

Carrillo, Ramiro. «¿Ves? Verdades y mentiras de la pintura de Carlos Matallana». En *Tiros al aire*, editado por Carlos Matallana, 9-17. Santa Cruz de Tenerife: Gobierno de Canarias, 2018.

[ISBN: 978-84-7947-680-9]

Disponible en <https://canarias.ebiblio.es/resources/65eee0c9adb3d300019521fd>

«¿Ves? Verdades y mentiras de la pintura de Carlos Matallana

Ramiro Carrillo

En las postrimerías del siglo XIX, la fotografía aún no había superado a la pintura en su capacidad para representar convincentemente la realidad. En lo técnico, su nitidez y nivel de detalle eran ya bastante buenos, pero todavía adolecía de la precisión y las posibilidades de discriminación inteligente que tenía la pintura, además de que, obviamente, ésta aún detentaba el monopolio de una cualidad fundamental: el color.

Sin embargo, por definición la fotografía poseía un atributo fascinante: no podía mentir. Mientras la pintura permite que aparezca en la imagen algo que no existe –dragones, dioses, personas muertas–, la fotografía sólo puede representar lo que está. Por ello desde el principio ostentó el privilegio de la verdad, desterrando definitivamente la pintura al espacio de la ilusión. Los cuadros interpretan o falsean lo real; las fotos, en cambio, levantan acta de la realidad. Lo que ves, es lo que es.

De hecho, la fiabilidad de la fotografía circulaba en las dos direcciones: si en una foto sólo puede aparecer la realidad, de ello se deduce, necesariamente, que aquello que sale en una foto es real. Es decir, la fotografía tenía valor probatorio de la existencia de cuanto que en ella aparecía. Un ejemplo claro es la fotografía de espíritus de autores como William Hope: los fantasmas que se veían en las fotos estaban allí, por mucho que algunos escépticos, que siempre los hay, negaran la evidencia. Si la pintura es ontológicamente una ficción, incluso la más verosímil o la que se pretende realista, la fotografía, como sistema mecánico de captura y fijación de la realidad visual, no puede contener nada falso, de manera que puede decirse que la existencia de los fantasmas quedó probada en aquella época.

Pero el descrédito de la veracidad de la fotografía corrió paralelo a su veloz evolución técnica. Por una parte, con la llegada del color y el perfeccionamiento de las películas, las ópticas y los procesos, pronto la fotografía superó a la pintura como medio descriptivo de la realidad; pero a la vez se hizo patente que también tenía sus trucos. Hace tiempo que sabemos que la fotografía es también una ilusión, aunque sea más convincente; por eso ya no se pueden fotografiar espíritus, porque lo que vemos ahora en la imagen no es un ectoplasma, sino dobles exposiciones, fotomontajes, efectos ópticos o retoques digitales.

Ahora, cien años después de las fantasmadas de Hope, el potencial descriptivo de la fotografía ha sido superado por las imágenes construidas digitalmente. Hoy la tecnología permite representar, con un nivel de verosimilitud nunca antes alcanzado, tanto dragones como dioses o personas muertas; las fantasías actuales son más realistas que las imágenes objetivas del siglo pasado. Más que nunca, las mentiras parecen verdad. Por eso sucede con estas nuevas imágenes lo contrario de la antigua fotografía: demuestran que lo que aparece en ellas no es real. El problema surge cuando ya es imposible, o lo será en poco tiempo, distinguir una fotografía convencional de una ilustración generada enteramente de forma digital, así que, en resumen, ya no se puede confiar en la veracidad de las imágenes. Es el signo de nuestro tiempo: lo que ves, puede ser. O no.

En este nuevo debate sobre verdad y visualidad, se presume que la pintura “analógica” tiene poco que decir. Sin embargo, los artistas de la talla de Carlos Matallana son capaces de aportar reflexiones de un calado que los medios convencionales, en su mayor parte asociados a la industria del ocio, rara vez alcanzan.

Desde siempre un artista heterodoxo y nómada, caracterizado por especular con planteamientos pictóricos muy diversos, en la última década Matallana ha desarrollado varias series de cuadros con un acabado “realista”, de ese tipo que deslumbra a quienes todavía se asombran con los alardes de apariencia fotográfica, y que, por otro lado, suele causar sarpullidos en los ambientes del arte contemporáneo.

En estas obras, yuxtapone imágenes que son mimesis pictóricas de fotografías de figuras y objetos diversos, emplazados generalmente sobre un fondo oscuro y neutro que los extrae de un escenario reconocible, y por ello destaca su valor icónico y sus cualidades formales. A partir de ahí, básicamente lo que hace el artista es negociar significados; los de los propios objetos por sí mismos –simbologías universales y también, en ocasiones, metáforas privadas– y los que se deducen de la yuxtaposición de las imágenes. Practicaré la vivisección a uno de sus cuadros, para poner un ejemplo: en *La noche del silencio* (2010), el artista reproduce un fragmento de la escultura *El rapto de Proserpina* (1622), de Bernini, que básicamente representa una escena de violencia. Matallana, sin embargo, se fija en un detalle de la obra donde las manos de Plutón sujetan, con una delicadeza extraña, el cuerpo de Proserpina, con lo cual una acción que sabemos inaceptable se ofrece a nuestros sentidos con la codificación de un escena amorosa. Curiosa paradoja, contrapuesta, a la derecha de esta imagen, con la reproducción de una conocida ilustración del *Sputnik 1*, el primer satélite artificial enviado al espacio (1957). El acabado superficial de ambas imágenes es cálido, no traslada la sensación fría de piedra y metal, sino que las formas parecen tener cierta sensualidad, como si hubiera emoción en ellas. Hay un sutil conflicto latente en los elementos del cuadro, en los contrastes que administra el pintor, entre las dos figuras y en sus evocaciones, desplegando un abanico de connotaciones que mantiene deliberadamente indeterminadas.

Matallana se recrea en el juego de los significados, proponiendo asociaciones que sugieren comentarios más o menos evidentes sobre la vida y la trascendencia, el tiempo y la existencia, la violencia y la ternura, la identidad y la dualidad; haciendo funcionar a la pintura como aquello que decía Santiago Palenzuela, un resonar de gritos silenciosos. Su táctica consiste en dejar que las imágenes hablen, como si el artista ni tuviera nada que ver ahí. A veces, se

permite explorar metáforas o activar resortes surrealistas, pero en general simplemente dispone una figura al lado de otra, con una estudiada apariencia de neutralidad, para que surjan los choques culturales y visuales, los contrastes y también las confusiones entre la naturaleza de las imágenes: pinta gases de combustión de los cohetes, que parecen humo de tabaco o los vapores de los trenes de Monet, que a veces parecen blancas vísceras de algún animal extraño, que evocan también nubes en el fondo de algún paisaje romántico; que parecen, o sugieren, o a lo mejor está en la mente de cada cual, eyaculaciones.

Este permanente juego de equívocos, de retruécanos, de embustes convincentes, de sarcasmos y ternuras de pintor, es lo que animó a Isaac Santana a afirmar que la pintura de Matallana es tan clara mostrando sus coordenadas como opacando sus significados: en su obra, lo que ves no es lo que es.

Sin embargo, creo que se debe añadir un matiz; y es que, aunque estas pinturas sean principalmente un repertorio de mentiras, contienen una radical verdad: lo que ves es exactamente lo que es. Es un cuadro.

Esta verdad es tan obvia que, precisamente por ello, pasa demasiadas veces desapercibida. Hasta el punto en que los artistas que, como Ad Reinhardt, quisieron mostrar esa realidad, tuvieron que suprimir en la pintura cualquier atisbo de ilusión. Pero Matallana entiende que la ilusión es el fundamento de lo pictórico. El artista llama a estos cuadros “realistas”, oponiéndolos a las obras de la serie *Geofanías* (2007-2016), a las que denomina “irrealistas”. Se trata de un conjunto de paisajes coloristas, oníricos y con forzada apariencia de ingenuos, que parecen situarse en las antípodas del registro pictórico de la serie de mimesis. Son pinturas vistosas y hermosas, como recreaciones idílicas de los paisajes de Canarias, contruidos con formas sintéticas y amables, de colores exageradamente alegres, como si retrataran una naturaleza de chuches. Esta obra, que remite a una pintura fantasiosa y hedonista, parece funcionar como una suerte de oposición dialéctica a la obra “realista”, que remite a una pintura objetiva e intelectual. Es como si entre las dos series compusieran la imagen de la dualidad del pensamiento, o acaso de la mente del propio artista, capaz de ser a la vez él mismo y su opuesto.

Sin duda esta oposición existe, pero sólo como dos ilusiones distintas proyectadas sobre el plano de representación de la pintura. Si observamos los cuadros de Matallana con la lente de Magritte, nos daremos cuenta de que el irresoluble conflicto entre lo que sabemos que vemos, y lo que nuestros sentidos dicen que vemos, se dirime observando lo que nos propone el artista como una codificación sobre lo real, dirigido a dialogar con nuestra visión, igualmente codificada. Como en el famoso *Ceci n'est pas une pipe* (1929), la ilusión en la pintura de Matallana es tan impactante que nos hace olvidar que estamos mirando ante todo un repertorio de convenciones culturales. Y esta verdad, en la que a veces se repara y otras no, es importante porque este artista no se limita a especular con los significados de las cosas que pinta –eso es sólo la epidermis de sus cuadros– sino que también retuerce, estira y pone a prueba las gramáticas de la pintura. Y por tanto de las imágenes.

En estos cuadros, el cebo que ofrece al espectador para que entre en la trampa de la pintura es, precisamente, su “realismo”. Matallana se sitúa al margen de las admiraciones ingenuas o los menosprecios acrícos por este registro, y reflexiona sobre su pictoricidad, proponiendo un

juego de medias verdades y argucias de ilusionista. Su estilo parece de una enorme precisión, pero esto es un truco más del artista: si lo miramos bien, su pincelada no tan precisa como sintética. No es su pintura lo que fabrica el detalle de las imágenes, sino las propias fotografías que elige pintar, repletas de filigranas formales o matices de luz. Dicho de otra manera, la sensación de detalle de sus obras no reside en su pintura, sino que procede en las imágenes que le sirven de modelo, a las que el artista, por otra parte, les es fiel y al mismo tiempo traiciona. Hace una mimesis impecable de las fotos, pero las dispone de tal manera que altera o pervierte su significado; por así decirlo, cambia su realidad, creando una ilusión de falsa objetividad. Las imágenes en sus cuadros son verdad y mentira a la vez.

Por eso, el realismo en su obra no es más que una pieza más dentro de un teatro de ficciones sobre ficciones: Matallana pinta cuerpos que no son cuerpos sino tallas en mármol de dioses que no son dioses sino hombres que no son hombres sino melancólicos modelos del clasicismo en actitudes fingidas realizando acciones de mentira. Y pone esto en diálogo con las imágenes de una tecnología obsoleta y que por ello recrean la fantasía del progreso en clave también melancólica y, de alguna manera, clásica. Una metáfora de la decadencia de una modernidad devenida clasicismo.

Este despliegue de connotaciones de las imágenes se asemeja al humo que deja el lanzamiento de los cohetes que fascinan a Matallana; es sólo una forma intangible, tan seductora como efímera, un repertorio de sentidos fugaces, inaprensibles, que surgen al paso certero de las imágenes y que dejarán pronto, de nuevo, un espacio vacío. Los objetos que pinta Matallana, como los árboles y las propias nubes en sus "otros" paisajes, aparecen a la vista sólidos, con una poderosa sensación de inmanencia. Pero en esto nuevamente el artista va de farol. Sus significados son transparentes, lo que vemos son solo ilusiones fingidas sobre espacios de mentira –mezcla de los fondos neutros de Manet, las superficies tautológicas de Ad Reinhardt y los paños sinfín de las fotografías–, espacios que parecen telones metafísicos o la mera ausencia de representación, y que suspenden el tiempo de la pintura para ofrecer a la mirada una imagen en conflicto permanente, que nunca se cierra y que es, creo, la cuestión principal de su discurso.

Y ese conflicto, en rigor, no reside en la figura, en su significado, en el realismo o surrealismo de la imagen; está sobre todo en la capacidad de Carlos Matallana para construir el laberinto de espejos, de falsas verdades y verdaderas mentiras con que fabrica unos cuadros cuyo "realismo", al final, reside en ser la pintura de una fotografía de la escultura de un mito cultural. Su obra es la imagen de una imagen de una imagen.

Definitivamente, lo que ves no es lo que ves.