

Enigmas en conserva

Las verdaderas preguntas generan constelaciones de dudas, más que atraer repelen la respuesta, sin ser por ello enigmas o fórmulas que pretendan mantenerse estables. El carácter más propio del enigma consiste en que la expectativa del misterio que suscita queda en todo momento defraudada, puesto que la solución consiste precisamente en demostrar que existe sólo la apariencia del enigma. La razón queda petrificada ante esta *situación* que no guarda una relación clara con la verdad, se levanta un límite al proyecto terapéutico de un filosofar lógico. No se trata de que lo inexplicable esté contenido en lo expresado, sino de que se ofrecen una serie de presencias que sin conducir a lo místico o lo sublime son *trastornos conceptuales*.

Mateo Maté realiza unas obras *intempestivas* que constituyen una auténtica *estrategia de resistencia* contra una estética de lo fragmentario convertida en retórica de lo disperso. Nuestra época se caracteriza por los *rituales de la transparencia*, un vértigo colectivo en el que se experimenta la necesidad neurótica de decir cuando no hay nada que expresar. Esta comedia de la obscenidad ha provocado una inflación de la mirada seducida: es significativo que el arte moderno ejerza su magia propiamente en el movimiento de la *desaparición*.

Desde su primera exposición individual en la Galería Término, Mateo insiste en un análisis de las tensiones y equilibrios que se resuelven en *estructuras repetitivas*. Dónde se podría advertir un equilibrio artificioso, en el fondo hay una lógica implacable, patente en el *dibujo magnético*, un paisaje que, aunque se altera con facilidad, también se recompone inmediatamente. Estas demostraciones mecánicas traducen una mirada *perversa*, que por supuesto no puede situarse, a pesar de lo que la forma manifiesta, dentro del logicismo minimal.

Las *alegorías del arte* que se ponen en escena no están marcadas por el “virus de la tristeza”, ni por una presunta anticipación que suele encadenar vanguardia y progreso, al contrario, los movimientos y tensiones interiores, resueltos en *enigmática inmovilidad*, vuelven “superficie” la *posición conservadora*. Mateo interviene en el nudo del pensamiento conservador y, al mismo tiempo, en el sentido del *hacer conservas*: ambos eluden el espacio del *presente*, ya sea reconstruyendo de forma nostálgica y ficticia un pasado que es preciso segar en sus raíces o manteniendo los frutos en un encierro para racionar la *escasez*.

La escritura de lo neutro, la museograficación, necesita también de los conservadores como un elemento indispensable. Silencios, temperaturas estables, vigilancia, controles estadísticos, la percepción distraída se convierte en promiscuidad del detalle, deseo de penetrar en la intimidad de la técnica. Si lo que se advierte es una especie de actividad artesana, un ejercicio de paciencia y condensación se sospecha inmediatamente.

Mateo Maté se toma demasiadas molestias y acaba *incomodando* así a todo aquel que intenta acceder a la fórmula, ese punto en el cual el enigma se disuelve. En cierto sentido, también se mueve por un impulso esencial, busca las estructuras que “sostienen” aquello en lo que descansamos, pero al término de su desmontaje se llega a la más cruda de las estupefacciones: allí no hay nada en lo que instalarse.

Erik Satie intentaba poner la sutilidad al alcance de todos, utilizando en algunas ocasiones un principio comercial conservador: lo viejo hacerlo nuevo. El autor de las *Gnossienes* propuso una “Música de mobiliario” que era básicamente industrial: “Por costumbre –usualmente– se pone música en ocasiones en que la música *no pinta nada* (...) Nosotros queremos lanzar una música compuesta para satisfacer las necesidades “útiles”. El arte no entra dentro de esas necesidades. La “Música de mobiliario” crea vibración; no tiene otra finalidad; desempeña la misma función que la luz el calor & *el confort* en todas sus formas¹.

Una *escultura de mobiliario* satisface únicamente la necesidad de desfondar la *estabilidad de la razón*. El *desmontaje de la comodidad* que realiza Mateo Maté arruina aquello que “*conserva*”: las sillas y las mesas ensambladas en cristalinos botes. En definitiva, este artista escucha las sentencias del *demonio de la perversidad*, que Mallarmé resumía así: “Hacer aquello que no es preciso hacer, recibiendo a cambio la única ventaja de la incomodidad que uno siente al enfrentarse con los productos que a uno le son, por naturaleza, extraños, a la par que fingimos formular un juicio –a pesar de que se nos escapa un punto de coincidencia en cuanto a la apreciación del tema, o de que nuestro pudor se opone a la exposición, bajo una falsa perspectiva, de principios supremos e intempestivos”².

¹ Erik Satie: Memorias de un amnésico y otros escritos, ed. Fugaz, Madrid, 1989, pg. 111.

² Stéphane Mallarmé: “Apuntes en el teatro” en *Prosas*, ed. Alfaguara, Madrid, 197, pg. 137.

Una silla puede convertirse en un inverosímil comodín en la estructura de un armario, ese artificioso equilibrio es un reflejo de aquello que consideramos naturaleza, hábitos sostenidos durante tiempos prolongados. En este juego, lo informe (el agua) o lo orgánico (un árbol) son obligados a adoptar determinadas formas. Esta *estética de la obligación* se manifiesta, a la postre, como una insistente reflexión sobre el principio de razón suficiente, esto es, sobre aquello que habitualmente consideramos la *razón*.

En la *proposición del fundamento* ha propuesto Martin Heidegger un cambio de *tonalidad* para salir del círculo y la errancia del pensar cuando se intenta determinar aquello sobre lo cual se instala y le sirve de origen. Ser y fundamento se manifiestan como *lo mismo*: fondo-y-abismo. La modificación de la pregunta permite el acceso al *pensar como juego*: “La pregunta hacia la cual nos orienta el salto a la otra tonalidad de la proposición del fundamento reza: ¿Se deja determinar en medida adecuada a la cosa la esencia del juego a partir del ser como fundamento o tendremos que pensar ser y fundamento, ser como fondo y abismo a partir de la esencia del juego?”³. El juego que proponen las piezas de Mateo es una confrontación con ese nihilismo *debilitado* que colabora, desde su reacción, a legitimar aquel fundamento que presuntamente se ha hundido para siempre.

La mentalidad que permitió el surgimiento del capitalismo, el espíritu protestante según Weber, continua apoyándose en la idea de *seguridad*. El árbol que tiene *asegurado sus frutos* es un símbolo doble: de la “cosecha”, y de la calculabilidad como elemento técnico del capitalismo. Es significativo que el adversario principal del espíritu del capitalismo sea la conducta *tradicionalista*, esto es, aquella disposición de los hombres a vivir pura y simplemente como siempre han vivido⁴. Sin embargo, la inercia del lucro se convierte en *estática*, la rutinarización del carisma es simultánea al temor a perder la dinámica del crecimiento: surge así un conservadurismo del progreso.

Numerosas piezas de Mateo son *revisiones del riesgo*, por lo menos en apariencia: el péndulo inclinado es la más significativa. Pero incluso en esas osadías hay *truco*, ácidas bromas sobre las actividades pretendidamente corrosivas. La fragilidad del

³ Martin Heidegger: *La proposición del fundamento*, ed. Serval, Barcelona, 1991, pg. 177.

⁴ Max Weber: “La estética protestante y el espíritu del capitalismo” en *Ensayos sobre sociología de la religión*, ed. Taurus, Madrid, 1987, pg. 50.

crystal que reconstruye remiten también a una *búsqueda paródica del centro*. La aberración de estas posiciones conservadoras se encuentra en que propiamente no son más que *lastres*, inmovilizaciones y fórmulas para presentar una *retórica del vacío*.

Baudrillard señala que hay que hacer como si la obra se preexistiera a sí misma y “presintiera su final desde el principio”⁵, es decir, generar un espacio de simulación. Pero es posible producir ese tipo de *tautologías* sin que los objetos tengan esa visión del final, antes al contrario, se haga evidente la inconclusión, la percepción anómala de una energía gastada *inútilmente*, como en la escultura de los ventiladores dentro de una cámara neumática: esa circularidad de fuerza es una metáfora de las estrategias de *legitimación*.

Uno de los rasgos más notables de la *ilusión* es la percepción inútil: un arte de ver acertadamente pero eludiendo las consecuencias. “La estructura fundamental de la ilusión no es otra que la estructura paradójica del doble”⁶. La noción de doble implica en sí misma una paradoja: la de ser a la vez él mismo y lo otro. Los “cuadros mondados” de Mateo son un ejemplo de estructura *doble*; en esa *topografía de la imagen* encuentro una escritura de lo obvio, un intento de llegar a aquello que el espacio privilegiado de la representación (el cuadro) ha negado, pero sin acceder a lo siniestro, manteniéndose en un ámbito de teatralidad, aunque sea en la forma bufa de la papiroflexia.

“La seguridad –afirma Hécate en *Macbeth*– es el mayor enemigo de los mortales”. La congelación de un paisaje de cadenas es algo extraño, una mercancía “indigesta” o, para ser más precisos, una *necedad*. La seguridad ilusoria es característica de ese fenómeno de ilusión que se llama necesidad, “más exactamente, caracteriza cierta forma de necesidad, iluminando a la vez su mecanismo e intachable rigor”⁶. La *precisión* de Mateo no es, ciertamente signo de necesidad y mucho menos es su mirada la de un ingenuo, aunque sus “cosas” sean *ilusiones cabales*.

⁵ Jean Baudrillard: *El otro por sí mismo*, ed. Anagrama, Barcelona, 1988, pg. 7.

⁶ Clément Rosset: *Lo real y su doble. Ensayo sobre la ilusión*, ed. Tusquets, Barcelona, 1933, pg. 96.

Toda esta *estetización* de lo *estático* encuentra sintonía con ciertas formas de crear más próximas a la *entropía*, como la de Marcel Duchamp. Es indudable que el “criadero de polvo” de Duchamp, fotografía por Man Ray en 1920, guarda relación con las huellas de lo azaroso que Mateo convierte en *cuadros*. Es una nueva forma de *conservación*, aunque sea de algo indeseado, aquello que en un estudio vacío continúa “trabajando de una forma anónima y continua”. Obras *infraveles* generales en un *presente de múltiples duraciones*⁷; las cadenas funcionan con respecto a los cuadros, como los *zurcidos patrón* en relación con el *Gran Vidrio*, acaso esa sea la razón para que se mantenga la “unidad de medida” en el congelador, invariable, dispuesta para nuevas intervenciones. La inmovilidad de estas obras es, como el enigma, *aparente*; no porque las ramas crezcan o el frío dibuje pequeños accidentes, cristalizaciones de “polvo”. Se adopta una *distancia* o un asentimiento a esa obstinación que conocemos como “naturaleza”, la transformación acontece en virtud de la ironía y la parodia. La ironía, ha escrito Jankelevitch, es el espíritu de finura, esa punta sutil que nos permite alcanzar lo irreversible: “la ironía, respetuosa de los matices, sabe esperar la ocasión única, sabe expresar lo inefable, tocar lo intangible, alcanzar lo inalcanzable”⁸. Cuando Mateo Maté imita los procedimientos del pensamiento conservador, realizando una parodia que no tiene la forma del alegato ni la denuncia sino una perversión, un juicio que es un “cambio de tonalidad”, está cartografiando nuestra neurótica búsqueda del fundamento. “Un esteta –escribió Erik Satie en sus *Razonamientos de un testarudo*– es un señor que prefiere las verduras naturales a las conservas”⁹. Acaso prefiera la nostalgia de la ilusión a nuestro destino gobernado por réplicas y dobles. Aunque algunos artistas intentan divertirse, su estado es el del inoportuno: se niega a aceptar que todos los horizontes han sido franqueados. Permanecemos contemplando objetos que conservan la “razón de ser” del *enigma*: el riesgo sería pensar, si tal cosa es posible, una expresión que, “como el canto de aquella antiquísima musa que los tebanos llamaban Esfinge, cayese en pedazos exactamente en el instante en que mostraba su verdad”¹⁰.

Fernando Castro Flórez

⁷ Cfr. Marcel Duchamp: Notas, ed. Tecnos, Madrid, 1989, pg. 109, nota 135.

⁸ Wladimir Jankelevitch: *La ironía*, ed. Taurus, Madrid, 1982, pg. 147.

⁹ Erik Satie: *op. cit.*, pg. 108.

¹⁰ Giorgio Agamben: *Idea de la prosa*, ed. Península, Barcelona, 1989, pg. 94.