

Roberto Marín
realista del siglo

ARTE

Roberto Matta, realista del sur

EDUARDO MEISSNER GREBE*

Matta dice:

“Crear una pintura es una experiencia fenomenal, colosal, en el sentido que es el hombre que inventa, como inventa la naturaleza. Esto es igual a participar en un anticipo de tiempo futuro. Esta experiencia viene a nuestros sentidos por una percepción directa, la percepción insistente de lo fenomenal, que nos utiliza como la ley de referencia... Hay que tener un sentido estructural de la vida, así como tenemos una concepción esférica de la tierra..., pintar la estructura colosal de la vida, como la ciencia pone en órdenes geométricos una ciudad entera” (Fundación Maeght. 1985: 100).

Desglosemos: La pintura como experiencia fenomenal (colosal) apunta a la exaltada percepción del mundo, en la que al hombre se le otorgan poderes paralelos, similares a la naturaleza, que inventa. El hombre creador se proyecta al futuro, al participar en una proyección de él. El hombre es un vehículo a esta experiencia trascendente, es la ley de referencia, el lugar de concreciones, de encarnaciones necesarias para aquella percepción insistente de lo fenomenal. Matta plantea la certidumbre de un juego de relaciones no comprendido del todo, quizás sólo atisbado, intuido, presentido de aquel sentido estructurante de la vida, necesario para comprenderla. El pintor se

* EDUARDO MEISSNER GREBE: Pintor, profesor de Estética en el Departamento de Arte de la Universidad de Concepción.

abocará a la tarea, justamente, de pintar esa estructura colosal de la vida, tal como la ciencia establece un orden geométrico en las ciudades.

De estas palabras de introducción podemos deducir su posición de artista en el ámbito de la creación, una posición que no se reduce a una mera reproducción de lo visible, una transposición de una experiencia visual a la tela, sino apunta más allá, a develar, justamente, aquella estructura oculta de la vida, en su función de captar el mundo y vivirlo.

Exige esta posición una apertura a una concepción estética que trasciende lo descriptivo, lo anecdótico y también lo pictórico, dando origen a la evocación y plasmación, en la tela, de una “realidad” diferente.

“Soy un pintor realista del sur”, dice Matta en un juego lingüístico al invertir el concepto de “pintor surrealista” con el que usualmente se le identifica. ¿A qué tipo de realismo apunta la obra de Matta? ¿A qué espacio nuevo se adscribe?

La palabra realismo ha estado “confiscada por los sedentarios”, diría Alain Jouffroy (1985: 53), aquellos que creen que “nace en su ventana, o en su pantalla de televisión”. Matta sabe de una realidad cambiante, dinámica, veloz, metamórfica, que altera su presencia con cada cambio de posición, de movimiento, de cercanía o lejanía al objeto, la circunstancia que lo define, el lugar. Matta da cuenta de un nuevo realismo en vías de, una realidad, por tanto, de realidades cambiantes, mutantes, en vías de. Y luego Jouffroy anota: “La pintura de Matta tiene por meta captar el devenir del tiempo que pasa, más durablemente que ningún otro después de los años cuarenta” (Jouffroy. 1985: 53). Realista del sur además, de aquel hemisferio del sur, de aquellas tierras del sur tan plenas de misterio y esperanza para los habitantes del norte.

Presentemos los hitos de una muy breve y fugaz cronología:

Nace un 11 de noviembre de 1911, con seguridad a las once de la mañana o a las once de la noche. ¿Artista del día, o de la noche? Según Leopoldo Castedo (1970), es artista diurno; según Breton, con seguridad, Matta es nocturno y onírico.

Estudia Arquitectura en la Universidad de Chile. El año 1932 viaja a Europa e ingresa al taller de Le Corbusier. Vive en París. Comienza a dibujar en 1936 y a pintar en 1938. Es acogido ese mismo año por el grupo de surrealistas de André Breton (Crispolti. 1979). Al año siguiente se radica en Nueva York. Expone individualmente en la galería Pierre Matisse, en 1942. Abandona Nueva York en 1948 y se radica en Roma. Vuelve a París en 1956.

Comienza su proyección internacional a través de exposiciones individuales retrospectivas y muestras colectivas. Alterna su radicación en París con Tarquinia, Italia, donde finalmente se establece. Artista vagabundo, realiza viajes numerosos: México, Chile, Cuba, La Habana. Es éste un escueto itinerario a través del tiempo y la geografía. Más aventurera y vagabunda, más compleja será su odisea a través de sus extensos espacios interiores que trata de aprehender y realizar en su pintura. Integremos la imagen de su propia pintura al texto y proyectemos, de esta manera, alguna luz en los motivos, las constantes, las cualidades rectoras de su devenir como artista.

MATTA EN PARIS, 1936-1939, Y LA PRESENCIA DE ANDRE BRETON

“No sabía que era surrealista”, le cuenta Matta a Eduardo Carrasco, Quilapayún, en unas *Conversaciones con Matta* que este último publicara, “hasta que Breton me descubriría al ver mis dibujos, incorporándome al grupo”. (Bozo. 1985: 3)

El “Retrato de un poeta” lo realiza en 1944, algunos años después, y presenta al hombre convertido en animal mítico, en león con cuernos, portando en la mano un extraño signo, mezcla de candado-cerrojo-arma “parabellum”, apuntando a la multitud (de observadores), en franca alusión a uno de los postulados de Breton, “disparar sobre la multitud” como acto surrealista por excelencia.

Estamos frente al hombre mitológico, hombre minotauro, adivino que plantea un signo equívoco, plural, polisémico, apelando, como dice Jouffroy, “a hacerse cómplice-mirón de ese hoyo de cerradura, secreta fuente iniciática de toda sociedad por devenir, ombligo del mundo”(Jouffroy. 1985: 53).

No será sólo Breton el Poeta, también lo será Matta el Pintor, el artista y el retratado, identificados en un solo afán, depositario de los misterios por resolver. Introduzcámonos por el ojo de la llave-ombligo-parabellum y asomémonos a aquellos paisajes interiores.

Matta, a través de García Lorca vía Salvador Dalí, había sido presentado a Breton en aquella época en la que integrara el equipo de Le Corbusier. Era el tiempo de las formulaciones teóricas de una nueva arquitectura, de la “Ville radieuse” y los diseños de la Villa Saboya, los estudios de urbanización de Buenos Aires, nunca realizada.

En viaje a Londres conocería a Marcel Duchamp, cuyas proposiciones post-Dadá le llenarían de fascinación.

Le Corbusier, Federico García Lorca, muy poco tiempo antes de su muerte, Salvador Dalí, surrealista consagrado de la primera generación, Marcel Duchamp, demiurgo de una nueva espacialidad, un nuevo juego de significados, constituyen el círculo de iniciados que crearían para Matta el más certero campo de fuerzas y de aperturas, al que se sumaría ansioso. ¡Pequeñas comunidades, grandes consecuencias!

Y estaban ahí los surrealistas ya consagrados desde los inicios de los años veinte: Max Ernst, Joan Miró, André Masson, René Magritte, Paul Delvaux, Yves Tanguy. Y por supuesto que estaba Picasso, que Matta conocería en el Pabellón Español de la Exposición del 37, pabellón que Matta ayudaría a instalar. Por su fuerza y su formato mayor, Guernica será determinante para sus telas posteriores.

Era el tiempo en que Matta dibujaba dando curso a impulsos de liberación interior, de visualización orgánico-abstracta de tensiones y concreciones al grafito, que luego enriquecía con crayones de cera, técnica que seguirá cultivando hasta hoy.

Los dibujos a color titulados "Space Travel" pertenecen a la colección Gordon Onslow-Ford, fiel amigo y pintor que instaría a Matta a pintar, proveyéndolo de telas, cromos y pinceles, y de la confianza necesaria para largarse definitivamente a la pintura de caballete.

Matta experimenta con abstracciones en las que prueba inflexiones de línea, mancha, claroscuro y color, y por sobre todo estudia las potencialidades de una dinámica envolvente generadora de un campo de fuerzas, emparentadas, quizás, con la iconografía de André Masson.

Una tela, "Sin Título", de 1938, anunciadora de su mundo expresivo futuro, nos enfrenta, a la manera de una premonición, con algunos vocablos determinantes de su vocabulario. Las formas se desarrollan en un espacio cósmico surcado de planetas; aparecen constelaciones que recuerdan un mundo de germinaciones inminentes, que anuncian una flora erótica muy particular. La línea manifiesta una fuerza plena de energía y se anuncia una morfología entre mecánica y orgánica que será propia de sus significaciones posteriores.

Pronto, en esta figura, mitad barca apocalíptica, mitad constelación estelar, la materia del crayón ya toma cualidades pictóricas y densidades mayores.

Su "Morfología del deseo" plantea la actitud asumida tempranamente de

nombrar lo innombrable de hacer visible lo no visible, como diría Paul Klee, de verter su atención al campo de lo tensional, dinámico, fugaz, desarrollo de situaciones en el flujo mismo del devenir. Serán los tropismos, las fuerzas de atracción y gravitación, los impulsos que lo atraerán, aventurándose por un mundo de estados intermedios que necesitan un espacio propio para manifestarse. Aparece insinuada su técnica del frotado que blandamente fija hitos en el espacio total.

“Las formas amorfas parecen estar sometidas a una constante metamorfosis y se continúan a través de situaciones agregadas de carácter gaseoso, cristalino o líquido”, define Rubin (1979: 172), y habla de metáforas creativas acondicionando sus *Paisajes Interiores* del año 1938. Matta hablaría de su *Morfología psicológica* lograda por un método que se inicia vertiendo pintura muy líquida sobre la tela, anticipando, quizás, la técnica del dripping de Jackson Pollock. Siguiendo los consejos de Leonardo, de algunos siglos atrás, reconoce en las manchas cualidades, situaciones, calidades de todo tipo: “una gran cantidad de cosas: inquietantes, cómicas, eróticas, políticas, filosóficas, religiosas, sociales, mitológicas, etc.” (Jouffroy. 1985: 53-56). Claro está que cada una de estas concreciones apunta en varias direcciones. De estas manchas Matta extrae situaciones, frota, modela, condensa, retira capas y lo hace con la técnica del trapo, y luego, sobre este espacio abierto irregularmente desplegado y anfractuoso, Matta inscribe líneas, toques de color, en ocasiones figuras, queriendo definir un espacio, circunscribir una forma, acentuar una tridimensión, colocar puntos y comas en su personalísima cartografía.

Está todavía en París, donde había participado en 1938 en la gran exposición de Pintura Surrealista, acogido y protegido por Breton, que diría de él que representa la línea más genuina del “automatismo psíquico” del programa surrealista, agregando que “en su persona el médium es al mismo tiempo el ser más despierto, más joven y más vivo que conozco, en él todo es espectáculo de primera vista”, diferente, muy diferente a la “paranoia crítica” de Dalí, meticulosamente lenta en la ejecución, al contrario del procedimiento rapsódicamente impetuoso y vertiginoso de Matta.

Estamos en la época de su inclusión reciente al grupo de surrealistas, de la que provienen una serie de dibujos eróticos, en los que se reconocen eminencias y depresiones femeninas en interrelación barroca y continua con un sistema celular de cavidades y arborescencias en un aparente y manifiesto cambio de óptica.

MATTA EN NUEVA YORK

El año 1939, los surrealistas, y también otros artistas que nunca fueron surrealistas, emigran a Nueva York buscando un clima más propicio para la creación y la indagación plástica.

¡Qué magnífica constelación de surrealistas en el exilio! En la fotografía se les ve pensativos, nadie sonríe, como si el arte fuera asunto de seria reconcentración, y no de risa. Matta a la izquierda, Ossip Zadkine, Ives Tanguy, Max Ernst, antes de casarse con Peggy Guggenheim o a punto de hacerlo, Marc Chagall, bien alimentado, Fernand Leger, acentuando su imagen de obrero del arte, y más arriba Breton con ojos semientornados, tratando de mantener con seguridad, y a pesar de todo, su liderazgo intelectual, Piet Mondrian, André Masson, Amedeo Ozenfant, Jaques Lipschitz, Tchelitchev y otros.

Pierre Matisse sabía rodearse de los mejores.

Matta, por juventud y ascendencia, se acomodaría con facilidad a los imperativos del Nuevo Mundo, produciéndose con él un extraño efecto de influencias y proyecciones. Su arte, específicamente, tendría una importancia decisiva en la joven generación de pintores americanos, núcleo central de la incipiente corriente del expresionismo abstracto, de la pintura de acción (action painting) y del gestualismo rabioso y desencadenado en Motherwell, Gorky, de Kooning.

En un viaje a México que realiza con Roberth Motherwell, Matta descubre los grandes motivos míticos y elementales de América.

Los *Paisajes Interiores* (Inscapes) se enriquecen con percepciones exteriores. Los nuevos paisajes acusan una línea de horizonte más o menos acentuada que se va perdiendo, se disipa y asciende entre las napas hasta desaparecer por completo y ofrecer la superficie de una proyección cósmica continua. Las formas densas se hacen transparentes, lo opaco, aéreo; lo pétreo e inmóvil, frágil y delicuescente. Son los motivos de las *Rocas*, de 1940, de la *Lluvia* de 1941 y de la *Invasión de la Noche* de 1941.

Es innegable la influencia que estas telas tendrán en la generación de jóvenes pintores americanos del norte y del sur. No podemos imaginarnos los eclipses, los volcanes en erupción, los paisajes andinos de Nemesio Antunes sin la presencia, con seguridad desencadenante, de estas telas de Matta.

Muy luego, sus telas se poblarán de extrañas dicotomías: constelaciones

abiertas y espacios cerrados, contornos difusos y contornos definidos, modelados y modulados; formas orgánicas alternadas con formas mecánicas. Hay una apertura a grandes espacios abiertos que anticipan un espacio sideral por explorar y dominar. Sus títulos: *Locus Solis* de 1941; *L'Année* de 1942; *Years of fear*, de 1942, y *Here Sir Fire, Eat*, también de 1942.

Matta comienza a aumentar sus formatos, y a clarificar sus medios de expresión. Sus grandes trípticos lo presentan como un pintor que maneja con maestría esos medios, sus vocablos plásticos autosuficientes, sus símbolos. En sabia distribución de los pasajes de color y de forma, logra una integración de las partes al todo, que se encuentra ejemplarizada paradigmáticamente en su *Príncipe de la Sangre* de 1942, y en *La Virtud Negra*, del año siguiente.

Detengámonos en un conjunto de grandes telas citadas una y mil veces en las antologías y en las reseñas biográficas.

En la pintura de gran formato *La Tierra es un Hombre* (*The Earth is a Man*) de 1942 y que formaría parte de la primera exposición individual de Matta en la galería Pierre Matisse de Nueva York, los paisajes exteriores definitivamente se han hecho interiores. “El sol, en parte oscurecido por un planeta rojo, parcialmente desarticulado, ilumina un paisaje elemental de grandeza apocalíptica, simultáneamente comienzo y fin del mundo” (Rubin. 1979: 174).

En *La Tierra es un Hombre*, Matta interioriza el macrocosmos. No lo opone, como los griegos, en dicotomía aparente, al microcosmos del hombre. La visión es conjurada por el pintor proyectando el externo e insondable territorio a la interioridad subjetiva del hombre.

Octavio Paz en *Vestíbulo*, dedicado a Matta, anuncia y enuncia en esta tela las “nupcias de la pasión y de la cosmogonía de la física moderna y del erotismo”, y cita a Breton una vez más, que diría estar frente a “uno de los momentos importantes de la visión surrealista del hombre y del mundo”. En relación a esa misma exposición, Octavio Paz tildaría a nuestro pintor de ser “un Giordano Bruno del siglo XX, con el conocimiento de Einstein y de Poincaré”. Para Matta, “la revolución y el amor, los cataclismos sociales y la explosión de las galaxias participan de la misma realidad...” (O. Paz: 1985a: 18, y 1985b: 17). Apuntan estos juicios a aquella nueva realidad propuesta por Matta, una realidad que en apariencia conjuga, orientalmente, contrarios e identifica dimensiones externas e internas, aun cuando estas dicotomías se enfrentan siempre en un juego de contrastes dinamizadores.

En *El Onix de Electra* (*The Onix of Electra*) la sujeción a un espacio imaginario y articulado se hace más aparente.

Estamos una vez más en el laberinto. De la técnica del trazo han surgido constelaciones, producto de una racionalización geométrica. La línea focaliza la atención en múltiples direcciones. Los filamentos concéntricos crean sensaciones de succión, vértigo anunciado, cristalizaciones en simetrías desdobladas, quizás repetidas. La razón parece triunfar sobre la intuición, o la emoción. Un definido, aun cuando inexcrutable, mundo cartesiano, parece conformarse en torno a un orden todavía inquietante.

Esta tela, según Rubin, “reflejaría menos las profundidades del subconsciente que las regiones más próximas del yo consciente, en el cual los impulsos son transformados en energía psíquica y nerviosa” (Rubin. 1979: 176).

Apelando a un espacio controvertido, de tendencias antagónicas e iconografía dispar, Matta escribe: “Es el espacio constituido por controversias aquel que despierta el mayor interés, pues representa mejor nuestra situación. Nos enfrentamos a la posibilidad de captar, a través de estas controversias, las direcciones en ocasiones antagónicas de nuestra experiencia, de nuestra frustración de realidad” (citado por Rubin).

En medio de estas tensiones antagónicas se hará presente la fuerza poderosa y vivificante de Eros. ¡Cuántas páginas se han escrito, cuántos ensayos se han propuesto para describir el erotismo de la pintura de Matta. Matta es un pintor radicalmente erótico en la medida que su aceptación gozosa de la vitalidad y proyección creadoras son contrarias a lo tanático, a lo decadente y detenido, a la muerte al fin. “Absolutamente eróticos” dice Jouffroy, “sus cuadros lo son en la medida que coinciden constantemente con una suerte de exaltación-alegría del tipo de la apoteosis provisoria” (Jouffroy. 1985: 53-58). Claro está que no pinta directamente el objeto del deseo, ni el fetiche, la figura, el cuerpo humano erotizado, sino pinta, trata de pintar el deseo mismo.

Y está aquí el juego de tensiones expuestas, de mensajes recibidos, de universos imaginarios del placer, de tensiones e intenciones interiores que tratan de configurar aquel espacio de enfrentamientos ineludibles. Será, por tanto, más el proceso de erotizar, de ser erotizado, que la forma misma en la que se encarna lo privilegiado, como lo haría, por ejemplo, Balthus o Leonor Fini. Estamos en presencia de *El Vértigo de Eros*, del año 1944.

La técnica leonardesca de la mancha y de la particular manera de manejar el trapo, se complica al recubrir la trama entera con una pintura negra delicuescente, sobre la cual se aplicará el susodicho trapo para revelar los colores subyacentes y proyectar, luego, impulsos concretados en forma, línea, color.

Aparecerán huevos en claroscuros renacentista, “huevos astral-genitales” dirá Rubin, “y otras formas definidas que parecen flotar en el espacio”, en ese espacio que es articulado en múltiples puntos de convergencia perspectivada. Y de nuevo las espirales concéntricas lineales nos llevan a las profundidades de un espacio micro-macrocósmico, pululante de micro-macroorganismos, de símbolos seminales, de explosiones, convergencias, enlazamientos, aperturas, proliferaciones. No es el mimetismo de la forma exterior que cristaliza, sino la “tensión erótica en vías de...” el estado mismo de la efervescencia, de la incandescencia existencial lo que trata de materializar a Eros sobre la tela.

En la pintura de Matta se anuncian los transparentes.

Los imperativos de un devenir de exigencias figurativas, de figuras más o menos descriptibles, harán luego su aparición en la obra de Matta, fijando los hitos de un nuevo ciclo.

Aparecen los Grandes Transparentes en su pintura, suscitando aplausos, controversias y también rechazos, en especial del mismo Breton. Los “Grandes Transparentes” tienen al parecer un origen mítico, o metafísico, quizás de trascendencias ni siquiera reconocidas del todo, acusando rasgos de una iconicidad al parecer recuperada. En esa época Matta no incorporaba en sus dibujos, ni siquiera incidentalmente, figuras antropomorfas, desarrollos narrativos, como tampoco niveles icónicos manifiestos.

Luego, en el *Retrato de un Poeta* se observa, en este sentido, un cambio de actitud.

La tela *Ciencia, Conciencia y Paciencia del Vidriero*, del año 1944, fue pintada después del *Vidriero*, pintura que Matta destruiría luego de una violenta disputa con Breton, que le enrostrara introducir la figura humana en la pintura. El *Vitreux* sería para Matta (según Jouffroy) “una respuesta al desafío lanzado por Breton en sus Prolegómenos de 1942 con su idea de los “Grandes Transparentes”. Posiblemente habrían inspirado las formas antropométricas de rasgos icónicos manifiestos de este nuevo ciclo anunciado. Breton había apelado en sus Prolegómenos a un principio de escala sub- y suprahumano, en la que seres invisibles se escaparían tal vez a nuestras

referencias sensoriales, proponiendo que el hombre no sería el centro o el punto de mira del universo.

Las constelaciones antropomórficas de esta gran tela han sido interpretadas como una respuesta de Matta a las ideas de Breton. Los mayores grados de iconicidad y figuratividad de estos “transparentes” serían, posiblemente, fuente de discordia, de desinformación o de animosidades.

La tela concreta con características paradigmáticas, el sucesivo segregado y lucidísimo uso que Matta otorga, por capas, a los diferentes medios de expresión: sustrato cromático (brocha fina y trapo), formas de contorno definido y áreas homogéneas, insinuaciones de claroscuro y modelado, grafismos y líneas blancas y negras, veladuras incidentales (auténticas o imitadas). Los mecanismos de significación oponen, superponen sus motivos. Los simbolismos polisémicos apuntan en muchas direcciones. Las dimensiones de la tela exigen un dominio muy cabal de la función, la construcción, la composición de estos medios en la totalidad. No hay duda que la aparición de figuras humanas y sus morfologías, aun cuando funcionalizadas, altamente metamorfoseadas y significadas, enriquecen el vocabulario plástico de Matta. Presencias, o fracciones de éstas, no abandonarán el abierto espacio de sus telas posteriores. Estos figurines, transparentes o no, se aglutinan y emparejan también en una danza erótica de alta significación. ¿Estamos frente a un proceso de humanización de sus figuras? ¿Es ésta una danza de hombres, de héroes o de dioses?

En *X Space and the Ego*, de 1945, no se trata de la magnificación de un fetichismo manifiesto de cuerpos estáticos. Se trata sí de fijar el momento de la fusión-explosión-implosión del Eros desembocado, un estar “en vías de florecimientos irrefrenables”. Se recurre a tensiones en arco, derramamientos súbitos, simbolismos de miembros paralelos, entrecruzados, interpenetrados, envueltos en la ingravidez de un ánimo más que festivo.

En *Etre avec* asistimos a una extraña constelación de acciones, aparentes embarcos, crucifixiones, también invertidas, ajusticiamientos rituales. A Eros parece sumarse un Tanatos de leyenda. En esta obra se abandona, por algún tiempo, la inflexión gestual de un automatismo psíquico espontáneo. La manifiesta espontaneidad se va atando a un juego configurador rotundo, mítico-erótico en cuya espacialidad multiplicada en sistemas celulares interrelacionados, se emplazan, al parecer efímeramente, estas escenas huidizas, mutantes, ni siquiera detenidas, pese a la densidad de

la materia pictórica, la transparencia se insinúa por el sutil pasaje de color. Siempre estará ahí el pasaje, el paso concretado en forma, la cámara detenida sólo un instante para fijar la imagen.

Matta se encuentra aquí muy cerca de la fauna mitológica de Wilfredo Lamb, de las figuras del mismísimo Duchamp, cuya obra *Passage de la Vierge a la Mariée* sería considerada “modelo gestor de una obra metafísica de pasajes, de todos los pasajes por los que pasan los hombres y las cosas” como expresa Jouffroy (1985: 53). Estos “pasajes” o “pasos” o estados intermedios de transformación, de mutación, serán los motivos centrales de la obra de Matta intentando aprehender el devenir de una situación, el cambio.

Matta debe ser un conocedor profundo del *I Ching*, aquel libro de los cambios de la sabiduría china ancestral. Este saber acerca de los cambios, el estar atento a los cambios lo llevaría a sentir, presentir, predecir y hasta profetizar los cambios necesarios, el estar “en los cambios”, o “con los cambios”, posición más de renovación que de reacción, de liberación y evolución más que de fidelidad a estructuras establecidas y cerradas.

Matta espera que la pintura se considere “una serie de documentos establecidos provisoriamente en vista de una puesta en obra de una indagación de la razón de ser”. Esta indagación la denomina creativamente “Etrenautique” (ser-o-náutica) la “náutica del ser, el llegar a ser”, con seguridad a través de un viaje o un periplo entero.

“Más que un cosmonauta, me considero un ‘ser-o-nauta’” (Etrenaute). Sus afanes lingüísticos, su inclinación manifiesta por neologismos, asociaciones verbales, derivaciones conceptuales, contracciones y otros cambios de función (adjetivaciones, verbalizaciones, sustantivaciones, etc.) lo emparentan, sin duda, con Joyce, un Joyce más del *Finnegans Wake* que del *Ulysses*, en el intento de aprehender la realidad con la pluralidad de los sentidos, y no sólo, en este caso, por la imagen retiniana, un afán, por tanto, de establecer contacto con aquella situación cambiante y escurridiza en la que (se) trata de reconocer un aspecto de la realidad, y de la verdad.

La actitud de Matta frente a la obra y a su vida misma podría referendar un nuevo pasaje, “aquel que establece una línea de evolución y cambio que va de Duchamp a Joyce”. “El papel y la pluma juegan a la liebre y a la tortuga, al gallo y al asno... mientras la constante del tiempo será inflexible a fin de producir vocablos y criptosignos de sentido cambiante, pronunciados de manera diferente, diferentemente ortografiados”. (James Joyce: *Finnegans*

Wake). Matta se ha pasado la vida produciendo vocablos y criptosignos de diferente configuración.

En su obra titulada *How Ever* parece continuar cromáticamente la anterior. Sus dimensiones son murales. Los cosmonautas-seronautas parecen convertirse en argonautas; sus compartimentos diagonales están emplazados en naves interplanetarias con extraños visos de un arca de Noé del siglo 21, que navegará por un tiempo futuro, o desconocido, por el espacio abierto y cósmico, o interior y subconsciente. El pasaje incluye, al parecer, dormitorios colectivos, venusterios (o falansterios) rotatorios que harían las delicias de Fourier, y programas televisivos que muestran redondeces reiteradas y magníficas.

Del mismo año proviene una obra titulada *Accidentalité*, en la que una treintena de homúnculos se articulan-crucifican-mancornan en columnas oscuras y verticales, todo en gris. Sólo algunos rojos sanguinolentos vitalizan los planos inferiores.

Aparece el vocablo-símbolo de la “esponja-mucosa” al parecer provisto de múltiples funciones orgánicas y/o mecánicas. Dominique Bozo hablará aquí que “las mismas formas dispuestas en otro contexto servirán para un nuevo pensamiento, las esponjas-mucosas en *Accidentalité*, por ejemplo”, siguiendo uno de los conceptos básicos de la teoría del signo. El artista “debe buscar la revelación frente a la realidad, el pintor es un transformador de lo que conoce”, pero también es un descubridor de lo que desconoce, explorando la realidad en el momento de hacerse y proponiendo sus posibles relaciones (Bozo. 1985: 5-6), casi podríamos hablar de una implementación neofigurativa, de corte eminentemente surrealista.

En *Le Pélerin du doute*, de 1947, un Gran Transparente parece convertirse en el centro de un universo constelado de ritmos circulares, bandas dentadas, escaleras al viento, dislocaciones y relocalaciones heterodoxas y espaciales

Octavio Paz hablará de “seres grotescos y terribles que evocan tanto los personajes de ciencia-ficción como las figuras de los códigos precolombinos de México” (Paz. 1985: 18-19).

El tema de la crucifixión ha sido tratado con profusión de enfoques desde los inicios de la era cristiana. Matta instrumentaliza el motivo de acuerdo a su punto de vista particular. En *Crucifixhim* (así, en contracción de vocablos) Matta simula el desarrollo en anécdota, paisaje y composición convencionales. No es, obviamente, una crucifixión exterior que nos

presenta, sino la angustia misma, el desgarramiento, la sangre derramada, la herida lacerante. Será, pienso, también el cambio de estado, de la vida a la muerte, de la prisión a la liberación, quizás el abandono y la acogida renovada, la duda y la fe recuperada, el misterio. En esta tela pululante de símbolos, criptosignos, mezcla de Grandes Transparentes e infusorios, ojos vagabundos y brazos que sujetan y desgarran, se yerguen al cielo. ¡Crucifícalo! No es ni siquiera el ícono tradicional, ni el aludido ceremonial. Serán crucifixiones míticas, intemporales, astrales.

Las figuras a diestra y abajo se estarán disputando un manto sideral, estarán en vías de disputárselo. Algunos años más tarde, “Les Golgoteurs” (Los Golgotianos) repiten una y mil veces la forma en Y griega de una crucifixión multiplicada, proyectando la presencia de formas planas compartimentadas en una nueva inquietud plástica.

MATTA DE NUEVO EN EL VIEJO MUNDO

El año 1948, año de su vuelta a Europa, es expulsado del grupo surrealista de Breton, a diez años de su aceptación entusiasta. ¿Cuáles serían las causas de su distanciamiento, cuáles las desaveniencias, sus salidas de orden, sus escapadas antiortodoxas? ¡Imperio, a veces excluyente de los clanes, y más si sustentados por ideologías o simplemente ideas afincadas en conceptos aceptados como imperecederos, intocados, irredargüibles!

¿Caería Matta en lo que Octavio Paz podría haber denominado “las trampas de la fe”, aquí surrealistamente bretonianas? Se le acusaría de muchas cosas: de adscribirse a una moral más colectiva, más universal que aquella nominada y atingente al grupo: se le acusaría también de ser poco menos el responsable del suicidio de Ashile Gorky, amigo y seguidor. (Jouffroy. 1985). Se le acusaría, quizás, de comprometerse demasiado con los movimientos neo-expresionistas, gestuales y abstractos de los americanos, de los que Gorky, de Kooning, Motherwell y luego Jackson Pollock formarían parte. Quizás se producirían divergencias con el Partido Comunista francés, del que fuera militante, ligado de algún modo al grupo de Breton. Los límites dogmáticos de una ideología con visos de fe, excluyente, no podrían ser determinantes para un espíritu tan libre, tan liberador de lazos, convenciones, rutinas, como lo fuera y lo sigue siendo Roberto Matta. De vuelta a Europa, se radica en Roma, aceptando un nuevo exilio. Un

nuevo espacio se creará en su vida; también en su pintura. Hacia la mitad de nuestro siglo, Matta parece estar poseído de una triple obsesión:

- a. Los imperativos de una abierta y cósmica espacialidad
- b. El cubo abierto y su relación topológica con el hombre (y con los “Grandes Transparentes”)
- c. El espíritu bélico, guerrero y sanguinario.

a. Ya en *Les Temoins de l'Univers* (*Los Testigos del Universo*) se anuncia la mecanización de una sofisticadísima tecnología al servicio del cosmonauta, del seronauta existencial. ¡Cuánta nobleza de grises lograda con seguridad con la técnica del trapo virtuosamente manejada, que admiramos en la serie de pinturas denominadas *Je m'arche*; *La violence de la douceur*; *Je m'honte*, todas del año 1949 (*Me doblego*; *La Violencia de la Dulzura*; *Me avergüenzo*). Las formas orgánicas están a punto de cristalizar en un orden geométrico mecánico determinado. Los espacios siderales (e internos) se han poblado de irradiaciones, planetoides, naves espaciales, sputniks y sondas de investigación estelar. O simplemente la vergüenza, el recogimiento-encogimiento, los filamentos sensitivos de nuestra subjetiva y vulnerable “medusa” interior, se rigidizan por un golpe de arco, de varita mágica, o de tambor. ¡Quién sabe! La morfología aventura un juego lúdico, cósmico, sensoperceptivo de exultante irradiación. ¡Pintura de participación, sin duda, de intuida proyección a un futuro que muy pronto habría de superar esta incursión a lo desconocido!

b. Los motivos del cubo abierto se habían insinuado ya en telas anteriores. Quizás la formación de arquitecto y la pedagógica presencia del cubo y su abstraída, ordenada y direccionada espacialidad, le habían creado un modelo persistente en la memoria que lo llevarían a esgrimir aquel sistema abierto de coordenadas como referencia, condición del hombre en su habitáculo existencial, relación dada entre hombre y ambiente: liberación y encierro, expansión y contracción. Goethe, el Poeta, habría hecho buenos versos al respecto.

Ya en la pintura *The Man and the Ego* (*El Ego y el Yo*), de filiación extrañamente futurista, se insinúan planos curvos y entramados que definen estructuras configuradoras de una espacialidad interior en vías de ser articulada.

1946. En *Splitting the Ergo* (*Dividiendo el Ego*) del mismo año, los

planos, en plena vertiginosa traslación, comienzan a orientarse de acuerdo a una insinuada, aun cuando diagonalizada ortogonalidad. Nuevamente estamos frente a una tela en la que se referenda una situación de cambio.

En *Le Cube ouvert (El Cubo Abierto)*, del año 1949, la ortogonalidad de una envolvente espacial de fondo adquiere presencia y persistencia, ante cuyos planos suceden giros dinámicos, impulsos, germinaciones fosforescentes.

Estamos en pleno enfrentamiento entre lo orgánico y lo mecánico, lo depresible –vulnerable-palpitante, y lo limitante-agobiante–, excesivamente aprisionador...

En *La Question (La Pregunta)*, de cromaticidad fría y cálida a la vez, se realza la dicotomía de contrarios. La delimitación de un espacio en vías de ordenación será el lugar topológico de algunas escenas en las que las transformaciones son manifiestas, los entes animados son entes mecanizados enfrentados a la conquista de no se sabe qué atalaya. Los espacios se dilatan y contraen; las tensiones suceden en todas direcciones, sólo el color parece indicar la materia viva, el flujo de la sangre, el derramamiento necesario.

En variaciones formales, *Scie le désir y L'impencible*, de 1947, el pintor trata de concretar una vez y otra la misma motivación.

En *Etre cible nous monde*, de 1958, los sucesos parecen enmarcarse en un límite de hitos de bambalinas en rondel. Satélites y asteroides (o simplemente nódulos) rondan, planean, irradian en torno.

c. Estas telas, magníficas todas, se relacionarían íntimamente con el espíritu bélico y sanguinario de las organizaciones militares y guerreras, y de los cruentos sucesos de la Segunda Guerra Mundial. Quizás sólo Picasso sería capaz de enjuiciar con igual determinación los horrores de la guerra, con *Guernica, La Matanza en Corea, La Guerra y la Paz*, de Vallauris.

En *Las Rosas son bellas* de ironías y añoranzas, la articulación espacial delimita, acoge, dispone recintos poblados y aglomerados de figuras determinadamente antropomorfas, ordenadas en fila y en línea, dispuestas con seguridad a todos los excesos.

En *The Spherical roof around our tribe/revolvers* (El techo esférico alrededor de nuestra tribu/revólveres), del año 1952, los enfrentamientos bélicos son inminentes, el hombre se ha preparado para la guerra, las “mucosas-esponjas” se tornan agresivas parabellum. Todo bulle y chisporrotea y explota en torno.

“El surrealismo fue un gran viento caluroso de rebelión sobre este siglo cruel y congelado” diría Octavio Paz. (1985: 17).

Dominique Bozo dice que Matta es el único artista de este siglo que “ha sabido entregar un concepto de realidad tan fuerte para denunciar la tortura, la guerra, las expresiones bárbaras, cogiendo y retratando, al margen de los grandes frescos políticos, a la misma bestia inmundada que Picasso revela, denuncia y presenta en *Songe et Mensonge de Franco* (Bozo. 1985: 6).

En *Contra vosotros asesinos de palomas*, del año '50, la ortogonalidad del cubo parece abrirse en planos deslizantes, enfrentamientos de formas biológicas y mecánicas, concreciones rítmicas.

La denuncia social se disuelve parcialmente en un abrazo de fraternidades compartidas, profecías de vida mejor, himnos de bullente y al parecer pacífica proliferación. *Abrir los brazos como se abre los ojos* y *Le Prophèteur* (Algo similar a un profeta), del año '54, de dimensiones murales, nos enfrenta a obras maestras indiscutibles, mezcla de fusiones más que logradas, articulaciones bio-antropomorfas, vocabulario en constante mutación y cambio, y contrastes disueltos una vez más en totalidades envolventes.

El sentido del humor, la crítica cultural en un juego de contextualizaciones enmarcadas y compartimentadas se hace presente en la tela denominada *La Banale de Venise*, de 1950, en alusiones a Bienales exentas de todo interés.

Pronto Matta ha de aumentar los formatos creando pinturas de caballete con visos de pintura mural, en la que se suceden los motivos, los temas interrelacionados como en una cinta sin fin. Aparecen trípticos y polípticos que organizan secuencialmente la transformación sucesiva de una situación, variando metamórficamente la constelación primera. Ejemplos de esta necesidad de extensiones y amplitudes representan sus ciclos del '60 denominados *Etre atout*, políptico de cinco cuerpos que en su conjunto abarcan más de 10 metros de longitud.

En *Erossemens*, del '64, tela a modo de tríptico que alcanza una extensión de casi 8 metros, desarrolla los orgánicos procesos de una fecundación seminal.

Las diferentes unidades de expresión y significación se combinan, disponen y articulan en un orden de dispersiones y concentraciones aleatorias, obedeciendo, sin embargo, a prescripciones formales precisas y significados atribuidos. Su vocabulario personal está en metamorfosis constante. Los vocablos se irán adaptando a su función contextual. Un

adentramiento progresivo nos permitirá ir reconociendo y habitando, por tanto, su mundo particularísimo y fenomenal.

En la obra *Les Puissances du Desordre* (*Los Poderes del Desorden*) la dimensión alcanza casi 10 metros de longitud. Se han superado los límites de la pintura de caballete. La imagen percibida de esta tela implica necesariamente un desarrollo a la manera de una pintura mural que también se recorre. La convención del estado cambiante de los motivos, de su radical mutabilidad, del movimiento implícito de sus transformaciones, es lograda, además, por el desarrollo temporal que introduce en su captación la extensión misma de la tela. El desplazamiento del espectador va fijando la aparición de las escenas. Cinéticamente, la obra se despliega a su percepción sucesiva. Un mundo fantástico, colosal, fenomenal se abre ante nosotros. Matta pinta multitudes a la manera de los grandes ilustradores de la Edad Media, de los grandes pintores de batallas y acontecimientos históricos, como sería la batalla de Alejandro (la *Alexanderschlacht*) de Altdorfer (Jouffroy. 1985: 53).

“La pintura de Matta es un texto continuo –único–, un film”, es la opinión de Dominique Bozo. Y prosigue: “Es ésta una pintura manuscrita, pues organiza en un código (determinado) una profusión de gestos proyectados a una gigantesca cinta diseñada”. (Bozo. 1985: 3).

El concepto de pantalla cinematográfica, de écran, por tanto, sería el más apropiado para caracterizar estas telas colosales en las que se proyectarían las escenas de su visión transparente, profética del mundo, pantalla de cuyo trasfondo metafísico, o meramente subjetivo, brota el mensaje, por cierto de alta significación. La pintura de Matta hace mundo, aglutina, condensa, concretiza un mundo posible, subliminal, huidizo, en cambio constante, metamórfico, pululante.

A través de las características de la neofiguración, introducida en su obra, convierte, además, su “pintura en narrativa”, diría Octavio Paz (1985: 17), “en pintura que cuenta, pintura que es mito, leyenda, historia, anécdota, adivinanza... en el juego de fuerzas que nos funden, nos confunden y nos refunden”.

Los temas de la germinación, de la floración y fecundación serían un objetivo constante de su intención creativa. Quizás en ningún otro tópico o motivo se aúnan con más vigor y significado los aspectos de la sucesión, del cambio necesario de dinámica, vitalísima por lo demás, del devenir en el espacio y en el tiempo.

La neofiguración se diluye en una trama de gestos, rastros y movimientos, concretando sobre planos de color determinadas estructuras de una espacialidad limitante sólo abocetada. El pincel parece danzar sobre la tela, improvisando, recreando, descubriendo y concretando el impulso gestor.

“Para Matta –escribe Dominique Bozo– la tela es una consecuencia, un espacio, un territorio de enfrentamientos, un tablero de ajedrez” (Bozo. 1985: 3).

Aquel *Dispersador de Incendios* vegetales, parece renovar el bosque con un bullente despertar de clorofilas.

La cuarta dimensión que implica un desarrollo temporal necesario alude a un universo en efervescencia y expansión: *Temps-space du pissenlit*, de 1996.

En *Continumbilicum*, del mismo año, establecería la clave lingüística para la interpretación de sus intenciones y sus eventuales significados. Se apelará aquí a los momentos causales, las dependencias, las maternidades, las corrientes nutricias de un mundo correlativo. Cintas y vasos comunicantes más que ombligos, una causalidad eminentemente orgánica, pero también mecánica, entrelaza y une en danza vertiginosa fenómenos, circunstancias, efectos. ¡Continuidad umbilical de los fenómenos, Continumbilicum al fin!

La verdura clorofila es la fuente de la vida. *El Padre verde* (*El Père verté*). Una pululante fenomenología de filamentos, abullonamientos, lazos y botones pueblan este sueño de una noche estival.

Más que dar a luz una vida será *Dar a la vida una luz*, de 1970. Estamos de nuevo frente a fecundaciones inminentes, germinaciones en una luz de auroras prolongadas, sortilegios reiterados, magma sideral, esperma cósmico.

Paralelamente, la necesidad de una concretación al parecer estatuaría, matérica, consolidada, se va configurando. Nos enfrentamos a una serie de obras que hacen excepción en la trayectoria de este pintor.

Su *Composición*, del año '63, anticipa pastocidades más densas de lo acostumbrado, concentradas en elementos de fondo y figura. Los “Grandes Transparentes” de antaño aparecen asumiendo formas míticas, transformados en esfinges, quizás en basiliscos.

En *El Nacimiento del Hombre*, del '82, asistimos a un extraño ritual de simetrías desdobladas, anuncios al parecer jerarquizados, sudarios blancos y rastros sanguinolentos de un parto reciente.

En *El Palacio del Sol*, los mismos personajes, de blanco calcáreo y

estatuario se trenzan en espectacular conflagración. Hasta reconocemos caballos encabritados de filiación muy lejana a los afanes expresivos predominantes.

Luego comenzará de nuevo la disolución de estos seres combativos en las napas de una dispersión generalizada: *Verbe arbre* de 1984.

Las *Morfologías psicológicas de la alegría* (Morfologie de la gaité), del '83, adoptan una dimensión festiva. Las formas marmóreas se disuelven en un juego explosivo al parecer hilarante. Nuevamente estamos en un estado cambiante, en vías de. ¿Hay algo más desarticulador, más dinámicamente explosivo que la risa?

La década del setenta estaría reservada para las grandes telas, las proyecciones cuasi cinematográficas de aquella anunciada cinta sin fin.

En *Burn, Baby Burn*, que le precede del año '66, de 10 metros de extensión, trata una vez más el tema de la guerra, de la destrucción inminente de la vida por la máquina, de la vulnerabilidad orgánica enfrentada a la mecánica bélica.

En la obra *Odisseano*, del '71, de dimensiones similares, el argonauta cosmonauta se hace a la mar. Su especial Odisea se torna oceánica. La aventura se hace infinita, las vicisitudes de esta aventura se concretan, van y vienen, se arremolinan y dispersan como el juego de las olas. Estamos sumergidos en la aparentemente azarosa continuidad del cambiante continente de aguas. La metáfora surge veloz del neologismo propuesto: *Odisseano*, Odisea en el Océano, aventura sumergida en las vías de un destino telúrico y elemental.

La aventura continúa envuelta en los significados de un nuevo silogismo. *Coigitum*, de 1972, que involucrará al Coitum y al Cogitum, el acto de amor al acto de pensar. ¡Mientras más hago el amor, más atrapo el impulso vital y pienso, más cerca estaré de las fuentes de la creación!

Las diferentes motivaciones de su obra entera se hacen presente en *Los Placeres de la Presencia* (*Les plaisirs de la Présence*), del año 1985. En aglutinada densidad se disponen al ojo los vocablos, los signos señalizadores, simbolizantes e icónicos de sus más diversos y particulares procesos de significación.

Tropismos, texturas, figuraciones determinadas, aspectos todos del "punto de vista" del estilo de Matta, se enlazan en una danza micro-macrocósmica de espacios abiertos, continuos y fluyentes.

Seguir los meandros de esta gran composición deviene en aventura

singular: apelaciones a los reinos mineral, vegetal y animal son manifiestas. Una antropología visceral contribuye a fijar los estadios de un constante devenir.

La obra de Matta da testimonio de una creatividad exuberante, magnífica, al parecer infinita. Su impulso interior lo lleva de nuevo siempre a encarar el desafío de ir concretando en una tela más extensa cada vez, más cinematográfica, una nueva acción convertida en aparición y transparentación de aquellos estados en vías de un nuevo tiempo cambiante, cogido y plasmado en el instante mismo en el que, fugitivo, amenazaba con emprender el vuelo.

Hemos dejado sin comentar ciclos enteros: *El Autoapocalipsis*, construcción monumental realizada con un colectivo de obreros de Tarquinia, entre los años 1973 y 1977; sus epopeyas relacionadas con el ciclo de *La Tempestad* de Shakespeare, sus pinturas atingentes a las culturas precolombinas.

Mejor que describir uno a uno sus temas, habría sido verlo actuar frente a la tela, seguir y perseguir el proceso vivo de hacer visible sus motivos, viéndolo actuar, escuchándolo monologar su fascinante lenguaje, comparable sólo a las secuencias más asociativas del *Finnegans Wake*. O por un acto de empatía mimética, meternos en su piel e imaginar el proceso rindiendo cuenta del mismo, tal como magistralmente lo haría, por ejemplo, Mann al asumir la experiencia de un Goethe maduro, en aquel monólogo inolvidable de su novela *Carlota en Weimar*.

Alain Jouffroy, testigo ocasional, protocoliza el proceso de Matta pintando, frente a la tela:

“No se comprende absolutamente nada. Se mueve, se agita, se detiene, corre, monta sobre un taburete sobre ruedas, baja de nuevo, dibuja, reflexiona, habla por teléfono, escribe, recomienza. Tiene esto, a la vez, el aspecto de una danza de poses y del trabajo científico en el laboratorio... Y luego sale con uno del taller hablando de cualquier cosa, como después del amor” (Jouffroy. 1985: 62-63).

Mejor habría sido, sin duda, hablar de Matta a la manera de Matta.

Octavio Paz le dedica un poema que titula “La casa de la mirada” (Paz. 1985: 9).

Quiero terminar citando sólo los versos primeros. Sírvanos la presencia viva de sus pinturas como “repoussoir” gigante a las imágenes transcritas del poeta:

Caminas dentro de ti mismo, y el tenue reflejo serpenteante
que te conduce
no es la última mirada de tus ojos al cerrarse ni es el sol
tímido golpeando tus párpados:
es un arroyo secreto, no de aguas sino de latidos;
llamadas, respuestas, llamadas,
hilo de claridades entre las altas yerbas y las
bestias agazapadas de la conciencia a oscuras.
Sigues el rumor de tu sangre por el país desconocido
que invierten tus ojos
y subes por una escalera de vidrio y agua hasta
una terraza
hecha de la misma materia impalpable de los
ecos y en tintineos:
la terraza, suspendida en el aire, es un
cuadrilátero de luz, un ring magnético
que se enrolla en sí mismo, se levanta, anda y
se planta en el circo del ojo,
geyser lunar, tallo de vapor, follaje de chispas, gran árbol que
se enciende y apaga y enciende:
estás en el interior de los reflejos, estás en la
casa de la mirada,
has cerrado los ojos y entras y sales de ti mismo a ti mismo
por un puente de latidos:

El corazón es un ojo...

El retrato del Poeta es el retrato del Artista.

Matta nos presta sus ojos para ver en nosotros mismos.

Matta nos desplaza los umbrales.

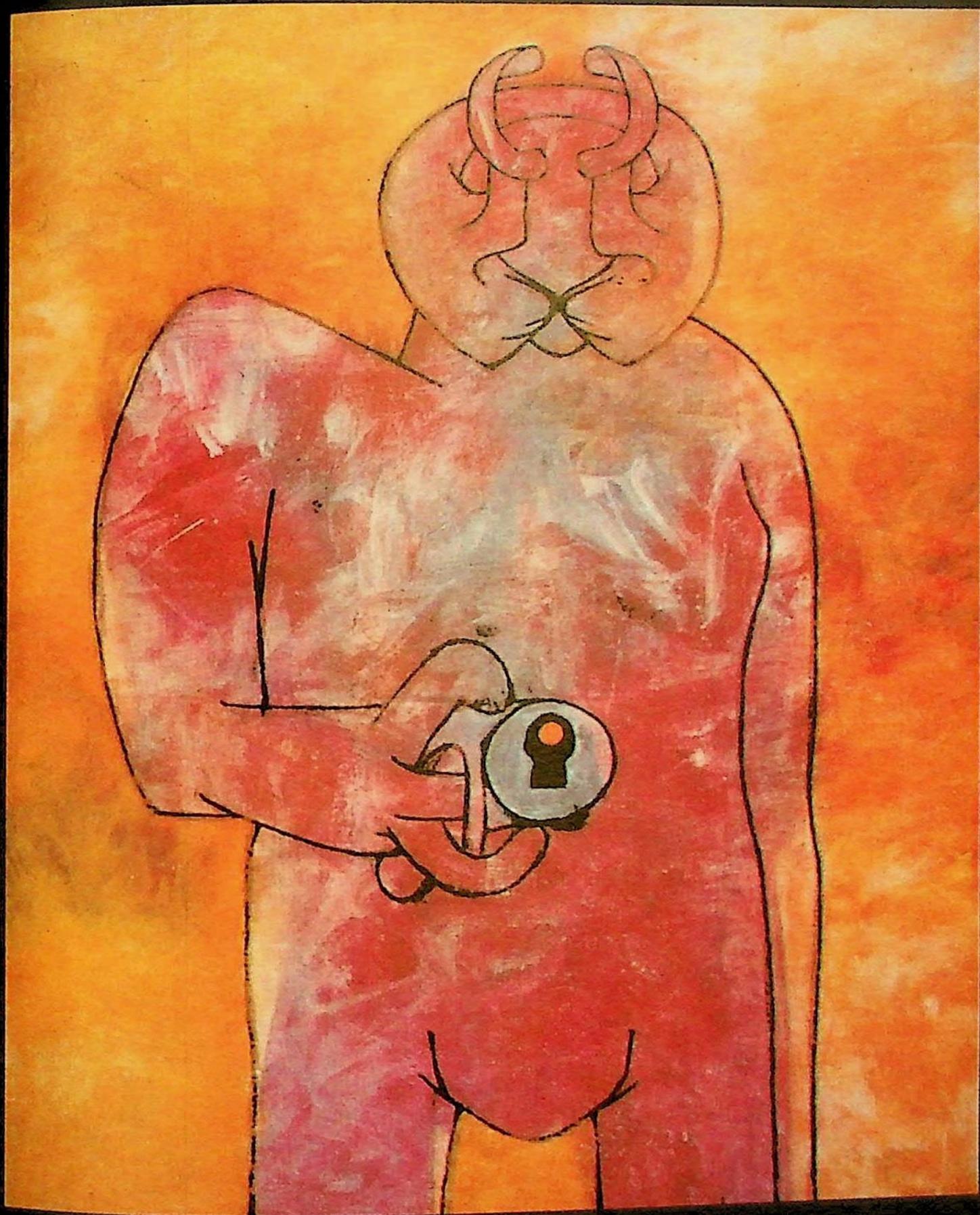
Nos lleva de la mano en esta aventura renovada de vivir.

Matta: ¡profeta, visionario, clarividente, seronauta, Ulises al fin!

¡Continumbilicum... Odisseano... Continumbilicum!

BIBLIOGRAFIA

- BOZO, DOMINIQUE. "L' échiquier de Matta", en *Matta*, 1985. Les Classiques du XXe siècle.
- CASTEDO, LEOPOLDO. *Historia del Arte y de la Arquitectura Latinoamericana*. Pomaire. 1970.
- CRISPOLTI, ENRICO. *Surrealismus*. Hatje, Stuttgart. 1979.
- FONDATION MAEGHT. *Un Musée éphémère*. Collections privées françaises 1945-1986. Ediciones Maeght. 1986.
- JOUFFROY, ALAIN. "Matta; Ulysse passe-partout", en *Matta*, 1985, Les Classiques du XXe siècle.
- LUCIE-SMITH, EDWARD. *Movements in Art since 1945*, Thames and Hudson, London 1975.
- LUCIE-SMITH, EDWARD. *El Arte hoy*. Ed. Cátedra. Madrid. 1981.
- MATTA. *Musée National d' Art Moderne*. Les Classiques du XXe siècle. 1985.
- PAZ, OCTAVIO. "La maison du regard", en *Matta*, 1985a. Les Classiques du XXe siècle.
- PAZ, OCTAVIO. "Vestibule", en *Matta*, 1985b. Les Classiques du XXe siècle. H.
- READ, HERBERT. *Geschichte der Modernen Malerei*, Knaur. 1959.
- RUBIN, WILLIAMS. *Surrealismus*. Hatje, Stuttgart. 1979.
- THOMAS, KARIN. *Bis Heute. Stilgeschichte der Bildenden Kunst im 20. Jahrhundert* Dumont Dokumente, Köln. 1975.



El Poeta (Un poète de notre connaissance), 1944-45. (Oleo sobre tela, 94 x 76,5 cm.)



Sin Título, 1938. (Lápiz de cera y grafito sobre papel, 45,7 x 57,2 cm.)



Morfología del Deseo, 1938. (Oleo sobre tela, 73 x 92,1 cm.)



Lluvia, 1940-41. (Oleo sobre tela, 88,3 x 115,3 cm).



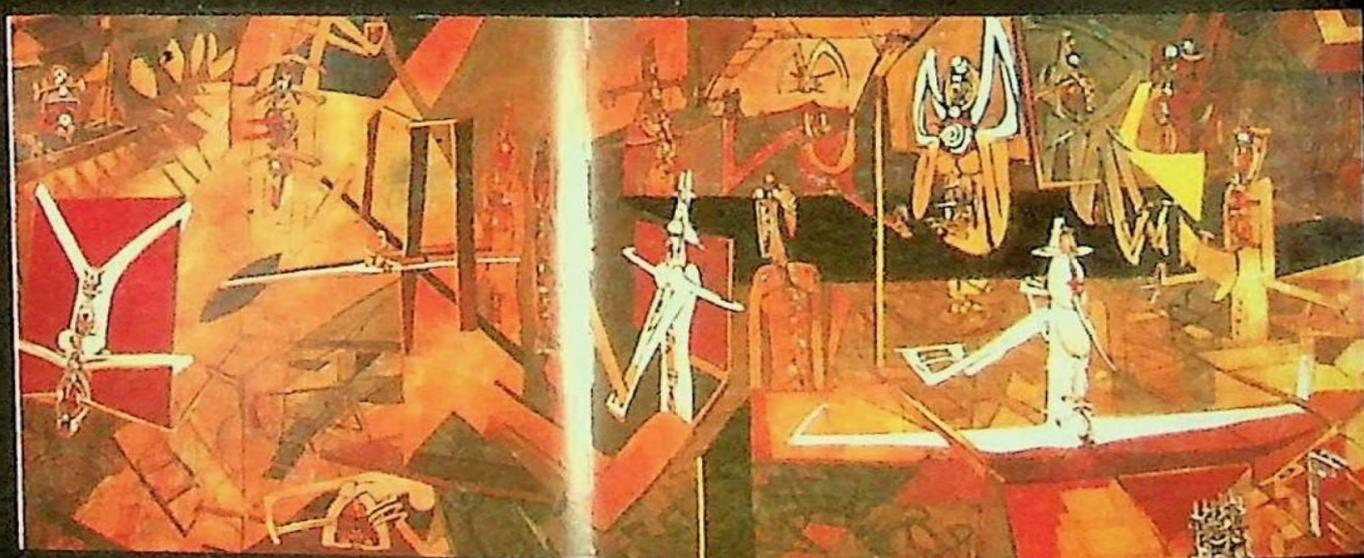
Locus Solus, 1941-42. (Oleo sobre tela, 75 x 94,5 cm).



Prince of Blood, 1943. (Tríptico, óleo sobre tela: tela izq. 76,2 x 35,5 cm.; tela central 76,2 x 55,8 cm., tela der. 76,2 x 91,4 cm.)



Science, Conscience et Patience du Vitreur, 1944. (Óleo sobre tela, 200 x 450 cm.)



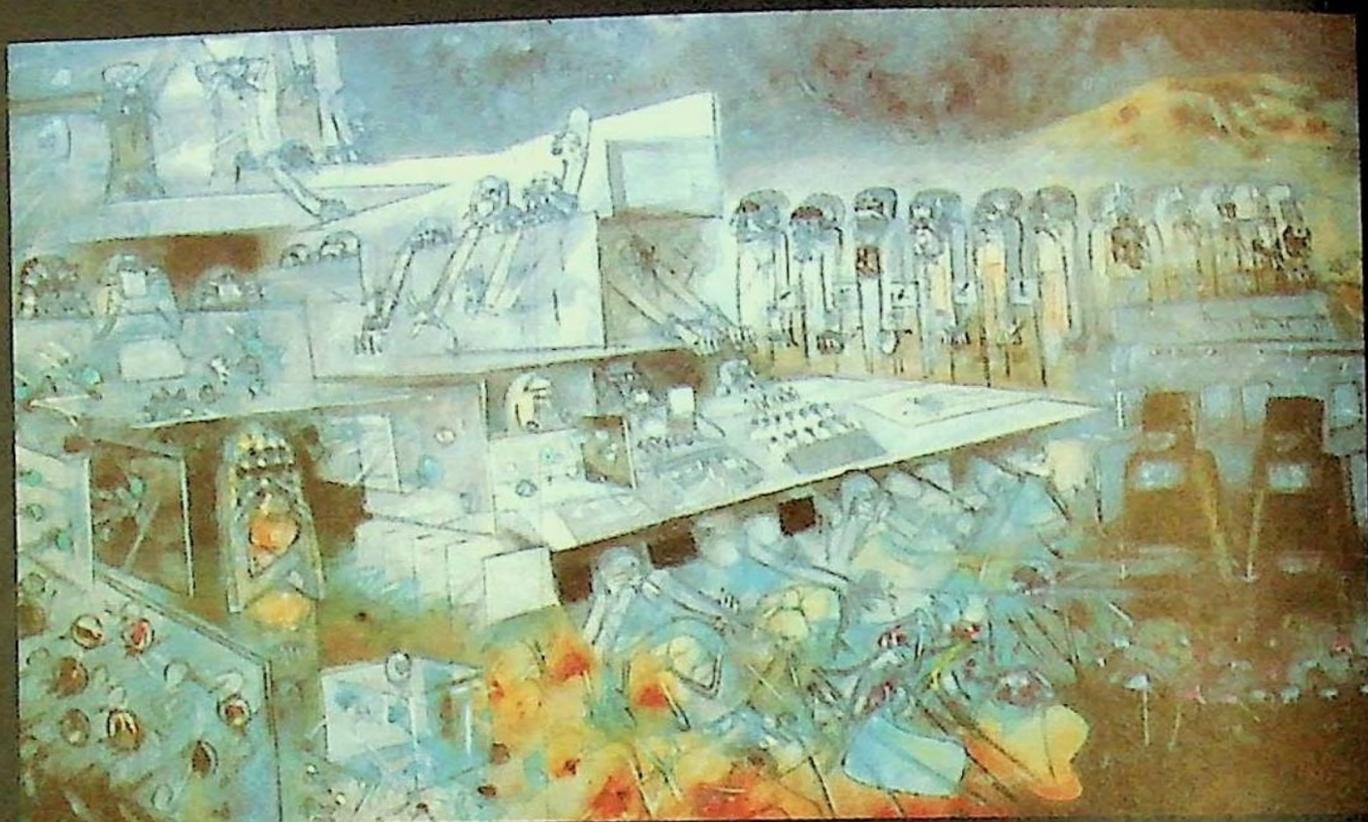
Être avec, 1945. (Óleo sobre tela, 220 x 457,5 cm.), fragmento.



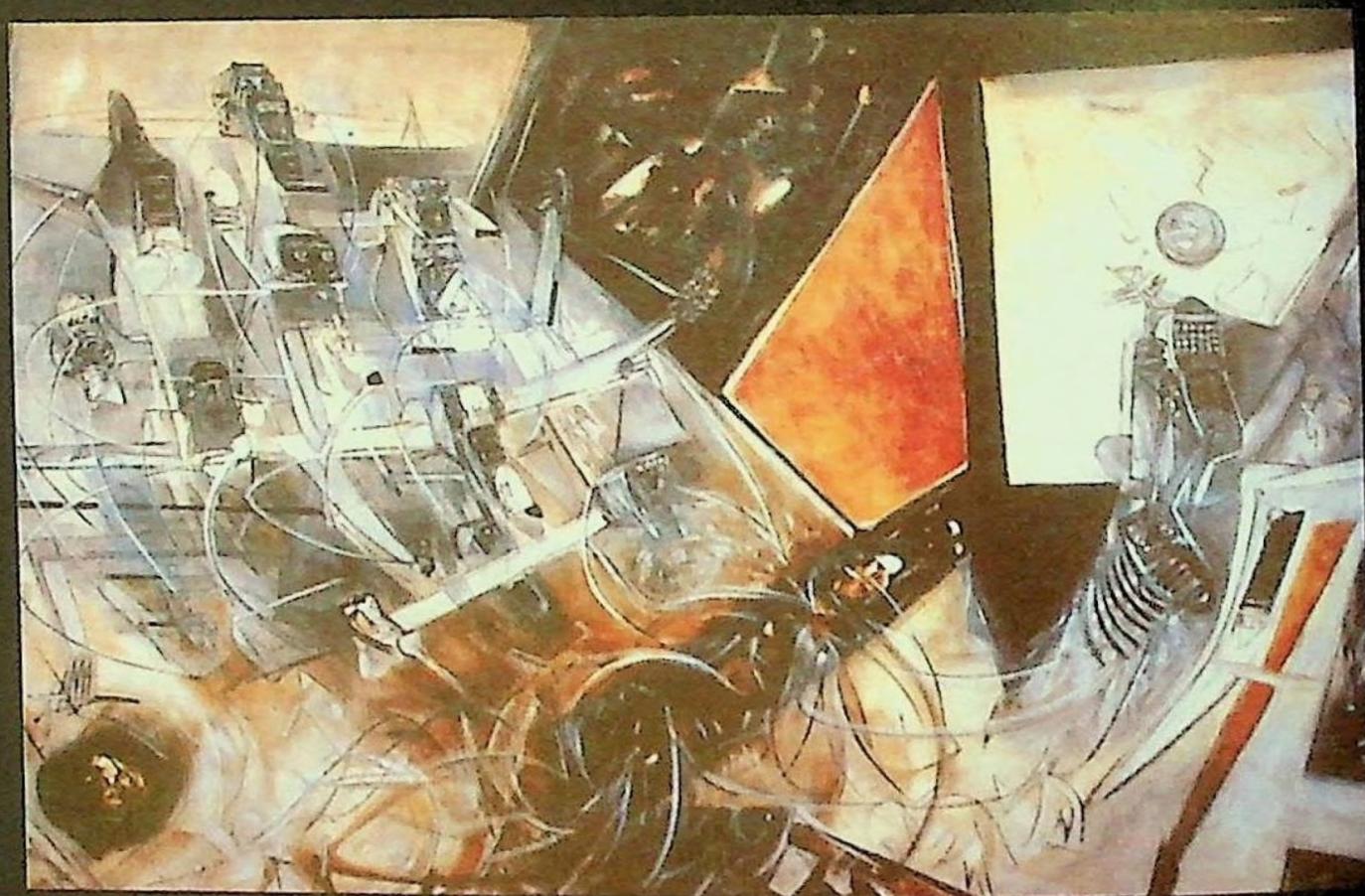
The Earth is a Man, 1942. (Oleo sobre tela, 183 x 239 cm.)



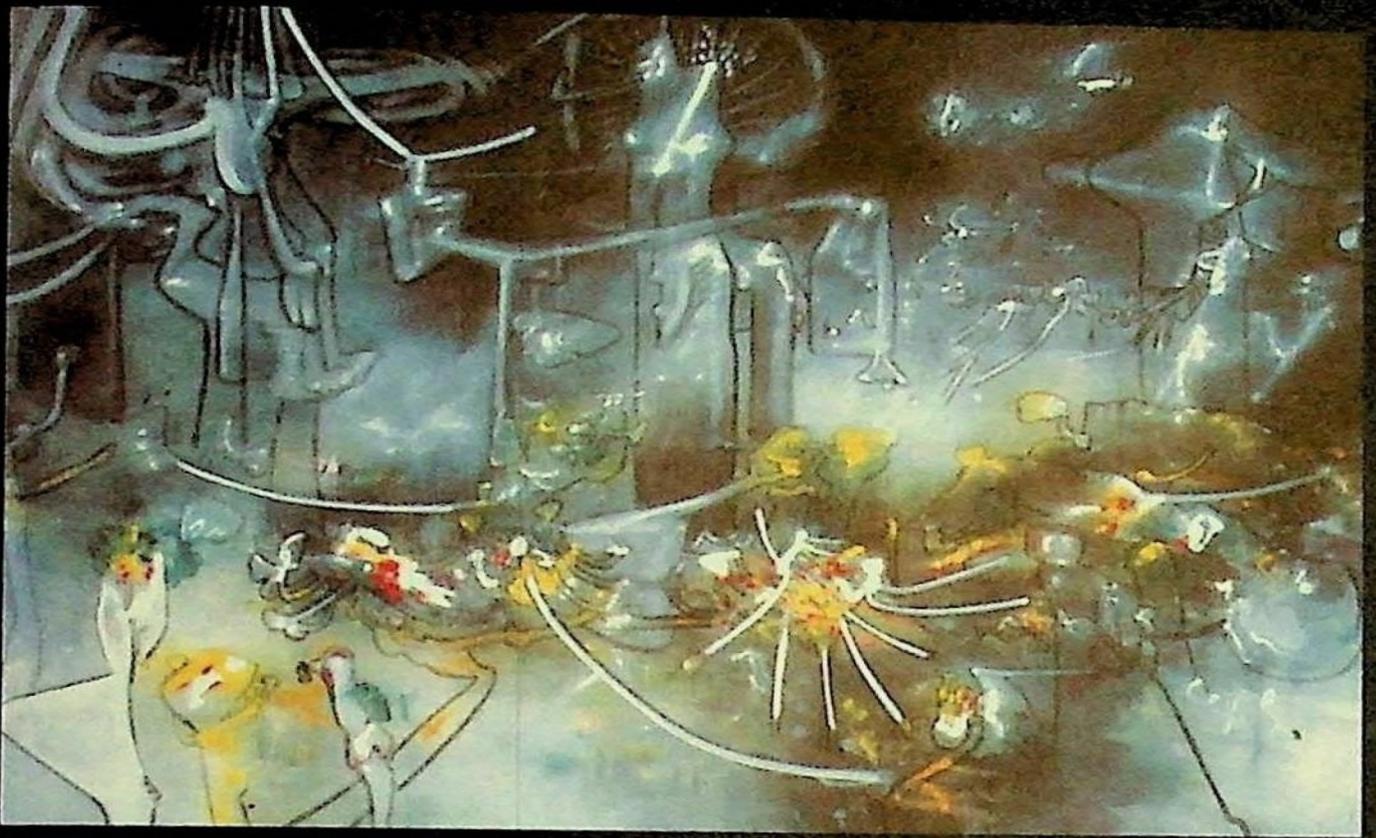
La Pèlerin du Doue, 1947. (Oleo sobre tela, 195,6 x 251,5 cm.)



Les Roses sont Belles, 1951. (Oleo sobre tela, 201 x 281 cm.)



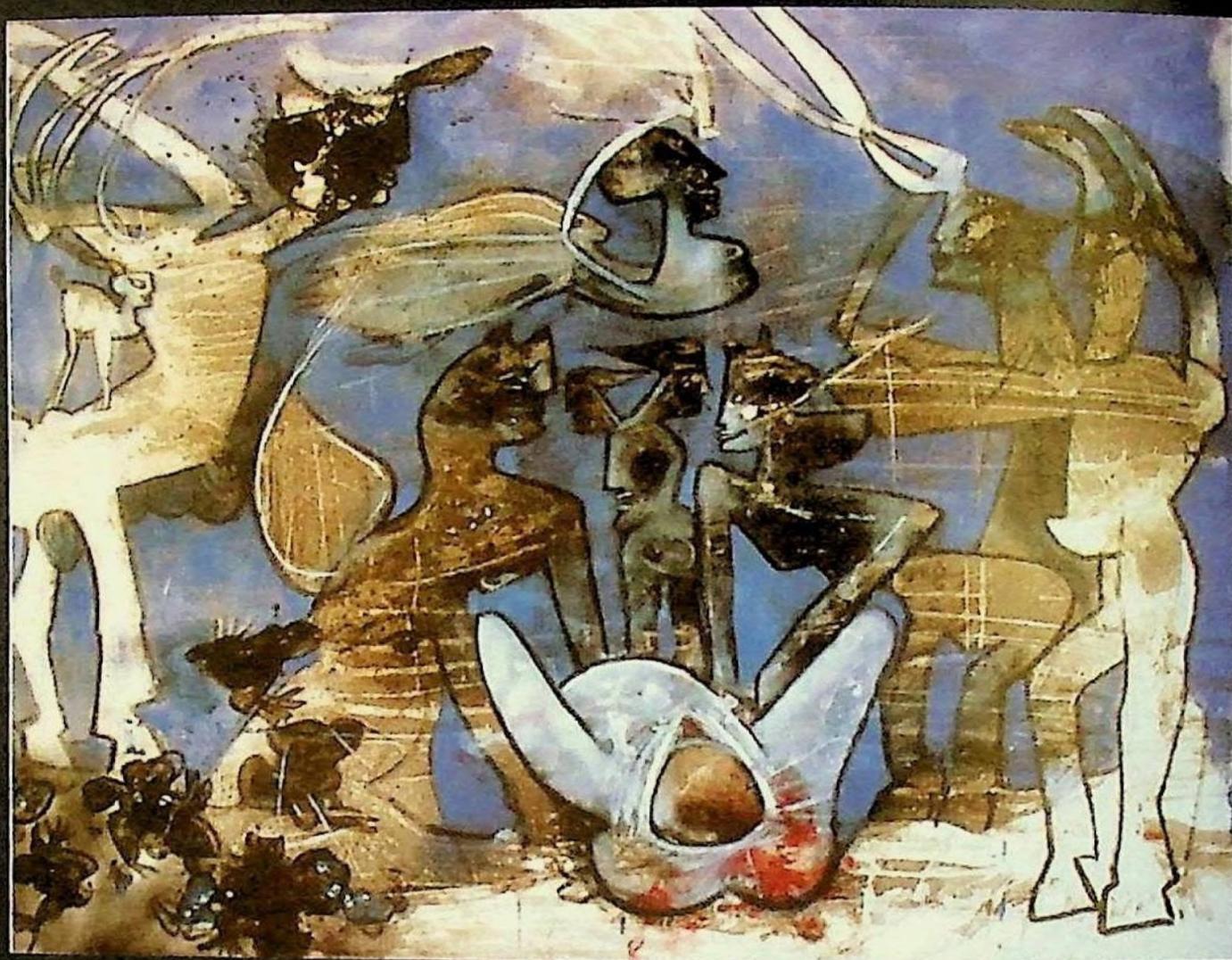
Contra Vosotros Asesinos de Palomas, 1950. (Oleo sobre tela, 200 x 271 cm.)



Continumbilicum, 1969. (Oleo sobre tela, 200 x 300 cm.)



Odisseano, 1971. (Oleo sobre tela, 300 x 980 cm.), fragmento.



La Naissance de L'homme, 1982. (Oleo sobre tela, 182 x 210 cm.)



Alicia Penalba, Roberto Matta, Wilfredo Lam. París, 1968.