

EL OJO VORAZ

Javier Rubio Nomblot

“Recuerdo nuestro tormento de pintores al comparar nuestras imágenes detenidas, en las que el discurrir de la vida permanecía en suspenso, con las imágenes trepidantes que se sucedían en la pantalla de cine”, escribía en 1913 Albert Gleizes, uno de los más exquisitos cubistas de cuantos –según Francastel y el gran traficante Kahnweiler, que era dado a minimizar la talla de los artistas a los que no representaba- llegaron tarde al cubismo. Así, un turbado Gleizes habría sido de los primeros en detectar –ayudado por el muy lúcido Jean Metzinger, junto a quien había escrito la Biblia *Du Cubisme* un año antes- esas *grietas* en el edificio de la pintura que pronto la conducirían a una sucesión de defunciones presuntas, debidas unas a causas naturales, como vemos, y las más a actos pasablemente psicopáticos o vandálicos. Pero lo realmente llamativo de este asunto es que en 1913 no existía la televisión, por lo que la pintura, (entre)vista ya a principios del XX como una suerte de venerabilísima (¡Miguel Ángel, Tiziano, Ribera...!) anciana necesitada de una buena U.C.I. en la que mantenerla artificialmente con vida –dado que tampoco era entonces concebible la hibernación preventiva- hasta tanto no se hallaran remedios para sus numerosos males incurables, ni siquiera se había visto aún confrontada con un definitivo surtidor global de imágenes a la carta, luminosas (y multicolores), hipnóticas y perfectamente alienantes; las cuales, por lo demás, poco importa que se muevan o no, ya que su verdadera esencia –que es su eficacia letal- reside precisamente en la fugacidad de su existencia y en la velocidad con que se generan y se desvanecen. Y se dirá: desde luego nada de esto viene a cuento, pero como además Santos Javier no es pintor, sino fotógrafo, resulta incluso inadecuado. Pero no.

Santos Javier (1965) pertenece a una generación de artistas para quienes la utopía tecnológica aún tiene cierto sentido –forma esta parte de su horizonte vital y de su versión de la epopeya, por lo que es susceptible de dotarse de cierta poética- o, por decirlo de un modo más preciso, su futuro y sus anhelos

de emancipación están ligados al tránsito por unos territorios que sólo se vuelven accesibles gracias al desarrollo tecnológico: el viaje a la luna (1969) y, por extensión al espacio es –en mi opinión- el gran paradigma, pero no es el único; la semiconducción –el alma de la microelectrónica y, consecuentemente, de lo que aún en los años setenta se conocía como el “cerebro electrónico”- es otro; y explica que este artista, que desde luego emplea la pintura como tal desde sus primeras exposiciones a mediados de los ochenta hasta el año 2003 –acudiendo ya desde un principio a esos característicos colores planos, puros e hirientes con los que, en la estela del Pop, trata vanamente de *gritar más alto* de lo que lo hace la mencionada *pantalla letal*, precisamente para *rescatar* a la plástica del naufragio-, transmutara su pintura en cuanto las condiciones técnicas se lo permitieron, convirtiéndola en un *eco sintético* de lo que daremos en llamar *el ojo voraz*: Santos Javier *fotografía* –o *captura*- cantidades ingentes de imágenes cada día –siendo tal actividad el fundamento conceptual de su *existencia artística*- y las *pinta paciente* y *manualmente con esmero*, por más que tal *iluminación* tenga lugar, efectivamente, en las entrañas de la máquina.

La exaltación de la *voracidad del ojo*, entendida como reflexión sobre el fenómeno contemporáneo de la *saturación de imágenes*, se corresponde por lo demás en esta obra radical e inequívocamente benjaminiana, con sus trabajos más conocidos –todos ellos centrados en el *espacio urbano*-, que tratan de *acumulaciones* o, como sucede en el caso de estas obras pseudoarquitectónicas, de *apilamientos*: la pintura de Santos Javier adopta el carácter *clónico* y *modular* del objeto industrial destinado al consumo masivo, aspira a ser *repetible* y *multiforme*, *publicitaria* y *arroladora*. Trata, en definitiva, de su propia *desmitificación* o, si se quiere, de su *degradación*, pero se enfrenta al coloso –en realidad, un patético rascacielos de humildes cajas- en su propio terreno y lo combate con sus propias armas, generando imágenes siempre paradójicas y contradictorias, potencialmente múltiples y objetivamente únicas, que en último término siguen conformando esa crucial *mirada* que el artista posa sobre la *artificialidad* del mundo.