

CARA A CARA

Javier Hernando Carrasco

Coinciden en estos primeros días del mes de Abril de 2000 en los medios de comunicación dos noticias tan impactantes como contrapuestas. Por un lado el cierre de la secuencia completa del genoma humano; por otro la amenaza de muerte inminente de al menos quince millones de personas en el cuerno de África. La sofisticación científica propia de sociedades hiperdesarrolladas y la miseria propia de los albores de la humanidad conviven a solo unos cientos de kilómetros. Estas dos situaciones sin duda extremas, a las que podrían añadirse otras muchas bajo idénticos parámetros, dan cuenta de la condición inclemente de la realidad. Quizás ante dicha constatación no sean desacertadas actitudes como la de Santos Javier: tomárselo a risa.

Sus pinturas muestran los escenarios de la vida urbana y relatan los acontecimientos banales de los sujetos que los protagonizan. Sus estrategias formales derivan tanto de algunas formas del Pop como del cómic; sin embargo la definición estricta de las formas de los objetos y figuras a través de afiladísimos perfiles que separan con absoluta nitidez cada uno de los elementos del conjunto -proceso que se repite en el interior de cada objeto, en este caso con la separación de las partes del mismo- la conducen hacia el territorio de la pintura normativa. La pureza cromática, acentuada con un brillo uniforme y el uso de colores planos, parecen situarnos en un primer momento, ante espacios esterilizados. Hay no obstante algo anómalo en estos lugares a menudo vacíos, en algunos casos transitados u ocupados por personajes solitarios. Un ambiente enrarecido, apuntalado por las deformaciones perspectivas y los encuadres en ángulo elevado; obvias perversiones formales que como en muchas de las obras del Expresionismo alemán parecen querer transmitir a los objetos el estado anímico de las personas. Una mirada más atenta descubre por tanto que la risa puede convertirse en llanto, o al menos en un cierto silencio fruto de la congoja. En realidad la situación es intermedia, ya que el tratamiento abiertamente irónico tiende a equilibrar las posiciones.

En efecto, a diferencia de los expresionistas alemanes, pero también de los artistas pop -los primeros angustiados, los segundos condescendientes cuando no entusiastas de la nueva sociedad de consumo que en los años sesenta se estaba consolidando- Santos Javier observa con irónico distanciamiento las señas de identidad materiales de nuestra contemporaneidad: el omnipresente televisor, las gasolineras, los automóviles, las confortables habitaciones de los hogares, los viales urbanos ... Son los espacios de la superficialidad humana, cada vez más acentuada; son los lugares y las cosas que encubren el vaciamiento psíquico e intelectual del sujeto actual, los juguetes que sustituyen a otros instrumentos más productivos, la tecnología que da cabida a banalidades cada vez más profundas. Éstas escenografías de la superficialidad ya fueron intuitas en los albores de la sociedad postindustrial para algunos de los artistas más lúcidos de la época. A este respecto es casi obligado volver una y otra vez a Richard Hamilton y a su histórico collage de 1956 ¿Just what is it that makes today's home so different, so appealing? Todos los emblemas de la tecnología expandida al orden del

consumo se hallan presentes en aquel retrato: los automóviles, el magnetófono, la aspiradora y por supuesto la televisión. Tras las ventanas de la habitación y como una especie de emblema del avance tecnológico al servicio de la sociedad de consumo puede observarse una gran pancarta que publicita la película de Alan Crosland, *The Jazz Singer*, la obra con la que de forma oficial el cine abandona la mudez en 1929. La acumulación de estos artefactos mecánicos que facilitan el desenvolvimiento cotidiano no es paralelo sin embargo a la mejora del individuo y de sus relaciones sociales. Muy al contrario, tal como sugiere el propio Hamilton en la misma obra, el hombre parece cada vez más ensimismado en ese entorno placentero. El hombre y la mujer, de físico no menos atractivo que los objetos que les rodean, no son sino dos elementos más del conjunto inundados por la impotencia. Toda una premonición de lo que se nos venía encima.

Los hogares o reductos interiores, las ciudades o lugares abiertos, en otros tiempos marco de las relaciones sociales, parecen haberse convertido en el ámbito de la reclusión y de la soledad colectiva, respectivamente. La intuición de Hamilton es algo más que una evidencia. Santos Javier así lo pone de manifiesto. La habitación a la que accede el protagonista de *"Inaudita sorpresa inesperada"* comparte sin duda con la de Hamilton todos aquellos elementos de consumo. Hoy ya no suponen novedad alguna; diría incluso que al hallarse tan integrados casi resulta difícil identificarlos .. Así la limpieza espacial, el orden objetual, se contraponen al hacinamiento del hogar pop de Hamilton. Son instrumentos que dirigen nuestras vidas, que incluso suplantán nuestras carencias afectivas, como ocurre en ese spot publicitario en el que un sujeto sopla las velas de su tarta de cumpleaños mientras una cinta magnetofónica despliega en la soledad de la habitación el *"cumpleaños feliz"*. La definición formal de los objetos de Santos Javier es idéntica a la de los individuos, como si estos últimos hubieran disuelto su condición humana en la objetualidad que les rodea. El entorno es tan expresivo como ellos mismos, nunca retratados en sus particularismos; sin embargo las elementales manchas que sustituyen sus rasgos faciales son más que elocuentes de sus estados de ánimo; de la preocupación, por ejemplo, en ese individuo uniformado de *"Escenario inhóspito"* o de la angustia del que se avalanza entre el caserío en *"¿Y acaso tu nunca has tenido vértigo?"* -una escena física que encarna un estado psíquico.

Si en los años cincuenta la televisión comenzaba a consolidarse como un medio de comunicación revolucionario, hoy se ha convertido en una amenaza directa para el pensamiento. Acierta Santos Javier al tratarla como invasora (Invasión en cuatro fases). Cuatro sucesivas secuencias nos presentan la llegada impositiva-ratificada por dos acentuados contrapicados que enfatizan su poderío de un televisor, una verdadera colonización del territorio privado de la que pocos son capaces de substraerse. Una presencia arrasadora que convierte en estériles a todos aquellos que se dejan seducir por sus discursos. Como los automóviles, instrumentos no menos peligrosos, en su doble sentido físico y psicológico: ponen el riesgo la propia vida tras arrastrar a sus portadores a la fascinación de la velocidad. En *"Paseando por la city"* el artista sugiere una conducta, no por habitual, menos perniciosa: la conversión del ciudadano actual en un nuevo centauro moderno, hibridado con la máquina. El

automóvil como ese otro reducto que nos protege, pero que al mismo tiempo nos aísla de los demás en el espacio urbano.

Como se ve los retratos irónicos, incluso diría caricaturescos que Santos Javier ofrece de nuestra sociedad urbana actual, no son muy optimistas. Soledad y superficialidad parecen ser sus señas de identidad. El reciclaje formal presente en la configuración de sus obras: Pop Art, cómic, arte normativo, es una estrategia coherente con los significados que comporta. Los sujetos y objetos deformados tienen algo de burlesco, como su puclro colorido. Los títulos apuntalan asimismo la posición irónica del autor. Esta sociedad en la que ha desembocado el siglo XX resulta en efecto tan patética que probablemente a un observador inteligente solo le quede tomársela a rechifla, lo que no puede impedir, y las obras de Santos Javier así lo evidencian, que tras la burla emerja su verdadera naturaleza.

Juan Rafael, compañero de viaje de Santos Javier en las últimas exposiciones, representa una versión contrapuesta en todos los órdenes: poéticos, formales, conceptuales. Instalado desde siempre en el marco de la abstracción expresionista, construye mundos particulares que, aun siendo deudores en determinados aspectos de la realidad, terminan independizándose de ella. Si las escenas de Santos Javier remiten a un lugar y un tiempo concretos, tal como he señalado, las de Juan Rafael son genéricas, resultando imposible su ubicación. Si las del primero se hallan constreñidas en espacios acotados (una habitación, un punto concreto del espacio urbano), las del segundo reclaman la expansión indeterminada; si en unas el color es plano y se halla sometido a la rigidez insuperable de unas formas estrictas, en las otras las manchas fluctúan abiertamente a través del espacio plástico, las superposiciones de gestos y líneas son constantes; en fin frente al impositivo cromatismo de Santos Javier, Juan Rafael ofrece las superficies entonadas en grises y ocres, notablemente relajantes. Ni siquiera podríamos interpretarlos como los muros con los que los personajes del primero se topan de vez en cuando en sus recorridos por la ciudad, ya que poseen una delicadeza que los aleja de las tapias urbanas; tampoco parece muy probable que los textos presentes en muchos de ellos sean objeto de la atención de aquellos. Por eso la gran pintura conjunta con la que la pareja parece querer establecer lazos no hace sino resaltar precisamente tal imposibilidad. Las dos franjas laterales que intentan constituirse en los tabiques que cierran el espacio interior y en los que se abren dos huecos a través de los que dicho interior reaparece, son de facto estructuras continuas sobre las que surgen, superpuestos, dos fragmentos del interior, tal es el poder de imposición de las formas de Santos Javier sobre las superficies de Juan Rafael. El afiche que tiene entre sus manos el personaje de interior resulta sin duda delicado en exceso para él; su intento de lectura del mismo resultará vano. No existe por tanto diálogo, sino un cara a cara entre dos opciones contrarias.

La pintura de Juan Rafael avanza en el tiempo con la misma parsimonia que manifiestan sus superficies. Todavía en los últimos tiempos se mantiene la presencia de una escritura sígnica cada vez más sistemática que surge y desaparece a través de pequeñas compartimentaciones en el lienzo o que lo atraviesa desde un extremo al otro, quedando transitoriamente oculto en una

parte bajo otro fragmento de pintura, como si se tratase de un Guadiana -y utilizo la metáfora en su doble sentido: como expresión de la ocultación transitoria pero también del fluir acuoso de la pintura, del gesto sígnico en este caso- que aflora de nuevo a la superficie tras un corto recorrido en profundidad. Permanecen asimismo esas fragmentaciones inapelables, tan contrapuestas entre sí como pueda serlo esta pintura en relación a la de su compañero de exposición. Universos contrarios que discurren de forma independiente cuya presencia simultanea en estos lienzos ni siquiera apunta hacia una mínima aproximación. El de la escritura se muestra sistemático, como cualquier lenguaje. Este ha sido elaborado de manera imperceptible, casi diría automática, condición medular del mismo. Probablemente la mana ejecutora haya ido confeccionando un código espontáneo de signos, tal como sucede cuando trazamos algunos garabatos como entretenimiento en un evento tedioso del que no podemos evadirnos. Si comparáramos nuestros sucesivos garabatos, separados por meses, incluso por años, descubriríamos sorprendidos que hay una notable coherencia, una cierta lógica de la escritura, casi me atrevería a decir que una estructura sígnica. Constituiría por tanto un sistema de lenguaje, unipersonal, lo que no anula su sentido, ni su lógica. Algo semejante podría decirse de los discursos sígnicos de Juan Rafael. Sin duda bajo dicha escritura también se oculta todo un discurso sobre la realidad; un discurso codificado. También en este aspecto es antitético al de Santos Javier, siempre diáfano.

Se percibe últimamente una clara tendencia hacia la unidad, tanto en términos compositivos (desaparición de la fragmentación) como formales (eliminación de la escritura). La pintura intensifica su condición de all over, algo que en realidad nunca se había desprendido, pues como señalaba mas arriba, se trataba mas bien de superposiciones que ocultaban de forma transitoria la continuidad de la superficie pictórica. El espacio plástico mantiene su complejidad, se hace incluso mas denso y sobre todo incrementa el sentido unidireccional de su oleaje, generalmente vertical, es decir como un chorreado inacabable. Sucesivas cortinas de pintura se van superponiendo sobre la superficie inicial; las huellas de su navegación quedan así fijadas mediante manchas de diferente consistencia matérica o cromática, o a través de la presencia de medallones irregulares de pintura que alteran la continuidad de la caída, incluso por la filtración desde el fondo de retazos que señalan de que modo las coberturas iniciales han ido siendo borradas.

Sin embargo no todo es uniformidad en el trabajo reciente de Juan Rafael. De hecho las superficies a las que acabo de referirme acaban por adquirir un aspecto llameante, es decir, de filamentos de notable tamaño que sugieren elevación mas que caída, que ocasionan fisuras en la masa cada vez menos compacta de la pintura. Las fisuras terminan por suscitarse por medio de líneas, como si se tratase de las grietas que se abren en las piedras de grandes dimensiones; es una renuncia a la uniformidad. A veces surge una mancha vaporosa planeando sobre la superficie inferior, de una manera semejante a lo que sucede en las pinturas de José Manuel Ciria. Son gestos lechosos, casi inmateriales los de Juan Rafael que aligeran la densidad de sus espacios plásticos; recorridos aéreos de la pintura que contribuyen a su desmaterialización, que intensifican su lirismo. En otro sentido también

hallamos la presencia de tramas lineales que con absoluta irregularidad se anteponen, como una tela de araña, a la superficie inferior. Una enredadera sutil, en absoluto agresiva, que convive en armonía con unos espacios calmos. Podrían haberse impuesto como límites de la topografía inferior, como obstáculos infranqueables o quizás como redes protectoras de desconocidas agresiones llegadas desde el exterior. Sin embargo cree que, dada la integración que evidencian, se trata mas bien de líneas que marcan algunos tránsitos sobre la vivaz orografía, como cuando en el espacio quedan marcadas , durante algunos minutos las trayectorias de las estrellas fugaces o, con mayor persistencia, la de los aviones que circundan nuestros cielos. Si reconstruyésemos imaginariamente dichos tránsitos el resultado sería muy parecido al de estas imágenes de las pinturas recientes de Juan Rafael.

Desemboca su trabajo por tanto en el espacio biosférico; su universo se despega cada vez mas de la superficie terrestre; todo lo contrario que el de Santos Javier. Aferrarse al entorno, fugarse del mismo, he aquí dos opciones tan contrarias como legítimas y necesarias. Con su presencia simultanea afilamos nuestra conciencia y nos permitimos un respiro, un alivio. Santos Javier y Juan Rafael, dos miradas, dos sensibilidades, dos poéticas que se retan en un cuadrilátero incruento, que se desafían en un metafórico cara a cara.