EL SÍNTOMA DEL LABERINTO EN LA OBRA DE JAVIER FLORES

Objetivo del caminante, Condición de tránsito, Desplazamiento, ¿Quién avanza?, Desde tan lejos, Otros horizontes, Todo vanidad, San Quintin laberinto, De las tinieblas, Del eterno retorno, La huella, Finis vitae... Con estos títulos que las relacionan con el tránsito de la vida, con el "caminante sin camino", con el "vagabundeo absoluto" de los más puros místicos, ¿cómo no ver estas obras de Javier Flores no sólo como las etapas obligadas del recorrido de su exposición, sino también como si cada una de ellas fuera una experiencia plástica única para el espectador, análoga a la estación de los místicos en su camino de la fe, a la *Waqfa* del Islam cuya riqueza simbólica es indefinible y a la que nos acercamos sólo con "aproximaciones sucesivas que circunscriben sus contornos progresivamente"[1]. De ahí esa omnipresencia del laberinto en estas obras cuyo recorrido visual –y lúdico en el caso de las esculturas– asume el papel metafórico de nuestra limitación para conseguir la verdad absoluta. Nuestras torpezas de mortales nunca nos permiten elaborar un mapa claro del laberinto en el que, desde nuestro nacimiento, estamos metidos a ciegas y cuanto más avanzamos a base de titubeos y retrocesos, más se agujerea nuestra memoria. Por ello sus obras nos ofrecen casi siempre una representación parcial y muy desgastada de sus laberintos cuyo centro no es otro sino ese oscuro y último paso que conduce a la muerte. La idea que Javier Flores se hace del laberinto es contraria a la de la gnosis, una muy vieja

1. Maati Kābbal, prólogo a su traducción en Francés de la obra de Niffari *El libro de las estaciones*, Collection philosophie imaginaire, Editions de l'éclat, Sommières, 1989. Pág. IX.

doctrina de la sublimación que se oponía al mundo material, al cuerpo y a la carne. Para los gnósticos, la vida terrena era un engaño, una horrible prisión de la que sólo se podía escapar con el conocimiento de la identidad personal en el camino de las purificaciones. Por el contrario, los laberintos de Javier Flores se desmarcan por completo del camino de purificación de los alquimistas vinculado al laberinto medieval y en el centro del cual concluye el peregrinaje del ser sublimado.

A su vez esta omnipresencia se ve acentuada por el carácter tautológico que estos laberintos comparten con cualquier representación pictórica dedicada a la imitación de la realidad y que Ervin Panofsky puso en evidencia en su tesis relativa a lo eidético-metáforico: el artista no trata tanto de duplicar las imágenes de la realidad que se ofrecen a la percepción sensible (por ejemplo los laberintos de las catedrales de Chartres y de Amiens) sino más bien de "reduplicar el mundo sensible que, de todas formas, no es más que una imitación de las Ideas"[2]. Salta a la vista que los laberintos condicionan de manera especial el mundo sensible de Javier Flores y que desempeñan en su pintura un papel semiótico muy distinto al de cualquier otro icono presente en ella, hasta el punto que quizás podríamos relacionarlos con el "concepto del síntoma" elaborado por Freud, desde luego no por ser reveladores de una crisis psíquica, como en los casos citados por el padre del psicoanálisis, sino por lo llamativo de su protagonismo en el cuadro. Para Georges Didi Huberman[3], el "síntoma" de la pintura en el cuadro es

2. Erwin Panofsky, *Idea*, Collection Idées, Gallimard, París, 1985. Pág. 20.
3. Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, Collection "critique", Les Editions de minuit, París, 2001. *Le symptôme: le gisement de sens*, Pág. 306-318.

siempre un trozo de la superficie del lienzo (*le pan*, en francés, que significa por lo común una parte considerable de un vestido, de un abrigo, de una pared –o, como término propio de la caza, una especie de red utilizada para rodear un bosque– y que en español se traduce por paño, faldón, lienzo de pared). Por su vinculación con el vestido, la red y la pared, la palabra francesa *pan* implica nociones antitéticas que van desde lo local hasta lo global, desde unas pocas mallas hasta la totalidad de la red y, por tanto, desde el desgarro hasta la estructura.

Pero antes de apropiárselo en su pintura el laberinto es un signo vacío cuyo modo de activación se parece al de la palabra "yo" cuando cualquier sujeto se funde con ella en el momento de utilizarla. Como ella, el laberinto se encuentra en espera, en estado de concepto dentro del código de la representación hasta ser materializado por alguien con la acción de pintar. Esta acción también es un tránsito, una implicación física y mental del pintor en la que se encuentra implicado su "yo" de creador, un recorrido temporal y energético de una vivencia que el pintor debe elegir entre mil, dejándose llevar por los meandros de la intuición como si estuviera dentro de un laberinto cuyo centro es la conclusión del cuadro, el final de una aventura estética considerada como metáfora de la muerte del autor. Por tanto el laberinto resultante en el lienzo es no solamente el resultado de la figuración de una Idea nacida en el mundo sensible del artista, sino también el diagrama de su propia aparición en el lienzo entendida como materialización de la entrega física de aquel. La vida real del artista consigue fundirse temporalmente con la imagen destinada a representarla eternamente, a fosilizarla en lo más hondo del laberinto del tiempo. Pero con la desaparición progresiva de la primera en

la otra el resultado se vuelve cada vez más borroso, afectado ya por las incertidumbres de la memoria como si, para el espectador, el ejercicio de la mirada fuera volver sobre los pasos de una vivencia desconchada, llena de vacío y sin la ayuda de ningún hilo de Ariadna.

De ahí la estructura en forma de libros de muchas obras de Javier Flores, laberintos de páginas que se sepultan una tras otra sin solución de continuidad de su lectura. Son libros parecidos al que Umberto Eco compara con cierto tipo de laberintos cuya estructura se extiende como un rizoma, "un libro en el que tras cada lectura se altera el orden de las letras y se produce un texto nuevo"[4]. La pérdida de la referencia que garantizaba una eterna misma lectura se relaciona con la teoría de la deconstrucción que, en la lingüística moderna, denunció la legitimidad del pensamiento logocéntrico. Y si bien estos libros de Javier Flores están en su mayoría hechos sólo de formas y colores, también ofrecen la posibilidad de una deconstrucción permanente de su lectura como cualquier obra abierta. En estos libros, la pérdida del polo referente (el hilo de Ariadna) está íntimamente ligada a la naturaleza abstracta de sus imágenes, especialmente al constante proceso de deconstrucción pictórica relacionado con el automatismo en el que los borrados y las erosiones son más frutos del azar que de la voluntad del pintor. Pero no podemos interpretar estos efectos azarosos dirigidos contra la parte figurativa del cuadro como un ejemplo de subordinación del arte tradicional al espíritu de la modernidad puesto que la figuración de laberintos en estos cuadros es ya de por sí un tributo al espíritu moderno, pues,

4. Umberto Eco, prólogo del *Libro de los laberintos* escrito por Paolo Santarcangelli, Ediciones Siruela, Madrid, 1997. Pág. 16.

¿qué son los laberintos sino una estructura en forma de red? Su carácter estructurante que, como se vió antes, es el de todas las entidades que comparten una condición de "síntoma", se ve reafirmado espacialmente por su facultad de expanderse según la ley de las retículas. En este sentido el laberinto no es más que un "organon" elegido por su función plástica, sin más valor transcendental que los borrados y las erosiones.

A partir de estas consideraciones sobre la plástica todo sería muy sencillo en los cuadros de Javier Flores, pero las aportaciones teóricas de Rosalind E. Krauss al tema reticular lo complican todo, convirtiéndolos en cuadros aún más "laberínticos". Desde luego Krauss coincide con la mera función de "organon" de la retícula al servicio de la modernidad, pero en esta función algo se frustra quitándole nitidez y eficacia, es decir, no asume del todo las condiciones impuestas por la revolución estética del principio del siglo XX en su afán de que el arte se desprenda de sus componentes narrativos y logre una completa autonomía del espacio frente al discurso. Na hay nada más antinatural, antimimético y antirreal que la retícula, es cierto, pero ¿por qué –se pregunta Krauss– artistas que la utilizaron, como Mondrian y Malevich, nos "hablan del Ser, del Conocimiento o del Espíritu", cuando la retícula es pura expresión del materialismo? Para Krauss, la retícula es uno de los mejores ejemplos de la ambivalencia del artista que, al tener que elegir entre lo sagrado y lo secular, decidió tomar partido por ambos. Pero defender también lo sagrado en el siglo de la Ciencia resulta muy sospechoso. "El peculiar poder de la retícula, su pervivencia extraordinariamente prolongada en el especializado espacio del arte moderno, proviene de su capacidad para sobreponerse a esta vergüenza,

enmascarándola y revelándola al mismo tiempo. En el espacio cultural del arte moderno, la retícula no sólo actúa como emblema, sino también como mito. Como todos los mitos, no se enfrenta a la paradoja o contradicción disolviendo la paradoja o resolviendo la contradicción, sino envolviéndolas para que parezca (y sólo parezca) que han desaparecido. Conclusión de Rosalind E. Krauss: el poder mítico de la retícula reside en que nos hace creer que nos movemos en el ámbito del materialismo (o de la ciencia, o de la lógica), y al mismo tiempo nos permite dar rienda suelta a nuestra fe (o ilusión, o ficción)"[5].

¿Y qué mejor estructura reticular que la del laberinto para ilustrar esta ambivalencia entre lo secular y lo sagrado?, un mito de la más lejana antigüedad que se presta a desempeñar otra vez el papel de mito en nuestra modernidad, sobre todo cuando no se trata de una incorporación posterior, a modo de injerto, de lo racional a la fábula, ya que el componente objetivo del laberinto estuvo desde siempre en la base de la constitución del mito con su arquitecto Dédalo, el gran geómetra de la civilización minoica. ¡Y qué fácil resultó su utilización reticular puesto que a Javier Flores ni siquiera le fue necesario enmascarar, tras la geometría, el componente discursivo inherente a nuestro concepto del laberinto! Es más, con el laberinto la retícula invierte su proceso de enmascaramiento, acabando lo objetivo disimulado tras lo subjetivo, como ocurre con cualquier signo vacío animado de pronto por un sujeto. En este sentido, el paso del estado conceptual del laberinto a su materialización con la acción de pintar no es más que el

5. Rosalind E. Krauss, La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos, Alianza Forma, Madrid, 1996. Pág. 26.

equivalente de la conversión de la lengua (plástica) en discurso (plástico) con la apropiación de este signo vacío por parte del pintor: "Es en y por el lenguaje como el hombre se constituye en sujeto, escribe Benvéniste; porque en su realidad que es la del ser, el lenguaje sólo hace posible el concepto del ego"[6]. También la pintura es siempre la expresión de un sujeto pintando, de un yo que, como el sujeto que habla, se apropia del sentido del yo en el discurso plástico para designarse a sí mismo. Así la polisemia de la imagen del laberinto se expande como una retícula de conceptos, desde la realización del cuadro entendida como un laberinto de vivencias por parte del pintor hasta su función metafórica de tránsito de la vida y de tema de estas pinturas, elevándolas a un grado superior de la representación.

En los cuadros que no tratan de laberintos, como *De las tinieblas, Condición de tránsito, Anotaciones sobre un paisaje, Desplazamiento,* etc., el componente objetivo de la retícula hace mucho más que pervivir escondido ya que son composiciones marcadamente constructivistas. Javier Flores juega otra vez con la ambivalencia de una modernidad incapaz de olvidarse de que "la noción del hombre en estado natural ha sido un elemento esencial de la filosofía"[7], pues, en su mayoría, los mitos son los que nos ayudan a comprender el paso desde nuestros orígenes hasta la civilización. ¿Es posible que el jardín del Eden cobijase una casa? Con esta pregunta quiero introducir en estos comentarios una paradoja existente entre un estado paradisíaco "exterior" y la necesidad de un abrigo "interior".

6. Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Tel Gallimard, París 1982. Tomo 1, Pág. 259.
7. Joseph Rykwert, *La maison d'Adam au paradis*, Collection espacements, Les Editions du Seuil, Paris, 1981. Pág. 52.

Los cuadros de Javier Flores también reflejan algo de esta paradoja: lo paradisíaco, para un cuadro que haría de casa, sería su relación con el mito, con el discurso, con la vivencia de una historia capaz de exteriorizarse mediante la voz de la poesía, mientras que lo que abriga, lo "de dentro", sería la estructura constructivista del cuadro, el armazón inquebrantable que sostiene el peso de la racionalidad de nuestra modernidad. ¿Inquebrantable? No hasta saber de qué está hecho el centro del laberinto.

Villafranca, noviembre de 2001
MICHEL HUBERT LÉPICOUCHÉ