

# Resonancia y resurrección de la pintura.

[Consideraciones en torno a la obra de Juan Carlos Lázaro].

Fernando Castro Flórez.

“Al final, lo único que se puede hacer realmente es seguir la propia naturaleza lo más fiel y profundamente posible” (Zoran Music)<sup>1</sup>.

“El arte no solo capta y refleja la excitación, la emoción que encierra la vida. A veces va incluso más allá: el arte es esa emoción”<sup>2</sup>. No se trata de “explicar” los cuadros sino de sentir el impulso de escribir sobre ellos tras la experiencia de intenso placer visual que nos han proporcionado<sup>3</sup>. Flaubert decía que el primer propósito del arte era hacer que vieras (*faire voir*) y después hacerte soñar (*faire rêver*); el autor de *Las afinidades electivas* le confió a los Goncourt que cuando escribía una novela, el

---

<sup>1</sup> Zoran Music citado en Juan Carlos Lázaro: “Notas sobre mi desarrollo, 1978-2008. [Sobre cómo han ido pasando las cosas]” en *Juan Carlos Lázaro. Pintura y dibujo 2000-2008*, Casa de Cultura, Don Benito, 2009, p. 54.

<sup>2</sup> Julian Barnes: *Con los ojos bien abiertos. Ensayos sobre arte*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2018, p. 19.

<sup>3</sup> “Flaubert creía que era imposible explicar una forma de expresión artística usando términos ajenos a esa forma y que las grandes pinturas no necesitan ser explicadas mediante palabras. Braque sostenía que un cuadro, alcanzaba su estado ideal cuando no se decía nada al observarlo. Pero estamos muy lejos de alcanzar tal estado. Continuamos siendo unas criaturas irremediabilmente locuaces a las que les encanta explicar las cosas, expresar opiniones, discutir. Nos ponen ante un cuadro y hablamos, cada uno a nuestro modo. Cuando Proust visitaba una exposición, le gustaba comentar los parecidos que encontraba entre los personajes de los cuadros y la gente que conocía en la vida real, algo que probablemente fuese un hábil recurso para evitar una confrontación estética directa. Pero raro es el cuadro que nos deje anonadados o impactados hasta el punto de sumirnos en un profundo silencio. Y si lo hace, es solo durante un breve instante antes de que queramos explicar y comprender ese silencio que nos ha sobrevenido” (Julian Barnes: *Con los ojos bien abiertos. Ensayos sobre arte*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2018, p. 17).

argumento era menos importante que el deseo de darle un color, un tono. Juan Carlos Lázaro, de forma tenaz, ha buscado siempre “la imagen que vea que equivale a lo que siento”<sup>4</sup>.

El pintor –afirmó categóricamente Merleau-Ponty-, cualquiera que sea, *mientras pinta* practica una teoría mágica de la visión: las cosas pasan directamente al espíritu y éste sale por los ojos para irse a pasear a lo concreto. El *elogio de lo visible* parece desafiar a todos los que pretenden cercar el mundo con palabras. Leonardo da Vinci advirtió que la pintura no está viva en sí, “más sin tener vida, da expresión de objetos vivos” (*Tratado de Pintura*, parágrafo 372). Se trata de poner ante los ojos, evocar en su plasticidad una dinámica de lo vivo. A diferencia de la lengua, la imagen dispone de la capacidad de perpetuar aparentemente el movimiento y, con ello, mantener “con vida” los cuerpos representados por ella. “Esta conclusión tiene su fundamento en el hecho de que, en el punto matemático que define el paso de la nada a la línea y que produce con su movimiento la construcción de la pintura, están unidos inacción y sucesión, lo inmaterial y lo material. El punto inmaterial es, en tanto que fundamento de la pintura, el elemento de una transgresión permanente que lleva más allá de sí misma hacia su contrario, ofreciendo en esta dinámica la base de esa cualidad arrebatadora que captura al observador. Es exigente, porque, viniendo de la nada, llena lo infinito como polo opuesto y de ahí extrae su inagotable viveza”<sup>5</sup>.

Las obras de Juan Carlos Lázaro, sus hipnóticos cuadros y sus minuciosos dibujos, invitan a una contemplación *dilatada* y, sobre todo, a atender a los detalles, literalmente, *tomarse tiempo* cuando todos estamos “acelerados” y apenas podemos detenernos uno segundos delante de un cuadro<sup>6</sup>. Gracias a sus obras encontramos en la experiencia contemplativa un profundo placer<sup>7</sup>.

---

<sup>4</sup> Juan Carlos Lázaro: “Paseo por la pintura, 1983-2003” en *Juan Carlos Lázaro. Paseo por la pintura, 1983-2003*, Institución Cultural El Brocense, Cáceres, 2004.

<sup>5</sup> Horst Bredekamp: *Teoría del acto icónico*, Ed. Akal, Madrid, 2017, p. 187.

<sup>6</sup> “Sólo el arte reclama nuestro tiempo y nuestra atención para, siguiendo con la metáfora, abonar esa tierra y conservarla baldía. Y que surja allí la silvestre, imprevisible e inútil vegetación vernácula. Eso sí, y valga el dato por lo que valga, aunque según un estudio de 2016, el tiempo medio que un visitante pasa contemplando un cuadro en un museo es de 28,6 segundos” (José María Parreño: “Pintura y atención” en *Juan Carlos Lázaro*, Galería Luis Gurriarán, Madrid, 2018).

<sup>7</sup> “Juan Carlos Lázaro es uno de los pocos casos de creador plástico que nos reconcilia con el placer de la pura y simple contemplación” (José Corredor-Matheos: “Juan Carlos Lázaro y la esencia de la pintura” en *Juan Carlos Lázaro*, Galería Luis Gurriarán, Madrid, 2022).

Este artista que ha meditado profundamente sobre la historia del arte y ha acotado a la perfección los maestros que le interesan sin verse atrapado en la epigónica angustia de las influencias<sup>8</sup>. Si en los años ochenta desplegó una estética de cierta querencia tardo-expresionista e incluso llegó a formular una suerte de crítica a nuestro mundo alienante a través de una singular “geometrización”<sup>9</sup>. En su momento de madurez creativa parece sintonizar con las consideraciones teóricas de Marcelin Pleynet y se propuso *retomar la pintura desde su grado cero*<sup>10</sup>. Ciertamente, Lázaro se afana en “desmaterializar” o “desnarrativizar” la pintura, entregándose, tal y como advierte Javier Cano, a un prodigioso

---

<sup>8</sup> Juan Carlos Lázaro ha narrado su proceso de aprendizaje, desde que le interesara el realismo de Camacho en una exposición que vio en 1978 en la Galería Artex de Badajoz al impacto de la pintura de Gauguin en el Gran Palais de París (1989) o la emoción ante Rembrandt del que tanto aprendió en una exposición en Amsterdam (1991). En un resumen biográfico apunta que se queda “admirado ante la pintura, el paisaje inventado de Ortega Muñoz, ante la pintura ensimismada de Morandi, ante la casi abstracción luminosa y bellísima del último Francisco Bores, ante el precioso y sencillo cuadro de *La infanta Margarita en traje rosa* (hacia 1653, Kunsthistorisches Museum) de Velázquez, todo un prodigio de pintura que parece que lo hubiera pintado pasando una pluma delicadamente sobre la tela sin esfuerzo alguno, con sólo el pensamiento; ante la gramática y la sintaxis de la pintura poderosa de Juan Barjola; ante la belleza revelada de Xavier Valls; ante el misterio y la permanencia de *Rosa en un vaso*, 1962, de Luis Fernández; ante la hondura, gravedad e intemporalidad de algunos Tàpies; ante los cuadros últimos, plenos de gozo, de libertad y de luz, de Estaban Vicente; ante la austeridad espiritual de Cristino de Vera; ante la belleza y la musicalidad de Anglada Camarasa” (Juan Carlos Lázaro: “Resumen biográfico y notas sobre pintura” en *Juan Carlos Lázaro. Paseo por la pintura, 1983-2003*, Institución Cultural El Brocense, Cáceres, 2004).

<sup>9</sup> “Los ochenta del pasado siglo fueron para nuestro pintor un tiempo de turbulencias expresionistas post-Saura y post-Bacon y post-*Guernica*; de tauromaquias post-Barjola, sí; de alegorías de la plaza de Tiannamen o de alienación; de visiones del metro; de utilización de técnicas en las que no persistiría, como el collage y el fotomontaje; e incluso de tentativas geométricas o geometrizantes que llamaron la atención de José María Iglesias, que de eso sabía un rato” (Juan Manuel Bonet: “Juan Carlos Lázaro, en su apartada senda” en *Juan Carlos Lázaro. Recapitulación. Pintura y dibujo 1995-2019*, Sala José Saramago, Leganés, 2019, pp. 3-4). La mejor revisión de la trayectoria de Juan Carlos Lázaro es la que ha realizado Javier Cano: *La pintura como resonancia: Juan Carlos Lázaro*, Dirección General de Bibliotecas, Archivos y Patrimonio Cultural de la Junta de Extremadura, 2020.

<sup>10</sup> “Retomar la pintura desde su grado cero, [...] practicar una crítica radical de la imagen, [...] hacer y deshacer la autoridad de la firma del artista, [...] y reproducir al infinito una imagen por repetición” (Marcelin Pleynet entrevistado por Eric Chassey en *Los años Supports/Surfaces en las Colecciones del Centro Georges Pompidou*, Centro Cultural del Conde Duque, Madrid, 1998, p. 12).

despliegue de una “figuración evocativa” que surge desde un “grado cero de enunciación”<sup>11</sup>. Entiende, como no puede ser de otra manera, que la pintura es un *lenguaje autónomo* y eso le lleva a vaciar el cuadro de cuestiones extrapictóricas, llegando a la abstracción o, mejor, a esa concepción espiritual de lo artístico que rescata de su admirado Kandinsky<sup>12</sup>.

Este artista ha comprendido perfectamente las cualidades (cromáticas) del *material sensible de la pintura*<sup>13</sup>. La suya es una de las pinturas más *lúcidas* que puedan darse, pensando siempre en la constitución de lo visible como advenimiento del color, como una materia que es, valga la paradoja, tan densa cuanto sutil. Tendríamos que volver a pensar el color, en términos aristotélicos, como *potencia* (vehículo de la visibilidad) que existe en el límite de los cuerpos<sup>14</sup>. Juan Carlos Lázaro no

---

<sup>11</sup> Cfr. Javier Cano: *La pintura como resonancia: Juan Carlos Lázaro*, Dirección General de Bibliotecas, Archivos y Patrimonio Cultural de la Junta de Extremadura, 2020, p. 31.

<sup>12</sup> “Las obras de Kandinsky transmiten, generan un estado a los sentidos, y aquí, al no existir interferencias temáticas, el espectador no queda afectado, perturbado por los asuntos. Solo está la pintura, sin ningún rastro de figuración y sin embargo funciona, ¡y cómo!, de lo que se deduce que el argumento principal de la pintura es la pintura en sí misma, independientemente de que haya algo o no representado y en el caso de que lo hubiera, del grado de aproximación que tenga respecto a la realidad” (Juan Carlos Lázaro: “Resumen biográfico y notas sobre pintura” en *Juan Carlos Lázaro. Paseo por la pintura, 1983-2003*, Institución Cultural El Brocense, Cáceres, 2004).

<sup>13</sup> Hegel exigía del “material sensible” de la pintura que nos llevará más allá de la perspectiva e incluso del problema de lo encarnado (*Karnation*) para plantear lo que llamó *magia*, esto es, ese procedimiento que trataba todos los colores “de tal modo que de ahí surja un juego de apariencias para sí carente de objeto, que constituye la extrema cima descollante del colorido, una interpenetración de coloraciones, una apariencia de reflejos que aparezcan en otra apariencia y devengan tan finos, tan fugaces, tan anímicos, que comiencen a entrar en el dominio de la música” (Hegel: *Lecciones sobre la estética*, Ed. Akal, Madrid, 2007, p. 617). Esa cuestión de la “musicalidad de la pintura” podría desarrollarse en torno a la estética de Juan Carlos Lázaro.

<sup>14</sup> “En todo caso, esto significa que el color no tiene lugar en la superficie de los cuerpos, sino en un límite (*eschaton*) de lo diáfano que está en ellos, que los atraviesa. El acontecimiento coloreado marca el límite de su causa invisible, lo diáfano, en el momento en el que se actualiza al atravesar, al encontrar, un cuerpo. “[...] visible porque contiene en sí mismo la causa de su visibilidad” (Aristóteles: *De anima*, 418a). Dicho de otra manera: el color “existe ciertamente en el límite del cuerpo, sin dejar de ser por ello el límite del cuerpo” (Aristóteles: *op.cit.*, 439a). Lo cual abre la posibilidad del aura, de la perturbación, del “punto extremo y evanescente del colorido”. El color también existe, sutilmente, actualizado de manera diferente, un poco más acá del cuerpo coloreado, y un poco más allá de él, y hasta mí, y más allá de mí. No está depositado en la superficie de los cuerpos, es un juego lábil del límite, vacila de unos

es meramente un colorista, aunque se nota que siente una profunda *pasión cromática* o que incluso podría confiar en lo que Merleau-Ponty llamara “la fuerza talismánica del color”, esto es, lo fundamental sería encontrar la viveza<sup>15</sup>. Las pulsiones cromáticas son complejas y, especialmente, en las obras de Lázaro consciente de la *implejidad* del color<sup>16</sup>; no basta con dejarse llevar por la materia que fluye sobre la superficie, es crucial saber disponerla en un sitio, como si estuviéramos cuidando un jardín. Hay una “condición frutal” de la pintura ensimismada, con una sensación de fragilidad y densidad paradójicas<sup>17</sup>.

---

planos a otros del espacio” (Georges Didi-Huberman: *Fasmas. Ensayos sobre la aparición*, Ed. Shangrila, Santander, 2015, p. 109).

<sup>15</sup> “Merleau-Ponty habló sin reservas de la fuerza talismánica del color, utilizando a este respecto conceptos que ya había escogido Georg Wilhelm Friedrich Hegel. En sus *Lecciones sobre la estética*, Hegel, al contemplar la pintura de los primitivos flamencos, no vacilaba a la hora de hablar igualmente de la “magia del color”. Los “secretos de su hechizo”, según él, se encuentran en que los efectos de los colores no dependen únicamente de la forma visible de su capa. Más bien generan en su combinación “un centelleo y un destellar” que no sólo es fruto de las manchas individuales de color. El *Hombre con turbante rojo* de Jan van Eyck, de 1433, en su interacción entre la piel animal, las arrugas fotorrealistas de los ojos y la calidad háptica de la tela iridiscente del turbante, puede servir como ejemplo de lo que Hegel asoció con este tipo de pintura. En la trasposición de la cualidad actante del pincel a lo pintado, el observador se convierte en objeto de la obra autoactiva, como deduce Hegel en una conclusión inimitable: “Se trata de una destreza plenamente subjetiva, que de este modo objetivo se manifiesta como la destreza del propio medio en su viveza y su efecto para crear una materialidad a través de sí mismo”. Una vez más, la expresión de la pintura no es aquí, por ejemplo, una exteriorización reflejada del alma en el medio de la materia, sino una autoactividad viva de la obra. La destreza subjetiva se traslada a la “viveza y el efecto” de los medios” (Horst Bredekamp: *Teoría del acto icónico*, Ed. Akal, Madrid, 2017, p. 203).

<sup>16</sup> “La crítica de las imágenes es necesaria, por supuesto, pero a condición de no olvidar jamás sus complejidades o, mejor todavía, sus *implejidades*. Cuando Hegel habla en su *Estética* de la coloración encarnada (que mezcla profundidad y superficie, el azul de las venas, el rojo de las arterias y el amarillo de la piel), utiliza la magnífica expresión *ein Ineinander*: “un lo uno-en-lo-otro”. [...] He aquí algo que tiene, sin duda, una estructura dialéctica pero que jamás se dejará “repartir” en tres elementos distintos –venas, arterias y piel, o tesis, antítesis y síntesis-, salvo que pura y simplemente desaparezca” (Georges Didi-Huberman: *Vislumbres*, Ed. Shangrila, Santander, 2019, pp. 69-70).

<sup>17</sup> “Las uvas, de verdes-amarillos traslúcidos sugieren, por la transparencia de la piel, crisálidas vegetales. Los objetos blancos, como platos, cuencos y manteles, oscilan entre el brillo exterior del nácar o el interior del alabastro. Los amarillos de calabazas o flores parecen cristalizar la luz en su frágil densidad” (Luis Canelo: “Los sentidos del espíritu” en *Juan Carlos Lázaro*, Galería Birimbao, Sevilla, 2016).

“En estos años –apunta Juan Carlos Lázaro sobre su madurez pictórica desde finales del siglo XX- he tratado de animar, con mi sentimiento, los colores y los tonos que he puesto en cada cuadro y en cada dibujo para que digan algo, que sean estos colores y estos tonos, si han sido animados, los únicos protagonistas, los encargados de producir en el espectador una emoción”<sup>18</sup>. Lo decisivo no es la “perfección formal” sino la *conservación de la potencia en el acto*<sup>19</sup>, la manifestación de la contingencia, la confianza en los accidentes que no son otra cosa que, a la manera aristotélica, aquello que revela la sustancia. Lázaro presenta las “cosas” *en potencia*, sin necesidad de reproducirlas “fielmente”<sup>20</sup>, ejemplificando un modo del arte como “suspensión” o, en otros términos, como latencia<sup>21</sup>.

Luis Canelo, con su finura filosófica, advierte que lo que refleja la pintura de Juan Carlos Lázaro es “el principio interior” que rige todas las cosas<sup>22</sup>. Lo que a este pintor le interesa es la posibilidad de la pintura como *comienzo del ser*, el poder del arte de crear un “instante mágico”<sup>23</sup>,

---

<sup>18</sup> Juan Carlos Lázaro: “Notas sobre mi desarrollo, 1978-2008. [Sobre cómo han ido pasando las cosas]” en *Juan Carlos Lázaro. Pintura y dibujo 2000-2008*, Casa de Cultura, Don Benito, 2009, p. 54.

<sup>19</sup> “La maestría, contrariamente, a un equívoco largamente difundido, no es la perfección formal, sino precisamente lo contrario, la conservación de la potencia en el acto, salvación de la imperfección de la forma perfecta” (Giorgio Agamben: *El fuego y el relato*, Ed. Sexto Piso, Madrid, 2016, p. 41).

<sup>20</sup> Cfr. Javier Cano: *La pintura como resonancia: Juan Carlos Lázaro*, Dirección General de Bibliotecas, Archivos y Patrimonio Cultural de la Junta de Extremadura, 2020, p. 42.

<sup>21</sup> “La obra -por ejemplo, *Las Meninas*- que resulta de la suspensión de la potencia, no representa sólo su objeto: presenta, junto a él, la potencia -el arte- con la que fue dibujado. Así, la gran poesía no dice sólo lo que dice, sino que dice también el hecho de lo que está diciendo, la potencia y la impotencia de decirlo. Y la pintura es la suspensión y la exposición de la potencia de la mirada, así como la poesía es la suspensión y la exposición de la lengua” (Giorgio Agamben: *El fuego y el relato*, Ed. Sexto Piso, Madrid, 2016, p. 44).

<sup>22</sup> Cfr. Luis Canelo: “Los sentidos del espíritu” en *Juan Carlos Lázaro*, Galería Birimbao, Sevilla, 2016.

<sup>23</sup> “A mí lo que más emocionante me resulta es tener el privilegio de asistir al nacimiento de los objetos, detenerlos en ese instante de devenir, de estar apareciendo, naciendo, haciéndose, sorprenderlos justo en ese instante de comenzar a ser, a la vez que yo mismo resulto fascinado por lo que va apareciendo ante mis ojos sorprendidos y encendidos de emoción. En esos instantes, me siento como creador de algo inexistente y resulto colmado de satisfacción. Es un instante mágico” (Juan Carlos Lázaro: “Notas sobre mi desarrollo, 1978-2008. [Sobre cómo han ido pasando las cosas]” en *Juan Carlos Lázaro. Pintura y dibujo 2000-2008*, Casa de Cultura, Don Benito, 2009, p. 55).

como si la pintura pudiera producir el *renacimiento de las cosas*. Todas las obras de Juan Carlos Lázaro son *imágenes-contacto*, huellas de la emoción que encarnan lo más difícil: la aparente sencillez de lo complejo. "Son más bien imágenes que imponen a la distancia óptica un síntoma cualquiera de adherencia, para que podamos sentir *tocar nuestro ver*. O que imponen el contacto físico el alejamiento -cortante e infrafino- de una distanciación organizada para que podamos sentir *ver nuestro tocar*"<sup>24</sup>.

Los cuadros *en neblina* de Lázaro son, valga la referencia benjaminiana, "auráticos", en ellos, como apunta lúcidamente Miguel Fernández-Cid, sentimos la cercanía-y-lejanía del misterio<sup>25</sup>. La estética de Juan Carlos Lázaro es, en todos los sentidos, un *fenómeno-indicial*<sup>26</sup> que lleva a la aparición de lo *diáfano*<sup>27</sup>. La pintura se sostiene y se piensa a

---

<sup>24</sup> Georges Didi-Huberman: *Fasmas. Ensayos sobre la aparición 1*, Ed. Shangrila, Santander, 2015, p. 37.

<sup>25</sup> "[Juan Carlos Lázaro] asume que lo esencial en la pintura es reflejar el misterio del que se nutre, que poco tiene que ver con la fidelidad que mantenga la imagen hacia la realidad" (Miguel Fernández-Cid: "Pintar mientras exista el deseo. La "secreta belleza" de la pintura" en *Juan Carlos Lázaro. Pintura y dibujo 2000-2008*, Casa de Cultura, Don Benito, 2009, p. 13).

<sup>26</sup> "Lo que identifica la obra última de Juan Carlos Lázaro [...] es esa idea apariencial de los cuerpos, el misterio que se esconde en los indicios" (Tomás Paredes: "Del murmullo a la claridad, Joyce al fondo" en *Juan Carlos Lázaro*, Galería Juan Gris, Madrid, 2010, pp. 2-3).

<sup>27</sup> "Ludovico Dolce resumía el problema [de lo diáfano como oposición entre color y colorido en el sentido aristotélico] de la siguiente manera: contra los pitagóricos que creían que el color se resume en pura cualidad luminosa, Aristóteles, de manera más pertinente, intentó dialectizar esta noción de colorido. Se le asigna a algo que llama en griego *to diaphenés*, y Dolce traduce en italiano: *la lucidezza*. Exigir la pintura más "lúcida" posible equivale pues, ya, a pensarla según su fondo de invisibilidad. El punto crucial de la hipótesis aristotélica -y que esté "caduca" con respecto a la física no supone mengua alguna: precisamente, es interesante hoy en el campo pictórico porque es pre-newtoniana, rechaza la distinción del color-pigmento y del color "natural", por ejemplo-, este punto crucial consiste en distinguir la *potencia* y el *acto* del color. "Cada uno de estos términos se emplea en dos sentidos: como actual y como potencial", escribe Aristóteles. "Diáfano" es el nombre del color en potencia. Es pura *dynamis*. "En los cuerpos transparentes en potencia se da la oscuridad". Lo diáfano sería así la condición, invisible como tal, de la aparición de lo visible. "Lo que recibe el color es lo incoloro, lo que recibe el sonido es lo insonoro". Sin embargo, ese "receptáculo" es pensado como una naturaleza mixta del aire y del agua: lo atmosférico y lo acuoso, los dos elementos que constituyen el ojo. Lo diáfano sería elevado por el acto de la potencia del fuego que es inmanente: su actualización es luz. El acontecimiento coloreado constituirá su determinación singular según los cuerpos, según que contengan más o menos fuego o tierra, elemento brillante o elemento oscuro. "La luz es como el color de lo transparente", pero el color como tal es lo

partir de un fondo de invisibilidad que es el punto mismo de indivisibilidad, generándose un territorio que, paradójicamente, trata de ser *superficie profunda*<sup>28</sup>.

Las obras de Lázaro nos sitúan en un vibrante estado de *expectación*, cuando casi no tenemos “nada”, en la pintura de Lázaro, con esa imponente contemplación de la blancura<sup>29</sup>. “Si la palabra silencio tiene sentido en pintura –escribe Juan Manuel Bonet–, especialmente lo tiene a la hora de referirse a la de Juan Carlos Lázaro”<sup>30</sup>. Y, valga la paradoja, en esa reducción misteriosa se impone una extraordinaria *elocuencia*, un modo de *decir algo distinto desde el silencio*<sup>31</sup>.

Sin duda, hay que reivindicar, frente a una estética tan madura e intensa, la palabra *voluptuosidad*, un placer de lo esencial, que es

---

diáfano (no la luz) actualizado en su paso por el cuerpo singular" (Georges Didi-Huberman: *Fasmas. Ensayos sobre la aparición*, Ed. Shangrila, Santander, 2015, pp. 108-109).

<sup>28</sup> "Pero ¿en qué consiste semejante invisibilidad (es prueba de fondo)? La cuestión se vincula en principio a la problemática de un *lugar* de la pintura. "Queda la cuestión contemporánea del verdadero lugar. De esa cuestión, desde hace un siglo, la pintura cierra, en diferentes momentos, de maneras diferentes, la ficción de su origen: que la pintura tendría un fondo y que ese fondo se llamará "superficie". Ese fondo en el que rebota todo lo que se le quiera arrojar, cuando la intención siempre ha sido reventarlo o al menos ver su envés, en la hipótesis (nos la permitimos) de que "será su verdadero lugar"" (C. Bonnefoi: "A propos de la destruction de l'entite de surface" en *Macule*, nº 3-4, 1978, p. 163).

<sup>29</sup> "Fueron los impresionistas los que comprendieron la irisación del blanco, logrando hacer con ello de la nieve una experiencia sensual, pero ahora Juan Carlos Lázaro nos enfrenta a algo más etéreo y atmosférico, como un neblinoso vapor de entre cuya bruma nos vienen unos lejanos ecos espectrales, unos remotos destellos que se resisten a desaparecer. Si éstos se esfumasen por completo, no habría más que la pura luz de la nada, una simple expectación, pero si el blanco sudario nos hace visajes, por tenues que sean, la germinación ha iniciado su curso, hay una energía solapada, hay combustión, hay vida. En este extremo, ya no importa tanto la ubicación espacio-temporal, el dónde estamos o si vamos o venimos: sólo la palpitación, que es la luz animada, una luz con trasfondo o detrás, una nada grávida" (Francisco Calvo Serraller: "El canto de la luz" en *Juan Carlos Lázaro*, Galería Luis Gurriarán, Madrid, 2007).

<sup>30</sup> Juan Manuel Bonet: "Juan Carlos Lázaro, en su apartada senda" en *Juan Carlos Lázaro. Recapitulación. Pintura y dibujo 1995-2019*, Sala José Saramago, Leganés, 2019, p. 3.

<sup>31</sup> "Esta aventura de ser pintor, pintor que ha tratado de hacer pintura, pintura que sola diga algo distinto en el lienzo, en silencio" (Juan Carlos Lázaro: "Recapitulación" en *Juan Carlos Lázaro. Recapitulación. Pintura y dibujo 1995-2019*, Sala José Saramago, Leganés, 2019, p. 16). Me referí a esa búsqueda de lo esencial en la obra de Juan Carlos Lázaro en un breve texto, vid. Fernando Castro Flórez: "Un purismo silencioso" en *Descubrir el arte*, nº 100, Junio, 2007.

inseparable del ideal de la *buena vida* (inscrito tanto en la tradición estoica cuanto en la concepción estricta del epicureísmo entendido, entre otras cosas, como un arte de la conversación). Diderot hablaba de la conmoción anímica que agita el gesto artístico, algo que no desconoce Juan Carlos Lázaro que ha sabido combinar, a lo largo de toda su obra, una suerte de estética de lo sublime contemporáneo, sin vestigios de nostalgia de la tradición, con una materialización de “la belleza libre”, en el sentido kantiano, esto es, con aquella *pulchritudo vaga* que lleva consigo directamente un sentimiento de impulso a la vida y, por tanto, puede unirse con el encanto y con una imaginación que juega. La imaginación, para los románticos, es la fuerza actuante y así todos los poderes y todas las fuerzas interiores deben deducirse de la imaginación creadora. “El arte del pintor –escribía Novalis- nació de manera tan independiente, tan *a priori* como el del músico. Sólo que el pintor emplea un lenguaje de signos infinitamente más difícil que el del músico. El pintor pinta verdaderamente con el ojo”. Ver es una operación extremadamente activa, una actividad plenamente imaginante. También Caspar David Friedrich animaba a realizar un tránsito desde el modo habitual de ver hasta una mirada interior<sup>32</sup>. Se trataba, en última instancia de recuperar la belleza entendida como una potencia maravillosa que late en el corazón del hombre<sup>33</sup>.

“Es pertinente –escribe Calvo Serraller- que Lázaro tomase como punto de partida el bodegón, donde lo orgánico se mineraliza en su vocación de eternidad, que es la de dar una mayor consistencia durable a lo perecedero”<sup>34</sup>. Sin duda, Juan Carlos Lázaro ha estudiado a fondo la

---

<sup>32</sup> “Cierra los ojos para ver tu cuadro, primero con los ojos espirituales. Saca luego a la luz lo que has visto en la oscuridad, de manera que los espectadores vayan de la mirada exterior a la mirada interior” (Caspar David Friedrich en *Auge un Landschaft*, Ed. Insel, Francfort, 1974, p. 32).

<sup>33</sup> En una carta de Tieck al pintor Runge se encuentra una magnífica descripción de esa búsqueda de la belleza para la que es necesario establecer una nueva relación sensorial: “Todo arte verdadero, cualquiera que sea, no es otra cosa que un arma dada a nuestro espíritu, una lente ofrecida a nuestros sentidos interiores, gracias a la cual tratamos de descubrir nuevas estrellas en el firmamento de nuestro corazón; la más secreta maravilla que hay en nosotros la que no podemos ni expresar, ni oír, ni sentir, este amor enteramente íntimo, busca con una ansiedad nostálgica y amorosa los signos mágicos y simbólicos del arte, los desplaza y los utiliza de una manera nueva” (Tieck citado en Max Milner: *La fantasmagoría*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1990, p. 28).

<sup>34</sup> Francisco Calvo Serraller: “Encarnación” en *Juan Carlos Lázaro*, Galería Estampa, Madrid, 2015, p. 3.

tradición del bodegón<sup>35</sup>. Tengamos presente que los cuadros de naturaleza muerta supusieron un desplazamiento del interés por la acción, puesto que propiamente en esas obras *no sucede nada*, a las cuestiones compositivas, aunque en un sustrato alegórico se manifieste un deseo de representar lo que propiamente escapa a toda expresión: la muerte misma<sup>36</sup>. Si lo inmóvil es el instante (el tiempo de la representación de la pintura), el caso ejemplar de esta paradoja será la *naturaleza muerta*, que arrastra el devenir hasta el punto cero, consiguiendo presentar el sentido inexorable del tiempo y la vanidad de los placeres mundanos; esto constituye una nueva paradoja: “Para representar el paso del tiempo (tiempo representado) es necesario bloquear el tiempo de la representación”<sup>37</sup>. Un espacio vacío vale ante todo por la ausencia de un contenido posible, mientras que la naturaleza muerta se define por la presencia y composición de objetos, como en el caso de las obras de Lázaro, que se envuelven a sí mismos o se transforman en su propio continente: “La naturaleza muerta es el tiempo, pues todo lo que cambia está en el tiempo, pero el tiempo mismo no cambia, no podría cambiar él mismo más que en otro tiempo, hasta el infinito”<sup>38</sup>. Ciertamente el tiempo es la reserva visual de lo que pasa en su exactitud o, en otros términos, el horizonte de los acontecimientos, un sucederse de los momentos que, en la naturaleza muerta, ha sido *detenido*. Debemos subrayar el vínculo entre el género de la naturaleza muerta y la *toma de conciencia artística*<sup>39</sup>. “Los bodegones han sido deliberadamente colocados antes de comenzar a

---

<sup>35</sup> “Como bodegonista, Juan Carlos Lázaro es devoto de unos cuantos predecesores: evidentemente Chardin (¡qué precioso el breve texto que le dedica en 2007!), y evidentemente Morandi. Ambos, el francés del siglo XVIII y el italiano del XX, encabezan una lista en la que tampoco faltan Avigdor Arikha, ni un puñado de españoles de la misma estirpe: el Luis Fernández más zurbaranesco, Xavier Valls, Carmen Laffon, Cristino de Vera, Juan José Aquerreta, Miguel Galano...” (Juan Manuel Bonet: “Juan Carlos Lázaro, en su apartada senda” en *Juan Carlos Lázaro. Recapitulación. Pintura y dibujo 1995-2019*, Sala José Saramago, Leganés, 2019, p. 4).

<sup>36</sup> Cfr. Carolyn Korsmeyer: *El sentido del gusto. Comida, estética y filosofía*, Ed. Paidós, Barcelona, 2022, pp. 222-223.

<sup>37</sup> Omar Calabrese: “Naturaleza muerta” en *Cómo se lee una obra de arte*, Ed. Cátedra, Madrid, 1993, p. 21.

<sup>38</sup> Gilles Deleuze: *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine*, vol. 2, Ed. Paidós, Barcelona, 1987, p. 31.

<sup>39</sup> “No por casualidad el interés por la naturaleza muerta coincide por regla general con los períodos en que la cuestión del estudio que realiza el arte sobre su propio lenguaje deviene un problema del que se tiene conciencia” (Iuri Lotman: “La naturaleza muerta en la perspectiva de la semiótica” en *Semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*, Ed. Cátedra, Madrid, 2000, p. 22).

pintarlos: han sido dispuestos, a modo de composiciones, sobre la mesa o la repisa. Y están compuestos por lo general de objetos que intrigan o conmueven al pintor”<sup>40</sup>.

Conviene tener presente que un objeto no es algo simple, ni algo que se conquiste si previamente no se ha perdido: “un objeto es siempre una reconquista. Sólo si recupera un lugar que primero ha deshabitado, el hombre puede alcanzar lo que impropriamente llaman su propia totalidad”<sup>41</sup>. Según Lacan, el término esencial, en lo que se refiere a la constitución del objeto, es la *privación*, una deriva de ese reconocimiento del Otro absoluto como sede de la palabra. La metáfora es la función que procede empleando el significante, no en su dimensión conectiva en la que se instala todo empleo metonímico, sino en su dimensión de sustitución. Con todo, la constitución del objeto no es metafórica sino metonímica, se produce allí donde la historia se detiene: el velo se manifiesta, la imagen es el indicador de un punto de represión. El objeto, en el despliegue imaginario de Juan Carlos Lázaro, tiene que ver con los *presentimientos*, con la potencia que tiene lo “insignificante”<sup>42</sup> de conmovernos.

“El pintor, en su soledad, sabe que lejos de ser capaz de controlar el cuadro desde fuera, tiene que habitarlo, dejar que éste lo cobije. Trabaja a tientas”<sup>43</sup>. Lo que toca la pintura o, mejor, aquello a lo que se aproxima es a la figuración de la *ausencia*<sup>44</sup>. Para Juan Carlos Lázaro lo decisivo es la *pintura* y no “lo representado”. Sus objetos son estrictamente pictóricos: “Por eso los alejo de su realidad inmediata, desnudándolos, para aclarar y alcanzar cada vez más mis propósitos: *decir, contar, con la propia pintura. Poner de relieve el hecho plástico, la pintura misma, sin interferencias, sin nada que distraiga ni entretenga la atención del espectador hacia otros contenidos que no sean los puramente pictóricos. Aquello que sólo se puede decir, contar, con la propia pintura, sola, desnuda, en silencio.* Morandi lo dejó dicho así: *Nada me es más ajeno que un arte que se ponga al servicio*

---

<sup>40</sup> John Berger: “¿Cómo aparecen las cosas?, o Carta abierta a Marisa” en *El Bodegón*, Ed. Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2000, p. 61.

<sup>41</sup> Jacques Lacan: “Ensayo de una lógica de caucho” en *El Seminario 4. La Relación de Objeto*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1994, p. 374.

<sup>42</sup> Juan Carlos Lázaro: “Paseo por la pintura, 1983-2003” en *Juan Carlos Lázaro. Paseo por la pintura, 1983-2003*, Institución Cultural El Brocense, Cáceres, 2004.

<sup>43</sup> John Berger: *El tamaño de una bolsa*, Ed. Taurus, Madrid, 2004, p. 37.

<sup>44</sup> “Lo que toca toda pintura verdadera es una ausencia, una ausencia de la que, de no ser por la pintura, no seríamos conscientes. Y eso sería lo que perderíamos. Lo que el pintor busca sin cesar es un lugar para recibir la ausencia. Si lo encuentra, lo dispone, lo ordena, y reza por que aparezca la cara de la ausencia” (John Berger: *El tamaño de una bolsa*, Ed. Taurus, Madrid, 2004, p. 38).

*de otro fin que no sea el inherente a la propia obra de arte... En esta situación me encuentro*"<sup>45</sup>.

Acaso no estamos sino entreviendo "lo que nos toca" (el *punctum* barthesiano), lo que impresiona y aquello *insignificante pero potente* que encarna el acto icónico<sup>46</sup>. Lucrecio designa lo que se puede llamar la fuerza física de las imágenes, la presión que ejercen sobre la retina para provocar reacciones. El mirar se convierte en una forma especial del tocar. Aquella irritación de la mirada que podía surgir cuando contemplamos las humedades de una pared<sup>47</sup> también se produce en las prodigiosas obras de Juan Carlos Lázaro, en esa pintura que me atrevo a calificar como

---

<sup>45</sup> Juan Carlos Lázaro: "Paseo por la pintura, 1983-2003" en *Juan Carlos Lázaro. Paseo por la pintura, 1983-2003*, Institución Cultural El Brocense, Cáceres, 2004.

<sup>46</sup> "Sin referirse a Leonardo, Roland Barthes señaló la plurifunción leonardiana del punto, el ser microscópico indeterminado y, por esta razón, ágil y vibrante, como lo decisivo para él de la fotografía: la capacidad del *punctum* de "impresionar", por un lado, estar vacío y, por otro, sin embargo, ser "corto, activo a la vez, agazapado como un animal salvaje antes de saltar". Detalles insignificantes en un primer momento, como, por ejemplo, la hebilla de un cinturón o unas uñas con una forma especial, pueden apoderarse del espectador "de modo fulminante" con una fuerza de la que no sabrá defenderse ni con el trabajo conceptual del *studium*. Naturalmente, el espectador sabe que los ojos de una persona fotografiada, que parecen mirarle, no están destinados a él; sin embargo, se produce este asalto. El concepto barthiano del punto, lleno de ideas leonardescas, está equipado como un compendio del acto icónico: obrando de manera latente a partir del potencial formal de la figura, acometiendo al espectador, bien de un modo fulminante, bien con una retroactividad temporal, y condicionando sus recuerdos a la larga, este "punto" actúa con la misma fuerza que había reconocido Rilke en los poros-ojos del torso arcaico. No sin razón finaliza Barthes su reflexión sobre el punto fotográfico con un aviso de haber ejecutado el mandamiento de Rilke: "Tenía que cambiar mi posición" (Horst Bredekamp: *Teoría del acto icónico*, Ed. Akal, Madrid, 2017, p. 188).

<sup>47</sup> "Conforme a su método de lanzar contra la pared una esponja empapada en diferentes colores para utilizar las manchas así surgidas como fuente de inspiración, Leonardo descubría en este tipo de figuras universos enteros de cabezas humanas, animales, batallas, rocas, mares, nubes y bosques. Bien es cierto que se mostraba escéptico respecto a la posibilidad de que de este modo se pudiese llegar en verdad a una pintura de paisajes; sin embargo, para su teoría de la imagen era una fuente de inspiración de gran valor, porque sus formas, en su carácter vago, borroso, se correspondían con las membranas luminosas que se desprenden de los objetos de las que habla Lucrecio" (Horst Bredekamp: *Teoría del acto icónico*, Ed. Akal, Madrid, 2017, p. 237).

auténticamente *fulgurante*<sup>48</sup>, “materia de cosas para la mirada”<sup>49</sup> que abre un territorio de ensoñación que es intensamente *material*.

Este artista no pretende, en ningún sentido, “distraer” y tampoco necesita narrar nada, lo que quiere es que la pintura resuene<sup>50</sup> sensorial y anímicamente, como si la obra estuviera latiendo o transmitiendo una música serena. No dejará de insistir en esa necesidad de que el arte produzca una resonancia espiritual<sup>51</sup>. Juan Carlos Lázaro, pintor del límite

---

<sup>48</sup> “Llamaré pues *fulgor* al acontecimiento de verdad que surge en el umbral de lo “oscuro” y de la “claridad”. Llamaré *fulgor* al advenimiento del “realismo impracticable” que constituye ese bajo relieve plegado de la tumba de Leyde. El fulgor no es ni la oscuridad ni la luz, sino lo improbable en su encuentro, de su umbral, el momento de su reversión conjunta, el *relámpago* de su inversión” (Georges Didi-Huberman: *Fasmas. Ensayos sobre la aparición*, Ed. Shangrila, Santander, 2015, p. 215).

<sup>49</sup> “Lacan insistió mucho sobre la “elisión de la mirada en estado de vigilia”: en estado de vigilia, la mirada se nos sustrae de manera perpetua, es puesta entre paréntesis. Si la pintura es materia de cosas para la mirada –y no solamente de cosas que hay que ver-, entonces hemos de reconocer una dificultad mayor, e incluso una aporía. Para mirar de verdad un cuadro, habría que poder mirarlo mientras dormimos... lo que, por supuesto, es imposible” (Georges Didi-Huberman: *Fasmas. Ensayos sobre la aparición*, Ed. Shangrila, Santander, 2015, p. 99).

<sup>50</sup> “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, alegóricos,... ajenos al hecho estrictamente pictórico. Lo que quiero es ampliar la resonancia de la propia pintura al máximo,... para transmitir sensaciones” (Juan Carlos Lázaro: texto para la exposición en la Galería Gurriarán, Madrid, 2001).

<sup>51</sup> “Lo que hace ser y existir a la pintura no son los objetos, sino los componentes plásticos, el color y la forma, entre otros elementos que son específicos de su lenguaje y que son los que constituyen la esencia y la sustancia de la pintura en sí misma, lo que la hace ser y existir, el efecto de las relaciones puramente plásticas con que se da forma a las imágenes. En la afectación (resonancia) que éstas procuren a nuestro espíritu” (Juan Carlos Lázaro: “Resumen biográfico y notas sobre pintura” en *Juan Carlos Lázaro. Paseo por la pintura, 1983-2003*, Institución Cultural El Brocense, Cáceres, 2004).

de la representación<sup>52</sup>, busca la *levedad*<sup>53</sup>, la revelación en la veladura, componiendo una estética de una “transparencia esencial”<sup>54</sup>, en la que también encuentro ternura y hasta timidez, como si la tarea del arte fuera, en un mundo obscuro, custodiar secretos anímicos.

Tenemos que ir más allá de las “verdades amargas”<sup>55</sup>. Acaso ante las obras lo que sentimos sea, paradójicamente, un deseo de guardar silencio y también de comenzar a escribir para acompañar con el pensamiento el lujo de lo visto. La pintura tiene la cualidad de lo que Jean Laplanche denominaba un “significante enigmático”, invitándonos a evitar el parloteo a base de fórmulas estereotipadas. “

---

<sup>52</sup> “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 pura” (F. Recio: *Juan Carlos Lázaro o la epifanía de lo visible*, Foro Psicoanalítico, Madrid, 2019).

<sup>53</sup> “Después de visitar esta exposición, he tenido la sensación de que aún tengo que afinar más, mucho más, para intentar acercarme a esa levedad, a esa ingravidez, a esa belleza significativa, que espero un día revelar” (Juan Carlos Lázaro: “Notas sobre mi desarrollo, 1978-2008. [Sobre cómo han ido pasando las cosas]” en *Juan Carlos Lázaro. Pintura y dibujo 2000-2008*, Casa de Cultura, Don Benito, 2009, p. 55). Recordemos que “levedad” fue la primera de las *Seis propuestas para el próximo milenio* de Italo Calvino.

<sup>54</sup> “Podríamos decir que [Juan Carlos Lázaro] 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, etc. Siempre buscando lo verdadero, lo permanente; manteniendo un compromiso ético ejemplar consigo mismo y con la veracidad del arte” (Luis Canelo: “Los sentidos del espíritu” en *Juan Carlos Lázaro*, Galería Birimbao, Sevilla, 2016).

<sup>55</sup> “Eso es lo que pasa con las “verdades amargas” con las que nos enfrenta el implacable mundo histórico y político que nos rodea. Por un lado, se desmoronan y caen en *desesperaciones* según una pendiente depresiva o melancólica que se observa en todas partes, hasta en las variantes cínicas y nihilistas características de la llamada cultura postmoderna. Por otro lado, se endurecen y se hiperbolizan en *doctrinas*, según un rasgo maníaco característico de las grandes doctrinas mesiánicas en las que se anuncia el reino de cualquier verdad superior... Las desesperaciones establecidas – me refiero a las desesperaciones que no se contentan con sufrir, sino que buscan el beneficio social consistente en *autorizarse* por sí mismas- no afirman nada, o, más bien, *afirman la nada* en la frustración completa y la acritud de la derrota, de la sumisión y de la renuncia” (Georges Didi-Huberman: *Desear desobedecer. Lo que nos levanta*, 1, Ed. Abada, Madrid, 2020, p. 101).

Los cuadros de Juan Carlos Lázaro (me) hacen disfrutar y también pensar en el *carpe diem*<sup>56</sup>. Julian Barnes señala que el arte es, tal vez, coger la vida y transformarla, mediante un proceso secreto y fascinante, en otra cosa: “algo relacionado con la vida, pero más potente, más intenso y, preferentemente, más extraño”<sup>57</sup>. En sus obras está presente, como advirtiera Cristino de Vera, el *esfumato*<sup>58</sup> y, analógicamente, parece que tuvieran deliciosos aromas, evocando un aire más puro. Sus obras, verdaderas epifanías, son sedimentos del deseo, formas, valga la ironía “kantiana”, a priori de la sensualidad<sup>59</sup> o, simplificando, hermosas epifanías gracias a las cuales, Juan Carlos Lázaro, literalmente, *dice lo que quiere*<sup>60</sup>.

---

<sup>56</sup> “La traducción [de *carpe diem*, una expresión que encontramos en una oda de Horacio] es más difícil de lo que parece: disfruta del momento, goza del presente... dicho así suena demasiado a esos lemas publicitarios que instan a correr mucho. La frase se popularizó en boca del protagonista de una película de éxito. *El club de los poetas muertos*, que la completaba con un: “¡Haced algo extraordinario de vuestras vidas!”, un énfasis más de Robin Williams que de Horacio. En latín, *carpe* es el imperativo de un verbo que alude en primera acepción a coger una fruta. Una, no una cosecha: la fruta madura de ese día –o el día mismo, *diem*, una fruta madura en sí mismo-. Sin prisas: mañana madurará otra y si estás ahí, podrás cogerla. No se trata de vivir intensamente el momento como si no hubiese mañana. Es probable que lo haya, pero frenesí por frenesí, hay que evitar sobre todo el frenesí de la previsión y no especular en el mercado de futuros. Horacio no era un extremista, no por acaso otra de sus odas famosas es una que elogia la *aurea mediocritas*; cómo iba a saber que con el tiempo su frase se volvería un lema radical en dos sentidos opuestos” (Óscar Calavia: *Basura. Ensayo sobre la civilización del desecho*, Ed. Pepitas de Calabaza, Logroño, 2020, pp. 74-75).

<sup>57</sup> Julian Barnes: *Con los ojos bien abiertos. Ensayos sobre arte*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2018, p. 13.

<sup>58</sup> Cristino de Vera: *Desde la luz. Cristino de Vera/ Juan Carlos Lázaro*, s.f., p. 32.

<sup>59</sup> “Es posible que el espacio sea, como lo quiso Kant, una idealidad trascendental: una “forma *a priori* de la sensibilidad”. Igualmente es posible que el espacio no sea sino una forma *a posteriori* de una sensualidad. En el ocaso de su vida, Freud apuntó esta hipótesis tan famosa como enigmática: “Puede que la espacialidad sea la proyección de la extensión del aparato psíquico. Ninguna otra deducción es posible. En lugar de las condiciones *a priori* del aparato psíquico según Kant, la psique es extensa, no sabe nada de ello”. Agreguemos una hipótesis a la hipótesis: que la psique sería fecunda en espacio, en volúmenes, en movimiento, por paradójicos que estos sean. Porque se forman con la sola potencia de un deseo o de un *ver*, que supone por lo general una distancia óptica y se vuelve de pronto una aproximación erótica y, por lo tanto, una *potencia de abrazo*” (Georges Didi-Huberman: *Vislumbres*, Ed. Shangrila, Santander, 2019, p. 305).

<sup>60</sup> “Al fin y al cabo, *siempre traté y sigo tratando de decir lo que quiero, expresándolo en cada obra mediante la forma y la manera que encuentro más adecuadas*” (Juan

Lázaro llega a entender su pintura como un espejo en el que no solamente se refleja, sino que *ahí es*<sup>61</sup>. Su demanda de plenitud contemplativa le lleva a revelar lo que le dicta su interior<sup>62</sup>. Si, como apunta, quiere dejar a la pintura *lo más sola y lo más en silencio que sea capaz*<sup>63</sup>, el espectador recibe el regalo de unas visiones esenciales, en las que la soledad promete compañía. Si tienen algo de sutiles *vanitas*<sup>64</sup>, en el fondo, transmiten una mágica viveza. En cada cuadro sentimos un latido, un eco, una reverberación<sup>65</sup>, gozamos con esa esa “secreta belleza” que Cristino de Vera encuentra en la pintura de Juan Carlos Lázaro<sup>66</sup>. Una misteriosa condensación del tiempo, una epifanía de algo esencial que *nos toca*, el acontecimiento de la *resurrección de la pintura*.

---

Carlos Lázaro: “Paseo por la pintura, 1983-2003” en *Juan Carlos Lázaro. Paseo por la pintura, 1983-2003*, Institución Cultural El Brocense, Cáceres, 2004).

<sup>61</sup> “Durante el año 2020 experimenté la maravillosa sensación de ver que los cuadros se convertían en espejos donde me veía reflejado. Es esta una sensación muy gratificante de sentir, la de identificarte plenamente con las imágenes que haces. Es encontrarte contigo mismo, reconocerte que en esos lienzos estás tú, que son tú” (Juan Carlos Lázaro: texto en *Juan Carlos Lázaro. Universo silente*, Museo Gustavo Maeztu, Estella-Lizarra, 2023). “Muchas veces la obra de un artista es un espejo de su modo de ser, de trabajar. Reflejo representado en su temática e incluso en la forma en la que es expresada, ofreciéndonos luego la obra acabada” (Fernando Martín Martín: “La emoción de sentir” en *Juan Carlos Lázaro*, Galería Luis Gurriarán, Madrid, 2024).

<sup>62</sup> “Sólo en revelar lo que me dicta mi interior es donde encuentro verdadero *sentido* a lo que hago, así como también *sorpresa, emoción, y satisfacción*; requisitos y razones que para mí *son* esenciales e imprescindibles” (Juan Carlos Lázaro: “Notas sobre mi desarrollo, 1978-2008. [Sobre cómo han ido pasando las cosas]” en *Juan Carlos Lázaro. Pintura y dibujo 2000-2008*, Casa de Cultura, Don Benito, 2009, p. 55).

<sup>63</sup> “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” (Juan Carlos Lázaro texto para la exposición en la Galería Luis Gurriarán, Madrid, 2001).

<sup>64</sup> Cfr. Arthur C. Danto: *El abuso de la belleza. La estética y el concepto de arte*, E. Paidós, Barcelona, 2005, p. 196.

<sup>65</sup> “[Juan Carlos Lázaro] utiliza el blanco para desvelar la soledad concreta de las cosas. La gran soledad que rodea cada objeto. Y en la que parece que late su eco, su reverberación. Algo que no está. Que no está ya. O no está todavía” (José María Parreño: “Pintura y atención” en *Juan Carlos Lázaro*, Galería Luis Gurriarán, Madrid, 2018).

<sup>66</sup> “Tiene tu trabajo los ingredientes alquímicos y espirituales que necesita un dibujo – un cuadro: silencio, paz, armonía, secreta belleza” (Cristino de Vera: carta a Juan Carlos Lázaro en *Desde la luz. Cristino de Vera/ Juan Carlos Lázaro*, s.f., p. 9)