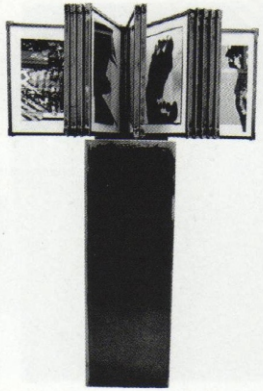
Jugando a buscar el centro nº 2
Acero oxicortado, chapa y bola de níquel.
102 x 35 cms. diámetro. 2002
Colección particular



Hombre y espacio. Cuaderno
Técnica mixta sobre papel. Hierro y cristal.
20 x 29 x 91 cms. 2003

Extraño fatalismo del sueño del laberinto: regresamos a veces al mismo punto, pero nunca volvemos sobre nuestros pasos.
G. Bachelard

A lo largo de muchas trayectorias artísticas se observa una obsesión por el tratamiento de unos cuantos temas que acaban siendo indispensables a la hora de definir la personalidad del autor: retratos compuestos y fantásticos de Arcimboldo, vistas de Venecia de Canaletto, desnudos femeninos de Boucher o de Fragonard, fiestas galantes de Watteau, estudios de caballos de Géricault, bodegones con objetos humildes de cristal y de cerámica de Morandi, paisajes metafísicos de Ortega Muñoz, andamios y engranajes de Léger, etc... En el caso de Javier Flores, su constante referencia a los laberintos en sus obras nos hace pensar que se trata también de una obsesión, al menos hasta ahora, y así me pareció necesario subrayarlo en el título de un texto anterior, vinculándola al concepto de «síntoma» freudiano: *El síntoma del laberinto en la obra de Javier Flores* (1). Lo menos que se puede decir es que este «síntoma» no ha dejado de agudizarse en sus obras posteriores, hasta el extremo de que ya no se limita a la representación esquematizada global o fragmentada de un laberinto visto desde el exterior, sino que con la presente instalación propone a sus espectadores la experiencia física de un recorrido dentro de un espacio laberíntico compuesto por estrechos pasillos que cambian de dirección formando entre sí fríos y recios ángulos rectos.

Jamás el tema del laberinto fue tratado por este artista desde el punto de vista de los alquimistas, es decir, como metáfora del camino de purificación que éstos tenían que seguir hasta convertirse en merecedores de la obtención de la piedra filosofal, la cual, a su vez, no era sino la metáfora de la pureza lograda al final de sus vidas. También para Javier Flores sus representaciones de laberintos sirven de metáfora al «laberíntico y extraviado curso de la vida» (2), pero nunca las mezcla con nociones de sublimación espiritualista. Al contrario, lo que expresa con su instalación es la condición muy poco alentadora del ser de Heidegger, metido sin saber por qué en un mundo que le es ajeno, del «ser ahí» cuya existencia (*Dasein*), como bien lo señala Bollnow, necesita del espacio para desplegarse en él: «La espacialidad es una definición esencial de la existencia humana. Este es el sentido de la frase de Heidegger: *el «sujeto» ontológicamente bien comprendido, el «ser ahí», es espacial*». Esto significa que, además de llenar con su cuerpo el espacio que ocupa, el hombre está siempre y necesariamente determinado en su vida por su actitud frente a un espacio que le rodea. El espacio se convierte entonces en forma general de la actividad vital humana y sólo existe en la medida en que el hombre es un ser espacial, es decir, que crea el espacio, que lo «despliega» a su alrededor (3).

Así, pues, se distinguen dos tipos de espacio que implican a su vez dos itinerarios distintos. El primero, de carácter matemático y que corresponde al despliegue en tres dimensiones de la instalación que estamos analizando, nos ofrece un itinerario físico y lineal, con cambios de dirección formando ángulos rectos. Opuesto a este primero, el espacio hodológico de Lewin «significa una modificación que, en el espacio vivido y vivenciado concretamente, resulta añadida mediante la diversa asequibilidad de los objetivos espaciales» (4). No cabe duda de que en el caso de la presente instalación esta modificación es de carácter artístico, con lo cual el espectador deja de percibir objetivamente el espacio matemático para sólo prestar atención a los valores metafóricos de los pasillos convertidos en representación de los tramos temporales de la vida humana: infancia, madurez y vejez. Si bien desde el punto de vista de los físicos el primer espacio no tiene límite sino el del universo, el segundo (también calificado de vivencial, según Bachelard) está hecho de discontinuidades. De ahí la fragmentación de la manera de distribuir los objetos instalados dentro de los pasillos, una organización que, como luego veremos, tiene mucho que ver con el montaje cinematográfico. El carácter hodológico del segundo espacio es lo que hace

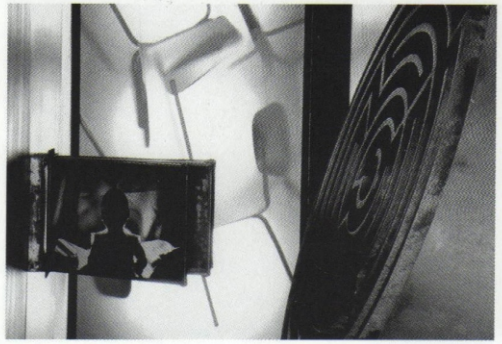
Laberinto de sens nº 3
Serie «la poética del espacio»
Homenaje a Gaston Bachelard
Mixta y encolado sobre papel.
65 x 50 cms. 1997
Colección institucional

que el espectador se pare, que fraccione su tránsito en función de la presencia de los objetos que va encontrando a medida que progresa y que corresponden a las distintas épocas de la vida humana cuestionada por Javier Flores a través de los recuerdos.

Quizás lo más opuesto a lo matemático sea la fantasía que, en nuestro caso, tiene su mejor modelo en la *Fantasía del caminante* en Do mayor de Franz Schubert (D. 770). En el diario del músico vienés puede leerse: «¡Oh fantasía, la joya más preciada de la humanidad, fuente inagotable en la que beben tanto los sabios como los artistas! ¡Oh, aunque sean pocos los que te reconozcan y adoren, quédate entre nosotros para protegernos contra el llamado racionalismo, ese horrible esqueleto de sangre y carne!». La sonoridad de la escala pianística, de los graves a los agudos, particularmente representativa del romanticismo, con sus lances de nostalgia tan bien utilizados por Schubert en su «recorrido» musical, y la variedad del ritmo así como los ricos matices armónicos y cromáticos hacen «ver» al caminante la somnolencia de una llanura soleada o la amenaza de una tormenta en un camino de montaña rodeado de precipicios. A pesar de que no hay arte más definido por las reglas matemáticas que la música, las *Fantasías* de Schubert nos muestran que también el arte es el que mejor consigue llevarnos por el camino del ensueño y de la poesía.

I- El espacio matemático.

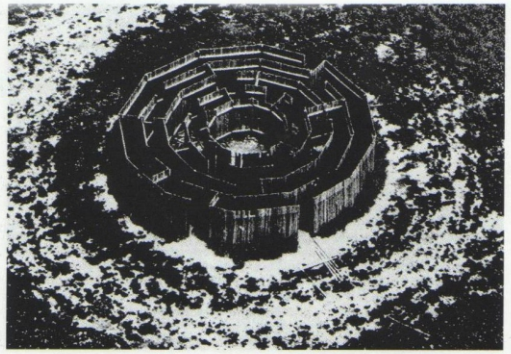
La primera constatación a la que nos lleva el estudio objetivo de esta instalación es que se trata de una obra de corte minimalista, fuertemente marcada por el



Detalle del tramo inicial de la instalación

yugo material y concreto del objeto: paredes metálicas lisas y desnudas, técnica del ensamblaje de las planchas de acero bien visible, con sus más de 250 tornillos y tuercas, para formar una estructura perfectamente definida. Pero enseguida nos percatamos de una contradicción: mientras que los minimalistas intentan siempre definir la estructura de sus obras para establecer una dialéctica con el espacio de la sala de exposición que las rodea, la instalación de Javier Flores no se presta a este tipo de relación; si se aprovecha de la superficie de su sala es para extenderse sin reproducir necesariamente con sus límites exteriores el perímetro de ésta (podría ser un laberinto circular o triangular montado en una sala cuadrada o rectangular, etc.), y si se sirve de sus paredes es para apoyarse a veces en ellas mediante unos brazos metálicos de sujeción. El espectador sólo puede conocerla desde dentro, una restricción que anula por completo el espacio exterior: da igual que se monte en un espacio abierto o cerrado, en un jardín o en cualquier sala de museo, la única sensación que nos proporciona es la de estar metidos dentro de una estructura laberíntica con paredes de hierro. Esta restricción tiene mucho que ver con la condición del hombre, incapaz de ver el resto del universo desde la tierra. El filósofo, recuerda Bachelard, con lo de dentro y lo de fuera concibe el ser y el no ser. Y añade citando a Jean Hippolite: «lo que se traduce en su oposición formal llega luego a ser alienación y *hostilidad* entre los dos» (5). Esta hostilidad no impide que se pueda considerar al «no ser» como si fuera las vidas «posibles» que hubiéramos podido tener, dando a entender así y según el símil del calcetín vuelto, que el exterior de esta instalación es el lugar de todas estas vidas que jamás fueron realizadas.

Pero esta instalación presenta otra contradicción que nos parece aún más llamativa: debido a su propia definición y a pesar de que cualquier laberinto se extiende en el espacio siguiendo un perfecto trazado (lo cual nos recuerda que el autor del primer laberinto, Dédalo, era arquitecto), una vez metidos en él jamás conseguimos tener una percepción objetiva de su conjunto, pues de lo contrario perdería toda su esencia. Tras de dos o tres tramos ya estamos perdidos y así ha



Alice Aycock, *laberinto*, 1972

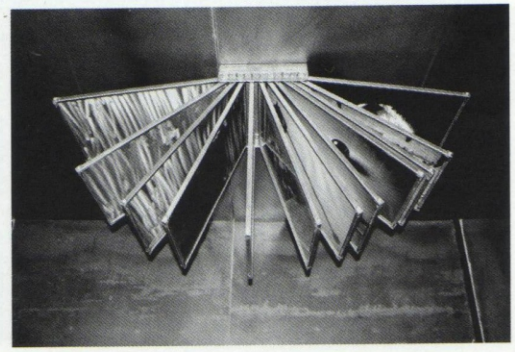
Richard Serra, *Arco inclinado*, 1981

de ser, ignorantes de nuestro destino y conscientes de que, como bien recalcó Mallarmé, jamás un golpe de dado abolirá el azar. Por ello debemos considerar el laberinto como el parangón de la dualidad espacial, entre lo objetivo y lo hodológico. De ahí también que las paredes metálicas de esta instalación nos resulten tan impersonales, tan igualmente descarnadas a lo largo de nuestro recorrido, ya que muy poco se puede anticipar de nuestro destino. Desde el primer paso sus pasillos nos aspiran como a un recién nacido lo hace la vida, condenados a caminar sin más objetivo que el de seguir caminando al ritmo del latir de nuestros corazones.

Tributario tanto del tiempo como del espacio, este movimiento que nos arrastra y que, como ocurre con la vida, resulta ser el motor de esta obra, también influye en la posibilidad de que la clasifiquemos igual obra abstracta como figurativa. Está claro que desde el punto de vista de su desarrollo laberíntico, el conjunto de esta instalación pertenece al género abstracto. A nadie se le ocurriría tachar de figurativo al laberinto de madera que montó Alice Aycock en New Kingston (Pennsylvania, 1972), o a ciertas obras de Richard Serra que se ofrecen a los pasos del espectador en forma de tramo ondulante. Para este último, «el tema abstracto sólo existe en función del tiempo. Cualquier tema anclado en el tiempo, aislado e inmutable, acaba por ser según él una imagen, y una imagen, por definición, nunca es abstracta – es siempre imagen de algo, una representación .../... Para él (Serra), la abstracción de un tema sólo se desvela totalmente cuando una experiencia crea una interdependencia entre el tiempo y el espacio» (6). Es cierto que para Javier Flores su instalación es la representación metafórica del tránsito de la vida en forma de recuerdos. Sin embargo, el tratamiento minimalista de sus pasillos nos los hace ver como obra abstracta, al menos mientras estamos caminando sin encontrar nada sino la desnudez de sus planchas de hierro. Sólo nos sentimos obligados a pararnos cuando nos topamos con algo ajeno a esta desnudez, y este algo, injertado en las planchas de hierro, ya sea material como un cajón o un cuaderno, o inmaterial como una sombra proyectada, es ciertamente una imagen. De ahí la tentación de asociar el espacio objetivo con el arte abstracto, mientras el poder de la imagen sería el que nos permitiría convertirlo en espacio hodológico.

II- El espacio hodológico.

Esta distinción entre lo geométrico y lo hodológico mediante la intromisión del poder de la imagen se ve muy bien reflejada por Bachelard cuando afirma que «la casa vivida no es una caja inerme y que el espacio habitado trasciende al espacio geométrico». Sigamos pues a Javier Flores a lo largo de su laberinto, como se debe seguir a los poetas citados por Bachelard hasta la extremidad de sus imágenes sin reducir jamás ese extremismo que es el impulso poético (7). Pero antes de ver con qué tipo de imágenes alimenta su espacio hodológico, quizás debamos preguntarnos de qué manera la transformación del espacio geométrico en aquel influye en las paredes de hierro de su laberinto. La primera constatación es que, además de guiar nuestros pasos, sirven de soporte al injerto de sus imágenes (da igual que sean objetos o sombras), como si fueran un lienzo o, mejor, ya que se trata de recuerdos, una cinta cinematográfica impregnada intermitentemente de luces y sombras del pasado y cuyo desarrollo cinético seguiría lo que fue el transcurrir de la vida, en varias etapas discontinuas, desde la infancia hasta la vejez. Así pues el trabajo de Javier Flores con sus imágenes no sería más que el ejercicio de un montaje ritmado por estas etapas separadas por la abstracción de sus paredes. Y es que, como en la casa de Bachelard, la continuidad del espacio geométrico se rompe paso a paso no solamente con lo vivido por los espectadores dentro de su laberinto de hierro, también se rompe con la incorporación de sus imágenes, destinadas a ser interpretadas por cada uno de ellos de manera diferente, al tratarse de recuerdos.

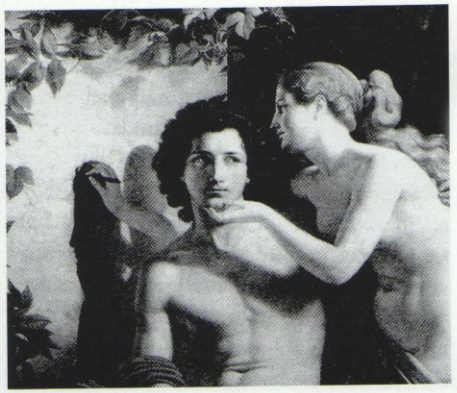


De la infancia o el paraiso perdido
Fotografía, hierro y cristal
50 x 30 x 24 cms. 2002
Detalle de la instalación

Jugando a buscar el centro
Acero oxicortado, chapa y bola de níquel.
50 x 62 cms. diámetro. 2002
Detalle de la instalación

Entonces, si desde esta perspectiva de objetos considerados como imágenes ninguno de ellos se presenta ante nosotros de manera neutra, ¿de qué forma actúan los de este montaje sobre nosotros? o, mejor, ¿cual es el tratamiento que han recibido para ser dotados de ese aura propia de cualquier obra de arte? Excepto la escultura de un mini-laberinto con la que el espectador se encuentra en la entrada del primer tramo y cuya función metafórica respecto a nuestra dependencia del azar es evidente, llama sobre todo nuestra atención el carácter de fugacidad, de vaguedad, de inconsistencia y de desuso de los demás, ya se trate del cuaderno de fotografías de juguetes antiguos como de los cajones vacíos o con fotografías de trozos de laberinto pegadas en su fondo, de las proyecciones de sombras o de las imágenes de video centradas únicamente en los pies de los espectadores que van caminando. La nostalgia que suscitan en nosotros, la añoranza, la desilusión, la tristeza son sentimientos que tienen mucho más que ver con el conocimiento intuitivo del mundo que con el manejo objetivo de los conceptos. Esto significa que el espectador metido dentro del laberinto de Javier Flores se encuentra confrontado a una serie de imposiciones ante las que tiene que reaccionar sobre todo de una manera intuitiva. Por otra parte la intuición es un valor intelectual que no suele provenir del exterior, sino que surge de lo más profundo del ser. Esta manera de entender el mundo sólo podemos adquirirla nosotros mismos, nadie nos la puede enseñar. Además de servir de metáfora al transcurrir de la vida a través de los recuerdos, al dar sistemáticamente la espalda al mundo que la rodea vemos que esta obra expresa muy bien esta noción de intimidad, y nos recuerda que la riqueza del ser se encuentra dentro de nosotros mismos y que es el equipaje que llevamos a lo largo del camino de la vida.

Si la edad de la madurez y la de la vejez, que corresponden la mayoría de las veces a más de las dos terceras partes de la vida de un hombre, ocupan en esta obra la misma longitud de tramos que la infancia, es porque el tiempo transcurre en nuestra juventud con mucha más lentitud. No sólo los recuerdos que guardamos de nuestro primer tramo de vida son los más felices, sino que también nos mantienen en la creencia de que aquellos años juveniles fueron muy largos, casi interminables. Por consiguiente, se comprende muy bien la decisión de Javier Flores de iniciar su montaje de recuerdos con un juego que consiste en conducir una bola dentro de su mini-laberinto, desde el centro hacia fuera o viceversa. Si bien para los mayores no es más que la representación metafórica del transcurrir de la vida determinado por el azar, en cambio lo que interesa al público infantil es sólo su función de diversión, de tal manera que es fácil suponer que son ellos los que se pararán más tiempo para jugar, dilatando su presencia en el primer tramo de forma que este tiempo estirado sirva de metáfora a la duración de la infancia en los recuerdos de los mayores. Ante los ojos de los niños la vida se presenta como un eterno juego, tan extensa que les es totalmente inabarcable. Schopenhauer nos dice que así sucede porque el joven «necesita mucho espacio para las ilimitadas esperanzas con las que ha poblado su vida». También nos recuerda que «en la infancia conocemos las cosas más por la parte del ver, esto es, de la representación, de la objetividad, y no por la del ser o de la voluntad». Y añade que «la existencia objetiva de todas las cosas, es decir, su existencia en la pura representación, es siempre agradable, mientras que su existencia subjetiva, la cual sólo consiste en querer, se ve intensamente mezclada con el dolor y el sufrimiento» (8). En la instalación vemos así como el ver de los niños, representado tanto por la escultura del mini-laberinto como por el cuaderno de fotografías de juguetes antiguos, se convierte de pronto en el ser de los mayores, con sus sombras proyectadas fugazmente sobre la pared fluorescente del tramo intermedio, sombras del «ser ahí» que así mismo pueden ser consideradas como metáforas de la frustración debida a la fugacidad de la vida o a un querer que no consigue alcanzar plenamente su objetivo. Y si hay muy poco que ver dentro de los cajones del último tramo, salvo unas fotografías de trozos de laberinto, es que sólo la nada de su contenido podía simbolizar en este montaje el eco metafórico y vacío del transcurrir de la vida cuando se recuerda.



Eduard Daege, *La invención de la pintura*, 1836. Detalle

Ciro Ferri, *Escuela de dibujo*, 1670. Dealle

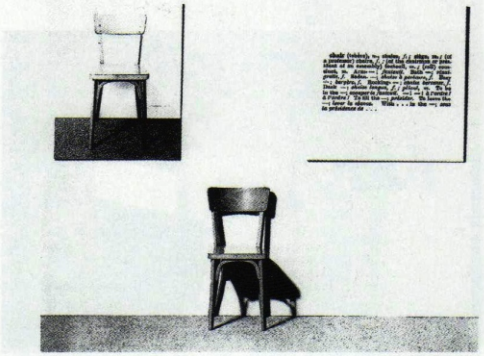
III- El reino de las sombras.

Hay muchos más enigmas en la sombra de un hombre que camina a pleno sol que en todas las religiones del pasado, presente y futuro.
G. De Chirico.

Ya dije que la sombra es lo que permite el paso del «ver» al «ser» en este montaje de imágenes, de lo juvenil a lo adulto, es decir, de una edad de indeterminación a otra de madurez que supone una definitiva afirmación de nuestra identidad, con la sombra sirviendo como metáfora para esta última. Pero muchas otras razones legitiman esta dedicación de un capítulo especial a las sombras presentes en el laberinto de Javier Flores, desde luego no por la alusión a la muerte implícita en su título, sino por el papel que desempeñó la sombra a lo largo de la historia del arte como, por ejemplo, en el mito griego del origen de la pintura según Plinio: antes de que su amante emprendiera un viaje que le iba a llevar muy lejos de ella, la hija del alfarero Butades fijó con líneas los contornos del perfil de su amado sobre una pared a la luz de una vela. Como lo advierte Victor I. Stoichita en la introducción de su ensayo *Breve Historia de la sombra*, «la pintura nace bajo el signo de una ausencia/presencia (ausencia del cuerpo/presencia de su proyección) (9) que, en el montaje de Javier Flores, cobra una dimensión muy distinta con el efecto efímero del flash disparándose sobre la pintura fluorescente. En primer lugar, la sombra retratada es la del espectador y, desde esta perspectiva, se asemeja a un autorretrato o, mejor, a la imagen narcisista reflejada por un espejo. En segundo lugar, el signo ausencia/presencia se invierte ya que ella sólo aparece fugazmente, es ella la que se marcha mientras que el espectador se queda viéndola desaparecer: no sólo es la fugacidad la que más caracteriza la vida de los hombres, también la vida de sus obras es efímera cuando se mide con el tiempo geológico o cósmico. De ahí que tanto la sombra proyectada del espectador, como la aparición de sus pies en el monitor de T.V., cuya fugacidad se debe a que la cámara sólo capta su imagen a la luz de un flash accionado a su paso delante de una célula fotoeléctrica, deban ser interpretadas como si fueran perfectos ejemplos de «vanitàs» modernas. En muchas alegorías dedicadas al nacimiento de la pintura (véase la representación de la *Idea* por Giovan Pietro Bellori, grabado de Charles Errard para *Le Vite* de Bellori, Roma, 1672; o el dibujo *La escuela de dibujo*, de Ciro Ferri, hacia 1665-1675) la inspiración que guía la mano del pintor trazando la sombra es de origen divino. Ahora el modelo de la belleza perfecta ya no está en el cielo sino en la tierra, en la vida misma, y el ángel que guiaba la mano del artista se ha convertido en esta instalación de Javier Flores en la impersonal y fría técnica que, por otra parte, a pesar de los muchos beneficios que nos proporciona, tampoco puede hacer nada para remediar la fugacidad de nuestra vida.

Pero quizás sea mediante la famosa frase de Nicolas Boileau: «Es una sombra en el cuadro lo que le da brillo» como se consigue sacar todo el sentido de las sombras en este montaje. Tal como lo subraya Victor I. Stoichita (10), la frase de Boileau abre el espacio de la obra de arte a lo inacabado. Esta frase se inspira en una aserción de San Agustín (*De Civitate Dei*, XI, XXIII, 71) según la cual «Al igual que un cuadro, que contiene el color negro, el mundo puede ser también bello a despecho de la existencia del pecado». Dice Stoichita: «En un primer nivel de lectura, la frase de Boileau equivale a la atribución de un valor de «brillo» a lo que en apariencia serían defectos. Boileau invierte la relación metafórica (codificada por la tradición) entre la luz y la oscuridad, proyectando sobre la sombra su posición absoluta, el brillo. Será el espectador, pues, quien proyecte la «sombra» necesaria al cuadro; sin ella la obra no tendría «brillo». Pero la figura-sombra de quien mira e instaura la imagen en el acto mismo de recepción reemplaza la figura originaria, cuyo sitio está vacante: la primera «sombra en el cuadro» es la de su artífice». Con el montaje de

Joseph Beuys, *Silla con grasa*, 1963

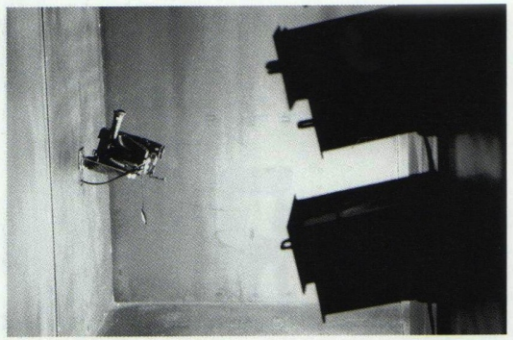


Joseph Kosuth, *Una y tres sillas*, 1965

Javier Flores se cierra, pues, el ciclo del elogio de las sombras abierto hace más de tres siglos con la reflexión de Boileau. Ya no hay primera sombra, la del artífice y, además, ya no hay cuadro, sino una *tabula rasa* que, de mármol en la representación de la *Idea* por Giovan Pietro Bellori, se ha convertido en vulgar plancha de hierro. El espectador es quien aporta el artífice, sin su tránsito por los pasillos del laberinto no hay sombra por mucho que esté listo para dispararse el mecanismo del flash preparado por el artista. Y en cuanto al ser considerado desde la perspectiva del ideal clásico (en la oposición de los Antiguos contra los Modernos, Nicolas Boileau pertenecía a los primeros), se ha transformado en este «ser ahí» tan representativo de nuestra desgarrada modernidad. El arte ya no es más que la sombra de lo que fue, se refugia en valores tecnológicos (véase la fotografía y el video) que llenan con apariencia magistral la vacuidad del ser mientras la vida no encuentra más sentido que en el consumismo.

Pero si el resultado de la obra es únicamente tributario del paso circunstancial e imprevisible del espectador ante la célula fotoeléctrica que hace que se dispare el flash, esto significa que es obra tanto de la técnica como del azar, con lo cual la sombra proyectada entra de lleno en el registro del arte «encontrado» a lo Duchamp. Esta proclamada pertenencia del trabajo de Javier Flores al arte del concepto se ve a su vez reforzada por la incorporación de un montón de sillas en su montaje. Debo recordar aquí que siempre que se habla de sillas en el arte contemporáneo, las referencias absolutas en la materia nos las dan los «dos Joseph», Beuys y Kosuth; el primero con dos obras que asocian una silla de madera de cocina con una masa de grasa animal colocada bien en el respaldo: *Silla con grasa* (*Stuhl mit Fett* – 1963), *o* bien en el asiento: *Silla con grasa I* (*Fettstuhl I* – 1964-1985); el segundo con la obra *Una y tres sillas* (*One and three chairs* - 1965) compuesta por una silla también de madera y dos fotos en blanco y negro colocadas a la izquierda y a la derecha de ella, una de esta misma silla a tamaño natural, la otra de una ampliación de la definición de la palabra «silla» tomada de un diccionario. Respecto a Beuys, sólo nos interesa aquí la *Silla con grasa* por ser una obra relacionada sobre todo con el caos. Como, por otra parte, la silla es un símbolo ejemplar de lo humano, se ve perfectamente que el montón de sillas de Javier Flores pretende extender esta noción de caos expresada por Beuys al conjunto de la sociedad. Pero siempre que algo va mal en la sociedad es más fácil culpar a los demás, sobre todo esta desilusión suele acentuarse con la vejez ya que, como es natural, cualquier hombre juzga a los demás desde sí mismo: «ya sea por el lado de la cabeza o por el del corazón –a veces incluso por los dos-, los demás quedan muy por detrás de él y de que nunca podrán colocarse a su altura» (11).

En cuanto a la referencia sacada de Kosuth, después de *Una y tres sillas* resulta muy difícil hoy en día incorporar sillas en el arte insistiendo más en la materialidad que en las ideas que tiene que manejar el artista para realizar su obra (12). Esta restricción resulta ser un ejemplo modélico de la creación contemporánea debido también al gran valor simbólico de la silla. Si en Kosuth su presencia como objeto concreto sólo era posible una vez mediatizada mediante su asociación con la definición del diccionario, en la obra de Javier Flores ya no hay mediación que valga y, como objeto, ha sido expulsada del repertorio iconográfico para ser representada sólo bajo forma de un espectro a contraluz: de ahí que el montón de sillas esté ubicado fuera del recinto, detrás de un cristal opaco que apenas permite discernir su silueta. Situado justo antes de que el espectador se enfrente con la *terribilitá* de la vejez en el último tramo, la imagen difuminada del montón de sillas evoca ese momento en el que el hombre necesita «descansar» antes de que en la tarde de su vida empiece a oscurecer. Es hora de balance, de enfrentarse con los objetivos que de joven se había trazado y que poco supo cumplir. Schopenhauer dice que «los primeros cuarenta años de nuestra vida proporcionan el texto, y los treinta siguientes, el comentario, las notas a pie de página que nos aclaran con precisión el verdadero significado del texto junto a la moral y todas las sutilidades que de él se desprenden» (13). Tal vez su visión negativa de lo que ha sido su vida



Vista parcial del tramo final de la instalación

Vanitas
Fotograma retroiluminado
51 x 61 cms.
Detalle de la instalación

no se deba sólo a su falta de realización, puede que incluso haya sido un auténtico caos, un montón de contrasentidos tan injustificables como el mal uso de unas sillas cuando se encuentran amontonadas alocadamente.

En otro lugar el autor del *Mundo como voluntad y representación* compara la vida con «una tela bordada en la que todos, en la primera parte de sus vidas, pudieran admirar el haz y, en la segunda, el envés; el último no es tan bello, pero resulta mucho más instructivo, ya que permite conocer el enlace de los hilos» (14). Pero el tiempo no para de desgastar todo e incluso los secretos de «fabricación» acaban por perderse con la trama medio deshilvanada. Al final sólo nos quedan una maraña de hilos sueltos y tan descoloridos como nuestros recuerdos, celosamente guardados en cajones con temor a las polillas. Estos desechos de los recuerdos que se guardan aún como un precioso tesoro no son más que la antesala de la desintegración del ser y los precursores del viento que algún día estará soplando dentro de su calavera hueca, tal como nos lo subrayan las cajas de luz del final del montaje que hacen de ataúdes para fotografías de fragmentos de esqueletos. En contra de Bachelard, cuyas reflexiones no pueden asociarse con los cajones, arcones y armarios cuando están vacíos, por temor a contradecir el espíritu poético que siempre lo anima, y a pesar de que los cajones instalados por Javier Flores estén a la disposición de la curiosidad de su público, con tiradores y sin llaves echadas, nada hay que buscar dentro de los suyos, salvo algunas fotografías de laberinto pegadas en su fondo. Su función metafórica no procede de lo que podrían aún contener después de toda una existencia, sino de que son puros espejismos de lo que fue la vida. La única interpretación «Bachelardiana» a la que se prestan estas fotografías de laberinto pegadas en su fondo consistiría en hacerlas ver como si fueran el último eslabón de la cadena tautológica de este montaje de recuerdos, fragmentos de laberintos en forma de recuerdos que a su vez contienen fragmentos de laberintos en forma de recuerdos que a su vez... Esta multiplicación de los laberintos contenidos uno dentro del otro sin más limitación que el poder de nuestra imaginación da lugar a la formación de un metalaberinto según el ejemplo de la tierra para Bachelard: «la tierra devorada camina dentro del gusano de tierra al mismo tiempo que el gusano camina dentro de la tierra» (15), lo cual deriva aquí en el laberinto tragador de recuerdos y ellos mismos en tragadores de laberintos. El laberinto no sólo sirve como metáfora para expresar los meandros de la memoria, también es la condición del movimiento efectuado por ésta o, mejor, es el soporte de nuestra consideración «de la materia trabajada por el movimiento» que, en este caso, es materia hecha de recuerdos (16). Como símbolo cumple tanto desde el punto de vista de la forma como del de la fuerza, ya que su imagen hunde sus raices en lo más hondo de la psicología humana. A pesar de la censura que ejerce nuestra memoria para filtrar únicamente recuerdos agradables, nuestra libido siempre engendrará monstruos dentro de nuestro subconsciente, tan terribles como el Minotauro vencido por Teseo. Quizás los tramos del laberinto de Javier Flores que quedan libres de imagen se correspondan precisamente con este ejercicio de la censura, con hechos que no queremos o no debemos recordar pero cuya ausencia resulta tan significativa como los que perviven en la memoria. Y entre estos últimos seguro que se esconde un «rosebud» igual de entrañable para este artista como la bola de cristal para Charles Foster Kane: ¿y si, hablando de la bola de Kane, ésta fuera la de acero de su mini-laberinto donde el azar es el que decide cuando tendrá que caer al suelo porque nuestra suerte ya esta echada desde el principio?

París, marzo de 2003,
Michel Hubert Lépicouché.