

“ (...) ahí fuera no hay más verdad que la que existe en el mundo que he creado para ti”¹

Consideraciones sobre las pinturas de SANTOS JAVIER

En los últimos veinte años las nuevas tecnologías han evolucionado a un ritmo vertiginoso y, hoy en día, las posibilidades de manipulación de la imagen son prácticamente infinitas. Hacia donde nos va a llevar la técnica digital y todas sus hibridaciones con otros medios tradicionales como la pintura, la fotografía o la imagen en movimiento es algo que difícilmente podemos calibrar, lo que sí parece evidente es que ello va a afectar –está afectando– de un modo contundente tanto a las estrategias de creación como al estatuto de recepción y circulación de las imágenes, arribando a un territorio en el cual los límites entre lo pictórico, lo fotográfico y lo digital estrechan sus límites hasta hacerlos completamente borrosos.

Habría que dar la razón, en consecuencia, a quienes señalan que las artes visuales se han convertido en el lugar común de una “pictorialidad difusa” en la que ya nada es exactamente fotografía, ni exactamente pintura, ni exactamente vídeo, sino simplemente: “imagen”, y es de hecho ese valor polisémico y deconstructivo de las imágenes el que ha servido en los últimos años para la reformulación de las técnicas, los soportes y los géneros pictóricos tradicionales, así como para sedimentar las distintas estrategias de hibridación características de la posmodernidad. El trabajo de llevado a cabo en los últimos cinco años por Santos Javier es, sin lugar a dudas, un ejemplo significativo de esta situación.

Como ha señalado, Gijs van Tuyl en el prólogo del catálogo de la exposición *Painting Pictures. Painting and Media in the Digital Age*², celebrada en el Kunstmuseum de Wolfsburg en Junio de 2003, hubo un tiempo en el cual las imágenes pintadas eran contempladas como ventanas en la pantalla de la cámara oscura, como reflejos del mundo a modo de espejo, pero la idea de imagen como espejo quedó hecha añicos durante el movimiento moderno y para algunos terminó llevando a la pintura a un callejón sin salida, del que paradójicamente parece estar saliendo con la llegada de la era digital. En este nuevo contexto, donde con desinhibición se recupera el espacio para la –denostada por algunos– seducción visual y los contenidos intrínsecamente formales, el arte se aparta también con gusto de la didáctica de lo

¹ El Show de Truman. Paramount Pictures, 1998.

² VV.AA. *Painting Pictures. Painting and Media in the Digital Age*. Kerber Verlag, Belefeld 2003.

Catálogo Colectivo 4 “ (...) ahí fuera no hay más verdad que la que existe en el mundo que he creado para ti”¹

“políticamente correcto”, operando con inédita complejidad. Como consecuencia de todo ello, se produce un alejamiento tanto de la anterior teleología greenbergiana (unidad, planitud, identidad con los propios medios y naturaleza disciplinar, pureza, finish...), como del a priori experimental que imprimía una marca de obsolescencia a toda cristalización del sentido ya producida en la realidad.

Con el progresivo asentamiento de la imagen digital se consumaría el tan anunciado fin de la historia del arte y nos situaríamos ante el advenimiento de una nueva era: que propongo que denominemos la de la “circulación promiscua de la imagen” ante la cual difícilmente podrán sustraerse soportes tradicionales como la fotografía o la pintura y en la cual opera sin complejos este joven artista leonés. Dicho de otro modo, en la actualidad la pintura tendría menos que ver con la “historia de la pintura” que con la “historia de los medios”. Tras la pintura posmoderna, que, como ha señalado Knut Ebelling, era “pintura entre y por encima de la pintura”, la actual es “pintura entre los medios”, es decir encuentra su energía en la interacción dialéctica con otros medios y soportes.

El siglo XXI está obligando a los pintores a situarse en los márgenes de la tradición para dar el salto al resbaladizo territorio de la interfaz hipertecnológica y massmediática. Las imágenes digitales, tanto si han sido creadas ex - nihilo con un programa de ordenador, como si se trata de fotografías preexistentes escaneadas, modificadas y reinsertadas en el “cuadro” en una estética que va más allá del “collage postmoderno”³ reencarnan la capacidad de librarse del abrazo de la historia. Los impulsos electrónicamente transmitidos que los ordenadores leen en los escaners y CDs y envían a las impresoras láser ya no guardan una relación intrínseca con las fuentes del mundo real, al menos no más que cualquier imagen extravagantemente imaginativa fabricada mediante un software informático avanzado para un juego de ordenador. El pincel ha sido sustituido por un píxel capaz de colocar una forma aquí y una figura allá, de potenciar una determinada iluminación o cromatismo acorde con el sentido de la escena que se pretende representar, para a continuación poder alterarlos de modo radical... De hecho, el trabajo de Santos Javier pone ante nosotros otra gran paradoja: los ordenadores de última generación pueden llegar a redefinir ciertos mecanismos de la pintura tradicional -el pincel ha sido sustituido por el píxel como ya se ha dicho-. Existen programas de ordenador como Photoshop, que permiten procesos de posproducción de la imagen eminentemente pictorialistas, pues Photoshop se basa en un sistema de capas y canales comparable a la técnica pictórica de veladuras. Como ha señalado Victor del

³ Me refiero a la definición de Arthur C. Danto: *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Ed Paidós, Barcelona, 1999, p, 28.

“El paradigma de lo contemporáneo es el collage, tal y como fue definido por Max Ernst, pero con una diferencia; Ernst dijo que el collage es “el encuentro de dos realidades distantes en un plano ajeno a ambas”. La diferencia es que ya no hay un plano diferente para distinguir realidades artísticas, ni esas realidades son tan dispares entre sí (...).”

Catálogo Colectivo 4 “ (...) ahí fuera no hay más verdad que la que existe en el mundo que he creado para ti”¹

Río⁴ ambos dispositivos permiten tratar la imagen diferencialmente en todos sus niveles, además de añadir elementos ajenos a la foto original o quitar de su fondo otros presentes en ella, así como fusiones y transparencias entre las distintas capas y efectos de difuminación y saturación. Por su parte, el sistema de canales aporta la posibilidad de tratar por separado los diversos componentes del color que intervienen según el modo en que se edita la imagen...

En un mismo orden de cosas, con las creaciones digitales, el impacto de una imagen ya no depende de la habilidad del fotógrafo para capturar la luz ambiental en composiciones que resulten apropiadas para sus propósitos, por el contrario, su impacto deriva de su capacidad para comprometer activamente a quienes las contemplamos, movilizándolo por completo nuestras emociones y nuestro intelecto en un intento lleno de ansiedad por comprender lo que quieren comunicarnos. En este ejercicio se revela aquello que Paul Virilio⁵ denominó: “las diferentes logísticas de la mirada”, hasta llegar a una suerte de “paradoja digital”, en la que artistas como Santos Javier nunca renuncian al lujo cromático ni a esa “perspectiva del placer” que tanto caracterizó a la pintura de décadas pasadas. Explotando las similitudes epistemológicas entre la pintura que sigue un proceso frío, de no intervención, y el software más “caliente” disponible para el público, artistas como Santos Javier demuestran que las innovaciones tecnológicas no impiden en modo alguno el incremento de la subjetividad.

Las últimas obras de Santos Javier son un ejemplo significativo de estos procesos de aceleración, reelaboración y alteración de las imágenes, hasta el punto de llegar a un estadio paradójico en el seno del cual la vieja pintura ilusionista, y la fotografía vuelven a “tocarse virtualmente”, y ello es debido a que la mayoría de las obras de arte digital se siguen creando y exhibiendo en soportes bidimensionales, que en poco se alejan del concepto tradicional de cuadro. La presencia del ordenador como herramienta de trabajo está siendo fuente de re-descubrimientos, tanto en forma de efectos plásticos y motivos decorativos –que en artistas como el que nos ocupa tienden al pop y a la saturación sicodélica- como a ciertos aspectos de la composición pictórica tradicional entre los que destaca la redefinición de conceptos como la perspectiva, -algo que se hace especialmente evidente en los violentísimos contrapicados que este artista aplica a sus imágenes- o la redefinición de géneros tradicionales de la pintura como la naturaleza, muerta, el paisaje o la arquitectura, que en las últimas series de Santos Javier se funden en un género único que funciona como dispositivo de reflexión en torno a la seducción visual y la uniformidad globalizadora de las ciudades contemporáneas

⁴ Victor del Río. “El efecto Photoshop”, *Lápiz* nº 169/70, 2001. Sobre este particular también me parecen muy interesantes los textos de José Luis Brea. “Transformaciones contemporánea de la imagen-movimiento: postfotografía, postcinema, postmedia” *Acción Paralela*, 5, 2000 y J.Gómez Isla, “Derivaciones tecnológicas en la plástica contemporánea. *Lápiz*, 169/70, 2001.

⁵ Paul Virilio: *La máquina de la visión*. Ed. Cátedra, Madrid, 1989, p. 82.

Catálogo Colectivo 4 “ (...) ahí fuera no hay más verdad que la que existe en el mundo que he creado para ti”¹

En el contexto en que opera Santos Javier, la “pintura digital” sería casi por definición, una “máquina de representación neobarroca⁶” que establece un paradójico diálogo con dos de los recursos técnicos más utilizados por la pintura ilusionista de los siglos XVII y XVIII: el trompe l’oeil y la anamorfosis, es decir: la mentira, el engaño, la falsa evidencia y su correlato ambiguo, la figura del desmentido. Algo que en las “pinturas” de Santos Javier se hace especialmente evidente cuando el espectador pasa simultáneamente por tres estados perceptivos al enfrentarse a sus obras en directo: La explosión cromática que masturba nuestra retina nos hace percibirlas en un primer golpe de vista como si fueran formas abstractas, sometidas a un violento orden geométrico, posteriormente uno piensa que se encuentra ante escenografías urbanas de ambiente futurista para descubrir en última instancia que no se trata de otra cosa que de cajas apiladas sometidas a un escorzo brutal... Lo de intentar adjetivar a esta “nueva belleza” con aquello del “esplendor geométrico” ya es algo que cae dentro de la interpretación concreta de la obra de Santos Javier que cada uno quiera hacer porque, ciertamente en estos cuadros suyos, tan agitados, vibrantes y encendidos, tan restallantes uno se siente tentado con facilidad a descubrir resonancias del universo que entusiasmaba a Marinetti, Fritz Lang o Walter Ruttmann⁷ en las primeras décadas del siglo XX, aunque evidentemente aquí estemos hablando de cosas diferentes.

Las “catedrales urbanas” de Santos Javier, inciden en una visión del mundo discursivamente construida donde, en consecuencia no existe la representación verdadera. Nos encontraríamos pues, en una línea de análisis Nietzscheana, continuada por Baudrillard, que rechaza la existencia del hecho a favor del signo o de su interpretación. Con los cuadros de Santos Javier sucede como cuando, en la película de Peter Weir, *El Show de Truman*, el protagonista comienza poco a poco a cuestionar el “mundo perfecto” en el que vive: las repeticiones, las coincidencias, los fragmentos, los cambios de escala... y finalmente descubre la “verdad” que le revela su “creador”:

“¿Nada es real?”/

“Tu eres real (...) Ahí fuera no hay más verdad que la que hay en el mundo que he creado para ti, las mismas mentiras, los mismos engaños, pero en mi mundo no tienes nada que temer (...)”

Los procesos de simulación de primer y segundo orden, tal y como fueron formulados por Jean Baudrillard⁸ en su teoría del simulacro, se materializan con contundencia plástica en la obra de Santos Javier. En todos sus cuadros el “exceso de realidad” no es más que un sobredimensionado espejismo, una especie de sueño alucinógeno que semeja poseer solamente una cara exterior, como una banda de Moebius...Y es que, en un momento en

⁶ Me refiero, como es lógico, al término acuñado por Omar Calabrese. *La Era Neobarroca*. 1988.

⁷ En los dramáticos picados y contrapicados a los que Santos Javier somete a sus –cajas/edificio- es fácil encontrar ecos de películas como *Metrópolis*, 1926 o *Sinfonía de una ciudad*, 1927 o de las utopías arquitectónicas del futurista Sant’Elia.

⁸ Jean Baudrillard. *Simulacres et simulation*. Galilée, París, 1981.

Catálogo Colectivo 4 “ (...) ahí fuera no hay más verdad que la que existe en el mundo que he creado para ti”¹

que todas las formas de autoridad merecen nuestra más profunda desconfianza, las imágenes generadas -o transmitidas- por ordenador insisten en que los espectadores no creamos en nada y en vez de invitarnos a regresar a un momento pasado con nuestra imaginación, nos arrojan de vuelta a nosotros mismos activando todos nuestros sistemas de percepción...

Cuando nos enfrentamos a las espectaculares pinturas de Santos Javier debemos ser conscientes de que nos adentramos en territorios mestizos cuidadosamente trazados, delimitados por imágenes resbaladizas, que sirven como analogías de nuestro presente políglota, en el cual la disponibilidad de innovaciones tecnológicas estimula una creatividad sin precedentes y nos permiten acceder a mundos paralelos cuyos caminos se cruzan, mientras, la realidad y la ficción, el pasado y el futuro giran uno en torno al otro en órbitas cada vez más próximas.

F. Javier Panera Cuevas

Traducción inglesa del texto de la cita de The Truman Show:

“Nothing is real?” / “You are real (...) There’s no more truth out there than in the world I created for you – the same lies and deceit. But in my world, you have nothing to fear (...)”

Catálogo Colectivo 4 “ (...) ahí fuera no hay más verdad que la que existe en el mundo que he creado para ti”¹

Consideraciones sobre las pinturas de SANTOS JAVIER . Javier Panera 2007