

O L I V E R

R O U R A

U N T E R

W E G S

Guillermo Cervera

Comisario / Director Artístico
Curator / Artistic Director
Museo Carmen Thyssen Andorra

Colores intensos, movimiento, geometría o luz, son términos que perfectamente describen la obra de Oliver Roura. Con un juego de relieves que bien parecerían detalles magnificados de una imagen ampliada, el artista desborda cualidades técnicas a la hora de trabajar la tela.

En una estela del espacialismo creado por Fontana a mediados de los años cuarenta del siglo pasado, Roura reinventa el movimiento generando una microscópica metáfora visual para el deleite de los visitantes sobre sus exposiciones.

Desde el Museo Carmen Thyssen Andorra y como su Director Artístico, quiero dar fe del trabajo que realiza Oliver Roura, en pro del arte en un mundo que necesita grandes artistas que reescriban la realidad de nuestra sociedad, dejando seguro su huella artística para la historia.

Bright colours, movement, geometry and light are all terms that can be used to perfectly describe Oliver Roura's artwork. By toying with reliefs that appear to be magnified details of an enlarged image, the artist's work bursts with technical qualities when working with fabric.

Roura reinvents movement creating a microscopic visual metaphor for the delight of viewers at his exhibitions, following in the wake of Spatialism created by Fontana in the mid-forties last century.

On behalf of the Carmen Thyssen Museum in Andorra, and as the Museum's Artistic Director, I would like to bear witness to Oliver Roura's work in pursuit of art, in a world that needs great artists capable of rewriting the reality of our society, certain that he will leave a firm artistic footprint in history.



Sedimentos vitales, transparencia y densidad de la piel. [Sobre la pintura de Oliver Roura].

“La profundidad no es sino la apariencia que se sustrae”¹

En un mundo de *obscenidad* hipercomunicativa resulta difícil encontrar *espacios y tiempos* que nos permitan concentrarnos, más allá del afán de reaccionar compulsivamente a toda clase de “viralizaciones”. La “lentitud sedimentaria” de la pintura, ejemplar en el caso de Oliver Roura, tendría, en cierto sentido, la dimensión de provocación (inconsciente), esto es, nos invita a frenar y disfrutar de una superficie tan contundente como sutil. Aunque este artista ha generado su peculiar estética lejos de los dogmatismos o planteamientos “escolares”, tengo la impresión de que sintoniza, en cierto sentido, con aquella propuesta que hiciera Marcelin Pleynet hace décadas de *retomar la*

*pintura desde su grado cero*². Según Lyotard lo que tendríamos que hacer es transformar la energía que se pone en juego en lo que se llama pintura, no en una especie de licuefacción, en una producción aleatoria³. Efectivamente no es el Deseo (así con mayúsculas) el que “pinta” sino que lo que acontece es un proceso en el que interviene el cuerpo y la superficie hasta conformar una *danza*; es la conexión entre el significante y el significado, de acuerdo con las teorías de Lacan, lo que permite la elisión por la cual el significante instala la carencia del ser en la relación del objeto, sirviéndose del valor de la remisión de la significación convertir la falta que soporta en *deseo viviente*.

Oliver Roura lleva más de una década desarrollando un tipo de pintura en la que va fijando capas sobre vidrio para luego trasladar y fijar esa “piel” sobre dibond⁴. Desde que estudiaba en la Escola Massana tuvo el afán de pintar de la forma *más plana posible*, con la mínima textura. Según me contó fue en su

1 Maurice Blanchot: *L’Entretien infini*, Ed. Gallimard, París, 1969, p. 32.

2 “Retomar la pintura desde su grado cero, [...] practicar una crítica radical de la imagen, [...] hacer y deshacer la autoridad de la firma del artista, [...] y reproducir al infinito una imagen por repetición” (Marcelin Pleynet entrevistado por Eric Chassey en *Los años Supports/Surfaces en las Colecciones del Centro Georges Pompidou*, Centro Cultural del Conde Duque, Madrid, 1998, p. 12).

3 Cfr. Jean-François Lyotard: *Dispositivos pulsionales*, Ed. Fundamentos, Madrid, 1981, pp. 282 y ss.

4 “Pinto sobre un cristal de manera que la primera capa de pintura que realizo es la que el espectador ve. Si en la pintura tradicional se van añadiendo sucesivas capas de pintura siendo la última de estas la que queda expuesta a la vista, en mi proceso es al contrario. Añado centenares de capas de pintura transparente y voy formando la imagen hasta que encuentro el resultado que voy buscando –estas huellas, estos trazos, estos recorridos-. Es entonces cuando comienza un proceso técnico de cerrado del cuadro por detrás que lo deja completamente plano. Una vez he cerrado la pintura arranco toda esa piel, toda esa lámina de pintura acrílica y la adhiero sobre el aluminio dibond” (Oliver Roura sobre su proceso pictórico).

estudio de Berlín cuando “se encontró” con la materialidad pictórica que desde entonces le mantiene obsesionado; todo comenzó cuando prestó atención a la pintura que queda reseca en el fondo de un bote de pintura, el rastro que comenzó a cobrar protagonismo. Su investigación plástica fue, en todos los sentidos, un experimento de pruebas-y-errores. Todo su proceso requiere de enorme paciencia y precisión: las capas de pintura tienen que secarse en primer lugar sobre el cristal y luego unas encima de otras, siendo sin duda la *traslación* final un paso, en sus propios términos, “peliagudo”.

Los cuadros de Roura plantean una síntesis singular de las teorías de la transparencia y de la opacidad de las imágenes⁵. El cuadro no es ni ventana ni muro sino una sucesión de capas, pieles, sedimentos cromáticos que me llevan a recordar aquella incitación leonardesca a pintar la silueta de un árbol detrás del vidrio⁶. Conviene señalar que Oliver Roura pintó, antes de llegar a la decantación actual, cuadros en los que trataba de alegorizar la naturaleza;

le interesaba contemplar los desarrollos naturales, disfrutando de los árboles enormes que contemplaba a través de la ventana de su residencia. Las obras también querían expresar el movimiento del tiempo, como si su verdad fuera principalmente “meteorológica”. Desde aquellas obras en las que aparecían ramas que se expandían, con un cierto tono post-romántico, hasta las piezas recientes se ha producido un evidente proceso de depuración técnico y conceptual.

Este artista ha entendido perfectamente las cualidades (cromáticas) del *material sensible de la pintura*⁷. Tendríamos que volver a pensar el color, en términos aristotélicos, como *potencia* (vehículo de la visibilidad) que existe en el límite de los cuerpos⁸. Roura entiende la pintura como un medio que acoge la luz, dotando a la transparencia de unos velamientos seductores. Es solo en tanto espesor visible e incoloro que la transparencia logra recibir la luz y los colores. La transparencia, de acuerdo al pensamiento medieval, no es cuerpo específico: no es simplemente agua, aire o

éter, sino una “naturaleza común” (*natura commune sine nomine*) que está en todos estos cuerpos. Parece como si este artista confiara en lo que Merleau-Ponty llamara “la fuerza talismánica del color”, esto es, tiene la convicción que lo fundamental para la pintura sería encontrar la viveza⁹.

La poderosa dimensión física de la pintura, su imponente “autodelimitación” parece plantear una resistencia frente a la discursividad¹⁰. Esa *pintura específica*, minimalizada más que minimalista, no deja de lado las emociones, al contrario, parece como si esas “pieles” reclamaran una cercanía, tomando esos *sedimentos* un tomo que tiene algo de romántico. Recordemos que la imaginación, para los románticos, es la fuerza actuante y así todos los poderes y todas las fuerzas

interiores deben deducirse de la imaginación creadora. “El arte del pintor –escribía Novalis– nació de manera tan independiente, tan *a priori* como el del músico. Sólo que el pintor emplea un lenguaje de signos infinitamente más difícil que el del músico. El pintor pinta verdaderamente con el ojo”. Ver es una operación extremadamente activada, una actividad plenamente imaginante. Los cuadros de Oliver Roura remiten a la mirada científica pero, sobre todo, demandan una actitud contemplativa, nos hacen recordar, como dijera Valery, que “lo más profundo es la piel”.

El cuadro no es una ventana sino un espacio que tiene algo de impenetrable, como si algo avanzara, como dijera Benjamin contemplando un cuadro de Cézanne, hacia nosotros¹¹. La pintura de Oliver Roura no surge, en ningún

5 Cfr. Arthur C. Danto: *La transfiguración del lugar común*, Ed. Paidós, Barcelona, pp. 229-230.

6 “Leonardo exhortaba a los artistas a dibujar la silueta de un árbol sobre un vidrio, mismo vidrio detrás del cual se ve el árbol. Posteriormente deben comparar su dibujo con el árbol detrás el vidrio. Para ello deben mirar con un ojo el árbol en el vidrio y con el otro el árbol detrás del vidrio” (Hans Belting: “La ventana y la *mashrabiya*: una historia de la mirada entre Oriente y Occidente” en *Pensar la imagen*, Ed. Metales Pesados, Santiago de Chile, 2020, p. 131).

7 Hegel exigía del “material sensible” de la pintura que nos llevará más allá de la perspectiva e incluso del problema de lo encarnado (*Karnation*) para plantear lo que llamó *magia*, esto es, ese procedimiento que trataba todos los colores “de tal modo que de ahí surja un juego de apariencias para sí carente de objeto, que constituye la extrema cima descolante del colorido, una interpenetración de coloraciones, una apariencia de reflejos que aparezcan en otra apariencia y devengan tan finos, tan fugaces, tan anímicos, que comiencen a entrar en el dominio de la música” (Hegel: *Lecciones sobre la estética*, Ed. Akal, Madrid, 2007, p. 617).

8 “En todo caso, esto significa que el color no tiene lugar en la superficie de los cuerpos, sino en un límite (*eschaton*) de lo diáfano que está en ellos, que los atraviesa. El acontecimiento coloreado marca el límite de su causa invisible, lo diáfano, en el momento en el que se actualiza al atravesar, al encontrar, un cuerpo. “[...] visible porque contiene en sí mismo la causa de su visibilidad” (Aristóteles: *De anima*, 418a). Dicho de otra manera: el color “existe ciertamente en el límite del cuerpo, sin dejar de *ser* por ello el límite del cuerpo” (Aristóteles: *op.cit.*, 439a). Lo cual abre la posibilidad del aura, de la perturbación, del “punto extremo y evanescente del colorido”. El color también existe, sutilmente, actualizado de manera diferente, un poco más acá del cuerpo coloreado, y un poco más allá de él, y hasta mí, y más allá de mí. No está depositado en la superficie de los cuerpos, es un juego lábil del límite, vacila de unos planos a otros del espacio” (Georges Didi-Huberman: *Fasmas. Ensayos sobre la aparición*, Ed. Shangrila, Santander, 2015, p. 109).

9 “Merleau-Ponty habló sin reservas de la fuerza talismánica del color, utilizando a este respecto conceptos que ya había escogido Georg Wilhelm Friedrich Hegel. En sus *Lecciones sobre la estética*, Hegel, al contemplar la pintura de los primitivos flamencos, no vacilaba a la hora de hablar igualmente de la “magia del color”. Los “secretos de su hechizo”, según él, se encuentran en que los efectos de los colores no dependen únicamente de la forma visible de su capa. Más bien generan en su combinación “un centelleo y un destellar” que no sólo es fruto de las manchas individuales de color. El *Hombre con turbante rojo* de Jan van Eyck, de 1433, en su interacción entre la piel animal, las arrugas fotorealistas de los ojos y la calidad háptica de la tela iridiscente del turbante, puede servir como ejemplo de lo que Hegel asoció con este tipo de pintura. En la trasposición de la cualidad actante del pincel a lo pintado, el observador se convierte en objeto de la obra autoactiva, como deduce Hegel en una conclusión inimitable: “Se trata de una destreza planamente subjetiva, que de este modo objetivo se manifiesta como la destreza del propio medio en su viveza y su efecto para crear una materialidad a través de sí mismo”. Una vez más, la expresión de la pintura no es aquí, por ejemplo, una exteriorización reflejada del alma en el medio de la materia, sino una autoactividad viva de la obra. La destreza subjetiva se traslada a la “viveza y el efecto” de los medios” (Horst Bredekamp: *Teoría del acto icónico*, Ed. Akal, Madrid, 2017, p. 203).

10 “De Félien al *minimal art*, se ha enfatizado la dimensión física irreductible de las obras, esa profundidad del color, todos esos puntos, esas teclas y trazos propiamente “insignificantes” y que, sin embargo, forman la condición *sine qua non* de toda obra. Las “opacidades de la pintura”, para hablar con Louis Marin, se resisten a cualquier verbalización sin resto. Accidentes de la materia, vestigios del gesto que trabajó sobre ella, esta concreción física inevitablemente reduce la mirada hacia la tela de la que están hechas las imágenes. Tal estética de la inmanencia se resume en la fórmula programática de Frank Stella: “what you see is what you see” [lo que ves es lo que ves]: es inútil buscar un significado oculto, si el trabajo coincide con su *identidad* material” (Emmanuel Alloa: “Entre transparencia y opacidad: lo que la imagen da a pensar” en *Pensar la imagen*, Ed. Metales Pesados, Santiago de Chile, 2020, p. 19).

11 “Ante ese cuadro extraordinariamente bello de Cézanne, me di cuenta de hasta qué punto es falso, ya desde una perspectiva lingüística, el discurso sobre la “empatía”. Me pareció que cuando uno capta un cuadro no penetra en absoluto en su espacio, sino que más bien ese espacio avanza, en principio hacia diversos lugares muy concretos. Se abre a nosotros en los ángulos y los rincones en los que creemos poder localizar experiencias muy importantes del pasado; hay algo inexplicablemente conocido en esos lugares” (Walter Benjamin citado en Georges Didi-Huberman: *Vislumbres*, Ed. Shangrila, Santander, 2019, p. 314).

sentido, del “temor al espacio” ni hay en ella una dinámica de “auto-alienación”¹². Leonardo da Vinci advirtió que la pintura no está viva en sí, “más sin tener vida, da expresión de objetos vivos” (*Tratado de Pintura*, parágrafo 372). Se trata de poner ante los ojos, evocar en su plasticidad una dinámica de lo vivo. A diferencia de la lengua, la imagen dispone de la capacidad de perpetuar aparentemente el movimiento y, con ello, mantener “con vida” los cuerpos representados por ella. “Esta conclusión tiene su fundamento en el hecho de que, en el punto matemático que define el paso de la nada a la línea y que produce con su movimiento la construcción de la pintura, están unidos inacción y sucesión, lo inmaterial y lo material. El punto inmaterial es, en tanto que fundamento de la pintura, el elemento de una transgresión permanente que lleva más allá de sí misma hacia su contrario, ofreciendo en esta dinámica la base de esa cualidad arrebatadora que captura al observador. Es

exigente, porque, viniendo de la nada, llena lo infinito como polo opuesto y de ahí extrae su inagotable viveza”¹³.

Todas las obras de Oliver Roura son *imágenes-contacto*, huellas de la emoción que encarnan lo más difícil: la aparente sencillez de lo complejo. “Son más bien imágenes que imponen a la distancia óptica un síntoma cualquiera de adherencia, para que podamos sentir *tocar nuestro ver*. O que imponen el contacto físico el alejamiento -cortante e infrafino- de una distanciaci3n organizada para que podamos sentir *ver nuestro tocar*”¹⁴. La pintura de Roura es, en todos los sentidos, un *fen3meno-indicial* que, a la postre lleva a la aparici3n de lo *diáfano*¹⁵. La pintura se sostiene y se piensa a partir de un fondo de invisibilidad que es el punto mismo de indivisibilidad, generándose un territorio que, paradójicamente, trata de ser *superficie profunda*¹⁶.

12 “Al vincular la abstracci3n y la intimidad pienso, por supuesto, en la influyente argumentaci3n de Wilhlem Worringer en *Abstraction and Empathy* (1906) de que el arte abstracto tanto en su fase primitiva como en la moderna, obedece a un impulso de “auto-alienaci3n”, expresando un “temor al espacio” y una negaci3n de todas las formas de empatía” (W. J.T. Mitchell: ¿Qué quieren las imágenes? Una crítica de la cultura visual, Ed. Sans Soleil, Bilbao, 2017, p. 293).

13 Horst Bredekamp: *Teoría del acto icónico*, Ed. Akal, Madrid, 2017, p. 187.

14 Georges Didi-Huberman: *Fasmas. Ensayos sobre la aparici3n 1*, Ed. Shangrila, Santander, 2015, p. 37.

15 “Ludovico Dolce resumía el problema [de lo diáfano como oposici3n entre color y colorido en el sentido aristotélico] de la siguiente manera: contra los pitagóricos que creían que el color se resume en pura cualidad luminosa, Aristóteles, de manera más pertinente, intentó dialectizar esta noci3n de colorido. Se le asigna a algo que llama en griego *to diaphenés*, y Dolce traduce en italiano: *la lucidezza*. Exigir la pintura más “lúcida” posible equivale pues, ya, a pensarla según su fondo de invisibilidad. El punto crucial de la hipótesis aristotélica -y que esté “caduca” con respecto a la física no supone mengua alguna: precisamente, es interesante hoy en el campo pictórico porque es pre-newtoniana, rechaza la distinción del color-pigmento y del color “natural”; por ejemplo-, este punto crucial consiste en distinguir la *potencia* y el *acto* del color. “Cada uno de estos términos se emplea en dos sentidos: como actual y como potencial”, escribe Aristóteles. “Diáfano” es el nombre del color en potencia. Es pura *dynamis*. “En los cuerpos transparentes en potencia se da la oscuridad”. Lo diáfano sería así la condici3n, invisible como tal, de la aparici3n de lo visible. “Lo que recibe el color es lo incoloro, lo que recibe el sonido es lo insonoro”. Sin embargo, ese “receptáculo” es pensado como una naturaleza mixta del aire y del agua: lo atmosférico y lo acuoso, los dos elementos que constituyen el ojo. Lo diáfano sería elevado por el acto de la potencia del fuego que es immanente: su actualizaci3n es luz. El acontecimiento coloreado constituirá su determinaci3n singular según los cuerpos, según que contengan más o menos fuego o tierra, elemento brillante o elemento oscuro. “La luz es como el color de lo transparente”, pero el color como tal es lo diáfano (no la luz) actualizado en su paso por el cuerpo singular” (Georges Didi-Huberman: *Fasmas. Ensayos sobre la aparici3n*, Ed. Shangrila, Santander, 2015, pp. 108-109).

16 “Pero ¿en qué consiste semejante invisibilidad (es prueba de fondo)? La cuesti3n se vincula en principio a la problemática de un *lugar* de la pintura. “Queda la cuesti3n contemporánea del verdadero lugar. De esa cuesti3n, desde hace

“Lo que toca la pintura o, mejor, aquello a lo que se aproxima es a la figuraci3n de la *ausencia*”¹⁷.

El historiador del arte Yves-Alain Bois describe cómo una pintura de Barnett Newman produce al espectador el efecto visual de un “único flash”. No es ni mucho menos esa la experiencia que proporcionan los cuadros “sublimes” del artista norteamericano ni tampoco se “manifiestan” así las obras de Oliver Roura, al contrario, lo que invitan es, como ya he indicado, a una contemplaci3n *dilatada* y, sobre todo, a atender a los detalles, literalmente, *tomarse tiempo*. Este artista no es ningún “precipitado”, aunque su estética tiene algo de precipitaci3n¹⁸: en sus cuadros se decanta la pasi3n pictórica y se recupera aquel poder de la *macchia* descrito por Leonardo en su *Tratado de pintura*. Bien es verdad que ahora

no necesitamos detectar, en el muro decrepito, nubes, rostros y paisajes, sino, más allá de la compulsión contemporánea a viralizar lo obvio, tratar de profundizar en los placeres “superficiales” de lo visible, en esa evocaci3n de lo *esencial*.

Roura tiene algo de “pintor moderno” por su afán de mantener la *planitud* pero eso no le lleva a ensimismarse en aquellas pompas de jab3n de Chardin que Michael Fried analizara como elementos ejemplares de la renuncia a presentar los signos directos del deseo en pintura. En última instancia hasta allí donde se ha borrado todo gesto o llegado a la abstracci3n (pretendidamente) pura late un deseo por anómalo que sea¹⁹. El deseo de ir al fondo de las cosas también nos hace ver la pasi3n de la superficie²⁰. La presencia de lo más

un siglo, la pintura cierra, en diferentes momentos, de maneras diferentes, la ficci3n de su origen: que la pintura tendría un fondo y que ese fondo se llamará “superficie”. Ese fondo en el que rebota todo lo que se le quiera arrojar, cuando la intenci3n siempre ha sido reventarlo o al menos ver su envés, en la hipótesis (nos la permitimos) de que “será su verdadero lugar”” (C. Bonnefoi: “A propos de la destruction de l’entité de surface” en *Macule*, n° 3-4, 1978, p. 163).

17 “Lo que toca toda pintura verdadera es una ausencia, una ausencia de la que, de no ser por la pintura, no seríamos conscientes. Y eso sería lo que perderíamos. Lo que el pintor busca sin cesar es un lugar para recibir la ausencia. Si lo encuentra, lo dispone, lo ordena, y reza por que aparezca la cara de la ausencia” (John Berger: *El tamaño de una bolsa*, Ed. Taurus, Madrid, 2004, p. 38). Leon Battista Alberti reconocía que la pintura tiene el extraño poder de tocar lo que está ausente, volviendo presente lo que está distante, sugiriendo que tenía la fuerza de la “amistad”. Cfr. Alberti: *De la pintura y otros escritos sobre arte*, Ed. Tecnos, Madrid, 1999, p. 89.

18 “*Precipitado* es un término tomado de Jacques Derrida. Con un solo pronunciamiento la palabra nos damos cuenta de que porta en ella toda la paradoja de un tiempo breve, crítico o explosivo, que adviene en el vacío de un tiempo largo, de un tiempo en el que la memoria *deposita* para que por fin el deseo *explote*” (Georges Didi-Huberman: *Desear desobedecer. Lo que nos levanta, 1*, Ed. Abada, Madrid, 2020, p. 177).

19 “El punto final de esta suerte de deseo pictórico [que en términos de Michael Fried no deriva hacia la teatralizaci3n de los deseos] corresponde creo, al purismo de la abstracci3n modernista, cuya negaci3n de la presencia del espectador es articulada por el teórico Wilhelm Worringer en su obra *Abstracci3n y naturaleza* y concretizada, en su versi3n final, en los cuadros blancos de un joven Rauschenberg, cuyas superficies eran consideradas por el artista como “membranas hipersensitivas [...] que registran hasta el más sutil fenómeno en sus pieles blanqueadas”. Las pinturas abstractas son imágenes que no quieren ser imágenes, que desean ser liberadas de tener que volverse imágenes. Pero el deseo de no mostrar deseo es, como nos recuerda Lacan, también una forma de deseo” (W.J.T. Mitchell: “¿Qué quieren *realmente* las imágenes?” en *Pensar la imagen*, Ed. Metales Pesados, Santiago de Chile, 2020, p. 198).

20 “Lo que resuena y lo que se con-mueve es la *méthesis* de la *mimesis*, es decir, el deseo de ir al fondo de las cosas, o bien, lo que es más que otro modo de decir, el deseo de dejar ese fondo subir a la superficie. Desde que graba y pinta en las cavernas, en lugar de contentarse con mirar en ellas figuras y objetos como quería Plat3n, el hombre no ejerce otra cosa, y no es él mismo ejercido por otra cosa, que por ese deseo y placer suyo de ir al fondo. Aquí se encuentra todo el asunto del arte. No es, pues, exacto decir como Nietzsche que el arte nos preserva de ir por el fondo de o en la verdad:

profundo viene a resonar en lo más cercano y lo más sordo viene a latir en lo más luminoso.

Hablando sobre las imágenes en la Edad Media, Emmanuele Coccia señala que es debido a esta capacidad de posarse no de acuerdo al modo de la extensión, que las imágenes están en todas partes: “en el aire, sobre la superficie del agua, del vidrio, de la madera. Y viven sobre los cuerpos, pero no se confunden con los cuerpos”²¹. Roura menciona a Twombly, Zimmermann o Krauskopf como pintores que le interesan pero, sobre todo, más allá de la “angustia de las influencias”, lo que se hace patente en sus obras es la paciencia, el afán de generar un modo contemporáneo de la belleza, la voluntad de mostrar la densidad de las capas de color. Trabajando, como advierte lúcidamente Joan Saló, la pintura desde dentro²², nos regala hermosas huellas, alegorizando caminos en los que está sedimentada una experiencia vital.

el arte nos hace siempre ir al fondo y, en este sentido, el naufragio está allí asegurado. Pero ir por el fondo, o bien al fondo, sigue siendo una fórmula engañosa si se supone que el fondo es algo, una cosa única y detrás de otras. En realidad no es el fondo sino en tanto que las formas se extienden desde él y sobre él, soltándolo de sí, de su inconsistente consistencia” (Jean-Luc Nancy: “La imagen: mimesis & méthesis” en *Pensar la imagen*, Ed. Metales Pesados, Santiago de Chile, 2020, pp. 71-72).

21 Emmanuele Coccia: “Física de lo sensible. Pensar la imagen en la Edad Media” en *Pensar la imagen*, Ed. Metales Pesados, Santiago de Chile, 2020, p. 95.

22 “En la pintura de Roura la pintura se desarrolla dentro de sí misma. Es en su interior donde las acciones, los gestos y los diferentes momentos pictóricos toman acción. Posiblemente no es una casualidad pues que el trabajar la pintura “desde dentro” las formas resultantes nos remitan a vistas microscópicas que a nivel molecular también nos muestran las respectivas estructuras internas de los elementos en cuestión” (Joan Saló: texto sobre la pintura de Oliver Roura).



Oliver Roura (Barcelona, 1978) es un artista difícil de clasificar. Su obra no encaja en los parámetros tradicionales de la pintura. A pesar de que su obra se exponga –por ahora– en un soporte de aluminio o que trabaje directamente con pintura, su procedimiento de creación se aleja por completo de las técnicas convencionales. Los trabajos que presenta Roura son el resultado de un largo camino de aprendizaje y superación técnica iniciado hace ya muchos años y que llega a su punto álgido con esta exposición.

A lo largo de los últimos años el artista ha desarrollado un procedimiento plástico propio que ha ido perfeccionando mediante el procedimiento de ensayo/error y que lo singulariza entre sus compañeros artistas. Así pues, afirmar que Oliver Roura es un simple pintor, es una verdad a medias. Si bien un pintor tradicional trabaja añadiendo capas de pintura una encima de la otra, él lo hace de manera inversa. Roura empieza pintando sobre un cristal la primera capa de pintura del cuadro que, una vez trasladado sobre la tela, pasará a ser la última, la más visible por el espectador. Tras esta primera capa vendrá una segunda que entra en diálogo con la primera y una tercera que de nuevo irá modificando las anteriores modificando la profundidad, el color y la textura final de la obra.

Pero más allá de esta alteración de orden procedimental, hay algo más que lo aleja de la pintura tradicional. El hecho de trabajar con materiales plásticos le permite añadir capas

que no contienen información cromática, totalmente transparentes, que generan vacíos, surcos, espacios que, en relación con el resto de capas pictóricas, generan volúmenes casi escultóricos, casi como si se tratasen de bajorrelieves. Este aspecto toma aún más relevancia en las obras que el artista prepara en su taller y que aún no son visibles por el público general pero que cuestionan los límites formales de la pintura para transgredir y reflexionar al entorno del espacio pictórico.

Este procedimiento tan singular –próximo a un palimpsesto– le obliga a pensar la obra con precisión: tiene que imaginar el efecto final que quiere conseguir pues, una vez superpuesta una capa, no va a poder retocarla, pues queda preservada por la capa anterior. De la misma manera tiene que prever el efecto que tendrá la luminosidad del blanco final de la tela o el efecto que tendrá –en el caso de que cambie el color o la textura– la siguiente capa. No es difícil comprender que se trata de un procedimiento complejo que necesita de una larga experiencia para dominarlo y ser capaz de conseguir el resultado deseado. El propio artista reconoce que durante los años previos a sus últimas creaciones –todas ellas realizadas durante los últimos dos años– estaba casi obsesionado en perfeccionar la técnica, en crear un procedimiento que se adaptara a su lenguaje. De hecho parece que sus primeras obras tienen cierto afán de virtuosismo, hasta de deslumbramiento, de buscar composiciones complejas, a veces abigarradas, que le permitan explorar y

llevar al límite de lo inexplorado este nuevo procedimiento creado por él mismo.

Pasados los años, habiendo llevado su lenguaje a sus cotas más altas, el procedimiento ya no es una finalidad si no una herramienta que da paso a una creación más madura. Si bien en sus inicios el artista busca a menudo referentes concretos, casi narrativos, como son en su caso imágenes procedentes de la biología y del mundo científico, ahora persigue objetivos menos definidos pero de mayor calado. Algo de aquello aún persiste en su obra, no ha traicionado su personalidad primigenia, pero ha ganado en profundidad y ha empezado a abandonar elementos retóricos y efectismos.

El cromatismo acusado y el color saturado de sus primeras creaciones han ido derivando paulatinamente hacia un cromatismo más reposado, generalmente monocromo. Esto nos invita a una experiencia inmersiva, que nos invita a adentrarnos sensorialmente y sin distracciones en el color, el ritmo y la estructura interna de la obra. Pero más allá de este proceso de madurez formal hay también un paso hacia adelante en el terreno conceptual.

La llegada de la pandemia mundial y el consiguiente confinamiento ha obligado al artista a tomarse un tiempo de reflexión que lo ha llevado a un cambio de rumbo, a un reset, a empezar de nuevo. El parón forzado de mediados de 2020 nos ha afectado a todos de algún modo y ha hecho aflorar cuestiones que llevábamos dentro y que nuestras ocupaciones diarias no habían permitido que salieran a la luz. Oliver Roura no es la excepción.

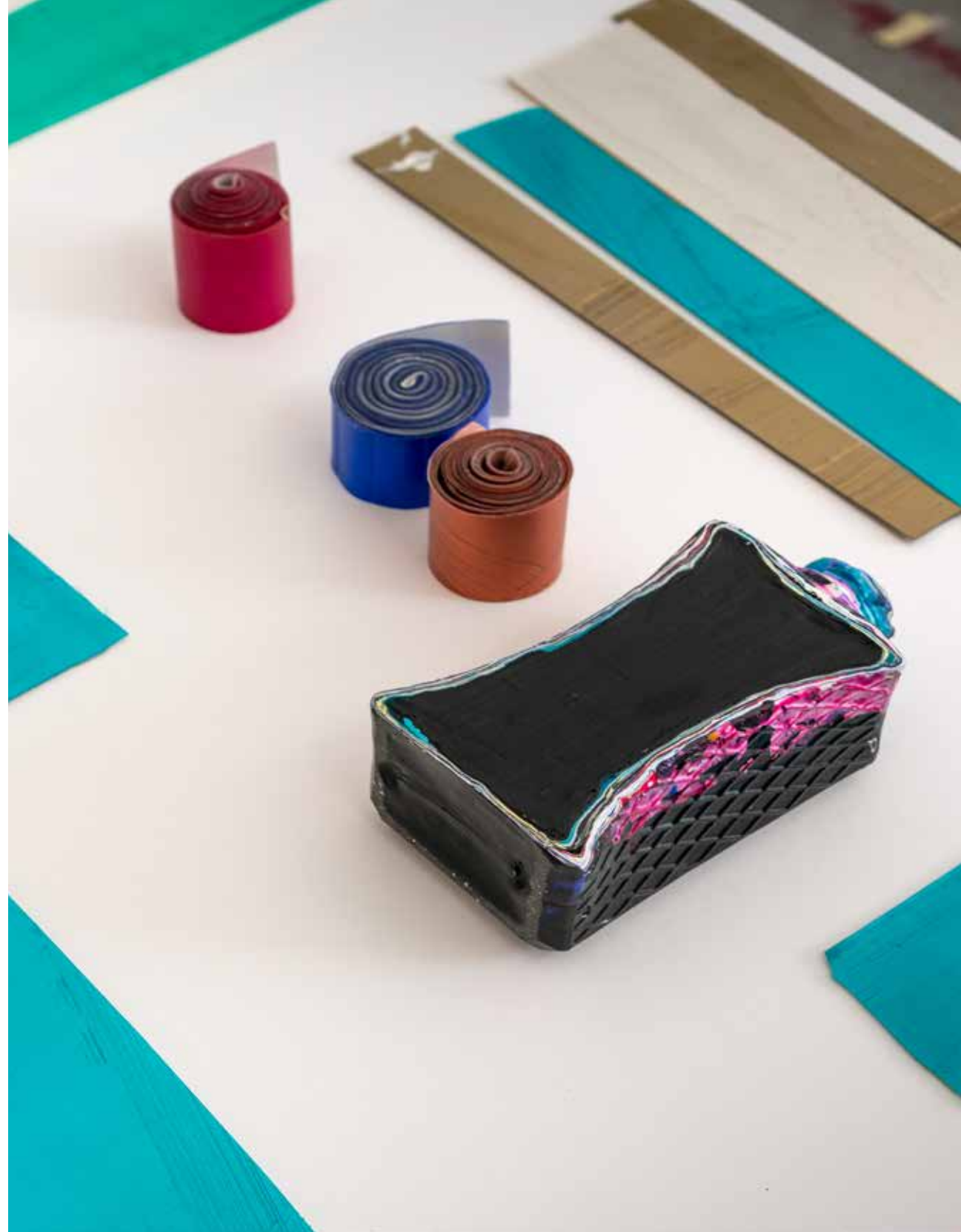
Entre 2013 y 2015 estuvo vinculado a la ONG “Sonrisas de Bombay”, con la que colaboró poniendo a su disposición sus habilidades fotográficas documentando las acciones de la entidad en los *slums*. Los viajes a la India

fueron de aquellos que sabes cuándo empiezan pero no cuándo acaban. Y es que hay viajes que no terminan nunca.

Esta es la sensación que transmite Oliver Roura al hablar de su experiencia en la India. No se deja llevar por el pintoresquismo ni se deja seducir por lo novedoso. Su viaje a la India no está presente en su obra por la viveza de sus colores ni por el aspecto de su paisaje. Oliver Roura reflexiona en su obra alrededor de la huella que ha dejado su experiencia durante el viaje.

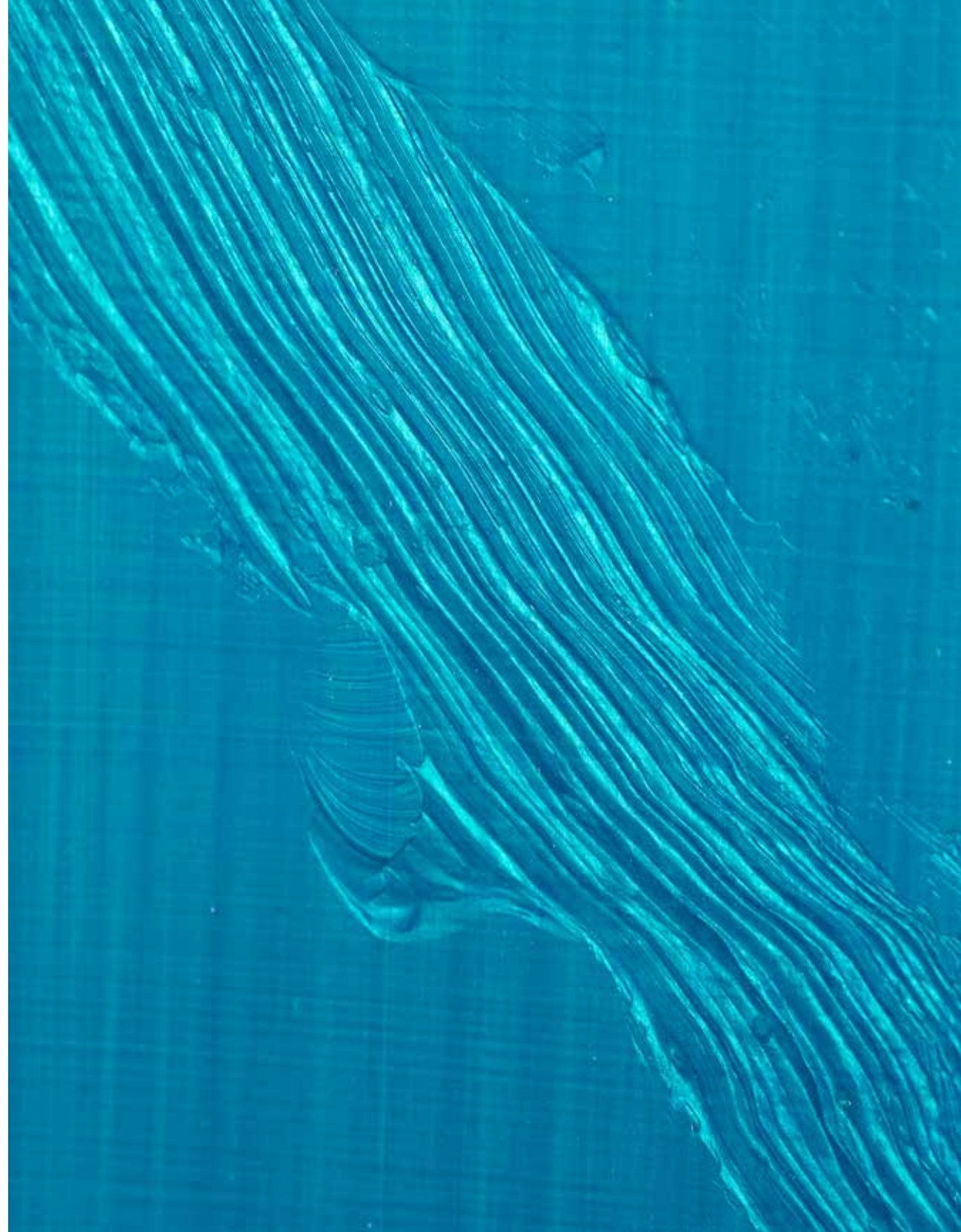
Es cierto que el paisaje de la India le ha servido de fuente de inspiración, pero rehúye la visión romántica del paisaje, Roura deja que sea el paisaje el que ahonde en él -o lo que es lo mismo, en su pintura-, los paisajes de la India dan paso a otros paisajes, espacios mentales, territorios abstractos que le ayudan a digerir aquello que vivió y no fue capaz de procesar. De algún modo se podría aplicar aquí la máxima de Rilke. La poesía -o en este caso la pintura- no es la fijación de una experiencia, no es la descripción de un paisaje, ni tan solo de unas emociones, aunque estén presentes. Para escribir poesía o para pintar, hay que vivir intensamente para luego olvidarlo todo. Aquello que queda después es lo que vale, es lo que hace que la poesía sea poesía, que la pintura sea pintura.

Estas obras han sido creadas por capas, por sedimentos que han ido solidificando, de la misma manera que la experiencia nos va construyendo a nosotros, va definiendo nuestro carácter. Somos el resultado de una superposición constante de experiencias, de emociones y vivencias que, con nuestras heridas y nuestros logros nos van definiendo de la misma manera que cada paso dibuja el camino, del mismo modo que Oliver Roura define capa tras capa su pintura.





Unterwegs. Acrílico sobre aluminio dibond. 130 x 100 cm. 2020.



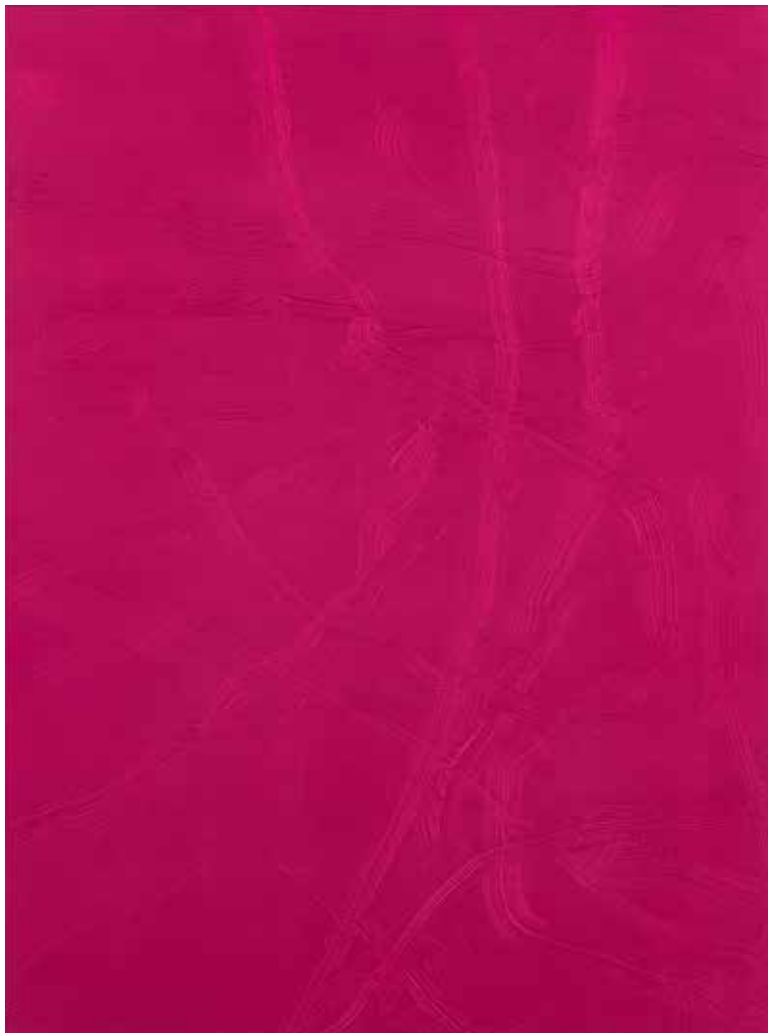


Sin título. Acrílico sobre aluminio dibond. 100 x 75 cm. 2020.



Juhu. Acrílico sobre aluminio dibond. 100 x 75 cm. 2020.





Sin título. Acrílico sobre aluminio dibond. 100 x 75 cm. 2020.



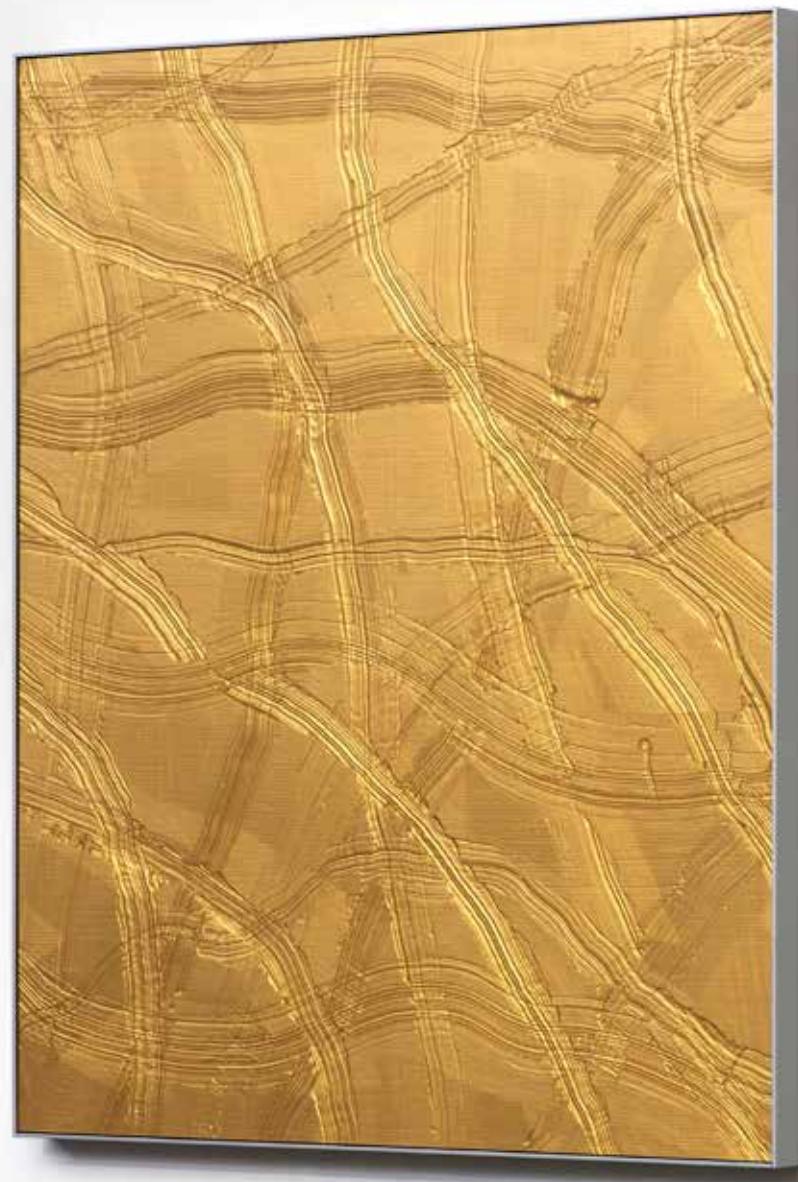
Sin título. Acrílico sobre aluminio dibond. 50 x 40 cm. 2020.



Khar. Acrílico sobre aluminio dibond. 100 x 75 cm. 2020.



Sin título. Acrílico sobre aluminio dibond. 50 x 40 cm. 2020.



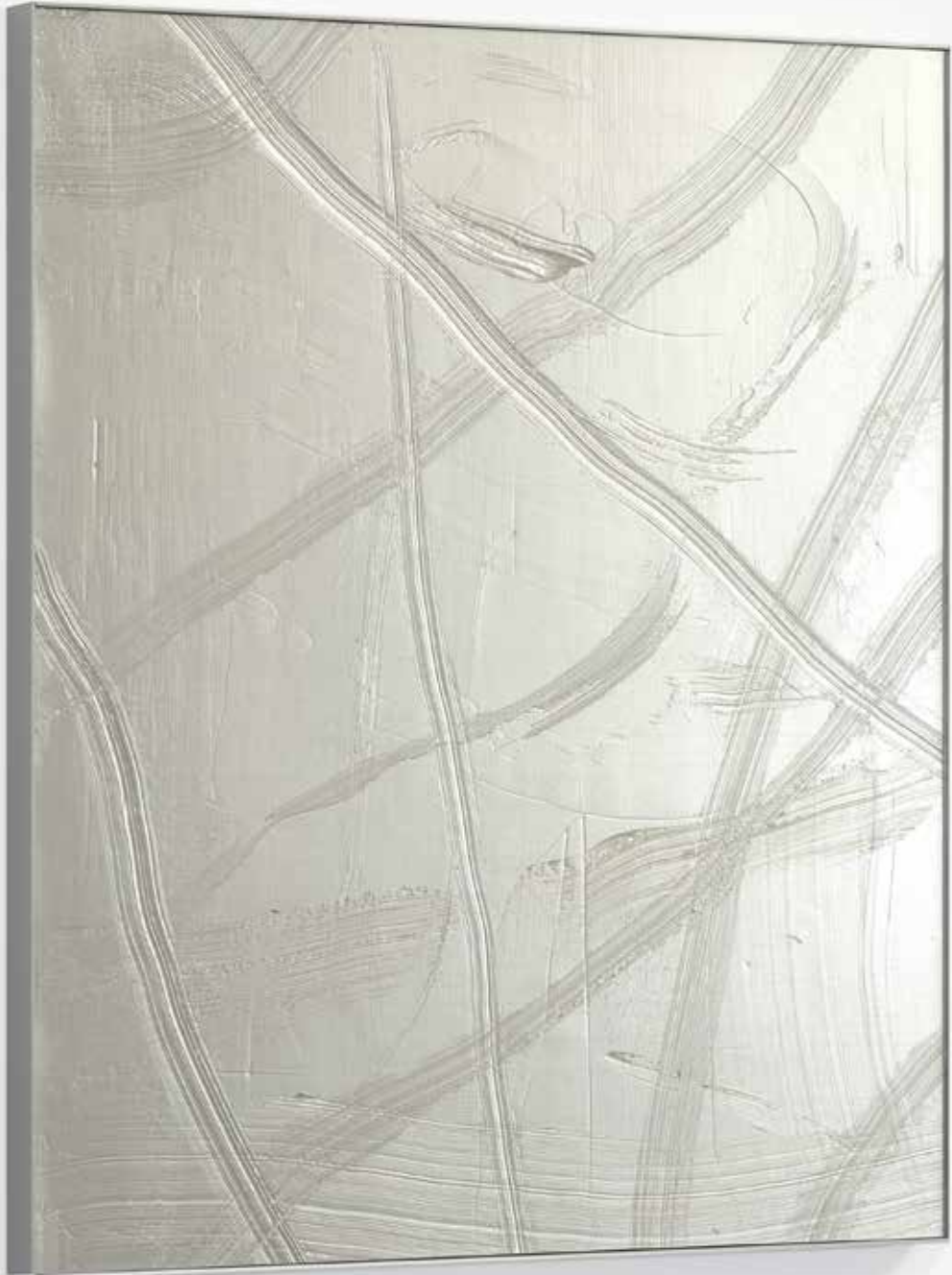


Lock. Acrílico sobre aluminio dibond. 100 x 75 cm. 2020.



Down. Acrílico sobre aluminio dibond. 100 x 75 cm. 2020.





Sandhurst Road. Acrílico sobre aluminio dibond. 60 x 50 cm. 2021.



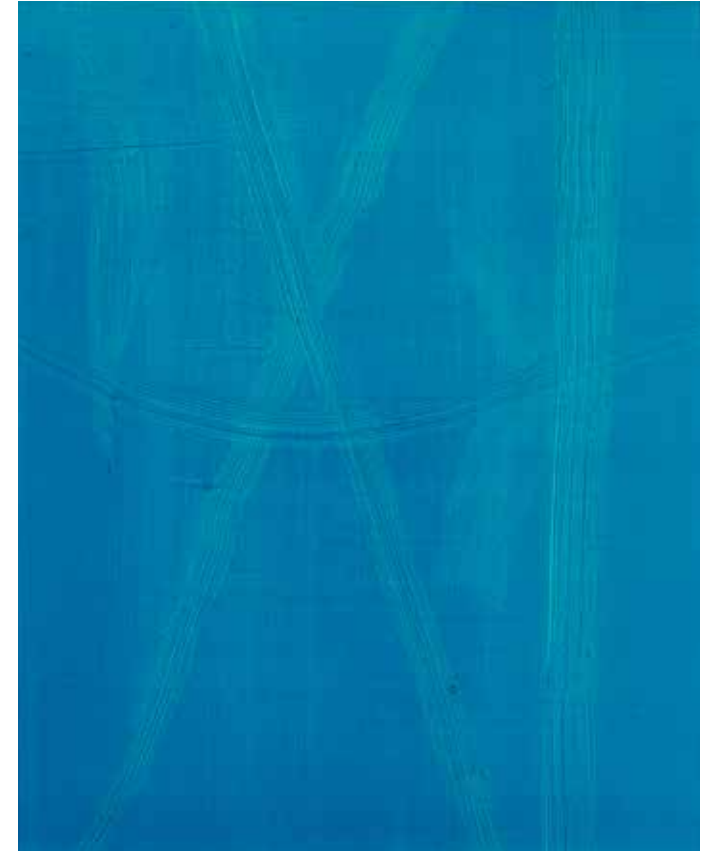
Sin título. Acrílico sobre aluminio dibond. 35 x 30 cm. 2021.



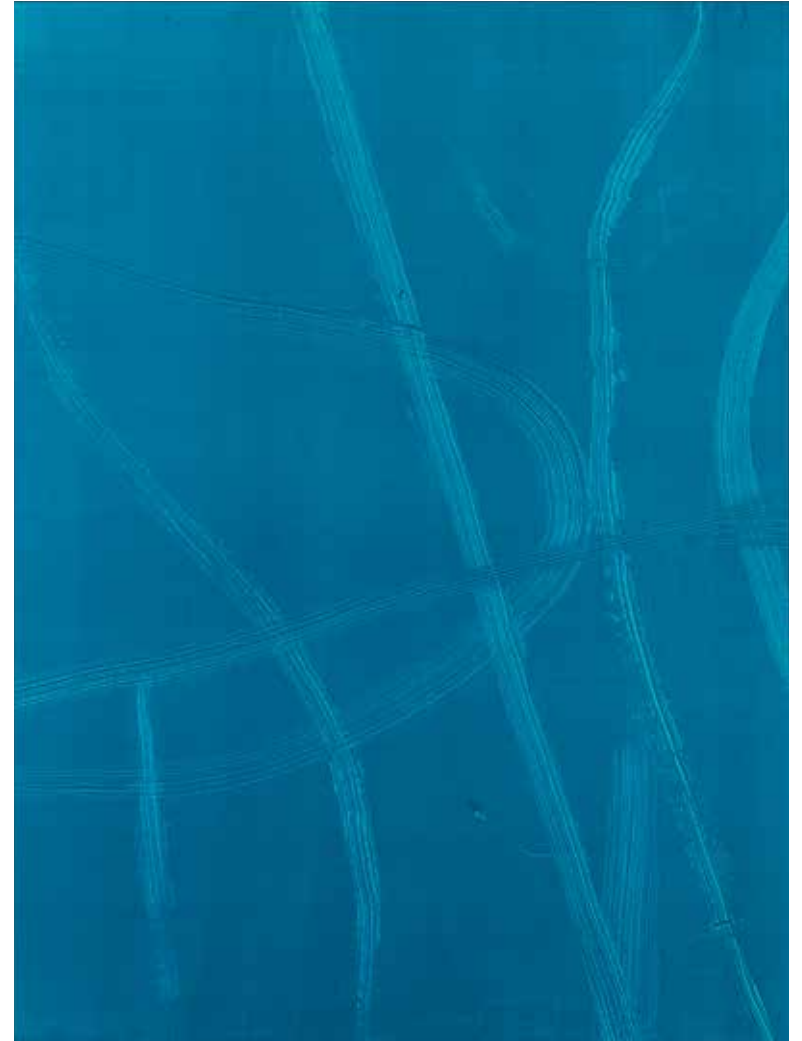
Sin título. Acrílico sobre aluminio dibond. 135 x 100 cm. 2021.



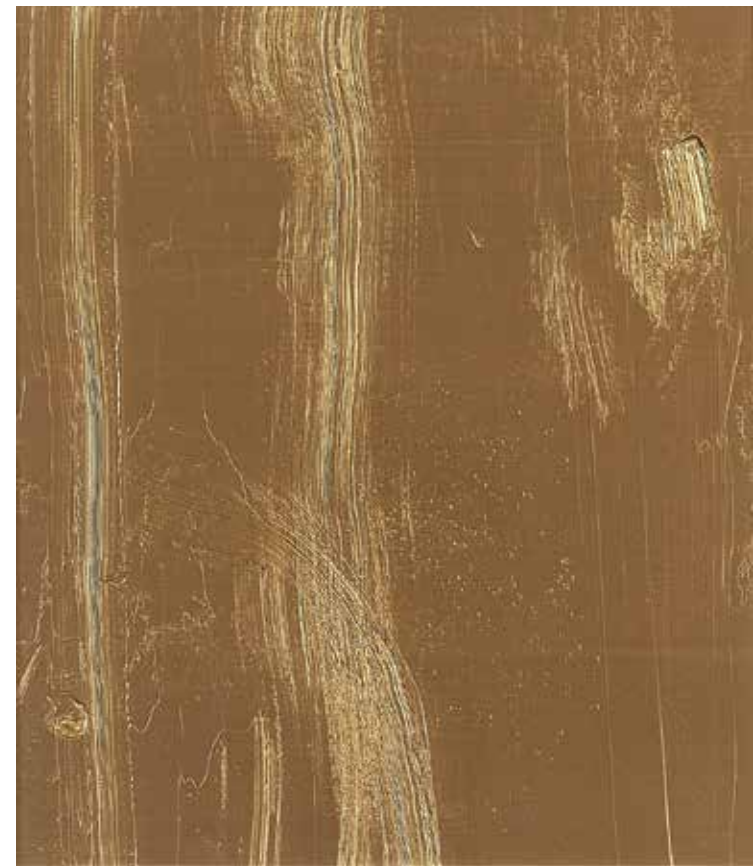
Munnar. Acrílico sobre aluminio dibond. 135 x 100 cm. 2021.



Jodhpur. Acrílico sobre aluminio dibond. 50 x 40 cm. 2021.



Sin título. Acrílico sobre aluminio dibond. 100 x 75 cm. 2021.



Sin título. Acrílico sobre aluminio dibond. 35 x 30 cm. 2021.



Elephanta. Acrílico sobre aluminio dibond. 75 x 60 cm. 2021.

Life sediments, transparencies and the density of skin. [On Oliver Roura's paintings].

“Depth is but the appearance that withdraws”¹

In a world of hypercommunicative *obscenity*, it is difficult to find *spaces and times* to allow us to concentrate ourselves, beyond the wish to react compulsively against all kinds of “viralisations.” The “sedimentating slowness” of painting, which finds an exemplary instance in the work of Oliver Roura, would have, to a certain extent, the dimension of an (unconscious) provocation, that is, it invites us to stop and bask in a surface as overwhelming as it is subtle. Though this artist has created his peculiar aesthetics far from any kind of dogmatism or “scholarly” approaches, I have the impression that he riffs, in a sense, with that proposal that Marcelin Pleynet made decades ago to *return to painting from its degree zero*.²

According to Lyotard what we would have to do is to transform the energy that sets itself in motion in what we call painting, not in a kind of liquefaction, is a random production.³ Indeed, it is not capital-D Desire which “paints,” it is rather a process in which the body and the surface intervene till they settle into a *dance*; it is the connection between the signifier and the signified, as in the theories of Lacan, which permits the elision through which the signifier can sow the lack of being in relation to the object, using the value of the remission of meaning to transform the lack that it upholds into *living desire*.

Oliver Roura has spent more than a decade developing a kind of painting that stacks up in layers over glass before being translated and fixed on that “skin” over Dibond.⁴ Ever since he was a student at the Escola Massana, he had the thirst to paint in the *flattest of ways possible*, with minimal texture. As he told me it was in his studio in Berlin that “he found”

1 Maurice Blanchot: *L'Entretien infini* [*The Infinite Conversation*] Ed. Gallimard, Paris, 1969, p. 32.

2 “To return to painting from its degree zero, [...] to practice a radical critique of the image, [...] to do and undo the authority of the artist's signature, [...] and to reproduce to the infinity an image by repetition” (Marcelin Pleynet, interviewed by Eric Chassey in *Los años Supports/Surfaces en las Colecciones del Centro Georges Pompidou* [*The Supports/Surfaces in the Collections of the Georges Pompidou*], Centro Cultural del Conde Duque, Madrid, 1998, p. 12).

3 Cf. Jean-François Lyotard: *Dispositivos pulsionales* [*Pulsional Dispositifs*], Ed. Fundamentos, Madrid, 1981, p. 282.

4 “I paint over glass so that the first layer of painting that I make is the one that the spectator sees. If in traditional painting successive layers of painting were applied, being only the last one to be exposed to the eyes, in my process the contrary is true. I add hundreds of layers of transparent painting and I go on making the image till I find the effect I am looking for—those fingerprints, those traces, those *parcours*—. It is then that I begin a technical process to bring the painting to a closure from behind which leaves it completely flat. Once I have given closure to the painting, I rip out all that skin, all that husk of acrylic painting and I attach it to the aluminum Dibond” (Oliver Roura on his painting process).

the pictorial materiality which has obsessed him ever since; it all began when he paid attention to the painting that dries up at the bottom of a paint can, that trace which began to gain prominence. His plastic investigation was, in every sense of the word, an experiment of trial-and-error. His whole creative process demands extreme patience and precision: the layers of painting have to dry on the glass first, then they have to dry on top of each other, being without a doubt that final *translation* a step, which is in his own terms, is rather “thorny.”

The paintings of Roura posit a singular synthesis of the theories of transparency and opacity of the images.⁵ The picture is not a window nor a wall but a set of layers, skins, chromatic sediments which remind me of that Leonardian provocation to paint the silhouette of the tree behind the glass.⁶ It must be pointed out that Oliver Roura painted, before reaching the current distillation, paintings

where he endeavoured to allegorize nature; he was interested in contemplating the natural phenomena, enjoying the vast trees he would view from his apartment window. These works tried moreover to convey the movement of time, as if truth were chiefly “meteorology.” From those paintings, where the branches seemed to expand, endowed with a redolent post-romantic tone, to the current pieces, he has undergone a clear process of technical and conceptual depuration.

This artist has perfectly understood the (chromatic) qualities of the *sensible material of painting*.⁷ We would have to think colour again, in Aristotelian terms, as *potency* (vehicule of the visible) which exists in the limit between bodies.⁸ Roura takes painting as a medium that gathers the light, bestowing transparency with a kind of seductive process of veiling. It is only as visible and colourless density that transparency manages to receive

light and colours. Transparency, according the medieval thinking, is not a specific body: is not simply water, air or ether, but a “common nature” (*natura commune sine nomine*) which is in all these bodies. It seems as if this artist puts his trust in what Merleau Ponty called “the talismanic strength of colour,” that is, he has the conviction that the crux of painting is to find its vividity.⁹

The powerful physical dimension of painting, its formidable “self-delimitation” seems to suggest a resistance against discursivity.¹⁰ That *specific painting*, minimized more than minimal, doesn’t leave emotions by the wayside, but on the contrary, it seems as if these “skins” reclaim closeness, these *sediments* have a romantic undercurrent. Let us remember that the imagination, for the romantics, was an acting force and thus all powers and all interior forces must be deduced

from the creating imagination. “The art of the painter—wrote Novalis—was born in such an independent manner, so *a priori* as that of the musician. Only the painter uses a language of signs infinitely more complex than that of the musicians. The painter paints truly with the eye.” Seeing is an extremely active operation, a fully imagining activity. The paintings of Oliver Roura ultimately make reference to the scientific gaze but, above all else, they demand a contemplating attitude, they make us remember what Valéry said—“the deepest thing is the skin.”

The painting is not a window but a space that has something impenetrable about it, something moves in our direction, as Benjamin said in contemplation of a painting by Cézanne.¹¹ The paintings of Oliver Roura don’t come, in any meaning of the word, from “the fear of space” neither is there any trace

5 Cf. Arthur C. Danto: *La transfiguración del lugar común* [*The Transfiguration of the Commonplace*], Ed. Paidós, Barcelona, pp. 229-230.

6 “Leonardo would encourage artists to paint the silhouette of a tree over glass, over the very glass behind which the tree could be seen. Afterwards they were meant to compare their drawing with the tree behind the glass. For that purpose they were to look with one eye the tree in the glass and with the other the tree behind the glass” (Hans Belting: “La ventana y la *mashrabiya*: una historia de la mirada entre Oriente y Occidente” [The Window and the *Mashrabiya*: a History of the gaze between East and West] in *Pensar la imagen* [*Thinking the Image*], Ed. Metales Pesados, Santiago de Chile, 2020, p. 131).

7 Hegel wanted the “sensible material” of painting to take us beyond perspective and even beyond the problem of the incarnation (*Karnation*) to suggest what he called *magic*, that is, that creative process which made use of all the colours “so that a game of appearances would emerge lacking object in itself, which would constitute the outstanding extreme pinnacle of coloring, an interpenetration of colourings, an appearance of reflections that appear in a different appearance and become so light, so fleeting, so spiritual, that they would already enter the field of music” (Hegel: *Lecciones sobre la estética* [*Lectures on Aesthetics*], Ed. Akal, Madrid, 2007, p. 617).

8 “In any case, this means that colour does not take place on the surface of bodies, but in the limit (*eschaton*) of the diaphanous which is within them, which pierces through them. The event of colour bounds the limit of its invisible cause, the diaphanous, in the moment when it actualises itself by piercing through and meeting a body. “[...] visible because it contains in itself the very cause of its visibility” (Aristotle: *De anima*, 418a). Or in other words: colour “exists certainly in the limit of the body, without ceasing to be, because of it, the limit of the body” (Aristotle: *op.cit.*, 439a). Which opens up to the possibility of the aura, of perturbation, of “the extreme and evanescent point of colouring.” Colour also exists, subtly so, actualised in a different manner, somewhat closer to the coloured body, and somewhat further from it, and closer to me, and beyond myself. It doesn’t rest on the surface, it is a labile game of limits, wavering between some or other planes of space” (Georges Didi-Huberman: *Fasmas. Ensayos sobre la aparición* [*Phasmas: Essays on Apparitions*], Ed. Shangrila, Santander, 2015, p. 109).

9 “Merleau-Ponty spoke without reservation about the talismanic strength of colour, using for this purpose certain concepts already culled by Georg Wilhelm Friedrich Hegel. In his *Lectures on Aesthetics*, Hegel, contemplating the paintings of the Flemish Primitives, wouldn’t hesitate to speak of the “magic of colour.” The “secrets of their spell,” in his own words, were to be found in the effect of colours which depend solely on the visible form of its layers. Rather, they generate in their combination “a sparke and a flash” which is not only the fruit of the individual stains of colour. The *Portrait of a Man in a Red Turban* by Jan van Eyck, from 1433, in its interaction between animal skin, photorealist eye wrinkles and the haptic quality of the iridescent cloth of the turban, can work as an example of what Hegel saw in this kind of painting. In the translation of an acting quality of the brush into the painted, the viewer becomes and object of an auto-active work, as Hegel deduces in his inimitable conclusion: “It’s a flatly subjective skill, which in this objective mode manifests itself as the dexterity of the medium itself in its vivacity and effect to create a materiality through itself.” Once again, the expression of painting is not, here, for example, that of a reflected exteriorization of the soul in the medium of the material, but that of an auto-activity living in the work itself. The subjective dexterity passes into the “vivacity and effect” of the means” (Horst Bredekamp: *Teoría del acto icónico* [*Theory of the Image Act*], Ed. Akal, Madrid, 2017, p. 203).

10 “From Félibien to *minimal art*, the physical irreducible dimension of the works has been emphasized, that depth of colour, all those points, those keys and traces which are “meaningless” and which, notwithstanding, make up the condition *sine qua non* of all works of art. The “opacities of painting,” to speak with Louis Marin, resist any kind of verbalisation without remains. Accidents of matter, vestiges of the gesture which worked over them, that physical concretion inevitably reduces the canvas-bound gaze of which images are made. Such aesthetics of immanence summarizes the motto of Frank Stella: “what you see is what you see”: it is useless to search for a hidden meaning, if the work coincides with its material *identity*” (Emmanuel Alloa: “Entre transparencia y opacidad: lo que la imagen da a pensar” [“Between Transparency and Opacity: What Remains of the Image”] en *Pensar la imagen* [*Thinking the Image*], Ed. Metales Pesados, Santiago de Chile, 2020, p. 19).

11 “Before that extraordinarily beautiful painting of Cézanne, I realised to what extent it is false, even from a linguistic perspective, the discourse regarding “empathy.” I felt that when one grasps a painting one doesn’t penetrate at all into the space, but rather the space moves forward, in theory, towards diverse and very concrete places. It opens up before us across angles and nooks where we seem to locate very important experiences of our past; there is something inexplicably

of a “self-alienation.”¹² Leonardo da Vinci noted that painting is not alive on its own, and that “though loveless, it gives expression to living things” (*Treaty on Painting*, paragraph 372). It is about putting before one’s eyes, about evoking in its plasticity the dynamic of living. Differently from language, the image has at its disposal the capacity of apparently perpetuating movement and, with it, to keep “alive” the bodies represented by it. “This conclusion has its foundation on the fact that, in the mathematical point that defines the step from nothingness to the line and which produces with its movement the construction of painting, there is an union of inaction and succession, of immaterial and material. The immaterial point is, as a basis for painting, the element of a permanent transgression that would lead beyond itself to its contrary, offering in this dynamic the basis of that arresting quality of capturing

the looker. It’s demanding, because, coming from nothingness, it reaches the infinite as the opposite pole and from there it extracts its resourceful vividness.”¹³

All the works of Oliver Roura are *contact-images*, traces of emotion that embody the hardest thing to catch: the apparent simplicity of the complex. “They are images that impose a symptom whatsoever of adherence to optic distance, so as to make us feel *the touch of our seeing*. Or rather images which impose the sharp and the most extremely fine distance of an organized detachment to physical contact, so as to make us feel *the seeing of our touch*.”¹⁴ The paintings of Roura are, in every sense, *index-phenomena* which, ultimately, lead to the revelation of the *diaphanous*.¹⁵ Painting is supported and thought from a depth of invisibility which is the point itself of indivisibility, creating a territory which,

familiar about those places” (Walter Benjamin quoted by Georges Didi-Huberman: *Vislumbres [Glimpses]*, Ed. Shangrila, Santander, 2019, p. 314).

12 “In linking abstraction and intimacy I think, for instance, about the influential argument made by Wilhem Worringer in *Abstraction and Empathy* (1906) according to which abstract art both in its primitive as in its modern phase, obeys to an impulse of “auto-alienation,” expressed in a “fear of space” and in a denial of all forms of empathy” (W.J.T. Mitchell: *¿Qué quieren las imágenes? Una crítica de la cultura visual [What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images]*, Ed. Sans Soleil, Bilbao, 2017, p. 293).

13 Horst Bredekamp: *Teoría del acto icónico [Theory of the Image Act]*, Ed. Akal, Madrid, 2017, p. 187.

14 Georges Didi-Huberman: *Fasmas. Ensayos sobre la aparición 1 [Phasmas: Essays on Appearance 1]*, Ed. Shangrila, Santander, 2015, p. 37.

15 “Ludovico Dolce summarized the problem [of the diaphanous as the opposition between colour and colouring in the Aristotelian sense] in the following manner: against the pythagorean who believed that colour is summarized in pure luminous quality, Aristotle, in a more pertinent manner, tried to place this notion of colouring in a dialectic. It is characterized by something that is termed *diaphenés* in Greek, which Dolce translates into Italian as *la lucidezza*. To demand the most “lucid” of paintings equates to thinking about it according to its quality of invisibility. The crucial point of the Aristotelian hypothesis —and its having “expired” compared to physics doesn’t undermine it: it is interesting today in the field of painting precisely because it is pre-newtonian, rejects the distinction between colour-pigment and “natural” colour, for instance—, this crucial point consists in distinguishing the *potency* from the *act* of colour.” “Each one of those terms is used alongside two meanings: as actual and as potential,” writes Aristotle. “Diaphanous” is the name of the colour of potency. It is pure *dynamis*. “In the transparent bodies in potency darkness appears.” The diaphanous would be then the condition, invisible as such, of the apparition of the visible. “What receives colour is colourless, what receives sound is soundless.” However, this “receptacle” is thought as a mixed nature of air and water: the atmospheric and the watery, the two elements which constitute the eye. The diaphanous would be elevated by the act of potency of fire which is immanent: its actualisation as light. The colouring event will constitute its singular determination according to the bodies, according to their containing more or less fire or earth, brilliant or dark element. “The light is like the colour of

paradoxically, tries to be *a deep surface*.¹⁶ What touches painting or, rather, that which approaches is the figuration of the *absence*.¹⁷

The art historian Yves-Alain Bois describes how a painting of Barnett Newman produces the visual effect of an “unique flash” upon the spectator. In no way is that an accurate term for the experienced afforded by the “sublime” paintings of the North American artist, nor do the works of Oliver Roura “manifest” themselves in this manner, on the contrary, they invite, as I have indicated, to a *lingering* contemplation and, above all else, to an examination of the details, literally *to take your time*. This artist is markedly in no rush [*precipitado*], though his aesthetics share something with the rain rushing down [*precipitación*]¹⁸: his pictorial passion decants itself upon his paintings and

recovers that power of the *macchia* described by Leonardo in his *Treaty on Painting*. Though in truth we no longer need to detect, on the decrepit wall, clouds, faces and landscapes, but, beyond the contemporary compulsion to make viral the obvious, to try to deepen into those “superficial” pleasures of the visible, in that evoking of the *essential*.

Roura reminds me of a “modern painter” in his desire to keep the *flatness* but that doesn’t lead one to drift off in those soap bubbles of Chardin which Michael Fried analyzed as exemplary elements of the renunciation to present direct signs of desire in paintings. Ultimately, even where all gestures are effaced, even when we reach a (supposedly) pure abstraction, we still find the throbbing of desire, anomalous as it may be.¹⁹ The desire

transparency, but colour as such is the diaphanous (not the light) actualised in its passage through the singular body.” (- Georges Didi-Huberman: *Fasmas. Ensayos sobre la aparición [Phasmas: Essays on Appearance]*, Ed. Shangrila, Santander, 2015, pp. 108-109).

16 “But, what is such invisibility (is it a proof of depth)? The question links, apparently, the problematic of a *place* of painting. “The contemporary question of the true place remains. From that question, from centuries now, painting gives closure, in different instances, in different manners, the fiction of its origin: that painting would have a depth and that such depth would be called “surface.” That depth against which everything that is thrown bounces back, when the intention has always been to rip it open or at least to see its back, in the hypothesis (that we allow ourselves to utter) that “it will always be its place” (C. Bonnefoi: “A propos de la destruction de l’entité de surface” [“Regarding the Destruction of the Entity of Surface”] en *Macule*, nº 3-4, 1978, p. 163).

17 “What touches every painting truly is an absence, an absence from which, were we not to have painting to attest it, we wouldn’t be aware of. And that would be our loss. What the painter looks for ceaselessly is a place to receive the absence. If he finds it, he arranges it, orders it, prays for the absent face to appear” (John Berger: *El tamaño de una bolsa [The Shape of a Pocket]*, Ed. Taurus, Madrid, 2004, p. 38). Leon Battista Alberti recognised that painting has the strange power of touching that which is absent, rendering to the present that which is distant, suggesting that they were endowed with the strength of “friendship” Cf. Alberti: *De la pintura y otros escritos sobre arte* [], Ed. Tecnos, Madrid, 1999, p. 89.

18 “*Precipitated* is a term taken from Jacques Derrida. The mere pronunciation of the word makes us aware that it carries with it a whole paradox of brief, critical or explosive time, which takes place in the in the emptiness of a long time, of a time which *deposits* memory so that desire may finally *explode* (Georges Didi-Huberman: *Desear desobedecer. Lo que nos levanta [Desire Disobedience: What Rises Us Up]*, I, Ed. Abada, Madrid, 2020, p. 177).

19 “The final point of this kind of pictorial desire [which in terms of Michael Fried doesn’t derive from the theatricalisation of desire], corresponds, I think, to the purism of modernist abstraction, whose negation of the presence of the spectator is articulated by the critic Wilhelm Worringer in his work *Abstraction and Nature* and which was materialised, in its final version, in the white paintings of the young Rauschenberg whose surfaces were considered by the artists as “hypersensitive membranes [...] which register even the most subtle phenomena in their whited-out skins.” The abstract paintings are images which don’t want to be images, which desire to be liberated to become images. But the desire of not showing desire is, as Lacan reminds us, also a form of desire” (W.J.T. Mitchell: *¿Qué quieren realmente las imágenes?*”

to go to the depth of things makes us see the passions of the surface.²⁰ The presence of the deepest comes back to reverberate in what is closest to us, and the deafest sound beats the most luminous.

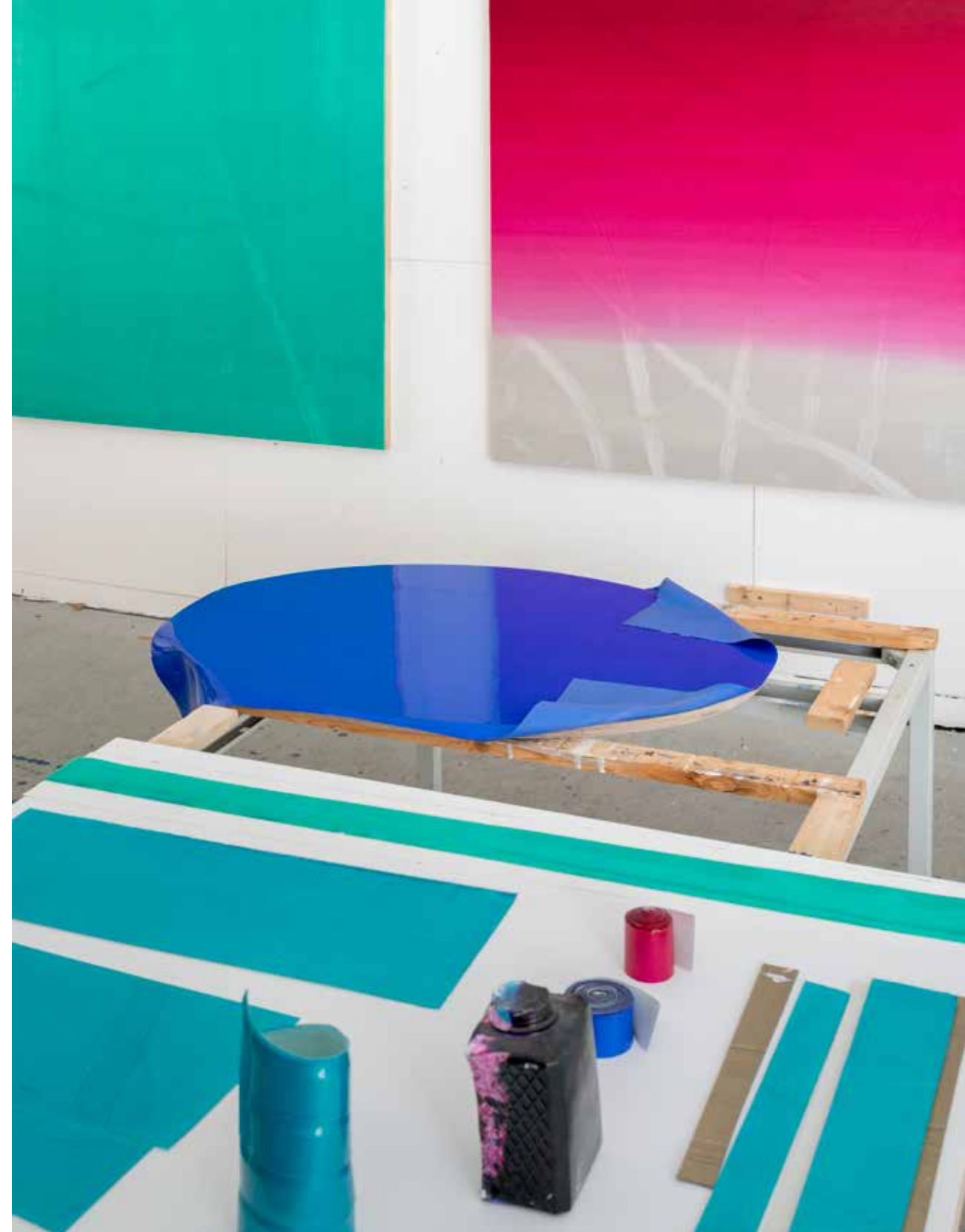
Speaking of images in the Middle Ages, Emmanuele Coccia pointed out that it is precisely because of that capacity to pose not along its mode of extension, that images are everywhere: “in the air, over the surface of the water, of glass, of wood. And they live over bodies, but they don’t blur with the bodies.”²¹ Roura mentions Twombly, Zimmermann or Krauskopf as painters who interest him but, above all else, beyond the “anxiety of influences,” what is markedly obvious in his paintings is that patience, that zeal to create a contemporary form of beauty, the will to show the density of the layers of colour. Working with painting, as Joan Saló brilliantly remarks, from within,²² giving us beautiful traces, allegorizing paths where he sediments a vital experience.

[“What Do Pictures Really Want?”] in *Pensar la imagen [Thinking the Image]*, Ed. Metales Pesados, Santiago de Chile, 2020, p. 198).

20 “What resonates and what *moves* us is the *methexis* of the *mimesis*, that is, the desire to go to the depth of things, or rather, put in other terms, the desire to let that depth rise to the surface. From the moment man records and paints on vases, instead of CONTENTARSE with seeing them as figures and objects as Platon would have it, man doesn’t exert, and is not exerted by anything but that desire to go to the depth of things. This is the whole matter of art. It is not, then, as Nietzsche would have it, that art preserves us from going through or across the depths of truth: art always leads us to the depths, and thus, in this sense, our shipwrecking is assured. But to go through the depth or, rather, to the depth, is still a deceptive formula because it presupposes the depth as something unique and existing behind others. In truth it is the depth but as the place over and from which forms extend themselves, letting go of themselves, of their inconsistent consistency” (Jean-Luc Nancy: “La imagen: mimesis & methexis” [“The image: mimesis & methexis”] en *Pensar la imagen [Thinking the Image]*, Ed. Metales Pesados, Santiago de Chile, 2020, pp. 71-72).

21 Emmanuelle Coccia: “Física de lo sensible. Pensar la imagen en la Edad Media” [“The Physics of the Senses: Thinking the Image in the Middle Ages”] in *Pensar la imagen [Thinking the Image]*, Ed. Metales Pesados, Santiago de Chile, 2020, p. 95.

22 “In the works of Roura painting develops within itself. It is in its interior where actions, gestures and the different pictoric moments take to action. Possibly it is not incidentally then that his working with painting “from within” the resulting forms reminds us of the microscopic



Oliver Roura (Barcelona, 1978) is an artist who is difficult to qualify. His work does not fit into any of the traditional standards of painting. Despite his art being displayed on aluminium, or that he directly works with paint, for now at least, his creative procedure is a far cry from any other conventional technique. The work on display at this exhibition is the result of a long learning process and perfecting a technique that he started many years ago, now reaching its high point at this exhibition.

Over the last few years, the artist has developed his own form of artwork which he has been perfecting through a process of trial and error, singularly standing him out from his peers. Hence, simply stating that Oliver Roura is a painter, is only a half truth. Although traditional painters work by adding layers of paint on top of each other, he does it the other way around. Roura starts off by painting the first layer of paint of the picture on glass, which then becomes the last layer when transferred to the canvas, i.e. the one most visible to viewers. After the first layer comes the second, which enters into dialogue with the first, and then the third, which once again modifies the previous two, conferring depth, colour and texture to the final piece. But beyond this alteration in the order of the painting procedure, there is something else that distances it from traditional painting.

The fact that he works with plastic art forms means he can add layers that do not contain any chromatic information, completely

transparent, which produce voids, grooves, spaces, and which in relation to the rest of the pictorial layers, give rise to sculpture-like volumes, as if they had been done in bas-relief. This aspect becomes even more relevant in the pieces of work the artist prepares in his studio, not on display to the general public, but which question the formal limits of painting to transgress against and reflect on the environment of the pictorial space.

This singular procedure, bordering on a palimpsest, means the work has to be thought out in precise detail: he has to imagine the final effect he wants to achieve once the layer has been superimposed beforehand, since he will not be able to change it afterwards as it will be preserved under the previous layer. Likewise, he has to envisage the effect the luminosity of the final white of the canvas will have, or the effect that changing the colour or texture of the next layer will have. It is easy to imagine that this is a complex procedure whose command requires vast experience in order to achieve the desired result. The artist himself admits that during the years before his latest creations, all of which were done in the last two years, perfecting the technique to create a procedure that adapted to his artistic language almost became an obsession. In fact, there is a certain air of virtuosity in his first pieces of work, almost dazzling, in a search for complex compositions, sometimes rather motley, that allow him to explore and to reach the limits of the unexplored in this new procedure that he created.

With time though, having taking his artistic language to its highest points, the procedure is no longer the end in itself, but rather a tool allowing him to make more mature creations. Although in his early days the artist often looked for specific references, almost narrative, as is the case of his images on biology and the world of science, he now pursues less defined objectives, but ones that are much deeper. Some of his former self still remains in his work however, he has not renounced his original personality, but he has gained in depth and has started to move away from rhetoric and effectism.

The striking chromatics and saturated colour of his first creations have gradually led to more reposeful chromatics, mainly monochrome. This invites us to an immersive experience, moving our senses into his work without the distractions of colour, rhythm or the internal structure of the piece. But beyond this process of formal maturity, he has also moved forward conceptually.

The outbreak of the pandemic and subsequent lockdown forced the artist to take time out to reflect, which has led him to a change of direction, to reboot, to start over. The forced period of “standby” in the middle of 2020 has affected us all in one way or another, and has brought to light questions that were lying dormant inside us, prevented from surfacing due to the bustle of our daily activity. Oliver Roura is no exception.

Between 2013 and 2015 he was involved in the NGO “*Sonrisas de Bombay*” [Smiles of Bombay] with whom he cooperated by providing his photography skills to document the organisation’s action in the slums. His trips to India were the sort that you only knew when they started, but never when they ended. And there are journeys that never end.

That is the feeling that Oliver Roura transmits when talking about his experiences in India. He does not get carried away by its picturesque, nor is he seduced by the novel. His travels to India are not present in his work for the striking colours or landscapes. Oliver Roura reflects on how his experience on his journey has left its mark on him.

It is true that the Indian landscapes have been a source of inspiration for him, but he hides from the romantic vision of the landscape. Instead he allows the landscape to penetrate him, or what is the same - his painting. The Indian landscapes have given way to other landscapes, mental spaces, abstract territories that help him to deal with what he saw but was unable to process. Rilke’s maxim could probably be applied here somehow. Poetry, or in this case painting, is not the fixation of an experience, nor the description of a landscape, not even some emotions, although they are all present. To write poetry or to paint, one has to live to the full and then forget it all. What remains, is what was actually worthwhile. And that is what makes poetry actually be poetry, and painting be painting.

These pieces of work have been created by layers, by sediments that have solidified, in the same way that experience builds us and defines our character. We are the result of a constant superimposition of experiences and emotions, which, along with our failures and our achievements, define who we are, the same way that each step makes the path, the same way that Oliver Roura defines his painting, layer upon layer.



Biografía / Biography

Oliver Roura (1978, Barcelona, España) vive y trabaja en Berlín, Alemania. Se graduó en Artes aplicadas por la Escola Massana de Barcelona en 2008. Su obra ha sido expuesta en la galerías: Meyer Riegger, Berlín / Galerie Isa, Mumbai / HVW8 Gallery, Berlín / Knispu Galerie Bergen y Gadewe Galerie, Bremen entre otras. La obra de Roura se encuentra en colecciones públicas y privadas como: Soho House Mumbai / Neuer Berliner Kunstverein (n.b.k), Berlín / Hotel de Crillon, París / Cambra de la Propietat Urbana de Barcelona y Pinnae Foundation, Barcelona.

Oliver Roura (b.1978 Barcelona, Spain) lives and work in Berlin, Germany received a fine art Diploma from the Massana School of Art in Barcelona in 2008. His work has been shown among others in the following galleries: Meyer Riegger, Berlin / Galerie Isa, Mumbai / HVW8 Gallery, Berlin / Knispu Galerie Bergen and Gadewe Galerie, Bremen. Roura's work has been collected by: Soho House Mumbai / Neuer Berliner Kunstverein (n.b.k), Berlin / Hotel de Crillon, Paris / Cambra de la Propietat Urbana de Barcelona and Pinnae Foundation, Barcelona

Editado con ocasión de la exposición “Unterwegs”
Published on occasion of the exhibition “Unterwegs”

Galería Modus Operandi – Madrid

Comisario / Curated
Pedro Gohlke

Texto / Texts
Fernando Castro Flórez
Guillermo Cervera
Bernat Puigdollers

Traducción / Translation
Manuel Antonio Castro Córdoba
Robin Loxley

Diseño / Design
Utopic Studio

Fotografía / Photos
Retrato e imágenes de taller / Portrait and studio images: Sergio Belinchón
Obra / Works: Studio Oliver Roura

Impreso / Printed
España / Spain

Editor / Edited
Raro producciones

Agradecimientos / Special thanks to
Ashwin Thadani / Belén Gómez / Jochen Meyer / Laura Darriba / Laura Rametti /
Raquel Rico / Ubay Murillo / Samuel Nieto / Yaiza González / Mi familia y amigos /
A mi compañera de viaje Diana Lorient

Y muy especialmente a María del Río sin la cual nada de esto hubiera sucedido.

Copyright
© Oliver Roura, 2021
© Sergio Belinchón, 2021