

## ROJO, VIDA, CUERPO, OLIVO

Juan Antonio Álvarez Reyes

*Exhibition Catalog: Mutaciones, Palacio de Cristal, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Spain 2004*

El debate entre lo corpóreo y lo huidizo ha estado siempre presente en la trayectoria escultórica de Javier Pérez. Sus obras, tanto las que tienen un carácter más figurativo como las aparentemente más abstractas, han reflejado esa dualidad. Es un trabajo de oscilar, de peregrinar entre lados bien diferentes, e incluso opuestos, de ir y venir de uno a otro. Lo estático y lo relacional han funcionado como posibilidades, pero también como realidades contrapuestas. Si durante una buena parte de esa trayectoria / tránsito sus esculturas tenían una posibilidad de utilización, de empleo se podría decir, más recientemente esa posibilidad, por leve que fuera, ha ido desapareciendo o, al menos, ocultándose. Es más, como se puede comprobar repasando algunos de sus antiguos catálogos de exposiciones individuales, sus esculturas fueron performativas, o cumplían su destino en una acción determinada y se llenaban con ella de sentido. Ahora ya no. Son menos corporales o lo son de otra manera. Tampoco lo huidizo, lo que tiende al escape y a la disolución, ya es tan importante. En el tránsito, aquellas otras que performatizaban por sí mismas al poseer un mecanismo que lo permitía. Nos encontramos ahora, sin embargo, frente a una de sus esculturas estáticas, bien estática se podría enfatizar, puesto que pudiera hundir sus raíces en el suelo.

### ROJO

En 1994 Krzysztof Kieslowski rodó "Rojo", la tercera película de la trilogía "Tres Colores". Esta serie de obras fue iniciada como un encargo del Gobierno francés, que quería conmemorar el segundo centenario de la Revolución francesa y de su lema: libertad, igualdad y fraternidad, simbolizados por los colores de su bandera (azul, blanco y rojo). La fraternidad es, por tanto, para Kieslowski, roja. Desde luego, el rojo es un color asociado a esa revolución, no sólo por la sangre derramada (más allá de la desprendida por la guillotina), si no sobre todo por ser el inicio de un camino, el de la Modernidad, que no sólo ha estado sembrado de cadáveres, sino también de lucha por la consecución de derechos básicos y por esa promesa de felicidad implicada en el lema (libertad, igualdad, fraternidad). La película narra sobre todo emociones derivadas de tragedias, desencantos, aproximaciones, cercanía... Si en el guión la excusa narrativa es el encuentro fruto del accidente entre un juez jubilado y renegado de la vida y una joven modelo también con dificultades afectivas, su simbología acaba siendo una alegoría de la propia vida, en la que lo casual, lo trágico, las manías y heridas personales van conformando un conjunto de vidas que en algún momento se entrecruzan, provocando cambios y giros inesperados (o no tanto). La relación que se establece entre la joven modelo y el juez jubilado cambiará sus vidas, como antes otros sucesos también las habían transformado. Lo trágico está aquí muy presente y, por supuesto, el color rojo puede ser uno de sus símbolos. La sangre es una de sus materializaciones. Una sangre que debe ser contenida, guardada en el interior, que no trascienda afuera, si no se quiere convocar a la muerte. De algún modo similar, el juez intenta controlar todo lo que ocurre a su alrededor y para ello no desdeña lo que la tecnología le ofrece. Pese a la posible colisión legal entre oficio pasado y afición presente, es posible encontrar una necesidad de entrar en las vidas ajenas, para conocerlas y juzgarlas y así, quizás, olvidarse de la propia. Necesitamos escudriñar las miserias de los otros para que consuelen las nuestras. El rojo, por tanto, como el color de la fraternidad, que solo es posible intentarla mediante la capacidad de aceptar los fuertes cambios y las tragedias que la vida nos obliga a sobrellevar.

Ciertamente la cuestión del color no es baladí, aunque tampoco es tan trascendental como quizás aquí se quiera hacer ver. Es verdad que no es lo mismo un árbol de un color distinto al que creemos que tiene (aunque la luz, entre otras cosas, pueda matizarlo). Como tampoco es lo mismo ver la Venus de Milo agigantada, por triplicado y teñida de rojo, como hace Jim Dine, o entrar en una estancia con todos sus muebles de ese mismo color, tal y como realizó Cildo Meireles en una instalación. Seguramente el color importa, pero ¿hasta qué punto? En esta obra de Javier Pérez, el verde ha sido sustituido por el rojo: ¿problemas de daltonismo? ¿Es el artista daltónico o, al contrario, lo es el espectador? ¿En cuál de los dos la mirada está equivocada? Es, en cualquiera de las respuestas, un problema del ojo. ¿Hay perversión en ello? Conviene recordar que esta enfermedad es ocular, retiniana para ser más exactos y afecta esencialmente al sexo masculino. No por casualidad, en "Marnie, la ladrona" (1964) de Hitchcock, el color que produce el pánico es el rojo. Un pánico ante el pasado, ante el trauma, que produce frigididad. Hay algo de las histéricas y de un machismo protector en "Marnie, la ladrona": el hombre es quien cura y redime, eso sí, con la ayuda de la moderna psicología. Pero hubiera bastado, como hace Javier Pérez, con ser daltónico, cambiar el rojo por el verde (¿o es al revés?) y solucionado el trauma. También en lo referente al arte retiniano. No es tampoco casualidad, por tanto, que el daltonismo "lo sufran" precisamente las personas de sexo masculino: ¿defensa simple antitraumas infantiles que afloran en la madurez? Aún así, y dentro de estas comparaciones dispares, la presencia del color rojo domina las obras señaladas, ya sean cinematográficas o escultóricas. Y el rojo predominante

funciona en ellas como símbolo o como alegoría: desde el trauma a la fraternidad. La sangre es, sin duda, como en “Marnie, la ladrona”, otra de sus materializaciones. Vida, muerte o herida están relacionadas con ella, también la enfermedad. Circulación de la sangre, como metáfora de la circulación vital, económica y social. Derramamiento de la sangre, como posibilidad de la materialización de la muerte. La herida, por donde se pierde. La enfermedad, en ocasiones, se contagia por ella y, en otras, le sirve como medio de difusión.

Para Javier Pérez el rojo no es nuevo. No es que lo haya utilizado con profusión, pero no es nuevo. Anteriormente, lo había empleado en dos obras: “Capilares II” (2002), una versión rojiza de “Red de Venus” (1996), y en la vídeo-proyección “Sombras” (1998); además de en diversas acuarelas y dibujos (aquí en mayor número). No es mucho, ciertamente, pero si al hasta ahora reducido grupo se suma esta obra de un olivo rojo, tendríamos ya un cuerpo escultórico importante, no tan amplio como aquellas otras transparentes o blancas, en el que el color de la carne y la sangre está muy presente.

El rojo puede ser el color símbolo de la fraternidad, como lo fue para Kieslowski; o bien del trauma, como en una ocasión lo fue para Hitchcock. Para Javier Pérez el rojo podría ser el de la vida, pero no la que nace o la que se da, sino aquella que tiene que ver con la vida vivida, acumulada, sentida: el rojo es lo vivido, en estratos, uno sobre otro. De este olivo ha sido desprendida la corteza. La máscara, como en sus esculturas y vídeo-performances, ha sido levantada y olvidada, ya obviada. Está en carne viva.

## **CUERPO, VIDA**

Un cuerpo que huye, o que al menos corre dándonos la espalda, es lo que vemos, en esencia, de “Sombras”. Un cuerpo desnudo sí, pero rojo, completamente rojo. Unas veces más nítido que otras, aurático se podría decir. El rojo es su temperatura corporal. Es, ciertamente, una visión nocturna, acentuada la sensación al ser una vídeo-instalación, en la que el espectador entra en un no espacio cuyo reino es el de la oscuridad. En ella, al fondo, frontalmente, la silueta roja, que se aleja moviendo los brazos, en cruz. La visión no es la habitual, su similitud con la de infrarrojos nos hace pensar que estamos ante una visión de lo que no podría ser visto, dadas las condiciones y las limitaciones del ojo. Vemos temperatura y calor. ¿Qué similitud puede haber entre esta sombra y el olivo, más allá de su mismo color? Que ambos son cuerpos, troncos. Que ambos son vida. Y que ambos, además, tienen un aire fantasmagórico, de casi irrealidad.

Hay cuerpo más allá de la sexualidad. Si su utilización, de la que participó el propio Javier Pérez, en los años 90 fue evidente, obedeció, ante todo, a una necesidad de comprender, de partir de lo inmediato, de la superficie, a lo recóndito. Si se utilizó como espejo que reflejaba asuntos relacionados con el género, la sexualidad o lo social, en una búsqueda de conocimiento en pos del yo y sus construcciones o representaciones, ahora, el tronco de la vida que es el cuerpo, enseña las huellas del tiempo, de lo vivido. No tanto en ese “cultivo del sí” en el que Foucault se detuvo al hablar de la historia de la sexualidad, ni tampoco en ese “arte de la existencia”, ni siquiera en la socrática “inquietud de sí”. En ese entendimiento de lo social y de lo propio a partir de la sexualidad, tan característico de la pasada década de los 90, el “ocuparse de sí mismo” acabó desbordando sus límites para trascender y simbolizar la propia vida. En eso parece estar este olivo rojo, descortezado, todo expuesto, desenmascarado, levantada la piel, sólo cuerpo, más aún, sólo carne, casi sólo tronco.

La disposición escultórica, que sobre el suelo y en el contenedor de cristal se despliega, ¿es una especie de jardín? Si lo fuera, sería un orgánico jardín artificial, como todos lo son. O un paisaje de campo, de tierra mediterránea, en la que el olivo resume lo que permanece y se acumula a lo ya existente.

## **OLIVO**

En 1994 Abbas Kiarostami rodó “A través de los olivos”, la tercera película de la trilogía de Koker. Hasta aquí las similitudes, demasiadas casualidades quizás, con “Rojo”, de Kieslowski, también del mismo año y película que también cierra una trilogía. La de Kiarostami no fue un encargo, pero, al igual que en “Tres colores”, hay una estrategia comunicativa que trasciende y va de una película a otra. Así, en la trilogía de Koker, las historias se van engarzando y tienen a la propia narración y al propio lenguaje fílmico como asunto central. La primer obra, “¿Dónde está la casa de mi amigo?” (1987), cuenta eso, la búsqueda, por parte de un niño, de la casa de su amigo para devolverle un cuaderno que se llevó por equivocación. En “Y la vida continúa” (1991), el escenario es el mismo y la escena es la visita del director de la anterior película (el propio Kiarostami, pero interpretado por un actor) al lugar tras sufrir la zona un grave terremoto. Por último, “A través de los olivos”, complica el bucle un poco más al centrarse en la relación amorosa entre dos actores durante el rodaje de “Y la vida continúa”. Si Kieslowski actualizó y reinterpretó las engarzadas palabras-objetivos de la Modernidad (libertad, igualdad, fraternidad),

recordándonos su complementariedad y, al mismo tiempo, que el incumplimiento de una anula las otras dos y la promesa de felicidad implícita en la Revolución Francesa; Kiarostami parece centrarse en asuntos aparentemente pequeños en escenarios no centrales, alejados y “mediterráneos” (tierra y olivos). Porque aparentemente pequeños son la infancia, la catástrofe y la supervivencia, junto al enamoramiento. Algo así como pasado, presente y promesa de futuro. El pasado de los traumas, la vida tras el drama y el futuro incierto del juego amoroso. Hay en esta trilogía también una ambición acumulativa de tiempos y acontecimientos en el mismo espacio temporal. De ahí que, más allá de su título, los olivos simbolicen perfectamente esos sustratos que se superponen unos a otros, no de forma ordenada y concéntrica (como en los troncos de los árboles), sino asimétrica y caóticamente, allí donde hay sitio y deformando el cuerpo contenedor. Amistad, solidaridad y amor, podrían ser otras de las tres claves que resumirían esta trilogía. Epopeya de la amistad (o de la fraternidad revolucionaria que propicia el giro y el cambio en Kieslowski), documento de la solidaridad, de la catástrofe y de la capacidad de superación (o de la posibilidad de aprender a vivir con el trauma en Hitchcock), ficcionalización de la vida dentro del arte (o introducción del arte dentro de la vida en Kiarostami).

No es simplemente curioso que en “A través de los olivos” el suceso más recordable de la película sea el escaqueo amoroso, sus inicios que pueden o no llevar a alguna parte. Como señaló Barthes, el rapto de sí o del otro y la afirmación del goce conllevan “una intimidad espantosa”, al igual que ocurre con la convivencia con la enfermedad o con la herida. Herida, ésta última, que el olivo enseña, imposible de ocultar, por medio de su irregular corteza. Maleada superficie de heridas múltiples, acumuladas, una tras otra, que van conformando el cuerpo, la vida. Como tituló Yourcenar, “el tiempo, ese gran escultor”. Los tumores nos invaden, muchas veces fruto de juegos no bien resueltos. Tumores psicológicos que ocupan su espacio, que se hacen físicos porque toda acción, todo aquello vivido, provoca su acontecimiento, como escribió Kureishi. Así, el tronco del olivo se va conformado por el paso del tiempo. Las historias nos construyen y nos modelan: el cuerpo, el tronco, es su escultura y el lugar donde se acumulan y enfrentan, tal y como se entendió en la pasada década por una parte importante del arte contemporáneo.

El tiempo de los olivos es un tiempo suspendido, alargado. Suspendido en cuanto silencioso. Alargado por su perdurabilidad. Su permanencia parece imperturbable, pero las protuberancias que observamos en su corteza, sus deformidades, los tumores y heridas en su tronco, ramas y hojas, nos permiten hablar también de su vulnerabilidad, de las consecuencias de los vivido y acumulado, pese a esa suspensión temporal. También de sus formas caprichosas e irregulares se desprenden los acontecimientos amontonados, digeridos o no, afrontados o tragados sin más, pero siempre dentro de nosotros y que acaban manifestándose de manera no predecible. La vida como conjunto, como suma de lo vivido, fuertemente arraigada a su contexto, a la tierra, queriendo ser vivida, pero también sufrida, es simbolizada por este rojo olivo. Esa estratificación de los traumas, principalmente, y de las heridas por las que salió sangre, ha acabado convirtiendo el olivo de Javier Pérez en un olivo para daltónicos .