

## Para despertar los pájaros

Por Andrés Isaac Santana

*“La pintura no puede decirse, y sin embargo, o tal vez debido a ello, una de las más apasionantes cosas que se puede hacer delante de una pintura es hablar, hablar durante horas, no tanto para saber la pintura como para afinar las facultades que permiten gozar de su sabor”*

Carlos Matallana es un gran ilusionista, lo que le convierte, entonces, en un tío inteligente y audaz. Algo parece tener muy claro a la hora de postular sus enunciados pictóricos y sus dibujos, esos que actúan como pantallas o láminas auto-reflexivas, y es que ningún espectador es inocente, lo que impulsa a pensar que ningún espectáculo visual -del tipo que sea- es ingenuo por naturaleza u ontología. Sabe, y sabe bien, que toda *significación* que resulta del universo visual contemporáneo, colapsado en nombre de la saturación y de la apoteosis más visceral, responde a una ardua y compleja cooperación entre *dispositivos retóricos* y *locuciones metafóricas* que cifran el estado de permanente seducción de la pintura, también de la cultura. De ahí en parte que su obra, en apariencia tranquila y sujeta sólo al goce de los sentidos, a esa rara y ambigua *restitución del paradigma retiniano del arte*, resguarda tras la *densidad de superficie* una sofisticada alegoría sobre el mundo, la cultura y el concierto feroz de paradojas que animan la vida y la convierten en auténtico bolero. Su obra, para decirlo de un modo taxativo que no autoritario, es un *juego especular* de cierta intensidad dramática que afirma y niega en un tiempo paralelo, en

la misma medida que representa y advierte –de prisa- sobre la falacia de esa misma representación en tanto ideal utópico o verdad que se sujeta y repliega al orden de la sospecha y de la ironía. La obra se convierte así en un texto que anuncia lo que no queda dicho, al menos lo que no queda literalmente dicho.

En este sentido toda esa perspectiva de acento bucólico sobre la que se solapan y copulan un gran número de referencias a la propia historia del arte y concretamente a la historia de la pintura, no es sino una respuesta reactiva y en cierto modo eficaz a la histeria y opacidad del mundo contemporáneo. No existe la ingenuidad en su obra, como tampoco abunda *la tropología* como fin de ella y sí, en cambio, como un medio que sirve a la construcción de su lenguaje y no a la inversa. Carlos traslada la dimensión del peso retórico más allá del lienzo mismo intentando interpelar un orden de la conciencia donde la anemia o la bulimia hacen estragos en la interpretación de lo esencialmente pictórico. Orquesta, entonces, una manera de decir en la que la evidencia no es lo que importa sino el reverso de ella.

Mientras que otros artistas canarios, con una obra igualmente lúcida pero de tono muy distinto al suyo, como es el caso de Carlos Rivero, Santiago Palenzuela, Martín y Sicilia o Pipo Hernández, por ejemplo, enfatizan esa parte sórdida del mundo y de su axiología al uso desde el énfasis de una paleta visceral y desgarradora que casi hierre y muerde el ojo, la obra de Matallana opera con un procedimiento dramático de los recursos pictóricos muy diferentes, acaso más sutil sin que por ello la de los otros deje de serlo. En el lugar donde algunos hacen evidente la herida y la rozan con cierta cuota de sadismo exultante; Carlos Matallana, por el contrario, se permite un hedonismo que es tan engañoso como cínico, tan estéril como provocador, tan miope como lúcido. Y lo hace a modo de advertencia, de

señalización enfática, de grito mudo, pero de grito al cabo. Tal y como afirma el crítico y escritor Fernando Castro “tanto en su obra abstracta como en la figurativa, consagrada principalmente a la representación del paisaje, las imágenes procuran placer al espectador, pero con un punto sutil de melancolía, como el que se desprende de la música de Mozart. Habría que matizar, así pues, esta idea de la felicidad asociada a las imágenes de la naturaleza que el artista propone. No es la suya una pintura ingenua. En sus paisajes la luz adquiere una clara dimensión utópica como respuesta a la opacidad del mundo en que vivimos. El artista reivindica la dulzura de vivir (*joie de vivre*) a sabiendas de que se trata de un ideal lejano, inalcanzable. Hay gente que se conforma con la fealdad del mundo. No es el caso de Carlos Matallana (...)” Este, tal como subraya el crítico, apela a la belleza, la re-construye y se la inventa, discursa sobre ella, especula sus límites con todo grado de complacencia y de sorna. No le interesa documentar el horror o el dolor con la gramática que habitualmente le identifica, de ahí la sutileza de su procedimiento toda vez que la convalecencia del mundo contemporáneo y el ocaso abrumador de sus más caras utopías, se diagnostica por medio de una imagen que recuerda –a modo de cinismo paródico- que la felicidad y el bienestar son posibles, al menos en sus formas teatrales y en sus instantes de marionetas. Es por ello que entre la ilusión y la parodia ciega, se mueve su trabajo guiado por una pulsión retiniana que es terriblemente mental y fáctica. Algo que se arrecia por esa sensación de silencio que atraviesa la representación y la doblega ante el poder fálico de la mirada. Lo que se pone en práctica es -por tanto- un juego de posesión y de control que se somete a las herramientas más básicas de la seducción y el vasallaje de los sentidos. Una gimnasia erótica que reclama para sí la mirada de todos sin dejar al descubierto la trampa que se cruza en sus diferentes dimensiones y gradaciones textuales. Lo que desde cierto punto de vista se reconoce como la dimensión o función

semiótica de la pintura es algo que –al parecer- Matallana conoce con sobrada elocuencia dado que sus formulaciones hacen un guiño a ese sentido palmario de la lectura, frente a la materia y grosos elusivo de la pintura, que la reducen y cosifican tan solo como marco de representación, en lugar de cómo universo de especulación y digresión narrativa. Los cuadros de Matallana se convierten, así, en textos que suministran pautas, indicios propositivos para le lectura posibles; pero en ningún caso -nunca- ellos se advierten como tesis a corroborar o refutar, como campo epistemológico cerrado que asfixia otras posibilidades discursivas y retóricas que igual resulten pertinentes. La claridad con la que la pintura de Carlos explicita y muestra sus coordenadas o elementos que la constituyen supone al mismo tiempo un grado de opacidad en la disección de su significado último. Lo que *ves* no es lo que *es*. Esta parece ser una máxima suya, aun cuando se pueda creer -por impulso- todo lo contrario. Creo que es justamente en ese juego, en esa estrategia de digresión y de despiste, donde reside una de las claves más atendibles de su trabajo. La materia expresiva del signo plástico no queda entonces fragmentada pero sí se hace flexible la unidad global del significado, al margen, como he dicho, de esa opacidad que al parecer utiliza el artista en función de exigir una exégesis más audaz, menos sujeta a los lugares comunes. El propio artista, refiriéndose a una de las series que ahora se expone en el contexto de esta muestra, me decía (vía e-mail): “normalmente con las imágenes que represento y los títulos que pongo, lo que pretendo con esta forma de actuar y de componer la imagen, es crear múltiples referencias simbólicas e irónicas al tiempo que otorgo la posibilidad a interpretaciones paralelas, un tanto libres. Como verás los cuadros al óleo están formados por dos imágenes, cuya representación visual no está en una misma narrativa temporal. La idea es enfrentar dos imágenes aboliendo el tiempo de representación, haciendo que el espectador se replantee su mirada. En

definitiva lo que pretendo con esta obra es hablar de los conceptos de aislamiento y comunicación”. Temas que, sin duda, suponen siempre una constante del arte y de los discursos culturales. Temas sobre los que el arte y los artistas vuelven una y otra vez sin que ello suponga una recurrencia obtusa o una carencia que hable de agotamiento de sus abrevaderos de sentido.

En cualquier caso creo que, tanto en estas piezas que en verdad actúan como *retablos* que registran la paradoja del mundo y el reverso de su arquitectura, como en sus paisajes anteriores asistidos por ese halo engañoso que se autoconstruye en la mimética del verbo, la obra de Matallana está hablando desde la más pura *subjetividad*, desde un tiempo *otro* que tiene mucho de isla, de tierra baldía. Un tiempo que relentiza su propio curso para permitirse la erótica del hacer donde la pornografía y sus dimensión posesiva de lo evidente saturan todos los estratos de la cultura. La visión sobre *lo real* que encausa el artista y sus posteriores seguimientos en el marco de la representación responden -creo entenderlo así- a una perspectiva humanista con la que se identifica de una manera muy sustancial. Cuanto se ha advertido acerca de la muerte del *sujeto*, de ese sujeto que mira, explora y escribe la historia y la cultura, no es la advertencia de una defunción que niega la existencia de una subjetividad tan frondosa como aviesa, sino de cierto *modelo operativo de subjetividad* que manifestó su propio cansancio esculpido en la brutalidad de lo estéril y a la sombra de los ángulos rectos y excluyentes.

No conozco al artista en lo personal como para aventurarme en aseveraciones que de absolutas pueden parecer improcedentes y hormonales, expresión fruitiva de mi pasión y de mi presunta falta de prudencia; pero creo (a la naturaleza y doblez de la obra me remito sin reparar en otros resortes igualmente legítimos) que Carlos Matallana es

muy consciente de algo que muchos artistas ignoran y es que las *predicciones estéticas* y las *dominantes discursivas* de una época, casi siempre -por fuerza y por lógica irrefutable de la historia misma- terminar por convertirse en *repugnancia* y *excrecencia* de las siguientes. Tal comprensión, aguda y audaz donde las haya, le hace advertir un curso especulativo de sello propio en la misma medida en que le permite seleccionar un tiempo *de realización* y *de poética* que se exime (se desmarca) de la ansiedad impertinente (y también hiperreal) a la que la mayoría de los creadores contemporáneos se ven abocados. *El tiempo, el silencio y la luz*, son tres momentos importantes en la obra de este artista que prueban la gravidez de su mundo y testimonian el instante en el que la *materia pictórica* se traduce en soporte escritural. La disección de su poética ha de pasar, si se quiere una lectura verdaderamente oportuna de la misma, por el hastío frente a la parodia, así como frente a la *consumación hipertextual* y *tropológica* tan feroz como anodina. Del mismo modo que se debe ignorar (cuanto menos cuestionar) esa *admisión graciosa* del *Kitsch*, esa impostación de la pintura -tenida por seria- cuando ella es cita, intromisión indiscreta en el tejido de la historia o revulsivo de la misma. Ha de sobrevolarse la idea de *lo conceptual* como vanguardia y bandera de lo mejor del arte dado que hoy sabemos, a tenor de la experiencia posmoderna de la cultura y sus edades, que una vanguardia añeja es más triste que una academia rancia. Jamás, por ello, haría ejercicio de retórica tanto de una *enunciación* que hunde su voz en lo más ortodoxo de la historia, conforme tampoco me animaría en la escritura especulativa respecto de esos gestos transgresores que -de obtusos y repelentes- se convierten en pura pose, en mueca distorsionada y falaz de lo que se deseaba como rostro.

En este particular sentido, la obra de Matallana dispensa una mirada tranquila sobre su medio y sobre su tiempo. No grita, no lo necesita.

Prefiera optar por el susurro allí donde otros creadores se regocijan en histrionismo redundante y especulador del ruido. Su abecedario de recursos no rivaliza con esa arqueología sedienta que se manifiesta *acrítica* respecto de su propio patrimonio y de su referencia. Cuánta pintura no hay por ahí, instalada en las principales ferias y en los espacios sagrados del arte, que nutre su cuerpo de la *invasión arqueológica* o de la desacralización de modelos canónicos agotados a causa de tantas revisiones y desmontajes. Carlos, asume la condición que le abraza, celebra la elusión de las consagraciones y los andamiajes conceptuales que muchas veces han puesto a prueba lo inteligente en detrimento de la elocuencia. Muy pronto, más rápido de lo presumible, la historia quedó perpleja frente a la escandalosa celeridad con la que los contraculturales, los revoltosos de la norma y los fustigadores de ocasión, se hicieron al *sistema* del arte y de la cultura. Probando así, por sobre toda posibilidad elusiva y lateral, el cinismo y la eficacia de absorción de ese sistema que, entonces, fue objeto de degradaciones y de palizas más virtuales que reales. Cuando un artista tiene esto apre(he)ndido, sabes entonces que toda operatoria estética (del signo que sea) en el perímetro insondable de cultura, será tanto o más oportuna cuanto más personal sea su voz y no así cuanto más subversiva sea su impertinencia. Habría que ver hasta qué punto el vigor del escándalo, de las voces y discursos arrogantes de sí mismo, no consideraron siempre que la *utopía* no se cumple pero se abriga en tanto se reserva el derecho de la ilusión. Habría, por tanto, que interrogar a la cultura misma para advertir el disparate que supone entender *la obra* o *la voz* que le susurra, como alternativas que se desmarcan de la lógica del sistema. Algún que otro escándalo reciente que resultó del rechazo, por parte de un artista tan cínico como vehemente en sus posturas, del Premio Nacional de las Artes, estimuló la comprensión respecto de las propias ironías del sistema y de sus caricaturas proyectivas, incluyendo la del

artista mismo, que jugó a ser Dios y en ese intento lúdico de distensión y ego, legitimó la voracidad de las estructuras de consagración si bien el gesto, pusilánime o redentor, probó también la capacidad de negociación del arte, su incuestionable posibilidad de establecer redes sociales de comunicación y subversión, por más que a la larga, la metafísica cíclica le instituya y le embargue en su empeño.

Carlos Matallana, al contrario de estas barricadas revoltosas, se coloca en el espacio inmanente de la observación a distancia. Conoce la gracia y la falacia de los estereotipos repetitivos y prefiere, empero, la imantación de su obra en el tiempo regular de su propia historia, la suya, no la de nadie, no la de eso que con sobrado riesgo llamamos contemporáneo sin precisar la frecuencia de sus altísimas permutaciones y disloques axiológicas. Parece saber, al menos su tranquilidad le revela y le expone, que la negatividad respecto de los proyectos emancipadores, la vehemencia de los escándalos o el fracaso terrible de las utopías modernas, ya no nos revela nada. Ya no supone un lugar de hallazgo para el conocimiento, sino un sitio para la redundancia y la bulimia ególatra del artista que creer estar por encima de la historia. No creo equivocarme al pensar que el *ademán reactivo* es hoy una de las grandes máculas o patologías que intervienen y determinan la re-escritura de la historia. En algún sentido, las reacciones oportunistas, los tiempos de la marsellesa y la bravuconería hippie que no encuentra correlato eficaz en el orden de las conciencias, imposibilitan determinar la lubricidad de un *espacio gnóstico*, de acento Lezamiano en el que el lenguaje del arte se realiza como inventiva y avidez. Ello nos ayudaría a pensar el discurso estético de un modo menos coyuntural, quizás un poco menos hipocondríaco.

Ese parece ser, en parte, el deseo de esta artista que no le interesa la broma más o menos articulada que describa la conversión de lo real en simulacro.



Si el arte se hace clínico o abdica ante la fuerza de un sociologismo extremo deseoso de desacreditar el documento; Matallana, a contracorriente de esa optimismo dialéctico y sintomático, prefiere ensayar un silbido que acaso sirva para despertar a los pájaros.