

LA PINTURA EN SU LABERINTO

Como ya dijera Jacques Lacan: *Es más placentero dar vueltas alrededor del objeto de deseo que lanzarnos directamente a él.* Y algo de esto pasa cuando nos enfrentamos a este conjunto de obras reunidas bajo el epígrafe *Laberinto ocular*, a esa sucesión de planos intercalados de celosías y garabatos solidificados, a esa especie de cuadros en donde el factor material se erige como una parte sustancial de la experiencia visual. Pinturas-objeto que, en el caso de esta serie, (se) conforman (en) el espacio tridimensional superponiendo tres niveles fundamentales, tres escalones o dispositivos gráficos: **la estructura, la ligadura y la abertura.**



Herida vegetal, 2010.

Acrílico sobre madera, DM, lienzo y pvc, 300 x 200 cm.

La **estructura** se hace notar a través de una geometría básica un tanto des-quiciada, es decir, a través de una delimitación espacial que hace las funciones de habitáculo transparente o prisma replegado que soporta el aplastamiento del dibujo en el espacio tridimensional. En el centro de estos laberintos se abre una ventana o pupila que parece incapaz de proyectar la inmensidad de lo que está enfrente [según la concepción albertiana, *la historia* (en este caso la memoria del proceso), el mundo (en este caso el mapa de un itinerario gráfico en expansión)], un cuadro dentro del cuadro que opera como una especie de umbral ciego que solo puede atender a la mirada solícita, como una especie de brocal de un pozo que nos empuja al abismo de una

mirada fetichizada, incapaz, tal vez, de ver más allá de su propio fondo del ojo. Resulta pues, que en esta estructura que enmarca la cavidad central se aferra la génesis de los recorridos y los desplazamientos del inconsciente orgánico, eso sí, fijando unos límites a la expansividad, eso sí, introduciendo una salida al laberinto conceptual. Y todo ello se hace posible al desnudar el bastidor y expoliarlo de la vestimenta blanca del lienzo, al despojarlo del tejido opaco donde hubiera cabido pintar de un modo más tradicional.

Hurtado el lugar que hace posible la pintura queda el vacío en donde nada se puede amarrar o ligar, queda el espacio hueco, el muro. En el caso de esta serie, el dibujo enmarañado es un elemento que desempeña la función conectiva de aproximar los planos apilados, como si de las caras de un cuerpo prismático aplastado se tratara.

Enredada entre la estructura y la pintura central, a modo de amalgama, en esta serie de *laberintos oculares* irrumpe la **ligadura**. Irrumpe el itinerario caprichoso del trazo que queda plasmado en esas ataduras condensadas, en esas retículas que, o bien se desenvuelven, o bien se concentran. El dibujo engrandecido inunda el espacio materializándose en espesos cordones derivados de una gestualidad sobreexcitada, una gestualidad que se va dictando azarosamente, que se va anudando caprichosamente. Estos enlaces gráficos son los indicios de la turbación de lo continuo que persigue representar como dibujo el flujo de lo ininterrumpido, un flujo que confirma, en definitiva, lo irremediable: el *quiasmo* de la des-aparición del cuerpo en proceso de floración y enterramiento, la dispersión del cuerpo y el desvanecimiento de la mirada en movimiento.

Y en el centro, la **abertura**, la herida en el cuerpo o, como bien pudiera parecer en este caso, la herida ocular en el cristal de la mirada humedecida. Una herida que es un lacerar la materia pictórica para luego acariciar el lienzo y dejar unas marcas aspirantes a conformar la figura de una abertura, de una especulación, de una *performatividad* que busca dejar una huella en el mundo: el gesto atávico que libera un espacio central, un agujero, el gesto orbital que se naturaliza como práctica “recurrente” de la pintura.

Estas pinturas de aberturas o eclosiones nos remiten a la lábil esfericidad de la mirada (al ocularcentrismo) que encuentra en la concavidad globular el refrendo de la mirada que se sabe observada, la revelación de que la seducción —clara demostración de que los extremos opuestos siempre se tocan— es la epifanía de la mirada correspondida y de que la unión con el

otro, el entrelazamiento de los cuerpos, es una especie de efecto secundario del flechazo ocular. No hay pintura sin gesto incendiario. El anidamiento que aquí se pinta, la permeabilidad celular-ocular, nos conduce al alumbramiento de un vacío crepuscular, a los entresijos del cuerpo y las médulas del alma de un sujeto que, sabiéndose observado, tiende a disolverse o extraviarse. Esta herida de la pintura, que es como una grieta en el pensamiento o una turgencia en la mirada, alude, en definitiva, a esa experiencia de la percepción que, convertida en el anzuelo de la relación pintor-espectador, aspira a ser preservada.

danielverbis - 2019