

Ouvrard, la calculada ingenuidad.

Por Mónica Castagnotto

Desde mediados de la década del cincuenta y por casi treinta años Luis Ouvrard¹ insistió en el montaje de dos géneros: la naturaleza muerta y el paisaje. No digo naturalezas muertas sobre un fondo de paisaje, que bien podrían serlo, prefiero pensar en un mecanismo por el cual dos escenas a las que nos tiene habituados la pintura son puestas en desorden. Ouvrard hace de la naturaleza una maquinaria donde naturaleza como paisaje y naturaleza muerta se acompañan y desdican. Si ese paisaje es fondo, lo es enrarecido en las nuevas condiciones que estas obras traman. El terreno aparece como zona de apoyo que el pintor usa para disponer frutos sueltos, una mesa o un florero. Con frecuencia, ese terreno hace las veces de mesa. Las mesas se vuelven tablas, manteles, planos que sobrevuelan el paisaje². Suelos y mesas siguen siendo y van dejando de ser lo que se espera de ellos.

Su pintura repite durante esos años una articulación que busca e insiste en lo mismo en un ambiente artístico que prestigiaba el cambio y la renovación, esta opción recorta el lugar de Ouvrard como pintor en intimidad de lo mismo, ese espacio-tiempo que mantenía era su modo de estar quietado en el hacer. Me gusta acercarme a estas obras como a una maquinaria funcionando en un tiempo que parece demorado. Pienso en este poema de Ashbery

A solas con nuestra locura y nuestra flor preferida,
vemos que en realidad no queda nada sobre lo que escribir.
O que, más bien, es necesario continuar escribiendo sobre las mismas cosas
de siempre de la misma manera, repitiendo las mismas cosas una y otra vez
para que así el amor persista y se haga gradualmente diferente.

Hay que volver a examinar eternamente hormigas y colmenas,
así como el color que tomó el día
un centenar de veces, variando entre el verano y el invierno,
para que baje la velocidad, hasta alcanzar la de una verdadera zarabanda
y se acurruque allí, a descansar, con vida (...)³

En las pinturas que realiza a partir de los años 50 reúne distintos registros de tiempo y de lugar, y es, en realidad, sobre esta relación que los objetos se apoyan.

¹Luis Agustín Ouvrard nació en Rosario en 1899 y falleció en la misma ciudad en 1988. Formó parte de la primera generación de artistas plásticos rosarinos. Si bien se dedicó a la pintura también trabajó como escultor y restaurador, y durante 18 años se desempeñó como profesor en la Escuela Provincial de Artes Plásticas.

²"En Ouvrard todas sus formas, todos sus colores, todos sus planos distorsionados o frontales traducen sentimientos (...) Esos innumerables paisajes de Cosquín o Funes donde un campo o un cielo argentinos de gamas multicolores se opone a un simple primer plano donde lanzadas a una verídica realidad volumétrica campean cinco a más frutillas, algunas granadas, camotes, un manojo de nísperos, limones o pocos cardos azulinos haciendo en esa oposición un juego único y ouvrardesco de tamaños y colores." Mele Bruniard y Eduardo Serón, "Luis Ouvrard, un pintor excepcional" en *Revista de la bolsa de Comercio de Rosario*, año LXXVII, nº 1446, junio 1988, p. 20.

³John Ashbery, "Eco tardío" en John Ashbery, *Pirografía*, Madrid, Visor, 2003.

Entre el campo santafesino mirado con insistencia por el pintor adulto y la campiña francesa que conoce de niño a través de los relatos familiares⁴ crea vínculos que hablan tanto de persistencia como de discontinuidad. La relación que construye entre la referencia al lugar en que vive y los sitios del recuerdo es sólo una arista de esta discreta maquinaria. Entre esta tierra y aquella tierra hay varios registros temporales: el presente, el pasado, el de su hacer. El hecho de que Ouvrard volviera una y otra vez sobre los mismos temas a lo largo de tantos años traza algunas claves de lectura para su obra. Intento comprender lo que la larga duración de este proceso puede significar para su pintura.

En esta zona de su trabajo recorre los campos aledaños a la ciudad de Rosario y, como un miniaturista, deja cifrada la referencia al campo productivo en diminutas figuras sobre el horizonte. A la vez el terreno, que ocupa la mayor parte del soporte, es traducido como una superficie casi homogénea de color, una abstracción, un extenso suelo silencioso. Mientras que la estancia, el molino, la casa del casero o aquello que pudiéramos relacionar con el trabajo sobre esa tierra, está pintado sobre la línea de horizonte a escala minúscula. En ocasiones, esas grandes extensiones ceden el primer plano a unos alambrados rotos o a una vaca descansando sola. Ouvrard pone en palabras su interés por la lejanía y la separa de términos como amplitud o pequeñez; así esa lejanía aparece como un dispositivo vital para su pintura que no necesariamente se liga a la magnitud de los espacios ni a las relaciones que éstos entablan con los objetos que los ocupan.

Sobre todo del campo argentino, en toda su amplitud, o en su pequeñez, o como quieran llamarle, pero perdura en mí la lejanía porque me da lugar a hacer lo real de nuestro campo. En la pintura nacional hay un cierto interés por el campo, ahora hubo algunos autores que hicieron pintura nuestra pero realmente lo adornaron con tantas cosas y me parece que el campo nuestro es tan simple, tan pobre, pero dentro de su pobreza hay una grandiosidad, y los planos que tiene, por ejemplo las extensiones de tierra, cuántas veces me han dicho pero qué ve usted ahí (...)⁵

Trazar suelos y cielos.

En sus relatos el pintor destacaba con el mismo énfasis tanto el apoyo que le brindaron sus padres como la nacionalidad de los mismos y señalaba que esta última puede convertirse en una clave de sus opciones como artista.

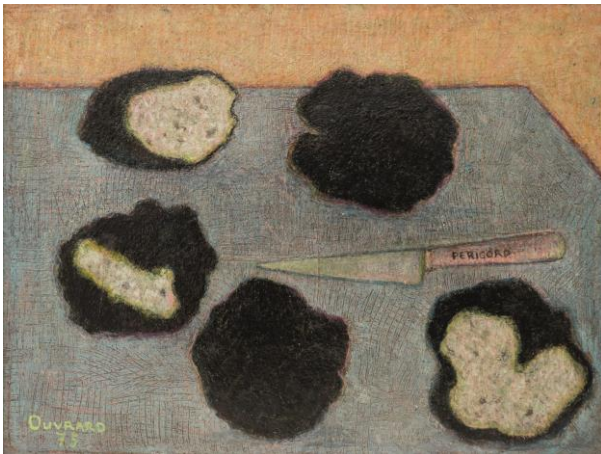
‘Mis padres eran franceses del Perigord, una de las regiones más lindas de Francia’, dice el pintor, aludiendo a los ‘castillos medievales’ que jalonaban los caminos a Santiago de Compostela. También, el Perigord era la ‘zona por excelencia de la buena mesa, de los buenos vinos y del famoso *pathé de foix grass truffé*.’ En numerosos pasajes de sus

⁴Los padres del pintor, María Luisa Faubel y Juan Ouvrard, emigraron a fines del siglo XIX desde la zona del Périgord, situada al suroeste de Francia. En la región el recurso principal es la agricultura, predominan los cultivos de cereales y frutales; además, las trufas son uno de los alimentos tradicionales más importantes. Estos elementos que singularizan la vida cotidiana en la antigua provincia del Périgord aparecen repetidamente en su obra.

⁵Guillermo Fantoni, “Aproximación a la historia de vidas: Conversaciones con Luis Ouvrard” en *Anuario 11*, Escuela de Historia, FHyA, UNR, 1984-1985, p 326.

conversaciones Ouvrard exhibía con orgullo estos orígenes familiares así como se refería a los hábitos y costumbres heredadas.⁶

Retomando algunas descripciones que hace sobre su obra noto que los argumentos del pintor se tornan ambiguos, Luis Ouvrard parece desordenar los recuerdos familiares al cruzar las referencias que provienen de la memoria de sus padres con sus propias alusiones al pasado. Tal vez esa suave confusión le permita trasladarse imaginariamente al lugar de origen de sus padres para revisar la difusa relación de pertenencia con aquella y con esta tierra. Rodear la condición de extranjería que atraviesa a su familia le permitió elaborar un modo de enraizamiento. Sus recuerdos del Périgord⁷ no son precisamente suyos, más bien tomaron forma a partir de un relato ajeno que Ouvrard eligió conservar.



Luis Ouvrard, *Périgord*, 1975, óleo sobre cartón, 20 x 28 cm.
Colección Ana Wandzik y Maximiliano Masuelli.

Esa memoria le habría permitido integrar la inquietud de su doble arraigo a través de una deriva territorial y temporal que alimentó su trabajo. Evocaciones de un lugar deseado y fantaseado modulan su descripción, así, cuando se refiere a los hongos que su madre incluía en las comidas conecta con una escena del campo en el Périgord. Como si alguna vez hubiera estado allí, cuenta: “Vos sabés lo que es levantarse una mañana y ver el campo lleno de hongos, aparecen en cuestión de horas.” En una transmutación apenas perceptible, las entrañables recetas de su madre, que fueran la marca de la persistencia de lo francés, se transforman según sus dichos en “comidas extranjeras”.⁸ De este modo va trazando mapas que le permiten transitar espacios de

⁶Guillermo Fantoni, “El Perigord en la pampa: La pintura de Luis Ouvrard”, en *Studi Latinoamericani*, Centro Internazionale Alti Studi Latinoamericani, Università degli Studi di Udine, 2007, nº 3, p 400.

⁷“Recuerdos del Périgord” es el título de una pintura a la que Ouvrard hace referencia en la entrevista antes citada, obra expuesta en Galería Raquel Real en 1970. Ver Mele Bruniard y Eduardo Serón, op. cit., p 18.

⁸“A los hongos siempre los asocio al Perigord, ahora tengo pensado un cuadro que se llamará recuerdos del Perigord, ya tengo uno con ese título pintado hace bastante tiempo. Vos sabes lo que es levantarse una mañana y ver el campo lleno de hongos, aparecen en cuestión de horas. Los he pintado muchas veces, en colores y por ejemplo también trufas, claro está, hoy día habría que hacerlas traer de Francia pero yo las conozco muy bien porque a casa siempre venían franceses y sabían traerlas, entonces vivía mamá que le gustaba mucho la cocina, recuerdo que las cortaba sobre la mesa en trozos pequeñitos

lo propio y lo ajeno. Su amor por la lejanía -lo que él refiere como la vastedad de nuestro campo- idea formulaciones donde hace suya la añoranza de sus padres trayendo paisajes y objetos del pasado para acortar, en la evocación y por el extrañamiento, las distancias de tiempo y de lugar. La afirmación “nuestro campo” se resignifica cuando inmediatamente dice “pero perdura en mí la lejanía”, ese interés por lo propio se expresa de modo singular al ligarse a lo remoto: “la lejanía (...) me da lugar a hacer lo real de nuestro campo”⁹. Tal como Ouvrard la entiende, esa lejanía no puede separarse de lo cercano en una trama donde se cruzan lo que añora -la tierra de sus padres- y lo que es suyo -la tierra donde formó su propia familia. Un montaje que exhibe que aquello que echa de menos es un lugar desconocido para él.

El modo inescindible en que la expresión “nuestro campo” y la idea de lejanía aparecen en el pintor rosarino me recuerda algunos pasajes de *Campo nuestro* de Oliverio Gironde en tanto propuestas que se localizan para desterritorializarse. Si Ouvrard hace pie en el campo santafesino desde 1950 para invocar a la campiña francesa del siglo diecinueve, el poeta elige como interlocutor al campo para pedirle “Nunca permitas, campo, que se agote nuestra sed de horizonte y de galope”.¹⁰ Mientras en el primero el campo es el lugar donde se cruza el presente con una edad dorada familiar, Gironde le reclama que vele por su deseo de futuro y sus ansias de conocer más allá, que cuide su anhelo de irse. Ambos crean dispositivos con los cuales localizarse para inaugurar derivas.



Luis Ouvrard, Sin título, 1977, pastel, 33 x 24 cm.

El paisaje, ese artificio: Gironde y Magritte

Los objetos en sus cuadros hacen equívocos (dicen equívocamente). ¿Es posible que haya obras de Ouvrard tan cercanas a Magritte? En *La clef des songes*¹¹, Magritte

para poner en los guisos, en casa siempre se hicieron comidas extranjeras con mucha preparación.”

Guillermo Fantoni, *op. cit.*, p. 326.

⁹*Ibidem*, p. 326.

¹⁰Oliverio Gironde, “Campo nuestro” en Enrique Molina (comp.), *Oliverio Gironde. Obra*, Buenos Aires, Losada, 1996, p. 290.

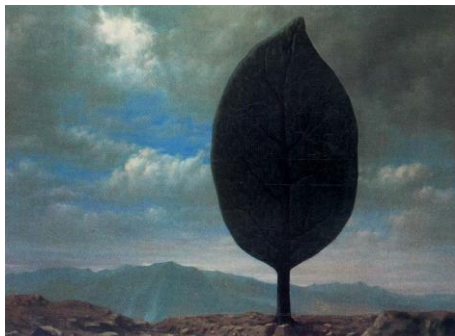
¹¹René Magritte, *La Clef des songes* (La clave -llave- de los sueños), 1927, óleo sobre lienzo, 38 x 53 cm. La obra está estructurada en cuatro partes iguales por un marco de ventana pintado, en cada uno de los cuartos -que parecen pequeñas pizarras- Magritte pintó un objeto y escribió bajo el mismo un título que sólo en un caso -«L'éponge» (la esponja)- corresponde al nombre habitual; los tres objetos restantes

escribe debajo de una hoja el nombre: *La table*. La hoja allí es la mesa, luego será el árbol en *La Plaine de l'air*¹².



René Magritte, *La Clef des songes [La clave-llave- de los sueños]*, 1927, 38 x 55cm.

A mediados de los 80 Ouvrard hace una operación similar en tres obras¹³ donde las hojas aumentan su tamaño hasta alcanzar el de un árbol y se levantan sobre un campo vacío en el que unas pequeñas vacas habitan el terreno liso.



René Magritte, *El plano del aire*, 1941, óleo sobre lienzo, 74 x 100 cm.



Luis Ouvrard, Sin título, 1984, pastel. Colección Sergio Krass.

En buena parte de su obra, Magritte hace que el paisaje desdiga su propia pauta representacional volviéndolo sobre su condición de imagen construida; así dislocado aparece como una escena caprichosa e interpelante. Con otros recursos, los juegos de Ouvrard extrañan las relaciones al interior de sus paisajes-naturalezas muertas cuando los objetos son apoyados de tal modo sobre el suelo (y contra el cielo). En esta

fueron designados con un nombre falso. A un bolso le da el nombre de «Le ciel» (el cielo), bajo una navaja abierta escribe «L'oiseau» (el pájaro) y finalmente una hoja es denominada «la table» (La mesa).

¹² René Magritte, *La Plaine de l'air* (El plano del aire), 1941, óleo sobre lienzo, 73 x 100 cm. En esta pintura una hoja erguida, cuya escala ha sido aumentada hasta coincidir con las dimensiones de un árbol, ocupa buena parte del soporte recortándose sobre un paisaje montañoso.

¹³ Me refiero a un pastel sobre cartón de 1984 y a otros dos pasteles similares sin fechar, todos sin título. Por otro lado, las hojas-árbol son una representación minuciosa de las hojas de plátano que Ouvrard coleccionaba para usar como modelos. Aquí se pueden ver imágenes de las obras:

<http://www.flickr.com/photos/mcastagnotto/sets/72157627407462401/with/6006000534/>

dinámica la lejanía se activa no sólo como elemento inspirador sino como artefacto, como otro de los factores que desnaturalizan el paisaje. Raúl Antelo trabaja cómo en *Versos al campo/Campo nuestro* Girondo formula un paisaje alterado en la construcción de la llaneza y la lejanía.

«La tierra es limpia y sin arrugas», nos decía en *Interlunio* y aquí nos reitera que el campo es eterna lejanía, superficie continua sin dobleces. Pero ésa es ya una construcción cultural específica que nada tiene de espontánea (...) En el transporte, en el viaje, en la metáfora, se va armando así una ficción identitaria. Eso queda claro en otro pasaje agregado cuando, tras declarar que «lo que prefiero, campo, es tu llaneza», es decir, ese artificio que yo mismo construyo, el poeta admite, casi a regañadientes, «ya sé que tierra adentro eres de piedra» (...) Girondo trata entonces de justificar su denegación, admitiendo que «en vez de esas quebradas y laderas», realmente existentes, sólo ve «una inmensa llanura de silencio» (...) A partir de la *ladera* (de lo que *cuesta*) obtenemos una inflexión de la escritura de Girondo, una singularidad intrínseca que no es regresión (retorno al regionalismo) ni progresión (superación del localismo), esa inflexión es un signo ambiguo, de incorporación y rechazo, la idealidad por antonomasia de su escritura, lo virtual de una llanura de silencio. Pero este hecho, el puro acontecimiento, critica *per se* la idea de fin y, en consecuencia, la de historia (...) La necesidad, apoyada en la abstracción de lo histórico y transformada en variable cíclica, hace, en cambio, del saber un geo-saber y del paisaje, un ambiente o escenario. Diríamos entonces que el acontecimiento singular y «anómalo» de los *Versos al campo/Campo nuestro* (...) no se limita a ofrecer materiales rurales para una forma experimental, sino que arranca a la historia de su culto a la necesidad para imponerle la irreductibilidad de su contingencia. La desarraiga así del culto historicista a lo primordial, las huellas pampeanas -ruralistas- (...) para devolverle un medio o una atmósfera y la desencaja, en fin, de ella misma para rescatar los devenires, es decir, la historicidad de un proceso proliferante que no anuncia el retorno de la historia sino el retorno de una iluminación (...)¹⁴



Luis Ouvrard, Sin título, 1977, pastel sobre cartón, 31 x 39 cm.
Colección Privada.

¹⁴Raúl Antelo, “Estudio filológico preliminar (Papiers collés)” en Raúl Antelo, *Oliverio Girondo. Obra completa*, Buenos Aires, ALLCA XX/Editorial Sudamericana, 1999, pp. 75 a 79.

El peso de los objetos

Hay motivos que se repiten en la pintura de Ouvrard, hongos y trufas apoyados sobre el campo santafesino, un cuchillo que lleva la palabra Périgord escrita en su mango junto a unas trufas sobre la mesa de cocina de la casa familiar en Rosario. Muchos de estos gestos aparecen como señales de una oscilación, Francia va y viene en el imaginario de Don Luis, “Los he pintado muchas veces [los hongos], en colores y por ejemplo también trufas, claro está, hoy día habría que hacerlas traer de Francia pero yo las conozco muy bien porque a casa siempre venían franceses y sabían traerlas”¹⁵. Los conocía de memoria no sólo porque los copiaba insistentemente, sino además porque los cuentos en su casa hablaban de unos suelos cubiertos de hongos. Registros del pasado y el presente se articulan en planos que son, a la vez, la mesa de cocinar en que su madre cortaba trufas y hongos y la mesa sobre la que compone sus naturalezas muertas¹⁶. Sin embargo, estas superficies sostienen equívocamente los objetos, en realidad, el peso de dichos objetos recae sobre las relaciones que trama la maquinaria que Ouvrard va armando. Se trata de un artefacto que se hace de objetos del recuerdo y del presente, de zonas de apoyo que mutan, de lugares de pertenencia, de terrenos del vivir cotidiano, también del imaginario. Aun así, todo ese movimiento aparece lentificado.



Luis Ouvrard, *Hongos*, 1983, pastel sobre cartón, 35 x 50 cm.
Colección Edelina Martínez.

Varios años antes del período que estoy considerando había empezado a rebatir las tapas de sus mesas, cuando comienza a jugar con distintas superficies de apoyo para sus objetos las decisiones con respecto a la perspectiva y la escala se van modificando. Pienso en la mirada de un niño que apoya la cara sobre el borde de la mesa de cocina y cómo eso podría estar ligado al planteo de la composición en obras donde la tapa de la

¹⁵Guillermo Fantoni, op. cit., p. 326.

¹⁶Quizás la misma mesa donde se reunía a comer diariamente con sus padres, pero también la mesa de la familia que formó en Rosario, con Esther y su hijo Luis. La mesa como lugar y como artificio para una serie de maniobras en las que actúa como sustituto del campo o es suplantada por él. Al mismo tiempo, la mesa es un ambiguo soporte para los objetos en sus naturalezas muertas, donde concurren registros de lo aún vivo y de lo puesto a morir.

mesa se adelanta y rebate hasta quedar paralela al plano del soporte. Si bien el montaje extraña esa naturaleza muerta, algo se desmarca del procedimiento y da lugar a una levedad engañosa. Como si se tratara de un dispositivo que debilita la disrupción y trasluce cierta calculada ingenuidad. Tal vez, atender a los juegos de este *niño con conocimientos*¹⁷ sea una forma de repensar su obra.

El cuerpo de la obra

En esta última época hice muchos pasteles, tenía una caja de pastel que me habían regalado y la había usado poco, un buen día a raíz de una conversación me acordé que tenía esa caja de pastel de París, pastel de France nada menos. La busqué, empecé a hacer pasteles, y encontré que me gustaba mucho (...) Yo al pastel también lo barnizo, pero no con pincel que se llevaría las capas de polvo sino con soplete, entonces le doy consistencia y vuelvo a insistir todas las veces que quiero (...)¹⁸

Ouvrard superpone capas de pastel a películas de óleo, traza finas líneas que precisan formas, dibujan detalles y construyen texturas, a la vez hace rayas que descubren el soporte y el grosor de las capas de pintura. Esta forma de manipular su material - insistiendo sobre él- es un modo de habitar su práctica que me devuelve a la idea de intimidad de lo mismo. Trabaja como un miniaturista, con el recato de un restaurador, deslizando las pinceladas o raspando la superficie pastosa, esos trazos sólo son visibles en la proximidad, así el cuerpo de la obra desordena su afición por la lejanía y retiene las marcas de sus derivas.

¹⁷ Parafraseo a Ouvrard cuando relata "Chagall es una maravilla de poesía, todo vuela con él, todo está en el aire, para mí es un niño con conocimientos (...)", Guillermo Fantoni, *op.cit.*, p 334.

¹⁸ Guillermo Fantoni, *op. cit.*, p. 331.