

Carrillo, Ramiro. *Carlos Matallana*, Biblioteca de Artistas Canarios, N° 69. Santa Cruz de Tenerife: Gobierno de Canarias, 2021.

[ISBN: 978-84-7947-781-3]

Disponible en <https://canarias.ebiblio.es/resources/6552287e0bd7d800012fdcd4>

CARLOS MATALLANA

Ramiro Carrillo

En la tarde del miércoles 10 de abril de 1985, la sala de arte del Colegio de Arquitectos de Tenerife, por aquella época la más grande y moderna de la isla, acogió la inauguración de un proyecto ambicioso e innovador, financiado por el Parlamento de Canarias y comisariado por el poeta y crítico de arte Carlos E. Pinto, con el título de *Límites de expresión plástica en Canarias*. Se trataba de una iniciativa que actualmente suele hacerse con relativa normalidad y llamaría poco la atención, pero en aquella época era algo, podría decirse, revolucionario: una exposición de arte joven.

Desde siempre, las artes han sido actividades especializadas que requerían largos periodos de aprendizaje, entrenamiento y maduración, de manera que, aunque siempre han existido artistas precoces, el concepto de “arte joven”, por sí mismo, nunca tuvo demasiado interés. Sin embargo, a principios de los ochenta la herencia de las vanguardias artísticas daba signos de agotamiento, y el pensamiento posmoderno promovía una revisión de los presupuestos de la modernidad que, en ciertas instancias, se manifestó en la aparición de un tipo de arte que renegaba de su función crítica para atender a la expresión libre de la creatividad y de la imaginación artísticas, poniendo el acento en la recuperación de la individualidad, la sensorialidad y la subjetividad. Este tipo de arte fue recibido como brisa fresca por las estructuras del arte contemporáneo; en especial en el mercado de arte, donde la nueva corriente alcanzó un notable éxito. Por todas partes se ponía en valor la osadía estética, la falta de prejuicios y la expresión no condicionada por normas o expectativas; se revitalizó el concepto de genio y el aprecio por los artistas cuyo talento aún no estaba corrompido ni por los ya caducos vicios académicos, ni por las aburridas exigencias del arte avanzado. A nivel internacional, la 39ª Bienal de Venecia (1980) y la Documenta 7 (1982) habían situado en el mapa a un grupo de artistas que apenas superaban la treintena y que habían roto con el programa artístico moderno para presentar un tipo de pintura que volvía a situar en el núcleo de su proceso al propio artista y a sus intereses particulares. Aquella pintura, fresca e insolente, concebida como un ejercicio de exploración libre, vigorosa y desinhibida de la creatividad, –una pintura, en resumen, juvenil– estaba de moda, y alcanzó una enorme repercusión e influencia en toda Europa. Las instituciones, la crítica y las galerías de arte prestaban una inusitada atención a eso que más tarde comenzaría a llamarse “arte emergente”, y andaban a la caza de talentos jóvenes. Además, se daba la circunstancia de que 1985 había sido designado por la ONU como el Año Internacional de la Juventud, de manera que, decididamente, el arte joven había pasado a ser una categoría a tener muy en cuenta.

En aquel contexto *Límites de expresión plástica en Canarias* –en adelante, *LEP*– se constituyó en una exposición memorable. Y no solo porque trasladó al escenario de las islas las dinámicas y los discursos del arte del momento; también inauguró un periodo inédito de atención institucional hacia el arte joven que, a partir de entonces, sería ya habitual. Carlos E. Pinto seleccionó a doce artistas, once hombres y una mujer, algunos de los cuales aún estudiaban en la Facultad de Bellas Artes, y les situó en un contexto nuevo y liberador, con una presentación vehemente y arrolladora:

LEP debe ser por tanto una amenaza, una postura que defiende el espíritu de la transición de la postmodernidad apuntando a un inmediato reino de la libertad de las formas, de los deseos, de la comunicación entre los seres que viven solo para vivir y para conocerse y adorarse y odiarse y salvarse del tedio a que este mundo, casi perfectamente organizado, nos tiene sometidos¹.

En realidad, *LEP* no era la primera exposición de arte joven celebrada en Canarias al aliento de aquellos aires internacionales, pero sin duda fue la primera que tuvo una repercusión destacable. Realizada en una sala de arte importante y con un excelente catálogo –para los estándares de la época–, *LEP* presentó en sociedad, en las mejores condiciones posibles, al núcleo de lo que muchos consideraron más tarde la “generación de los ochenta”; el conjunto de artistas llamados a marcar el ritmo de la producción artística en Canarias en los quince años siguientes. Entre ellos, como uno de los que mejor había sabido interpretar el estilo de la época, estaba un pintor inteligente y resuelto que expuso unos cuadros grandes y expansivos, de materialidad intensa y cromatismo acentuado, armados a partir de un conglomerado de referencias eclécticas, metáforas privadas y significados abiertos: Carlos Matallana.

Matallana era de los más veteranos de la exposición, y quizás también el más experimentado. Andaba cerca de cumplir 29 años y contaba ya con un respetable bagaje de cinco exposiciones individuales, casi todas realizadas en su localidad natal, Arrecife de Lanzarote, de la que había llegado hacía tres años, pasando antes por Barcelona y Madrid. Desde bastante joven, había tenido claro que quería dedicarse a la pintura, y estaba haciendo una apuesta decidida por esta profesión, que, a partir de *LEP*, comenzó a ir bien: en los años siguientes fue seleccionado para un buen número de exposiciones nacionales e internacionales, que le posicionaron como uno de los referentes del arte contemporáneo en Canarias. Desde ahí, su trabajo evolucionó rápidamente hacia las obras abstractas que produciría a principios de los noventa, en un proceso que inicialmente pareció lineal y coherente –como aquel trayecto por etapas que llevó a Mondrian desde el impresionismo a la abstracción–. Sin embargo, a partir de 1994, comenzó a exponer simultáneamente obras realizadas en estilos muy distintos, a veces contradictorios, hasta el punto que, en las dos décadas siguientes, Matallana se definiría por ser un artista de personalidad múltiple, capaz de ser uno y su contrario; un creador que parecía encontrarse a sí mismo en el proceso de huir de sí mismo. O mejor, que se reinventaba, que perseguía siempre identificarse en ese otro que también es.

Las constantes metamorfosis del artista cogieron con el pie cambiado, al menos al principio, a no pocos críticos. En los catálogos de sus primeros años, la pintura que exponía solía ser analizada como “su” pintura, como el estilo que le definía como artista, hasta que, en la siguiente exposición, todo cambiaba, de una manera tan desconcertante como radical. Pero a finales de los noventa ya quedaba claro para todo el mundo que Matallana era un artista cuya personalidad pictórica era carecer de ella. Aunque esto tampoco es del todo exacto, porque a pesar de la heterogeneidad de su producción, una mirada solo un poco atenta permite ver la

¹ CARLOS PINTO, «Límites de Expresión Plástica en Canarias», en *Límites de Expresión Plástica en Canarias*, editado por Carlos Pinto (Santa Cruz de Tenerife: Parlamento de Canarias, 1985), p. 8.

presencia de constantes: algunos temas recurrentes, determinados enfoques o formas de hacer, pero sobre todo una, digamos, sensibilidad transversal, que atraviesa toda su pintura. A pesar de ello, ninguno de los numerosos ensayos que se han escrito sobre su trabajo ha ofrecido una interpretación satisfactoria del conjunto de su obra. Sería muy difícil hacerlo, si consideramos que cada etapa de su trayectoria puede ser reinterpretada a la luz de lo que hizo después; del siguiente paso en su camino. Y esta reinterpretación, en su caso, es especialmente importante: si en cualquier artista de estilo identificable el conjunto de la trayectoria traza itinerarios que es imprescindible recorrer para entender las mecánicas de su pensamiento, en este caso esos caminos parecen estar desconectados unos de otros, como estaciones de metro unidas por conexiones invisibles que solo pueden percibirse mirando con perspectiva. Eso, o contando con un mapa.

El reto que tenemos por delante es dibujar ese mapa: establecer el relato que permita entender de manera global el trabajo de Carlos Matallana.

Esa tarea parece fácil y difícil a la vez. La parte fácil sería decir que Matallana es ese pintor que ha atravesado cuarenta años de trayectoria haciendo gala del eclecticismo que domina el escenario de la posmodernidad; mudando la piel de su pintura sin más horizonte que reflejar “únicamente lo que a él le importa, sucesos que no implican, ni se pretende que lo hagan, a toda la colectividad”². Este comentario, escrito 36 años atrás por el historiador y crítico de arte Orlando Franco para un joven artista en su primera exposición importante, ha sido utilizado, con distintas redacciones, para describir su obra, a lo largo de toda su carrera. Y no es una definición falsa; se trata de un artista inquieto e imprevisible, enamorado de la pintura, cuya pasión es desmadejar sus dudas y sus búsquedas; que no persigue dirimir problemas de la colectividad porque no concibe el arte en el terreno de lo político, sino, ante todo, como un espacio de reflexión sobre la experiencia.

Esta definición, decía, no es falsa; solo es una definición fácil. La menos fácil es tratar de penetrar en los entresijos de una obra definida por su eclecticismo y sus giros de estilo constantes. Buscar la coherencia en una producción que, si se define por algo, es por no ser coherente. En ese sentido, es interesante observar que, en cada etapa de su trayectoria, a la vez que se mostraba una parte de su trabajo, se escondía información vital para comprenderlo: en cada exposición, quienes la visitaban o quienes escribían sus catálogos se hacían sus propios juicios de valor sobre la obra, sus propias explicaciones sobre aquello en qué consistía “su pintura”. Pero nadie, o casi nadie, podía fácilmente poner en relación aquello que estaba viendo con los otros Matallanas; con la multiplicidad diversa de “otros” que el artista almacena en su estudio.

Ciertamente, su obra aparece atravesada por ciertos temas o intereses sobre los que vuelve de cuando en cuando: asuntos que tienen que ver con la psique, con el deseo, con la felicidad; hay muchos autorretratos –reales o alegóricos–; hay digresiones sobre la duplicidad, y también un interés subyacente por lo espiritual, expresado a veces en temas trascendentes o en abstracciones de una austeridad casi mística. Y luego, por todas partes, hay citas al propio arte, al clásico y al moderno; citas, alusiones y metacitas³. Pero Matallana es, sobre todo, un autor

² ORLANDO FRANCO, «Carlos Matallana», en *Límites de Expresión Plástica en Canarias*, editado por Carlos Pinto (Santa Cruz de Tenerife: Parlamento de Canarias, 1985), p. 78.

³ Como su dibujo *Not only... but also* (2010) en que aparece el propio artista, como un empleado de limpieza, fregando un retrete firmado por R. Mutt. La cita a Marcel Duchamp es un sarcasmo sobre la relación de un artista contemporáneo con sus referencias, pero también puede interpretarse a la luz de otro cuadro pintado por Matallana un cuarto de siglo atrás, *La fuente* (1985) donde se autorretrataba imitando a aquel Bruce Nauman que hacía también un sarcasmo sobre su propia relación con Duchamp.

caníbal; un pintor que devora pintura: a veces la mastica un poco y la escupe; otras, la digiere, la reelabora y la convierte en su propia piel. Su pintura atesora y exhibe sus intereses, sus deudas y referencias. Se apropia de las palabras de otros porque no está interesado en la originalidad, sino en ejercer la pintura como una experiencia sensorial que es fuente de pensamiento y también de placer. Es un pintor que pretende que sus cuadros, ante todo, gusten. Pinta por disfrute, pero su objetivo es hacer disfrutar.

La clave para entender a este artista es, precisamente, su pasión por la pintura: “soy de esos pintores que les gusta pintar”, afirma, en una frase que es obvia y reveladora a la vez. Y su modo de pintar es inquieto, impuro e incierto, transitando unas veces por los epicentros de lo pictórico y otras por sus límites; asomándose incluso, insensatamente, a los abismos del kirsch. En este proceso de deriva constante que es su obra, el nomadismo de estilo se puede interpretar en clave personal, como el reflejo de ese Matallana que está constantemente buscando al otro. Pero también es su forma de abordar el complejo problema de la pintura contemporánea, de resolver la cuestión de qué y cómo hacer con esta extemporánea disciplina que, desde que Jackson Pollock acabó con ella, parece sobrevivir en una crisis permanente. Con sus mudas estacionales, Matallana parece querer decir que todo es una cuestión de apariencia; que el problema, en definitiva, está escondido en su piel.

I. Plumeros en el escaparate

Hijo de Alfredo Matallana y de Juana Manrique, tanto uno como otra de familias acomodadas de Arrecife, Matallana nació en Las Palmas de Gran Canaria, a donde su madre había viajado al final de su embarazo porque éste era gemelar y convenía dar a luz en un buen hospital. Era mayo de 1956, Carlos y su hermano Alfredo nacieron rayando el mediodía, con diez minutos de diferencia. Alfredo era el mayor.

Lo que relata el pintor de sus primeros años es básicamente una infancia feliz, emocionante y plena. Habla de ella con verdadera pasión; desgrana recuerdos de sus juegos en los recovecos de las calles y resacos descampados de una ciudad, Arrecife, que por entonces era aún poco más que una pequeña localidad pesquera expandida en capital de isla: una isla perdida, escasamente poblada, desértica y aún virgen de la explotación turística que, con el tiempo, sería la fuente de su prosperidad –y, a lo mejor un poco también, de su perdición–. Un entorno áspero y duro, el ambiente ideal para una infancia aventurera: la playa de El Reducto, el cementerio, los cocederos de las salinas y el vertedero, que era literalmente su campo de juego. En un texto de 1995, el artista especulaba con cómo le había afectado aquel lugar:

todo esto reunido sigue manteniendo en mi un carácter lúdico siniestro, donde el mar y el cielo conformaban una enorme sensación de libertad, unida al desorden de las montañas de basura, en contraste con las rígidas líneas de las salinas. Sí, creo que todo eso ha conformado mi concepción del espacio.⁴

En aquel entorno impagable trasteaba la pandilla de “los Yuyos”: Manuel *el Cambao*, Agustín *la Gringa*, Carlos *la Brevia*, Daniel *Mantequilla*, Manolo *el Tarántula*, Paco *el Lápiz* y los mellizos:

⁴ CARLOS MATALLANA, «Una conversación con Carlos Matallana», entrevista por Simone Stradfor, en el catálogo de la exposición *Propovisiones*, (Santa Cruz de Tenerife: T.D.C.O. Ediciones, 1995), p.7.

Alfredo Yuyo y Carlos *la Sueca*; felices aficionados al fútbol callejero, a las guerrillas de piedras, a las casetas (y a hacer hogueras con las casetas), y a los motes.

La familia Matallana Manrique pasaba los veranos en La Caleta de la Villa, un pequeño asentamiento al pie del Risco de Famara, incrustado en medio de los arenales del norte de la isla, entre el desierto y el mar. Era un caserío humilde, en aquella época aún sin luz eléctrica, aunque el espacio disfrutaba de una “luz innumerable”, que decía hace poco Juan Cruz: “la luz ocre de El Jable, la espléndida luz del amanecer, la luz del agua moviéndose”.⁵ Ciertamente, La Caleta era en aquella época, para un niño, un inagotable y fascinante campo de juego, y un paisaje, sin duda, impactante; idóneo, en opinión de Juan Cruz, para afinar los espíritus sensibles.

Entre Arrecife y Famara, la infancia de Matallana transcurrió como la de cualquier niño o niña, pero, a tenor de lo que cuenta el artista, en un escenario especialmente vital. Entre sus primeros recuerdos se encuentran algunos instantes de especial fascinación con el color: una sensación difusa, muy de pequeño, de observar embelesado las vibrantes gamas de las ceras con que garabateaba papeles, o cierto arrebatado de éxtasis estético –por así decirlo– que sintió, con la intensidad con la que se sienten las cosas en la infancia, ante la viveza de los colores de un surtido de plumeros que se exponía en el escaparate de una ferretería.

No hay que dar demasiada importancia a esas escenas, muchos niños y niñas dibujan; las personas nos vamos construyendo a partir de las imágenes del mundo que vamos descubriendo, pero no dejan de ser llamativos estos recuerdos de infancia en un artista para quien el color es tan importante. Es difícil saber si la luz o el paisaje de Lanzarote pueden o no condicionar la personalidad de un artista; seguramente sí, y seguramente, también, de una manera que no podemos definir con claridad, pero no deja de ser interesante pensar en que la sensibilidad del pintor se forjó en este lugar desértico; que fue un niño que oyó por primera vez el canto de los pájaros a los 10 años, en un campamento escolar que hizo en Gran Canaria.

A los efectos que nos ocupan, es importante también destacar el hecho de que el artista tenía un hermano mellizo. Si la infancia de las niñas y niños gemelos es siempre especial en su manera de sentir la relación con uno mismo y con el otro, Matallana vivía esta condición, además, con la naturalidad de ser algo normal en su familia; otro hermano y su hermana eran mellizos, así como su tío y su tía. De ahí que esa relación especial con el otro, el verse a sí mismo como una suerte de unidad escindida, fuera más adelante un foco de interés en su pintura⁶.

Por lo demás, Matallana recuerda en su infancia un interés vívido por el arte, estimulado por un ambiente familiar favorable a la cultura: su padre era aparejador y profesor de dibujo técnico, aficionado a la ópera y también a la pintura, de manera que en su casa había una enciclopedia de historia del arte, lo cual no era habitual en los hogares de la época. Su madre, ama de casa, era una persona estimulante y creativa; para el artista es una referente de sus primeras inquietudes, como lo es también su tío materno, el artista César Manrique, con quien su madre tenía una especial complicidad, y que frecuentaba el domicilio familiar. Matallana recuerda a su tío como una persona vital y de ideas revolucionarias en aquel ambiente provinciano de la España franquista; su influencia en el imaginario del joven, siendo importante

⁵ JUAN CRUZ, «La luz Matallana», en el catálogo de la exposición *Tiros al aire*, (Santa Cruz de Tenerife: Gobierno de Canarias, 2018) p. 15.

⁶ Como veremos más adelante, otro ilustre gemelo, Antonio Zaya, relacionaría las personalidades múltiples de la obra de Matallana con su condición gemelar. ANTONIO ZAYA, «Carlos Matallana. El par verdadero», en el catálogo de la exposición *El par verdadero*, (Lanzarote: Cabildo de Lanzarote, 2002), pp. 9–13.

en el aspecto artístico, lo fue más como ejemplo de actitud ante la vida, la de una persona inquieta, abierta y curiosa, interesada por la cultura, pero también por la ecología, por el naturismo, por la vida creativa. También fue, lógicamente, durante muchos años, un artista de referencia, alguien que le conectó con el mundo del arte. Manrique viajaba a Europa, estaba en contacto con una realidad artística poco conocida en España: estuvo en la Documenta de 1972, en la inauguración del Pompidou en 1977. A la vuelta de sus viajes contaba al joven historias fascinantes de artistas que hacían performances con liebres muertas, enormes murales de franjas negras verticales o esculturas en forma de iglú hechas con cristal, barro y ramas secas.

En este ambiente propicio, la afición de Matallana por la pintura se fue afianzando, y en 1973, con 16 años, se trasladó a Tenerife para estudiar en la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Cruz. Allí recibió clases del carismático Enrique Lite, pintor discreto pero de mentalidad moderna y buen profesor, del adusto Carlos Chevilly, del exquisito acuarelista Antonio González Suarez, del siempre impecable Rafael Delgado, y, sobre todo, del famoso Pedro González, quien –afirma– le enseñó a pintar. Coincidió también con los primeros años como profesor de un joven y brillante crítico e historiador del arte, Miguel Ángel Fernández Lomana, que era de los pocos, si no el único, que hablaban en sus clases del arte más reciente. El ambiente formativo era de corte académico y, en general, no demasiado estimulante, pero el joven Matallana estaba encantado, haciendo por fin, a tiempo completo, lo que siempre le había gustado: dibujar y pintar.

Los dos primeros años fueron de aclimatación; vivía en Santa Cruz, en una casa de huéspedes, centrado en adaptarse a la dinámica de la escuela de arte y a la vida en una ciudad, para él, enorme. Callejeaba por el barrio de El Toscal con su primo *El Pulpo* y otros amigos; frecuentaban el cine Coliseum y se reunían por las tardes en la plaza del Colegio de Arquitectos. No era mala vida, pero los dos años siguientes fueron mucho mejores: se instaló en un piso de estudiantes –casi todos de Lanzarote– en La Laguna. Aquello era otra cosa; el ambiente universitario es lo mejor para un joven con ganas de experimentar la vida. Visitaba todas las exposiciones, frecuentaba la Galería Conca, que en aquel momento era, posiblemente, foco del arte más experimental en Canarias; allí vio las primeras y audaces exposiciones de gente como Cándido Camacho, Juan Hernández o Fernando Álamo; pero, cosas de la edad, le impresionó especialmente el realismo fantástico de artistas como José Hernández y, sobre todo, de Arranz Bravo y Bartolozzi, que hicieron por aquella época una individual en el Colegio de Arquitectos.

En 1976 hizo su primera exposición, con tres compañeros de Bellas Artes –Roberto Batista, José Hernández y Medín Martín–, una colectiva titulada *Iniciación 4*, realizada en la Universidad Laboral de La Laguna y presentada por Enrique Lite. Matallana expuso unos dibujos a plumilla realizados con técnica clásica: líneas claras y sombreados por tramas. Practicaba una suerte de realismo fantástico, influenciado sobre todo por José Hernández, con figuras construidas recombinando imágenes conocidas –desde iconografía de pinturas renacentistas hasta fotos periodísticas recientes– buscando conseguir cuerpos y figuras inquietantes, que tenían finalmente un propósito de crítica social o política. Fueron sus primeros escauceos serios; sus primeras obras con cierta ambición artística.

En septiembre del año siguiente viajó a Barcelona para hacer el último curso de Bellas Artes. Cuenta el artista que tenía necesidad de expandir sus horizontes, y la capital catalana era en aquel momento la ciudad más moderna del país; la más europea, la que parecía tener un tono cultural y político más interesante. Lógicamente, esta etapa tuvo un gran impacto a nivel personal y también en su formación artística: por una parte, por vivir en una gran ciudad, moderna y progresista; por otra por tener un contacto más estrecho con las corrientes recientes del arte contemporáneo, a través de exposiciones en espacios como la Fundación Miró, el

Museo Picasso o la Galería Maeght, donde pudo ver la obra de artistas clave de aquel momento, como Pablo Palazuelo, Josep Ginovart, Antoni Tàpies o Jorge Castillo.

Por lo que respecta a las clases, en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Jorge no eran mucho más estimulantes que en Tenerife. Había profesores memorables, como el crítico de arte Rafael Santos Torroella, pero en general predominaba en la escuela un cierto academicismo conservador, por otra parte habitual en aquella época en toda España. Fuera de las aulas la cosa mejoraba; en Barcelona había mucho más alumnado y por eso también merodeaba por allí más gente inquieta, con espíritu experimental, entre ellos Antoni Socías, Carles Amill o Tom Carr, que en los años siguientes desarrollarían relevantes carreras como artistas.

Con algunos de ellos, Matallana organizó, en 1978, una exposición colectiva en las dependencias de la escuela, consistente en una instalación multimedia realizada en grupo. Era un trabajo hecho en su mayor parte con objetos reciclados, pero también había dibujos, fotografías y material audiovisual; una pieza fresca y con espíritu punk, cuyo tema era la manipulación de las imágenes, y que incluía –en realidad de forma muy coherente– una película de Super 8 de argumento sórdido, una de cuyas escenas consistía en una toma ridícula del famoso gorila albino *Copito de Nieve*, superpuesta con la imagen de cierta catedrática de Pedagogía del Arte, una asignatura obligatoria de quinto curso. La broma no le hizo ninguna gracia a la interesada, quien, sin rastro alguno de ambigüedad, recomendó a Matallana cambiar de aires, si es que quería terminar la carrera.

Tras este animado fin de curso, puede decirse que la vuelta a Arrecife fue agridulce: desde luego no había podido terminar los estudios, pero la experiencia catalana había sido, en términos generales, muy enriquecedora, aunque fuera solo por haber podido transgredir una o dos normas, algo casi protocolario para cualquier buen estudiante de arte. La influencia de Barcelona se dejó notar en los cuadros que hizo a su vuelta, con los que montó su primera exposición individual, una pequeña muestra realizada en noviembre de 1978 en la Sociedad Torrelavega de Arrecife, un club deportivo en cuyo salón–recibidor solían hacerse exposiciones. El artista, a su regreso de Barcelona, había cogido como taller la casa de su abuela ya fallecida; una casa grande, con dos patios, donde disponía de una habitación amplia, al lado del antiguo estudio de aparejador de su padre; un sitio cómodo para pintar. Allí se empeñó con una serie de abstracciones muy distintas de aquella pintura volumétrica y de formalismo orgánico que, en Tenerife, enseñaba Pedro González. Estos cuadros tenían superficies de color plano y signos gráficos al estilo de Cy Twombly o de Hans Hartung, recordando, sobre todo, a informalismo catalán de autores como Hernández Pijoan. Eran composiciones sencillas, con pocos elementos, entremezclado líneas de gestualismo limpio con tachaduras, signos, números y letras, cosas así. *Uno de oros* (1978), por ejemplo, proponía un contraste entre el componente gestual de la mancha expresiva –una mezcla entre Motherwell y Hartung– con la imagen *pop* de una carta del uno de bastos, pintada en acrílico a tamaño real con tal verosimilitud que, a metro y medio del cuadro, parecía una carta de baraja de verdad. Era un trampantojo básico, una experimentación sencilla con los límites entre códigos pictóricos, que dio para una colección de cuadros de medio formato. La exposición fue presentada por el historiador Enrique Díaz, que se centró en destacar la importancia del color en su obra; una perspectiva extraña para unas piezas de abstracción gestual, pero sin duda profética: con el tiempo, el color se convertiría en una de las claves centrales en su pintura.

En enero de 1979 Matallana viajó a Madrid para realizar el Servicio Militar. La fase de instrucción la hizo en Colmenar Viejo; allí la suerte le hizo coincidir con otro artista canario, Juan Hernández, que tenía su misma edad, aunque contaba ya con una cierta trayectoria y estaba en

el grupo de artistas vinculados a la galería Conca, en la que había expuesto un par de veces. Los dos reclutas fueron compañeros de litera durante tres meses; Matallana recuerda largas conversaciones sobre arte que aligeraron la experiencia militar. Hablaban un poco de todo, de artistas, de historia del arte, de ideas; en aquel momento Hernández estaba interesado por una pintura de campo de color y defendía una abstracción elegante y rigurosa; Matallana vislumbraba ya otras posibilidades, tenía una postura más receptiva hacia la posibilidad de una pintura figurativa.

Esta intuición se vería refrendada en los meses siguientes. Pasado el periodo de instrucción, el artista consiguió un destino cómodo –sin demasiado jaleo y con horario de mañana– en el Museo del Ejército en Madrid, donde tenía a su cargo el cuidado de la sala que reproducía la estancia donde Franco se había reunido con sus oficiales para preparar la rebelión militar. Más allá del cuidado diario de esta sala, sus funciones incluían muchas de las tareas ocasionales que se les solía encargar a los “artistas”: desde pintar puertas y hacer letreros hasta, en alguna ocasión, hacerle el retrato a un oficial.

Haciendo el Servicio Militar por las mañanas, y con las tardes y las noches libres, pudo centrarse en aprovechar lo que le ofrecía Madrid, visitando exposiciones de artistas como Luis Gordillo, Miguel Ángel Campano, Carlos Alcolea o Guillermo Pérez Villalta, gente que formaba parte de lo que se dio en llamar *Nueva figuración madrileña*, que sería muy influyente en la pintura española de los años siguientes. Por aquella época comenzó a pintar pequeños formatos en acuarela sobre papel; no eran obras particularmente centradas ni tenían demasiado interés, pero le servirían de campo de pruebas para trabajos posteriores. Por las noches, disfrutó a conciencia de la eclosión del ambiente que, con el tiempo, sería conocido como la *Movida madrileña*. Ciertamente, fue una etapa marcada por la fiesta y la vida nocturna, y, sin embargo, de alguna manera, no era solo eso: si algo caracterizaba a la noche madrileña de la época no era solo un especial talento para la “marcha”, sino la gran presencia que tenía la creatividad, lo experimental y lo alternativo. Dice Matallana que Madrid estaba recuperando el tiempo perdido respecto a las capitales europeas, desquitándose de décadas de aislamiento a resultas del pasado franquista; había muchas ganas de explorarlo todo, en todos los aspectos. Así que, en su caso, la etapa del Servicio Militar, que se supone pensada para curtir el temperamento marcial y la disciplina de los jóvenes, paradójicamente le sirvió, sobre todo, para airear las telarañas del ambiente cultural de provincias y ensayar una forma irreverente y lúdica de vivir la cultura y la vida. Desde luego, fue una época poco o nada relevante en cuanto a su producción de obra, pero, en aquel ambiente del Madrid de finales de los setenta, Matallana no solo alcanzó a olfatear cómo se estaba gestando el espíritu de la época, sino que se encontró con un ambiente artístico, el de la *Nueva figuración madrileña*, que le hizo sentirse reafirmado en el ideario con que se estaba forjando su manera de pensar y de pintar: su idea de la cultura como un espacio de rebeldía ante una vida regulada, su concepto del arte como un proceso libre e integral mediado ante todo por el impulso creativo, incluso su manera experiencial y sinestésica de concebir la pintura.

2. Pintar para entender el presente

Febrero de 1980 fue el mes en que Matallana retomó la vida civil, abriendo una etapa en la que hizo muchas cosas, tan interesantes a nivel vital como poco relevantes en lo artístico. Viajó un

mes por Marruecos; volvió a pasar alguna temporada corta en Barcelona y en Madrid, y entre idas y venidas pasó por Tenerife, donde encontró tiempo para establecer una relación afectiva, desarrollada a ratos y a distancia, con Lucrecia Apolinario, una estudiante de Psicología que había conocido en su etapa lagunera. Sin embargo, la mayor parte del tiempo la pasó en Arrecife, podríamos decir que explorando las limitadas posibilidades locales de una vida como la de Madrid. Es decir, mucho ocio nocturno y vida disoluta. Naturalmente, también seguía pintando; de esta época diletante quedaron tres exposiciones, las colectivas *Cuatro pintores de Lanzarote* (1980), y *Cinco pintores de Lanzarote* (1981), y su segunda individual, *Pinturas* (1980); todas en la Galería El Aljibe, en El Almacén.

El Almacén era un espacio cultural en Arrecife abierto por iniciativa de César Manrique, que incluía una modesta sala de arte que, merced a los estupendos contactos del artista, contaba con una programación bastante meritoria⁷. En general, había un ambiente cultural muy animado para un sitio tan pequeño; no se temían los experimentos artísticos y se valoraba el sentido lúdico de lo creativo. En la inauguración de *Pinturas*, Matallana organizó un *happening* que era, en realidad, una especie de juego festivo, como un carnaval: él y unos amigos –entre los que se encontraba el propio Manrique– asistieron a la inauguración disfrazados como los personajes de los cuadros, como si éstos hubieran cobrado vida. Era una fiesta del arte, que se practicaba en aquella época con la alegría de poder al fin disfrutar, después de la larga sequía de la dictadura, modelos distintos de pensar, de crear y de vivir.

Por aquella época, Matallana no tenía una línea de trabajo definida, hacía básicamente lo que le surgía, sin darle demasiadas vueltas al asunto. En *Pinturas* expuso una serie de cuadros que eran, curiosamente, muy poco pictóricos: hacía manchas azarosas, con técnicas y materiales diversos, y sobre ellas dibujaba personajes de estilo modernista, recordando un poco a las figuras de Aubrey Beardsley, todo dentro de una suerte de estética *glam*. Eran, realmente, cuadros despreocupados, experimentaciones libres sin un propósito muy definido, que hacían caso al consejo que le dio César Manrique al terminar la carrera: si quieres ser un buen artista, olvídate de lo aprendido y haz lo que te dé la gana.

Sin embargo, hacia 1982 su trabajo había dado un giro muy interesante, derivando hacia una abstracción geométrica en la que experimentaba con formatos irregulares, como si fueran planos plegados, resultando una serie de cuadros–objetos muy meritorios. Aunque poco conocida, esta fue su primera propuesta artística seria, resuelta con notable profesionalidad y con resultados de un nivel destacable. Fue expuesta en marzo de aquel año en El Almacén, en su tercera individual, *El espacio doble*; hablaremos de ella más adelante.

Con *El espacio doble* puede decirse que se cerró esta etapa de su vida: a mediados de ese año tomó la decisión de mudarse a Tenerife. El ambiente artístico de Lanzarote ya no daba más de sí y el artista quería, en sus propias palabras “escapar de la monotonía y las pocas expectativas que había en Lanzarote”⁸. Además, estaba la cuestión de sus estudios inacabados: la mejor opción que tenía era trasladar su expediente a Tenerife y terminar allí la carrera. En ese aspecto, su padre y su madre, siempre prudentes, no le habían insistido demasiado en la necesidad de

⁷ Además de una individual de Óscar Domínguez, se pudo ver en Arrecife obras de Picasso, Miró, Lam, Alechinsky, entre otras firmas conocidas, junto con “exposiciones de algunos de los artistas canarios más destacados de estos años”. MARIANO DE SANTA ANA, «Una historia de los espacios expositivos canarios», en *Canarias siglo XX*, editado por Orlando Britto (Islas Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes, 2001), p. 133.

⁸ MATELLANA, «Una conversación con Carlos Matallana», p. 10.

terminar su titulación, pero también le animaban a dar el paso, necesario para ir situando el futuro de su hijo. A Matallana no le parecía mala idea tener un título, pero en su cabeza solo tenía la pintura. O casi. La relación a distancia que mantenía desde hacía un tiempo también sumó en su decisión de moverse de Arrecife.

Cabe decir, por todo ello, que su traslado a Tenerife fue un cambio drástico para el artista, en el sentido de que se estaba moviendo para concretar su proyecto de vida, tanto en el terreno personal como en el artístico. Hasta esta época, su trabajo había sido ilusionado y voluntarioso, pero se movía sobre todo por impulsos, sin más pretensiones que ejercitar ese “haz lo que te dé la gana” que le había aconsejado Manrique. En Tenerife, la cosa cambió; se centró a nivel vital y se enfocó en lo artístico, dedicándose a tiempo completo a la pintura, trabajando en un pequeño estudio habilitado en la casa compartida donde vivía, en las afueras de La Laguna. En 1983 se matriculó en la recién inaugurada Facultad de Bellas Artes para cursar la asignatura que le faltaba, Pedagogía, impartida por Francisco Aznar, un joven profesor con cierto recorrido como pintor –había expuesto incluso en la Galería Leyendecker–. En junio aprobó por fin la carrera y obtuvo la flamante titulación de “Profesor de Dibujo y Pintura”, aunque nunca ha llegado a dar clases. Al margen de su paso por Bellas Artes, en aquella época no frecuentaba demasiado los ambientes artísticos: asistía a todas las exposiciones, pero sus amigos eran sobre todo gente de teatro, con quienes colaboró ocasionalmente diseñando escenografías y carteles. Por lo demás, dedicaba casi todo su tiempo a la pintura: fue una época muy experimental, empeñado en buscar un campo artístico propio, trasteando entre el remolino de recursos y discursos en que estaba inmersa la pintura contemporánea.

Por aquella época, Matallana había leído un pequeño artículo de Octavio Zaya, publicado en 1981 en la revista *Guadalimar*, a propósito de una exposición de Francesco Clemente en la Galería Sperone Westwater Fischer de Nueva York, que contenía la primera mención en una publicación española a la Transvanguardia, el movimiento artístico que estaba promocionando, con notable éxito, el curador Achille Bonito Oliva. En aquel artículo, Zaya explicaba algunos aspectos básicos de la nueva tendencia: con la Transvanguardia, el arte

se redescubre como una actividad llena de posibilidades creativas, abiertas al placer de sus propias pulsaciones, figurativas o abstractas. El arte trata de volver a tomar posesión de la subjetividad del artista y lo personal adquiere valor porque devuelve al artista a “un estado de renovación del sentimiento hacia sí mismo”⁹.

No es que aquel artículo fuera un detonante de nada, pero ayudó a entender las sensaciones que estaban aflorando por todas partes en el ambiente artístico y que le estaban llevando a enfocar su trabajo en esa dirección, produciendo un amplio conjunto de cuadros en los que se lanzaba a explorar las nuevas gramáticas de la pintura. Eran obras en las que ponía en práctica esa “toma de posesión de la subjetividad del artista”, buceando en ideas, obsesiones o sensaciones personales, expresadas a través de códigos y simbologías subjetivas. Se permitía la mayor libertad posible en el plano del estilo, aunque siempre buscando una ejecución pictórica creativa y espontánea: pinceladas sueltas y vibrantes, prioridad al color y a la expresión directa, exhibición desinhibida de las propias limitaciones técnicas, búsqueda de soluciones gráficas ingeniosas e inesperadas.

Como todos los artistas de esta generación, Matallana entendía la vuelta a la figuración como una postura de rebeldía que cursaba en una doble dirección: por una parte, el empleo mismo de la figuración alegórica y subjetiva reaccionaba enérgicamente contra las posiciones más

⁹ OCTAVIO ZAYA, «Conversación con Francesco Clemente sustancia de lo imaginario». *Guadalimar*, año VI, número 56, (1981), pp. 14–15.

establecidas del arte reciente –la abstracción minimalista y el arte conceptual–; por otra, la factura pictórica fresca y expresiva, voluntariamente desmañada e incluso, a veces, farragosa, le distanciaba de la pintura figurativa convencional. En cuanto al imaginario, se sentía libre para apropiarse a su antojo de ideas e imágenes de la historia del arte, ya fuera antiguas –Degas o El Greco–, o modernas –Hockney o Penck–; abriendo el significado de los cuadros hacia los espacios ya codificados, en una estrategia típica del arte posmoderno.

Un buen ejemplo de su proceso de trabajo puede ser *Bebedora de Ron* (1984), un pequeño cuadro que no llegó a ser expuesto, pero habla muy bien de aquel momento. La pintura, de la que hizo varias versiones, es un acrílico sobre papel con una imagen muy sencilla: una mujer joven situada en un espacio que se sobreentiende la barra de un bar, apoyada en los brazos, con aire pensativo, ante un vaso de ron. La obra tiene referencias inmediatas a cuadros clásicos: *La absenta* (1876) de Edgar Degas, o también *La bebedora de absenta* (1901) de Pablo Picasso, cuadros donde el tema de la figura bebiendo en un bar funcionaba como imagen de la melancolía, la soledad y el desarraigo de la vida urbana moderna. *Bebedora de ron* se pintó en un momento en el que la vida nocturna se había convertido en emblema de la nueva generación y, por tanto, en objeto de interés para el arte: el ocio nocturno se sacralizaba como espacio de las nuevas dinámicas sociales y culturales urbanas. De forma similar a los cuadros de Picasso y Degas, *Bebedora de ron* habla de la soledad y del desasosiego, acaso del aburrimiento, de un sujeto que se singulariza en el marco de esa “cultura de los bares”. Sin embargo, la clave del cuadro no está en su tema, sino en su textura pictórica –en su piel–; la figura está definida en pocos trazos, esquematizada con el tipo de códigos gráficos cercanos al comic que eran habituales en la época; con mucha presencia la pincelada fresca, de ejecución rápida y nerviosa, y una especial atención al efecto del color vivo. La unidad del cuadro se rompe a la izquierda, con una franja de textura gráfica realizada rasgando el papel y pintando un patrón decorativo. En la obra resulta evidente el interés por explorar distintos registros pictóricos y hacerlos visibles, tanto en el plano formal como en el plano icónico.

El desinterés por la homogeneidad de estilo quedaba patente en todas sus piezas. Otro buen ejemplo es *Los platillos de J.B.* (1984). que, realizado solo un par de meses más tarde, se diría pintado por otra persona. La idea de la obra surgió también a partir de una referencia artística, pero reformulada de una manera que encripta su procedencia: la imagen está inspirada en una fotografía de una *performance* de Joseph Beuys, *Titus Andronicus/Iphigenie* (1969) en la que el célebre artista intervenía tocando unos platillos. En el cuadro de Matallana, quien toca los platillos es una mujer desnuda. La figura no está aquí construida de manera esquemática, sino mediante un dibujo de línea clásico, con cierto detalle, casi como una academia convencional. Sin embargo, el dibujo está velado por una de transparencia lechosa, con texturas de lavados, y sobre éstas una mancha de color plano que funciona como fondo, y ahí, esgrafiadas, unas líneas de contorno impreciso. A mano derecha, se fragmenta al plano del cuadro –única similitud con *Bebedora de Ron*–, construyendo también un patrón decorativo, pero esta vez no con pinceladas libres sino con tramas de líneas de color perfectamente definidas. Si el primer cuadro era una imagen sencilla, casi una viñeta de cómic, prácticamente una excusa para ejercitar la expresión directa a través de una pincelada vibrante, el segundo plantea no solo un juego más alambicado de referencias ocultas, sino que abre el registro técnico buscando romper la coherencia del cuadro con el fin de convertirlo en un objeto pictórico más aguerrido y contundente. Las dos pinturas eran propuestas técnicamente muy distintas que evidenciaban el interés de Matallana artista por expandir sus espacios de investigación.

Con este tipo de trabajos comenzó lo que puede considerarse su despegue como artista. En abril de 1984 inauguró en el Ateneo de La Laguna su primera individual fuera de Lanzarote, *Pinturas y franjas*, donde expuso toda esta serie de cuadros con figuras esquemáticas resueltas

en espacios fragmentados. En el breve texto publicado en el díptico de la exposición, el escritor y crítico de arte Carlos Díaz–Bertrana presentó a Matallana como un artista plenamente posmoderno, para quien la carencia de un “proyecto ideológico” no solo no era un problema, sino que constituía “un privilegio y un estímulo”:

Las pinturas que Carlos Matallana presenta en el Ateneo de La Laguna son esencialmente subjetivas, el arte siempre lo es por muchas tonterías que se hayan escrito al respecto, no hablan de dramas ni conflictos, señalan un tiempo actual sin criticarlo, sin apasionamiento, simplemente cómplices del instante, un presente que para ser asimilado en su totalidad requiere una comprensión exhaustiva de los siglos precedentes. Es una pintura culta, en el sentido lato del término, que construye el esbozo del hombre nuevo o posmoderno como lo llaman ahora, un hombre que ya no es víctima de la acción, ha recuperado la capacidad de soñar.¹⁰

Bertrana ubicaba los esfuerzos de Matallana en el contexto de la sensibilidad artística de la época; parecía como si las y los artistas hubieran decidido masivamente salirse de la Historia, declarando que la forma de abordar las problemáticas del momento era mirar hacia su interior; era ocuparse cada cual de sus propios asuntos. No habían “dramas ni conflictos”, simplemente señalar, como “cómplices del instante” el tiempo actual “sin criticarlo”. Abandonando su función crítica, aquella pintura reaccionaba contra el aburrimiento en que, para muchos, había devenido la experimentación vanguardista de los 70. Hijo natural de aquel ambiente, que había vivido en persona en Madrid y recordaba desde la distancia del archipiélago, Matallana concebía la pintura como una acción creativa imprevisible en forma y fondo; buscaba dejarse llevar por los instintos, siendo honesto, en cada momento, con lo que le apetecía hacer, y formateando esa apetencia como energía creativa. Entrar en el estudio era, en ese sentido – muchas veces se ha dicho– una aventura; no había un programa previo –eso vendría años después– sino que su trabajo iba fluyendo al impulso de sus propias dinámicas. Lógicamente, esas “propias dinámicas” no surgían espontáneamente del interior del artista –ahí residía la trampa de aquellos discursos–, sino que se desenvolvían, como es natural, en el registro de gramáticas pictóricas delimitadas por la época, en las que cada artista lo que hacía era, con suerte, imprimir su particular modulación. Pero lo cierto es que la idea más común de hacer arte en la primera mitad de los años ochenta consistía, ante todo, en un dejarse fluir, un moverse libre y creativamente por la cultura, entendida “en el sentido lato del término”.

La exposición del Ateneo tuvo una buena acogida en Tenerife; Miguel Ángel Fernández–Lomana seleccionó obra suya para participar en la *IV Bienal Ciudad de Oviedo*, junto a artistas jóvenes como Miriam Durango o Javier Eloy, y ese año participó también en otras cuatro colectivas en Lanzarote y Tenerife. En otoño realizó su quinta individual, *El retorno de los ídolos*, de nuevo en El Almacén de Arrecife, contando con la presentación del crítico e historiador de arte Fernando Castro Borrego. Exponía cuadros de la serie *Arketipos*, que eran variaciones de la misma imagen básica, una superposición de dos cabezas, como de esculturas arcaicas, que aludían a una especie de duplicación de la personalidad. Castro comentó la obra en términos poéticos, abundando en la dimensión alegórica de las pinturas:

...estos ídolos estáticos, hieráticos, esquivos, perplejos proclaman su procedencia de una región lejana. Su apariencia mineral e incorruptible no descarta la posibilidad de que en un instante se desvanezcan en la niebla originaria.

¹⁰ CARLOS DÍAZ–BERTRANA, *Carlos Matallana, la soledad de una miriada*, díptico de la exposición *Pinturas y Franjas*, (La Laguna: Ateneo de La Laguna, 1984).

[...] Alrededor suyo, cada línea deviene signo de un pasado ritual, de la unificación y de un retorno inexplorable. Al recomponer el emblema aparece este mandato ancestral, jurisdicción severa que no impide oír en este espacio simbólico un melodioso canto que se repite siempre igual, atravesando la densa selva del recuerdo, desde una región ignota y también luminosa.¹¹

En su breve texto, Castro no se limitó a ubicar las obras en unas coordenadas históricas determinadas, sino que acompañaba su discurso poniendo sobre la mesa el repertorio de retóricas que los artistas del momento mayormente desarrollaban. “Región lejana, ignota”, “pasado ritual”, “mandato ancestral”, “espacio simbólico”; toda esta terminología exhibía la remisión del discurso artístico a la retórica de lo primitivo y lo telúrico, poniendo de manifiesto cómo los y las artistas de la época estaban desatendiendo la reflexión crítica para adentrarse de manera programática en la búsqueda de esencias y verdades interiores; en las mitologías privadas, expresándolas mediante imágenes alegóricas, entendiendo que precisamente en esas “regiones ignotas” estaba aquello que el arte podía en ese momento aportar.

Impregnado de este ambiente general, Matallana, como la mayor parte de su generación, se ocupaba de trastear en sus tránsitos interiores, formateándolos como propuestas pictóricas que, no solo en su fondo sino también en su forma, buscaban reflejar su individualidad primordial como artista y –consecuentemente– como sujeto. Extraía los temas para sus cuadros directamente de sus obsesiones o de las imágenes que, de una forma o de otra, le afectaban, para después plantearlos de una manera pictóricamente reactiva. Los temas podían ser banales, como el de una mujer en un bar ante un vaso de ron, pero esa banalidad acogía un abanico de referencias –a la historia del arte, a la música, a su vida privada– homogeneizadas por esa piel pictórica característica que, al final, era el verdadero asunto de su obra.

Por otra parte, esa “toma de posesión de la subjetividad del artista y lo personal” de la que había escrito Zaya era el núcleo del imaginario que podía verse en los cuadros, convertidos en un escaparate de las referencias culturales del artista, sus obsesiones o intereses privados, o incluso de guiños a su biografía, como el hecho de que la mujer de *La bebedora de Ron* fuera su pareja de entonces, o que los cuadros de la serie *Arketipos*, con el soporte de la referencia al hieratismo de las esculturas arcaicas, expresaran su naciente obsesión por la dualidad y el reflejo del otro en el marco de la reflexión sobre su condición gemelar.

Este era el tipo de pintura que llamó la atención de Carlos E. Pinto, quien a principios de 1985 le seleccionó para el proyecto *Límites de Expresión plástica en Canarias*. Ya vimos que la exposición consistió básicamente en situar en el escenario local el repertorio de discursos y prácticas artísticas que habían aflorado en el arte internacional en los cuatro años anteriores. También que significó una especie de punto de inflexión en la política de las instituciones respecto al arte contemporáneo: a partir de aquel momento, tanto el Gobierno de Canarias como los cabildos y los ayuntamientos, cada cual a su escala, comenzaron a destinar importantes partidas económicas a las artes visuales, principalmente por la vía de financiar proyectos expositivos –con resultados muy dispares– pero también sufragando becas, realizando adquisiciones o subvencionando costes de transporte de obras, entre otras iniciativas. En ese sentido, los artistas y la artista que participaron en *LEP* disfrutaron de una posición destacada a principios de aquel proceso: dice Matallana que la exposición había sido una especie de “plataforma de salida” que les situó, de repente, en el epicentro de las artes visuales en Canarias.

¹¹ FERNANDO CASTRO, *El retorno de los ídolos*, en el díptico de la exposición del mismo nombre, (Arrecife de Lanzarote: El Almacén, 1984).

El grupo de artistas –entre quienes acabaría destacando la terna formada por Adrián Alemán, José Luis Pérez Navarro y el propio Matallana– era presentado en el catálogo con el lenguaje poético y exaltado que se hizo habitual por aquella época. Para el comisario, el planteamiento de la exposición era:

Acercarnos al límite, rebasarlo, transgredir las formas, los conceptos, el lenguaje, para encontrar tras ellos otras limitaciones transgredibles en un contagioso deseo de alterar los sentidos, la naturaleza de las causas, la razón de los efectos, los sistemas y sus sistemáticos objetivos, de alterar lo visible para convulsionar lo vivible y ya enfermos, marcados por la sed de ser nosotros mismos el único límite posible, caer en esa austera adoración del instinto que es el carácter liberador de nuestro tiempo, de nuestro mundo, que es todo uno y de nosotros; de nuestras islas, que son los cuerpos que habita nuestro espíritu¹²

Pinto evitó acudir a la etiqueta generacional o a cualquier otra característica concreta que cohesionara al grupo, más allá de que cada cual, a su manera, buscaba responder al espíritu de los tiempos, regidos por el abandono de los postulados “indisolubles e inalienables” a los intereses colectivos. Realmente, era un momento en que los y las artistas se declaraban libres de los estrictos programas estéticos que habían marcado la producción artística de la década anterior, para centrarse en unos objetivos que, con frecuencia, venían a ser eran algo así como el todo y la nada: “ofuscar los sentidos con su patente babelización, ecumenizar la mirada, ventilar la conciencia y redordenar los deseos para confundir la autoridad de la historia y poder abarcarla”¹³.

Y este tipo de planteamientos se hacía apelando a un programa estético que celebraba el eclecticismo y la subjetividad, aceptando “con igual intensidad la aparente solidez del conceptualismo y la también aparente superficialidad de las neofiguras, la densidad barroca y la elementalidad suprematista, el instinto no exento de literatura del povera y la literalidad absoluta del neoexpresionismo”¹⁴.

Los planteamientos de Pinto abundaban, además, en dos de las claves necesarias para entender el arte de aquella época: la celebración del instinto, “que es el carácter liberador de nuestro tiempo”, como un elemento central en su práctica, y la expectativa de que el arte estaba llamado a salvarnos “del tedio a que este mundo, casi perfectamente organizado, nos tiene sometidos”¹⁵. En el contexto del arte, ese tedio se respiraba en un sistema artístico que daba signos de estar hastiado de los rigores del arte minimalista y conceptual de las décadas anteriores; así que, en general, en las grandes citas internacionales hacía años que se venía celebrando la aparición de una pintura vibrante, intensa, voluptuosa e insolente, pensada para celebrar la sensualidad y el disfrute del arte a partir del desarrollo libre de las inquietudes individuales. La propuesta de la exposición iba, lógicamente, en esa línea:

son obras de inquietud, alternantes, de búsqueda y de afirmación, obras de raíces cortas pero múltiples, extendidas en una superficie que abonan, prevalentemente, la información epidérmica y urgente de las corrientes actuales, la introspección personal y ese valor ubicuo y lleno de mordacidad tercermundista que es el “genius loci.”¹⁶

¹² PINTO, «Límites de Expresión Plástica», p. 7.

¹³ *Ibid.*, p. 8.

¹⁴ *Ibid.*, 9.

¹⁵ *Ibid.*, p. 8.

¹⁶ *Ibid.*, p. 9.

Ahora solo vale la pena saber que cualquier cosa puede ser un producto de ahora [...] El lenguaje se pluraliza, los discursos se contradicen, los gestos y las palabras surgen del sinsentido para el sinsentido.¹⁷

Situado plenamente en el marco definido por estos planteamientos, en sus pinturas recientes Matallana había abandonado la exploración de la pincelada gestual para trabajar el cuadro de manera más topográfica, es decir: menos gráfica expresiva y más atención al tratamiento de las superficies. La materia pictórica había adquirido un peso técnico y dialéctico mayor; trabajaba con pinturas fabricadas manualmente con pigmentos en polvo aglutinados con una resina vinílica que comúnmente se llamaba látex; una técnica que pasó a ser una de las marcas de esta nueva generación, al menos en Canarias¹⁸. Esta técnica significaba muchas cosas: era una pintura barata, lo cual era muy útil para hacer formatos grandes con los bolsillos vacíos; también era una pintura industrial e imperfecta –sus toscos acabados eran reconocibles por las rugosidades y grumos–, que imprimía a los cuadros una textura característica que, en buena medida, escapaba al control del artista; una connivencia con el azar que era bien recibida y que también puede considerarse parte de la “escuela de la época”. El acabado superficial que aseguraba esta técnica basta, defectuosa e imprevisible contribuía a que los cuadros hicieran la doble pirueta de situarse en posición de rebeldía tanto respecto a la demanda de excelencia de la pintura figurativa convencional como a la distante pulcritud formal del minimalismo; al tiempo que proclamaba su total pertenencia al contexto postindustrial contemporáneo.

Matallana, además, aplicaba la pintura directamente con las manos, generando una textura graneada característica. Era un procedimiento pictórico muy fresco, que hacía muy notoria la materialidad de la pintura, destacando lo que podríamos denominar su “nivel ontológico”; es decir, la presencia de la pintura en tanto que pintura. Por otra parte, añadía una cuestión importante: al propio cuerpo del artista, que dialécticamente quedaba impreso en el cuadro, en la medida en que puede decirse que éste no había sido pintado, sino, estrictamente, manoseado.

La presencia latente del cuerpo del artista resultaba coherente con que las obras tuvieran un marcado carácter autorreferencial. En general, las imágenes en los cuadros eran escenas de tono surrealista protagonizadas por figuras humanas masculinas, esquematizadas y sin rasgos reconocibles, pero que aludían a la persona del propio artista –los útiles de pintura como brochas y paleta aparecían siempre en un lado u otro–, en parte relatando obsesiones personales, en parte proponiéndose como una especie de modelo de sujeto trascendente, enfrentado en soledad al acto de vivir: el artista como soñador, como malabarista, como escritor, como observador.

La imagen del pintor pintando era un tema recurrente en los cuadros de aquella época, por varios motivos: situaba el propio hecho artístico como tema del arte, en una maniobra autorreferencial heredada de las prácticas conceptuales, ponía explícitamente al propio artista y sus circunstancias en el eje del proceso, y hacía énfasis en el aspecto ontológico del hecho artístico¹⁹. En *LEP* hacían también referencia a esta temática del pintor solo en su mundo

¹⁷ *Ibid.*, p. 8.

¹⁸ En Tenerife, el látex y los pigmentos a granel se compraban en la Ferretería La Calera de La Laguna –ya es significativo que los materiales artísticos se compraran en una ferretería–. Nadie sabe con seguridad quien comenzó esta moda técnica, pero lo cierto es que en aquel momento la mayor parte de los y las artistas jóvenes pintaban con estos materiales.

¹⁹ En 1983 Miquel Barceló había producido una serie de cuadros con el tema del pintor en su estudio que eran muy conocidos. Se trataba de unos obras que trascendían “la idea de autorretrato para abordar la condición del pintor [...] Caracterizado como el demiurgo, un ente creador y mítico, la brocha

“metafísico” Adrián Alemán, Cristóbal Guerra y Sergio Molina. Por su parte, Matallana incorporaba a esta forma de “autorretrato trascendente” elementos de simbología diversa: juegos de equilibrio, velas que se apagan, esferas que aludían al mundo, cruces que evocaban la religión como espacio de lo represivo. El imaginario del artista se había expandido en el último año; se había hecho a la vez más heterogéneo y característico, aunque privado en sus significaciones. *El sueño aéreo* (1985), por ejemplo, remitía a un libro de trucos de magia; el título mismo era el nombre de uno de los trucos, donde el mago parece descansar flotando en el aire, apoyado únicamente en el respaldo de una silla. De ahí sacó el artista la imagen de la figura masculina que dormita levitando apoyado en un pez, es como una imagen onírica y surrealista, plagada de simbolismos privados: el pez, como signo fálico elemental, que es el punto de apoyo de la figura, y además el tema de un dibujo que aparece también en el cuadro, la vela caída que suele ser símbolo de una vida que se apaga o de una pasión momentáneamente sosegada, o la figura del Teide, que aparece doble –como una forma escultórica y como un dibujo– y que sitúa el lugar geográfico del artista como su particular alusión al *genius loci*, el “espíritu local” del que tanto se hablaba en aquel momento. En *La fuente* (1984), Matallana hacía referencia a la fotografía de Bruce Nauman *Self-Portrait as a Fountain* (1966–67) que refiere a su vez a *Fountain* (1917) de Marcel Duchamp. Pero este juego posmoderno de metarreferencias no buscaba armar un jeroglífico conceptual; de hecho, no tenía un propósito específico ni buscaba generar un comentario inteligible sobre lo artístico: era, sencillamente, el resultado de dar forma a una impresión que había tenido y que ni él mismo sabía ubicar muy bien. La imagen había surgido de la asociación libre que el artista había hecho a partir de una fotografía de *Self-Portrait as a Fountain* que había visto en algún libro: la figura de Nauman echando un chorrito de agua por la boca le había sugerido una idea básica de placer, de emancipación; era algo así como una feliz expulsión; el momento –¿creativo? – de sacar algo fuera de sí. También es posible que hubiera visto en la imagen la reminiscencia de una eyaculación; una interpretación coherente, dado el contexto de evocaciones sexuales que, aquí y allá, podían encontrarse en muchos de sus cuadros²⁰.

Sin embargo, aun cuando estas obras destacaban por la exuberancia de su imaginario, el discurso realmente descansaba sobre la significación del acto mismo de pintar: la estridente visibilidad del proceso pictórico buscaba dejar constancia de la marca personal del artista y, en definitiva, de su cuerpo y de su identidad. Las pinceladas, texturas, mezclas, transparencias, huellas, insistencias, grosores; en resumen, todo lo relativo a la materia de la pintura, tenía un enorme protagonismo en el cuadro, de manera que la superficie pictórica –la piel de la pintura– era, junto con el propio proceso técnico, lo que realmente condicionaba la lectura de la imagen. En ese sentido, la pintura de Matallana de este periodo es analizable a la luz de su forma de pintar, articulada en una pincelada nerviosa y colorista en cuadros como *La bebedora de Ron* o

que da título a la pieza se identifica con el pene, haciendo del artista también un “sembrador” que hace fructificar la tierra con la semilla de su genio” (SAGRARIO AZNAR y JAVIER HERNANDO, reseña sobre *Le peintre avec pinceau bleu*, de Miquel Barceló, en VV.AA., *Artium: La Colección*, (Vitoria –Gasteiz: Diputación Foral de Álava, 2004). Las piezas de Barceló estaban probablemente inspiradas en la célebre sesión que el fotógrafo Hans Namuth había hecho de Pollock en su estudio, en julio de 1950, unas imágenes que reflejaban el poderoso carisma del artista genial –varón– sumido en el fulgor de su proceso creativo; era el momento de epifanía del arte moderno, en que nos fue dado contemplar al gran artista “fructificar la tierra con la semilla de su genio”.

²⁰ Kevin Power iba en esta línea en su interpretación del cuadro, del que escribió que era: “casi un mosaico bizantino, sirve de metáfora al acto creativo, pero a la vez al sueño, a un auto-retrato o a la fantasía erótica, siendo precisamente esta construcción múltiple de significaciones que le da fuerza a la imagen”. KEVIN POWER, «Carlos Matallana: el deseo de cambiar de color», en el catálogo de la exposición *El lado oscuro del jardín*, (La Laguna: Caja General de Ahorros de Canarias, 1986), p. 9.

Lola Limón (1984), una pintura de superficies limpias y dibujo contenido como *El sueño aéreo*, o *Ser presa de lo imposible* (1984); junto con despliegues de pintura expansiva y exuberancia plástica como *La vía láctea* (1985) o *El destino avanza en la oscuridad* (1985), cuadros que, a mi modo de ver, son dos de las mejores piezas de arte hechas por aquellos años en Canarias. Estos últimos son, también, los cuadros más barrocos de este periodo del artista, más alambicados en las composiciones, pero sobre todo en el tratamiento de las superficies; acusando la influencia de una retrospectiva de Francis Picabia que se hizo en 1985 en la Biblioteca Nacional y que el artista pudo ver en un viaje a Arco ese año. De esta manera, el año de *LEP* su pintura evolucionó vertiginosamente, avanzando hacia una mayor experimentación formal, donde las figuras se deformaban y retorcían, ganando movimiento, una mayor complejidad simbólica y, sobre todo, un despliegue técnico mucho más complejo que convertía a los cuadros en una especie de excitante jungla pictórica.

Por lo demás, la línea de trabajo de Matallana distaba mucho de ser un proceso orientado y coherente: cada vez que entraba al estudio, el pintor se entregaba a la sensación del momento, y se sentía en plena libertad de trabajar con un registro o su contrario. La obra que mostraba en sus exposiciones parecía coherente, y sin duda lo era en la medida que tenía rasgos claros de estilo; pero lo que quedaba en su estudio era un rosario interminable de pruebas y de tanteos que iban en direcciones diversas, desde concienzudos autorretratos naturalistas a exploraciones abstractas de muy diverso tipo. Pero esta forma heterogénea de trabajar —el “hacer lo que le daba la gana”— estaba incluido, como explicaba Orlando Franco en el catálogo de *LEP*, en su “compromiso con la contemporaneidad”:

Este compromiso supone, en primer lugar, un compromiso consigo mismo y con su pintura. La voluntad es romántica, basada en su sentimiento de la duda y de la búsqueda, tamizado y enriquecido por un espíritu profundamente subjetivo, propio del espíritu romántico, en tanto su pintura refleja únicamente lo que a él le importa, sucesos que no implican, ni se pretende que lo hagan, a toda la colectividad.²¹

Franco explicaba cómo el foco de la pintura de Matallana no estaba en las temáticas que, como hemos visto, emanaban del espacio de subjetividad del artista, sino en la dialéctica que surgía de la puesta en acción de ese lenguaje nuevo del que hablaba Pinto, ese nuevo modo de hacer y de sentir en la contemporaneidad. Como explicaba Franco, la fuerza de sus imágenes radicaba en

La forma en que condensan en si mismas las energías necesarias como para organizar lo no organizado. En otras palabras, sus figuras, en muchos casos no perfectamente delimitadas, sino más bien surgidas, se traducen como presencias momentáneas en el acto creador para no perderse en los vericuetos de lo caótico. Será el poder demiúrgico del artista el que finalmente da sentido a toda la obra, al poder de creación de mundos subjetivos.²²

La concepción del artista como demiurgo estaba muy en boga en aquella época. El foco del proceso artístico se había vuelto a poner sobre el carácter iniciático y la complejidad esencial del momento creador. Los y las artistas, que en los años setenta operaban como intelectuales que buscaban desarrollar programas estéticos críticos, volvieron a ser concebidos como genios inspirados, involucrados en procesos trascendentes en los que volcaban su principal capital artístico: su propia personalidad. De ahí que Franco atribuyera al “poder demiúrgico” del artista la capacidad de dar sentido a su obra.

²¹ FRANCO, «Carlos Matallana», p. 78.

²² *Ibid.*, pp. 78–79.

Eran, sin duda, momentos en los que se desarrollaron discursos grandilocuentes, y no nos lo podemos reprochar demasiado, porque fue una época de expansión en el mundo del arte a todos los niveles y se vivía un ambiente generalizado de optimismo –quizás incluso euforia– por el éxito generalizado, en lo social y lo económico, del arte contemporáneo. Sin embargo, existía también una formidable contradicción inherente a aquellos discursos de época: por una parte, se presentaba a los artistas como una especie de genios libres que pintaban lo que les daba la gana, sin pretender “implicar a la colectividad”, pero, al mismo tiempo, pocas veces la sensación de escuela, de estilo o de tendencia dominante ha sido tan generalizada: por todas partes los y las artistas expresaban su individualidad de las mismas maneras, con los mismos reconocibles y, a veces, repetitivos lenguajes.

Por su parte, Matallana se encontraba muy cómodo en todo aquel proceso; era hijo de su tiempo, y las ideas de un proceso artístico centrado en las dinámicas internas del artista le eran muy cercanas. Desde los primeros contactos con el arte contemporáneo que había tenido en Lanzarote en el entorno cercano a César Manrique, hasta el ambiente lúdico y experimental de su etapa madrileña, todas sus experiencias le habían formado para concebir la creación como un espacio de libertad individual, y consecuentemente le habían impulsado a desarrollar una pintura espontánea, vigorosa, expansiva y subjetiva.

Límites de Expresión Plástica en Canarias situó a Matallana en el mapa del arte contemporáneo en Canarias como una de las jóvenes promesas emergentes. En los años siguientes, su obra fue seleccionada para un rosario de exposiciones que certificaron su posición como uno de los valores centrales de la nueva generación: *Visiones atlánticas* (1985), comisariada por Fernando Castro Borrego y que se celebró en el Instituto Español de Cultura en Viena; *Pintura Canaria 1950–1985* (1985), comisariada por Carlos Díaz–Bertrana en el Castillo de La Luz de Las Palmas de Gran Canaria; *Penúltima Década* (1986), que organizó Carlos Gaviño de Franchy en el Convento de San Francisco de Santa Cruz de La Palma; *Después del 70* (1987), comisariada por Ángeles Alemán y María Luisa Quevedo en el Hospital Real de Granada, y *Frontera Sur, una selección de artistas canarios* (1987), al cuidado de los críticos de arte Carlos Díaz–Bertrana y Antonio Zaya, un proyecto itinerante por museos e instituciones de distintas ciudades de España y Portugal. También obra suya viajó a Bélgica y a EEUU, en dos controvertidas muestras internacionales impulsadas por el poeta Manuel Padorno, en aquel momento asesor de la Consejería de Cultura del Gobierno de Canarias: *Europalia 85* (1985), realizada en el Puerto de Amberes, Bélgica; y *Utopía. Nueva Pintura en Canarias* (1985) en el *Teachers College* de la Universidad de Columbia, en Nueva York.²³

Todas aquellas propuestas formaron parte de los esfuerzos de las instituciones por dar visibilidad al arte canario; si bien los comisariados solían rehuir explícitamente la cuestión de la identidad; es decir, el problema de definir críticamente qué caracterizaba el arte en Canarias. Habitualmente se situaba a los y las artistas participantes en unas coordenadas culturales genéricas, definidas a veces por la simbología telúrica de las islas –*Visiones Atlánticas*– o meramente por su ubicación geográfica –*Frontera Sur*–; pero no se generaba un relato del arte

²³ Además, a resultas de esta visibilidad, su trabajo atrajo la atención de la Galería Vegueta, en Las Palmas de Gran Canaria, y la Galería Radach Novaro, en Maspalomas. En 1985, las galerías de arte andaban a la caza de talentos jóvenes; y en aquel momento, en Canarias, Matallana era un artista a seguir. Sin embargo, la relación con ambas galerías no fue más allá de unas pocas colectivas. En realidad, Matallana solo ha trabajado con una galería de arte: Torbandena, en Trieste (Italia), a partir de 2007.

canario más allá de sus individualidades. Sin embargo, aunque ese relato no se construyó críticamente, se generó de facto, desde el momento en que la visibilidad y la relevancia de cada artista en particular comenzó a definirse en base a su mayor o menor presencia en aquellos proyectos institucionales. Precisamente por eso, Matallana salió de *LEP* como un artista consolidado.

A finales de 1985 viajó a Nueva York, con motivo de la exposición *Utopía. Nueva Pintura en Canarias*, junto con José Luis Pérez Navarro y Adrián Alemán, algunos años más jóvenes que él. Con ellos trabó una buena amistad; conversaban en los estudios, iban de exposiciones, salían de copas. Eran buenos tiempos para la noche; buena música, ambiente interesante y animado: el *Espacio 41* en Santa Cruz; el *Sketch* en La Laguna. Matallana comenzó a estar más integrado en el ambiente artístico tinerfeño, a llevar “vida de artista”.

Para aquella generación, la referencia más inmediata era la actividad de la Galería Leyendecker, un espacio abierto en 1979 y que había sabido desde muy pronto abrir su agenda a las tendencias internacionales, hasta el punto que, desde 1984, exponía exclusivamente artistas extranjeros. Las exposiciones de 1985 de Gerhard Naschberger y Jiri Georg Dokoupil influyeron de manera especial a Matallana, que reconoció en los trabajos de los dos artistas las referencias al surrealismo y a los volúmenes blandos de la fase surrealista de Picasso, que siempre le habían interesado. Comenzó entonces a atemperar progresivamente sus bizarros acabados plásticos neoexpresionistas para derivar su estilo hacia una pintura más pulida, con acabados más cuidados y, si cabe, más elegante.

Este cambio de tono en su obra se hizo notar en su exposición *El lado oscuro del jardín*, inaugurada en septiembre de 1986 en la flamante sede de Cajacanarias en La Laguna, por aquella época una de las salas más interesantes de las islas y una de las pocas que editaba un buen catálogo. Matallana expuso allí una pintura más comedida, moderando la exuberancia iconográfica de sus cuadros anteriores para reducirla a una gramática sencilla, de reminiscencias surrealistas, con distintos elementos que se reiteraban de cuadro en cuadro: formas orgánicas, a medio camino entre cuerpos y elementos vegetales, cruces, líneas en espacios más o menos ordenados. Había, además, un progreso en el tratamiento plástico; si los primeros cuadros cambiaron la iconografía manteniendo la piel pictórica estridente y protagonista de la obra de 1985, su trabajo pronto avanzó hacia una pintura construida con pinceladas funcionales, visibles pero con poca presencia, mucho más contenidas.

En su texto para el catálogo, Kevin Power explicaba el aún incipiente nomadismo de Matallana: “Como tantos pintores jóvenes actualmente, se nutre de cambios estilísticos. Se enfrenta con éxito a la necesidad vital de redefinir continuamente nuevas direcciones, de mantener todo abierto, y de no caer prisionero de su propio lenguaje”²⁴. El crítico veía en esa actitud un síntoma de su tiempo, caracterizado por el cambio, pero también la consecuencia de la singular necesidad de los artistas de adaptarse a los vaivenes de un mercado que estaba en intenso crecimiento. Power interpretaba aquellos primeros devaneos de estilo del artista en el contexto de una época caracterizada precisamente por eso, por el nomadismo y el mestizaje, y seguramente no le faltaba razón, solo que, en Matallana, por entonces con un lenguaje aun “en construcción”, ese nomadismo no sería en modo alguno episódico. En este sentido, como el propio Power analizaba, Matallana siempre deja ver sus referencias: en aquella exposición el crítico identificaba las gramáticas de Andreas Schulze o Peter Chevalier, dejándose en el camino a Dokoupil y Naschberger y, a través suyo, a la relectura de cierto surrealismo híbrido entre Jean Arp, Yves Tanguy y Giorgio de Chirico.

²⁴ POWER, «Carlos Matallana: el deseo de cambiar de color», p. 6.

Con estos ingredientes, su pintura fue progresivamente mudando la piel desde una formalización neoexpresionista y barroca hasta una apariencia “a caballo entre el irrealismo y la imagen de las nuevas estéticas nihilistas”²⁵. Los cuadros de la exposición de Cajacanarias presentaban aún un tratamiento superficial aún muy pictórico, como jaspeado y matérico, pero con una organización tonal más acusada, con superficies trabajadas a base de degradados pulidos que generaban ilusiones de volumen deliberadamente efectistas. Había una mayor sensación de espacio escenográfico, lo que hacía que la pintura evocara paisajes idealizados, oníricos y metafísicos. En ciertas zonas de los cuadros, el artista incorporaba una suerte de cuerpos abstractos que no parecían tener mayor propósito que el generar volúmenes ficticios, y en otras, en cambio, incorporaba elementos, como cruces o bolas del mundo, que ya estaban presentes en su imaginario anterior. Una pequeña pieza sin título de 100 x 70 cm –las obras se denominaban de forma genérica *El lado oscuro del jardín*, título inspirado en un poema de Vicente Alexandre– es una de las pinturas más características de aquella serie: es una imagen extraña, con unas formas sencillas en un espacio volumétrico, parecen troncos de árboles y, a la vez, torsos sin cabeza ni extremidades, evocando una idea elemental de corporeidad; como la reminiscencia de una fisicidad humana desprovista de todo aquello que la define, excepto carne y piel. Una imagen que evitaba armar significaciones alegóricas y buscaba, ante todo, ser perturbadora. Toda esta muda de la gramática pictórica fue situada por Kevin Power en su dimensión crítica:

Matallana pinta para entender el presente, y busca cuestionar algunos de los problemas de la estética contemporánea: el concepto de la autenticidad del lenguaje pictórico o del significado de la subjetividad; el dilema ético de la pérdida de valores; el resurgimiento del sentido lúdico [...] recurre a un lenguaje dialécticamente eficaz para enfrentarse a las tensiones y contradicciones del momento actual.²⁶

Matallana estaba, efectivamente, tratando de posicionarse en “el momento actual”, rebuscando entre las gramáticas operativas de aquel momento. Sus cambios de registro se nutrían de las propias dinámicas vigentes en la década de los ochenta, que había comenzado como un estallido de una pintura expansiva y ecléctica, pero que evolucionaba rápidamente, como huyendo de aquellos primeros excesos acrílicos. En esta línea, el trabajo de Matallana parecía estar evolucionando hacia una pintura más sofisticada, abandonando poco a poco la exuberancia iconográfica y la centralidad de la expresión subjetiva para ahondar más en una articulación más coherente del lenguaje y una búsqueda más transversal, por así decirlo, de lo subversivo, un concepto que siempre le interesó en relación con su obra. En cierta manera, había un punto de exhibicionismo en su pintura de mediados de los ochenta; al madurar su planteamiento, la propuesta pictórica se hizo más contenida, pero también, si cabe, con un filo más interesante.

Su exposición de 1988, *Cuando el espacio reverbera*, en la Casa de la Cultura de Yaiza, en Lanzarote, parecía confirmar una evolución coherente en su trabajo, con el abandono de las referencias figurativas, al menos las más explícitas, para ser sustituidas por composiciones de formas orgánicas abstractas –aún con reminiscencias surrealistas– situadas en superficies geométricas y planas. Los últimos restos de un espacio ilusionista habían desaparecido del cuadro, para avanzar hacia la formulación de un espacio geométrico basado en la compartimentación del cuadro en franjas pulcramente difuminadas. Esta operación alteraba la

²⁵ CARLOS DÍAZ-BERTRANA, y ANTONIO ZAYA, *Frontera Sur: Una selección de artistas canarios* (Madrid: Cabildo de Gran Canaria, 1987), p. 17.

²⁶ POWER, «Carlos Matallana: el deseo de cambiar de color», p. 7.

relación figura–fondo en sus obras, una circunstancia que, para el poeta José Carlos Cataño, era clave:

La obra actual de Carlos Matallana depura esa función crítica que siempre le ha otorgado al fondo. Darle la vuelta a la tela: el fondo, ahora, protagoniza el entendimiento de la distancia, y reverbera, como reverbera el espacio a ras de un mirar asolado.

Traspasada una etapa referencial, en sus cuadros el fondo se sitúa por delante: otra forma de dar por vencida la perspectiva para que, a cambio, pueda verse, y verbalizarse, la ejecución de la pintura, que es toda ella pensamiento.²⁷

Más allá de aquella geometrización de los espacios que le “daba la vuelta a la tela”, la principal novedad en la pintura de *Cuando el espacio reverbera* estaba en el definitivo atemperamiento de su piel: la pintura se había hecho más sosegada y regular en su acabado, desactivando definitivamente la expresividad de la materia y recuperando las superficies de color plano resueltas a pincel, sin tanta exuberancia técnica. A partir de esta exposición, la ejecución de sus obras se iría haciendo cada vez más cuidada y funcional, dejando de ser el principal vehículo de la expresividad del artista para convertirse en una táctica formal modulada en función de cada propuesta: Matallana pasaría de practicar una pintura impulsiva, en que la propia sustancia formal del acto físico de pintar –expresada en la fuerte presencia de la pincelada, del gesto, de la materia pictórica– eran la esencia del lenguaje y el principal contenedor de su discurso, a practicar un tipo de pintura eficiente, en cierta manera más neutral y fría, pero también más delicada, sosegada y connotativa. La práctica de la pintura dejaba de ser, por tanto, un proceso de expresión en sí misma, para convertirse en un ejercicio más intencional y estratégico, resuelto con los acabados pulcros y cuidados que, a partir de este momento, serían distintivos en la forma habitual de trabajar del artista.

3. La pintura del fin de la pintura

En el verano de 1988, Matallana vivía y pintaba en Tacoronte, en una casa terrera situada en el Camino del Calvario, y tenía la cabeza sobre todo en el ajetreo y la fascinación de los primeros meses de vida de su hijo Pablo, que había nacido en mayo. Cuando podía, dedicaba tiempo a buscar un local adecuado para un proyecto que llevaba algún tiempo andando: abrir un estudio compartido con Adrián Alemán, José Herrera y Luis Palmero.

Los cuatro artistas se habían conocido en *LEP* –Herrera y Palmero eran amigos y colaboraban desde antes– y habían vuelto a coincidir en un pequeño proyecto colectivo realizado en el Colegio de Arquitectos para la obra musical *Movile* (1987), de Juan Belda. En los descansos de los días de montaje habían hablado mucho de la situación del arte local, la endebles de las instituciones artísticas y la necesidad de tejer apoyos colectivos, abriendo espacios de conversación y de “rechazo al aislamiento” para mantener “una posición imaginativa ante la desidia cultural”²⁸. La idea de compartir estudio se fue abriendo paso a ratos durante los meses

²⁷ JOSÉ CARLOS CATAÑO, «Cuando el espacio reverbera», en el catálogo de la exposición *Cuando el espacio reverbera*, (Lanzarote: Casa de la Cultura de Yaiza, 1988), p 6.

²⁸ MATELLANA, «Una conversación con Carlos Matallana», p. 20.

siguientes hasta que, finalmente, José Herrera dio con un sitio adecuado, un amplio salón con un interesante patio trasero, en el 61 de la Avenida Lucas Vega de La Laguna.

En septiembre de 1988 se abrió el espacio La Cámara, con la idea de que funcionara como ese lugar de encuentro, de diálogo y de interacción entre los artistas. El acondicionamiento del local incluyó la construcción de una pared continua –los muros estaban interrumpidos por columnas– y techar con uralita el patio, construyendo así aquel “espacio funcional multivalente y abierto que aspiraba a convertirse en un lugar de trabajo y de intercambio de experiencias, así como un esporádico espacio de exposiciones”²⁹.

En realidad, en los cinco años de La Cámara se hicieron solo tres exposiciones, pero la experiencia para los cuatro artistas fue determinante. Matallana consideraba La Cámara “más que como un taller, como un espacio para la catarsis que supone la comunicación”:

Intentamos crear un clima imaginativo donde cada uno posicionara su poética concediéndonos sobre todo libertad de acción, por supuesto que esto requería un esfuerzo para el entendimiento de las cuestiones más íntimas de la personalidad plástica de cada uno. Nos veíamos y trabajábamos todos los días, y el diálogo era intenso, y las respuestas plásticas también. El espacio nos afectaba y creo que desarrollamos una capacidad extraordinaria para seguir formulando nuestros conceptos que algunas veces coincidían y se mimetizaban y otras chocaban de base. Realmente fue un momento estupendo donde surgió un ambiente que forzaba a tener un posicionamiento de los conceptos personales, esto nos estimulaba y confirmaba, era lo que necesitábamos en aquel momento.³⁰

La Cámara estuvo abierta hasta 1993, y aunque la intensidad de la interacción entre los cuatro artistas fue evolucionando con el tiempo, en general fue una etapa decisiva para todos. Desde luego, nunca tuvieron un discurso colectivo ni tampoco pretensión de funcionar como grupo, pero sí se generaron sinergias e interinfluencias que, con perspectiva, puede decirse que fueron muy productivas: allí encararon la treintena, la etapa en que los y las artistas suelen consolidar sus discursos, y se puede decir que, en esta época, los cuatro comenzaron a hacer sus obras de madurez.

En el caso de Matallana, esa obra de madurez comenzó con su exposición *Contraobjetos* (1990), la primera individual que hizo en Gran Canaria, y luego, al itinerar, su vuelta a Tenerife después de cuatro años. Aunque había dejado ver ya algunas piezas en exposiciones colectivas, *Contraobjetos* sorprendió al certificar el giro del artista hacia la abstracción geométrica, proponiendo unas composiciones pulcras y rigurosas, que exploraban la idea de pintura como objeto y en las que el color, entendido como signo, pasaba a tener un papel crucial.

En realidad, la abstracción geométrica siempre había estado entre los intereses del artista; no en vano su periodo de formación y sus primeros acercamientos al arte contemporáneo fueron en una época en que la abstracción se identificaba con la idea misma de modernidad. En su manera heterogénea de trabajar, Matallana había hecho algunas experiencias en esa línea, normalmente obras aisladas, pero también –y sobre todo– la serie de obras que expuso en su sorprendente individual de 1982, *El espacio doble*, realizada en El Aljibe de Lanzarote.

Aunque en aquel momento aún no se podía saber, *El espacio doble* fue la primera evidencia de la forma de trabajar que terminaría caracterizando al artista: la abstracción minimalista de esta exposición, cuidadosa y contenida, se incrustó como una isla en medio de un amplio periodo de

²⁹ CARMELO VEGA, “De los 80: Nuevos pintores en el camino”, en *El Museo Imaginado*. (Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, 1990), p. 88. La Cámara suele ser citada como una iniciativa de referencia en el arte en Canarias de los años 90.

³⁰ MATALLANA, «Una conversación con Carlos Matallana», p. 20.

pintura figurativa y expresiva, caracterizada por un despliegue de alegorías privadas y de efusividad gestual. Era, realmente, como si la hubiera hecho un artista totalmente distinto.

Este Matallana distinto abordó problemas espaciales, interesado en aquel momento por la obra de José Luis Medina Mesa, que había visto en Tenerife, realizando una serie de obras que simulaban pliegues y repliegues del espacio, como si la superficie del cuadro se doblara sobre si misma –de ahí la idea del espacio doble, doblado–. Los formatos de las pinturas eran la forma irregular resultante de ese plegado, creando un juego de trampantojo entre la representación –una idea sencilla de espacio– y el objeto que la contenía, el cuadro. Por lo demás, las superficies pictóricas eran homogéneas, trabajadas con acrílico en planos de color uniforme con texturas suaves que buscaban resolver la pieza con organicidad pictórica a la vez que con una cierta elegancia ornamental. En este sentido, más allá de la llamativa distancia entre el formalismo minimalista de *El espacio doble* y la exuberante figuración de su siguiente individual, *Pinturas y franjas*, en todo su trabajo gravitaba un interés constante por la materia pictórica como componente central de su discurso: eso que he llamado la piel de la pintura era siempre el eje de su trabajo, tanto si su interés eran las abstracciones esenciales, como si era la figuración alegórica.

En todo caso, la exposición *El espacio doble* pasó desapercibida, como corresponde a la obra de un artista desconocido en una sala pequeña de una isla menor, de manera que a finales de 1990, la evolución de Matallana hacia la abstracción geométrica parecía un proceso evolutivo coherente y sujeto a los movimientos de época: a finales de los ochenta, las exitosas corrientes del neoexpresionismo, que habían dominado la escena internacional en los primeros años de la década, estaban en rápida decadencia, al parecer agotada ya su capacidad de sorpresa. Al mismo tiempo, emergían, también velozmente, nuevas corrientes, entre ellas las nuevas formulaciones de las políticas visuales del minimalismo y del *Op-art* que llegaban de la pujante escena neoyorquina y que se conocían, de manera general, como *Neo-geo*. La exposición *El arte y su doble* (1986), que comisarió Dan Cameron en el Museo Reina Sofía de Madrid, ya había anticipado para toda España que los tiempos de la efusividad matérica y la pincelada nerviosa podían darse por concluidos, proponiendo como nuevos referentes a un grupo de artistas entre los que estaban, además del ubicuo Jeff Koons y las nuevas estrellas de la posmodernidad Cindy Sherman, Barbara Kruger y Jenny Holzer, representantes del *Neo-geo* como Philip Taaffe, Peter Halley o Peter Schuyff, quien, por cierto, más adelante recalaría en Tenerife, en Leyendecker. La galería santacruzera, con el fino olfato que le caracterizaba, se adaptó con agilidad al nuevo escenario y estaba progresivamente sustituyendo a los neoexpresionistas italianos y alemanes por norteamericanos neoconceptuales, de manera que, en Tenerife, a su modesta escala, se dejaron sentir las novedades en las tendencias dominantes en el arte internacional.

Matallana vivió aquel momento situado en un escenario realmente interesante de influencias cruzadas. Entre ellas, seguramente la más importante fue su fértil interacción con sus compañeros en La Cámara, pero también fue decisiva su estancia de cuatro meses en Nueva York, en 1989. Allí se empapó del ambiente artístico, exprimiendo la oferta expositiva, de la que le impactó en especial la colosal retrospectiva de Andy Warhol en el MoMA, y trabó amistad, a través del crítico Octavio Zaya, con artistas españoles afincados en la ciudad, como Francisco Leiro, Victoria Civera y Juan Uslé, éste último un pintor cuya obra abstracta adquiriría una enorme relevancia en los años siguientes. En el contexto de esta constelación de influencias, la evolución de su trabajo le llevó a una propuesta que, a finales de 1991, el historiador del arte Carmelo Vega interpretaba así, en su texto sobre la pintura reciente en Canarias, incluido en el catálogo de la exposición *El Museo Imaginado*:

La obra de Matallana parte de una figuración de tipo alegórico sin finalidad crítica, desplazándose hacia una abstracción de corte geométrico que desemboca en su último trabajo, *Contraobjetos*, en una recuperación de planteamientos plásticos cercanos a la pintura abstracta pospictórica americana especialmente Kennet [sic] Noland.³¹

La interpretación no era del todo exacta; aunque piezas como *Islas* (1990) se inspiraban en las pinturas circulares de Kenneth Noland, en general las obras de *Contraobjetos* huían de las demandas de pureza formal que caracterizaba a la abstracción pospictórica, situándose más bien en una posición crítica respecto a ésta, al integrar desde ciertas propuestas cercanas al *Op art* hasta soluciones formales que parecían evoluciones del cubismo de Fernand Leger. Matallana buscaba así producir imágenes fragmentadas, como pixeladas, emulando las imágenes fugaces que podemos captar desde un coche en movimiento. Las superficies de color en los cuadros de *Contraobjetos* no eran homogéneas, sino que se construían a partir de un esquema de planos degradados que simulaban una suerte de bajorrelieve, como una sucesión ordenada de cilindros o persianas que generaban una cierta ilusión de volumen³². Piezas como *Contrapaisaje* (1989)³³ proponían espacios pictóricos regulares contruidos a partir de esta tensión entre volumen ficticio y color. Esto puede entenderse como una especie de desafío a la ortodoxia de la abstracción pospictórica, el marco teórico formulado por Clement Greenberg en 1964, que exigía erradicar del cuadro la ilusión de volumen o de espacio o cualquier otro elemento que estorbara la percepción de la pureza de la pintura, que el crítico relacionaba con dos componentes principales: la bidimensionalidad del plano pictórico y el color. Matallana parecía impugnar esta ecuación, al construir sus composiciones, precisamente, sobre una suerte de ilusión óptica de baja intensidad, que ensanchaba visualmente el volumen del plano pictórico, creando un efecto de trampantojo que resultaba cuando menos irritante para quienes concebían la abstracción en términos de pureza formal.

Además, el artista comprometía severamente otro de los ingredientes básicos de la convención pictórica: el formato rectangular de la pintura. En *Contraobjetos*, Matallana se dedicó a experimentar con el objeto cuadro, estirando, tensando, deformando y recombinando el formato rectangular con el fin de invalidar su neutralidad perceptiva como marco convencional de la representación. Un ejemplo de esto puede ser *Contrapaisaje* (1989)³⁴, una pieza conflictiva en la medida en que el cuadro –o, siendo más preciso, la superficie pintada– enmarcaba un rectángulo vacío que, por su posición central, podía ser concebida como la verdadera representación³⁵. Se trataba de un objeto pictórico que aparecía simultáneamente como espacio positivo y negativo, un cuadro que era a la vez marco o, si se prefiere, que era una imagen al mismo tiempo presente y ausente. Parecía, también, una broma, como si el artista hubiera construido pulcramente un objeto pictórico cuya función fuera enmarcar el vacío. La fuerte presencia –en su ausencia– de la imagen central funcionaba tanto activando estas

³¹ VEGA, "De los 80", p 89.

³² Un aspecto destacable de estos "cilindros" es que el degradado estaba hecho con tonalidades de grises, creando la sensación de ser un dibujo en blanco y negro coloreado con veladuras. Esta peculiaridad técnica generaba una disociación entre el color y el volumen ilusorio en los cuadros, como si fueran distintas capas de la imagen. Se trataba de un guiño técnico subversivo con respecto la pintura tradicional, donde el color es el elemento constructor central. Aquí, sin embargo, el color parecía ser una suerte de elemento excedente, un añadido. Pero todo esto, a su vez, no eran más que pantallas o tapaderas de la verdadera ocupación de Matallana: especular con las convenciones de la pintura.

³³ Me refiero a la pieza de 20 x 230 cm.; muchos de los cuadros de la exposición se denominaban genéricamente *Contrapaisaje*.

³⁴ En este caso, el cuadro de 184 x 220 cm.

³⁵ El artista había cogido ideas sobre la concepción objetual de lo pictórico de una exposición del americano Mark Dagley en la Galería Leyendecker, en 1987.

problemáticas como generando una sensación de extrañeza sensorial, como si la pintura no terminara de ubicarse como objeto perceptivo.

De esta manera, y de modo general, *Contraobjetos* puede ser vista como una suerte de declaración acerca del estatus contemporáneo de lo pictórico, al tensionar el objeto cuadro, no solo en el sentido de su forma, sino también de su estatus ilusorio. Por lo demás, Matallana sí parecía haber hecho caso a Greenberg –solo parecía, como más adelante veremos– en la pretensión de que la narración, las imágenes y, en general, las referencias figurativas, no eran asuntos pictóricos legítimos, sino meras anécdotas en la esencia de la pintura.

En 1992, la vida de Matallana dio un vuelco notable: comenzó a trabajar como director de montaje de exposiciones para la Viceconsejería de Cultura del Gobierno de Canarias, una ocupación que no sólo le daría estabilidad económica, sino que le convertiría en espectador privilegiado, entre bastidores, de la escena del arte en las islas. También fue el año en que conoció, en carnavales, a Rosa Ventura, con quien entablaría una relación y que ha sido su pareja desde entonces. Y, en septiembre del mismo año, murió su tío, César Manrique. Fue un golpe muy duro para él, y no solo porque se iba un familiar muy querido, sino también porque, en cierta manera, su muerte significaba el fin de una época en Lanzarote, aquel escenario cultural y artístico en el que se había formado y había dado sus primeros pasos. Con la desaparición de su referencia juvenil, y en un horizonte de estabilidad laboral y emocional, puede decirse que el cierre de La Cámara, al año siguiente, fue el carpetazo definitivo a su etapa de artista joven. A partir de ahí, su obra dejaría poco a poco de evolucionar acompañada con los tiempos para coger su propio ritmo e irse haciendo cada vez más singular.

Esta singularidad se iría haciendo cada más visible con el tiempo. En principio, en los años siguientes, realizó dos individuales más de pintura geométrica, si bien con propuestas muy diferentes: *Presencias* (1994) en la Galería Rayuela de Madrid, y *Corolario* (1998), en la Sala de arte La Recova de Santa Cruz de Tenerife. *Presencias* recogió sus pinturas de 1993 y 1994, que tenían una formalización más austera y eran más radicales en su composición: las imágenes consistían, básicamente, en sucesiones de bandas verticales de color cercanas a una geometría dura del tipo que practicaban artistas como Daniel Buren. La propuesta había evolucionado –o involucionado, según se mire– acercándose, esta vez sí, a los postulados de la abstracción postpictórica. Matallana parecía haber abandonado definitivamente cualquier intención compositiva o de modulación del espacio pictórico, para pasar a concebir la pintura como signo –como una mera superficie pintada, desnuda de cualquier retórica–, reducida a un patrón formal seco y austero. Con todo, no renunciaba al objetivo de producir pinturas sensorialmente atractivas, que funcionaran como imágenes seductoras en el contexto de la forma de mirar de su tiempo: como decía Carlos Díaz–Bertrana, refiriéndose precisamente a estas abstracciones, sus cuadros buscaban ser “simultáneamente objeto y artefacto estético”³⁶. Si embargo, en su producción de estos años, el artista se encomendó a una inusual austeridad compositiva, trabajando siempre a partir de una retícula regular que abarcaba toda la superficie del cuadro. En el catálogo de la exposición *Presencias*, Mercedes Machado ponía de relieve el carácter tautológico de esta fórmula, hablando muy significativamente de “colores–colores” y

³⁶ CARLOS DÍAZ–BERTRANA, «Artistas canarios en el puerto», en *Artistas canarios en el puerto*, editado por Carlos Díaz–Bertrana, (Santa Cruz de Tenerife: Autoridad portuaria de Santa Cruz de Tenerife, 1995), p. 26.

dedicando su texto a argumentar que cuanto pueda decirse de la pintura sobra, para concluir “afortunadamente, creo que Carlos Matallana ha llamado a la pintura simplemente pintura”³⁷.

Los cuadros de la serie *Presencias* se construían a partir de un patrón sistemático y regular de franjas verticales. Al trabajar con tal austeridad formal, el artista llevaba al primer plano el único valor jerárquico posible en la composición: el color. Los cuadros, por tanto, funcionaban básicamente como una suerte de repertorios o gamas cromáticas, que parecían apelar directamente a la sensorialidad más pura, sin posibilidad de abrirse a otras asociaciones. De esta manera, las piezas parecían contradecir los presupuestos de *Contraobjetos*, asumiendo radicalmente cuanto allí se negaba –la prioridad del color, la neutralidad del formato y la bidimensionalidad radical del plano pictórico–, para afirmar únicamente, de la manera más clara, el valor tautológico de la pintura.

Por comparación –pero solo por comparación– los cuadros de la serie *Territorio* eran complejos, ya que se construían a partir de una red; una trama cruzada de franjas o líneas horizontales y verticales, poniendo el acento en el aspecto topográfico del espacio pictórico. La trama lineal confería a las imágenes un principio elemental de espacio, necesariamente una direccionalidad, y el artista permitía que las líneas, dibujadas manualmente, generaran una cuadrícula irregular que, después de todo, se convertía también en un principio de jerarquía del espacio, es decir en una composición primitiva. La regularidad del proceso, por otra parte, dejaba inscrito en el cuadro, al menos de forma implícita, el propio proceso de dibujo –el mantra de hacer una línea tras otra– así que, en definitiva, el cuadro se hacía bastante más complejo con solo incluir una dirección adicional en las líneas del dibujo. Aunque, como veremos, Matallana pasó pronto a otra cosa, su interés por los patrones y las redes no se cerraría en esta etapa, sino que se extendería, de forma intermitente, incluso hasta 2007.

Sin embargo, en su exposición de 1998, *Colorario*³⁸, el registro pictórico había vuelto a cambiar de manera drástica. Este cambio es remarcable; comúnmente se suele hablar de las etapas abstractas del artista como si fueran una línea de trabajo más o menos homogénea o con una cierta continuidad en sus propósitos. Nada más lejos de la realidad: como hemos visto, no hay un Matallana abstracto sino muchos, y esto no sería una excepción en *Colorario*.

Como en el caso de *Contraobjetos*, el formato del cuadro volvía a ser un elemento activo, de hecho, muy importante: el artista buscó expresamente generar dialécticas y relaciones con el espacio expositivo. Formalmente, las obras se acercaron como nunca al minimalismo más ortodoxo: las piezas eran esenciales y neutras, y su ejecución era aséptica hasta un punto en que, desde una perspectiva técnica, podría decirse que estaban al límite de lo pictórico. De hecho, estrictamente no deben considerarse pintados –si entendemos que pintar es una acción consciente y no automática–; sería más apropiado decir que estaban marcados con color: la pintura se aplicaba con una esponja de manera sistemática y homogénea. El color se disponía por capas de forma regular, generando estudiadas superposiciones, así que los planos de color se disponían en la superficie del cuadro de una manera tectónica, como una especie de mapa en relieve. La factura pictórica no podía ser más metódica e impersonal. De esta manera, se invertía por completo la fórmula de *Presencias*: allí se había neutralizado la composición para pintar simplemente franjas de color, dejando siempre aflorar la reverberación que la pincelada manual confiere a la superficie pintada. Aquí sucedía justo lo contrario: los acabados se habían

³⁷ MERCEDES MACHADO, «¡No puedo creerlo! ¡Es arte!», en el catálogo de la exposición *Carlos Matallana*, (Madrid: Galería Rayuela, 1994), p. 8.

³⁸ En realidad, el título de la exposición era *Colorario*, pero un error tipográfico en el catálogo y en la imagen gráfica del evento, que pasó inadvertido durante años, dejó el título en *Corolario*.

neutralizado hasta el extremo, de manera que el peso específico del cuadro se desplazaba hacia su composición, por lo demás meditada y deliberadamente mínima.

En este sentido, aceptando que ésta fue su serie menos pictórica, no es de extrañar que también fuera donde sus cuadros se han desplegado más hacia el espacio –adentrándose en el terreno del que, algunos años más tarde, se hablaría como “pintura expandida”–; radicalizando la fragmentación de la superficie de los cuadros, el juego con los formatos y el componente instalativo de la pintura. Sin necesidad de entrar en innecesarios tecnicismos, el poeta José Antonio Otero comentaba estos aspectos en las obras de *Corolario*:

Sobre todo en las últimas obras, las propuestas devienen universos de formas fluctuantes, como si no estuvieran sujetas a la gravedad terrestre que, tal es el caso de *Actus*, el gran círculo o agujero negro *Uno*, una tabla de 1998, suponen y valoran la superficie blanca de la pared soporte (siempre más extensa), lo que contribuye a acentuar el efecto de inmaterialidad para metaforizar, con eficaz, ironía elocuente, el eterno retorno del principio de la pintura en la pintura del fin de la pintura³⁹,

Sabidamente, el poeta explicaba de manera tautológica la tautología en la obra de Matallana. La pintura, siempre autorreferencial, se centraba en explorar las lógicas de lo que Otero llamaba “el cuadro como absoluto”. Piezas como *Contingencia* (1998) parecían proponer el propio cuadro, convertido en signo, como tema de la pintura⁴⁰. En una operación, de nuevo, redundante, el artista construía una forma–cuadro a la que practicaba un sencillo doblez, generando una tensión muy medida, como un rectángulo que había dejado de serlo y que sería, entonces, un cuadro doblado –una versión muy mejorada de sus piezas de 1982– que, observado bajo el prisma de las convenciones de la pintura, funcionaba como un objeto inestable, al estar a medio camino entre un rectángulo roto y una superficie con una fuga en perspectiva.

Los códigos de la pintura se tensaban aún más en *Tiempo* (1998), un políptico de piezas monocromas, unas colgadas en la pared y otras apoyadas contra ésta, que, a la vez que generaban una secuencia rítmica, como las teclas de un piano, –quizás de ese ritmo viniera su título– jugueteaban con la idea de la bidimensionalidad básica de la representación, al ofrecerse, por fragmentos, simultáneamente como planos situados en el espacio y como cuadrados negros malevichianos colocados de manera convencional en la pared.

En su texto *Breve historia de un cuadrado*, Ramón Salas proponía que estas abstracciones se situaban en un comprometido equilibrio entre el nihilismo y la utopía. Explicaba Salas que la abstracción, desde el *Cuadrado negro* de Malevich (1915) se había postulado como una pintura que pretendía ser únicamente pintura, rechazando las representaciones y funcionando, por tanto, como un espacio vacío sobre el que construir un mundo nuevo: ontología pura para la utopía absoluta. Pero aquella pintura vanguardista que se proponía como la utopía perfecta de la razón reclamaba un rigor estético e intelectual que resultaba demasiado exigente como experiencia; en ese sentido defendía Salas que Matallana habría encontrado

El exacto equilibrio entre la firmeza de la determinación, la sobriedad de la falta de complacencia con la dictadura de lo dado, la esperanza que vive en el poyo de cada ventana

³⁹ JOSÉ ANTONIO OTERO, «Del principio de la pintura en la pintura del fin de la pintura», en el catálogo de la exposición *Corolario*, (Santa Cruz de Tenerife: Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, 1998), p. 11.

⁴⁰ Antes comentaba que en la serie *Presencias* se concebía la pintura –la superficie pintada– como signo; en *Corolario* sería más bien el objeto cuadro lo que devenía signo. La diferencia podría parecer un simple matiz teórico, pero desde luego tenía mucha importancia: las obras de las dos series eran artefactos muy diferentes, tanto formalmente como por lo que ofrecían como experiencia sensorial.

y el hedonismo vitalista que puede hacer creíble y conseguir que merezca la pena el compromiso con lo intangible⁴¹

Esta interpretación de Salas sobre el valor del hedonismo de la pintura de Matallana buscaba explicar el conflicto aparente de unos cuadros que exhibían una síntesis formal rigurosa y, en buena medida, radical, con una formalización esmerada, atractiva y hasta amable. Esta amabilidad de la pintura se haría, cada vez más, una característica distintiva en el trabajo de Matallana, que concibe sus cuadros como dispositivos de seducción, con el propósito de proporcionar a quien los mira una experiencia visual placentera; de ahí que Carlos Díaz-Bertrana escribiera en 2007 que sus cuadros eran “festines para la retina”.

En ese sentido, llama la atención que estas obras, tan elegantes formalmente, tan gratas a la mirada, fueran también el trabajo más racional y desafectado que había hecho el artista, al menos en cuanto al proceso: hacía los bocetos en ordenador con programas de dibujo vectorial, los imprimía y, a partir de ellos, producía las piezas de una manera relativamente automática, neutralizando por completo su gesto. Eran, verdaderamente, el polo opuesto de aquella pintura explosiva y carismática que había producido en la década anterior.

Estos cuadros, por tanto, quedaban en una situación paradójica: por una parte, los procesos se habían hecho más mecánicos y con ello las obras quedaban más determinadas por el momento de su diseño, de su ideación, esto les desproveía de carnalidad. Puede decirse que, en esta serie, más que ninguna otra en Matallana, el arte estaba en la idea. Pero esto entraba en conflicto con la aparatosa materialidad tautológica de los cuadros, una materialidad marxista, se podría decir; sin espíritu, sin aura. Un conflicto entre dos tensiones de la obra al que el artista, como no podría ser de otra manera, le sacó filo, invocando abiertamente, en algunas de sus piezas, a la mística. Obras como *San Juan de la Cruz* (1997) o *Teresa de Jesús* (1997) hasta *Cheikh Ahmadou Bamba* (1998) citaban a distintas tradiciones espirituales para hacer ver que, eliminando el aura de la pintura, la pintura tenía aura después de todo.

Corolario sería su última individual dedicada enteramente a la geometría. En los años siguientes trabajaría en distintas series abstractas, que se iban desarrollando en el tiempo en intervalos irregulares y con tonalidades muy diferentes: a veces cuadros optimistas y melódicos como *El jardín de Vasili*, (1999), de la serie *Geórficos*; en otras ocasiones piezas psicodélicas como *Atardecer a gran velocidad* (2006) –de una serie de cuadros de colores ácidos, contruidos con temblorosas tramas lineales de pintura directamente salida del tubo–; o composiciones lógicas, como las obras sin título de 2001 en las que practicaba divisiones de regularidad quirúrgica en el plano del cuadro, recordando a los dibujos metódicos de Sol Lewitt. Todo este cambio de pieles –de máscaras– con una claridad conceptual tan definida, da la medida de la inteligencia de Matallana para leer y tensionar las codificaciones y complejidades de la pintura. En ese terreno, probablemente su punto culminante llegó con la serie *Devastación* (2005), un conjunto de espléndidas piezas en acuarela sobre papel que proponen una deriva, entre solemne e irónica, a partir del *Cuadrado negro* (1915) de Kassimir Malevich, reconvirtiendo la tautología suprema en una composición tan rotunda como elegante: el principio de la pintura en la pintura del fin de la pintura.

⁴¹ RAMÓN SALAS, «Breve historia de un cuadrado», en el catálogo de la exposición *Corolario*, (Santa Cruz de Tenerife: Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, 1998), p. 15.

4. La máscara como estilo

Cuando se clausuró *Corolario*, hay quien todavía pensaba la trayectoria de Matallana como un proceso gradual, que había partido de los presupuestos de la pintura de los ochenta para evolucionar, de manera progresiva y más o menos coherente, hacia la contención minimalista de sus últimos trabajos. Así lo interpretaban, por ejemplo, en fecha tan tardía como 2000, Óscar Alonso, Francisca Amado y Antonio Majado, en su comentario sobre *Contrapaisaje* para el catálogo del MIAC de Lanzarote:

Su trayectoria pictórica se inicia con una obra figurativa resuelta con densa materia pictórica y centrada en la representación de la figura humana. Matallana, en una evolución coherente y sin contradicciones, abandonará esta larga etapa para internarse en la recreación paisajística de vistas imaginarias, con un marcado carácter onírico y de armónica construcción, en los que coexisten formas geométricas como otras de apariencia orgánica, entrelazadas ambas por un vivo cromatismo.⁴²

En realidad, hasta mediados de los noventa era razonable pensar que el trabajo del artista había evolucionado de manera “coherente y sin contradicciones” desde aquella “obra figurativa resuelta con densa materia pictórica” de los ochenta para suprimir primero las referencias figurativas más claras y luego las nociones ilusionistas de espacio, avanzando hacia las composiciones abstractas planas que constituirían su pintura de los noventa. Todo este proceso se habría enmarcado en el contexto general del abandono del cuadro concebido como representación –con un concepto de espacio de tipo ilusionista y un significado construido de manera alegórica– para explorar la idea de cuadro como objeto, con una concepción marcadamente topográfica del espacio pictórico.

De hecho, esta interpretación de su trabajo como un proceso coherente fue válida incluso hasta 1994, cuando expuso *Presencias*, donde parecía haber avanzado decididamente y sin fisuras hacia los planteamientos de la abstracción postpictórica. Sin embargo, esta lectura quedó hecha añicos en agosto de 1995, curiosamente con una exposición de obra pequeña realizada en un espacio modesto, el Pub La Fábrica de Arrecife. Con el título de *Propovisiones*, aquella exposición fue la primera donde se pudo ver el auténtico estilo de Matallana, esto es, la carencia de un estilo auténtico.

A partir de aquella exposición, comenzó a quedar claro que la trayectoria del artista no podía ser interpretada en términos de evolución lineal, y que la relativa sensación de continuidad que se percibía entre sus distintas exposiciones –por ejemplo con el abandono progresivo de la figuración o el creciente atemperamiento de sus acabados– no respondía en realidad a una evolución gradual, sino que eran las manifestaciones incipientes de una multiplicidad que estaba quedando cada vez más al descubierto.

En *Propovisiones*, Matallana abandonó cualquier intento de demostrar coherencia formal, exponiendo en un mismo escenario piezas muy diferentes: abstracciones reticulares, tramas de puntos de colores, collages fotográficos, pinturas figurativas de corte fauvista. También expuso unos dibujos de estética dadaísta: mezclas de imágenes rotuladas con textos crípticos, con una factura deliberadamente desagradable y agresiva. Se trataba de unas piezas emocionales e íntimas que eran la expresión libre de su dolor por la irremediable enfermedad de su hermano gemelo Alfredo. Fue una época muy dura para el artista, y la exposición fue, por ello,

⁴²ÓSCAR ALONSO, FRANCISCA AMADO y ANTONIO MAJADO, Ficha sobre Carlos Matallana en VVAA, *Colección MIAC*, (Arrecife de Lanzarote: Museo Internacional de Arte Contemporáneo MIAC, 2000), p. 246.

descarnada y visceral; quizás por eso mismo no puso interés alguno en respetar las elementales cortesías con la coherencia intelectual que —se supone— deben mantener las exposiciones de arte. Quizás también por eso se permitió, por primera vez, mostrar sin precauciones ni miramientos la desgarrada complejidad de su personalidad creativa.

Propovisiones, en su conjunto, puede considerarse una especie de *statement*, una declaración de artista, donde mostraba su ideario estético y vital. De hecho, el propio texto del catálogo es un ejercicio de desdoblamiento: bajo el formato fingido de una conversación, el artista es entrevistado por un heterónimo, Simone Stradfor, y, reconociendo el carácter “laberíntico” de sus posiciones estéticas, da las claves para entender globalmente su trabajo:

Para mi ha sido liberador aceptar la idea de que en mi pintura puede ocurrir de todo, quiero decir, que soy consciente de que tanto la geometría como la figuración coexisten en la realidad espacial y en mi mismo. Esto viene a significar la consciencia de un mundo artísticamente revuelto y diverso, de todas formas no tengo respuesta para todo.⁴³

Matallana explicaba que su proceso de trabajo se iba desarrollando “sin ninguna teoría preconcebida”; los cambios en su obra respondían a una afirmación de su individualidad y a la búsqueda de una identidad personal en el marco de una situación histórica concreta. De ahí que afirmara que “Intentar describir el propósito de mi investigación es totalmente absurdo, solo intento tener unas verdaderas vivencias con mi propio ser”⁴⁴. Para él, la libertad de estilo

tiene que ver con la sensibilidad del ser. Ser capaz de captar la esencia y la atmósfera de los tiempos es fundamental. Ciertos modos de percibir y de actuar que han sido reprimidos a lo largo de la Historia, esta forma de actuar sobre la disolución del estilo es de gran complejidad, porque la sutilidad de imágenes y las complejas experiencias personales son difíciles de verbalizar. Sólo sé que esta forma de actuar me devuelve a mi propia existencia.⁴⁵

Había, por tanto, un componente altamente personal, diría que temperamental, en su forma de abordar la pintura. Matallana concebía el arte como un espacio de libertad, acaso como uno de los pocos espacios de libertad con que cuenta el sujeto contemporáneo —si es que, a decir verdad, tiene alguno—, de manera que en su práctica artística situaba los procesos de cambio en términos casi de necesidad vital:

Yo no hablaría de mi obra con ese concepto de cambio, porque generalmente no me doy cuenta de haber cambiado, aunque sí he notado que mis pinturas alternan el orden, el tono, porque cada pintura que hago es una respuesta a la anterior, de pronto hago una obra muy laberíntica y compleja y seguidamente hago otra muy directa y de lectura rápida, creo que es una especie de latido, de respiración, de proceso vital.⁴⁶

Sin embargo, en esta forma particular de “captar la atmósfera de los tiempos” había también un cierto orden artístico estratégico, en la conciencia de estar empleando unos códigos de lenguaje concretos, con una potencia artística definida:

Tengo la impresión de usar unos conceptos con una capacidad subversiva en cuanto a la innovación en el plano del estilo, creo que me encuentro en una situación estilística postmoderna, porque no se trata de la innovación del estilo sino que al emplear una gama de lenguajes diferentes, la cuestión estriba en cómo articular dicho lenguaje y cómo sintetizar dichas relaciones.⁴⁷

⁴³ MATALLANA, «Una conversación con Carlos Matallana», p. 18.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 30.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 26–28

⁴⁶ *Ibid.*, p. 32.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 24.

Matallana empleaba un interesante término para referirse a sus mudas de piel pictórica; hablaba de “máscara de estilo”, una idea que algunos años más tarde recuperaría Fernando Castro para hablar del trabajo del artista: “La distancia que establece entre su mirada y el objeto es consecuencia de la aplicación coherente de una posición estética que convierte el estilo en máscara”⁴⁸. La idea es interesante, aunque no es correcta si consideramos una máscara como algo que esconde la verdadera cara: en el caso de Matallana, cada una de sus máscaras es su verdadera cara. Su diversidad pictórica es la expresión de su identidad personal, una identidad disgregada, múltiple. Al auténtico Matallana lo hallaremos entrelazado en las continuidades y las sorprendentes contradicciones entre todas estas pieles con que se presenta su trabajo.

De esto se dio cuenta Antonio Zaya, que ofició de curador en la primera retrospectiva del artista, celebrada en 2002 en la Los Aljibes de Tahiche, en Lanzarote. En el catálogo, que abarcaba un periodo de doce años y piezas de una decena de estilos distintos, Zaya relacionaba “la necesidad de ser otro” de Matallana con su condición gemelar, “lo que para muchos explica suficientemente esa afición del pintor a duplicarse, como hacía don Fernando Pessoa con sus múltiples heterónimos”⁴⁹. La idea de heteronimia tampoco es correcta en Matallana: aunque su pintura cambie, él no adopta personalidades diferentes ni se sitúa realmente en posiciones estéticas contrapuestas; para él todo lo que hace es lo mismo, es la misma perspectiva de las cosas. El artista no aprecia conflicto entre sus distintas formalizaciones, no se ve disperso; al contrario, concibe su multiplicidad de manera natural, considera en realidad todo su trabajo dentro de la misma línea, en la medida en que todo procede “de la misma fuente”.

Tampoco cabe afirmar que Matallana sea alguien especialmente complejo o internamente conflictivo en el terreno de lo personal; es un sujeto “normal”; no tiene una personalidad múltiple ni una psicología peculiar. Lo que le caracteriza como artista es que ha renunciado a hacer esfuerzos por ser coherente y por identificarse en una única manera; ha elegido dejar fluir en su obra toda la complejidad y las contradicciones que todos y todas tenemos como personas. La naturalidad de este proceso fue perfectamente identificada por Zaya:

en mi opinión, ambos lados del par pictórico están aparente y convenientemente invertidos: la abstracción de una pintura se hace natura en otra, pero el color es común; el panorama de una de ellas se hace matemática en otra geometría, pero es el mismo cerebro escindido el que pinta ambas a través de las mismas manos, aunque sean también ambas inversas, aunque las diferencias sean extremas, aunque nadie las reconozca como lo mismo. Aunque sea tan diferente pintar a cuatro manos o a seis.

En ambas expresiones plásticas de Matallana también el aura de la misma serenidad, de la misma meditación, es compartido, como nuestra derecha y nuestra izquierda, nuestra frialdad y nuestra emoción, nuestro exceso y nuestra austeridad y, en definitiva, nuestra vida y nuestra muerte.⁵⁰

Ese “par pictórico” al que se refería Zaya era, de modo general, las vertientes geométrica y figurativa en la obra del artista, que, en 2002, ya estaban bien asentadas como los dos aspectos relevantes en su producción. Sin embargo, hacia finales de 1998, la multiplicidad de su posición estética aún quedaba disimulada por la falta de una panorámica global de su obra. Dudo que nadie, salvo él, estuviera al tanto de todas sus exposiciones, así que la mayor parte del público mantenía la idea de un pintor inmerso en una evolución orientada de su discurso. En noviembre

⁴⁸ FERNANDO CASTRO, «La isla como taller», en *La isla taller, Imágenes de la naturaleza en el arte canario de fin de siglo*, editado por Fernando Castro (Santa Cruz de Tenerife: Cabildo de Tenerife, 1999), p. 19.

⁴⁹ ZAYA, «EL par verdadero», p. 10.

⁵⁰ *Ibíd.*,

de aquel año había inaugurado *Corolario*, una exposición en la que mostraba una colección de abstracciones minimalistas con una personalidad plástica fuerte. Como vimos, se trataba de una propuesta enormemente regular en su conjunto y en su desarrollo, con una serie de obras muy serias, que desplegaban con rigor y formidable coherencia una posición conceptual sólida y que, por tanto, parecía una toma de postura firme dentro de un discurso asentado. Tras aquella exposición, solo se podía pensar que los ejercicios de figuración neofauvista que había expuesto tres años antes en *Tercer milenio* (1995) –de los que hablaremos más adelante– eran solo lo que habían parecido: bromas de pintor.

Sin embargo, a menos de un mes de haberse clausurado *Corolario*, Matallana inauguró, a solo 300 metros, –en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife– una exposición radicalmente distinta: *Propovisiones II*, su segunda individual con una propuesta de estilo múltiple, que incluía paisajes de tipo fauvista, cuadros de nubes, naturalezas muertas e interiores, acompañados de abstracciones de diverso tipo, entre ellas algunas matéricas, de tono informalista y descuidado, antitético de las de *Corolario*. La cercanía en el tiempo de ambas exposiciones supuso el mejor escenario para mostrar su ideario estético, dejando claro que no podía reducirse a un mero ejercicio de nomadismo en el estilo, sino que abarcaba de manera integral su personalidad: si *Corolario* contenía una propuesta seria, con una geometría templada y sensual, pero rigurosa y coherente, producto de un artista metódico y disciplinado, *Propovisiones II* no mostraba una propuesta alternativa, sino a un artista completamente distinto: gamberro, desinhibido y lúdico, experimental y hedonista, ferozmente incoherente y, a veces, extraviado en su propio laberinto.

De esta manera, la interpretación que haría cuatro años después Zaya de Matallana, como un artista dividido entre un alma figurativa y otra abstracta, no era completa del todo: en realidad, la verdadera escisión de su personalidad sería entre ese pintor enfocado y tenaz, capaz de resolver procesos de trabajo específicos y rigurosos que se concretan en series coherentes, y el otro artista, el diletante, revoltoso y experimental, motivado por la ansiedad creativa que le producen los procesos de cambio y comprometido ante todo con expresar el mudable, líquido devenir vital del sujeto contemporáneo. Hay un Matallana que busca la concentración de sus recursos para cerrar con rigor sus propuestas, y otro que no busca cerrar nada sino hacerse cargo de la multiplicidad y las contradicciones de la vida misma.

Estos dos artistas, o para ser más precisos, estas dos maneras de sentir y de trabajar, se han ido encadenando desde entonces en el proceso de Matallana de manera natural, sin estrategias previas y sin pensarlo demasiado. Hay periodos en que el artista se concentra en series determinadas y les dedica un enorme esfuerzo y disciplina, otras que necesita contrarrestar o perderse en procesos de trabajo abiertos y sin un objetivo claro; hay otras etapas en las que coexisten ambas vías a la vez o incluso, como diría Italo Calvino, aparece una tercera.

Corolario fue la última –por el momento– exposición individual en que Matallana mostró únicamente un trabajo de abstracción geométrica⁵¹; porque en *Propovisiones* se destacó definitivamente como un artista múltiple. Hay muchos Matallanas, postulaba Ramón Salas:

Tantos Matallana hacen uno, viajero y contaminado: el viajero sabe que el único modo de no diluirse entre sus muchos paisajes es aferrarse a una decisión –aunque esta sea precisamente la de continuar paseando–, pero, *sobre todo*, aprende de la variedad a no permitir jamás que

⁵¹ De hecho, desde entonces su forma habitual de exponer es mostrando distintas líneas de trabajo. Con solo dos excepciones, su exposición en el Ateneo de La Laguna, *Los ojos del vacío* (2009), y *Panoramio* (2015) en la Galería Artenmala de Lanzarote. Si las individuales de una única serie eran su forma habitual de trabajar hasta *Corolario*, a partir de ahí deben considerarse anomalías en su trayectoria.

esa determinación pase por encima del valor de lo singular, a no tolerar que el espíritu desoiga el grito de lo concreto.⁵²

En general, hay mucha más obra en el estudio, y mucho más heterogénea, de lo que se ha mostrado en exposiciones, así que la multiplicidad de Matallana es bastante más amplia de lo que la mayor parte de la gente conoce. Pero también es cierto que hay determinadas líneas de trabajo que se han asentado más, que son más importantes en su discurso. Por eso la interpretación de Zaya no andaba desencaminada; si bien el artista presentaba en *El par verdadero* (2002) obras con más de diez estilos diferenciados, la mayor parte de ellos eran episódicos; en general, su trabajo desde 1994 había oscilado entre la abstracción geométrica, resuelta con diferentes planteamientos y formulaciones, y una pintura de paisaje que comenzó a practicar casi como un divertimento a principios de los noventa y que terminaría convirtiéndose en uno de los ejes cruciales de su obra. Esta dualidad fue el sesgo más relevante que tuvo su pintura más o menos hasta los primeros meses de 2006.

5. Ficciones de paisaje

Solo me interesa lo que no es mío

Oswald de Andrade

La primera vez que Matallana mostró una colección de cuadros figurativos fue a finales de 1995, en una exposición comisariada por Carlos Díaz–Bertrana con el título de *Tercer Milenio*. Díaz–Bertrana proponía la exposición como una apuesta personal por los artistas que, en su opinión, estaban llamados a ser referentes en el arte de los años siguientes en Canarias:

El título de esta exposición es un augurio, una batida hacia el futuro que avanza una sospecha: cuando revente el Tercer Milenio, estos artistas ocuparán un lugar destacado en la plástica canaria.⁵³

Los y las artistas seleccionadas pertenecían, años arriba o abajo, a la generación que había comenzado a trabajar a mediados de los ochenta; la exposición, por tanto, podía ser interpretada como un balance de cómo estaban las cosas una década después de *Límites de Expresión Plástica en Canarias*. Sin embargo, Díaz–Bertrana no tenía interés alguno en hacer planteamientos generacionales; él mismo aclaraba que la exposición era “de propaganda, no de tesis”; sencillamente aspiraba a dar visibilidad a una serie de artistas a quienes, como colectivo, definía de manera muy ambigua, básicamente como gente que había surgido a la estela de la Transvanguardia y se ocupaba cada uno de sus propios asuntos.

En aquella exposición, Matallana mostró algunos de sus primeros bodegones con flores y unos cuantos paisajes neofauvistas, con unos acabados aún muy toscos, evidencia de un lenguaje

⁵² SALAS, «Breve historia de un cuadrado», p. 15.

⁵³ CARLOS DÍAZ–BERTRANA, «Tercer Milenio», en *Tercer Milenio*, editado por Carlos Díaz–Bertrana (Islas Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes, 1995), p.11.

aún por dominar. Los cuadros tenían un estilo formal esquemático y colorista, porque el autor estaba más interesado en cuestiones pictóricas que en resolver imágenes convincentes de la naturaleza. En cuanto a los bodegones, parecían avanzar hacia una figuración más detallada, en la línea de lo que siempre ha sido la naturaleza muerta: un ejercicio de estilo; aunque en este caso también marcado por una predisposición a los colores saturados. En realidad, en todos los cuadros destacaba un cromatismo vivo, muy acentuado, que para Díaz–Bertrana no solo era el ingrediente principal de su pintura sino, también, la expresión clara del hedonismo del artista. Por lo demás, el comisario situaba a Matallana en el contexto definido por el ideario de la Transvanguardia: nomadismo de estilo, primacía de la experiencia individual, y manifestación carismática del *genius loci*, que en este caso consideraba expresado en el supuesto interés del artista por la luz de las islas–.⁵⁴

Sin embargo, en aquellos cuadros había otras cuestiones a considerar. En los bodegones había referencias muy evidentes a la abstracción geométrica, aludida en la disposición espacial ortogonal de los fondos y en el tratamiento plano de las superficies pintadas. Cuadros como *Un bouquet para Rosa* (1995) o *Florero del jarrón amarillo* (1995) invitaban a pensar que el artista estaba jugando a la provocación, al pintar flores –tradicionalmente ejemplos de una pintura burguesa y banal, y por tanto, de arte menor– sobre composiciones de abstracción geométrica –tradicionalmente considerado el paradigma de la pintura intelectual y avanzada–, recordando, en parte, a los bodegones de flores con que Piet Mondrian ejerció el tránsito de la figuración a la abstracción. Vistos como una propuesta que volvía sobre caminos tan antiguos, aquellos cuadros parecían desafíos al espíritu del modernismo, sarcasmos sobre su obra anterior, desenfadadas provocaciones al gusto cosmopolita del ambiente artístico local.

Técnicamente, eran cuadros de ejecución burda y con una apariencia visual que buscaba simular ingenuidad, una especie de alegre primitivismo en lo pictórico que parecía reaccionar a la pintura seria y frugal de sus abstracciones minimalistas de aquella época. Pero no eran, al menos no completamente, un nuevo giro de estilo, sino los primeros resultados de un interés del artista por el paisaje, que venía desde un verano en Lanzarote, en 1990, la época en que, supuestamente, andaba plenamente inmerso en la etapa de la abstracción geométrica. Los cuadros de aquel verano habían sido poco más que desahogos o pasatiempos para soltar la mano en una época en que necesitaba sobre todo distraerse –su relación sentimental de ocho años acababa de romperse–, pero con ellos Matallana también estaba comenzando a dar forma a la intuición de un campo de trabajo todavía sin definir, y que tardaría aún algunos años en clarificar.

A principios de los 90, la galería Leyendecker, siempre un punto de referencia para los y las artistas jóvenes de Tenerife, estaba dando un nuevo y sorprendente giro a su línea expositiva, apostando por un grupo de jóvenes y desconocidos artistas que andaban revisitando una pintura de figuración tradicional. Pintaban, entre otras cosas, paisajes ilusionistas ejecutados con el estilo tosco y disruptivo –y también, en cierta manera, ingenuo y pretencioso– de los artistas de formación conceptual que, ya fuera por convencimiento o por impostura, volvían a coger los pinceles. Los nuevos fichajes de la galería fueron presentados a finales de 1990 con una flamante exposición producida por el Gobierno de Canarias, con el ingenioso título de *Regreso al futuro*, apadrinados por Jiri G. Dokoupil y Donald Kuspit –un artista de renombre y un crítico de prestigio internacional–. El mundillo artístico local asistió atónito a la estrategia de promoción de un elenco de artistas que parecían haber optado por resetear la historia del arte, situándose a finales del XVIII, solo que pintando con la pericia de unos auténticos aficionados. La propuesta no tuvo demasiado recorrido y la propia galería la abandonó pronto, pero sí

⁵⁴ *Ibíd.*, p. 22.

resultó interesante observar cómo la impertinencia con las ortodoxias del “arte avanzado” podía llegar a tener cierto potencial subversivo.

Esta capacidad subversiva llamó la atención de Matallana, que, como hemos visto, andaba por aquellos años centrado en la abstracción geométrica, pero paralelamente indagaba en paisajes y naturalezas muertas, con la idea de que ahí había un campo de trabajo interesante, pero sin tener muy claro cuál era. El hilo del que al final tiró fue aquella individual de Dokoupil de 1985 que le había impresionado, y en la que el artista checo había expuesto unos pequeños dibujos de paisajes basados en las costas de Canarias. La manera en que Dokoupil había sintetizado elementos como montañas y nubes en formas redondeadas y blandas, de gramática surrealista, había inspirado ya algunas soluciones en los cuadros de *El lado oscuro del jardín* (1986) y acabó convirtiéndose en una especie de código formal familiar al que Matallana recurrió cuando comenzó a preformar su propia idea del paisaje, más o menos a partir de 1994.

Esta idea del paisaje tardó unos años en definirse bien. En las primeras obras que expuso, como *Paisaje del cielo amarillo* (1992)⁵⁵, la pintura se presentaba todavía imprecisa y sucia, con unos acabados cuyo propósito no quedaba del todo claro. El artista estaba tanteando recursos. Poco a poco evolucionaría hacia una pintura que, en realidad, no era mucho más meticulosa; al contrario, seguía siendo suelta y fresca, pero había ganado en claridad conceptual. En cuadros como *Con Luna II* (2001) se mostraba ya pintura plástica y colorista en la que el concepto de paisaje se estiraba para figurar una imagen de un paraíso tropical, una naturaleza ideal que se proponía como una especie de irónico mito arcádico. Matallana bebía de un espacio amplio de referencias, más o menos explícitas; la más importante para el artista había sido aquella exposición de Dokoupil, pero a partir de ahí conoció también el trabajo del italiano Salvo, que practicaba una forma de paisaje sincrético, mezcla de la estética cubista, el esplendor vital de la pintura naif y una cierta concepción fauvista del color, con referencias a Cezanne y a la pintura metafísica de De Chirico. También le interesó la obra de la brasileña Tarsila do Amaral, que pudo ver en una exposición de 1992⁵⁶. Amaral es un ejemplo de sincretismo: había vivido en París, y había hecho su propia reformulación del cubismo europeo en una pintura mestiza y periférica enmarcada en el contexto brasileño, definido por el poeta Oswald de Andrade como una cultura impura, híbrida de un sinfín de referencias exteriores, y caracterizada, por tanto, por su capacidad de devorar influencias: una cultura caníbal.

No le faltaba lucidez a Andrade: toda cultura es ahora impura y caníbal. Nadie interesante se interesa ya por la autenticidad, que es asumida como una ficción más en un mundo de ficciones. Todos y todas las artistas devoran ideas, las digieren, las postproducen y las reformulan como otras ideas. Dokoupil, Salvo y Amaral están presentes en la pintura de Matallana, pero no solo ellos, porque Salvo construyó su pintura revisitando a Cezanne, al fauvismo y quizás, también, a la propia Tarsila do Amaral que, en sí misma, es un híbrido de referencias. Dokoupil, por su parte, se inspiró para sus paisajes de 1985 en las visionarias pinturas del pintor checo Jan Zrzavý, un artista singular que también vivió en el París de los primeros años del siglo XX y cuya obra exhibe, a su vez, las deudas con el cubismo y el surrealismo. Pintor impuro como ellos, Matallana trabajó en este cruce de influencias, explícitas e implícitas, para construir su propia idea de paisaje, operando como un descendiente de Cezanne –ciertamente no por vía directa sino con toda suerte de confluencias e hibridaciones– e interesado en el desarrollo de un

⁵⁵ Con ese título se reprodujo la obra en el catálogo de *Tercer milenio*, pero en este libro aparece como *Camino al centro del cuadro*. No es infrecuente que Matallana cambie el título a sus obras, según las va repensando a lo largo de los años.

⁵⁶ En concreto *Voces de Ultramar: Arte en América Latina y Canarias: 1910–1960*, comisariada por Carmen Waugh en el Centro Atlántico de Arte Moderno de Las Palmas de Gran Canaria.

vocabulario pictórico que le permitía plantear algo así como el mito del Jardín de las Hespérides, reformulado, como dijo Ramón Salas, en clave psicotrópica.

Para Matallana, el paisaje –como la naturaleza muerta– era, antes que otra cosa, un código pictórico. En sus imágenes, planteaba una distancia retórica con la realidad: lógicamente, en sus cuadros los paisajes eran reconocibles como configuraciones, pero no identificables como lugares. Eran –son– ficciones de paisaje. Por tanto, era cuestionable que reflejaran la luz de las islas porque no reflejaban la luz de ningún lugar concreto; si acaso evocaban disposiciones pictóricas; por ejemplo, la luz de las pinturas de Gauguin. Sus paisajes de 1995 no remitían a sitios específicos ni tenían interés alguno por la precisión de los detalles; parecían más bien visiones naifs de la naturaleza, “tan ilustrativas que no pueden disimular su carácter irónico”⁵⁷. Pero sí resultaba acertado lo que apuntaba Díaz–Bertrana, el interés por una sensibilidad hedonista y por la expectativa de que el cuadro proporcionara una cierta sensación de belleza placentera –una pretensión que, por sí misma, era una provocación en ciertos contextos de arte contemporáneo–. Por lo demás, los árboles y plantas en sus cuadros se parecían tanto a los árboles y plantas reales como los muñecos de los semáforos se parecen a las personas.

Sin embargo, aquí tampoco había una línea de trabajo única. El mismo año 1995 Matallana pintó también *360º desde el Pico del Inglés*, un sorprendente cuadro panorámico de casi cuatro metros de largo, que describe un lugar concreto y reconocible⁵⁸. En este caso, la gramática pictórica –colores saturados, síntesis formal– no buscaba remarcar la distancia entre la mirada y la realidad, sino codificar la naturaleza como paisaje, creando el registro de una manera de mirar. De no ser por su inquietante apariencia de ingenuidad impostada, parecía que el artista se estaba acercando peligrosamente a la pintura convencional, aunque en ese acercamiento tampoco existía un propósito programático coherente; al contrario, era también múltiple, híbrido y diletante. Por lo demás, seguía trabajando a la vez en composiciones abstractas; recordemos que ésta era la época en que andaba con las franjas verticales de la serie *Presencias* y en las tramas de la serie *Territorios*. Su espléndido *Interior holandés* es de este año, una pieza extremadamente austera y minimalista en la que construyó una trama de franjas de color verticales y horizontales, creando un efecto sencillo pero sugestivo de transparencia. Curiosamente, esta sobria y elegante abstracción, pintada sobre madera imprimada con blanco de España y con una ejecución pictórica competente y funcional, puede ser considerada una pieza más clásica, más ortodoxa, que sus desconcertantes paisajes, lo que da idea de los vericuetos por los que discurría su discurso pictórico.

Hay que decir que, en el confuso y excitante contexto de la década de los 90, el debate en torno a la abstracción parecía una de las escasas vías todavía abiertas en la pintura contemporánea, de manera que el trabajo abstracto de Matallana tenía una acogida razonablemente buena. En 1998, Orlando Britto le seleccionó para dos interesantes citas internacionales, la Bienal de Dakar (1998) y *Desencuentro en Oporto* (1999); en ambas expuso piezas de *Corolario*. Sin embargo, ya se ha visto que para esta época ya se había definido como el artista que es: de personalidad múltiple. En *La isla taller* (1998), comisariada por Fernando Castro, expuso sus paisajes recientes, y en *Convergencias–divergencias* (1999), comisariada por Antonio Zaya, llevó piezas de *Corolario* acompañadas de paisajes y bodegones.

⁵⁷ MANUEL CRUZ y RAMÓN SALAS, «Escenas de la vida privada», en *Escenas de la vida privada*, editado por Fernando Castro, Ángel Mollá y Ramón Salas (La Laguna: Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, 2005), p 35.

⁵⁸ Doy fe de que Fernando Cova, el autor de las fotografías del presente libro, es capaz de identificar los relieves montañosos del macizo de Anaga que se reconocen en el cuadro.

Como vimos, en 2002 Zaya planteó su trabajo la década anterior como una bipolaridad entre estas dos líneas, la abstracta y figurativa. En términos generales no le faltaba razón, pero en un ajuste fino la obra de Matallana era más intrincada y laberíntica; de hecho, en su extenso repertorio de tentativas y experimentos “fuera de serie”, su trabajo se vuelve especialmente barroco, abordando no solo estilos y mecánicas diversas sino llenando sus pinturas de capas sucesivas de citas y referencias a la historia del arte, a la poesía y a la música. A veces cuesta entender que el mismo artista que pintó el severo *Vanitas* (1996), como una meditación clásica sobre la fugacidad de la existencia, aprecie sinceramente los chirriantes colores eléctricos de *Las tres esquinas del mundo* (1996). Sin embargo, en todo su trabajo subyace –en toda pintura siempre subyace algo– un interés por la pintura, por lo pictórico. Matallana es un pintor; diría incluso que uno de los pocos que quedan, en el sentido de que, bajo los temas que aborda, su verdadero tema es la propia pintura, la capacidad de la pintura como lenguaje, como sistema de signos visuales y como sistema de códigos y giros culturales.

Su pintura figurativa de estos años está atravesada por una trama de contenidos y referencias, insisto en ello, subyacentes. Bajo la textura de una gramática tomada –como vimos, a través de un proceso de digestiones sucesivas–, de Cezanne y Gauguin, pueden observarse referencias al aduanero Rousseau, al tema clásico de la pastoral, a las formas estereométricas del realismo mágico, al concepto de lo ornamental en Matisse, a la pintura metafísica, embutido todo en una a veces irritante, y otras hipnótica, irreverencia kirsch. Todo ello habla de mecánicas y retóricas de la pintura que se presentan de una manera deliberadamente sensual: como advierte sistemáticamente Díaz–Bertrana y refrenda el propio artista, Matallana no concibe el potencial crítico del arte en términos de incomodidad estética; antes bien, considera que los poderes de la pintura radican en su capacidad para suscitar una experiencia estética gratificante. Este hedonismo no es gratuito, sino que tiene un propósito, que Ramón Salas explicó muy bien:

Matallana parece haber encontrado el tono en el que se acompañen la rigidez y la ligereza. La línea está presente en todas sus obras, creando firmes fronteras entre figuras o campos de color. Una geometría interna parece ordenar todo su cosmos pictórico y substanciar sus figuras para transmitirnos una imagen de la naturaleza alejada tanto del caos que percibimos como del territorio sublime que queda más allá de lo que podemos percibir. Pero este idealismo casi clásico no adopta en su obra un aspecto impositivo o dogmático. Un color luminoso e iridiscente, que parece iluminar las formas desde su mismo interior, distrae nuestra atención de los firmes límites de las figuras para disolverlas en una especie de panteísmo subtropical. Pareciera que el principio de orden que adivina bajo lo creado fuera la propia vivacidad de la vida, a la que Matallana canta sin pudor desoyendo las recurrentes apelaciones al abatimiento y la desesperanza del arte moderno.⁵⁹

En sus cuadros, el artista se preocupa por las formas –entiéndase por las figuras, por las maneras de hacer, por los códigos y cánones– y por mantener una distancia con la naturaleza, esa distancia retórica que permite que sus paisajes estén a caballo entre dos tensiones: por una parte, el hecho de que Matallana no pinta árboles y plantas sino estereotipos artificiosos de árboles y plantas, practicando una síntesis gramatical de la naturaleza, en cierto grado absurda y forzada, y en otra medida hermosa y propositiva. Por otra, el hecho mismo de pintar esa suerte de paraíso subtropical parece situar a quien mira sus cuadros ante la tesitura de elegir entre abandonarse al disfrute de una momentánea fantasía o permanecer alerta ante la evidente ironía que supone pintar el Jardín del Edén en pleno siglo XXI. Estas cuestiones laten

⁵⁹ RAMÓN SALAS, «La naturaleza del dibujo», en el catálogo de la exposición *Encuentros en el Parque*, (Santa Cruz de Tenerife: Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, 2006,) p. 10.

en sus cuadros y, creo, los caracterizan como eso que Harold Rosenberg llamó “objetos de ansiedad”: obras inquietantes que no terminamos de ubicar muy bien en nuestros sistemas de referencias; demasiado agradables para pensar en ellas en términos críticos, demasiado tramposas para que podamos abandonarnos confiadamente a un mero disfrute estético.

Puede decirse, en ese sentido, que sus cuadros generan una cierta incomodidad aun cuando se ofrecen como imágenes placenteras, dado que bajo esta apariencia amable parece esconderse un contenido oculto indefinido, o cuando menos una densidad más barroca de lo podría parecer en un principio. Ciertamente es que pinta frondas tropicales aparentemente inocentes, pero dispuestas en capas intencionadas de sentido: en *Paisaje con luna* (1998) puede olfatearse la forma de usar los colores de Gauguin; en *Con Luna II* (2001) se palpa una versión de las selvas que pintaba Rousseau; en partes de *Drago rojo* (2006) resuenan las plantas ornamentales de Matisse; todo ello en una pintura que remite a las absurdas utopías del paraíso subtropical macaronésico, a un imaginario edulcorado de ciertas vanguardias y a las dialécticas del regionalismo canario.

La trama de alusiones se complica cuando en los cuadros aparecen las figuras humanas, que necesariamente acaban con la condición ontológica del paisaje al introducir en éste principios de narraciones: el paisaje deja de ser tema en sí mismo para convertirse en escenario de un relato. En *El encantador de árboles* (2007), el personaje desnudo que toca la flauta se sitúa en un paisaje montañoso que alude directamente a la geografía de Canarias, representada como Paraíso, al tiempo que la pintura en sí remite a la tradición de la pastoral. Algo similar sucede en *La señal* (1998) donde unos personajes que parecen ser Adán y Eva escenifican una acción reinterpretación del mito del Edén, planteando una situación que parece una redención del varón por la mujer. Y esto en un escenario que resulta también un estereotipo del paisaje canario, pintado como una especie de Gauguin psicodélico.

La figura en su obra suele aparecer extraña, como impostada, pero de nuevo en esto no hay una única forma de trabajar. *Duermevela* (1998), por ejemplo, es un cuadro de ternura, que surge de una escena sencilla, familiar; aquí el artista estaba trabajando el núcleo de la vida cotidiana, del amor, entrando en una reflexión sobre el valor del espacio privado. Se trata de una imagen de intimidad: la mujer que dormita en el sillón es Rosa, su pareja; el perro es Wilma, el fox-terrier de la familia. La pieza no fue producto de una idea premeditada, sino que surgió casual, a partir de un momento de fascinación que convocó rápidamente un dibujo que dio paso al cuadro. El tema aquí es la ternura, y dice Matallana que eso explica la pincelada, particularmente melosa, como acariciando la forma, como si pudiera expresarse y percibirse el cariño en la manera de pintar. En su tono emocional, esta pintura evoca a Chardin, pero en una versión no solo muy libre sino, sobre todo, atravesada por referencias y capas de cuadros dentro del cuadro: cuadros literales, como el paisaje que aparece en la pared—un recurso que empleará otras veces para hacer alusiones a su pintura dentro de su pintura— o figurados, por ejemplo en la alfombra como una abstracción que recuerda a Matisse o quizás a un más moderno Philip Taaffe, y en las naranjas del suelo, con las que compone un bodegón de esos que solía pintar, inspirado en Cézanne. Este juego de referencias planteado como cuadros dentro del cuadro se convertirá, en adelante, en un modo frecuente de expresar su multiplicidad: en bastantes casos, sus Matallanas se construirán con una mezcla heterogénea de distintos Matallanas.

En términos generales, los paisajes del artista evolucionaron adquiriendo una gramática cada vez más amable, al tiempo que se hacían más enredados, más intrincados y vegetales. Había en ellos una especie de ironía ligera, como una socarronería en su manera de forzar una belleza inverosímil de la naturaleza, aunque esto también tiene matices. En *Naturgenia*, su individual

de 2007, celebrada en la Galería Torbandena de Trieste, Matallana exhibió la multiplicidad de su visión en relación con el paisaje, contraponiendo la amabilidad colorista y sensual de sus evocaciones del paraíso con la fría y seca realidad de sus dibujos de árboles –de los que se hablará más adelante–. Eran visiones contrapuestas de la naturaleza en un sentido amplio. Por una parte, estaba la vocación idealizada de una pintura que remitía constantemente a lo paradisiaco y a la alegría de vivir; por otra unos paisajes absurdos cuya rutinaria verosimilitud parecía apuntar a una resignada certificación de la cruda realidad de la existencia.

Entre las obras que conforman su lado amable, *La dama del periquito* (2007) probablemente sea el punto culminante, en Matallana, del canto a la vida; parece una declaración vital que confronta con esa tradición trágica del *vanitas* –que, el propio autor, como vimos, había ejercitado en alguna ocasión–. En el cuadro, situada en medio de una especie de claro de bosque –se diría que los árboles se habían apartado para dejar espacio– se veía una joven desnuda, en el suelo, con un periquito. Era una imagen tranquilizadora, hermosa, adornada con una sexualidad plácida y sin conflicto aparente. En su celebración del placer de la vida, el cuadro parecía una declaración destinada a conculcar el mensaje de obras clásicas del fatalismo moralista como –ejemplo de un antónimo perfecto– *La muerte y la doncella* (1518–1520) de Hans Baldung Grien, donde las alegrías de la juventud eran confrontadas con la fatídica anticipación de la vejez, la enfermedad y la muerte, dentro de la tradición de la pintura severa que nos advierte contra lo pasajero del placer. Sin embargo, *La dama del periquito* no es un cuadro para celebrar el *Carpe diem*; se diría que es, más bien, una imagen hecha como para descansar, para conectar con el placer corporal que está sintiendo en ese momento la joven, en el contacto de su cuerpo con el césped, en el agradable calor del sol en sus piernas, un placer sencillo que humaniza la figura. La atmósfera de la escena, en su repensada ingenuidad, recuerda a las fantasías de Gauguin o a la sensualidad de Giorgione, pero ante todo el cuadro puede ser visto como una especie de manifiesto, diseñado para declarar que la clave de la pintura es, antes que otra cosa, su disfrute.

Este concepto sensualista de la pintura atravesaba claramente buena parte de *Naturgenia*, donde se expusieron también, por primera vez, los cuadros de la serie *Geofanías*. Pintados entre 2007 y 2016, estos paisajes, de formato cuadrado, presentan una estructura similar a *Acantilados blancos en Rügen* (1818), de Caspar David Friedrich: una vista hacia el mar desde la montaña, a través de los árboles. El punto de vista de las imágenes hace que no se aprecie nunca la tierra que pisa quien observa, ni dónde se enraízan los árboles. Solo hay ramas, el alto horizonte del mar y, en algunas ocasiones, promontorios laterales como en el cuadro de Friedrich. Solo que en los cuadros de Matallana nunca aparecen sujetos; la mirada no es de quien está en el cuadro, sino de quien lo observa.

Estas pinturas vendrían a ser la expresión máxima del hedonismo del artista, llevado al paisaje. Las alusiones a la codificación postcubista –esas formas globosas y estereométricas con las que representaba árboles y nubes– que había en las piezas de los años 90 habían desaparecido por completo, quedando solo una gramática formal sintética que permitía desarrollar unas visiones de la naturaleza cada vez más perfectas en su belleza, hibridadas, por otra parte, con una nueva referencia: los códigos de la belleza sencilla del paisaje japonés –visibles, por ejemplo, en cuadros como *Suite XIX* (2009). La depuración técnica y conceptual en el concepto de la naturaleza en Matallana alcanzó aquí su velocidad de crucero, con estos cuadros hechos directamente para el deleite, haciendo eso que Ramón Salas llamaba una “utopía ligera” con que descansar de los rigores de la vida.

Fernando Castro hizo un acertadísimo comentario de estos paisajes de Matallana. Para él, estas pinturas se disponían básicamente para el disfrute de los sentidos, para un “placer sencillo”, en

palabras de Díaz–Bertrana; pero Castro apuntaba que los cuadros tenían “un punto sutil de melancolía” que marcaría una distancia con el mero disfrute hedonista, y que daba una clave central para su interpretación:

La luz de estos paisajes de Carlos Matallana es crepuscular, lo cual nos remite a algunos ejemplos de la historia de la pintura entre los que cabe destacar las obras de Claude Lorrain y Watteau. Para estos pintores, a cuya familia espiritual y estética pertenece Carlos Matallana, hay en la naturaleza un elemento psicológico que expresa simbólicamente la inquietante relación entre lo eterno y lo perecedero, entre la belleza como ideal y la contingencia del mundo sensible del que nuestra condición mortal constituye la más dolorosa evidencia.⁶⁰

Castro se refería al uso de la luz en estas pinturas como un elemento central en su discurso. En los cuadros, la fuente de luz era siempre cálida e irreal, como una “hoguera ancestral” que, sin embargo, no estaba nunca presente en la escena: es un componente que determina claramente la imagen –su color, su calor– pero está más allá de ella. Siempre de una manera irreal, buscando un efecto ambiental extremo más que la mera coherencia de la escena, la luz es la protagonista en las imágenes, y se propone otoñal, hermosa pero pasajera, como algo que no es más que el reflejo de otra cosa, de otra realidad, distante pero acaso trascendental. Por otra parte, la apariencia de belleza de las escenas está a punto de desaparecer –porque va a acabar el día– de manera que, para Castro, el tema de los cuadros era la belleza perdida, una suerte de nostalgia de tiempos mejores. Según esta interpretación, los cuadros de la serie *Geofanías* serían una especie de imágenes finales, crepusculares no solo literal sino figuradamente: el último instante de belleza antes de la noche.

Era una sugerente interpretación, aunque a decir verdad Matallana no tenía intención de producir una imagen nostálgica. Al contrario, pretendía hacer unas imágenes placenteras y tranquilizadoras, capaces de generar esa suerte de deleite narcotizante que provoca una hermosa puesta de sol. Trabajando con una fórmula pictórica normalizada –un mismo punto de vista, el horizonte siempre en el centro, y siempre el mismo formato, el cuadrado, que es insólito en el género del paisaje– buscaba crear en las *Geofanías* una regularidad cadenciosa que, en su conjunto, haría funcionar la serie como una especie de mantra. No hay veintiséis ideas en los cuadros, sino un mismo cuadro que se pinta una y otra vez, explorando posibilidades de juego con el color y la luz.

La serie más reciente del artista, *Cuadernos de Lanzarote* (2018–2021), va en una dirección similar. Con una formulación y unas referencias muy distintas, plantea también un formato de paisaje que se repite como un mantra, generando una serie de imágenes realizadas igualmente con una finalidad hedonista, referidas en este caso al paisaje de Lanzarote. El artista ya había trabajado sobre su isla natal en su exposición *Panoramio* (2015), en la Galería Artenmala, pintando un conjunto de parajes de la zona de Mala, donde se sitúa la galería. Era una propuesta en la línea de sus paisajes habituales, solo que ubicada en un lugar concreto. A partir de 2018 pasó a integrar en su síntesis del paisaje isleño una gramática inspirada en el cubismo sintético, cercana a la que también había empleado César Manrique, con frecuencia, en buena parte de su obra y sus diseños. Por eso, *Cuadernos de Lanzarote* puede verse, al menos en parte, como un homenaje a la carismática construcción del paisaje que llevó a cabo Manrique en Lanzarote; tiene, en ese sentido, algo de melancólico. Pero también ofrece, mediante el empleo de la formalización cubista –un lenguaje moderno, pero que es ya clásico y está aquí irónicamente

⁶⁰ FERNANDO CASTRO, «Una Visión Melancólica del Paraíso», en el catálogo de la exposición *Doble o nada* (Santa Cruz de Tenerife: Gobierno de Canarias, 2010), pp. 74–75.

edulcorado— una visión idealizada y arcádica del territorio, definido como una suma de elementos identitarios reconocibles y planteados sin conflicto. Hay en la serie, por tanto, una intención más ligera y gratificante incluso que en *Geofanías*, al estar construida a partir de la conversión del paisaje en un estereotipo amable dispuesto para la reconciliación, aunque sea pasajera, con las contradicciones del territorio. Más allá de eso, *Cuadernos de Lanzarote* comparte con sus otras series la importancia crucial del color, como un componente clave de lo pictórico. Al respecto, el propio artista había escrito ya en 1995:

La utilización del color es el aspecto más subjetivo de la plástica, por supuesto que tengo consciencia de la importancia del color en mi obra, siempre he tenido la necesidad del color porque siempre me ha interesado la luz en la pintura [...] la manipulación del color convierte la luz en algo muy personal, yo diría que trascendental.⁶¹

Eso es justo lo que Fernando Castro había visto en *Geofanías*, esa condición “trascendental” de la luz en la pintura; la idea de que a partir de la forma de construir la luz había algo recóndito que parecía estar latiendo bajo esa piel complaciente de los cuadros. Por lo demás, todas estas ficciones de paisaje que ha pintado Matallana, seductoras, complacientes y, al menos en apariencia, ligeras y amables, coincidieron en el tiempo con un periodo en el que el artista volvió a cambiar radicalmente el registro de su obra, hacia una pintura más sombría, más densa y rigurosa y, sobre todo, más inquietante.

6. La mirada del insecto trepador

En 2006, Matallana comenzó una actividad que debemos considerar insólita, a la vista de su trayectoria: dibujar. El motivo fue *Encuentros en el parque*, una exposición organizada como un proyecto de colegas junto con Gonzalo González, Juan Carlos Batista y Gabriel Roca, cuatro creadores muy distintos que compartían el haberse interesado siempre por el tema de la naturaleza. No fue una muestra comisariada, sino una colectiva impulsada por los propios artistas, que acordaron entre ellos trabajar en dibujo. Todo un reto para Matallana, que, aunque habitualmente anota ideas y bocetos, hasta esa época rara vez había realizado dibujos como obra final. Su lenguaje “natural” siempre había sido la pintura y, de hecho, las únicas obras relevantes que había producido sobre papel, hasta aquel momento, eran acuarelas.

En el concepto de paisaje de Matallana, el color había sido siempre un elemento decisivo, así que este proyecto parecía necesitar un enfoque diferente. Y vaya si fue diferente; la idea de naturaleza que aparece en sus dibujos a lápiz grafito no era en modo alguno lo que se podría haber esperado, una especie de paraíso en blanco y negro, sino algo muy distinto: una naturaleza desnuda, seca, irritante y esquemática⁶². Las imágenes consistían básicamente en ramaje de árboles deshojados, vistos desde abajo, como si los mirara alguien abrazado a su tronco; decía Ramón Salas que era la perspectiva de un insecto trepador.

Desde la mirada del insecto se ve una naturaleza muy diferente; una que, de hecho, no se constituye en paisaje: no hay un entorno mediado que se despliegue en un espacio, no hay una atmósfera donde la ilusión de distancia escenifique la existencia de un territorio habitable. Lo que ve el insecto es meramente una corteza, una superficie austera, árida y bidimensional, que se ramifica en una serie de caminos posibles. Interpretados así, las imágenes parecían

⁶¹ MATALLANA, «Una conversación con Carlos Matallana», p. 22.

⁶² Hasta el punto que un sorprendido Ramón Salas escribió sobre estas obras “Esta vez, Carlos Matallana no ha hecho un Carlos Matallana”. SALAS, «La naturaleza del dibujo», p. 11.

metáforas de la vida, de una vida desolada, gris y literal. Los dibujos, además, no funcionaban generando una ilusión de perspectiva o profundidad, sino que se conformaban, más bien, como patrones rizomáticos o fractales, a veces incluso abstracciones lineales de esas que hacen los escolares soplando tinta. Los árboles eran secos, parecían estériles y muertos –en ninguno de los dibujos de la serie hay una sola hoja, confrontando el esplendor vegetal de sus pinturas–; aunque no hay que descartar que el artista, siempre propositivo, lo que intentara en realidad fuera simbolizar una potencia; el momento previo al estallido de vida de la primavera. Ambas lecturas son posibles; en cualquier caso, sí parecen imágenes de la red y la disgregación, ejecutadas además con el estilo descarnado del dibujo mimético y objetivo.

Carlos Díaz–Bertrana escribió que en estas obras el artista se presentaba “a la intemperie, desnudo, exhibiendo su identidad y su idiosincrasia”⁶³. Las piezas planteaban una mirada aséptica y, en cierta manera, despiadada, de la naturaleza: un claro contrapunto a sus visiones hedonistas del paisaje⁶⁴. El punto de vista aquí no era el de alguien que mira extasiado el paisaje, sino el de alguien insignificante y miope, atrapado en una realidad pequeña, áspera y sin opciones. Ante esta mirada, la existencia se plantea como un recorrido trazado en una red de bifurcaciones, ninguna de ellas lleva a parte alguna, más que a su final. Parecía que estas obras estaban expresando el reverso fatalista de un artista que, simultáneamente, seguía pintando sus elegías al disfrute de vivir.

Los grafitos de los árboles fueron la entrada a una nueva fase en el trabajo de Matallana, caracterizada por un dibujo objetivo y detallado, y por la recuperación, al menos en un primer momento, de la intención de significar. El artista comenzó a trabajar a partir de referencias fotográficas, realizando una pintura más cartelista, más literal, proponiendo unas imágenes perfiladas sobre fondo oscuro que se ofrecían a interpretaciones necesariamente inquietantes y, por tanto, alejadas de la delicada amabilidad de sus obras anteriores. Las nuevas pinturas, presentadas en su individual *Los ojos del vacío* (Ateneo de La Laguna, 2009), parecían haber abandonado el interés por la idea de pictoricidad gratificante para constituirse como imágenes funcionales, que recordaban en su ejecución al austero efectismo de Magritte o, casi mejor, a la pintura desafectada de pintores posmodernos como Rob Scholte. Como ellos, produjo cuadros ilustrativos, sin buscar un interés plástico autónomo, que actuaban como una suerte de soportes neutros para las imágenes. Obviamente, la pintura nunca es neutra –ningún medio lo es–, el soporte pictórico es en sí mismo una textura, una capa de la imagen, y es así como debe ser concebido en estos cuadros. Andrés Isaac Santana escribió que los enunciados pictóricos de Matallana actúan como “pantallas o láminas autoreflexivas”; su obra “...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 un auténtico bolero”⁶⁵

Lo más sorprendente de esta fase fue que, a la vez que la pintura se simplificaba como instrumento formal, pasando a funcionar como una textura de la imagen, se volvió barroca, y no solo por su apariencia tenebrista; también por su forma particular de construcción de las tramas de significado y por su inusual –en Matallana– sentido de lo dramático. Como tono general, sus imágenes consistían en grupos de objetos o personas situados en un espacio negro

⁶³ CARLOS DÍAZ–BERTRANA, «Paisajes de luz y grafito», en el catálogo de la exposición *Naturgenia*, (Trieste: Galería Torbandena, 2007), p. 6.

⁶⁴ Y si estos dibujos fueran el momento previo a la belleza, entonces serían la antítesis de *Geofanías*; el último instante de la belleza.

⁶⁵ ANDRÉS ISAAC SANTANA, «Para despertar los pájaros», en el catálogo de la exposición *Doble o nada* (Santa Cruz de Tenerife: Gobierno de Canarias, 2010), p.7.

y neutros, lo que Ramón Salas llamaba un “elocuente vacío”⁶⁶. Por primera vez en muchos años, el color era desactivado como el elemento activo del cuadro; las formas se definían por el claroscuro y se jerarquizaban en base a sus significados simbólicos. Los cuadros no pretendían ser objetos de seducción dispuestos para una contemplación gratificante, sino que parecían apuntar a una interpretación reflexiva y, en buena medida, inquietante.

Salas interpretó que el vacío que dominaba aquellas nuevas pinturas era el vacío conceptual del escenario de la representación. Como una obra dramática a la que se hubiera hurtado la escena y quedaran solo los actores sobre el escenario desnudo. Este planteamiento situaba al artista en el meollo de una problemática clásica de la pintura, aquella que invita a pensar en el cuadro como un conjunto acotado de condiciones para la representación. En ese espacio elemental definido por un fondo oscuro y sin referencias –en algunos cuadros tan sólo un esbozo de suelo, como una palestra básica–, Matallana disponía las figuras buscando que interactuaran para generar determinadas lecturas. *La lánguida luz del deseo* (2008), por ejemplo, una obra que recuerda a la pintura de Magritte, buscaba hablar del deseo y de la vulnerabilidad de la existencia a través de la conexión entre varias imágenes: un candelabro con las velas encendidas, cuyas llamas hacen estallar pompas de jabón, y un pequeño ratoncillo que parece observar –o husmear– la escena. Al contenido simbólico más evidente de la imagen se le suman capas de significado: el carácter de artesanía decadente del candelabro –una pieza kitsch con un soporte que es una figura femenina, como una especie de musa clásica–, la alusión a la infancia en las pompas de jabón y en la misma apariencia de ilustración de cuento que tiene la imagen, los aspectos psicológicos del ratón, como alusión a la figura del observador y, por supuesto, en otro nivel, la misma condición de la pintura como textura visual. Todo ello en el contexto de la reflexión sobre cuestiones de la representación, que Salas analizaba yendo más allá de los aspectos anecdóticos:

...el escenario es un vacío: el artista interpreta su papel cuando la representación ha concluido. Pero si, efectivamente, el escenario no está vacío sino que es un vacío, entonces lo que ha concluido no es la función sino el mismo mecanismo de representación.⁶⁷

Ciertamente, la manera en que Matallana suele construir su discurso es escurridiza y está normalmente en un segundo o tercer plano, oculta a la vista por una trama de juegos y referencias, y sobre todo por la siempre despampanante visualidad de sus cuadros. En realidad, algo similar ocurría en la serie *Geofanías*, que el artista seguía haciendo paralelamente; allí la exuberancia visual de las imágenes podía ser vista como un señuelo o una distracción de prestidigitador⁶⁸. Sin embargo, la forma en que funcionaban los cuadros de *Los ojos del vacío* era sustancialmente distinta de ese contenido latente que atraviesa toda la serie de *Geofanías*, como un tono que emana de su forma de tratar el paisaje. Aquí, por el contrario, el contenido era más un enunciado directo, un comentario puntual, más o menos concreto, que el artista hacía en cada cuadro.

Como habíamos visto, entre 1990 y 2007 el eje central de la multiplicidad de Matallana había orbitado alrededor de la dualidad entre “una figuración orgánica y una abstracción analítica”⁶⁹ que, en términos generales, conectaban en el interés de su autor por una pintura sensual y

⁶⁶ RAMÓN SALAS, «Sobre la escena de las vanidades», en el catálogo de la exposición *Doble o nada* (Santa Cruz de Tenerife: Gobierno de Canarias, 2010) p. 60.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 61.

⁶⁸ Andrés Isaac Santana comenzaba su texto sobre Matallana afirmando que era un gran ilusionista. Con frecuencia se compara la pintura con la magia, ambas son métodos de creación de ilusiones, usando cada una sus propias argucias.

⁶⁹ SALAS, «Sobre la escena de las vanidades», p. 62.

formalista, articulada a partir del valor del color como elemento fundacional de su concepto de lo pictórico. Había armado así una propuesta que, al contrario que su trabajo entre 1984 y 1990, iba decididamente a contracorriente de las principales tendencias del arte contemporáneo, oponiendo “dialécticamente su lirismo a un contexto que se hacía más y más documental”.⁷⁰ Esta posición extemporánea de su obra, “fuera de onda”, amenazaba con situar su pintura en una especie de vía muerta, atascada en esa amplia tierra de nadie aledaña a los territorios centrales del arte contemporáneo. Pero una lectura también posible es que su trabajo había renunciado a la centralidad para ganar interés y, quizás, en cierto sentido, capacidad subversiva.

Tengo la sensación de que en esos momentos en que los y las artistas se encuentran ante la tesitura de elegir entre mantener determinada posición a contracorriente de la historia, o dar un giro y situarse con el viento a favor, es cuando se puede realmente evaluar la madurez de un proyecto creativo. En el caso de Matallana, este momento coincidió con el periodo en el que, por fin, se reconoció en su multiplicidad; es decir, en que se definió a sí mismo como un autor de personalidad artística líquida: fue entonces cuando, poco a poco, se fueron concretando los intereses que atraviesan sus distintas líneas de trabajo. Creo que, cuando un artista se reconcilia con quien es, su proceso artístico madura y gana estabilidad.⁷¹

Durante este periodo decisivo en su trabajo –más o menos hasta 2008–, la multiplicidad de su obra se había desarrollado siempre de espaldas al componente enunciativo de la pintura. Matallana estaba centrado en los aspectos plásticos de la pintura, hasta el punto que Carlos Díaz–Bertrana, en 2007, explicaba su obra como un trabajo sin contenidos expresos:

Pinta cuadros que da gusto ver, festines para la retina que dispensan un placer súbito y gradualmente nos llevan al mundo de la imaginación y el misterio. Repletos de anécdotas que no significan nada, de imágenes que son espejos, reflejan la naturaleza y al artista. La luz, el dibujo y el color, los únicos temas que subyacen a toda su pintura, concilian la realidad y la representación, la emotividad poética y la conmoción ancestral que experimentan los hombres al contemplar la naturaleza⁷²

Evidentemente, Díaz–Bertrana no estaba afirmando que la pintura de Matallana no significara nada, sino que aquello que significaba no se hallaba en el contenido explícito de la imagen – esas anécdotas de las que hablaba–, sino en sus contenidos connotativos: su forma de pintar, cuestiones como su particular concepción del paisaje o su interés por un tipo –y no otro– de abstracción geométrica, el uso que hacía de la sensorialidad y del color o, sobre todo, la textura de la pintura misma entendida como capa de significado. Estos serían, en definitiva, los contenidos de su pintura: aquellos que se derivaban de su interés por formular unas imágenes sensoriales y hedonistas, desarrolladas como esa forma de “utopía ligera” que era fruto de la concepción del arte como una actividad desde la que escenificar alternativas a una realidad desoladora.

Sin embargo, a partir de la serie *Árboles* y, sobre todo, desde *Los ojos del vacío*, el desdoblamiento básico de la pintura de Matallana se reposicionó hacia una dualidad distinta; por una parte, siguió practicando una figuración amable de contenido connotativo, pero, por otra, abandono aquella abstracción amable que hacía para enfrascarse en una propuesta casi antagónica: una figuración objetiva que podríamos denominar enunciativa, en el sentido en que, empleando los términos de Díaz–Bertrana, las anécdotas sí que significaban. Es decir,

⁷⁰ *Ibid.*,

⁷¹ Quizás no sea casual que en esta época el artista se estabilizara también en lo personal: en 1994 comenzó a vivir con Rosa, su pareja; en 2000 nació su segunda hija, Lucía; en 2002 se mudó a su casa actual, con un amplio estudio anexo en el que ha trabajado desde entonces.

⁷² DÍAZ–BERTRANA, «Paisajes de luz y grafito», p. 5.

comenzó a pintar cuadros que buscaban expresar contenidos concretos, cuestiones psicológicas y metafísicas, con frecuencia de índole personal.

Esta “pintura enunciativa” se desarrolló a su vez en dos líneas principales, la serie *Petit Pharse* (2008 a 2017) y las pinturas de gran formato, pintadas entre 2010 y 2017, en las que abordó cuestiones relacionadas con la tecnología y con el tiempo.

Petit Pharse es una serie de autorretratos en grafito de formato medio, –70 x 100 cm–, en la que Matallana dio forma a un proceso de profundización psicológica en sus derivas personales, su posición en el mundo como artista y, también, su condición gemelar. Son dibujos muy detallados, donde se ve al artista, sobre fondo blanco, realizando acciones significativas –desde hacer trucos de prestidigitación, o gritarse a sí mismo o a quien mira el dibujo, hasta limpiar un inodoro con la conocida firma R. Mutt– que parecen sujetos a una interpretación en clave metafórica, aunque con contenidos no siempre claros. Para Ángel Padrón:

Matallana en estos dibujos se convierte en doble de sí mismo a la vez que se autorretrata: el reflejo en el papel es su *doppelgänger*, la sombra siniestra de sí mismo. O de nosotros mismos. Porque estos retratos no son un mero ejercicio narcisista de reconocimiento del autor. No hay ni un nombre ni una cara pero sí un cuerpo y una identidad. Una máscara. En este caso, en la representación, el autor es un impostor. El Impostor. Y deja claro con los títulos de las obras que asistimos a una farsa o una falsa representación. Y en la que él es el actor y espectador, suplantador y fingidor.⁷³

Efectivamente, con este conjunto de imágenes el artista generó una especie de teatro de ficciones, como un circo de identidades que parecía destinado a explorar los recovecos de su multiplicidad; era un trabajo intimista y manifiestamente autorreflexivo. Matallana era simultáneamente él mismo y, como diría Padrón, el reverso de sí mismo. De igual forma que las obras de *Los ojos del vacío*, estos dibujos poseían una fuerte condición barroca, disfrazada con una formulación visual aparentemente sencilla –la figura del artista haciendo algo sobre fondo blanco–, que escondía una superposición de capas de referencias, relatos y metarrelatos que los situaba en las antípodas de la fingida alegre inocencia de sus paisajes. Ramón Salas desarrolló esta idea en su análisis de *El abismo no miente* (2008), un dibujo en el que puede verse al artista colgado de un arnés, en el vacío, con los cordones de los zapatos desanudados y pintando el título de la propia obra en el cristal de una ventana. Decía Salas:

Su postura no sólo es paradójica (invierte el escenario de la representación) es, además, tan improbable como la de las manzanas de Sánchez Cotán: eternamente detenidas, sin otro apoyo que un cordel que difícilmente podría evitar que giraran. Es la propia pintura, observada ahora desde el interior, la que permite imaginar esa estaticidad incierta de la que se vale un ‘colgao’ para rotular con precisión su declaración metafísica: asomándose al abismo – representándonos en el plano de la representación– alcanzamos a ver la verdad.⁷⁴

Petit Pharse, por tanto, eran imágenes sencillas compuestas por una serie de contenidos desarrollados en estratos –“representación de la representación, una declaración paradójica sobre la declaración”⁷⁵–. Por una parte, a la vez que las obras parecían ejercicios más o menos honestos de introspección personal, abordaban cuestiones más amplias que tienen que ver con temas ya clásicos acerca de la realidad y su representación. Por otra, el artista parecía estar esforzándose por construirse una identidad que, al mismo tiempo, y como recordaba Padrón,

⁷³ ÁNGEL PADRÓN, «El que te sigue (Matallana/anallatam)», en el catálogo de la exposición *Doble o nada* (Santa Cruz de Tenerife: Gobierno de Canarias, 2010), pp. 26–27.

⁷⁴ SALAS, «Sobre la escena de las vanidades», p. 63.

⁷⁵ *Ibíd.*,

ponía de manifiesto como ficción. Se describía a sí mismo en las obras, a la vez que hacía ver que esa descripción no era más que una farsa. Y todo ello expresado con un dibujo detallado hasta un punto que cabría calificar de irritante, al menos para una sensibilidad capaz de apreciar la edulcorada textura pictórica de *Geofanías*.

En enero de 2011 Matallana inauguró en el Sala de Arte Contemporáneo de Santa Cruz de Tenerife *Doble o nada*, su decimoséptima exposición individual, donde presentó una serie de óleos de gran formato que proponían una pintura vistosa, detallista y analítica, pero sobria y tenebrista, con referencia fotográfica y ejecutada con un acabado pulcro y eficiente que parecía un imposible híbrido entre James Rosenquist y Caravaggio. Cada obra se formaba con la yuxtaposición de dos imágenes distintas, confrontadas en ese contexto neutro con que trabajaba últimamente –un vacío pictórico, es decir, un espacio sin luz– buscando eso que Max Ernst había definido, hablando del collage, como el chispazo de la poesía que salta al acercarse dos realidades. Solo que estas realidades eran sistemáticamente las mismas; la cultura clásica y la tecnología moderna:

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 una 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.⁷⁶

La noche del silencio es uno de los tres cuadros en los que Matallana contrapuso imágenes de esculturas clásicas y de satélites artificiales, buscando poner en la palestra cuestiones sobre el valor de la tecnología y la cultura, consideradas como formas de belleza. En una lectura fácil, las imágenes vendrían se podrían interpretar como copias de fotografías; pero eso implicaría ignorar que el valor semántico de la textura, en la piel pictórica. Los acabados meticulosos, pero amables, que el artista imprimía a las imágenes, les conferían una especie de bondad perversa, como un atractivo impostado e inquietante; tanto a las imágenes de tecnología, que presentaba con una suerte de apariencia cálida, como a las propias esculturas, que el artista reproducía de una manera que tendía a parecer piel humana, solo que reproducida en grises. Esa textura pictórica era lo que generaba ese “juego especular”, que, según escribió Andrés Isaac Santana,

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.⁷⁷

Santana advirtió correctamente cómo en estas pinturas de Matallana, quizás más que en otras, la apariencia visual funciona como una especie de señuelo, un truco de ilusionista para hacernos

⁷⁶ RAMIRO CARRILLO, «¿Ves? Verdades y mentiras de la pintura de Carlos Matallana», en el catálogo de la exposición *Tiros al aire*, (Santa Cruz de Tenerife: Gobierno de Canarias, 2018), p. 13.

⁷⁷ SANTANA, «Para despertar los pájaros», p.7.

mirar a un lado mientras moviliza, donde no estamos atendiendo, lo importante: “orquesta una manera de decir en la que la evidencia no es lo que importa sino el reverso de ella”⁷⁸. Es este juego lo que hace que los cuadros sean simples y laberínticos a la vez; son imágenes vistosas y efectivas que se “comprenden” a primera vista, pero, al mismo tiempo, se construyen como un conjunto de tramas cruzadas y barrocas de referencias.

Por otra parte, y paradójicamente, quizás sea ésta su pintura más sensual, más erótica. En muchos de los cuadros aparecen esculturas, y Matallana juega intencionadamente con los encuadres y las texturas para poner de relieve la sensualidad de los cuerpos, o incluso azuzar el juego de los equívocos. Uno de las piezas de su colosal políptico *Las cenizas del tiempo* (2016) reproduce un detalle del *David* de Bernini (1624), un primer plano de la cara del héroe que, preparándose para descargar su honda, se muerde el labio en un gesto de tensa concentración. Matallana no altera la imagen más que filtrándola a través de su voluptuosa textura pictórica, pero la contrasta con la figura de una descarga de humo, con lo cual es fácil que la expresión del *David* cambie de significado. En mi texto sobre estos cuadros, escribí que el artista

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.⁷⁹

En un juego bastante evidente, *Las cenizas del tiempo* contraponen figuras masculinas con estelas de humo de cohetes, y figuras femeninas con imágenes de fuego y explosiones, intercaladas con imágenes de relojes que aluden al tiempo. La muerte y el orgasmo, dice el artista, tienen la misma cara. De nuevo el tema clásico de la pintura, la idea del *carpe diem*, el recuerdo fatalista de la vida que pasa, del tiempo que corre. Ideas turbias y melancólicas dulcoradas con una factura pictórica inquietantemente preciosista.

La falsa literalidad de estos cuadros recuerda la imagen de Salas de la mirada del insecto, esos ojos que miran solo el suelo que pisan, la superficie de las cosas, cuando su sentido está más allá de lo que abarca la mirada. Quizás más que en ninguna otra de sus series, en estos cuadros la pintura funciona como una pantalla, como una piel que imprime en las imágenes una medida de temporalidad, un tiempo, el tiempo de la pintura.

7. La verosimilitud (no la verdad ni la belleza), es la tarea.

Cuenta Matallana que no puede explicar realmente a qué se debe su carácter múltiple y nómada. A veces, fantasea con motivos profundos, vinculados con su infancia en Lanzarote, obligado a movilizar la imaginación para no quedar atrapado en una realidad pequeña, áspera y sin opciones. Podría también ser una impronta de su época de estudiante, que cursó en una época en que los artistas buscaban ante todo rebelarse contra cualquier normativa –como la del estilo– impuesta por las inercias de una civilización en crisis. O quizás, acaso lo más probable, no

⁷⁸ *Ibíd.*, p. 8.

⁷⁹ CARRILLO, «¿Ves? Verdades y mentiras de la pintura de Carlos Matallana», p. 14.

sea más que una simple cuestión de carácter, tan solo la manifestación en el dominio artístico de un espíritu de culo inquieto, el de un hombre cuyo estudio mira a un mar inmenso, homogéneo y monótono, y cuya obra, en contraste, es honesta con los vaivenes y contingencias de los tiempos y los humores.

En todo caso, para él, la pintura es antes que otra cosa un desafío de doble dirección: para quien pinta y para quien mira. Matallana disfruta retando a los y las espectadoras de sus cuadros con esa “rara y ambigua restitución del paradigma retiniano del arte” que comentaba un extrañado Andrés Isaac Santana⁸⁰, situando su obra en un peligroso equilibrio entre lo placentero y lo crispante, entre lo sorprendente y lo trillado, entre lo edulcorado y lo siniestro. Por otra parte, el artista afirma –y yo le creo solo a medias– que no trabaja para los demás, sino para sí mismo; y cuando se descubre agotado, cuando siente que aquello que está haciendo ya no le interpela, ya no es un reto, pasa a otra cosa: a una fórmula distinta, a nuevos conceptos o ideas; aunque solo sea, incluso, algún desafío técnico. En ocasiones se plantea cambiar para evolucionar en el discurso, pero otras veces la necesidad del cambio es el cambio mismo; el cambio le genera una ilusión especial, alimenta su ansiedad creativa, recarga su motivación.

Hemos visto cómo su trayectoria comenzó vibrante y explosiva, con una obra que se movía veloz e impulsivamente, evolucionando en periodos relativamente cortos. Pero este talante se fue sosegando en la madurez, cuando comenzó a abordar procesos más largos, más sostenidos y meditados. Y no solo por ser más dilatados en el tiempo; también por requerir la producción de obras más exigentes, que implican más tiempo, concentración y disciplina mental. Sus fogosos cuadros de los ochenta derivaron, con los años, en piezas precisas y elaboradas que requieren semanas y aún meses de dedicación. Quizás por ello ahora sus contenidos están también menos expuestos, son más intensos y más barrocos, y reclaman, de quien los pinta y de quien los mira, más atención.

Su método de trabajo se despliega a partir de motivaciones diversas, tan interesado por cuestiones generales y abstractas como por intereses particulares, a veces muy concretos; es, en ese sentido, también muy variable. A partir de ahí, es un artista que piensa, decide y opera desde lo sensorial. De hecho, su vivencia de lo pictórico es sinestésica; lo musical tiene mucha importancia en su forma de concebir y leer las obras: él afirma que oye los cuadros, que los percibe con una suerte de sensorialidad sonora. No es algo teórico o regulado, sino una sensación imprecisa, difícil de explicar, pero que apunta a una experiencia estética más conectada con el acto de escuchar que con el de interpretar racionalmente las imágenes. Así que, con normalidad, habla de los cuadros en términos musicales, apreciando en sus obras tonos más graves, sonoridades más ásperas y mecánicas; fragores estridentes o retumbantes, o resonancias melódicas, como si fueran sencillos fraseos de flauta.

Esta manera de percibir la pintura es, para Matallana, algo completamente natural, no es una postura ni un componente de ideología artística alguna. No refiere a aquello de lo que habla, por así decirlo, sino a su forma de hablar. Su obra, por tanto, se construye desde ese concepto sensorial de lo pictórico, pero se nutre fundamentalmente de su voraz depredación de la cultura, de la que toma todo lo que no es suyo: el cine, la poesía, la pintura; Antonioni, Kubrick; Hölderlin, Valente; Morandi, Chardin. Desde siempre, sus cuadros son evidencia de su despreocupado disfrute por hacer suyo cuanto le interesa. Pero en su madurez su trabajo está incluso más profundamente atravesado por referencias transversales a las codificaciones de la pintura, y no solo en lo tocante a los registros –la pincelada simple y almibarada del arte pop, los acabados monacales del minimalismo, la irreverente neutralidad de Manet– sino en lo que respecta a las

⁸⁰ SANTANA, «Para despertar los pájaros», p.7.

evocaciones iconográficas –naturalezas muertas, crucifixiones, pastorales; Giorgione, Velázquez, Claudio de Lorena–, que ponen palmariamente de manifiesto su interés no solo por pintar, sino por pensar la pintura.

Bodegón de Taborno (2019) es uno de los cuadros donde se refleja el carácter sincrético de la pintura de madurez del artista. Concebido como una integración de códigos pictóricos –los del paisaje, de la naturaleza muerta y, en la regularidad lineal de su estructura compositiva, los de la abstracción geométrica–, el cuadro se propone como una especie de palimpsesto de referencias superpuestas⁸¹. Es, en esa medida, una especie de imagen engendro, un Frankenstein, una escena imposible que resulta verosímil únicamente como una construcción pictórica y como un discurso sobre lo pictórico.

El paisaje que constituye el telón de fondo es, al contrario de lo que suele ser habitual en Matallana, un lugar real, sacado de alguna fotografía de las colinas de Taborno, en el macizo de Anaga (Tenerife). El jarrón del primer plano es un pastiche: una reproducción de una pieza de plástico que imita los patrones de la cerámica china. De su interior –o de detrás, no queda claro– emerge una rama de naranjero, se supone que una planta viva. Las naranjas en el poyo de la ventana –divididas en dos grupos, las maduras y las verdes– están situadas en una disposición compositiva clásica, a la manera de los bodegones de Cezanne; y la escena, en general, desprende un esplendor vital –visible en el verdor del paisaje, la luminosidad del cielo y el vivo colorido del bodegón– que aparece contrapesado por la figura de un pajarillo muerto que arruina –o quizás no– la ensoñación de la escena. Considerado como vanitas, el cuadro es extraño, parece haber un conflicto entre la advertencia contenida en la figura del pájaro y la sedosa y preciosista factura pictórica. La imagen es en extremo alegre y radiante, como un espléndido día de verano, hasta el punto en que la presencia de la muerte queda disimulada, distraída, en el conjunto de la composición. El cuerpecillo del pájaro, pintado de manera más minuciosa que el resto del cuadro, puede decirse que está y no está, invisible como un susurro en una fiesta de adolescentes, pero a la vez es el meollo de la conversación.

El detalle sombrío del *Bodegón de Taborno* es un guiño hacia la idea clásica de belleza trágica, pero, además, viene a remarcar el carácter fragmentario del cuadro, siendo, como es, un verso realista incrustado en medio de la aparatosa fantasía de una naturaleza armónica. De hecho, el pájaro es, literalmente, un texto adicional, puesto que no estaba en la idea original del cuadro; es un añadido posterior, realizado durante el proceso, a una imagen que no terminaba de funcionar.

Aún en su condición de contrapunto poético dentro de la composición, el papel en el cuadro de la avecilla muerta viene a ser el de aguafiestas, y sería natural preguntarse si se ha ensombrecido el ánimo del pintor desde la época, años atrás, en que había pintado aquella celebración de la vida que era *La dama del periquito*. La respuesta probablemente sea no: Matallana no busca hacer comentarios trascendentes o taxativos, no elabora nunca los cuadros como mensajes cerrados ni evoluciona –ya lo hemos visto– de manera lineal en sus planteamientos. Su trabajo es más de fondo, más centrado en rebuscar en la naturaleza de lo pictórico. A partir de la compartimentación geométrica –abstracta, moderna– del espacio del cuadro, el paisaje del fondo propone un tono melódico, las naranjas añaden una base rítmica, como elementos vivos cuyos ecos frutales remiten al disfrute y a la dulzura; y en ese contexto el pajarillo aporta un acorde amargo que, en realidad, es la reserva de ternura de una composición cuya belleza, por lo demás, es claramente impostada, inverosímil. Su función, por tanto, es ajustar, afinar, las

⁸¹ Un recurso que el artista suele usar con frecuencia, como puede verse en *Al atardecer melocotones* (2005), *Retrato del Doctor R. M.* (2004) o el ya comentado *Duermevela*.

evocaciones de la imagen; lo cual nos hace ver cómo Matallana concibe que el trabajo del pintor es, en definitiva, modular la atmósfera emocional del cuadro como quien afina las cuerdas de una guitarra.

Ésa es, en resumen, la cuestión: en Matallana, el tema de la pintura es la pintura. Sus imágenes, y a dónde nos llevan, son componentes de lo pictórico. Una buena muestra de ello es el último cuadro importante que ha pintado, a fecha de edición de este libro: *El mundo de Lucía* (2020) un ejemplo muy claro de cómo Matallana trabaja armando sus pinturas por capas, y de cómo sus imágenes funcionan como pantallas que, al mismo tiempo que muestran apariencias, enmascaran otros niveles de significado, quizá más relevantes.

El mundo de Lucía nació como un regalo para su hija de veinte años; un retrato de su grupo de sus amigos, concebido casi como un acercamiento entre dos mundos, como el intento de un padre de comprender la realidad de su hija y quizás también una oportunidad para que ella se acerque a su lenguaje viejuno, el de la pintura. Como *Bodegón de Taborno*, la imagen es un palimpsesto, un imposible, pero en este caso tiene algo de natural, en las actitudes despreocupadas de un grupo de jóvenes que parecen estar posando sin posar realmente; pongamos que están –o fingen estar– a sus cosas. A partir de ahí, todo en el cuadro es impostado, un batiburrillo de referencias y recursos diversos que expresa un colosal conflicto entre aquello que representa, ese encuentro “natural” de unos jóvenes del siglo XXI, y los códigos con que están representados, los de la pintura, códigos que probablemente ni entienden ni les interesan. Ese conflicto es, lógicamente, deliberado, y desvela un trasfondo irónico en la mirada de Matallana a la hora de abordar el cuadro; pero también, quizás a su pesar, imprime en la obra un acento melancólico, equiparable al que tiene el cuadrito de Watteau que, de manera muy significativa, aparece colgado en la pared del fondo.

La imagen se construye de nuevo llenando de contenido el marco vacío de la abstracción modernista; el artista parece remitir a su pintura de los noventa, partiendo de una compartimentación geométrica de la superficie del cuadro, sobre la que superpone, en una primera capa, la imagen de las montañas, en una disposición que no aclara si simula ser una ventana o un mural pintado en la pared. Sobre esta ambigua ficción de paisaje, se encuentran las figuras de los jóvenes –todo un reto técnico para Matallana, poco habituado a pintar personajes con expresiones o ropas estampadas–, situados en una composición clásica, imitando, de hecho, la disposición de las figuras en el *Pierrot contento* (1712) de Watteau, reproducido en el cuadro. Una referencia alambicada y barroca a la que se añade el recurso, también barroco, de la repetición de personajes, en este caso *Root*, el perro de la familia, que aparece doble en la escena.

El cuadro de Watteau no solo es la referencia obvia para la estructura compositiva, también ofrece la pista para interpretar la imagen: vivimos tiempos rococó, tiempos en que la más extrema superficialidad enmascara tanto la decadencia de la civilización como una profunda melancolía por todo lo que estamos perdiendo mientras avanzamos como cohetes hacia el futuro⁸². El cuadro es, efectivamente, melancólico, porque, de igual manera que sucede en *Pierrot contento*, el ritmo y el tiempo de la imagen es incoherente con el tiempo y el ritmo en que viven los jóvenes que vemos en ella. *El mundo de Lucía*, por tanto, se constituye como la imagen de un conflicto, que es el verdadero tema de la obra. Un conflicto cuyo núcleo no solo es que sea de índole generacional, que hable de las fricciones entre el pasado y el futuro, entre lo que se sabe y lo que se está por saber, sino que está expresado a partir del tensionamiento

⁸² En *Likāi 11:50 X* (2011) el humo contaminante de los gases de combustión del cohete es transmutado en las hermosas nubes de un paisaje idílico.

de lo pictórico, de la puesta en cuestión, a medias irónica y a medias melancólica –pero siempre propositiva–, de las mecánicas de la pintura.

Estas mecánicas son inteligibles porque forman parte de una cierta manera, en constante evolución, de construir e interpretar las imágenes, como explicaba José Antonio Otero en la *nota bene* que incluyó como apostilla a su texto sobre las pinturas de *Corolario*:

De todas formas... yo creo que lo único capaz de explicar una imagen es otra, y el placer de mirar no es sino el de la comprensión de lo mirado desde la posibilidad que brinda su intelección precisamente desde la superficie muda de la apariencia. La verosimilitud, amigo Matallana, no la verdad ni la belleza, es la tarea.⁸³

¿A que se refería Otero hablando de verosimilitud en relación con piezas abstractas? Imposible saber qué tenía en su cabeza el poeta: quizás señalaba el valor crucial de la apariencia, o quizás, como Diderot, se permitía dar consejos al artista. Lo cierto es que *El mundo de Lucía* expresa el conflicto entre formas distintas de percibir y representar porque, precisamente, es una imagen que sólo puede ser explicada desde otras imágenes. En realidad, sucede así en todo el trabajo del artista: sus obras nunca son originarias o esenciales, son siempre piezas que encajan, se maridan y se entrelazan en contextos y relatos culturales. Así que tenía mucha razón Otero: la verosimilitud es la tarea. Porque la pintura es, ante todo, un repertorio de fragmentos de código, y Matallana sabe que un cuadro, al final, no es más que una amalgama determinada de ideas, conceptos, convenciones y maneras; una mescolanza improbable que los buenos y buenas artistas consiguen, en sus mejores momentos, hacer verosímil como objeto de experiencia estética.

Sin embargo, es necesario advertir que el hecho de que su obra se pueda interpretar como un discurso sobre lo pictórico no convierte a Matallana en un artista conceptual, de esos cuyo mensaje es el lenguaje. De hecho, al final sus cuadros son constantes remisiones a la dimensión de lo humano; sus temas, en distintas medidas, hablan de la experiencia del ser. A veces, esta dimensión de lo humano se invoca de manera frontal –como la expresión del placer en *La dama del periquito*, o la vulnerabilidad en *La lánguida luz del deseo*–, en otras, indirecta –por ejemplo, en la marcada sensualidad tanto de sus paisajes como de sus abstracciones–, y en otras de manera emocional –visible en la ternura que desprenden sus cuadros dedicados a su familia o en sus otras derivas más íntimas–. Pero en todos los casos, y de modo general, su concepción de la pintura busca deliberadamente seducir a quien mira, conectar de un modo cómplice con su sensorialidad, lo que equivale a decir que, de modo transversal, interpela directamente a lo físico, al cuerpo y a la experiencia.

Supongo que esto, en cierta manera, le convierte en un pintor clásico, poco interesado –como artista– por lo político, lo antropológico, lo semiótico y demás giros culturales. Hay, por el contrario, en el alma de su complejidad artística una aspiración sencilla: la de crear pinturas hermosas; no en un sentido categórico, sino en la medida que sean capaces de transmitir felicidad a quien las mira. Esta preocupación sincera subyace a todas las propósitos, complejidades y sutilezas de su trabajo. Por eso, en definitiva, creo que la clave para comprender a Matallana es su voluntad de relacionarse con la mirada del otro; es ser un artista cuyo objetivo siempre es interpelar, en positivo y desde la capacidad seductora de la pintura, al espectador o espectadora de su trabajo. Y es precisamente por eso –o, para quien lo prefiera, a pesar de eso–, que su pintura es interesante; por contaminada, alambicada, equívoca, murmurante, discola, fronteriza y también, en sus mejores momentos, conmovedora.

⁸³ OTERO, «Del principio de la pintura en la pintura del fin de la pintura», p. 11.

