

MATTA 1000



MATTA 100



Museo Nacional de Bellas Artes
9 de noviembre 2011 al 4 de marzo 2012



Índice

| | |
|---|-----|
| Carta Director Banco Santander Mauricio Larraín Garcés | 5 |
| Presentación Matta100 Milan Ivelic Kusanovic, Director MNBA | 6 |
| Matta y sus viajes a Chile Patricio M. Zárate | 9 |
| Colección Museo Nacional de Bellas Artes | 20 |
| Matta qui? / Matta óu? Soledad Novoa Donoso | 23 |
| Otras Colecciones | 106 |
| Notas | 119 |
| Créditos | 122 |
| Agradecimientos | 123 |



Junto al Museo Nacional de Bellas Artes, celebramos en este mes de noviembre el cumpleaños número 100 del extraordinario y multifacético artista Roberto Matta Echaurren. Es un privilegio apoyar la exhibición que hace el Museo de todas las obras que conforman el patrimonio que resguarda de este artista. La colección compuesta por más de 70 obras -entre pinturas y grabados- es muy valiosa por la diversidad técnica y los períodos creativos que representa.

Matta fue un adelantado a su época. Dotado de una mente brillante y manos excepcionales, detuvo la energía y el movimiento a través de un gesto rápido y vital. Radicado en Europa, hizo su vida fuera de Chile. Conquistó espacios públicos y privados; los más importantes museos de América y Europa lucen con orgullo sus obras. Entre los honores y grandes reconocimientos que obtuvo en vida figuran su nombramiento como Doctor Honoris Causa del Royal College of Arts de Londres, en 1977; la Medalla de Oro de las Bellas Artes en el Museo del Prado, Madrid, España, en 1985; el título de Patrono del Instituto Cervantes, en representación de las Letras y Cultura Hispanoamericanas; en Chile se lo galardona con el Premio Nacional de Artes en 1991; el Premio Príncipe de Asturias de las Artes lo recibió en 1992, y el Premio Imperial en Japón, en 1995. Hoy, en el centenario de su nacimiento, muchas instituciones en el país lo celebran con homenajes e importantes exposiciones.

Desde sus inicios, Banco Santander ha tenido un interés profundo en apoyar las acciones que signifiquen un real aporte a nuestro país en el ámbito de la cultura y la educación. Ello, porque estamos convencidos que las empresas, además de desarrollar la actividad comercial que les es propia, tienen un rol social que va más allá de los negocios, aportando al crecimiento y desarrollo de la comunidad.

Estamos seguros que esta muestra para recordar a este gran artista chileno de vanguardia, que ha marcado a generaciones, tendrá repercusión y relevancia en diferentes públicos, convirtiéndose en un referente cultural, dada la calidad de esta colección pública. De la compilación, sin duda destacan las pinturas sobre arpillera, obras realizadas por Matta en Chile y que reivindican materiales tradicionales como el adobe, la paja y el barro.

A handwritten signature in black ink, reading "M. Larraín" with a stylized flourish at the end.

Mauricio Larraín Garcés

Presidente
Banco Santander



Conmemoración - Matta100

Milan Ivelic
Director Museo Nacional de Bellas Artes

El Museo Nacional de Bellas Artes conmemora el natalicio centenario de Matta (1911-2011). Exhibe por primera vez, la totalidad de su colección de pinturas, dibujos y grabados ejecutados por el artista. También se han incorporado algunas pinturas de propiedad del Banco Santander, nuestro exclusivo auspiciador, a quien agradecemos su permanente apoyo. A Galería Animal por facilitarnos dos esculturas, que nos permiten avizorar su concepción sobre el volumen. Igualmente al Museo de Artes Visuales, a Patricia Velasco y a Carmen Waugh, por sus valiosas contribuciones.

“Se vive en un mundo impuesto o en un mundo sentido. El mundo impuesto es una jaula, el mundo sentido es la aventura” (Palabras de Matta).

No aceptó imposiciones ni quiso ser enjaulado. Vivió al margen de las convenciones establecidas, de la rutina de hacer las cosas por costumbre, conveniencia o conformidad. Eludió el lugar común que trivializa el lenguaje mediante un pensamiento vivo y poético, condición indispensable para liberarlo del significado convenido. Matta mantuvo una estrecha relación con la palabra como ejercicio lúdico y transformador. Fue un eximio inventor de neologismos: como el concepto tradicional de pintor no lo identificaba cabalmente, decidió darle un nuevo giro semántico y empleó el término “ver-tor”, para dar a entender que a él lo que le interesaba era “dar a ver” aquello que se oculta o nos lo ocultan. Igualmente con el vocablo “ser-saje” para aludir a lo que más le interesaba: “un paisaje del ser”. Es decir, trazar una especie de cartografía sobre la realidad

humana con sus anhelos y contradicciones. No quería que la libertad se convirtiera en estatua, en palabras suyas. Era preciso apartarse del mundo impuesto para llegar a ser uno mismo, y así construir sentido con el fin de tomar conciencia del peligro de enajenar su autonomía.

Aventura riesgosa debido a los bloqueos provocados por los prejuicios de todo tipo: políticos, sociales, económicos, ideológicos, éticos y, por cierto, estéticos. ¿No es acaso la complicidad con ellos lo que dificulta o cierra la comprensión de la obra de Matta? La acción de prejuizar es, por lo general, desfavorable acerca de lo que se conoce mal.

Su primer encuentro con Europa fue un cortocircuito. Tuvo conciencia de su propia ignorancia: “No sé nada de nada. No comprendo la estética. Soy inocente”¹. Este reconocimiento fue una ventaja porque inició su aventura artística con su mirada y su mente abiertas, atento a la realidad que exploraba e iba descubriendo. Aunque nada sabía del surrealismo, por ejemplo, bastó que presentara a Breton cuatro dibujos que había ejecutado, para que éste lo acogiera de inmediato y lo invitara a una exposición surrealista en la Galería de Beaux Arts en París (1938).

A propósito de la inserción que se hace de él en dicha orientación artística, con ironía afirmó: “Yo no soy un insecto y detesto que se me clasifique entre los insectos”². Siempre enfatizó que no era surrealista, sino que “realista del sur”, invirtiendo el sentido del término.

Desde un comienzo estuvo ajeno a la representación tradicional de la pintura y a sus estrategias de producción, no para condenarla, sino que abrir puntos de fuga

simultáneos y planos superpuestos. Aparecía una propuesta espacial diferente que superaba virtualmente los límites de la superficie pictórica acotada por la convención del cuadro. Era el resultado de un ojo móvil que miraba en todas las direcciones, transformándose en el “nudo central de la percepción”³.

Marcel Duchamp lo destacó al afirmar que Matta había descubierto regiones del espacio desconocidas en el ámbito del arte. Buscador interesado por las grandes culturas ancestrales: mediterráneas, orientales, oceánicas, precolombinas, con el fin de incorporar sugerencias simbólicas cuyos precedentes los encontró en esas concepciones originarias y míticas del cosmos. Fue incansable explorador desde Eros a Thanatos; del amor a la muerte. También su particular atención por escudriñar más allá de la conciencia para horadar la racionalidad y la lógica del conocimiento. Privilegió el inconsciente y su cercanía con Freud y el psicoanálisis. Igual curiosidad por la ciencia moderna y su aporte a la comprensión del universo; siempre cercano a la relación entre ésta y el arte.

En sus pinturas iniciales ya puso de manifiesto su personal concepción: espacios explosivos con formas no identificables que flotaban libremente en extensiones inconmensurables, en analogía al universo cósmico y galáctico. Creó imágenes visuales que no pertenecían a las capas visibles de lo real, sino que a los estratos profundos del psiquismo humano. Como no eran conocidas las inventó, lo que explica la desazón de parte del público al carecer de modelos o matrices de reconocimiento. Muy presente también en la contingencia histórica, a partir sobre todo del dramático espectáculo de la segunda guerra mundial, haciendo un giro

hacia una cierta “figuración”, al combinar el estado interior de la conciencia con los desastrosos efectos de la acción bélica.

Su sentido crítico estuvo alerta frente a los conflictos humanos, cualquiera que haya sido su naturaleza. Tuvo militancia política activa frente a la injusticia, la desigualdad social, la discriminación de todo tipo, con especial énfasis en la situación histórica de América Latina.

Respecto a su vinculación con los hechos contingentes, se le preguntó en una oportunidad dónde se situaba políticamente: “En verdad, soy de izquierda, pero en la izquierda estoy siempre más a la izquierda que los que son simplemente de izquierda”⁴.

Poco antes de morir, su hijo Ramuntcho que lo acompañaba, le preguntó:

- Ahora que vas a partir, ¿cuál es la lección de tu existencia?
- Hay que vivir con elegancia, respondió Matta.
- ¿Hay algo de lo que te sientes orgulloso?
- Sí, hasta el final sin teléfono celular⁵.



Matta y sus viajes a Chile

Patricio M. Zárate

“Nunca he querido el compromiso político. He creído más bien en una poética de las revoluciones”¹.

Matta, octubre, 1975

Existen palabras claves en el transcurso de las conversaciones que ayudan a comprender el devenir histórico y el ideario de ciertos artistas. La afirmación de Roberto Matta: *“He creído más bien en una poética de las revoluciones”* confirma tal presunción y logra despejar ciertas dudas. Muchas de las actividades del artista pueden entenderse bajo la ascética militancia de una época febril, otras en cambio, la de un delirante y excéntrico exhibicionista, quizás la de un imaginativo clarividente; como él acostumbraba a decir, un *transparente*, idea que lo obsesionó durante muchos años después de conocer el *Gran Vidrio* de Duchamp.

El último lugar de residencia de Matta fue Tarquinia, localidad originaria de la cultura etrusca, pueblo ubicado al noroeste de Italia, trayecto bastante considerable, confirmando que el punto inicial determinante de la partida no es necesariamente el de llegada. Pero la lógica de los itinerarios pertenece a los ángulos agudos y no a la geometría curva propiciada por nuestro artista, creador precisamente de los preceptos de una matemática sensible, anticipando en pintura las relaciones asimétricas provenientes del inconsciente. Distancia acentuada por algunos, convirtiendo su obra en una travesía sin retorno,

otros en cambio, resguardados por el velo de la idolatría y excesiva admiración, no han dejado ver lo suficiente. El intento por abarcar lo enigmático e inconmensurable, ha ocultado ex profeso el impulso vital de su búsqueda, el mismo empuje que un día lo obligó a embarcarse y salir, dejando atrás preceptos, costumbres y reglas demasiado estrechas. Ambas visiones ponen énfasis en el desarraigo y el destierro, mitología propiciada por el propio artista, declarándose migrante o afuerino, para otros simplemente un apátrida, juicio apresurado y simplificador utilizado para justificar la extradición y posterior proscripción. Pero los transcurros errantes no necesariamente son erráticos, corresponden a disposiciones estratégicas, posturas adoptada por el pintor para mirar desde el entorno, haciendo un recorrido desde afuera hacia dentro; *“De aquí mi complejo de marginado, mi mirada de marginado, un ojo que gira alrededor de las cosas como un satélite. Sin ninguna atadura, excepto la atadura imposible de cada uno; como la cárcel de uno mismo”².*

Matta se convierte en aquella falta inexcusable y vergonzosa, afecta a nuestra propia mezquindad, la incapacidad de acoger lo propio. Más que admiración y asombro, deberíamos tener

la capacidad de comprender el trasfondo de esa mirada disconforme, otorgada por un atributo singular e irrepetible. Nuestra mayor falta es el excesivo cuidado y no comprender a cabalidad el sentido y movimiento de la trayectoria del artista, prescindiendo de las contiendas más apasionadas, aquellas motivaciones profundas y vehementes, llevándolo muchas veces a adoptar causas inconcebibles. En un siglo extremadamente contradictorio y sangriento, aquella arraigada visión humanista encontró en el verbo y la pintura una buena razón para luchar por causas propias y ajenas. De ahí su obsesiva búsqueda del paisaje del ser; el *sersaje*, una visión infinita e incommensurable radicada en el encuentro con las personas, pretensión saciada en parte con el nacimiento de los grandes movimientos de liberación surgidos en los países denominados del tercer mundo; esa misma motivación lo acercó nuevamente a nuestro país. A diferencia de lo que muchos creen, la presencia de Matta en Chile fue reiterada y significativa, de hecho nunca lo abandonó del todo; existe prueba fehaciente de ello, una observación más atenta y aguda delataría de inmediato ciertas huellas y pistas a seguir.

Obra inabarcable y un artista inasible son nominaciones frecuentes a la hora de situar la dificultad de su obra, acentuado por el uso de vocablos engañosos y revueltos. Pero este año de homenaje obliga a reinstalar el asunto y abocarse a precisar ciertos itinerarios. Estos trayectos obligados y, en otros, aparentemente erráticos, adquieren lógica y sentido cuando contrastamos su bitácora de viaje con el ideario artístico; fijados aparentemente de acuerdo a un plan previamente trazado, asoma en cada decisión

la profunda convicción humanista del artista, silogismo cargado de ideas imprevistas y verbos espontáneos, suficientemente masticados y traducidos en una cartografía trazada de acuerdo a sus propios deseos. Tras esa búsqueda, con asombro, podemos reconocer la presencia en varios viajes a nuestro país, eventos precisos y paradigmáticos a la hora de identificar determinadas épocas; travesías cargadas de simbolismo, con toma de posición y definiciones, anhelando vulnerar el curso de la historia. Matta vivió una época tumultuosa, cargada de acontecimientos y en el recodo del camino, en pleno descalabro del siglo XX. Época atada aún a tiempos pretéritos e incapaz de abandonar antiguos privilegios, tal vez de ahí su obsesión por proponer nuevas maneras de hilar las palabras, dejar atrás el idioma para crear otra lengua, una nueva forma de enunciación y denominación. Las fuerzas antagónicas y contradictorias radicadas en su interior lo llevaron a incorporarse al único movimiento artístico posible, sumándose a una generación de artistas adscritos al surrealismo, todos sin excepción dispuestos a abandonar el paradigma absolutista de la razón y, como consecuencia, abrazar causas sociales y políticas impostergables, activismo militante que superó en muchos sentidos al del propio André Breton.

Tras una breve tregua antes de la nueva guerra, la llegada de Matta a Europa se dio en un escenario de gran vitalidad artística. Al poco tiempo, su estadía escurridiza por Inglaterra, Rusia, Portugal, Italia, España y Francia, es interrumpida con el inicio de la Guerra Civil Española y posteriormente el comienzo de las hostilidades en Polonia, precipitando su partida a Norteamérica. Tiempos de horror,

exterminio masivo y eliminación selectiva, hechos en los que no se repara frecuentemente, pero que marcaron en gran medida su convicción como artista.

Uno de esos eventos fatídicos fue el asesinato de Federico García Lorca en 1936, poeta con el que compartió en varias jornadas en casa de su tío Carlos Morla Lynch en Madrid. Estos encuentros tendrían consecuencias para el futuro y estaba Matta en Europa, sobre todo la incorporación al movimiento surrealista. En cierta ocasión el trovador español le encarga la entrega personal a Salvador Dalí del libro *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, agregando al final algunas notas de recomendación sobre la obra del artista. El texto poético en homenaje al torero muerto en el ruedo, en los poemas *La cogida y la muerte* y *La sangre derramada*³ glosan el desconcierto y el pesar sufrido por Lorca frente a la tragedia, anticipo de su propio asesinato al año siguiente; hecho de sangre sórdido y abominable repudiado de forma unánime por los artistas. Conocer a García Lorca despertó en Matta la curiosidad por las palabras: "*Nos hicimos amigos y entonces descubrí que se podía ser de otra manera y que esta otra manera era la poesía.*"⁴ Es muy probable que este episodio prescribiera el permanente homenaje a los grandes transparentes, seres míticos semejantes al poeta, el creador de alfabetos y lenguajes en donde no están ajenos los caídos en las batallas políticas y sociales del siglo XX, comenzando con Julián Grimau, activo antifranquista detenido, juzgado sin garantías y fusilado en 1963, líder reivindicado también en una de sus obras.

En 1937 mientras trabajaba en el pabellón de la República, Esteban Francés le sugirió hacer entrega del poemario

trágico a Dalí según lo había solicitado Lorca. Oportunidad donde además aprovecha para mostrar los dibujos que lleva consigo, éste le sugiere visitar a André Breton, encuentro que termina con su incorporación inmediata y plena al surrealismo, comienzo de una activa participación colaborando en las revistas y exposiciones organizadas por el movimiento. El inicio del conflicto bélico en Europa lo obliga a emigrar a Nueva York, allí se encontró con una nueva generación de artistas interesados en el automatismo y que seguían atentamente cada evento y publicación surrealista. Curiosamente, para su sorpresa ya habían leído con mucho interés el penúltimo número de *Minotaure* publicado en 1938, donde aparecía el collage de Matta: *Proyecto para un departamento* y su artículo, *Mathématique Sensible*⁵. Ascendiente confirmado más tarde con la ilustración de los *Prolegómenos a un Tercer Manifiesto Surrealista o No* en la revista VVV, edición realizada por los artistas surrealistas exiliados en Nueva York, momento cuando Matta le propone a Breton los transparentes, idea concebida en las habituales conversaciones sostenidas con Marcel Duchamp respecto del *Gran Vidrio*⁶.

Acogido por varios de los pintores pertenecientes a la denominada *Escuela de Nueva York*, intenta el restablecimiento de algunas variantes del surrealismo apelando a artistas locales como Baziotes, Pollok, Kamrowski, Busa y especialmente Mortherwell, con el propósito de resituar el desatendido *automatismo psíquico*.⁷ Matta fue el más influyente en la recuperación de esta modalidad desahuciada, entendida como la ausencia de cualquier mediación de la razón, desistiendo de la *fase racional* impulsada en ese momento por Breton. Al intentar

retomar los ideales originales del surrealismo contraviene a su benefactor, sintiéndose más partícipe del movimiento neoyorquino porque explora las relaciones entre escritura automática y abstracción. Los norteamericanos a su vez asimilaron el automatismo mattiano, en procura de una renovación, pero eso implicaba sobreponerse a lo meramente formal explorando en lo irracional, el acto inmediato y súbito por sobre el academicismo de la construcción plástica, dejando la intención del artista en un segundo plano; cuestión que a poco andar implicó una ruptura tanto con el movimiento surrealista como con los artistas norteamericanos, quienes no aceptaron el excesivo liderazgo de Matta y, sobre todo, su disposición negativa hacia la tradición del arte moderno⁸. Mortherwell, uno de los más próximos al artista, planteó como alternativa el “automatismo plástico”⁹, considerando el inconsciente sólo como una herramienta para crear nuevas formas; de hecho el *dripping* o chorreo corresponde a esta nueva operación formal, procedimiento también adjudicado a Matta. Un comentario de Alain Jouffroy nos da una pista cuando señala que en la serie *Morfologías Psicológicas*, Matta aplicaba colores sobre telas extendidas sobre el suelo, técnica denominada pintura automática, y que luego aconsejó seguir a Jackson Pollock.¹⁰

El intento de reponer anteriores versiones de la nomenclatura surrealista y la tentativa de generar un nuevo movimiento más cercano a la abstracción, lo distanciaron por algún tiempo de André Breton, el mismo que a fines del año 1948 lo expulsa del movimiento, junto a Alain Jouffroy, Víctor Brauner entre otros, todos acusados de *ignominia moral* y *descalificación intelectual*, imputación escrita por Breton

en el periódico Neón¹¹. Incidente curioso del que no están ajenos ciertos rumores de adulterio¹². Fecha coincidente además con la vuelta a Europa y el primer viaje de retorno a nuestro país en noviembre del mismo año, exponiendo en la *Sala Dédalo*. Exhibe obras recientes pertenecientes a su etapa vinculada al automatismo psíquico y en otras orientadas en lo que él denomina criticismo social: *Los que pisaguean al hombre*.¹³ En entrevista otorgada a Enrique Bello prosigue con su acostumbrado desenfado verbal, señalando el contenido radical de su itinerario programático: “¿El arte? No me interesa. Defender la libertad individual, he ahí lo que conmueve. Porque lo individual es más ir que regresar”; luego se encargará de clarificar los alcances de esta afirmación, en relación con propósitos y deseos intrínsecos del artista más que con el emprendimiento individual y económico. Confirma su visión crítica del consumismo, dejando ver el impacto de su permanencia en Nueva York: “Creo que es necesario comer luz. Tan pronto como una sociedad deja de comer luz, se muere. Y lo tremendo es que la mayoría está aún alimentándose de desperdicios.”¹⁴

Al poco tiempo realiza su segundo viaje, en abril de 1954, exponiendo en la Sala Chile del Museo Nacional de Bellas Artes. Según da cuenta la Revista Pro Arte, venía con el propósito de fundar un Centro de Arte Contemporáneo, con el fin de terminar con el confinamiento del país, entendido como una primera etapa de *desfronterización americana, de manera que el origen común del arte de nuestros países quede en descubierto, para su más vasta comprensión y desarrollo*.¹⁵ Proveniente de Lima, el artista conmovido por las culturas nativas propone un

compromiso con nuestra realidad social arraigada en las culturas precolombinas, especialmente la azteca y la inca: construir un *alfabeto de formas, un vocabulario inédito, una morfología aparte, diferenciada, única*. En este viaje, Matta deja entrever parte de su ideario artístico y político, discurso inicial determinante en sus posteriores actividades en el continente, fundamentalmente en Cuba y Chile: “Una vez que tengamos el idioma, que lo hayamos trabajado y recuperado, podremos mirar el mundo a nuestro alrededor e interpretarlo, hablar de nuestros problemas, decir lo que nos pasa”¹⁶. La poesía es la manifestación del verbo y éste a su vez del habla, proliferación de palabras para otorgar nuevos sentidos, vaticinio de una época beligerante por la que Latinoamérica transcurrirá en la década siguiente. Parte de ese anuncio comienza a tomar forma en su cuarto viaje en enero de 1961, cuando llega para la presentación de proyecto mural de la Universidad Técnica del Estado, ocasión en la que preside la mesa redonda sobre el proceso de creación artística en la Escuela de Verano de Santiago de la Universidad de Chile.¹⁷

Los años 50 a los 60 señalan la etapa más militante y discrepante de Matta, activismo público iniciado a propósito del juicio por espionaje de Ethel y Julius Rosenberg, militantes del Partido Comunista de EE.UU. ejecutados en la silla eléctrica; la denuncia del asesinato de Julián Grimau por el régimen de Franco de gran repercusión internacional; y tal vez el de mayor connotación pública a propósito de las torturas ejercidas durante la guerra de independencia en Argelia, situación que afectó tanto a la sociedad francesa como a los emigrantes argelinos en Francia: “En aquella época me identifiqué con el argelino. Mi vida errante

y humillada de siempre me hizo sentir solidario con los argelinos que veía en las calles de París; eran extranjeros igual que yo”¹⁸. La publicación de *La cuestión* de Henri Alleg en 1957, director del *D’Alger Républicain*, semanario del Partido Comunista Algeriano, reveló las operaciones encubiertas de militares franceses en Argelia, una de las situaciones más escandalosas y vergonzosas de postguerra. En ella se denuncia los abusos y torturas ejercidas en el proceso de soberanía, relato que se sumaría posteriormente a otros como el de Djamila Boupacha, martirizada y acusada bajo confesión obligada. *La cuestión de Djamile* podría sindicarse como el inicio declarado de la manifestación anticolonialista de Matta, quien junto a otros intelectuales, entre ellos Jean Paul Sartre, reaccionaron airadamente frente a los excesos de los militares, acusados de emplear tácticas abominables y anacrónicas. Desde el principio nuestro artista se hizo parte de la independencia argelina y, poco a poco, fue siguiendo el proceso revolucionario, acusando recibo de las prácticas de tortura denunciada por Henri Alleg en *La Question*, y después de Djamila Boupacha. A partir de estos incidentes inicia una serie de obras vinculantes en *El Espacio de la especie* (*L’espace de l’espèce*), obras elaboradas bajo la convicción de que el ámbito político no debía separarse de la creación; existe siempre un deber con la propia conciencia y el compromiso histórico ineludible. El dolor mental *quizás esté en la cultura, en la historia, en la conciencia de los pueblos*. “¿Cómo me puedo representar esta monstruosidad que le hicieron a Alleg?”¹⁹. Un simple hecho como recorrer las calles de París puede generar empatía con los migrantes, desencadenando una serie de procesos de solidaridad con los refugiados, sujetos extraviados de un exilio que Matta nunca dejó de sentir,

partiendo por su propio país. En 1962 recibe el premio Marzotto por su cuadro *Las torturas de Djamilá*, importe donado íntegramente a los presos políticos españoles, gesto que reafirma su compromiso con las causas de liberación en distintos países.²⁰

Otro proceso transformador para él fue la Revolución Cubana. El primer viaje a La Habana lo realizó en 1963 invitado por Casa de las Américas, pintando dos murales: *Han tomado las estrellas*, para la Escuela Nacional de Arte, se encuentra actualmente en el Museo Nacional de Bellas Artes y *Cuba es la capital*, en el vestíbulo de la Casa de las Américas²¹. En ambos utilizó tierra mezclada con cal, técnica muy similar a la empleada en las arpilleras hechas en el hall del Museo Nacional de Bellas Artes en Chile. Este itinerario se prolongará por más de una década. Los permanentes viajes a la isla y la admiración por el proceso político que se generaba allí, lo llevó a divulgar sus contenidos. En julio de 1967 viaja exclusivamente a un homenaje del 14 aniversario de la Revolución Cubana realizado en el salón de honor de la Universidad de Chile, junto a Nicolás Guillén y Fernando Martínez Heredia, los chilenos Manuel Rojas, Francisco Coloane, Patricio Bunster y Salvador Allende,²² actividad de apoyo y solidaridad con el gobierno de Fidel Castro. En esa ocasión Matta además de ser orador mostró dos telas de gran formato en los patios de la rectoría de la universidad: *Vivir enfrentando las flechas* y *Los Malditos Encandiladores*.²³

En esa oportunidad adelanta una idea que pondrá en práctica más tarde con la Brigada Ramona Parra: *“Me gustaría pintar en Chile. Pintar algo para que la libertad*

*no se convierta en estatua. Hacerlo con gente joven. Con toda la gente que quiera trabajar. En Cuba lo hicimos.”*²⁴ Mención en referencia a la muestra *Para que la libertad no se convierta en Estatua*, realizada en marzo de ese mismo año en Casa de las Américas; proclama de carácter universal donde el artista anticipa parte de su discurso en el Congreso Cultural de La Habana: *Que la palabra libertad sea siempre una iluminación de la erótica revolucionaria, para la alegría incomparable que se halla en ser un revolucionario alerta, lúcido, creador. “El sol para quien sabe congregarse”*.²⁵ Este llamado comienza con la acción del propio artista proponiendo prácticas colectivas, trabajando junto artistas y estudiantes, e insiste en un tópico reiterado: asumir la creación como centro activador del proceso de cambio. *La creación es la acción en el centro de todas las realidades posibles. Y el poeta es un hombre que enseña que todo puede cambiar, porque todo está en nosotros*²⁶. Estar en el centro del cubo es *“hacer coincidir ese centro con nuestro órgano de percepción que no es ya ni la pupila ni el ojo mismo, sino, por así decir, el ojo de la conciencia”*²⁷. Este observador situado en el eje geométrico del cubo es un receptor del entendimiento, la conciencia y alucinación, *por todos los medios posibles*. Pero ese proceso no es exclusivamente estético, propone una modificación efectiva del entorno: *Ser artista es una razón social, es la condición de algunos hombres. Es necesario hablar por el oprimido, darle conciencia de su situación y poco a poco, crear una sociedad basada en la solidaridad y no en la competencia*³⁰

Al año siguiente, en 1968, participa en el Congreso Cultural de La Habana, viajando posteriormente a diferentes países latinoamericanos para difundir los acuerdos. Este encuentro

además de intentar desbloquear la isla y establecer un eje antiimperialista, pretende establecer una estrategia común, situar la función del artista en un proceso revolucionario. Acuerdos que implicaron además establecer formas de colaboración, definiendo un marco conceptual acorde con los distintos escenarios de emancipación en el continente, discusión reiterada más tarde en nuestro país durante la Unidad Popular en coloquios y discusiones sobre arte y revolución. Fidel Castro pretendía detener la intromisión de EE.UU en los procesos políticos del tercer mundo, pero como señala Lisandro Otero, el término abrupto de lo que se denominó la primavera de Praga, con la invasión a Checoslovaquia por la Unión Soviética y la postura adoptada posteriormente por el gobierno cubano, hicieron que el Congreso Cultural efectuado en enero de ese año, sucumbiera a los siete meses de su realización.

Matta se vio envuelto en este ambiente de discusión, presagio de futuras divisiones dentro de las propias filas; adquiriendo mucho sentido el discurso leído con ocasión del congreso llamado *La guerrilla interior*: *“Los individuos sólo pueden liberarse mediante la lucha contra sus tiranos interiores: la hipocresía y el miedo. Los prejuicios, los intereses creados, la falsa autocrítica, las ideas convencionales y esquemáticas, forman el ejército invisible (a menudo mercenario) contra el cual las guerrillas interiores deberán emprender su lucha por la libertad creadora.”*³¹ Mientras los conferencistas establecían las coordenadas de una estrategia común organizada y activamente antiimperialista, el artista apela a un combate más exigente contra otro tipo de dominación, nuestros propios tiranos. Prosigue señalando cuál es la tarea del artista y cómo se diferencia de otras iniciativas

transformadoras: *“Un intelectual, un artista, sólo se diferencia de los demás porque es capaz de vivir con más intensidad su experiencia del mundo, no únicamente en los hechos, sino también en la imaginación.”*³²

En un tiempo de incertidumbre y cambios abruptos, la confusión del momento ocasiona dificultades para definir el sentido del proceso; tal vez por eso se vuelven reiterativas ciertas discusiones, sobre todo cuando se trata de nombrar y definir. Uno de los conceptos más recurrentes en este ambiente de efervescencia fue el de revolución. Matta con cierta distancia histórica entrevistado por F.C. Toussaint en *Les Lettres Françaises*, señala que toda actividad artística es esencialmente revolucionaria: *“Cuando se lleva a cabo un gesto revolucionario, éste puede ser poco estético en la apariencia inmediata. Será más tarde cuando se pueda decir si aquel gesto era o no bello. Para mí y para los surrealistas toda actividad es revolucionaria.”*³³ Más adelante aclara: *“Si la palabra revolución resulta demasiado identificada con una actividad revolucionaria del suceso, cristaliza y se debilita. Debemos, pues, provocarla constantemente, para que mantenga siempre su significado de revolución permanente.”*³⁴ Esta afirmación se distancia de la exclusiva militancia partidista, porque el artista a pesar de estar en medio del conflicto tiene una función diferente: *“Por lo que a mí respecta, trato de que no se me escape nada mientras vivo; no dejar escapar la historia con los hombres, pues solamente vivo para esto. El papel del pintor, si bien se mira, consiste en comprometerse para que nos sintamos ligados los unos a los otros.”*³⁵

La radicalidad de Matta gira al compás de los acontecimientos. En 1970 pinta para el Movimiento Popular para la Liberación

de Angola, organización independentista alineada con la URSS y Cuba, consiguiendo cuatro años más tarde su independencia de Portugal, después de una cruenta guerra civil. En ese mismo año, llega a nuestro país invitado a la asunción de Salvador Allende el 4 de noviembre, junto a las distintas delegaciones asistentes a la ceremonia. La cercanía a la Unidad Popular había comenzado a fines de los 60, como consecuencia lógica de su colaboración en distintos eventos de la izquierda internacional, especialmente en Centroamérica. El reconocido liderazgo asumido en el Congreso Cultural de La Habana y la presencia activa en actividades de apoyo a los procesos revolucionarios lo acreditan como un artista simpatizante de los proyectos de liberación y justicia social. No es casual entonces la asistencia en la apertura de este proceso inédito y tampoco el ferviente entusiasmo. Su dictamen como siempre incondicional, señala que el país ha llegado a una madurez cívica, y en ese transcurso destaca el liderazgo expectante del nuevo presidente "...Allende quiere decir "más allá", y yo he venido a ver el "más allá", entendiéndose que el "más allá" quiere decir "la Gloria."³⁶

Aunque no era la primera vez, Matta tenía la posibilidad de vivir en su propio país la experiencia revolucionaria. La oportunidad de realizar su propia visión utópica en un proyecto político concreto, "La revolución comienza porque la revolución es un verbo...no es un sustantivo ni un adjetivo."³⁷ A pesar de su optimismo, se aprecia en algunas de sus declaraciones un tono aprensivo y de precaución: "Es algo curioso lo que ha pasado desde la última vez que estuve aquí. He llegado a darme cuenta que no vivimos en una economía, sino en un paisaje. Por muchos años los hombres han hablado de justicia. Yo creo que está

apareciendo la noción de justicia económica. El pueblo chileno ha actuado como adulto. Se podría decir que casi ha llegado a la edad de la razón. Claro que yo soy escéptico. Escéptico, pero optimista. Sería terrible creer a ojos cerrados. ¡Sobre todo para un pintor!"³⁸. Llama la atención esta actitud precavida, sobre todo cuando insiste en el llamado a la sensatez y la obligación histórica, advirtiendo sobre el trance y la ocasión. Es muy probable que estas afirmaciones se fundamenten en su propia experiencia a propósito de iniciativas similares vividas en otros países: "Lo más conmovedor es ver que, por primera vez, el pueblo chileno tiene la oportunidad. Una oportunidad es una responsabilidad."³⁹

Como parte de esa actividad ve al artista colaborando y participando activamente en el proceso, permitiendo traducir los deseos y demandas de los sujetos. El proceso de alfabetización corre en dos sentidos: uno de los más importantes es representar los deseos y demandas de la gente, el otro actuar de forma deliberada mediante la participación concreta y precisa. "Yo sé que hay en la sociedad algunos hombres que pretenden ocuparse de la calidad humana, de la imaginación y de las ideas. Ellos se llaman intelectuales o artistas y tienen una gran responsabilidad en este momento: de ahí no sólo puede salir un plan económico sino también una cultura."⁴⁰ Llamado que ratifica al afirmar: Tenemos que poner los pies en la tierra, los pies en Chile. "Deben movilizarse los intelectuales y los artistas con imaginación, capaces de tener ideas."⁴¹ Se puede entender así esa voluntad incansable del pintor, reiterada una y otra vez, participando activamente en distintas oportunidades e iniciativas, personificando la idea de un artista revolucionario.

Abnegación y entrega que le valió el más importante homenaje recibido por el artista, dedicando su nombre a la enorme sala subterránea correspondiente a la ampliación del Museo Nacional, hoy conocida como Sala Matta. En respuesta a esa distinción, realizará una serie de obras sobre arpilleras en el hall central del museo, aprovechando los materiales sobrantes de la construcción. *Nada más que con tierra de la patria se puede preparar una tela para expresar el talento creador*⁴². Una estrategia poco habitual pero efectiva cuando se trata de significar ciertas realidades, acudir a procedimientos pedestres y materiales sobrantes proveniente de las labores de construcción, puede parecer un artificio, pero tiene una carga emocional y simbólica acorde con el momento que se vivía; el gran espacio del arte asociado a la elite es redimido y dignificado por la tierra, la paja y el yeso: "Yo trato de desprestigiar los materiales que llamamos nobles, la pintura al óleo. Intento decir que se puede usar cualquier cosa para definir la afectividad. Es decir, estas cosas hechas un poco así con el material de los adobes están destinadas a inspirar confianza. El barro, el yeso, la paja, son materiales que se parecen a las casas en que vive el pueblo."⁴³

Una de esas obras es *El ojo del alma es una estrella roja*⁴⁴, monumento a la algarabía, el festejo y el triunfo. Una oportunidad para celebrar, dar la bienvenida al proceso de transformación que el propio artista se había encargado de propiciar fervientemente en distintos lugares del hemisferio sur: "Rojo Esperanza rojo estrella".....Así se titula un cuadro monumental que pintó recientemente Roberto Sebastián Matta en el Museo de Bellas Artes y que el famoso pintor hizo expresamente para la exposición "Homenaje al

*triunfo del pueblo". El cuadro se exhibe en el Museo de Arte Contemporáneo. Es una verdadera fiesta. Alegres figuras bailan una zarabanda donde la armonía se impone. Alguien alza una guitarra iluminada con una estrella roja. Esa estrella es la única nota de color en la tela donde predominan las figuras negras sobre un fondo gris ocre. La tela es una arpillera del museo, yeso y otros materiales de la misma construcción que le dan una textura áspera e irregular con sutiles cambios de tonalidad*⁴⁵. Matta se suma a los múltiples festejos propiciados por los artistas, un gesto de adhesión al gobierno confirmando *la actitud militante y de absoluto respaldo de los artistas chilenos y extranjeros para contribuir a la construcción de una sociedad nueva*. Mensaje señalado en el folletín de la exposición realizada en el Museo de Arte Contemporáneo, Homenaje al *triunfo del pueblo*, que incorpora además un manuscrito personal de Matta donde señala que: "Ser socialista es una lucha continua, cotidiana, ininterrumpida para transformarnos en hombres nuevos, que nos veamos, comprendamos y trabajemos para un triunfo unido y total".⁴⁶

Otra obra pintada, es *Mira la lucha del esfuerzo del afuerino*, a propósito de un encuentro muy significativo con los trabajadores temporeros, ocasión que surge a propósito de su viaje a Concepción en la segunda semana de noviembre. Esta invitación fue hecha a instancias del Consejo de Difusión Universitaria de la Universidad de Concepción, por el director Gonzalo Rojas, poeta con el que lo unía una gran amistad desde los años 50. En esa ocasión, además de visitar esa casa de estudios y la zona minera de Lota, participa en la Casa del Arte con pintores y escritores sobre el tema *Tradición del futuro*, lugar donde también

sostiene un diálogo con los estudiantes.⁴⁷ El encuentro con los *afuerinos* en las cercanías de Parral, dio origen a una serie de obras que retoman el exilio, el desarraigo, la expatriación, tal vez anticipándose a lo que vendría más tarde: “A mí me interesa mostrar y creo que se puede mostrar de muchas maneras, también con un lápiz. Hora de mostrar al afuerino, al hombre más humillado de Chile..., y no sólo mostrarlo sino de hacerle sentir que no está solo en esta lucha que le han impuesto.”⁴⁸ La acción del artista no queda circunscrita a su mera elocuencia estética, tras cada enunciado está el relato de una experiencia concreta y real donde le ha correspondido actuar, testimonios de acontecimientos y vivencias personales. “El sentimiento del hombre abandonado, casi desesperado. Se parece a la condición de un artista en los primeros años, cuando un artista va en busca de un lenguaje. De manera que podría decirse que yo he vivido el afuerismo y eso es efectivo.”⁴⁹

Un año más tarde, en noviembre de 1971, se encuentra nuevamente en nuestro país, participando en el Museo Nacional de Bellas Artes en una exposición sobre la amistad chileno cubana, oportunidad donde también da a conocer el sentido y evolución de su pintura en un encuentro abierto al público.⁵⁰ En este viaje realiza con la Brigada Ramona Parra el mural *El primer gol del pueblo chileno*, en un muro adyacente a la piscina de la Municipalidad de La Granja. A diferencia de otras intervenciones murales, en esta ocasión Matta se acerca al lenguaje del comic, utilizando el humor y la parodia como mecanismo de expresión, logrando de esta forma un mejor vínculo con el lenguaje popular;

las leyendas son incorporadas en los globos de modo muy similar al utilizado en las viñetas de las historietas, modalidad bastante eficiente a la hora de expresar las ideas y contenidos del artista. En esta versión inédita logra por fin conciliar dos aspectos permanentes de su obra, la poética visual y verbal, en frases como: “En vez de darse la mano, darse una mano o la célebre consigna ;venceremos! cambiada por *Ven. Seremos*”, ilustran esa capacidad del pintor de trastocar el sentido para ser más efectivo en la comunicación, acercándose cada vez más al lenguaje popular y la experiencia cotidiana; acciones artísticas y educativas que recuerdan la alfabetización propiciada por el ideario de José Vasconcelos y Gabriela Mistral. Su intención en este mural fue transmitir un sentimiento de triunfo, “Queremos contar lo que la izquierda consiguió con la Unidad Popular. Lo que significa ya, para otros pueblos que están despertando”⁵¹.

En noviembre de 1972 está de vuelta y en una nueva celebración, con ocasión de la nominación de María Maluenda como embajadora en Vietnam. Lo confirma una entrevista otorgada al Diario el Siglo: “Haremos algo serio, en grande. Irán las Brigadas Ramona Parra y los pobladores a despedir a María al aeropuerto de Pudahuel, el martes a las 11 de la mañana. El que se haya designado a una mujer para ese cargo es cosa de pensarla. La política hay que hacerla a partir de las mujeres y de los jóvenes”⁵², Matta viene a realizar los afiches para la campaña parlamentaria del Partido Comunista, obra gráfica que sigue los lineamientos del mural de La Granja, usando viñetas con recuadros y

globos facilitando la secuencia narrada de los personajes. Matta pone en práctica su anhelada alfabetización visual con ilustraciones y diálogos ingeniosos y simples. “El artista tiene una tarea muy grande. No se trata de pintar cuadros, sino de pintar en las cabezas de la gente, despertar la imaginación, hacer vibrar las conciencias”⁵³.

En el año 1973 Matta como siempre debió volver en la fecha habitual, posiblemente con la idea de concretar el Congreso Internacional de Cultura en Chile, idea propuesta por Salvador Allende y comenzada a elaborar junto con Jean Pierre Faye⁵⁴. Las circunstancias por todos conocidas lo impidieron, cuando había hecho de su estadía en Chile una rutina habitual. Surge nuevamente el desarraigo al negársele su pasaporte chileno, resolución arbitraria en respuesta a las actividades realizadas por el artista en el país, labores intolerables para el nuevo régimen. Destierro simbólicamente restituido un año más tarde al otorgársele el pasaporte cubano.⁵⁵ Un desmentido a la supuesta renuncia de Matta a su nacionalidad, aunque el destierro y el autoexilio es un asunto que siempre merodeó la vida del artista. Primero fue el rechazo a una forma de vida oligárquica, demasiado anquilosada en la visión patronal y latifundista del siglo XIX, deserción desheredada de ciertos privilegios, la abdicación a un modelo de relación excluyente y sumisa. Después su estadía en Europa como un emigrante más, rechazado y obligado a sobrevivir en los suburbios, en seguida la guerra y otra vez la partida. Posiblemente ese deseo de encontrar y abrazar lo llevó a

incorporar en su itinerario nómada a distintos países con la esperanza de conformar allí su propia utopía y residencia.

Clausurada definitivamente la oportunidad de la vuelta, inicia una serie de actividades y muestras de apoyo. En 1975 realiza *El gran Burundún- Burunda*, un acto de reafirmación de la declaración del tribunal de Russel sobre los crímenes contra la humanidad en Chile. El título en alusión al libro del escritor colombiano Jorge Zalamea, sátira política sobre la dictadura de Laureano Gómez, sirve como correlato de los regímenes de fuerza impuestos en Latinoamérica con todas las consecuencias derivadas de la persecución, la tortura y el exterminio de opositores. El artista retoma su tono beligerante y será una voz que se replicará incesantemente, ideario de humanización que alcanza su clímax en agosto de 1983 con el *Verbo América*, el gran manifiesto sobre América del Sur, redactado a propósito de su exposición en el Museo de Bellas Artes de La Habana. Proclama donde prosigue con la premisa que para derribar la incomprensión, hay que verbalizar los significados, *crear un idioma*, reorganizando todos los pretéritos. Su reencuentro con Chile comienza con la participación en *Chile Vive*, con la obra *Muda y desnuda: la libertad contra la opresión*⁵⁶. Más adelante, siguiendo a la distancia los festejos por la recuperación democrática en 1990, se le otorga el Premio Nacional de Arte y en 1991 al cumplir 80 años, se realiza la gran exposición retrospectiva de homenaje en el Museo Nacional de Bellas: Matta 11.11.11.



Colección

Museo Nacional de Bellas Artes



MATTA QUI? / MATTA ÓU?*

Soledad Novoa Donoso

El arte? No me interesa. Defender la libertad individual, he ahí lo que conmueve.

Matta, Santiago 1948

En 1982 Eduardo Carrasco introducía sus *Conversaciones* con Matta declarando enfáticamente la intención de relevar la figura de Matta sobreponiendo a la imagen del chiste y de la mera extravagancia, la necesidad de tomarse en serio al artista, de abandonar la sospechosa sonrisa complaciente con que se lo ha mirado en Chile y de comprender su decir y su obra como un llamado de atención sobre la realidad, como una mirada reveladora sobre lo “serio” y sobre el mundo en que estamos inmersos/as.

De esta manera señalaba Carrasco la existencia de un temor frente a lo que el arte y la poesía podrían indicarnos sobre nuestras vidas, desestabilizando nuestras prosaicas nociones de “normalidad” y “realidad”, un temor frente al “riesgo que significa estar en la encrucijada en la cual hay que decidir si nos quedamos dentro de nuestros propios límites para no dejar de ser los que verdaderamente somos, o si nos trasgredimos y nos perdemos nosotros mismos”. Insiste Carrasco en preguntar “¿Por qué razón lo serio de su decir y de su hacer sigue estimándose cosa meramente risible y poco seria? ¿Por qué esta obstinación en tomar esta palabra como pura payasería de artista y pura extravagancia y afán de originalidad?”².

A nuestro juicio, esta exposición homenaje al centenario del nacimiento de Matta se inscribe en la posibilidad de dar nuevas luces a la obra del artista desde la necesidad de tomar en serio sus dichos y sus obras e intentar leerlos en clave “realista”; es decir, poniendo en relación su reflexión y su trabajo artístico con los acontecimientos que marcaron el transcurrir de la historia del mundo prácticamente a lo largo de siglo XX que él recorrió como testigo.

En este sentido, el Matta que nos interesa relevar y discutir es aquel vinculado a los procesos latinoamericanos y chilenos, sintetizando de algún modo la presencia y el peso internacional de su trabajo con su preocupación y su compromiso con la contingencia local.

Es por ello que nuestro homenaje se sustenta en la exhibición de nuestra colección, las obras que son propiedad del MNBA y que forman parte del patrimonio artístico de la nación, obras que, por lo demás, están íntimamente ligadas a nuestra historia como país, y particular y significativamente, a nuestra historia como institución.

* *Matta quién? / Matta dónde?*, tomado del título que diera Matta a dos exposiciones realizadas el año 1973 en la galería Creuzevault y galería Iolas respectivamente.

Conscientemente hemos querido poner el acento en estos aspectos, justamente aquellos menos abordados por la literatura –incluso local– sobre Matta, la que por lo general se ha enfocado en su relación con el surrealismo en París, los años neoyorkinos y el definitivo regreso a Europa a fines de la década de 1940.



UNA PINTURA QUE HABLA. Así definió ayer, una artista chilena a la pintura de Matta. EN LA FOTO, algunos asistentes, entre los cuales anotamos a Luis Vargas, Henriette Petit, y Juvencio Valle.

Diario El Siglo, 27 de julio 1967.

Sin desconocer estos vínculos, estas influencias y estas proyecciones sobre el trabajo de Matta, intentamos situar la mirada en aspectos vinculados a nuestra historia, que lo revelan como un artista comprometido políticamente, cuyas búsquedas en la esencia del ser sólo cobran sentido en la posibilidad de transformar radicalmente la vida y la sociedad.

De esta manera, hemos planteado como eje de la muestra Matta100 la serie de cuatro pinturas sobre arpillera que Matta realizara en 1970 - 1971 en el hall del Museo durante la construcción de la sala subterránea que Nemesio Antúnez, su amigo, pintor y director del MNBA en ese momento, bautizara en su honor.

Si las arpilleras son el eje que permite desplegar la muestra hacia atrás -con las obras de los años 40 y 60- y hacia adelante -con las obras de los 70 y 80- el fundamento de la exposición está situado en su relación con Chile y las sucesivas visitas que realizó al país en las décadas de 1940 a 1970 tras su partida definitiva en 1934.

Gracias a la investigación realizada con el fin de desarrollar la curatoría y el texto que acompaña a la exposición, ha sido posible constatar la riqueza y los matices en la recepción de la obra de Matta y de su presencia en el país en los viajes realizados entre 1948 y 1972.

Morfología Psicológica

Toda forma es el gráfico resultante de la adaptación de las energías internas en movimiento a los obstáculos creados por el medio.

La morfología de los torbellinos, de los crecimientos osmóticos, de los precipitados periódicos, indica el gráfico de los encuentros de cuerpos no miscibles, tales como las manchas de aceite de coche en las calles húmedas o la disposición de dos colores Ripolin.

El tiempo sería para nosotros un medio comparable a una agua gelatinosa que acepta rítmicamente las transformaciones operadas con mayor o menor rapidez. El ojo está preparado sólo para una velocidad determinada. Psicológicamente, una morfología de las imágenes ópticas únicamente concierne a las secciones de cortes teóricos practicados a un instante de la edad morfológica del objeto. Llamo morfología psicológica al gráfico de las transformaciones debidas a la absorción y emisión de energías por parte del objeto desde su aspecto inicial hasta su forma final en el medio geodésico psicológico. Este medio, espacio-tiempo psicológico, es una congruencia simbólica del espacio euclidiano. El objeto situado en un momento puntual de este medio intercepta las pulsaciones que proponen transformaciones en una infinidad de direcciones. Recibe el impacto de este encuentro y de cada transformación. La infinidad de oportunidades de interpenetración perdidas por el objeto aumentará la intensidad de las siguientes pulsaciones durante todo el tiempo en que el objeto siga esta dirección morfológica.

La concepción de un medio psicológico “tiempo” en el que los objetos se transforman, conduce a compararlo a un espacio euclidiano en transformación rotatoria y pulsátil en el que el objeto, a cada amenaza de interpenetración puede oscilar del punto-volumen al momento-eternidad, de la atracción-repulsión al pasado-futuro, de la luz-sombra a la materia-movimiento. La cuarta dimensión sería el gráfico de amenazas sufridas durante toda la duración de las transformaciones.

En el terreno de la conciencia, una morfología psicológica sería el gráfico de las ideas. Si se quiere permanecer en el medio en transformación, este gráfico debería ser concebido antes de que las imágenes ópticas nos dieran una forma de las ideas.

La imagen óptica no es más que un corte teórico en la caída morfológica del objeto.

Se retiene la imagen para calmar la inquietud. Se conserva tan sólo una de las formas posibles del objeto.

La realidad es la sucesión de las convulsiones explosivas que se modelan en un medio pulsátil y rotatorio sometido a ritmos. El ojo agente de la memoria es un medio para simplificar. La conciencia del desarrollo de una morfología psicológica, en el sentido pasional y espiritual, desemboca en una neumoóptica del objeto congruencia de la perspectiva, que es generatriz de la creación de ciencias particulares.

De este modo, el grafismo de la idea de una bola de nieve proyectada sobre una llama será un desdoblamiento sin deformación, mientras que la libido emocional que despierta un río o un árbol se expresará mediante un crecimiento osmótico en el medio geodésico psicológico, verdadera gelatina de leche manchada de sangre en precipitado periódico.

Una morfología de este tipo llegará a ser percibida cuando el ojo y la conciencia realicen las gráficas inmediatas e impulsivas, que la emoción convulsiva del hombre trazará en un arte nuevo.

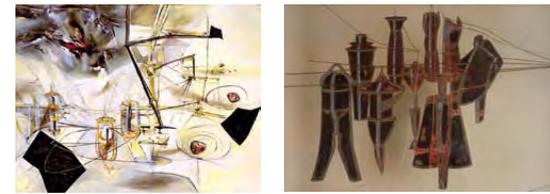
La percepción del crecimiento y los accidentes de los objetos realizados simultáneamente permitirá percibir asimismo la biología psicológica del objeto.

La psicología compartida de los contrarios en una misma idea objeto permanece pulsátil sin deformación en una morfología psicológica, mientras que los ensayos simbolistas llamados paranoico-críticos se basan en una transformación de las imágenes ópticas en un sentido caricaturesco, igual que sucede con las formas del llamado arte abstracto.

Matta
Trévignon, verano de 1938



Max Ernst, Los hombres no sabrán nada, 1923. 1912. Marcel Duchamp, El pasaje de la virgen a la casada. 1942. Marcel Duchamp, 16 millas de cuerda



1943, Matta "Los Solteros, 20 años después".

1923. Marcel Duchamp, El gran vidrio. Detalle La máquina soltera.

1. En 1948 Matta realiza su primer viaje de regreso a Chile, tras su salida en 1934³, como él señalara en varias ocasiones, huyendo de su herencia familiar y social. En esa ocasión, dos acontecimientos marcan su relación con el medio artístico local: la exposición individual en Galería Dédalo y la publicación de su texto *Reorganización de la afectividad*⁴ en Revista Proarte (23 de diciembre 1948), publicación que se dedica a difundir y promover la actividad artística internacional de Matta como la "última esperanza del surrealismo" (citando una crítica aparecida en Art News a propósito de su exitosa exposición en la Galería Pierre Matisse de Nueva York), así como a dar cuenta de las ideas de Matta en una entrevista realizada por Enrique Bello, y a alabar poéticamente su trabajo plástico, como queda de manifiesto en la columna crítica de Sergio Montecino aparecida el 12 de diciembre de ese mismo año.

En esa columna, Montecino se aproxima sensiblemente a la obra de Matta: "La doctrina que guía su visión de pintor es difícil de juzgar, así como son difíciles de entender muchas de sus obras directamente. La labor del pintor chileno no se entrega de inmediato ni al primer contacto con ella; lo que encierra se va descubriendo paso a paso, y de acuerdo con los diferentes núcleos que se desenvuelven en la composición de sus cuadros... Su etapa de entonaciones sordas, realizadas técnicamente con el empleo diluido del material, consiguiendo todos sus efectos a base de transparencias y planos tonales superpuestos, adquiere un profundo misterio. Lo ininteligible de estos cuadros, su continuidad rítmica, su dispersión de luces y sus visiones poéticas adquieren en el terreno del arte moderno acaso el paso más avanzado de él."

Junto con describir aspectos plásticos clave para apreciar la producción pictórica de Matta a lo largo de su vida –las transparencias y veladuras, la ausencia de materia dada por la dilución del pigmento, las tonalidades de color empleadas – Montecino destaca el uso de grandes formatos, apunta el título de algunas pinturas, lo que nos permite leer la obra de Matta en su permanente desenvolvimiento y repliegue, marcada por constantes que parecieran suspenderse para reaparecer años después retomando un hilo sólo dejado en un sutil reposo (*Taromo de la ageniada*), y señala el "criticismo social" abordado por algunas de ellas (*Los que pisaguean al hombre*).

En la constelación de lo descrito por Montecino en 1948 se puede ubicar la tela *El día es un atentado* (1942), incorporada a la colección del Museo mediante adquisición a Mario Matta en 1953, y exhibida en la exposición individual de 1954 en la Sala Chile del MNBA.

A principios de la década del 40, instalado en Nueva York como parte del éxodo surrealista de 1938, Matta comienza a desarrollar un nuevo concepto pictórico del espacio, probablemente a partir de la influencia de algunas obras de Marcel Duchamp y de sus reflexiones en torno a las transparencias, el vidrio y lo óptico, ideas que sin duda deben haber sido discutidas y compartidas con André Breton, quien les daría forma escrita en el *Tercer Manifiesto del Surrealismo* a partir de la noción de los *grandes transparentes*. Sin duda, es Duchamp el gran compañero y referente intelectual de Matta, como se desprende de múltiples coincidencias en su trabajo, entre otras, el uso del franglés y los retruécacos o *palabras-maleta* en los títulos de las obras, la permanente apropiación dislocadora de la

palabra, sus usos y sentidos, la preocupación por el estado de *pasaje* como tránsito de un estado material y espiritual a otro, el erotismo como elemento central del arte y la vida, todo ello descrito notablemente por el historiador del arte español Juan Antonio Ramírez⁵. Pero un aspecto que no debiera olvidarse es el que dice relación con el traslado de la investigación científica hacia el mundo del arte, trabajado por Duchamp desde ya largo en su obra. Conceptos como el de cuarta dimensión, infra-leve, la transmutación, la transparencia y el espacio no euclidiano son puntos clave en el trabajo de ambos artistas, que cultivaron una estrecha amistad –y admiración mutua- a partir de los días neoyorkinos.

El período de Nueva York es considerado el momento más denso y consistente en la producción artística de Matta; durante estos años pasa del dibujo de los años 30 a la utilización definitiva de la pintura marcada por conceptos como *inscape*, o paisaje interior, y morfología psicológica, expresadas en sendos textos de 1938, en los que desliza ya una crítica al surrealismo y su falta de rigor⁶. La guerra es sin duda el telón de fondo insoslayable frente al cual Matta va desarrollando su pintura, sus temáticas y su toma de conciencia política.

Así, transita desde las figuras antropomórficas de sus dibujos de los años 30 y 40, claramente influenciados por Picasso⁷, a la creación de espacios que parecen ser el retrato de los distintos estrados de la conciencia –el ego, yo y superyo- descritos por Freud en 1920.

1942 es un año clave, marcado por la primera exhibición individual en la galería Pierre Matisse de Nueva York; para

EL DÍA ES UN ATENTADO

¿Qué es lo común para todos en un día, aparte del sol y de las estrellas? Como Ulises, nos despertamos, comemos, caminamos, avanzamos: es como salir de cacería. En ese recorrido hay encuentros, situaciones ágiles, situaciones víctimas: la accidentalidad es más o menos clasificable. De nuevo el sueño y la noche acaban el ciclo. En cuanto uno sale, está amenazado: el día es un atentado. ¿La vida o el huevo? Durante un año entero anduve buscando los signos que podrían representar virulencia, como se dice, turbulencias. Si se quiere medir el espacio, hay que encontrar un metro patrón. Si se quiere medir el tiempo, la verdadera medida es el día, no el día de veinticuatro horas, sino el día como atentado, como amenaza, como riesgo.

El mundo te propone y te expone. Es con la accidentalidad que uno toma consciencia.

Todo individuo, toda vida humana, es una apuesta con su sí, consigo mismo, con el mundo.

Matta
1942

de: *Charlas Morfológicas*, 1987

Reorganización de la afectividad

En estos días que he pasado en Santiago se me han hecho preguntas sobre esto o lo otro...Posiciones en el arte”, lo que tú harías”. “Lo que tú piensas de”. Pero las definiciones quedan en el espacio, esperando. El lenguaje es corto. Sólo la expresión es característica. Decir no es como hacer. Decimos como hacemos. Se habla por ejemplo, de la belleza, yo creo que lo que se llama la belleza es una especie de la bondad interviniendo en el azar. La bondad viene a ser la necesidad realizada. No la de los cristianos. Habría que definir la bondad cada tantos años.

Esto determina al sujeto, porque la cuestión plástica es perpetua; viene el cuerpo humano, sirve, es, para no caerse.

Pero el sujeto corresponde a la necesidad, y hoy la necesidad es revolucionaria. Es reorganizar las relaciones afectivas entre los hombres.

Empecemos de nuevo: Si nosotros, vivimos hoy en un sistema de relaciones hechas por el hombre, para tal sistema tendríamos que descubrir imágenes y referencias que representan un sistema de coordenadas, espacial en el que este azar hecho por el hombre pueda verse. De ahí la necesidad de una condensación de signos que también deben proponer otros.

Se verá que hay una cosa en común en estas presentaciones. Por ejemplo, en vez de representar al mundo en un marco social donde las relaciones están dadas por Dios o, si se desea, por la República, yo querría un sujeto sin marco. Ni marco de la sociedad, ni del catolicismo, por ejemplo. ¿La idea del marco? Es esa como si el mundo fuera ahí y yo aquí.

Yo represento ese mundo como me está dictado.

La imagen que hoy día se hace más evidente es que ese mundo me infecta a mí, tanto como yo infecto a ese mundo. Este mundo integral, donde lo que yo hago sobre el mundo, el mundo hace sobre mí, querría expresarlo en derivadas. Se necesita entonces otro instrumental de imágenes. Y esto crea otro mundo -entra también la técnica- de transparencia y de esencias.

Cuando el arte moderno se dedicó a quebrar este marco para representar el mundo psicológico, usa ya cosas creadas, la nueva generación como suelo de la generación del yo, mucho más consciente de la necesidad en cuestión.

Estamos creando una morfología.

Cuando ellos usaban este sujeto de una manera formal se limitaban a la onda de abarque del objeto representado. Por ejemplo, si dicen “una pipa”, a más de una forma de pipa se hace una realidad pictural. Hoy en día podemos atravesar esta realidad pictural, podemos reorganizar la relación afectiva, entre los hombres. Se podría convenir en una especie de morfología de acción directa, que después de un enorme trabajo se convertirá en algo tan real como el espacio tridimensional en el Renacimiento. Aquel espacio que al comienzo parecía sólo deformaciones. Por ejemplo cuando hay una mancha en el muro y Leonardo da Vinci ve allí caballos, él está retrocediendo de lo que reconocemos como caballos. A través de la mancha, resolver en forma de **necesidades nuevas**.

Volverse a los caballos es perder la **chance**.

Sí. Redefinir la bondad como se elige presidente, cada seis años. Se podría encontrar una fórmula de relaciones entre todas las constantes. Todo lo que habría que hacer es saber qué es bueno hacer para cada uno y para cada momento.

Sí. Tiene que ser una **imagen de relaciones** y no una **estática**.

Cuando lo más urgente es una actividad en el sentido de una mayor libertad económica es tan necesaria esta estructura o sistema de relaciones afectivas como las necesidades inmediatas del proletariado. Son dos cosas que son una.

Hay una aparente contradicción cuando aplicamos esta imagen-idea a los artistas revolucionarios. Porque un artista que hiciera cuadros que el proletariado entendiera inmediatamente, tendría mucho menos **chance** de intuir las relaciones afectivas del hombre nuevo en una estructura social, ya que estaría representando algo puramente físico del conflicto. Y en realidad a través de este conflicto este hombre tiene que establecer nuevas relaciones afectivas.

Porque el **extremo posible** del esfuerzo para descubrir relaciones afectivas más libres es función del artista revolucionario. En la medida en que yo re-presento la libertad en función de la necesidad, estoy ayudando a cambiar la estructura social. La dificultad es que el artista no puede ser responsable sino dentro de una noción formidablemente desarrollada de la justicia.

Las nociones de bondad, libertad y justicia deben representarse en función de constantes variables y no en el marco rígido de que hablábamos.

Hay que concebir estas nociones claves en términos de **funciones** y no de **sólidos**.

Creo que los artistas deben ser más esotéricos. Situarse en el interior del movimiento. Deberían presentar en cierto sentido una especie de cuerpo judicial, sin intervenir. Pero sería pedir un enorme sentido social. Es difícil.

Se está pensando y sintiendo con nociones que pertenecen a un marco. Estamos pensando en un lenguaje dado por el mundo burgués cuando hacemos uso de palabras que han sido inventadas para vivir en competición.

Estoy fundamentalmente contra lo generales, ya sean generales militares o generales del arte (se me ha preguntado excesivamente sobre Picasso). Cuando uno lo acepta se convierte en concesional. Y no puede intervenir sin limitarse. Mucho más difícil es para el artista vivir la tragedia (se me ha preguntado excesivamente sobre lo que opino de los jóvenes chilenos que siguen el surrealismo). La posición del artista en una sociedad nueva es la más trágica, la más inierable y la más responsable delante de un sentido extremo del Posible.

Y otra vez sobre más representaciones.

A través de nuestras representaciones del cuerpo humano, quizás vuelva a impresionarnos la vida del prójimo. Eso de la ajenidad ¡Es tan importante que vuelva a convertirse en real para todos!

Hay que reorganizar la afectividad.

En Chile (se me ha preguntado de Chile) la gente aún se ama. Aquí no se advierte, como en Europa, la presencia insensible. Cuando los jóvenes que trabajan detrás del ideal surrealista siguen a Europa, están detrás de esa insensibilidad creada por las condiciones. Casi sería posible advertir que es mucho más importante lo de Neruda, porque en él no ha perdido esa afectividad. Creo que el surrealismo es una de las constantes de la poesía; pero como hay que formular las cosas en sus relaciones, darle a esa constante el valor de absoluto sería producir una limitación.

Yo estoy con el surrealismo, pero en función, no a exclusión por ejemplo de la generosidad.

La posición surrealista es fundamentalmente de **arco** entre el **consciente** y el **inconsciente**.

Sólo sentir ese dolor.

Hay también la flecha, y es en función de esa flecha que dispara para hacer blanco en el centro de la afectividad.

El surrealismo es, **however** (a pesar de todo), el más revolucionario de hoy día. Hay cosas que hacer dentro del surrealismo. Como en el mismo sentido el Partido Comunista es **however** el más revolucionario de los partidos. Pero sólo en ese sentido. El fondo de todo lo que uno pide es el nuevo entusiasmo.

Con un grupo de amigos estamos iniciando algo que representa esta posición. Una posición que es revolucionaria en el sentido positivo. Conmigo están tras realizarla Pichette en Francia y Abel en Estados Unidos, entre otros. Tengo la impresión de que estamos haciendo, que haremos algo.

Hay una enormidad que hacer en Chile (se me ha preguntado qué diría yo a los surrealistas chilenos, si tuviera que decirles algo). Chile es bastante completo en cuanto contiene todos los elementos del conflicto entre esa especie de hombre no preparado y la naturaleza ya relativamente explotada, y los primeros síntomas de la sociedad tiranizando a los individuos, como la naturaleza tiranizaba a la sociedad de antes.

Se me ocurre que los médicos chilenos hacen más arte que otras gentes. Son más curiosos de la naturaleza del hombre, y por eso, de las necesidades de justicia. Los artistas deberían curiosear como los médicos.

Hay también en Chile un lenguaje vago. Este lenguaje vago del hombre de Chile impide sentir completamente la necesidad. Por eso lo de los médicos. Ellos tienen un impacto formidable con la necesidad a través de lo que deben experimentar en este país.

El dominio del arte (se me ha preguntado sobre... el arte) es la afectividad. Ser artista ya no sirve. Es una cosa tan real, que tiene que venir de la vida.

Querer la belleza no es título absoluto.

La belleza se ha redefinido en términos de la bondad y del azar, a tal punto que sólo querer la belleza no significa nada.

¿Redefinir la poesía? (se me ha preguntado sobre la poesía). Se puede decir, por ejemplo, que la poesía es el azul del verde.

Pero es que no es eso ya.

Es la gana de justicia hasta en los dados, y sufrir de eso.

Cualquiera cosa injusta nos hace saltar de la manera más increíble.

Arte y poesía. El arte es, a mi juicio, también, y debe ser eso, el arte de cultivarse, como un jardín, la intensidad de vida, pero no es las formas del arte. Eso es una cosa de pensionado de señoritas.

Vivir, y es lo más difícil, escogiendo en cada momento y no equivocarse todo el tiempo. El arte es vivir escogiendo valores.

Y que esto sea un ejemplo de cómo se puede vivir.

Inventar en escoger es la función del artista. Saber qué se puede escoger.

Comprender el almacén enorme que es el mundo afectivo y objetivo.

Y escoger.

Es lo contrario del coleccionador de arte. Escoger con el sentido trágico que tiene.

Hay que escoger sin remedio y sin médico. Incurablemente.

Con una noción de lo que es bueno, que está en función que cambia.

Y eso es ser un poeta.

Y un hombre.

Y una mujer.

Matta
1948

Octavio Paz⁸, Matta 1942 representan un hombre y una fecha “axiales para el arte de la segunda mitad del siglo XX”. Año clave en que pinta *El día es un atentado*, obra que es un claro exponente de la imaginería y problemática pictórica de ese período en el trabajo de Matta, junto a piezas como *El vértigo de Eros*, *Locus Solus*, *El Ónix de Electra*, *La virtud negra*. Son estas las obras asociadas a la idea de “luz negra” descrita posteriormente por Matta, “las primeras cosas que hice y que titulé *morfologías psicológicas*”⁹.

Contrariamente a la imagen que normalmente se ha difundido y analizado, y a la vinculación casi unilineal con el surrealismo y la llamada Escuela de París, Matta comenzó ya en los años 50 a manifestar un interés por la realidad americana y latinoamericana, no sólo a partir de un cierto imaginario que bebe de una fuente precolombina en las formas, sino también al entender la necesidad de trazar un camino histórico propio para los países del continente, cuestión que se apreciará en su obra posterior. Este sentimiento se verá reforzado y reactivado a partir del



24 de junio 1954. Obras expuestas en Sala Chile, Museo Nacional de Bellas Artes, publicadas en revista Proarte.

1954. Inauguración exposición en Sala Chile, Museo Nacional de Bellas Artes. Aparecen Luis Vargas Rosas, Director del Museo; Mireya Puelma; Arturo Prat Echaurren; Matta; Víctor Carvacho y Elena Walker. Archivo Ernesto Gallardo.



1954. Viaje de Matta a Machu Pichu. Revista Proarte 3 de junio.

triunfo de la Revolución cubana (1959) y la posibilidad que ella abría como ejemplo a seguir para nuestros países.

[2]

Aproximadamente desde 1942 Matta venía desarrollando el concepto de “cubo abierto” mediante el cual intenta presentar la idea de un espacio múltiple en una superficie bidimensional, dando un paso más allá de la representación perséptica renacentista basada en la geometría euclidiana, la que había abandonado incluso desde sus estudios en arquitectura a principios de los años 30. La idea es que la persona se sitúa en su experiencia de vida en el centro de un cubo, esto intenta dar la idea de una espacialidad fuera del espacio tradicional marcado por el arriba, abajo y los lados, para desarrollar una noción de espacio envolvente o espacio continuo, derivado probablemente de su interés en las teorías de Albert Einstein.

El cubo abierto es una denominación mediante la cual intenta describir conceptual y visualmente la multiplicidad y simultaneidad de la dimensión psicológica del ser humano, no sólo el espacio físico en que éste se desenvuelve, y mostrar la multidireccionalidad de las situaciones en que en cada momento está inmerso el individuo, pues “el hombre debe conocer las posibilidades de existencia a las que está expuesto para poder elegir.” Comienzan a publicarse varios textos que intentan analizar la idea de espacio trabajada por Matta en sus pinturas, una de las cuales se refiere al “realismo abierto de Matta” (Alain Jouffroy, 1953). Bajo este mismo concepto, realiza la exposición *El cubo abierto* en la ciudad de Lucerna.

Paralelamente, en los años 50 comienza a tomar forma la temática político-social que se hará patente con

posterioridad en las arpilleras y las situaciones que desencadena en su obra el proceso político chileno bajo el gobierno de la Unidad Popular¹⁰. Son pinturas que dan indicios sobre acontecimientos del momento y que se relacionan con las luchas de liberación¹¹ y otro tipo de persecuciones. En el caso de Matta, el juego de palabras llevará a títulos en apariencia poéticos que ponen en escena la temática política como ocurre con *Les Roses sont belles* (1952) que fonéticamente refiere a “los Rosenberg”, matrimonio compuesto por Julius y Ethel, acusados por el gobierno de Estados Unidos de vender información a la URSS, y ejecutados en la silla eléctrica en plena guerra fría y bajo la acción del Comité de Actividades Antiamericanas del Senado en persecución de la amenaza del “peligro comunista”, condenados sin pruebas en 1951. En esta línea pueden citarse otras obras como *Eisen Coward*, *Los poderes del desorden* (1964) pintado en homenaje al dirigente comunista español Julián Grimau asesinado por el franquismo, o *Burn, baby, burn* (1967) aludiendo en su título a las horribles imágenes de cuerpos quemados por efecto del napalm durante la guerra de Vietnam.

En cuanto a su segundo viaje a Chile, en 1954, éste fue precedido por un viaje a Perú, donde expone con gran éxito en la Galería de Lima, pero también realiza una visita a Cuzco y Machu Picchu. En Santiago tiene lugar su primera exposición individual en el Museo Nacional de Bellas Artes (Sala Chile), y en el marco de una entrevista realizada por el crítico Víctor Carvacho se refiere a su vinculación con los orígenes americanos y a la necesidad de estrechar las relaciones entre los países del continente.

En esa ocasión, manifiesta también su intención de fundar un Centro de Arte Contemporáneo “destinado a servir de

puente para un cambio decisivo que ponga fin a la condición de total aislamiento en que nos encontramos respecto de los demás países” y llegar a una “defronterización americana”, como se recoge en el nº 171 de la revista Proarte¹².

La década de los 60 va a significar para Matta un segundo y tercer viaje a Chile; el primero, realizado en 1961, invitado por la Universidad Técnica del Estado con el encargo de realizar la gran pintura *Vivir enfrentando las flechas* para ser ubicado en el recién inaugurado edificio de la Universidad Técnica del Estado (hoy Universidad de Santiago de Chile),



Revista Proarte. 23 diciembre de 1948.

edificio que, junto al complejo de la Villa Portales, levantado a pocas cuadras de la Universidad, da cuenta del proyecto moderno arquitectónico llevado adelante en el país por la oficina de Carlos Bresciani, Héctor Valdés, Fernando Castillo y Carlos García Huidobro.

La construcción del campus universitario se inicia en 1958 bajo las premisas de la arquitectura modernista, funcional y racional, y bajo la idea de dar una imagen de la técnica / lo técnico a través de una espacialidad caracterizada por lo abierto, lo liviano y lo transparente, cuestiones que se verán reflejadas también en la gran pintura de Matta encargada para este edificio.

Aprovechando este viaje, Matta es invitado a participar en la Escuela de Verano de la Universidad de Chile, se anuncia su nominación como representante chileno a la Sexta Bienal de Sao Paulo¹³, y pinta la tela *La ajenidad*, de propiedad del MNBA. Ese mismo año aparecen notas de prensa y entrevistas que lo describen como “la más alta figura mundial de las artes plásticas chilenas, un hombre modesto de angustiosa complejidad intelectual, pero de una sencillez y franqueza que lo llevan a confesar: “no sé nada de estética y créame que siento mucho darles el trabajo de que traten de entender algo de lo que les pueda decir”. La Revista de Arte de la Universidad de Chile le dedica su portada, ilustrada con la pintura realizada para la UTE¹⁴, acompañada de un texto apologético firmado por Teófilo Cid¹⁵.

En 1966 Matta participa en el Congreso del Partido Comunista italiano, comenzando a esbozar el tópico de la “guerrilla interior” que sería desarrollado en su ponencia al Primer

Congreso de Cultura en La Habana en enero de 1968. Sus ideas comienzan a tomar una forma cada vez más próxima a lo contingente; así, durante la celebración del Congreso del PC italiano en enero de 1966 en Roma Matta, señala a Jorge Inzunza “Yo amo dos palabras: revolución y belleza, y por eso estoy aquí”¹⁶. Probablemente esta declaración, así como la participación de Matta en el Congreso italiano, anticipa su participación posterior en el homenaje a Cuba realizado en la casa central de la Universidad de Chile (1967), su participación como ponencista en el Primer Congreso de Cultura realizado en La Habana en 1968 con la lectura de su texto-manifiesto *La guerrilla interior*¹⁷, algunos de cuyos conceptos e ideas se habían enunciado en *Reorganización de la afectividad* de 1948. En esta conversación con Inzunza Matta explicita su posición política, así como los alcances de las nociones de “lucha” y “revolución”: “Acepté [realizar una exposición en Francia] con la sola condición de poder mostrar toda mi lucha por el hombre en la historia de hoy y mi lucha, que la siento plenamente identificada con la otra por el individuo del mañana. Esto es para mí la lucha por la belleza en la que los artistas juegan un papel importante junto a los políticos, entendiéndolo por tales a los hombres que se preocupan efectivamente de cambiar el mundo en beneficio del hombre, a los que quieren la revolución... y esta identidad se expresa, como tú lo sabes, en mi lucha junto a los comunistas, en mi asistencia a sus congresos. Algún día espero estar en Chile para decir todo esto”.

El siguiente viaje, mítico, de 24 horas de duración, lo trae al país en julio de 1967 con dos objetivos que le permiten dar cumplimiento a este deseo: participar del homenaje a Cuba organizado en la Casa Central de la Universidad



Diario El Siglo, 31 julio 1967

de Chile, al conmemorarse el aniversario del asalto al Cuartel Moncada (26 de julio), y abogar ante el Presidente Eduardo Frei Montalva por el restablecimiento de relaciones diplomáticas con el gobierno cubano liderado por Fidel Castro. En este viaje manifiesta que ser comunista es sinónimo de ser revolucionario, y él mismo es comunista porque “hay que hacer que la vida sea vivible”¹⁸. En esa ocasión, Matta exhibe dos enormes telas en la Universidad de Chile, *Los encandiladores* y una obra en ese momento sin título en homenaje a Grimau.

Siguiendo la convicción de que la revolución es una necesidad humana, Matta participa activamente en los movimientos del mayo francés en 1968, que coinciden con la inauguración de la exposición *Tótem y tabú* del Museo de la Ville de Paris, la que es trasladada a la fábrica de la Nord Aviation ocupada en ese momento por los trabajadores en huelga.



Diario El Siglo, 27 julio 1967

LA GUERRILLA INTERIOR

Entiendo que así como la Revolución es una empresa colectiva en el plano social, es también un proceso que debe verificarse en el interior de cada individuo. Para los intelectuales y artistas, para todos los hombres, considero que esta revolución personal es enteramente necesaria. Muy especialmente si ese intelectual, si ese artista, si ese hombre, es consciente de pertenecer a un mundo que se encuentra en la compleja etapa de la construcción de una nueva organización social, en la cual la Formación Integral tiene una importancia de primer orden.

Así como los pueblos se liberan mediante la lucha contra la opresión política y económica, los individuos sólo pueden liberarse mediante la lucha contra sus tiranos interiores, la hipocresía y el miedo. Los prejuicios, los intereses creados, la falsa autocrítica, las ideas convencionales y esquemáticas, forman el ejército invisible (a menudo mercenario) contra el cual las guerrillas interiores habrán de emprender la lucha por la libertad creadora. Mientras más conciencia, más luz. Mientras más luz, más conciencia. Para que de hecho se produzca una revolución en la cultura, debe producirse una revelación, deben ponerse en evidencia todas las posibilidades del hombre. Tener un alto sentido de la responsabilidad no quiere decir practicar la autocensura sistemáticamente. En el campo de la imaginación, se precisa ser tan aguerrido como en el campo de la batalla.

Los constructores de un mundo nuevo, tanto en el plano social como en los planos cultural, intelectual, artístico, se caracterizan por la generosidad, por la entrega al trabajo, pero también por la capacidad para asumir, con el coraje suficiente, los riesgos que supone todo acto creador y renovador, toda revolución verdadera.

Y no es éste un problema que interese solamente al poeta. Creo que todo hombre verdadero es un poeta, que un hombre integral tendría que ser un poeta, porque poesía quiere decir aferrar más realidad, toda la realidad.

Al fin y al cabo, un intelectual, un artista, sólo se diferencia de los otros por ser capaz de vivir con más intensidad su experiencia del mundo, no solamente en los hechos, sino también en la imaginación. Estimular la imaginación creadora del pueblo, crear las condiciones para que todos tengan acceso a la cultura verdadera (más que a la acumulación de conocimientos, a la interpretación, a la apreciación de esos conocimientos con detenimiento) será la meta de un proceso revolucionario verdaderamente fecundo en el campo cultural.

Un hombre forjado de ese modo será un hombre integral, es decir, un poeta, aún cuando su oficio no sea, específicamente, escribir poemas.

El arte no es un lujo, es una necesidad y así como en el terreno social la Revolución se enfrenta a problemas nuevos y creación artística, y el trabajo intelectual una imaginación realmente creadora, se propondrá también la solución de una problemática siempre renovadora y encontrará los medios de investigación y expresión que resulten adecuados para resolverla.

Matta
La Habana, 1968

1970. Exposición Matta en Galería Central de Arte. Mario Carreño, Matta, Lisandro Otero. Archivo Carmen Waugh.



Exposición Galería Carmen Waugh 1968.

Matta, Carmen Waugh y Camilo Mori. Archivo Carmen Waugh.

Los años 60 marcan, asimismo, el inicio y desarrollo de su fructífera relación con Cuba; la primera visita tiene lugar en 1963 al cumplirse el primer año del bloqueo impuesto a la isla por el gobierno norteamericano. Durante ese viaje pinta la obra *Tomarán las estrellas*, realizada con tierras de color frente a la falta de pinturas debido al bloqueo. Tal vez sea este el inicio de la utilización de materiales ajenos a la tradición pictórica, materiales “locales” como las tierras de color, que anticipan el barro de las arpilleras que realizará unos años después en Santiago¹⁹.

El año 1967 participa de una exposición colectiva en La Habana, y junto a un grupo de estudiantes de Bellas Artes realiza la pintura de gran formato *Para que la libertad no se transforme en estatua*. Como decíamos, en 1968 participa de las manifestaciones del mes de mayo en París y escribe el texto *La guerrilla interior*, dando cuerpo al discurso en torno a la idea de guerrilla y revolución en una doble acepción: sin duda aludiendo a la realidad política contingente del momento, marcado para América Latina por las posibilidades abiertas tras el triunfo de la Revolución cubana y la emergencia de los movimientos guerrilleros en el continente, pero también proyectando y reactualizando las enseñanzas de su paso por el surrealismo y el contacto con Freud, en el sentido de liberar el deseo, liberar el inconsciente y mantenerse en un permanente cambio y transformación de la conciencia. La síntesis entre revolución social (Marx) y revolución interior (Freud) parece ser posible en la isla, una síntesis que puede ser planteada como la síntesis entre lo metafísico y lo material, lo poético y lo político: “Para que de hecho se produzca una revolución en la cultura, debe producirse una revelación, deben ponerse

en evidencia todas las posibilidades del hombre... En el campo de la imaginación se precisa ser tan aguerrido como en el campo de batalla”.

Tras participar en el Congreso de Cultura de La Habana viaja una vez más a Santiago; su presencia es registrada por el diario El Siglo en un artículo bajo el título *Matta: es necesario un frente mundial de intelectuales contra el imperialismo*, en el que se recogen las ideas de transformación y compromiso político que vienen desarrollándose desde los años 1940: “Me parece que tiene un interés dinámico comprender que la cultura es cómo un pueblo expresa su lucha para emanciparse de lo que lo encadena. [...] La historia de los últimos cincuenta años ha hecho mi pintura, ha conmovido todo mi sistema afectivo y por último, es la pintura la que me ha hecho a mí. [...] La pintura es el resultado en mí de lo que pasa en el mundo. En la misma situación está el resto de los hombres y depende de la conciencia y sensibilidad de lo que se llama artista para demostrarlo. [...] Así la historia está haciendo mi pintura y ella haciéndome a mí. Pero depende de qué clase de historia me afecte más y del acontecimiento cultural en que nos encontramos, más o menos escondidos, con una voluntad de mixtificar para sacar de allí un provecho. [...] Para que el hombre se desarrolle íntegramente, tiene que crear una cultura en la que tenga prioridad la emancipación total del espíritu. Los revolucionarios son hombres más cultos, más humanos, más civilizados, y eso deben demostrarlo en la vida cotidiana.”

De estos años datan dos importantes obras en la colección MNBA, *La ajenidad* (ca. 1961) y *Abrir el cubo y encontrar la vida* (1969). En ellas aparecen retratadas dos importantes problemáticas trabajadas por Matta en su discurso y en su pintura.



1970. Matta pinta arpilleras en el Hall del Museo Nacional de Bellas Artes. Archivo Ernesto Gallardo.

Ya nos hemos referido a la noción de cubo abierto ideada por Matta a mediados de los años 40 para dar cuenta de la multidimensionalidad de la experiencia humana, de algún modo asimilable a lo que en literatura había planteado el *Ulyses* de Joyce; es decir, el intento de transcribir y describir visual o discursivamente el modo de funcionamiento o el fluir de la conciencia, el modo de operar del ser frente a la experimentación del mundo, cuestión que en literatura se denominó el monólogo interior o corriente de conciencia.

Abrir el Cubo... es una obra de grandes dimensiones en la que se pueden apreciar las notas características de la pintura de Matta en cuanto al uso del color, que en esta tela se despliega en toda su luminosidad, y el modo de disponerlo sobre la tela para generar la espacialidad perturbadora e indeterminada que le son propias, espacialidad pictórica que es a la vez espacialidad de la conciencia y espacialidad cósmica. Matta trabaja en base a sutiles transparencias con un pigmento extremadamente diluido, lo que acentúa la sensación de ingravidez de sus formas. En esta obra todo está en movimiento, la vida explota en libertad, con destellos fulgurantes y energía circulante. ¿Quién abre el cubo y qué vida encuentra? Sin duda se trata de una visión de la autoconciencia: “quien se conoce a sí mismo puede realizarse, es decir, dar lo mejor de sí, dar la vida, como se dice, a cada uno, a cada cosa, en cada encuentro”²⁰.

La ajenidad, por su parte, es una obra que ha pasado por distintas vicisitudes y por lo mismo, aún en investigación en la colección del Museo. Sólo existe un antecedente administrativo respecto a su procedencia, que indica que habría sido traspasada desde el Consejo de Defensa del

Estado, tras un juicio por su propiedad ganado por el Estado. En las *Conversaciones* con Eduardo Carrasco Matta habla del ser otro como temática que abordaría esta pintura, y se refiere a ella como nunca verdaderamente acabada. Efectivamente, el bastidor que actualmente la sostiene deja fuera de visión un segmento significativo de la tela por el costado izquierdo la que aparentemente se encontraría en estado de esbozo. Según lo que el propio artista relata, esta obra fue realizada en uno de sus viajes a Chile y quedó en casa de Sergio Larraín García Moreno; Matta pierde la pista a esta pintura cuando Larraín vende su casa, para el viaje de 1967, pero curiosamente vuelve a encontrarla en 1970 durante el cambio de mando en la casa que Allende acaba de ocupar en la calle Tomás Moro: “subimos todos al dormitorio de Allende, que estaba en el segundo piso, y pudimos observar al frente de su cama, con sus tres metros de largo, “la ajenidad”, este cuadro que se había desaparecido. No sé cómo llegó allí”²¹.

La obra se encontraba mal datada en los inventarios de la colección del MNBA, pero para esta muestra se la exhibe con su datación más probable a la luz de lo señalado por Matta y de los documentos en poder del Museo.

[3]

En relación a nuestro país, es en los años 70 cuando la acción política de Matta se verá más estrechamente reflejada en su labor artística, en un primer momento en apoyo al gobierno de la Unidad Popular, y después de septiembre de 1973 en rechazo al golpe de Estado y sus consecuencias.



Revista Ahora, 14 diciembre 1971. Matta pinta arpilleras en el Museo Nacional de Bellas Artes.

Matta diciembre de 1971, publicada en Diario La Época, 7 de julio de 1993.

La Nación. 28 noviembre 1971.

Diario La Tercera, 7 de noviembre de 1970. Matta pintando arpilleras en el Hall del Museo Nacional de Bellas Artes.

Tres viajes marcan este período, el último de ellos corresponde además al último viaje que realizara Matta a Chile.

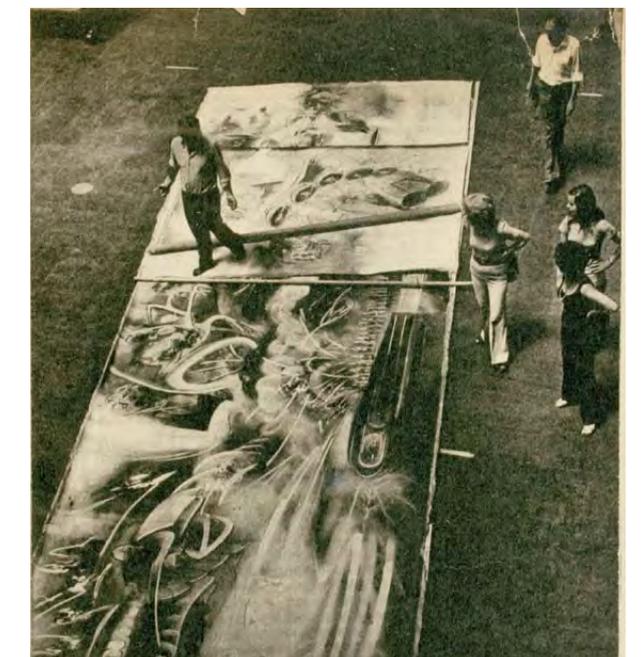
En noviembre de 1970, Matta asiste al cambio de mando que instala a Salvador Allende en la presidencia de la República. Su gran amigo, compañero de colegio, vecino y artista, Nemesio Antúnez, ha asumido la dirección del Museo Nacional de Bellas Artes el año anterior, con la firme idea de renovar conceptual y físicamente el recinto expositivo. En este marco, inicia la construcción de una gran sala subterránea que llevará el nombre de Matta a modo de homenaje.

Es en este contexto que Matta comienza a trabajar en las obras que hoy consideramos centrales en nuestra colección, las 4 arpilleras que realiza en el hall del edificio del Museo los años 1970 y 1971.

En un artículo del diario La Nación del 7 de noviembre de 1970 titulado *Una mañana a Matta caballo* encontramos un vivo relato del momento en que se da inicio a este trabajo, bajo la consigna de que el arte se hace con la imaginación superando cualquier limitación de medios: invitado por Nemesio Antúnez para que conociera la sala que llevaría su nombre, “Matta pidió una arpillera de 2 metros por 2,5, tierra, cal, yeso y látex. Bajo la tela Antúnez puso otros dos pedazos más pequeños de un viejo terciopelo color concho de vino y Matta comenzó su tarea ayudado por el maestro estucador Ramón Domínguez, quien mezcló la tierra con agua y látex y preparó la cal y el yeso.” Los colores utilizados fueron amarillo claro, tierras y blanco, con una espátula emparejó y roció arena creando

un “falso mural” para pintar sobre su superficie. “Esta tela presenta un carácter menos intimidante que una tela lista y comprada y pueden prepararla los habitantes de cualquier población en sus propias casas”, señaló el artista. Los trozos de terciopelo habían quedado manchados con tierra, yeso y cal que atravesaron la tela de las arpilleras dando un resultado especialmente atractivo lo que motiva a Matta para utilizarlos como soporte para una nueva obra.

Estos dos trozos de cortinas de terciopelo en desuso corresponden a las dos obras que Matta regaló a Nemesio Antúnez en esa ocasión, una de las cuales fue titulada *Bolas de nieve*, y que en esta muestra se exhiben públicamente



Revista Ahora, 14 diciembre de 1971. Matta en el Hall del Museo Nacional de Bellas Artes.

1970, construcción Sala Matta.
 Archivo Ernesto Gallardo.



por primera vez, como documento histórico y complemento visual de las arpilleras. Una foto publicada por La Tercera con esa misma fecha muestra a Matta pintando una arpillera y recoge como pie de foto la aseveración de que “nada más que con tierra de la patria se puede preparar una tela para expresar el talento creador”.

Por su parte, en la columna del diario El Siglo *No sólo de pan* del 19 de noviembre de 1970, Virginia Vidal comenta la obra *El ojo del alma es una estrella roja* bajo el título *Rojo esperanza, roja estrella*. La describe como un “cuadro monumental” pintado por Matta en el Museo Nacional de Bellas Artes, expresamente para ser exhibido en la exposición *Homenaje al triunfo del pueblo* organizada por los artistas en el Museo de Arte Contemporáneo con motivo del triunfo de Salvador Allende en las elecciones. Vidal hace una detallada lectura de la pintura, presentándola como

una verdadera fiesta en la que “alegres figuras bailan una zarabanda donde la armonía se impone. Alguien alza una guitarra iluminada con una estrella roja. Esta estrella roja es la única nota de color en la tela donde predominan las figuras negras sobre un fondo gris ocre. La tela es una arpillera cubierta con tierra del museo, yeso y otros materiales de la misma construcción que le da una textura áspera e irregular con sutiles cambios de tonalidad. La última obra del genial pintor respira salud, confianza y coherencia. Invita a sonreír y a incorporarse en la fiesta”.

Como parte de esta fiesta, Matta participa activamente en la organización del *Homenaje...*, al punto de escribir un breve pero significativo texto para el impreso que acompaña la muestra, y que recoge el nombre del centenar de artistas que participan en ella: “El pueblo somos todos nos otros. Hay que triunfar. Es decir cada uno de nosotros.



EN EL GRABADO, un aspecto del homenaje rendido en el Centro Vasco al director del Museo de Bellas Artes, Nemesio Antúnez, a quien se ve sonriente dirigiéndose a Pablo Neruda. A la izquierda aparece el ex canciller Gabriel Valdés. A la derecha aparece de perfil el pintor Roberto Matta.

La Tercera, noviembre de 1970. Un aspecto del homenaje rendido en el Centro Vasco al director del Museo Nacional de Bellas Artes, Nemesio Antúnez, entre otros vemos a Pablo Neruda, el ex canciller Gabriel Valdés y Matta.



El Poeta Gonzalo Rojas, Director del Consejo de Difusión Universitaria de la Universidad de Concepción y Matta en la Casa del Arte en Concepción. Diario El Siglo 21 de noviembre de 1970.



La Nación, 07 de noviembre de 1970

Inauguración Sala Matta.

La Nación, 28 de octubre de 1970

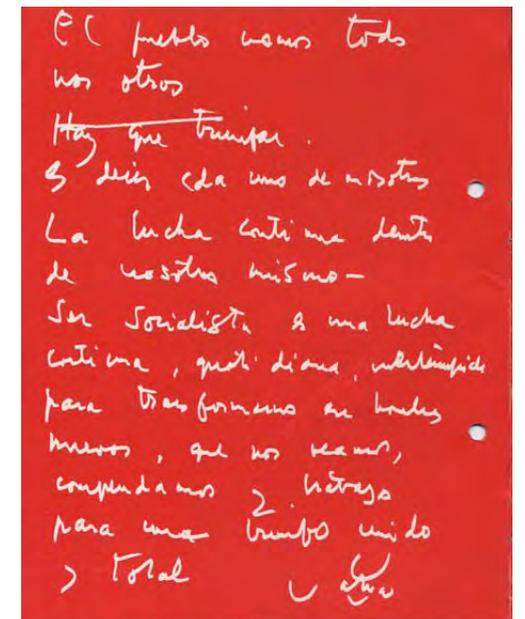
La lucha continua dentro de nosotros mismos. Ser socialista es una lucha continua, cotidiana, ininterrumpida para transformarnos en hombres nuevos. Que nos veamos, comprendamos para un triunfo unido y total”.

Desde su llegada a Santiago, la visita de Matta es ampliamente cubierta por distintos medios de prensa, siendo los diarios El Siglo y La Nación los que dedican un mayor espacio a sus actividades; entre ellas se cuentan un viaje a Concepción invitado por el Consejo de Difusión Universitaria (dirigido en ese entonces por el poeta Gonzalo Rojas), la visita a las minas de Lota y Coronel, y la participación en un encuentro con artistas en la Casa del Arte de la Universidad de Concepción. En esa ocasión, el diario El Sur le consulta sobre la posibilidad de radicarse en Chile, a lo que responde: “primero tendríamos que saber con qué parte me radico en Chile. Con mis ideas? Con mi cuerpo? Con mis pies? Porque si es con el alma, hace tiempo que ella está aquí”²².

Siguiendo lo planteado en sus textos *Reorganización de la afectividad* y *La guerrilla interior*, Matta insiste en la necesidad de un comportamiento no sólo comprometido sino que ético en el marco del proceso político que vive el país: “Para hacer una sociedad nueva hay que empezar por uno mismo. Debe uno comportarse de una manera diferente y tener una actitud distinta hacia lo nuevo; tenemos que trabajar más y mejor, aportar cosas originales y nuevas”²³. En enero de 1971 estará de regreso nuevamente en el país, en esta ocasión con el fin de entregar un mural realizado

para la UTE; su actividad es intensa y participa en mesas redondas, conferencias de prensa, reuniones con artistas, y el trabajo en varias telas, de las cuales cinco quedarían en manos de su hermano Mario Matta, según consigna el diario La Nación.

Sin embargo, probablemente su estancia más conocida sea la de noviembre del año 1971; mientras la prensa local daba a conocer el resultado de una encuesta realizada por la revista *Connaissance des Arts* en la que se señalaba a Matta como uno de los 10 mejores artistas a nivel mundial, éste se instalaba en Santiago con dos objetivos: pintar un mural en colaboración con la Brigada Ramona Parra (que en esos momentos se encontraba exhibiendo trabajos en el



1970. Catálogo exposición *Homenaje al triunfo del Pueblo*, Museo de Arte Contemporáneo.



1971. "Puro pueblo es tu cielo azulado".



El Siglo, 19 de noviembre de 1970. Matta y brigadistas de la Ramona Parra.



La Nación, 16 de enero de 1972. Grupo de niños en la piscina municipal de La Granja, con *El primer gol del pueblo chileno*.

Museo de Arte Contemporáneo), y conmemorar el primer aniversario de la apertura de relaciones diplomáticas con Cuba. Junto a ello, también se registra la realización de otras obras sobre arpillera, un viaje a Rapa Nui, la incursión a la zona de Parral y Mulchén al encuentro de los "afuerinos", y una visita a la mina El Teniente.

El primer gol del pueblo chileno es el mural que Matta realiza junto a los jóvenes miembros de la Brigada Ramona Parra en la comuna de La Granja, en la zona sur de Santiago. La idea de pintar este mural data de fines de los años 60, y responde a la lógica de realizar obras colectivas, tal como lo había experimentado Matta en Cuba con los estudiantes de la Escuela de Bellas Artes. En aquel momento Matta da ciertas indicaciones sobre la inclinación del muro que debía alojar la obra, pensando proteger de la mejor manera la pintura de las inclemencias climáticas.

Sobre un diseño de Matta que utiliza algunos elementos formales y compositivos derivados del comic (los globos de diálogo por ejemplo), el relato celebra la llegada de la Unidad Popular al poder y el proceso hacia el socialismo que este hecho conlleva. "Hay que saber reírse en rojo" afirma el artista, comparando la labor de los brigadistas con el afiatamiento necesario en una orquesta y asimilando el juego en equipo del fútbol con el trabajo de una orquesta. Esta preocupación por el fútbol como expresión popular del trabajo colectivo se verá traducida en varias de sus obras, como la serigrafía no titulada de 1971 o *Calcio* de 1990. "El fútbol es una lucha entre dos equipos. Y en esa lucha se refleja una realidad humana. [...] además, el deporte es mejor que una guerra" afirmaba el artista.

Para conmemorar el restablecimiento de relaciones diplomáticas con Cuba, Matta organiza la exposición *Chile-Cuba* en Galería Central de Arte, propiedad de Carmen Waugh y en el MNBA, lugar donde exhibe obras de gran formato y probablemente algunas obras sobre arpillera.

Entre sus incursiones fuera de la capital, Matta realiza un viaje a Rapa Nui, con el fin de incentivar la creación de talleres de talla en madera para los artesanos de la isla, y se impresiona con la imaginería y relatos tradicionales propios de esta cultura. Otro viaje es realizado a la mina El Teniente, donde junto con visitar a los mineros, realizó un mural en colaboración con niños y jóvenes de la zona, al que titularon *Puro pueblo es tu cielo azulado*, trabajo hoy desaparecido.

Según relata en *Conversaciones*, cuando vino al cambio de mando en 1970 hablaba de dos cosas a Allende, de la necesidad de aliarse estratégicamente con las dos Alemania, y de los afuerinos, a quienes define como la "mano de obra gitana que hay en Chile". Para este viaje de 1971 Matta decide visitar a estos afuerinos, con quienes se reúne en un fundo de Los Ángeles con el fin de convencerlos de que armaran un sindicato pues ellos representaban el sector más despreciado de los trabajadores; en esa ocasión, acompañado del artista Alberto Pérez y del entonces estudiante de arquitectura Gustavo Poblete Bustamante, Matta recorre la zona de Los Ángeles, Parral y Mulchén visitando a "los afuerinos" y constatando su precariedad laboral y existencial. Recuerda Matta que cuando volvió a Santiago pintó un cuadro "que debe estar en alguna parte" y que se llamaba "algo así como *Los afuerinos*", pintura



1971. Matta y Neruda en Isla Negra.



Revista Novedades, Matta y brigadas.



Revista Novedades, 2 de diciembre de 1971.

que fue acompañada por un "Padre nuestro" o "El pan nuestro de los afuerinos": "pan nuestro de los afuerinos que estás en los cielos baja hasta nosotros para que podamos comer". Esta pintura se trataría de *Mira la lucha del afuerino*, arpillera de la colección MNBA realizada en el marco de "algunos trabajos en tierra que he hecho con algunos obreros de la construcción" según señalara Matta recordando posteriormente aquel momento.

La fórmula de trabajo iniciada en su primer viaje a Cuba en 1963; es decir, la posibilidad de realizar pintura utilizando tierra y otros materiales que se alejan de su técnica pictórica más habitual -la pintura de Matta realizada a base de pura veladura, de pura transparencia, sin ningún tipo de huella de materia pictórica-, y en la que involucra a otras personas, no necesariamente artistas, se habría desarrollado en distintos momentos hasta los años 70: en su viaje a Chile y las obras pintadas en el MNBA, o en su viaje a Angola, donde habría realizado estos "cuadros de tierra" en colaboración con las esposas y familias de los guerrilleros.²⁴

La realización de las obras en arpillera, así como la temática abordada en éstas es ampliamente comentada por Matta en la prensa de la época. Se trata de cuatro telas de mediana dimensión en las que se aprecia una gran diferencia respecto a las obras previas de Matta, y que conforman casi un paréntesis en su "modo de hacer" pictórico: *El ojo del alma es una estrella roja* (1970); *Mira la lucha del afuerino* (1971); *La revolución es roja y sabrosa como una frutilla* (1972?) y un *Sin título (Le nid du coq?* ca. 1972).

En general se trata de obras en las que se reduce drásticamente el número de figuras representadas;

asimismo, desaparece la dimensión espacial característica de la obra de Matta, su representación o visión; materialmente ya no hay aguadas ni transparencias, evidentemente debido al reemplazo del óleo sobre tela por una tela preparada con barro y paja, sobre la cual se pinta con yeso, látex y cal, todo lo cual sin duda refiere al muro de adobe de la casa campesina. Así, sobre el uso del barro Matta señalaba: "Yo trato de desprestigiar los materiales que llamamos nobles, la pintura al óleo. Intento decir que se puede usar cualquier cosa para definir la afectividad. Es decir, estas cosas hechas un poco así con el material de los adobes están destinadas a inspirar confianza. El barro, el yeso, la paja, son materiales que se parecen a las casas en que vive el pueblo. Y el objeto sería que poco a poco se les soltara la mano y empezaran a decir en esos muros de adobe y de estuco, dónde les duele la sociedad y las leyes que les han impuesto"²⁵.

Podemos situar este paréntesis pictórico entre 1963 y 1973 aproximadamente, como decíamos, inaugurado con *Tomarán las estrellas* pintado en La Habana. Dentro de esta serie podrían incluirse obras que son descritas como "tierra coloreada sobre tela" o "tierra coloreada sobre yute", entre las que se cuentan *Tu beninteso cascellato* (1963), *Nunziazione* (1970, 115x115 cm.), *Pensacotto, trippatutto* (1970, 120 x 120 cm.), *La danse de ventre* (1970, 100 x 100 cm.), *Chi vapiano va nell'ano* (1970, 100 x 100 cm.); todas ellas de formato cuadrado y con sólo dos personajes que conforman el relato.

Ya hemos descrito el contenido festivo de *El ojo del alma es una estrella roja*, contenido similar al que podemos encontrar en *La revolución debe ser roja y sabrosa como una frutilla*; la obra sin título presenta una escena de claro contenido erótico, y en ese sentido, también festivo. Sin



1967. En galería Carmen Waugh junto a Guillermo Núñez, Roser Bru, José Balmes, Delia del Carril y la artista argentina Lea Lublin.

embargo, pareciera ser que la fiesta y la celebración que marcan el primer momento de conmemoración del triunfo y la llegada al poder hubiese ido dando paso a la descripción seca de la lucha, del esfuerzo y de la dificultad de quien está fuera de norma.

Para Matta el afuerino es el hombre más humillado de Chile y su contacto busca hacerle sentir que no está solo en esta lucha que le han impuesto, pues “una de las cualificaciones del artista es la afectividad, de manera que el hecho de identificarse a la lucha de quien es más humillado en esta lucha de todo un pueblo...me estimuló a convivir unos días con los afuerinos.” La obra que pinta Matta es “más que la forma plástica, el sentimiento del hombre abandonado, casi desesperado. Se parece a la condición de un artista en los primeros años, cuando un artista va en busca de un lenguaje. De manera que podría decirse que yo he vivido el afuerismo y eso es efectivo”²⁶. Siguiendo esta última afirmación, esta obra podría leerse casi como un autorretrato del pintor.

No es casual entonces que la figura para dar cuenta de este afuerino sea una crucifixión; la figura del crucificado ya había sido trabajada por Matta en su obra anterior, en el dibujo de 1937 *Both of you*, o en obras como *L'alto, il basso, la sinistra, la destra del cuore* (1971, tierra coloreada sobre tela de yute, 205 x 300 cm.) y *Un bel fior* (1971, tierra coloreada sobre tela de yute, 200 x 200 cm.) esta última en la forma de un descendimiento.

En este marco, es posible sostener que la obra de Matta avanza y transita por un camino que conduce desde la

morfología psicológica hacia lo que podríamos denominar “morfología social”.

Para noviembre de 1971 la situación social y política del país comienza a mostrar signos de fractura, lo que se visibiliza en una cierta crítica al artista que comienza a instalarse en algunos medios de prensa a partir de su participación en el programa *A esta hora se improvisa*; esta crítica apuntaría a lo ininteligible del lenguaje mattiano, proyectándola a su pintura. Ante la pregunta “¿Qué piensa usted de la gente que no entiende su pintura?” él replica: “lo mismo que pensaría una vaca frente a una persona que no la entendiera. ¿Qué puede entender un hombre de una vaca? Pero él toma su leche, se la come...no se trata de entender”²⁷.

En 1972 se produjeron dos importantes acontecimientos para la escena cultural y política del país. Por un lado, se levanta el edificio para la UNCTAD III el que, una vez finalizada esta reunión internacional, pasaría a transformarse en un gran centro cultural; por otro, en el marco de la llamada “operación verdad” se da inicio a la recepción de obras que, gracias a la donación de los artistas del mundo al pueblo chileno, daría origen al Museo de la Solidaridad. Matta dona al Museo de la Solidaridad dos grandes telas, *Fango original, ojo con los desarrolladores* y *Hagamos la guerrilla interior para parir al hombre nuevo*. Ambas obras fueron exhibidas en la exposición de 1973 del Museo realizada justamente en el edificio de la UNCTAD.

Según cuenta Eduardo Martínez Bonati, coordinador de la participación de los artistas en el proyecto constructivo del Edificio de la UNCTAD, y posteriormente director del



El Siglo, 23 de noviembre de 1971.

Instituto de Arte Latinoamericano de la Universidad de Chile, organismo del cual dependía la organización y puesta en marcha del Museo de la Solidaridad, estas obras fueron colgadas a gran altura por lo que Matta le habría solicitado escribir en grandes letras el título de las mismas, intentando imitar la caligrafía del pintor.

Después del 11 de septiembre de 1973 ambas obras fueron trasladadas al MNBA y al poco tiempo inventariadas como parte de su colección; junto con ello, el título, escrito por Martínez Bonati sobre la tela, siguiendo las instrucciones

de Matta, habría sido recortado y retirado de la obra. El año 2005, la restauradora Lilia Maturana restablece estos textos, a petición de la viuda del artista.

Debido a la voluntad de reintegración de las obras originalmente donadas para el Museo de la Solidaridad, una vez recuperada la democracia, la directora del MSSA, Carmen Waugh, inicia una serie de solicitudes y trámites que finalizan con el acuerdo –propuesto por el propio Matta– de restablecer la pintura *Hagamos la guerrilla interior* y que *Fango original*... quede en el MNBA como parte de su colección, situación que se zanja a partir de un documento de comodato firmado el año 2000, mediante el cual, aún cuando la DIBAM permanece como propietaria de la obra, ésta se cede en préstamo por 99 años.

En *Hagamos la guerrilla interior* el optimismo explosivo de Matta vuelve a hacerse presente, acentuado por el uso del color, esta vez centrado principalmente en el azul y el amarillo. Por su parte *Fango original* se sitúa en la veta científica de la pintura de Matta y rebaja su paleta cromática a una escala de grises austera en la que predomina el dibujo de formas transparentes y asépticas que recuerdan un gran laboratorio.

Después del golpe de Estado, la relación de Matta con Chile comienza a desarrollarse únicamente desde la distancia, pero aparentemente con una fuerza aún mayor, ya que él mismo señala “haberse puesto chileno después del golpe” debido a que “me viene una cosa patriótica respecto de todos los países en los que matan a la gente”. En este marco organiza la exposición *Por Chile con Matta*²⁸, en la

que junto con exhibir telas como *Les roses sont belles*, *Morire per amore (Che Guevara)* y *Pasaje de la muerte a la vida* (1973), escribe el texto-panfleto *Le Vergogne militari dopo Auschwitz* (La vergüenza militar después de Auschwitz) publicado al año siguiente en el número 1 de la revista Araucaria de Chile, editada en el exilio de Madrid por un grupo de escritores y artistas visuales.

En 1974 Matta toma parte en la Bienal de Venecia, dedicada ese año a Chile bajo el título *Por una cultura democrática y antifacista*; siguiendo la imaginería desarrollada en sus serigrafías de inicios de los años 70 realizadas en Chile, interviene la bandera reemplazando la estrella por una mano abierta.

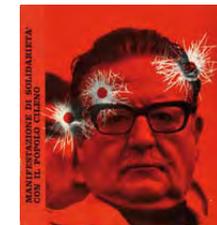
Otras dos importantes exposiciones de Matta tuvieron lugar en Santiago en julio de 1978 y septiembre de 1980: la primera, una exhibición de 29 litografías denominadas

Suite du Japon realizada entre 1974 y 1977 en la galería Espacio Siglo XX. Esta exposición es registrada en la prensa tanto por una crítica de Waldemar Sommer en el diario El Mercurio, como por un artículo de Alberto Pérez en la revista APSI, en el que junto con reseñar brevemente la trayectoria del artista, emite una afirmación significativa considerando el contexto político que vive el país: “La vida de Matta es un ejemplo de la entrega del artista a la causa común del hombre perseguido y de la función social solidaria del arte. Como surrealista, su adhesión a las revoluciones sociales de este siglo, y en especial a la causa latinoamericana, le sitúan entre los pintores más sinceros de nuestro tiempo. Para quien estime que el arte es instrumento de comunicación y testimonio de una realidad, y el artista un testigo solidario con las luchas de su época, para quien el arte haya dejado de ser pasatiempo hedonista y su análisis un juego esteticista, Roberto Matta ocupa un lugar privilegiado”.



Hagámonos la Guerrilla Interior para parir un hombre nuevo, 1972. Museo de la solidaridad Salvador Allende.

Catálogo *Por Chile con Matta*, Museo Cívico de Bolonia, octubre de 1973, Pinacoteca Comunal de Ravena, octubre-noviembre 1973.



La segunda, exposición inaugural de Galería Sur bajo la dirección de María Inés Solimano, exhibió treinta y ocho obras entre pinturas, dibujos y grabados, entre ellas tres arpilleras y algunas de las ilustraciones que realizara Matta para *La Araucana* de Alonso de Ercilla. La selección de obras estuvo a cargo de Carmen Waugh, quien viajó especialmente desde Europa con el fin de estar presente en la inauguración. Para esa ocasión Matta escribe el texto *La antiviolenca contra las inclemencias*, firmado en Tarquinia el 30/7/80, el que es publicado por la revista Hoy en un reportaje sobre la exposición²⁹.

Es interesante notar que unos meses antes la revista La Bicicleta había publicado un artículo de André Jouffroy sobre la obra de Matta preguntándose ¿son sus cuadros pinturas?; por otro lado, el n° 1 de la revista Araucaria de Chile, editada en el exilio y dirigida por Volodia Teitelboim dedicaba un extenso artículo a una conversación entre Matta, Luis Guastavino y Guillermo Torres, ilustrada con dibujos de Matta, en el que se alude a un artículo aparecido en El Mercurio el 29 de mayo de 1977, que finalizaba criticando la pintura de Matta y su posición política, el que es duramente contestado por Matta a través del diario Excelsior de México. Desde dentro y desde fuera del país Matta tiene siempre algo que decir, y sigue siempre presente.

[4] La obra gráfica realizada por Matta presente en la colección del Museo Nacional de Bellas Artes corresponde fundamentalmente a los años 1960 – 1970 y por ello, de

algún modo, vinculada a las obras sobre arpillera que hemos considerado el eje de esta exposición. La temática abordada por estas obras abarca desde la cotidianidad de la vida contemporánea reflejada en el álbum *Escenas familiares* (1962), pasando por *Sur Matta* (1970), las composiciones *Llueve y Tiembla* (1971), *Fog Gog Magog* (1971), *Les Oh!tomobiles* (1972), tres aguafuertes trabajadas con aguatinta (1974) que acompañan una edición de *Matta Catalogue Raisonné de l'oeuvre gravé (1943-1974)* de Roland Sabatier publicado en 1975 por Ediciones Sonety Visat, en 1974 (*Il se livre, Il se délivre y Femme sans tête*), a los que se suman las series *Hom'mère* (1975), y *Les transesports* (1977).

En general estas series dan cuenta del humor lúdico de Matta para retratar la cotidianidad de un mundo aparentemente cada día más caótico e incomprensible; por otro lado, reflejan el gran dominio técnico del artista tras haber pasado por el taller de Stanley William Hayter en la New School for Social Research en Nueva York, lo que le permite transitar desde un acabado similar al dibujo sobre papel hasta la transposición de las dimensiones espaciales insondables de su pintura sobre tela, trabajando siempre el aguafuerte y el aguatinta.

En 1970, mismo año que viaja a Chile con motivo del cambio de mando, inicia el trabajo en su serie *Hom'mère*, descrita como un “diario autobiográfico” grabado al aguafuerte. La serie, realizada en dos versiones, *Chaosmos* y *L'éautre*, alude en su título a varios conceptos

La antiviolenencia contra las inclemencias

O somos destacagados o crédulos. Crédulos en una ley para amparar a los huérfanos y socorrer menesterosos.

Un destacagado es quien se despega, le da la espalda e ignora la vida de las víctimas, y entonces olvida la mala suerte de los desgraciados. El crédulo inventa y ensancha el verbo ver para abrir de par en par a la conciencia toda la naturaleza humana –ver o no ver, *that is the question*– y poder construir con creatividad y luz y voluntad de agasajar un concepto de justicia con lúcido intento, sin engaño ni encajes, sino justicia fértil con verdad y llaneza. El crédulo, enarbolando la libertad, con su libertad de creación inventa y crea las más bellas leyes, leyes de las que se pueda decir bellas leyes*, como se dice bellas artes. El crédulo sabe que la vida de arriba para abajo es insoportable y encarcelante, sin concepto amoroso, vida de gallinero donde alguien está oprimido y oprimiendo más abajo, hasta aplastar al más aplastado, que sólo aplasta la tierra porque de la tierra más abajo no se pasa.

Preparar la no violencia para que todas estas tiranías cambien de abominación, pues son evidentes para nuestra inteligencia de los venenos de las armas nucleares y otras armas sanas que andan sentadas en el entendimiento para menoscabar, encerrar y pérdida. Este aplastar de arriba para abajo un día aparecerá imbécil también al opresor, pues todas estas dominaciones fulgurantes son como el rayo, matan pero se apagan con seguridad y rayan el rayo.

Hay otra relación entre los hombres y es horizontal, recíproca como la tierra, como la naturaleza, donde se ve que el trabajo de cada cual, porque es diferente, es útil a todos: el carpinter es útil al albañil y el asear es útil a la salud de todos, y cada trabajo debemos agradecerlo y merecerlo y ganar el trabajo del otro con nuestro propio trabajo. Porque el mayor deseo del hombre es ser humano. Hasta los verdugos son felices en los instantes en que se pueden consentir ser humanos. Y la poesía tiene su estrategia

para inventar humanidad y deshacer imbecilidad por montes y selvas en quien sepa la música. Porque estamos tan cerca del abolengo de bestias que sentimos la rabia, el odio, la envidia, hostilidad y rivalidades y otras inmundas amenazas contra el ofrecido trabajo de ser humanos, y este trabajo en tí es la cultura: para dominar estas dominaciones que nos quedan del animal, muy amargas en el pecho.

Porque la cultura es una agricultura honda de este terreno humano en nos-otros, y hay que tenerlo de ojo, ver malezas y falsas hazañas de ganancia y triunfos de lengua en lengua que nos dejan dolientes, y zapar, regar, sembrar y empapar de sol nuestro terreno humano para que un día, de las entrañas comunes, legumbres, frutas, hierbas hagan raíces en otra vida donde verdaderas relaciones humanas nos permitan vivir viviendo vida vivible.

Eso haríamos de muy buena gana pues la historia es redonda.

Y con esta opinión, señoras, señoritas y señores, futuros bienes os deseo y una verdad que no esté envuelta en mentiras y sinrazones.

Roberto Sebastián Matta
Tarquinia, 30-7-1980

**Porque no se trata sólo de amor por la Patria, sino también del amor de la Matria por su pueblo, y las bellas leyes son ese amor maternal que da al recién nacido una bienvenida a su misión de hombre. Un ciudadano mal amado resiente la detestación como un hijo no querido.*

que entran en tensión y complemento: el hombre (homme), la madre (mère), Homero y el relato iniciático de la Odisea, el caos, el cosmos, el agua, el otro... El viaje al interior del sí mismo y en su relación con el mundo.

La serie de grabados está acompañada por un poema en francés escrito por Matta, en el que está presente la imagen del agua, de la tempestad, del fuego, con una utilización del lenguaje, una puesta en relación de las palabras y un juego fonético conceptual que lo hacen casi imposible de traducir al castellano.

En *Les Oh!tomobiles* Matta presenta una descripción de la vida contemporánea arriba de un automóvil, signada por la velocidad y el transcurrir de una acción humana tras otra; aquí todo es movimiento y velocidad, con imágenes y personajes muy cercanos a las escenas que conforman las serigrafías realizadas en Chile el año 1972.

Les transesports es una serie realizada en 1977; el texto que la acompaña da cuenta del estado fisiológico de los cuerpos deportistas (tenistas, futbolistas, jinetes, motoristas, ciclistas), marcado por palabras como mitocondria, fotosíntesis, citoplasma, para dar cuenta de un permanente estado de fertilización y procreación, un mundo celular y hormonal como origen de los procesos que desencadenan la vida.

Existen, asimismo, dos series de los años 1980 que corresponden a tres aguafuertes que forman parte del

álbum en homenaje a la Declaración Universal de los Derechos Humanos (1984), y dos litografías de la serie *Don Qui?* (1985), así como dos singulares obras de los años 1990: *Calcio*, 6 litografías desplegadas a modo de acordeón realizadas en el marco del Mundial de Fútbol Italia 1990, y *Verbo América Matta-Parra* editada a partir de la exposición *Verbo América*, realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes el año 1997.

El Álbum de los Derechos Humanos fue editado en España por encargo del Ministerio de Cultura en el marco de las celebraciones del Quinto Centenario del descubrimiento de América por parte de Europa y con el fin de conmemorar, en ese contexto, el aniversario número 500 del nacimiento del Padre Bartolomé de Las Casas, reconocido defensor de los derechos de los indígenas americanos. El álbum incluye grabados de artistas españoles y americanos: Rufino Tamayo, Antoni Clavé, José Guerrero, Antoni Tapies, Eduardo Chillida, Julio Le Parc, Antonio Saura y Rafael Canogar.

En el caso de Matta, él ilustró los artículos **3** (Todo individuo tiene derecho a la vida, a la libertad y a la seguridad de su persona), **12** (Nadie será objeto de injerencias arbitrarias en su vida privada, su familia, su domicilio o su correspondencia, ni de ataques a su honra o a su reputación. Toda persona tiene derecho a la protección de la ley contra tales injerencias o ataques) y **21** (Toda persona tiene derecho a participar en el gobierno de su país, directamente o por medio de

representantes libremente escogidos; toda persona tiene el derecho de acceso, en condiciones de igualdad, a las funciones públicas de su país; la voluntad del pueblo es la base de la autoridad del poder público; esta voluntad se expresará mediante elecciones auténticas que habrán de celebrarse periódicamente, por sufragio universal e igual y por voto secreto u otro procedimiento equivalente que garantice la libertad del voto), los que sin duda dan cuenta de las preocupaciones sociales y políticas que animaron al artista.

Respecto a la serie basada en *El Quijote*, se puede destacar el hecho que Matta reconocía en Cervantes no sólo a un gran escritor, sino que a un escritor revolucionario que denunció la injusticia y la estupidez, al que lee por primera vez en 1981. Aunque en algún momento señalara que estos trabajos no son una ilustración del Quijote sino *alucinaciones*, en ellas se establece una suerte de relato fragmentado y seriado, similar al utilizado en sus serigrafías de los años 70, e incluso al recurso utilizado en *El primer gol del pueblo chileno*.

Los ejemplares en la colección del MNBA corresponden al número V y al número X; trabajados casi como viñetas de comic, el primero refiere a dos pasajes contenidos en los capítulos XVII y XVIII: *allí puesto Sancho en mitad de la manta y encantamientos, sucesos, desatinos, amores, desafíos*. En ambos, Cervantes relata situaciones que ejemplifican las confusiones y acciones temerarias emprendidas por el Quijote y Sancho, producto de las obsesiones del primero. En el capítulo XVII se confunde

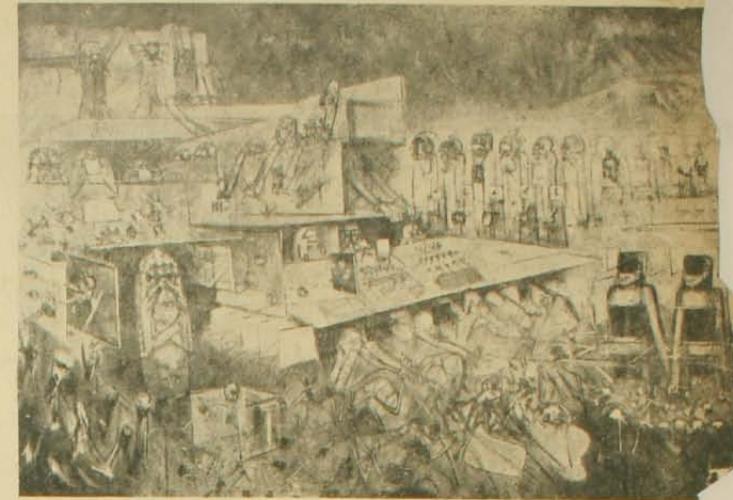
una pobre venta con un castillo y Sancho termina siendo *manteado* por sus interlocutores; en el capítulo XVIII se confunde dos manadas de ovejas con ejércitos enemigos.

Por su parte, el número X, *dicen las letras que sin ellas no se podría sustentar las armas*, corresponde al famoso discurso de las armas y las letras contenido en el capítulo XXXVIII.

Probablemente una obra que podría resumir el espíritu de Matta en los años 90, como puerta que abre a la salida o final que lleva al comienzo, sea la serie Verbo América, de la cual el Museo posee *Verbo América Matta - Parra*, realizado en conjunto con Nicanor Parra, obra que pone en evidencia la afinidad de ambos artistas en el uso del lenguaje, así como la posibilidad de buscar soluciones inesperadas - pero aún actuales - a los problemas contingentes: *Muchos los problemas Una la Solución Economía Mapuche de Subsistencia*.

La exposición Matta

"PRO ARTE"



NI SUENES ESCAPAR (1932) — En un espacio entre las estrellas y las piedras, divididos por muros de vidrio, los hombres se abrazan, pero tienen hambre. Y sin embargo, nos "reñen" jueces autodidactas y liberticidas.

LOS VERDUGOS FILÁNTRÓPOS (Los-roses-sant-bellas) (1927-33) — Una morfología de la ciudad, de las contradicciones, indiferencia de la ciudad. El aparato judicial es como una enorme avalancha, se deshumaniza. Las víctimas (una pareja, tomados de las manos. Lo único que parece serles fiel son las rosas. El indiferente, el hombre encadenado, el aparato prensa, los cordones policiales, los jueces, los que se tapan los ojos, la tortura eléctrica).



NANAMENTE (1941) — Usar la morfología para dar un retrato afectivo de una mujer.



EL LIBERTICIDA (1933) — Haciendo de tres figuras una, en que los rehenes libertarios aprisionan al liberticida. Este "totem" trágico hace una mancha gris delante de la tierra, las piedras y las ramas soledadas.



CON EL CORAZÓN EN LA TIERRA (1954) — Un alba, piedras, flores minerales como iluminados por la afectividad.



EL DÍA ES UN ATENTADO (1947) — Donde la accidentalidad se representa con formas distintas, como lista para chocar en un encuentro cualquiera hora.



TODAS LAS SILABAS DE LA PRIMAVERA (1953) — Una mañana con trébol, alfalfa y todos los demás verdes.



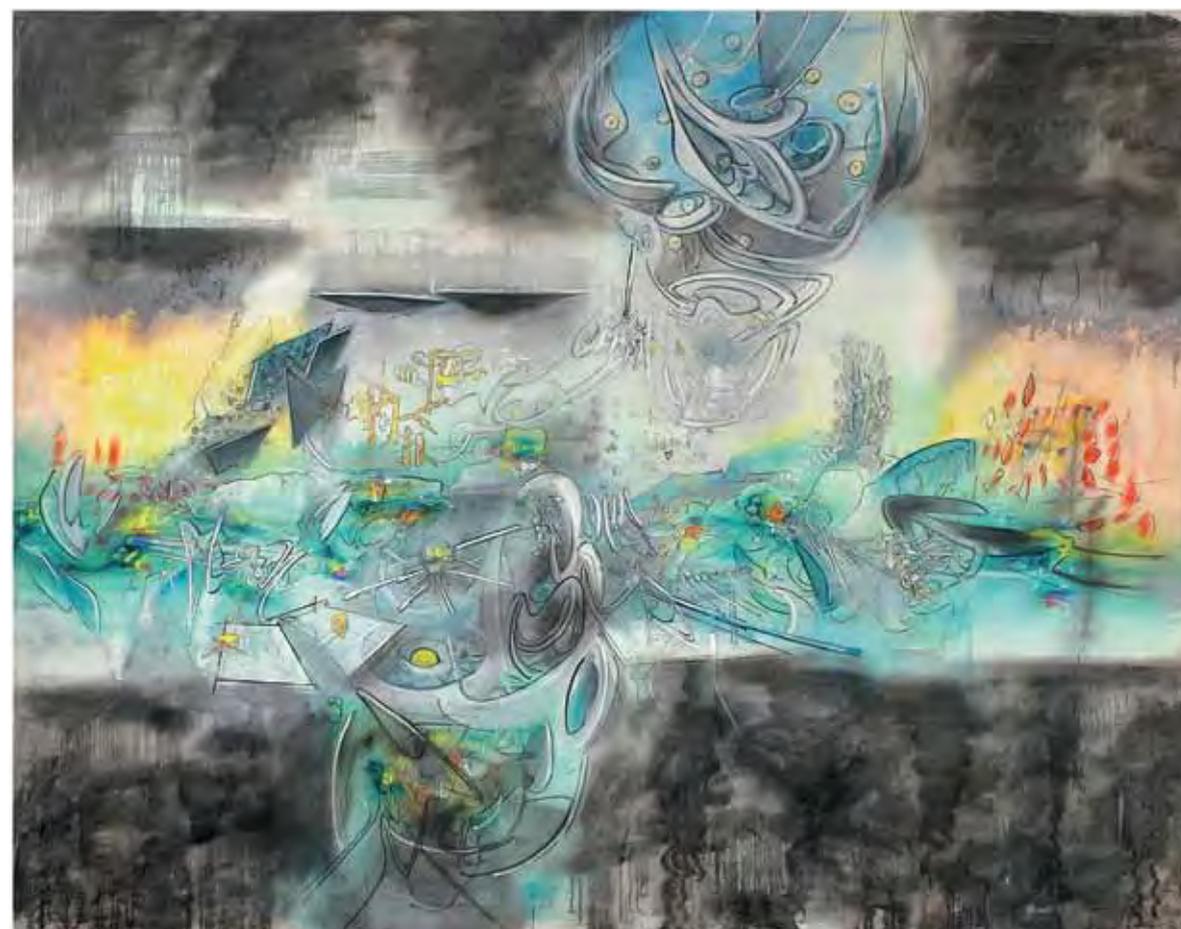
NACI PARA GOLPEAR LAS PUERTAS (1923) — Una imagen del hombre como en el Calomnio a los aires griehispanicos, en cuya anatomía se expresa la voluntad de penetrar, con un gran outo entre las manos quiere golpear hasta mostrar las flores y las aguas.



EL DEMAGOGO (1937) — Cualquiera de nuestros



EL DÍA ES UN ATENTADO
Óleo sobre tela - 1942
76 x 91 cms.
Reg. Sur Nº 556



ABRIR EL CUBO Y ENCONTRAR LA VIDA
Óleo sobre tela - 1969
300 x 375 cms.
Reg. Sur Nº 56



LA AJENIDAD
Óleo sobre tela - ca. 1961
198 x 370 cms.
Reg. Sur Nº 57



"ojo" con los Desarrolladores

FANGO ORIGINAL, OJO CON DESARROLLADORES
Óleo sobre tela - 1972
206 x 485 cms.
Reg. Sur Nº 58

MIRA LA LUCHA DEL AFUERINO
Tierra, paja, yeso, cal y látex sobre arpillera - 1971
192 x 290 cms.
Reg. Sur Nº 555



EL OJO DEL ALMA ES UNA ESTRELLA ROJA
Tierra, paja, yeso, cal y látex sobre arpillera - 1970
195 x 255 cms.
Reg. Sur N° 557

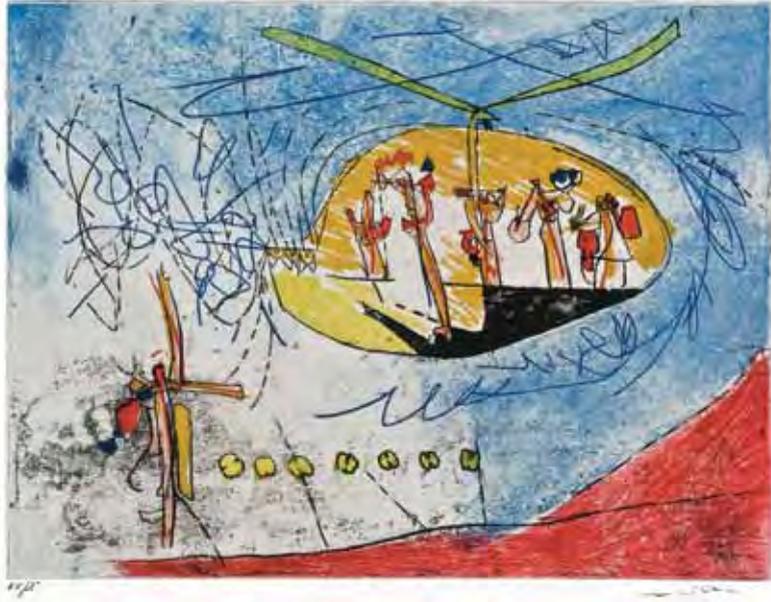


LA REVOLUCIÓN DEBE SER ROJA Y SABROSA COMO UNA FRUTILLA
Tierra, paja, yeso, cal y látex sobre arpillera - 1972
120 x 160 cms.
Reg. Sur Nº 558



SIN TITULO (LE NID DÛ COQ?)
Tierra, paja, yeso, cal y látex sobre arpillera CA.1972
120 x 160 cms.
Reg. Sur Nº 2754





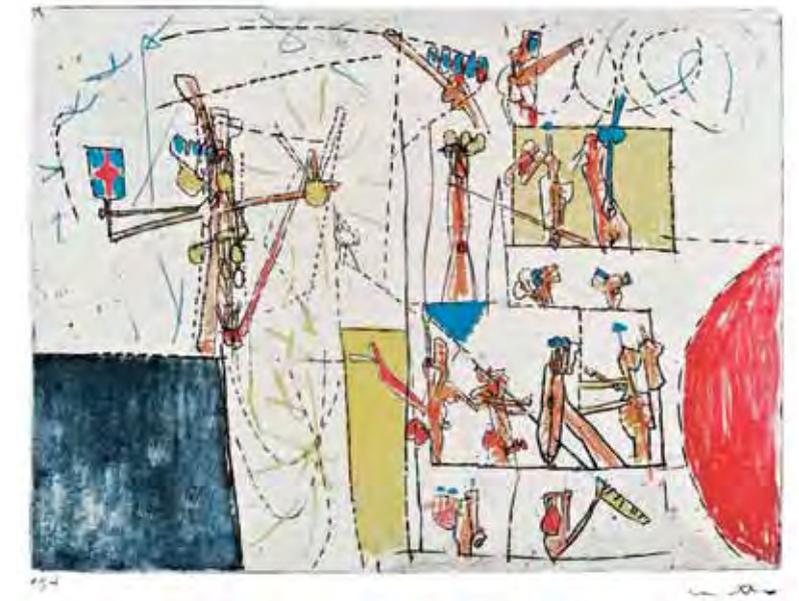
L'HÉLICOPTÈRE
Aguafuete en color - 1962
Plancha n° 1 edición VII/X
32,5 x 43,2 cms.
Reg. Sur N° 3025



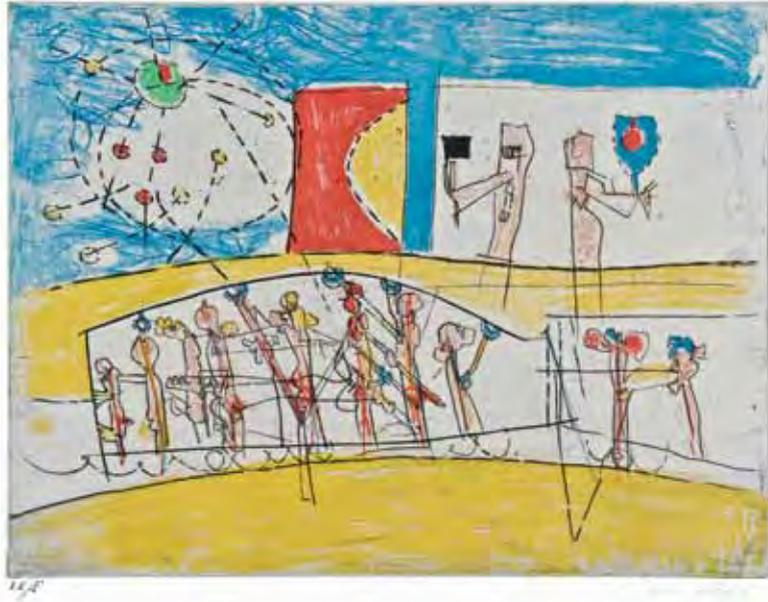
LES AUTOS
Aguafuete en color - 1962
Plancha n° 3 edición VII/X
32,5 x 43,2 cms.
Reg. Sur N° 3023



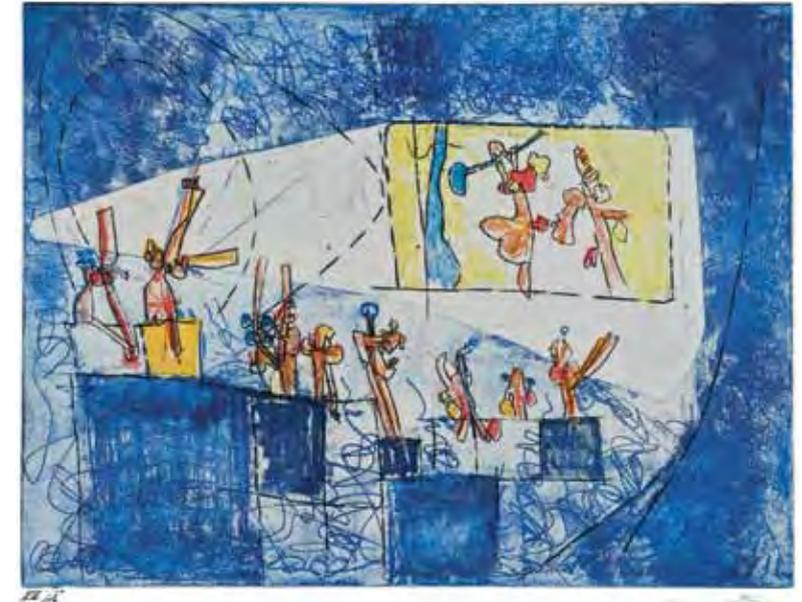
L'AUTOBUS
Aguafuete en color - 1962
Plancha n° 2 edición VII/X
32,5 x 43,2 cms.
Reg. Sur N° 3024



LA RUE
Aguafuete en color - 1962
Plancha n°4 edición VII/X
32,5 x 43,2 cms.
Reg. Sur N° 3027



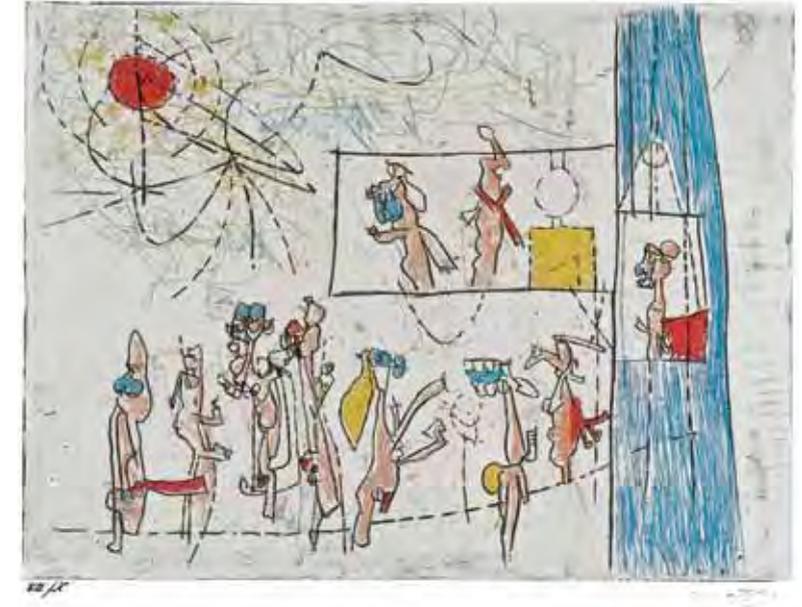
LE METRO
 Aguafuerte en color - 1962
 Plancha nº5 edición nº VII/X
 32,5 x 43,3 cms.
 Reg. Sur Nº 3028



LE CINEMA
 Aguafuerte en color - 1962
 Plancha nº7 edición VII/X
 32,5 x 43,3 cms.
 Reg. Sur Nº 3029



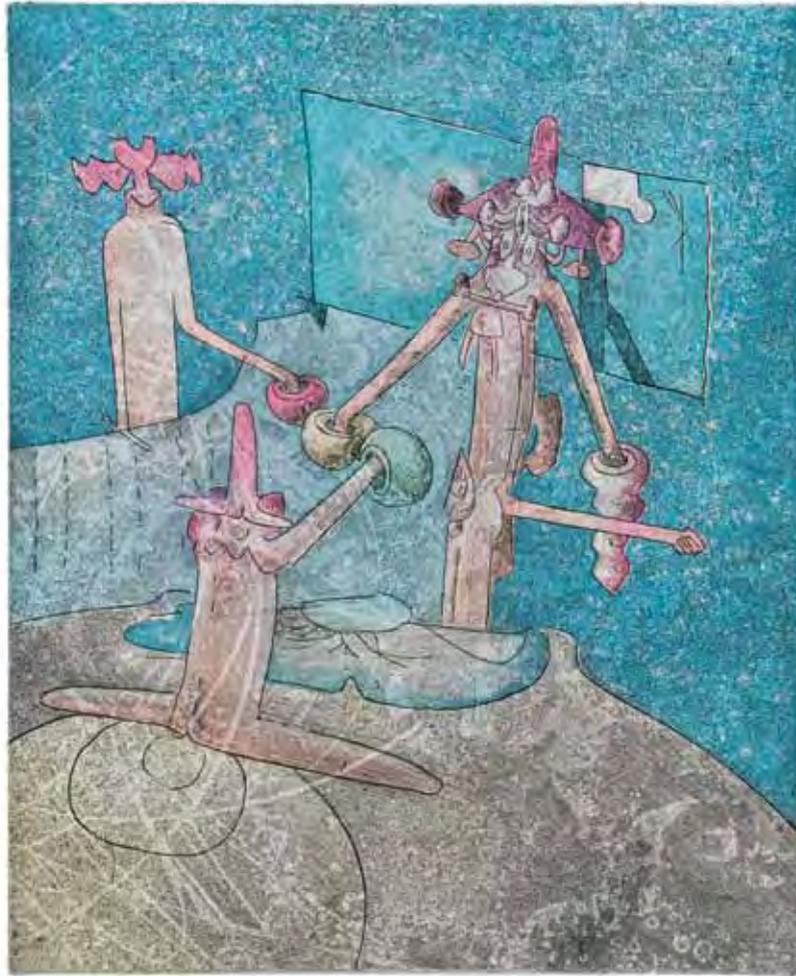
LES BATEAUX
 Aguafuerte en color - 1962
 Plancha nº 6 edición nº VII/X
 32,5 x 43,3 cms.
 Reg. Sur Nº 3026



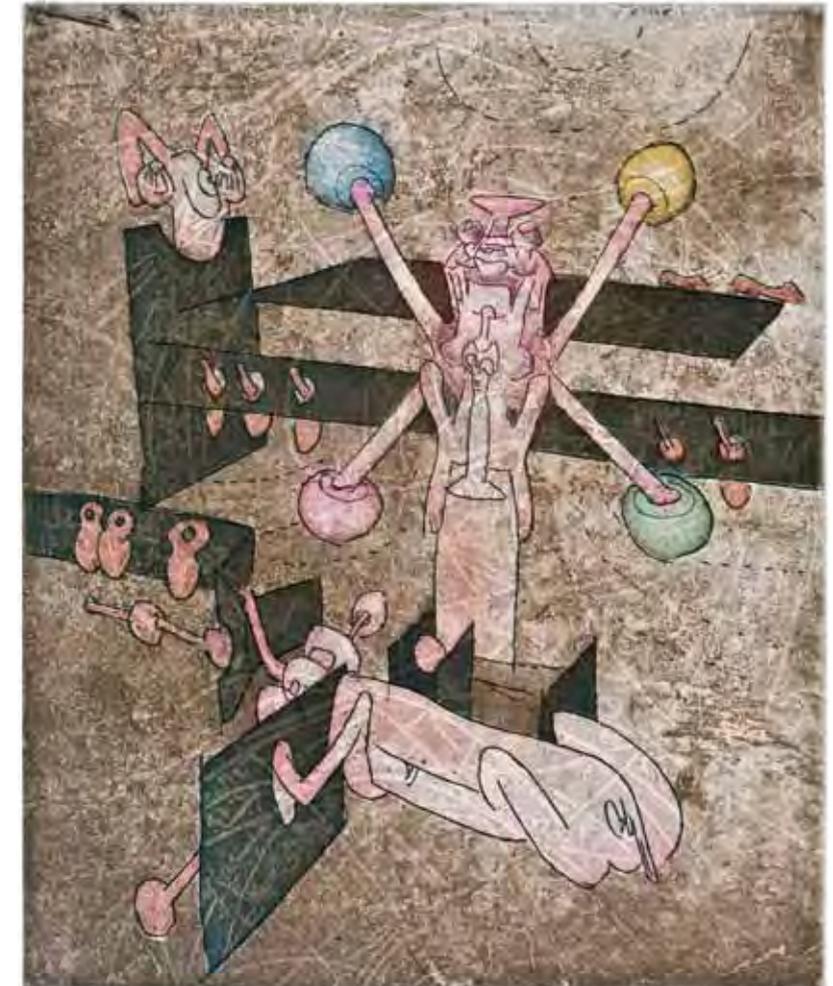
L'APPARTEMENT
 Aguafuerte en color - 1962
 Plancha nº8 edición VII/X
 32,5 x 43,3 cms.
 Reg. Sur Nº 3022



AFFICHE POUR L'EXPOSITION MATT
Aguafuerte - aguafinta - 1968
Edición 98/200
41,5 x 55,5 cms.
Reg. Sur N° 3030



SUR MATTA 1
Aguafuerte - aguainta sobre papel japonés - 1970
Plancha nº1 edición 17/50
25,5 x 20,8 cms.
Reg. Sur Nº 3017



SUR MATTA 2
Aguafuerte - aguainta sobre papel japonés - 1970
Plancha nº2 edición 17/150
25,5 x 20,8 cms.
Reg. Sur Nº 3015



LLUEVE (COMPOSICIÓN I)
Dibujo sobre papel - 1971
50 x 70 cms.
Reg. Sur Nº 1254



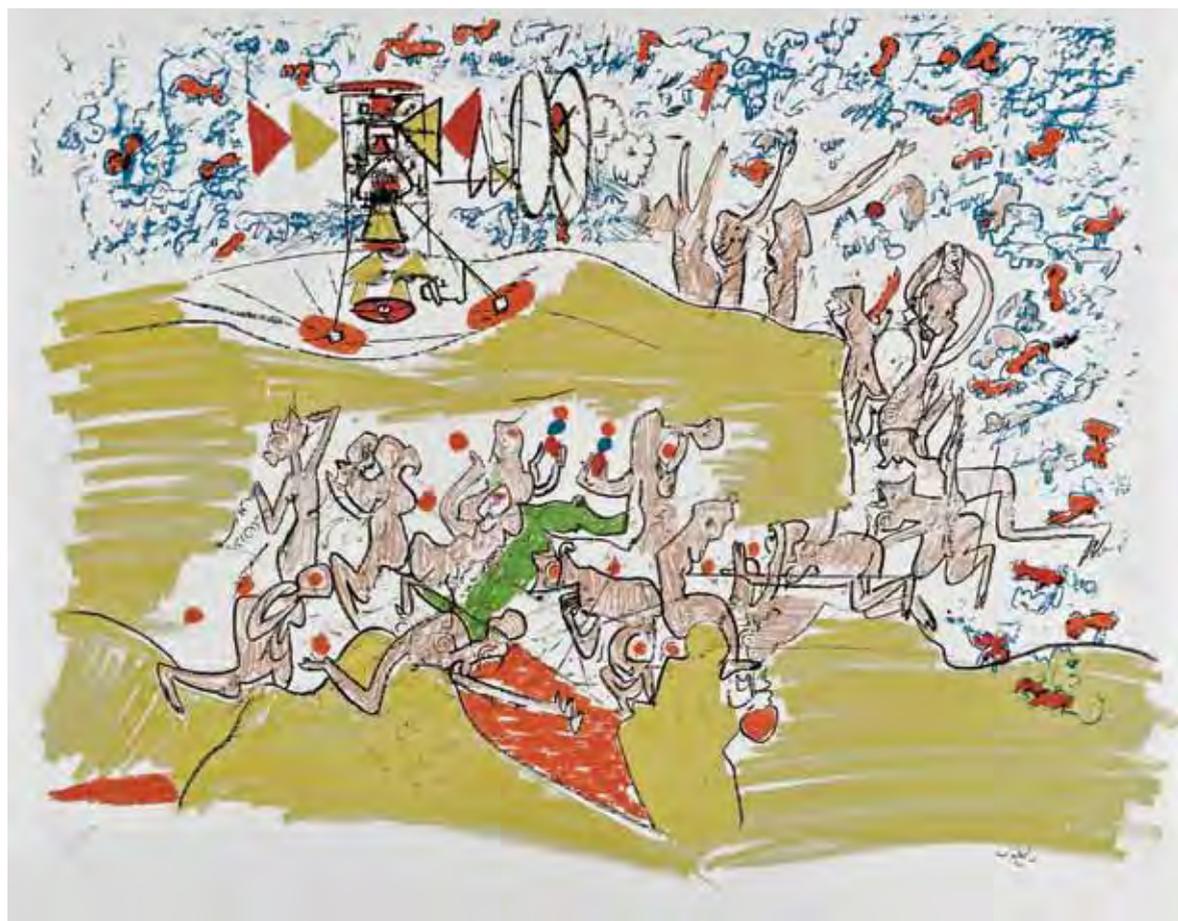
TIEMBLA (COMPOSICIÓN III)
Dibujo sobre papel - 1971
50 x 70 cms.
Reg. Sur Nº 1256



TIEMBLA (COMPOSICIÓN II)
Dibujo sobre papel - 1971
50 x 70 cms.
Reg. Sur Nº 1255



COMPOSICIÓN IV
Dibujo sobre papel - 1971
50 x 70 cms.
Reg. Sur Nº 1257



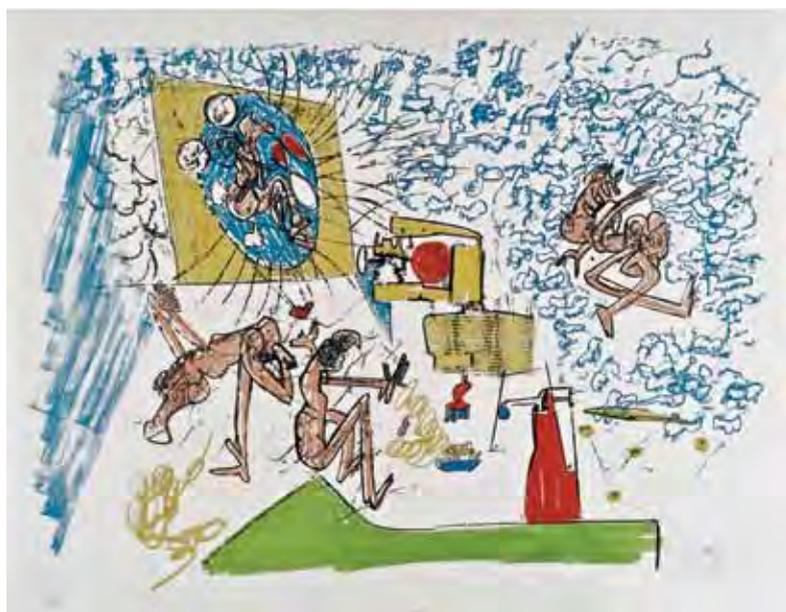
FOG GOG MAGOG
Litografía en seis colores sobre papel - 1971
Plancha nº 1 edición 81/100
49 x 63 cms.
Reg. Sur Nº 3055



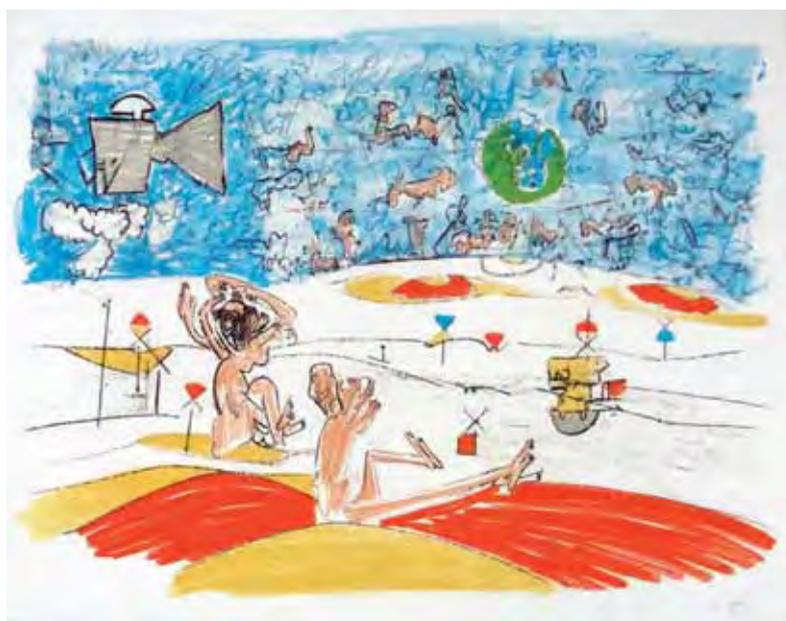
FOG GOG MAGOG
Litografía en seis colores sobre papel - 1971
Plancha nº 2 edición 83/100
49 x 63 cms.
Reg. Sur Nº 3056



FOG GOG MAGOG
Litografía en seis colores sobre papel - 1971
Plancha nº3 edición 84/100
49 x 63 cms.
Reg. Sur Nº 3057



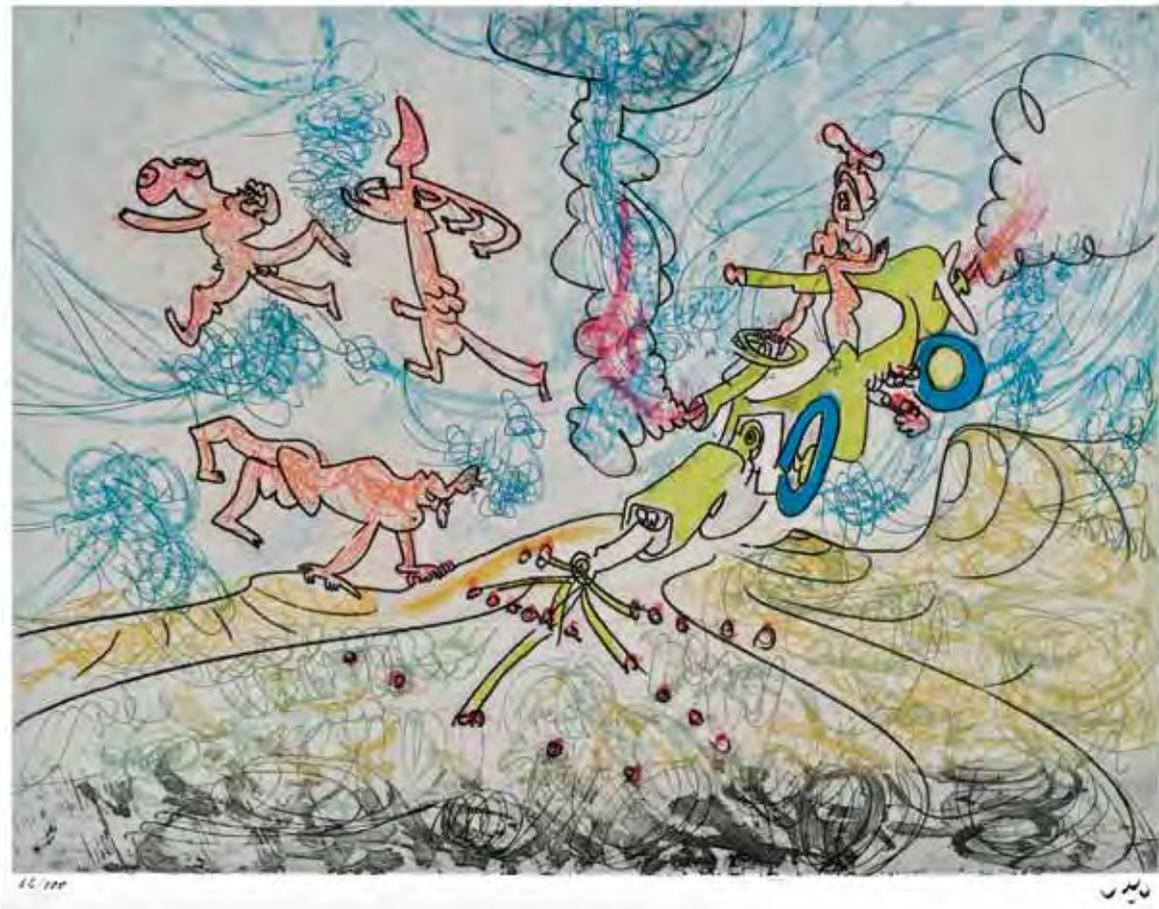
FOG GOG MAGOG
 Litografía en seis colores sobre papel - 1971
 Plancha nº 4 edición 50/100
 49 x 63 cms.
 Reg. Sur Nº 3059



FOG GOG MAGOG
 Litografía en seis colores sobre papel - 1971
 Plancha nº 5 enmarcado
 49 x 63 cms.
 Reg. Sur Nº 3060



FOG GOG MAGOG
 Litografía en seis colores sobre papel - 1971
 Plancha nº 6 edición 73/100
 49 x 63 cms.
 Reg. Sur Nº 3058



LES OH! TOMOBILES
 Aguafuerte - aguainta sobre papel japonés - 1972
 Plancha nº 1 edición 62/100
 41,5 x 55 cms.
 Reg. Sur Nº 3035



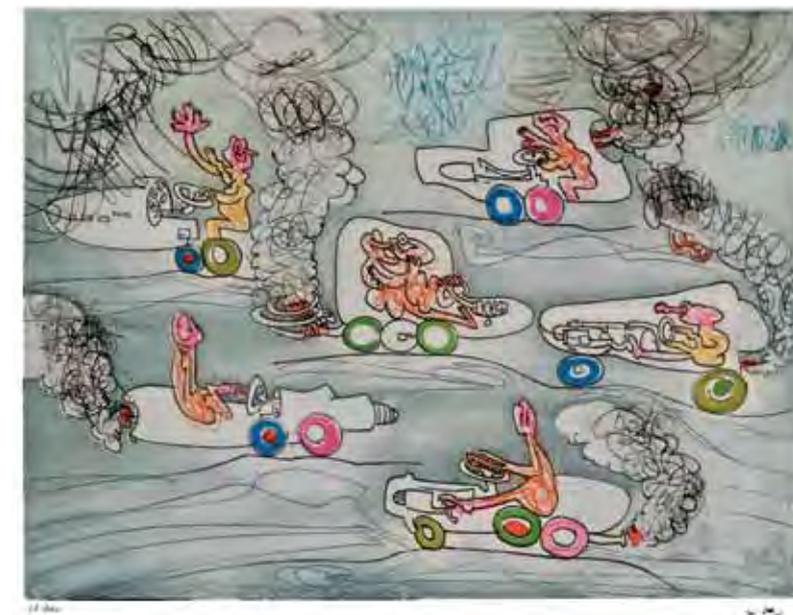
LES OH! TOMOBILES
 Aguafuerte - aguainta sobre papel japonés - 1972
 Plancha nº 2 edición 62/100
 41,5 x 55 cms.
 Reg. Sur Nº 3039



LES OH! TOMOBILES
 Aguafuerte - aguainta sobre papel japonés - 1972
 Plancha nº 3 edición 62/100
 41,5 x 55 cms.
 Reg. Sur Nº 3033



LES OH! TOMOBILES
Aguafuerte - aguainta sobre papel vitela - 1972
Plancha nº 4 edición 62/100
41,5 x 55 cms.
Reg. Sur Nº 3040



LES OH! TOMOBILES
Aguafuerte - aguainta sobre papel vitela - 1972
Plancha nº 6 edición 62/100
41,5 x 55 cms.
Reg. Sur Nº 3043



LES OH! TOMOBILES
Aguafuerte - aguainta sobre papel vitela - 1972
Plancha nº 5 enmarcado
41,5 x 55 cms.
Reg. Sur Nº 3044



LES OH! TOMOBILES
Aguafuerte - aguainta sobre papel japonés - 1972
Plancha nº 7 edición 62/100
41,5 x 55 cms.
Reg. Sur Nº 3037



LES OH! TOMOBILES
 Aguafuerte - aguatinta sobre papel vitela - 1972
 Plancha nº 8 edición 62/100
 41,5 x 55 cms.
 Reg. Sur Nº 3042



LES OH! TOMOBILES
 Aguafuerte - aguatinta sobre papel japonés - 1972
 Plancha nº 9 edición nº 62/100
 41,5 x 55 cms.
 Reg. Sur Nº 3031



LES OH! TOMOBILES
 Aguafuerte - aguatinta sobre papel vitela - 1972
 Plancha nº 10 edición 62/100
 41,5 x 55 cms.
 Reg. Sur Nº 3041



IL SE DÉLIVRE
Aguafuerte - aguatina sobre papel - 1974
36 x 29,5 cms.
Reg. Sur N° 3020



IL SE LIBRE
Aguafuerte - aguatina sobre papel - 1974
36 x 29,5 cms.
Reg. Sur N° 3019



LA FEMME SANS TETE
Aguafuerte - aguatina sobre papel - 1974
Edición XII/XXVII
19 x 15,5 cms.
Reg. Sur N° 3021



HOMÈRE (L'EAUTRE)
 Aguafuerte sobre papel - 1975
 Plancha nº 1 edición XXV/XXV
 49 x 37,5 cms.
 Reg. Sur Nº 3070

L'EAUTRE

Le bois contient le feu
 Ouvre le feu
 N'ou's, se voir a sa propre lumière
 Le s'œil du Cyclope
 Le feu qui brûle mon même éclate comme les
 explosions
 sur la terre du soleil
 Langues de flammes,
 elles nous parlent en détruisant
 Cet hurleflamme sera le vent du voyage
 L'eautre,
 N'ou's vers où ?
 N'age la vie dans l'eautre pour
 pouvoir La différence
 Mange des charbons ardents pour apprendre la
 sève
 Le lien olisto
 L'octrut'hui, océane les tempêtes
 Voir l'amont de l'otre avec l'aval du moi
 Le moi n'est que la peau de l'eautre

DESTRUCTEURS D'EPIDERMES !

bruit des Songes :
 ouvre les
 DISTANCES
 Agression du jour D'HUI ;
 Ariane du Soliteur,
 fil d'édification en profondeur.
 La loupe de mer
 L'épaisseur de haut'Mer est le cristal de l'eautre
 Qui permet de ne rien perdre de l'éventuelle
 vérité
 qui lie l'épave du fond aux rages des naufr-
 géant
 de la surface
 A travers ce cristal le soleil brû—ile du face à face
 Forêt des Daphnées
 Les Humarbres qu'en
 S'enterrant changent de Sexe
 Ω L F A

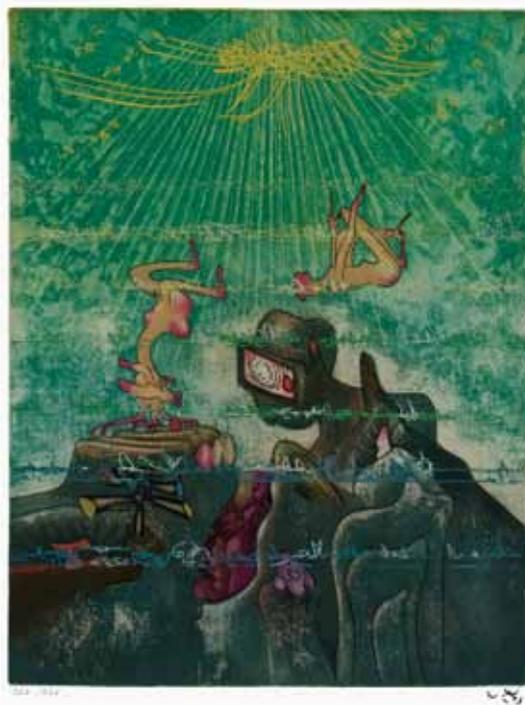
MATTA



HOMÈRE (L'EAUTRE)
 Aguafuerte sobre papel - 1975
 Plancha nº 2 edición XXV/XXV
 37,5 x 49 cms.
 Reg. Sur Nº 3066



HOMÈRE (L'EAUTRE)
 Aguafuerte sobre papel - 1975
 Plancha nº 3 edición XXV/XXV
 49 x 37,5 cms.
 Reg. Sur Nº 3065



HOM'MÈRE (L'EAUTRE)
Aguafuerte sobre papel - 1975
Plancha n° 4 edición XXV/XXV
49 x 37,5 cms.
Reg. Sur N° 3063



HOM'MÈRE (L'EAUTRE)
Aguafuerte sobre papel - 1975
Plancha n° 6 edición XXV/XXV
37,5 x 49 cms.
Reg. Sur N° 3069



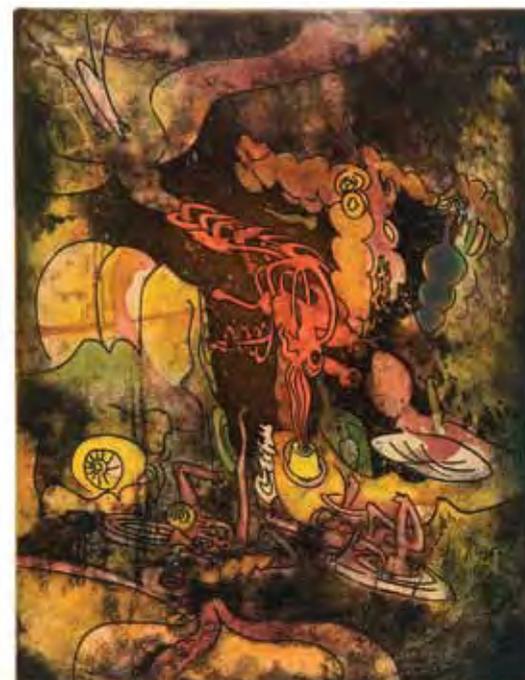
HOM'MÈRE (L'EAUTRE)
Aguafuerte sobre papel - 1975
Plancha n° 5 edición XXV/XXV
49 x 37,5 cms.
Reg. Sur N° 3068



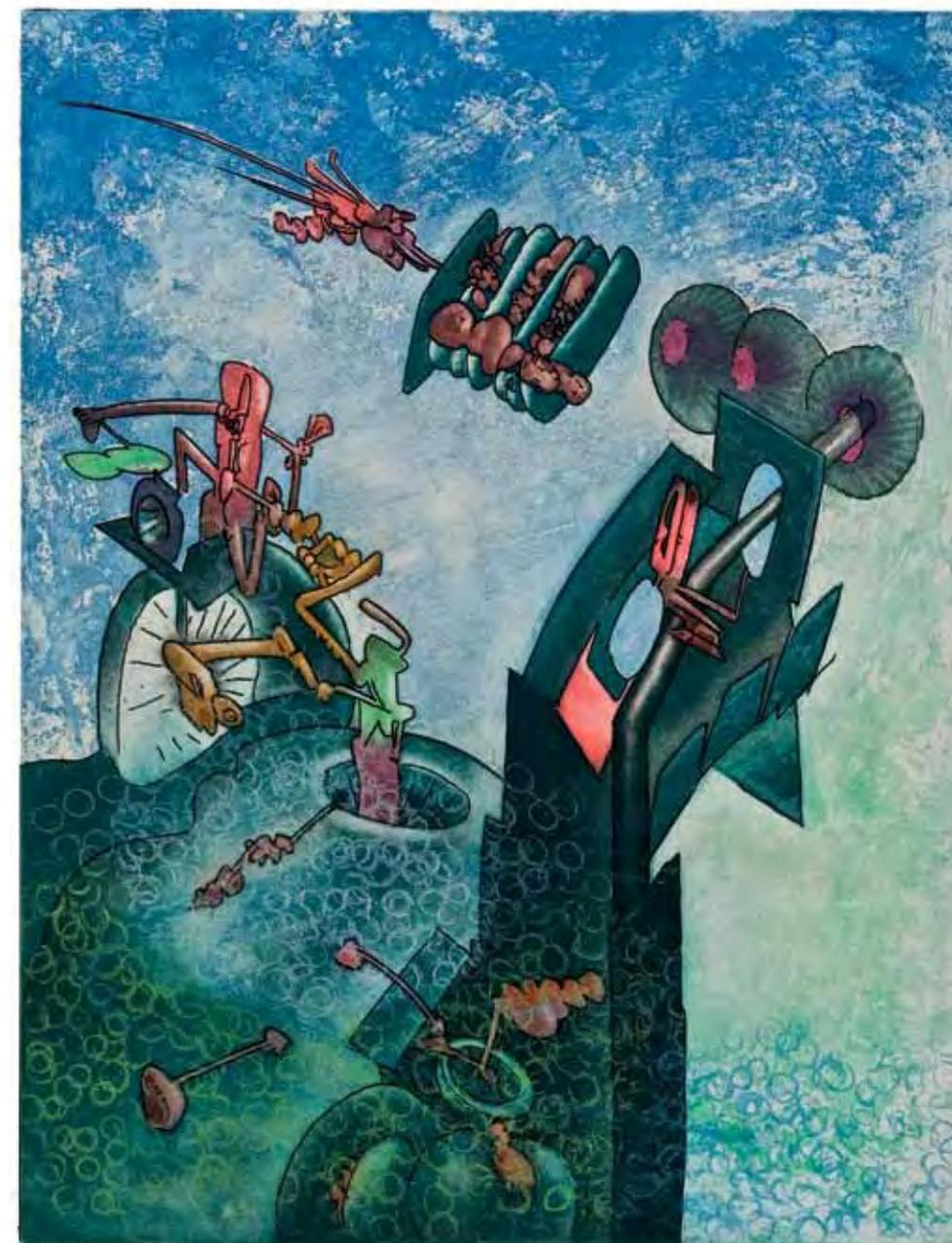
HOM'MÈRE (L'EAUTRE)
Aguafuerte sobre papel - 1975
Plancha n° 7 edición XXV/XXV
37,5 x 49 cms.
Reg. Sur N° 3067



HOM'MÈRE (L'EAUTRE)
Aguafuerte sobre papel - 1975
Plancha n°8 edición XXV/XXV
49 x 37,5 cms.
Reg. Sur N° 3062



HOM'MÈRE (L'EAUTRE)
Aguafuerte sobre papel - 1975
Plancha n° 9 edición XXV/XXV
49 x 37,5 cms.
Reg. Sur N° 3064



HOM'MÈRE (L'EAUTRE)
Aguafuerte sobre papel - 1975
Plancha n°10 edición XXV/XXV
49 x 37,5 cms.
Reg. Sur N° 3061



LES TRANSESPORTS
 Aguafuerte - aguafuente sobre papel japonés - 1977
 Plancha nº1 edición XXI/XXX
 26,7 x 36,7 cms.
 Reg. Sur Nº 3077



LES TRANSESPORTS
 Aguafuerte - aguafuente sobre papel japonés - 1977
 Plancha nº2 edición XXI/XXX
 27 x 36,7 cms.
 Reg. Sur Nº 3079

LES TRANSESPORT

Tous les hommes sont des substances chimiques bien définies la scrétine est produite par des muqueuses de l'intestin grêle c'est pourquoi les cyclistes agissent en doses infinies parce que, entre les différents hommes s'établit un équilibre instable fluctuant grâce auquel les activités cellulaires sont harmonieusement désordonnées. Les hormones du vainqueur hypophysitent sa métamorphose de la vie sur terre.

D'un footballeur chloropate, fondamentalement, la photosynthèse s'isole en cellules, et placée convenablement, peut effectuer les deux séries de réactions photoprolifératives aux gaz carboniques, à l'eau, aux végétaux verts; grâce à elle, le but est marqué dans ces quantatsummes.

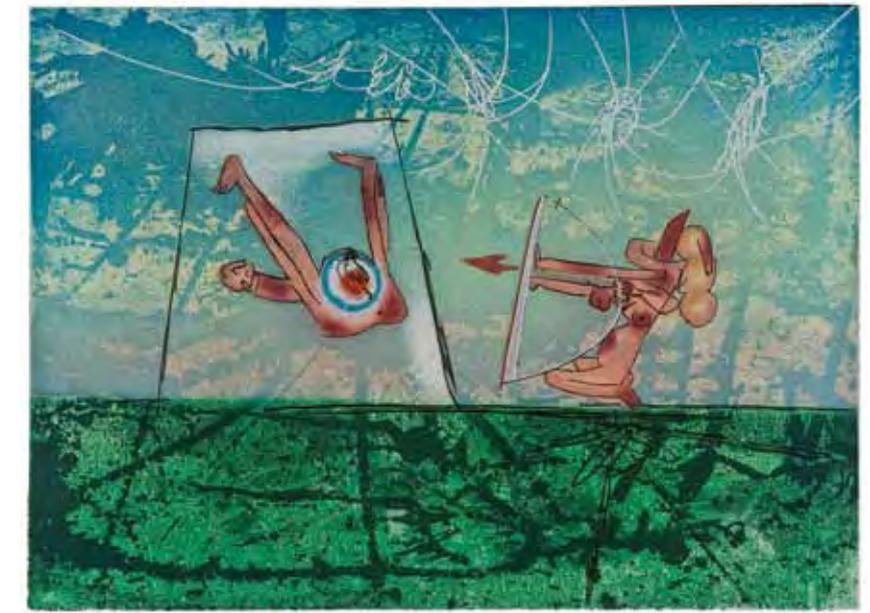
En effet, la fleur du cheval et ses deux types de pieds sont développés par des pollens mâles placés sous des pieds femelles d'une autre race. tout au long de la courbe la secrétine produite par les parois des filets nerveux issus des ganglions cervicaux, particulièrement du normogastrique, les cellules épaisses cubiques, tantôt aplaties, la grosse masse colloïde viennent se loger dans le crotum final.

De chaque côté des conades, chacun prépare sa formation des gamètes. Le filet cytoplasmique contient virtuellement les mitochondries des filets plus serrés qui flagellent à l'origine les joueurs; extra-actives, très mobiles qui excitent la réaction des glandes anustiques, le concert convenable des tubes séminifères.

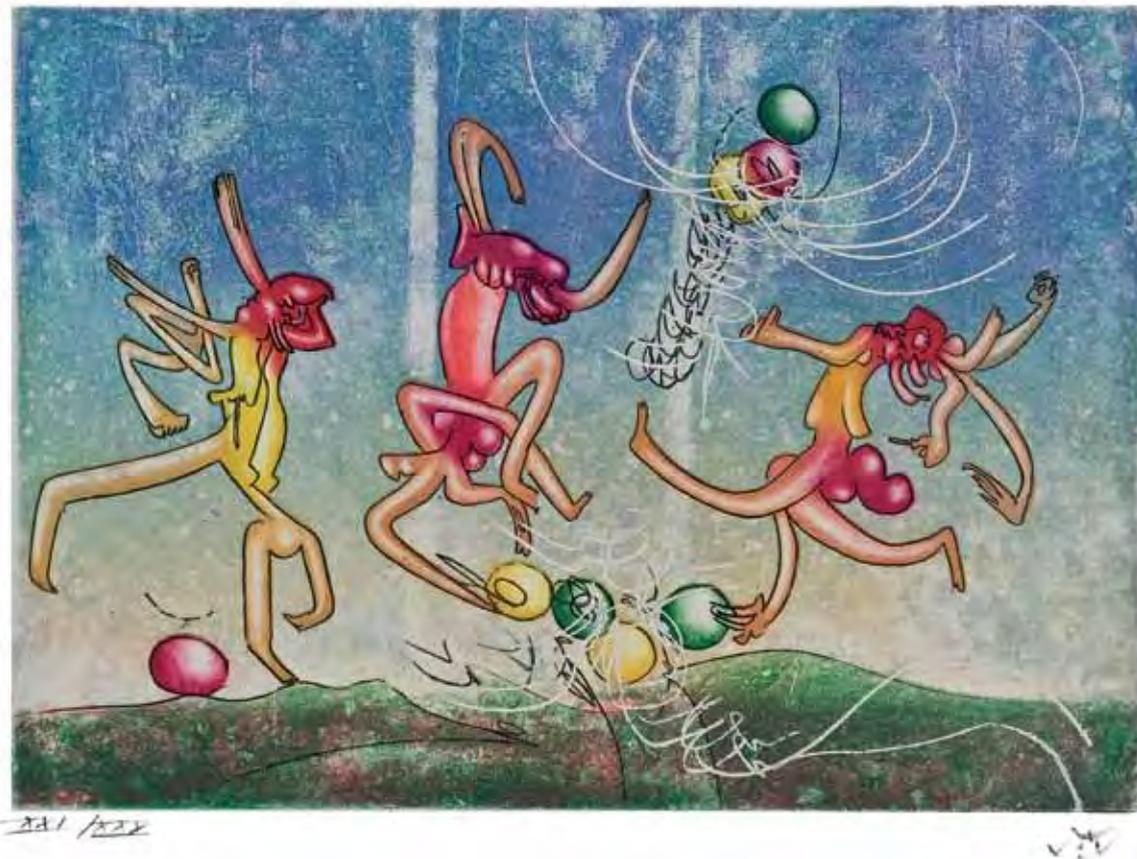
Les cétaamines et espermaphytes de l'anter continuent de s'allonger jusqu'à la région médiane aux quatre sacs pollénitiques, souvent par les fentes concentriques la cible et les chimifères des situs se greffent en couronnes.

Gaz général de l'oursin, plus petit, plus actif, fait l'objet de la partaastérienne vis à vis de chaque roue; dans le casque les liquides périgévitéliens s'accumulent, se soulèvent et s'ytoplanent à haute vitesse comme les lèvres touchent les lèvres.

MATTA



LES TRANSESPORTS
 Aguafuerte - aguafuente sobre papel japonés - 1977
 Plancha nº3 edición XXI/XXX
 27 x 36,7 cms.
 Reg. Sur Nº 3081



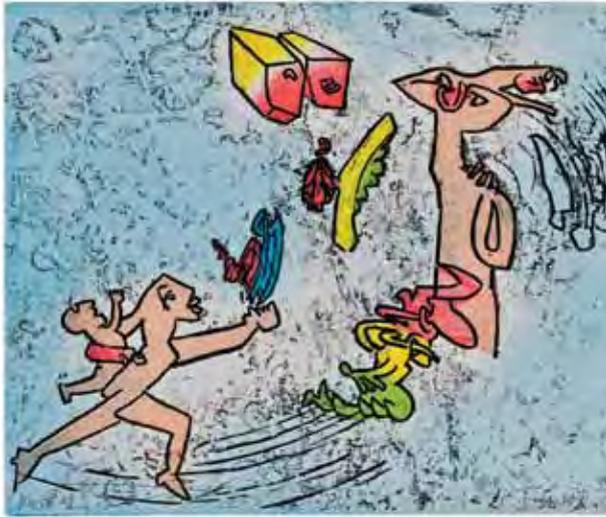
LES TRANSPORTS
 Aguafuerte - aguatinta sobre papel japonés - 1977
 Plancha nº4 edición XXI/XXX
 26,5 x 36,5 cms.
 Reg. Sur Nº 3084



LES TRANSPORTS
 Aguafuerte - aguatinta sobre papel japonés - 1977
 Plancha nº5 edición XXI/XXX
 26,5 x 36,5 cms.
 Reg. Sur Nº 3085



LES TRANSPORTS
 Aguafuerte - aguatinta sobre papel japonés - 1977
 Plancha nº6 edición XXI/XXX
 26,5 x 36,8 cms.
 Reg. Sur Nº 3087



SIN TÍTULO - ART. 3
 ÁLBUM DECLARACIÓN UNIVERSAL DERECHOS HUMANOS
 Aguafuerte sobre papel - 1984
 Edición 62/100
 50 x 35 cms.
 Reg. Sur N° 1262

Artículo 3 Todo individuo tiene derecho a la vida, a la libertad y a la seguridad de su persona.



SIN TÍTULO ART. 21 ÁLBUM DECLARACIÓN UNIVERSAL DERECHOS HUMANOS
 Aguafuerte sobre papel - 1984
 Edición 62/100
 50 x 35 cms.
 Reg. Sur N° 1264

Artículo 21 1. Toda persona tiene derecho a participar en el gobierno de su país, directamente o por medio de representantes libremente escogidos. 2. Toda persona tiene el derecho de acceso, en condiciones de igualdad, a las funciones públicas de su país. 3. La voluntad del pueblo es la base de la autoridad del poder público; esta voluntad se expresará mediante elecciones auténticas que habrán de celebrarse periódicamente, por sufragio universal e igual y por voto secreto u otro procedimiento equivalente que garantice la libertad del voto.



SIN TÍTULO - ART. 12
 ÁLBUM DECLARACIÓN UNIVERSAL DERECHOS HUMANOS
 Aguafuerte sobre papel - 1984
 Edición 62/100
 50 x 35 cms.
 Reg. Sur N° 1263

Artículo 12 Nadie será objeto de injerencias arbitrarias en su vida privada, su familia, su domicilio o su correspondencia, ni de ataques a su honra o a su reputación. Toda persona tiene derecho a la protección de la ley contra tales injerencias o ataques.

- Allí puesto Sancho en mitad de al manta. Matta.
- Encantamientos, sucesos, desatinos, amores, desafíos. Matta.



SERIE DON QUI V
Litografía sobre papel - 1985
Edición 35/100
58 x 86 cms.
Reg. Sur N° 1260

Dicen las letras que sin ellas no se podría sustentar las armas. Matta.



SERIE DON QUI X
Litografía sobre papel - 1985
Edición 35/100
58 x 86 cms.
Reg. Sur N° 1261



CALCIO
 8 Litografías, encuadernación en abanico - 1990
 55,5 x 345 cms. c/u
 Reg. Sur Nº 3071



700 Mapa de Soluciones Económicas. Matta-Parra

VERBO AMÉRICA (MATTÁ-PARRA), 1997
Aguafuerte sobre papel - 1997
Edición 11/75
76 x 111 cms.
Reg. Sur N° 1258



Otras
Colecciones

Obras provenientes de otras colecciones

En esta ocasión, se ha incorporado un número acotado de obras provenientes de otras colecciones, tanto institucionales como privadas, que permiten complementar algunos aspectos trabajados por la curatoría respecto a las que son propiedad del MNBA.

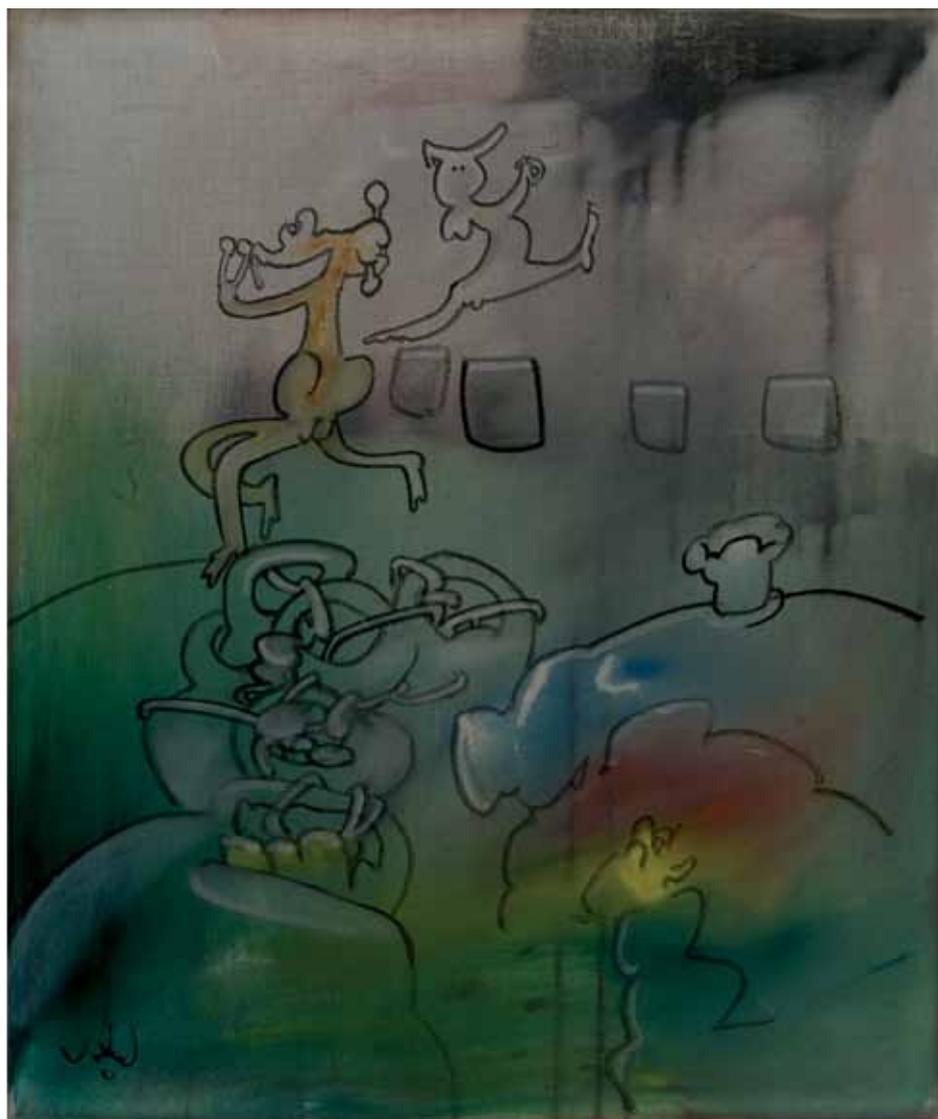
Se trata de pinturas realizadas en el Museo en 1970-71, sobre arpillera y sobre trozos de terciopelo rojo de las antiguas cortinas del Museo; una serigrafía realizada en 1972 y dos dibujos enviados por Matta a jóvenes integrantes de la Brigada Ramona Parra.

Junto a ello, tres pinturas pertenecientes a la colección del Banco Santander que, por su datación, complementan la lectura cronológica de nuestras obras (*The And of Think*, 1957), o que permiten visualizar distintas temáticas y variaciones en la morfología desplegada por Matta en sus trabajos de principios de los años 70 (*Veamant cuandografo* y *Sexuberer*).

Finalmente, dos esculturas de los años 90 nos ayudan a visualizar la materialización tridimensional de la imaginaria mattiana.



THE AND OF THINK
Óleo sobre tela - 1957
115 x 148 cms.
Colección Banco Santander



VEAMANT CUANDOGRAFO
Óleo sobre tela - ca. 1990
55 x 46 cms.
Colección Banco Santander



SEXUBERER
Óleo sobre tela - 1970
72 x 60 cms.
Colección Banco Santander



SIN TÍTULO
Látex, cal y yeso sobre terciopelo - 1970
127,5 x 128 cms.
Colección Particular



BOLAS DE NIEVE
Látex, cal y yeso sobre terciopelo - 1970
127,5 x 128 cms.
Colección Particular



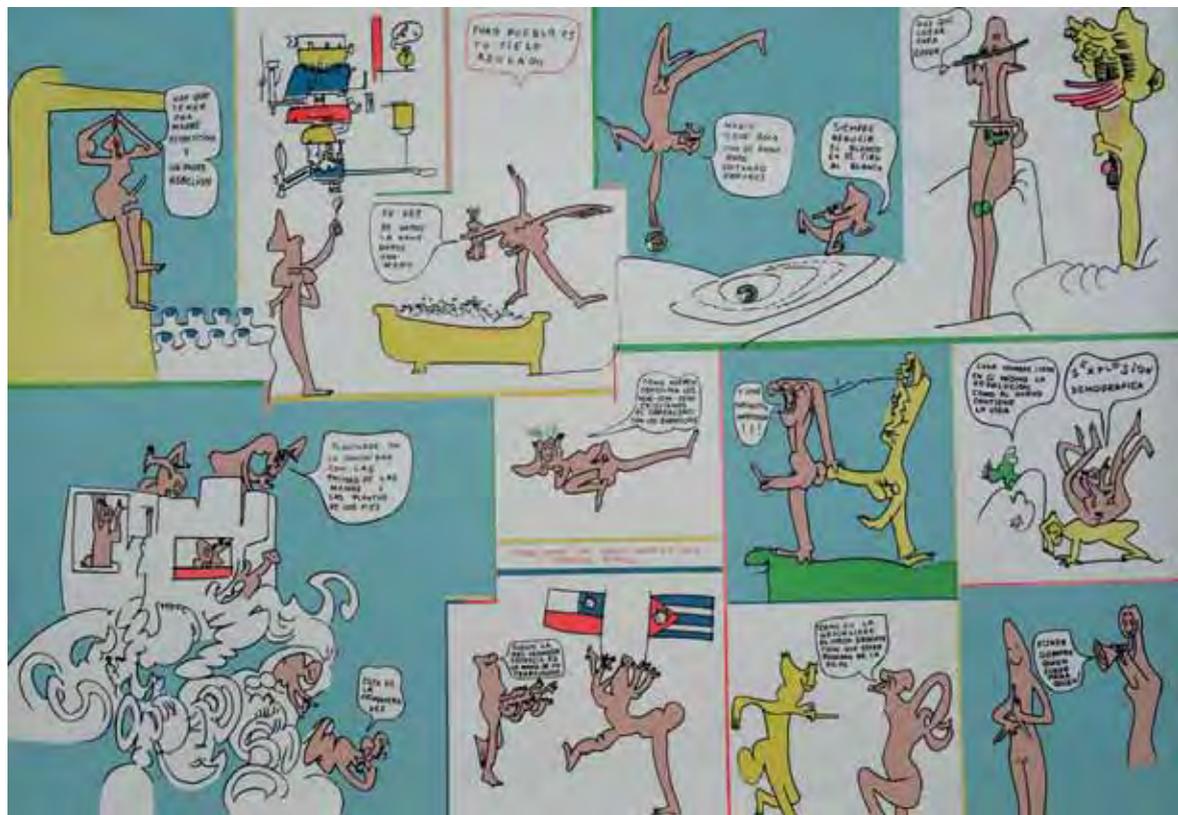
SIN TÍTULO
Tierra, paja, cal, yeso y látex sobre arpillera - ca.1970
114x114 cms.
Colección Manuel Santa Cruz



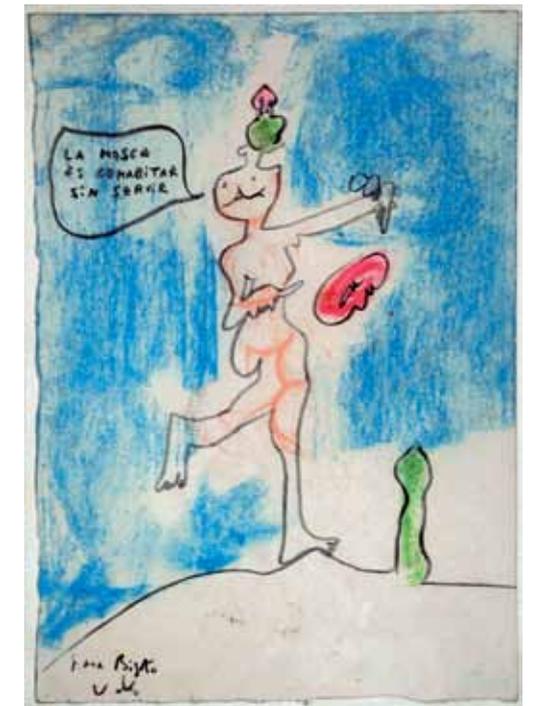
LA FORÊT
Bronce - 1993
157 x 50 x 30 cms.
Colección Tomás Andreu



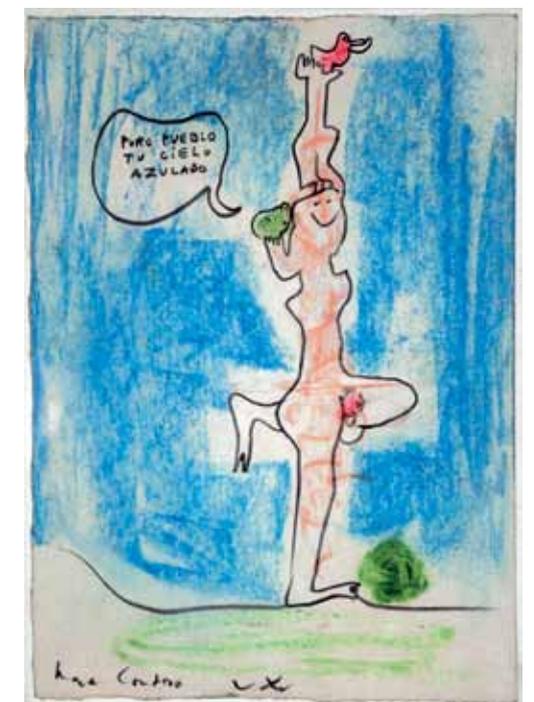
INCESTRE
Bronce - 1993
55 x 23 cms.
Colección Tomás Andreu



SIN TÍTULO
 Serigrafía sobre papel - 1972
 74,5 x 108 cms.
 Colección Carmen Waugh



SIN TÍTULO
 Dibujo a lápiz sobre papel - ca. 1973
 xx x xx cms.
 Colección Carmen Waugh



SIN TÍTULO
 Dibujo a lápiz sobre papel - ca. 1973
 xx x xx cms.
 Colección Carmen Waugh



1943. Matta en nueva York, estudio con hayter.

Notas

CONMEMORACIÓN - MATTA100

1 Catálogo Matta. L'année des trois ooo Exposition Hôtel de Ville de Bruxelles, 25/11/2000 – 18/02/2001, pág. 23.

2 Ibid

3 Catálogo Matta. Tras las huellas de un gigante. Centro Cultural Borges. Buenos Aires, 1998, pág. 12.

4 Op.cit. pág.23

5 Ramuntcho Matta – Marilú Ortiz de Rozas. Matta, cartas a Ramuntcho. Aguilar chilena de ediciones. Santiago 2011, pág. 99.

MATTA Y SUS VIAJES A CHILE

1. Lisandro Otero, Clave para Matta, La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1984, p.49.

2. María Lluïsa Borràs. Conversación con Matta en abril de 1983, en MATA, Madrid: Ministerio de la Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Palacio de Cristal, 1983, p. 9.

3. Federico García Lorca, Romancero Gitano / Poema del Cante Jondo / Llanto por Ignacio Sánchez Mejías, Buenos Aires, Editorial Losada, S.A., 1940, pp. 153-164.

4. María Luisa Borràs. Conversación con Matta en abril de 1983, en MATA, Ministerio de la Cultura Dirección General de Bellas Artes y Archivos Palacio de Cristal, p. 9.

5. Dore Ashton, La Escuela de Nueva York, Madrid: Ediciones Cátedra, Cuadernos de Arte, 1988, p. 157.

6. Romy Golan. "Matta, Duchamp et le mythe: Un nouveau paradigme pour la dernière phase du surréalisme", en Matta, París: Centre Georges Pompidou. Musée National D'Art Moderne, 1985., p. 45.

7. "Fue precisamente Matta quien más influyó a la hora de promover el automatismo, y quien, en mayor grado que cualquier otro surrealista se puso a disposición de los jóvenes artistas neoyorkinos. Intelectual sagaz y animado conversador, sabía centrar la atención en un tema, darle una forma definida y presentarlo verbalmente". Irving Sandler, El triunfo de la pintura norteamericana. Historia del expresionismo abstracto, Madrid: Alianza editorial, S.A., 1966., p. 68.

8. Irving Sandler, ob.cit, p.68

9. Ibid., p.71.

10. "Matta encarnó en el acto a mis ojos y mis oídos una libertad superior a la de los mismos surrealistas. De hecho, lo había probado ya cuando, en 1938, aplicando en sus Morfologías psicológicas el invento técnico de la pintura automática, lanzaba sus colores sobre telas tendidas en el suelo, mucho antes que Jackson Pollock, a quien aconsejó más tarde en Nueva York esa técnica innovadora, con la que, por otra parte, no se contentó puesto que siempre trataba de encontrar, al tirar los colores, formas nuevas dentro de lo informe". Alain Jouffroy. Matta, joker del arte mundial. La Habana: Revista Casa, N°230, enero- marzo, 2003., p.29.

11. Ibid., p.30.

12. Según Eduardo Carrasco, las acusaciones de adulterio por algunos integrantes del movimiento surrealista en el exilio vinculan una relación sentimental de Matta con la esposa de

Arshile Gorki y como consecuencia su posterior suicidio, situación que el artista no desmiente pero al mismo tiempo aclara, al parecer la relación existió pero cuando la pareja estaba separada de hecho. Ver, Eduardo Carrasco. Matta. Conversaciones., p.p. 109-112. / Eduardo Carrasco, "La obra de Matta", Exposición Matta Uni-Verso 11.11.11. Santiago-Chile, Museo Nacional de Bellas Artes, 1991. p.

13. Crítica Salones, Santiago- Chile: Revista Pro Arte, 16 de diciembre, 1948., p.2.

14. Enrique Bello, "Surrealismo y libertad individual. Entrevista al pintor Roberto Matta Echaurren", Santiago: Revista Pro Arte. Año I N° 19, 18 de noviembre, 1948., p.9.

15. "Matta: dar un cuadro de la realidad, sin mentir", Santiago-Chile: Revista Pro Arte. Edición N° 171, 3-21 de junio, 1954. p.1.

16. Víctor Carvacho, "Matta está aquí", Santiago-Chile, Diario El Debate 27 de abril, 1954. p. 11.

17. "Roberto Matta cambió de nombre ayer: ahora es "Inca Matta"", Santiago-Chile: Diario La Nación 12 de enero, 1961. p. 1.

18. Lisandro Otero, Clave para Matta, La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1984., p.49.

19. Ibid., Lisandro Otero. p. 50.

20. Edmundo Desnoes, "El viaje de Matta", La Habana: Revista Casa. De las Américas, Año III, Nos. 20-21, septiembre-diciembre, 1963., p.32.

21. Adelaida de Juan, "Matta en su mundo y en su Casa", La Habana: Revista Casa. De las Américas, Año XLIII, enero-marzo, 2003. p. 43.

22. 27 de julio, 1967. p.5.

23. “Una es en homenaje a Julián Grimau. Pinté ese cuadro bajo los sentimientos, bajo la impresión de ese hombre al que mataron como a un perro. La idea es...bueno, creo que el nombre de ese cuadro debe ser “Vivir enfrentando las flechas”..... Y el otro se llama... “Los Malditos Encandiladores”. Esos hombres de los que no se habla...como Marat. No hay una calle que en Francia se llame Marat”. Diario El siglo, Santiago-Chile, 27 de julio, 1967, p.7.

24. Diario El siglo, Santiago-Chile, 27 de julio, 1967, p. 2.

25. “Roberto Matta. Para que la libertad no se convierta en estatua”, MATA, Madrid: Ministerio de la Cultura Dirección General de Bellas Artes y Archivos, septiembre-octubre, 1983, p. 42

26. Entrevista con Alain Jouffroy en 1953, MATA, Madrid: Ministerio de la Cultura Dirección General de Bellas Artes y Archivos, septiembre-octubre, 1983, p.38.

27. Adelaida de Juan. “El sol para quien sabe reunir”. La Habana: Revista Casa de las Américas, año VII, N°42, mayo-junio, 1967, p.142.

28. *Ibíd.*, p.142.

29. Adelaida de Juan, “Matta en su mundo y en su Casa”. *Ob.cit.*, p.43.

30. <http://www.lajiribilla.cu/noticias/n0015.html>

31. Roberto Matta, “La guerrilla interior”. MATA, Madrid: Ministerio de la Cultura Dirección General de Bellas Artes y Archivos, septiembre-octubre, 1983, p.43.

32. *Ibíd.*, p.43.

33. El surrealismo y la pintura. Entrevista de F.C. Toussaint, publicada en “Les Lettres Françaises”, junio, 1966, en MATA, Madrid: Ministerio de la Cultura Dirección General de Bellas Artes y Archivos, septiembre-octubre, 1983, p.41

34. *Ibíd.*, p.41.

35. *Ibíd.*, p.42.

36. Diario La prensa. Santiago-Chile, 8 de noviembre, 1970, p.9.

37. “El pintor chileno Roberto Matta afirma: “No hay descanso en la Revolución””, Diario La Nación, Santiago-Chile, 6 de noviembre, 1970, p.3.

38. “Virginia Vidal, Dice R. Sebastián Matta “Por primera vez el pueblo chileno tiene una oportunidad””, Diario El siglo, Santiago-Chile, 8 de noviembre, 1970, p.9.

39. *Ibíd.*, p.9.

40. *Ibíd.*, p.9.

41. *Ibíd.*, p.9.

42. Diario la Tercera de la Hora, Santiago-Chile, sábado 7 de noviembre, 1970, p.8.

43. Ernesto Saúl, “Matta, el afuerino”. Revista Ahora, Santiago-Chile, Año 1, N°35, martes 14 de diciembre, 1971, p.42.

44. La datación así como los nombres no tienen correspondencia con la información actual, es posible que estén basados en la fecha de adquisición o donación de las obras. Ver Centenario. Colección Museo Nacional de Bellas Artes 1910-2010, Santiago-Chile: Museo Nacional de Bellas Artes, año 2009, pp. 276-277.

45. Virginia Vidal, “No sólo de pan. Ultima obra de Matta”, Diario el Siglo, Santiago-Chile, jueves 19 de noviembre, 1970, p. 2.

46. Homenaje al triunfo del Pueblo. Santiago 4 de noviembre, 1970. Ver., Patricio M. Zárate, “El comportamiento de la crítica”, Chile 100 Años. Artes Visuales. 1950-1973: Entre Modernidad y Utopía. Santiago-Chile, Museo Nacional de Bellas Artes, año 2000, p.89.

47. Diario El Sur. Concepción: 13 de noviembre, 1970, p.6.

48. Ernesto Saul, “Matta, el afuerino...”, *ob.cit.*, p. 41.

49. *Ibíd.*, p.41.

50. Diario última Hora, Santiago-Chile: 21 de noviembre, 1971.

51. Diario el Siglo, Santiago-Chile: 23 de noviembre, 1971, p.4.

52. Virginia Vidal. “No solo de pan...Roberto Matta Saluda a María Maluenda”. Diario el Siglo, Santiago-Chile: 19 de noviembre, 1972., p. 13.

53. *Ibíd.*, p.13

54. Eduardo Carrasco, Matta Conversaciones, Santiago-Chile: Ediciones Céneca / Cesoc, 1987, p.77.

55. Adelaida de Juan, *ob.cit.*, p. 43.

56. Chile Vive. Madrid: Círculo de Bellas, 1987, p. 292.

MATTA QUI? / MATTA ÓU?

2. Eduardo Carrasco, Matta conversaciones. Santiago, CESOC 1987.

3. Es interesante notar que, antes de su salida de Chile, Matta envía un dibujo al Salón Oficial del año 1933 realizado en el Museo Nacional de Bellas Artes entre el 2 y 31 de diciembre, el que aparece en el catálogo con el n° 307, bajo el título de *Dibujo*, sin indicaciones de técnica ni dimensiones.

4. Con un título casi especular, Matta presentará el texto “Reorganización de la razón, porque la historia es redonda como la tierra” en el Congreso Interamericano acerca de la Autonomía Cultural de Nuestra América realizado en Nicaragua en 1982.

5. Duchamp, el amor y la muerte, incluso. Madrid, Ediciones Siruela 1993.

6. En conversación con el filósofo Félix Guattari Matta señala que una de sus dificultades con el surrealismo era que su manera de ver está marcada por las ciencias, mientras que los surrealistas están marcados por una falta de rigor manifestada en su preocupación literal por la magia y la adivinaciones. Esto lo lleva a plantear su salida del surrealismo como una oportunidad más que como una dificultad, pintando *La entrada está en la salida* para explicitar esta situación. Matta y Guattari, “El oestrus”, Revista de Estudios Públicos n° 44 y 45, Santiago 1991 y 1992.

7. En 1937, Matta en París conoce a Picasso y se encuentra con el Guernica en el pabellón español para la Exposición Universal, en pleno desarrollo de la Guerra Civil.

8. Octavio Paz, *Vestíbulo*, México 1985, publicado en el catálogo *Matta* Centre Georges Pompidou, octubre-diciembre 1985.

9. Matta y Guattari, *El oestrus*, Revista de Estudios Públicos n° 44 y 45, Santiago 1991 y 1992

10. Desde fines de los años 50 e inicios de los años 60 algunos artistas en Chile van a abordar directamente en sus trabajos la contingencia social y política del momento, lo que se verá reflejado principalmente en los títulos de sus obras: *Las lágrimas de Bizerta* de Guillermo Núñez (1962), *la Serie de Santo Domingo* de José Balmes (1965), *A Grimau* de Gracia Barrios (ca. 1962), *Barricadas* de Alberto Pérez (1965)), por mencionar algunos.

11. Una obra clave de ese período es *La question Djamil* de 1958 pintada a partir de la lectura del informe de Henri Alleg sobre la tortura eléctrica en Argelia, que es comentada en la prensa sueca a propósito de su exposición en el Moderna Museet de Estocolmo (1959) señalando que Matta quiere proyectar en su pintura cómo se siente la propia tortura.

12. 3 al 21 de junio de 1954

13. El envío chileno a la Bienal de Sao Paulo se vió frustrado por motivos administrativos y las obras quedaron almacenadas en la aduana de Valparaíso.

14. Revista de arte n° 15, Santiago octubre de 1961.

15. Poeta que, junto a Braulio Arená, Enrique Gómez Correa y Jorge Cáceres, había dado nacimiento al grupo surrealista Mandrágora en 1938.

16. Diario El siglo, 11 abril 1966..

17. Matta participa en la Comisión n° 2, sobre “desarrollo del hombre integral”.

18. Diario El siglo 27 julio 1967.

19. También en 1963 el Museo Cívico de Bolonia organiza una gran exposición retrospectiva de la obra de Matta en el marco de la cual se desarrolla la conferencia *Arte y revolución* con participación de Renato Guttuso, Giulio Carlo Argan y Mario de Micheli.

20. Entrevista en revista *Hombre* n° 7, Santiago, diciembre 1977.

21. Carrasco, *op.cit.*

22. Diario El Sur, Concepción 13 de noviembre 1970

23. *Id.*

24. *Conversación con Matta*, Revista Araucaria de Chile n° 1, Madrid 1978 (pág, 79 – 103)

25. *Matta, el afuerino*, entrevista realizada por Ernesto Saúl en la revista Ahora del 14 de diciembre de 1971

26. *Id.*

27. Revista *El musiquero*, Santiago 3 de diciembre de 1971

28. Bolonia, octubre 1973 y Ravena, octubre - noviembre 1973.

29. Roberto Matta, pintura con manifiesto, revista Hoy 9 septiembre 1980.

Créditos

BANCO SANTANDER

Presidente

Mauricio Larraín Garcés

Gerente División de Comunicaciones Corporativas y RSE

Elke Schwarz Kusch

Gerente de Relaciones Institucionales

Gema Swinburn Puelma

Relaciones Públicas

Francisca Miranda Trepiana

Supervisor Departamento de Mantenimiento y Bienes Muebles

José Miguel Loyola Payacán.

Difusión y Prensa

Constanza Téllez R

Francisco Opazo M

EXPOSICIÓN

Museo Nacional de Bellas Artes

9 de noviembre 2011 – 4 de marzo 2012

Organización y Producción

Museo Nacional de Bellas Artes

Curatoría e Investigación

Soledad Novoa Donoso

Asistente de Investigación

Cecilia Polo Mera

Registro y Conservación

Marianne Wacquez Wacquez

María de los Angeles Marchant Lannefranque

Diseño de Montaje

Luis Sebastián Moro

Difusión y Prensa

Paula Fiamma Terrazas

CATÁLOGO

Edición y Producción

Soledad Novoa Donoso

Traducciones

Cecilia Polo Mera

Teresita Raffray Labbé

Fotografía

Patricia Novoa C.

© Textos del Catálogo

Patricio Muñoz Zárata

Soledad Novoa Donoso

© Ilustraciones

ADAGAP

Ernesto Gallardo

Carmen Waugh

Todas las imágenes tomadas de periódicos

han sido liberadas de derechos por sus editores.

Diseño y Producción

Virtual Publicidad

Impresión y Encuadernación

Ograma Impresores

ISBN

Depósito Legal

Agradecimientos

El Museo Nacional de Bellas Artes desea agradecer especialmente a todas aquellas personas e instituciones que colaboraron e hicieron posible esta exposición:

Ana María Yaconi

Ángela Hernández

Carmen Waugh

Constanza Child

Daniela Schütte

Elizabeth Morales

María Paz Zegers

Ernesto Gallardo

Ernesto Ottone

Manuela Antúnez

María Irene Alcalde

Memoriachilena.cl

Museo de Artes Visuales

Museo de la Solidaridad Salvador Allende

Patricia Velasco

Tomás Andreu

Paola Riquelme

Auspicia



Organiza



Patrocinan



Colaboran



Este catálogo se imprimió con motivo de la Exposición Matta100, realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes, entre el 9 de noviembre de 2011 y el 4 de marzo de 2012, en conmemoración del centenario del nacimiento del artista, con un tiraje de 1000 ejemplares, en papel couche Novatech de 170 grs. e impreso por Ograma Impresores.

Reservados todos los derechos de esta edición © Museo Nacional de Bellas Artes
©Matta, 2011, ADAGP, Paris / CREAMAGEN, Santiago de Chile



ACOGIDO A LA LEY DE DONACIONES CULTURALES

Museo Nacional de Bellas Artes - Santiago de Chile - 2011

MATA

0000

0000