

Resonancia, regla y simulación

Resonancia, regla y simulación

(Juan Carlos Lázaro, Emilio Gañán y Alejandro Calderón)

Javier Cano Ramos

Resonancia, regla y simulación

(Juan Carlos Lázaro, Emilio Gañán y Alejandro Calderón)

SECRETARIA 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

Dirección General de Bibliotecas, Archivos y Patrimonio Cultural

Juan Carlos Lázaro, Emilio Gañán y Alejandro Calderón

DISEÑO

Maximiliano Rojas

IMPRESIÓN

Imprenta y Material de Oficina Emerita

EDITA

Dirección General de Bibliotecas, Archivos y Patrimonio Cultural

ISBN: 978-84-9852-576-2

DEPÓSITO LEGAL: BA-860-2020

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 los Fondos FEDER, coordinado por Vicente Méndez Hernán y Moisés Bazán de Huerta.



Fondo Europeo de Desarrollo Regional
Una manera de hacer Europa

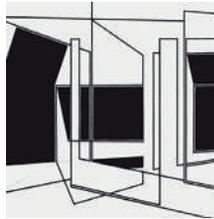
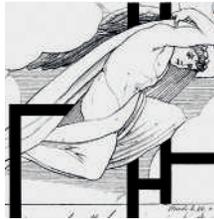


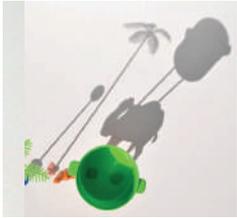
JUNTA DE EXTREMADURA
Consejería de Cultura, Turismo y Deportes

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 ocres, 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







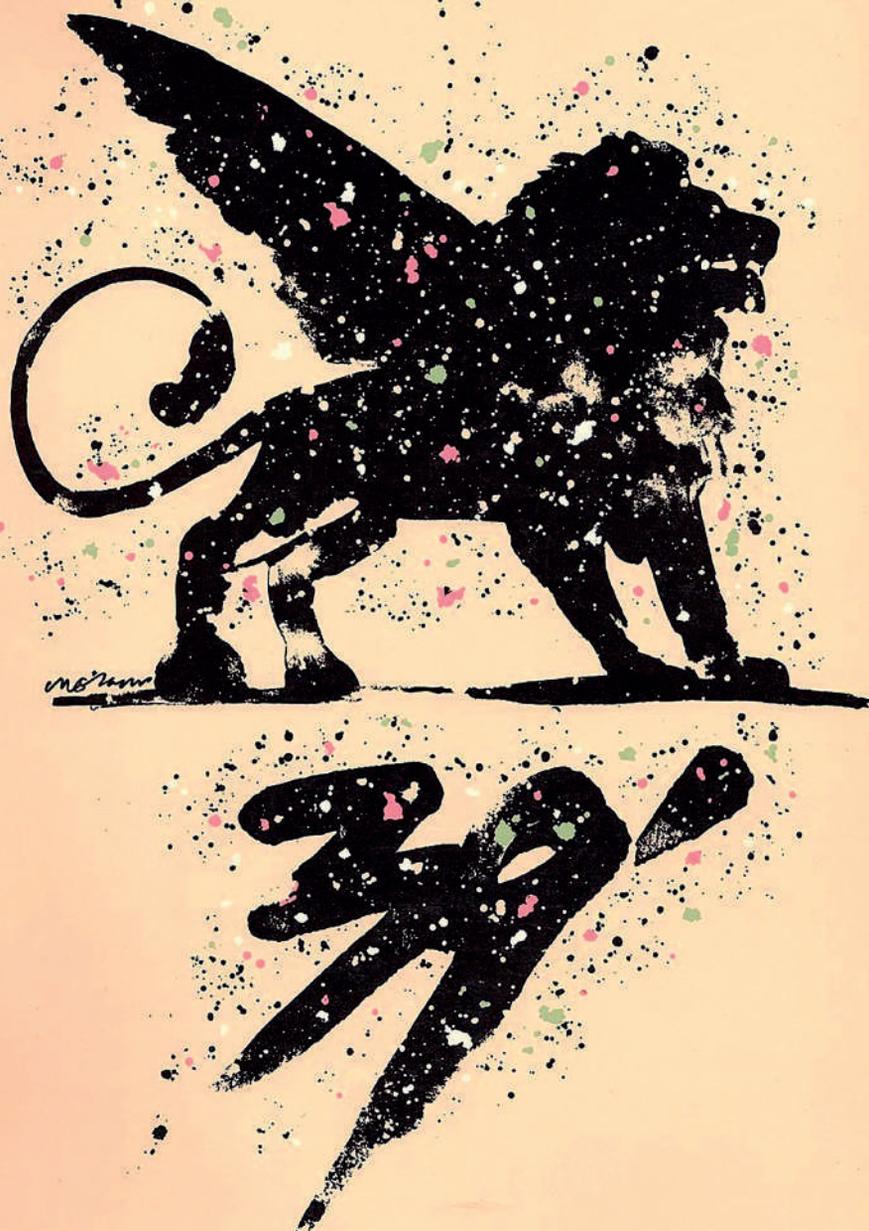
ÍNDICE

1. Introducción:
de la pintura a la pintura P. 9
2. Aquellos y estos años:
entre dos milenios P. 13
3. La pintura como resonancia:
Juan Carlos Lázaro P. 29
4. El color y la línea como reglas:
Emilio Gañán P. 69
5. El arte como simulación:
Alejandro Calderón P. 119

la Biennale

arti visive'80

Catalogo generale



1. INTRODUCCIÓN: DE LA PINTURA A LA PINTURA

La década de los ochenta marcó toda una era al generar un nuevo contexto cultural en España. Se quebró el discurrir de numerosas tendencias para abrir otros derroteros que fueron conformando lo que hoy conocemos como posmodernidad, entendiendo este término como condición histórica por ser un momento que fue más allá de la era atómica, más allá de los medios de masas, de las secuelas de las guerras de Corea o de Vietnam, de las utopías del Mayo francés o de los últimos años de la Guerra Fría. Un cambio de rumbo que acabó por romper con determinadas tendencias y movimientos que tuvieron su desarrollo en los años sesenta y setenta intentando reinterpretar la Historia; un punto de vista que supuso la revisión de la propia modernidad, la proliferación de amplios debates en torno a los modos de entender el arte y el triunfo de la pintura por encima de cualquier otra técnica; una pintura que había ensombrecido su existencia debido al auge, fundamentalmente, de los conceptualismos y los minimalismos; dos concepciones que se abrieron paso después –como consecuencia– del informalismo y el normativismo; una pintura que fue bien aceptada y reclamada por el mercado y las galerías para el consumo de una parte de la sociedad:

Tras la resaca del conceptual y de los movimientos teorizantes de los sesenta y setenta, los años ochenta figurarán en las páginas de la historia del arte marcados por el retorno a la pintura. Sin caer en el simplismo de tachar en bloque este retorno como regresivo y reaccionario, pero sin ignorar las presiones del mercado del arte, la necesidad de las galerías de «productos» que vender, y los casos flagrantes de falsas genialidades, Kevin Power analiza el fenómeno mediante la aproximación diferenciada a las distintas tendencias e individualidades, y en una serie de lúcidas y rápidas pinceladas –donde hay espacio para el humor, la crítica corrosiva y la defensa apasionada–, nos da las claves para comprender el complejo panorama artístico de un convulso fin de siècle¹.

Santos Amestoy hablaba, en este sentido, de un «paro del arte» en los años sesenta que se hace definitivo en la siguiente década, cuando «se asienta la segunda revolución tecnológica, cuando el siglo XX, el siglo de las vanguardias, adelantándose al calendario, llegaba a su final histórico. La pintura, sin embargo, comenzaba entonces a recuperar el tono (vital)»². La década de los años ochenta fue, así, un momento de cambio dentro del arte, anunciándose una renovación que se había fraguado, en nuestro caso, en los inicios de la transición española. Una época crucial para la labor creativa

Página izquierda:
Catálogo de la Bienal de Venecia del año 1980.

- 1 <https://www.ajoblanco.org/blog/los-anos-80-i-parte-el-placer-de-pintar> [consulta, 7 de julio de 2020].
- 2 AMESTOY, S., «Límites de una exposición», en *Líricos del fin de siglo*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1996.



Francesco Clemente, *Albero*, 1995-97, Museo Guggenheim, Bilbao.

de la plástica ya que se sucedieron intensos debates en los que los artistas canalizaron, sobre todo, su vitalidad a través de la pintura, abriendo nuevos horizontes, pero con una clara rémora que les llevó a una interpretación de la herencia dejada por las vanguardias históricas. La Bienal de Venecia, en su cuadragésima edición, consagró la *Transvanguardia*, que revalorizó con ahínco la pintura figurativa y lo imaginario, dando paso a una nueva apropiación de los mitos y cuyo precedente estuvo en la edición de 1980, cuando Achille Bonito Oliva y Harald Szeemann presentaron *Aperto*, una experiencia que seriamente exploró por primera vez el arte emergente.

Fue esta una época de vuelta a la individualidad y de un recurrir de nuevo a las fuentes (y a la lectura) de la Historia del Arte, principalmente, a las del período figurativo de la época de entreguerras. Este retorno a las raíces no solo significó la revalorización del oficio de pintor y con él las técnicas tradicionales, como el carboncillo, el lápiz, la pluma, las perspectivas, las sombras, los frescos o los barnices, sino también el dar importancia a «la invención de signos personales y emblemáticos alimentando una genuina ambivalencia de sensibilidades»³. Esta visión se extendió al arte europeo y norteamericano encontrando numerosas afinidades entre aquellos pintores que han sido agrupados bajo la denominación de *libre figuración*. Figuración que, por otra parte, consagró la pintura bajo el paraguas del Neoexpresionismo en todas sus variantes: una búsqueda de la identidad moderna, plural y llena de mimetismos, que se movió, por una parte, entre el territorio antropológico, la noción de lo fragmentado y las mitologías individuales. Y, por otra parte, puso de relieve los conceptos de universalidad, autenticidad o necesidad con el fin de sobrepasar los principios de las vanguardias con desplazamientos continuos de referencias estilísticas que determinan muchas derivaciones para acabar en un claro eclecticismo: «Las artes parece que se desligan de la filosofía de la Historia para reforzar sus lazos con la Filosofía de la Naturaleza»⁴. La representación, pues, se convirtió en un arma para tomar conciencia del agotamiento histórico y de las pretensiones de obrar bajo la unidad de la medida, y los jóvenes salvajes en Alemania y los artistas españoles son dos referencias de este cambio. En España se emprendió una revolución cultural que rompió con determinadas tendencias y reinterpretó la Historia desde

3 AA. VV., *El arte del S. XX*. II tomo, Ed. Salvat, Barcelona, 1990. pp. 434-435.

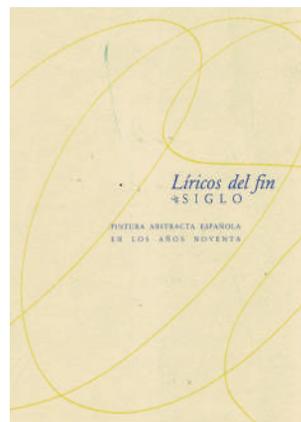
4 *Ibidem*.

otra perspectiva, la de la posmodernidad, al multiplicarse los debates en torno a la producción y el consumo, la fragmentación y de la desintegración del propio arte, sobre los comportamientos culturales desfasados⁵, el poder de adquisición y difusión casi inexistentes o la despreocupación institucional de ese momento.

Pasada la década de los ochenta, el nuevo decenio recogió el testigo de los artistas conceptuales, pero se continuó con aquella vuelta a las imágenes fabricadas, provocando en esta ocasión una invasión iconográfica, cuya finalidad no fue otra que la de crear un arte netamente narrativo, fundamentado en la cultura de masas y de proyección global. Sin embargo, los campos de acción se situaron en otro ámbito, en el de la experiencia corporal y en la identidad personal y racial. Ello se hizo a través de la instalación o de las performances y mediante una proliferación de artilugios. Pero, a su vez, el arte español de esta década también se vio marcado por la necesidad de un cambio generacional capaz de definir y cosegar la euforia anterior. El ejemplo más significativo para hacer un balance provisional de este giro lo podemos encontrar en la exposición *Cocido y crudo*, en el año 1994.

No obstante, yendo más allá, el final del siglo XX dejó abierta la puerta al Net-art en la bienal neoyorquina del Whitney Museum. Se ideó otra manera de representar con un nuevo vocabulario de formas y distintos métodos dentro de una aleatoria libertad a la hora de asociar los elementos en la red⁶. Una experiencia novedosa que ensambló la imaginación y la técnica: una nueva utopía en el mundo de las redes que anunciaba una representación distinta ligada a una digitalización de nuestra mirada. Este tránsito ha ido creando determinados filtros, ante los que el espectador se muestra cada vez más cauto, sobre todo cuando las nuevas tecnologías están desplazando a las academias y al mercado con la aparición del llamado Post-internet, un medio que da una autoría omnipresente, diferenciando, eso sí, entre lo conceptual y el New-media e influyendo en los modos actuales de producción.

Pero cabe recalcar que aquella vuelta a la pintura en los años ochenta ha sido analizada por algunos teóricos como una regresión, como una especie de melancolía doblegada al gusto burgués. Sin embargo, la capacidad expresiva de los pintores se ha ido sobreponiendo a estos juicios y la crisis socioeconómica de finales de 2007 debilitó el sistema que se había concebido en otras circunstancias, iniciándose desde entonces una revisión para acoplarse a otras necesidades y a otros desafíos que llegan hasta hoy. Así, por ejemplo, Eugenio Triás en 2011 aseguraba que «siempre habrá expresión... -en trazo pictórico-... de este destino trágico que nos identifica o siempre habrá posible distanciamiento irónico, humorístico, paródico... El arte seguirá mostrando la bipolaridad que le es congénita, y que exaspera a muchos puristas. Seguirá estando al servicio del Poder; y seguirá, también, retando a este como fuerza crítica. Celebrará la exaltación y la denigración de la Potencia Dominante»⁷. Y la pintura continuará en sus treces, sobre todo, ante el fenómeno de la globalización que ha dado paso a una sociedad cosmopolita y mundial y ha



Catálogo de la exposición *Líricos del fin de siglo*, 1996.

5 FOSTER, H. et al., *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, Akal, Madrid, 2006, pp. 596 y ss.
6 ZANCA, G., «Net-art: la última revolución», en *ABC Cultural*, Madrid, 15-IV-2000.
7 TRIÁS, E., «Previsiones creadoras en el milenio incipiente», *AGENDAABC 2011. Los desafíos de la década*, ABC, Madrid, 2010.



Jean-Pierre Warnier, *La mondialisation de la culture*, publicado en 1999.

determinado que una generación viva en unos contornos aún sin definir con precisión. Y ahí el pintor tiene aún mucho que decir.

Y el pintor hoy, además, se enfrenta a este panorama, a estas nuevas circunstancias de nuestras vidas⁸, donde no hay casi nada que no sea accesorio para los ciudadanos. Quizá, ante tal situación quepa la pregunta que se hacía a finales del milenio pasado Jean-Pierre Warnier: «La mondialisation n'est-elle pas synonyme d'une americanisation généralisée de la planète?»⁹. Y si es así la respuesta que se da hoy a esta mundialización no es otras que la singularización y con ella los problemas que lleva aparejado un exceso de identificación. La pintura es un buen reflejo de esta situación.

La vigencia de la pintura está encarnada actualmente en aquellos artistas nacidos a finales de los años sesenta y los años setenta que han logrado sacar a flote de nuevo una técnica que se había desdibujado en instalaciones, fotografías o vídeos. Actualmente, la pintura surge en Europa y en España como una reivindicación, como un pensamiento, como un caleidoscopio de ideas, como un campo expandido que no tiene que ajustarse al lienzo y sí «activar el espacio a través del color y de trabajar lo sensorial», aunque entremos en una etapa de barroquismo, aunque se destruya ópticamente la imagen o se desdibuje la realidad¹⁰. De lo urgente, lo híbrido, lo maldito, de las ricas pero anecdóticas producciones de obras, del arte relacional de moda o de la fugacidad¹¹, la pintura permanece vigente, aunque, a veces, sea una pintura sin pintura¹². El pintor sigue oponiéndose con su obra, con su humanismo y su *práctica raciovitalista* a esa falta de resistencia crítica y defiende las utopías de antaño que se van diluyendo poco a poco¹³.

Miguel Logroño lo explicaba como él solo lo sabía hacer: «La pintura —y el arte—, como una naturaleza. O por mejor decir: la pintura —y el arte—, que se enuncia por lo inexplicable, como si fuera una manifestación natural, sin rompimiento, nada heroica, de la persona que consideramos pintor... Ese concepto, esa disposición moral y cívica es lo que yo veo en la pintura de este generoso colectivo, y en la pintura en general: la negación de lo heroico... Fíjese bien quien me lea —el terreno es movedizo—, que hablo de pintura, y por lógica inducción de pintores, no de estéticas»¹⁴. Y así, Juan Carlos Lázaro lo hace cuando dota a ese espacio pictórico de cierta trascendencia, elevándola más allá de su condición material; cuando Emilio Gañán persigue con sus geometrías una razón revisada y humanizada; y Alejandro Calderón con la fabricación de simulacros plenamente humanos nos hace partícipe de este teatro de las sombras que es nuestro mundo.

8 GIDDENS, A., *Un mundo desbocado. Los efectos de la globalización en nuestras vidas*, Taurus, Madrid, 2000, pp. 31 y ss.

9 WARNIER, J.-P., *La mondialisation de la culture*, La Découverte, París, 1999, p. 40.

10 BARO, D., «A los márgenes!», en *El Cultural*, 9-15-II-2015.

11 MICHAUD, Y., *El arte en estado gaseoso*, FCE, Méjico, 2007, p. 163-167.

12 ESPEJO, B., «La pintura de nuevo», en *El Cultural*, 9-15-II-2015.

13 La visión de este hecho aparece reflejada de manera bastante clara en SACRISTÁN, J. D., *Vivir sin dioses. Utopía, ética y progreso después del mito*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2006. Véanse especialmente los tres primeros capítulos.

14 LOGROÑO, M., *Espacio Pintado*, Centro Cultural Conde Duque, Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 1999, pp. 17-18.

2. AQUELLOS Y ESTOS AÑOS: ENTRE DOS MILENIOS

Los años setenta fueron los de la descomposición del régimen franquista, fue una década de introspección en el sentido más amplio que podamos hallar. En 1976 se inició el proceso de la transición política hacia una democracia, estableciéndose un régimen de corte liberal que convocó elecciones, negoció acuerdos en los pactos de la Moncloa y aprobó la Constitución de 1978. A partir de 1975 y hasta 1982 se sucedieron grandes cambios avalados por la instauración de nuevas Instituciones que fueron consolidando la democracia española. Esta nueva situación se vio acompañada por el compromiso de los intelectuales. El experimentalismo, la voluntad renovadora y la liberación de procedimientos dibujaron una cultura progresista que tomó el relevo a otra ya bastante degradada. Se recuperó de este modo el discurso de la modernidad avalado por las libertades recogidas en la Constitución, por la identificación del Estado con la cultura y por el resurgimiento de la pluralidad de España. Así en el plano artístico y dentro del marco que bien pudiera calificarse de integrador, se sumaron los conceptuales, los minimalistas (aunque en nuestro país fuera de manera superficial) y los nuevos abstractos como una forma de provocación contra la tradición figurativa y vacío ideológico (un pensamiento erróneo puesto que la intención forma parte de cualquier manifestación plástica). Fue un tiempo, a la par, de calenturas inversionistas sin un criterio estético depurado, un tiempo de improvisación y especulación, dinámico y vivaz que sirvió para establecer nuevas reglas de juego entre el arte y los espectadores.

Las elecciones de marzo de 1979 supusieron la normalización definitiva del sistema parlamentario español. La consolidación del régimen democrático y la transformación del Estado en un régimen autonómico, con la oposición de grupos empeñados en negar esta realidad, fue un hecho, tanto en los grupos que defendieron la unidad como en aquellos que se obstinaron en romperla. Esto determinó el que los años ochenta fueran un tiempo de cambio, anunciándose una renovación artística durante la transición española. Fue un momento de intensos debates en los que el artista canalizó su vitalidad a través de la pintura. Aquí, en esta práctica, encontró el medio más idóneo para reflejar los movimientos sociales, políticos y culturales que transformaron España. Fueron los años de *la Movida*, y por ello se hizo necesario provocar una ruptura, cuyo fondo hay que analizar ideológicamente, y abrir el horizonte a una nueva interpretación de la herencia dejada por las vanguardias históricas.

En 1982, tras el golpe de estado y el breve periodo de un gobierno débil con dificultades políticas y económicas, como fue el de Calvo Sotelo, se produjo la alternancia en el poder. Los socialistas, con un partido disciplinado y con un fuerte liderazgo, accedieron a las instituciones, cerrando el período de la transición para afrontar, en solitario, grandes desafíos. Sin embargo, no puede hablarse de una efectividad hasta mediada la década de los años ochenta, cuando España ingresó en la Comunidad Económica



Cartel para las elecciones generales, 1977.

Grupo musical de Radio Futura.



Talleres de Arte Actual 83-84, Grupo
Circulo, 1 lp + 7 litografías, 1985.

José María Sicilia retratado en la galería
Soledad Lorenzo, con su pieza *Burladero*.
(foto, Luis Sevillano), 2012.

Europea. Su adhesión supuso un anclaje definitivo en la democracia, en la modernización de sus estructuras económicas y fiscales y en los accesos a los derechos civiles y laborales de la CEE¹. En 1989, España presidió por primera vez el Consejo de la Comunidad Europea, pero la recesión económica en ciernes y la renovación del liderazgo en la derecha, así como el deterioro de la imagen de los socialistas, la degradación del debate en el Parlamento, los conflictos con sindicatos y estudiantes, la factura provocada por la entrada en la OTAN y el desgaste en el ejercicio del poder dieron una mayoría insuficiente. Ante tal situación se trató de entrecruzar los problemas internos, como la emergente corrupción, con una brillante actuación exterior. Se abrió así una nueva etapa en el gobierno que terminó con la pérdida de las elecciones en 1996.

En este contexto histórico, la década de los ochenta, supuso una revolución cultural en una España en transformación. La cultura necesitaba romper con determinadas tendencias y movimientos, ver la Historia desde otra perspectiva, sobre todo con la aparición de la idea de fragmentación² para sobreponerse a aquellos comportamientos culturales extremadamente rancios, a un poder de adquisición y difusión casi inexistentes y una desidia considerable por parte de las instituciones. La nueva configuración del Estado vino a solventar parte de estos problemas. Las Autonomías propiciaron la reivindicación de sus artistas, formados en las Facultades de Bellas Artes o en los Talleres de Arte Actual, y dieron prioridad a toda una generación emergente que traía una concepción muy distinta a la de décadas anteriores, atendiendo con ello a la premisa transvanguardista del «genius loci».

Una prioridad que también tuvo eco en el Instituto de la Juventud y el sinfín de certámenes, premios, bienales y exposiciones que proliferaron por toda la geografía española. Esto, junto a los numerosos viajes, las publicaciones y las becas, llevó aparejado una gran información, que abrió paso a la feria de Arco en 1982 y los eclécticos años ochenta, cuyo inicio puede situarse en las exposiciones 1980 y *Madrid D. F.* Esto es, en los intensos debates y ese querer volver al oficio de pintor. Alcolea, Broto, Chema Cobo, Quejido, Albacete, Eva Lootz, Álvarez Basso, Adolfo Schlosser, José María Sicilia o Miquel Barceló abrieron el horizonte de la pintura española. La vitalidad, el nomadismo, la ciudad, el color, la referencia y la metáfora cobran sentido en los nuevos lenguajes que se estaban fraguando. Una renovación cuyo inicio ha de situarlo en 1976, en la Bienal veneciana, en la exposición *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*³, de donde surgieron los debates ideológicos, artísticos y críticos y donde todas las Autonomías quisieron poner en pie un discurso histórico propio.

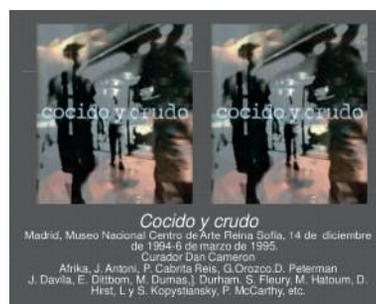
Ello desembocó en los años noventa, asistiendo a la internacionalización del arte español, a estar presente en foros tan significativos como los de Venecia, São Paulo, Milán o Basilea, a dar cabida a manifestaciones

1 CRESPO McLENNAN, J., *España en Europa, 1945-2000*, Marcial Pons, Barcelona, 2004, p. 203.
2 FOSTER, H. et al., *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, Akal, Madrid, 2006, pp. 596 y ss.
3 BOZAL, V., *Pintura y escultura del siglo XX (1939-1990)*, *Summa Artis*, vol. XXXVII, Madrid, 1993, p. 572.

racionalistas en la Sala Amadis y en las Salas de la Dirección General de Bellas Artes, a través de Nueva Generación, del «espacialismo» y del emergente arte conceptual que hizo entrar en crisis al realismo de cuño marxista⁴, del nuevo constructivismo, encaminado ya hacia el arte cibernético. Toda esta diversificación y la apertura a ideas y tendencias concluyeron en una revisión general de la intelectualidad española⁵, que se tradujo en movimientos artísticos muy heterogéneos.

Puede afirmarse que el arte español de la década de los años noventa, como se ha apuntado, se encontró marcado por la necesidad de un cambio generacional para intentar definir, en la medida de lo posible, la euforia anterior. El ejemplo más significativo para hacer un balance provisional lo tenemos en la exposición *Cocido y crudo* en 1994, donde se pretendió que todas las décadas confluyeran en la última y desligar de una vez a este siglo del modernismo: «Los noventa han absorbido todas las demás décadas. Las cosas se mueven, están en mutación. Los noventa pueden ser la primera década del siglo XX que deje atrás el siglo XIX»⁶. Pero no es el único ejemplo. En *Antes y después del entusiasmo*, al final de los años ochenta, se pasó revista, a veces con un criterio un tanto injusto, a todo el esfuerzo que se hizo para el reconocimiento del arte español partiendo de la exposición programática de 1980 y su vuelta al orden para defender un ámbito como el del «conceptismo barroco». José Luis Brea en el capítulo *Los muros de la patria mía* hablaba de un antes y un después de Barceló, y en esta división él solamente hallaba «desmembración, desmoronamiento: he ahí el mal principal de la escena artística española»⁷.

Sin embargo, también hemos de reconocer que se trató de un tiempo descorazonador en el que se dio por terminada la fase de experimentación y, sobre todo, se cerró definitivamente la vieja idea sobre la utopía. El descrédito de la vanguardia y la yuxtaposición de la moda, el comercio salvaje, lo efímero y el espectáculo se abrieron paso de manera decidida⁸. Esto es, se prefirió dar gusto a la mayoría en detrimento de la investigación y la innovación⁹, sin que ello supusiera una «democratización» del arte. Las galerías eran débiles, la crítica no fue suficientemente potente, estuvo poco considerada y las revistas escasearon¹⁰. Por último, en *Meridiano. 1988-1995* se habló de un tiempo rápido, de fragmentación y de fracturas¹¹ en el arte de ese momento. E incluso, se habló de desencanto y de una necesidad de cambio para «intentar definir esta confusa y rica década»¹².



Catálogo de Cristino de Vera para la Sala de la Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1964.

Exposición *Cocido y Crudo*, MNRS, Madrid, 1995.

- 4 Véanse las entrevistas aparecidas bajo el título «Procesos de creación y problemas actuales de la pintura», en *Tropos*, Madrid, núm. 3-4 y 7-8, Madrid, 1972-1973.
- 5 AGUILAR FERNÁNDEZ, P., *Memoria y olvido de la guerra civil española*, Alianza, Madrid, 1996, pp. 115 y ss.
- 6 SALTZ, J., «Más de lo que sabes», en *Cocido y Crudo*, MNCRS, Madrid, 1994, p.16.
- 7 BREA, J. L., *Antes y después del entusiasmo*, Beeldrecht, Ámsterdam, 1989, pp.63-72.
- 8 SAURA, A., «Años sin corazón», en *ABC Cultural*, Madrid, 1-IX-95.
- 9 CORRAL, M., «Politización y mediocridad», en *ABC Cultural*, 1-IX-95.
- 10 ANTOLÍN, E., «El arte español sigue siendo la cenicienta de Europa», en *El País*, 15-VIII-1992.
- 11 CASTRO FLÓREZ F., «(Des) montaje», en *Meridiano*, Consejería de Educación y Cultura, Madrid, 1995, pp. 9-18.
- 12 ALVÁREZ REYES, J. A., «Huellas y rastros. De 1988 a 1995», en *Meridiano*, opus cit., p. 233.



Cyberspace oneironautics (fotografía de MeTaVoLuT1oN con. Licencia Creative Commons), marzo, 2016.

Amin Maalouf, *Le naufrage des civilisations*, 2019.

Indudablemente, todos los cambios producidos dentro y fuera de España necesitaron de una arquitectura concreta dentro del pensamiento para dar sentido al nuevo estatus creado. Los atentados del 11 de septiembre de 2001 fueron determinantes al marcar un cambio que se prevé largo para las sociedades occidentales; una ruptura que hizo llegar a su punto culminante ciertos aspectos que venían de atrás, como «la negación de lo ajeno», la desestructuración social, el valor de la guerra tras la caída del muro de Berlín, los nuevos mercados o el auge del individualismo. Esta nueva situación no fue más que el fruto de la conjunción de una serie de ideas que se habían ido gestando en los últimos veinticinco años. Ideas que hacen referencia al individuo, a lo privado, la cibercultura, el ecologismo, la *transcreación*, la mundialización, el capitalismo sin límites, el pluralismo, la *monodemocracia*, la estética digital... y que han conducido, por una parte, a la aparición de un capitalismo extremo en pos de la globalización, abriendo un horizonte desconocido en el nuevo milenio y, por otra parte, al resurgimiento de los populismos y a los supremacismos. Pero, por otra parte, la diferencia se opuso al pensamiento monolítico: las exclusiones y el resurgimiento de los particularismos y, consecuentemente, de los fundamentalismos tienen su traducción en un sin número de títulos que hablan del fin de la historia, de la civilización, de la democracia, de la occidentalización... Así se ha ido configurando de algún modo un nuevo orden y un nuevo pensamiento, que ha afectado a la persona y su identidad, a lo público y a lo privado, a la tecnología, a la ecología, a la creación, a la geopolítica, al papel del intelectual, a la filosofía o al arte.

Una evolución que termina con un cambio de percepción del mundo con la revolución de las tecnologías de la información y de la comunicación en los últimos años. El ciberespacio es una realidad que crece hasta el infinito y hace que nuestra visión sea cada vez más compleja¹³, pero lleva consigo un riesgo, un cambio de mentalidad, que nos acerca a una visión excesivamente *cientifista*: la imparable revolución tecnológica con todas las posibilidades de difusión simultánea, los grandes vaivenes de la economía, las acciones terroristas, las imposiciones ideológicas, la explotación de los recursos y el aumento de la pobreza, el de las desigualdades desde mediados de los años ochenta del pasado siglo, el cambio climático, los populismos junto a los totalitarismos y los nacionalismos de cuño ya viejo, el escaso prestigio de los líderes políticos, los movimientos migratorios descontrolados, la pérdida de un arbitrio internacional junto a nuevas potencias en expansión, el modelo a seguir del Brexit, la nueva guerra fría entre EE. UU. y Corea del Norte y China, los desencuentros entre la potencia americana y Rusia por los misiles de alcance intermedio, los desacuerdos dentro de la Unión Europea en política migratoria o económica, así como la escasez de líderes con peso en su seno, la infantilización de la propia vida política y la incapacidad de actuar conforman el nuevo mapa de estos años del milenio. El escritor libanés Amin Maalouf apela a la responsabilidad colectiva ante un posible naufragio de las civilizaciones debido a la desconfianza hacia el *otro*. A todo ello se suman medidas de impactos y golpes de efectos en España¹⁴ y la complicación de la pandemia de coronavirus a finales de 2019 que agravará la situación al desmoronarse

13 ALONSO, A., y ARZOZ, I., *La nueva ciudad de Dios*, Siruela, Madrid, 2002, p. 42.

14 BLACO, J., «A velocidad de vértigo», *Atalayar*, núm. 12, marzo, 2019.

las economías, poner al descubierto las limitaciones de los sistemas sanitarios occidentales (por no hablar de los países de otros continentes), aumentar el número de parados, así como dejar patente el enfrentamiento, en el mes de julio, de 2020 entre los países *frugales* y el sur del continente a propósito de la reconstrucción de los países más castigados por el coronavirus y por debatir sobre la mutualización de la deuda generada por los confinamientos.

Estamos, y con ello puede resumirse todo, ante un desconcierto en el que la desmemoria prevalece, como apunta Valentí Puig en su libro publicado en 2019: «En la segunda década del siglo XXI, la memoria dura una pieza de Blinky, concebida para destruirse». Esto es, existe «una amnesia cultural en Occidente» al sustituir la moral y la idea del bien común por la «autosignificación instantánea». La banalidad y el relativismo se han instalado en nuestras vidas primando el «emocionalismo» por encima de cualquier razón: «...caen en el olvido valores como la excelencia, la superación, la ambición por el dominio de la palabra y la exaltación de la belleza, la trascendencia o la integridad de la virtud pública...»¹⁵. Y además hay una crisis de la información a la par que las democracias reales exigen transparencia para hacer frente a las falsas noticias, las *fakes news*, la manipulación que nos remite a aquella ceremonia de la confusión que Marshall McLuhan en 1964 anunció en *Comprender los medios de comunicación: Las extensiones del ser humano* y que Theodor Adorno y Max Horkheimer unos años después en *Dialéctica de la Ilustración* popularizaron con la idea de la «razón instrumental».

Este desdén por la verdad (Donald Trump o Nigel Farage son dos buenos ejemplos), este afán por refugiarse en la charlatanería, tan bien estudiada por el filósofo Harry Frankfurt en 2005, ha desembocado en considerar a la posmodernidad como «padrino de la posverdad» al coincidir en el tiempo con el declive de los medios de comunicación tradicionales, garantes de la objetividad, en favor de aquellos medios dependientes de la tecnología y de la ruptura de cierto equilibrio ideológico¹⁶. En la otra cara de la moneda se halla Steven Pinker que aboga en este tercer milenio por una defensa de la razón, la ciencia, el humanismo y el progreso: «...los ideales de la Ilustración se desvanecen en el trasfondo de la historia como tenues valores por defecto y se convierten en un sumidero para todos los problemas sociales no resueltos...». Así hoy los países priorizan el crecimiento a costa de la pureza ambiental, pero según vayan desarrollándose, estos mismos países abogarán por el medio ambiente, es lo que se conoce como *ecomodernismo* o *ecologismo ilustrado*¹⁷.

Sirvan como muestra de este momento, por un lado, la exposición sobre la mentira *NEWS, ETC* en la Galería Moisés Pérez Albéniz de Madrid entre 2019 y 2020 y comisariada por Stephan Pascher¹⁸. Y, por otro lado, aquellas manifestaciones artísticas relacionadas con la llamada *cultura del cambio climático* y los *artistas no contaminantes*: el pabellón de Lituania en La 58ª Exposición Internacional de Arte de Bienal de Venecia recreó una playa ficticia para denunciar el calentamiento global; Nicolas Bourriaud en 16ª Bienal de Estambul, también en 2019, reunió a artistas en el proyecto



Valentí Puig, *Memòria o caos*, 2019.

News, Etc, galería Moisés Pérez Albéniz, Madrid, 2019-2020.

15 Véase PUIG, V., *Memoria y caos*, Destino, Barcelona, 2019.

16 McINTYRE, L., *Posverdad*, Cátedra, Madrid, 2018, pp. 137 y ss.

17 PINKER, S., *En defensa de la Ilustración*, Paidós, Barcelona, 2018, p. 428 y 163-164.

18 VILLA, R de la, «Fake. Todo es mentira», *El Cultural*, 6-12-XII-2019.



Lituania, *León de Oro* al mejor pabellón nacional en la Bienal de Arte de Venecia, 2019.

El planeta noche de las cuatro lunas, de Evru-Zush, Bienal Estambul, 2019.

El Séptimo Continente contra los plásticos vertidos en el mar con la finalidad de volver al nexo tradicional entre cultura y naturaleza: «*El séptimo continente* y se refiere a la era geológica del Antropoceno con su nuevo mundo que emerge de las aguas sedimentado por capas de plásticos y toda clase de basuras; el CDAN de Huesca desarrolla una programación centrada en arte, naturaleza y paisaje, bajo la dirección de Juan Guardiola, *Paisajes surgentes. Cambio climático y cambio social en los paisajes del siglo XXI*, que ha comenzado con *Tierra* (sobre la descarbonización como una de las soluciones ante el cambio climático), le seguirán *Montaña*, en 2020, y *Agua*, en 2021»; o *Hybris. Una posible aproximación ecoestética*, en 2017, en el MUSAC, por citar algunos ejemplos recientes¹⁹:

Hybris reflexiona sobre los modos posibles a la hora de enfrentarse a la destrucción ambiental, y propone una aproximación al arte como un modo de posicionarse ante una realidad, como un medio de denuncia y concienciación que abra camino hacia una posible estética ecológica. Desde el arte se debe contribuir al debate público sobre las políticas de sostenibilidad, desarrollar propuestas creativas que – tanto en forma como en fondo– propongan modos alternativos –desde lo simbólico y desde lo práctico– de trabajar con el medio ambiente de manera justa y sostenible²⁰.

Estos acontecimientos históricos se acompañaron, pues, de manifestaciones plásticas que incidieron, de una forma u otra, en los planteamientos artísticos y preocupaciones de los creadores. Un nuevo orden se estableció en la plástica: desde el eclecticismo hasta la proliferación de las instalaciones y el Net.art se crearon otros canales expresivos por los que discurrió este complejo periodo. Estos breves apuntes ponen de manifiesto que existió un panorama muy heterogéneo en el que España, por su parte, intentó, por encima de cualquier otro objetivo, «homologar internacionalmente nuestro arte»²¹, mirar sincrónicamente al extranjero cuando gran parte de los países europeos estaban haciendo lo contrario, mirarse a sí mismos de manera diacrónica. A pesar de todas estas innovaciones, el arte español no fue ajeno a la crisis económica que ha azotado a Occidente, poniendo de manifiesto los valores caducos que afectan a nuestro arte. La sociedad no contempla hoy entre sus prioridades a los creadores, a la enseñanza y a la investigación. Todo ello está sujeto a modelos didácticos trasnochados. La comunicación, entiéndase a la crítica, no ofrece imparcialidad al estar bajo la atenta mirada de las filias y las fobias, no hay un mercado acorde con la producción, no se han consolidado los grandes museos ni han tenido la proyección prevista.

El coleccionismo, por otra parte, es hoy raquítico y no ha habido una reformulación de la situación que nos ha deparado la crisis²²; una crisis que

19 ESPINO, L., «Artistas no contaminantes», en *El Cultural*, 29-XI-5-XII-2019.

20 https://musac.es/FOTOS/VISITAS_GUIADAS/Guía%20de%20sala%20HYBRIS.pdf [consulta, 5 de junio de 2020].

21 MAURI, A., «España. La pintura y la generación de los años ochenta», *Arena*, núm. 1, febrero, 1989.

22 DOCTOR, R., «Generación en busca de futuro», en *Descubrir el arte*, Año XVI, núm. 192, febrero, 2015.

va más allá de la economía y se centra en los modelos muy competitivos, incluyendo las estrategias de venta de las galerías y de las ferias, donde existe sí existe esa gran pugna. Y, además, no somos conscientes de lo cambios que se han ido sucediendo, pero ello también entraña el que se pueda iniciar un nuevo diálogo entre todas las partes implicadas y se esté más apegado a una realidad tangible. Hay que asumir, como expresa Manuel Borja-Villel, esa condición de semiperiferia a la que estamos sujetos y que nos ha deparado un modelo concreto que ha entrado de lleno en quiebra²³, pues los centros se han movido a la periferia dentro de este mundo globalizado²⁴. Sin embargo, hay que decir que este período ha servido para crear determinados filtros, para ser más cautos, sobre todo cuando las nuevas tecnologías han desplazado a las academias y al mercado con la aparición del llamado *post-internet* que da una autoría omnipresente, han diferenciado entre lo conceptual y el New-media art y han influido en los modos de producción. Las crisis –económica y sanitaria– han hecho que muchas galerías desaparezcan o estén en trance de ello, y que las ferias de arte ya no sean imprescindibles para los artistas, ferias que, por otro lado, constriñen a no pocos creadores que no viven en grandes ciudades²⁵. Ello quiere decir que se necesitan nuevas estructuras y nuevos enfoques para apoyar a toda una generación de jóvenes con talento²⁶. Y, por otro lado, estamos asistiendo, desgraciadamente, a la llamada *estetización del mundo*, a la *transestética* donde el arte triunfa en función de los mercados, lo que Gilles Lipovetsky y Jean Serroy denominan «artistización» de la actividad económica y a lo que hay que sumar la proliferación de plataformas digitales para las galerías y las ventas de arte, siendo el motor para compras y subastas:

*Las ferias de arte están muy bien... Pero darles una importancia excesiva puede hacernos olvidar que el arte es experiencia, cultura, investigación, reflexión, educación y otras muchas cosas antes que producto o mercado*²⁷.

Esta manera de afrontar este presente nos conduce a un tema debatido con fervor como puede verse en las palabras polémicas de Avelina Lèssper: «El desprecio endémico que tiene por la belleza, la persecución que han hecho en contra del talento, el menosprecio por las técnicas y el trabajo manual, está reduciendo al arte a una deficiencia de nuestra civilización. No es inocuo que se demerite a la creación humana para dar cabida a una ideología y sus dogmas, permitiendo un coto del poder que en otras circunstancias sería imposible de imaginar. Es una realidad que miles de personas que se auto llaman artistas no podrían hacerlo si no hubieran implantado esta ideología. La experiencia estética no existe con estas obras, nada hay que apreciar, evaluar, cuestionar. La obra se ha convertido en una rapsodia de teorías y sustantivos»²⁸. Unas palabras que hablan de cierto retroceso,

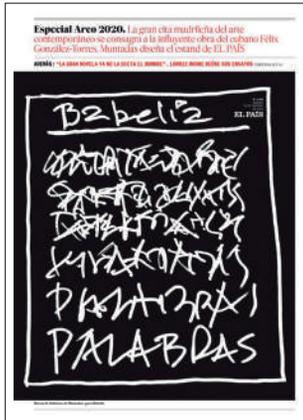


El director del Museo Reina Sofía, Manuel Borja-Villel.

Gilles Lipovetsky en el Espacio Fundación Telefónica, Madrid febrero de 2020.

El fraude del arte contemporáneo, libro de Avelina Lèssper, 2015.

23 DOCTOR, R., «La idea de una identidad fija no tiene sentido», en *Descubrir el arte*, opus cit., 2015.
 24 DIEGO, E. de, «Cambio de paradigma», en *Babelia*, 21-II-2015.
 25 VOZMEDIANO, E., «Menos es más. Españoles en ARCO», en *El Cultural*, 27-II-2015.
 26 RUBIRA, S., «Los jóvenes de la feria», en *El Cultural*, 27-II-2015.
 27 VALBUENA, «Facetas del arte» en *El Cultural*, 27-II-2015.
 28 LÈSPER, A., «Arte contemporáneo: el dogma incuestionable», en: <http://www.avelinalesper.com>.



Boris Charmatz, *10000 gestes*, Teatros del Canal, Madrid, febrero de 2020.

Especial para la Feria de ARCO 2020 en el suplemento cultural *Babelia*.

críticas a su vez por Francesc Torres cuando defiende cómo la cultura sirve como «conocimiento pre-científico y sirve para interpretar, asimilar, explicar y aprehender el mundo y la vida más allá de cómo lo hace la ciencia a su manera»²⁹. Y ello a pesar de la inexistencia, según Elena Vozmediano, de cierta calidad en los contenidos de la crítica de arte actual³⁰. Y además hoy pesan, confirmado en JustMad 2020 en su XI edición, temas relacionados con la sostenibilidad, el feminismo o las nuevas tecnologías que están cambiando la forma en la que vivimos y la manera de abordar las artes visuales. O, en ArtMadrid 2020, la superación de tópicos como el de *artistas emergentes* en favor de una mayor flexibilidad y mayor diálogo o el sustituir la idea de la globalización por «modos de resistencia a través de lo raro y lo inaudito»³¹ como se demuestra en *10000 gestes* de Boris Charmatz. Pero existe un clima de desánimo general y de falta de curiosidad, como declaran galeristas de la talla de Juana de Aizpuru o Elba Benítez en Arco 2020. O más allá se está planteando, como se ha hecho en *Babelia*, si las ideas están por encima del dinero y el papel de las instituciones: el arte tiene que ser visto como una práctica inconformista fuera de cualquier estructura discursiva impuesta, según Daniel García Andújar, pero el dinero desactiva cualquier intención transformadora, como apuntan Álex Noguera y Rebeca Blanchard; o «esto no va de sensibilidad, ni de inteligencia, ni de experiencias; esto va de pasta», tal como lo ve Rosa Olivares, donde el arte sigue siendo una cuestión de clase social y económica al parecer de Helena Cabello y Ana Carcellet; una cuestión que se rige por un mercado que junto a las instituciones absorben la «fuerza transformadora» y la convierten en estilo, llámese feminismo, de género, de globalización o de activismo, como escribe Paul B. Preciado. Concluye este debate Estrella de Diego al preguntarse quién manda en el arte y, sobre todo, si es bueno saberlo³².

E, incluso, se han redefinido algunos conceptos referidos a las ferias con la aparición de ARTIST 2020 como propuesta independiente, autogestionada y humanista al intentar eliminar las barreras entre el coleccionista y el artista a través de una comunicación directa, modificando el modelo establecido y abriendo horizontes a los creadores que no tienen acceso ni a ferias ni a galerías³³. Y, aún más, con el cierre de museos y galerías debido a la pandemia del coronavirus se ha creado el The Covid Art Museum. Un museo virtual en Instagram donde se recopilan obras que reflejan el estado de ánimo en cualquier parte del planeta: una iniciativa de creativos publicitarios barceloneses, Emma Calvo, Irene Llorca y José Guerrero, y gestionada por Alicia Vallina. Un ejemplo de cómo se refleja el complejo panorama actual, con una sociedad sometida a cambios repentinos, repletos de inquietudes, miedos y dudas, donde el aprendizaje y la interacción son importantes a la hora de reflexionar o de dar respuesta a los problemas sociales, económicos y culturales:

com/2012/06/arte-contemporaneo-el-dogma.html [consulta, 11 de febrero, de 2020].
 29 TORRES, F., «Desde el espacio exterior», *El Cultural*, 21-27-II-2020.
 30 VOZMEDIANO, E., «El arte, fuera de mercado», *El Cultural*, 21-27-II-2020.
 31 DELGADO MAYORDOMO, C., «ArtMadrid confirma sus señas de identidad», en *ABC Cultural*, 22-II-2020.
 32 VV. AA. «Quién manda en el mundo del arte?», *Babelia*, 22-II-2020.
 33 BARBANCHO, R., «Creadores sin intermediarios», *Descubrir el arte*, nº 252, febrero, 2020.



Una manera de no pasar por alto la importancia que tiene la participación activa y crítica de la comunidad para consolidar un museo democrático y solidario. Cada ser humano canaliza la incertidumbre, el miedo, la esperanza o la solidaridad creando sus propias imágenes y construyendo o derribando sus propios muros. El humor, el dolor, el silencio, la soledad, la generosidad o la crítica son potentes instrumentos de creatividad que ayudarán... a comprender mejor quiénes somos y cómo hemos llegado hasta donde ahora nos encontramos... El Covid-Art Museum cumplirá su función si todos intervenimos en él como comunidad activa y responsable³⁴.

Iván Zamurovic, Arte covid, imagen generada por ordenador modelada Cinema 4D.

Obras de la colección del Covid Art Museum.

Y, a pesar de ello, puede afirmarse que el triunfo de la pintura es un hecho aún. La reflexión, nada banal, de Félix Azúa cuando no ve un horizonte claro, es lo suficientemente clara al decir: «Yo miro a los años que he vivido y apenas veo signos nuevos, sólo actualidades repetidas una y otra vez. Ninguna forma nueva señala con energía hacia el futuro. Los últimos fueron *Los irascibles*, hace 70 años, que ahora se exponen en la Fundación Juan March de Madrid. Luego vino la melancolía conceptual y la diversión mil veces repetidas. El tedio»³⁵. Y buenos ejemplos de esta realidad llena de contrastes y paradojas los encontramos en las obras de Juan Carlos Lázaro, Alejandro Calderón y Emilio Gañán, pintores de tres generaciones diferentes, nacidos entre los inicios de la década de los años sesenta y el final de la de los setenta, y cuyas trayectorias están ligadas a sus lugares de procedencia y a la historia que les es próxima, reflejando de un modo u otro aquellos problemas que la sociedad se está planteando, como la memoria que se difumina, el vacío o la teatralidad incorporada a nuestras vidas. Son herederos de esa «España que se vacía y se va a Madrid no solo en el campo del arte, sino en muchos otros sectores. Son el paradigma de un problema básico: la falta de una política cultural que haya establecido un nexo entre todos esos lugares que, particularmente, Mateo Maté, no quiere llamar periferia»³⁶ y Óscar Alonso Molina lo describía con contundencia ya en 2016:

34 SIERO, A., «Arte en tiempos de crisis», *Descubrir el arte*, Año XXII, n° 256, junio, 2020.

35 AZÚA, F. de, «Orientarse», *El País* 3-III-2020.

36 ESPEJO, B., «¿Está demasiado centralizado el arte español?», *Babelia*, 28-II-2020.

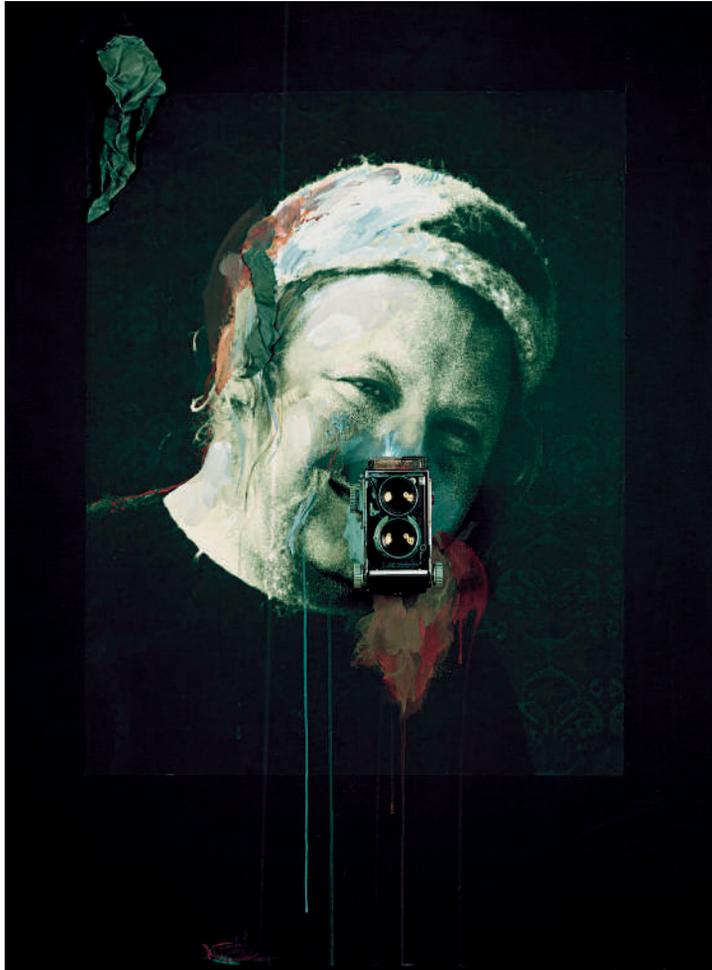
Una de las consecuencias más notables que ha tenido esta larga crisis ha sido el movimiento de centralización que ha tenido lugar con el debilitamiento de las escenas periféricas. Ni siquiera para Madrid es bueno su actual crecimiento en el sector artístico a costa de que Barcelona, el País Vasco, Valencia, y otros centros que hasta hace unos años mostraban un mayor dinamismo, se encuentren ahora con tan grandes dificultades. El asunto es llamativo³⁷...

Todo este periplo repleto de avatares significó también la apertura de otras vías desconocida en Extremadura hasta la llegada de la democracia. El ejemplo más significativo lo tenemos en la presencia y recuperación de tres generaciones que comenzaron a exponer a partir de 1970 y fueron testigos de los avatares del arte español. Durante la década de los ochenta, nuestros creadores participaron de ese deseo de conectar con el exterior mediante la utilización de los numerosos espacios creados, informándose y participando en las ferias nacionales e internacionales. Fue un tiempo ecléctico, arriesgado y polémico que desembocó en la fragmentación y el mestizaje de las propuestas plásticas, en la subjetividad, extrema en muchos casos, en lo banal de la producción estética y en el poder e influencia de los *mass media* que determinaron los años noventa. Se suscitó de este modo el viejo debate pendiente en nuestra región, comenzándose a quebrar esa *inmadurez teórica* con las propuestas críticas de Juan José Narbón y Wolf Vostell. El primero con una visión desde dentro y el segundo con un análisis sociológico de nuestro entorno. Tampoco podríamos entender la evolución que se ha dado sin la recuperación de Ángel Duarte, después de 1992, con su investigación sobre el espacio y el color, ni la incorporación de la neofiguración de Juan Barjola.

Así, en Extremadura a partir de 1976, por poner una fecha de partida, se abrió un periodo de renovación plástica, cuya primera referencia hay que buscarla en la creación en 1976 del Museo Vostell Malpartida; un espacio abierto donde tuvieron cabida las propuestas que emergían en el colectivo artístico de la capital cacereña. Por esas mismas fechas, abrió sus puertas el Museo de Arte Contemporáneo de Cáceres, bajo la tutela de la Diputación Provincial, en la denominada Casa de los Caballos para albergar una de las colecciones más interesantes sobre el arte español del siglo XX, que nutrió sus fondos con el corto (pero intenso) y prestigioso Premio Cáceres entre 1979 y 1982, que según Xavier de Salas «es resumen de cómo hoy se pinta en España»³⁸. En este mismo recinto se realizaron exposiciones monográficas sobre las figuras históricas de nuestra plástica. Por citar algunas, estuvieron presentes Julio González, Josep Guinovart, y Martín Chirino. Paralelamente, en la ciudad de Badajoz, aunque con distinto criterio y con menos recursos disponibles, la Diputación Provincial mostró desde 1980 en su sala los cuadros de Timoteo Pérez Rubio, Godofredo Ortega Muñoz y Eduardo Naranjo, no faltando algunas colectivas de calidad de pintores españoles contemporáneos, como la de los fondos que albergaba en ese momento la Fundación Juan March.

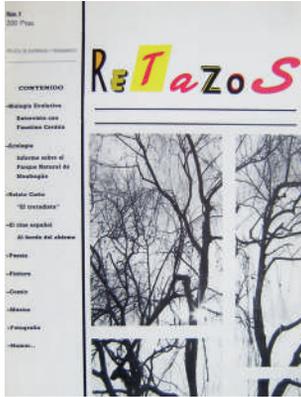
37 CALVO, I., «Madrid Curator: Óscar Alonso», *Madrid, Relato de una ciudad especial*, 20-1-2016.

38 SALAS X. de, Presentación del catálogo *Premio Cáceres de pintura, 1981*, Institución Cultural El Brocense, Diputación Provincial, Madrid, 1981, s. p.



Wolf Vostell, *Selbstporträt, Zyklus Regen*,
núm. 7, 1976.

Sin embargo, todas estas actividades propiciaron un clima de grandes expectativas que, a la luz de los acontecimientos que se han sucedido, hemos de tomarlas como referencia obligada al analizar las circunstancias que rodean hoy a los nuevos creadores y cierran, con toda la cautela posible, el discurso histórico del siglo en Extremadura y abren un nuevo milenio con nuevos comportamientos emergentes. A pesar, incluso, de la inactividad que se produjo, debido a las reformas y la ubicación de la colección de arte contemporáneo, en el Museo de Cáceres, de la interrupción en cuanto las adquisiciones por parte de las instituciones, del derribo de la sala de la Diputación pacense, del paréntesis que se abrió en el Museo Vostell Malpartida y, paradójicamente, la puesta en marcha del Museo Pérez Comendador-Leroux en Hervás. Un espacio este que fue tachado, por algunos sectores, en sus inicios de lapidario, pero hoy, con perspectiva histórica, ha remontado ese calificativo al sobrepasar a la obra del matrimonio hispano-francés, abriéndose a otros campos, como es el normativismo encarnado en la figura de Ángel Duarte o revisando las propias figuras de Enrique Pérez Comendador y Magdalena Leroux.



Exposición de Ángel Duarte en la Galería José de las Mano, Madrid, 2018.

Revista cultural Retazos, 1983.

Revista El Urogallo, 1990.

Puede decirse, en este sentido, que durante la mitad de los años ochenta se asistió a una revalorización de los planteamientos teóricos y artísticos de la pintura tras el Romanticismo y el Costumbrismo del último cuarto del siglo XIX. Quizá, esto no fue más que el fruto del desarrollo autonómico de ese momento. Así, lo que se había visto como reaccionario, pasó a ser algo positivo³⁹: la identidad, el sentimiento y la historia se tomaron como valores que debían ponerse de manifiesto. La interpretación de la pintura regionalista comenzó a «ser comprendida» al profundizar en las circunstancias históricas y en el contexto de una época, cuando se analizaron «las exigencias sociales y los acontecimientos»⁴⁰. Pero a la par, se emprendió el llamado *proceso de normalización del arte en Extremadura* para igualarse con otros ámbitos culturales más desarrollados: exposiciones, becas, publicaciones (iniciadas con secciones en las revistas *Norba*, *Guadiana*, *Retazos*, *Alminar* o *Aparte*), ayudas a la creación y premios fueron los incentivos para poner en pie estas nuevas orientaciones.

Se produjo una cadena de hitos que, entre 1986 y 1989, determinó el apoyo incondicional de la Junta de Extremadura al proyecto de *reconstruir* el perfil exacto del arte surgido a lo largo de una centuria (ya estuviese concebido desde dentro ya se gestase fuera de nuestro contorno), tomándose con ello el pulso a una situación que la mayoría de los ciudadanos ni siquiera se habían planteado. Por el ciclo denominado *Nueva Imagen*, abierto en 1986 en las salas emeritenses de la entonces Consejería de Educación y Cultura, desfilaron Mon Montoya, Fernando Carbajal, Javier Fernández de Molina o Alberto Rotili. Dentro de esta reconstrucción vieron la luz al mismo tiempo los primeros proyectos de cierta entidad, protagonizados por Rufino Mesa en el Teatro Romano de Mérida y Francisco Antolín en la misma sede de la Consejería de Educación y Cultura. A ello debe añadirse un pequeño número de exposiciones propuestas desde la Institución Cultural El Brocense de Cáceres y las celebraciones certámenes pictóricos y fotográficos, entre los que cabe destacar los *Premios Constitución* desde 1987 (después *Premios de Extremadura a la Creación*), la *EIAM* (Exposición Ibérica de Arte Moderno o encuentros de artistas españoles y portugueses), el *Zurbarán* de Fuente de Cantos, el *Eugenio Hermoso* de Fregenal de la Sierra, el *Brocense* de Cáceres o el *Salón de Otoño* de Plasencia, confirmándose al sumarse unos y otros la apuesta decidida por los principios de modernidad y provocando el origen de un cambio de rumbo en la plástica extremeña.

A partir de 1987 se tomó conciencia, dentro de los sectores más renovadores de la región, de dónde se debía situar el punto exacto por el que se tenía que romper con determinadas posturas aferradas a un arte hostil, repleto de conceptos regionalistas obsoletos y falto de un análisis crítico e histórico. No obstante, hubo que esperar hasta el período comprendido entre 1989 y 1992 para que se dotara de una mínima estructura a Extremadura y se iniciara la proyección de nuestra identidad en la Feria Internacional de Arco con la presentación de los proyectos futuros, el Museo Vostel Malpartida y la reconversión de la vieja cárcel pacense en espacio cultural. Se abrieron

39 LOZANO BARTOLOZZI, M^a M., «La pintura costumbrista en Extremadura», en José Pérez Jiménez 1887-1967, Diputación de Badajoz, Badajoz, 1989, p. 33.

40 FRANCO, A., «Entre el regionalismo y la crítica de la realidad», en *Pintores extremeños*, Consejería de Educación y Cultura, Badajoz, 1985, p. 7.

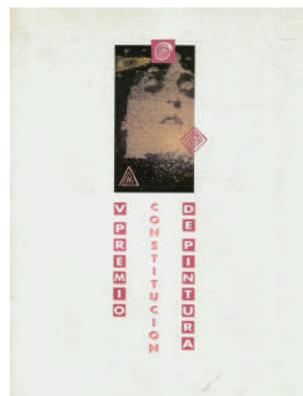
en esta etapa la Sala de Exposiciones de Badajoz (primero como *Godofredo Ortega Muñoz* y luego como *Europa*), las tres plantas de la Casa de los Caballos (de forma provisional) y el Centro de Exposiciones de San Jorge en Cáceres como espacio polivalente. Tres nuevos espacios donde se sucedieron exposiciones, como las de Juan José Narbón, Wolf Vostell, Ángel Duarte, Luis Canelo, Mon Montoya o Ceferino López, que entretejieron una base sólida para afrontar la reapertura del Museo de Cáceres, la nueva etapa del Museo Vostell-Malpartida en 1994 con las colecciones de artistas conceptuales, la de Vostell-Mercedes Guardado y la Fluxus de Gino di Maggio (esta ya en 1998), la creación del Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo para dar cabida en su panóptico a un gran número de obras realizadas por creadores vinculados a la región (a los que han de sumarse, forzadas eso sí, las piezas adquiridas en 1999 a raíz de la muestra *Abierto a Extremadura* como fondos del propio museo).

A este panorama se añadieron la andadura de las muestras en los Colegios de Arquitectos de Cáceres y Badajoz, la programación de actividades expositivas en algunas Casas de Cultura, como la inaugurada en 1994 en Villafranca de los Barros o la realizada por Moneo para Don Benito en 1998, y la aventura empresarial de galerías privadas (María Llanos, Bores & Mallo en Cáceres, Blanco y Negro en Plasencia, Acuarela, Christian Franco y Ángeles baños en Badajoz o EMAC en Casas del Castañar⁴¹). Estos espacios vinieron, por un lado, a reforzar la idea de lanzar al mercado a una generación de artistas familiarizados con los nuevos comportamientos artísticos que se estaban dando en los albores de un nuevo milenio y, por otro lado, a fomentar un incipiente coleccionismo que hasta hace poco era inexistente en nuestra sociedad y, aún hoy, no es demasiado significativo a pesar de los esfuerzos realizados. Foro Sur –y su permanente cambio de nombre– puede servir como colofón de todas esas iniciativas.

No obstante, hemos de entender todos estos pasos como «un proyecto de apertura y de futuro que, fundamentalmente debe contribuir a erradicar una situación de atraso histórico y de aislamiento cultural»⁴². Pero no hay que olvidar que, desde el año 1985, la Asamblea de Extremadura se hizo, asimismo, eco de una de las competencias de la Comunidad al establecer unas primeras líneas maestras sobre la valoración de nuestro patrimonio artístico contemporáneo. De este modo, se fue definiendo un panorama desdibujado, casi olvidado si exceptuamos el tesón que algunos profesores del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Extremadura pusieron al proponer exposiciones colectivas e individuales, a las Diputaciones Provinciales durante la segunda mitad de la década de los años setenta o de las compras puntuales del gobierno regional. De este modo, entre 2005 y 2008, la Asamblea de Extremadura concibió dos exposiciones que muestran la labor de todos estos años: *Arte en democracia* y *El pulso del arte contemporáneo* que dieron una visión clara del comportamiento de los distintos presidentes de la Cámara,

41 LOZANO BARTOLOZZI, Mª M., «El pulso del arte contemporáneo», en *El pulso del arte contemporáneo. Artistas de la colección de la Asamblea de Extremadura*, Asamblea de Extremadura, Badajoz, 2008, p. 10.

42 FRANCO, A., «Personalidad propia», *El Urogallo*, opus cit, 1995.



Ciclo *Nueva Imagen*, 1986.

Catálogo de los *V Premio Constitución de Pintura*, Junta de Extremadura, 1992.

Vista aérea del Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz.



Exposición de Miguel Calderón Paredes en el Colegio de Arquitectos, Badajoz, 2013.

María Jesús Manzanares, *Abre la puerta-1*, 2016.

Lourdes Murillo, *Rosa de la flor de cerezo*, 2017.

resaltando la apertura a concepciones menos localistas al adquirir obras de artistas que nada tienen que ver con la región, pero que solo su trayectoria es valedora de estar presente en su colección: Alfonso Mateo, José María Mellado o Felicidad Moreno, algunos ejemplos que han salido a la luz con estas dos exposiciones comisariadas por la profesora Lozano Bartolozzi; una colección que en la actualidad se está revisando por parte de Nuria M. Franco Polo.

Ya en los albores de la década de los noventa, la generación de Miguel Copón, Toñi Bulnes, Damián Flores, Manuel Vilches, Lourdes Murillo, Andrés Talavero, Pedro Gamonal, Juan Carlos Lázaro, Victoria Gil, Juan Ramón Fernández Molina, Julián Gómez, Loncho Gil, Juan Gila y Juan Pérez, Jesús Pizarro, Francis Gutiérrez, quien abandonó desgraciadamente la profesión, o Alfonso Doncel, conforma un grupo nutrido de artistas que se integraron en las distintas corrientes que se dieron en nuestro panorama, desde el realismo a la abstracción y desde la estética pop hasta la pintura más conceptual. Una generación que quedó reflejada en la publicación del año 2000 bajo el título de *Libro de Oro del Arte de Extremadura*. Se trata de un grupo de artistas nacidos en los años sesenta que iniciaron su trayectoria al finalizar los ochenta, pero su confirmación se dio entrada la década siguiente. Todos ellos participaron del enfrentamiento teórico que desencadenó la euforia de esos años tan eclécticos, pero también heredaron el riesgo como señal para avanzar dentro de su trabajo⁴³.

Esta nueva oleada de artistas determinó otra forma de ver la realidad, más allá de la normalización y de la renovación en Extremadura. A lo largo de estos últimos años, el arte ha sufrido un interesante proceso de mestizaje y de hibridación para insertarse, según el profesor José Jiménez, en un continuo global de la representación, de la imagen, del que el binomio arte y artista forman parte sin lugar a dudas. Sin embargo, a pesar de ello, el modo específico de integrarse se sigue realizando a través de la *singularización*, a través de su papel rompedor dentro de una sociedad de masas. Frente a la mundialización, por utilizar el concepto francés, el acto creador corta, invierte y subvierte para seguir reflejando la historia de las ideologías. Así, como apuntamos en su día, pueden convivir aquellos resabios clasicistas y expresionistas con posturas más cercanas al minimalismo, a las corrientes analíticas o al mundo más conceptual. Con ello solo se quiere reflexionar sobre cómo la producción contemporánea nace y muere al ritmo del *tiempo presente*: lo efímero forma parte de ese tiempo acelerado que se consume a velocidad de vértigo, sin dejar apenas huellas. Y los artistas extremeños no han escapado a esta nueva mirada.

Este carácter provisional viene de la mano de una revolución numérica, borrando el valor de la memoria y desdibujando la propia Historia. El arte multimedia e interactivo parece invadirlo todo y la función social que otrora le imprimió la vanguardia pasa a un segundo plano. Sin embargo, ha de decirse que estas transformaciones han dibujado un panorama artístico mucho más abierto y Extremadura se despegaba de esa condición de periferia que ha tenido asignada, a pesar del fallido intento de poner en pie el proyecto de *Comportamientos Contemporáneos*, interrumpido caprichosamente en 1998. En cambio, a esta apuesta le han sucedido otras con el mismo fin. Basta señalar las iniciativas de la Sala El Brocense en Cáceres, las ayudas y becas a los jóvenes creadores que

43 CANO RAMOS, J., «El arte actual», en *El Libro de Oro del Arte en Extremadura* (coord. Trinidad Nogales Basarrate), Gupo Z- Ediciones 98-SC, Zaragoza, 2000, pp. 224-251.



Miguel Copón, *Paul Celan*, 1994.

puso en marcha la Junta de Extremadura en 2007 (recuperadas después de un paréntesis en 2017) o la llamada *Generación 21* donde se muestra la variedad de conceptos e intenciones, así como los diferentes campos formativos y los contextos dispares de donde provienen los artistas⁴⁴.

De aquí han salido nombres cuya obra comenzaba a situarse en este nuevo panorama: Abigail Narváez, Isabel León, María Jesús Manzanares, Roro Berjano... son nombres que pueden servir de muestra. Aunque en la actualidad pueden observarse un sinfín de realidades conectadas entre sí y representadas de forma figurativa, clasicista, expresionista, minimalista, conceptual... e incluso bajo la apariencia de un diseño. Existe un abanico de lenguajes plásticos que obligan a los creadores a trabajar de manera interdisciplinar. Como ejemplos pueden servir la obra vivencial de Dionisio Moreno, el concepto de «imitación» que transfiere a los lienzos Elena Dávila, la paradoja en Alejandro Calderón o la vitalidad de un pintor tardío, Felipe Boizas⁴⁵, aunque algunos de ellos hayan abandonado la profesión, sobre todo tras la crisis que se produjo en 2008.



Andrés Talevero, *Mariposas*, 1998.

44 PERALES PIQUERES, R., «El arte de nuevas generaciones», en *Generación 21*, Caja Duero, Salamanca 2002, p. 9.

45 CANO RAMOS, J., «Novísimos. Una generación a debate», *Qazris*, núm. 18, diciembre, 2001.



3. 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
rempoquent 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 aparicional»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 novelería 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.

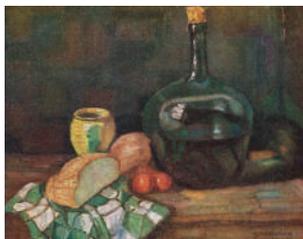


Juan Carlos Lázaro, *Pintura ref. 124*, 2003.
Óleo / tabla.

Página izquierda:
Con una gama cada vez más reducida y el desvanecimiento de sus composiciones le hicieron evolucionar a mediados de los años noventa, su *Dibujo* a lápiz de grafito, fechado en 1995, así lo confirma.

- 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].

3.1. LOS AÑOS DE APRENDIZAJE: DE FREGENAL DE LA SIERRA A SEVILLA, DE SEVILLA A MADRID



Su interés por el dibujo y el color está patente en los bodegones, los paisajes y los retratos de su primera época, fijándose en composiciones como las del pintor Manuel Parreño.

Juan Carlos Lázaro, *Retrato de mi abuelo*, 1980.

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 o 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 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

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.

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.

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 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



Paul Klee

I.
Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar. Das Wesen der Graphik verführt leicht und mit Recht zur Abstraktion. Schemen- und Märchenhaftigkeit des imaginären Charakters ist gegeben und äußert sich zugleich mit großer Präzision. Je reiner die graphische Arbeit, das heißt, je mehr Gewicht auf die der graphischen Darstellung zu grunde liegenden Formelemente gelegt ist, desto mangelhafter die Rüstung zur realistischen Darstellung sichtbarer Dinge. Formelemente der Graphik sind: Punkte, lineare, flächige und räumliche Energien. Ein flächiges Element, das sich nicht aus Untereinheiten zusammensetzt, ist z. B. eine mit breittkantigem Stift erfolgte Energie ohne



Juan Carlos Lázaro, *Dibujo de las torres*, 1981.

«Confesión creativa», de Paul Klee en *Tribüne der Kunst und Zeit*, Berlín, 1920.

Juan Carlos Lázaro, *Bodegón*, 1983.

- 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».
- 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.
- 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.



Juan Carlos Lázaro, *Desnudos*, 1987.

En 1988, antes de instalarse en Madrid, su pintura se orientó a formas expresionistas, como se anticipa en *Retrato de mujer*, 1988.

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 *Lanzaores*, 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 dramatismo¹³...

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 mejor 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 rodea¹⁶.

- 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.
- 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.

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 neofigurativismo¹⁸. Una pintura más reflexiva que se abrió hacia un nuevo horizonte 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...

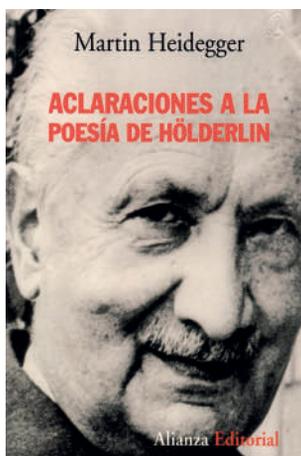
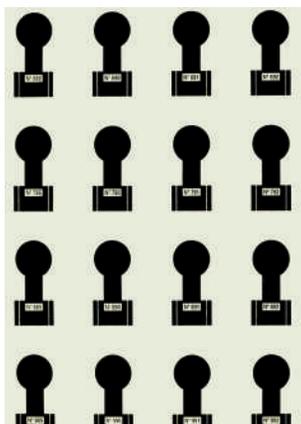
En 1992, de hecho, al exponer en Ra del Rey *Imágenes para una reflexión. Imágenes sobre una reflexión*, el color se vio reducido al blanco y el negro y las formas se encajaron como si fuesen módulos que se repiten y se aproximan a los principios normativos y ópticos de los años cincuenta. No hay ni 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



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*.

Juan Carlos Lázaro, *Imagen encontrada (Tauromaquia)*, 1990.

- 17 ARBÓS BALLESTÉ, S., «La tauromaquia de Lázaro», en *Imágenes encontradas*, Caja San Fernando, Sevilla, 1990, s. p.
- 18 *Ibidem*.
- 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.



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. *Cadena 3 (fragmento)*, N° 401 a N° 1000 es un ejemplo de ello.

Las Aclaraciones a la poesía de Hölderlin fueron escritas entre 1936 y 1968. En el prólogo Martín Heidegger escribió: «Dichas aclaraciones forman parte de un diálogo entre un pensar y un poetizar».

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, 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, 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. Empezó 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.

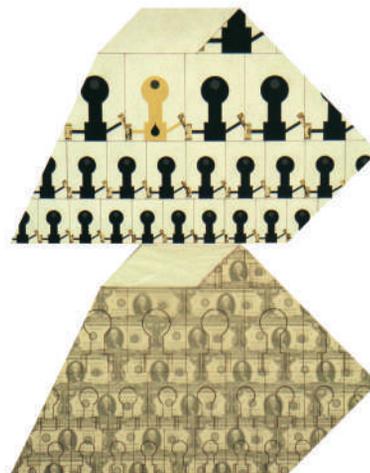
- 22 IGLESIAS, J. M., *Imágenes para una reflexión. Imágenes sobre una reflexión*, Ra del Rey Arte Contemporáneo, Madrid, 1992, s. p.
- 23 CORTÉS, A., «Juan Carlos Lázaro. Del temperamento en pintura», en *Nuevo Guadiana*, núm. 41, III época, mayo, 1990.
- 24 IGLESIAS, J. M., *opus cit.*, s. p.
- 25 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.
- 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.

*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 por qué 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 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.



Juan Carlos Lázaro, *Entre otros, retrato y radiografía de la actriz de cine Isabel Pantoja*, 1991.

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

32 BONET, 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.

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.*



Su objetivo fue aprehender un único instante, atrapar el tiempo en su discurrir, como se aprecia en *Dibujo*, 1998.

La anécdota pasó a un segundo plano y no le interesó lo narrativo, *Dibujo*, 2000.



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, naturalidad⁴⁰.

38 RILOBOS, 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.*

3.2. ENTRE LA MERA REPRESENTACIÓN Y EL LIRISMO (1990-2005)

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 discurrió 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 real, ni entretenerle con otros añadidos, simbólicos,



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 / tabla.*

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.



Juan Carlos Lázaro, *Pintura ref. 94*, 2002-03.
Óleo / tabla.

Juan Carlos Lázaro, *Pintura ref. 137*,
2003. Óleo / tabla.



*alegóricos... ajenos al hecho estrictamente pictórico. Lo que quiero es ampliar la resonancia de la propia pintura al máximo... para transmitir sensaciones*⁴⁶...

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 descifrador»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-sumergiéndose 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:

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.

49 JULLIEN, F., *La gran imagen no tiene forma*, Alpha Decay, Barcelona, 2008, pp. 19-21.



...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.

Juan Carlos Lázaro, *Pintura ref. 156*, 2004. Óleo / lienzo.

Juan Carlos Lázaro, *Pintura ref. 170*, 2004. Óleo / lienzo.

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:

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

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.

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.



Perro ladrando a la luna, obra pintada por Antonio Quirós en 1935.

Pierre Bonnard, *Paysage au Cannet, Les Arbres Blancs*, 1940.

Francisco Boses, *Nature morte sur le mur*, 1927.

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 lenguaje»⁵⁵...

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.

Indudablemente esta reflexión le condujo y nos conduce a Francisco Boses. 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

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

54 RILOBOS, 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.

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., «Boses esencial, exposición antológica 1926-1971», en *Correo del Arte*, núm. 153, noviembre, 1999.

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

59 *Ibidem*.

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 Bores:

*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, allongés 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 «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



Efstratios Tériade escribió en 1923 el artículo «Francisco Bores», en el número 3 de *Cahiers d'Art*.

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

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.



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

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 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.

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:

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.

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

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

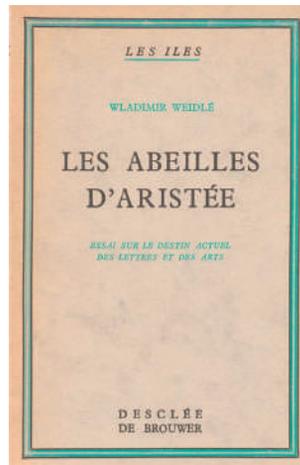
68 *Ibidem*, pp. 171-186.

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 técnico⁶⁹.

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 yo⁷³...

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...



Wladimir Weidlé, «Les Abeilles d'Aristée, essai sur le destin actuel des lettres et des arts», editado por Desclée de Brouwer en 1936.

En 1995 en un texto titulado *En el silencio*, Juan Carlos Lázaro hizo referencia a la niebla y los paisajes del lago alpino Maggiore.

- 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.

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 pintura 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 justo⁷⁸...

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:



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

*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.

76 «Encore ces thèmes ont-ils 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.*

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.



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 por la luz, bodegones sencillos en la forma, pero altamente sutiles en su capacidad para despertar sensaciones⁸²...

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 *sofa* 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*

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 / lienzo.

Juan Carlos Lázaro, *Pintura ref. 162*, 2005. Óleo / lienzo.

81 GARCÍA RUBÍ, A., «Juan Carlos Lázaro, abstracciones de color», en *El Punto de las Artes*, núm. 697, 2-8-V-2003.

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.

con la pintura, nuevos mundos que expresasen lo que el lenguaje no puede por su contracción⁸⁴, que nos revelen algo distinto, «inesperado, no calculado, 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.



El Libro del Té (茶の本, Cha no Hon), publicado en 1906, es un ensayo que vincula el papel del chadō (equipo) con los aspectos estéticos y culturales de la vida japonesa.

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 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 Boreas 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 denotada en la actualidad: la belleza. Belleza silente, fugaz, fragmentada en instantes, que reside en las pequeñas cosas que nos rodean: un

- 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 reviviscencia de los cuadros», en *Obras Completas*, Tomo VIII (1958-1959), *Revista de Occidente*, Madrid, 1965.
- 85 LÉPICOUCHÉ, 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-XI-2006.

*discreto jarrón, un cuenco desnudo, un caserón lejano... Todo imbuido de un halo de cálida y dorada trascendencia... 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 encantarán, 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:

El pintor francés Jean-Baptiste-Simeon Chardin es uno de los mejores exponentes de pintura de bodegones. En gran medida autodidacta e influido por el realismo del momento produjo obras de naturaleza muerta a pequeña escala de gran calidad, como en *Attributs du Peintre*, c. 1725-1727.

*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 invitant à une réflexion sur la vie, sa finitude?*⁸⁹

3.3. EL CAMINO HACIA LA ABSTRACCIÓN PONDERADA (2005-2012)

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.

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.

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



Juan Carlos Lázaro 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*, lápiz de grafito sobre papel pegado sobre cartón, 2005.

Juan Carlos Lázaro, *Dibujo N° 48*, 2007.



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:

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 frexense», *opus cit.*

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 mirada»⁹⁵.

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 sobreentiende 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 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 desvaída»⁹⁸.

95 ROMERO, B., «Del arte, su sentido y contemplación», en *El Mundo*, 13-I-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].

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 ἴχνος τοῦ ἀμόρφου μορφῆ: τοῦτο γοῦν γεννᾷ τὴν μορφὴν» («lo engendrado carece de forma, aunque en otro sentido le impone una forma»).



Juan Carlos Lázaro, *Pintura ref. 166*,
2009. Óleo / lienzo.



Juan Carlos Lázaro, *Pintura ref. 140*,
2010. Óleo / tabla.

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, siempre se manifiesta algo de la mirada» con la sobrerrepresentación a la que asistimos en estos tiempos, en los que la demasía 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 ascetismo radical, tuvo que prescindir de prácticamente todo lo aprendido hasta entonces, de todas las etapas que había recorrido tan trabajosamente... estas pinturas 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

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

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 intempestifs... 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.



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

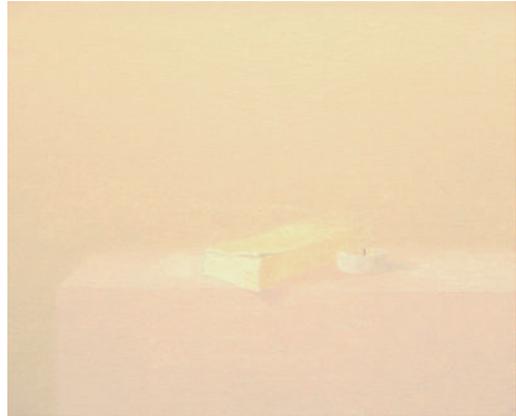
El pintor esloveno Anton Zoran Mušič en sus obras quiso transmitir el profundo silencio, la atmósfera y la grandiosidad del espacio donde emergen formas vagamente iluminadas.

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.



Juan Carlos Lázaro, *Dibujo N° 82*, 2010.

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 / lienzo.



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 las 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 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.

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

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,



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, un ejercicio de aprehensión de la realidad lento cuya finalidad no fue otra, 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 idiolecto¹⁰⁹.

Juan Carlos Lázaro, *Pintura ref. 238*, 2011. Óleo / lienzo.

Juan Carlos Lázaro, *Pintura ref. 241*, 2011. Óleo / lienzo.

¹⁰⁶ «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.



Paul Celan, a través de su poesía, explica esa frontera del sentido al límite de la palabra, igual que en la pintura de Juan Carlos Lázaro se tensa y da cuenta de aquello de lo que pertenece a la esfera de lo irrepresentable.

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 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 Giordano Bruno, 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

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

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.*



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.

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 emerge 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:

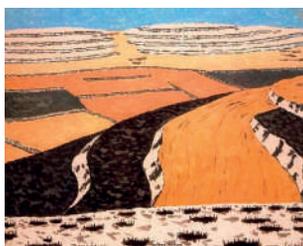
*...el silencio, ese silencio que es el anverso de la palabra [léase también pintura], no arregla gran cosa, pues la voluntad de palabra sigue latiendo en él, su ausencia la convoca: la ausencia siempre lo es de una presencia porque la ausencia es ante todo un estado de conciencia*¹¹⁶.

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.

Juan Carlos Lázaro, *Pintura ref. 259*, 2012. Óleo / lienzo.

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 / lienzo.



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.

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 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, 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 don-

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.
 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.

de 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 encontramos 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 transmitimos 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.



Esteban Vicente, *Untitled*, 2000. Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia.

3.4. HACIA UN NUEVO HORIZONTE: EL RETORNO DE LAS FORMAS Y SU «DESOCULTACIÓN» (2013-2018)

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 matizaciones, 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 2019 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



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.

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].

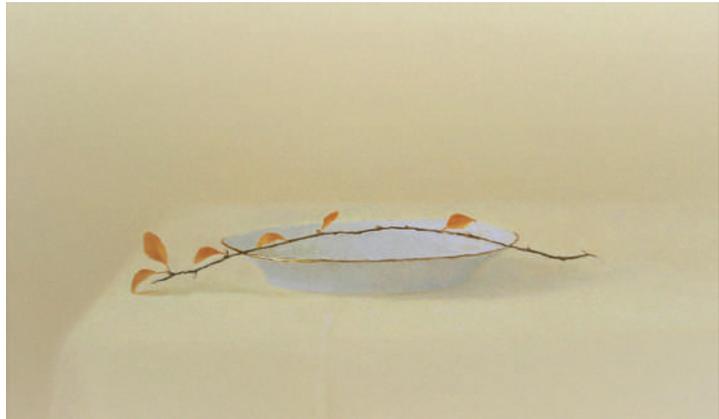
123 VALVERDE, A., «Morandi, el mismo cuadro», en <https://www.nuevarevista.net/arte/morandi-el-mismo-cuadro/> [consulta, 2 de abril, 2019].

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 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

Juan Carlos Lázaro, *Pintura 26*, 2015. Óleo / lienzo.



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.

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:

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 zaories del corazón y lincies de las intenciones. Las verdades que más nos importan vienen siempre a medio decir¹³⁰.

Puede decirse que su obra hundió 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



Jean Siméon Chardin *A book, a letter, an inkwell and other objects on a ledge, s/f.*

Diego Velázquez, *Las Meninas*, 1656 (detalles). Museo del Prado.

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.

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, Cátedra, 1997), en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/oraculo-manual-y-arte-de-prudencia-0/html/fedb3724-82b1-11df-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.



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 / lienzo.

Juan Carlos Lázaro, *Pintura 5*, 2014-16. Óleo / lienzo.



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 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:

133 COMPANY, X., *Velázquez. El placer de ver pintura*, Milenio Publicaciones S.L., Madrid, 2018.

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.

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, 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-comprendiendo¹³⁷.



Juan Carlos Lázaro, *Dibujo 12, 2016*.
Lápiz de grafito sobre papel.

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.

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 simplificadora 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.

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.

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



Juan Carlos Lázaro, *Pintura 45*, 2016.
Óleo / lienzo.

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 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.

3.5. DE NUEVO LA IMAGEN SOSEGADA

En estos últimos años, entre 2017 y 2019, 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 secreto¹⁴⁴...



Juan Carlos Lázaro, *Pintura 42*, 2017.
Óleo / lienzo.

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.javiermartin.com/index.php/recien-pintado/3076-juan-carlos-lazaro-recien-pintado> [consulta, 2 de agosto, 2019].

Cristino de Vera en unos textos intimistas, escritos en 2007 y 2008 sobre Juan Carlos Lázaro, señalaba que está en una «travesía a través del existir» o en recorrer las «calladas cosas». *Pintura 63*, 2017. Óleo / lienzo.



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 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

145 RECIO, F., *Juan Carlos Lázaro o la epifanía de lo visible*, Foro Psicoanalítico, Madrid, 2019, pp. 2-3.



Juan Carlos Lázaro, *Dibujo 14*, 2018.
Lápiz de grafito sobre papel.

armonía y sensible entonación de valores mínimos»¹⁴⁶, 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... ni empuja la imagen ni provoca su aparición... como si fuesen pensamientos, imágenes mentales... como pensamientos

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

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

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



Juan Carlos Lázaro, *Pintura 9*, 2018.
Óleo / lienzo.

*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 desaparece*¹⁴⁹.

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» 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 buscase su alteridad. O quizá, como apunta Tomás Paredes,

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].

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.

Recapitulación: pintura y dibujo (2001-2020), en la Sala Parés de Barcelona entre octubre y diciembre. es la mejor síntesis que se puede hacer de sus creaciones a lo largo de su trayectoria.

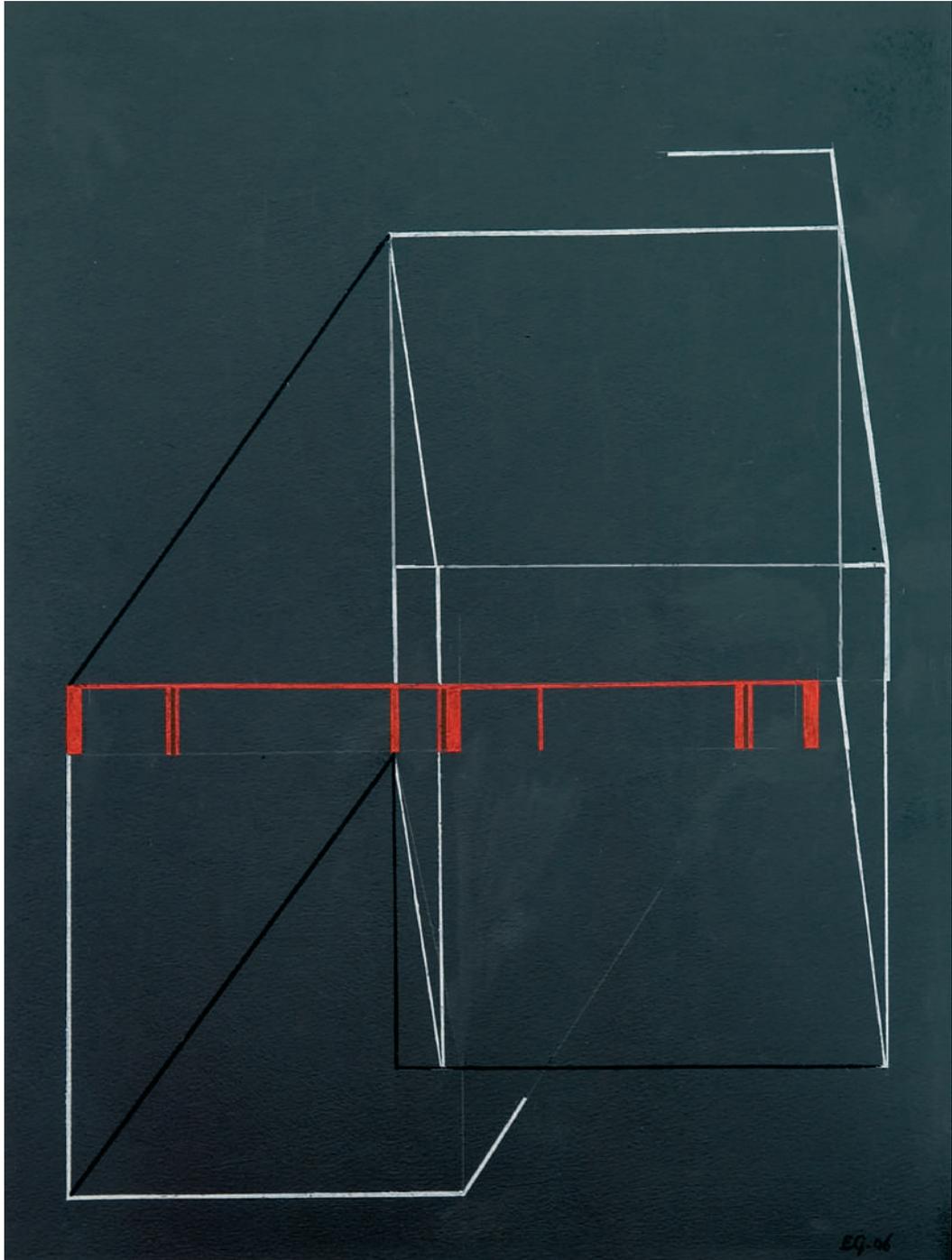
En estos encuentros y desencuentros, Cristino de Vera tiene razón en esos textos intimistas, escritos en 2007 y 2008 sobre Juan Carlos Lázaro¹⁵³, al advertirnos que está en una «travesía a través del existir» o en recorrer las «calladas cosas». Quizá, el halo de Cristino de Vera sobrevuela la pintura 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. 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.



Juan Carlos Lázaro, *Imagen 1*, 2019.
Litografía sobre papel.

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

153 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.



Emilio Gañán, *Carbano II*, 2006.

4. EL COLOR Y LA LÍNEA COMO REGLAS: EMILIO GAÑÁN

*La vida del artista es una lucha,
cada uno espera obtener una conquista personal.
Todo el mundo es su propio redentor.*

La Création dans les arts plastiques, 1989. KUPKA, F.

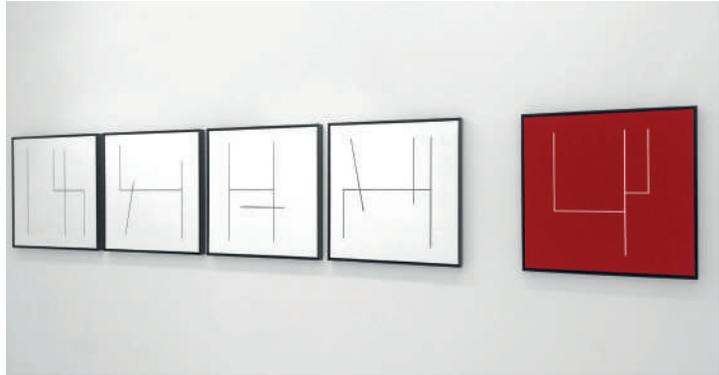
Si tuviésemos que calificar la obra de Emilio Gañán (Plasencia, 1971) de alguna manera, esta sería, ateniéndonos a la magnífica descripción hecha en 2006 por Javier Hontoria, como un arte en proceso continuo en el que la pintura es el principio y el fin: «Es la suya una abstracción que mira hacia atrás, hacia momentos diferentes de la pintura del siglo XX, desde la vanguardia europea... hasta la pintura *colour field* norteamericana»¹. Lo demás no son más que variaciones que van cambiando de tamaño, color, forma o volumen al llevarlas a tres dimensiones: «La obra de Emilio Gañán vive de la conjunción metódica de superficie, línea, plano y color... Liberados de toda anécdota, estos elementos conforman un riguroso entramado que también crece a partir de sutiles variaciones»². Sus obras nacen, en este sentido, de la duda y del caos para hacer proposiciones ciertas que buscan por sí solas la belleza en la misma lógica; unas indagaciones que se suceden a lo largo de su trayectoria con la finalidad de someter esa su verdad, repleta de equilibrios matemáticos en las superficies pintadas, al término estético de sutileza. Por eso en sus obras cuesta, a veces, distinguir lo que es una construcción matemática de lo que es un principio filosófico y de lo que es estrictamente artístico. Aquí radica su singularidad, en hacer una pintura íntima que se aleja de aquellas aventuras que emprendieron los colectivos vinculado al arte normativo al mediar el siglo XX³.

Desde sus creaciones más tempranas, las que pueden clasificarse de planas, sus planteamientos han seguido un camino lleno de modificaciones en los que la herencia que ha recogido –llámese constructivismo, abstracción postpictórica o movimiento óptico– le han otorgado siempre un pensamiento significativo por dar un tratamiento igual a la argumentación y a su oposición: «su obra comienza a madurar a partir de 2002 con pequeños desplazamientos de forma (serie *Cruz y Perla*), alteraciones en la secuencias de líneas (la suite muy musical titulada *Dorado*), con relativa ausencia de pautas, con las enigmáticas alusiones a la perspectiva o la arquitectura (serie *Arritmia*), con todos los accidentes que se derivan del óleo por veladura, con la renuncia a los



Como señala el artista, cuando el cuadro le pide una línea sabe que ahí no ha de colocarla.

- 1 HONTORIA, J., «Rigor y misticismo de Emilio Gañán», *El Cultural*, 21-VII-2005.
- 2 HONTORIA, J., «silencio!!!», en *silencio!!! Emilio Gañán*, Universidad Pública de Navarra, Pamplona, 2006, p. 8.
- 3 Véase CANO RAMOS, J., Ángel Duarte, Junta de Extremadura, Badajoz, 2018.



La obra de Emilio Gañán se sitúa a medio camino entre la razón y la intuición.

procedimientos mecánicos y con una querencia por lo tembloroso e imperfecto que dulcifica la geometría»⁴. Por ello, en algunas de sus etapas las pinturas están cargadas de emoción puesto que una línea o una estructura condiciona a la siguiente y se ve determinada, a la par, por las anteriores (aunque se pretenda lo contrario, sobre todo, si nos fijamos en cómo él mismo acude a esa emoción asumiendo todos los riesgos y abriendo en cada cuadro un sinnúmero de frentes⁵); una emoción que con el tiempo ha ido desprendiéndose de lo fortuito para abrirse a sistemas más rigurosos donde nunca le ha faltado la libertad de expresar, o mejor, de plasmar las formas en el espacio:

La obra de Gañán, caracterizada por el empleo de delgadas líneas que tienden a agruparse dejando libre amplios planos monocromos, se fundamenta así en la renuncia al álgebra (y, por lo tanto, su proceso es distinto del que siguen constructivistas como Palazuelo, que evidentemente ha generado estructuras parecidas), como a la intuición: «Cuando el cuadro me pide una línea en tal sitio, sé que no es ahí donde hay que colocarla» ... Descartada razón e intuición, ¡quedan pocas opciones! Por lo cual, ha de ser cierto que esta geometría misteriosa y extraña es la de la intimidad (o el silencio)»⁶.

Para desmenuzar todo este complejo entramado que Emilio Gañán ha ido componiendo, hemos recurrido a dividir su proceder en conceptos que se yuxtaponen en el tiempo, como la estructura, el color, lo absoluto o la *deriva informal*. Sin embargo, antes de adentrarnos en su estudio hemos querido sentar las bases sobre las que se asientan todos estos principios, aquellas referencias que se han hecho imprescindibles para entender su pintura. Estas correlaciones son la que han ido estableciendo el paso de unas formas primarias de líneas binarias, próximas a Piet Mondrian, a estructuras secuenciales, a sucesiones combinatorias a las que fue imprimiendo ritmos y arritmias que vienen determinados, siguiendo el escrito de Javier Hontoria, en unas ocasiones por el azar y otras por el rigor. Estas composiciones imprimen,

4 RUBIO NOMBLOT, J., «El tejido íntimo de Emilio Gañán», *ABC Cultural*, 27-VII-2-IX-2005.

5 FAJARDO, L., «Trato de ser muy directo con la pintura, sin ironías, ni muletas, ni andamios conceptuales», *ABC*, 17-10-2006.

6 RUBIO NOMBLOT, J., «El tejido íntimo de Emilio Gañán», *opus cit.*

como veremos más adelante, cierto carácter musical a sus lienzos con esos «deslizamientos de la mirada»⁷ a los que somete al espectador y van más allá del cuadro al prolongar las líneas fuera de su espacio físico, como señalaba él mismo a propósito de su exposición *Números imaginarios* en 2018:

«Me gusta la geometría, pero no soy un geómetra». En su desarrollo se apoya en sencillas construcciones realizadas con líneas y planos, elementos del lenguaje que un día eligió para el estudio de las relaciones de las formas en el espacio pictórico. Casi siempre parte de bocetos que al trasladarlos a la tela o al papel va depurando a partir de las posibilidades que pueda ofrecer la idea original. Las series le permiten realizar variaciones acercándose a una propuesta que aspira a la musicalidad. Por otro lado, conceptos como «medida» y «orden», aplicados a su pintura, reforzando el sentido geométrico como una finalidad en sí misma, pudieran limitar el sentido lírico que persigue su obra donde no oculta ciertos valores de «trascendencia»⁸.

Un espacio pictórico que se ha ido aderezando con un cromatismo en el que se amparan sus composiciones. Colores en general monocromos que solo se ven alterados cuando les pone una voluntad más pictoricista, siguiendo a Jesús Cano de la Iglesia. Esto es, cuando atendiendo a los principios clásicos de la proporción, el color es la base sobre la que traza las líneas y donde se configuran los distintos espacios en las obras, haciendo de ellas superficies que nada tienen de minimalistas⁹, sino todo lo contrario, son verdaderos ejemplos constructivos. Emilio Gañán no ha querido siempre expresar, sino *investigar* una realidad objetiva mediante estructuras funcionales. Podría servirnos el texto de Max Bill para apoyar este supuesto:

...la obra de arte creada a partir de su propios medios y leyes, sin apoyo de externo de las apariencias... [Es] la expresión del intelecto humano¹⁰.

Entramos, de este modo, de lleno en el campo de la investigación plástica en el que la capacidad creadora roza las pautas de la estética normativa¹¹. Emilio Gañán plantea a lo largo de su carrera todo un alegato pictórico, incluso en la manera de abordar sus esculturas, regido por la disciplina artística y ésta, a su vez, por la simplicidad más absoluta que hace de sus obras algo inagotable. Una línea o una variación sutil del color hacen que se desencadenen ritmos que parecen fruto del azar, pero que persiguen una razón pictórica, la suya, alejada de excesivas conjeturas teóricas, en nada próxima a la frialdad aun siendo deudor de ella: «En la pintura abstracta y sin objetos, los medios se convierten en portadores de signos y los signos, en el fondo, sólo designan los medios, pero no significan nada... tratase pues aquí de un auténtico mundo coral,

7 CANO RAMOS, J., Ángel Duarte, *opus cit.*

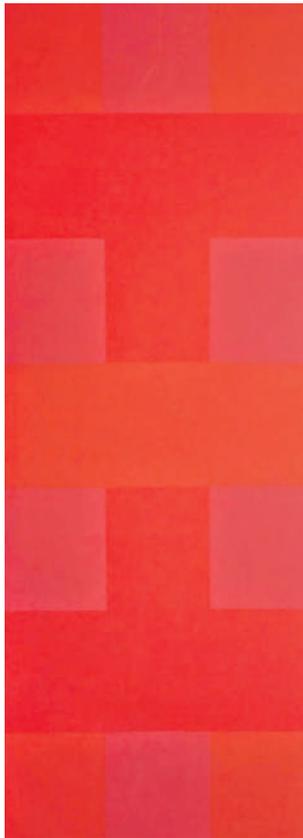
8 Véase <http://galeriaangelesb.com/Artistas/EGa%C3%B1an/02.pdf> [consulta, 15 de marzo, 2019].

9 CANO DE LA IGLESIA, J., «La poética el método», en *Emilio Gañán. Dibujo y pintura*, Caja Extremadura, Plasencia, 2002, s. p.

10 BILL, M., «Konkrete Kunst», en *Zürcher konkrete Kunst*, Galería Lutz und Meyer, Stuttgart, 1949, s. p.

11 HERNANDO CARRASCO, J., «Dinámica del arte normativo en España. Del Equipo 57 a Soledad Sevilla», *Goya*, núm. 190, 1986, pp. 209-210.

estético [con el que se pretende] alcanzar efectivamente la realidad y hacer que se verifique el arte como proceso ontológico... [Y ello, en muchas ocasiones,] exige el limitarse al color y a la forma. [Piet Mondrian con su] *Toward the true vision of reality* [y Vasili Kandinsky, con su] *seguridad teórica*, [nos hicieron notar que] los elementos realistas de nuestro período no sólo son equivalentes a la abstracción, sino que son idénticos a ella»¹². Más bien sus premisas obedecen a una metodología más escrupulosa a la hora de recurrir a los materiales plásticos que utiliza. A este respecto Joan Hernández Pijuan decía en su tesis doctoral, defendida en 1988, que la pintura es un continuo aprendizaje, un sistema de conocimiento y no tanto de comunicación:



Ad Reinhardt *Abstract Painting, Red*, 1952, MoMA.

Voy a intentar centrarme en mi pintura y con ella, el COLOR de mi pintura. Un tema éste en el que contará más la sensibilidad, la emoción, la actitud, el sentir, conocimientos que si son posibles como tales, me introducirán más en la «verdad» que procesos más ligados a planteamientos «razonables». Pintura esta mía que creo bastante alejada de presupuestos teóricos y que es, ha sido, desde que tengo uso de razón pictórica, un sentimiento, una forma de ver y de intentar traducir esta mirada en pensamiento, en pintura»¹³.

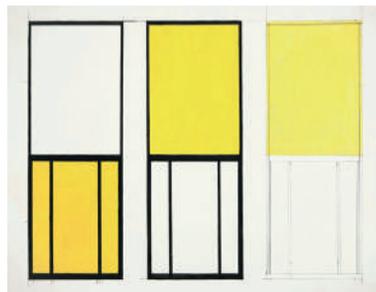
Su manera de entender el arte se ha ido centrando, paulatinamente, cada vez más en los procedimientos artísticos, en el carácter procesual y en significado fundamental de los aspectos de producción y recepción estética. Así, comparte planteamientos con la Nueva Abstracción Geométrica de Morris Louis y Kenneth Noland:

Frente a los movimientos europeos, continuadores ideales de la tradición constructiva, los americanos, aun adictos a la pintura contemplativa y al expresionismo abstracto, imponen una sistematización pausada al material cromático libre. Pintores como Ad Reinhardt y Barnett Newman insinúan que una confluencia frágil entre la intensidad cromática, monocroma, sin ingredientes de textura, materia o pervivencias gestuales y una casi imperceptible sistematización en áreas. Bajo su sombra, Ellsworth Kelly y Kenneth Noland avanzan decididamente hacia una «sistematización» plena sin ser asfixiante»¹⁴.

Para Emilio Gañan, no obstante, las obras siempre se hallan sujetas a unos criterios determinados y ajustadas a un orden, sin los cuales carecen de sentido, puesto que los hechos siempre son los hechos y la objetividad debe primar por encima de cualquier sentimiento. De este modo, «los objetos son producto... del factor objetivo de la experiencia» y la mente y el mundo desempeñan en nuestro espíritu «un especial papel en su construcción»¹⁵.

- 12 BENSE, M., *Estética. Consideraciones metafísicas sobre lo bello*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1973, pp. 53-54.
- 13 HERNÁNDEZ PIJUAN, J., *MI COLOR. Notas sobre lo que representa el color en mi pintura*, <http://hernandezpijuan.org/img/textos/7/MI%20COLOR.pdf> [consulta, 11 de diciembre, 2019].
- 14 MARCHÁN FIZ, S., «Figuras de la identidad y el hacerse visible del arte desde lo elemental», en *Estructuras repetitivas*, Fundación Juan March, Madrid, 1986, s. p.
- 15 PUTNAM, H., *Razón, verdad e Historia*, Tecnos, Madrid, 1988, pp. 14, 63 y, especialmente, el capítulo VI.

Esto es lo que configura su razón pictórica, fundamentada en ir eliminado, a lo largo de sus etapas, todo aquello que pueda ser accesorio en el cuadro. Concibe su manera de pintar como un encuentro entre la abstracción, la imagen estructurada por las líneas, la superficie donde se expanden todos los resortes del espacio y sus límites y el color. Sustenta su obra en «extensiones uniformes» como si fuese un «territorio lírico» lleno de evocaciones o, quizá, como un «espacio resueltamente neutro»¹⁶. Y, aunque parezca contradictorio, esta razón no se sostiene en unas pautas matemáticas exhaustiva, todo lo contrario, se basa en lo elemental, en aquello que alecciona nuestra mirada, en mostrarnos lo que sucede en su pintura, como muy bien lo expresó en una conversación con Carlos Pascual en el año 2006 y lo recalcó en 2014 cuando afirmaba, en la entrevista con María del Mar Lozano Bartolozzi, que los cálculos matemáticos le permitieron entender la composición del cuadro, el ritmo, la armonía y el equilibrio, pero para avanzar en su propio proyecto tenía que «pervertir algunas leyes»:



Yo comencé dibujando con pequeños trazos rectos que conformaban la imagen figurativa, piensa un poco en alguna naturaleza muerta de Cézanne. Más tarde sintetice esas formas y las situé en el centro del cuadro sin referencia espacial alguna, solo colores pardos. Era una ensañación de un objeto que flotaba silencioso. Llegó el momento en el que ese objeto dejó de ser reconocible para ser solamente una forma abstracta, como una presencia, como un enigma. Ya no necesité ningún objeto y la forma se liberó dentro de unos parámetros de rectas y planos, pero este lenguaje no excluye lo sensual, ni el gesto, ni el accidente»¹⁷...

Kenneth Noland, *New Day*, 1967, Whitney Museum of American Art.

Ellsworth Kelly, *Studies for Window*, Museum of Modern Art, Paris, (Small version), 1949, Ellsworth Kelly Studio, © Ellsworth Kelly Foundation, foto cortesía Ellsworth Kelly Studio.

Podría decirse en palabras del propio artista que «dibujar consiste en precisar una idea, y el color en lo que a mis obras se refiere suele proponer un contexto, una atmósfera más o menos pictórica. Menciono de nuevo mi trabajo lineal porque existen infinidad de posibilidades en las que el color se presenta, o se representa... Cuantos menos elementos convivan en el cuadro, más importancia tendrá el sentido de cada elección. Es en esta cuestión donde empleo a fondo mi parte racional en el momento creativo, y sigo desarrollando unas básicas estrategias de interacción cromática»¹⁸. Claramente, las referencias de Emilio Gañán las podemos encontrar en la idea sobre la pintura que tiene Frank Stella, o seguir el rastro en la experiencia sensitiva de la que hablaba Ludwig Wittgenstein o de cómo el color produce un efecto inmediato en el observador, defendido por Henri Matisse, o, más allá, en esa búsqueda de «la fuente de las ilusiones -la de la tridimensionalidad-», en las exploraciones del óvalo, iniciadas en 2002 y presentadas en 2012, «flirteando con la escultura»¹⁹.

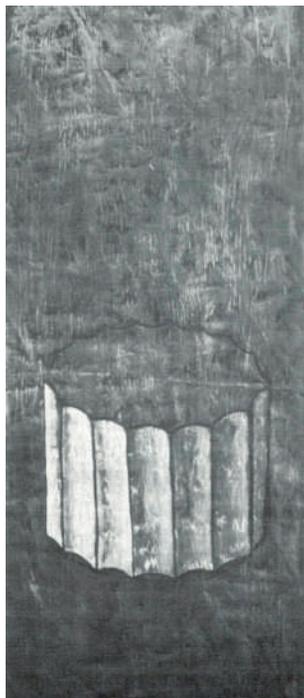
16 HONTORIA, J., «Rigor y misticismo de Emilio Gañán», *opus cit.*

17 Carlos Pascual-Emilio Gañán. *Una conversación*, Galería Ángeles Baños, Badajoz, 2007, p. 62.

18 «Emilio Gañán-Alfonso de la Torre. Correspondencia», sin publicar.

19 RUBIO NOMBLOT, J., «El Gañán más ecléctico», *ABC Cultural*, 22-X-2011.

4.1. CUANDO LA PINTURA EMPIEZA



Emilio Gañán, *Cuna de mitos*, 1991.

Emilio Gañán se licenció en Bellas Artes por la Universidad de Salamanca en 2000, aunque en 1991 estuvo becado en el taller de pintura de Jordi Teixidor en Arteleku y entre 1988 y 1994 cursó estudios de dibujo en la Escuela de Bellas Artes *Rodrigo Alemán* de su ciudad natal, exponiendo por primera vez en 1990 y consiguiendo ser seleccionado en numerosos certámenes y concursos. Pero no fue hasta 1993, junto a Jesús Cano de la Iglesia, cuando se inclinó hacia una pintura con componentes propios del ámbito geométrico en *Formas de sí, formas de nada*, una pintura en ese momento más matérica en la que aún la forma pervivía y mantenía un «diálogo interior tenso», trazas de una mezcla entre el informalismo y el expresionismo, muy característico de la pintura de los años ochenta. Su lenguaje se articuló en torno al color y al espacio otorgando a la forma un sentido plenamente metafórico: su idea pictórica se basó en configurar una serie de morfologías muy elementales, pero con una carga significativa considerable al ser contundente las formas representadas, pero sin el ánimo de narrar nada.

Sobre una superficie vacía sobrepuso una apariencia geométrica quieta, estable, cerrada y recurriendo a temas intranscendentes. Ello le permitió alejarse de determinados modelos con el único fin de centrar su obra en la pintura mediante estructuras muy esquemáticas y espacios sin referencias. No rechazó en ese momento los trazos informalistas y eclécticos que poseyeron las obras, deudoras de ese tiempo que fueron aquellos años ochenta, cuando lo abstracto, lo figurativo, lo concreto, lo geométrico y lo gestual se yuxtaponían con facilidad. Emilio Gañán planteó los contrastes en cada cuadro entre materia, forma y color como objetivo a cumplir dentro de sus primeras indagaciones plásticas²⁰. En este sentido siguió la teoría de Roland Barthes en su ensayo *Muerte del Autor* cuando afirmaba en 1968 que las imágenes se componen de tejidos provenientes de los puntos culturales más dispares. No dudó, de hecho, en hacerse eco de los logros que la pintura española tuvo dentro de ese debate entre el expresionismo abstracto y el constructivismo. Así su postura se ubicó en el límite de la abstracción y la figuración, «en donde el fondo y la forma quedaban unidos en un mismo plano» y donde la intuición comenzó a tener en su trayectoria un papel esencial. Las imágenes se incrustaron y fluyeron visualmente en las superficies, como en la obra de Susan Rothenberg²¹ o, en el caso español, como José María Sicilia cuando decía que había que eliminar cualquier aspecto ajeno a la pintura para hacer una lectura eminentemente plástica²². Quizá pueda sintetizarse todo ello en uno de los primeros textos con los que contó Emilio Gañán:

Valora lo fragmentario como único modo posible de acercamiento... el expresionismo abstracto menos dominado por el placer de la geometría... son obras decididamente matéricas, rugosas y ásperas, a pesar del territorio mental en que se mueven... hay un enorme interés táctil...

20 Véase a Javier Maderuelo en el *Catálogo del Museu Fundació Juan March, Palma de Mallorca*.
21 LEAHY BRAJNOVIC, K., «La deconstrucción poética de las vanguardias abstractas en la pintura de José María Sicilia (1985-1987)», en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Historia del Arte, núm. 18-19, 2005-2006.

22 M. PAZ, M., «Entrevista a José María Sicilia», en *El Comercial de la Pintura*, núm. 4, 1984.

[usando] el color como visibilidad de la materia. Importan los matices y tonos que adquiere la superficie del substrato... las imágenes nacen de la materia misma... El interés por la materia y la superficie hace que se invadan los motivos mismos hasta convertirlos en huellas y referencias, nada más. Aunque a veces hay una dialéctica más obvia de franco contraste, un diálogo claro entre fondo y figura²³.

Para Emilio Gañán en estos primeros años el lugar de la obra fue el mismo donde cohabitaron la idea y la emoción: no se explica la ausencia de los motivos representados sin la presencia, el peso de las formas sin su levedad. El proceso creativo fue algo transitivo entre formas arquitectónicas y colores, creando espacios que enlazaran sus composiciones: las estructuras se repiten, ocupan el lugar en el cuadro, se acude a la simetría, aunque se respete la autonomía de cada uno de los elementos. Dejó su pintura al límite y todas las lecturas que se pueden hacer son posibles, incluso si nos fijamos en los títulos, estos no aclaran casi nada: la pintura es en sí misma principio y fin y ahí, en ese espacio opaco, caben todas las perspectivas o interpretaciones que queramos.

Sus cuadros fueron auténticas paradojas en los que contener y concentrar, determinaron ambigüedades palpables y, sin embargo, su finalidad no fue otra que buscar la esencia de la pintura y de sus texturas prescindiendo, en la medida de lo posible y desde muy temprano, de elementos narrativos o literarios. Sí le interesó investigar sobre cómo los espacios pueden expandirse y crecer. En este sentido, podemos afirmar que su obra fue heredera de aquella deriva de la segunda mitad de los años ochenta cuando la pintura se orientó hacia «temperaturas frías»²⁴.

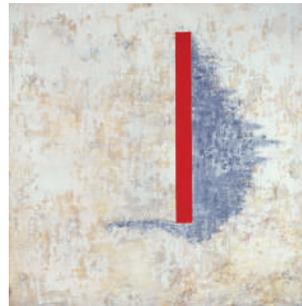
Sin embargo, en el año 2000 su planteamiento dio un giro sustancial encaminándose hacia la abstracción geométrica al irse despojando no solo de esas estructuras empastadas de repetición para afrontar el problema de la organización del cuadro, sino también de ese peso abstracto que subyacía en la filosofía de la negación de Herbert Marcuse. Una corriente inconformista, radical y sincera que se produjo en la Facultad de Bellas Artes salamantina cuando se propugnaba la liberación del arte en sus años estudiantiles. Formó parte de su generación en Salamanca al mediar los años ochenta y dentro de cierta tendencia abstracta, relacionada con la filosofía del no propiciada por Gaston Bachelard cuando afirmaba que:

*C'est cette philosophie différentielle qui serait chargée de mesurer le devenir d'une pensée. En gros, le devenir d'une pensée scientifique correspondrait à une normalisation, à la transformation de la forme réaliste en une forme rationaliste. Cette transformation n'est jamais totale... La raison, encore une fois, doit obéir à la science. La géométrie, la physique, l'arithmétique sont des sciences; la doctrine traditionnelle d'une raison absolue et immuable n'est qu'une philosophie. C'est une philosophie périmée*²⁵.

23 REGUERA, I., «Formas de sí, formas de nada», en *Formas de sí, formas de nada*, Diputación Provincial de Cáceres-Caja Extremadura, Plasencia, 1993, s. p.

24 BONITO OLIVA, A., *El Arte Moderno. El Arte hacia el 2000*, Akal, Madrid 1990, p. 80.

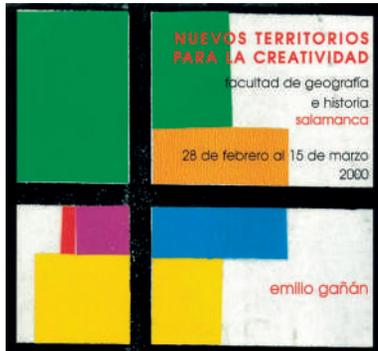
25 BACHELARD, G., *La philosophie du non: essai d'une philosophie du nouvel esprit scientifique*, PUF, París, 2005, pp. 14 y 145.



José María Sicilia, *Flor línea roja*, 1987.



Susan Rothenberg, *Bugfuck*, 1982.



Emilio Gañán planteó en el año 2000, en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Salamanca, una geometría dinámica cuya energía brota de las variaciones de color.

Con este sentido inicial, en el que la realidad y la razón se transforman obligando a que la filosofía se doblegue a la ciencia para ser filosofía y poner en tela de juicio la visión histórica de la duda, Emilio Gañán comenzó a cuestionarse el conocimiento del mundo contemporáneo reorganizando nuestros estrechos horizontes mentales. Pero no de manera automática, sino con la propia razón, sabiendo que el arte no es algo inútil.

Sus cuadros, ya desde los primeros que pintó, son ante todo un espacio en el que se superponen la realidad y la representación para dar entrada a un tercer elemento, aquel que atañe al conocimiento y, por ende, a su interpretación. Realidad y representación, de este modo, no han estado nunca sincronizadas en sus lienzos: lo concreto y lo abstracto han convivido a destiempo en sus inicios. Es lo que algunos han denominado «sobre-representación» puesto que se suman los dos conceptos para poder entender este mundo repleto de contradicciones. A partir de este momento buscó el rigor constructivo y la idea pictórica a través del color, de la forma y del ritmo, a través de la parquedad en el uso de los pigmentos o acrílico, de la condición armónica de la que habla el profesor Javier Panera Cuevas, y del dinamismo:

He buscado [comentaba el propio Emilio Gañán] mi propia tabla rasa... el ejercicio de la renuncia intensifica el sentido de cada elección... Me interesa desarrollar el diálogo entre sensación y razón, entre la relajación y ese vago control que, a veces, es más acertado que la matemática. Las líneas determinan la morfología de mi pintura... El objetivo es un momento de contemplación interior, lejos del aluvión de imágenes de los medios de comunicación y ruido²⁶.

A partir de esta reflexión sobre la importancia de la línea en la representación pictórica, son muchas las opiniones, más o menos armadas, que se han ido sucediendo escrito tras escrito, desde la crítica principalmente, para explicar el proceso creativo del artista salentino. Sin embargo, sí cabe señalar cómo esta postura adoptada desembocó en «una geometría dinámica cuya energía brota de las variaciones de color»²⁷. Para llegar a este punto, Emilio Gañán se planteó, cuando expuso en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Salamanca entre febrero y marzo de 2000, cómo resolver en un espacio bidimensional aquellos principios constructivos que buscaron el rigor y la esencialidad:

Retomando logros de las vanguardias históricas y con herramientas que no abandonan la tradición, Emilio Gañán intenta dar un nuevo enfoque a la abstracción geométrica. En este sentido, es obvio que su pintura se nutre de referencias al constructivismo, la abstracción postpictórica y el arte óptico de Malevich, Noland o Albers... Junto a obras marcadas por la austeridad cromática, advertimos una serie de creaciones en las que se puede hablar de una condición polifónica en el uso del color²⁸...

26 GAÑÁN SEQUIERÍA, J. E., Texto del autor sobre su obra, una hoja mecanografiada, s. f.

27 JIMÉNEZ, J., «Los ritmos de la línea», en ABC, 24-11-2012.

28 PANERA CUEVAS, F., J., «¿Abstracción después de la utopía?», en *Nuevos territorios para la*

Consecuentemente, todos los resortes estéticos se encontraron ya en sus obras. Por un lado, el manejo del lenguaje pictórico y, por otro lado, la propia emoción. Desposeyó a la pintura, hasta cierto punto, de las funciones que hasta las primeras vanguardias tuvo y que devino en una contemplación distinta, más estética, donde la percepción del relato no tiene por qué concordar con la comprensión de la narración figurativa y los colores no se sobreponen para resaltar su significado. Los asoció a formas que nos revelan sus cualidades y nos ofrecen algunas proposiciones dinámicas que, en etapas posteriores, se fueron haciendo complejas a través del juego de horizontales y verticales. Su camino estaba ya trazado:

...en el 2000, para las vidrieras de la Facultad de Geografía e Historia de Salamanca, realmente se muestra seducido por el último Mondrian, el de los cuadros inacabados sobre Nueva York, con cintas de color, cuya tensión ha vencido el tiempo, apareciendo debajo el primer dibujo: todo un antídoto contra quienes quieren reducir a Mondrian a la aplicación de una receta. A Gañán le debe seducir lo que hay debajo de esas pinturas, el pensamiento hecho pintura, las búsquedas, las tentativas, las decisiones. Algunos cuadros de los que realiza en esta época, dípticos con vinilo y típex, dejan ver el diálogo entre dos soluciones aparentemente contrapuestas: líneas de color, casi a modo de retícula, junto a la austeridad de un dibujo esquemático, en blanco sobre fondo negro²⁹.

4.2. LAS FILIAS

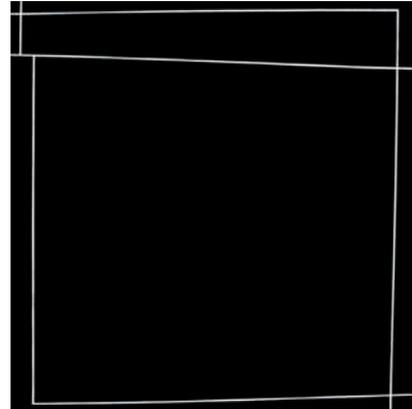
Para conocer cómo Emilio Gañán ha ido depurando las formas y ha intentado relacionarlas, es necesario hacer un recorrido por cada uno de los retos que se ha marcado desde 1993, aunque hay que señalar que él lo que ha encontrado siempre han sido individualidades más o menos interesantes en las que ha fijado su atención³⁰ consciente o inconscientemente. Así hay que deslindar los aspectos puramente lingüísticos de otros más abiertos que conciernen a una reflexión multidisciplinar y atañen a la estructura de las obras. Con respecto a este segundo apartado –y a priori– Jean Piaget le aportó la estructura de la geometría elemental para desarrollar una representación del espacio; una geometría básica ya que él nunca se consideró un geómetra, sino «un dibujante de línea clara»³¹. Y para ello, pedagógicamente, unió aquella idea constructivista, en la que plasmar ese espacio está sujeto a una disposición progresiva de movimientos de las estructuras físicas y mentales, con principios topológicos para poder recrear un orden natural. Y con respecto al lenguaje, Jack Burnham le influyó de manera indirecta cuando habla del arte como sistema de signos cambiantes y sujetos a un proceso visible. Su

creatividad. Emilio Gañán, Universidad de Salamanca, 2000, s. p.

29 FERNÁNDEZ-CID, M., «Los hilos de la pintura», en *Simetrías. Emilio Gañán*, Casa de Cultura Don Benito, Badajoz, 2006, p. 14.

30 Carlos Pascual-Emilio Gañán. Una conversación, *opus cit.*, p. 67.

31 Declaraciones de Emilio Gañán con motivo de la inauguración de su exposición *Prima Porta* en la galería Fernando Pradilla, 22 de abril de 2008.



Emilio Gañán inconscientemente recurre a menudo al *Eikón* plástico para ofrecer un conjunto de signos que forman una unidad potencial de relación y número.

Emilio Gañán, *Sin título*, 2002.

hipótesis sobre una «estética de sistemas», defendida en 1968 con su ensayo *Systems Esthetics*, determinó el que su pintura no se orientase hacia los objetos en sí mismos, sino que se centrase en el pensamiento, en cómo él debía realizar sus obras.

A la par hay que ver también, dentro del terreno lingüístico, el trabajo de aplicación y análisis semiótico que realizó, principalmente en las áreas de arte y arquitectura, Charles S. Peirce, una labor continuada durante la segunda mitad del siglo XX por Max Bense, Elizabeth Walther y colaboradores de la Universidad de Stuttgart. Investigaciones que parecen subyacer en la concepción que el artista placentino ha ido desgranando desde 1991:

Tanto el análisis como la interpretación de una obra de arte descansan en el hecho de que esta puede ser descompuesta en signos. Pero aquí es imprescindible una determinada clasificación de los signos; es menester dividirlos en «signos para algo» y «signos de algo». Un análisis de la obra de arte desde el punto de vista de esta clasificación de los signos, es lo que llamamos, junto con Morris, un análisis semiótico. En consecuencia, corresponde caracterizar una interpretación que trabaje con tales medios, como «interpretación semiótica». El aspecto de la obra estructurada por un artista, es decir la imagen, puede desarticularse desde el punto de vista semiótico y estético en signos agrupados en colectivos visuales... Una posibilidad de configuración desde la semiótica y estética, puede partir por el reconocer al Eikón plástico como un conjunto de signos que forman una unidad potencial de relación y número³².

Y, en cuanto al aspecto estructural, hay que reconocer, asimismo, como se ha indicado más arriba, que es deudor de los constructivismos, de la abstracción postpictórica y del arte óptico. Y si han de ponerse nombres que ilustren este recorrido se debería acudir a la conexión entre arte y técnica auspiciada por la Bauhaus, en la que lo racional, cuando se somete a cierta tirantez y está sujeto a un método, determina un acto creativo donde las for-

32 <http://www.unav.es/gep/IIPeirceArgentinaCortes.html> [consulta, 4 de junio de 2019].

mas, el análisis de las estructuras, la búsqueda espacial o nuevas perspectivas lo configuran teniendo en cuenta su vertiente investigadora:

*Todos los volúmenes se descomponen en planos y líneas, y la expresión artística se basa en el juego de tensiones verticales y horizontales que generan los elementos. Estos, a su vez, por medio del equilibrio y la repetición aparentan una estricta sujeción a los condicionantes técnicos y funcionales del proyecto*³³.

Y por ello:

*On parlait de changement et d'invention, de création analytique et de création synthétique, d'image et de symbole. L'art comme science s'était unifié*³⁴.

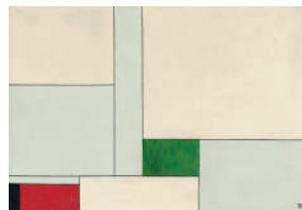
En este sentido cabe mencionar nombres e ideas que están presentes en su labor artística y relacionados con estos dos motivos señalados. Entre ellos el de Piet Mondrian y su planteamiento mental de la creación al concebir los cuadros como superficies homogéneas y armonizadas a partir de las cuales se organizan los espacios y las estructuras que lo configuran, convirtiendo con ello el lienzo en un campo de fuerzas basado en efectos pictóricos, en una sucesión de orden y color y acudiendo a aquella nueva imagen de la pintura humana, equilibrada y sentida que expresa lo verdadero y lo bello en ese orden³⁵. El concepto de infinitud de Kasimir Malevich y de los suprematistas le acercó a aquella nueva pintura que no dependió de la representación (cuyo objetivo ya no tuvo interés) ya que la forma –definida en planos geométricos– y el color fueron quienes alumbraron una realidad independiente de sus propios componentes y cuyo punto de fuga se halla en el infinito. La obsesión por la investigación de Georges Vantongerloo que recogió el legado de Piet Mondrian al desarrollar en su pintura espacios arquitectónicos como si fuesen esculturas compuestas por horizontales y verticales. Incluso existe un cierto aire místico al propugnar un arte puro y eterno que no conoce espacio ni tiempo.

O ideas provenientes, por un lado, de Vasili Kandinsky y esa búsqueda incesante que tuvo para encontrar «una gramática de figuras y colores de aplicación universal» a la que sumó el despliegue del punto para formar su antítesis, la línea para alcanzar el movimiento³⁶. Y de Paul Klee, por otro lado, cuando este se interesó por «experimentar con colores puros y con la luz» o cuando las líneas se desdoblaron para mostrarnos una representación que sobrepasa la mera imitación del mundo exterior, las apariencias, para llegar al «fondo de las formas, a su dimensión interior e incluso inconsciente»³⁷.

Pero, además, hay que resaltar cómo busca la armonía mediante lo *antigeométrico* e ilógico, a través de la irracionalidad y la demarcación para conseguir un orden visual, una partitura con una serie de variaciones sutiles que



Piet Mondriaan, *Composition No IV*, 1914. Kunstmuseum Den Haag, Holanda.



Georges Vantongerloo, *Composition émanante de l'hyperbole équilatère $xy=k$ avec accord de vert et rouge*, 1929.

33 ARRANZ, C. L., «Bauhaus: la unidad de arte y técnica», en *Cuadernos de Historia del Arte*, núm. 20, 2010.

34 GROHMANN, W., «Les peintres au Bauhaus», en *Bauhaus. 1919-1969*, Musée national d'art moderne, París, 1968, p. 218.

35 JIMÉNEZ, J., «Las líneas del mundo», 11 folios sin paginar.

36 *Ibidem*.

37 *Ibidem*.



José María Iglesias, *Elucidación lúdica para dos cuadrados iguales*, 1975, Museo de Arte Abstracto Español.

Jordi Teixidor bajo el título *Abrir la noche* hace clara referencia a la obra de Matisse de 1914, *Ventana en Collioure*, que Louis Aragon describió como la pintura más misteriosa que el artista haya pintado jamás.

no dejan de ser un misterio, como proponía el músico y artista Arnold Schönberg; cómo acude al sonido, a sus contrastes y al silencio que realza esos mismos sonidos al poner de relieve su ausencia, característico de Anton Webern, una cuestión apuntada en 2003 por Fernando Castro Flórez³⁸ y materializada en la brevedad y en la atonalidad; idea esta que también tiene su origen en la aproximación del sonido y el color, del lenguaje modal que Olivier Messiaen imprimía a sus composiciones musicales con una predilección por estructuras fundadas en los números primos, determinando con ello un sensualismo muy especial que se traduce en la geometría sensible de Emilio Gañán³⁹, en las retículas donde se agrupan «familias cuyos genes van mutando, y pretenden ocupar el espacio con un indisimulado sentido musical»⁴⁰; cómo define el espacio pictórico a través del dibujo, de igual modo que Paul Cézanne; cómo recurre a la evocación de los espacios de Ben Nicholson en el campo escultórico; cómo se sirve de las propuestas esquemáticas que son propias de los elementos arquitectónicos de Peter Halley; cómo esa percepción estática del vacío que el historiador Robert Rosenblum apunta en sus escritos y que da a sus cuadros cierta sobriedad a través de las líneas que al mismo tiempo, acotan el espacio y dominan el campo pictórico⁴¹; cómo asume la reflexión sobre el color de Josef Albers y sobre esas «citas textuales» que algo tienen de contaminación y no dejan ver la «naturaleza interior» al fijarse más en el mundo real y dejar de un lado la invención y el compromiso expreso con la forma:

*Em Albers, há uma constante alternância entre equilíbrio e desequilíbrio –os indivíduos criando afinidades por contato. A sua estrutura é discreta para que as relações entre as cores sejam mais complexas, uma vez que os elementos têm maior potência, mais personalidade do que simplesmente uma função relativa, podendo resultar até no desequilíbrio ou na contradição. Nesse sentido, Albers recusa uma matriz universal restritiva, optando por cores e estruturas contaminadas e contaminantes, híbridas*⁴².

También existe en su obra referencias de nuestros pintores y, especialmente, hay que destacar dos nombres. Podemos apuntar el acercamiento a José María Iglesias a la hora de concebir su pintura, coincidiendo con él en que «la obra de arte es un fin en sí misma (así la veo yo) mientras que un lenguaje es un medio para comunicar, transmitir, informar, ordenar»⁴³ a través de la relación de «una figura con el plano (o con el espacio)»⁴⁴, a través de la composición ya que «cada obra parte de un todo pero, a la vez, es un todo

38 CASTRO FLÓREZ, F., «El pulso de las líneas [Breves consideraciones sobre la pintura de Emilio Gañán]», en *Tensa Calma. Emilio Gañán*, COADE, Cáceres, 2003, s. p.

39 JIMÉNEZ, J., «Las líneas del mundo», *opus cit.*

40 «Emilio Gañán-Alfonso de la Torre. Correspondencia».

41 «La línea que va de lo sublime romántico a lo sublime abstracto es quebrada y es tortuosa, puesto que su tradición se basa más en el sentimiento particular y errático que en el sometimiento a disciplinas objetivas». ROSENBLUM, R., «Lo sublime abstracto», *ARTnews*, vol. 59, nº 10, febrero, 1961.

42 https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/19638/19638_3.PDF [consulta, 4 de junio, 2019].

43 IGLESIAS, J. M., «Algunas observaciones sobre mi pintura», en *José María Iglesias*, C.C. Galileo, Madrid, 1989.

44 RUBIO NOMBLOT, J. «La medida y la máquina», en *José María Iglesias. Bienal de Venecia 1972*, Fundación Juan March, Madrid, 2009, p. 13.

también. Fragmento y totalidad...la obra no es una ilustración, sino un proceso, un acto no referido a otro»⁴⁵. Pero, Jordi Teixidor, con quien se formó, ha sido asimismo un modelo permanente en sus planteamientos creativos y por ello su idea pictórica siempre ha pesado a la hora de definirse:

La contemplación (me gusta esta palabra cuando de arte se trata, más que mirada o visión) de mi obra, me gustaría pensar que supera los límites de la pintura y también la representación imagen-objeto del marco-cerco (he aquí la dificultad del salto), me gustaría pensar que amplía el espacio, que te conduce sobre todo a tal clase de reflexión que el cuadro acaba dejando de serlo. Una pintura que me libere de mi visión.... De modo que ya no es una pintura, de modo que por fin el cuadro deja de serlo, la pintura desaparece y «queda» por fin el no-cuadro, la no-pintura. Es decir, todo en la nada. Es una pintura que carece de «belleza». No hay una referencia estética (no cuenta una historia) más allá del orden, la proporción y la medida. Tan correctamente es todo, que es una ausencia de la presencia»⁴⁶.

Además, hemos de sumar otros nombres para conformar la obra de Emilio Gañán, que «se inserta en la ya larga –y vieja– tradición de la abstracción geométrica, una tradición cuyos presupuestos se han movido entre la espiritualidad (de la vanguardia europea) y el descreimiento (del minimalismo estadounidense), entre la búsqueda mística del interior y la negación fenomenológica de la existencia de ese interior. La tradición de lo mínimo es tan larga que ya hace años que hizo el viaje de vuelta en pos de una razón revisada y humanizada». Así, como apunta Javier Rodríguez Marcos, podemos reseñar el nombre de Barnett Newman al concebir la línea como un trazo absoluto que puede ser un espacio, entendido como algo real o como algo virtual, como una división o una simple presencia. Blinky Palermo también se suma a estos pormenores por compartir cómo la pintura reside en las posibilidades del color cuando evocan multitud de sensaciones. François Morellet y su lenguaje pictórico de formas geométricas simples⁴⁷ o el mismo Pablo Palazuelo⁴⁸ al concebir la obra como un proceso que debe ordenarse para poder transformarlo y expandir las forma de manera armónica. Y a toda esa nómina, más o menos acertada, que los críticos e historiadores hemos ido sumando a lo largo de los escritos sobre Emilio Gañán, hay que agregar otros precedentes. Nombres como Alexander Rodchenko y su alejamiento de cierta «pulsión naturalista y mimética para embarcarse en complejos –y autónomos– procesos de investigación sobre el espacio, el color, la textura o la percepción»⁴⁹; Ad Reinhardt o la permanente duda si existe algo que sea tan absoluto como el reducir la pintura a su esencia; o Robert Ryman y la revisión de la relación existente entre el plano pictórico y la superficie.



Barnett Newman, *Adam*, 1951, 1952, © ARS, NY and DACS, London 2020, Tate Modern.

Blinky Palermo, *Follow Miniaturen II*, 1975.

Pablo Palazuelo, *Emblema I*, 1980, Fundación Pablo Palazuelo.

45 IGLESIAS, J. M., «José María Iglesias: Elucidación vs. aporía», en *José María Iglesias. Bienal de Venecia 1972*, opus cit., p. 15.

46 VV. AA., «Un artista en el Caballo de Troya. Conversación: Jordi Teixidor / Chantal Maillard», en *Jordi Teixidor. Ritos De Paso*, Ayuntamiento de Santa Fe, Granada, 2011, pp. 21-22.

47 RODRÍGUEZ MARCOS, J., «Una emoción milimétrica», en *Babelia*, 6-VII-2005.

48 RUBIO NOMBLOT, J., «Las cuatro esquinas del infinito», en *Tensa Calma*, Galería Bores & Mallo, Lisboa, 2003, s. p.

49 ESCRIVÁ, J. R., «Aprendiendo a hablar con las cosas», en *Ródchenko*, IVAM, Valencia, 2018, p. 4.



La bidimensionalidad en la pintura de Emilio Gañán ha dotado de un lenguaje a su obra en el que siempre han tenido cabida los espacios arquitectónicos.

La pintura de Emilio Gañán siempre ha intentado buscar unas condiciones mínimas para la representación, y para ello recurre a cierta economía estética.

Con estos pormenores, fundamentados o no *stricto sensu*, el artista ha establecido en estos años una serie de nexos entre el color y la capacidad de transformación física y *emocional* del espacio, creando de esta forma los ejes de su propia teoría para superar el reto de la bidimensionalidad en la pintura⁵⁰, para dotar a su obra de «una estructura lingüística» y una «búsqueda de la esencialidad»⁵¹; un lenguaje en el que siempre han tenido cabida los espacios arquitectónicos, investigados más a fondo en su estancia en Roma y materializados en la exposición organizada por la Universidad Pública de Navarra de 2006 y ampliado con la intervención que hizo en el MEIAC en 2009:

... su manera de entender la práctica pictórica como exploración en sus componentes básicos, como ahondamiento en los territorios del color, la forma, la superficie, la línea, así como una investigación en el campo de la percepción y de la visibilidad... de aquello que ha dado en llamarse los «límites de la pintura»... Está más interesado en los problemas formales y en la estructura «lingüística» de la obra que en el desarrollo de los conceptos más «esotéricos». Toda su obra está marcada a priori por el rigor constructivo⁵².

Pero esto ya lo apuntaba, de un modo u otro, Jesús Cano de la Iglesia allá por el año 2000 en «La poética del método», cuando el propio Emilio Gañán confesaba que cada línea dibujada sabía de la otra con el único fin de constituir una morfología de la pintura⁵³, donde las obras, cuyo origen está en la percepción y la geometría, son obras en un proceso continuo que jamás finaliza: en un proceso integral que no depende de una visión anticipada y un tacto, imagen, materia y forma sin saber el resultado. Eso sí, siempre alejado de cualquier relato narrativo o ilustrativo.

Aquí radica toda su investigación, el tomar «cada lienzo como un banco de pruebas, un territorio regido por sus propias leyes donde se procede a experimentar con los códigos lingüísticos de la abstracción hasta el límite de sus posibilidades»⁵⁴; toda una sucesión de hallazgos que puede relacionarse inconscientemente con esa arquitectura matemática próxima a la «supersimetría» de la teoría de la supercuerdas, donde las asociaciones y las réplicas de los distintos elementos que componen sus cuadros desempeñan un papel fundamental, además de ser estables y de buscar una naturaleza con mayor cualificación capaz de desvelarnos un mundo que no vemos. Se trata de advertir «cómo el Universo se desarrolló realmente en las primerísimas etapas de su formación»⁵⁵. En este sentido, en las obras de Emilio Gañán el espacio fluye sin fin de continuidad, da saltos regulares de dimensiones pequeñas para intentar explicarnos los conceptos de lo que es

50 PANERA CUEVAS, F. J., *opus cit.*, s. p.

51 PANERA CUEVAS, F. J., «Pintura en los límites», en *José Emilio Gañán*, Galería María Llanos, Cáceres, 2000, s. p.

52 *Ibidem*.

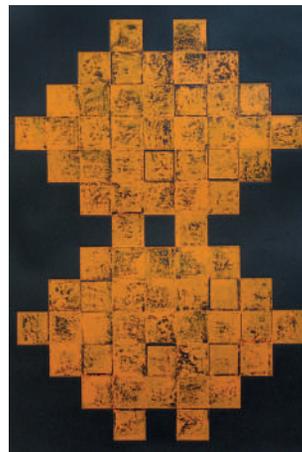
53 CANO DE LA IGLESIA, J., «La poética del método», en *Emilio Gañán. Dibujo y pintura*, Caja Extremadura, Plasencia, 2000, s. p.

54 PANERA CUEVAS, F. J., «Pintura en los límites», *Opus cit.*

55 CORRAL, M. G., «En busca de la Supersimetría», en *El Mundo*, 10-VII-2014.

grande y de lo que es pequeño⁵⁶ con la idea de buscar «la belleza real»⁵⁷. La profesora Inmaculada Julián se refería a todo esto a través de una «búsqueda de la unidad», a través de «oposiciones y rupturas», a través de «una simetría secreta»⁵⁸. Su pintura, así, se apoya, desde hace casi tres décadas, en un lenguaje pictórico y arquitectónico puesto que ha ido intentando, como decía Santiago Amón en 1985 al hablar de Cruz Novillo, que «las cosas» vivan y se interroguen acerca de su ubicación en el espacio. Por ello se habla de «trazos rotundos», de «variaciones en un espacio» o de una sugerencia en cada lienzo que siempre va más allá⁵⁹.

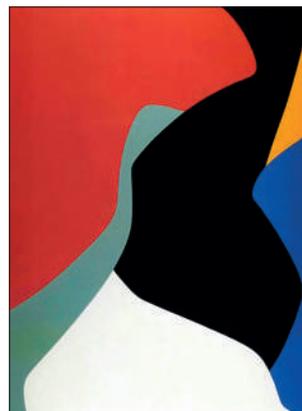
Su obra, como heredera de una larga tradición abstracta que durante el siglo XX trató de simplificar de manera radical una realidad geométrica, tiene muchas vertientes, pero los ejes sobre los que se mueve son aquellos que atañen a los problemas relativos, por una parte, a la estructura y su relación con el color. Por otra parte, se fija en ese afán de encontrar en la pintura la idea de lo absoluto. Y, finalmente, en el uso de las variaciones para representar el llamado «grado cero», para llegar a establecer unas condiciones mínimas de la representación, para recurrir a una economía estética y formulación próxima a las matemáticas que sea capaz de liberarse de la «opresión de los objetos» al eliminar del cuadro la figuración para llegar, tal como propuso el filósofo italiano Giuseppe Di Giacomo en *Pittura e filosofía dall'astrattismo al minimalismo*, a la «no-forma»; o, más allá, para coquetear con la gestualidad.



Santiago Amón en 1985, al hablar de Cruz Novillo, decía que «las cosas» vivan y se interroguen acerca de su ubicación en el espacio.

4.3. LA ESTRUCTURA ANICÓNICA

Representar el mundo en cuatro líneas es, quizá, uno de los retos más difíciles que puede ponerse ante sí un artista. A esta tarea es a la que se ha dedicado Emilio Gañán desde hace más de tres décadas, evolucionando y aprehendiendo nociones que ha ido incorporando a sus composiciones. De ahí que deba hacerse un estudio que abarque toda su trayectoria para saber hasta dónde llega su grado de madurez; un análisis que abarque los problemas de la estructura, el color, la aproximación al mundo matemático, el estudio de la superficie en el espacio y su similitud, sobre la que tanto insiste el artista, con la música. De hecho, desde muy temprano supo, siguiendo los razonamientos que marcaron la pintura de Jordi Teixidor a lo largo de los años noventa, que la forma no organiza en sí misma una estructura ordenada, sino más bien la totalidad de esa estructura al organizar sus elementos de manera equilibrada y sin desechar las características que tipifican el objeto pintado⁶⁰. Pero, su pintura desde muy pronto se inscribió en un arte no representativo, en un ámbito calificado por Filiberto Menna como «anicónico», en una línea de investigación sintáctica en la que la unidad lingüística tiene figuras elementales sin un significado denotativo, solo reglas que organizan la obra desde una



En el año 1957 en el arte español se produjo un punto de inflexión que hizo que la renovación e internacionalización de los lenguajes plásticos fueran una realidad. El Equipo 57 es uno de esos grupos que se empeñaron en ello.

56 TEWART, I., *Belleza y verdad. Una historia de la simetría*, Crítica, Barcelona, 2008, pp. 297 y ss.

57 CORRAL, M. G., *Opus cit.*

58 JULIÁN, I., «Línea sobre el plano», en *Emilio Gañán*, Galería Fernando Pradilla, Madrid, 2005, s. p.

59 LOZANO BARTOLOZZI, M. M. et al., *Plástica extremeña*, Fundación Caja Badajoz, Badajoz, 2008, p. 448.

60 MICHAUD, Y., «Filosofía del arte y estética», *Disturbis*, núm. 6, otoño, 2009.



La idea de Emilio Gañán ha girado en torno a la búsqueda de los elementos constitutivos y estructurales para representar variaciones infinitas, como en *Septiembre I*, 2014.

perspectiva sintáctica, llegando al «límite de la desmaterialización», más allá del propio lenguaje, al denominado «grado cero»⁶¹; ejemplo de esta idea los tenemos en nuestros artistas, desde el Equipo 57 a todos los que se formaron en el Centro de Cálculo de la Universidad Complutense de Madrid:

*...existe una razón, immanente a la pintura, que [organiza] el espacio de la tela y [determina] el lugar donde esta va a acontecer, y acontece. Y donde la pintura acontece, en toda su densidad y en su fluir es en su elocuente presencia; en esa inmediatez sensible, espesa impenetrable, que cubre y se descubre, que oculta y que muestra y que no pretende significar, ni representar; tan solo y únicamente ser... Espacio donde acción y pensamiento confluyen... la forma de dar a conocer lo conocido*⁶²...

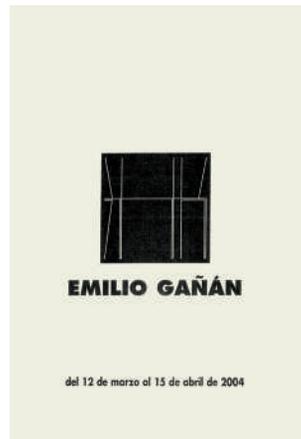
Emilio Gañán se ha ido incorporando, paulatinamente, a ese intento de alejarse de la lógica mimética, de las fuentes denominadas *fenómeno-figuración* de donde surge el término *real*, la idea de *lo trazado*. Siguiendo la estela de Georges Braque o de Pablo Picasso, la de Hubert Damisch o de Paul Cézanne, acercó su obra a la «no forma», a la «no representación», desafiando la fórmula griega, emancipando la imagen de la forma, buscando los elementos constitutivos y estructurales y sus variaciones infinitas⁶³. Puede afirmarse que exploró en primera instancia un orden y una estructura. Unos conceptos básicos para saber que cualquier disposición constitutiva tiene la posibilidad de llegar a ser extremadamente dinámica. Y así hizo suya la idea que se barajó en la década de los años cincuenta entre los creadores españoles de cómo los artistas trabajan con las estructuras ya que ahí es donde residen las sensaciones que luego nos son transmitidas a través de la plástica⁶⁴. Como apuntaba Eva Migirdicyan al hablar de la relación entre arte y matemática, Emilio Gañán forma parte de aquel siglo que hizo emerger el arte no figurativo, cuando integraron sus planteamientos geométricos en el lenguaje artístico, haciendo del espacio un elemento plástico donde en sus estructuras se fusionan arte y ciencia⁶⁵. Todo ello merced a la corriente puesta en marcha a tenor del rechazo absoluto del expresionismo abstracto y de acuerdo con la supremacía del color, con la valoración del orden y de la claridad, cuyo origen hay que buscarlo en Ad Reinhardt, en aquella defensa de repetición de estructuras mínimas y con los conceptos de *pureza* y de *sistema* frente al de *entramado*:

...la nivelación se caracteriza por procedimientos tales como la unificación, la acentuación de la simetría, la reducción de rasgos

- 61 MENNA, F., *La opción analítica en el arte moderno*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977, pp. 53 y ss.
- 62 MARÍ, A., «La ausencia», en *Jordi Teixidor. La ausencia*, Diputación Provincial de Granada, Granada, 1993, s. p.
- 63 Véase el interesante ensayo de JULLIEN, F., *La gran imagen no tiene forma*, Alpha Decay, Barcelona, 2008.
- 64 FERNÁNDEZ DEL AMO, J. L., «Presencia del arte abstracto», palabras pronunciadas en la apertura del Congreso de Arte Abstracto de Santander, 1-VIII-1953.
- 65 MIGIRDICYAN, E., «Le parabolóide hyperbolique: figure emblématique du mouvement dans l'art du XXe siècle», artículo sin publicar, 21 folios mecanografiados por las dos caras, julio, 2008.

*estructurales, la repetición, el abandono del detalle discordante, la eliminación de la oblicuidad... las interacciones que se producen dentro del campo visual están regidas por la ley de la simplicidad, que afirma que las fuerzas perceptuales que constituyen dicho campo se organizan formando el esquema más simple, regular y simétrico... la semejanza es así mismo requisito previo para advertir las diferencias de las formas... y la simetría es una semejanza de esta clase (dentro de la totalidad)*⁶⁶...

El espacio queda de esta manera jerarquizado, siendo una parte de un todo que se resalta, que se materializa y sale de nuestro imaginario. Un espacio subordinado que se convierte en dinámico cuando se introducen irregularidades en las formas que van surgiendo de la superficie de los cuadros. Una expansión espacial que determina una malla infinita y donde se ve reducida a un fragmento en el cuadro; fragmentos que, en su conjunto, configuran una serie o, en palabras de Fernando Castro Flórez, una «progresión» o una «variación» que crea otros ritmos y otras armonías en las diferentes obras⁶⁷. Entra, de este modo, plenamente en el pensamiento visual, en un proceso consustancial al conocimiento y a la comunicación, a las ideas y al lenguaje, a su formación y a su expresión o representación, en sintonía con las reflexiones de Rudolf Arnheim en su obra *Arte y percepción visual*. Todo ello ha dado como resultado unas composiciones hechas a tenor de construcciones y de itinerarios espaciales; composiciones que no son sino un proceso *genealógico* donde ese espacio es una matriz que se transforma en otra y esta, a su vez, vuelve a ser matriz para engendrar otra forma⁶⁸, hasta crear una extensión infinita de sus estructuras. Emilio Gañán, así, va agregando al concepto de forma una serie de aportaciones ligadas al sentimiento, a la psicología o al propio artista. Dicho de otro modo, lo estático se enfrenta a lo inestable, a lo móvil, a la mutación continua. O, incluso, más allá, va añadiendo la composición a la forma.



Catálogo de Emilio Gañán, Galería Ángeles Baños, Badajoz, 2004.

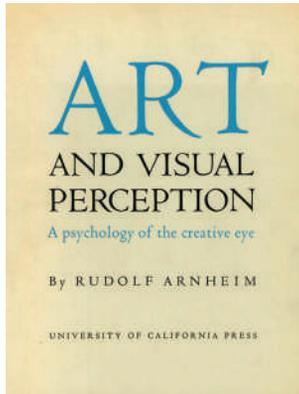


De la serie *Septiembre*, 2007.

66 ARNHEIM, R., *Arte y percepción visual*, Alianza Forma, Madrid, 1971, pp. 83 y ss.

67 CASTRO FLÓREZ, F., «El pulso de las líneas», en *Emilio Gañán. Tensa calma*, galería Bores & Mallo, Cáceres, 2003, pp. 30-31.

68 CANO RAMOS, J., «Palazuelo, pintor de la transfísica», *Alminar*, núm. 27, 1981.



La obra de Rudolf Arnheim, *Arte y percepción visual*, fue el primer intento serio en 1954 que aplicó a las artes visuales los principios de la psicología de la gestalt.

En todo ello no hay apenas un pensamiento previo, sino una gran dosis de intuición, de «decisiones subjetivas tomadas durante la ejecución del cuadro»; un acto creativo que es «un banco de pruebas, un territorio regido por sus propias leyes» para investigar los códigos abstractos hasta «el límite de sus posibilidades... [ya que] un cuadro, al fin y al cabo, no deja de ser una figura geométrica susceptible de ser descompuesta en otras muchas»⁶⁹. Un ejemplo claro de ello lo tenemos en aquellas obras donde el centro se nos presenta completamente vacío y todas las líneas se dibujan en los extremos, como si de un eco se tratara. O, por el contrario, trazas diagonales que se salen del plano y se expanden como estructuras arquitectónicas reticuladas hasta rebasar casi los bastidores del lienzo. Temas estos que nos llevan –con el fin de aclarar esta disyuntiva– a remover el largo camino de la estética que va desde Parménides a Jean-Luc Nancy: el espacio es pensamiento y, en consecuencia, está disperso y fragmentado; solo podemos acceder a él atravesándolo mentalmente, introduciéndonos en esa especie de vacío que se extiende entre dos líneas.

Esta organización aritmética del plano ha provocado, en definitiva, una desviación visual significativa. Su pintura, paradójicamente y como resalta Javier Rubio Nomblot, parece que unas veces retrocede al verse encasillada en sus propios límites, y otras veces parece expandirse al descomponer las figuras geométricas: Richard Tuttle diría que el límite está en ir de la arquitectura a la caligrafía⁷⁰. Emilio Gañán ha ido recomponiendo así una unidad estructural, arquitectónica en esencia, donde el color determina, como veremos más adelante, la sucesión y el ritmo. Se trata de un trabajo lineal que está desembocando en una lectura ambigua y, en consecuencia, provoca una tensión entre la propia estructura ideada y la rigidez con la que se nos presenta:

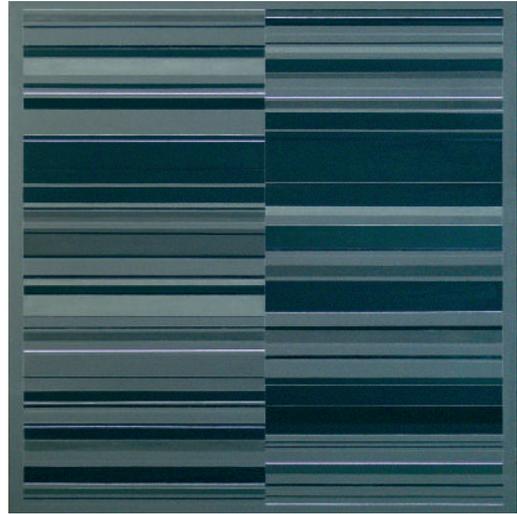
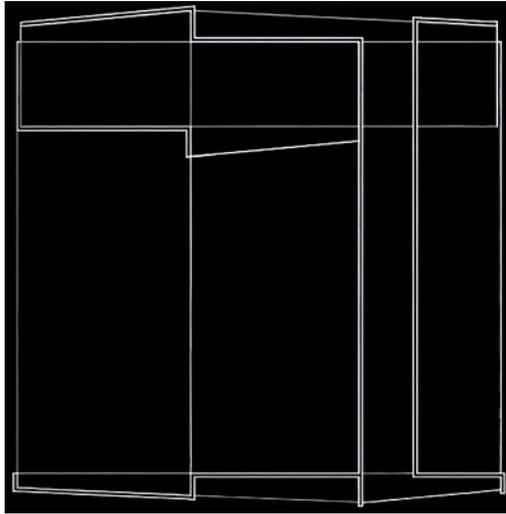
La clave de su estilo lo constituyen, sin duda, las líneas. Aunque el planteamiento es constructivista, la linealidad en su obra es puro dibujo... porque la cultura visual de Emilio Gañán no se nutre únicamente de los pintores abstracto-geométricos. Las líneas, en efecto, son la base de la composición... el espacio, la profundidad, y las distintas perspectivas que percibimos son el resultado de un diálogo constante entre líneas rectas que se cruzan, se cortan, unas paralelas y otras divergentes, unas más largas y otras más cortas, pero nunca anárquicas, sino ocupando su puesto preciso, y siempre en relación con las demás. Cada línea cumple su misión⁷¹...

La relatividad a la que somete sus obras hace, en este sentido, que nos planteemos –como ya lo hicimos en 2004 al hablar de razón e intuición en su concepción plástica– casi todas sus series como una cuestión abierta. Y, a juzgar por su trayectoria, el artista placentino se ha debatido siempre entre la noción de sistema y la noción de «apertura», entre la estructura de base

69 RUBIO NOMBLOT, J., «Las cuatro esquinas del infinito», en *Emilio Gañán. Tensa calma*, Galería Bores & Mallo, Cáceres, 2002, pp. 84-87.

70 «Mis límites están entre la arquitectura y la caligrafía. Toda mi vida está entre esas dos referencias, que son lo suficientemente ricas como para resultarme estimulantes. No puedes hacerlo todo, hay que escoger». Declaraciones del artista norteamericano Richard Tuttle a JARQUE, F., «El arte viene siempre acompañado de un demonio», *El País*, 6-VII-2002.

71 CANO DE LA IGLESIA, J., «La poética del método», en *Emilio Gañán. Dibujo y Pintura*, Caja Extremadura, Plasencia, 2002, s. p.



que *sujeta* el cuadro y toda una cascada de leyes desconocidas que se nos presentan al observar su trabajo. No hay, pues, para él obra abierta sin sistema ni sistema sin obra abierta; sistema y obra abierta que están compuestos por líneas extremadamente simples, contornos, formas primordiales, secuencias y seriaciones que nutren el principio de la duda, del método y del dominio visual para que seamos conocedores de cómo un modelo científico se entremezcla con un concepto artístico no exento de cierta dosis de utopía. Eso sí, Emilio Gañán siempre ha tenido la habilidad suficiente como para que no prevalezca una idea sobre otra: «Cuando nace una pieza viene cargada de posibilidades y quisiera saber a dónde podría llegar. Yo la acompaño para ver qué direcciones toma. Luego la abandono por una prima suya que me crucé semanas atrás»⁷². Tiene, así, la maestría de superar, en la medida de lo posible, una larga lista de contradicciones que congelan y agotan esta tendencia abstracta. Desde sus inicios ha sabido, y es difícil hacerlo, entrecruzar la práctica artística con la reflexión estética mediante una técnica muy depurada:

*La pintura, de nuevo, se manifiesta como documento de sugerencias... con cargas semánticas... [donde] la línea crece, recortándose una y otra vez sobre sí misma... la obra se desdobra en dos unidades, comenzando de este modo su interacción con el espacio real y consolidando su condición objetual... Las líneas de Emilio Gañán asumen significados diferentes en función de los fondos a los que se enfrentan. Nunca representan un obstáculo a la expansión plena de la pintura... Son geometrías sensibles en mares deleitosos*⁷³.

Puede decirse, pues, que desde muy temprano le interesó, al hilo de esa búsqueda por estructurar las superficies, el comportamiento de los objetos

Emilio Gañán siempre ha tenido presente que hay que explorar en primera instancia un orden para buscar una estructura. *Arritmia*, 2014.

Sus obras pueden considerarse obras abiertas al estar compuestas por líneas extremadamente simples, contornos, formas primordiales, secuencias y seriaciones que varían permanentemente. *Vuelo nocturno*, 2008.

72 DÍAZ-GUARDIOLA, J., «Diccionario Emilio Gañán-Carlos Pascual/Carlos Pascual-Emilio Gañán», *opus cit.*, p. 9.

73 HERNANDO CARRASCO, J., «Geometrías sensibles», en *Emilio Gañán. Tensa calma*, *opus cit.*, pp. 21-26.



Kandinsky, W., *Über das Geistige in der Kunst*, edición de 1912.

Robert Ryman, *Sin título*, 1960.

en el espacio. Buscó un equilibrio que se ve roto por paralelas pegadas unas a otras, por líneas que casi se salen del cuadro, por perspectivas imposibles. Descubrió cómo el ritmo puede engendrar la forma, y a partir de la estructura es posible que surja la obra dentro de ese orden rítmico. Así, siguiendo este razonamiento de manera inconsciente se ajustó a las ideas planteadas por Max Bill sobre de qué manera la matemática en el arte no es la matemática en su estricto sentido. Una materia que dista mucho del hecho creativo al requerir del sentimiento además del pensamiento, encargado este último de ordenar nuestras emociones para que sea posible la obra de arte, para que ritmos y relaciones determinen elementos novedosos en nuestra mirada:

...per approccio matematico non si deve intendere qui ciò che generalmente si chiama arte calcolata. [El siglo XX trajo] un punto di partenza per una nuova concezione è dovuto probabilmente a Kandinsky, che nel suo libro 'Über das Geistige in der Kunst' pose nel 1912 le premesse di un'arte nella quale l'immaginazione dell'artista sarebbe stata sostituita dalla concezione matematica.... Io credo che è possibile sviluppare largamente un'arte basata su una concezione matematica... Si sostiene che l'arte non ha niente a che fare con la matematica, che quest'ultima costituisce una materia arida, non artistica, un campo puramente intellettuale e di conseguenza estraneo all'arte. Nessuna di queste due argomentazioni è accettabile perché l'arte ha bisogno del sentimento e del pensiero... Il pensiero permette di ordinare i valori emozionali perché da essi possa uscire l'opera d'arte. Come può allora la matematica essere utile ad un artista? ...la matematica non è soltanto uno dei mezzi essenziali del pensiero primario, e quindi, uno dei ricorsi necessari per la conoscenza della realtà circostante, ma anche, nei suoi elementi fondamentali, una scienza delle proporzioni, del comportamento da oggetto ad oggetto, da gruppo a gruppo, da movimento a movimento. E poiché questa scienza ha in sé questi elementi fondamentali e li mette in relazione significativa, è naturale che simili fatti possano essere rappresentati, trasformati in immagini... La concezione matematica dell'arte non è la matematica nel senso stretto del termine, e si potrebbe anche dire che sarebbe difficile per questo metodo servirsi di ciò che si intende per matematica esatta. E' piuttosto una configurazione di ritmi e relazioni, di leggi che hanno una origine individuale allo stesso modo in cui la matematica ha i suoi elementi innovatori originari nel pensiero dei suoi innovatori⁷⁴.

Pero las estructuras reflejan, si nos atenemos a su propia concepción, las leyes que rigen el mundo tangible; y lo hacen no solo creando una ligazón entre nuestro entorno y nosotros, sino estableciendo un punto de encuentro entre el hombre y todo el universo. Y aquí se ha situado la labor de Emilio Gañán; un trabajo que consiste en aproximar dos ideas distintas que, enlazando de nuevo con Jack Burnham y algunos estructuralistas, pueden resumirse en las nociones de cultura y naturaleza: los creadores, sobre todo desde la segunda mitad del siglo XX, se han interesado en investigar ámbitos de la ciencia con el fin de descubrir nuevas formas de experimentación y de creatividad y con la

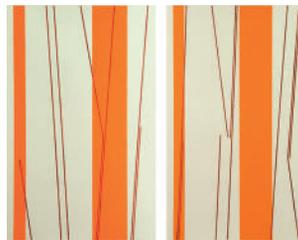
74 BILL, M., *The visual Mind*, MIT Press, Boston, 1993, (traducción al italiano de Michele Emmer).

firme pretensión de intentar comprender el estrecho nexo que une la realidad con la naturaleza. A través de las pinceladas, del soporte y del uso de la luz, Emilio Gañán ha trabajado a lo largo de su carrera la manera de enseñarnos cómo pueden establecerse variaciones, múltiples posibilidades que nos remitan a una pintura esencialmente proteica; una pintura cuya finalidad no es otra que mostrarnos el mundo para verlo de nuevo; una pintura que, como el propio Robert Ryman opina, nos traslada a un estado de concentración para captar la inmediatez de cada momento:

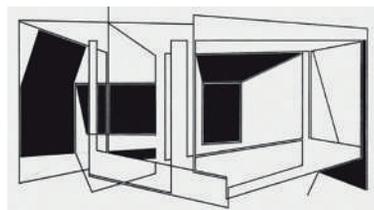
*La pintura crece, se proyecta cada vez con mayor intensidad fuera de los límites del propio soporte. Como tantas obras de Robert Ryman, en las que cada unidad plástica se convierte en una estructura repetitiva... [recuperando] la vocación expansiva de la pintura*⁷⁵...

Puede afirmarse que Emilio Gañán, dentro de esa idea expansiva, siempre ha perseguido buscar en primera instancia un orden y una estructura. Y lo ha buscado teniendo muy en cuenta «la presencia de la naturaleza en [su] obra que considero la impulsa como una fuerza... lo veo reflejado en series cuyos títulos portan voces que traen el rumor de las frondas, de los misteriosos minerales, de la hoja que brilla tal una estrella al alba, cuajada de rocío: *Cristal, Floración, Arbusto, Carbono, Raíz, Mineral, Viñas, Metal*, cito en desorden títulos de tus obras. También evocando su vieja pasión por el mundo de la simetría, donde la naturaleza es abundante en prodigios»⁷⁶. Unos conceptos básicos a través de los cuales llegó a la conclusión, al iniciarse la primera década de este siglo, que las estructuras pueden ser extremadamente dinámicas, modelando con ello un espacio que puede descomponerse, a la par, en formas simples; formas simples que se unen en un sistema unitario con el fin de coordinarlo y componerlo. Su obra pasó, así, a tener una concepción casi arquitectónica, más aún después de su estancia en Roma cuando en 2004 le fue concedida la Beca de Artes Plásticas otorgada por el Ministerio de Asuntos Exteriores para la Real Academia de España, debido a su interés por el estudio de la arquitectura italiana, cuya influencia constituyó una parte esencial de las formas empleadas en sus pinturas.

De este modo, la estructura no solo le sirvió a nuestro artista como definición de su manera de entender la pintura, sino que la concibió como articulaciones formales, como *soportes portadores* y como *estructuras modulares* con sus múltiples desarrollos compositivos, como puede verse en las obras realizadas sobre todo después del año 2002. Incluso diferenció a partir de este momento entre una estructura general en sus cuadros de una estructura secundaria o *фина* que no solo modifica de alguna manera el color (como veremos más adelante), sino su situación en el espacio, sus propiedades y, más allá, su sentido: forma y color pues son el rastro o la herencia renovada de aquellas posiciones que defendieron la Bauhaus y el Constructivismo cuyo fin no fue otro que plantear una *lógica pictórica*.



Dentro de las investigaciones que en 1968 llevó a cabo Jack Burnham, está la llamada *estética de sistemas*, definida por él como una transición entre una cultura orientada a objetos y una cultura orientada a sistemas.



Emilio Gañán distingue en sus cuadros entre una estructura general y una estructura secundaria o *фина* que no solo modifica el color, sino su situación en el espacio y sus propiedades.

75 HERNANDO CARRASCO, J., *Geometrías sensibles*, Institución Cultural El Brocense, Diputación de Cáceres, Cáceres, 2002, s. p.

76 Emilio Gañán-Alfonso de la Torre. Correspondencia.



Emilio Gañán, *Nubia sumergida*, 2006.

Dentro de esa estructura fina, desde casi sus inicios, Emilio Gañán tuvo claro que la recta, la teoría lineal y la teoría *elementarista* –con el uso de las diagonales– recopilaba toda la herencia del arte abstracto, desde Vasili Kandinsky y Piet Mondrian a Theo van Doesburg. Esta amalgama de ideas ha ido confeccionando, sobre todo a partir del inicio de este siglo, un armazón materializado por estructuras simples, reflejo claro aún sin saberlo de François Morellet; estructuras que a la par se combinan, se yuxtaponen y se interfieren para llegar a una complejidad en la que lo aleatorio tiene un papel fundamental. Cuestiones todas ellas que el pintor solo puede resolver en la propia pintura, en la pintura *per se*:

Son obras de superficie monocroma sobre la que se insertan sus líneas, rompen y reestructuran la superficie monocroma. Se trata en definitiva de contraponer la figura al fondo y en este sentido Gañán es digno heredero de Mondrian, de van Doesburg, del Equipo 57 y su teoría... La obra que presenta este artista se fundamenta pues en la línea sobre el plano, línea que crea toda una serie de ritmos precisos sobre la superficie monocroma, que dotan a la composición de gran armonía, pero también [gracias a lo aleatorio] de sugerencias. Sus líneas, sus ritmos parecen buscar por medio del vacío la unidad a través de las oposiciones y las rupturas, en definitiva, una simetría secreta⁷⁷.

Sin embargo, dentro de estos argumentos de pintor y pintura, de pintor y conocimiento, cabe señalar cómo Władysław Strzemiński y su *teoría unista* han calado en el imaginario de Emilio Gañán al concebir la obra plástica como algo que no expresa nada ni es signo de nada. Su pintura se resume en una superficie plana, limitada por los bordes y revestida de pintura. Una creación pensada como un fenómeno únicamente visual. En palabras de Javier Rodríguez Marcos, puede decirse que «la tradición de lo mínimo es tan larga que ya hace años que hizo el viaje de vuelta en pos de una razón revisada y humanizada. En esa síntesis se sitúa el trabajo de Emilio Gañán, en cuya obra la emoción se mide por milímetros»⁷⁸. O, dicho de otro modo, todas aquellas referencias externas que hacen alusión a una naturaleza mimética, psicológica o simbólica son excluidas de su quehacer. Esta idea viene dada porque cada centímetro del cuadro, siguiendo al pintor y teórico polaco Władysław Strzemiński, posee el mismo valor y participa de una misma construcción ideada por el artista que solo pretende que la superficie de los cuadros sea homogénea y la tensión que se provoque en ella esté repartida; una homogeneidad que no pretende simplemente unir las formas con el espacio sino establecer un nexo de esas formas con el espacio para que todas ellas puedan desarrollarse, puedan ayudar a su configuración, a establecer la interdependencia de unas y otras:

La construction centrée du tableau n'entraîne pas son unité, car elle provoque le contraste de la forme et de l'espace dans lequel

77 JULIÁN, I., «Línea sobre el plano», en *Emilio Gañán*, galería Emilio Pradilla-Junta de Extremadura, Madrid, 2005, s. p.

78 RODRÍGUEZ MARCOS, J., «Una emoción milimétrica», *opus cit.*

se situe. Dans la construction centrée nous discernons un centre précis autour duquel se développe la forme... Toute la fermeture de la forme repose sur un contraste qui se révèle post-factum, contraste entre forme et limites du tableau...la forme dynamique n'est jamais soudée à la surface du tableau...Le dynamisme ne peut pas produire de construction véritable du tableau. La construction, c'est la jonction totale des formes entre elles et avec la surface du tableau de sorte qu'aucune de ces formes ne puisse s'extraire du tout, s'en échapper ni créer une partir détachée et dissociée⁷⁹...



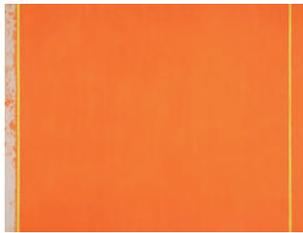
Emilio Gañan, *Juego doble*, 2008.

Parece como si Emilio Gañan quisiera, al hilo de esta idea constructivista, desprenderse de todo aquel peso contemporáneo que el arte arrastra, reducir el gesto pictórico a lo esencial: sus disposiciones verticales y horizontales se perciben como muestra de superficies y vacíos, dejando a un lado la idea de crear espacios imaginarios para evidenciar cómo la unidad representativa está determinada, siguiendo los postulados de Barnett Newman en la década de los años cuarenta, por el papel que el color desempeña en la obra y que desemboca en: «un arte de proceso... liberado de toda anécdota conformando un riguroso entramado que también crece a partir de sutiles variaciones... [las líneas] le sirven de referencia para otras muchas que irán surgiendo a posteriori y que definirán una estructura secuencial... Entre las horizontales y las verticales comienza la sucesión de combinaciones y la naturaleza rítmica de su pintura... alterando el espacio perceptivo de la pintura a través de dislocaciones rítmicas... en las que interviene el azar pero también un notable rigor formal... admite la búsqueda de cierta complacencia en los ritmos y arritmias de sus estructuras geométricas y esto es algo que tiene que ver con un anhelo de lirismo... Produce una sensación ensimismada que nos obliga a mantenernos atentos a una levisima ilusión musical»⁸⁰, en una sinfonía con sus variaciones:

...en tus obras el proceso se realiza a veces con una agitación cuyo resultado deviene sutil: puede ser un leve cambio de angulación, su repetición, la aliteración, la variación, la conversión de las imágenes, su muestra en concentración o, quizás, podamos hallarnos frente a un cuadro movido en donde formas diversas parecen cantar en sinfonía... hay algo en tu quehacer que conserva intacto un núcleo de misterio, algo que no encajará jamás en el torpe relato analítico del mundo... unos hilos profundos que unen el logro de unas u otras pinturas y esculturas, de estas o aquellas series, que permiten encontrar resonancias entre las diversas etapas de tu trabajo. Bajo la aparente sencillez del resultado creativo se oculta una espesa sonoridad que permite ir abriendo puertas sucesivamente... [un] espacio ignoto que media entre lo visible y lo invisible, en su tentativa de desciframiento y, en tránsito, la ilusión de devenir otro... [Cabe señalar como ejemplo]

79 STRZEMINSKI, W. Y KOBRO, K., *L'espace: Ecrits du constructivisme polonais*, l'Âge d'homme, Lausana, 1977, pp. 75-76.

80 HONTORIA, J., «silencio!!!», en *silencio!!! Emilio Gañan, opus cit.*, pp. 8-10.



Barnett Newman, *Painting Onement I*, 1948, The Museum of Modern Art, Nueva York.

Barnett Newman, *The Third*, 1964.

*el conjunto de acrílicos sobre papel que titulas Aral (2018), en donde el plano parece portar las sombras de su movimiento, una especie de baile, un sueño de vuelo de las formas*⁸¹.

Así, la estructura, en su sentido literal y entendida como el eje central de la noción contemporánea sobre la configuración plástica, al ser la esencia de nuestra mirada, no es sino «l'unité crée des parties d'entités. C'est un schéma de cohésion dynamique dans lequel nom et verbe, forme et former, sont coexistants et interchangeables; de forces à action réciproque perçues comme entité spatio-temporelle»⁸²:

*...la presencia de estrechas líneas verticales o Zips (cremalleras), como él [Barnett Newman] las llamaba, que sirven para activar el espacio y no caer en un vacío absoluto... Su estética se definía a través del color, de los Zips y de la estructura espacial de la pintura, mientras que al mismo tiempo dividían y unían la composición*⁸³...

No deja de ser, pues, una pintura ascética, sin ornatos y alejada de todo lo superficial. Quizá, como apunta Javier Hontoria, no existe en su pensamiento un argumento místico al reordenar el espacio a partir de la línea sobre el plano, pero sus cuadros guardan algo de espiritual al tener una actitud sencilla ante las posibilidades que la geometría le ofrece y ante la introducción del azar en sus composiciones: «conciso y rico son dos adjetivos que bien pueden definir la obra pictórica de Emilio Gañán, a los que yo añadiría... su constancia, tenacidad y astucia en la búsqueda de las posibilidades combinatorias de esas herramientas primarias... una labor más bien especulativa, siempre atento al comportamiento de la línea sobre el plano y su deriva rítmica»; una deriva que no niega su vinculación con la arquitectura ni su atracción por la dimensión escultórica donde la línea diagonal es fundamental ya que suscita movilidad y quietud al mismo tiempo⁸⁴.

4.4. EL COLOR Y LA OBJETIVACIÓN DE LA PINTURA

El color es la otra gran variable en el orden de preferencias de Emilio Gañán. Quizá por ello, este componente hay que estudiarlo como si fuese independiente, como objetivo, pero sin llegar a estar ajeno a la composición de sus obras. Sirve, pues, para dar cierta individualidad a las trazas lineales y, en ese sentido, sigue la idea de Barnett Newman al eliminar, aparentemente, las relaciones convencionales entre figuras y fondo, al afirmar que «the truth is, from the foundation of reality, is that there are no limitations to the ability to create... I feel that my zip does not divide my paintings...it does the exact

81 Emilio Gañán-Alfonso de la Torre. Correspondencia.

82 KEPES, G., *La structure dans les arts et dans la science*, La Connaissance, Bruselas, 1967, p. X.

83 <https://riiunet.upv.es/bitstream/handle/10251/93890/IZQUIERDO%20-%20CONSTRUCCIONES%20EN%20CENT%20METROS%20PINTURA%20Y%20GEOMETR%C3%8DA.pdf?sequence=1> [consulta, 12 de agosto, 2019].

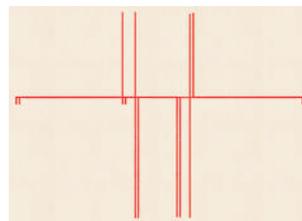
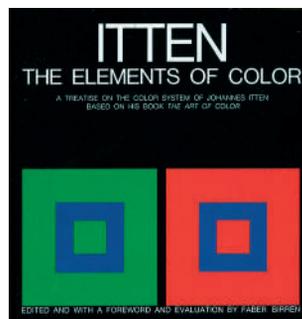
84 HONTORIA, J., «silencio!!!», en *silencio!!! Emilio Gañán, opus cit.*, pp. 8-11. HONTORIA, J., «Rigor y misticismo de Emilio Gañán», *opus cit.*

opposite: it unites the thing. It creates a totality»⁸⁵. A pesar de todo ello, en cambio, el pintor placentino deja abierta la posibilidad al espectador para crear un *noyau d'ordre* (núcleo de orden)⁸⁶, donde se establece un punto de encuentro entre el color y la forma creando ese dinamismo espacial, típico de sus obras, cuando se *interpenetran* los colores, crean una ambigüedad y hacen que ese núcleo esté en expansión: una especie de lógica interna que hace de «motor» y provoca que el cuadro tenga su propio desarrollo.

El color, de este modo, contribuye a crear una imagen ideal y pasa a integrarse, a pesar de su supuesta independencia, en la estructura; en una estructura cromática que resume de algún modo su noción plástica: el color le sirve para objetivar aún más su pintura. Este acto conlleva una reflexión sobre las cualidades del objeto, en este caso las líneas posibles o imposibles que se despliegan a través de los trazos en la superficie monocroma. Una superficie que alberga al mismo tiempo la luminosidad del blanco o del amarillo y la negación del negro: una argumentación radical que solo pretende resaltar el valor espacial y poner de manifiesto la potencia con la que emergen las formas y se entrecruzan unas con otras.

Es como si el cuadro estuviese, paradójicamente, limitado por la presencia del color, como si Emilio Gañán quisiera llevar la pintura, a lo largo de todas sus etapas, hasta el último extremo y hacer un resumen de todos los hallazgos plásticos; de todo el corpus teórico que las vanguardias del siglo XX han ido sacando a la luz para comprobar que un solo tono puede ser la última posibilidad de lo visible. Visión, reflexión, esteticismo e «ironía» se confunden en esas *manías cromáticas* (de las que le gustaba hablar a Josef Albers) y se suman a la razón y la intuición, a lo científico y a lo misterioso para alejarse de los ilusionismos en los que se envuelve el arte⁸⁷: «Hay algo de jeroglíficos en tus pinturas, tal ejercicio donde, practicando tentativa y diversidad, parece no revelarse el sentido inmediato, como si tentases ensayando reflejar el difícil reflejo del mundo real. Haces preguntas, de las que luego te distancias, concibes formas surgidas desde dichas preguntas, es un mundo tembloroso y bello —o bello por tembloroso—, viajero entre interrupción y visión, lo frágil y lo que persiste, lo hondo o lo distraído, la duda y la propuesta»⁸⁸.

Puede decirse que Emilio Gañán se ha propuesto con este despojamiento cromático identificarse con otra realidad, la que le ofrece el espacio continuo: el color, el tono o la disposición fueron cuestiones imprescindibles para obtener una *sutil complejidad en las formas*, convirtiendo al espacio en algo *más geométrico y vibrante*, más estructural y *escultural*. La significación de color como parte estructural de una obra, como una idea, descarta en su modo de pintar, como quiere Ferdinand de Saussure, la palabra símbolo, que evoca en general el hecho de que estamos condicionados por el ambiente. Por el contrario, se acerca a Paul Klee o a Johannes Itten cuando profundiza en los problemas metodológicos de la forma y los trata como si fueran pro-



Betty Parsons estuvo en el centro de todo el movimiento del arte moderno desde el 1920, conociendo a casi todos los artistas implicados en la renovación de la plástica, como Jackson Pollock, Mark Rothko o Clyfford Still.

Johannes Itten, *The Elements of Color*, edición de 1970.

Javier Bracho en su *Introducción analítica a las geometrías*, publicado en 2005, defiende que, a principios del siglo XXI, «la geometría —como área de las matemáticas— evade las definiciones pues sus límites son difusos y sus ramificaciones numerosas», *Reticula roja*, 2003.

85 Véase, la foto de Hans Namuth, *Barnett Newman, Jackson Pollock, Tony Smith at the Betty Parsons Gallery*, Nueva York, 1951.

86 Este término lo utilizó Max Bill al hablar de los campos de color y su relación.

87 CANO RAMOS, J., «Un recorrido peculiar por la obra de Emilio Gañán», en *La luce venuta da Roma. Artistas extremeños becados en la Real Academia de España en Roma*, Junta de Extremadura, Consejería de Cultura y Turismo, Badajoz, 2009, p. 86.

88 Emilio Gañán-Alfonso de la Torre. Correspondencia, *opus cit.*

blemas de calidad en la estructura cromática: la masa (superficie cromática), el peso (algo indefinido entre la masa y el carácter que dan las tonalidades) y el carácter (el valor cualitativo, la intensidad) son los elementos que pueden *perturbar* el equilibrio. Concibe así los colores como espacialidad:

En un cuadro, los valores expresivos de la forma y del color deben verse sincronizados: esto significa que la expresión de la forma y la expresión del color deben equilibrarse y sostenerse mutuamente... Si la expresión de una forma coincide con la expresión de un color, se acumulan sus efectos. Un cuadro cuya expresión está determinada principalmente por el color, debería desarrollar sus formas a partir del color, mientras que un cuadro fundamentado en la forma debería recibir los colores partiendo de la forma⁸⁹.

Esta metodología nos conduce a ver la pintura de Emilio Gañán como una invención de formas tratadas con rigor; invención que sitúa en un tono, con riesgo al elegir ese tono, con la finalidad de provocar una animación de formas y color que pueden dar paso a un pensamiento plástico austero, aunque extremadamente enriquecedor. Emilio Gañán simplifica y depura, enfrenta la subjetividad a la objetividad: expresa una idea a tenor de la línea y el color plano, (re)creando «volúmenes» sin sombras, buscando una profundidad pictórica sin atmósfera: «to give hill expression to the idea in terms of line and flat colour, to suggest volume without shadows, pictorial depth without atmosphere. The simplification of his design is typical of the *Ukiyo-e* (浮世絵)»⁹⁰. Algo parecido a aquel espíritu oriental que deslumbró a las primeras vanguardias, y cuyas resonancias aún perviven en nuestra manera de entender el mundo.

Emilio Gañán, siguiendo esta argumentación, siempre se ha empeñado en desarrollar un tema a tenor de una serie de variaciones que nos sitúen en un punto de reposo para, posteriormente, jugar con ellas. En un espacio específico para la pintura en el que se funden la forma, la materia y el color con el fin de reflexionar sobre «l'enigme de la visibilité», sobre la liberación de sistemas excesivamente rígidos; una autonomía que no tiene otro propósito más que la tela vibre con el color, incorporando, eso sí, estructuras que ocupen parte del espacio⁹¹.

Para llegar a este punto, el artista placentino ha ido estableciendo nexos entre una estructura que podría definirse como conceptual y otra estructura perceptiva. Esto es, parece que diferencia entre una composición pictórica general y otra secundaria. Esta se ve modificada por el color cuando ocupa el espacio o está dividida por líneas cuando la cortan. Así se establecen visuales que recorren o bien toda la superficie de un extremo a otro o bien enmarcan la totalidad del cuadro. Y, asimismo, el color pasa a ser forma y la estructura un valor cromático en la que se suceden progresiones, variaciones, deslizamientos, combinaciones o fragmentaciones. Se originan de esta manera unas armaduras geométricas, siguiendo las aportaciones de Felix Klein,

89 ITTEN, J., *Arte del Color. Aproximación subjetiva y descripción objetiva del arte*, Editorial Bouret, París, 1975, pp. 75-76.

90 SULLIVAN, M., *The Meeting of Eastern and Western Art*, California Press, Los Ángeles, 1989, pp. 237-238.

91 DUROZOL, G., *Serge Poliakoff*, Expression contemporaine éd., Angers, 2001, pp. 23 y ss.

desprovistas de un interior cerrado: el matemático demostró que la esencia de la geometría reside en las estructuras que se transforman, dando como resultados planos o figuras que puede variar según su posición:

...la geometría es el estudio de un espacio (un conjunto de puntos, piénsese en el plano) junto con un grupo de transformaciones (un conjunto específico de funciones del espacio en sí mismo) y de las estructuras que permanecen invariantes bajo el grupo... Klein dijo: para hacer geometría es importantísimo estudiar las transformaciones (funciones) del plano en sí mismo, conocerlas de arriba abajo⁹².

Al utilizar generalmente colores planos, Emilio Gañán se hace partícipe de la llamada *psicología del ojo*⁹³, defendida por Władysław Strzemiński en su artículo «El arte moderno y las escuelas artísticas», publicado en Varsovia en 1932, poniendo su interés en aspectos compositivos como: los estudios sobre la naturaleza del color y los *campos pictóricos* y sus *correspondencias proporcionales*, la idea de ritmo, la importancia de la intuición a la hora de usar las gamas, la búsqueda de una pintura total o lo concerniente a su «visualización», donde las líneas tienen un papel importante, como ya demostraron los cubistas o los neoplasticistas:

The flatness of a painting is one of the manifestations of the unequivocal expression of line and colour. Colour is not independent of line any more. Line is the border of colour. Colour does not flow over the line. It is linked with and dependent on it; it creates a unity. To eliminate duality in one-direction leads to the elimination of another duality: the duality of the flat surface of the canvas with the voluminal form of shapes painted on the canvas. The painting, developing towards total homogeneity, should be a result of its innate data (flat surface and the quadrangle of its limits)... No matter whether in Cubism of the last period, or in Suprematism, or Mondrian's Neoplasticism - surfaces are flat, but the whole is not yet flat. The painter still looks for contrasts, when he paints in a flat way, but he does not understand what consequences this should lead to.... The painting should be homogenous and flat. The dramatic quality of Baroque should be opposed by the Unism of painting⁹⁴.

Puede afirmarse que debajo de cada trazo que configuran esos *campos pictóricos* y sus *correspondencias proporcionales* que Emilio Gañán perfila, existe toda una teoría de probabilidades, una teoría de asociaciones, una topología, una idea incluso sobre la seriación... que dan lugar a «una tensa relación dialéctica entre un hipotético *vacío sin límite* (donde toda forma sería sublimada y engullida por el *color*, lo mismo que los elementos del entorno) y la presencia

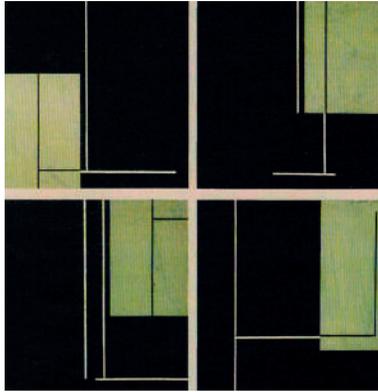


Emilio Gañán, *Refracción*, 2006.

92 BRACHO, J., *Introducción analítica a las geometrías*, Fondo de Cultura Económica, México, 2009, pp. 99-100.

93 STRZEMINSKI, W., «Sztuka nowoczesna a szkoly artystyczne», *DROGA*, no. 3, 1932.

94 STRZEMINSKI, W., *Unizm w malarstwie*, Varszawa 1928, pp. 15-16. También en <http://www.ddg.art.pl/strzeminski/eye.html>: «El plano de una pintura es una de las manifestaciones de la expresión inequívoca de línea y color. El color no es independiente... La línea es la frontera del color. El color no circula sobre la línea. Es conectado con y en función de él; crea una unión... La pintura tiende hacia la homogeneidad total, debe ser el resultado de sus datos innatos...».



Emilio Gañán, *Fusión lenta, I-II-III y IV*, Políptico, 2007.

ineludible del cuadro (percibido como un objeto finito y, evidentemente, como un espacio acotado). Las delicadas líneas que traza el artista apenas se adentran, por tanto, en ese característico vacío central de sus pinturas y se nos aparecen, en un primer momento, como un eco del perímetro del lienzo. Tal *repliegue* de la pintura sobre sí misma podría representar, no ya una merma de sus posibilidades de *expansión*, sino una innecesaria y contraproducente consolidación de sus límites⁹⁵. Todo un derroche de intuiciones aplicadas a la pintura para crear una secuencia lógica que va más allá de lo formal y se aproxima al propio hecho creativo con todas sus paradojas: «la intuición tiene su propio peso, pues no en balde dice el artista a este propósito que *de matemáticas lo justito* [aunque no es así con toda certeza]. En el óleo *Fusión lenta* (2007) vemos ese acabado imperfecto característico de sus obras, donde el autor no da cabida a lo accesorio ni a lo superfluo.

Son composiciones donde sus tramas verticales rítmicas limitan superficies rojas desvaídas llenas de matices y calidez⁹⁶. De este modo, entiende la estructura como un sistema de relaciones donde se tiene presente el concepto de totalidad –y donde debemos incluir el color– con todo un desarrollo –o, quizá, transformación– y un reglaje necesario para ordenar el cuadro sin olvidar esa parte emotiva que entrañan sus composiciones⁹⁷:

Emilio Gañán recompone una unidad estructural, arquitectónica en esencia, donde el color determina la sucesión y el ritmo. Aquí, tal vez, quepa hablar de matemáticas y música, de la relación entre estructura seriada que desarrolla un tema y la «orquestración» del color que lo resalta: razón y emotividad configuran el acto creativo, escribió Vasarely hacia 1953 en sus «Notes brutes». Y a esto se atiene⁹⁸.

Así pues, esta ordenación con todo su desarrollo desemboca en una seriación basada en la repetición de cada elemento estructural, en el ritmo, tomado de forma individual y relacional al mismo tiempo, en la progresión tonal de los colores, y la polaridad, partiendo del principio de opuestos entre verticales y horizontales. Y todo ello configura en definitiva la tesis de su obra.

Por otro lado, dentro de esta tesis y con el fin de ilustrar todo este recorrido, el color surge de la relación de existente entre los tonos: una línea blanca, amarilla, roja o negra nos lleva a otra y la fuerza magnética que se desprende de esa línea dibujada en la superficie monocroma nos conduce de nuevo a otra línea y así sucesivamente hasta conformar el armazón del cuadro. Comparte con Blinky Palermo el ver cómo en la pintura residen todas las posibilidades del color con el único pretexto de evocar multitud de sensaciones, traspasando con ello los límites de la pintura tradicional. De ahí que iniciara su exploración, en su primera etapa formativa, estudiando las relaciones entre

95 RUBIO NOMBLLOT, J., «Las cuatro esquinas del infinito», en *Emilio Gañán. tensa calma, opus cit.*, pp. 84-85.

96 MARTÍN, X., *60 años de geometría*, Universidad de Alicante-Ayuntamiento de Alcoy, Alicante, 2013, p. 29.

97 Estos términos provienen de la escuela estructuralista de Piaget y fueron aplicados en su totalidad o parcialmente por los gestálticos.

98 CANO RAMOS, J., «Razón e intuición», en *Arritmias. Emilio Gañán*, Galería Ángeles Baños, Badajoz, 2004, s. p.



una pared y un espacio delimitado por el cuadro. A partir de aquí su trabajo evolucionó hacia una pintura más simplificada. Así, en el año 2000, cuando recrea una gran vidriera en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Salamanca, abordó la relación entre las unidades compositivas y la idea del color, entre el vacío y la luz para describir espacios acotados por líneas y ángulos que limitan cualquier despliegue cromático al jerarquizar los campos que componen sus creaciones y hacer surgir formas en el plano:

En el dilema lleva implícito entre el constreñimiento y la expansión de los límites conceptuales de la pintura, así como en la revisión de los enunciados de la geometría y del campo de color pictóricos se constata [el sentido del propio medio]; en la presencia de alusiones a objetos del mundo real y sobre todo metafóricos espacios, [se materializa la capacidad para contener cargas semánticas ajenas]⁹⁹.

El problema, pues, que se plantea Emilio Gañán desde sus inicios, al recurrir a estos dos conceptos, estructura y color, es el problema de la composición; una cuestión que comienza a tener sus primeros resultados visibles en la serie *Viajeros*, realizada en 2003. Su punto de partida para componer hay que fijarlo en la sistematización de su trabajo. Una indagación en toda regla que varía según la serie y el año y se visualiza en líneas, planos y colores, en la modificación que hace del orden en cada obra. Indudablemente, este punto de arranque, en apariencia bastante pobre, ha sido el que ha determinado en la obra de Emilio Gañán que las relaciones estructurales hayan sido el medio para estudiar sus propiedades. El color surgió posteriormente y lo empleó como nexo entre los elementos que componen sus cuadros y la idea de totalidad. De la conjunción de los dos polos, ejemplificados en los cuadros *Carbono* y *Re-fracción* en 2006, ha ido poco a poco emergiendo ese orden que se halla debajo de las apariencias, y que no es más que la propia estructura, una auténtica realidad. Un orden que se ha mantenido a lo largo del tiempo en todas las series y se han ido sucediendo en su trayectoria, incluso cuando lo ha llevado al campo tridimensional.

99 HERNANDO CARRASCO, J., «Geometrías sensibles», en *Emilio Gañán*, Sala El Brocense, Diputación de Cáceres, Cáceres, 2002, s. p.

En el año 2000 recrea una gran vidriera en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Salamanca, donde abordó la relación entre las unidades compositivas y la idea del color, entre el vacío y la luz para describir espacios acotados.

4.5. LA PINTURA COMO BÚSQUEDA DE LO RELATIVO: MUSICALIDAD, ARQUITECTURA, VOLÚMENES CON Y SIN SOMBRAS. UNA OBRA ABIERTA A LA ESCULTURA



Emilio Gañán desde sus inicios, al recurrir a los conceptos, de estructura y color, planteó desde 2003 el problema de la composición.

Sabe que la línea, a diferencia del color, es mensurable y su potencial plástico es innegable, y por esta razón las matemáticas juegan un papel importante a la hora de trazar en la superficie el laberinto de horizontales y verticales, como puede verse en las obras realizadas en 2007.

Emilio Gañán ha ido concibiendo en cada obra juegos formales contruidos a tenor de diferentes reglas, ha ido investigando sobre sus propiedades sin proponerse concluir con un sistema racional definitivo. Hay algo de aleatorio en ello y, consecuentemente, de imprevisible; algo que le guía hacia cierta relatividad y a tomar sus series como una cuestión abierta. Existe en sus cuadros una pluralidad de construcciones lógico-matemáticas que se corresponde con diferentes sistemas formales que no se agotan porque «la variedad de esos sistemas se crea día a día»¹⁰⁰. Va conjugando, aunque sea de manera inconsciente, las razones más intuitivas del arte con las razones del mundo de la ciencia para establecer una verdad que le sirva en su labor y quepa en su encuadre teórico¹⁰¹. Así, ha venido entrelazando la noción de sistema y la noción de *apertura*, y por ello el oficio y la reflexión estética han ido casi siempre de la mano: las líneas que conforman las superficies, sean aleatorias o no, dan paso, como lo demostró en su exposición *Línea sobre el plano* en 2005, a un arte donde la permutabilidad es un principio plástico, aunque como él

mismo confiesa sólo acude a las matemáticas en momentos muy concretos, recurre a ellas lo imprescindible. Y esa permutabilidad nos conduce a ámbitos distintos pero complementarios: la música, la arquitectura y la escultura.

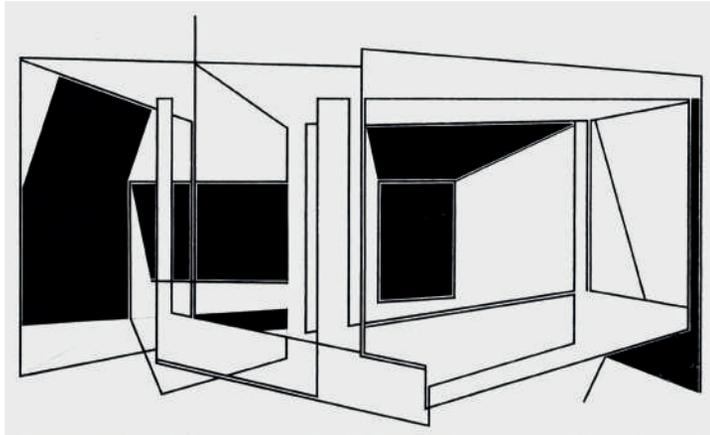
De hecho, Emilio Gañán sabe que la línea, a diferencia del color, es mensurable y su potencial plástico es innegable y, por estas razones, las matemáticas juegan un papel importante a la hora de trazar en la superficie el laberinto de horizontales y verticales. Asimismo, señala el propio artista que asume la geometría como andamiaje de su pintura y la acepta hasta tal punto que, a veces como puede verse en la serie *Septiembre*, realizada en 2007¹⁰², se arriesga al hacer sus propias propuestas: hemos de pensar que el marco de desenvolvimiento natural de un artista es el de la geometría ya que construye con absoluta racionalidad la forma pictórica. Es el instrumento que marca las pautas de cualquier composición que, posteriormente, somete al color a sus propias demarcaciones relativizando dicha representación. Recurre, de esta manera y desde casi sus inicios, a trazar vectores, verticales, estructuras octogonales... que se activan con las combinaciones cromáticas provocando determinados efectos ópticos y determinando los ritmos en las superficies pintadas, muchas de ellas intuitivas: «...la condición polifónica del color. Superficies amplias y envolventes que dejan filtrar a través de las pinceladas otros colores entreverados que no renuncian a *cantar* desde el silencio... experimenta la pintura, la pone a prueba y en este proceso se van creando diferentes campos de tensión»¹⁰³.

100 ALEMÁN, A., *Lógica, matemática y realidad*, Tecnos, Madrid, 2001, p. 19.

101 VILAR, G., *Las razones del arte*, La balsa de la Medusa, Madrid, 2005, p. 27.

102 PÉREZ GARCÍA, F., *Extremadura Arte Joven*, Consejería de Cultura y Turismo, Badajoz, 2008, pp. 16-17.

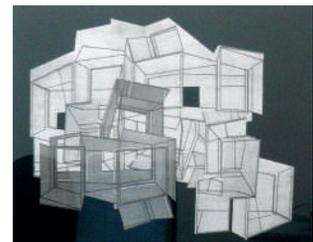
103 PANERA CUEVAS, F. J., «Pintura en los límites», *opus cit.*



Emilio Gañán, *Mediodía II*, 2008.

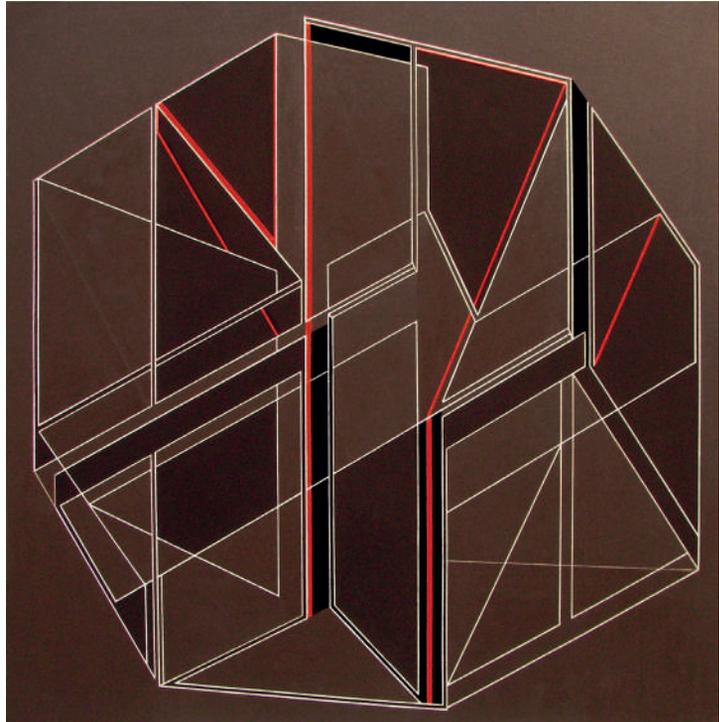
Esta interrelación entre estructuras lineal y espacial, color y matemáticas lleva pareja una cercanía a la música y a su concepción aún relativa. Ya Fernando Castro Flórez lo reseñó al hablar de lo rítmico y de la armonía, de la medida, de las formas, de los tonos y timbres, de un arte de la fuga que ha de recomponer todas las líneas melódicas, como escribía Richard Hofstadter Douglas en *Gödel, Escher, Bach. Un eterno y grácil bucle*¹⁰⁴, y se completaba con la opinión de cómo el color y las secuencias rítmicas otorgan una «orquestración» que se traduce en repeticiones y en dinamismo: las relaciones existentes entre las estructuras seriadas que genera en sus pinturas van desarrollándose y se conjugan con el color para resaltarlas; esto es, razón y emotividad determinan el acto creativo, siguiendo a Víctor Vasarely y como se ha señalado ms arriba¹⁰⁵. Dicho de otra manera, él pretende traducirnos visualmente los ritmos, las líneas melódicas y los acordes partiendo de un tema que desarrolla mediante multitud de variaciones, como se señaló en su día en la revista *Arte y Parte*, en 2004, mediante «la danza del pincel»; o como se piensa dentro de la crítica y la historia en un «pulso a la tensión nacida del encuentro entre razón e intuición»¹⁰⁶; o como apunta José Jiménez al hablar de los ritmos de la línea cuando comenta su exposición en la galería Fernando Pradilla en el otoño de 2012:

*Movimiento y dinamismo implican ritmo. Y... si algo tienen las piezas de esta sugestiva exposición es ritmo, creación y danza de las líneas... Emilio Gañán introduce en nuestra mirada el flujo del devenir, la temporalidad... Gañán pinta, hace cantar y bailar a sus líneas sobre el plano... Nada está quieto, y desde luego tampoco las líneas y las figuras geométricas*¹⁰⁷.



El movimiento y el dinamismo determinan siempre un ritmo, un principio que Emilio Gañán nunca olvida ni en los dibujos, ni en las pinturas, ni en las esculturas.

- 104 CASTRO FLÓREZ, F., «El pulso de las líneas [Breves consideraciones sobre la pintura de Emilio Gañán]», *opus cit.*, Cáceres 2003, s. p. Véase también DOUGLAS, R. H., *Gödel, Escher, Bach: un Eterno y Grácil Bucle*, Tusquets Editores, Barcelona, 2015.
- 105 CANO RAMOS, J., «Razón e intuición», en *Arritmias. Emilio Gañán*, Galería Ángeles Baños, Badajoz, 2004, s. p.
- 106 DÍAZ-GUADIOLA, J., «Emilio Gañán», *ABC Cultural*, 8-IV-2004.
- 107 JIMÉNEZ, J., «Los ritmos de la línea», *ABC*, 24-XI-2012.



Emilio Gañán, *Cristal*, 2006.

Al espectador le queda la tarea de buscar un orden dentro de ese desorden de líneas, dejándose conducir por su energía, por su melodía, por su duración: el ritmo hace que la estructura tome forma para entrar en el campo gestáltico que nos propone en cada cuadro y, a la vez, tiene «una propensión a la pieza arrítmica como un gran sonido sostenido y matizado» que solo se tensa a través del dibujo hecho sobre el plano¹⁰⁸.

Este aspecto relacional de la obra de Emilio Gañán nos conduce a una lógica interna en cada obra, sobre todo a partir de la serie pintada en Roma durante 2004 y a partir de *En blanco* y *Belchite* iniciadas ya en 2006, a ciertos visos topológicos que hacen más complejo el espacio¹⁰⁹ y hacen referencia a los límites, a la continuidad y a la vecindad, al espacio pictórico por excelencia. Un espacio que cada vez tiene más de arquitectónico en su formulación¹¹⁰ como el propio Emilio Gañán confiesa al hacer una escueta reflexión en la exposición de los becados en la Real Academia de España en Roma durante 2004 y como reflejan las distintas series que componen su exposición en la Universidad Rey Juan Carlos en 2006: la línea, según Emilio Gañán, es la culpable del diálogo que se genera entre las distancias y las

108 DÍAZ-GUARDIOLA, J., «Diccionario Emilio Gañán-Carlos Pascual/Carlos Pascual-Emilio Gañán», *opus cit.*, p. 8.

109 El crítico Óscar Alonso Molina recurre al pliegue barroco para explicar esta complejidad en su ensayo «Pintura medida a ojo», en *Emilio Gañán. Obra sobre papel*, Universidad Rey Juan Carlos, Madrid, 2006, s. p.

110 Véase *Becarios de la Real Academia de España en Roma 2003/04 y 2004/05*, Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación, Madrid, 2005.

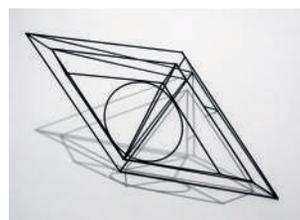
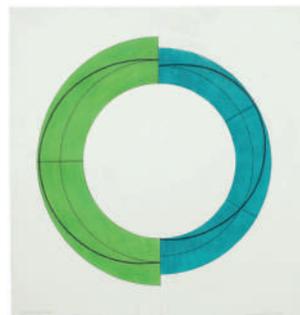
medidas¹¹¹. En esta ocasión, su arquitectura queda reducida a su «esqueleto», a un «orden gráfico», a una «idea» que precisa de un «desarrollo orgánico» que busca un «efecto estroboscópico» (como si sus creaciones necesitaran de la luz, la velocidad y la variación para ser más relativas) y donde esas sutiles variaciones determinan una gran diversidad de formas; unas configuraciones con contornos irregulares y geometrías deformadas que, siguiendo a Robert Mangold, introducen efectos pictóricos que devuelven a la pintura su condición ilusionista. Esto significa que quiere ir más allá de la forma y el color a sabiendas de que no es más que pintura:

Orden que en la estela del formalismo habla siempre de niveles sintácticos y no aspira en ningún momento a proferir conscientemente oscuras metáforas sobre la realidad que está más allá del propio cuadro... No, Emilio Gañán gusta de referirse siempre a su pintura como eso mismo, precisamente: pintura... La línea corrige, dosifica... el color es aquí disciplinado¹¹²...

O expresado de otro modo, Emilio Gañán siempre está, como podemos apreciar en sus cuadros pintados en 2006:

[Atento al] comportamiento de la línea sobre el plano y su deriva rítmica, se empeña en demostrarnos lo contrario: La composición se ha ido organizando cual construcciones o recorridos espaciales... Los principios clásicos de orden, armonía y proporción quedan reflejados en las partituras plásticas de Gañán, donde los colores, de impecable uniformidad cromática, avanzan con diferentes intensidades, y las líneas buscan su espacio en el vacío central de sus pinturas, prolongándose hasta lugares extremos insospechados, creando monumentales composiciones silenciosas, salpicadas de belleza y armonía silenciosa, con un ritmo exquisitamente calculado¹¹³.

En este sentido, una línea encuentra otra línea, la evita, la espera, la reconoce y la puede transformar¹¹⁴, otorgando a los cuadros un carácter propio cuya finalidad evidentemente no es decorativa: la línea, como base del cuadro y siguiendo el razonamiento de Leonardo da Vinci en su tratado de pintura, es en realidad una forma que va mucho más allá de la propia abstracción. Y va más allá hasta crear cierta ambigüedad en esas «arquitecturas» imposibles, cuando esas «fronteras» trazadas por el dibujo se nos presentan inestables y movientes al recurrir a métodos topológicos, al abrir y cerrar las figuras generadas en el espacio pictórico. Con ello pasamos a otro ámbito mucho más ambiguo, el óptico: su lenguaje pictórico es un lenguaje interrelacionado, alejado de cualquier elemento representativo, que aporta un estímulo visual dinámico y nos hace asociar formas y estructuras que potencian la visión del



Robert Mangold, *Split Ring Study*, 2010.

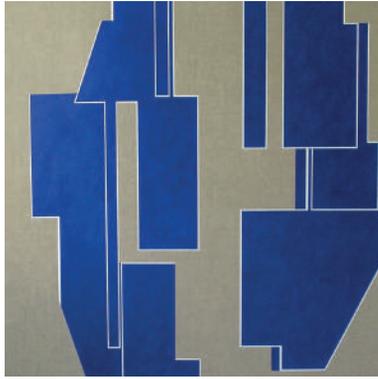
Desde el año 2010, Emilio Gañán trabaja las estructuras no solo en su estricta definición y aplicadas a una superficie, sino que se adentra en sus articulaciones formales, tratando las obras como estructuras modulares.

111 DÍAZ-GUARDIOLA, J., «Diccionario Emilio Gañán-Carlos Pascual/Carlos Pascual-Emilio Gañán», *opus cit.*, p. 5.

112 ALONSO MOLINA, O., «Pintura medida a ojo», en *Emilio Gañán. Obra sobre papel, opus cit.*, s. p.

113 *El artista Emilio Gañán inaugura la temporada de la Sala Carlos III*, en <https://noticias.universia.es/vida-universitaria/noticia/2006/10/01/595846/artista-emilio-ganan-inaugura-temporada-sala-carlos-iii.html> [consulta, 13 de marzo, 2020].

114 MICHAUX, H., *Aventures de lignes*, Gallimard, París, p. 173 y ss.



Emilio Gañán, *Épsilon*, 2013.

cuadro. Emilio Gañán, como él mismo reconocía, entiende la pintura (al igual que la poesía o la música) de la siguiente manera:

[como] *el arte que se genera desde el conocimiento, pero también desde el riesgo... con cambios de escala y de tonos... siempre me ha gustado más la descripción que la narración. A medida que la descripción se acerca a la esencia, la obra gana unas cualidades que me interesan. Es la poética de las formas lo que me mueve. Sin ser matemático la geometría es un buen andamiaje sobre el que posar la mirada... [recorro] a patrones sencillos y creo nuevas jerarquías de líneas y ángulos, hay nuevos puntos de interés en la composición, hay orden y desorden*¹¹⁵...

El estudio diacrónico referente a la conexión entre la estructura, las superficies y el color, que Emilio Gañán ha ido desgranando a lo largo del tiempo para determinar las características compositivas de su pintura, se corresponde, pues, con otro sincrónico; un ámbito que hace referencia, como hemos visto, a las leyes de relación y de composición, al término de inmediatez y al sentido último que Emilio Gañán quiere dar a sus obras para poder entender aquello que subyace en ellas, como ya señaló al hablar de él Javier Díaz-Guardiola¹¹⁶.

El laberinto de líneas y color, sea negro, rojo amarillo o blanco, hace que el espectador busque un orden en ese aparente desorden, dejándose conducir por el ritmo de los trazos pero sin abandonar esa «depuración formal, el *less is more*», que no debe confundirse, según el propio Emilio Gañán, con el vacío nihilista¹¹⁷. Desde aquellas primeras tentativas buscó «una estructura de orden» en sus dameros, como se ve en *Nuevos territorios para la creatividad* del año 2000; una estructura que pasó a ser *algebraica* en cuanto comenzó a operar con las líneas a partir de ese mismo año con *Amarillo y negro* que resultó, a posteriori, una estructura topológica en donde las nociones de redes y espacio son fundamentales, como lo demuestra la exposición de 2007 en la galería sevillana de Full Art y como afirma el profesor Juan Bosco Díaz-Urmeneta al hablar de «la mirada sucesiva», de una arquitectura basada en «esquemas rítmicos» que otorgan a la pintura un gran dinamismo y con ello una «dilatada sucesión» que aúna ritmo, pintura y tiempo e inscribe su trabajo en aquella «cultura no naturalista», pregonada por las vanguardias de entreguerras; en «formas de vida más racionales», más abiertas... en una sintaxis que busca determinadas tensiones entre sus elementos, donde los contrastes de luces y sombras en un fondo monocromo nos brindan ese esquema rítmico buscado a conciencia¹¹⁸.

Con ello su pintura ha ido explorando todas las posibilidades al hacer converger las ideas de Pablo Palazuelo, José María Yturralde y Jordi Teixidor: ese «deslizamiento de vibraciones, [...] la misma economía cromática [o] el

115 DÍAZ-GUARDIOLA, J., «Diccionario Emilio Gañán-Carlos Pascual/Carlos Pascual-Emilio Gañán», *opus cit.*, p. 5.

116 *Ibidem*, p. 62-64.

117 *Ibidem*, p. 66.

118 DÍAZ-URMENETA MUÑOZ, J. B., *Emilio Gañán*, Galería Full Art, Sevilla, 2007, s. p.

desarrollo de formas» de las que hablaba Julien Alvard¹¹⁹, junto a la conjugación de «forma y fondo, soporte y superficie, materialidad e inmaterialidad, lo tangible y lo espiritual,... todo lo que es e identifica la pintura en lo físico y en lo metafísico está ahí en una nueva dimensión y en una nueva expresión, llevando las exigencias del oficio a unos grados de refinamiento extremos»¹²⁰. Y, a la vez, junto a esa manera de pintar, se va configurando «como registro de un contratiempo que articula la contrariedad... [donde] el color establece el orden de un espacio que se halla destinado a desordenar el tiempo. Y también a contrariarlo»¹²¹.

Esta conjunción de argumentaciones nos hace ver cómo un cuadro no es estrictamente una demostración geométrica (aunque «la geometría sea un medio necesario según el propio artista»¹²²), abriendo posibilidades a la hora de interpretar formalmente este *juego cambiante* a través la concreción, la variación y el color de fondo. El color, en este caso, le sirve para objetivar una vez más la pintura, asociar formas y estructuras y potenciar la visión que podemos tener del cuadro, sin olvidar ni la parte emotiva que contiene cada obra, ni el juego de planos y volúmenes que interactúan, ni la idea procesual a la que se ve sometida, como dejó patente en las series pintadas en el año 2006:

En las series «Carbonos», «Cristales» y «Aurum», Gañán establece redes de líneas que componen figuras que se prestan a una lectura tridimensional, aunque también pueden verse como formas poligonales planas. Vuelve a ofrecer una reflexión sobre la estructura del cuadro tradicional, aunque en este caso desde el punto de vista del ilusionismo pictórico. En esos cuadros la planimetría coexiste con los volúmenes, sin que ninguna de las dos posibilidades adquiera



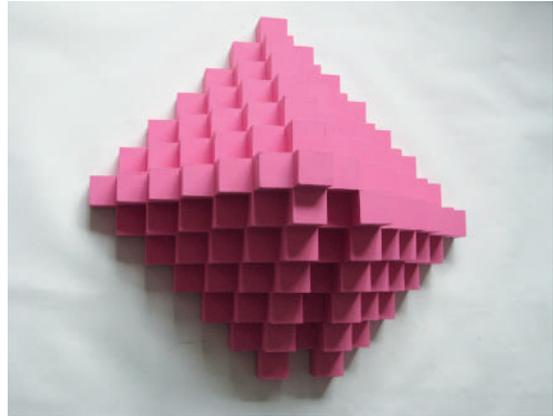
Exposición *Prima porta*,
Galería Fernando Pradilla,
Madrid, 2008.

- 119 ALVARD, J., «Les dernières toiles de Palazuelo», *Derrière le miroir*, núm. 73, Galerie Maeght, Paris 1955.
120 DANIEL GIRALT-MIRACLE, D. y BONET, J.M., *Yturalde*, IVAM Centre Julio González, Valencia, 1999.
121 PÉREZ RODRIGO, D., <https://www.march.es/arte/coleccion/ficha.aspx?p0=3> [consulta, 1 de abril, 2020].
122 «Emilio Gañán expone una selección de sus pinturas en El Brocense», *Hoy*, 18-VI-2014.



Emilio Gañán, *Facetado 1 y 2*, 2014.

Emilio Gañán desde el año 2010 trabaja en las articulaciones formales de las estructuras componiendo *armaduras modulares* con múltiples desarrollos compositivos.



*firmeza porque las formas se alternan delante de los ojos del espectador. En última instancia, son figuras imposibles que vuelven a plantear en otra clave el problema del ritmo y ofrece al espectador, mediante un juego de la doble mirada, una reflexión sobre espacios reales y ficticios*¹²³.

De hecho, se resaltan sus extensiones a veces vibrantes y a veces desvaídas y vinculadas, según Javier Hontoria, a los campos de color¹²⁴ con los que arma su propia sintaxis. Une una estructura conceptual a otra perceptual para encontrarse con los límites de nuestra propia lógica¹²⁵, como se observa en los cuadros titulados *Prima Porta*, *Vuelo nocturno* o *Adytum*, pintados en 2008 para su exposición en la Galería Fernando Pradilla de Madrid. Emilio Gañán pretende con toda esta sucesión de estructuras no solo crear «espacios abiertos o transformaciones geométricas», sino que nos obliga a ejercitar una «mirada sucesiva y al mismo tiempo reposada», buscando con ello que su pintura sea seriada y capte la idea de *duración*¹²⁶ y, al mismo tiempo, que tengamos fe en su intuición¹²⁷. Quizá, los cuadros correspondientes a *Prima Porta* escapan a este relato, intentando centrarse más en la idea de vacío y en una concepción más metafísica, como señala Juan Manuel Bonet al referirse a ellos como enigmáticos y misteriosos con ecos metafísicos de Giorgio de Chirico y próximos a la concepción de Jorge Oteiza¹²⁸. Cercano a esta idea cuando nos presenta sus volúmenes entendidos como presencias metafísicas y no como ausencias de masa sólida con el propósito de aprehender la esencia del vacío; cuando se escapa de los cálculos matemáticos al no forzar las líneas y dejarlas en libertad¹²⁹. Este planteamiento coincide, ahondando aún más esta cuestión, con el pensamiento presocrático al establecer dos ámbitos en estos cuadros, uno corpóreo materializado en toda la volumetría de la obra y

123 DÍAZ-URMENETA MUÑOZ, J. B., *Emilio Gañán, opus cit.*

124 HONTORIA, J., «silencio!!!», en *silencio!!! Emilio Gañán, opus cit.* p. 9.

125 CANO RAMOS, J., «Un recorrido peculiar por la obra de Emilio Gañán», *opus cit.*, p. 86.

126 DÍAZ-URMENETA MUÑOZ, J. B., *Emilio Gañán, opus cit.*

127 PUZUELO, A. H., «Emilio Gañán, el ritmo no para», *El Cultural*, 8-14-V-2008.

128 BONET, J. M., «Claro enigma (Fragmentos para Emilio Gañán)», en *Emilio Gañán*, Galería Fernando Pradilla-Galería El Museo, Madrid, 2008, s. p.

129 M.M.M., «Líneas de intuición», *ABC Cultural*, 17-V-2008.



otro aparentemente hueco (lo pesado y lo liviano), pero ambos bien diferenciados en dos planos que nos remiten a un mundo más sensible, la imagen en sí misma, y a su apariencia que se escapa a nuestro entendimiento¹³⁰. Esto es, lo real y su evocación a través de las sombras y el vacío: «Simplicio, cuyo neoplatonismo es bien conocido, ofrece la versión de un Parménides que se anticipa a Platón distinguiendo el Ser y las apariencias sensibles como dos formas de realidad jerárquicamente escalonadas»¹³¹.

Y esa presencia de masas es la responsable de que en sus obras la unidad estructural sea, en muchas ocasiones, más arquitectónica que pictórica, que el ritmo y su sucesión determinen la finitud o no de las líneas que las componen: un cuadro no es estrictamente una demostración geométrica, sino un cúmulo de posibilidades que hemos de interpretar, dejándonos una obra totalmente abierta al mostrarnos «universos que se ensanchan lentamente... que se expanden hacia nuevas formulaciones de la geometría, adoptando en ocasiones incursiones en el campo de lo tridimensional»¹³².

De este modo, Emilio Gañán se propuso seriamente desde 2010 trabajar las estructuras no solo en su estricta definición y aplicadas a una superficie, sino adentrarse en sus articulaciones formales. Esto es, como *estructuras modulares* con sus múltiples desarrollos compositivos: desde la tridimensionalidad, como planteamiento teórico, buscó a través de la proyección de los soportes una estratificación de los módulos empleados en la construcción de sus esculturas. Con ello consiguió desdoblar estas estructuras en formas geométricas simples (bidimensionales en su pintura), en reparticiones internas y superposiciones para ofrecernos una visión tridimensional completa. Se trata, pues, de algo tan sugerente como un *viaje* por un espacio estructurado, por las superficies y por la proyección de las líneas y volúmenes, convirtiendo así

Emilio Gañán trabaja con varillas de acero soldadas concibiendo una obra múltiple, divisible, multiforme en su disposición, repleta de equilibrios sugerentes y perspectivas distintas.

Desdobra las estructuras geométricas simples, bidimensionales en su pintura, en reparticiones internas y superposiciones para ofrecernos una visión tridimensional completa.

130 BUENO, G., *La metafísica presocrática*, Pentalfa, Oviedo, 1974, p. 226.

131 MONTERO MOLINER, F., *Parménides*, Editorial Gredos. Madrid, 1960, p. 23. Véase, SIMPLICIO, *Acerca del cielo*, 295, 1: «Demócrito piensa que la naturaleza de las cosas eternas son pequeñas sustancias infinitas en número; y supone que éstas se hallan en un espacio distinto [de ellas], infinito en extensión. Designa a este espacio con los nombres de "vacío", "nada" e "infinito", y a cada una de las sustancias con el de "algo", "sólido" y "ser"», en MEGINO RODRÍGUEZ, C., «El origen de la idea de vacío en Grecia», *ÉNDOX*, Series Filosóficas, núm. 16, 2002.

132 Véase el políptico editado por la Galería Fernando Pradilla en el mes de abril del año 2010 con motivo de la exposición de Emilio Gañán.



Emilio Gañán, de la serie *Aeróvoro*, 2014.

todos los problemas del arte en un problema consustancial a las matemáticas. Lo ha hecho para ofrecernos una ilusión óptica al estratificar los módulos y conjugar las estructuras internas de las esculturas; una ilusión que multiplica la capacidad comunicativa de las obras al incorporar de alguna manera una *energía* en tres planos a los esquemas más immanentes y estáticos de su obra pictórica, una potencialidad que hace reformularse la idea del espacio tal como pudo verse en la exposición madrileña *Sin Tesis de la Recta*:

*...la línea -recta- como protagonista de la composición, la reformulación del espacio plástico y de las potencialidades del vacío, la síntesis y la sugerencia en las formas. Su obra *Quadrivium*, realizada con varillas de acero soldadas, ha sido concebida como una obra múltiple, divisible, multiforme en su disposición, de equilibrios sugerentes y distintas perspectivas. Las piezas que componen *Quadrivium* parecen estar inspiradas en la repetición de estructuras que obedecen a un propósito esencialmente plástico, donde la composición ha sido sometida a tal economía y depuración formal que el resultado soslaya cualquier anécdota, cualquier atisbo de representación*¹³³.

Pero no solo se replanteó la cuestión espacial, sino también desplegó todo un «repertorio de acabados imperfectos», de «sugerencias táctiles», de mezclas de tonos y semitonos e «imágenes especulares», acorde todo ello con el yute, las soldaduras artesanales o estructuras industriales empleados para ejecutar las obras de esa exposición madrileña, no exenta de cierto lirismo¹³⁴.

Y volviendo al espacio estructurado, Margit Staber hacía una reflexión a mediados de los años sesenta, que aún es válida para muchos artistas: debe entenderse la noción de estructura como un esquema de organización dentro del hecho artístico, un acto que debe controlar el pintor y el escultor y debe ser controlable por parte del espectador, y la geometría es el primer principio de ese ordenamiento, pero no el único¹³⁵. Existe debajo de cada trazo que Emilio Gañán perfila toda esa teoría de probabilidades, de asociaciones y de juegos estratégicos. Entiende, pues, la estructura como un sistema de relaciones donde sí tiene presente el concepto de totalidad, aunque precise de algo tan relativo como un desarrollo o una transformación para generar ese *juego cambiante* consustancial a la escultura¹³⁶. El proyecto para el MEIAC, *Vacío figurado* en 2009, puede servir de muestra de esta investigación espacial que hace sobre la tridimensionalidad, sobre construcciones reales, donde se tienen muy presente los factores propios de esta disciplina, y donde Emilio Gañán trabaja con la gravedad y el peso de la materia en tres módulos de metal que forman un gran armazón de hierro de catorce metros de largo y cuatro y medio de alto; ideas todas estas que en 2008 ya eran una realidad en su trayectoria y que en el mismo año 2009 las presentó en Bogotá bajo el título de *Sub Rosa*, aunque en esta ocasión el color y su expansión hicieron primar fundamentos más espirituales.



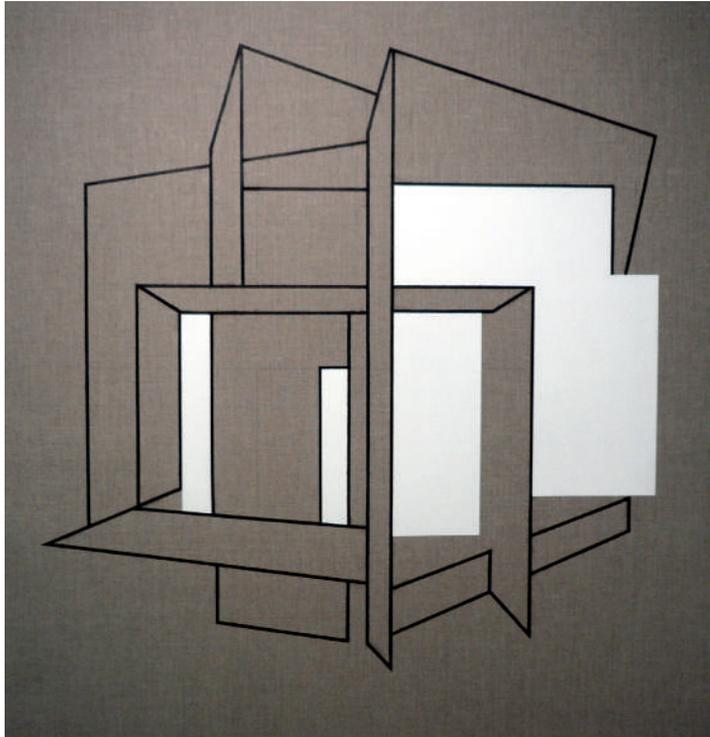
Al desdoblarse las estructuras de todas las formas geométricas simples en reparticiones internas y superposiciones, Emilio Gañán nos ofrece en sus esculturas en hierro una visión tridimensional completa.

133 https://www.arteinformatado.com/agenda/f/sin_tesis-de-la-recta-34867 [consulta, 11 de febrero, 2020].

134 ALONSO MOLINA, O., «Hacer lo desconocido», *ABC Cultural*, 28-IV-2010.

135 STABER, M., «Art concret», en *Manifeste sériel XI*, Galerie Presse, StGall, 1966, véase la introducción. También aparece este texto en la revista *Inmédiate*, 13-IV-1973.

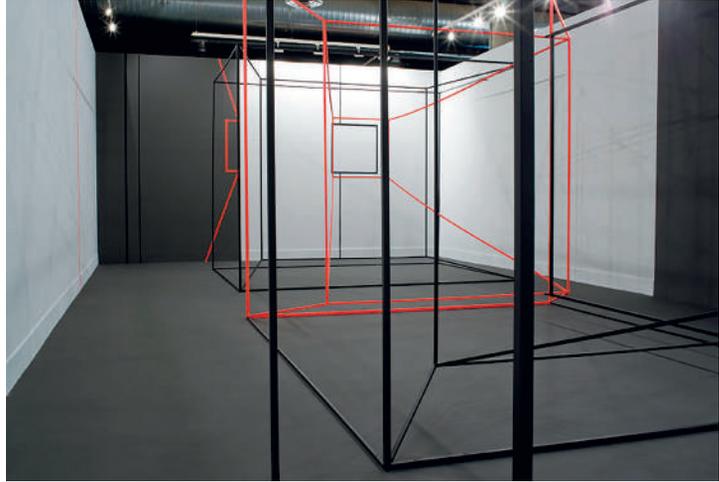
136 Estos términos provienen de la escuela estructuralista de Piaget y fueron aplicados en su totalidad o parcialmente por los gestálticos.



Emilio Gañán, *El truco*, 2010.

En una carta enviada a Javier Rubio Nombrot le exponía su idea en los siguientes términos: «Te quería escribir antes para informarte sobre la obra de arte que me hizo generar *vacío figurado*... Se trata de la galería de la falsa Perspectiva de Borromini en el palacio Spada. Como sabes es un lugar que adquiere su sentido visitándolo en directo, (como nuestra pieza) y que la simpática burla de Borromini hacia el sentido de la vista me dejó perplejo cuando lo visité en un extraño vacío metafísico....». A partir de aquí, como señala el propio Javier Rubio Nombrot, hay un salto del pintor a la escultura, un impulso para salir de su territorio e inutilizar toda su metodología con la finalidad de «clarificar y afinar conceptualmente su trabajo». Roma, la Academia de España en esa ciudad y Francesco Borromini determinaron en Emilio Gañán ese afán de convencer, a través de líneas verticales y de cruces, al ojo humano con lo que cree conocer. Su afán en este momento estaba centrado en una vocación plenamente arquitectónica al «deconstruir uno de sus cuadros desplegándolo en el espacio», al pretender a toda costa que la escultura fuese un dibujo en el espacio, como muy bien demostró en 2010 con *Quadrivium* en la Galería Fernando Pradilla:

«Vacío Figurado» es, más que una escultura, un desarrollo en el espacio de lo que todo plano encierra; una evocación no exenta de poesía de aquellas reglas, convenciones y trampas que en sí mismas constituyen la esencia de los sistemas pictóricos de representación y que son el argumento de su propia pintura... En «Vacío Figurado» se encuentran los homenajes a los maestros y amigos, desde Mondrian o LeWitt hasta Elena Asins, Fred Sandback o Antony Gormley; la



Proyecto *Vacío figurado* para el MEIAC, 2009.

*retícula y las líneas; los colores... la experiencia romana; el ritmo... la crítica de la perspectiva... Esta escultura, despojada de accidentes, es geometría en estado puro*¹³⁷...

De esta manera configuró un armazón transparente mediante líneas livianas y etéreas como si se tratara de la mejor obra constructivista, pero tensando «espacios ficticios y figurados», sugiriendo formas arquitectónicas donde una puerta es un anhelo de entrada, donde se suman «mentiras que desembocan en una verdad indescifrable y única, como la belleza», donde la representación es una forma de engañar¹³⁸. Una reflexión, según Juan Bosco Díaz-Urmeneta en su crítica de junio en el Diario de Sevilla, sobre «la perspectiva clásica, basada en tres dimensiones, a la que Emilio Gañán le añade líneas excéntricas pintadas sobre el muro, que hacen pesar en las desviaciones y alteraciones que practicaron los artistas sobre el canon perceptivo»¹³⁹ juntándolas con la misma escultura:

*«Vacío Figurado» representa la primera gran incursión del pintor geométrico Emilio Gañán en territorio escultórico... Las formas ambiguas, que el artista ha pintado directamente sobre las paredes de la sala, interactúan –complicando y completando su lectura– con la gran escultura creada específicamente para el espacio del museo*¹⁴⁰.

Este nuevo itinerario lo continuó en la Galería Ángeles Baños en 2010, en *Blanco y Negro*, al presentar unos trabajos sobre cómo la expresividad de la línea y el plano en la pintura, con una reducción de la gama cromática, puede abrirse al espacio con propuestas directamente escultóricas en madera pintada que conforman cuadrados, rectángulos imposibles, asimétricos trampantojos y dimensiones inquietantes que se desarrollan en el espacio, o que

137 RUBIO NOMBLOT, J., *Vacío Figurado*, Post Local Projects, MEIAC, Badajoz, 2020.

138 GAÑÁN, E., «Vacío Figurado», *ABC Cultural*, 31-6-II-2009.

139 DÍAZ-URMENETA, J. B., «Emilio Gañán - Vacío Figurado», *Babelia*, 11-VII-2009.

140 <http://meiac.es/detail.php?m1=5&m2=0&plp=9> [consulta, 7 de abril, 2020].

directamente emergen de la pared. Propuesta que se volvió a materializar en 2012 con su muestra *Gabinete abstracto*, donde presentó una selección de obras que nos conducen a ver cómo descubre la capacidad que puede tener la pintura para contener cargas semánticas relativas al espacio tridimensional, yendo más allá del propio medio pictórico, como ya demostró en el MEIAC, y recurriendo para ello a los estudios sobre la perspectiva y a las nociones estructuralistas. Y así lo hizo al considerar, como lo hizo Guido Kaschnitz von Weinberg, la obra como una síntesis de nuestro entorno que transforma nuestra percepción:

[En *Vacío figurado* se] concitan tanto las impresiones recogidas por el artista durante su estancia en la Academia de España en Roma –por ejemplo, la famosa Galería de la Perspectiva de Borromini... como la influencia del primer minimalismo en su obra pictórica– en este caso, muy claramente también, las Estructuras Modulares de Sol Lewitt de principios de los sesenta... Cuando nos movemos en su interior, las paredes –en las que por lo demás figura una «mise en abyme» de la propia escultura– nos devuelven infinitas combinaciones y sugieren espacios que recorreremos con la mirada y con la mente¹⁴¹.

Y en 2102, bajo el título las *Líneas de mi mano*, sus obras parecen tocar la tridimensionalidad en un intento por hacer reales las formas, por acercarse más a una escala humana, guiado, quizá, por el afán que tuvo el personaje *Cuadrado* al insistir testarudamente en que hay una tercera dimensión, como reflejó Edwin A. Abbott en su sátira matemática *Planilandia*:

*Lejos de los planteamientos estáticos que propiciaron la deriva más academicista del Cubismo, lo que vemos en estas obras es movimiento, dinamismo. Hasta hacernos ver, sentir, que, si podemos identificar figuras geométricas en la estructura constitutiva de la naturaleza y de las formas de vida, éstas no hacen más que moverse, desplazarse, girar sobre sí mismas... las líneas, aun insertas en el plano, poseen a la vez la capacidad de librarse de él y así de flotar en el espacio*¹⁴².

La estética de Emilio Gañán reconoce y cuantifica, de esa manera, un orden de tipo matemático que más allá de sus limitaciones, puesto que viene determinado por aquellos factores que hacen referencia a la simetría, el equilibrio (o la inestabilidad), la simplicidad... Y, por otro lado, hacen mención al trabajo, centrado en la línea, que nos lleva a una lectura totalmente ambigua. Y esta idea provoca de nuevo una tensión entre la estructura formal y la rigidez del material empleado que se superpone y configura la obra. Una cuestión que nos llevaría lejos y, quizá, convenga matizarla dentro de otro contexto ya que, como bien dice el propio artista viéndose reflejado en Paul Klee, saca a pasear a las líneas y ellas tienen sus propias



En 2017 Emilio Gañán expuso *Mantras y letanías* en la Galería Fernando Pradilla, Madrid.

141 *Ibidem*.

142 JIMÉNEZ, J., «Los ritmos de la línea», *ABC Cultural*, 24-XI-2012.



Emilio Gañán, *Grisalla*, 2012.

intenciones¹⁴³. En 2015, en la Galería Alarcón Criado de Sevilla, bajo el título de *Argot*, hizo referencia a todos estos recursos expresivos que componen su lenguaje: puntos, líneas y planos y también color; una suma que conforma, según sus propias declaraciones con respecto a esta exposición, una obra donde maneja «valores y emociones numéricas». Y en 2017 al hilo de la exposición *Mantras y letanías*, en una entrevista realizada a Emilio Gañán por Javier Martín en mayo, aludía a esas «constantes repeticiones y variaciones sobre los temas que han centrado mis intereses plásticos en los últimos años... Puede que en esta ocasión me haya alejado del color, aunque en esta exposición sobre todo encontraríamos puntos de convergencia puesto que el trabajo de los últimos años ha sido el de acrisolar y depurar para llevar a estas formas a cierto grado de conclusión»¹⁴⁴. Unas declaraciones que completaron las realizadas con ocasión de su presencia en la Igallery de Palma de Mallorca ese mismo año: «los valores en torno a la rítmica, la armonía y el equilibrio los equiparo a intereses musicales cuyo desarrollo temporal es similar a los patrones abstractos bidimensionales de mi plástica, haciendo alusión al movimiento de los cuerpos, a las fuerzas de la gravedad y a la inercia en el espacio»¹⁴⁵.

En 2018 fue un paso más allá en la muestra *Sangre Verde*, junto a Ana H. del Amo. Su interés se centró en la idea de la *gravedad* y de las relaciones de las formas en el espacio, sobre todo cuando se trata de piezas escultóricas, derivándose de ello el problema de la *materialidad* en la obra de arte y su encaje en una concepción próxima al Minimal Art: «Fiel a la idea más clásica del ámbito geométrico y dentro de unos principios minimalistas que chocan con el postminimalismo al reafirmarse en la defensa de lo estrictamente escultórico»¹⁴⁶. Según sus propias palabras se trató de «establecer un diálogo entre el espacio y las formas elementales dentro del campo geométrico y de todas sus derivas, entendiendo la obra como algo experimental y en continuo proceso, y donde el color determina un efecto concreto. Profundizo un poco más en buscar sensaciones a través de una economía de medios, como en su día dijo Joan Miró y observar cómo se puede crear algo con independencia de esos colores y formas»¹⁴⁷. Para ello, quizá, debamos recurrir a Vicente Huidobro cuando describió el significado de la pintura de Joan Miró en *Cahiers d'Art* en 1934, coincidiendo con su exposición antológica en la Galerie des *Cahiers d'Art*, refiriéndose a ella como «la desmaterialización de la materia para convertirse en materia nueva. Y nadie ha pintado la entraña de sus ojos con mayor economía de medios. He ahí su fuerza y su riqueza... Si hubiera un pintor capaz de dar la emoción con un punto, ese pintor sería Joan Miró»¹⁴⁸.

En 2018 fue un paso más allá en la muestra *Sangre Verde*, junto a Ana H. del Amo. Su interés se centró en la idea de la *gravedad* y de las relaciones de las formas en el espacio, sobre todo cuando se trata de piezas escultóricas, derivándose de ello el problema de la *materialidad* en la obra de arte y su encaje en una concepción próxima al Minimal Art: «Fiel a la idea más clásica del ámbito geométrico y dentro de unos principios minimalistas que chocan con el postminimalismo al reafirmarse en la defensa de lo estrictamente escultórico»¹⁴⁶. Según sus propias palabras se trató de «establecer un diálogo entre el espacio y las formas elementales dentro del campo geométrico y de todas sus derivas, entendiendo la obra como algo experimental y en continuo proceso, y donde el color determina un efecto concreto. Profundizo un poco más en buscar sensaciones a través de una economía de medios, como en su día dijo Joan Miró y observar cómo se puede crear algo con independencia de esos colores y formas»¹⁴⁷. Para ello, quizá, debamos recurrir a Vicente Huidobro cuando describió el significado de la pintura de Joan Miró en *Cahiers d'Art* en 1934, coincidiendo con su exposición antológica en la Galerie des *Cahiers d'Art*, refiriéndose a ella como «la desmaterialización de la materia para convertirse en materia nueva. Y nadie ha pintado la entraña de sus ojos con mayor economía de medios. He ahí su fuerza y su riqueza... Si hubiera un pintor capaz de dar la emoción con un punto, ese pintor sería Joan Miró»¹⁴⁸.

143 Carta de Emilio Gañán a Fernando Castro Flórez, fechada el 2 de septiembre de 2003.

144 <http://www.javierbmartin.com/attachments/article/2816/Expone%20Emilio%20Ga%C3%B1an.pdf> [consulta, 5 de abril, 2020].

145 <https://www.igallery.es/exposicion/emilio-ganan> [consulta, 5 de abril, 2020].

146 RUBIO NOMBLOT, J., «Dos voces empastadas», *ABC Cultural* 28-IX-2019.

147 http://radioprogressive.canalextramadura.es/radio/19_10_11_Emilio_Ganan_Ana_H_delAmo.mp3 Transcripción realizada por Javier Cano Ramos [consulta, 21 de abril, 2020].

148 HUIDOBRO, V., «Joan Miró», *Cahiers d'Art*, v. 9, núm. 1-4, 1934, *cf.* CIRLOT, E., *Joan Miró*, Cobo, Barcelona, 1949, p. 23.

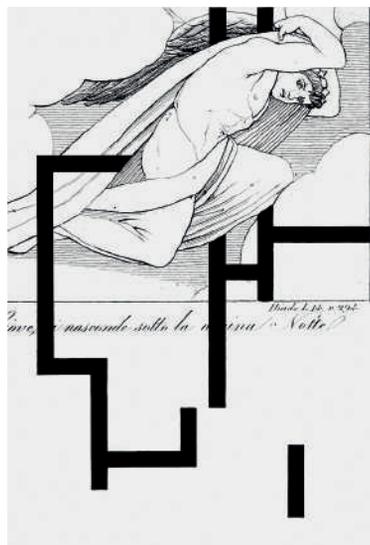
4.6. OTRAS DERIVADAS: DE JOHN FLAXMAN AL CUADERNO DE TOKIO Y A HENRI MATISSE

A través de la mitología el hombre contemporáneo ha abordado la realidad al recurrir a las más diversas orientaciones, desde el idealismo romántico alemán o el psicoanálisis hasta el estructuralismo o la antropología religiosa. Los mitos clásicos mantienen su plena vigencia y forman parte de la actualidad porque en ellos se refleja la condición humana. A través de nuevas mitologías se pueden desarrollar mundos ficticios, visiones utópicas, ideales que determinan nuevos argumentos narrativos, nuevos arquetipos del comportamiento humano. El mito ha sido y sigue siendo la cristalización de la experiencia humana y, quizá, esto se esté olvidando en un tiempo en el que la tecnología lo invade todo, en el que el culto a los programas informáticos difumina aquellos valores humanísticos de la Antigüedad y su reflejo en el mundo actual.

Y es esto lo que Emilio Gañán nos propuso en 2013 con *Clasicismo, enigma y abstracción*¹⁴⁹, un análisis comparativo para no olvidar que debemos acudir al mundo clásico, a su conocimiento, para no perder las referencias del nuestro. Siguiendo el hilo argumental del artista neoclásico británico John Flaxman, aprendida de los vasos griegos, donde las composiciones son excesivamente parcas y se reducen a pocas figuras¹⁵⁰, Emilio Gañán nos propuso indagar en cómo la incidencia del ritmo y la armonía en la pintura determinan una estructura visual donde confluyen la forma y la composición, ofreciendo una nueva perspectiva que «para algunos [es] un atrevimiento un tanto iconoclasta, mientras que para otros... una convivencia postmoderna muy bien entendida de mirada cómplice»¹⁵¹.

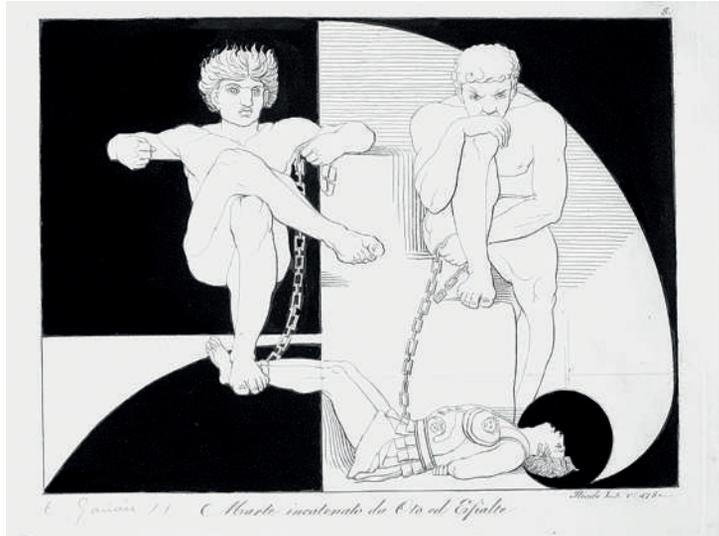
Cada grabado de John Flaxman tiene una mecánica interna que le lleva más allá del hecho narrativo que nos proponen los poemas de Homero, o más allá del sufrimiento que nos narra Esquilo en sus tragedias. Existe, en este sentido, una conexión entre la geometría y el mundo sensorial en esta serie¹⁵² que acaba estableciendo relaciones espaciales, argumento en sí mismo de los cuadros:

*...combiné las piezas elementales de mi geometría con las «tramas» subyacentes de las estampas, hallando de esta manera el contrapunto que «sotto voce» me pedían las ilustraciones... actuando sobre el papel con un intensísimo negro sobre lugares muy localizados de forma concisa, variando sensiblemente la lectura neoclásica de la obra*¹⁵³...



Emilio Gañán ideó en 2013 el proyecto *Clasicismo, enigma y abstracción*, consistente en intervenir en los grabados del artista neoclásico británico John Flaxman.

- 149 CANO RAMOS, J., «Mito y abstracción: John Flaxman y Emilio Gañán», en *Clasicismo, enigma y abstracción. John Flaxman/Emilio Gañán*, Consejería de Educación y Cultura, Plasencia, 2013.
- 150 ARIAS ANGLÉS, E., «Influencias de John Flaxman y Gavin Hamilton en José de Madrazo y nueva lectura de "La muerte de Viriato"», en *Archivo español de arte*, núm. 232, 1985.
- 151 LOZANO BARTOLOZZI, M. M., «Desde la armonía de las formas a la música de la geometría», en *Seguro azar. Emilio Gañán*, El Brocense, Diputación de Cáceres, Cáceres, 2014, s. p.
- 152 SAMBURSKY, S., *El mundo físico de los griegos*, Alianza, Madrid, 1990, p. 52.
- 153 GAÑÁN, E., *Clasicismo, enigma y abstracción*, propuesta expositiva, 8 de mayo de 2012, s. p.



Cada grabado de John Flaxman tiene una mecánica interna que Emilio Gañán invierte al actuar en ellos.

Con sus intervenciones en los grabados de John Flaxman ha querido incidir en los términos de claridad, simplicidad y transparencia. Plantea en estas intervenciones el espacio como problema y, a la par, como solución, y el color, con sus atributos de claridad y oscuridad y su «calidad acústica», como metalenguaje y como emoción:

Tras algunas semanas estudiando cómo abordar este trabajo, llegué a la conclusión de que la forma en que podía hacerlo era localizar con precisión el juego espacial sobre el cual el grabador inglés organizaba las escenas. Su método de composición, unido a mis presupuestos formales, [se encaminan] a la búsqueda de... una ventana abierta hacia el enigma musical¹⁵⁴...

En el medio centenar de estampas originales, con dimensiones variables e intervenidas con *gouache* y tinta china, nos presenta su mirada, un contrapunto entre la propuesta neoclásica y la abstracción contemporánea: una polifonía que equilibra la subjetividad y la arbitrariedad que nos aportan los mitos y las tragedias; un equilibrio entre la estructura geométrica y la realidad visible de las figuras que actúan en el papel, un pulso entre John Flaxman y el propio Emilio Gañán, entre la disciplina y el esquematismo imbuidos en Roma y ese carácter teatral, propio de los precusores del Romanticismo inglés, como William Blake y Johann Heinrich Füssli y el mismo John Flaxman.

Pero especulando un poco más allá de lo estrictamente formal, Emilio Gañán se pone en liza con el mismo Esquilo y establece un juego dialéctico entre la lógica geométrica y la lógica de la Grecia clásica. Una interpretación de la Antigüedad distinta, una lectura fuera de los cánones neoclásicos, una abstracción de los símbolos que conforman nuestro mundo contemporáneo.

154 *Ibidem*, 8 de mayo de 2012, s. p.

En 2014, y en una liza similar, cuando presentó su proyecto *Argot* en Sevilla se planteó «simplificar y depurar, enfrentar la subjetividad a la objetividad», y cómo su «estética reconoce y cuantifica un orden de tipo matemático determinado por aquellos factores que hacen referencia a la simetría, el equilibrio y la sencillez». Pero también le llevó, dentro de aquella geometría sensible, a valorar la «sensualidad de la materia» y a establecer un vocabulario personal de la pintura con patrones abstractos que tienen presentes la emoción, la elevación o el hundimiento del cuadro; una obra concebida, paradójicamente y según el propio artista, como objeto¹⁵⁵ donde, como pensaba Regis Debray, la imagen es una realidad en sí misma. De ahí que, como él mismo señaló al hablar de su *argot*, busque emocionar al espectador partiendo de la frialdad abstracta sin fijarse ni en la narración ni en el significado concreto. Fue, a todas luces, ir a contracorriente de esa idea que hoy invade el arte, donde el prestigio del signo copa todo el universo de las imágenes¹⁵⁶. Esta razón es por la que Emilio Gañán se negó a «intelectualizar la pintura porque para él ésta es forma pura»¹⁵⁷:

...su ARGOT, al que recurre constantemente: líneas, puntos y planos que tejen un sistema de expresión en constante evolución. El argot se define en el proceso de la práctica pictórica, se articula sobre otras disciplinas y soportes huyendo de planteamientos dogmáticos que marcaron las pautas de otros géometras.

Por otra parte, en 2015, en *Ensayando círculos*, «su obra [estuvo] signada por una poderosa carga de intuición, poesía y emoción, en la que la línea [y en este caso, también las formas] articula melódicamente toda la composición». De hecho, el título escogido para su nuevo «proyecto» hace alusión a uno de los poemarios del escritor Álvaro Valverde, quien a su vez le comentó que había tomado este título de uno de los versos del poema *Círculos* de Joan Vinyoli: *ensayando siempre círculos* alude a las circunferencias concéntricas que se producen en la superficie del agua cuando se lanza una piedra, y para el autor catalán se convierten en metáfora de una realización existencial. Refiriéndose a este proyecto, Emilio Gañán apuntaba: «Para un pintor que usa una geometría en la que no abundan las curvas ni las formas circulares me resultaba sugerente remitir el título a la práctica del dibujo donde siempre está presente la inseguridad...»¹⁵⁸.

Y ya en 2017, en la exposición *Mantras y Letanías* en la galería Fernando Pradilla, indagó sobre cómo la línea actúa sobre el plano, línea que crea toda una serie de ritmos sobre la superficie y confiere una unidad a sus composiciones a través de juegos de oposiciones y rupturas: cambios de escala, de vacíos, llenos y nuevas composiciones que las dotan de cierta dosis de incertidumbre al incorporar aspectos no previstos que se despegan del «el rigor matemático cediendo ante la acción del subconsciente y la sensual presencia de la materia



Emilio Gañán, *Books*, obra presentada en la Galería Alarcón Criado, 2014-2015, en Sevilla, dentro de la exposición *Argot*.

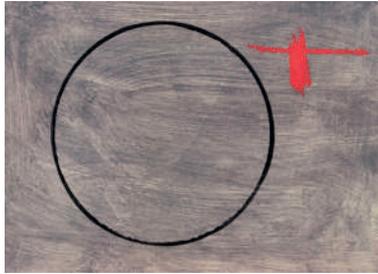
Emilio Gañán, exposición *Mantra y Letanía*, Galería Fernando Pradilla, Madrid, 2017.

155 <http://www.alarconcriado.com/exposicion/emilio-ganan-argot/> [consulta, 10 de enero, 2020].

156 DEBRAY, R., *Vida y muerte de la imagen*, Paidós, Barcelona, 1994, p. 48.

157 <http://www.alarconcriado.com/exposicion/emilio-ganan-argot/> [consulta, 10 de enero, 2020].

158 <https://www.facebook.com/notes/galeria-fernando-pradilla/emilio-ga%C3%B1%C3%A1n-ensayando-c%C3%ADrculos-del-11-de-abril-al-31-de-mayo/1630564350496064/> [consulta, 11 de febrero, 2020].



Emilio Gañán, *Cuaderno de Tokyo*,
Libros de Mesa, 2019.

Bajo el título de *Cuaderno de Tokyo*,
Emilio Gañán nos presenta unos trabajos
alejados de su producción más metódica.

y el gesto»¹⁵⁹. Aquí sus geometrías se alejaron de ese lenguaje preciso y de aquella intención determinada que el normativismo impone. Ahora su lenguaje está compuesto por otros planos, otras líneas y otros colores. Está organizado por una sintaxis que busca determinadas tensiones entre todos los elementos, donde la falta de simetría y un ritmo peculiar próximo a la armonía oriental, como ya anunció casi diez años antes al exponer en la galería sevillana Alarcón Criado, se van materializando poco a poco en nuevas experiencias, en otros ámbitos pictóricos.

Junto a la mitología y sus interpretaciones, a su argot o su incursión en cuestiones más literarias, Emilio Gañán en otro plano diametralmente opuesto, en su viaje a Oriente dibujó en otoño de 2018 una serie de piezas *extrañas*, bajo el título de *Cuaderno de Tokio*, fuera de su producción más metódica. Son *ensayos* que ha hecho sobre texturas, soporte, pigmentos y colores, aproximándose a las formas irregulares, a la indeterminación o al azar propuesto por los informalistas donde el sentimiento gestual o vital prevalece. Son investigaciones sobre *otro* orden y *otros* ritmos que nada tiene que ver ni con los informalistas franceses, ni con los matéricos españoles, ni con la irracionalidad, ni con la poética, ni con posiciones antiestéticas, ni con existencialismos. Son aproximaciones a una búsqueda sobre formas cambiantes, a yux-

taposiciones o *colisiones* que se transforman en espacio, a acercamientos a un número indefinido de «correlaciones cambiantes»– siguiendo el *Libro de las Mutaciones*, en las que los trazos son forma y color, volumen y ritmo, donde la ejecución de la obra no es más que, según François Cheng en *El vacío y la plenitud*, una «proyección», un movimiento en expansión:

[Un] equilibrio y armonía [que] conforman las cuatro direcciones que tiene por centro la realidad; en la acción, todo está equilibrado... El equilibrio y la armonía son las sutiles funciones de la eficiencia sensible, las obras esenciales de repuesta al cambio, la totalidad del movimiento y la quietud cíclicos del flujo de creación y crecimiento... Lo creativo y lo receptivo establecen sus posiciones, movimiento y quietud se alternan incesantemente; creatividad, receptividad, vitalidad y espíritu son interdependientes, lo activo y lo pasivo de relevan el uno al otro¹⁶⁰...

O, como él mismo dice y completando esas interdependencias entre el acto creativo y el mundo espiritual, «existe una visión de orden cósmico que aspira a la trascendencia, pero al mismo tiempo introduzco en mi trabajo ciertas contradicciones que revelan “impurezas”, que hacen que las piezas sean habitables, pero sobre todo sinceras»¹⁶¹.

Quizá, deba hablarse de una deconstrucción, de cierto caos o de «fugaces impresiones», fruto de los innumerables contrastes que la ciudad nipona ofrece¹⁶². Hay pues en estos dibujos una voluntad de romper la exactitud del trabajo: orden y desorden, significación e información, ritmo y tensión... son

159 <http://www.geometricae.com/2019/05/16/mantras-y-letanias-emilio-ganan/> [consulta, 5 de abril, 2020].

160 DAOQUN, L., *El libro del equilibrio y la armonía, El Paseante*, núm. 20-22, 1993, pp. 20-29.

161 <http://galeriaangelesb.com/Artistas/EGa%C3%B1an/02.pdf> [consulta, 14 de abril, 2020].

162 MESA GONZÁLEZ, J., *Cuaderno de Tokio*; Libros de Mesa, Badajoz, 2019, s. p.

las nuevas vías para explorar lo que entendemos por obras abiertas. Piezas que cambian y se deforman en una especie de juego que no es más que un ejercicio esencialmente pictórico fuera de los patrones analíticos a los que nos tiene acostumbrados. Esta línea abierta en su currículum no es nueva totalmente ya que existen varios precedentes que así lo atestiguan y a los que hemos ido haciendo alusión a lo largo de este trabajo.

Este cuaderno trata de ofrecernos una aproximación a las formas irregulares, a la indeterminación o al azar, propuestos por los informalistas, con cierto sentimiento gestual y vital evidentes, además de un acercamiento al arte de la caligrafía japonesa, Shodo, que a su vez influyó en el expresionismo abstracto. Son unos ensayos, como en su día lo hizo el propio Ángel Duarte «sobre *otro* orden, *otros* colores y *otros* ritmos; una búsqueda sobre las formas cambiantes en yuxtaposiciones o en colisiones espaciales que se transforman... [puesto que] el proceso constructivo es como una suma o una acumulación de fragmentos»¹⁶³. Existe una voluntad, pues, de quebrar de algún modo la regla, el orden y la monocromía para adentrarse en formas más abiertas, en ejercicios pictóricos *per se*.

Fija su atención en esta deriva no solo en la estructura, con su peso incluido, sino en su sentido en el espacio: los barridos del color como nexos de la composición, la importancia que otorga al estudio de los fondos o los problemas de luminosidad y tonalidad desembocan irremediabilmente en otras variables, en unas relaciones nuevas e inéditas en su obra: el color así se transforma casi en un diseño, en un espacio que ha de ser ocupado por motivos diferentes hasta ahora en sus cuadros. Es un serio intento con el que pretende sacar a la pintura del *agotamiento* y de su sujeción al rigor, aunque en el fondo exista en su fuero interno una objetividad y una identidad con la geometría.

Objetividad y norma como se desprende de sus últimas intenciones en la serie *Henri*, pintada entre 2019 y 2020, donde nos hace mirar sus cuadros como un continuo y donde cada una de sus obras puede llegar a ser un ideograma de una lengua hermética y con un alfabeto particular¹⁶⁴. En este homenaje a Henri Matisse, Emilio Gañán quiere resaltar la unión del ritmo y la calma mediante los tonos azul, blanco y grises, diferenciándose del cromatismo de pintor francés. En el texto que acompañó la muestra de *Sangre Verde* ya se entrevistó ese espíritu al acudir a lo que en 1913 escribió el artista checo František Kupka: «El hombre crea la exteriorización de su pensamiento por medio de la palabra. ¿Por qué no habría de poder crear en pintura y en escultura con independencia de las formas y de los colores que le rodean? A partir de estas premisas conceptuales... se alude a las relaciones que se establecen entre el individuo y el objeto, y las situaciones de extrañamiento que ello entraña»¹⁶⁵.

Los dibujos que componen la serie *Henri* nos muestran una realidad más compleja al representar un sentimiento, algo indefinido que ha de concretarse en formas, yendo con ello al problema de la propia creación ya que expresar y no imitar el mundo exterior debe entrañar cierta franqueza con el propio artista y con quien contempla su obra¹⁶⁶. Para poder concretarlo Emilio Gañán, al mar-



Entre los años 2019 y 2020, Emilio Gañán ha tomado al pintor francés como referencia para plasmarlo en la serie *Henri*.

163 CANO RAMOS, J., *Ángel Duarte*. Consejería de Cultura e Igualdad, Badajoz, 2018, p. 196.

164 M. M., «Emilio Gañán», *Arte y Parte*, núm. 49, febrero-marzo, 2004.

165 <https://www.arteinformado.com/agenda/f/sangre-verde-179443> [consulta, 14 de abril de 2020].

166 RAILING, P., «An Imaginary Dialogue on Abstract Art: Kandinsky, Kupka, and Mondrian in Conversation», *Structurist*, 43/44, 2003-2004.



Estudio del pintor placentino.

gen del plano y la línea, en esta ocasión ha desarrollado ritmos generados por líneas onduladas en dos planos de color configurando una estructura oval que se inclina para que la composición sea verdaderamente dinámica con diferentes ritmos determinados por las curvas y las contracurvas y provocando, por un lado, direcciones centrífugas y, por otro lado, un equilibrio de fuerzas. Y es aquí donde radica una nueva perspectiva en la obra de Emilio Gañán.

Al mismo tiempo, y siguiendo las teorías del propio Henri Matisse y oponiéndose a ellas a la par, el color se reduce al blanco y al azul ultramar y la luminosidad no es como en los cuadros de pintor francés ni tampoco busca el contraste bruto, pero sí recalca la variación del tinte: «Me gusta la concisión, así que no necesito muchos tonos. Pocos y muy matizados es suficiente para que las líneas se muevan en el medio óptimo. Que sea el complemento de la línea, sí. Y que, en su parquedad, contenga las cualidades misteriosas que busco cuando se extiende sobre la superficie»¹⁶⁷. En esta contención, el color y la geometría se acompañan de manera significativa: «...es muy hermosa esa ponderación de lo conciso y saber que trabajas sometido, deliberadamente restringido a una cierta medida, analizando todas las posibilidades de un color frente a la composición. Contención podría parecer en aras de la mayor intensidad, restricción de los sucesos del color que no del propio colorido que a veces queda expandido en la superficie del lienzo. Ello permitirá que la geometría sea el lenguaje dominante. Es el caso de series bellísimas como *Ultramar* (2013-2017), con las variantes o subtítulos de resonancia acuática, y sus colores de rada intensa»¹⁶⁸.

No ha pretendido, asimismo, ser fiel a lo que observamos, ni recurrir a posibles geometrías, sino buscar un espacio tridimensional mediante la simplificación de los elementos a través de su traslapeo y escorzo en el papel, como ya se vio en las obras de Tokio: «Lo que quiero dar siempre es la sensación de espacio... que proyecto hacia delante, que amplío en el espacio»¹⁶⁹. Estamos de

167 LOZANO BARTOLOZZI, M. M., «Desde la armonía de las formas a la música de la geometría», *opus cit.*

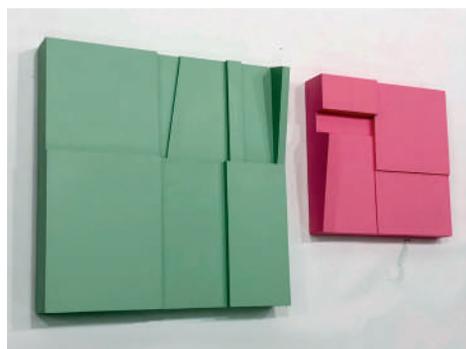
168 Emilio Gañán-Alfonso de la Torre. Correspondencia, *opus cit.*

169 FOURCADE, D., *Henri Matisse. Écrits et propos sur l'art*, Hermann, París, 1972, p. 154. [Traducción de Jorge Acevedo, en FÉDIER, F., «Henri Matisse. Consideraciones», *Cuadernos de Filosofía*, nº 35, Concepción, 2017].

nuevo ante los principios de la estética oriental para conseguir la expresividad plástica que tienen estos dibujos, los más naturalistas de su producción y por qué no con una proyección espiritual al trasladarnos una vaga sensación de la realidad, de una realidad que se oculta tras lo que nuestros órganos detectan:

Therefore, we have a full right to regard the visible phenomenal world as a section of some other infinitely more complex world... The principal difference between the phenomenal and noumenal aspects of the world is contained in the fact that the first one is always limited, always finite; it includes those properties of a given thing which we can generally know as phenomena: the second, or noumenal aspect, is always unlimited, always infinite... the hidden function of a thing, is reflected in its phenomenon. A phenomenon is merely the reflection of a noumenon in our sphere. THE PHENOMENON IS THE IMAGE OF THE NOUMENON. It is possible to know the noumenon by the phenomenon. But in this field the chemical reagents and spectrosopes can accomplish nothing. Only that fine apparatus which is called the soul of an artist can understand and feel the reflection of the noumenon in the phenomenon. In art it is necessary to study "occultism"—the hidden side of life. The artist must be a clairvoyant: he must see that which others do not see¹⁷⁰...

Es una vuelta a lo elemental, al equilibrio, es, como él mismo confiesa, «un regreso a Plasencia para sentir su calma, su *plácet*, y para metabolizar otras vivencias. He elegido este sistema, que hoy considero confortable»¹⁷¹. Experiencias que plasma en sus cuadros concebidos como algo más que simples ventanas puesto que, como Javier Hontoria y él mismo ha confesado recientemente en la correspondencia con Alfonso de la Torre, en ellas se dan todas las paradojas imaginables¹⁷²: la extensión frente al rigor lineal, la sensación frente a la razón, la relajación frente al saber matemático, la representación frente a la abstracción, la realidad frente a la contemplación o expansibilidad frente a la acotación. Retos que desembocan en una manera de crear muy personal, guiado por el afán de «explorar las numerosas posibilidades de lo que se produce en el estudio (no quisiera llamarlo investigación) y la admiración hacia grandes artistas puede resultar paralizante. Por lo que he decidido que ya estoy en la edad de influirme a mí mismo»¹⁷³, tal como ha manifestado en el confinamiento durante la pandemia del coronavirus.



Emilio Gañán:
«Estoy en la edad de influirme a mí mismo».

170 P. D. OUSPENSKY, P. D., *Tertium Organum*, Global Grey, Dublín, 2018, pp. 166-192.

171 Emilio Gañán-Alfonso de la Torre. Correspondencia, *opus cit.*

172 HONTORIA, J., «Rigor y misticismo de Emilio Gañán», *opus cit.*

173 <https://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/artecasa-emilio-ganan/> [consulta, 15 de junio 2020].



5. EL ARTE COMO SIMULACIÓN: ALEJANDRO CALDERÓN

*...deletrearon las sombras,
los nombres,
el silencio en el silencio,
pero,
sólo la mudez
se apoderó de la extrañeza.*

Ósip, 2019. ÁLVARO MATA GUILLÉ

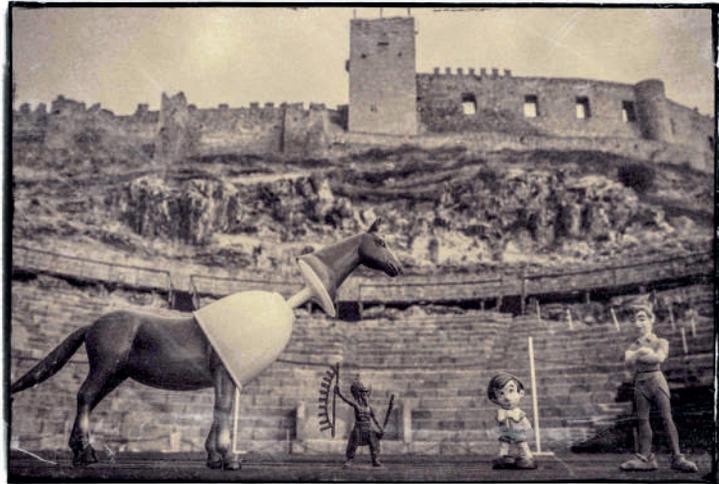
Detrás de cada mirada casi siempre existen otras percepciones que nos ocultan un trasfondo más certero. Las imágenes son en sí mismas meros pretextos que sacan a luz un acto de sinceridad por parte del artista. Muchas veces la ambigüedad, la ironía y el conflicto son estrategias para no perder las referencias que han guiado al arte desde tiempos inmemoriales. Alejandro Calderón (Madrid, 1978) sabe que la metáfora puede articular todo su pensamiento y argumentar, casi como un ritual, su búsqueda de la verdad más allá de la propia realidad que nos envuelve: reflexiona por ello a través de esas imágenes inquietantes y seductoras, de sus sombras y sus formas geométricas, de su presencia y de su ausencia, sobre la grandeza y la mezquindad de nuestra existencia. Pero es sabedor del peso y del énfasis del lenguaje, y cuando acude a la metáfora es consciente también de su «seriedad», de no tomarla de una manera superficial. Alejandro Calderón conecta las dos ideas que plantea en cada obra, la cara y la cruz de un mismo tema, puesto que en esa conexión está «el secreto y el misterio de la metáfora», en el llamado *enfoque interactivo*¹, en accionar dos pensamientos simultáneamente y basados en su propia experiencia:

Los filósofos y los lingüistas han tendido a tratar la metáfora como un asunto de interés periférico. Sin embargo, nuestro lenguaje común es mucho más metafórico de lo que a menudo advertimos. Muchas metáforas de nuestro lenguaje consideradas «convencionales» son generadas por estructuras básicas de nuestra experiencia y de nuestra manera de pensar. Buena parte de la coherencia y el orden de nuestra actividad conceptualizadora se basa en el modo en que nuestros sistemas de metáforas estructuran nuestra experiencia².

El simulacro, la contraposición de imágenes, la relación incierta entre la iconografía y su significado, la pintura entendida como artilugio que nos obliga a pensar o las permutas lingüísticas, al margen de otras cuestiones, implican el que Alejandro Calderón acote un espacio perturbándolo con el fin de hacer

Página izquierda:
Alejandro Calderón, *Niño*, 2015.

- 1 BLACK, M., *Modelos y metáforas*, Madrid, Tecnos, 1966, pp. 40-52.
- 2 MARK, J., *Philosophical Perspectives on Metaphor*, University of Minnesota Press., Minneapolis, 1981, 341-342.



Alejandro Calderón entiende la pintura como un artilugio que nos obliga a pensar o a establecer las permutas lingüísticas. Un ejemplo lo tenemos en *El mundo como teatro*, 2014.

que entremos en su juego, que no es otro que el de la misma vida: «...nuestro sistema conceptual desempeña un papel central en la definición de nuestras realidades cotidianas. Si estamos en lo cierto al sugerir que nuestro sistema conceptual es en gran medida metafórico, la manera en que pensamos, lo que experimentamos y lo que hacemos cada día también es en gran medida cosa de metáforas»³. Sus imágenes suscitan, consecuentemente, el deseo de conocer esos contornos variables y sutiles de la existencia, quizá, olvidados y guardados en alguna parte de nuestra memoria:

En la génesis de la obra de arte «en tanto que archivo» se halla efectivamente la necesidad de vencer al olvido, a la amnesia mediante la recreación de la memoria misma a través de un interrogatorio a la naturaleza de los recuerdos. Y lo hace mediante la narración. Pero en ningún caso se trata de una narración lineal e irreversible, sino que se presenta bajo una forma abierta, reposicionable, que evidencia la posibilidad de una lectura inagotable⁴.

Con ello sus obras no son sino una síntesis que deja en suspensión la propuesta visual al no rematar en ocasiones lo representado. Quizá, con la intención de plasmar visualmente este tiempo indefinido y este espacio vago que habitamos; un mundo donde la invención o la memoria, tal vez, también sean capaz de devolvernos un poco parte de la razón perdida dentro de este pensamiento único en que vivimos. Desarrollar, en suma, toda esa información desbocada que nos llega y dirigirla a entresacar aquello que no podemos o no sabemos ver, saber descifrar los acertijos representados y adentrarnos en una naturaleza distinta visualizada en dos planos superpuestos, a modo de palimpsesto. Ideas que en la obra de Alejandro Calderón dejan «entrever una *textualidad-otra* que suma y contradice de continuo lo

3 LAKOFF, G. y JOHNSON, M., *Metáforas de la vida cotidiana*, Cátedra, Madrid, 2017, p. 39.

4 GUASCH, A. M., «Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar», *Materia*, núm. 5, 2005.

que se lee, lo que el ojo ve»⁵: verdad o ficción, metáfora, realismo o realidad, cuento o ilustración del mundo que habitamos. En suma, Alejandro Calderón se plantea a lo largo de toda su trayectoria el juicio de Edmund Husserl que relaciona la representación con el objeto intencionado, a veces con equilibrios geométricos imposibles, encadenando las partes distantes del mundo, construyendo imágenes «alambicadas... que compone lo imposible, la magia de la prestidigitación»⁶.

5.1. VERDAD O FICCIÓN

Alejandro Calderón se formó en Mérida, en la Escuela de Arte, y en Madrid. Inició su carrera en 1999 al participar en una exposición colectiva de jóvenes fotógrafos en Cáceres. A partir de ese momento su presencia en los círculos artísticos ha sido permanente, sea, por poner algunos ejemplos, a través de sus galerías, Fúcares y Egam, Utopía Parkway Espacio Continuo Gallery o Estampa, sea a través de sus intervenciones en Foro Sur, de sus becas en Colombia o Extremadura, sea a través de los numerosos premios que cuenta en su haber, como el de *Timoteo Pérez Rubio* en 2014.

A lo largo de toda su trayectoria artística, siempre ha sostenido que el acto de crear sobrepasa a los objetos e influye de manera determinante en nuestro entorno. La relación vaga que establece entre la imagen y su significado determina la manera de entender el arte; de entenderlo como artilugio que nos obliga a pensar variaciones lingüísticas, al margen de otras cuestiones, determinando que en su obra aparezcan elementos *perturbadores* –que no son ni neutros ni neutrales– al tergiversar digital o manualmente las imágenes para dejarse seducir por una fantasía que podemos tachar de irónica y donde caben ejemplos significativos en la Historia del Arte, como «el muro cortina, que disfraza la masa y la identidad estética del edificio» de la arquitectura de los años veinte⁷ o las simulaciones figurativas de los artistas cinéticos:

*...el advenimiento de la máquina significó para las formas artísticas... un elemento «perturbador» que vino a sumarse a otros, y que trajo consigo algunas modificaciones, a menudo profundas, pero ciertamente no decisivas. (El que la música, en efecto, por medio de las nuevas manipulaciones electrónicas haya podido eliminar la antigua escritura pentagrámica, y la antigua sumisión al cromatismo temperado, no quiso decir que se hubiera logrado un género de «disfrute» verdaderamente diferente en este arte; lo mismo puede decirse para las artes visuales tradicionales y para las de la palabra: ciertamente, no fueron las veletas móviles de Calder o de Tinguely o los «curtain walls» de Mies los que transformaron la escultura y la arquitectura más de lo que lo hubieran hecho otras exigencias nomecanicistas)*⁸.



Alexander Calder, *Sin título*, 1931, MACBA.

- 5 ALONSO MOLINA, O., «Dibujos animados, Pinturas animadas», en *Dibujos animados, pinturas animadas*, Casa de Cultura, Ayuntamiento de Don Benito, Don Benito, 2008, s. p.
- 6 ALONSO MOLINA, O., «Plástico eres y en plástico te convertirás», en *Plástico eres y en plástico te convertirás. Alejandro Calderón 2011*, Galería Egam, Madrid, 2011, s. p.
- 7 KOECK, A., «Invisible Cities – The Last Remnant of Modernism» <https://www.australiandesignreview.com/architecture/invisible-cities-the-last-remnant-of-modernism/> [consulta, 25 de abril, 2020].
- 8 DORFLES, G., *El devenir de las artes*, F.C.E., Ciudad de Méjico, 2014, p. 176.



Alejandro Calderón, *Mujer con cono*, 2012.

Sus fotografías, dibujos y lienzos, muy cinematográficos en muchas ocasiones, son una invitación a viajar a las profundidades del pensamiento contemporáneo, donde el espectador tiene que elegir entre lo visible y lo imaginario, entre lo real y lo escenificado; tiene que realizar un esfuerzo para poder comprender otra dimensión de los objetos representados. Toda una evocación, toda una reflexión que se ha mantenido en el tiempo y se ha ido transformado a lo largo de sus serie y periodos. Una remembranza que nos remite a aquella memoria involuntaria de la que hablaba Walter Benjamin, nos fuerza, de alguna manera, a reorganizar los objetos discordantes plasmados en sus obras a través del recuerdo que tengamos de esa misma imagen y establece, por último, el nexo entre algo existente a priori y aquello que se va descontextualizado:

...si los hallazgos son de algún modo intervenidos, se desencadena una sensación de extrañeza e inquietud provocada por el objeto evocador originándose una búsqueda que supone un esfuerzo intelectual. Este tipo de memoria subjetiva es la que da paso al proceso creativo... obliga a reorganizar un hecho a través del propio recuerdo... La imagen será el principal elemento para expresar este tipo de memoria y será recuperada de la ofrecida por la propia historia del arte, es decir, será una obra existente a priori, como un objeto de colección fuera de su contexto⁹...

Una reflexión que no se escapa a ciertos visos sociológicos con los que impregna todas sus elucubraciones. Siempre está ofreciéndonos una obra abierta que apunta, indiscutiblemente, el final de las ideas ilustradas –consecuencia de estos tiempos posmodernos– gracias al laberinto que el hombre ha generado, al mercantilismo y al consumo, a las nuevas estructuras de espacio y tiempo, al desgaste de códigos, al avance de la tecnología y a la inseguridad que propician cambios tan rápidos. Ante este horizonte de transformaciones radicales e irreversibles¹⁰, sus creaciones no han querido quedarse al margen de todo ello:

[Sus obras] en un pequeño formato las dota de un aire más íntimo y delicado, podemos apreciar una ambivalente mirada a nuestro veloz mundo de consumidores de imágenes, una mirada analítica y escrutadora, calmada y detallista, quizá lúdica, y ciertamente desinhibida. Sus motivos son, principalmente, pequeños bodegones de objetos cotidianos, reducidos aquí a figuras geométricas ordenadas como pequeñas arquitecturas metafísicas, en la senda de un Morandi fascinado por el hiperrealismo: cubos y poliedros, esferas, formas puras y básicas a partir de las que construir una mirada¹¹.

9 LAPEÑA GALLEGU, G., «Evocación del recuerdo en la ciudad a través de la práctica artística», *Arte y Ciudad - Revista de Investigación*, núm. 8, octubre, 2015.

10 JARAU, F., «Arte y cultura en las sociedades tardocapitalistas», en *Tensiones del arte y la cultura en el fin de siglo*, Arteleku, San Sebastián, 1993, pp. 11-23.

11 TORRES, J. A., «Cubos, poliedros y esferas», en *Alejandro Calderón*, Mancomunidad de la Serena, Villanueva de la Serena, 2003, s. p.



Alejandro Calderón, *El silencio de la espera II*, 2012.

El objetivo fundamental que se ha propuesto Alejandro Calderón desde el principio ha sido siempre continuar con una labor investigadora que emprendió hace más de dos décadas con el firme deseo de intentar recuperar la pintura frente a otras disciplinas. En este sentido, ha pretendido analizar y profundizar, a través de un estudio epistemológico de la luz y la sombra como eje de su obra, sobre la objetividad, la verdad, la realidad o la justificación, así como todo lo opuesto a estos principios:

Le fantasma de fabrication de simulacres humains tableaux ou machines peut se lire à travers un jeu de miroirs complexe dans lequel le face à face entre le modèle et sa copie picturale ou technique se reflète, à un niveau plus large, dans le face à face de l'artiste et du savant à une période où les relations entre les arts et les sciences soulèvent polémiques et querelles¹².

Esto es, ha trabajado casi en todo momento con la noción de «ambigüedad» y todo lo que ello conlleva. Y, a la vez, ha ido incorporando objetos reales, cotidianos y simples en sus creaciones con la finalidad, posiblemente, de dignificarlos. Una propuesta que tiene una gran dosis de crítica con el momento actual del arte. Y para ello ha ido recurriendo y buscando representar contextos culturales y sociales vinculados a la producción visual actual, lo cual le ha supuesto en el trascurso de su carrera artística enfrentarse a una mayor complejidad y materializarla.

Su campo de batalla siempre ha estado en integrar nuevos conocimientos a la obra intentando innovar con proyectos dinámicos que rompan de algún modo los principios artísticos convencionales y, a la par, supongan algún avance en la comprensión de las artes visuales. Con este objetivo solo pretende plantear un razonamiento crítico y autocrítico aplicado a la producción artística para formular juicios a partir de resultados y trasportarlos a los lienzos o al papel con fotografía y dibujos.

12 CARAION, M., «La machine à l'ombre du tableau», en *L'Ombre, le double*, éd. Aleph (Coll. Théories), núm. 4, octobre 2005.



Alejandro Calderón, *Filosofía y Arte*, 2015.

No se puede entender, pues, una trayectoria como la de Alejandro Calderón sin hablar de las creaciones surrealistas, de esa estrecha relación entre un orden natural y otro cultural: «Cuando se ha hablado insistentemente sobre la muerte del arte, parece que hoy se vuelve a tomar conciencia de cómo detrás de una mirada existen otras percepciones que ocultan un trasfondo certero»¹³. La imagen le sirve, en muchos casos, de pretexto para explicar con elementos inconexos una realidad que ha de admitirse. La doble lectura, la ironía y la materialización de *conflictos* son de hecho argumentos que sirven para no despistarnos demasiado de los referentes sociales en estas primeras décadas del siglo XXI.

Acude, en cierto sentido, a posturas románticas, como fueron las defendidas por Friedrich von Schlegel y Jean Paul Richter, a la quiebra de la idea que se tenía sobre la ironía, sobre su retórica para convertirla en una actitud y en una experiencia: «rompieron con su concepción tradicionalmente retórica: ahora adquiere toda la efectividad de un instrumento estético que se configura como actitud y experiencia más que como programa»¹⁴. El arte pasa así a ser algo más que una imitación al añadirle la imaginación y además inspira seriedad al transmitirnos a través de metáforas una crítica social y una carga psicológica que Alejandro Calderón sabe muy bien desarrollar, siguiendo la tesis de Valeriano Bozal cuando habla de la autenticidad del artista, de cómo «la ironía es un marco en el que las evidencias se impregnan de lo mejor», y cómo nos hacen dudar¹⁵: «el humor inspira seriedad y lleva a menudo la máscara trágica»¹⁶, otorgando a las imágenes una gran densidad que deja de funcionar con relación a la realidad, siendo otras imágenes con otras cargas diferentes:

No se limita a decir «eso no es lo que pretende ser», sino que también pone en evidencia la realidad de las cosas, muestra el simulacro y también dónde se ha puesto en marcha esta maniobra de apariencia, de simulación»¹⁷.

En ese sentido, Alejandro Calderón ha recurrido permanentemente, como veremos a lo largo de sus periodos, a la metáfora para exponer todo su pensamiento y argumentar, desde una postura que roza el ser moralista, su búsqueda de la verdad más allá de la propia realidad: su pensamiento artístico se transmite a través de imágenes inquietantes y seductoras, sobre la grandeza y la mezquindad de nuestra existencia. Y se ha materializado recurriendo a modelos modestos, a un trabajo más metódico conforme vamos avanzando en su recorrido, lejos de retóricas, para ofrecer su doble visión de un mundo que se despliega en sus últimas obras con juegos y figuras geométricas y definen los cuadros a través de las formas: lo relevante es que todo ello nos

13 1 de julio de 2011 entrevista.

14 BOZAL, V. *La Necesidad de la Ironía*. Visor. Madrid. 1999, pp. 98-99.

15 *Ibidem*, p. 107.

16 RICHTER, J. P., *Introducción a la estética*, Verbum, Madrid, 1991, p. 98.

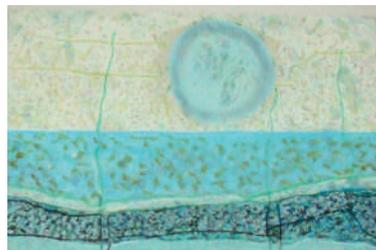
17 Véase la tesis doctoral de VICENTE CARRETERO, M. A., *Arte + Psicología. Herramientas de bienestar espiritual personal y colectivo*, <http://dspace.umh.es/handle/11000/2175>, p. 66. [consulta, 30 de abril, 2020].

conduzca a otro leguaje más emotivo, donde la incertidumbre es aún mayor, aunque se «viole» todo lo establecido.

La finalidad ha sido reestructurar todos los elementos que componen la imagen y diluir lo sólido y lo efímero, lo visible y lo invisible, lo real y lo virtual en una misma superficie, pero no sin dejar la inquietud ante las dualidades que ya el siglo XIX trajo consigo, puesto que la realidad en la que vivimos está en conexión con el sentido: «el miedo al triunfo de una de las partes y, todavía más, el miedo a que una de ellas siempre acabara produciendo la otra, en una metamorfosis...»¹⁸. Y Alejandro Calderón no hace más que configurarlo y materializarlo para poder entenderlo: «La riqueza y plenitud del mundo está en función del modo de estancia y disposición (*gestellt zu sein*) del hombre en este gran espectáculo y concierto que es la vida (Schau-und Tonspiel). El mundo deviene siempre más pleno para aquel que crece y asciende hacia lo alto de la condición humana»¹⁹.

Esta dualidad se aleja de la monotonía que la obra de arte tradicional puede arrastrar. El contraste entre dos partes, la originaria y su variación, determinan en sus obras una unidad en la que se intuye cierta complejidad; una unidad desdoblada y con distinto signo. En esta idea es en la que Alejandro Calderón se ha movido a lo largo de casi toda su trayectoria como veremos a lo largo de este ensayo. La imagen con toda su determinación deja en sus cuadros de funcionar como tal al situar lo real en un plano y actuar en otro estableciendo, así, convenciones distintas²⁰ que dejan al margen cualquier mimetismo ya que tienen otra lectura y percepción. Hay una «cierta sensación de ensueño, de fantasía, de carácter ilusorio en los objetos acumulados y manipulados»²¹ y, sin embargo, existe un poso de realidad en todo ello. Dicho de otra manera, en la entrevista realizada en julio de 2011:

*La ambigüedad, la ironía y la plasmación de conflictos son, de hecho, herramientas que me sirven para hacer frente a la pérdida paulatina de referentes. En este sentido, mi obra recurre a la metáfora para argumentar la grandeza y la mezquindad de nuestra existencia*²².



Luis Canelo, *Sin título*, 2003.

La imagen con toda su determinación deja en sus cuadros de funcionar como tal al situar lo real en un plano y actuar en otro distinto, como cocuere en *Vista desde el cielo*, 2011.

5.2. LA BÚSQUEDA DE UN NUEVO ESPACIO Y LA METÁFORA COMO RECURSO

A lo largo de sus distintas etapas Alejandro Calderón siempre ha sostenido que el acto de representar sobrepasa a los objetos creando un nexo que une lo iconográfico y su sentido. La pintura o la fotografía hemos de entenderla en su obra como una especie de mecanismo que nos fuerza a pensar en variaciones lingüísticas. Ello implica que ha de acotarse un es-

18 NAVARRO CORDÓN, J. M., «Nietzsche: de la libertad del mundo», en VILLACAÑAS BERLANGA, J. L. (coord.), *La filosofía del siglo XIX*, Trotta, Madrid, 2001, p. 15.

19 *Ibidem*, p. 189.

20 GAUTHIER, G., *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*, Cátedra, Madrid, 1992, p. 42.

21 POZO, O del., «Fantasías animadas en la buhardilla de Alejandro Calderón», *ABC Cultural*, 9-VI-2017.

22 *Ibidem*.



Alejandro Calderón acude a las imágenes, (muchas ocasiones irrelevantes) para definir el cuadro a partir de la forma. Recurre así a personajes de dibujos animados, objetos y juguetes, personajes de los cómics y golosinas, mostrando un realismo fantástico, una pintura asociada a la infancia. *Ladrillo a ladrillo* realizado en 2008 reúne todos esos ingredientes.

pacio en el que el Alejandro Calderón recurre a los elementos perturbadores para poder expresarse. Sus imágenes, consecuentemente, pretenden no solo conocer sino crear contornos diferentes –siempre variables– que lleven a lecturas muy dispares; escenas que debemos ligar, como apuntaba Óscar Alonso Molina en 2004 al hablar de su obra, a reminiscencias o *derivadas* metafísicas, corroboradas en 2011 en el texto para la exposición *Plástico eres y en plástico te convertirás*: «El mundo físico, una vez más, sólo que ahora de otra forma completamente distinta, se transforma en una alusión visual a lo metafísico, a aquellas coordenadas del tiempo y del espacio que se dan más allá de nuestras formas convencionales de asentarnos en lo real»²³. De aquella reconstrucción de imágenes contrastadas sobre un fondo neutro, de aquel espacio inmóvil y silencioso, de no querer reflejar el artificio, de un tímido acercamiento al pensamiento estético contemporáneo... ha pasado a querernos seducir por una fantasía que podemos tachar de irónica.

Y lo ha materializado recurriendo a un trabajo más metódico centrado en una visión del mundo que se desdobra ante nosotros. De hecho, en *Dibujos animados, pinturas animadas*, en 2008, acudió a las imágenes (muchas ocasiones irrelevantes) para definir el cuadro a partir de la forma. Recurrió a «personajes de dibujos animados de su infancia, objetos y juguetes de hace varias décadas, personajes de cómic y golosinas, mostrando un realismo fantástico, una pintura asociada a la infancia», según el propio artista.

Con este tipo de composiciones Alejandro Calderón pretende que la pintura permita desarrollar la imaginación del visitante a través de estas imágenes infantiles superpuestas en distintos planos en los que se agolpan «datos figurativos inacabados, pero siempre suficientes como para que el reconocimiento se lleve a cabo, al menos en su estado inicial»²⁴. Todo lo contrario, según él, de lo que provocan muchos de los juguetes actuales, como las videoconsolas y las nuevas tecnologías, que no dejan nada a la imaginación ni a la creatividad. El inacabado de los cuadros nos remite a

23 ALONSO MOLINA, O., «Plástico eres y en plástico te convertirás», *opus cit.*, s. p.

24 HABA, R., «Alejandro Calderón expone sus "Pinturas animadas" en la casa de la cultura», *Hoy*, 24-XII-2008.



una fragmentación de la realidad que, a la par, es la base para que la obra surja dentro de una diversidad de lenguajes que conviven en su superficie. Son ejemplos de la modernidad donde no se reniega de la imagen inicial, sino que se integran las creaciones con una nueva formulación dentro de un espacio abierto en el que la ambivalencia y las incertidumbres son posibles y donde el espectador ha de tomar una decisión a la hora de enfrentarse a sus cuadros:

Alejandro Calderón, *Una nube*, 2008, obra de la exposición *Dibujos animados, pinturas animadas*, 2008.

Alejandro Calderón, *Quién eres, dónde vives*, 2008.

...era tanta la concentración sobre el objeto que, por intrascendental que este fuera... la escena siempre adquiriría una suerte de permanencia atemporal, de aire ultraterreno, como aquellas galletas, maniqués o trenes que De Chirico pintaba en mitad de las plazas de Ferrara... Aquí el espectador tendrá que tomar muchas decisiones sobre lo que mira: si está o no está el cuadro acabado, el valor de figura y fondo de cuanto allí aparece, la forma en que habrá de contemplar las imágenes, las relaciones que entre ellas se dan y, desde luego, su significado²⁵...

José Ángel Torres lo expresaba en 2003 de esta manera al diferenciar dos procesos en cada obra, uno preciso y otro difuminado, que buscan su lugar en la memoria:

Calderón Martín se acerca al imaginario del mundo de la infancia, de los juegos (ese pozo del que todos hemos bebido) y en ellas trasciende de la solidez objetual... una representación de Mickey, por ejemplo, parece el reconocimiento del juguete como algo más que un simple objeto inanimado y frío, algo más cálido, cargado de misterio y vida, de espíritu, a fin de cuentas. Y ambas opciones con dos tratamientos diferenciadores en cuanto a lo representado y la manera de representarlo. En los primeros, la rotunda y neutra nitidez del fondo se corresponde con la presencia clara de los objetos en trampantojo silencioso. En los segundos, se opone la calidez del de-

25 ALONSO MOLINA, O., «Dibujos animados, pinturas animadas», *opus cit.*, s. p.



Preparación de la serie *Geometría*, 2016.

Alejandro Calderón, *Geometría*, 2016.

*talle a desdibujados e inconcretos fondos, abstracciones (murmullo y rumor) donde los personajes flotan entre vagas referencias espaciales. Pantalla neutra donde la evocación se cierne a lo inmediato y material; desgarrado como una atmósfera llena de niebla donde la apelación al objeto busca en la memoria*²⁶.

Así, en la mayoría de las composiciones todo parece estar fuera de juego, como si las sombras proyectadas fuesen las figuras verdaderas, las protagonistas de las escenas. Dicho de otro modo, es como si nos invitase a viajar a las profundidades del pensamiento más contemporáneo. Emplea para ello un lenguaje simbólico, sea a través de los juguetes, sea mediante la utilización que hace de la publicidad, sea dentro de un *universo de azúcar*. Todo ello nos conduce a otra categoría lingüística, más vibrante, donde la duda es mayor. Y aquí es donde el espectador tiene que elegir entre dos polos opuestos, el que está patente o aquel que nosotros consideramos hipotético, aquí es donde tenemos que decidir en qué espacio nos situamos.

La suma de estos códigos, muchos de ellos pertenecientes a la sociedad de consumo, convierte las referencias y la apariencia en verdades, en convicciones para quien observa sus pinturas. Viola, por así decirlo, las reglas establecidas y se introduce de pleno en una dimensión netamente expresiva, aquella que existe con certeza en el ámbito estético y cuestiona el axioma que considera la fotografía como un medio para «adherirse a la realidad» y nos introduce en «una espera y una elección»²⁷.

Para llegar a tal fin, la sombra forma parte esencial de la representación, fundamentándose en las ideas del Renacimiento y en aquellos que se vieron fascinados por un aire más especulativo en las composiciones que tiene relación con la cultura oriental: «En fait, la beauté d'une pièce d'habitation japonaise, produite uniquement par un jeu sur le degré d'opacité de l'ombre, se passe de tout accessoire. L'Occidental, en voyant cela, est frappé par ce dépouillement et croit n'avoir affaire qu'à des murs gris dépourvus de tout ornement, interprétation parfaitement légitime de son point de vue,

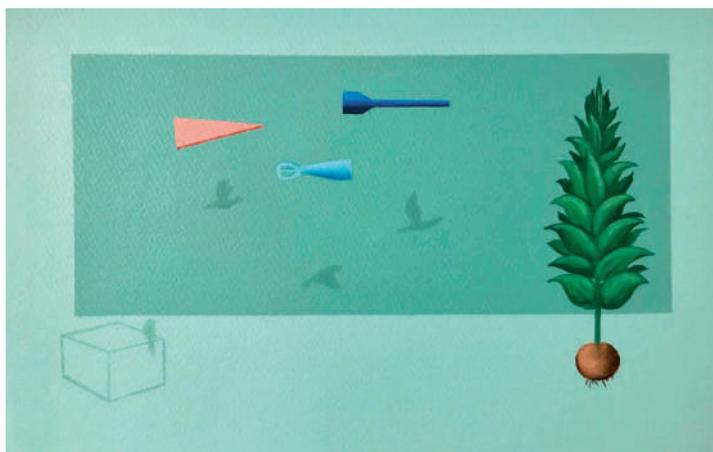
26 TORRES, J. A., «Cubos, poliedros y esferas», *opus cit.*

27 MELOT, M., *Breve historia de la imagen*, Siruela, Madrid, 2010, pp. 71-72.

mais qui prouve qu'il n'a point percé l'énigme de l'ombre»²⁸. Dos mundos iguales y distintos a la vez se superponen para causar aquel impacto en nuestro subconsciente, una visión de la que tanto gustaron los surrealistas y que atrae sobremanera a Alejandro Calderón por generar juegos ilógicos que no pretenden remplazar la oposición entre lo real y lo irreal, entre la imagen y su desdoblamiento, entre la figura y su representación, sino todo lo contrario, superar la contradicción dentro de un nuevo espacio a través de ritmos diferentes. Ritmos que a su vez van encadenando las representaciones y mostrándonos la relación entre objeto y sujeto, desordenado el mudo real y modificándolo en algunas ocasiones –y en otras no– para dar cabida a la subjetividad, para provocar una crisis en el «gobierno ordenado, cristalino e impecablemente compuesto... y poner en duda el sistema»²⁹ y nuestra capacidad de mirar:

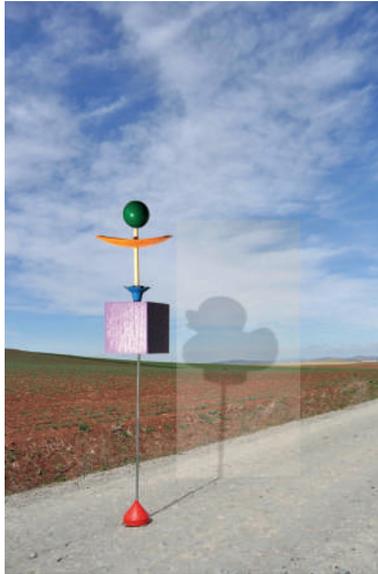
*En Occidente, el más poderoso aliado de la belleza fue siempre la luz; en la estética tradicional japonesa lo esencial está en captar el enigma de la sombra. Lo bello no es una sustancia en sí sino un juego de claroscuros producido por la yuxtaposición de las diferentes sustancias que va formando el juego sutil de las modulaciones de la sombra*³⁰.

El objeto perfectamente definido, pues, no constituye ya lo esencial. En sus pinturas existe una doble intención: las sombras marcan el ritmo de las composiciones y las diferencian del propio objeto. Se produce una especie de metamorfosis en la que las proyecciones de los objetos estructuran con determinación la obra. La mente del observador se ve sacudida por un aluvión



En las obras de Alejandro Calderón existen dos planos, y uno de ellos nos lleva a cierta confusión al no identificar los objetos cuando proyectan las sombras.

- 28 TANIZAKI, J., *Éloge de l'ombre*, Verdier, París, 2011, p. 52. También en *Elogio de la sombra*, Siruela, Madrid, 2008, pp. 13-14. «...la belleza de una habitación japonesa, producida únicamente por un juego sobre el grado de opacidad de la sombra, no necesita ningún accesorio. Al occidental que lo ve le sorprende esa desnudez y cree estar tan sólo ante unos muros grises y desprovistos de cualquier ornato, interpretación totalmente legítima desde su punto de vista, pero que demuestra que no ha captado en absoluto el enigma de la sombra».
- 29 ALONSO MOLINA, O., «Dibujos animados, pinturas animadas», *opus cit.*
- 30 *Ibidem*, véase la introducción de Francisco Calvo Serraller.



La función de la sombra no es otra que la de representar y a la vez recrear una alegoría, como sucede en la serie titulada *Antioquía*, 2012.

En sus obras existe una relación ambigua entre la iconografía y su significado, como se ve en *Recuerdo de Antioquía IV*, 2012.

de formas, enteras o fragmentadas, que se alargan en proyecciones sombreadas, casi cinematográficas, tridimensionales (que a veces dan paso a instalaciones reales que se reflejan en esos papeles pintados de fondo) que nos hablan de cierto barroquismo. Avanza con ello en su trayectoria artística al dar paso a nuevas maneras de componer. Avanza hacia otra lógica que construye y deconstruye discursos partiendo ya desde el desdoblamiento de la imagen al crear su sombra desvaneciéndose, siguiendo el pensamiento de Gianni Vattimo en *El fin de la modernidad*³¹, la noción de estructura fuerte, de estructura estable que somete al acto creativo a no evolucionar.

Y decimos estable, pues, sus cuadros son espacios concebidos como estrategia de subversión, también de denuncia; un espacio transgresor que quiere comunicarnos mediante la ironía una mirada sutil y contundente a nuestro mundo. Por eso en las obras ejecutadas a partir de 2008 no hace más que reestructurar el espacio al crear un vaivén de imágenes rígidas y elásticas, deformadas y deformables, rozando los bordes de lo irreal al amputar la figura en la escena. Para ello la luz es importante, se hace cómplice de este desajuste ante nuestras retinas. Cada fotografía, dibujo o pequeña instalación son como fotogramas que tienen su propio desarrollo y cuyo final se desconoce; fotogramas que nos dan una visión parcial con escalas y luces empleadas diferentes, que hacen que el fondo de cada escena pase a primer plano. Intenta convertir el espacio en un espacio verdaderamente plástico habitado por elementos y personajes que, inconscientemente, nos sitúan en una realidad que se duplica: la luz y las sombras entablan un diálogo del que surge la veracidad o donde puede residir tanto la fantasía como la propia realidad. Y lo lleva hasta tal punto que redibuja los objetos con el ánimo de evocar e invertir los planos para crear una obra abierta en toda regla: un desorden en el que cada parte se desgaja de la unidad de la obra, pero sin autonomía suficiente, ya que todos esos fragmentos constituyen el relato de sus creaciones y devuelven el equilibrio a la composición al situarlos en el mismo nivel de lectura.

Esta inversión y este desdoblamiento nos lleva de nuevo al recurso de la metáfora con la finalidad de estructurar todo un pensamiento –el suyo, el contemporáneo– y argumentar, mediante ese mismo el juego de la luz, la sombra y el color, la existencia de un espacio que se sitúa entre la realidad y el sueño. Introduce al espectador en un mundo imaginario totalmente reconstruido y, siguiendo a Roland Barthes en su trabajo crítico *S/Z*, debemos entenderlo como esas páginas en blanco que son testigos de la disparidad existente

en este mundo, entenderlo como la deconstrucción y la posibilidad de ver las imágenes desde su *diferencia* infinita, desde su pluralidad. Un universo donde los objetos nunca se encuentran unos con otros ni se identifican en la mayoría de los casos. Pero, eso sí, emoción, poesía y teatralidad se funden para intentar comprender y descubrir aspectos inesperados proyectados mediante la manipulación digital en una pared, en un paisaje o en una instalación, como en *Vicisitud de un sueño*, en 2011; aspectos que forman parte de una com-

31 VATTIMO, G., *El fin de la modernidad*, Gedisa, Barcelona, 1986, p. 17.



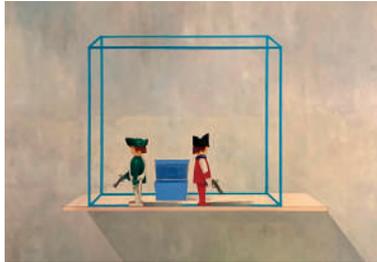
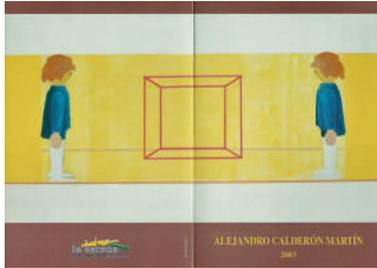
Galería Egam, instalación mural
Vicisitud de un sueño, Madrid, 2011.
 Una intervención donde conviven
 los objetos en espacios y tiempos
 diferentes para activar otras lecturas
 en una sola superficie.

partimentación, que conviven en espacios y tiempos diferentes para activar otras lecturas en una sola superficie:

La visión metaforizante es creativa porque las semejanzas entre realidades diferentes –que ella propone– no están dadas, pertenecen al mundo de lo creado. La ciencia y la técnica, cada una a su modo, participan a su vez del ver metafórico en la medida en que llegan a constituir significados imaginarios antes que meros registros de la realidad. Son irrealidades que funcionan como si fueran realidades. La imaginación, pues, no puede ser restringida al área artística; ella opera, también, en la invención técnica y en el descubrimiento científico. Sin fantasía se hace incomprensible el salto desde el fenómeno concreto a la ley, desde el conjunto de necesidades hasta la incalculable variedad de objetos técnicos³².

Alejandro Calderón trata de mostrarnos una reinención continua y de proponernos una especie de acertijo visual que cuestiona no solo nuestra mirada sino también la materialidad de los objetos puesto que las imágenes, ateniéndonos al argumento de Yves Michaud al hablar de filosofía y estética, muestran lo que muestran y, sin embargo, asimismo también tienen sus modos de simbolización. Por ello, el espectador ha de escoger entre las opciones. Se provoca así un desajuste en sus relatos al abrir un espacio, casi siempre autobiográfico (juguetes, golosinas, papeles pintados o muros), y su afán por reconstruir otro relato paralelo poniendo en juego la explicación de esa representación construida. Aunque todo lo sucedido sea verdad, la operación de montaje acaba por convertirlo en un producto más cercano a la ficción. La función de la sombra no es otra que la de representar, entendiendo esta idea en un sentido estricto, y a la vez recrear «una alegoría al situar la rea-

32 SCHULTZ, M., «Metáfora plástica y aproximación a la realidad», *Revista de Filosofía*, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 12-XII-2016.



Catálogo de la exposición en Villanueva de la Serena, 2003.

Alejandro Calderón, *Una de piratas*, 2003.

lidad y la ficción en el mismo plano epistemológico, aunque en un diferente plano pragmático³³: su intención es indicarnos mediante esas imágenes inquietantes que la contraposición, esa relación ambigua entre la iconografía y su significado apuntado más arriba, y las permutas lingüísticas nos conducen a la dispersión aunque sea en la misma superficie y sea, paradójicamente, un todo. El protagonismo de la sombra frente al objeto real es de tal calibre que la creación de dos mundos bien distintos –y superpuestos– va más allá de la propia realidad que pretende mostrarnos. Se originan en cada creación dos escenarios cambiantes y repletos de alegorías que van mucho más allá de la realidad³⁴ que nos presenta:

...extrañas amalgamas y equilibrios, metamorfosis siempre inexplicables; rupturas, acoplamientos y concatenaciones contra la lógica y la naturaleza de las imágenes³⁵...

O, dicho de otra manera:

He centrado mi atención en aquellos objetos que caracterizan nuestra sociedad: El consumo, la rapidez con la que se desechan los objetos y su producción industrial... Todo ello ha marcado de algún modo mi manera de entender el arte. Con ello sólo quiero plasmar la importancia de hacer una reflexión sobre el mundo en el que vivimos e intentar conjugar la crítica que hago de ese mundo y la necesidad de vivir en él³⁶.

Los espacios buscados y los recursos de las alegorías han tendido a lo largo de la trayectoria de Alejandro Calderón a romper, consecuentemente, de algún modo las fronteras que hemos ido trazando al establecer un mundo excesivamente categórico y sujeto a patrones rígidos, con demasiadas ideas preconcebidas. Jean Starobinski confirmaba su temor de que el mundo contemporáneo se convirtiera en un teatro en el que existiera una pérdida de la auténtica *relación* entre los individuos. Este miedo a no comprometerse con el oficio de crítico ha llevado a determinados artistas, entre ellos a Alejandro Calderón, a plantearse su trabajo como un juego literario, en el que las analogías nos arrastran hasta consecuencias insospechadas³⁷: «...detrás de una mirada existen otras percepciones que ocultan un trasfondo certero: la imagen sirve, en muchos casos, de pretexto para explicar con elementos desconcertantes lo que no es más que un acto de sinceridad³⁸». En este sentido, las sombras dejan de ser prisioneras de los objetos alterando todos

33 PUIG PUNYET, E., «El Arte como metáfora. El elemento metaforizado en el concepto de ficción», *Disturbis*, núm. 6, otoño, 2009.

34 CANO RAMOS, J., «Más allá de las reglas establecidas», Galería Utopía Parkway, Madrid, 2015 <http://www.galeriautopiaparkway.com/artistas/alejandro-calderon/alejandro-calderon-bibliografia/> [consulta, 9 de mayo, 2020].

35 ALONSO MOLINA. O., «Hic erant. Ellos estuvieron allí», en *Hic Me. Yo estuve allí*, Espacio para el Arte y la Cultura, Caja Madrid, Aranjuez, 2011, p. 8.

36 DÍAZ-GUARDIOLA, J., «Alejandro Calderón: Trato de realzar irónicamente el mundo que nos rodea», ABC Cultural, 17-11-2015.

37 STAROBINSKI, J., «Los deberes del crítico», *Revista de Occidente*, núm. 210, 1998, pp. 5-14.

38 «Trato de realzar irónicamente el mundo que nos rodea», entrevista, 1 de julio de 2011, <https://sietedeungolpe.es/daran-que-hablar-alejandro-calderon/> [14 de abril de 2020].

los códigos establecidos y posibilitando, a la vez, una reestructuración de los elementos que en suma componen la imagen, diluyéndose al mismo tiempo y en una misma superficie lo sólido y lo efímero, lo visible y lo invisible, lo real y lo virtual. Imágenes reconstruidas que se han ido sucediendo como veremos a lo largo de los años y de las etapas de Alejandro Calderón.

5.3. ENTRE REALISMO Y REALIDAD: CONTORNOS VARIABLES, LECTURAS DISPARES, IMÁGENES DEFORMADAS Y DEFORMABLES

Dentro de esa reestructuración y esa disolución de las imágenes, a lo largo de todas sus fases artísticas, Alejandro Calderón siempre ha sostenido que el acto de crear sobrepasa a los objetos e influye de manera determinante en nuestro entorno. Las permutas lingüísticas, los elementos *perturbadores*, las imágenes aparentemente inconexas y con escalas diferentes suscitan como consecuencia, no solo el querer investigar sobre el acto creativo, sino abrir la obra a otros límites nuevos que provocan otras lecturas; escenas que debemos ligar, como ya dedujo Óscar Alonso Molina, a reminiscencias metafísicas³⁹ que dibujan un espacio muy próximo al teatral puesto que la construcción de una realidad artística es muy parecida a la de una construcción escénica donde cabe preguntarse ¿qué es lo real? o ¿qué es la realidad?:

El objetivo de la escena interrumpida Brechtiana no es la presentación de lo real, sino ofrecer al espectador los instrumentos visuales, verbales, y gestuales para que él mismo pueda comprenderlo. Lo real se convierte en objeto de conocimiento al que el espectador puede acceder por medio de las acciones e imágenes concretas, a menudo contradictorias que se le ofrecen sobre el escenario. La responsabilidad de la representación se transfiere al receptor, que debe ser capaz de visualizar para sí la realidad efectiva y concebir al mismo tiempo la realidad racionalmente deseable⁴⁰.



Alejandro Calderón, *El paseo*, 2005.

39 ALONSO MOLINA, O., *Micrologías (Paisajes del caos y de la vuelta al orden tras el carácter destructivo)*, Comunidad de Madrid, Madrid, 2004, s. p.

40 SÁNCHEZ, J. A., *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, Visor, Madrid, 2007, p. 52.



Alejandro Calderón, *Un par de mentirosos*, 2009.

La aparente *ruptura* de la obra, su autonomía cuando funciona delante del espectador y la relación de lo ficticio y lo real otorgan de esta manera a estos cuadros lecturas dispares. Sus reflexiones plásticas tienen mucho que ver con la artista argentina Liliana Porter a la hora de analizar la realidad, de dar su punto de vista sobre aquello que es cotidiano, de buscar insaciablemente la esencia de los objetos y ser dueño de su propio relato. A la vez, estas reflexiones son determinantes para el espectador ya que la subjetividad nos lleva a elegir entre una situación real y otra virtual, pero en el fondo lo que Alejandro Calderón busca es la conjunción de lo opuesto, lo corpóreo y su espectro, para alcanzar la síntesis:



Alejandro Calderón, *No todo lo que parece es así*, 2013.

*Hay una voluntad detrás de estas operaciones semiteatrales de crear un tiempo y una atmósfera propicia para darle lugar al sentido, o a la posibilidad de este. Todo no es más que una manera de reflexionar sobre la sustancia de la realidad y nuestro rol como creadores de sentido... Pienso que la realidad nace de la mirada que la crea (o re-crea) y del contexto donde sucede, por lo tanto, no puede existir ninguna definición objetiva de ella. El diccionario es sin duda un libro tranquilizador, porque junta las palabras y las cosas y, por lo tanto, nos da una momentánea sensación de orden, objetividad, posibilidad de entender y de explicar la realidad. Pero, de hecho, nunca llegamos a la esencia. Parece que la única realidad que existe es lo que resulta de nuestra relación con las cosas. Está en uno, entonces, la responsabilidad de crear el libreto propio*⁴¹.

De esta manera todos los objetos que aparecen en sus obras tienen sus propias historias. Y los espectadores imaginamos sus argumentos al darles otro valor para entender todo lo que nos rodea. En este sentido hace *habitable* sus creaciones, aunque ese mundo sea un envoltorio perturbador al proclamar

41 BUCCELLATO, L. y RAMIREZ OLIBEROS, G., «Apuntes de una conversación entre Liliana Porter y Laura Buccellato», en *Liliana Porter*, Museo Nacional de Bellas Artes, Neuquén, 2015, pp. 14-15.



Alejandro Calderón, *Caballo, Click en La Serena*, 2005.

que cada sombra es una victoria sobre la imagen proyectada. Una imagen que es atemporal, aunque Alejandro Calderón le cree contextos con determinadas referencias para que en el cuadro sucedan cosas y los objetos, memoria de su infancia, cobre vida en una especie de viaje en el tiempo para contrarrestar su atemporalidad. Ya, en 2005, en la exposición *Paisajes distantes, increíbles*, se podía vislumbrar esta manera de «vivir» en los cuadros:

Alejandro Calderón aun asumiendo el carácter recalcitrante de toda esa «profundidad habitada» [la de los paisajes], ha optado por poner de manifiesto su vida ilusoria a partir de cierta ironía y el gusto por las paradojas... la lógica de la representación se ciñe a un orden más o menos inaudito: entre la sorpresa y la contradicción, lo inesperado «allí» y lo absurdo⁴².

De hecho, su discurso ha ido pasando de la precisión de relojero, en clara alusión a esa temporalidad, a una síntesis más depurada, dejando en suspensión la propuesta visual. Tal vez, solo sea una estrategia para estar en consonancia con este tiempo indefinido que vivimos y ese espacio vago en el que nos movemos; un espacio y un tiempo en los que no cabe más que su propia –y nuestra– invención para reconstruir la razón y la historia, en la mayoría de los casos no exentas de humor y con una gran dosis de relatividad. De ahí esos contornos variables con lecturas dispares y esas imágenes deformadas que nosotros podemos también deformar en nuestra mente cuando nos los presenta:

Los objetos que utilizo ingresan automáticamente a un universo que carece de jerarquías, que evita juicios. No importa si la cosa es de plástico y editada en masa o si se trata de un objeto precioso y único. Todos los objetos, al entrar en ese otro mundo donde comienza la obra, conviven en un mismo nivel de importancia, unidos, quizás, por la particularidad asignada de llevar a cuestras todas las preguntas y, también, todas las obvias, pero ilegibles respuestas⁴³.



Catálogo de *Paisajes distantes, increíbles*, Casa de Cultura Don Benito, 2005. En los cuadros de esta exposición, Alejandro Calderón introduce los objetos un universo que carece de jerarquías.

42 ALONSO MOLINA, O., «Paisajes distantes, increíbles», en *Paisajes distantes, increíbles*, Casa de Cultura, Don Benito, 2005, s. p.

43 BUCCELLATO, L. y RAMIREZ OLIBEROS, G., «Apuntes de una conversación entre Liliانا Porter



Alejandro Calderón, *Composición 3*, 2005.

Esta visión transformable no hace más que provocar un enfrentamiento directo entre la dispersión que se vive hoy y el pensamiento único, capaz de pliegarse hasta el infinito⁴⁴ ante lo supuestamente bello y lo efímero. Estamos bajo el signo de la dispersión y sus obras así lo reflejan, y así también se alejan de aquellos primeros tanteos donde todo estaba bajo control, de aquel «poso asentado... que nos habla de una práctica antigua del pincel y del lápiz... de un aire íntimo y delicado...»⁴⁵. No pueden calificarse de creaciones *centradas*, en ellas no están prohibidas ni la permutación ni la transformación, pues como señala Nelson Goodman, «a medida que pasa el tiempo, la historia puede desdibujarse y los dos usos tienden a adquirir igualdad e independencia; la metáfora se congela, o, mejor dicho, se evapora, dejando como residuo dos usos literales- mera ambigüedad en lugar de metáfora»⁴⁶. No hay, por lo tanto, centro en las composiciones, todo parece estar fuera de juego⁴⁷, como si las sombras proyectadas fuese las figuras verdaderas de las escenas. Es como si el autor nos invitase a viajar a las profundidades del pensamiento contemporáneo, como ya lo expresó en su día:

*Ese deseo de explorar la vida interior de objetos cotidianos, donde lo inverosímil y lo ilógico parece creíble. Centrar la atención en la simplicidad de las cosas ordinarias y cargadas de metáforas. La representación de lo oculto tras la apariencia de las cosas corrientes y simples y la exploración de la naturaleza enigmática de los objetos han despertado siempre ese mundo en mi interior*⁴⁸.

El lenguaje simbólico, materializado en sus recuerdos infantiles, nos conduce a algo más afectivo, pero asimismo más perturbador puesto que el

y Laura Buccellato», *opus cit.*, p. 21.

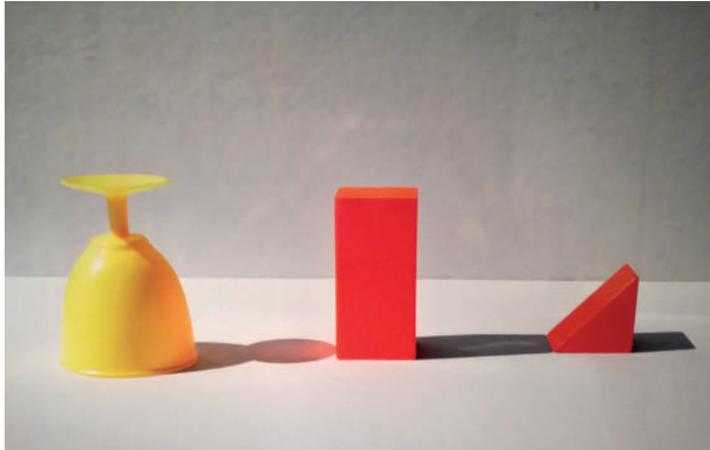
44 DELEUZE, G., *El pliegue. Leibniz y el barroco*, Paidós, Barcelona, 1989, pp. 15-26.

45 TORRES, J. A., «Cubos, poliedros, esferas», *opus cit.*, s. p.

46 GOODMAN, N., *Los lenguajes del arte. Una aproximación a la teoría de los símbolos*, Paidós, Madrid, 2010, p. 75.

47 DERRIDA, J., *La escritura y la diferencia*, Anthropos, Barcelona, 1989, pp. 383-386.

48 DÍAZ-GUARDIOLA, J., «Alejandro Calderón: Trato de realzar irónicamente el mundo que nos rodea», *opus cit.*



Alejandro Calderón, *Rinoceronte*, 2010.

observador ha de inclinarse por lo que es obvio o por lo que es irreal. Esta elección puede traer pareja la incertidumbre y la ruptura con el pensamiento lógico, dos constantes que cohabitan necesariamente puesto que lo real no coincide del todo exactamente con el realismo: el pensamiento y el mundo exterior establecen una serie de nexos que indican la necesidad de explicar nuestro mundo más cercano. Alejandro Calderón nos presenta una realidad verdadera; una realidad que existe, se reconoce y se identifica con facilidad, pero tiene otra representación paralela: son como escenografías a las que hay que ir borrando su sentido inicial para crear asociaciones distintas que nos sitúen delante de un sistema nuevo que no se corresponde con el inicial; dibuja unos escenarios que aluden tanto a la representación (en su sentido clásico) como a los valores conceptuales añadidos por la proyección que hace de los objetos que configuran la obra. Así, la realidad se toma como recuerdo –con sus infinitas capas de conocimiento– y, al margen de la carga emocional que tenga, se transforma en algo más personal. En algo que se tamiza en nuestra memoria y nos permite valorar cómo la suma de todos elementos que compone esa obra forma también parte de nuestro entorno: las referencias reales y la apariencia se tornan en verdades al crear un ámbito en el que todo es cierto:

[Tiene un especial] interés por apuntar a esa «presencia desaparecida», a un espacio casi vacío, silencioso, pero en tensión. Él siempre va más allá y entra en el terreno del propio observador, en la vieja idea, hoy casi desaparecida, de la contemplación... Unos dibujos y pinturas que nos invitan a reflexionar no exclusivamente sobre la condición del arte y sus temas, sino sobre la mirada interior, sobre su evolución en el tiempo, sobre su fluidez, sobre aquella geometría que sustenta todo, sobre la economía de medios y las formas recortadas (sobre el óleo), sobre la metafísica de lo cotidiano, sobre el color y su profundidad... para hacernos saber, en definitiva, que la superficie pintada no es sino un mero pretexto para entablar un diálogo profundo entre las gamas, la representación, la realidad, los llenos y los vacíos⁴⁹.

49 CANO RAMOS, J., *Alejandro Calderón*, Casa de Cultura, Don Benito, 2002, s. p.



Alejandro Calderón, *Filosofía y Arte*, 2015.



Alejandro Calderón, *Ilusorio de caballo VI*, 2016. Las sombras dejan de ser prisioneras de los objetos alterando todos los códigos establecidos y posibilitando una reestructuración de los elementos que, en suma, componen la imagen que nos quiere presentar.

De este modo la concepción espacial en su obra escapa a los conceptos aritméticos y a la representación usual que se hace de ello, como pudo verse en el *III Certamen de Jóvenes Creadores* en 2007 en Aranjuez. Los cambios de escala o las disposiciones de perspectivas son inhabituales y la simulación es un hecho. Recurre a los trampantojos para presentarnos sus bodegones faltos de movimiento⁵⁰, creando un mundo de ilusiones entre el espacio real y la imagen de lo fotografiado. Y a ello añade la sombra, aquella que dio el triunfo a la racionalidad en la Antigüedad. Un claro ejemplo lo tenemos en la composición, fechada en 2015, que hizo sobre unos libros de filosofía apilados que proyectan un cuadro del pintor Luis Canelo y con él toda la carga presocrática que la pintura de este destila. Él mismo lo declaraba a Óscar del Pozo en estos términos:

*Como pintor, mi labor se basa en traducir mi mundo del día a día en pinturas, para lo que me sirvo de objetos cotidianos que pasan a formar parte de un nuevo ámbito ilusorio, de fantasía, trabajando con la sombra y la teatralidad*⁵¹.

Esta concepción del espacio conlleva la presencia de dos mundos iguales y distintos a la vez que se superponen para activar el subconsciente. Sus obras, bajo la pericia técnica del dibujo, el pigmento o la fotografía, esconden un *doble* con una identidad existencial distinta⁵². Y aquí reside la capacidad de ver del artista (o la mirada que trasciende el propio objeto) que hace de la infancia un instrumento de reflexión sobre el tiempo, las emociones y el espacio: el pasado personal y las vivencias se convierten en metáforas que nos amplían las referencias de los elementos que componen cada cuadro. Existe un nuevo sentido del que se entresacan otras posibilidades desconocidas, nos distancian de la realidad e, incluso, la subvierten para plasmar otros problemas. Andrés Aberasturi hablaba en su día de «habitar viejos paraísos» repletos de emociones y recuerdos, de «laberintos interiores»⁵³ que se construyen sobre la superficie de los cuadros, de una «intrahistoria que nos enfrenta al pasado», a una realidad huidiza y fascinante que le obsesiona, que es tremendamente subjetiva y está cargada de sentimientos y de conceptos. Y en ella inserta, posteriormente, sus componentes fragmentándolos, tergiversándolos y reconstruyendo los objetos con la intención de presentarnos un cuadro dentro del cuadro, pero sin perder el sentido de totalidad.

Sirvan de ejemplo para ilustrar estos laberintos las obras ejecutadas entre 2008 y 2009. En ellas, Alejandro Calderón no hace más que reestructurar el espacio al crear un vaivén de imágenes rígidas y elásticas, deformadas y deformables, rozando los bordes de lo irreal al amputar la figura en la escena. Para ello, la luz se hace cómplice de este desajuste ante nuestras retinas;

50 CORAZÓN, A., *El bodegón habla de otras cosas*, Antonio Machado Libros, Madrid, 2005, pp. 20-21.

51 POZO, O del, «Fantasías animadas en la buhardilla de Alejandro Calderón», *opus cit.*

52 Es interesante consultar para ampliar estos conceptos semánticos sobre la identidad la obra de ANDREA BONOMI, *Le vie del riferimento*, Bompiani, Milán, 1975, pp. 119 y ss.

53 Andrés Aberasturi hacía relación a este tema en la presentación del catálogo de *J. Carrero* para la exposición en la Galería de Arte Serrano 19, de Madrid, celebrada del 3 al 22 de mayo de 1993.



Alejandro Calderón, *Descanso*, 2008.

un desconcierto que enfrenta la imagen (material y física) con esa especie de fantasmagoría invertebrada que se alarga hasta tocar los fondos de sus creaciones. Cada una de esas imágenes son como fotogramas que tienen su propio desarrollo cuyo final se desconoce; fotogramas que nos dan una visión parcial, con escalas diferentes y con una luz empleada con maestría, que hace que el fondo de cada escena pase a primer plano. Convierte esta dimensión en un espacio verdaderamente plástico habitado por personajes que, inconscientemente, nos sitúan en la realidad de un mundo desdoblado: la luz y la sombra entablan un diálogo, cuando no una batalla, en la que Alejandro Calderón crea, destruye, duplica o transforma sin cesar la escena⁵⁴. Un diálogo del que surge la veracidad o donde puede residir la fantasía. Y donde se aúnan los conceptos de identidad y *alteridad*:

Mi influencia viene del surrealismo y de la pintura metafísica. Ese mundo onírico y desolado. Este deseo de explorar la vida interior de objetos cotidianos donde lo inverosímil y lo ilógico parece creíble... El objeto me tiene que transmitir algo, llamarme la atención. Ya sea por la forma, por el color, porque me recuerde a algo del pasado o me sienta angustiado por él... Realmente con la mayoría de objetos con los que trabajo es porque me crean una cierta inquietud y me llaman la atención. Es por nostalgia o por el interés actual que pueda tener ese objeto⁵⁵.

El artista nos sitúa en un mundo fronterizo que discurre entre lo real y lo ficticio, que requiere de la imaginación y la fabulación para desprenderse del mundo dado y brindarnos la posibilidad de adentrarnos en otro ámbito diferente; en un espacio que nos presenta una nueva objetividad que ha roto previamente, como señalaba José Ortega y Gasset en *La deshu-*



Alejandro Calderón, *Se fue la luz*, 2008.

54 PARIS, J., *L'espece et le regard*, Editions du Seuil, París, 1965, pp. 231-242.

55 DÍAZ-GUARDIOLA, J., «Alejandro Calderón: Trato de realzar irónicamente el mundo que nos rodea», *opus cit.*

manización del arte y otros ensayos de estética, con los objetos reales. De esta forma, la ficción es algo muy distinto a la realidad⁵⁶, es una especie de encuentro donde se entrecruzan personajes y hechos (fijos en su memoria) que evocan lo tangible, se transfiguran y, al representarlos, denotan otra interpretación. Sin embargo, el resultado final siempre está en función de las interpretaciones de los espectadores, de la relación ambigua y, a veces excesivamente conflictiva, entre el realismo y la noción de realidad.

5.4. LAS MARAVILLAS DE ALICIA Y OTROS CUENTOS: PINTURA Y TEATRALIDAD



Alejandro Calderón, *Alicia en el país de las maravillas*, 2015.

En los últimos años de la trayectoria de Alejandro Calderón su obra se ha centrado en la idea de la metáfora con el único objetivo de articular parte del pensamiento contemporáneo, como ya hemos visto a lo largo de este ensayo. El dibujo primero, luego la fotografía y siempre la pintura le han servido como instrumentos para crear esos mundos imaginarios que están totalmente *reconstruidos*, como ya escribía José Ángel Torres al hablar de sus primeros tanteos en las exposiciones entre 2002 y 2003:

Alejandro Calderón Martín cuenta con una, por el momento, corta trayectoria, pero inició hace tiempo esa búsqueda y se ha expresado ya con solvencia desde varios campos artísticos, cartelismo, cómic, fotografía, escultura, pintura... El artista joven aún tiene el poder de la inocencia, entendida ésta como aquel estado antes de la primera vez, e incluso después de ella, que permite el descubrimiento y el aprendizaje; y esa es un arma necesaria para asomarse al mundo con una mirada que busca algo nuevo⁵⁷.

A lo largo de los años, ha ido acercándose a un universo donde los objetos ni se encuentran unos con otros ni se identifican, solo se proyectan para funcionar como un todo y, paradójicamente, como algo independiente. Y en esa proyección la noción de teatralidad forma parte de este entramado, intentado con ello descubrir aspectos desconocidos y fraguados en una pared, en un paisaje o en el mimo vacío.

Mi interés se centra en resaltar dos aspectos: la sombra y la teatralidad. Ambos los he combinado y con ello trato de realzar irónicamente el mundo que nos rodea. Busco que la mirada del espectador sea la sombra de crear un espectáculo, un divertimento que nos hable de ese gran teatro que es el mundo... Yo intento que mis obras vayan muy relacionadas con mi forma de ver el mundo, de tratarlo y de vivir en él⁵⁸.

Una reinención continua en definitiva que, como señalamos más arriba, no es sino un rompecabezas que pone a prueba, por un lado, nuestra

56 HAMBURGER, K., *Logique des genres littéraires*, Seuil, París, 1986, pp. 29 y ss.

57 TORRES, J. A., «Cubos, poliedros y esferas», *opus cit.*, s. p.

58 DÍAZ-GUARDIOLA, J., «Alejandro Calderón: Trato de realzar irónicamente el mundo que nos rodea», *opus cit.*

percepción y, por otro lado, la apariencia de los objetos. En el año 2002 me refería a Alejandro Calderón Martín, con motivo de su primera muestra individual, en los siguientes términos: «él forma parte de este gran debate que se establece dentro de la teoría del arte en los albores de este nuevo milenio. Sus ensayos dentro de la fotografía y de la escultura en hierro así lo atestiguan. Sus obras, a pesar de estar en plena formación, son consustanciales a esa especie de texto que la posmodernidad nos ha dejado, y que requiere una respuesta de los espectadores: a nosotros nos corresponde rellenar, reconstruir y crear las imágenes que nos sugieren sus cuadros a partir, eso sí, de los escasos elementos –apenas casi teñidos de color– que se recortan en un fondo neutro (y que, tal vez, no son más que una serie de referencias encadenadas sobre sus obsesiones personales)»⁵⁹, «una pintura asociada a la infancia»⁶⁰, como afirma el propia artista, digna de ilustrar cualquier cuento.

De estos primeros ensayos se desprendería ya su interés por esa mirada ambivalente de la que hablamos en la introducción de este recorrido, manifiesta claramente unos años después de su primera exposición y corroborada en la Sala Espacio F de Madrid en 2006 y en *Dibujos Animados, pinturas Animadas* ya en 2008, donde la función de la sombra cobra mayor sentido con la intención de resaltar esa relación incierta que existe entre la imagen y su significado y, a la vez, hacer patente todas aquellas combinaciones lingüísticas que sean posibles. Para lograr ese fin que se propuso estableció una conexión entre los objetos físicos y la ironía al descontextualizarlos y proyectarlos. Una relación que ahonda aún más en aquella metamorfosis a la que ha acudido casi desde sus primeros baluceos, llevándolo a cabo en tres niveles diferentes desde 2008. Primero con fantasmagorías invertebradas, después, en 2010, destruyendo la imagen y finalmente sobrepasando o trascendiendo la realidad al recrear un objeto en otro espacio con características diferentes:

*Inspirado en objetos cotidianos y materiales de tintes nostálgicos e infantiles, Alejandro recrea espacios indefinidos que tienen la capacidad de activar el recuerdo y la sorpresa... introduce la acción y factor dinámico en su obra simbolizando la transformación a la que inevitablemente está sujeta la existencia, abriéndonos las puertas de la imaginación y la reflexión a través de sus representaciones. Para ello, el artista recurre a la mutación de los cuerpos y al reflejo de la sombra como simbolismos de esa evolución vital. Las figuras naturales mutan hacia el objeto y los objetos quieren ser naturaleza; una figuración imaginativa que denota el sentido de un estrato de conciencia que va más allá de las percepciones sensoriales*⁶¹.

59 CANO RAMOS, J., *Alejandro Calderón, opus cit.*

60 HABA, R., «Alejandro Calderón expone sus "Pinturas animadas" en la casa de la cultura», *opus cit.*

61 <https://www.arteinformado.com/agenda/f/espacio-imaginario-77672> [consulta, 25 de mayo de 2020].



En la serie *Alicia en el país de las maravillas*, Alejandro Calderón intenta descifrar los enigmas que Lewis Carroll nos presenta en su relato al sumergirnos en un contexto muy distinto.



Alejandro Calderón, *Alicia en el país de las maravillas*, 2015.



Alejandro Calderón, *Manipulación-construcción*, 2010.

Manipulación al cuadrado, 2010.

Cartel para Espacio Continuo Gallery, mayo-junio, 2013.

El proyectar los objetos supone unir la luz y la sombra siendo necesario la presencia de una y otra para demostrarnos que la ficción es también un acto. Víctor L. Stoichita nos habla, siguiendo esta argumentación, de una dialéctica entre la ausencia y la presencia, de una relación que ha dado sus frutos a lo largo de la historia del arte⁶². La sombra en este recorrido histórico de su trabajo ha crecido y se ha transformado, ha dejado de ser un elemento estrictamente pictórico, como lo entendieron los románticos, para ser un concepto en toda regla donde la materia y su proyección generan algo ficticio fuera de esa realidad tangible. La sombra, como queda reflejado en su exposición *Plástico eres y en plástico te convertirás*, en 2011, envuelve nuestra mirada y convierte la realidad en una cuestión quimérica. O como en mayo de 2013, en Espacio Continuo Gallery cuando expuso su obra bajo el título *Espacio imaginario*, la sombra definitivamente se convertía en el principal protagonista del espacio pictórico; en el elemento primordial para mirar las imágenes y plasmar esas ideas del más allá. Rompe, en este sentido, la idea platónica de aquella analogía que establecía cómo la luz es la verdad y la sombra su copia y se aproxima más a Plinio cuando hablaba de esa misma sombra como la captación sustancial de lo representado dignificando con ello la copia que Platón no apreció:

*En estos escenarios [en sus lienzos y en sus papeles], objetos reales e inventados se encuentran con su sombra imaginaria. Reveladora e infiel al reflejo superficial de las formas, la sombra se convierte en un componente esencial en el código artístico de Alejandro. Ya no es mero signo o complemento del sujeto, la sombra es protagonista que interactúa con el resto de los elementos de la obra, y portadora del mensaje artístico. Mundos o espacios imaginarios, donde –como en la vida misma– la belleza se mezcla con lo inexorable del ser y de la existencia*⁶³.

Pero en el fondo, cuando Alejandro Calderón transgrede el estado físico de los objetos y les otorga una multiplicidad simbólica sigue pesando esa relación que nosotros, los espectadores, tenemos con la duda, con lo otro y con la alteridad recorriendo así un trayecto que se inicia en algo real y continúa de forma virtual y con otro significado cuando se traza su silueta. Eso sí, sin perder ese sentido relativo donde las jerarquías de lo representado pueden intercambiarse. Un malabarismo asociativo y recurrente que transforma lo banal en algo sorprendente y lo insustancial en algo deslumbrante. Otorga a las imágenes una parte cerebral y comprensible –aquella que concuerda con el objeto representado– y otra poética que nos hace interpretar esas imágenes alargadas y, en cierto sentido, descompuestas cuando recurrimos a la imaginación. Es como si desmontase la representación para volver a crearla, un proceso de deconstrucción donde lo irreal está presente y hace de contrapeso con la objetividad de lo representado.

62 STOICHITA, V. L., *Ver y no ver*, Siruela, Madrid, 2005.
63 <https://www.arteinformato.com/agenda/f/espacio-imaginario-77672>

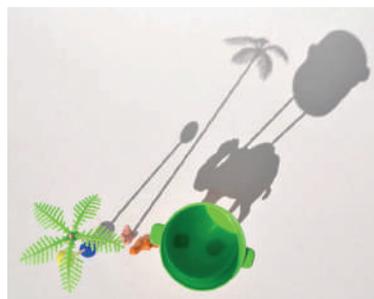
Alejandro Calderón, en esta línea, desarrolla una idea y efectúa múltiples variaciones que, en último término, escenifican sobre fondos monocromos fragmentos de un mundo que existe más allá de su constitución material de los objetos. Con ello quiere, quizá, hacernos ver que las verdades de la vida jamás se nos brindan en los primeros planos puesto que las sombras son algo más que chinescas⁶⁴. Algo más que extrañas perspectivas que nos guían a través de ámbitos dispares, a través de una especie de velo que se prolonga en los objetos y los transforma para que nosotros veamos de manera distinta otra duración en ellos a través de la apariencia, transfigurándolos, pero sin poder disociarlos uno de otro, sin poder separar lo real de su proyección:

*L'ombre n'est plus la simple projection qui accompagne tout objet éclairé. Selon le vœu de Bacon elle doit être «aussi présente» que la figure et parfois devenir le personnage principal*⁶⁵.

Y así, sobre fondos neutros, el personaje de Lewis Carroll, Alicia, aparece en los óleos en un país más surrealista si cabe que el del escritor británico. Él mismo habla de experimentación, de permutas y de nuevos contextos de los elementos que incorpora en cada obra. Su objetivo, quizá, sea incidir en la importancia de nuestro inconsciente o conjugar mundos dispares con sus respectivos universos interiores, con el fin de presentar, desde un punto de vista crítico (a veces ácido) y, quizá, subversivo, un catálogo de formas y de personajes escalonados con identidad propia que tienen su reflejo en los problemas actuales de nuestra sociedad. Trata de ordenar de alguna manera toda esa información caótica que nos llega para que intentemos descifrar los enigmas que Lewis Carroll nos presenta en su relato y sumergirnos así en un contexto distinto, como en el propio cuento:

*Esos objetos [y personajes] son recontextualizados, lo que da pie a nuevas imágenes, a algunos experimentos fotográficos, que son los que finalmente traslada al cuadro*⁶⁶.

La pretensión no es otra que el de romper las fronteras de lo absoluto acudiendo a una reestructuración de los elementos que componen sus escenas, a difuminar lo estructurado y lo fugaz, a patentar lo que puede ser visible y aquello que imaginamos. En septiembre de 2018, en el programa *Destacados*, en Radio 3, hablaba de planos: unos que nos llevan a cierta confusión al no identificar los objetos cuando proyecta las sombras; y otros, aquellos que rememoran el pasado y transforman los elementos a los que recurre en otra idea bien distinta a la que tenía en su infancia, insertándolos en otro espacio y llevarlos a «un más allá»⁶⁷. Alejandro Calderón quiere que



En el cuadro *Cuando la olla está vacía*, 2010, Alejandro Calderón recurre a extrañas perspectivas que nos guían a través de ámbitos dispares, alargando los objetos, transformándolos y transfigurándolos, pero sin poder disociarlos uno de otro, sin poder separar lo real de su proyección.



Alejandro Calderón, *Ideas de metamorfosis*, 2015.

64 CANO RAMOS, J., «Algo más que sombras chinescas», en *Plástico eres y en plástico te convertirás*. Alejandro Calderón 2011. *opus cit.*

65 Véase el capítulo de ÉLIANE BURNET, «Les replis de l'ombre chez Francis Bacon», en VV. AA., *L'ombre, le double*, Aleph, París, 2005.

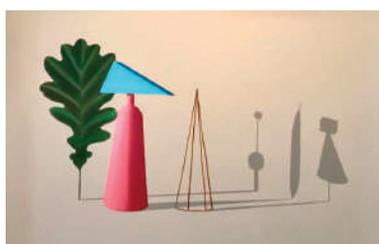
66 POZO, O del, «Fantasías animadas en la buhardilla de Alejandro Calderón», *opus cit.*

67 <https://www.rtve.es/alacarta/videos/desatados/desatados-51-alejandro-calderon/4759762/> [consulta, 24 de mayo de 2020].

El binomio realidad-ilusión nos hace pensar la imagen, como señala Vítor Magalhães, generando otras imágenes que ponen en duda el objeto.



esas barreras no existan, diluyendo todo en la superficie para ser una misma cosa. El binomio realidad-ilusión nos hace «pensar la imagen»⁶⁸, genera otras imágenes que ponen en duda el objeto, la proyección y el contexto, aunque hemos de verlo como un todo. Con ello no quiere más que «crear un espectáculo... algo imaginativo»⁶⁹, algo que parte de una realidad física y objetiva para llevarla a una ensoñación, a un escenario inicialmente fingido que se vuelve, quizá, más auténtico que el original: «El arte para mí no es sino un abismo que divide el pensamiento entre la nostalgia y el deseo de liberarse de sus ataduras para explorar, sin prisas, un medio nuevo»⁷⁰. Sus imágenes se ven formadas, deformadas y reformuladas por esas perspectivas a las que están sometidas con el único fin de recrear dentro de la unidad de la obra variables que proporcionen sorpresas en su análisis. Con motivo de su exposición en la galería Egam en 2011 Óscar Alonso Molina hacía la siguiente reflexión:



En sus últimos trabajos se introduce en un mundo móvil que sigue guiado por las formas en un espacio vacío, pero sin olvidar ni su proyección ni la sombra, entrando de pleno en el estudio de las propiedades geométricas y topológicas de los elementos.

*Los escenarios de estas últimas obras suyas, sobre todo en el territorio del collage, del dibujo y de la fotografía, convertidos ya en referencias ornamentales de carácter no referencial ni concreto, conjugan perspectivas abatidas, violentos picados, sombras arrojadas en planos que ponen en duda nuestra capacidad para reconstruir la escena original, el motivo y sus coordenadas espaciales, perspectivas, volumétricas, figurativas, etcétera... Alejandro Calderón conjuga sus intereses de siempre con nuevas estrategias textuales, más conceptuales, insisto, pero también más convincentes y maduras*⁷¹.

En el año 2012, en la muestra *Sombras arrojadas, sombras audaces*, sus obras se nos presentan como resultado final, como una composición completa al no diferenciarse lo fotografiado de lo fingido, pero compuesta por varios corpus;

68 MAGALHÃES, V., *Poéticas de la interrupción*, Trama Editorial, Madrid, 2008, véase la introducción.

69 *Ibidem*.

70 Conversación mantenida con Alejandro Calderón el 11 de febrero de 2016.

71 ALONSO MOLINA, O., «Plástico eres y en plástico te convertirás», s. p.

unas obras que cuestionan de nuevo nuestra mirada y nos obligan a encadenar los «hechos», como si fuesen secuencias de una película, al estructurar temporal y espacialmente todos los planos en uno solo. En cierta medida, Alejandro Calderón nos propone una idea sobre el movimiento: cada imagen no es sino una sucesión imprevisible de lo conocido y de lo desconocido, de lo posible y de lo imposible. La desmaterialización y la (re)creación hacen que el espectador se convierta en navegante dentro de una fotografía⁷². La dialéctica entre la objetividad –y certeza– que hay en la fotografía y la subjetividad –de quien mira– determina el que podamos establecer una narración donde coexistan, paradójicamente, la categorización del mundo (a través del objeto representado, de la pared o de un paisaje) y la relativización de nuestra mirada (mediante la proyección). En el fondo se trata de representar, como motivo central de su trabajo a lo largo de los años, la teatralidad de la sombra. «Toda una evocación, toda una reflexión», como concluía en 2014 en *Extremadura revelada*⁷³, cuando examinaba su participación en esta colectiva, el mezclar la naturaleza y el artificio y donde el desdoblamiento a partir de ahora oculta aquel *unheimlich* freudiano, un lado desconocido y desconcertante de aquello que se oculta y sale a luz⁷⁴, como apunta Julia Kritseva en un ensayo en 1991:

*En estas alambicadas construcciones... de equilibrio inestable y tan extrañas, se revela al cabo un resquicio de desasosiego: a punto de caer, poniendo en cuestión el orden previsible, amalgamando lo geométrico con lo vegetal, lo vegetal con lo animal, lo abstracto con lo figurativo... En sus fotografías y pinturas, donde mezcla disciplinas y códigos lingüísticos, cada porción del universo puede resonar desde otra cualquiera con timbre ligeramente alterado... Alejandro Calderón se ha inventado... un orden o una lógica propios donde lo que vemos y lo que reconocemos no coinciden en las apariencias*⁷⁵.



Alejandro Calderón, *Recuerdos de Antioquía*, 2012.



Alejandro Calderón, *Flor de Antioquía*, 2012.

5.5. LA GEOMETRÍA FUERA DE SÍ Y ÓSIP COMO COLOFÓN

En los últimos trabajos hay una clara incursión en el ámbito normativo de la vanguardia de los años treinta y los años cincuenta que estuvo marcado por la defensa de la unión que ha de establecerse entre el arte y la investigación. El color, el espacio y el ritmo pasan a ser prioritarios en sus investigaciones al interesarse por el estudio sistemático del movimiento, por la liberación de las formas en el espacio, por la energía que entrañan la combinación de masa y color. Se introduce en *un mundo móvil* que sigue guiado por esas formas en un espacio vacío, sin olvidar ni su proyección ni la sombra. Con ello, entra de pleno en el estudio de las propiedades geométricas y topológicas de los elementos que aparecen en las obras: aspira lanzar una propuesta que *geometrice* el espacio. Alejandro Calderón explora todas las posibilidades del color con los módulos que



Alejandro Calderón, *Geometría III*, 2016.

72 MANOVICH, L., *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*, Paidós, Barcelona, 2005.
 73 CANO RAMOS, J., «La Historia», en *Extremadura revelada*, Junta de Extremadura, 2014, s. p.
 74 KRISTEVA, J., *Extranjeros para nosotros mismos*, Plaza y Janés, Barcelona, 1991, p. 359.
 75 ALONSO MOLINA, O., «Sombras arrojadas, sombras audaces», en *Alejandro Calderón. Sombras arrojadas, sombras audaces*, El Brocense, Diputación de Cáceres, Cáceres, 2012, s. p.



Alejandro Calderón con la serie *Geometría*, fechada en 2016, lanza una propuesta que pretende *geometriz*ar el espacio al explorar las posibilidades del color y relacionarlo con los módulos que sitúa en la superficie del cuadro.

sitúa en la superficie, jugando a veces con series sistemáticas de formas, con estructuras que pueden llegar a ser rotativas. Se fija en el mundo matemático a la hora de simular una situación geométrica en las formas que traza, y se fija, asimismo, en la topología al distribuir esas formas. Y el azar, paradójicamente, también tiene un papel importante al situarlas en el espacio donde la luz cobra un sentido esencial: «el espacio [es] como un cuerpo compuesto de la luz más fina, la que penetra a través del cuerpo del mundo», escribe Proclo⁷⁶ y, en consecuencia, «el mundo, al igual que el arte, es definido por primera vez como un *continuum* y queda al mismo tiempo privado de su compacidad y de su racionalidad. El espacio se ha transformado en un fluido homogéneo» en el que se juxtaponen el contenido significativo y un símbolo perceptible y concreto de manera inesperada⁷⁷. Óscar Alonso Molina hablaba de una física, una óptica y una *geometría fuera de sí*⁷⁸.

Conforma un discurso estético a través de una estructura más dinámica en espacios totalmente neutros. Un relato donde la preocupación se centra ahora en las nociones de equilibrio, de regularidad, de perspectiva, de sus relaciones estéticas al pasar de lo reconocible a la geometría y de la geometría a la abstracción sin perder la exhaustividad de las partes que componen los cuadros: hay algún poso de Alexander Calder, de Auguste Herbin, de Josef Albers y de las grandes investigaciones, casi siempre calladas, del propio George Vantongerloo, de Bruno Munari o del mismo Max Bill y Richard Mortensen. Sus últimas creaciones, en este sentido, se mueven en dos espacios y dos tiempos diferentes que insistentemente se «reactivan» con sus diferentes lecturas, determinando cuadros que se ven como obras cerradas o delimitadas, pero que, contrariamente, se muestran con una definición bastante incierta. Sigue, como en sus inicios, con la idea fija de introducirnos en un mundo imaginario que se reconstruye en cada tela o papel; en un universo donde los objetos nunca se encuentran unos con otros y no se identifican entre ellos, pero forman parte de un todo. Emoción, poesía y teatralidad se

76 ZELLER, E., *Fundamentos de la filosofía griega*, Siglo XX, Buenos Aires, 1968, p. 315.

77 PANOFSKY, E., *La perspectiva como forma simbólica*, Tusquets Editores, Barcelona, 2003, p. 31. También Cfr. en «Convenciones pictóricas. Geometrización del espacio en arte y ciencia» de CENCILLO RAMÍREZ, M., *Contextos*, núm. 19-20, 1992.

78 ALONSO MOLINA, O., «Sombras arrojadas, sombras audaces», *opus cit.*



Alejandro Calderón, ilustraciones y libro del poemario de Álvaro Mata Guillé, titulado *Ósip*, 2019, dentro del proyecto editorial de la Galería Estampa que inició en 2009 bajo el título de *La Biblioteca Americana*.

siguen fundiendo en una reinención continua, en ese ilusionismo asociativo para intentar comprender y descubrir el mundo que habitamos; en una fábula y contrafábula permanente en la que se parte de un hecho, se imita y con ironía y humor se convierte en algo totalmente opuesto.

El mejor ejemplo de todo ello lo tenemos, como colofón, en las ilustraciones del poemario de Álvaro Mata Guillé, titulado *Ósip*⁷⁹, donde el «ir y venir/ es una ilusión,/ otro espejismo/... Ósip, intentaba disimular su mutación en polvo,/ hablando con las nubes,/ con los parques,/ con otros árboles/... deletrearon las sombras,/ los nombres,/ el silencio en el silencio,/...». Un proyecto editorial de la Galería Estampa que se inició en 2009 denominado *La Biblioteca Americana* que trata de narrar nuestras vidas a través de metáforas:

Un rasgo inolvidable y distintivo de esta colección es el maridaje de poetas del otro lado del charco con artistas de acá: la palabra y la imagen convierten el Atlántico en una lluvia fina y la esfera terrestre en una canica con la que jugar. La profundidad del verso ilustrado, el color del dibujo acentuando la palabra poética hacen que esta colección hable un castellano que obtiene sobresaliente en Pentecostés y Don de Lenguas, superando con matrícula de honor la coronación de la Torre de Babel levantada sobre las Columnas de Hércules⁸⁰.

79 MATA GUILLÉ, A. Y CALDERÓN MARTÍN, A., (il.), *Ósip*, Estampa Ediciones, Madrid, 2019.
80 <https://www.laventanadelarte.es/exposiciones/galeria-estampa/madrid/madrid/la-biblioteca->



Presencia de Alejandro Calderón en la feria MARTE de Castellón, celebrada en noviembre de 2020 con Espacio Nuca de Salamanca.

En este caso tanto los poemas del costarricense Álvaro Mata Guillé como las obras de Alejandro Calderón aluden a ese juego imaginario que se sitúa, como dice Gabriela Chavarría Alfaro, «entre el ensueño y lo real. Entre lo tangible y lo intangible para diluir esta frontera, difuminando nuestra visión de las cosas»; una mirada que al leer o contemplar «se vuelve espejismo»⁸¹. De este modo, se nos separa de la realidad dejando abiertos otros espacios que dibujan o desdibujan siluetas de objetos, geometrías o personas como si fuesen juegos imaginativos donde la certeza no se sabe dónde está. Ambos quieren ir más allá de una realidad concreta para «descubrir que el tiempo y el espacio no cambian. Todo está siempre en un eterno presente que habita el poeta» y el artista⁸². Volvemos, pues, al principio, a enjuiciar la cara y la cruz de un mismo tema, al «secreto y el misterio de la metáfora», al llamado enfoque interactivo, como ha podido contemplarse en la feria MARTE de Castellón en noviembre de 2020 con la galería salmantina Espacio Nuca.

americana/38607 [consulta, 5 de septiembre de 2020].

81 <http://www.crearensalamanca.com/alvaro-mata-guille-la-poetica-del-espejismo-comentario-de-gabriela-chavaria-alfaro/>

82 *Ibidem*. [consulta, 18 de agosto de 2020].



Resonancia, regla y simulación

(Juan Carlos Lázaro, Emilio Gañán y Alejandro Calderón)

DE JAVIER CANO RAMOS
SE TERMINÓ DE IMPRIMIR
EN MÉRIDA EL 13 DE DICIEMBRE
DEL AÑO 2020,
DÍA DE SANTA LUCÍA.