**–, con la forma esencial, con la geometría y la construcción, y, más recientemente, con el gesto y lo orgánico, con la ejecución, con la iluminación, y, respecto a este último aspecto, debe decirse que últimamente ha hecho la experiencia de la luz ultravioleta. A la postre, sin embargo, todo eso no es para él sino trampolines para un ejercicio de la inelocuencia e intensidad, ejercicio al que le cuadra el calificativo, que obviamente no debe usarse en vano, de rothkiano.

Solitary, independent, silent, concentrated and more persevering in his painting than most, Oliver Johnson has been working for some time in an essential, purist key. His work is stripped to the core, orthogonal, post minimalist, and repetitive. His reds, oranges, blues, violets and greys glow transparently.

Oliver Johnson shows great concern with everything related to colour –with **monochrome**–, essential form, geometry, construction, and, more recently, gestures –present in his drawings– and the organic, as well as execution and lighting. In this last context, what should be noted are recent experiments with ultraviolet light. Ultimately, however, for Oliver Johnson these are merely springboards toward and ineloquent. Intense exercise that deserves to be described, never frivolously, as reminiscent of Rothko.

Ricardo Forriols, "Oliver Johnson & Co. Actitudes in paradise", en *Oliver Johnson. Composiciones 7/10*. Valencia: Diputació de València, Sala Parpalló-MuVIM, 2002

El color, la naturaleza del pigmento, sus escalas y valores, se convierten en un lenguaje autosuficiente; las formas –como los colores– no necesitan de mayor justificación que el *estar siendo pintura*; desaparece el gesto, la pincelada, desaparece la textura y las calidades táctiles; podría decirse, incluso, que la propia materia pictórica se diluye.

En oposición a la crítica de que este proceso de reducción ha provocado en la pintura un *descenso de la temperatura*, la obra de Oliver Johnson, directamente relacionada con el esencialismo pragmático de la pintura posminimalista de los años setenta y ochenta, vuelve a valorar lo visual de las superficies plásticas coincidiendo con el regreso a la pintura, al placer de la pintura –de pintarla, de verla–, a la pura visualidad en la pintura y su poder.

The colour, the nature of the pigment, their scales and values become a self-sufficient language; the forms –as with colour– need no further justification than that of just *being paint*; the gesture disappears along with texture; we could even say that even the very pictoric material is diluted.

In opposition to the view that this process of reduction has proved a *descent of temperature* in painting, the work of Oliver Johnson, directly related with the pragmatic essentialism of post minimalist painting of the seventies and eighties, it values the visual nature of plastic surfaces coinciding with a return to painting, to the pleasure of painting –to paint it, to see it–, pure visualization the painting and its power.

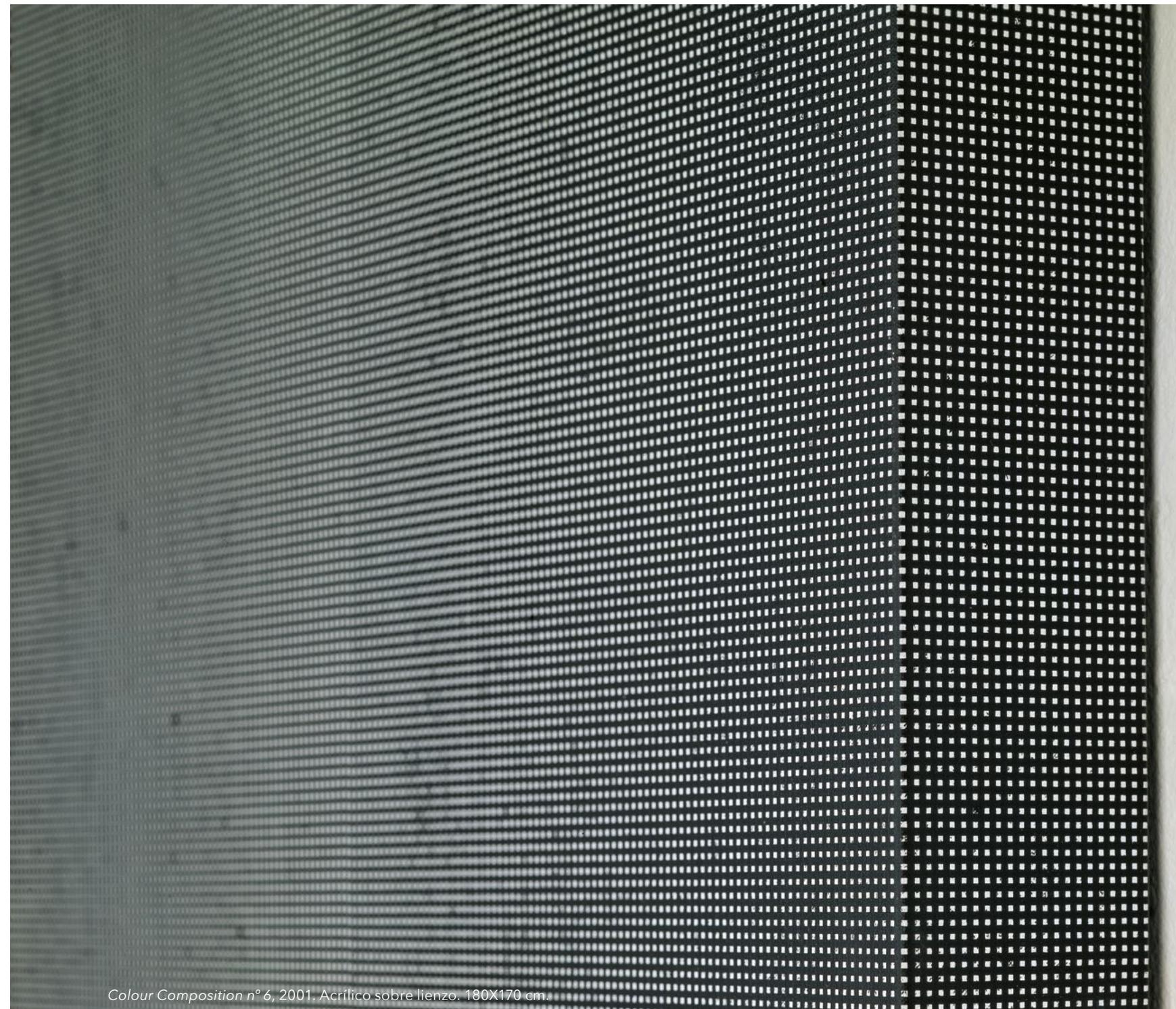
Ricardo Forriols, "Concrete Pattern Swing [alternate take of Oliver Johnson & Co.]" (extractos), en *Oliver Johnson. Home Swing Home*. Valencia: Club Diario Levante, Levante-EMV, 2003

Se podría porque los siguientes cuadros, sobre ese mismo fondo **monocromo**, se perfilarán por adición en la forma de una **retícula all-over** tejida de pequeños puntos cuadrados (*sólo una forma estándar puede no tener imagen*) siguiendo el más puro esquema *cool* del minimalismo y buceando más si cabe en la idea del cuadro de un-solo-color. Por imposición, primero, de una armonía contrastada: la adición de una nota cromática que modifica. Por repetición, segundo, en la seriación de un mismo motivo, elástico, equilibrado, en sus distintas posibilidades y combinaciones de color.

Un paso más permitirá la introducción de variaciones como el reencuadre compositivo de aquella trama geométrica que pronto empezaba a diluirse por sus bordes, comprimida en una serie de cuadrados dentro del cuadro *ad infinitum*. Una geometría que evidenciaba la sugerencia, la estilización de una composición musical que se riza en bucles... Y fue de una improvisación derivada de la confusión de notas que surge la superposición de una segunda **retícula** de cuadrados, la misma pero con un ligero desplazamiento sobre el fondo y desplazada también por una variación cromática.

One might because the following paintings, on the same **monochrome** background, will be defined by the addition of an **all-over grid**, woven out of small square dots (*only a standard form may have no image*) following the purest cool scheme of minimalism. Which, if we delve deeper, fits with the idea of a picture of only-one-colour. Imposing, firstly, a contrasted harmony: the addition of a chromatic note that modifies; and secondly, repetition, the seriation of the same motif, elastic, balanced, in different possibilities and combinations of colour.

The next step will allow the introduction of variations in the composition of the geometric pattern that were already beginning to dissolve at the edges, compressed into a series of squares within the painting *ad infinitum*. A geometry that plays with suggestion, the stylization of a musical composition that ripples and curls... An improvisation derived from the confusion of notes that arise from overlapping a second layer of squares, similar to the first but slightly displaced, displaced also by a chromatic variation.



Colour Composition n° 6, 2001. Acrílico sobre lienzo. 180X170 cm.



Boceto, 2002. Serigrafía sobre imagen publicitaria

Román de la Calle, "Oliver Johnson: la poética del color", en *Oliver Johnson. Composiciones 7/10*. Valencia: Diputació de València, Sala Parpalló-MuVIM, 2002

Considero que no quedarían suficientemente valorados los méritos y esfuerzos si no se hiciese el debido hincapié en el papel fundamental desempeñado por los procesos **industriales**, mecánicos e informáticos, que ha sido necesario correlacionar para conseguir el mejor acabado posible de todas y cada una de las obras expuestas. No en vano, Oliver Johnson está más que convencido –y así nos demuestra que– de que bien podría calificarse como la *optimización del objeto*, debe convertirse también, ineludiblemente, en uno de los principios rectores de la acción artística, y para la consecución de tal meta, es más que evidente su drástica entrega, preparación y constancia.

Alguna que otra vez, refiriéndome a los trabajos pictóricos de Oliver Johnson –"esos organismos provistos de autonomía", en la medida en que he tenido la oportunidad de seguir paso a paso el desarrollo de su itinerario investigador y creativo– ya he apuntado la importante conexión que su propio quehacer artístico reivindica, para sí, entre el "facere" y el "perficere", es decir entre el cuidado proceso de realización y la directa aspiración al logro de su máximo grado de perfección.

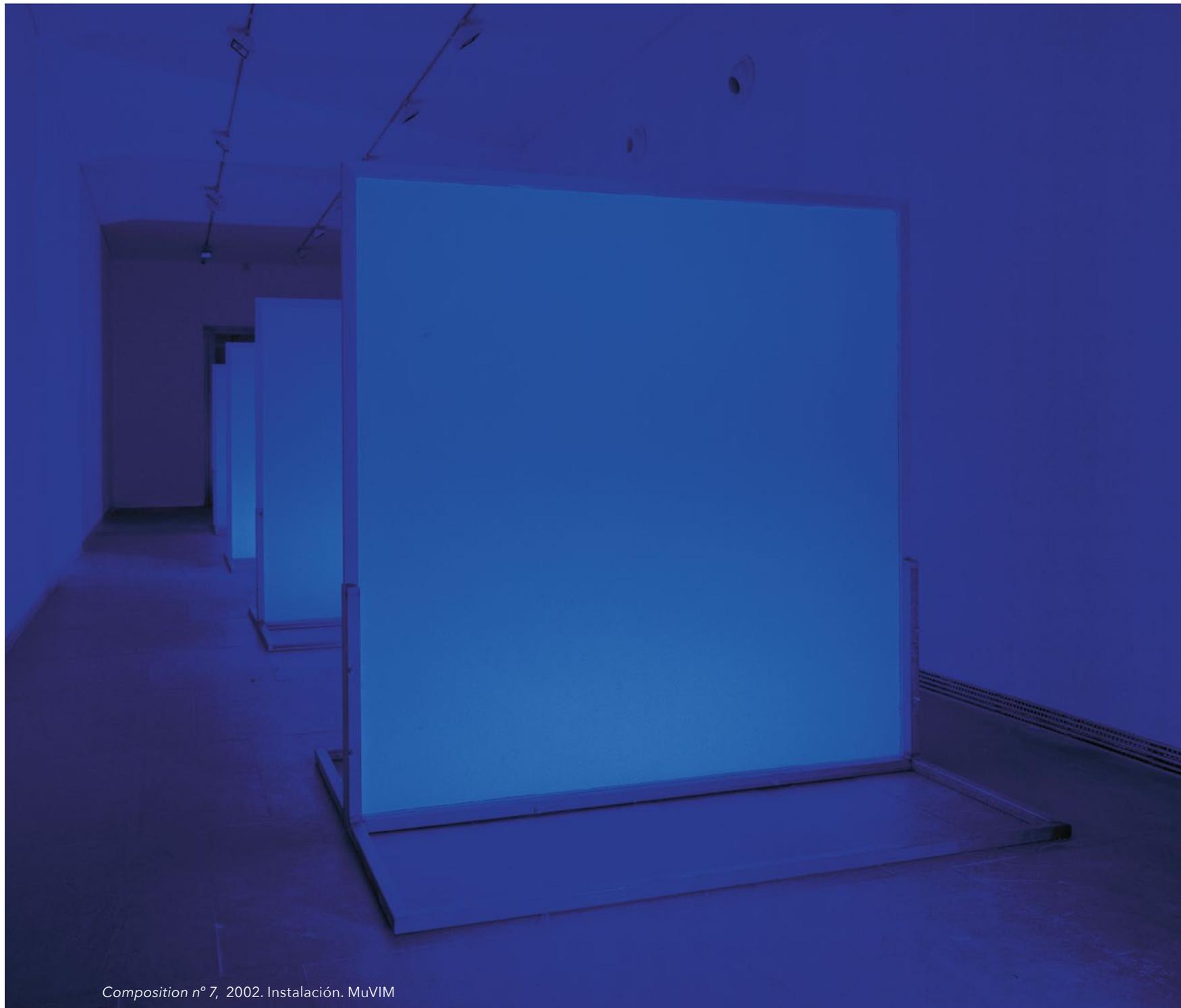
I believe that we would be failing to recognize the full merit and the effort involved in the execution of the project if we did not stress the key role played by the **industrial**, mechanical, and computer processes, which were combined to achieve the best possible finish to each of the exhibited pieces. After all, Oliver Johnson is strongly convinced –and he shows it– that what could be called the *optimization of the object* should be given a place among the fundamental principles of artistic activity, and we can see the drastic commitment, preparation, and resoluteness that engages in to achieve this goal.

There have been times when I have commented on the pictorial pieces of Oliver Johnson –"those autonomous organisms", as I have been to a degree capable of following the step-by-step development of his investigating and creative trajectory– observing the significant connection between the "facere" and the "perficere" which he has claimed for his own artistic activity, the connection between a careful execution and the open aspiration to the maximum possible perfection.

Guillermo Solana, "El Ojo Flotante" (extractos), en *Oliver Johnson. Premio Tercer Centenario Caja Madrid*. Madrid: Caja Madrid, 2003

En estas y otras composiciones, las **tramas** serigráficas de puntos tienden a acentuar la superficie *física*, sino un plano *fantasmático*, que se despega del soporte y se mantiene como suspendido ante él. Desde su inicial adhesión a la literalidad de la pintura-cosa, la obra de Oliver Johnson ha evolucionado hacia lo virtual. La pintura ha ido perdiendo su peso, su consistencia material, trocándose en espejismo y transformando a su vez al espectador en un ojo incorpóreo, en una pura conciencia visual flotante.

In these and other compositions, the screen-printed plotted dots tend to accentuate the pictorial surface: not the *physical* surface but a *phantasmal* plane, which detaches itself from its support to remain suspended in front of it. From his initial adhesion to the literal nature of the painting-thing, Oliver Johnson's work has evolved toward the virtual. Painting has progressively lost its weight and material consistency to become a mirage, simultaneously transforming the viewer into an incorporeal eye, a pure floating visual consciousness.



Composition n° 7, 2002. Instalación. MuVIM

Román de la Calle, "Oliver Johnson: la poética del color", en *Oliver Johnson. Composiciones 7/10*. Valencia: Diputació de València, Sala Parpalló-MuVIM, 2002

Dicho de otro modo, intentaba e intento diferenciar, con mis planteamientos, entre el error que supone el hecho de tomar, sin más, los propios deseos por/en vez de la realidad y el equívoco de alguien crea que sus ojos tienen razón cuando ve, con sorpresa, que un bastón se **quebra** limpiamente al atravesar el agua. Sin duda, se trata de, comparativamente, de dos equívocos muy diferentes. Si en el primer caso el error se hace más que evidente con la acción verificativa de la intersubjetividad, en el segundo esa misma contratación intersubjetiva nos pone en el camino de constatar que hay una objetividad de la apariencia como tal apariencia.

Es decir que las **ilusiones ópticas** forman, como tales, parte de la verdad de la apariencia. Retomando el ejemplo citado, podríamos afirmar que la objetividad visual constata, por una parte, la exacta rotura del bastón en el agua pero, ante eso, se interesa precisamente por las relaciones singulares que lo real-visto presenta en tal instante de la experiencia perceptiva.

In other words, to this day my approaches have attempted to differentiate between the error of confusing one's wishes with reality, and the error of someone's belief that his eyes are truthful when he sees, in shock, how a stick **breaks** cleanly upon entering water. There are clearly two different types of fallacies. Whereas in the first case the error becomes manifest through the verifying function of intersubjectivity, in the second one the same intersubjective comparison leads us to the realization that there is an objectivity of appearance as such.

So **optical illusions** are part of the truth of appearance. Going back to the previous example, we could argue that visual objectivity acknowledges the precise split of the stick in the water, but that in the face of it, becomes interested precisely in the singular relationships that the seen-real presents in the instance of the perceptual experience.

Juan Manuel Bonet, "Una Voz Esencial" (extractos), en *Oliver Johnson. Premio Tercer Centenario Caja Madrid*. Madrid: Caja Madrid, 2003

Oliver Johnson es, a mi modo de ver, uno de los hombres más interesantes y más sólidos de una escena, la de la nueva abstracción española, de la que todavía no tenemos una visión de conjunto, pero cuyos protagonistas van consolidando, con el **silencio** y el sigilo que que les es consustancial, sus respectivos trabajos individuales.

In my opinion, Oliver Johnson, is one of the most interesting, solid figures in new Spanish abstraction. We still do not have an overview of this movement, but its leading players continue its consolidation with their individual works and consubstantial silence and discretion.

OLIVER
JOHNSON
ON

§ P E C T R U M

texts

Oliver Johnson. Cuando la pintura conforma un lugar propio

David Barro /

Ante las obras de Oliver Johnson emerge una pregunta inevitable: ¿cómo hacer frente al espacio que se nos presenta? El propio artista sugirió posibles respuestas: “la pintura se debe disfrutar como se disfruta la música”. No es mal punto de partida, pero ¿cómo aprehender algo que se escurre al tiempo que puede llegar a ocupar un espacio inconmensurable?. Efectivamente, también la luz y el color pueden resultar ensordecidos aunque su presencia sea, en realidad, extremadamente frágil.

En ese sentido, el título de este proyecto no puede resultar más acertado: *Spectrum*, un guiño al mítico ordenador de los años ochenta, que al tiempo que se refiere a una gama o espectro de colores y emociones posibles, ahonda en el trabajo de descomposición del espectro lumínico. Si lo espectral evoca lo misterioso, esa idea de espectro remarca la idea de presunción, imaginación o aparición latente en cada una de sus obras. Todo esto encaja con la lógica de la espectralidad de Derrida, un espectro que no es ni presente ni ausente, sino un suplemento de la presencia, una reaparición en permanente retirada. Al no hallarse nunca completamente presente el espectro resiste. Como la pintura. De ahí que el tiempo se disloque, porque se trata de una realidad intermedia. La mirada se convierte en acontecimiento único, incapaz de repetirse, como el sonido.

Tal vez sea conveniente señalar, a modo de punto de partida, que la posición del espectador ante las obras de Oliver Johnson debe ser la de dejarse llevar para conseguir disolverse en la imagen. La imagen acontece, casi por sí misma. Es la imagen como campo abismado, como lugar donde obra la ausencia para

abrazar el sentido de pérdida al que se refiere Georges Didi-Huberman cuando señala que “la modalidad de lo visible deviene ineluctable –es decir, condenada a una cuestión de *ser*– cuando ver es sentir que algo se nos escapa ineluctablemente: dicho de otra manera, cuando ver es perder”¹. Pero el trabajo reciente de Oliver Johnson se fundamenta en la paradoja. Al mismo tiempo que nuestra mirada se pierde, el reflejo de nuestra propia imagen y del espacio se estira y deforma en tanto que se incorpora en la propia obra. El carácter metálico del soporte y la pintura industrial de automóvil atrae la imagen para después expulsarla al lugar de la mirada. La perspectiva dirige la mirada hacia atrás y el espejo se nos ofrece como el fin de la objetividad, dando paso a lo virtual. Es como si la imagen se desdoblara para permitirnos ver hacia delante y hacia atrás al mismo tiempo. O como si se nos escurriese algo por los dedos, como si tratásemos de atrapar el sonido, o una frecuencia, o un espectro. No es la intención, en todo caso, reflejar al espectador, sino modificar la percepción que tenemos del espacio y la pintura quebrando su sentido contemplativo o inerte para suspender el tiempo en la experiencia de lo incierto.

El aluminio como soporte y la pintura industrial permiten al artista introducir planteamientos más híbridos que ayudan a interactuar con el espectador. Es algo que no es nuevo pero que todavía ofrece muchas posibilidades por explorar. La arquitectura reflejada en las obras funciona como imagen desde la que la pintura se activa y la pintura, a su vez, torna objetual el soporte al interponerse como un límite que desenmascara la ilusión. La pintura duplica así su realidad interna y,

aunque permanece invariable cuando nos movemos, la perspectiva y nuestra percepción varía, lo que produce una discontinuidad en la percepción de lo que es y pertenece al cuadro, de lo que es espacio y de lo que es, en definitiva, pintura. La superficie y la pintura se convierten así en un espacio fronterizo.

Las imágenes puras de Oliver Johnson apenas reproducen nada; se representan a sí mismas. Aunque como señala Gerhard Richter en varios de sus escritos, las obras de Ryman, Palermo o Marden también son ilusionistas, en un cierto sentido, y solamente se consigue ver la tinta pura, el material en sí, cuando se mira con los ojos de un vendedor de pinturas. Para Richter las buenas obras son incomprensibles. Por eso sus pinturas abstractas esquivan una evidencia directa para multiplicar las contradicciones. Como en las pinturas de Oliver Johnson visualizamos una realidad que ni vemos ni podemos describir, pero cuya existencia podemos deducir. De ahí su interés por el brillo, que actúa de eclipse, de borrachera visual. Al fin y al cabo, no anda todo ello muy lejos de las intenciones de Francis Bacon a la hora de insistir en ese incómodo cristal que impide la imagen limpia, sin distorsiones, de sus cuadros. También Deleuze se detiene para describir el efecto aéreo de algunos de los cuadros de Bacon cuando alcanzan un máximo de luz como la eternidad de un tiempo monocromo. Deleuze lo define con el término “Cromocronía”. Salvando las distancias formales, encuentro que Oliver Johnson comparte con Bacon un particular sentido de la vibración, de la resonancia, un trabajo en el que los límites de la sensación se desbordan. Por eso señala que las imágenes no deben separarse de sus ecos ni de las experiencias del observador. Porque existe así una suerte de memoria involuntaria, que para Proust no es sino el acople de dos sensaciones, la del presente y la del pasado. Porque la pintura entra en el

¹ Georges Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*. Ed. Manantial, Buenos Aires, 1997

dominio de la resonancia más que en el de la vibración y el cuadro se convierte en superficie, aparentemente sin peso pero con esencia de palimpsesto.

Personalmente, en esa acumulación quiero ver cómo Oliver Johnson deja al espectador en suspenso de la misma manera que Malevich hacía visible el dominio invisible del espacio. También ciertas herencias de cómo emerge la luz en los cuadros de Rothko o cómo se abren fisuras lumínicas en las pinturas de Barnett Newman. Las obras de todos ellos, así como de artistas que podríamos aproximar a Oliver Johnson como James Turrell, Gerhard Richter o Pedro Cabrita Reis con sus cuadros-ventana, únicamente pueden experimentarse directamente, a partir de una mirada concentrada. Lo mínimo y aparentemente insignificante cobra importancia, tanta como el peso de un color, la incidencia más o menos fuerte de la luz o nuestro movimiento.

Por todo ello, la obra de Oliver Johnson se sitúa también en conexión con toda una tradición de eso que se ha denominado *Concrete Photography*. Podríamos enumerar una serie de autores como Rolf Cavael o Xanti Schawinsky, que ya en los años treinta experimentaron con los límites y posibilidades de la percepción. En esa misma línea habría que citar a Floris Neusüss y su capacidad para ausentar la perspectiva y el horizonte para volcarlos a un espacio infinito, con series formalmente cercanas a las de Oliver Johnson, como sus *Tellerbild*. También Gunther Keusen con su *Quadratserie* o Kilian Breier con sus luminogramas, a principios de los sesenta. Ya en los setenta, René Mächler, o más recientemente Günther Selichar, Liz Deschenes, Randy West, Christiane Richter o Helen Robertson ahondan en esa suerte de simplicidad espectral o formas lumínicas inciertas que caracterizan hoy la pintura de Oliver Johnson.

Hablamos de una pintura que esconde una herencia, pero que sabe jugar con ella para proponer el desorden de la poesía, la excepción de lo familiar. Aquí no hay representación; únicamente luz y ecos de la historia de la pintura desde que Rodchenko deconstruyó un aspecto fundamental de la misma: su pretensión de atenerse al mundo real. Lo señala el propio Oliver Johnson: “El color, la naturaleza del pigmento, sus tonos y valores llegan a ser un lenguaje autosuficiente que no requiere más justificación que el de ser pintura; el gesto desaparece con la pincelada, las calidades táctiles se desvanecen junto a la textura”. Por supuesto, nada sería posible sin los avances del minimalismo en los años sesenta, visiblemente presentes en todos estos trabajos.

Si atendemos a sus últimas obras, en ellas los efectos ópticos y cromáticos se extreman, otorgando una importancia radical al soporte, que se evidencia. Mientras, en su condición enigmática, las pinturas de Oliver Johnson se nos presentan como abismo horizontal, como inquietante vacío. Pero no es un vacío neutro, sino un vacío paradójicamente material, cargado de energías invisibles como la luz o la gravedad. Un vacío activo, dialéctico. En muchos casos una imagen sin imagen. En algunos casos, la imagen es pura trama, pero siempre comparte una premisa respecto a sus trabajos anteriores: el interés decidido por la inestabilidad visual de quien mira, provocando una mirada en continua aproximación y retroceso. Todo se traduce en una especie de abismo de la mirada cercano a aquel descenso al Maelström narrado por Edgar Allan Poe: “Al principio me sentí demasiado confundido para poder observar nada con precisión. Todo lo que alcanzaba era ese estallido general de espantosa grandeza”. Esa inmensidad se traduce, sin embargo, desde lo íntimo, ya que

Oliver Johnson consigue temperar la imagen para concentrarse en su propia atmósfera, como si no tuviese principio ni fin.

En obras como *Predicting Nothing* es como si las formas avanzasen hacia su extinción, como si cualquier forma de acercamiento significase efectivamente un alejamiento. Como espectadores, más que de captar imágenes tratamos de captar experiencias. Las pinturas de Oliver Johnson nos seducen al tiempo que nos abocan a una suerte de desposesión, a una escisión entre lo que es, lo que el artista nos deja ver y lo que nosotros vemos. Algo así como lo que sucede en las fotografías de cines de Hiroshi Sugimoto, donde el exceso de tiempo y luz provoca que las pantallas estén vacías por acumulación. El contener demasiada información es sinónimo de vacío. Sugimoto ejecuta un registro fotográfico donde el tiempo de exposición coincide con el tiempo de proyección de la película. La fluidez cinematográfica se pierde en el interior de la superposición aleatoria de todas las imágenes. La imagen se lleva a una situación extrema, a un lugar o límite donde los detalles se hacen, en efecto, ininteligibles. La imagen se concentra y suspende su sentido; la pintura conforma un lugar propio.

Lo que presenta Oliver Johnson es una pintura sin excusas. Con referencias a términos científicos y a aspectos que revelan un interés por el sonido, se configura como una pintura de sensaciones. Observar cada una de sus obras es inmiscuirse en un espacio sin límites, o por lo menos con tantos límites como miradas, ya que las posibilidades de la percepción son escrupulosamente individuales. Ante obras como *A Simple Example*, *Unknown*, *Gemini* o *Mountain*, experimentamos un tiempo de espera que nos conduce a eso que Bergson denominó “percepciones extensivas”.

Porque más que espera, nos sumerge en un estado de suspensión involuntaria. Únicamente la luz revela las fisuras, los intervalos. Pienso en *Materia y memoria* de Bergson, y en cómo éste defiende que las cosas no son en sí mismas sino que se tornan visibles según se vean, o más concretamente desde la posición de quien las observa. También en cómo Wagstaff nos habla del enigma de la indefinición en la ubicación de los monarcas en el lienzo de *Las Meninas* de Velázquez, de un diálogo entre el autor y el espectador; un lugar donde el ‘mismo’ y el ‘otro’ puedan encontrarse cómodamente. Y en ese no lugar, en la zona borgiana en la que se registra el deslizamiento entre lo real y la ficción, es donde podríamos situar estas obras, en un lugar sin lugar. Algo así como las heterotopías que define Foucault, divididas por el espejo.

La pintura de Oliver Johnson y su capacidad para activar el espacio, el arquitectónico o el de la imaginación, responde definitivamente a un arte temporal. Podríamos hablar de escalas pero, como reclama el arquitecto Peter Zumthor, resulta más acertado hablar de miradas, de atmósferas. Porque resulta interesante que detrás de este lado pulido e industrial se esconda lo artesanal de la pintura. El resultado, sin embargo, es de una perfección absoluta, calculada y de ejecución medida. Aquí es la incertidumbre quien activa el desorden de lo concreto. El límite de nuestro campo de visión es proporcional a nuestra experiencia emocional. No se trata de ver sino de percibir, de discernir, de reconocer. Si la pintura es cuestión de tiempo, como espectadores hay que aprender a demorarse dejando que la imagen despliegue su riqueza. Como si las imágenes tuviesen un sonido capaz de estirar el tiempo. La imagen semeja descarnarse y pierde la materialidad que le es propia. Pero también se anticipa. La sencillez formal,

minimalista, es indudable, pero también la asunción de otras tendencias pictóricas, como la que lleva a muchos artistas como Gerhard Richter y Luc Tuymans a pintar de una manera borrosa en su lucha por representar lo irrepresentable. Ambos caminan hacia la destrucción de la imagen, buscando incomodar al espectador a partir de efectos pictóricos que buscan la sensación de un encuadre movido. También a partir de una reducción de la gama y de la visibilidad. Es la realidad en fuga, huidiza.

La pintura de Oliver Johnson es como un paisaje sin informaciones, propio de un lenguaje saturado. Richter lo deja claro en unas notas datadas entre 1964 y 1965: "Cuando pinto a partir de una fotografía, el pensamiento consciente queda suprimido. No sé lo que hago. Mi trabajo se asemeja más a lo informal que a cualquier tipo de 'realismo'. La fotografía tiene una abstracción propia que no es nada fácil de penetrar". Para Richter la fotografía es una forma de ganar distancia a la hora de penetrar en lo real y asume una función religiosa en el momento en que todo el mundo elabora sus propios recordatorios a partir de ella. Y eso tiene mucho que ver con todas estas pinturas que han de luchar permanentemente con la ausencia de un horizonte. Las pinturas de Oliver Johnson auscultan las posibilidades de lo lumínico y las cualidades absorbentes del pigmento. Por eso nuestra mirada siempre está en tránsito y nunca se detiene. Como espectadores nos dejamos caer en esa inmensidad íntima de la que habló Gaston Bachelard, para quien la inmensidad es el movimiento del hombre inmóvil.

Definitivamente, se trata de una experiencia paradigmática. Son pinturas sin entradas ni salidas, con desórdenes visuales que nos llevan a un interesante estado de suspensión. Son obras que no andan muy lejos de

los relatos de Maurice Blanchot, capaz de desorientarnos en su variabilidad porque albergan *otro tiempo*, no ficticio, sino el de la narración pictórica o el de la experiencia de conformación de unas formas volcadas a lo desconocido. El tiempo aquí se experimenta. Si en Blanchot es el tiempo de lo inaudito y lo impensable, de lo oscuro o, más concretamente, de la ausencia de tiempo o presente sin presencia, en las formas de apariencia fractal de Oliver Johnson todo se desborda y se asume la realidad como destino poético, sumando otro tiempo más, como el tiempo de la escritura, aporético, incapaz de tornarse presente definitivamente.



Oliver Johnson. When painting shapes its own place

David Barro /

When confronting the works of Oliver Johnson, the question inevitably arises: how to cope with the space in front of us? The artist himself suggested possible answers: "You should enjoy painting in the same way you enjoy music." It is not a bad starting point, but how to grasp something that slips between our fingers and, at the same time, can occupy an immeasurable space? Indeed, light and colour can also be deafening, though their presence is actually extremely fragile.

In that respect, the title of this project could not be more appropriate: *Spectrum*, in recognition of the legendary computer of the eighties that refers to a range or spectrum of possible colours and emotions, and also explores the work of decomposition of the light spectrum. If the spectral evokes the mysterious, the idea of spectrum highlights the idea of presumption, imagination or latent appearance in each of his works. All this fits the logic of Derrida's spectrality, a spectrum that is neither present nor absent, but a supplement of presence, a reappearance in permanent withdrawal. Because it is never fully present, the spectrum resists. Like painting. Hence the dislocation of time, because it is an intermediate reality. Looking becomes a unique event, unable to repeat itself, like sound.

Perhaps we should point out, to start with, that when facing the works of Oliver Johnson, the spectators should let themselves go in order to dissolve into the image. The image works almost by itself. We are speaking about the image as an abysmal field, as a place where absence works in order to embrace the sense of loss referred to by Georges Didi-Huberman, when he states that "the modality of the visible

becomes inevitable –i.e., becomes a question of *being*– when seeing is feeling that we are inevitably missing out on something, in other words, when seeing is losing"¹. But recent works by Oliver Johnson are based on paradox. At the same time as we lose focus, the reflection of our own image and space stretches and becomes deformed, being incorporated into the work itself. The metallic nature of the medium and industrial automotive paint beckons the image which is then cast back to the beholder. Perspective directs our gaze backwards and the mirror stands for the end of objectivity, giving way to the virtual. It is as if the image splits to allow us to see forward and backward at the same time. Or as if something slips through our fingers, as if we are trying to catch sound, a frequency, or a spectrum. In any case, the purpose is not to reflect the spectator, but to change our perception of space and painting, by fracturing its contemplative or inert meaning in order to suspend time in the experience of uncertainty.

By using aluminium and industrial paint the artist can introduce more hybrid approaches, helping the interaction with the spectator. It is something that is not new but still offers us many opportunities to explore. The architecture reflected in the works functions as an image from which the paint is activated and this, in turn, makes the medium become objectual by intervening as a limit that unmasks illusion. In this way, paint doubles its internal reality and although it remains unchanged as we move, the perspective and our perception change, resulting in a discontinuity in the perception of what is and belongs to the picture,

of what space is and, ultimately, what paint is. Thus, surface and paint become a border area.

The pure images of Oliver Johnson reproduce nothing; they represent themselves. Although, as Gerhard Richter pointed out in several of his writings, works by Ryman, Palermo and Marden are also illusionist, in a sense, you only get to see the pure ink, the material itself, when you look with the eyes of a paint vendor. For Richter, good works are incomprehensible. So his abstract paintings sidestep direct evidence in order to multiply their contradictions. As in the paintings of Oliver Johnson, where we envision a reality that we can neither see nor describe, but whose existence we can deduce. This may explain his interest in brightness, which acts as an eclipse, a visual inebriation. When all is said and done, his intentions bear some similarity to those of Francis Bacon, when insisting on that awkward glass that averts the clean image, without distortions in his paintings. Also Deleuze described the aerial effect of some of Bacon's paintings, when they reach a maximum of light, as the eternity of a monochrome time. Deleuze defines it using the term "Cromocronía". Formal differences aside, I think that Oliver Johnson and Bacon share a particular sense of vibration, a resonance, a work in which the limits of sensation overflow. Hence, images should not be separated from their echoes or from the experiences of the observer. Because there is a sort of involuntary memory, which for Proust is nothing but the coupling of two sensations, the present and the past. And because painting enters the domain of resonance rather than vibration; and picture becomes surface, seemingly weightless but with the essence of palimpsest.

Personally, this build-up makes me eager to see how Oliver Johnson leaves the spectator in suspense, in

¹ Georges Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*. Ed. Manantial, Buenos Aires, 1997

the same way that Malevich made visible the invisible domain of space; and certain legacies of how light emerges in the paintings of Rothko or how luminary cracks open in the paintings of Barnett Newman. All these artists' works, as well as others that we could mention in relation to Oliver Johnson, such as James Turrell, Gerhard Richter or Pedro Cabrita Reis with his window-paintings, can only be experienced directly, through concentrated contemplation. The minimum and seemingly insignificant becomes important, such as the weight of colour, the reduced or increased effect of light or our movement.

For all of these reasons, the work of Oliver Johnson is also connected to a tradition that has been called *Concrete Photography*. We could list a number of authors, such as Rolf Cavael or Xanti Schawinsky, who already back in the thirties experimented with the limits and possibilities of perception. In this context, we should mention Floris Neusüss and his ability to remove perspective and horizon in order to empty them out into an infinite space, with a series formally close to Oliver Johnson, such as his *Tellerbild*; also Gunther Keusen with his *Quadratserie* or Kilian Breier with his luminograms, in the early sixties. And, in the seventies, René Mächler, or more recently Günther Selichar, Liz Deschenes, Randy West, Christiane Richter or Helen Robertson also explore that sort of spectral simplicity or uncertain lighting forms that today characterize Oliver Johnson's paintings.

We are talking about painting that hides a legacy, but can play with it to propose the disorder of poetry, the exception of the familiar. Here there is no representation; only light and echoes of the history of painting, since Rodchenko deconstructed a fundamental aspect of it: its aspiration to confine itself

to the real world. Oliver Johnson himself points out: "The colour, the nature of the pigment, their scales and values become a self-sufficient language and need no further justification than that of just being paint; the gesture disappears along with the brushstroke, tactile qualities also vanish along with texture". Of course, nothing would be possible without the advances of minimalism in the sixties, visibly present in all these works.

If we look at his latest works, we notice that optical and chromatic effects are taken to the extreme, so that the medium acquires a radical importance, which is evident. Meanwhile, in their enigmatic condition, paintings by Oliver Johnson are presented to us as a horizontal abyss, a disturbing void. But rather than being a neutral void, it is in fact a paradoxically material one, charged with invisible energies, such as light or gravity. An active, dialectical void. In many cases, an image without image. In some cases, the image is pure mesh, but it always shares a premise concerning his previous work: his strong interest in the visual instability of the observer, which makes the viewer continuously approach and retreat. It all comes down to a kind of abyss of vision, similar to that descent into the Maelström narrated by Edgar Allan Poe: "At first I was much too confused to observe anything accurately. The general burst of terrific grandeur was all that I beheld". That immensity, however, results from the intimate, as Oliver Johnson manages to adjust the image to concentrate on its own atmosphere, as if it had no beginning or end.

In works like *Predicting Nothing*, it is as if forms were moving towards their extinction, as if any form of approach would effectively mean a departure. As spectators, more than capturing images, we try to

capture experiences. Oliver Johnson's paintings seduce us and, at the same time, lead us to a kind of dispossession, a split between what is, what the artist lets us see and what we see. Something similar happens in Hiroshi Sugimoto's movie theatre photographs, where excess of time and light causes the screens to be empty due to accumulation. Too much information is synonymous with void. Sugimoto achieves a photographic register, in which the exposure time coincides with the time of screening of the film. The film loses fluidity within the random superimposition of all its images. The image is carried to an extreme situation, to a place or boundary where the details become, in effect, unintelligible. The image is concentrated and its meaning is suspended; the paint shapes its own place.

What Oliver Johnson presents is painting with no excuses. With references to scientific terminology and aspects that reveal an interest in sound, we can speak of a painting of sensations. To observe each of his works is intruding into a space with no limits, or at least, with as many limits as ways of looking, since the possibilities of perception are strictly individual. When standing in front of works like *A Simple Example*, *Unknown*, *Gemini* or *Mountain*, we experience a waiting time that leads us to what Bergson called "extensive perceptions". Because more than waiting, it immerses us in a state of involuntary suspension. Only light reveals the cracks, the intervals. I think of Bergson's *Matter and Memory*, and how he argues that things are not themselves, but become visible depending on how they are seen, or more specifically from the position of those who observe them. Wagstaff also tells us about the enigma of the uncertainty in the location of the monarchs on the canvas of Velazquez's *Las Meninas*, a dialogue between the author and the

spectator; a place where the 'self' and the 'other' can meet comfortably. And that 'no place', in the Borgian area which records sliding between reality and fiction, is where we could place these works, in a placeless place. Something like Foucault's heterotopias, divided by the mirror.

Oliver Johnson's painting and his ability to activate space, both architectonic and imaginary, definitely responds to a temporary art. We could talk about scales but, as the architect Peter Zumthor claims, it is more correct to speak of ways of looking and atmospheres. Because what is interesting is the fact that behind the polished and the industrial aspect lies the craftsmanship of painting. The final result is of absolute and calculated perfection and of measured execution. Here the uncertainty triggers the disorder of the concrete. The limit of our field of vision is proportional to our emotional experience. This is not about seeing, but perceiving, discerning, recognizing. If painting is a matter of time, as spectators we have to learn to linger, letting images display their wealth. As if images had a sound capable of stretching time. The image loses its characteristic materiality. But it also anticipates itself. Formal and minimalist simplicity is unquestionable, but this is also about the assumption of other pictorial trends, like those that makes many artists like Gerhard Richter and Luc Tuymans paint in a fuzzy way in their struggle to represent the unrepresentable. Both walk towards the destruction of the image, seeking to unsettle the spectator using painterly effects that seek the sensation of a blurred framing and also the reduction of spectrum and visibility. It is reality fleeing, evasive reality.

Oliver Johnson's painting is like a landscape without information, a characteristic of saturated language.

Richter makes it clear in a note dated between 1964 and 1965: "When I paint from a photograph, conscious thinking is eliminated. I don't know what I am doing. My work is far closer to the Informal than to any kind of 'realism'. The photograph has an abstraction of its own, which is not easy to see through." For Richter photography is a way of gaining distance while penetrating the real. It assumes a religious function when everyone is able to write their own commemorative cards. This has a lot to do with all these paintings that permanently have to deal with the absence of a horizon. Oliver Johnson's paintings explore the possibilities of light and the absorbent qualities of pigments. So our gaze is always in transit and never stops. As spectators, we allow ourselves to fall into that intimate immensity, referred to by Gaston Bachelard, for whom immensity is the movement of motionless man.

It is definitely a paradigmatic experience. These paintings have no inputs or outputs, but visual disorders that take us to an interesting state of suspension. They bring us closer to the stories of Maurice Blanchot, which are capable of confusing us due to their variability, because they house *another time*, a non-fictional one, but rather a time of pictorial narrative or the experience of a configuration of forms dedicated to the unknown. We experience time here. If in Blanchot we find the time of the unheard and unthinkable, of the dark or, more specifically, the lack of time or present without presence, in Oliver Johnson's apparently fractal forms, everything overflows, reality is taken as poetic destiny, and we find another time, time for writing, for doubting, which is permanently unable to turn into the present.

La superficie, el brillo y un espectro

Satoru Nagoya /

Fuera de Japón, parece difícil encontrar un artista visual tan obsesionado con la “superficie” –es decir, el acabado exterior de su trabajo–, como Oliver Johnson. El ejemplo más destacado podría ser Takashi Murakami, que no sólo ha establecido un método de fabricación de superficies impolutas y brillantes para sus pinturas *mammoth* (con la ayuda de un ejército de asistentes), sino que también produjo su propia teoría del nuevo arte japonés “superflat” partiendo de la estética tradicional japonesa donde las superficies planas y la libertad de composición tienen mayor peso que la profundidad de la perspectiva. El esmalte que utiliza en su trabajo nos hace pensar en el brillo de la carrocería del último modelo en un salón del automóvil. Pinturas recientes de Yayoi Kusama también revelan la devoción por las superficies llenas de motivos ornamentales con detalles mínimos sobre fondos acrílicos de colores llamativos, alejados de sus trabajos anteriores, monocromos y austeros. Actualmente, otros artistas japoneses menos conocidos también comparten, en diverso grado, esa obsesión por priorizar el aspecto visual sobre su significado, algo que recuerda la sonrisa amable y misteriosa de la cara perfectamente maquillada del vendedor de unos grandes almacenes de Tokio.

Esta característica típica del arte japonés nos lleva a la eterna pregunta planteada por los propios artistas y por otros profesionales del arte: ¿No es una superficie perfectamente pulida similar a un mueble o cualquier producto industrial? ¿Puede una obra que cuenta con su encanto superficial ser considerada un logro del arte de vanguardia, o significativa en la historia del arte o en el contexto social, o ser al menos valiosa en términos de arte “visual”?

Fue en un entorno así cuando vi por primera vez las obras de Oliver Johnson, en la galería Kobo Chika de Tokio, en mayo de 2012.

Las dicotomías están eclipsadas

Las obras de Johnson que vi en Tokio habrán sido las primeras muestras de un mismo tipo de trabajo como el que se presenta en esta exposición individual en Valencia. Y sus superficies –que no son otra cosa que superficies de pintura– me atraparon. Las superficies brillantes de colores sutiles me recordaron algunos tipos de paneles industriales. De hecho, supe después que los colores empleados en los cuadros de Johnson provenían originalmente de la pintura para carrocerías de automóviles.

Probablemente, sin que Johnson se dé cuenta, sus obras plantean algunos retos habituales de los artistas japoneses actuales, y a estos incluso les da un impulso para superar sus desafíos. A pesar de la supuesta generosidad y ambigüedad budista y sintoísta del país, la atmósfera del mundo del arte de Japón acepta poco de lo que se sale de las dicotomías convencionales de la práctica artística: el arte frente a la industria, el arte frente al diseño, el “gran arte” frente a la cultura popular, Occidente frente a Oriente, y así sucesivamente.

Las superficies de las obras de Johnson surgen desde el borde de estos huecos oscuros. Las superficies reflejan la luz, ese fenómeno que percibimos como el brillo. Es allí donde las superficies podrían ser entendidas como “el vidrio de una ventana” –a través del cual observaríamos al ser humano, a los contenidos dramáticos o emocionales de la obra– que José Ortega y Gasset propuso en su famoso ensayo “La deshumanización del arte” (1924). Por esa “ventana” radiante, re-

cuperamos, por ejemplo, nuestra noción convencional del “gran arte”, lanzando una mirada interrogante hacia las superficies de Johnson: en cuanto a su naturaleza como pintura, o la apariencia estilizada e “industrial” de la obra. Estas superficies eclipsan las dicotomías creadas en torno al arte, la industria, la arquitectura, y el diseño. No es un simple brillo ni un efecto superficial de la sensibilidad óptica. El brillo contiene una sombra, lo que resultó ser un conjunto de ideas preconcebidas con respecto a nuestra clasificación o actitud hacia las distintas formas de expresión visual, incluyendo el llamado arte de vanguardia.

Resurgimiento del material

Muchas obras de Jeff Koons son conocidas por su aspecto brillante, desafiante, mientras que algunas de las obras más características de Anish Kapoor muestran campos de colores monocromos con texturas extremadamente mate. El arte de Koons es bien conocido por su provocación al contexto sociocultural, mientras que en el caso de Kapoor su trabajo genera juegos de luces y sombras, ilusiones ópticas, más que reflexión sobre cualquier contexto cultural o de las artes visuales.

Tal vez lo que nos cuentan las superficies brillantes, metálicas y aparentemente “industriales” de los cuadros de Johnson sea la existencia de un “espectro” –casualmente, o no, el título de esta exposición– que puede abarcar todos los elementos de luz y sombra que la naturaleza nos ofrece y todos los grados que nuestra sensibilidad visual puede alcanzar. Por otra parte, este espectro también puede contener cualquier contexto donde nos sea posible valorar una obra de arte. Las superficies deben ser “campos de color”; “minimalistas” en un contexto histórico-artístico o for-

malista; de crítica a la industrialización o al consumismo en un ámbito socio-político-económico.

En las prácticas de los artistas antes mencionados, Murakami, Kusama, Koons y Kapoor, sus claras intenciones son respectivamente: la reformulación de un legado del arte tradicional, la expresión de sentimientos personales, la provocación en contra del "gran arte" y el engaño óptico. Sin embargo, frente a las pinturas elaboradas y brillantes pero nunca estridentes de Johnson, lo que percibimos es una especie de resurgir del poder de lo que llamamos "material"; una simple combinación de un soporte, ya sea circular o cuadrado, con pintura. Y esta cosa material sería lo que Ortega describió como "la obra misma de arte." El filósofo escribió: "[la mayoría de la gente] no ve en ella cosas humanas, sino sólo transparencias artísticas, puras virtualidades" (op. cit.). Esta simplicidad de material –junto, por supuesto, a las trascendentes habilidades del artista en la selección y manipulación de los colores vivos, pero no estridentes– es lo que nos da una de las más ricas expresiones artísticas visuales, posiblemente el espectro más amplio no sólo de luz y color, sino también de nuestra experiencia visual.



The surface, shine and a spectrum

Satoru Nagoya /

In no other country besides Japan would an artist engaging in any branch of visual expression appear to be so obsessed with the “surface” –that is, the exterior finish of their work– as Oliver Johnson. The most prominent example might be Takashi Murakami, who has not only established a method of making the surfaces of his *mammoth* paintings flawless and shiny (with the help of an army of assistants), but also produced his theory of new Japanese art in “superflat” style, drawing on traditional Japanese aesthetics by which, on flat surfaces, compositional freedom weighs more than perspective depth. The shine of his work may evoke in one’s mind the gloss of the body of a new car at a motor show. Recent paintings by Yayoi Kusama also reveal her devotion to ornamenting picture surfaces with minute patterns in flamboyant acrylic colors, in a way departed far from her earlier monochromatic and broody works. Less known contemporary Japanese artists share, to varying degrees, certain fastidiousness more about how their work looks than about what its meaning should be. Somewhat reminiscent of the polite and mysterious smile on the perfectly made-up face of a clerk at a Tokyo department store.

This trait of Japanese artists, however, leads to a perpetual question posed by artists themselves and other art professionals alike: Isn’t a perfectly polished surface akin to a piece of furniture or any such industrial product? Can a work which boasts its superficial charm be laudable as an achievement of avant-garde art, or significant in art-historical or social context, or at least valuable in terms of “visual” art?

It was in such a milieu that I first saw works by Oliver Johnson, at gallery Kobo Chika in Tokyo in May 2012.

Dichotomies are outshone

The wall-mounted works of Johnson’s that I saw in Tokyo must have been early examples from the same body of work that is to be featured in this solo exhibition in Valencia. Their surfaces –none other than painting surfaces– told a lot to me. The shining surfaces of rather delicate colors reminded me of some specimens of industrial panels. In fact, I learned afterward that the colors used in Johnson’s paintings were originally for painting automobile bodies.

Probably without Johnson’s realizing it, some difficult challenges for contemporary Japanese formative artists were being addressed by his works, and these artists were even given a boost to surmount the challenges. Despite the country’s supposed Buddhist-Shintoist generosity and ambiguity, the atmosphere of Japan’s art world is of the type that little is accepted that is astray from conventional dichotomous notions of artistic or cultural practice: art versus industry, art versus design, “high art” versus subculture, the West versus the East, and so on.

Then the surfaces of Johnson’s works emerged on the edge of these dark gaps. The surfaces reflected light, a phenomenon which we perceive as shine. There the surfaces could be understood as “the glass of a window” –through which people would appreciate the human, dramatic or emotional contents of artwork– that José Ortega y Gasset famously put forth in his essay “The dehumanization of art” (1924). By this “window” with a splendid shine, our conventional notion of “high art,” for example, was rebounded toward ourselves as soon as we threw a doubtful –as to the nature of paint or the sleek, “industrial” appearance of the work– gaze toward Johnson’s surfaces. The surfaces outshone the dichotomies

that we had brought forth concerning art, industry, architecture, design and more. It was not a mere shine or a superficial effect of optic sensitivity. The shine contained a shade, which turned out to be a set of preconceptions concerning our classification of –or attitude toward– various forms of visual expression, including so-called avant-garde art.

Resurgence of the material

Many works by Jeff Koons are notorious for their defiantly shiny appearance, while some of Anish Kapoor’s trademark works show simple color fields with extremely mat texture. Koons’ art is well known for its provocative intent in socio-cultural context, whereas in Kapoor’s case the work brings forth more optical illusion or play of light and shadow than meditation on any kind of context or custom of visual-art mapping.

What the shiny, metallic and seemingly “industrial” surfaces of Johnson’s paintings are telling us about may be the existence of a “spectrum” –none other than the title of this exhibition– which may encompass all the elements of light and shadow that nature provides us with, and all the grades of our visual sensitivity. Moreover, this spectrum may also contain every possible context in which our judgment on a work of art will be done. The surfaces must be “color fields” and “minimalist” in an art-historical or formalist context; critique to industrialism or consumerism in a socio-politico-economical one.

In the practices of above-mentioned Murakami, Kusama, Koons and Kapoor, reformulation of a traditional art legacy, expression of personal feelings, provocation against “high art,” and optical trickery –respectively– stand out as their patent intentions. In the meantime, in

front of the elaborate, shiny but never obtrusive paintings of Johnson's, what we perceive will be a kind of resurgence of the power of what is "material" –a simple combination of a support, be it circular or square, with paint. And this material thing would be what Ortega described as "the very work of art." The philosopher wrote, "[The majority of people] don't see in it human things, instead they only see artistic transparency, pure virtuality" (op. cit.). This material simplicity –coupled, of course, with the artist's transcendent skills in selecting and manipulating the vivid yet not gaudy colours– is what brings to us one of the most abundant of visual art expressions, arguably the broadest spectrum not only of light and color but also of our visual experience.

Pintar el espectro. Color sexy y lujuria técnica

Ricardo Forriols /

El 29 de enero de 1948, justo el día de su 43 cumpleaños, Barnett Newman daba por concluida la que sería la primera pintura de su obra madura en sentido estricto –después de abandonar la pintura entre 1940-44 y aparcar los devaneos surrealistas que fueron la base del Expresionismo abstracto neoyorquino. Para el propio artista, esta pintura respondía a una revelación y se constituía en sí misma como una epifanía, de ahí el papel central que asumirá para articular toda la trayectoria de Newman.

Onement I fue objeto de contemplación en el estudio durante meses, tiempo en el que Newman fijó su mirada una y otra vez sobre el lienzo y sobre esa franja vertical de cinta de carroceros con una línea roja que atravesaba de arriba abajo toda la pintura por su centro, uniendo y separando lo disperso, “creando una totalidad”, diría. Por eso Newman llamó a esta franja “zip” (cremallera) pero, más allá de su sentido práctico en la ropa, aquel primer zip de Newman guarda su sentido profundo en la referencia a la Biblia y al pasaje en el que leemos: “Hágase la luz. Y la luz se hizo” (Génesis, 1-3). Y se hizo dando comienzo a todo y diferenciando la luz de las tinieblas, justo en ese momento primero en el que un rayo de luz *original* aparecía como la franja vertical de *Onement I* para organizar el mundo –y la pintura de Newman.

Cuando Newman expuso los cuadros de la serie *Onement*, la crítica le acusó de llevar la pintura al límite más extremo y tratar de ponerle fin a la abstracción, cuestión que él contraatacó con el argumento de que

no se trataba de un fin sino de un nuevo principio¹, y en ese principio cifraba el pintor todas sus esperanzas como artista y como persona. Newman, al igual que Mark Rothko, estableció así las bases de su pintura, a partir de una interpretación del surrealismo, libre del bagaje cultural europeo pero asumiendo la tradición judía de una espiritualidad y unos valores de contemplación casi místicos que trató de comunicar siempre a través de sus cuadros, exigiendo el esfuerzo del espectador. Cuando los pintores norteamericanos de la siguiente generación, vinculados a la Abstracción postpictórica y cercanos al Minimalismo, le insinuaron que fuera su maestro –como los impresionistas le pidieron a Manet–, Newman se enfadó con ellos echándoles en cara que no habían entendido nada: no alcanzaban a comprender esa componente espiritual en sus cuadros, de los títulos a las composiciones y el propio ejercicio de pintura, quedándose sólo en la forma sin profundizar *en la luz*, más allá de la superficie.

La vinculación de la pintura abstracta con la espiritualidad y la mística está en el origen de la abstracción ya a finales del siglo XIX, y se puede rastrear incluso hasta el Romanticismo, como bien supo ver Robert Rosenblum². Pero lo que nos interesa aquí respecto de la pintura de Oliver Johnson –y una vez que se ha hecho *la luz*– es diferenciar la vertiente de una abstracción espiritual y simbolista

que se relaciona con la experiencia del paisaje y la contemplación de la naturaleza, más musical en principio, de otra vertiente: la que se encamina al formalismo y lo concreto aunando la reivindicación y autonomía de los valores plásticos con el desarrollo científico y técnico. En la base de ésta debemos situar la influencia sobre los artistas de las investigaciones ópticas modernas acerca de la descomposición del espectro lumínico (Newton, Goethe, Turner, Constable, Schopenhauer, Monet, Moholy-Nagy, Turrell...) y los estudios del color (Runge, Maxwell, Chevreul, Seurat, Albers, Richter, Kapoor...), pero también el desarrollo de la Teoría de la relatividad de Einstein (Cubismo), de la industria técnica (Futurismo, Suprematismo) o los avances contemporáneos respecto a la estructura del ADN o las partículas en las que se subdivide la materia.

Es más, la pintura de Oliver Johnson se vincula directamente con el fenómeno óptico: primero, con los monocromos de finales de los años noventa y los ensayos con luz negra; después, forzando la percepción con la superposición de tramas serigráficas de efecto op; para, en los últimos años, adentrarse con mayor sutileza si cabe en aspectos lumínicos, cromáticos y refinando en extremo la ejecución técnica.

De hecho, *Colour Composition* es la forma con la que ha titulado buena parte de su producción hasta hace una década, cuando comienzan a aparecer otras palabras (siempre en inglés) seleccionadas por su sonoridad fonética y con alguna vinculación (o no) con lo que se ha pintado, ampliando las referencias a términos científicos. El título de esta muestra, *Spectrum* (espectro, gama, fantasma), sigue esa línea científica sin abandonar cierta visión pop –con el guiño al popular ordenador de los años ochenta Sinclair ZX Spectrum.

1 Ann Temkin (ed.), “Introduction”, en *Barnett Newman* [catálogo de la exposición *Barnett Newman*, Philadelphia Museum of Art, marzo-julio de 2002]. New Haven: Yale University Press, 2002, p. 34

2 Ver Robert Rosenblum, *La pintura moderna y la tradición del romanticismo nórdico: de Friedrich a Rothko*. Madrid: Alianza, 1993 y AA.VV., *La abstracción del paisaje. Del romanticismo nórdico al expresionismo abstracto*. Madrid: Fundación March, 2007

En esta nueva etapa en la obra de Oliver Johnson –que se revela muy madura– destaca una mayor concentración en los efectos ópticos y cromáticos a través de cuadros realizados sobre soportes de aluminio con pinturas industriales destinadas a colorear las carrocerías de los automóviles, aplicadas en el estudio siguiendo los mismos procedimientos que en el taller. De ahí que el resultado sea realmente impactante. Vinculada con la extensión de la pintura de campos de color, el postminimalismo y la perversión misma de la idea de monocromo, la obra de Oliver Johnson mantiene su mejor pulso en clave postpictórica al adelgazar todavía más la capa de pintura y subrayar de forma exquisita los camaleónicos matices de color y las vibraciones tonales.

Pero hay también un efecto buscado en estas obras que afecta a la mirada y nos fuerza como espectadores a seguir *viendo*, a no dejar de mirar: la potencia de los juegos de color, de la luz en el interior de la pintura y del brillo en las superficies pulidas persiste en la retina, que queda impresionada con cada cuadro durante un corto periodo de tiempo, incapaces de ver otra cosa que no sea su *fantasma*. Lo que se opone a otro fenómeno que sucede ante estos cuadros metalizados: la imposibilidad de enfocar toda una obra o un detalle, en muchos casos, que afecta a nuestro espectro de visión y complica la mirada y el equilibrio. Al final, se trata de interpretar y no de explicar estos fenómenos.

Las primeras conversaciones para retomar este proyecto de exposición coincidieron con un hecho insólito que recogió la prensa internacional. El domingo 4 de diciembre de 2011 tuvo lugar uno de los accidentes más caros de la historia en Japón: varios vehículos de lujo que viajaban en convoy se vieron implicados (al menos ocho Ferraris, un Lamborghini y tres Mer-

cedes) en un accidente de circulación en la provincia de Yamaguchi al colisionar el primero de ellos contra la mediana³. La imagen acostumbrada de los coches destrozados (no hubo víctimas mortales) adquiriría una dimensión especial al conocerse que los daños globales del siniestro ascendían a cerca de cuatro millones de dólares.

La coincidencia en fechas y, especialmente, el hecho de que Oliver Johnson utilice ahora para sus obras soportes de aluminio preparados y pintura de coche pulida, llevando al límite la gama de valores metalizados como lo haría un especialista en *tunear* carrocerías, señalaron una dirección. Es más, algunas de esas pinturas *hi-tech* que emplea son exactamente las mismas con las que se pintan los vehículos siniestrados en Japón.

Para entender lo que significan estas pinturas en el mundo del automóvil, es muy recurrente acudir al reportaje que escribió Tom Wolfe en 1963 para la revista norteamericana *Esquire*, donde se introducía en el mundo de los coches tuneados (“pichicateados” fue el término elegido por el peruano Mirko Lauer para su traducción al castellano)⁴ y en el que sobresalen párrafos como este: “Mientras hablábamos, su auto estaba frente a nosotros y yo era muy consciente de ello pues

3 Agencia EFE, “Una colisión de lujo en Japón”, *El País*, 5 de diciembre de 2011

4 Tom Wolfe, “There goes (VAROOM! VAROOM!) that Kandy Kolor (THPHHHHH!) tangerine-flake streamline baby (RAHGHHH!) around the bend (BRUMMMMMMMMMMMMMMMMM... A journey into the world of custom cars”, *Esquire*, November 1963. Reproducido en Tom Wolfe, *El coqueteo aerodinámico rocanrol color caramelo de ron*. Barcelona: Tusquets, 1997, p. 9-61

el joven no me dirigía la mirada. En ningún momento quitó los ojos del automóvil. Era lo que se llama un semipichicateado. Está a medio camino de ser una escultura, aunque le han sido añadidos muchos detalles aerodinámicos. Lo que más salta a la vista es el color –caramelo de ron–. La pintura –uno de los brebajes Kandy Kolor de Barris– da al auto la apariencia de estar enchapado en media pulgada de laca transparente. A principios de siglo tuvimos algunos estudios, académicos y abstrusos, sobre el color y su simbolismo, y los teóricos llegaron a la conclusión de que la preferencia por ciertos colores estaba estrechamente vinculada a la rebeldía; estos colores son los que prefieren estos muchachos: morado, color carne, diversos tonos de violeta lavanda, fucsia y muchos otros Kandy Kolors.”

La inmersión pop en aquel mundo “rocanrolero” condujo a Wolfe hasta el taller de un famoso customizador de Los Angeles, George Barris (diseñador del Batmóvil para la serie de televisión *Batman* en los años sesenta), quien le confía el secreto de su marca de pintura Kandy Kolor, que entre otros espiaban los fabricantes de Cadillac: “Utilizando seis ingredientes distintos, yo había desarrollado una pintura traslúcida con mucho brillo y mucha profundidad. [...] Con esta pintura uno ve el color, que es muy brillante, a través de una superficie transparente.”

Estas palabras explican también lo que sucede en las obras recientes de Oliver Johnson en relación al color y los efectos de transparencia, profundidad y brillo a través del perfecto lacado de sus superficies. Pero habrá que insistir en la decisiva participación de los degradados metalizados y el juego de vibración tonal, las sutiles transiciones o las mezclas irisadas que muestran cómo todos los colores participan de la luz tanto en la mirada del espectador como sobre la superficie pulida

de unas obras que actúan como espejos, multiplicándose entre sí.

Sin duda, estas pinturas recientes de Oliver Johnson podrían aparecer como aquellos coches customizados, *sexys* y aerodinámicos, a los ojos de Tom Wolfe, subrayando –y son de nuevos sus palabras– “la dionisiaca voluta del barroco moderno aerodinámico” en contraposición a las líneas rectas y aburridas –“mondrianescas” señala en varias ocasiones– de los automóviles que fabricaban Ford o GM en Detroit a principios de los años sesenta. Pero Johnson es más apolíneo y su pintura se opone, en esta cadena, al superexceso barroco de la forma que podemos señalar en las composiciones de carrocerías del francés César Baldaccini (César), las acumulaciones de piezas de Arman o las amalgamas del norteamericano John Chamberlain.

Esa búsqueda del orden camino de la perfección y la percepción abstracta absoluta radica en sus formatos rectangulares a modo casi de monocromos paisajísticos igual que en los soportes circulares, quizás recordando al iris de un ojo, en los que es casi imposible calibrar las transiciones para tomar su medida. También las composiciones a partir de barridos verticales, gestualismo o degradados donde las características privativas de estas pinturas se descubren más camaleónicas todavía, absolutamente cambiantes y mágicas al ojo del espectador. Incluso en la serie de cuadros en los que recupera el empleo de la trama y la cuadrícula, en este caso como veladuras, para dibujar unas composiciones de puntos –de nuevo la retícula y la ameba de Alfred H. Barr– que podrían recordar las imágenes ampliadas de las secuencias del genoma.

Sin duda, la mejor clave de interpretación de todas estas obras se situaría en la línea aerodinámica que

va del Op Art y la Abstracción postpictórica a las más recientes propuestas del también británico y neobarroco Jason Martin, forzando los efectos de la materia plástica mientras se persiguen secuencias de equilibrio en una estructura compleja de "belleza caótica" –en palabras de Mitchell J. Feigenbaum–, la del aparente y completo desorden de las partículas de pintura en composición subatómica (de la que no podemos retirar la mirada).

58



Pedro Peña, Marbella

Painting the spectrum. Sexy colour and technical lust

Ricardo Forriols /

On January 29, 1948, the day of his 43rd birthday, Barnett Newman finished what would be the first painting of his mature work, strictly speaking –after abandoning painting between 1940-1944 and leaving the surrealist dalliances that were the basis of New York Abstract Expressionism. For the artist, this painting was the answer to a revelation, and was itself an epiphany, hence its central role throughout Newman’s career.

Onement I was an object of contemplation in his studio for months. During that time Newman fixed his gaze again and again on the canvas and on the vertical band of masking tape with a red line running through the centre of the painting from top to bottom; the band simultaneously divided and united the dispersed, “creating a whole”, as he would say. This is why Newman called this band “zip”, but, beyond its practical meaning referring to clothes, that first *zip* according to Newman has its profound meaning in reference to the Bible and to the passage in which we read: “Let there be light: and there was light.”(Genesis 1-3). So it was done, everything was created and light was separated from darkness, precisely at that first moment when a beam of *original* light appeared as the vertical band of *Onement I* to organize the world –and Newman’s painting.

When Newman exhibited the paintings of the *Onement* series, the critics accused him of pushing painting to the most extreme limit and of trying to end abstraction, to which he countered with the argument

that it was not an end but a new beginning¹, and this was the principle on which the painter pinned all his hopes as an artist and as a person. Newman, like Mark Rothko, laid the foundations of his painting, drawing from an interpretation of surrealism, freed from European cultural baggage, but assuming the Jewish tradition of spirituality and values of contemplation which were quasi-mystical. He always attempted to convey these in his paintings, which required an effort on behalf of the spectator. When American painters of the next generation, linked to post-pictorial Abstraction and close to Minimalism, hinted that he was their master –just like Impressionists had begged of Manet– Newman got angry and reproached them by saying that they had not understood anything. They had not truly understood the spiritual component in his paintings, the titles of the compositions and the proper exercise of painting; and they had remained ensconced in the form without exploring *the light* beyond the surface.

The connection between abstract painting, spirituality and mysticism is already present at the origin of abstraction at the end of the nineteenth century, and we can even track it back in Romanticism, as Robert Rosenblum observed.² But what we are interested here in the work of Oliver Johnson –once there was *light*– is to differentiate the aspect of spiritual and symbolist

abstraction, which is related to the experience of landscape from the contemplation of nature, which is more musical in principle. The latter is heading towards formalism and the concrete, combining the vindication and autonomy of artistic values with scientific and technical development. On this basis we should mention the influence on the artists of modern optical research about the decomposition of the light spectrum (Newton, Goethe, Turner, Constable, Schopenhauer, Monet, Moholy-Nagy, Turrell...) and studies of colour (Runge, Maxwell, Chevreul, Seurat, Albers, Richter, Kapoor...), but also the development of the theory of relativity by Einstein (Cubism), the industry of technology (Futurism, Suprematism) or the contemporary developments regarding the structure of DNA or the particles in which matter is subdivided.

Furthermore, the work of Oliver Johnson is directly linked to the optical phenomenon: first, he used monochromes of the late nineties and trials with black light; then, he forced the perception with overlapping screen meshes of optical effects; and, in recent years, he explored, with great finesse, lighting and chromatic aspects, refining the technical execution to lusty extremes.

In fact, *Colour Composition* is the way with which he had entitled much of his production up to a decade ago. Then other words began to appear (always in English); words that were selected in accordance with their phonetic sound and having some connection (or not) with what has been painted, extending his references to scientific terms. The title of this exhibition, *Spectrum* (spectrum range, ghost), continues in this scientific line without abandoning a certain pop vision –with allusion to the popular computer of the eighties Sinclair ZX Spectrum.

¹ Ann Temkin (ed.), “Introduction”, in *Barnett Newman* [exhibition catalog *Barnett Newman*, Philadelphia Museum of Art, march-July 2002]. New Haven: Yale University Press, 2002, p. 34

² Robert Rosenblum, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition Friedrich to Rothk*, HarperCollins Publishers, *The Abstraction of Landscape. From Northern Romanticism to Abstract Expressionism*, Fundación Juan March

In this new and mature stage, of the work of Oliver Johnson, displays a wider focus on optical and chromatic effects, through paintings using medium of aluminium with industrial paint, whose original purpose was for painting automobile bodies; the paint is applied in the studio following the same procedure as in the workshop. Hence the result is really impressive. The work of Oliver Johnson is associated with the extension of painting to fields of colour, postminimalism and even the perversion of the idea of monochrome, so we can say that his work comes to a climax from a postpictorialism viewpoint, because it thins down even more the coat of paint and it highlights exquisitely the chameleon-like colour nuances and tonal vibrations.

But there is also a sought after impact in these works that affects the way we look. It forces us as spectators to continue *watching*, to not stop looking: the power of the play on colours, of light inside the paint and gloss on the polished surfaces that persist in the retina, impressed upon with each and every painting, for a short period of time, unable to see anything else but its *ghost*. This contrasts with another phenomenon which arises when facing these metallic paintings: the inability to focus on an entire work or one detail, in many cases, which affects our range of vision and complicates the way of looking and balance. In the end, it is about interpreting and not explaining these phenomena.

The first meetings held about the project for this exhibition coincided with an unusual event referred to in the international press. On Sunday, 4th December 2011, one of the most expensive accidents in history took place in Japan: a fleet of luxury vehicles (at least eight Ferraris, a Lamborghini and three Mercedes) was involved in a traffic accident in Yamaguchi province,

when the first of them collided with the one in the middle³. The usual image of wrecked cars (there were no fatalities) took on a special dimension when it was known that the overall damage of the accident amounted to about four million dollars.

The coincidence in dates and, even more so, the fact that Oliver Johnson now uses for his work prepared aluminium media and polished car paint, taking to the very limit the range of metallic properties, just like an expert in car customization, have marked the direction of this work. Moreover, some of these *hi-tech* paints that he uses are exactly the same as the ones used in Japan to paint damaged vehicles.

To understand the meaning of these paintings in the automotive world, it is worth returning to the article written by Tom Wolfe in 1963 for the North American magazine *Esquire*, which relates his experience of the world of customized cars⁴: "His car was right there while we were talking, a fact I was very aware of, because he never looked at me. He never took his eyes off that car. It's what is called semi-custom. Nothing has been done to it to give it a really sculptural quality, but a lot of streamlining details have been added. The main thing you notice is the color –tangerine flake. This paint –one of Barri's Kandy Kolor concoctions– makes the car look like it has been encrusted with chips of some kind of semi-

³ EFE Agency, "Una colisión de lujo en Japón", *El País*, 5th December 2011

⁴ Tom Wolfe, "There goes (VAROOM! VAROOM!) that Kandy Kolor (THPHHHHH!) tangerine-flake streamline baby (RAHGHHH!) around the bend (BRUMMMMMMMMMMMMMMMMM... A journey into the world of custom cars", *Esquire*, November 1963

precious ossified tangerine, all coated with a half-inch of clear lacquer. There used to be very scholarly and abstruse studies of color and color symbolism around the turn of the century, and theorists concluded that preferences for certain colors were closely associated with rebelliousness, and these are the very same colors many of the kids go for –purple, carnal yellow, various violets and lavenders and fuchsias and many other of these Kandy Kolors."

The pop immersion in that "rock and roll" world led Wolfe to the workshop of a famous car-customizer in Los Angeles, George Barris (designer of the Batmobile for the *Batman* television series in the sixties), who reveals to him the secret of his Kandy Kolor paint brand, who among other manufacturers were spying Cadillac: "I had developed a translucent paint, using six different ingredients, and it had a lot of brilliance and depth. [...] In this paint you look through a clear surface into the color, which is very brilliant."

These words also explain what happens in recent works of Oliver Johnson in relation to colour, to the background, and transparency effects, depth and sheen through the perfectly lacquered surfaces. But we must insist on the significant contribution of metallic gradients and the play on tonal vibration, the subtle transitions or the iridescent mixtures that show how all colours involve light, both in the spectator's eye and on the polished surface of the works, which act as mirrors, multiplying each other.

Doubtlessly, these recent paintings by Oliver Johnson could bring to mind those customized, sexy and streamlined cars, as seen by Tom Wolfe, highlighting –in his own words– "the Dionysian loop-the-loop of streamlined baroque modern" as opposed to boring

straight lines –"Mondrianesque" he calls them on several occasions, found in cars like Ford or GM in Detroit in the early sixties. But Johnson is more Apollonian, and his painting contrasts, in this sense, with the baroque excesses of shape that we may observe in compressions of automobile bodies by the Frenchman César Baldacchini (César), accumulations of pieces by Arman or the amalgams by the North American John Chamberlain.

This search for order on the road to perfection and absolute abstract perception lies in the rectangular formats, almost like landscape monochromes, and in circular supports, possibly reminding one of the iris of an eye. Here it is almost impossible to calibrate transitions in order to capture its size. The same happens in compositions with vertical sweeps, painterly gestures or colour gradients in which the exclusive characteristics of these paintings are still more chameleon-like, absolutely changeable and magical to the eyes of the spectator. We can also perceive it in the series of paintings in which he recovers the use of mesh and grid, in this case as a gradation of shades, to draw compositions of points –again the grid and Alfred H. Barr's amoeba– which could bring to mind the extended images of the sequences of the genome.

Very likely, the best key to interpret all these works could be set on the streamline design that goes from Op Art and the postpictorial abstraction to the latest proposals of the also British and neo-baroque Jason Martin. The effects of art materials are intensified, as well as trying to achieve sequences of balance in a complex structure of "chaotic beauty" –in the words of Mitchell J. Feigenbaum–, with the apparent and complete disorder of particles of paint in subatomic composition (from which we cannot look away).

OLIVER
JOHNSON
ON

§ P E C T R U M

works

P. 68-74

The Uncertainty Principle, 2016

Pintura industrial sobre aluminio
120 x 300 cm.

P. 75

The Uncertainty Principle

Fuji

The Notion

Nero Zero

Fox

P. 77

The Notion, 2014

Pintura industrial sobre aluminio
200 x 150 cm.

P. 78

Fuji, 2014

Pintura industrial sobre aluminio
200 x 150 cm.

P. 82

Nero Zero, 2012

Pintura industrial sobre aluminio
180 cm. Ø

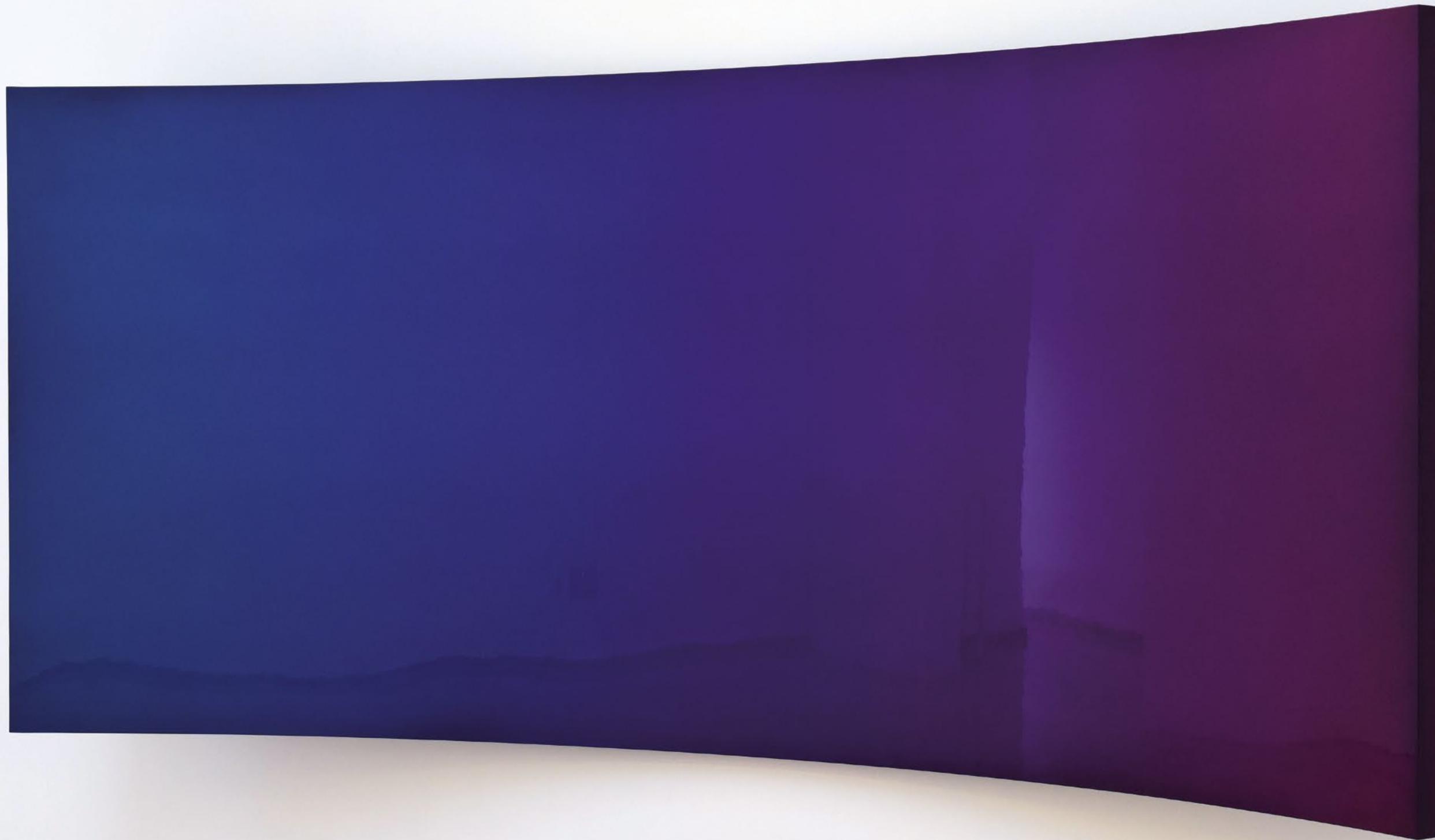
P.83

Fox, 2012

Pintura industrial sobre aluminio
180 cm. Ø

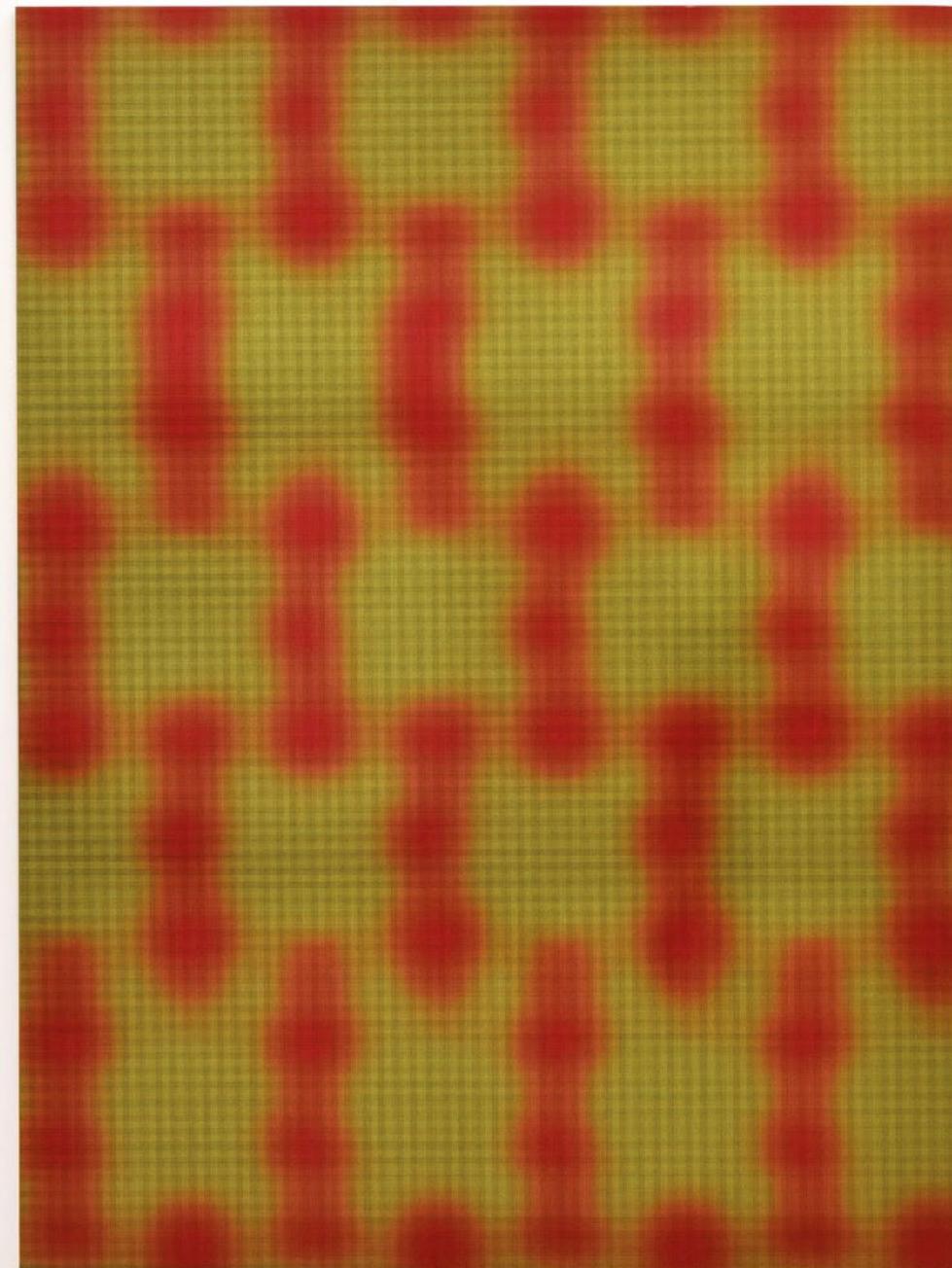


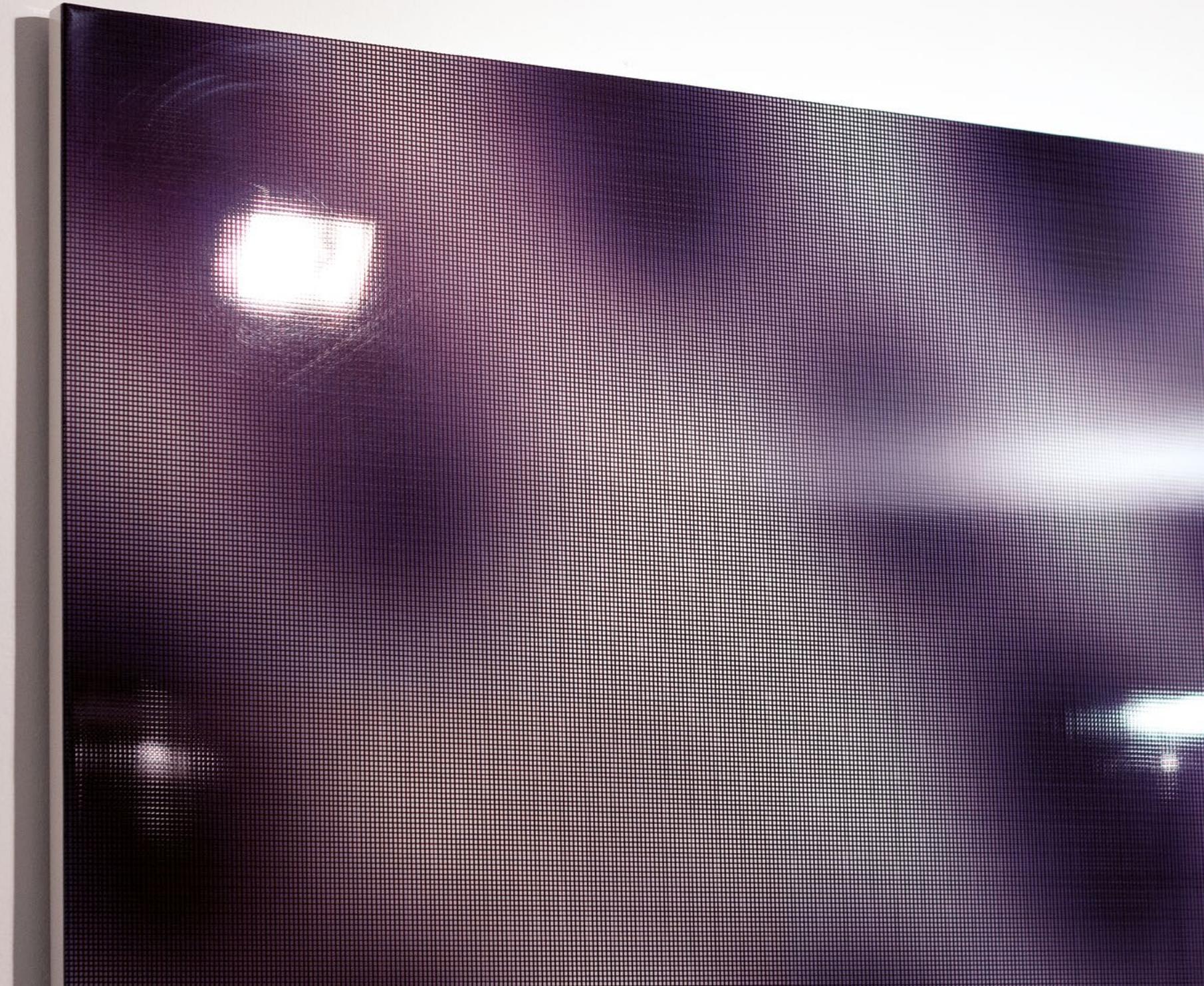
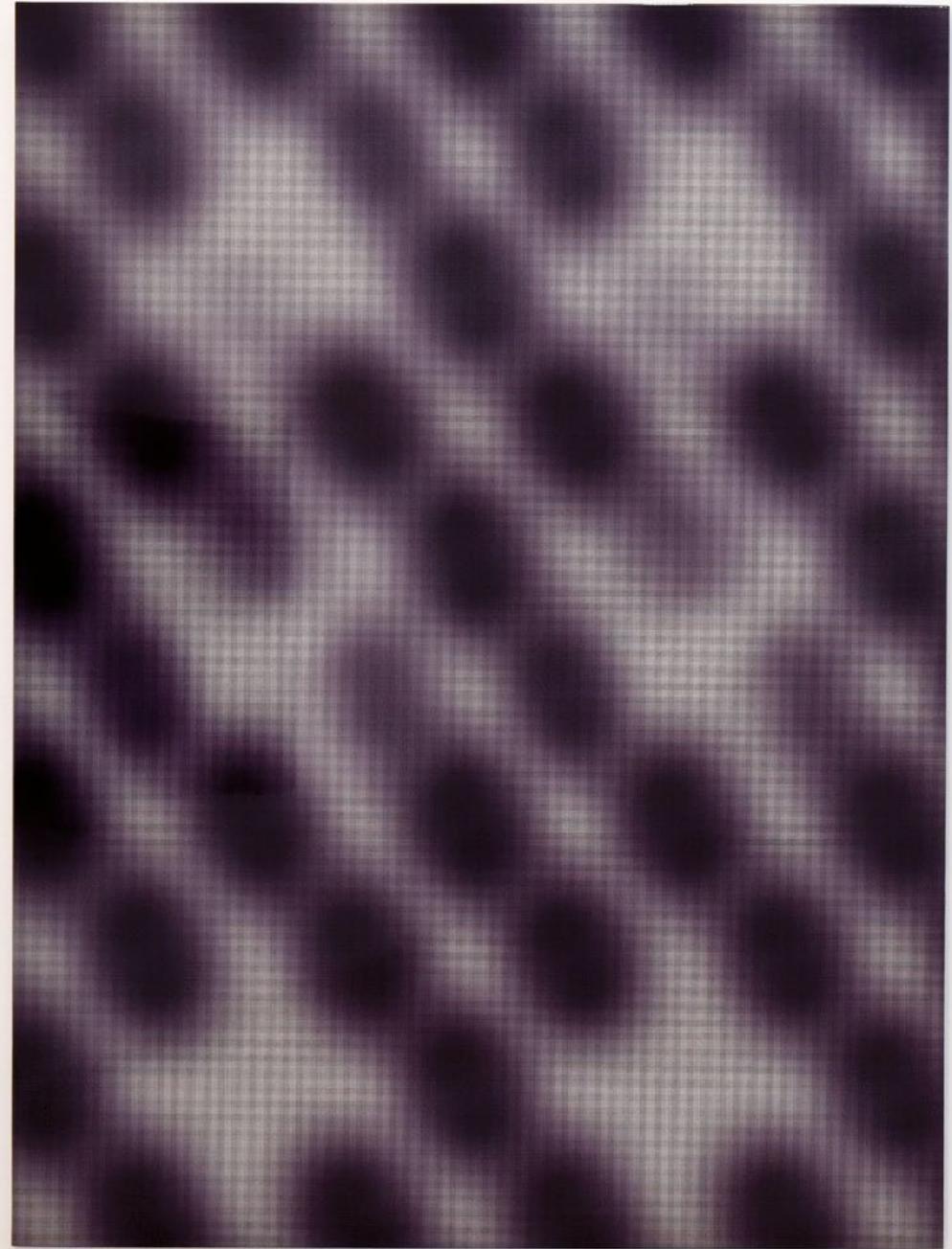




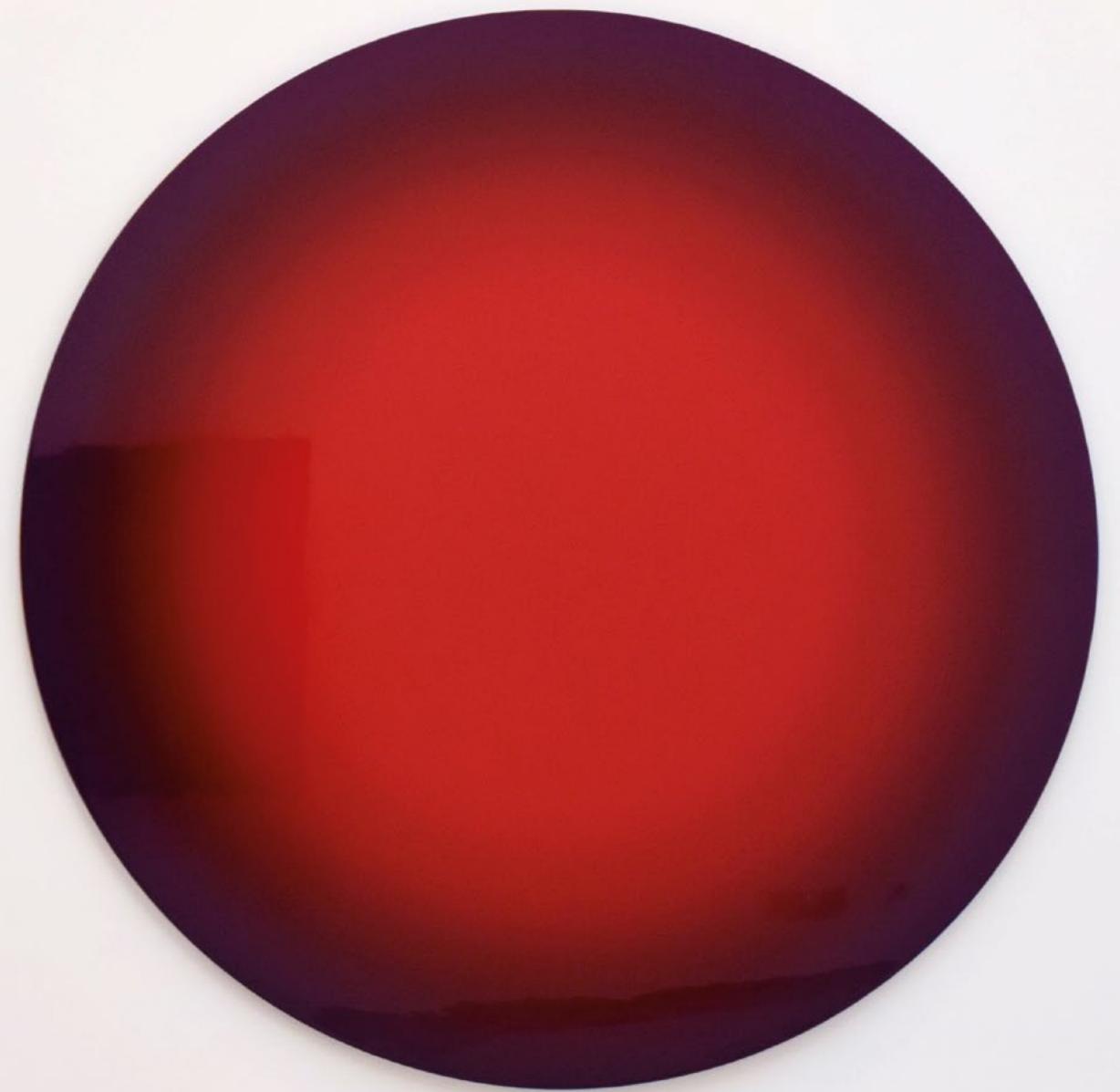


Sala Josep Renau. UPV











P. 88

All The Right Moves, 2016Pintura industrial sobre aluminio
100 x 100 cm.

P. 89

Exposed To Observation, 2016Pintura industrial sobre aluminio
100 x 100 cm.

P. 92-93

Artificial Intelligence, 2015Pintura industrial sobre aluminio
180 x 160 cm.

P. 95

Waiting For Nothing, 2015Pintura industrial sobre aluminio
180 x 160 cm.

P. 96-97

*All The Right Moves**Exposed To Observation**Artificial intelligence**Cautious Optimism**Drift*

P. 99

Cautious Optimism, 2015Pintura industrial sobre aluminio
150 cm. Ø

P. 101

Drift, 2016Pintura industrial sobre aluminio
100 cm. Ø

P. 103

War Paint, 2016Pintura industrial sobre aluminio
100 cm. Ø

P. 104

Kite, 2016Pintura industrial sobre aluminio
100 cm. Ø

P. 107

Sin Título (Beliefs), 2016Pintura industrial sobre aluminio
100 cm. Ø





















P. 113

Juice, 2013

Pintura industrial sobre aluminio
180 cm. Ø

P. 115

Blackbird, 2012

Pintura industrial sobre aluminio
180 cm. Ø

P. 116

A Simple Example, 2014

Pintura industrial sobre aluminio
120 x 100cm.

P. 119

Fathom, 2013

Pintura industrial sobre aluminio
180 cm. Ø

P. 123

Unknown, 2014

Pintura industrial sobre aluminio
240 x 180 cm.

Gemini, 2014

Pintura industrial sobre aluminio
240 x 180 cm.

Mountain, 2014

Pintura industrial sobre aluminio
240 x 180 cm.

P. 125

A Certain Indifference, 2015

Pintura industrial sobre aluminio
180 cm. Ø



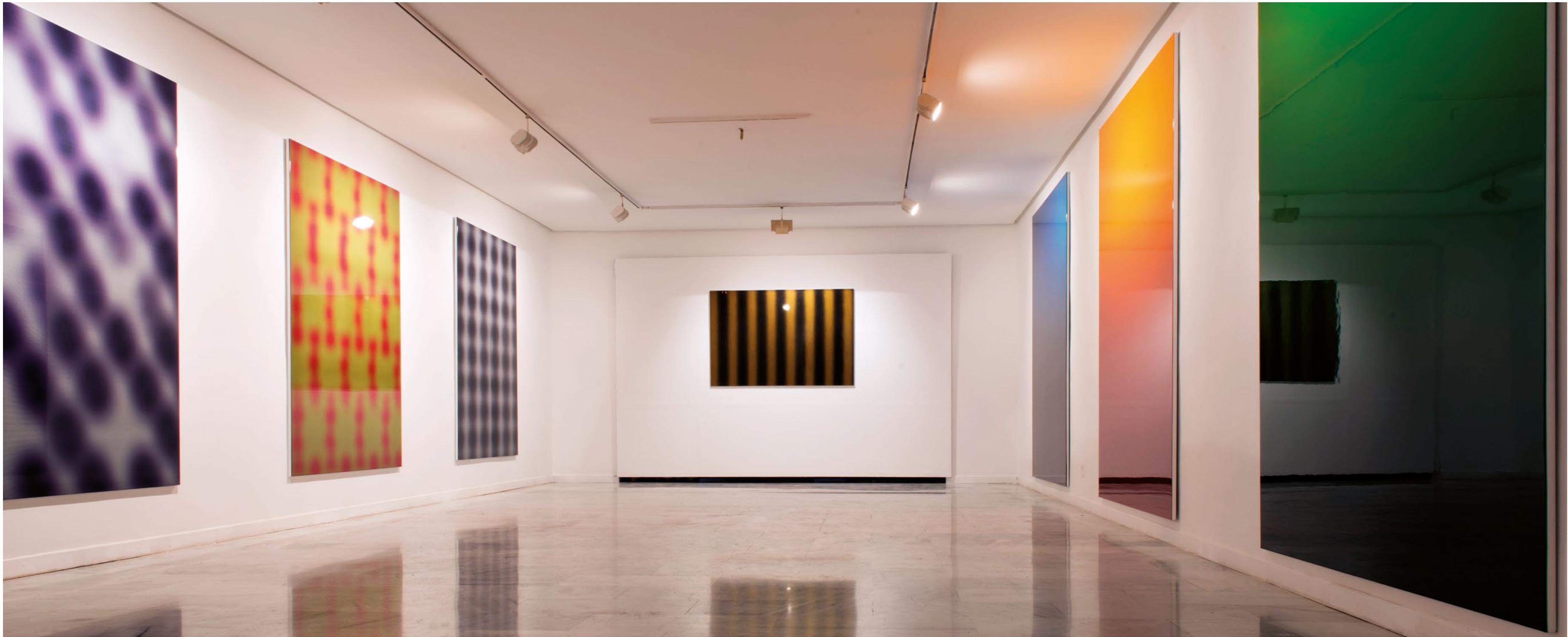






118











fantasmal d'aparicions i desaparicions ens permet prendre consciència d'un fenomen propi de la natura humana.

De forma simultània, constatem que la informació i el coneixement que emmagatzemem a la memòria durant el trànsit vital no són probablement certs, o són parcials.

Per això és possible que gràcies al color puguem despertar altres mecanismes d'aprehensió sensible més subtils i complexos que els imposats per l'encotillament cultural i la informació massiva de les societats contemporànies.

En un temps en què cal de manera urgent més grau de sensibilitat humana, la sensibilitat cromàtica, la cerca del fantasma del color com a anhel utòpic potser constitueix una arma important contra les forces de la insensibilitat i la brutalització.

En l'evolució pictòrica d'Oliver Johnson sempre hi ha hagut present la consideració del color com a nucli essencial de contradiccions perceptives, les quals, situades en la retina de l'espectador, provoquen un exercici de persuasió estètica que el coneixement no podria activar mai.

Aparents monocroms des de la distància, però amb reveladors matisos en la proximitat. Camps de color on copsem la seua pròpia descomposició.

Com va escriure Guillermo Solana en el catàleg d'una de les seues exposicions: *"delicat joc de degradacions que susciten una gamma de vibracions, irisacions, efectes moaré: fantasmes evanescents [...] que exigeixen a l'espectador una concentració absoluta i l'eleven a una mena de trànsit meditatiu"*.⁴

A través de la més absoluta exquisidesa tècnica, Oliver Johnson investiga la permanent reactivació del color i, prenent com a base aquella tesi de Josef Albers que afirma que els colors per contacte o proximitat interaccionen fins al punt de modificar la pròpia aparença i arribar a experimentar una autèntica metamorfosi davant de l'ull humà, aconseguen, com ell mateix exposa en diversos textos, *"jocs de mitjos tons", "resultats del color"*.

La pintura com a aparició, com a miratge on trobem noves emocions. Així ho afirmava Mark Rothko en una entrevista en 1957: *"Només m'interessa expressar emocions humanes bàsiques: tragèdia, èxtasi, perdició. La gent que plora quan contempla els meus quadres té la mateixa experiència religiosa que jo vaig tenir quan els vaig pintar"*.⁵

El color com a realitat autònoma que permet a l'espectador descobrir en si mateix la capacitat de crear i destruir el color amb els seus propis mitjans perceptius i trobar, alhora, la seua ressonància afectiva.

En el constant diàleg que mantenim amb l'espai i el temps al llarg de la vida, el color apareix i desapareix. Aqueixa dialèctica

⁴ Guillermo Solana, "El ojo flotante". Ed. Obra Social Caja Madrid, Madrid, 2003

⁵ Selden Rodman, "Conversations with Artists". Capricorn Books, Nova York, 1957

En aqueixa situació activa, el color envolta i desconcerta, i ocorre en aqueix moment del qual necessàriament formem part.

Aquesta capacitat embolcalladora del color resta fora de control i afecta, sense que puguem evitar-ho, el nostre substrat emocional més profund.

El color representat en un quadre, en una paret, en qualsevol superfície o objecte ens trasllada a experiències cromàtiques lligades a estats emocionals que no tenen explicació racional.

Carlos Marzal, en aquesta línia, argumentava que *"el color constitueix un fenomen metonímic: una presència que, a causa de la proximitat –contigüitat– amb els nostres estats psíquics, sempre encaminarà la pupil·la de l'espectador, que no pot deixar de jutjar allò que observa, cap a territoris sentimentals"*.²

El fantasma del color té el poder d'esglaiar-nos sense raó.

Aquest poder irracional potser pot explicar-se des de la comprensió del color com una sensació, però com una sensació, a més a més, interna i que, en conseqüència, manca de correlat objectiu que ens servisca per a legitimar l'existència d'aquesta impressió, almenys com a enunciat teòric.

En última instància, el químic britànic Arthur H. Church, a principi del segle passat, aconsellava considerar el color com una d'aquelles *"formes en moviment"*.³

Atrapar aqueixes formes fantasmals i plasmar-les en una tela, en un suport d'alumini o sobre una altra superfície és una àrdua tasca a la qual s'ha dedicat la brillant trajectòria artística d'Oliver Johnson.

Aquesta exposició, resultat de la fraternal col·laboració entre la Galeria Punto/Àrea 72 i la nostra Fundació, presenta una acurada selecció d'obres recents, a més d'altres que s'han creat *ad hoc* per a aquesta mostra.

² Carlos Marzal, "Los misterios del color nombrado". Ed. Generalitat Valenciana-Fundació Chirivella Soriano, València, 2012

³ Arthur Herbert Church, "Colours. An Elementary Manual for Students". Ed Cassell, Londres, 1907

Un fantasma anomenat color

Manuel Chirivella Bonet. President de la Fundació Chirivella Soriano C.V. /

"El color té una força misteriosa; actua, per dir-ho així, sense que ho sapiguem"
Eugène Delacroix

La Societat Espanyola de Recerques Parapsicològiques (SEIP) defineix *fantasma* com el *"fenomen físic de tipus lluminós, visible sota certes condicions de llum, que una o més persones poden observar sense necessitat que hi haja estats alterats de consciència, alteracions psicossomàtiques ni la disposició eventual de facultats psíquiques extraordinàries"*.

El fantasma, després de la aparició etèria, lumínica i evanescent, interactua de forma directa amb els testimonis i es crea una situació normal i en temps real.

En aqueix sentit, es pot afirmar que vivim en una societat fantasmagòrica, de contínues i sobtades aparicions. És una societat de l'instant, del succés, de la mutació i de la fugacitat.

Al fil d'aquesta línia argumental, Carlos Cruz-Díez, mestre del color, afirmava que perquè una obra d'art puga qualificar-se de contemporània *"ha d'encloure la creació d'un fet en el qual el diàleg espai-temps reals estiga present"*.¹

Dins d'aquesta concepció de l'art com a estructura complexa de comunicació, d'expressió, de descobriment i d'invenió, sorgeix el fantasma del color en tota la magnitud.

L'aparició d'aquest element, com la de tot fantasma, no ha d'acceptar-se com a definitiva perquè es revitalitza contínuament i suggereix que l'obra d'art només pot ser entesa en tot l'abast i complexitat en la mesura que l'espectador siga capaç d'interactuar-hi.

¹ Carlos Cruz-Díez, "Reflexión sobre el color". Ed. Fundació Juan March, Madrid, 2009

La imperceptibilitat de la transició

Amparo Agrait /

Amb el teló de fons d'una experiència galerística internacional de 42 anys, Àrea 72 naix amb un apassionat afany de renovació, com a plataforma de reflexió, recerca i realimentació per a l'art contemporani més jove.

En la selecció d'artistes, Àrea 72 prioritza un consistent caràcter discursiu, la cerca de l'excel·lència i la qualitat en les obres, fe en la trajectòria, en l'evolució i en el compromís de l'artista amb la seua obra, a més d'una línia de coherència en la convivència entre els artistes promoguts, nascuts tots després de 1972.

Àrea 72 rep el bateig en la primavera del 2014, vestida per les imperceptibles transicions de llum creades per Oliver Johnson, artista britànic establert a Espanya. L'elecció de la seua obra no és aleatòria, sinó conseqüència d'una intencionada causalitat. Un nou discurs per a reinterpretar, i per tant reinventar, la pintura abstracta, òptica i postminimalista.

Del novembre del 2016 al febrer del 2017, els murs senyorials del palau Joan de Valeriola, seu de la Fundació Chrivivella Soriano, ofereixen la més completa exposició que s'ha fet sobre la trajectòria artística d'Oliver Johnson, arredonida amb les darreres obres creades *ad hoc* per a aquesta exposició. Embolcallant aquest palau gòtic del segle XIV, perfectament restaurat en la seua intemporalitat, les obres d'Oliver Johnson delaten ara el resultat d'una profunda, coherent i sostinguda recerca sobre la metamorfosi del color, els estats i la matèria.

El nom de l'exposició, "Spectrum", revela l'evolució d'un artista matemàtic amb un elevat afany de superació i d'autoexigència. La maduresa que assoleix en la barreja de tons, contrastos i degradats metal·litzats sobre superfícies perfectament polides, transformen l'espai que habiten i l'inunden de veladures i iridescències que inevitablement irradien l'experiència de l'observador.

A l'interés d'Oliver Johnson per tot el que es relaciona amb el color –monocromies, formes essencials, la geometria, el constructivisme i, darrerament, els gestos–, s'hi suma l'execució impol·luta i la il·luminació. L'estudi de la complementarietat entre la foscor i la llum, la translucidesa i la lluentor radiant, la natura

absorbent del pigment enfront de la fluïdesa dels reflexos, re-crea una simplicitat complexa i una perfecta imperfecció.

Aquestes obres necessiten ser experimentades i integrades més que observades. Els polits acabats d'espill no són una excusa per a mostrar virtuosisme, sinó una eina per a envoltar l'essència de la imatge del personatge reflectit dins de l'obra. Una ofrena per a regalar a l'espectador una reflexió filosòfica sobre el canvi constant i imperceptible de l'edat, del temps i de l'espai. Una invitació a presenciar els colors sòlids que es transmuten a través de la llum en estats líquids o en anells gasosos. Equacions matemàtiques que juguen amb hipòtesis en la retina de l'espectador; horitzons nebulosos que amaguen el misteri de la transmutació de la foscor en renaixement.

En definitiva, una experiència de plasticitat que a través del càlcul matemàtic ens qüestiona els límits físics per a endinsar-nos en la filosofia.

Aquest catàleg il·lustra diverses formes d'acostar-se a aquesta experiència i aclarir l'evolució de l'artista. Els textos i les reproduccions fotogràfiques ens guien fins a endinsar-nos en les obres i anostrar-nos l'univers d'Oliver Johnson.

Oliver Johnson. Quan la pintura conforma un lloc propi

David Barro /

Davant de les obres d'Oliver Johnson, emergeix una pregunta inevitable: com ens encarem a l'espai que ens presenten? El mateix artista ha suggerit possibles respostes: "cal gaudir de la pintura com es gaudeix de la música". No està malament per començar. Però com podem aprehendre una cosa que s'esmuny i que alhora pot arribar a ocupar un espai incommensurable? En efecte, també la llum i el color poden ser eixordadors encara que tinguen una presència, en realitat, extremament fràgil.

En aquest sentit, el títol d'aquest projecte no pot ser més encertat: *Spectrum*, una picada d'ullet al mític ordinador dels anys vuitanta, que al mateix temps que es refereix a una gamma o espectre de colors i d'emocions possibles, aprofundeix en el procés de descomposició de l'espectre lumínic. Si l'espectralitat evoca el misteri, aquesta idea d'espectre remarca la idea de presumpció, imaginació o aparició latent en cadascuna de les seues obres. Tot açò encaixa amb la lògica de l'espectralitat de Derrida, un espectre que no és ni present ni absent, sinó un suplement de la presència, una reparació en retirada permanent. Com que mai no està completament present, l'espectre resisteix. Com la pintura. Per aquest motiu el temps es disloca, perquè es tracta d'una realitat intermèdia. La mirada es converteix en acció única, incapaç de repetir-se, com el so.

Potser és convenient assenyalar, a manera de punt de partida, que la posició de l'espectador davant de les obres d'Oliver Johnson ha de ser la de deixar-se endur a fi de dissoldre's en la imatge. La imatge s'esdevé, quasi per si mateixa. La imatge com a camp abismat, com un indret on l'absència actua a fi d'abraçar el sentit de pèrdua a què es refereix Georges Didi-Huberman quan assenyala que "la modalitat del visible esdevé ineluctable –és a dir, condemnada a una qüestió de ser– quan veure és sentir que alguna cosa se'ns escapa ineluctablement: dit d'una altra manera, quan veure és perdre".¹ Però l'obra recent d'Oliver

Johnson es fonamenta en la paradoxa. Al mateix temps que la nostra mirada es perd, el reflex de la nostra pròpia imatge i de l'espai s'estira i es deforma mentre s'incorpora a la mateixa obra. El caràcter metàl·lic del suport i la pintura industrial d'automòbil atrau la imatge i després l'expulsa al lloc de la mirada. La perspectiva dirigeix els ulls cap a arrere, l'espill se'ns ofereix com la fi de l'objectivitat i dóna pas a la virtualitat. És com si la imatge es desdoblara a fi de permetre'ns veure cap avant i cap arrere alhora. O com si alguna cosa se'ns esmunyira entre els dits, com si tractàrem d'atrapar el so, o una freqüència, o un espectre. La intenció no és pas reflectir l'espectador, sinó modificar la percepció que tenim de l'espai i de la pintura de manera que, rompent el sentit contemplatiu o inert, el temps resta suspès en l'experiència de la incertesa.

L'alumini com a suport i la pintura industrial permeten a l'artista fornir propostes més híbrides que ajuden a interactuar amb l'espectador. Aquest aspecte no és nou, però encara ofereix moltes possibilitats per explorar. L'arquitectura reflectida en les obres funciona com a imatge des de la qual la pintura s'activa i, al seu torn, converteix el suport en objectual perquè s'interposa com un límit que desemmascara la il·lusió. La pintura duplica així la seua realitat interna i, encara que resta invariable quan ens movem, la perspectiva i la nostra percepció varia, la qual cosa produeix una discontinuïtat en la percepció del que és del quadre i pertany al quadre, del que és espai i del que és, en definitiva, pintura. La superfície i la pintura esdevenen, doncs, un espai fronterer.

Les imatges pures d'Oliver Johnson a penes reproduïxen res; es representen a si mateixes. Per bé que, com assenyala Gerhard Richter en diversos escrits, les obres de Ryman, Palermo o Marden també són il·lusionistes, en un cert sentit, i solament s'aconsegueix veure la tinta pura, el material en si, quan es mira amb els ulls d'un venedor de pintures. Per a Richter, les bones obres són incomprensibles. Per això les seues pintures abstractes defugen una evidència directa i multipliquen les contradiccions. Com en les pintures d'Oliver Johnson, visualitzem una realitat que ni veiem ni podem descriure, però l'existència de la qual podem deduir. Per això l'interés per la lluentor, que actua

¹ Georges Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*. Ed.

Manantial, Buenos Aires, 1997

d'eclipsi, de borratxera visual. Al cap i a la fi, açò no va molt lluny de les intencions de Francis Bacon a l'hora d'insistir en eixe incòmode cristall que impedeix la imatge neta, sense distorsions, dels seus quadres. També Deleuze s'atura per descriure l'efecte aeri d'alguns quadres de Bacon quan assoleixen un màxim de llum com l'eternitat d'un temps monocrom. Deleuze ho defineix amb el terme "cromocronia". Salvant les distàncies formals, trobe que Oliver Johnson comparteix amb Bacon un sentit particular de la vibració, de la ressonància, una obra en què els límits de la sensació es desborden. Per això assenyala que les imatges no han de separar-se dels seus ecos ni de les experiències de l'observador. Perquè existeix una mena de memòria involuntària, que per a Proust no és sinó l'encaix de dues sensacions, la del present i la del passat. Perquè la pintura entra en el domini de la ressonància més que en el domini de la vibració i el quadre esdevé superfície, aparentment sense pes però amb essència de palimpsest.

Personalment, en aquesta acumulació vull veure com Oliver Johnson deixa l'espectador en suspens de la mateixa manera que Malevitx feia visible el domini invisible de l'espai. També certes herències de com emergeix la llum en els quadres de Rothko o com s'obrin fissures lumíniques en les pintures de Barnett Newman. Les obres de tots ells, com també d'artistes que podríem aproximar a Oliver Johnson com ara James Turrell, Gerhard Richter i Pedro Cabrita Reis amb els seus quadres-finestra, sols poden experimentar-se directament a partir d'una mirada concentrada. L'element més petit i aparentment insignificant cobra importància, tanta com el pes d'un color, com la incidència més o menys forta de la llum o com el nostre moviment.

Per tot això, l'obra d'Oliver Johnson se situa també en connexió amb tota una tradició que s'ha denominat *concrete photography*. Podríem enumerar una sèrie d'autors, com ara Rolf Cavael i Xanti Schawinsky, que ja durant els anys trenta van experimentar amb els límits i les possibilitats de la percepció. En aquesta mateixa línia caldria fer esment de Floris Neusüss i la seua capacitat per a fer desaparèixer la perspectiva i l'horitzó i abocar-los a un espai infinit, amb sèries formalment pròximes a les d'Oliver Johnson, com les seues *Tellerbild*. També Gunther Keusen amb el *Quadrat serie* o Kilian Breier amb els seus luminogrames, a principis dels seixanta. Ja en la dècada dels setanta, René Mächler, o més modernament Günther Selichar, Liz Deschenes, RandyWest, Christiane Richter i Helen Robert-

son aprofundeixen en aquesta mena de simplicitat espectral o formes lumíniques incertes que caracteritzen avui la pintura d'Oliver Johnson.

Parlem d'una pintura que amaga una herència, però amb la qual sap jugar a fi de proposar el desordre de la poesia, l'excepció d'allò que ens és familiar. Ací no hi ha representació; únicament llum i ressons de la història de la pintura des que Rodchenko va desconstruir un aspecte fonamental d'aquesta: la pretensió d'atenir-se al món real. Ho assenyala el mateix Oliver Johnson: "El color, la natura del pigment, els tons i valors arriben a ser un llenguatge autosuficient que no requereix més justificació que el de ser pintura; el gest desapareix amb la pinzellada, les qualitats tàctils s'esvaeixen juntament amb la textura". Val a dir que no seria possible sense els avanços del minimalisme durant els anys seixanta, visiblement presents en totes aquestes obres.

Si ens centrem en les últimes obres, els efectes òptics i cromàtics s'extremen i s'atorga una importància radical al suport, que s'evidencia en l'obra. Mentrestant, en la seua condició enigmàtica, les pintures d'Oliver Johnson se'ns presenten com un abisme horitzontal, com un buit inquietant. Però no és un buit neutre, sinó un buit paradoxalment material, carregat d'energies invisibles com la llum i la gravetat. Un buit actiu, dialèctic. Sovint, una imatge sense imatge. En alguns casos la imatge és pura trama, però sempre comparteix una premissa respecte a les obres anteriors: l'interés decidit per la inestabilitat visual de l'observador, en qui provoca una mirada en contínua aproximació i retrocés. Tot es tradueix en una espècie d'abisme de la mirada pròxim a aquell descens al Maelström narrat per Edgar Allan Poe: "Al principi em sentia massa confós perquè poguera observar res amb precisió. Tot el que copsava era aquest esclat general d'espantosa grandesa". Aquesta immensitat es tradueix, però, des de la intimitat, ja que Oliver Johnson aconsegueix temperar la imatge a fi de concentrar-se en la seua pròpia atmosfera, com si no tinguera principi ni fi.

En obres com *Predicting Nothing* és com si les formes avançaren cap a l'extinció, com si qualsevol forma d'acostament significara efectivament un allunyament. Com a espectadors, més que captar imatges, tractem de captar experiències. Les pintures d'Oliver Johnson ens sedueixen al mateix temps que ens aboquen a una espècie de desposseïció, a una escissió entre allò que és, allò que l'artista ens deixa veure i allò que veiem. Una cosa així com el que ocorre en les fotografies de

cinemes de Hiroshi Sugimoto, on l'excés de temps i llum provoca que les pantalles estiguen buides per acumulació. Contenir massa informació és sinònim de buit. Sugimoto executa un registre fotogràfic en què el temps d'exposició coincideix amb el temps de projecció de la pel·lícula. La fluïdesa cinematogràfica es perd a l'interior de la superposició aleatòria de totes les imatges. La imatge es porta a una situació extrema, a un indret o límit on els detalls esdevenen, en efecte, inintel·ligibles. La imatge es concentra i el sentit se suspén; la pintura conforma un espai propi.

El que presenta Oliver Johnson és una pintura sense excuses. Amb referències a termes científics i a aspectes que revelen interès pel so, es configura com una pintura de sensacions. Observar cadascuna de les seues obres és immiscir-se en un espai sense límits, o almenys amb tants límits com mirades, ja que les possibilitats de la percepció són escrupolosament individuals. Davant d'obres com ara *A Simple Example, Unknown, Gemini o Mountain*, experimentem un temps d'espera que ens condueix a allò que Bergson va denominar "percepcions extensives". Perquè més que espera, ens submergeix en un estat de suspensió involuntària. Únicament la llum revela les fissures, els intervals. Pense en *Matèria i memòria* de Bergson, i en com aquest defensa que les coses no són en si mateixes, sinó que es tornen visibles segons es miren, o més concretament des de la posició de qui les observa. També pense en com Wagstaff ens parla de l'enigma de la indefinició en la ubicació dels monarques en el quadre *Las Meninas* de Velázquez, d'un diàleg entre l'autor i l'espectador; un lloc on el "mateix" i l'"altre" puguen trobar-se còmodament. I en aquest no-lloc, en la zona borgiana on ocorre el lliscament entre la realitat i la ficció, és on podríem situar aquestes obres, en un lloc sense lloc. Una cosa semblant a les heterotopies que defineix Foucault, dividides per l'espill.

La pintura d'Oliver Johnson i la capacitat que té per a activar l'espai, l'arquitectònic i el de la imaginació, respon definitivament a un art temporal. Tot i que podríem parlar d'escales, és més encertat, com reclama l'arquitecte Peter Zumthor, parlar de mirades, d'atmosferes. Perquè és interessant que darrere d'aquest costat polít i industrial s'amague la part artesanal de la pintura. El resultat, tanmateix, és d'una perfecció absoluta, calculada i d'execució mesurada. Ací, la incertesa és l'element que activa el desordre de la concreció. El límit del camp de visió és proporcional a la nostra experiència emocional. No es tracta de

veure sinó de percebre, de destriar, de reconèixer. Si la pintura és qüestió de temps, com a espectadors cal aprendre a aturar-se i deixar que la imatge desplegue la seua riquesa. Com si les imatges tingueren un so capaç d'estirar el temps. La imatge sembla descarnar-se i perd la materialitat que li és pròpia. Però també s'anticipa. La senzillesa formal, minimalista, és indubtable, però també l'assumpció d'altres tendències pictòriques, com la que porta molts artistes com Gerhard Richter i Luc Tuymans a pintar d'una manera borrosa en la lluita per representar l'irrepresentable. Tots dos caminen cap a la destrucció de la imatge, aspiren a incomodar l'espectador a partir d'efectes pictòrics que cerquen la sensació d'un enquadrament mogut. També a partir d'una reducció de la gamma i de la visibilitat. És la realitat en fuga, fugissera.

La pintura d'Oliver Johnson és com un paisatge sense informació, propi d'un llenguatge saturat. Richter ho deixa clar en unes notes datades entre 1964 i 1965: "Quan pinte a partir d'una fotografia, el pensament conscient queda suprimit. No sé què faig. El meu treball s'assembla més a l'informalisme que a qualsevol tipus de 'realisme'. La fotografia té una abstracció pròpia que no és gens fàcil de penetrar". Per a Richter, la fotografia és una forma de guanyar distància a l'hora de penetrar la realitat i assumeix una funció religiosa en el moment en què tothom elabora els seus propis recordatoris a partir d'aquesta. I això té molt a veure amb totes aquestes pintures que han de lluitar permanentment amb l'absència d'un horitzó. Les pintures d'Oliver Johnson exploren les possibilitats lumíniques i les qualitats absorbents del pigment. Per això la nostra mirada sempre està en trànsit i no s'atura mai. Com a espectadors, ens deixem caure en aqueixa immensitat íntima de la qual va parlar Gaston Bachelard, per a qui la immensitat és el moviment de l'home immòbil.

Definitivament, es tracta d'una experiència paradigmàtica. Són pintures sense entrades ni eixides, amb desordres visuals que ens porten a un interessant estat de suspensió. Són obres que no van molt lluny dels relats de Maurice Blanchot, capaç de desorientar-nos en la variabilitat perquè enclouen un *altre temps*, no fictici, sinó el de la narració pictòrica o el de l'experiència de formació d'unes formes abocades a un món desconegut. Ací, el temps s'experimenta. Si en Blanchot és el temps de l'inaudit i l'impensable, de la foscor o, més concretament, de l'absència de temps o present sense presència, en les formes

d’aparença fractal d’Oliver Johnson tot es desborda i la realitat s’assumeix com a destinació poètica, sumant un altre temps, com el temps de l’escriptura, aporètic, incapaç de tornar-se present definitivament.

134

La superfície, la lluentor i un espectre

Satoru Nagoya /

Fora del Japó sembla difícil trobar un artista visual tan obsesionat amb la “superfície” –és a dir, l’acabat exterior de l’obra–, com Oliver Johnson. L’exemple més destacat podria ser Takashi Murakami, que no sols ha establert un mètode de fabricació de superfícies impol·lutes i brillants per a les seues pintures *mammoth* (amb l’ajuda d’un exèrcit d’assistents), sinó que també ha elaborat una teoria pròpia del nou art japonés superflat partint de l’estètica tradicional japonesa, en què les superfícies planes i la llibertat de composició tenen més pes que la profunditat de la perspectiva. L’esmalt que usa en el seu quefer ens fa pensar en la lluentor de la carrosseria de l’últim model d’un saló de l’automòbil. Pintures recents de Yayoi Kusama també revelen la devoció per les superfícies plenes de motius ornamentals amb detalls mínims sobre fons acrílics de colors cridaners, allunyats de les obres anteriors, monocromes i austeres. Actualment, altres artistes japonesos no tan coneguts també comparteixen, en divers grau, aquesta obsessió per prioritzar l’aspecte visual sobre el significat, cosa que recorda el somriure amable i misteriós de la cara perfectament maquillada del venedor d’uns grans magatzems de Tòquio.

Aquesta característica de l’art japonés ens porta a l’eterna pregunta proposada pels mateixos artistes i per altres professionals de l’art: ¿no és una superfície perfectament polida similar a un moble o a qualsevol producte industrial? ¿Pot una obra que té encant superficial ser considerada un èxit de l’art d’avantguarda, o significativa en la història de l’art o en el context social, o ser, si més no, valuosa en termes d’art “visual”?

Va ser en un entorn així quan vaig veure per primera vegada les obres d’Oliver Johnson, a la galeria Kobo Chika de Tòquio, el maig del 2012.

Les dicotomies estan eclipsades

Les obres de Johnson que vaig veure a Tòquio segurament van ser les primeres mostres d’un mateix tipus de treball com el que es presenta en aquesta exposició individual a València. I les superfícies –que no són altra cosa que superfícies de pintura– em van trasbalsar. Les superfícies brillants de colors subtils em van

recordar alguns tipus de panells industrials. De fet, més tard vaig saber que els colors emprats en els quadres de Johnson provenien originalment de pintura per a carrosseries d’automòbil.

Probablement, sense que Johnson se n’adone, les seues obres plantegen alguns reptes habituals entre els artistes japonesos actuals, i fins i tot els dona un impuls perquè superen aquests reptes. Malgrat la suposada generositat i ambigüitat budista i xintoista del país, l’atmosfera del món de l’art del Japó és reticent a acceptar allò que es desvia de les dicotomies convencionals de la pràctica artística: l’art enfront de la indústria, l’art enfront del disseny, el “gran art” enfront de la cultura popular, Occident enfront d’Orient, i així successivament.

Les superfícies de les obres de Johnson sorgeixen de les vores d’aquests buits foscos. Les superfícies reflecteixen la llum, aquest fenomen que percebem com la lluentor. És allí on les superfícies podrien ser enteses com “el vidre d’una finestra” –a través del qual observariem l’èsser humà, els continguts dramàtics o emocionals de l’obra– que José Ortega y Gasset va proposar en el seu famós assaig La deshumanització de l’art (1924). Per aquesta “finestra” radiant, recuperem, per exemple, la noció convencional del “gran art” i llancem una mirada interrogant sobre les superfícies de Johnson: pel que fa a la natura com a pintura, o l’aparença estilitzada i “industrial” de l’obra. Aquestes superfícies eclipsen les dicotomies creades entorn de l’art, la indústria, l’arquitectura i el disseny. No és una simple lluentor ni un efecte superficial de la sensibilitat òptica. La lluentor conté una ombra que resultà ser un conjunt d’idees preconcebudes pel que fa a la nostra classificació o actitud envers les diverses formes d’expressió visual, incloent-hi el denominat art d’avantguarda.

Ressorgiment del material

Moltes obres de Jeff Koons són conegudes per l’aspecte brillant i desafiador, mentre que algunes de les obres més característiques d’Anish Kapoor mostren camps de colors monocroms amb textures extremament mat. L’art de Koons és ben conegut per la provocació envers el context sociocultural, mentre que en el cas de Kapoor, la seua obra crea jocs de llums i ombres, il·lusió òptica, més que reflexió sobre qualsevol context cultural o de les arts visuals.

Potser, allò que ens narren les superfícies brillants, metàl·liques i aparentment “industrials” dels quadres de Johnson és l’existèn-

cia d’un “espectre” –casualment, o no, el títol d’aquesta exposició– que pot abastar tots els elements de llum i ombra que la natura ens ofereix i tots els graus que la nostra sensibilitat visual pot captar. D’altra banda, aquest espectre també pot contenir qualsevol context on ens siga possible valorar una obra d’art. Les superfícies han de ser “camps de color”; “minimalistes” en un context historicoartístic o formalista; de crítica a la industrialització o al consumisme en un àmbit sociopolíticoeconòmic.

En les pràctiques dels artistes esmentats més amunt, Murakami, Kusama, Koons i Kapoor, les intencions són, respectivament, la reformulació d’un llegat de l’art tradicional, l’expressió de sentiments personals, la provocació en contra del “gran art” i l’engany òptic. No obstant això, davant de les pintures elaborades i brillants però mai estridents de Johnson, el que percebem és una espècie de ressorgir del poder d’allò que anomenem “material”; una simple combinació d’un suport, ja siga circular o quadrat, amb pintura. I aquesta cosa material seria allò que Ortega va descriure com “l’obra mateixa d’art”. El filòsof va escriure: “[la majoria de persones] no veu en aquesta coses humanes sinó transparències artístiques, pures virtualitats” (op. cit.). Aquesta simplicitat de material –juntament, és clar, amb les transcendents habilitats de l’artista en la selecció i manipulació dels colors vius, però no estridents– és el que ens dona una de les més riques expressions artístiques visuals, possiblement l’espectre més ampli no sols de llum i color, sinó també de la nostra experiència visual.

135

Pintar l'espectre. Color sexy i luxúria tècnica

Ricardo Forriols /

El 29 de gener de 1948, just el dia que complia 43 anys, Barnett Newman donava per conclosa la que seria la primera pintura de la seua obra madura en sentit estricte –després d'abandonar la pintura entre 1940-1944 i aparcar els coquetejos surrealistes que van ser la base de l'expressionisme abstracte novaiorquès. Per a l'artista, aquesta pintura responia a una revelació i es constituïa en si mateixa com una epifania, i per això el paper central que assumirà per a articular tota la trajectòria de Newman.

Onement I va ser objecte de contemplació en l'estudi durant mesos, temps durant el qual Newman fixava la mirada una vegada i altra sobre la tela i sobre eixa franja vertical de cinta de pintor amb una línia roja que travessava, de dalt a baix, tota la pintura pel centre, unint i separant la dispersió, “creant una totalitat” en paraules seues. Per això Newman va denominar aquesta franja zip (cremallera). Però més enllà del sentit pràctic en la roba, el sentit profund d'aquell primer *zip* de Newman cal buscar-lo en la Bíblia, al passatge que fa: “Que existisca la llum. I la llum va existir” (Gènesi, 1-3). Va existir i tot començà, i la llum es diferencià de la tenebra, just en aqueix primer moment en què un raig de llum *original* apareixia com la franja vertical de *Onement I* per a organitzar el món –i la pintura de Newman.

Quan Newman va exposar els quadres de la sèrie *Onement*, la crítica el va acusar de portar la pintura al límit més extrem i de tractar de posar fi a l'abstracció, qüestió a què ell va contraatacar amb l'argument que no es tractava d'un final, sinó d'un nou principi,¹ i en eixe principi posava el pintor totes les esperances com a artista i com a persona. Newman, igual que Mark Rothko, va establir les bases de la seua pintura a partir d'una interpretació del surrealisme, lliure del bagatge cultural europeu però assumint la tradició jueva d'una espiritualitat i d'uns valors de

contemplació quasi místics que va tractar de comunicar sempre a través dels quadres, exigint l'esforç de l'espectador. Quan els pintors nord-americans de la generació següent, vinculats a l'abstracció postpictòrica i pròxims al minimalisme, li van insinuar que fóra el seu mestre –com els impressionistes van demanar a Manet–, Newman es va enfadar i els contestà que no n'havien entés res: no arribaven a entendre el component espiritual en els seus quadres, dels títols a les composicions i el mateix exercici de pintura; es quedaven només en la forma sense aprofundir *en la llum*, més enllà de la superfície.

La vinculació de la pintura abstracta amb l'espiritualitat i la mística està en l'origen de l'abstracció ja a la fi del segle XIX, i es pot rastrejar fins i tot en el Romanticisme, com bé sabé veure Robert Rosenblum.² Però el que ens interessa ací respecte de la pintura d'Oliver Johnson –i una vegada que s'ha fet *la llum*– és diferenciar el vessant d'una abstracció espiritual i simbolista que es relaciona amb l'experiència del paisatge i la contemplació de la natura, més musical en principi, d'un altre vessant: el que s'encamina al formalisme i a la concreció unint la reivindicació i l'autonomia dels valors plàstics amb el desenvolupament científic i tècnic. En la base d'aquest altre vessant hem de situar la influència sobre els artistes de les recerques òptiques modernes al voltant de la descomposició de l'espectre lumínic (Newton, Goethe, Turner, Constable, Schopenhauer, Monet, Moholy-Nagy, Turrell...) i els estudis del color (Runge, Maxwell, Chevreul, Seurat, Albers, Richter, Kapoor...), però també el desenvolupament de la teoria de la relativitat d'Einstein (cubisme), de la indústria tècnica (futurisme, suprematisme) o els avanços contemporanis respecte a l'estructura de l'ADN o les partícules en què se subdivideix la matèria.

Encara més, la pintura d'Oliver Johnson es vincula directament amb el fenomen òptic: de primer, amb els monocroms de finals dels anys noranta i els assajos amb llum negra; després, forçant la percepció amb la superposició de trames serigràfiques d'efecte op art; i els darrers anys, endinsant-se amb més subti-

² Vegeu Robert Rosenblum, *La pintura moderna y la tradición del romanticismo nórdico: de Friedrich a Rothko*. Madrid: Alianza, 1993; i DA, *La abstracción del paisaje. Del romanticismo nórdico al expresionismo abstracto*. Madrid: Fundación March, 2007

lesa encara en aspectes lumínics, cromàtics i refinant en extrem l'execució tècnica fins a extrems luxuriosos.

De fet, *Colour Composition* és la manera com va titular bona part de la seua producció fins fa una dècada, quan comencen a aparèixer altres paraules (sempre en anglés) seleccionades per la sonoritat fonètica i amb alguna vinculació (o no) amb l'obra pintada, i amplia les referències a termes científics. El títol d'aquesta mostra, *Spectrum* (espectre, gamma, fantasma), segueix aqueixa línia científica sense abandonar una certa visió pop –amb la picada d'ullet al popular ordinador dels anys vuitanta Sinclair ZX Spectrum.

En aquesta nova etapa de l'obra d'Oliver Johnson –que es revela molt madura– destaca més concentració en els efectes òptics i cromàtics a través de quadres fets sobre suports d'alumini amb pintures industrials destinades a pintar carrosseries d'automòbil, aplicades en l'estudi seguint els mateixos procediments que en el taller. I per això el resultat és veritablement impactant. Vinculada amb l'extensió de la pintura de camps de color, el postminimalisme i la perversió mateixa de la idea de monocrom, l'obra d'Oliver Johnson manté el seu millor pols en clau postpictòrica en aprimar encara més la capa de pintura i subratllar de forma exquisida els camaleònics matisos de color i les vibracions tonals.

Però hi ha també un efecte cercat en aquestes obres que afecta la mirada i ens força com a espectadors a continuar *veient*, a no deixar de mirar: la potència dels jocs de color, de la llum a l'interior de la pintura i de la lluentor en les superfícies polides persisteix en la retina, que queda impressionada amb cada quadre durant un curt període de temps, incapaços de veure una altra cosa que no siga el seu *fantasma*. I això s'oposa a un altre fenomen que ocorre davant d'aquests quadres metal·litzats: la impossibilitat d'enfocar tota una obra o un detall, en molts casos, que afecta el nostre espectre de visió i complica la mirada i l'equilibri. Al final, es tracta d'interpretar i no d'explicar aquests fenòmens.

Les primeres converses per a reprendre aquest projecte d'exposició van coincidir amb un fet insòlit que va aparèixer en la premsa internacional. El diumenge 4 de desembre del 2011 hi hagué un dels accidents més cars de la història al Japó: uns quants vehicles de luxe que viatjaven en comboi (almenys vuit Ferraris, un Lamborghini i tres Mercedes) es van veure implicats

en un accident de circulació a la província de Yamaguchi quan el primer va xocar contra la mitjana.³ La imatge habitual dels cotxes destrossats (no va haver-hi víctimes mortals) adquiria una dimensió especial quan es va saber que els danys globals del sinistre ascendien a uns quatre milions de dòlars.

La coincidència de dates i, especialment, el fet que Oliver Johnson use ara per a les seues obres suports d'alumini preparats i pintura de cotxe polida, portant al límit la gamma de valors metal·litzats com ho faria un especialista en la personalització de cotxes, van assenyalar una direcció. Encara més, algunes de les pintures d'alta tecnologia que empra són exactament les mateixes amb les quals es pintaren els vehicles sinistrats al Japó.

Per a entendre el que signifiquen aquestes pintures en el món de l'automòbil, és molt recurrent acudir al reportatge que va escriure Tom Wolfe en 1963 per a la revista nord americana *Esquire*, on s'introduïa en el món dels cotxes personalitzats (“pichicateados” va ser el terme triat pel peruà MirkoLauer en la traducció al castellà)⁴ i en el qual sobreïxen paràgrafs com aquest: “Mientras hablábamos, su auto estaba frente a nosotros y yo era muy consciente de ello pues el joven no me dirigía la mirada. En ningún momento quitó los ojos del automóvil. Era lo que se llama un semipichicateado. Está a medio camino de ser una escultura, aunque le han sido añadidos muchos detalles aerodinámicos. Lo que más salta a la vista es el color –caramelo de ron–. La pintura –uno de los brebajes KandyKolor de Barris– da al auto la apariencia de estar enchapado en media pulgada de laca transparente. A principios de siglo tuvimos algunos estudios, académicos y abstrusos, sobre el color y su simbolismo, y los teóricos llegaron a la conclusión de que la preferencia por ciertos colores estaba estrechamente vinculada a la rebeldía; estos colores son los que prefieren estos muchachos: morado,

³ Agència EFE, “Una colisión de lujo en Japón”, *El País*, 5 de desembre del 2011

⁴ Tom Wolfe, “There goes (VAROOM! VAROOM!) that Kandy Kolor (THPHHHHH!) tangerine-flake streamline baby (RAH-GHHHH!) around the bend (BRUMMMMMMMMMMMMMMMMM... A journey into the world of custom cars”, *Esquire*, novembre de 1963. Reproduït en Tom Wolfe, *El coqueteo aerodinámico rocanrol color caramelo de ron*. Barcelona: Tusquets, 1997, p. 9-61

color carne, diversos tons de violeta lavanda, fucsia y muchos otros Kandy Kolors”.

La immersió pop en aquell món rocanroler va conduir Wolfe al taller d'un famós personalitzador de cotxes de Los Angeles, George Barris (dissenyador del Batmòbil per a la sèrie de televisió *Batman* dels anys seixanta), qui li confià el secret de la seua marca de pintura Kandy Kolor, que, entre d'altres, espiaven els fabricants de Cadillac: “Amb sis ingredients diferents havia creat una pintura translúcida amb molta lluentor i molta profunditat. [...] Amb aquesta pintura, el color, que és molt brillant, es veu a través d'una superfície transparent”.

Aquestes paraules expliquen també el que succeeix en les obres recents d'Oliver Johnson en relació amb el color, ben al fons, i els efectes de transparència, profunditat i lluentor a través del lacatge perfecte de la superfície. Però caldrà insistir en la participació decisiva dels degradats metal·litzats i el joc de vibració tonal, les subtils transicions o les mescles irisades que mostren com tots els colors participen de la llum, tant en la mirada de l'espectador com sobre la superfície polida d'unes obres que actuen a manera d'espills i que es multipliquen entre si.

Sens dubte, aquestes pintures recents d'Oliver Johnson podrien aparèixer com aquells cotxes personalitzats, sexys i aerodinàmics, als ulls de Tom Wolfe, subratllant –i són de nou paraules seues– “la dionisiaca voluta del barroc modern aerodinàmic” en contraposició a les línies rectes i avorrides –“mondrianesques” assenyala en diverses ocasions– dels automòbils que fabricaven Ford o GM a Detroit a principi dels anys seixanta. Però Johnson és més apol·lini i la seua pintura s'oposa, en aquesta cadena, al superexcés barroc de la forma que podem assenyalar en les compressions de carrosseries del francès César Baldaccini (César), en les acumulacions de peces d'Armen o en les amalgames del nord-americà John Chamberlain.

Aquesta recerca de l'ordre cap a la perfecció i la percepció abstracta absoluta radica en els formats rectangulars a manera quasi de monocroms paisatgístics igual que en els suports circulars, potser recordant l'iris d'un ull, en els quals és quasi impossible calibrar les transicions i mesurar-les. També en les composicions a partir de passades verticals, gestualismes o degradats en què les característiques privatives d'aquestes pintures es descobreixen més camaleòniques encara, absolutament canviants i màgiques a l'ull de l'espectador. Fins i tot en la sèrie de quadres en

què recupera l'ús de la trama i la quadrícula, en aquest cas com a veladures, per a dibuixar unes composicions de punts –de nou el reticle i l'ameba d'Alfred H. Barr– que podrien recordar les imatges ampliades de les seqüències del genoma.

Sens dubte, la millor clau d'interpretació de totes aquestes obres se situaria en la línia aerodinàmica que va de l'art òptic i l'abstracció postpictòrica a les darreres propostes del també britànic i neobarroc Jason Martin, forçant els efectes de la matèria plàstica mentre es persegueixen seqüències d'equilibri en una estructura complexa de “bellesa caòtica” –en paraules de Mitchell J. Feigenbaum–, la de l'aparent i complet desordre de les partícules de pintura en composició subatòmica (de la qual no podem retirar la mirada).

- Luton, 1972
- Foundation Course. Portsmouth Art College, 1992
Licenciado en Bellas Artes. Southampton Institute, 1995
- EXPOSICIONES INDIVIDUALES
- 2015 · ATM Contemporary Galería. ALtamira. Gijón
- 2014 · Galería Punto. Área 72. Valencia
- 2004 · Galería La Nave. Valencia
- 2003 · Club Diario Levante. Valencia
· Galería Pilar Parra. Madrid
- 2002 · MUVIM. Sala Parpalló. Valencia
- 2001 · Galería Pilar Parra. Madrid. Galería Edgar Neville.
Alfajar. Valencia
- 2000 · Sala “Capellá Pallarés”, Fundación Bancaja, Sagunto
- EXPOSICIONES COLECTIVAS Y FERIAS (Selección)
- 2016 · Crossroads, The London Art Show. Área 72
· Art Marbella Modern and Contemporary Art Show.
Área 72
· JustMad Emerging Art Fair Madrid. Área 72
- 2015 · Art Marbella Modern and Contemporary Art Show.
Área 72
· Summa Contemporary Art Fair Madrid. Área 72
· JustMad Emerging Art Fair Madrid. Área 72
- 2014 · JustMad Emerging Art Fair Madrid. Galería Punto
· Propuestas cuatro. Galería Cuatro. Valencia
- 2013 · Repetition, Repetition, Repetition. Space8. Tokio. Japón
- 2012 · Simple Synthetics (Imaginary Japanese architecture),
Kobo Chika Gallery. Tokio. Japón
· “Poesía y Color”, Fundación Chirivella Soriano
- 2011 · Parlamento de La Rioja, Logroño
· “Encapsulados en Valencia-Vietnam”. Finca Roja-Hanoi
- 2010 · Cartografías de la creatividad. Cien por cien
Valencianos. Centro del Carmen, Valencia
· “Encapsulados”. Lunares. Sevilla

- 2009 · Abstraccion[s]. Sala de Rectorado, Universidad
Politécnica de Valencia
· “Encapsulados”. Albion Hotel Miami
· Centro del Carmen, Valencia. X Premio de Pintura
Gestores
· “Beautiful Freaks” Forja Arte Contemporáneo. Valencia
- 2008 · ARCO Stand ARS FUNDUM.
· “20 Años, 20 Erasmus”. Sala de Rectorado, Universidad
Politécnica de Valencia
· Bienal de Sevilla de 2008. Stand ARS FUNDUM
- 2007 · “Anamnesis. Encrucijadas de la memoria y astucias de
lo real”/ Encuentro entre dos mares. Bienal de São
Paulo- Valencia 2007
· ARCO Stand Galería La Nave
- 2006 · Sala Parpalló. 25 Años de Arte en Valencia
· ARCO Stand Galería La Nave
- 2005 · Entre Líneas, CAB. Centro de Arte Caja de Burgos
· ARCO Stand Galería La Nave
- 2004 · ARCO Stand Galería Pilar Parra
- 2003 · Galería La Nave. Valencia
· Feria de Arte de Milán, Stand Galería Pilar Parra
· ARCO Stand Galería Pilar Parra
- 2002 · Sedimentación/ Ornamento/ Bricolaje/ Parodia,
cuestiones de la Abstracción Contemporánea, Casa
Díaz Cassou. Murcia
· 16 Bienal de pintura – Ciudad de Zamora
· “Desde los `90” MUVIM. Valencia (Exposición itinerante)
· ARCO Stand Galería Pilar Parra
- 2001 · Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa. Casa de
América. Madrid. (Premio Generación 2001)
· Galería Punto. Valencia. (Premio Fundación Mainel)
- 2000 · Premio Generación 2000-Caja Madrid. Jardín Botánico
de Madrid (exposición itinerante: Barcelona, Valladolid,
Sevilla y Valencia)
- 1999 · “Louder than Bombs” Millais Gallery. Southampton
- 1998 · Museo de Bellas Artes. Oviedo. (Obra seleccionada
para la Bienal de Oviedo)
· Sala de Exposiciones Fundación Bancaja. Valencia.
(Premio Bancaja)
· Centro Cultural de Benissa. Alicante. (Premio José
Segrelles)

PREMIOS, MENCIONES Y BECAS

- 2012 · Primer Premio XVII Premio Nacional de Pintura Ciutat
d’Algemés
- 2011 · Obra adquirida en el Certamen del Parlamento de La
Rioja
- 2009 · Primer Premio XXXI Premio Internacional de Pintura
Caja de Extremadura
· Primer Premio X Premio de Pintura Gestores. Colegio
Oficial de Gestores Administrativos de Valencia
- 2008 · Primer Premio XXXII Premio de Pintura Vila de Pego
· Primer Premio XXXIX Salón de Otoño Premio “Ateneo
Mercantil de Valencia”
- 2007 · Obra seleccionada IX Premios Ángel de Pintura
- 2006 · Obra seleccionada en el Certamen Nacional de Pintura
de Albacete
· Obra seleccionada en el Certamen Nacional de Pintura
de Valdepeñas
- 2005 · Obra seleccionada VII Premios Ángel de Pintura
- 2004 · Obra adquirida en el Certamen Nacional de Pintura
Hotel Wellington
· Obra seleccionada VI Premios Ángel de Pintura
- 2003 · Mención Honorífica, V Premios Ángel de Pintura
Mención Honorífica
· IV Premio de Pintura, Colegio Oficial de Gestores
Administrativos de Valencia
- 2002 · Primer Premio XXVI Premio de Pintura Vila de Pego
· Premio Tercer Centenario Caja Madrid De Arte
Contemporáneo
· Primer Premio de Pintura IV Certamen Fundación
Mainel
· Obra adquirida en el Certamen Nacional de Pintura
Unión Fenosa
· Obra seleccionada en el III Certamen Nacional de
Pintura Todisa
- 2001 · Primer Premio de Pintura, Generación 2001 de Caja
Madrid
· Obra seleccionada en el II Certamen Nacional de
Pintura Todisa
- 2000 · Premiado con la Beca Alfons Roig. Valencia
· Obra seleccionada, Generación 2000 de Caja Madrid
- 1999 · Proyecto seleccionado para exponer en la Galería
Edgar Neville. Alfajar
- 1998 · Premio Adquisición de la Bienal de Paterna
· Mención Honorífica I Certamen “Miradas”. Alicante

- Premio “José Segrelles”, Certamen Nacional de Pintura
· Accésit de Pintura XXV Edición Premio Bancaja
· Primer Premio, Certamen Artes Plásticas “Salvador
Soria” (Villa de Benissa)
· Accésit Premio de Pintura. Real Academia de Valencia

OBRA EN COLECCIONES

- Diputación de Valencia
· CAB. Centro de Arte Caja de Burgos
· MACUF (Museo de Arte Contemporáneo Unión
Fenosa), A Coruña
· Museo de Arte Contemporáneo de Pego, Alicante
· Colección Banco de Valencia
· Colección CAM
· Universidad Politécnica de Valencia
· Colección Premios Ángel de Pintura
· Fundación BANCAIXA, Valencia
· Fundación Caja Madrid
· Caja de Extremadura
· Fundación Mainel
· Fundación Wellington
· Ateneo Mercantil de Valencia
· Ayuntamiento de Benissa
· Ayuntamiento de Paterna
· Ayuntamiento de Alfajar
· Ayuntamiento de Albaida
· Colegio Oficial de Gestores Administrativos de
Valencia
· Parlamento de La Rioja

Agradecimientos / Acknowledgements:

Gracias a todos los que habéis hecho posible la realización de este proyecto:

Thank you to the following people for making this project possible:

Fundación Chirivella Soriano

Manuel Chirivella

José Luis Giner Borrull

Rafael Tejedor

Galería Punto / Área 72

Amparo Agrait

Nacho Agrait

Jorge López

Comisariado y textos

Ricardo Forriols

Satoru Nagoya

David Barro

Alenar Ramón Albarracín

Rafel Moreno i Giménez

Marta Antão

Catálogo

El BandoleroLacabra

Lucía Mateu y Vicente Blanes

Fotografía

Nacho Agrait

Kike Sempere

Gracias a los que habéis hecho posible la edición de este catálogo con vuestras aportaciones:

The generous financial support of the following people has made this catalogue possible:

Sandra Barrera

Viviana Camponovo

Janet y Rod Johnson

Juan Liñana

Vicen Lloret Llorens y Diego Martínez

Luis Salvador Renart y Teresa Villanueva

Colegio Oficial de Gestores Administrativos de Valencia

Gracias a todos los que, con vuestro apoyo técnico y humano, habéis hecho posible estas obras:

Technical support from the following people has made the realisation of the works possible:

Juansa

Raúl

Willy

Roberto

Álvaro

Fundación Chirivella Soriano de la C.V.

