

La pintura como resonancia:
Juan Carlos Lázaro



Javier Cano Ramos

La pintura como resonancia: Juan Carlos Lázaro
Javier Cano Ramos

La pintura como resonancia: Juan Carlos Lázaro

CONSEJERÍA DE CULTURA, TURISMO Y DEPORTES

SECRETARÍA GENERAL DE CULTURA
Miriam García Cabezas

DIRECTOR GENERAL DE BIBLIOTECAS,
ARCHIVOS Y PATRIMONIO CULTURAL
Francisco Pérez Urbán

EQUIPO TÉCNICO
Javier Cano Ramos
Juana Alfonso Carballo
Nuria M^a Franco Polo

TEXTO
Javier Cano Ramos

FOTOGRAFÍAS
Juan Carlos Lázaro y Dirección General de
Bibliotecas, Archivos y Patrimonio Cultural

DISEÑO
Maximiliano Rojas

IMPRESIÓN
Campillo Nevado S.A.

EDITA
Dirección General de Bibliotecas,
Archivos y Patrimonio Cultural

SEGUNDA EDICIÓN
ISBN: 978-84-9852-653-0
DEPÓSITO LEGAL: BA-860-2020

In memoriam de Juan Félix Galán López,
por sus desvelos y entrega al mundo contemporáneo.

Portada
Pintura 36, 2018.
Óleo sobre lienzo, 15 x 17,5 cm.

Contraportada
Pintura 36A, 2018.
Óleo sobre lienzo, 12 x 14 cm.

Colofón
Dibujo 38, 2020.
Lápiz de color sobre papel,
18,8 x 27,2 cm.

Este trabajo se enmarca en el Proyecto de Investigación Nacional titulado: *Paisajes Culturales en la Extremadura Meridional: una visión desde el Patrimonio* (HAR2017-87225-P), Ministerio de Ciencia e Innovación, Agencia Estatal de Investigación, cofinanciado por los Fondos FEDER, coordinado por Vicente Méndez Hernán y Moisés Bazán de Huerta.

A la memoria de mis padres, Lucio y María,
y a Inés, mi mujer,
mi más profunda gratitud.

A mis amigos Cristino de Vera y Luis Canelo,
de quienes tanto aprendí.

Agradecimientos:
A las galerías Birimbao (Sevilla),
Gurriarán (Madrid), Sala Parés (Barcelona)
y Fernando Serrano (Trigueros),
con quien comencé.

Y a todas las personas que generosamente
han escrito sobre mi obra.

JUAN CARLOS LÁZARO

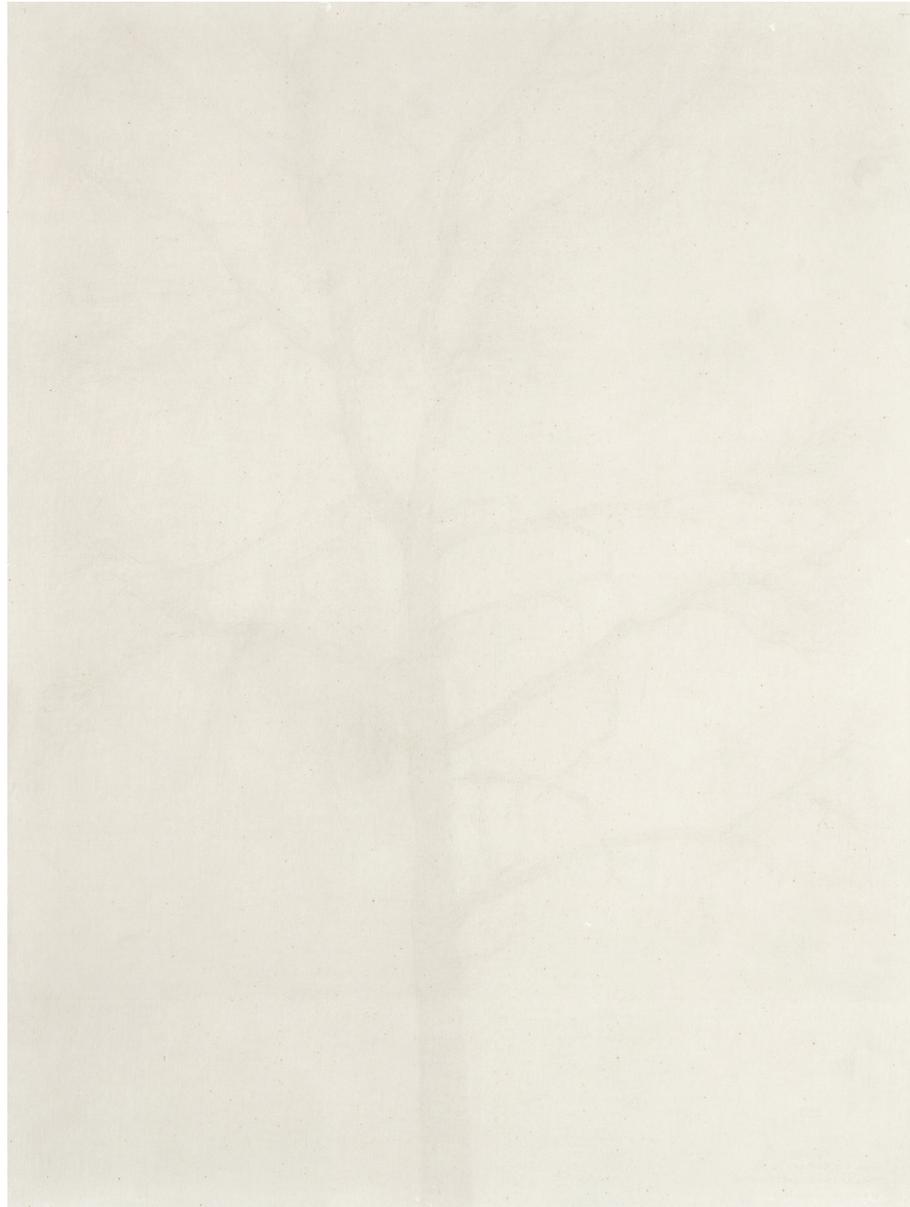
Los árboles están de nuevo verdes, con un follaje recién estrenado que parece reluciente y brillante ante nuestros ojos, como si acabáramos de quitarles el polvo y pintáramos sobre los grises y ocre, acumulados durante el invierno, todas las variaciones y tonalidades posibles del verde.

MANUEL RODRÍGUEZ CANCHO
¡Todo es cuestión de tiempo!
COVID 19 en 2020, 2020



Índice

- p. 9 La pintura como resonancia:
Juan Carlos Lázaro
- p. 11 Los años de aprendizaje:
de Fregenal de la Sierra a Sevilla,
de Sevilla a Madrid
- p. 23 Entre la mera representación
y el lirismo (1990-2005)
- p. 37 El camino hacia la abstracción
ponderada (2005-2012)
- p. 51 Hacia un nuevo horizonte:
El retorno de las formas y su
«desocultación» (2013-2018)
- p. 59 De nuevo la imagen sosegada



Dibujo, 1995.
Lápiz sobre papel, 48,9 x 35,7 cm.

La pintura como resonancia: Juan Carlos Lázaro

Si l'on ne peut informer l'avenir à l'aide d'une grande bataille, il faut laisser des traces de combat. Les vraies victoires ne se remportent qu'à long terme et le front contre la nuit.

«Le nu perdu», 1971. RENÉ CHAR

En el año 2010 Paco Lara-Barranco y José Luis Molina González presentaron una comunicación sobre el pintor Juan Carlos Lázaro para explicar el qué y el cómo los elementos que constituyen sus cuadros tienen o no referencias para poder representar algo que, tal vez, esté en la imaginación¹. La respuesta no fue fácil. Son muchos los años que han ido fraguando una manera de trabajar peculiar en la que la intensidad de la mirada tiene mucho que decir. Su estrategia creadora se fundamenta en la yuxtaposición de una visión expansiva con su mundo interior. En esas coordenadas, en ese «intrincado itinerario» del que habla Tomás Paredes es donde hemos de situar todas sus etapas, variando el peso de una u otra según ha ido construyendo su relato pictórico. Así desde los inicios sevillanos hasta esa «impronta patinada»² de sus últimos trabajos, desde el dibujo al óleo, desde limitar las formas hasta borrarlas, hasta concebir «una alternancia apariciona»³, sus trabajos han tenido cualidades de intensidad variable a la hora de tratar las imágenes a lo largo de todo su proceso creativo. Es, como le define Juan Manuel Bonet, un «corredor de fondo... ajeno al mundanal ruido... [con] una vida sin novelaría alguna»; alguien que no se ajusta a un mundo con límites, sino que es receptivo a lo que viene de fuera con el fin de crear universos propios⁴. De ahí que dividamos su trayectoria a tenor de su postura ante la idea de representación, a tenor de observar su pintura como un «dispositivo de alta indefinición»⁵.

- 1 LARA-BARRANCO, P. y MOLINA GONZÁLEZ, J. L., «Juan Carlos Lázaro: en el límite de la imagen desdibujada», *Estúdio*, núm. 1, 2010.
- 2 MUÑOZ, M. A., «Los tiempos estéticos y poéticos de Juan Carlos Lázaro», en *Juan Carlos Lázaro. Recapitulación. Pintura y Dibujo 1995-2019*, Sala José Saramago, Leganés, 2019.
- 3 PAREDES, T., «Metafísico frexnense», en *Juan Carlos Lázaro. Recapitulación. Pintura y Dibujo 1995-2019*, opus cit.
- 4 BONET, J. M., «Juan Carlos Lázaro, en su apartada senda», en *Juan Carlos Lázaro. Recapitulación. Pintura y Dibujo 1995-2019*, opus cit.
- 5 PARREÑO, J. M., «Pintura y atención», en *Juan Carlos Lázaro*, galería Gurriarán, Madrid, 2018. Cfr. L.M.A., «Juan Carlos Lázaro: exposición de pintura bella, sutil y contemplativa en la galería Gurriarán de Madrid», en <http://lamiradaactual.blogspot.com/2018/11/juan-carlos-lazaro-exposicion-de.html> [consulta, 21 de diciembre, 2018].

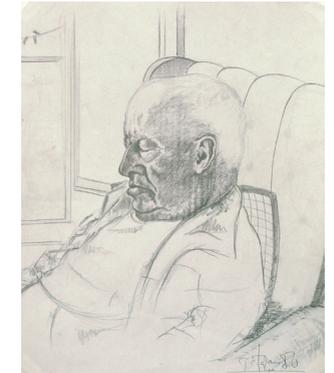
Los años de aprendizaje: de Fregenal de la Sierra a Sevilla, de Sevilla a Madrid

La primera etapa de la trayectoria de Juan Carlos Lázaro (Fregenal de la Sierra, 1962) discurrió por caminos dispares puesto que se trató de una época formativa en la que alternaron y se sucedieron distintas tendencias. Pasó de un estilo estrictamente académico, cuyas referencias las hallamos en los maestros del Barroco español y en la pintura de corte costumbrista, a ámbitos plenamente expresivos y neofigurativos para desembocar en la seriación de la obra de arte y en un tímido acercamiento, ya a mediados de la década de los años noventa, a unas creaciones que se perfilaron con imágenes vaporosas.

Juan Carlos Lázaro estudió en Sevilla Bellas Artes, viajó a París e Italia para completar su formación y obtuvo una beca del Ministerio de Educación y Ciencia en 1988 permitiéndole continuar sus viajes por Europa. Previamente a su entrada en la Facultad se fijó en los grandes maestros del Barroco español, como Juan de Valdés Leal, Bartolomé Murillo o Francisco de Zurbarán y en 1983, de la mano de Manuel Parreño, prosiguió su interés por el dibujo y el color, palpable en los bodegones, paisajes y retratos de esa primera época, donde la influencia velazqueña se notó en esos trazos audaces, en las texturas y el tratamiento de los volúmenes. En Sevilla las referencias se multiplicaron al ir de la concepción pictórica de Eugenio Hermoso a la de Joan Miró al iniciarse en la lectura referente a la teoría del arte. Todo ello con la finalidad de buscar habilidades técnicas alejadas de la rutina mecánica del oficio de pintor y próximas a esa idea de fijarse menos en la forma –sobre todo en las tridimensionales– y centrarse más en la simplificación del tema tratado. En *Notas de un pintor* Henri Matisse –a quien recurrió por estos años– alertaba, ya en 1908, de que el tema no era más que una esclavitud de la que el artista ha de librarse:

...una obra debe llevar en sí misma todo su significado e imponerlo al observador antes de que éste conozca el tema... Hay dos modos de expresar las cosas: mostrarlas brutalmente o evocarlas con arte. Alejándose de la representación literal del movimiento es posible alcanzar un ideal más elevado de belleza⁶...

Y en esta situación, en esta nueva mirada descubierta por Juan Carlos Lázaro, su pintura se hizo más intuitiva. Inició un camino hacia la búsqueda de lo esencial al recurrir a colores más transparentes y a la propia intuición para llegar a las propiedades de los objetos y poner en práctica aquella enseñanza de Henri Matisse relativa a cómo los problemas plásticos están dentro de cada artista. En este sentido, curiosamente, el ensayo *La narrativa moderna* de



Retrato de mi abuelo, 1980.
Lápiz sobre papel, 33,9 x 27,7 cm.

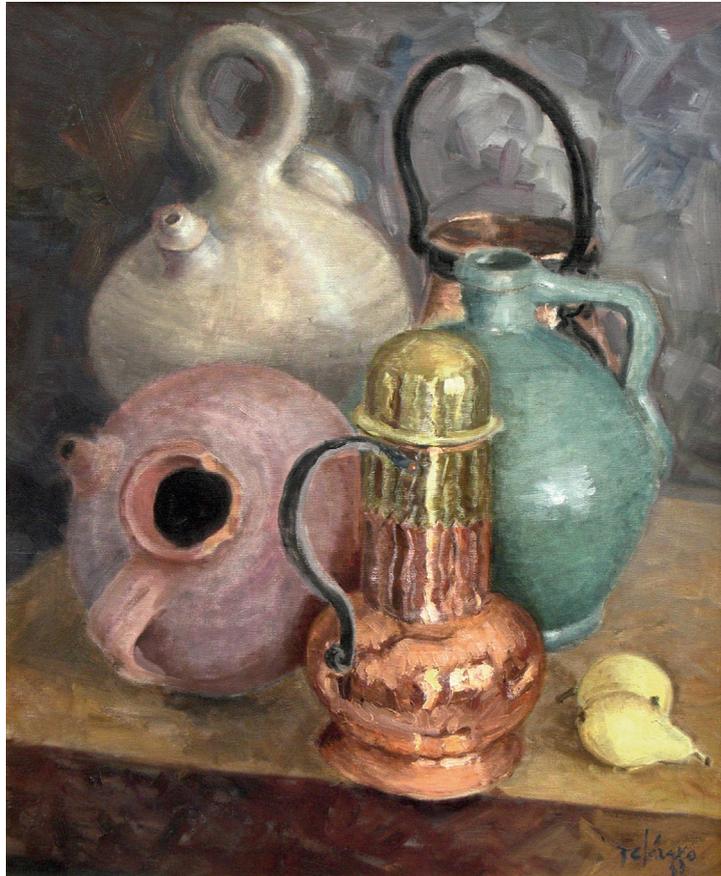


Dibujo de las torres, 1981.
Lápiz sobre papel, 23,5 x 33,9 cm.



Dibujo, 1985.
Lápiz y carboncillo sobre papel montado sobre cartón, 119 x 79 cm.

6 MATISSE, H., «Notes d'un peintre», en *La Grande Revue*, 25-XII-1908. Traducción cogida del catálogo *Matisse*, Fundación Juan March, Madrid, 1980, pp. 4 y ss.



Bodegón, 1983.
Óleo sobre lienzo, 61 x 50 cm.

Virginia Woolf le condujo a considerar la creación como la expresión que uno lleva dentro de sí:

...if a writer [entiéndase pintor] were a free man and not a slave, if he could write what he chose, not what he must, if he could base his work upon his own feeling and not upon convention, there would be no plot, no comedy, no tragedy, no love interest or catastrophe in the accepted style, and perhaps not a single button sewn on as the Bond Street tailors would have it. Life is not a series of gig lamps symmetrically arranged; life is a luminous halo, a semi-transparent envelope surrounding us from the beginning of consciousness to the end⁷.

7 McNEILLE, A., *The Essays of Virginia Woolf, Volume 4: 1925 to 1928*, The Hogarth Press, Londres, 1984, p. 160: «...si un escritor [entiéndase pintor] fuera libre y no esclavo, si pudiera escribir de acuerdo con sus elecciones y no sus obligaciones, si pudiera basar su trabajo sobre sus sentimientos y no las convenciones, no habría trama, ni comedia, ni tragedia, ni intereses amorosos o catástrofes al estilo aceptado y, tal vez, ni un solo botón cosido al modo que quisieran los sastres de Bond Street. La vida no es una serie de farolas ordenadas simétricamente, sino un halo luminoso, una envoltura semitransparente que nos rodea desde el inicio de nuestra conciencia hasta su final».

En ese lugar interior, en la conciencia del artista frexnense, todo esfuerzo de creación se concentró en uno mismo, y como advirtió Paul Klee hizo suya la idea de que el arte no reproduce lo visible, sino que hace visible nuestros pensamientos sin importar ni el hecho descriptivo ni las cuestiones formales. Se centró en expresar su punto de vista, ir a lo intuitivo y a lo esencial, pasando de ese deseo de copiar la realidad fielmente a otra realidad sentida:

Al comienzo, tal vez esté la acción, pero por encima de ella se halla la idea. Y como lo infinito no tiene ningún comienzo determinado, sino que carece de principio, de modo similar a un círculo, la idea puede ser considerada como lo primario... El ojo está organizado de modo que la imagen, parte por parte, es conducida hasta el nervio óptico, y para ajustarse a una nueva pieza, ha de dejar la anterior. Una vez que termina de mirar, se va; como el artista. Cuando lo estime provechoso, vuelve; como el artista... La liberación de los elementos, su agrupación en secciones compuestas, la desintegración y la reconstrucción, en varias partes a la vez, para formar un conjunto, la polifonía plástica, la instauración de la tranquilidad por medio de un balance de los movimientos, todas estas cosas son elevadas cuestiones de forma, decisivas para la sabiduría formal pero todavía no son arte en el círculo más alto. En el círculo más alto, detrás de la ambigüedad, se halla un último secreto, y la luz del intelecto se apaga miserablemente⁸.

En 1989 se instaló en Madrid y expuso por primera vez individualmente con *En torno a un temperamento obedecido*. La pintura de este momento fue calificada como «brutal en formas, en gestos de bien lineado vanguardismo... dibujando con fuerza... haciendo su expresionismo particular». Un expresionismo muy marcado al tratar temas como el dramatismo de la sociedad y



Autorretrato devorado por un perro, 1986.
Lápiz sobre papel, 32 x 27,7 cm.



Retrato de hombre enfermo terminal de cáncer, 1984. Tinta china y rotulador sobre papel, 12 x 19,5 cm.

8 KLEE, P., «Schöpferische Konfession», en *Tribüne der Kunst und der Zeit*, Erich Reiss Verlag, Berlín, 1920, traducido en <http://descontexto.blogspot.com/2013/07/confesion-creativa-de-paul-klee.html> [consulta, 2 de agosto, 2018]. VV. AA., *Escritos de arte de vanguardia, 1900/1945*, Istmo, Madrid, 1999, p. 361.



Izquierda
Desnudos, 1987.
Óleo sobre lienzo, 89 x 116 cm.

Derecha
En 1988, antes de instalarse en Madrid, su pintura se orientó a formas expresionistas, como se anticipa en Retrato de mujer, 1988. Acrílico sobre papel montado sobre cartón, 64,5 x 49,7 cm.

la tragedia del hombre contemporáneo a través del color y el movimiento⁹, descritos en 1988. No fue más que fruto de ese «entusiasmo de sus veinte años»¹⁰ en los que la aventura de viajar le pusieron en contacto con otras tendencias que conformaron las vanguardias europeas. Sobre todo, con ese «expresionismo medular» que materializó en las «radiografías caligráficas»¹¹ expuestas en la Casa de Cultura de Fregenal de la Sierra, en el verano de 1989, y en la galería El Marco de Sevilla al iniciarse el otoño de ese mismo año. Allí mostró a sus *Lanzaos*, sus paisajes imaginarios, a madres desconsoladas e incluso se acercó a temas tan complejos como el de la muerte o la intemporalidad que emana de rostros deformados que se ven sometidos a una metamorfosis convulsiva determinada por la enfermedad¹². A partir de este momento y tras su estancia en París en 1987, inició un camino sin retorno que, como él mismo señaló dos años más tarde, no podía volver a la senda del lenguaje realista y así, siguiendo a Philip Guston y a su rotundidad ante el triunfo del tiempo, tomó la pintura como un compromiso:

*... lleva a cabo una pintura expresionista sostenida por un soberbio dibujo... La influencia del expresionismo alemán cataliza un interés por los valores simbólicos de la fuerza en el color... Ha querido proyectarse [en sus autorretratos] sobre sí mismo la carga de todas sus vivencias... el pintor se somete a un ejercicio de introspección que da como resultado obras de extraordinario dramatismo*¹³...

- 9 LEBRATO FUENTES, F., *Juan Carlos Lázaro. En torno a un temperamento obedecido*, Ayuntamiento de Fregenal de la Sierra, Badajoz, 1989, s. p.
10 PÉREZ REVIRIEGO, M., «Lázaro: Opera Prima», en *Hoy*, 26-VII-1989.
11 PÉREZ REVIRIEGO, M., «Juan Carlos Lázaro: memorias de un camino estrenado», en *Diario Extremadura*, 16-VIII-1989.
12 SERRANO, J. A., «Juan Carlos Lázaro, el encuentro con un joven pintor expresionista», en *La Fontanilla*, núm. 13, II época, abril, 1989.
13 MUÑOZ, R., «Cuatro conceptos distintos del arte, representados en la galería Roldán», en *El Correo de Andalucía*, 30-III-1988.

Antonio Carretero afinó más al definir sus inquietudes y exigencias en el afán por investigar que siempre ha caracterizado a Juan Carlos Lázaro, al definir ese «expresionismo medular» del que hablaba Miguel Pérez Reviriego, fluctuante entre la sugerencia abstracta y la estela picassiana. La búsqueda de nuevos códigos plásticos determinó un giro sustancial hacia la plasmación del desgarró y la condición humana¹⁴. Supuso un rechazo de cualquier resquicio academicista –aprendido en la Escuela de Bellas Artes– y el acercamiento a una pintura más «primitiva» y con «un marcado carácter social»¹⁵. O dicho por él mismo en un escrito publicado en diario *Hoy*, la certeza de estar «involucrado en su tiempo»:

*Destruir la perfección de lo realista y deformar le ha servido para adquirir soltura y simplificación en el trazo, dando lugar a un universo de formas que a él mismo sorprenden. Con un arte, a veces dramático, de gran originalidad... crea figuras graves, casi monstruosas, deformaciones... que son el resultado de sus indagaciones psicológicas ante lo que le rodea*¹⁶.

Esta liberación de ciertas ataduras le llevó a concebir la serie *Imágenes encontradas* en 1990, evolucionando en su primera etapa, centrándose en la tauromaquia y sirviéndole como transición¹⁷. Fue un momento arriesgado al jugar con planos cortos y figuras totémicas que denotaron de nuevo el dominio del dibujo, ya fuese dentro del realismo, del expresionismo o en el ámbito del neofiguratvismo¹⁸. Una pintura más reflexiva que se abrió hacia un nuevo ho-



En 1989 aparecen nuevos códigos plásticos que dan un giro sustancial hacia la plasmación del desgarró y la condición humana, como en la obra *Personas contemporáneas*, 1989. Acrílico sobre aglomerado, 97 x 130 cm.

- 14 LORENTE, M., «Juan Carlos Lázaro», en *ABC*, 21-IX-1989.
15 CHACÓN, J. A., «Juan Carlos Lázaro, expresionismo medular», en *Diario 16, Guía de Sevilla*, núm. 69, 29-IX al 5-X-1989.
16 CARRETERO, A., «Juan Carlos Lázaro prepara su primera exposición individual», en *Hoy*, 14-III-1989.
17 ARBÓS BALLESTÉ, S., «La tauromaquia de Lázaro», en *Imágenes encontradas*, Caja San Fernando, Sevilla, 1990, s. p.
18 *Ibidem*.

rizonte pictórico: lo impredecible y la aventura fueron, como él mismo señaló, claves para modelar el discurso y abrir otras puertas; o cómo su pintura se vio sometida a una «metamorfosis constante» donde ella misma se superpuso hasta llegar a la depuración y cambiar lo ya existente: los temas escogidos son solo «pretextos para encontrar la imagen» adecuada al «provocar a lo desconocido»¹⁹.

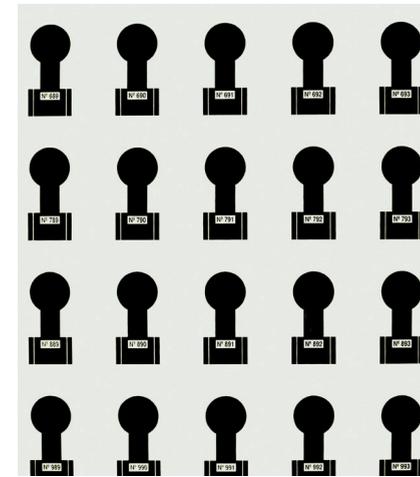
De ahí que en 2005 se subrayase, en ese «anhelo de desmaterialización» o «liberación progresiva», que «las condiciones espaciales, densidad, ubicación, peso y medida» fuesen fundamentales para evocar y no representar, para que la levedad no se confundiese con la inconsistencia²⁰. Aunque hay que decir que esta remodelación de su oficio ya la preconizó Camino R. Sayago quince años atrás al hablar de una estética dura en su trazo, de cierto dramatismo al hacerse eco de los temores de nuestra condición humana:

Si en un principio su obra se ciñó a la realidad de una forma más representativa, ahora ha tomado el rumbo de hacerse portavoz de emociones más ocultas. El artista quiere ver más allá de lo que se ve; sin dejar la figuración... revela un discurso apasionado tejido en su soledad... concediendo al color un lugar de interés. Este designa a las formas cualidades planas y protagoniza contrastes que infunden fuerza expresiva a la composición... Mantiene en tensión a la conciencia dejando un mensaje subliminal: la angustia y la crítica social que ha pintado de blanco, de rojo y de negro, colores que definen la impotencia ante hechos irreversibles que habitan en su memoria²¹...



Imagen encontrada (Tauromaquia), 1990. Acrílico sobre lienzo, 130 x 162 x 2 cm.

19 LÁZARO, J. C., «La pintura como provocación o lo impredecible en la pintura» y «La pintura como aventura de conocimiento», en *Imágenes encontradas, opus cit.*, s. p.
20 PALLARÉS, C., «Juan Carlos Lázaro en la contemporaneidad», *Qazris*, núm. 23, 2005.
21 SAYAGO, C. R., «Imágenes encontradas», en *Imágenes encontradas, opus cit.*, s. p.



<p>Nº: 690 Apellidos y nombre: Grande López, Antonio. Fecha de nacimiento: 4-9-1.935 Lugar de nacimiento: Utrera. (Sevilla). Domicilio: Virgen de las Agues, 54, 1ºE 6024 Hildes. Teléfono: 8 73 21 89 N.I.F.: 314813408 Estado civil: Soltero. Estudios: Primarios. Nº de hijos: Apellidos y nombre de los hijos:</p>	<p>Nº: 691 Apellidos y nombre: Martínez Morán, Francisco. Fecha de nacimiento: 6-9-1.938 Lugar de nacimiento: Barcelona. Domicilio: Puente Romero, 19 00218 Marín. (Bauçor). Teléfono: 1 15 21 42 N.I.F.: 1394561P Estado civil: Casado. Estudios: Primarios. Nº de hijos: 2 Apellidos y nombre de los hijos: Martínez Fernández, José Francisco. Martínez Fernández, Rosario.</p>
<p>Fecha de nacimiento de los hijos: Apellidos y nombre del cónyuge: Fecha de nacimiento del cónyuge: Nombre de los padres: Antonio y Francisca. Tipo de contrato: Indefinido. Categoría: Oficial de 3º. Fecha de alta en la empresa: 1-9-1.954 Empresas anteriores: Nº de afiliación a la S.S.: 05/941832 Fecha de alta en la S.S.: 1-9-1.954 Certificado médico: Observaciones:</p>	<p>Fecha de nacimiento de los hijos: 15-1-1.964 18-9-1.965 Apellidos y nombre del cónyuge: Fernández Velasco, María Josefa. Fecha de nacimiento del cónyuge: 19-4-1.941 Nombre de los padres: Carlos y María. Tipo de contrato: Indefinido. Categoría: Oficial de 3º. Fecha de alta en la empresa: 15-6-1.957 Empresas anteriores: Nº de afiliación a la S.S.: 18/391542 Fecha de alta en la S.S.: 15-6-1.957 Certificado médico: Observaciones:</p>

En 1992, de hecho, al exponer en Ra del Rey *Imágenes para una reflexión. Imágenes sobre una reflexión*, el color se vio reducido al blanco y el negro y las formas se encajaron como si fuesen módulos que se repiten y se aproximan a los principios normativos y ópticos de los años cincuenta. No hay ni rastro del colorido anterior, ni del virtuosismo que vimos en sus primeros cuadros, ni la artificiosidad, solo módulos y acotaciones espaciales. Signos que, como el poema de Friedrich Hölderlin en el himno *Mnemosyne*, hacen al hombre que se remita a sí mismo, sin ninguna referencia más que la que cada uno tenemos: «Un signo somos, indescifrado/ Sin dolor somos, y en tierra extraña/ Casi perdemos el habla». José María Iglesias, a este respecto, hacía referencia al describir estas obras críticas a un «mundo anónimo y de seres despersonalizados, pero con nombres y apellidos. Una verdadera comedia humana reducida a números y datos... y todo termina en un eslabón de la cadena, en una ficha, en una cifra para el ordenador y la estadística... una radiografía»²². Estos cuadros constituyeron un capítulo más en ese relato, en el momento más conceptual en el que Juan Carlos Lázaro quiso meternos, en una realidad marcada por la denuncia social, por el rechazo, por el desgarramiento del mundo contemporáneo, por la devastación que nos confunde y nos arrastra a la duda: «esta serie quiere representar seres alienados y máquinas que los alienan. Son retazos del impacto urbano»²³. Una mezcla de dramatismo, reflexión e ironía.

La depuración a la que se fue sometiendo su pintura le sirvió para renunciar «a todo virtuosismo, a todo efectismo», para buscar «la desnuda esencialidad»²⁴. Su obra se encaminó a no representar la realidad, a no verla, a no imbuirse en los objetos pintados, sino a intentar que nos identifiquemos con ellos, con su misma esencia: «la pintura es una aventura de conocimiento,

En 1992, expone en Ra del Rey *Imágenes para una reflexión. Imágenes sobre una reflexión*, donde el color se reduce al blanco y el negro y las formas se encajaron como si fuesen módulos que se repiten, a caballo entre el ámbito conceptual y el normativo.

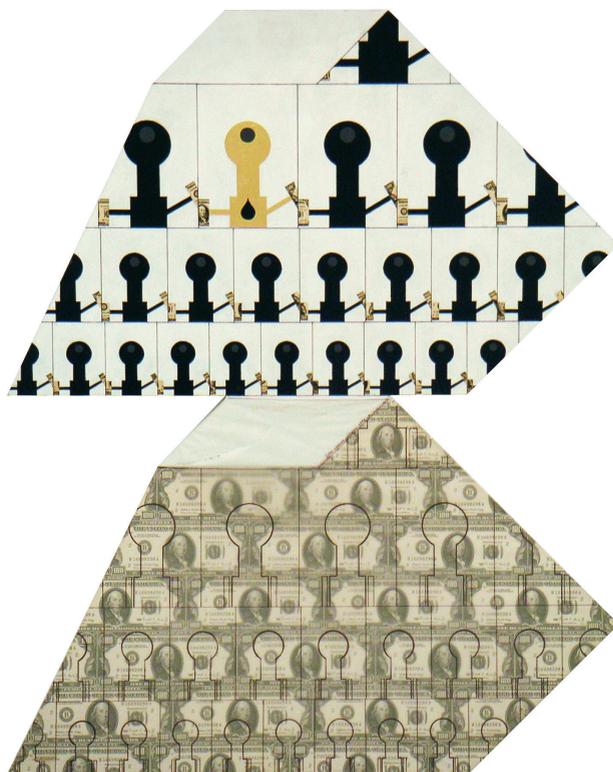
Izquierda

Cadena 3 (fragmento), Nº 401 a Nº 1000, 1991-92. Acrílico y papel impreso sobre cartón, 200 x 175 cm. 20 fragmentos de 50 x 35 cm.

Derecha

Cadena 3 (fragmento), Nº 401 a Nº 1000, 1991-92. Letra impresa sobre papel, 20 fragmentos de 18,3 x 16,3 cm. Fragmentos Nº 690 y Nº 691.

22 IGLESIAS, J. M., *Imágenes para una reflexión. Imágenes sobre una reflexión*, Ra del Rey Arte Contemporáneo, Madrid, 1992, s. p.
23 CORTÉS, A., «Juan Carlos Lázaro. Del temperamento en pintura», en *Nuevo Guadiana*, núm. 41, III época, mayo, 1990.
24 IGLESIAS, J. M., *opus cit.*, s. p.



Entre otros, retrato y radiografía de la actriz de cine Isabel Pantoja, 1991. Pintura, fotocopias y papel transparente sobre aglomerado, 81 x 65 cm.

una continua y recíproca provocación entre el instinto del artista y la obra»²⁵. Su rumbo se vio alterado y aquello que afirmaba en 1990 se fue desvaneciendo y su pintura se alejó del calificativo «fuerte» para acercarse a «temas más sutiles»²⁶. Dejó constancia de nueve años de trabajo apasionado en sus *imágenes encontradas* donde se fueron sucediendo lenguajes, inquietudes, sentimientos para buscar su propia senda a través de ir, poco a poco, resolviendo los problemas de espacio, ritmo y color, para «depurar» su propia pintura²⁷. Fue dejando en un segundo plano la denuncia y abandonando esa «isla expresionista» y sus formas duras cargadas de dramatismo, la densidad y la corporeidad que les otorgó a las obras, y de las que dan cuenta José A. Chacón o Manuel Castro, para alejarse de esa facilidad y buscar otras imágenes²⁸. Y por ello tuvo que recurrir al dibujo, a otras soluciones formales que surgen, según el artista, durante el trabajo.

Inició esa búsqueda de «resonancias... a progresar, a crecer desde su propia sustancia a poseer no solo la técnica, no solo su acento aislado, aquí y allá,

25 CHACÓN, J. A., «Juan Carlos Lázaro, en el camino», en *Diario 16, Guía de Sevilla*, núm. 120, 21-27-IX-1990.

26 Declaraciones hechas en GARCÍA, L., «La aventura pictórica de Juan Carlos Lázaro», en *Revista de Ocio. Guía de Sevilla*, núm. 176, V año, 21-27-IX-1990.

27 LORENTE, M., «Lázaro: Imágenes encontradas», en *ABC*, 27-IX-1990.

28 CASTRO, M., «Lázaro, la consistencia de lo irreal», en *El Correo de Andalucía*, 26-IX-1990.

sino también su mundo»²⁹. Sin todo esto no se entendería su concepción de esa realidad diferente que comenzó a plasmar en sus trabajos a partir de 1995; no podría modificarla mentalmente para establecer su propia noción sobre la representación. Emprendió el camino señalado por Bonifacio Lázaro cuando le aconsejó que no se precipitara en su maduración ya que contaba con dos conceptos fundamentales para ello, el espíritu creativo y el orden de la razón³⁰.

*Juan Carlos Lázaro debe remansarse, tomar nuevo aliento e inspiraciones nuevas; quitarse cuanto de lastre la retiene, cuanto de herencia la hace aún reconocible... tener su sentido y su finalidad y ahondar más en lo desconocido*³¹.

Continuó, pues, su trayectoria que no dejó de ser en este momento experimental, aunque la visceralidad fue disminuyendo para dar paso a una pintura más sosegada, una pintura despojada de todo lo accesorio y ligada a otras vivencias. La luz, los matices cromáticos y cierto ascetismo –por su parquedad y su despojamiento³²–, intuido en esas imágenes para reflexionar, le condujeron a introducirse en un terreno puramente pictórico. En este campo es donde las «presencias figurativas» centraron su trabajo y donde la «la luz matiza cuerpos y espacios... [creando] reverberaciones, resonancias, fluctuaciones... intensidad poética»³³. Según un escrito suyo fechado en julio de 1996 nos desentrañó cómo afrontaba esta nueva etapa:

*En la mayor parte de la superficie donde dibujo no hay nada representado, solo relaciones de formas, de tonos, que han de funcionar por sí mismas para conseguir crear un espacio particular. Pongo el acento... en lo que es propio y particular al lenguaje del dibujo y no en el tema... los dibujos están desnudos de elementos temáticos en su composición para evitar interferencia... me doy cuenta de porqué me gustan los espacios vacíos... No intento reproducir ninguna textura de la naturaleza, ni crear una obra táctil con los efectos del claroscuro, lo que me gusta son esas calidades que van surgiendo... Trabajo mucho por intuición... pero luego me gusta reflexionar sobre lo que va apareciendo*³⁴.

La complejidad al utilizar los colores, con una gama cada vez más reducida, la aparente simplicidad de sus imágenes o el desvanecimiento de sus composiciones le hicieron evolucionar, le determinaron para aprehender ese único instante que parece reflejar la eternidad a tenor de atrapar el tiempo en su discurrir³⁵. La anécdota pasó a un segundo plano



Personas alienadas, 1992. Impresión en imprenta, 66 x 54 cm.

29 MUÑOZ, R., «Soberbio dramatismo», en *El Correo de Andalucía*, 26-IX-1990.

30 LÁZARO LOZANO, B., «Imágenes encontradas», en *Imágenes encontradas, opus cit.*, s. p.

31 PÉREZ REVIRIEGO, M., «Juan Carlos Lázaro: entre lo desconocido», en *Hoy*, 21-IX-1990.

32 BÓNET, J. M., «Juan Carlos Lázaro, en su apartada senda», *opus cit.*

33 VV. AA., *Plástica extremeña*, Fundación Caja Badajoz, Badajoz, 2008, p. 488.

34 LÁZARO, J. C., *A modo de notas, sobre las imágenes inéditas*, texto de dos páginas mecanografiadas, fechadas en julio de 1996.

35 CANO RAMOS, J., «Siempre sombras de las formas», en *Juan Carlos Lázaro. Pintura y dibujo 2000-2008*, Casa de Cultura Don Benito-Sala Antonio Machado de Leganés, Madrid, 2009, pp. 9-12.

y no le interesó lo narrativo, fue mucho más allá. Dirigió sus pasos hacia el acto pictórico, a relacionar materia y forma, luz y color, a comprometerse con un «lenguaje esencial»³⁶ para desarrollar solamente la idea³⁷; una concepción más plástica que literaria muy bien hilvanada en los diversos textos teóricos escritos por él; una literatura que constituye una fuente de primer orden a la hora de enfrentarnos con sus cuadros.

Y estos dos extremos sin conexión alguna, el de la relación espacial y el del compromiso, en los que se ha ido fraguando la obra de Juan Carlos Lázaro le sirvieron, sin lugar a duda, para afrontar un periodo de mayor madurez a partir de mediados los años noventa; una etapa que se vislumbró en *Imágenes dibujadas*, exposición celebrada en la galería de Fernando Serrano en Moguer. El silencio, lo imperceptible, lo intemporal, lo tenue

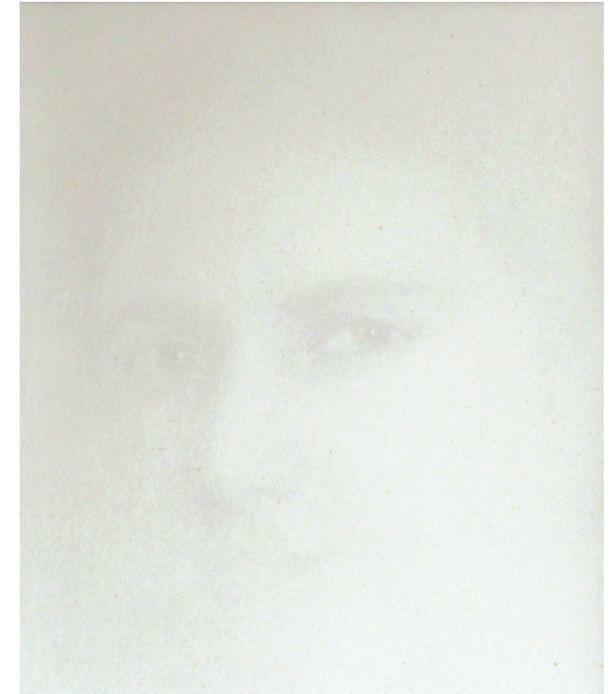
fueron los componentes que escenificaron sus retratos y bodegones con un gran dominio del dibujo: «Imágenes leves, vaporosas y transparentes, casi invisibles... dibujos delicadamente inmateriales... conservan el sosiego de la contemplación... Las líneas que traza el artista no se aprecian», dice Mar Riobos al hablar de la obra mostrada³⁸. Es como si los personajes y objetos «vivieran una historia al margen, irreal en su realismo», como recalca Enrique Montenegro³⁹. Y así hacia 1994 volvió al lenguaje formal que dejó en 1989 tras experimentar diferentes opciones:

*El dibujo es un lenguaje con su sintaxis propia y de cómo se usen... sus componentes (el tono, la luz, el espacio, la composición...) dependerá que haya intensidad, naturalidad*⁴⁰.

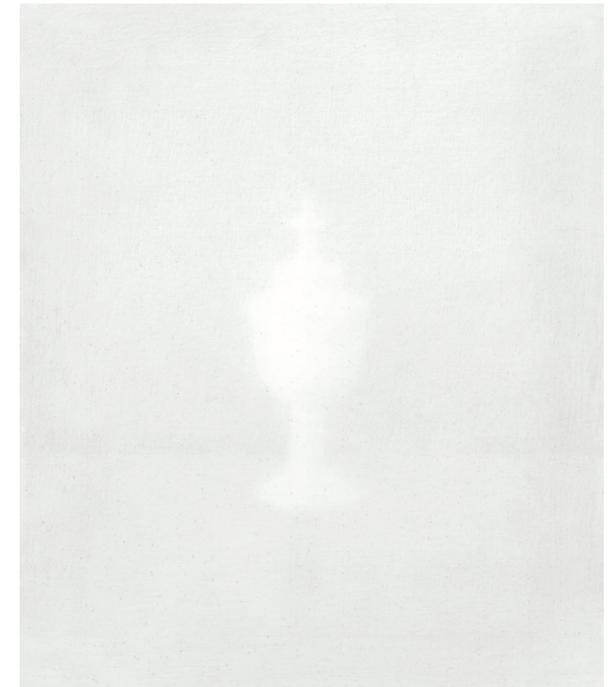


Su objetivo fue aprehender un único instante, atrapar el tiempo en su discurrir, como se aprecia en *Dibujo*, 1998. Lápiz de grafito sobre papel pegado sobre cartón, 72,4 x 50,3 cm.

- 36 LÁZARO, J. C., «Reflexión», en *Juan Carlos Lázaro. En torno a un temperamento obedecido, opus cit.*, s. p.
- 37 LÁZARO, J. C., «Pintura antes que objetos», en *Qazris, opus cit.*
- 38 RIOLOBOS, M., «La belleza de la levedad», en *Fernando Serrano*, núm. 15, noviembre-diciembre, 1996.
- 39 MONTENEGRO, E., «Dibujos de Juan Carlos Lázaro en Moguer», en *Huelva Información*, 25-XI-1996.
- 40 GALVÁN LEÓN, I. M., «Entrevista a Juan Carlos Lázaro con motivo de la exposición *Imágenes dibujadas*», en *Fernando Serrano, opus cit.*



Dibujo, 1999. Lápiz sobre papel, 17,2 x 15 cm



La anécdota pasó a un segundo plano y no le interesó lo narrativo, *Dibujo*, 2000. Lápiz de grafito sobre cartón, 43,6 x 36 cm.

Entre la mera representación y el lirismo (1990-2005)



Pintura ref. 75, 2001.
Óleo sobre tabla, 60 x 72 cm.

A lo largo de los años noventa, los intereses de Juan Carlos Lázaro se centraron en el estudio del espacio pictórico y la manera de abordar la noción de representación. Fue una etapa que tomó como referencias a teóricos y artistas que investigaron sobre la pintura y las sugerencias que encierra; un tiempo en el que la apariencia, la realidad y la mirada se entrecruzaron con la finalidad de presentarnos los vestigios de aquella figuración en la que militó a través de recurrir a una estructura fina para armar sus cuadros.

Y con este planteamiento pretendió huir de los estereotipos en los que se envuelve a la pintura figurativa, haciendo de la sencillez y la luz los ejes sobre los que gira su idea plástica. Hombre, naturaleza y orden se convirtieron en la base de su pintura para alejarse de las servidumbres anteriores y así «personalizarse»⁴¹. Indudablemente su estancia en Angera, Italia, fue el detonante para encauzar su trayectoria. El dibujo, como apuntó en 1990 Antonio Zoido, fue «la piedra angular de toda su pintura» y en este momento volcó casi todo su esfuerzo en la reflexión dejando en un segundo plano la provocación, el «esoterismo doloroso» o la «impronta vitalista y dinámica» por la que discurre su modo de entender el arte⁴². Así lo mostró en la galería Alfama en 1998 siguiendo el consejo del crítico pacense al recomendarle que las etapas no se podían quemar tan deprisa. Su oficio y su personalidad quedaron perfectamente definidos con un dibujo de trazo riguroso, a través de los juegos de sombras y la calidez y armonía en los tonos⁴³: esa transformación tonal a la que sometió su paleta para vertebrar el espacio, la influencia de Giorgio Morandi, su estudio detallado sobre los grabados de Alberto Durero y la lectura pausada de Vasili Kandinsky le hicieron alejarse de cualquier virtuosismo, de ideas ajenas al hecho pictórico. Centró su labor en ese concepto que sobrepasa la mera representación⁴⁴, saliéndose de esa pintura al uso y ajustando su trayectoria a su realidad⁴⁵.

Una labor definida por él mismo en el díptico impreso para esa ocasión como no descriptiva, ni narrativa, ni decorativa, sin referentes externos, sin virtuosismo ni entretenimientos fáciles. Solo entendida como dibujos en su estado puro, hechos por una necesidad de expresión, con una finalidad de comunicación en los que apenas se insinúan formas debido a la ingravidez que poseen y a la disolución a la que se ven sometidas:

No quiero contar nada con los temas. No quiero distraer al espectador narrándole historias, ni engañarlo representando con detalle una escena

41 MUÑOZ, R., «Lázaro... homenaje a la mirada», en *Diario de Sevilla*, 26-XI-1996.

42 ZOIDO, A., «La vocación imparable en Juan Carlos Lázaro», en *Hoy*, 15-III-1990.

43 ANTOLÍN PAZ, M., «El eterno misterio del dibujo», en *Juan Carlos Lázaro*, galería Alfama, Madrid, 1998, s. p.

44 LÁZARO, J. C., «Paseo por la pintura, 1983-2003», en *Juan Carlos Lázaro. Paseo por la pintura*, Institución Cultural El Brocense, Diputación Provincial, Cáceres, 2004, s. p.

45 LEBRATO FUENTES, F., «La carrera de un frexnense: Juan Carlos Lázaro», en *La Fontanilla*, núm. 15, II época, abril, 1990.



Al iniciarse este milenio, el dibujo para Juan Carlos Lázaro trasciende su materialidad, sirviendo solo como una simple referencia figurativa, como se plasma en los lienzos y tablas de estos primeros años del siglo. *Pintura ref. 67*, 2001. Óleo sobre tabla, 46 x 55 cm.

real, ni entretenerle con otros añadidos, simbólicos, alegóricos... ajenos al hecho estrictamente pictórico. Lo que quiero es ampliar la resonancia de la propia pintura al máximo... para transmitir sensaciones⁴⁶...

Juan Carlos Lázaro lo que comprendió en ese momento fue cómo la invención plástica es todo un proceso de investigación pausado, de análisis minucioso y de construcción de las formas esenciales para ofrecerla a la vista de cualquier observador. Una experiencia privada que nos aproxima a la idea moderna del significado al conjugar lo estrictamente óptico con ese carácter «internista» que poseen sus cuadros. O sugerirnos lo que Rudolf Arnheim denominó «*visual thinking*» o «pensamiento visual», donde se distingue claramente una estructura superficial y otra profunda⁴⁷ para acabar reduciendo todas las cosas a su sustancia basándose en la vibración de la pincelada y en la armonía. Su intención no fue otra que aquella que estuvo guiada por un «afán descifrado»⁴⁸. Y, como los pintores chinos, Juan Carlos Lázaro estableció «modificaciones» para aprehender el mundo mucho más allá de sus propios trazos, como si los objetos se hallasen en transición al destacar las sutiles pinceladas, como si la penumbra lo invadiese todo neutralizándolo, como si pintara su disolución:

La presencia se diluye y es atravesada por la ausencia. Las cosas ya no se imponen, ni se exponen; el pintor pinta el mundo emergiendo-sumer-

- 46 LÁZARO, J. C., texto para la exposición en la Sala del Colegio Oficial de Arquitectos de Extremadura, Badajoz, 1998; LÁZARO, J. C., «En el interior de la pintura», en *Juan Carlos Lázaro*, galería Luis Gurriarán, Madrid, 2001, s. p.
 47 Véase PARIS, J., *Miroirs, Sommeil, Soleil, Espaces*, Galilée, París, 1973, p. 18.
 48 ZOIDO, A., «Singular albura de Juan Carlos Lázaro», en *Hoy*, 26-VI-1998.

giéndose y no en su quietud; lo pinta saliendo de la confusión original o volviendo a sumirse en ella de acuerdo con la gran alternancia que la hace existir...⁴⁹

O, dicho de otro modo, aunque el anti-arte no quepa en su concepción:

...las imágenes desdibujadas del pintor Juan Carlos Lázaro. Nuestro recorrido plantea un primer acercamiento al nuevo orden surgido en la Modernidad, en parte, determinado por el Anti-arte: la irrupción del mismo hace desaparecer los límites para construir el objeto⁵⁰.

O, aún más allá:

... la durée est chose réelle pour la conscience qui en conserve la trace, et l'on ne saurait parler ici de conditions identiques, parce que le même moment ne se présente pas deux fois⁵¹...

En este sentido basó la validez de sus creaciones en la propia belleza, no en su utilidad. Esta reflexión la fundamentó en la distinción que hizo entre el proceso, el valor plástico y el tema, a sabiendas de que el dibujo trasciende su materialidad ya que si no es así solo serviría como una simple referencia figurativa. Y a sabiendas de que este realismo se basa en cómo la luz y las sombras superan lo estrictamente formal:



Pintura ref. 94, 2002-03. Óleo sobre tabla, 65 x 81 cm.

- 49 JULLIEN, F., *La gran imagen no tiene forma*, Alpha Decay, Barcelona, 2008, pp. 19-21.
 50 LARA-BARRANCO, P. y MOLINA GONZÁLEZ, J. L., *opus cit.*
 51 BERGSON, H., *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Presses Universitaires de France, París, 1993, p. 150.



Pintura ref. 137, 2003.
Óleo sobre tabla, 33 x 41 cm.

Ahora ya podemos hablar de la ternura, de un modo dibujístico leve, casi inmaterial; de unos espacios empañados apenas, apenas insistidos, como si no quisiera el artista violentar en demasiada la blanca, misteriosa, inocencia del papel no estrenado⁵².

Su pintura de esta manera se hizo sugerencia, como se pudo ver en la galería Alfama en noviembre de 1998, al recurrir a formas desvaídas para conformar las imágenes; es como si se tratase de reconstruir una representación haciéndolo «al revés, donde el fondo resulta ser gris y la forma dibujada blanca, dibujos en los que se ha creado una atmósfera, una niebla, un paisaje sobrenatural... con invisibles trazos». Procuró que su trabajo se centrara en la idea de transformar y situar la escena «en medio de la nada inmensa»⁵³ con la finalidad de hacer reflexionar al espectador y de saber que cualquier conocimiento requiere un esfuerzo. Fue una época en la que en sus cuadros parecía que faltaba algo y, sin embargo, alrededor de esa «carencia» Juan Carlos Lázaro fue construyendo el relato que nos quería presentar⁵⁴:

Soy un simple intérprete, uno más de la realidad... reduzco el tema al mínimo, que no cuente nada... Creo en las posibilidades que tiene la propia pintura. En encontrar una relaciones inéditas a sus elementos de lenguaje⁵⁵...

52 PÉREZ REVIRIEGO, M., «Dibujadas imágenes de un tiempo», crítica escrita para el periódico *Hoy* con motivo de su exposición en la galería Fernando Serrano, 1996, inédito.

53 RUBIO NOMBLOT, J., «Imágenes espectrales de Juan Carlos Lázaro», en *El Punto de las Artes*, núm. 505, 6-12-XI-1998.

54 RIOLOBOS, M., «Pinturas», en *Odiel Información*, 28-X-2000.

55 Juan Carlos Lázaro escribió este texto para el catálogo de su exposición en la galería Luis Gurriarán, Madrid, 2001.



Pintura ref. 170, 2004.
Óleo sobre lienzo, 38 x 46 cm.



Pintura ref. 156, 2004.
Óleo sobre lienzo, 54 x 65 cm.

Renunció para ello, como señala Hannah Arendt, a la idea de atrapar, de apropiarse, de asimilar. Solo persiguió que el objeto representado continuase siendo «sí-mismo», que encarnase ese afán de superación que Otto Rank otorga a los artistas basándose en las teorías de Alfred Adler, la de hallar la esencialidad desencadenada en su estancia italiana entre 1994 y 1995, la de saber utilizar todos los elementos para crear, siguiendo a Vasili Kandinsky, un *objeto de resonancia interior pictórica* que se llama imagen. Dos puntos de vista, el material y el espiritual, que parecieron no estar reñidos en los planteamientos⁵⁶ de esos años. En octubre de 1999 Juan Carlos Lázaro escribía: «...que sea la propia pintura la que otorgue sentido y contenido al cuadro... que la identidad de lo elaborado no está en la voluntad de representación, sino en crear una sugerencia poética...[donde] el tema es ajeno a la pintura en sí»⁵⁷.



Francisco Boreas, *La fleur rouge*, 1962.

Indudablemente esta reflexión le condujo y nos conduce a Francisco Boreas. A esa conquista de la «visión sintética de la pintura», a ese interés por «tomar caminos más íntimos y modestos... despojándose de todo artificio, de todo espíritu de demostración exterior forzada... [buscando] desesperadamente el secreto de la pintura, su sentimiento... la pintura no se podía salvar más que por ella misma... conociéndola en toda su simplicidad... adentrándose valientemente en lo desconocido... librándose de la presencia de las cosas y expresar su sentimiento... Los detalles se usan a medida de sus necesidades de evocación»⁵⁸.

Esta negativa del objeto que se traza en la obra se tradujo en una defensa de las marcas que se han dejado en el lienzo o la tabla para que su «materialidad» se transforme en «esencia aérea», en aquello que no se puede aprehender y que «traduce las vibraciones, la profundidad o resonancias íntimas» del aire, de la luz o del ambiente⁵⁹. Se buscó una unidad en el plano donde la luz se diluyera por toda la superficie, dejando patente la influencia y la admiración que Juan Carlos Lázaro ha sentido siempre por Henri Matisse que, en el fondo, no es más que una liberación de las formas que se inscriben en un espacio y se transforman en puras sensaciones. O dicho de otro modo por el propio Efstratios Tériade en 1927 y referido a Francisco Boreas:

*Son point de départ est l'idée plastique [...]
Cette idée consiste le plus souvent dans le parti à tirer de l'opposition,
du contraste de deux ou plusieurs éléments plastiques, allogènes et qui
diffèrent soit par la couleur, soit par la matière, soit par la consistance...
soit enfin par leur nature*⁶⁰...

Y anotado por el propio Juan Carlos Lázaro en sus escritos referidos a teorizar sobre su pintura, a conformar esa otra realidad, la plástica, con sus colores y formas a través de la luz, el espacio, el gesto y el tono, a poner su

56 BAUMAN, Z., *Arte, ¿líquido?*, Sequitur, Madrid, 2007, p. 16-17.

57 LÁZARO, J. C., «Dentro de la pintura (Indicaciones útiles sobre mi trabajo)», escrito a mano, fechado en octubre de 1999, sin paginar. Cfr. GARCÍA RUBIO, A. M., «Boreas esencial, exposición antológica 1926-1971», en *Correo del Arte*, núm. 153, noviembre, 1999.

58 TÉRIADE, E., «Le développement de l'oeuvre de Borès», en *Cahiers d'Art*, núm. 2, 6ème année, 1931.

59 *Ibidem*.

60 TÉRIADE, E., «Francisco Boreas», en *Cahiers d'Art*, núm. 3, 2ème année, 1927.

«pintura al servicio del fin que le es inherente a sí misma», hacía así, alusión en uno de sus textos:

*El tema que aparece representado, lo está con unas formas disueltas y un color contenido, «esencializando» ambos, evitando lo aparente y lo superfluo. En estos cuadros no se describe nada, ni se narra nada, ni se denuncia nada, ni se refleja nada de la realidad visible. Solo pretendo que resulten sugerentes. Los objetos que tomo como punto de partida son un pretexto para sugerir con la pintura... la pintura con valor propio, la pintura en sí misma... es el tema real de mis cuadros*⁶¹.

En 2003 volvía a insistir en ello bajo este tenor a la hora de hablar del espacio pictórico, de sus formas casi geométricas y de sus volúmenes extremadamente discretos dentro de un cromatismo blanquecino que sugiere al ofrecer una resistencia visible a nuestra mirada. Su obra se fue haciendo ligera, se fue identificando con él y no fue deudora de casi nadie:

*Para conseguir mis fines, necesito alejar el objeto aún más de su realidad física para hacer esta otra realidad, donde el tono y la luz son los elementos compositivos principales, el color contenido, la claridad, el orden, las formas calmadas, depuradas de sus detalles descriptivos y circunstanciales, para hacerlas más sencillas y permanentes*⁶²...

Todas estas apreciaciones que ha venido reflejando en sus escritos, como si fuese un diario, se vieron materializadas de manera más contundente a partir de ese año 2003, con la exposición realizada en Trigueros. En esta muestra se hizo patente cómo «el espíritu y el lenguaje de Juan Carlos Lázaro está más cerca de una abstracción minimalista y esencial que de cualquier figuración lírica. Todo lo reduce a color, luz, formas, tonalidades, equilibrio, composición... Los avances son casi imperceptibles... [evitando] la extrema planitud de los campos cromáticos con efectos lumínicos... [y potenciando] la memoria del espectador»⁶³, una «memoria no solo ocular» que Tomás Paredes nos dice que debemos despertar⁶⁴. Esta postura se acentuó cuando celebró en 2004 en la Sala El Brocense de Cáceres la exposición *Paseo por la pintura 1983-2003* y nos mostró cómo ha ido revisando a lo largo de su trayectoria parte de sus propósitos; un viaje repleto de referencias glosadas por Juan Manuel Bonet en su texto, titulado *Juan Carlos Lázaro, pintor sin adjetivos*, al mencionar las lecturas que ha hecho de las distintas argumentaciones teóricas de unos y de otros, desde Pierre Bonnard hasta Antonio Quirós o desde Vasili Kandinsky a Philip Guston⁶⁵. Se materializó de manera palpable esa ausencia narrativa en sus cuadros con el fin de llegar a lo absoluto, a una certeza pictórica, a desprenderse de lo



Catálogo *Paseo por la pintura*, 1983-2003, perteneciente a la exposición realizada en la Sala El Brocense, Cáceres, en 2004.

61 LÁZARO, J. C., «Dentro de la pintura (Indicaciones útiles sobre mi trabajo)», *opus cit.*

62 LÁZARO, J. C., «Dejar a la propia pintura sola, en silencio», texto inédito para la exposición en la galería Fernando Serrano, abril de 2003.

63 TORRE AMERIGHI, I. de la, «Juan C. Lázaro», en *ABC*, 12-IV-2003.

64 PAREDES, T., «Metafísico frexnense», *opus cit.*

65 BONET, J. M., «Juan Carlos Lázaro, pintor sin adjetivos», en *Juan Carlos Lázaro. Pinturas y Dibujos*, galería Birimbao, Sevilla, 2008, s. p.

accesorio y dejar claro que ese «absoluto es lo permanente, lo inmarcesible, aun transitando por sendas infinitesimales... donde la contención puede generar una comunicación más efectiva»⁶⁶.



Sin título, obra pintada por Antonio Quirós.

De esta manera y desarrollando esas referencias dadas, indagó sobre esa apariencia tranquila de Pierre Bonnard que se antoja compleja al estar extremadamente matizada, donde el lirismo se tiñe de cierta melancolía, de una sensación de ensoñación. A ella añadió la evocación que, con una pintura silenciosa, nos depara cierta soledad y, a veces, abandono, como ya lo hiciera Antonio Quirós. Y sumó la mirada de Philip Guston cuando representaba esa naturaleza de la existencia con gran libertad; una libertad a la hora de enfrentarse al lienzo que, como Vasili Kandinsky en *De lo espiritual en el arte*, origina en nosotros los espectadores multitud de emociones; impresiones que no son «una entidad descriptible, un estado fingido», algo que pretende encontrar un forma y unas circunstancias que conformen una unidad, sino «une totalité affective qui fait tache d'huile sur l'ensemble du comportement et ne cesse de se modifier à tout instant chaque foi que le rapport au monde se transforme, que les interlocuteurs changent»⁶⁷. Esto es, fue desde el gusto por las sensaciones hasta casi la deformación de una realidad despojada de cualquier sentimiento o desde la transmisión de una emoción hasta encajar en su trabajo lo sublime al convertir su pintura en un desnudo de la realidad que, como un misterio o como una mirada furtiva, apenas se intuye. Y lo hizo al transformarse en la esencia que quiere encontrar equivalentes en otros lenguajes ajenos, quizá, a la propia pintura, disipando la distancia entre el objeto y nuestra mirada, interviniendo en la interacción para que esta no pare, para que sirva de «inductor del cambio», para convertirla en «una experiencia emocional»⁶⁸:

La merma o ausencia de peso se acentúa por la voluntaria ignorancia de los valores estereométricos que han obsesionado tradicionalmente a la pintura occidental, pero la visión sísmica del «ukiyo-e», esa aparente levitación del pintor, que arrastra en su vuelo todo lo que ve, sobrepasa el ámbito de las estampas xilográficas del siglo XIX para constituirse en visión característica de la pintura japonesa y de cierta pintura china. Constituye un modo de ver y no tan solo un recurso técnico»⁶⁹.

Con este bagaje, al mediar la década de los años noventa, como hemos señalado más arriba, inició su propia «experiencia estética» para llegar a la esencia de la pintura, a esa «senda de progresiva retracción expresiva hasta el inaudito límite de fijar la visibilidad en el extremo canto de luz de lo invisible», como muy bien expresó Francisco Calvo Serraller, o como nos recuerda Juan Manuel Bonet al hablar de una «reconciliación» con la perceptibilidad, con lo tangible⁷⁰. Esto es, en el centro de su pensamiento plástico comenzó

a gravitar un arte reflexivo, en el que la composición adquirió un valor relevante. Su pintura atendió a un «interior pensativo», a una obra sincera en la que prevalece lo sustantivo y el valor pictórico⁷¹. La realidad, mirada desde un extremo distante y entendida de esta manera, no fue más que un recurso para expresar dónde se halla el trabajo de pintar. Como él mismo escribió en 1990, la pintura se convirtió en una continua «provocación» entre su instinto y el lienzo⁷² con la finalidad de entregarse firmemente a la imaginación creadora. Una actitud elogiada frente la deriva anunciada por Wladimir Weidlé en su interesante libro publicado en 1936 *Les abeilles d'Aristée. Essai sur le destin actuel des lettres et des arts*, cuando avisó del agotamiento formal del hecho creativo reseñado por Harmodio Puello Pérez en 1952:

...el escritor no debe renunciar a la ficción y a la creación de mundos imaginarios, porque iría a la caza del arte pidiéndole únicamente su propia imagen y se aislaría del mundo de los demás, porque ese mundo solo existiría en función de su yo»⁷³...

En su afán de desmaterialización, Juan Carlos Lázaro consiguió liberar la pintura de determinadas condiciones espaciales al recluirse en una «figuración evocativa»⁷⁴, fruto de esa «intemporalidad» que aprehendió en Italia y le condujo a una pintura «cuyo poder no reside en la posibilidad de ser mirada, sino en la latencia de ser vista»⁷⁵. Así lo describía en 1995 en un texto titulado *En el silencio*, al recorrer el lago Maggiore y sus paisajes con niebla: «donde ni la textura ni el color de sus componentes, tierra, árboles y cielo, aparecen... donde todo está continuamente flotando... el color gris, delicado y diverso, lo envuelve todo, lo hace todo, lo es todo... el paisaje cobra un aspecto irreal...». Dicho de otro modo, Juan Carlos Lázaro logró que los temas que fue tratando, paisajes, bodegones y retratos, mantuviesen «la dignidad de estar inmóviles» en esos cuadros que parecen blancos y solo se ven los matices si se prolonga la mirada⁷⁶. Como él mismo señaló en *Pintura antes que objetos* sintió la necesidad de vaciar el cuadro y llegar a lo que se ha denominado «grado cero de enunciación»⁷⁷ ya revelado por Francisco Lebrato en 1989 cuando hablaba de esos «deseos de esquemas sublimados hacia Ortega Muñoz», de la búsqueda incesante de la simplificación:

Ocultar, esconder ciertas cuestiones para hacer aparecer otras... reducir el ruido temático casi al mínimo... una manera de pintar, de poca presencia... para dar protagonismo a otra voz menos estentórea, menos epidérmica y engañosa, y sí más recóndita y oculta: la de la propia pin-

66 TORRE AMERIGHI, I. de la, *opus cit.*

67 BRETON, D. Le, *Les passions ordinaires. Antropologie des émotions*, Armand Colin, París, pp. 125-126.

68 *Ibidem*, pp. 171-186.

69 GONZÁLEZ GARCÍA, A., «El abanico de Madame Bonnard», en *Bonnard*, Fundación Juan March, Madrid, 1983.

70 CALVO SERRALLER, F., «El canto de la luz», en *Juan Carlos Lázaro*, galería Gurriarán, Madrid,

2007, s. p.; BONET, J. M., «Juan Carlos Lázaro, en su apartada senda», *opus cit.*

71 CARRASCO PEDRERO, M., «La percepción del espíritu», en *Hoy*, 6-V-2003.

72 LÁZARO, J. C., «La pintura como provocación o lo impredecible en la pintura», en *Imágenes encontradas, opus cit.*, s. p.

73 PUELLO PÉREZ, H., «Ensayo sobre el destino actual de las letras y las artes por Wladimir Weidlé», en *Revista UPB*, vol. 17, núm. 65, 1952.

74 PALLARÉS, C., «Juan Carlos Lázaro en la contemporaneidad», *opus cit.*

75 ALONSO MOLINA, O., «Las cosas (se) aparecen», *Qazris*, núm. 23, 2005.

76 «Encore ces thèmes ont-il la décence d'être immobiles», véase en PARIS, J., *L'espace et le regard*, Seuil, París, 1965, p. 296 y texto de Juan Carlos Lázaro, fechado en 1995.

77 ALONSO MOLINA, O., «Las cosas (se) aparecen», *opus cit.*

*tura sola, en silencio... Desnudar los objetos, aligerarlos de excesos... buscar imágenes más permanentes... ampliar la resonancia de la propia pintura... concentrar la atención en la pintura... no distraer ni entretener... Quiero representar lo justo*⁷⁸...



Albert Ràfols-Casamada, *Civitas Aurea*, 1990. Colección particular de Murcia.

Juan Carlos Lázaro, al igual que Ràfols-Casamada, dedujo con amplitud de miras que la pintura no es sino «una aventura cromática y arquitectónica» que se debate entre cierto «clasicismo» y cierta «sorpresa», entre «la contención y el rapto», entre la inocencia y la sagacidad y cuyo «proyecto estético radica en la mirada, con la que el ser se proyecta en el mundo, o, dicho con más precisión, con la que decanta una realidad exterior que traspone una realidad interior, difusa, inarticulada y musical. *Ver es sentir*, afirma en uno de sus aforismos; y en otro: *Sin pensar, solo mirando*⁷⁹. Esto es, nuestro pintor con una técnica exquisita –que sitúa su obra entre la figuración y la abstracción– nos va desvelando, como dice Carmen Pallarés en el *Diccionario de artistas de ARCO' 03*, poco a poco el espíritu que sobrevuela sus cuadros, tratando de explicarnos la idea que rige su proceso creador, aunque sea íntima o indescifrable:

*Ràfols Casamada se serveix del quotidià com a tema preferent de la seva poesia, o, almenys, com a element que en sustenta l'arquitectura. Això no obstant, aquesta quotidianitat no sol fer acte de presència més que com a pretext per a posar en moviment la capacitat de reflexió del poeta. És a dir, doncs, que, si bé la poesia de Ràfols Casamada s'origina en el quotidià i se'n serveix com a referent, la seva funció primordial se situa en un altre pla, que no per aparentment allunyat deixa d'ésser conseqüència de l'anterior*⁸⁰.

De este modo, en el año 2003, cuando expuso en la galería onubense Fernando Serrano, Juan Carlos Lázaro presentó una pintura calificada de sosegada y silente, carente de datos, sin afán narrativo. Su interés se fijó en representar un espacio sin demasiados artificios, sin apenas referencias, donde la luz, la forma y la composición conformasen la estructura de esa naturaleza despojada que nos quiere mostrar un vacío infinito, que se funde la noción de lo inmaterial⁸¹ hasta tal punto que los cuadros carecen de títulos. Siguió en la exposición que se celebró en 2004, en la galería madrileña Luis Gurriarán, el camino que se trazó en 1987 al hacerse eco del pensamiento de Philip Guston de expresar algo distinto que solo se puede apreciar con el tiempo ya que:

...con el tiempo se descubren formas y colores, sensaciones y luces, aromas y texturas y un sentimiento sutil del espacio donde a través del tiempo se experimenta lo atemporal... el estrés termina por inmunizar... la capacidad de observar. En las obras de Lázaro aparecen centrifugados

78 LÁZARO, J. C., «Dejar a la propia pintura sola, en silencio», *opus cit.*
79 <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/libros/el-asombro-la-mirada-convergencia-textos-albert-rafols-casamada> [consulta, 8 de marzo, 2019].
80 MARTÍ I POL, M., «Paranys i raons en Albert Ràfols-Casamada», en *Reduccions*, núm. 13, 1981.
81 GARCÍA RUBÍ, A., «Juan Carlos Lázaro, abstracciones de color», en *El Punto de las Artes*, núm. 697, 2-8-V-2003.



*por la luz, bodegones sencillos en la forma, pero altamente sutiles en su capacidad para despertar sensaciones*⁸²...

Por ello reclamó una pintura que valiera por sí misma, desde adentro, sin suposiciones que nos despisten: «En los cuadros de Juan Carlos Lázaro no hay tema ni motivo que no sea la pintura misma... un camino de búsqueda del sentido de la pintura»⁸³. Es como declaraba en abril de 2006, al hilo de su exposición en La Cinoja de Pilar Molinos, «un ensimismamiento en lo específicamente pictórico... un desnudar la pintura para hacerla visible y audible para dejarla *sola* y en *silencio* con lo que únicamente le es esencial e inherente a su propia naturaleza: con los colores y sus relaciones que es lo sustantivo». Estamos, pues, en un momento crucial de su trayectoria donde primó lo puramente pictórico, la sensación de lo experimental, el descubrir, según su escrito datado en 2005, *Yo solo pinto para decir, para contar cosas con la pintura*, nuevos mundos que expresasen lo que el lenguaje no puede por su contracción⁸⁴, que nos revelen algo distinto, «inesperado, no calculado,

A mitad de la primera década de este siglo, Juan Carlos Lázaro se halla en un momento crucial de su trayectoria, primando lo puramente pictórico, la sensación de lo experimental. *Pintura ref. 177*, 2005. Óleo sobre lienzo, 50 x 61 cm.

82 SOBISCH, P., «La pintura desde adentro», en *Guía del Ocio*, núm. 1502, Madrid, 24-30-IX-2004.
83 BARRERA, L., «El pintor Juan Carlos Lázaro reúne en Cáceres veinte años de creación», en *El Periódico Extremadura*, 7-III-2004.
84 «La pintura comienza su faena comunicativa donde el lenguaje concluye y se contrae, como un resorte, sobre su mudez para poder dispararse en la sugestión de inefabilidades. Una vez reconocida esta diferencia entre la expresión locuaz, palmaria, que es el hablar, y la expresión muda, reticente, que es la pintura, retrocedo a mi primera afirmación según la cual el cuadro existe solo como un conjunto de signos donde quedan perpetuadas intenciones. Por tanto, que ver un cuadro implica entenderlo, descubrir la intención de todas sus formas, o, lo que es igual, que contemplar una pintura no es solo cuestión de ojos, sino de interpretación.», ORTEGA Y GASSET, J., «La reviscencia de los cuadros», en *Obras Completas*, Tomo VIII (1958-1959), *Revista de Occidente*, Madrid, 1965.



Pintura ref. 162, 2005.
Óleo sobre lienzo, 38 x 46 cm.

encontrado... sin contaminaciones extrapictóricas». Una pintura por la que «el espectador [no] quede seducido por lo exterior permaneciendo en el tema, en las ideas, en las reflexiones...». Es, como lo ha descrito Óscar Fernández, *opacar la pintura*, esto es, silenciar la expresión y velar la mirada con el fin de que los observadores tengamos un papel activo, tal como quisieron los artistas del arte óptico en los años cincuenta y sesenta. Fue, como escribe Michel Hubert Lépicouché, empujar a la pintura hacia su desaparición, llevar al extremo de lo discernible, «una empresa pictórica»⁸⁵; despojar a los objetos de «todo lo que tienen de apariencia, lo que les da su peso y ocupa un lugar»⁸⁶:

*Un decidido propósito de ir desmaterializando la imagen hasta hacerla apenas perceptible a simple vista... [sus] imágenes parece que emergen, mientras se las contempla con detenimiento, de una nebulosa inicial. A medida que la retina acomoda la visión y el cerebro interpreta y recompone la imagen, ésta se hace carne... se propone recuperar un modo de encuentro con lo artístico... Este modelo es el del ritual del tiempo... dedicar a la obra el tiempo que ella marca... Lázaro encripta sus pinturas para absorber y atrapar con eficacia la mirada, tratando de modular una nueva temporalidad para ellas*⁸⁷.

En este sentido, toda su obra se convirtió en algo que requiere la misma existencia, en la huella que nos dejan los sucesos, en una evolución de la tradición

85 LÉPICOUCHE, M. H., «Juan Carlos Lázaro o la experiencia de los límites», en *Juan Carlos Lázaro*, La Cinoja, Fregenal de la Sierra, 2006.

86 ANDRÉS RUIZ, E., «Lo que queda en las tardes», *ABCD*, 21-27-VII-2007.

87 FERNÁNDEZ, O., «Opacar la pintura», en *Diario Córdoba*, 28-XII-2006.

pictórica barroca en la que Juan Carlos Lázaro se liberó del peso de la historia y se encarriló hacia el más puro lirismo. Aparecieron en el horizonte lecturas como la de Okakura Kakuzo y el modo de narrar desde una perspectiva personal y el sentido de la apreciación del arte; la idea, tan querida por Giorgio Morandi, de un arte al servicio de una obra que equivalga a lo que se siente; la poesía por ser poesía de Edgar Allan Poe; el afán de hacer algo que nos conmueva, como Mark Rothko; querer, al igual que Pierre Bonnard, hacer de cada cuadro un microcosmos; encontrar las razones de sus creaciones en él del mismo modo que Francisco Bores defendía; o el silencio como acierto que reclamaba el crítico Jacob Baal-Teshuva al hablar de las vanguardias:

*Y todo ¿para qué? Para alcanzar las orillas de una dimensión denostada en la actualidad: la belleza. Belleza silente, fugaz, fragmentada en instantes, que reside en las pequeñas cosas que nos rodean: un discreto jarrón, un cuenco desnudo, un caserón lejano... Todo imbuido de un halo de cálida y dorada transcendencia... un estado de consciencia definitivo en el que un creador es capaz de discernir la diferencia entre lo representado y el proceso de representación, entre el tema y la pintura en su pura extensión... La emoción jamás reside en el qué, sino en el cómo, y, más aún, en el por qué*⁸⁸.

Consecuentemente, como a Jean-Baptiste Siméon Chardin no le interesó en absoluto lo accesorio ni lo anecdótico, se distanció de todo aquello que sonara a pintoresquismo y centró su atención en lo estrictamente pictórico: la forma de los objetos, su materia y los reflejos de luz conformaron su verdad: Proust a este respecto escribió en *À la recherche du temps perdu* que «la vida cotidiana te encantará, una vez que habrás absorbido las pinturas de Chardin en unos pocos días, como una lección. Después de comprender la vida de sus pinturas, habrás descubierto la belleza de la vida». O expresado de otro modo en sus *Ensayos literarios (1891-1922)*, se hizo eco de la idea aquella de que en las obras del pintor francés «hasta las cosas sencillas pueden tener belleza». Una verdad que Juan Carlos Lázaro la comparó con la que Denis Diderot reclamaba a la pintura de su época en el salón de 1765:

*Même si Diderot poursuit sa «description» par «cet homme est le premier coloriste du Salon», il ne complète pas sa caractérisation de l'œuvre: rien sur la lumière, rien sur la couleur, comme si tout allait de soi. Pourtant, la magie est là. La lumière entoure et éclaire les objets, semblant passer derrière pour que le verre, à son tour, devienne source de lumière. Les couleurs sont naturelles, le fond est neutre, le décor, un simple banc de pierre: il n'y a aucun artifice. Comment Chardin a-t-il insufflé à ces objets inanimés une vie propre? Comment, dans ses natures mortes, Chardin dépasse-t-il la fonction purement décorative pour offrir au regard des œuvres invitantes à une réflexion sur la vie, sa finitude?*⁸⁹

88 TORRE AMERIGHI, I. de la, «Belleza silente», *ABCD*, 20-26-I-2007.

89 PALAU-GAZÉ, A. y ROLLAND, A., *Le goût de Diderot. La nature morte ou l'éveil des sens*, Service Educatif, DAAC, Académie de Montpellier, Montpellier, 2013.

El camino hacia la abstracción ponderada (2005-2012)



Tomó, en un periodo intermedio que va desde mediados de 2005 a 2012, un gusto por hacer de la luz un pilar de su pintura al deslizarse hacia el lirismo y donde el color fue desvaneciéndose merced al interés por buscar la esencia de los objetos o de los paisajes. *Dibujo N° 3*, 2005. Lápiz de grafito sobre papel pegado sobre cartón, 46,8 x 60,5 cm.

Partiendo de todas estas indagaciones en torno a la representación y a la búsqueda de una pintura más evocativa, al mediar la primera década del milenio, Juan Carlos Lázaro entró de lleno en el ámbito de la abstracción. Su pintura derivó hacia un lenguaje que contempló el concepto de silencio mediante una gama de color muy compleja y de una simplicidad aparente de la imagen. La resonancia, como recurso de suma importancia, fue ganando terreno para escapar de todo aquello que fuese visible, dejando «la representación, para hacer patente la presencia, ordenando el modo de sentir que orbita su orbe... de forma transparente y casi siempre ligada a una sensación de transparencia»⁹⁰.

Su pintura tomó como referencias seguras, en este periodo intermedio que va desde mediados de 2005 a 2012, un gusto por hacer de la luz un pilar de su sensibilidad al deslizarse hacia el lirismo donde la abstracción fue un hecho. El color fue desvaneciéndose merced al interés por buscar la esencia de los objetos o de los paisajes, merced a una deriva hacia campos más metafísicos que materializasen de algún modo la fugacidad de la existencia. Su pintura rozó el pensamiento aristotélico que distingue claramente entre lo que «la cosa es», la esencia, y el hecho de que «exista», entre posibilidad y realidad. He aquí donde radicó esta nueva manera de entender su pintura, descrita con acierto por Fernando Castro Flórez cuando habla de sus tonalidades metafísicas y su significativo lirismo, o cuando hace referencia a ese espacio velado donde flotan los objetos que nos sugiere una ensoñación, o cómo su obra trasciende los motivos para hacerse pintura, o cómo contrapone, de la manera más sorprendente que imaginemos, en una misma superficie la finitud del mundo en un instante eterno⁹¹; en ese instante porque esos objetos ya no están en el espacio sino en el tiempo. No fue más que un guiño a ese pensamiento proustiano en el que nos disgregamos en el tiempo y por el tiempo. Por esta razón sus obras, sobre todo los paisajes, no están «pintados *sur le motif*, por decirlo cezannianamente, sino elaborados en la memoria, en la soledad del estudio, un rasgo canejiano»⁹².

La depuración que llevó a cabo se tradujo, desde mediados de la primera década de este siglo, pues, en composiciones extremadamente delicadas que se «conciben de manera simultánea en la distancia y en la proximidad... en su directa contemplación... y en su apreciación del material difuminado sobre el soporte». Evanescencia, fugacidad (heracliteana), silencio, esbozo, referencias básicas, evocación o atmósfera⁹³, apariencias que se desmoronan⁹⁴, fueron nociones que no pueden ya desligarse de su trayectoria hasta que en 2015 hizo, de facto, una pintura que pasó de lo intangible a lo palpable, se hizo aún más sensorial que en 2013, cuando inició un nuevo periplo:

90 PAREDES, T., «Metafísico frexnense», *opus cit.*

91 CASTRO FLÓREZ, F., «Un purismo silencioso», en *Descubrir el Arte*, año IX, núm. 100, junio, 2007.

92 BONET, J. M., «Juan Carlos Lázaro, en su apartada senda», *opus cit.*

93 ALFONSO, C. de, «Juan Carlos Lázaro. Homenaje al dibujo, homenaje a la atmósfera», en *El Punto de las Artes*, núm. 878, 22-28-VI-2007; GÓMEZ VALVERDE, S., «El zumo de la esencia», en *Hoy*, 24-VI-2007.

94 PAREDES, T., «Metafísico frexnense», *opus cit.*



Dibujo N° 48, 2007.
Lápiz de grafito sobre papel pegado
sobre cartón, 47,5 x 67,5 cm.

Apenas presentado el color, dibujadas con absoluta pulcritud unas formas que se hacen etéreas... una pintura que termina bañando la obra con una suavidad extrema, permitiendo que sea el puro sentimiento, la sensibilidad del observador, la que termine de describir la pieza... [con] delicados trazos que se desvanecen ante la mirada⁹⁵.

Juan Manuel Bonet en el texto escrito para la exposición sevillana *Pinturas y dibujos*, en 2008, hacía referencia a la introducción de todas estas ideas acumuladas en la pintura de Juan Carlos Lázaro. Lo efímero se sobreentendiéndose en sus cuadros como una *categoría* que guarda una huella que a nuestros ojos, paradójicamente, no puede ser un vestigio, pero sí nos habla del tiempo, de lo transitorio, de nuestra condición temporal: «Parler de l'éphémère, c'est oser écrire [entiéndase en nuestro caso pintura] sur ce qui ne se donne pas comme objet à saisir par un observateur»⁹⁶. Este razonamiento de Frank Darwiche ha determinado, quizá, en la pintura de nuestro artista el que lo transitorio que él quiere representar en sus composiciones fuese lo que estructura, sin duda, un concepto del tiempo que poco -o nada- tiene que ver con la ciencia. Y sí se aproximó de manera inequívoca al problema de la «impermanencia», a construir nuestra mirada momento a momento, a un continuo surgir y desaparecer los objetos físicos en nuestra mente, a la fragilidad y, por qué no, a cierta melancolía, a la persistencia del recuerdo o del simulacro. O, yendo más allá, se puso en duda la consistencia interna de la propia materia representada, como si nos insistiese sobre «la precariedad de la realidad misma, sometida a interminables transformaciones... para que descubramos qué sentido de lo efímero anida en estas realidades... una suspicacia acerca de la consistencia o de

95 ROMERO, B., «Del arte, su sentido y contemplación», en *El Mundo*, 13-1-2007.
96 DARWICHE, F., «Introduction à une étude originelle de l'éphémère», en *Sciences humaines combinées*, <http://preo.u-bourgogne.fr/shc/index.php?id=92> [consulta, 3 de abril, 2019].

la solidez de los elementos que conforman la realidad... donde lo informe adquiere solidez»⁹⁷. Juan Carlos Lázaro en esa exposición sevillana en la galería Birimbao nos introdujo en esa realidad que no puede explicarse con imágenes, en la noción de lo real basada en la versión más platónica de Parménides donde lo «uno» es indecible. Y esta inefabilidad se halla en el centro de esa misma realidad, en cada perfil y en cada forma, para insinuarnos una belleza que, contrariamente, carece de contornos, pero sí posee una fuerza para hacernos partícipe de ella porque:

...lo que denominamos pura y escuetamente «forma» está en otro, pero en sí mismo carece de forma. Así, pues, está dotado de forma lo que participa de la Belleza, no la Belleza. Y es por eso que cuando se nombra la palabra «belleza», es preferible que me abstenga de representarte ante los ojos una forma determinada, para que no caigas de la Belleza en lo que recibe el nombre de «bello» en virtud de una participación desvaída⁹⁸.

Carlos Delgado contrapuso en la crítica que hizo al hilo de su exposición en la galería sevillana la idea de Jacques Lacan en *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* sobre el carácter pacificador del arte y la idea de exceso, de extremo, de Hal Foster en *El retorno de lo Real*. Esto es, se enfrentó a ese carácter pacificador que nos hace ver cómo «en el cuadro,



Pintura ref. 166, 2009.
Óleo sobre lienzo, 38 x 46 cm.

97 Véase la tesis doctoral de Romuald-Achille Mahop Ma Mahop, *Ontología del fuego: una hermenéutica de lo efímero en la poesía de Octavio Paz y José Emilio Pacheco*, leída en la Universidad Complutense de Madrid en el año 2012.
98 PLOTINO, *Enéadas*, VI 7.33.30-32, Editorial Gredos, Madrid, 1998, pp. 470-471. «Τὸ γὰρ ἕχνοσ τοῦ ἀμόρφου μορφῆ· τοῦτο γοῦν γεννᾷ τὴν μορφὴν» («lo engendrado carece de forma, aunque en otro sentido le impone una forma»).



Pintura ref. 140, 2010.
Óleo sobre tabla, 38 x 46 cm.

siempre se manifiesta algo de la mirada» con la sobrerrepresentación a la que asistimos en estos tiempos, en los que la demasia se convierte en una lacra y el ver mucho en ver nada:

Su pintura configura, en su conjunto, un universo de preguntas constantes... llega hasta nosotros como en sordina, para mostrarse finalmente desvestidas de cualquier tipo de retoricismo, sintéticas y misteriosas, pinturas para ser contempladas una y otra vez, como el registro de un eco que vuelve a nuestros oídos⁹⁹.

Juan Manuel Bonet, en esta misma lid, hablaba de cierto recogimiento, en un proceso de una sobriedad extrema, de moderación, de una simplificación que le condujo al terreno de la abstracción. De hecho, en unas declaraciones suyas a finales de mayo de 2008 afirmó que él, como artista, «necesita que el objeto sea pintura antes que objeto», que esté determinado por la representación para que lo que quiso expresar en sus cuadros fuese evidente:

...que debía empezar de cero, y que sus anhelos para la nueva etapa eran el silencio, el orden, el recogimiento, la sencillez máxima, la concentración en la pura pintura, la insistencia en unos pocos motivos una y otra vez asediados. Para iniciar ese proceso de ascensis radical, tuvo que prescindir de prácticamente todo lo aprendido hasta entonces, de todas las etapas que había recorrido tan trabajosamente... estas pinturas

99 DELGADO, C., «La pintura silenciosa de Juan Carlos Lázaro», en *El Punto de las Artes*, núm. 917, 23-29-V-2008.

cuya gran protagonista es, sí, la luz solar, estas pinturas morosamente ejecutadas, con un estilo seco, prieto, de gran economía de medios, de extrema contención...su autor parece acordarse de su formación naturalista, una formación trascendida por el afán de síntesis... ¿Figuración? Sería difícil decir lo contrario, pues está claro que ese es el ángulo de la escena en el cual el autor de estas pinturas se sitúa deliberadamente, esa es la tradición en la cual se reconoce, con la cual se identifica. Y sin embargo hay momentos en que veo en Juan Carlos Lázaro casi a un pintor abstracto, a un pintor al que no le importan ya las cosas, a un pintor que está más allá de las cosas¹⁰⁰...

El pintor frexnense se metió de lleno, ciertamente, en hacer un inventario óptico de las apariencias de la realidad, buscó, como las primeras vanguardias, un realismo de nuevo cuño en el que nuestra sensibilidad fuese capaz de suplir la mirada física de nuestros ojos. Le interesó, por encima de cualquier otra cuestión y revelado a Marta Carrasco en una entrevista, cómo surgen los objetos y cómo la pintura es capaz de detenerlos «en ese estado de devenir, de estar siendo, de estar apareciendo, naciendo, haciéndose»¹⁰¹. Y además estas obras parecía que iban resumiendo sus pensamientos en un instante de inmovilidad: las tablas y el papel adquirieron el poder de su mirada con el fin de eternizar el tiempo al encadenar, como ya lo hizo Giorgio Morandi, esas formas quietas que aúnan todos los estados, con la luz como protagonista, y difuminan –o casi eliminan– cualquier expresión arbitraria:

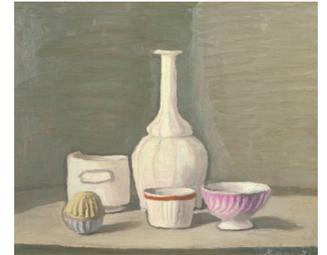
La complexité des couleurs, l'apparente simplicité de l'image, l'effacement de l'artiste, tout de réflexion, confèrent à chaque moment saisi une profondeur d'éternité. Giorgio Morandi peignait le temps dans sa durée... A l'abri des tempêtes des manifestes, il choisit le silence de l'écriture picturale, de la gravure, de l'aquarelle, des objets quotidiens sans cesse déplacés... Giorgio Morandi cherche la suprême aventure. Il cherche sans relâche, mais sans effort apparent. Pas de chocs, pas de brisures, pas d'éclats intempéstifs... Les signes de son écriture deviennent presque imperceptibles, mais son véritable sujet, la lumière¹⁰².

Sin embargo, en este momento de su trayectoria, cabe detenerse en la figura del pintor Anton Zoran Mušič, mencionado por Juan Carlos Lázaro en 2009, tal vez coincidiendo con la muestra del artista esloveno en la galería Oriol, al referirse a la relación existente entre la pintura, el lenguaje y, paradójicamente, el silencio. Tomó nota de ese intento de «transmitir el profundo silencio, la atmósfera y la grandiosidad del espacio... de emerger formas vagamente iluminadas» que Anton Zoran Mušič proclamaba. La idea de resonancia adquirió fuerza en su obra, en el momento crítico, ya apuntado más arriba, en el que los objetos emergen del fondo del lienzo:

100 BONET, J. M., «Juan Carlos Lázaro, pintor sin adjetivos», *opus cit.*

101 Declaraciones hechas al periódico ABC. CARRASCO, M., «Juan Carlos Lázaro: si consigues iluminar haces pintura», en ABC, 31-V-2008.

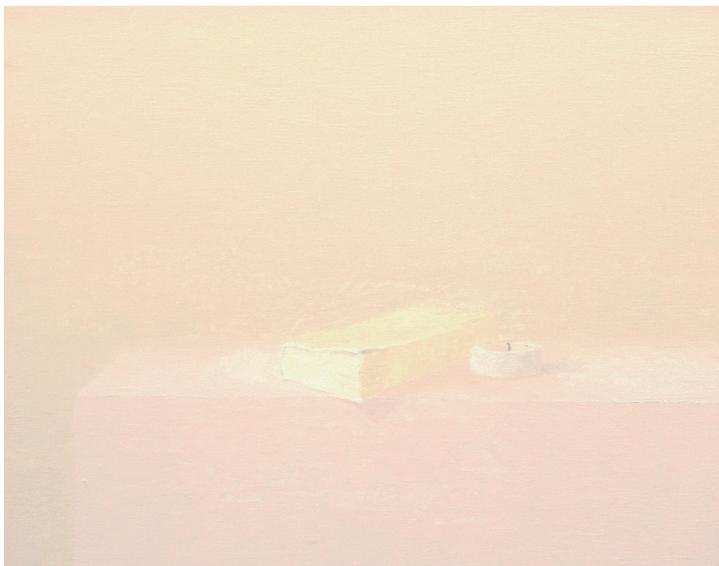
102 WIDEMANN, D., «Morandi, le peintre des peintres», en *L'Humanité*, 6-II-1997.



Arriba
Giorgio Morandi, *Still life*, 1946.
Collection Tate.

Centro
El pintor esloveno Anton Zoran Mušič en sus obras quiso transmitir el profundo silencio, la atmósfera y la grandiosidad del espacio donde emergen formas vagamente iluminadas.

Abajo
El eco del existencialismo y la fragilidad humana de las obras de Anton Zoran Mušič pueden verse en algunas de las obras del pintor frexnense.



Desde 2010 en sus pinturas una «estructura fina» hace que lo esencial escape a nuestra mirada, a lo visible, disolviéndose la luz y el color y llevando la pintura a su propio límite, como en *Pintura ref. 225*, 2011. Óleo sobre lienzo, 33 x 41 cm.

Mušič esencial, antirretórico y silencioso que aprecia lo incompleto si ello invierte en armonía, y rechaza lo superfluo con implacable resolución... Contemplando sus obras percibimos a un hombre que quiere enseñarnos a mirar y nos obliga a imaginar, además de imponernos la necesidad de viajar hacia el interior de lo que vemos... Con sigilo y siempre en silencio, su pintura nos advierte de la importancia de expandir en todo aquello que el cuadro solo sugiere, y con empeño y siempre en calma denuncia nuestra remediante incapacidad de ahondar en el arte. En la soledad y la meditación Mušič halla la fuerza creativa... y nos guía por esos «paisajes silenciosos», esos mundos áridos y desolados que son la base de toda su pintura. Esa expresividad, cargada de veladuras y capas translúcidas, convierten al ser humano en paisaje y al paisaje en ser humano¹⁰³...

Como consecuencia de todo esto, a Juan Carlos Lázaro le interesó cada vez menos la reproducción fiel de lo que nos rodea. No quiso mostrar la realidad de manera descriptiva, sino que esa misma realidad fuese la propia pintura, su estructura, su valor, su emoción, sin «ruidos» que distraigan nuestra atención. Es como si todo se encontrase en potencia, como si la soltura con la que aborda la obra tuviese un afán liberador y abriese su pintura a nuevos cánones. Fue una manera distinta de entender el tiempo; una forma contraria a esta dirección a la que estamos sometidos y está basada en la «aceleración», en ese ir hacia «ningún lugar» como si estuviésemos en «un ciclo interminable». Se atrevió a hacer frente al discurrir de ese tiempo. Y se decidió hasta tal punto que, siguiendo la estela de Anton Zoran Mušič, abrió la puerta a otros temas relacionados con la propia muerte, con esa obsesión por el silencio

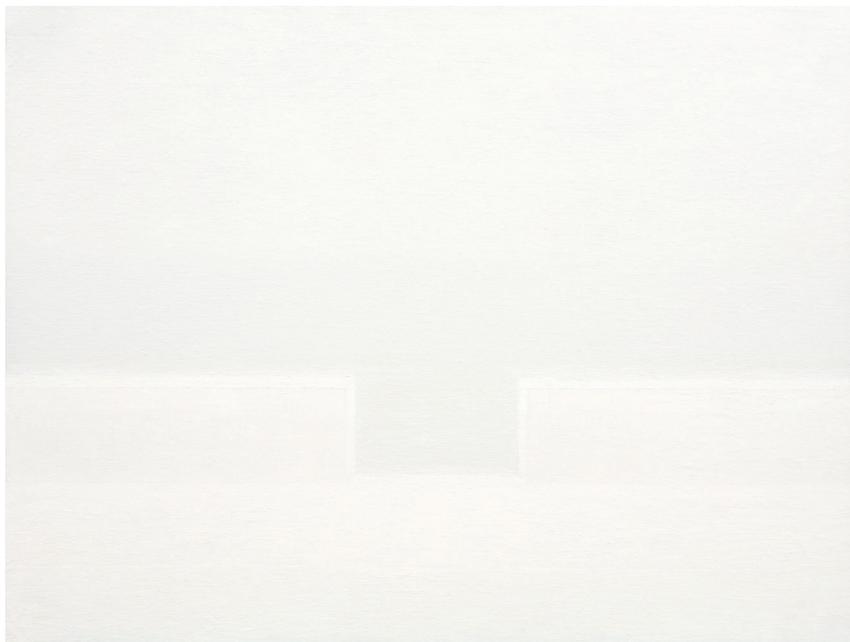
103 Véase presentación, DOMÈNECH TOMÀS, M., *Zoran Mušič. Pinturas y Dibujos*, Oriol Galeria d'Art, Barcelona, 2009, pp. 7-8.



Pintura ref. 230, 2011.
Óleo sobre lienzo, 27 x 35 cm.



Dibujo Nº 82, 2010.
Lápiz de grafito sobre papel
pegado sobre cartón,
35,2 x 43,2 cm.



Pintura ref. 259, 2012.
Óleo sobre lienzo,
50 x 65 cm.



Pintura ref. 243, 2012.
Óleo sobre lienzo,
38 x 55 cm.

y la soledad¹⁰⁴. Condiciones que el pintor esloveno necesitaba para crear: «necesito esta soledad, el silencio, quedarme inmóvil en esta naturaleza, en medio de este horizonte inmenso... sentirme uno con el paisaje»¹⁰⁵.

Fue consciente, pues, como lo demostró en su exposición en la galería Juan Gris en 2010, de que esto solo puede alcanzarse a través de captar «el instante», de la desaceleración del «flujo temporal», de pintar «un tiempo fuera del tiempo»¹⁰⁶. En cierta medida buscó esa pureza aérea taoísta, en la que la intemporalidad, el despegue y la desnudez fueron los pilares de ese nuevo orden extremadamente simplificado¹⁰⁷ y muy lejos de composiciones caóticas. Es aquí, en lo más profundo de la representación, cuando lo esencial pareció escapar a lo visible, cuando esa «estructura fina» de la que hablan los matemáticos y físicos se impuso a lo que estamos viendo. Disolvió la luz y el color llevando la pintura a su propio límite, a nuestra mirada a su ocaso y a la composición a su propia ilusión a través de conjugar imágenes, luminosidad y depuración para llegar a ese «realismo traslúcido», *sotto voce*, con el que Tomás Paredes le define, como apuntó Amalia García Rubí, que entresacarla de las brumas de la materia¹⁰⁸:

...lo que identifica a Juan Carlos Lázaro, es esa idea aparental de los cuerpos, el misterio que se esconde en los indicios. Ahora, no se ha roto esa magia de lo ambiguo, la promiscuidad del reino de las tinieblas, pero el cuadro se ha convertido en una estancia de claridad, donde arenga la pureza de la luz a los objetos, reticentes a reflejarla, ínsitos en la fuerza de sus propias cromías. Ha unido luminosidad, esencia del ser y silencio, alentando la presencia... La realidad no es más que un material con el que trabaja el intelecto del artista para dejar constancia de la «quidditas», conformando así su idiolecto»¹⁰⁹.

No obstante, su pintura siguió avanzando al indagar sobre la luz, las tonalidades y los matices con el propósito de continuar con esa idea de llegar a «lo más sustancial de las cosas», para «celebrar la visibilidad de lo real» a través de «lo invisible... sin el menor atisbo de prolijidad... La afilada mirada de Juan Carlos Lázaro nos emplaza en el filo pictórico de lo visible, en el canto mismo de la luz, que es su límite físico»¹¹⁰. Apuntó no solo al mundo físico, a los puros valores pictóricos, sino también al metafísico, a dar un significado a la pintura *per se*, a su «estar ahí, con menos corporeidad y materialidad que en la realidad... detenida, iluminada, libre, de ser ella misma, [como escribía Ràfols Casamada] es la propia pintura la que debe hablar», como bien nos explicaba

104 Entrevista publicada en el diario *Hoy*: CARRASCO, M., «Necesito que la pintura sea pintura antes que objeto», en *Hoy*, 25-IX-2010.

105 Escrito de Anton Zoran Mušič, fechado en julio de 1979. Se trata de un pequeño manifiesto de poética en el que se apela a esta necesidad de soledad. Véase el texto de GIOVANNA DAL BON, «Zoran Mušič: un largo recorrido mineral», en *Zoran Mušič. Pinturas y Dibujos, opus cit.*, p. 20.

106 CONCHEIRO, L., *Contra el tiempo. Filosofía práctica del instante*, Anagrama, Barcelona, 2016, pp. 11-14.

107 SMEE, S., *El arte de la rivalidad*, Taurus, Barcelona, 2017.

108 GARCÍA RUBÍ, A., «Juan Carlos Lázaro. Pinturas para el sosiego en la Galería Juan Gris», en <http://infoenpunto.com/not/2357/juan-carlos-lazaro-pinturas-para-el-sosiego-en-la-galeria-juan-gris/> [consulta, 5 de abril, 2019].

109 PAREDES, T., «Del murmullo a la claridad, Joyce al fondo», en *Juan Carlos Lázaro*, galería Juan Gris, Madrid, 2010, pp. 2-3.

110 CALVO SERRALLER, F., «El canto de la luz», en *Juan Carlos Lázaro, opus cit.*

él mismo en *Pintura sola, en silencio*. Un escrito fechado entre 2009 y 2010, aunque todo ello lo viniese defendiendo desde el inicio de esta década. Como Paul Celan quiso ir más allá del concepto para llegar a lo no conceptual, con un lenguaje cuya esencia es precisamente el silencio. La poesía de Paul Celan es, como la pintura de Juan Carlos Lázaro, ante todo en este momento de su trayectoria, silencio, y aquí es donde se funde la pintura con la filosofía. Esta comparación le condujo a poner en entredicho toda la metafísica occidental, siguiendo, aunque fuese de manera inconsciente, las deducciones de Martin Heidegger y Ludwig Wittgenstein, al ponernos delante de otros horizontes con ese silencio que trasciende la propia existencia:

*Lo que quiero es ampliar la resonancia de la propia pintura al máximo, liberarla de interferencias. Dejarla lo más sola y lo más en silencio que sea capaz. Para que así se vea y se escuche mejor. Para que sea ella sola la que genere el clima, la temperatura necesaria para transmitir sensaciones, mediante el efecto que en el espectador procuren los colores y las formas*¹¹¹.

Pero una metafísica, al margen de lo sugerido por Óscar Alonso Molina acerca de Giorgio de Chirico, más próxima a ese éter sutil (*semimateria, semi-espíritu*) de Giordano Bruno, a una luz (a veces imperceptible) que alumbraba a todo un universo por descubrir¹¹². Por eso sus cuadros son ideas, unas veces vestigios de la naturaleza y siempre sombras de las formas. Pero en todo momento ideas dirigidas a «la búsqueda de ser yo mismo, es con esta pintura suave, discreta y silenciosa con la que me he encontrado; con la que trato de decir algo, si acaso, lo que me haya tocado en suerte»¹¹³. Esto es, se topó de lleno, como apuntó Tomás Paredes en 2015, con un «terreno neblinoso» donde se presiente más que se ve, donde la «impronta» no es más que sugerencia dentro del cuadro, un indicio que hace movernos en la ambigüedad, entre la luz, el silencio y la noción del ser¹¹⁴.

Juan Carlos Lázaro plasmó, consecuentemente, en sus creaciones una serie de pensamientos autónomos. Parece que no sintió ninguna necesidad de recurrir a excesivas referencias externas para ofrecernos soluciones estéticas concretas que revelen su personalidad, su conciencia, basada en su propia percepción. Él tradujo una realidad, le dio sentido y este solo se obtiene cuando las piezas se ajustan en un espacio como es el lienzo, haciendo, como él mismo escribía en 2010 en *Los asuntos (naturales) de la Pintura*, de esta inquietud representativa el único propósito: valerse del color, de la mancha, las veladuras, las pinceladas o los trazos para escenificar esa ambigüedad de la realidad, la materialidad o la sustantividad y su evocación, su huella o su traza. Indudablemente, esta evolución resume perfectamente casi veinte años de investigación rigurosa y permanente sobre el acto de pintar.

- 111 Juan Carlos Lázaro escribió este texto para el catálogo de su exposición en la galería Luis Gurriarán, Madrid, 2001.
 112 KLEIN, R., *La forma y lo inteligible*, Tecnos, Madrid, 1982, pp. 69-77; KLEIN, R., «L'imagination comme vêtement de l'âme chez Marsile Ficin et Giordano Bruno», en *Revue de Métaphysique et de Morale*, enero-marzo, París, 1956.
 113 LÁZARO, J. C., *Pinturas 2011-2012*, Galería Estampa, Madrid, 2012, s. p.
 114 PAREDES, T., «Del murmullo a la claridad, Joyce al fondo», *opus cit.*



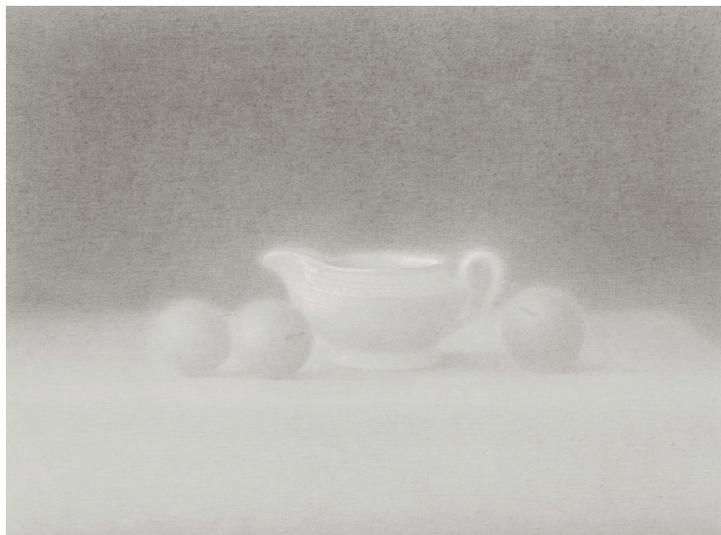
A partir de 2013 lo que fue una huella en la superficie del lienzo adquiere ahora cierta materialidad para establecer una relación más concreta entre verdad y realidad. *Pintura 1*, 2013-15. Óleo sobre lienzo, 22 x 27 cm.

Temas en los que ahondó en 2011 en un escrito titulado *De lo que trato y a lo que aspiro*¹¹⁵, donde nos aclaraba cómo su pretensión no es más que desnudar las imágenes partiendo de una «realidad aparental, descriptiva, quitándoles materia, volumen, ruidos... ; intentando convertirlas, transfigurándolas en otra realidad plástica, independiente y autónoma, portadora de valores pictóricos... Una obra... donde la luz fluida, clara y diáfana emerja del espacio, haciéndose más densa en algunas partes para desvelar la presencia de las cosas... quedando quietas... como ensimismadas» Esta reflexión nos conduce al difícil encaje de aquella idea hegeliana o poskantiana (según se mire) de concebir el arte como un mediador entre la razón y aquello que es más propio de la sensibilidad; dos extremos que parecen huir de un encuentro al acudir al término de apariencia para toparnos con la verdad. Este «aparecer» nos obliga –y a la par seduce a Juan Carlos Lázaro– a discernir la verdadera realidad de todo lo accesorio, del ruido que rodea a esa objetividad, dirigiéndonos hacia una pintura más sensorial, haciendo emerger los objetos desde un fondo nebuloso:

*...el silencio, ese silencio que es el anverso de la palabra [léase también pintura], no arregla gran cosa, pues la voluntad de palabra sigue latiendo en él, su ausencia la convoca: la ausencia siempre lo es de una presencia porque la ausencia es ante todo un estado de conciencia*¹¹⁶.

Luis Canelo, gran conocedor de su obra y ducho en estas faenas de la filosofía, captó esa inquietud de atrapar el tiempo con los pinceles a través de

- 115 El texto está recogido en *Para Vivir Andalucía*, núm. 94, octubre-noviembre, 2011.
 116 MAILLARD, Ch., «Kitsch y globalización. Las armas del Imperio», en *Kitsch y globalización*, Universidad de Antioquia, Medellín, 2016, p. 55.



Dibujo 1, 2013-15.
Lápiz sobre papel, 23,6 x 31,1 cm.

la idea de vestigio, de fijarlo como el mismo Marcel Proust; esto es, «trascender la frontera del *fijismo*, del determinismo y del instrumentalismo moderno para detenerse en lo esencial, en lo que da sentido a la vida, en los instantes fecundos y eternos que no se pueden medir ni controlar... [su afán no es otro que] la precisión en la observación, sinceridad ante los hechos». Podríamos decir que, si bien la trasciende, Proust también incorpora algo del espíritu propio de la modernidad, además de místico, también es positivista en parte ya que analizaba exhaustivamente y ansiaba encontrar las leyes que unía a dos obras, seres o sensaciones¹¹⁷. O lo que es lo mismo, y ya en palabras de Luis Canelo, «representar con natural simplicidad la transparencia esencial de lo observado», tomar el arte como una herramienta que va más allá de lo aparente, echando mano del pensamiento para encontrarnos con una «realidad más intensa» que sobrepasa incluso a la propia verdad¹¹⁸. Juan Carlos Lázaro se empeñó en buscar las cualidades, como resalta Luciano Concheiro, en un mundo que ya no se interesa ni por la teoría, ni por la filosofía, ni porque seamos mera temporalidad, como dice Gabriel Orozco en *Materia escrita*; una sociedad que ni siquiera se interesa por disfrazar la realidad con una apariencia falsa, ni por concebir el instante como un gesto sencillo y cotidiano, como una experiencia¹¹⁹:

Su actitud es así de profunda por vivencia intuitiva natural, por el flujo sutil del tiempo en su conciencia, que se corresponde con la huella que deja en todas las cosas materiales y que interioriza observándolas... mantiene, celosamente, una «transparencia esencial», tanto de ideas como de oficio,

- 117 PROUST, M., *En busca del tiempo perdido*, Editorial Alianza, Madrid, 1998, en <http://filosofiaenuruguay.blogspot.com/2009/07/el-tiempo-y-la-eternidad-en-marcel.html> [consulta, 4 de julio, 2018].
118 Esta idea también la plasma Pere Salabert en su ensayo *El pensamiento visible*.
119 CONCEIRO, L., *Contra el tiempo, opus cit.*, pp. 126-127.

*que podría ser valorada como: sinceridad técnica, equilibrio compositivo, sublimación luminosa, reposo, ensimismado silencio... siempre buscando lo verdadero, lo permanente*¹²⁰...

O en palabras de Denis Diderot en el *Salón de 1763*, al juzgar la obra de Jean Siméon Chardin, cuando nos propone mirar con plenitud las obras, buscando las imperfecciones ya que ahí está lo que no vemos, pero sí lo que se siente, haciendo con ello de la pintura un lenguaje intraducible y poniendo como ejemplo el cuadro del pintor francés que representa un bodegón con jarra y arenques, fechado en 1733:

*Chardin, lo que mezclas en tu paleta no es el blanco, el rojo, el negro, sino la sustancia misma de los objetos. Es el aire y la luz lo que coges en la punta de tu pincel y los fijas en la tela... No se entiende nada en esta magia*¹²¹.

Quizá, quien lo ha expresado con mayor claridad fue Bernardo Romero al hablar en 2012 de ese «vacío insondable» que se abre en sus cuadros donde el espectador queda atrapado en un silencio absoluto, en una especie de secreto, en imágenes que se desdibujan para hacerse pura abstracción, para poner a prueba nuestra capacidad psicológica y encontrarnos de frente con una pintura hecha sentimientos. Con una pintura donde se yuxtapone la razón y la ficción, la delicadeza y la ponderación¹²². Es, estableciendo todas las diferencias posibles, lo que Albert Ràfols-Casamada llamaba al hablar de Morandi, «pintura ensimismada, silenciosa, mejor dicho, susurrante», una obra que engloba todo un mundo de formas difícilmente traducibles en las que solo cabe expresar mediante los pinceles: «Son, escribía Álvaro Valverde recurriendo al propio Giorgio Morandi, en realidad sentimientos que no tienen relación alguna, o la tienen muy indirecta, con los afectos y con los intereses cotidianos, pues vienen determinados precisamente por las formas, los colores, el espacio, la luz»¹²³. Toda una tarea de introspección donde lo fundamental fue establecer causas para poder pintar, para poder contemplar tonos y luces que nos materialicen a través de su lenguaje una realidad inédita, como bien apuntaba en 2012 en *Trato de decir*. Una nueva realidad sobre la que vertamos toda clase de hipótesis.

Aquí es donde radicó la esencia de su obra, en un punto vital donde los elementos se tornaron más perceptibles. La combinación de la reflexión y la mirada, fruto de su interés por el pintor Avigdor Arikha, de ese impulso que nos brinda la emoción que guiaba a Godofredo Ortega Muñoz, de saber las limitaciones como Esteban Vicente, de plasmar lo visto al igual que Paul Klee, le reafirmaron en esa idea de transmitirnos algo de sí mismo con el solo hecho de crear. Cuestiones estas que él mismo venía a resumir en 2013 en su escrito titulado *Tal vez tenga la suerte de mi parte*: hacer una pintura que trate de pintura, con pocos temas; una pintura que saque lo que se tiene dentro; una pintura donde uno se reconozca.

- 120 CANELO, L., «Los sentidos del espíritu», en *Juan Carlos Lázaro*, galería Birimbao, Sevilla, 2016, s. p.
121 FOGEL, M., LEMARCHAND, G. et ál., *El siglo de las Luces*, vol. I, Akal, Madrid, 1992, p. 453.
122 ROMERO, B., «Idea de la razón y los sentimientos», en <http://huelvaya.es/2012/01/01/idea-de-la-razon-y-los-sentimientos/#prettyPhoto> [consulta, 9 de abril, 2019].
123 VALVERDE, A., «Morandi, el mismo cuadro», en <https://www.nuevarevista.net/arte/morandi-el-mismo-cuadro/> [consulta, 2 de abril, 2019].



Como referencia de esa materialidad puede hablarse del pintor francés, un testimonio de renovación contribuyó a desdramatizar los bodegones. Un ejemplo lo tenemos en la obra de Jean Siméon Chardin, en su *Nature morte avec une cruche et deux harengs*, 1733.



Godofredo Ortega Muñoz es uno de los artistas que encontraron en la naturaleza el cauce adecuado para canalizar una renovación plástica, y para desarrollar un diálogo intimista con la tierra.

Hacia un nuevo horizonte: el retorno de las formas y su «desocultación» (2013-2018)



Pintura 10, 2014-15.
Óleo sobre lienzo, 41 x 33 cm.

Entrado en los años diez de este siglo, quiso que lo que fue una huella en la superficie del lienzo adquiriese cierta materialidad para establecer una relación más concreta entre verdad y realidad. El color adquirió mayores matices, las formas se potenciaron y las obras se volvieron más descriptivas, más apegadas a las características que le son propias. Fueron seis temporadas en las que la visibilidad fue su horizonte pictórico, aunque aquellos cuadros pintados entre 2017 y principios de 2021 pueden datarse en cualquier etapa de su trayectoria a partir de 1995.

La suma de plasmar esa realidad más intensa que sobrepase a la propia verdad, la yuxtaposición de la razón y la ficción y el cuestionamiento del hecho artístico –o pictórico– le llevó en ese año de 2013 a desarrollar una nueva concepción temporal donde el «acontecimiento» fue más allá de la secuencia y penetró en una «forma de ver y de vivir» diferente y vinculada a una actitud próxima a la contemplación que modifica ciertamente nuestro entendimiento¹²⁴. Esa amalgama de apariencia y realidad, de lógica y evocación, de espacio, de atmósfera, en un sentido estrictamente pictórico, de representación y de color tuvo como fin, desde esta fecha, materializar, desmaterializar para volver a dar solidez a las cosas, pero yendo más allá de su propio significado. Aunó sensaciones y experiencia para que los objetos tuviesen el sentido de haberlos vivido, de su permanencia en la memoria:

La forma no es el formalismo, tampoco es un añadido, un recubrimiento o un artificio decorativo; por «forma» entiendo aquí el modo, esto es, el ritmo, la secuencia vibratoria. En ese sentido, la forma es el contenido. Atendiendo a la forma podemos conocer el contenido más allá del mismo o, incluso, en contra o a pesar del mismo¹²⁵.

Juan Carlos Lázaro nos ofreció en las obras realizadas, desde 1995 hasta finales de la primera década de este siglo, una visión que puede calificarse de fría, lejos del colorido profuso; una mirada centrada en la composición, en los tonos vaporosos que desvanecen los contrastes de luces y sombras, en los volúmenes mermados, en el espacio. Su interés se dirigió al estudio de las «estructuras profundas para preservar el vínculo con lo que queda de la pintura en la pintura... que se puede ver de ella [ya que] fuera de la forma no hay nada». Buscó incesantemente algo más que su significado, «algo más que permite ir más allá del mero reconocimiento de la obra como objeto físico (lo que Martin Heidegger había denominado *eso otro* que en la obra de arte se suma a lo que de cosa tiene la cosa)¹²⁶. José María Parreño lo describía con exactitud, resumiendo esta



En las obras fechadas en 2013 sobresale y asume su condición de «elemento» lo representado, desvelándonos la otra cara del oficio, como en *Pintura 4*, 2013-14. Óleo sobre lienzo, 27 x 35 cm.

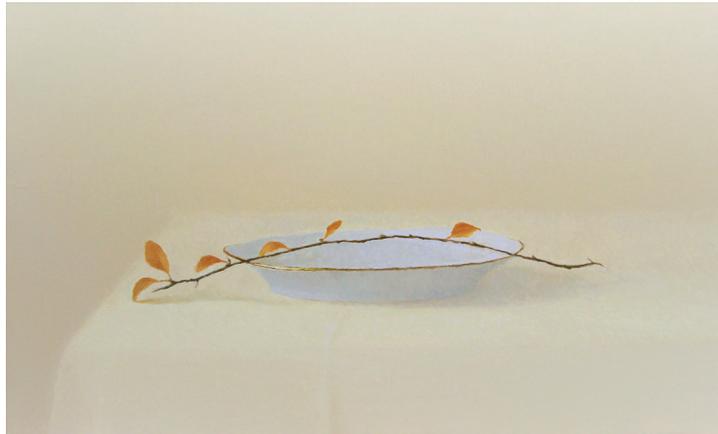
124 MAILLARD, Ch., *La razón estética*, Laertes, Barcelona, 1998, pp. 143 y ss.

125 MAILLARD, Ch., «Kitsch y globalización. Las armas del Imperio», *opus cit.*, p. 57.

126 FANÉS, F., *Arte y cultura visual*, Cátedra, Madrid, 2018, pp. 270-271.

etapa, al hablar de cómo su ahínco fue «desvelar la soledad», lejos de esa «pureza ascética» que el blanco o la veladura imprimen a sus pinturas y «en la que parece que late su eco, su reverberación. Algo que no está. Que no está ya. O no está todavía». Y para ello nuestra mirada ha sido fundamental a la hora de que el objeto no se difumine, no sea fugaz, no se pierda en un lugar apartado de la memoria, sobre todo en esta época en la que todos los perfiles están extremadamente tratados para poder reconocer cualquier circunstancia¹²⁷. Y con ello estimular nuestra percepción: todo se compendia, como bien señalaba el propio José María Parreño al hacer referencia al pensamiento de Byung-Chul Han, en esta dispersión temporal a la que estamos sometidos hoy; un desenfoque de fronteras que tiene su origen en esa aceleración forzada que no nos permite disfrutar de la idea de duración¹²⁸.

Su pintura bien puede calificarse para cerrar este periodo, siguiendo el razonamiento de Pere Salabert y la noción de duración, como conjetura, como una especulación intelectual sobre el ver y el saber, como «recurso latente y contrapunto a la alta definición» –apuntados también por José María Parreño–, como un escrutinio; una hipótesis por la que Juan Carlos Lázaro asumió riesgos, pero sin establecer categorías o verdades absolutas. Más bien pretendió caer en un estado de inocencia donde toda la pintura estaba por descubrir de forma paciente, por sugerirla para que nuestra imaginación completara la visión de la representación que nos muestra: pasó de una mimesis a la expresión para llegar a la creación y finalizar en la recreación, en «la caza de formas susceptibles de ser explotadas». En este sentido, el difuminar las formas o el recrecerlas para insinuarlas fue un «recurso estético» que se correspondía con ese «registro ético» que Baltasar Gracián proponía en 1647 cuando aconsejaba no exponer todo lo que se quiere expresar de una sola vez cuando hablamos, o como pretendió Juan Carlos Lázaro llegar a la substancia de la expresión a través de la pintura¹²⁹:



Pintura 26, 2015.
Óleo sobre lienzo, 34 x 55 cm.

- 127 PARREÑO, J. M., «Pintura y atención», *opus cit.*
 128 HAN, B-Ch, *El aroma del tiempo. Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*, Herder, Barcelona, 2015, véase la introducción.
 129 SALABERT, P., *El pensamiento visible*, Akal, Madrid, 2017, véase el prefacio y pp. 29-30.



Pintura 5, 2014-16.
Óleo sobre lienzo, 25 x 35 cm.

*Arte era de artes saber discurrir: ya no basta, menester es adivinar, y más en desengaños. No puede ser entendido el que no fuere buen entendedor. Ai zaoríes del corazón y lince de las intenciones. Las verdades que más nos importan vienen siempre a medio decir*¹³⁰.

Puede decirse que su obra hundiéndose sus raíces en un nuevo humanismo que quiso dotar al espacio pictórico de cierta trascendencia, elevándola más allá de su condición material. Según el propio Juan Carlos Lázaro se centró en reconocerse artísticamente a sí mismo con esta pintura callada, silenciosa¹³¹. Una pintura que nos ha conducido a un mundo en calma, reposado, siguiendo a André Comte-Sponville al hablar de la pintura de Jean Siméon Chardin¹³², incluso cuando la realidad se nos presenta tal como es. Pretendió, por encima de cualquier otra cuestión, que la pintura fuese ella misma, lejos de interferencias y confusiones con el fin de hacerse ver y hacerse notar, con el único propósito de revalorizar el acto de contemplar a través de nuestra mirada, de acercarnos al acto de pintar que en los dos últimos decenios se ha ido desdibujando debido a las circunstancias imperantes, tal como insinúa o nos propone Ximo Company en su ensayo *Velázquez. El placer de ver pintura*. Juan Carlos Lázaro solo persiguió que comprendiésemos su postura ante el arte, y a nosotros no nos quedaba más que el ser comprendidos por el artista ante nuestras actitudes¹³³. Su pintura, así, fue extremadamente sensual puesto que creyó en la intensidad

- 130 GRACIÁN, B., *Oráculo manual y arte de prudencia*, Edición digital a partir de la edición de Huesca, Juan Nogués, 1647 y cotejada con la edición crítica de Emilio Blanco (Madrid, Catedra, 1997), en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/oraculo-manual-y-arte-de-prudencia-0/html/fed3724-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html [Consulta, 4 de julio, 2018].
 131 LÁZARO, J. C., *De dejar hablar a la pintura y nada más que a ella*, en <http://www.arsoperandi.com/2013/03/dejar-hablar-la-pintura-juan-carlos.html>, [consulta, 11 de septiembre, 2018].
 132 Véase COMTE-SPONVILLE, A., *Chardin o la materia afortunada*, Nortésur, Barcelona, 2011.
 133 COMPANY, X., *Velázquez. El placer de ver pintura*, Milenio Publicaciones S.L., Madrid, 2018.



Izquierda

El nuevo periodo se abre desde 2013 y se rigió por la clarificación, por un colorido más acentuado y una «humanización de la naturaleza». *Pintura 44*, 2015. Óleo sobre lienzo, 46 x 55 cm.

Derecha

Dibujo 12, 2016. Lápiz de grafito sobre papel, 19,6 x 21 cm. (13,6 x 15 cm. mancha).

de la mirada para ensanchar nuestra percepción dentro de esos bordes desdibujados de la materia con la que pinta:

*Una intensidad de la mirada en busca de la alteridad. Una reciprocidad que la percepción define como intimidad, diálogo, empatía, expansión, intensidad, crecimiento. Huellas de lo invisible donde cada trazo procede a fundir el fondo de lo real con su reverso insomne*¹³⁴.

Con ello quiso establecer, entre 2005 y 2012, una relación entre verdad y realidad, a pesar de esa sensación de dejar a los objetos casi congelados en el tiempo, dentro de un espacio en el que la atmósfera creó, junto a los fondos levemente esbozados, casi la única perspectiva que tienen sus obras. No hubo más fin que resaltar aún más la fragilidad de los objetos y, por ende, la propia vida. Puede decirse que el pensamiento heideggeriano planeó en su concepción pictórica al abordar la verdad y la no verdad en sus representaciones, al introducirnos en esa idea metafísica de la «desocultación», una concepción que fue dejando de lado en las obras realizadas entre 2013 y 2015.

Francisco Calvo Serraller se refirió a ello con el término de «encarnación»¹³⁵. Esto es, la obra sobresale y asume su condición de «elemento» desvelándonos la otra cara de su etapa anterior, «una pintura que se convierte en una realidad en la que solo cuenta su condición y naturaleza de objeto». El doctor Vicente Lozano lo describió magistralmente a la hora de hacer entender la idea del ser que tiene Martin Heidegger¹³⁶:

La verdad o no verdad está así en un primer nivel en la representación y en un segundo nivel en la unión de representaciones o juicio, y se define como la uniformidad o concordancia del contenido de la representación, o del contenido de la unión de representaciones o juicio,

134 PATIÑO, A., *Manifiesto de la mirada. Hacia una imagen sensorial*, Fórcola, Madrid, 2018, p. 10.
135 CALVO SERRALLER, F., «Encarnación», en *Juan Carlos Lázaro*, galería Estampa, Madrid, 2015, p. 3.
136 FANÉS, F., *Arte y cultura visual, opus cit.*, p. 273.

*con el objeto, mientras que el objeto no puede ser ni verdadero ni no verdadero, es en sí lo que es... Heidegger acepta esta concepción tradicional de la verdad como correspondencia, pero señala que es secundaria y depende de una verdad más originaria, que es el estar la cosa o ente en el ser-en-el-mundo, su significado en un contexto, el haber sido desvelada o hecha aparecer por el ser-ahí que se cuida encontrándose-comprendiendo*¹³⁷.

Tomás Paredes en su crítica de la exposición de Juan Carlos Lázaro en la galería Estampa, en la primavera de 2015, lo relató haciendo alusión a un color más recio, a una potenciación de la luz sobre las sombras, a una mayor definición de las formas¹³⁸ que, sin la menor duda, nos hablaba ya de otra etapa. Un nuevo periodo que se rigió por la clarificación, por un colorido más acentuado, por una «humanización de la naturaleza»¹³⁹. Su pintura comenzó a destensarse, se hizo más certera y la «realidad del mundo»¹⁴⁰ de la que hablaba Enrique Andrés Ruiz se hizo patente al no temer que los objetos representados tuviesen una descripción más ajustada a las características que le son propias, sin temer chocar con la parte más emotiva que entraña su oficio. La pintura para él se convirtió en el enigma que se resuelve con la visibilidad puesto que la mirada del artista sí pinta para enseñarnos a ver el mundo y la obra nos observa, estableciéndose una argumentación de lo observado.



Pintura 12, 2015. Óleo sobre lienzo, 41 x 49 cm.

137 LOZANO, V., «Heidegger y la cuestión del ser», en *Espíritu: cuadernos del Instituto Filosófico de Balmesiana*, Año 53, núm. 130, 2004.
138 PAREDES, T., «Juan Carlos Lázaro», en *La Vanguardia*, 31-V-2015.
139 EVERIT, T., «Juan Carlos Lázaro», en *Tendencias del Mercado del Arte*, núm. 83, mayo, 2015.
140 ANDRÉS RUIZ, E., *La pintura en los tiempos del Arte. Veinte pintores españoles para el siglo XXI*, Gobierno de Navarra, Pamplona, 2008.



Pintura 45, 2016.
Óleo sobre lienzo, 38 x 46 cm.

Un cambio de posición que vino dado cuando llegó a la conclusión de hacer una obra que, según él, apenas notificaba, solo informaba de una manera simplificada que trascendía los objetos físicos. Existe, de este modo, un retorno del «exilio» al que la imagen había sido relegada, facilitándonos ese esfuerzo de aprehensión que debíamos hacer para «sublimar en una esencia su apariencia»: nuestra visión concuerda ahora más con la realidad, con la propia naturaleza de los elementos que componen sus cuadros en los que se distingue el principio y el fin. Y el espacio, así entendido, cobró su pleno sentido. Pasó, siguiendo el razonamiento de Jean Paris, de una concepción más mediterránea donde la mirada gobierna el espacio a otra más nórdica en la que el espacio se sobrepone a la mirada, pasando de la ambigüedad a perfilar luces y sombras, de una realidad desdibujada a una idea formal de los motivos, pasando de lo posible a lo real, desentrañando el modelo que permanecía semioculto¹⁴¹.

Es como si la forma volviera a ser el punto de partida de su pintura; un punto de exploración de aquello que hasta ese momento estaba velado, una salida de la capa opalina de sus óleos para contemplar lo que antes solo se adivinaba por anteponer la mirada al ojo con el fin de mostrarnos algo total. Fue acercarse a lo esencial sin acudir a ese desvanecimiento y disolución de las formas en un espacio indefinido e infinito. Y, como el poeta romántico John Keats propone en sus odas, Juan Carlos Lázaro, guiado por la luz y el ritmo, nos hace al contraponer la evanescencia y la corporeidad de dos etapas distintas una verdadera reflexión poética sobre la transitoriedad de las cosas.

Tuvo, en este sentido, como objetivo entregar su imaginario a un mundo visible con referencias explícitas de nuestro entorno. La oposición entre sujeto y objeto, si antes se desdibujaba, ahora se hace patente al fijar la imagen y

141 PARIS, J., *El espacio y la mirada*, Taurus, Madrid, 1967, pp. 150-158.

dejar los colores aprisionados. Todo el espacio ya no está unificado por la «blancura» ni por sus modulaciones, sino que aparece bien estructurado, lejos de lo informal, con una atmósfera densa que contribuyó a componer plenamente un espacio determinado. El espíritu que guio su quehacer hasta ahora deja de estar escondido y se nos revela con todas sus características físicas para dejar de ser una mirada exclusivamente interior, casi secreta. Se alejó de esa concepción pictórica contingente para adentrarnos de pleno en el mundo de la representación, de la «cosificación». Un espacio donde no cupo la ambigüedad ni la confusión del ojo y donde todo permanecía inmóvil para que la visión se ampliara hacia lo conocido. Pero Juan Carlos Lázaro no perdió por ello el privilegio de su perspectiva en la que algo del cuadro se escapa de ser visible. Es muy clarificadora una reflexión hecha en ese momento de cambio en su escrito *La semilla y su natural desarrollo*:

Al hacerle una observación a un alumno tiré de un dibujo y cuál fue mi sorpresa al ponerlo sobre el caballete que no veía nada o casi nada... Por esta inesperada revelación decidí continuar sobre estos tantos dibujos con el propósito de hacerlos más tangibles y que al verlos de nuevo no se tuviera esa sensación de estar ante nada o casi nada. Situación ésta que ahora veo que complicaba al espectador dificultándole la visión, y quedando mi objetivo en entredicho al ser poco eficiente... Y después de estos dibujos intermedios me encuentro con estas pinturas de ahora que sí que tienen suficiente descripción, y que ya no tengo ese temor a que esta estorbe a la emoción pura y sola... tratando que sea solo la pintura la que diga y cuente cosas... prescindiendo de lo anecdótico, del contar historias y de engañar al ojo.



Pintura 15, 2016.
Óleo sobre lienzo, 38,5 x 33 cm.

De nuevo la imagen sosegada



Pintura 55, 2018.
Óleo sobre lienzo, 38 x 43 cm.

En estos últimos años, entre 2017 y comienzos de 2021, Juan Carlos Lázaro ha llegado a un punto intermedio, a un equilibrio donde la pintura contemplativa se entrelaza con su percepción y, en consecuencia, con la nuestra. Es una pintura que guarda una equidistancia entre aquella búsqueda de la esencialidad y el peso de la realidad que pretende representar.

Como Maurice Merleau-Ponty Juan Carlos Lázaro pensó que «mirar un objeto, es venir a habitarlo, y desde ahí captar todas las cosas según la cara que al mismo presente»¹⁴². En la actualidad, siguiendo este razonamiento, nos da argumentos para que su obra sea habitable y, en consecuencia, sacrifique parte de aquella estructura, que tanto ha defendido en etapas anteriores, para centrarse en la superficie, en la presencia de los elementos compositivos, en unas nuevas relaciones de él mismo con el mundo material. En una reflexión que hacía en 2015, a través de su escrito *De lo que siento, y de lo que trato*, se reafirmaba en esta tesis de buscar «un lenguaje propiamente pictórico que diga mediante el modo y la sintaxis cómo están resueltos los cuadros»: buscó la realidad como tema, la «corporeidad del objeto», ordenando el cuadro y dando una dimensión poética¹⁴³ e intentando con ello trascenderla y darle un sentido, quizá, metafísico. Sin embargo, hemos de decir que en el año 2018 quiso establecer un equilibrio entre vivir dentro o fuera de su pintura, como lo describía él mismo en *Espacios de luz*: «Que esta luz sea visible a un primer vistazo que, antes que nada, que bodegón o paisaje, que lo que sea, sea lo primero que se vea»; o en otro escrito fechado en 2017, *En milagroso silencio en luminosa niebla*, apuntaba cómo la pintura es un lugar donde «las cosas están apareciéndose y/o desvaneciéndose, o ambas a la vez». Y, más allá, en sus *Confesiones* de 2018 llegó a decir que:

...necesitaba calmar la imagen, sosegarla, adormecerla, suavizarla, para que no resultara tan potente y llamativa, tan «distractiva», tan alejada de mi sensibilidad y de mi espíritu... la corporeidad y materialidad de antes se ha vuelto leve y etérea ahora... Ahora aparece esta otra realidad pintada, discreta, transfigurada mediante la luz, esta atmósfera luminosa y vaporosa, con la que me encontré hace ya tiempo y con la que trato de decir algo... En estas imágenes está todo...hasta lo más secreto»¹⁴⁴...

Félix Recio, en esta misma liza, hace referencia en la exposición celebrada en el Foro Psicoanalítico de Madrid entre mayo y junio de 2019 a la noción de «epifanía», de mostrarnos una idea y hacerla legible, de transmitirnos aquello que parece estar velado a nuestros ojos; una cuestión que en 2005 subrayó

142 MAURICE MERLEAU-PONTY, M., *Fenomenología de la percepción*, Planeta-De Agostini, Barcelona, 1993, p. 88.

143 PAREDES, T., «Juan Carlos Lázaro», en *Tendencias del Mercado del Arte*, núm. 93, mayo, 2016.

144 <http://www.javierbmartin.com/index.php/recien-pintado/3076-juan-carlos-lazaro-recien-pintado> [consulta, 2 de agosto, 2019].

Carmen Pallarés al introducir el término *vibración* en su pintura. Pero para que ello sea posible hay que interpretar este escrito lacaniano partiendo de la noción de vacío ya que desde aquí se puede alcanzar lo sublime. Y, un poco más allá y en términos psicoanalíticos, a partir del encuentro entre la realidad y el *significante* –léase concepto– se abre en la obra de Juan Carlos Lázaro una búsqueda de aquello que solo existe en apariencia o que nunca fue; esto es, la mirada del pintor no es una perspectiva vista, al contrario, solo es imaginada por él. De ahí que se produzca esta separación, esta *esquizia* del ojo y la mirada, de lo real y la sensación de percepción, ese desvanecimiento que anuncia la ausencia, como Félix Recio escribe y concluye:

Juan Carlos Lázaro, explora en su obra el límite de la representación, pero el límite, según Eugenio Trías, no es un muro que de-limita, sino una puerta que separa y une, el cerco hermético del cerco del aparecer. Pintura fronteriza, entre el aparecer y la desaparición, intersección entre lo visible y lo invisible. Pintar es un trans-parecer, pues el prefijo trans remite tanto al otro lado, como a través de. El otro lado es condición y límite del aparecer mismo, la pintura de Lázaro habita lo fronterizo, la frontera es transparencia pura¹⁴⁵...

Términos que están definiendo una pintura contemplativa, menos radical que la de 2000 y menos palpable que las creaciones de 2016, entre la realidad y la mirada interior. Una pintura que vuelve a ser evocativa y a cierta distancia de lo narrativo, entre la apreciación y la percepción, entre lo invisible y lo visible. Las últimas obras desvelan cómo aquella «apariencia de calma absoluta, de plácida armonía y sensible entonación de valores mínimos»¹⁴⁶,

Izquierda
Pintura 49, 2018.
Óleo sobre lienzo, 12 x 12 cm.

Derecha
Pintura 42, 2017.
Óleo sobre lienzo, 19 x 19 cm.



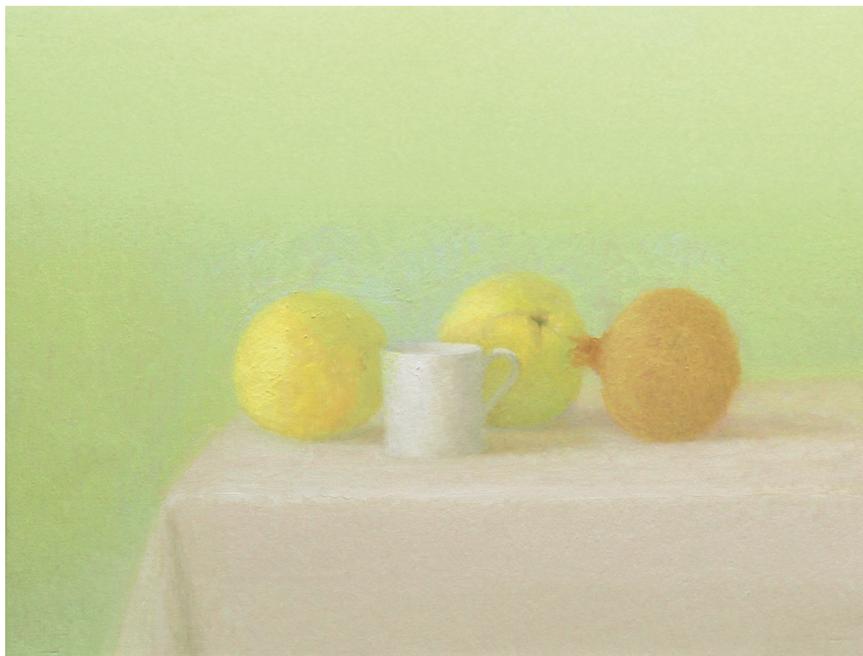
145 RECIO, F., *Juan Carlos Lázaro o la epifanía de lo visible*, Foro Psicoanalítico, Madrid, 2019, pp. 2-3.
146 ALONSO MOLINA, O., «Las cosas (se) aparecen», *opus cit.*



Pintura 63, 2017.
Óleo sobre lienzo,
38 x 55 cm.



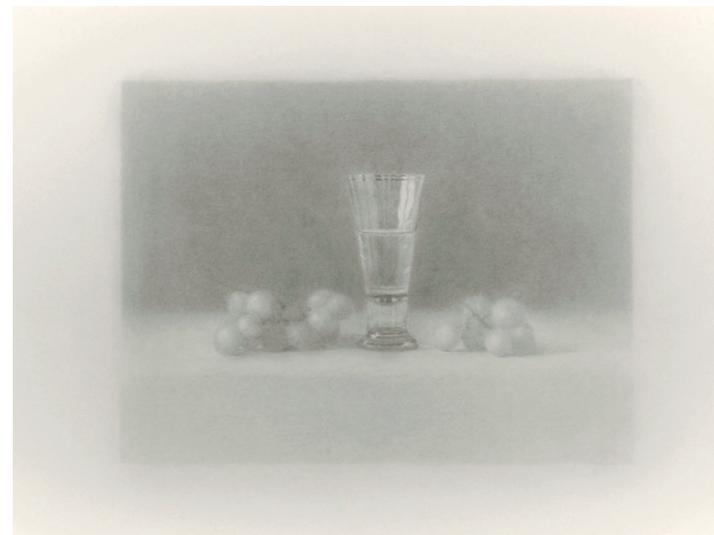
Pintura 66, 2017.
Óleo sobre lienzo,
27 x 41 cm.



Pintura 61, 2018.
Óleo sobre lienzo,
27 x 35 cm.



Pintura 9, 2018.
Óleo sobre lienzo,
27 x 41 cm.



Dibujo 14, 2018.
Lápis de grafito sobre papel, 27 x 34 cm.
(21 x 28 cm. mancha).

cómo esa interpretación libre que dejaba al espectador cuando insinuaba sombras al llevar al límite las posibilidades de la pintura, han dejado paso a una exteriorización donde hay, además de pintura, cuadro. Contradice así los principios del artista chino Zhu Jinshi, quien establece que «lo grueso», el exceso del color y la masa, puede utilizarse como un punto para avanzar en pintura, ya que aquello que parecía sumergido en la neblina adquiere una mayor definición al salirse de la invisibilidad que trabajó en etapas anteriores. Los objetos no son tan determinantes en su perfilado y, quizá, menos metafísicos al no «mineralizar» los elementos y hacerlos más «pereceros»: llega a ese punto intermedio entre la presencia y el misterio, entre la materia y la levedad de las que hablaba Luis Canelo en 2016. Tomás Paredes nos sugiere cómo Juan Carlos Lázaro tiene otro modo de sentir, dentro una atmósfera poética, como ha sugerido recientemente¹⁴⁷.

La quietud a la que sometió su pintura en 2015 cuando el buscar las calidades fue su objetivo, la ha reconducido hacia la búsqueda de una postura fronteriza de lo visible sin llegar a lo invisible, a dar de nuevo valor relativo a lo representado, a «significar plásticamente los temas»¹⁴⁸. Afianza su postura de liberar a la pintura de una narración y de su solidez al establecer referencias cambiantes, como si los cuadros estuviesen en proceso. Podríamos retrotraernos a las palabras de Miguel Fernández-Cid para ver cómo Juan Carlos Lázaro sigue empeñado en entender la pintura de una manera concreta y coherente, como:

...un lenguaje específico, que tiene sus propias normas, y decide implicarse en su estudio, en su conocimiento... que poco tiene que ver con la fidelidad que mantenga la imagen hacia la realidad... el motivo se convierte en una excusa... porque todo se rige por las leyes de la pintura...

147 PAREDES, T., «Pintura Silencio», en *La Vanguardia*, 25-XI-2018.

148 LÁZARO, J. C., «Paseo por la pintura, 1983-2003», *opus cit.*



Imagen 1, 2019.
Litografía sobre papel, 49,3 x 53,5 cm.
(27 x 35 cm. mancha).

ni empuja la imagen ni provoca su aparición... como si fuesen pensamientos, imágenes mentales... como pensamientos que se anuncian y toman forma, ideas que rondan y se aproximan, que aparecen lentamente, pues a medida que se reafirman, su nitidez como imágenes desaparece¹⁴⁹.

Juan Carlos Lázaro se ha propuesto, finalmente, buscar aquello que, quizá, no exista en nuestras realidades, pero sí en nuestro pensamiento. Y se ha empeñado en llevarlo a término a través de exponer su interioridad y de alejarse de cualquier convencionalismo. Cada cuadro que crea es a la par una simplificación y una interpretación; un esquema que parte de lo más cercano (sea paisaje sea objeto) y que, con posterioridad y de manera sutil, se lo plantea –y nos lo plantea– reduciéndolo a un concepto, el de la propia pintura, para que interpretemos los vestigios de esa probable realidad: yuxtapone en obras, así, sus actitudes y nuestra mirada, lo observado y lo imaginado, para llegar a lo más profundo del oficio de pintor. Es como si la mirada se reinventara, como si el artista volviese, como en la pintura holandesa, a historiar la naturaleza¹⁵⁰, como si la percepción fuese la base sobre la que sustenta nuestro conocimiento.

Toda su trayectoria puede resumirse, tomando las palabras de Miguel Ángel Muñoz en «Los tiempos estéticos y poéticos de Juan Carlos Lázaro»¹⁵¹, en un constante viaje a través de los «límites de su creación pictórica» puesto que «cada una de sus obras es una aventura estética: encuentro y desencuentro»

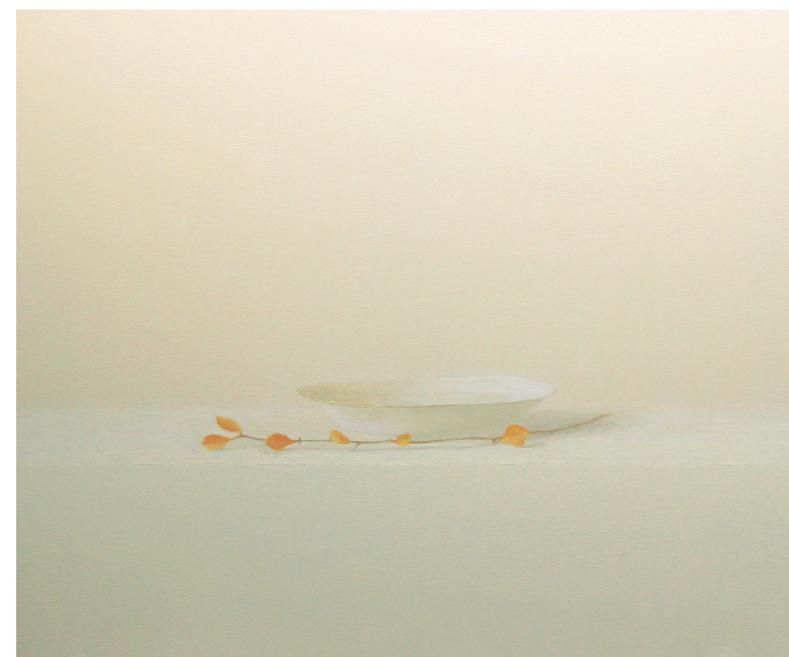
149 FERNÁNDEZ-CID, M., «Pintar mientras exista el deseo. La secreta belleza de la pintura», en *Juan Carlos Lázaro. Pintura y dibujo 2000-2008, opus cit.*, pp. 13-15.

150 SNYDER, L. J., *El ojo del observador*, Acantilado, Barcelona, 2017, pp. 18-23.

151 <https://www.razon.com.mx/cultura/los-tiempos-esteticos-y-poeticos-de-juan-carlos-lazaro/> [consulta, 2 de agosto, 2019].



Pintura 84, 2020.
Óleo sobre lienzo, 73 x 92 cm.



Pintura 85, 2020.
Óleo sobre lienzo, 54 x 65 cm.

donde la representación a veces se insinúa y a veces aparece con todos sus contornos bien perfilados, pero siempre guardando la esencia de la pintura, siempre manteniendo «una profunda investigación formal... [en] sensaciones visuales... en una nueva dimensión estética». Quizá todo ello configura una manera de ver el mundo mucho más allá de la propia realidad donde fluye cierta inmaterialidad que contrasta, en ocasiones, con el peso que aquella tiene, como si buscara su alteridad. O quizá, como apunta Tomás Paredes, sus pinturas hemos de entenderlas como «poemas plásticos» que nos enseñan matices de la vida y donde se plasma «su obsesión por la percepción, por la sutileza, por la armonía»¹⁵².

En la Sala Parés de Barcelona, a finales del 2020, expuso un recopilatorio de su obra donde se pudo contemplar una síntesis de su trayectoria en lo que va de milenio. Bajo el título *Recapitulación: pintura y dibujo (2001-2020)*, el artista nos descubre en un texto autógrafa su propio rostro, a veces bodegón a veces paisaje, identificándose con el sentir de Godofredo Ortega Muñoz y sobre el que proyecta la forma de entender la pintura¹⁵³.

En estos encuentros y desencuentros, Cristino de Vera tiene razón en esos textos intimistas, escritos en 2007 y 2008 sobre Juan Carlos Lázaro¹⁵⁴, al advertirnos que está en una «travesía a través del existir» o en recorrer las «calladas cosas». En los textos epistolares entre estos dos artistas aparece la figura de Plotino, cuya enseñanza se ve con claridad en los cuadros de Juan Carlos Lázaro; y se ve sobre todo cuando trata de explicar cómo la belleza material no es más que una clara imagen de una belleza superior que puede



Pintura 87, 2020.
Óleo sobre lienzo, 60 x 73 cm.

152 PAREDES, T., «Metafísico frexnense», *opus cit.*

153 LÁZARO, J. C., «Eso soy yo» en *Juan Carlos Lázaro llega a la Sala Parés*, Barcelona, 2020, s. p.

154 VERA, C. de, *Para Juan Carlos Lázaro*, poema fechado el 5 de mayo de 2008 y carta de 23 de junio de 2007, en *Juan Carlos Lázaro. Pintura y dibujo 2000-2008*, *opus cit.*, pp. 17-19.



Dibujo 39, 2020.
Lápiz de color sobre papel, 18,7 x 27,2 cm.

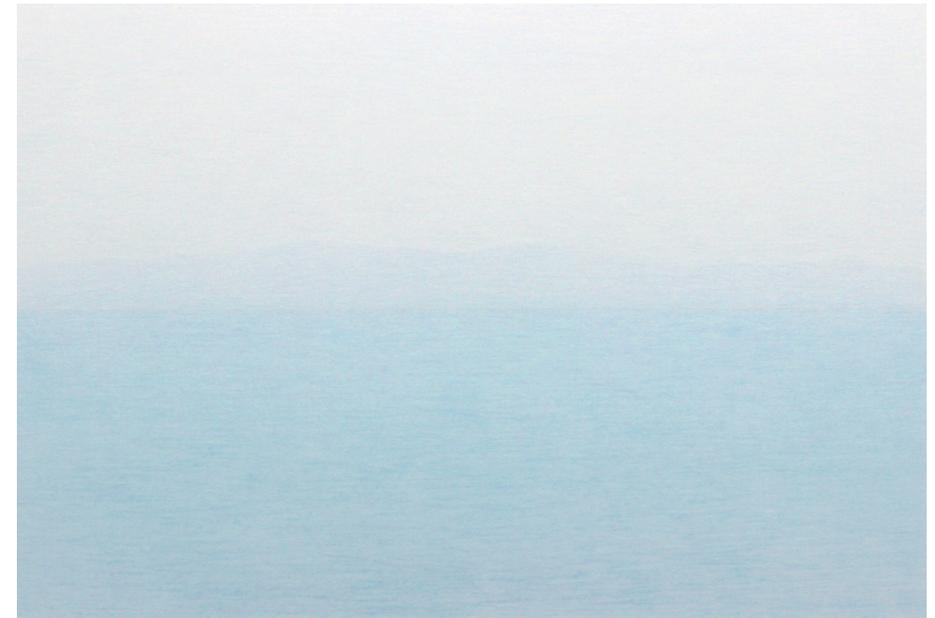
descifrarse. Así, nos presenta ideas como la de fugacidad o la de invisibilidad, e incluso el término de silencio, la transformación de la luz (esa «la luz es su materia» muy bien definida por Santiago Gómez Valverde en el poema *Retrato de mujer*, fechado en enero de 2021), el *sfumato*, la levedad, el rumor, la lentitud, la armonía, la quietud o acto de mirar reflejado en «el velo de la aurora descorre los visillos»¹⁵⁵. Todo ello como un acto de transfiguración continua en la que el pensamiento se materializa en una realidad tamizada por la herencia de la propia pintura a lo largo de su historia; una realidad de la que Juan Carlos Lázaro no es prisionero puesto que, como Mariano Corbí, se reconoce desde su silencio al revisar su propia noción de conocimiento¹⁵⁶.

Quizá, el halo de Cristino de Vera sobrevuele la pintura del artista frexnense al encararse a esta manera distinta de ver el mundo; una percepción que viene marcada por el juego de lo visible y lo aparente, donde la fugacidad y las soledades, la transitoriedad y la levedad o la voz interior y el silencio –que han ido perfilando su pintura– no son sino ideas que sigue, a día de hoy, estructurando una búsqueda incesante de la propia esencia de la vida y, por qué no, de la pintura. Como escribía Luis Canelo en 2016, para conseguir esa propiedad sustancial destila con escrupulosa sutileza la relación entre el fondo y la forma que nos conduce a «espacios de reposo» repletos de sensibilidad, a una «superficie armónicamente unificada» a través de secuencias tonales homogéneas. Su pintura, continuando con la idea de Luis Canelo, al ser objeto de esta calma va mucho más allá de los sentidos corporales, nos traslada a los del espíritu al pretender desarrollarse hasta el infinito, hasta lo más profundo del cuadro, hasta donde solo hay de nuevo silencio: desvela el ser, busca el lado primigenio, casi lo espectral, ese juego entre lo aparente y lo invisible, allí, en ese lugar –el cuadro– donde no existe relato alguno para no distraernos de lo esencial, de lo profundo, para que haya una «correlación sinestésica entre la materialidad de los sentidos y la inmaterialidad del espíritu»¹⁵⁷. Sigue afilando la mirada, como él mismo escribía en 2018 al hablar de su admiración por Diego de Velázquez en *Mirar y contemplar la pintura, la pintura misma*; mirando para ver, apreciando para disfrutar, efectivamente.

155 Poema de SANTIAGO GÓMEZ VALVERDE, *Observo como emerge un rostro de mujer*, fechado el 30 de enero de 2021.

156 Véase, *Desde la luz. Cristino de Vera / Juan Carlos Lázaro*, Edición de los autores, Madrid, 2021.

157 Desarrollo esquemático de «Los sentidos del espíritu», *opus cit.*, fechado en Madrid en febrero de 2021.



Dibujo 37, 2020.
Lápiz de color sobre papel, 18,8 x 27,2 cm.

*Fluye incesante el río y su agua nunca es la misma.
La espuma flota en el remanso, ora formándose,
ora disolviéndose, permaneciendo efímeramente.*

*De igual forma sucede con el hombre y sus moradas
en la Tierra.*

KAMO NO CHŌMEI

Capítulo I de su obra *Un relato desde mi choza,*
(*Hōjōki*), 1212



ESTE LIBRO SE HA IMPRESO
EN LA PRIMAVERA DE 2021,
COINCIDIENDO CON LA EXPOSICIÓN DE JUAN CARLOS
EN LA GALERÍA DE QUEESTE ART,
ABELE/WATOU, BÉLGICA.



www.juancarloslazaro.com



Fondo Europeo de Desarrollo Regional
Una manera de hacer Europa



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE CIENCIA
E INNOVACION



JUNTA DE EXTREMADURA