

LA MATERIA MISMA DE LAS COSAS

Vivimos. O al menos eso creemos. Pero cómo tenemos que vivir - cómo podemos vivir - eso no lo sabemos. ¿Y la vida, qué es? La respuesta a esa pregunta es igualmente un misterio para nosotros mismos. Tenemos, a lo sumo, una idea muy vaga de lo que ésta pudiera ser. Pero es que tampoco sabemos muy bien qué es la muerte, y qué es lo muerto, y cuál es su diferencia con la vida y con lo vivo. ¿Y la naturaleza? ¿Y la materia? ¿Y la energía? ¿Y el tiempo?

Una vez se ha abierto ese primer interrogante, las preguntas se nos acumulan con rapidez. Acompañadas de un descubrimiento, y es que cotidianamente utilizamos todos estos grandes conceptos, cuando apenas sabemos de qué estamos hablando. Se dirá con razón que son al fin y al cabo preguntas vanas, que no llevan a ninguna parte; que la ciencia moderna, que incluso las diversas religiones, las han disuelto al formular respuestas plenamente operativas. Se dirá también con razón que son preguntas propias de un niño (o una niña). Pero lo cierto es que muy posiblemente la indefinición se extienda mucho más de lo que nos temíamos, que no solo sea propia de nuestra cotidianidad, que también las ciencias hayan caído en el pecado de esos conceptos inexplicados e inexplicables.

La filosofía ha pretendido alguna vez haber dado con la solución a este enigma: la perplejidad multiforme del concepto cotidiano no sería otra cosa que el problema o la pregunta del Ser. Quizás el Ser con mayúsculas sea algo demasiado genérico y a la vez demasiado simple para alcanzar a explicar todos estos casos, para cubrir la miríada conceptual del día a día. Ciertamente parece que hay un trasfondo oscuro que a intervalos regulares se aviene a desvelarse, a mostrarse, de una manera que nos supera, de una manera por así decirlo monstruosa. Pero decir que eso es el Ser de las cosas es como no decir nada.

También el arte ha desarrollado su propia versión de la pregunta del Ser. En su caso, la pregunta por el Ser del Arte es la cuestión de la Definición del Arte. En su versión más extrema, el ideal sería convertir el arte en una constante definición de sí mismo, y la auténtica producción artística en una sucesión de proposiciones analíticas de naturaleza lingüística, infinitas respuestas a la pregunta "¿Qué es el arte?". Pero quizás ninguna de

esas respuestas nos proporcione una guía respecto a la interpretación y apreciación de las obras de arte; más bien tienden a arrastrarlas a una espiral autoreferencial, generando una inflación del discurso teórico explicativo - prácticamente un código para iniciados - y, peor aún, conduciendo a la alienación del público al que pretenden dirigirse y a su instrumentalización por los poderes instituidos. Extraño y nihilista destino de un viaje que había empezado con los dadaístas proclamando la revolucionaria exigencia de reconciliar el arte con la vida.

El enigma sigue ahí. Tristan Tzara hablaba de la vida y por ende del arte como "encuentro de todos los contrarios y de todas las contradicciones, de todo motivo grotesco, de toda incoherencia", valiosa intuición que la deriva analítica en el arte ulterior ha tendido a desdibujar. Pero si la vida es totalidad, ésta ha de estar compuesta de un fondo común en el que pueda expresarse. Tzara de nuevo nos pone sobre la buena pista acerca de ese substrato con otra de sus iluminaciones: el gran secreto es que "el pensamiento se hace con la boca". La idea, el concepto, las nociones abstractas, preconcebidas e inmutables, conllevan una mecanización del pensamiento. Son la variedad y el movimiento las que "expresan mejor la circulación de la sangre y de la vida". Sangre, boca, materia. ¿Y si la clave está en la materia?

Deleuze y Spinoza se preguntaban lo que puede un cuerpo. Lo cierto es que no sabemos de qué es capaz el cuerpo, como no sabemos de qué es capaz la materia. Los cuerpos y sus relaciones infinitas son acertijos seriales y metamórficos, del mismo modo que la eterna danza de la materia no deja de sorprendernos. Del sueño a la vigilia sólo hay un paso, igual que de lo muerto a lo vivo, de lo inerte a lo pensante, y de lo finito a lo infinito. El hombre es un cuerpo pensante, el animal un cuerpo que siente, la planta un cuerpo sensible. Y en esa cadena lo difícil de concebir no es tanto el paso de lo que siente a lo que piensa como de la materia inerte a la materia sensible. Quizás Jerjes no estaba tan equivocado cuando ordenó fustigar el mar a su paso por los Dardanelos, reo de haber cometido una injusticia y ofensa personal al no permitir el tránsito de su ejército. La flagelación del Helesponto, que ha suscitado históricamente la ironía e incluso la hilaridad hacia el rey persa, es a la postre un acto muy razonable teniendo en cuenta el sistema de relaciones del mundo.

¿Y qué es lo que teje este *continuum*? La materia. Mira bien este cuadro que tienes delante, en el que aparecen lo que parecen unas figuras con forma de oveja que se difuminan en un fondo oscuro como la noche. Si te acercas, podrás distinguir el recorrido del pincel por la superficie del lienzo, los oleajes de la pintura distribuidos desigualmente sobre el cuadro, desdibujando lo que creías era su forma auténtica. Si te pudieras acercar aún más, observarías el universo de bacterias e insectos microscópicos que viven en el cuadro, en constante lucha de todos contra todos; y un paso más, y estarías rodeado de una infinidad de átomos vibrando frenéticamente en el vacío. Aléjate lo suficiente y se convertirá en un punto en un sistema de vías de comunicación, fuentes de recursos y centros de transformación, líneas de defensa y de ataque.

El cuadro es un campo de batalla a todos los niveles, el del hombre, el molecular, y el planetario. El cuadro parece un lugar quieto pero está en constante movimiento, y si esperamos lo suficiente ya no estará ahí, se habrá transformado, consumido por sus propios procesos vitales. En 1927 el profesor Thomas Parnell de la Universidad de Queensland en Brisbane, Australia, vertió una muestra calentada de brea en un embudo de cuello sellado y lo dejó reposar durante tres años. Tres años después, cortó el sello del cuello del embudo, permitiendo a la brea comenzar a fluir hacia abajo. Desde entonces, varias gotas se han formado y caído a un ritmo aproximado de una por década, y se cree que hay suficiente brea en el embudo para permitir que el experimento continúe por al menos otros cien años más, demostrando con ello que algunas sustancias que aparentan ser sólidos son de hecho fluidos de alta viscosidad. Lo cierto es que toda sustancia por muy sólida que parezca es un fluido en constante movimiento, como el buen pintor se encarga de demostrar.

Al fin y al cabo, ¿quién mejor que el pintor para explorar las propiedades de la materia? Los griegos no tenían un término específico para ella, y por eso Aristóteles se lo tuvo que inventar para poder así criticar el concepto de *apeiron*, lo ilimitado, que pensándolo mejor también podría ser una buena definición de la materia. Para nombrar su concepción de materia, Aristóteles adoptó *hylé*, una palabra de uso cotidiano con la que en griego se denominaba la madera. Por *hylé*, el filósofo entendía el principio de todo proceso: el piñón es la *hylé* del pino, el pino la de la madera, y la madera la materia con la

que se fabrica el cuadro. En ese sentido, todo cuadro es madera, no sólo de manera literal, en cuanto a sus componentes, sino metafórica, en cuanto a su valor.

No por azar Marx hizo de la madera el ejemplo fundamental para comprender el fetichismo de la mercancía y su secreto. Considerada como valor de uso, dice Marx, la mercancía no tiene ningún misterio: da igual que la contemplemos desde el punto de vista de un objeto apto para satisfacer necesidades del hombre o que enfoquemos esta propiedad suya como producto del trabajo humano. "La forma de la madera, por ejemplo, cambia al convertirla en una mesa", pero "sigue siendo madera, sigue siendo un objeto físico vulgar y corriente". Es cuando se convierte en mercancía que la mesa se convierte en un objeto más propio de la metafísica, y "no sólo se incorpora sobre sus patas encima del suelo, sino que se pone de cabeza frente a todas las demás mercancías, y de su cabeza de madera empiezan a salir antojos mucho más peregrinos y extraños que si de pronto la mesa rompiese a bailar por su propio impulso." A primera vista, parece como si la obra de arte, igual que la mercancía, fuese un objeto evidente y trivial; pero analizándolas conjuntamente (quizás, nos decimos con temblor, sean lo mismo) vemos que son objetos muy intrincados, llenos de sutilezas físicas y metafísicas, y de resabios teológicos.

Hylé es la causa material subyacente a todo cambio, y el cambio es pues transformación material: la materia es aquello que experimenta un cambio de forma, por ejemplo, las letras son la materia de las sílabas. El problema es que entonces la materia sería para Aristóteles un mero término relativo. Algo es materia en relación a otro algo. Y eso significa que la *hylé* no es una entidad por sí misma, sino que únicamente adquiere actualidad en relación a su forma - es una forma determinada lo que la substancializa, lo que le confiere una individualidad - y que la materia debe ser concebida como aquello que carece de forma, y por tanto, en última instancia, como lo indeterminado. Eso implica que, como leemos en la Metafísica, la *hylé* sea lo incognoscible, o mejor dicho, que la materia sea aquello que no puede ser conocido de por sí, sino solamente por analogía.

Crear en esa tesis significa que el mundo es las formas de la materia, y que la materia última de las cosas únicamente se nos muestra como representación. Quiere decir, además, que todo fluye, nada permanece, excepto ese substrato invariable e idéntico a sí mismo, ese suelo que representa la mismidad y la fragmenta, ese fondo que

es el primer sentido de la repetición y que da a lugar al tiempo. Es por ello que la materia es vivida conceptualmente como pura Nada, como un átomo en el vacío, él mismo constituido de vacío. Y finalmente, suponiendo que seamos un cuerpo que piensa, creer en esa tesis significa intuir también que, en último término, no sabemos de qué estamos hechos, lo cual es tanto como decir que nosotros mismos no sabemos quiénes somos nosotros mismos, a pesar de que haya una identidad matérica que es la que nos permite hablar de nuestra mismidad.

Así, el tiempo del devenir se correlaciona con la repetición de la materia, que paradójicamente es la que permite la aparición de lo nuevo. Y se sintetiza en la obra de arte, que una vez Lévinas definiera con justicia como "movimiento de lo Mismo hacia el Otro que no vuelve jamás a lo Mismo". Una obra que pensada hasta sus últimas consecuencias implica una generosidad radical del movimiento que va de lo Mismo al Otro, y que por la misma razón exige una ingratitud igualmente radical del Otro, impidiendo con ello que este movimiento se convierta en un retorno al origen. Por lo tanto, la obra, al no volver a su origen - al autor - supone de él una cierta "paciencia", la de estar constantemente proyectado sobre el futuro en el que éste ya habrá desaparecido, en el que ya no estará ahí para un posible reconocimiento, que quizás nunca llegue pero eso poco importa. Es quizás la única justificación sincera de la dedicación al arte, una profesión que, dice Lévinas, puede ser como "festejar en plena peste".

Renunciar a ser contemporáneo de su propio triunfo o su propio fracaso, supone apuntar a un tiempo sin mí, y asumir el paso al tiempo del Otro y de *lo Otro*. Comprendemos entonces la lógica desconfianza que nos suscita todo "artista" en su sentido institucional, el artista que "ha llegado", pues su fama es debida a una concesión al presente y hacia lo presente, sin ni siquiera haber salido de sí mismo. A Lévinas le impresionaba el ejemplo de Léon Blum, quien desde su prisión, y enfrentado a una condena de muerte segura, escribía que trabajaba "en el presente, pero no por el presente". Y es que la época, como dice también Lévinas, es la "superación de nuestra época"; o en palabras de Nietzsche, de cuya idea de intempestivo todo esto no deja de ser una relectura, el porvenir y lo lejano deben ser la regla de cada día del presente. Poco importa la teoría por la que Blum, o cualquiera en su situación, justifica esta fuerza

extraña del trabajo - de un trabajo que no trabaja por el presente - pues la fuerza de su confianza empequeñece la fuerza de su filosofía.

Podríamos decir que el ideal del artista es encontrarse a sí mismo en la obra, pero no por ello dejar de buscarse. En todo caso, parece que Jorge Diezma siguiera una dinámica similar, pues encontramos ese movimiento de va y ven en la tensión fundamental, que atraviesa toda su obra, entre lo estético y lo ético. Pese a las frecuentes llamadas por resituar el Arte contra la Estética, lo cierto es que casi siempre ambos han estado del mismo lado y en la misma trinchera, hasta el punto que podemos decir que el arte contemporáneo es, lo quiera o no, y en mayor o menor medida, estetizante. En ese caso, la obra consigue justo lo contrario de lo que se propone, lo cual se traduce en su apropiación inversa por parte de las instituciones y poderes del mercado. ¿Es posible escapar a esta dinámica y generar la distancia que revele un sentido más allá de la simple capitalización? Kierkegaard escenificó un conflicto análogo a través del diálogo - de sordos - entre los personajes conceptuales del esteta y el juez. El primero, identificado con su propia mutabilidad, y por lo tanto prisionero de sí mismo en su capa más superficial, es un ser que en realidad se ve imposibilitado para el amor, por muy insistentemente que lo busque. Recluido en la superficialidad de la vida, mera diferencia indiferenciada, acaba por no encontrar razones de peso que le muevan a elegir, y cae en la desesperación de una indiferencia puramente estética: "todo aquel que vive estéticamente está desesperado, tanto si lo sabe como si no". Pero la desesperación, al ser el punto y final de la vida estética, es igualmente la línea de partida para una vida ética. Por esa razón el juez Wilhelm anima al esteta a la desesperación como paso previo al matrimonio, es decir, a la elección de por vida de uno de sus objetos de seducción para así encontrar el verdadero amor y sobre todo preservarlo como si cada día fuera nuevo, que es tanto como decir repetirlo (o mejor aún: re-tomarlo). No es en absoluto una *scala paradisi*, gradación de estadios lógicamente sucesivos, sino una dinámica repetitiva con dos polos de atracción, simbolizados en un Kierkegaard que, en sus propias palabras, con la mano izquierda nos entrega los escritos estéticos, a la vez que con la derecha hace lo mismo con los éticos.

De un modo similar, el Arte se debate entre su condición esencialmente sensible y la llamada ajena del compromiso. En un primer momento, se optó por la idea pura como vía

de salida a ese dilema, y entre lo ético y lo estético, podemos decir que se eligió lo político. Pero en las dos últimas décadas se ha venido constatando cada vez con más intensidad que el *turbocapitalismo* es también un capitalismo conceptual, y que toda crítica posible ha devenido interna al sistema o autocrítica; con lo cual esa concepción del arte como concepto ha perdido su fuerza reivindicativa, llegando a servir, de alguna manera, de coartada al orden establecido del capital. Jorge Diezma ha optado al contrario por seguir el consejo del juez y casarse, pese a todo, con el arte; es decir, abrazar la estética desde la ética para construir un lugar común, una propuesta de ser en el mundo que sirva para orientarse y relacionarse en su seno, un espacio que es propiamente el de la repetición cotidiana. Frente a la la lógica conceptual que acaba privilegiando la elección como acto creativo, no se trata ya tanto de elegir algo, como de elegir la elección, intentando evitar con ello la caída en la indiferencia estética. La salida - la salvación - por la repetición permite, paradójicamente, la aparición de la novedad, como remanente de este eterno retorno de lo mismo a lo mismo. Una idea que Chuck Close, cuyo ideario es cercano al de Jorge Diezma en algunos aspectos, quizás estaba expresando cuando declaró que "elegir no hacer algo es casi siempre más interesante que elegir hacerlo".

¿Cómo se materializa, en un primer momento casi mítico, esta vía de escape, de salvación de la estética por la ética de la repetición? En el caso de Jorge Diezma, su casamiento con el arte encuentra un punto de partida muy claro: pintar un bodegón como el primer bodegón, esto es, como un pintor barroco, y digamos más concretamente como un pintor barroco *por excelencia*, por ejemplo Zurbarán. Esa salvación lo es también del yo a través del otro de la pintura, y supone en cierto modo acelerar su propia desaparición, que se da por descontada: el yo se construye y se determina a partir de la elección de Zurbarán. Y elegir otro pintor genérico en tanto lo que se debe ser (elegir el elegir), significa también optar por la restricción como método, hacer en cierta manera lo mismo de siempre, rescatar una técnica obsoleta para así, paradójicamente, crear un espacio de aparición de lo nuevo.

Elegir un pintor con un estilo tan reconocible - tan genérico - equivale en la práctica a querer pintar sin estilo: la idea es la de pintar un cuadro encontrado, que ya está allí porque en cierto modo siempre lo ha estado. El cuadro resultante ya no es una expresión de la subjetividad, sino el síntoma de un proceso subterráneo que podríamos categorizar

como búsqueda de una identidad en común. Es reconocer la potencia insuperable del estilo - lo cual, como diría José Luis Brea, es un modo de reconocimiento de derrota, en tanto supone admitir que no hay posibilidad de remover en profundidad las estructuras - al mismo tiempo que la única vía para su subversión: el estilo es el lugar desde el que se habla como si se fuera un sujeto autónomo, y a la vez el lugar que muestra la imposibilidad del sujeto autónomo.

Y dentro del estilo, habrá que escoger aquel que sea más genérico, que no es otro que la pintura de género; y de entre ellos, el bodegón, precisamente por ser el más bajo en la escala tradicional de géneros, el más popular y el más común. Es un grado cero de la pintura, una pintura en estado primario, primitiva y desnuda, pues es también aquello que un pintor siempre tendrá más a mano: incluso aunque esté recluido en la cárcel, como Courbet, podrá pintar un pequeño cuadro con alimentos. El bodegón es el lugar común de la pintura, su *locus communes*, en el sentido de aseveración consensual y extremadamente persuasiva - pues se construye a partir de un fondo social de ideas compartidas y apenas puestas en duda -, incluso de cliché, de estereotipo, aquello que se repite pero no hace falta que se repita. Pero también, en un sentido literal, es el lugar que se tiene en común, que se comparte, que reúne y está abierto a la reunión; el bodegón ha sido ese punto de encuentro en la historia del arte occidental, siempre presente desde el inicio de la época moderna hasta las vanguardias.

El lugar común es también el de la convención pictórica, el de todos aquellos trucos que los maestros del barroco y sus talleres sabían manejar con el fin de hacer creíble la representación, y que conforman un acervo disperso y ya casi olvidado; técnicas arcaicas que hoy, en estos cuadros, vuelven a cobrar vida, como un hamletiano fantasma del pasado que nos conmina a elegir, a avanzar hacia un incierto futuro. Para Jorge Diezma, mantener idéntica a sí misma la práctica pictórica tiene sentido en tanto hace patente el tiempo que pasa, y más concretamente, que el tiempo está fuera de quicio. ¿Es ésta una estrategia conservadora? En todo caso sería anti-conservadora, pues retomando la pintura del pasado no pretende reproducir las condiciones históricas que la hicieron posible, sino mirar de frente la sonrisa desquiciada de nuestro siglo, y de los siglos del futuro.

Peter Osborne sostiene con mucha razón que el arte contemporáneo es un arte post-conceptual, y Jorge Diezma nos ofrece una muestra de lo que eso significa. Al fin y al cabo el arte del presente es ya el arte del pasado: el siglo XX queda ya tan atrás como el XVII. Ambos tienen la misma actualidad, en tanto se mantengan idénticos a sí mismos, pues los dos tienen las mismas posibilidades de volver inopinadamente a nuestro presente. En todo caso, la obra de Diezma bebe de ambos, y el retorno a lo barroco está tamizado por el paso de lo conceptual. En efecto, paralelamente a los cuadros de animales y de bodegones, aparecen series de cuadros abstractos, como si en ellos los cuadros figurativos supurasen o exudasen su figura: si los bodegones y los animales son la repetición de una pintura tradicional, popular y figurativa, los abstractos son su evolución oscura, un camino hacia y desde la noche de la materia que acaba repitiendo el cuadro negro malevichiano, fin a la vez que principio de las series anteriores. Las tres series de cuadros son declinaciones de lo mismo, y convergen en lo mismo. ¿Cuál es esta *bis repetita*? Ya lo sabemos, es la materia, declinada en distintas formas y espacios de representación, recta y puesta del revés, invertida y vuelta a invertir.

Las tres series comparten un mismo precursor oscuro, pero también tienen en común el vector que las anima. El conflicto entre lo estético y lo ético se hace visible en la obra de Diezma en una omnipresente tensión entre materia y representación, que es a su vez una tensión entre materia y presentación. En efecto, la re-presentación es una repetición enmascarada, un conflicto sin resolver e irresoluble de la igualdad de lo Mismo consigo mismo, lo cual se demuestra porque la primera no es más que otro de los muchos sinónimos de la segunda: entre redundancia, alegoría, y aliteración; recurrencia, retorno y recuerdo; o, en fin, junto a mimesis, imitación y reproducción. Y la representación es el problema clásico del pintor del Barroco, para quien la vida es un teatro en el que los hombres representan peor que mejor sus vidas, y en la que no es posible mostrarse más que a través de representaciones. Lógicamente esa tensión está presente en los bodegones y en los lienzos de animales, pero también en los más abstractos, desde el mismo inicio de la serie: los cuadros expuestos en el *Passage souterrain* de París, de los cuales surgían pegotes de pintura-materia en los que Diezma pintaba más claro ahí donde incidía la luz real, haciendo que luz real y representada coincidieran. Por otro lado, la materia no es sólo materia representada, sino también presentada, y la presentación de

la materia en su temporalidad entra igualmente en conflicto en la manera como Diezma presenta sus cuadros: instalaciones complejas y de gran dramatismo - teatrales, y casi diríamos cinematográficas - que deben tanto a lo barroco como a lo conceptual.

¿Cuál es el verdadero artista detrás de estos cuadros? ¿Es Jorge Diezma el pintor de los bodegones, el de los animales, el de los cuadros abstractos? Parece que, como Kierkegaard, Diezma está comprometido con realizar una comunicación indirecta frente a una tradición en que parece que se puede decir la verdad directamente. Y como Kierkegaard, dispone su obra como un sistema de espejos, es decir, que un cuadro es un espejo que lleva a otro cuadro, y éste lleva a otro, y así sucesivamente ad infinitum. Sin embargo, dentro de este campo de batalla pictórico, nos atreveríamos a situar una hipotética primera línea del frente en los grandes bodegones barrocos. Por una cuestión de tamaño, primero: su enormidad - son cuadros demasiado grandes, sobre todo para una escena de género - subvierte la relación clásica entre la jerarquía de las categorías artísticas y la jerarquía de las medidas de los cuadros. Aquí de nuevo una referencia a Chuck Close puede sernos de utilidad. Hablando acerca de sus enormes retratos, éste comenta que los detalles que se observan en ellos son lo que uno ve cuando está demasiado cerca de otra persona - cuando se invade el espacio privado de esa persona - o un nivel de cercanía parecido al que se tiene cuando se le hace el amor a alguien. Close lo compara a ese momento de *Los viajes de Gulliver* en el que los liliputienses escalan el cuerpo del gigante sin saber en un principio que es una persona como ellos, ocupados como están en manejarse por esa geografía humana desmedida; debido a su tamaño, dice, sus pinturas son agresivas, pues "parece que están invadiendo tu espacio y dándote más detalles que los que desearías saber". Y de un modo análogo trabajan estos bodegones en los que los objetos domésticos se nos ofrecen en gran número y desde muy cerca, como si la materia hubiera decidido presentársenos de un modo agresivamente exuberante.

Pero si los grandes bodegones barrocos son el centro de este universo pictórico, lo son también en la medida en que es principalmente en ellos donde se decide su problema fundamental: la tensión materia-representación. La lógica - en tanto ciencia y en tanto creencia - más comúnmente aceptada nos dice que el signo y su objeto son coextensivos, sin exceso y sin falta; y parece que a ese ideal de transparencia de la representación se

ha adscrito buena parte del arte conceptual, cuando propone como obra no un objeto sino una idea idéntica a sí misma. Ahora bien, la representación como problema pone en duda esa posibilidad - habría en la imagen misma un excedente interno, que hace aparecer una dimensión oscura del signo, más allá de su función meramente transitiva - y el bodegón barroco sería el espacio por excelencia en el que se muestra la estructura misma de esa subversión pictórica. Y ello no sólo por su tamaño desmesurado, sino por su construcción misma: estructura en abismo y abismada (*mise en abyme*), juego de puertas en un camino laberíntico, en el que el espacio y lo que éste contiene siempre es observado a través de sus múltiples reflejos. Una estructura, además, que se muestra conscientemente, y en todo su esplendor, en el problema fundamental del realismo pictórico - el de la representación de la naturaleza, o mejor, el del antagonismo entre naturaleza doméstica y naturaleza salvaje - pues la estructura abismada es el procedimiento permanente, casi diríamos exclusivo, que la tradición representativa ha desarrollado para representar lo natural en toda su densidad simbólica, y ello especialmente en ese espacio sobrante entre dos dimensiones (lo vivo y lo muerto, lo orgánico y lo inorgánico, lo natural y lo artificial, lo doméstico y lo salvaje) que es la naturaleza muerta.

De todo lo dicho, intuimos que la materia es un poder omnímodo que pese a todo acepta delegar su suma potestad en una plétora de objetos. La apuesta de Jorge Diezma sería capturar ese instante en el que la materia se representa como tal y a su vez consiente en ser representada por otra instancia en el teatro del mundo. Es por eso que en sus cuadros el tiempo está pasando. Lo que vemos en ellos es el fantasma de la materia, que es siempre un fantasma del pasado proyectándose en el espejo del presente. Y a esa realidad fantasmática de la materia nosotros la llamamos fetiche: el hombre se implica en la materia a través del fetiche, y la materia se nos hace particularmente presente en el fetiche; es algo inevitable.

El fetiche nos sitúa la dimensión del doble, del artificio y del sortilegio; al mismo tiempo que con él seguimos en una lógica del remplazamiento y el desplazamiento, del doble y la representación. El término proviene del portugués *feitiço*, artificial, en el sentido de algo fabricado, imitado, incluso falso, lo que posteriormente y por extensión le lleva a significar sortilegio, que es como los primeros colonizadores del occidente africano

designaron los objetos de culto de las poblaciones locales. Para las ciencias humanas, el fetiche es una proyección de la afectividad hacia un objeto simbólico atribuyéndole una eficacia o poder sobre la realidad superior al que en realidad tiene. Objeto milagroso, signo de una oscuridad subyacente, de un qué-sé-yo que dobla lo real visible, el fetiche parece más insostenible aún en cuanto generalmente es un objeto ordinario desprovisto de su cotidianidad, o en todo caso sobrecargado de un peso sobrenatural y obsesivo. El fetiche es la puerta de entrada de un mundo al que queremos entrar y del que no queremos salir, pero en el que en realidad ya estamos sin saberlo. Y precisamente el arte contemporáneo en la época de su desmaterialización tiene este tipo de relación contradictoria con el fetiche, más que nada porque por un momento ha podido pretender superarlo - gracias al triunfo de la idea sobre la materia, asociado a una dominación de lo retiniano sobre lo táctil - cuando en realidad se encontraba más encadenado a él que nunca, simbiotizado con las nuevas formas del capitalismo globalizado.

La desmaterialización del arte ha ido a la par de la del capital (*dematerialized securities*), y Jorge Diezma se pregunta si la expansión del primero - la del objeto artístico fuera de su soporte - no será una especie de avanzadilla de la expansión del segundo - la del libre mercado entregado solo a sus propias fuerzas - entregados ambos, además, a un mismo fetichismo. ¿Por qué? Evidentemente, en su sentido más primario el fetichismo designa la adoración de los fetiches, es decir, principalmente de objetos naturales como los ríos, los animales, o las plantas; pero a su vez, la noción de fetiche satisface toda ideología, en la medida en que designa una condición de primordialidad social e intelectual en el Otro. Así, los primeros colonizadores se enfrentan entre fascinados y horrorizados a ese ritual que era como un espejo oscuro y original de su propia religión cristiana; y cuando a finales del siglo XVIII Charles de Brosses generaliza el término e inventa la noción de fetichismo, lo hace para nombrar lo que él considera es el culto primordial de la humanidad - un grado cero todavía incapaz de simbolizar y representar adecuadamente la divinidad, en cuanto es la simple divinización directa del fenómeno material - al mismo tiempo que la imagen misma de la superioridad del observador (blanco) sobre el Otro (negro), el cual es recíprocamente - y quizás, paradójicamente - su imagen especular en un pretérito más o menos cercano. Un ejemplo nos lo da Kant cuando en sus *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* afirma sin

lugar a duda que "los negros de África carecen por naturaleza de una sensibilidad que se eleva por encima de lo insignificante", lo que le lleva a sostener con Hume que no se ha encontrado uno sólo que haya "imaginado algo grande en el arte, en la ciencia o en cualquiera otra cualidad honorable", a diferencia del hombre blanco - tan esencial "es la diferencia entre estas dos razas humanas", continúa, que parece "igual de grande en las facultades espirituales que en el color" - y todo ello se demuestra en "la religión de los fetiches, entre ellos extendida" que es una "especie de culto idolátrico que cae en lo insignificante todo lo hondo que parece posible en la naturaleza humana".

Kant, filósofo ilustrado, es incapaz de considerar un culto que consagra con unas pocas palabras "una pluma de ave, un cuerno de vaca, una concha o cualquier otra cosa vulgar", convirtiéndolo en objeto de reverencia y de invocación en los juramentos, como otra cosa que la demostración del retraso del negro de la Nigracia respecto al hombre blanco, lo que le lleva a concluir con un somero y brutal "los negros son muy vanidosos, pero a su manera, y tan habladores que es preciso separarlos a golpes". Estamos pues en un contexto en el que el observador, hablando del fetichismo del Otro, lo fetichiza, es decir, reifica su observación porque la considera como objetiva, como carente de ideología. Y es precisamente eso lo que expondrán tan bien Freud y Marx al estudiar el fenómeno del fetichismo desde fuera de esta relación de observación, es decir, desde fuera de su propia cultura; lo cual les permitirá generalizarlo en tanto la forma de operar de toda observación supuestamente objetiva, es decir, de toda ideología.

¿Es acaso posible proyectar el mismo patrón de lectura sobre esa otra operación de observación que es la obra de arte? Desde luego, la función analógica de la ideología se relaciona con el problema de las apariencias - en este caso con el problema de la separación entre el ser social y las imágenes por las que los hombres se ven y se conciben - y, por lo tanto, con el problema de la representación. Y en ese sentido, la gran virtud del análisis marxiano es enfocar no tanto la inversión en sí misma, sino más bien el tipo de modificación que se produce en el contexto de toda inversión, mostrando así la contradicción entre vida material y una forma de pensar que no filtra lo pensado sino que lo "ve" directamente, lo conoce al captarlo por lo que éste "es", presuponiendo algo así como una "autodescripción" del pensamiento en un espacio teórico externo e independiente del objeto observado - en un espacio neutro. O bien esa ciencia, ese saber,

no tiene filtro ideológico, y por lo tanto es externa, o bien sí lo tiene y es interna; y la gran idea de Marx es no desarrollar una oposición rígida entre ambos puntos de vista, pues no por mucho tener conciencia de este desdoblamiento, se alcanzará un nuevo punto de vista, este sí, neutral. Del mismo modo, el arte contemporáneo del concepto devenido pura forma visible, el arte que pretende ser transparente para sí mismo, es sin darse cuenta un arte espectacular en el que el poder simplemente ofrece algo para mirar, da razones de su poder intrínsecas o internas al poder mismo; un arte público que ha sustituido al público por el espectador - el cual asiste al espectáculo sin verdaderamente participar - y que nos sitúa frente a una fantasmagoría de nuevo cuño: ya no la imagen que la sociedad se hace de sí misma, sino la imagen que el poder permite dar de sí mismo como instancia benevolente, una autoimagen autodescriptiva que se proyecta, a través de la obra de arte, en el circuito bienal del turbocapitalismo.

Decía Guy Debord que "el espectáculo es el capital en un grado tal de acumulación que se ha convertido en imagen", y de ser cierta esa ecuación, posiblemente donde mejor se observe sea en un arte contemporáneo que, dando todo el poder a la idea, ha consagrado la supremacía de la imagen y de lo visual. Ese predominio tampoco es nuevo. El mismo Marx, escribiendo en *El capital* sobre 'El carácter fetichista de la mercancía y su secreto', tendía a caer en esa trampa cuando comparaba el fenómeno del fetichismo al fenómeno de la vista, ambos correlativos a una dicotomía entre naturaleza y sociedad; y así como los productos del trabajo se convierten "en mercancías, en cosas sensorialmente suprasensibles o sociales", nos decía Marx, "la impresión luminosa de una cosa sobre el nervio óptico no se presenta como excitación subjetiva de ese nervio, sino como forma objetiva de una cosa situada fuera del ojo". Ahora bien, para Marx esta relación es de oposición, pues el acto de ver es "una relación física entre cosas físicas", es decir, se proyecta efectivamente luz desde una cosa, el objeto exterior, en otra, el ojo, mientras que por el contrario, la forma de mercancía y la relación de valor entre los productos del trabajo en que dicha forma se representa, "no tienen absolutamente nada que ver con la naturaleza física de los mismos ni con las relaciones, propias de cosas, que se derivan de tal naturaleza". En otras palabras, parece que Marx da por bueno el acto de ver como emanando de una supuesta realidad física objetiva, aporofética, error que quizás encuentra un eco en su pretensión de encontrar un modelo interpretativo

absolutamente transparente, en el que una vez analizado el contexto de toda inversión, todo rastro de fetichismo haya sido, por fin, eliminado. Este fetichismo de la mirada tiene una larga historia, pues desde el principio de los tiempos se asocia la vista con el pensar, y se piensa con metáforas visuales. La propia palabra *eidos*, idea, está ya atravesada por una dualidad fantasmal y fetichista de forma a la vez que contenido: originalmente, en la lengua cotidiana, *eidos* significaba el aspecto que una cosa visible ofrece a nuestro ojo corpóreo, pero extrañamente Platón logra desmaterializar ese sentido para hacer que el término designe aquello que precisamente no es - lo que no es perceptible por nuestros ojos.

La apuesta de Jorge Diezma sería recuperar un arte que no sea únicamente visual, sino que esté abierto a otros sentidos. La pintura es también táctil - por eso es tan natural desear tocar el cuadro cuando lo vemos expuesto, como si el tacto debiera acompañar al ojo en la resolución del enigma que tenemos enfrente - porque la materia está originalmente a oscuras, esperando, o no, a ser iluminada. Y esa tensión entre materia y representación, oscuridad y luz, mano y ojo, es el tema principal de la pintura; de hecho, la materia tiene especial sentido en el medio pictórico, porque su naturaleza opaca la encadena indefectiblemente a la representación. En ese sentido, Lévinas hablaba del milagro estético como la modificación por la cual lo Mismo "se desapropia a sí mismo", se descubre, sale de su noche y se despoja de su opacidad para entregarse a plena luz. El ideal utópico de la obra de arte sería entonces descubrir la esencia de las cosas a través de la mera luz visible, es decir, la recapitulación de esta "dispersión original de la opacidad", como la llama Lévinas, en un solo rayo luminoso, simultáneo y sincronizado, que homogeneizara el todo en una sola transparencia, como si las cosas debieran ser desmaterializadas, y con ello redimidas: bajo esta luz original de la esencia, "el ser sale de la noche, o al menos, deja de dormir - noche de la noche". La pintura de Jorge Diezma consigue en cambio que nos guiemos con la luz apagada, es decir, que el ser no salga de la noche, o que esa noche de la noche de la que habla Lévinas permanezca a oscuras. En el mundo nocturno y ciego de la materia, la vista tiene desventaja frente a otros sentidos más animales como el tacto y el olfato. No es extraño pues que Diderot se reclamara como pensador del tacto, y Nietzsche del olfato - ambos son grandes materialistas - del mismo modo que los cuadros con barnices que sobresalen de una flor o

de una negrura abstracta, y que podemos oler, invitan a ser palpados, y parece que nos palparan ellos a nosotros.

El negro es principio y fin de la pintura de Jorge Diezma. Es su precursor oscuro y su límite de convergencia. Es un mínimo común denominador con distintas encarnaciones, desde la oscuridad del fetiche hasta la piel negra de la materia. Es, en primera instancia, el negro del barroco, que lo utiliza en tanto técnica pictórica para saturar la dimensión dramática del cuadro, pero también para representar cuanto más con menos - ya que en él el resto de la figura se presupone, ahorrándole así trabajo al pintor - razón por la cual la oscuridad es un lugar recurrente de la pintura, su convención casi inevitable. Sin embargo, estos cuadros van más allá, en cuanto su oscuridad no es la propia del *chiaroscuro*; ni siquiera en los bodegones barrocos nos encontramos ante una simple tensión dramática luz-oscuridad: aquí todo es más o menos oscuro, la oscuridad es el inicio y el final del camino, de un viaje al fondo de la noche.

Todo empieza y todo acaba con el cuadro negro. Retrotraigámonos a 1915, cuando Kasimir Malevich presentó el suyo, con su superficie negra todavía immaculada, sin las grietas que ahora revelan el fondo blanco y testifican del paso del tiempo. Por aquel entonces, el artista declaraba que esa era la cara del arte nuevo, y el primer paso de la pura creación. Lo cierto es que podemos leer ese rostro como nosotros queramos: como un gesto de rechazo radical - el repudio de la representación y de la naturaleza en favor de la abstracción - y como la gran aceptación de todo lo real, de todo lo posible, incluido en ese abismo infinito; como una pared sin fondo, o como una ventana renacentista con vistas al mundo infinito de la materia; como el colapso de la representación y como su mayor logro. El cuadro negro es la ausencia total de estilo y a la vez los incluye a todos. Es el fracaso de la razón que alcanza sus límites, y al mismo tiempo su consuelo, incluso su éxtasis, cuando observa que lo absolutamente informe también puede ser aprehendido por ella, aunque sea de un modo negativo.

Posiblemente el cuadro negro sea la primera obra que es nada más y nada menos lo que ya se propone se - una representación exacta a sí misma - y que verdaderamente trasciende su propia objetividad material. Se puede pensar, como hace Žižek, que Malevich generaliza la idea de Duchamp, es decir la elevación del objeto cotidiano al rango de obra de arte por la gracia del artista, y que el cuadro negro sería el lugar donde

se aísla esa propiedad transformadora y casi mágica. Pero quizás más plausible sea la interpretación opuesta, según la cual Malevich habría encontrado aquello que está fuera de toda operación artística, el lugar del absoluto como algo autónomo, que existe independientemente y más allá de toda forma de comprensión del yo y de la Humanidad. De hecho, Malevich consideraba que esa forma minimalista era el equivalente del icono ruso, que como forma de pintura aspira a presentarnos lo divino de modo inmediato, y cuando la mostró por primera vez este cuadro en una exposición, emplazó el cuadro en la intersección entre dos paredes, la *krasny ugol*, "roja" o "bella esquina", lugar tradicionalmente reservado a los iconos en la tradición ortodoxa. Tengamos en cuenta, por otro lado, que el cuadrado es, junto con el círculo, la representación de la perfección matemática, la forma cero; y es también la forma original de toda obra antes de ser pintada, lo cual es lo mismo que decir la ausencia absoluta de forma. El cuadro negro es el que Robert Fludd dibujara en su tratado alquímico de 1617, y que representa la *Prima Materia* encuadrada en sus cuatro lados por la frase en latín: *Et sic in infinitum* ("y así hasta el infinito"; es el principio hermético "lo que está más abajo es como lo que está arriba, y lo que está arriba es como lo que está abajo" de *La Tabla de Esmeralda*; es la Nigredo, símbolo alquímico de la putrefacción y descomposición como primer paso en la transmutación de la materia y la revelación de los misterios oscuros del Universo - la consistencia y opacidad del negro es en sí misma un misterio: el negro absorbe la luz y esconde toda la información que contiene, y que potencialmente es toda la del Universo. El cuadro negro es la página negra en el primer capítulo del *Tristan Shandy* de Laurence Sterne. Es Frenhofer en *La obra maestra desconocida*, contemplando su caótico cuadro durante un instante y exclamando: "-¡Nada, nada! Y haber trabajado durante diez años!"

De lo que sí podemos estar seguros es que el cuadro negro es el horizonte de sucesos entre percepción y oscuridad, ofuscación de la visión y pura visualidad. Es el punto de no retorno más allá del cual no es posible aventurarse, o del que es preciso retornar, una vez ha sido descrito. Para Jorge Diezma, el cuadro negro siempre estuvo allí, y pintar se trataría de mirar a ver de qué manera se llega a pintarlo, para perderse en él y al mismo tiempo perderlo de vista, ir más allá de él. En su obra, el negro es plétora de figura, el negro de la pupila del animal y del objeto opaco: la abstracción no es más que

exceso de figuración. Por eso va más allá del cuadro negro, apuntando directamente al descubrimiento de la oscuridad en los orígenes de la modernidad - el cuadrado negro se dispersa y vuelve a surgir en él la imagen, pero esta vez sin estilo, a la manera como en el cuadro de Frenhofer surge del "caos de colores, de tonalidades, de matices indecisos, de una especie de bruma sin forma", un pie desnudo, delicioso, "un pie vivo". El pie es arbitrario - cualquier otro elemento podría haber emergido de este negro pletórico, ya sea barniz, una flor, un ojo, un objeto de bodegón, o, como en *The Black Photos* de Álvaro Perdices, el mechero, apenas una mancha de luz en movimiento, que alguien enciende en un cuarto oscuro para identificar a su *partenaire*. El negro, entre sus infinitas declinaciones, está también cargado de sexo; y en esas fotos de Perdices el cuadro exuda sexo, del mismo modo que los cuadros abstractos de Diezma supuran barniz que directamente se cae fuera del cuadro.

Ese elemento emergente - el pie de Frenhofer - estaría por tanto directamente relacionado con la superación del cuadro, el fin del cuadro, y en último término, la desaparición del cuadro; apuntando directamente así hacia un Edén con el que quizás soñaba el Wittgenstein del *Tractatus* cuando afirmaba aquello de que "Ética y Estética son uno y lo mismo". El pie es lo finito que queda tras el paso por lo infinito, la cosa que se desprende de la fricción de la presencia con la ausencia, y que podemos llamar la imagen. Siempre ha de haber algo que queda, algo que resiste a la desaparición de la obra, surgiendo "entre los escombros de una ciudad en llamas", lo que Derrida llama la *restance*, "la restancia". El resto, como una huella, nunca está plenamente presente, y remite al espectro de otra cosa: "la restancia del resto", dice Derrida, "no se reduce a un residuo presente, ni siquiera a lo que permanece después de una sustracción". Y como la huella, la restancia se da a pensar antes o más allá del ser, remite a lo radicalmente otro, escapando "a toda aprehensión, a toda monumentalización". La restancia en la obra de Jorge Diezma no es por lo tanto solamente los elementos que rebasan el cuadro sino propiamente el pintor que supuestamente lo ha pintado. En ese sentido, Derrida habla de efectos de resto, esto es, el resultado o "residuo presente, idealizable, idealmente iterable", del mismo modo que en los cuadros de Jorge Diezma podemos hablar de efectos de autoría, pues él mismo pintor se pierde o se disuelve en la noche del cuadro,

deja de ser alguien con un estilo o personalidad y pasa a ser un espectro, una función de autoría o una función-autor.

Maurice Blanchot escribe que cuando Orfeo desciende a los infiernos para buscar a Eurídice, "el arte es la potencia por la cual la noche se le abre" - la noche, por la fuerza del arte, lo acoge, deviene "la intimidad acogedora de la primera noche". Y el pie de Frenhofer es como Eurídice en la noche, pues del mismo modo que Orfeo desciende a su rescate, Jorge Diezma se pierde en el cuadro para rescatar de la quema ese último elemento material. Es por Eurídice que Orfeo ha descendido: para él, ella es el extremo que el arte puede alcanzar, el punto profundamente obscuro hacia "el cual el arte, el deseo, la muerte y la noche parece que tienden". La obra de ambos es traer a Eurídice y a la materia a la luz del día, y darles, bajo esa luz, "forma, figura y realidad". Pero en su migración, Orfeo, dice Blanchot, "olvida la obra que debe llevar a cabo, y la olvida necesariamente, porque la exigencia final de su movimiento no es que haya una obra, sino que alguien se sitúe frente a este punto y revele su esencia allá donde esta esencia aparece, donde es esencial y esencialmente apariencia: en el corazón de la noche". Quizás ese punto del que habla Blanchot sea el de la descomposición de la pintura, a través del cual Jorge Diezma quiere recrear un cosmos en el que nos topemos con distintas declinaciones de una materia vivida conceptualmente como pura Nada, como átomo en el vacío él mismo constituido de vacío, y estos cuadros sean la puerta de entrada a una operación singular y por ello extremadamente necesaria, y es que puesto que nuestra identidad se deriva de la identidad matérica de todo lo real, tenemos que mirarnos en el reflejo del otro - más específicamente del otro animal - para reconocernos como manifestación fugaz de la materia, siempre al borde de la desaparición.

Quizás, como el experimento de la brea, Jorge Diezma ha terminado un proceso de larga duración, cuadrando por fin el conjunto de su obra: sólo faltaba por cerrar el camino del animal al fondo de su pupila y de ahí a la figura de nuevo.

Quizás, en ese camino de ida y vuelta, descubramos gracias a él que la pupila está compuesta de pintura negra cuya rugosidad acaricia la tela, assolada por incesantes luchas de microorganismos, movimientos revolucionarios a escala atómica, un sinfín de remolinos de materia tomando formas efímeras, el infinito dentro de lo finito. Quizás, en

ese viaje al fondo de la noche, comprendamos al fin *qué es vivir*, o que vivimos; o que eso creemos.