



Fernando Barata. *Señor elefante*, 2003. Acrílico sobre tela. 130 x 97 cm. (51 x 38 pulgadas).

## PARÍS / FRANCIA

### Fernando Barata

Musée de la Poste

La exposición presentada en el Museo del Correo se inscribe en la coherente política artística que lleva a cabo esta institución semipública en torno a una vasta serie de temáticas (viajes, comunicaciones, progreso técnico, lugares de frontera, etc.) inducidas por la naturaleza y la evolución de una actividad (el transporte del correo), que en Francia es servicio público desde el siglo XVI.

En efecto, el conjunto de 18 obras (acrílicos y oxidaciones metálicas sobre telas de formatos pequeños, medianos y grandes), reunido bajo el título de "El exotismo tiene cachet", hace referencia a la desaparición de distancias, la rapidez de los contactos, la simultaneidad de la información, la geografía al alcance de la mano, la impregnación del tiempo, la memoria y el imaginario. Al concebir este trabajo, Fernando Barata tenía en mente que la revolución de las telecomunicaciones (confirmada por la generalización planetaria de Internet y el teléfono celular) conduce a problemas o desapariciones inevitables. En primer lugar, la del gesto de la escritura que crea una expresión gráfica que es siempre singular, a la vez intelectual y emocional. Pero también la del papel, el color y la forma del sobre, la estampilla, el tipo de sello (cachet), los orígenes geográficos y los elementos específicos que dan cuenta de un origen, una historia, una época. Toda una tipografía simbólica capaz de transmitir el misterio y la magia de países lejanos

(con frecuencia la del anonimato), desaparece de nuestro horizonte epistolar, se vuelve rara en la comunicación humana y parece consagrada exclusivamente al mundo del comercio y los negocios.

Aquello de lo que el artista brasileño quiere hablarnos es la desmaterialización, la existencia de un sistema de relaciones cuya coherencia consiste en virtualidades e "inmateriales". El espacio de su pintura quiere rendir cuenta plásticamente de este cambio, valorizando diferentes signos cuyas grafías y tipografías (direcciones postales escritas a mano, sellos y tampones) *arquitecturan* la estructura (humanizada) del correo. Estos elementos escritos constituyen también la trama de lo sensible y del sentido de un discurso en el que se mezclan las imágenes y la palabra o el fragmento de las frases y de los textos. Al hacerlo, se refiere a una tradición, la de la relación entre la imagen y lo escrito, que existe en Occidente desde hace siglos. La jerarquía de un lenguaje sobre otro (o su negación) no sólo tiene que ver con el acondicionamiento del espacio plástico, sino también con la visibilidad y la legibilidad de la imagen, en relación con lo escrito, pero al mismo tiempo como acontecimiento único y dominante del cuadro. Lo escrito, ¿debe ser «leído» o «visto» separadamente en el cuadro y/o en relación con la visibilidad de la imagen? ¿Existe una diferencia entre la «imagen mental» (el acto de leer) y la «imagen ocular» (el acto de ver)? El movimiento de la mirada, ¿crea una fusión posible de la imagen y del texto al "suscitar una segunda entidad"? Estas preguntas sobre los papeles imbricados de la imagen y el texto conciernen a la actitud creativa de Barata, al

mismo tiempo que se imponen la impregnación del color, las transparencias, las aguadas y las superposiciones en el espacio pictórico. Estas diversas capas de «lectura» y de naturaleza diferente contribuyen a construir el conjunto de su discurso plástico, visual e intelectual.

Recuperar, recortar, reunir, construir... toda una serie de gestos e intenciones son mediatizados por la computadora. Barata trabaja en una perspectiva de preservación (de la pintura y de sus múltiples posibilidades discursivas, a la vez que de signos y símbolos), pero a la vez desea inscribirse en la modernidad de su tiempo utilizando medios técnicos que permiten la fabricación de una nueva imagen. Este trabajo sobre la memoria (la que el artista recupera de los otros y la que él mismo construye a cada momento con su computadora) se propone valorizar el objeto único que es, según su convicción, la carta (o la tarjeta postal), y cuya circulación se reduce progresivamente. Tal es su primera ambición, la que guía su trabajo de artista. En su caso, nos encontramos ante una contradicción productiva que conforma su actitud creadora, porque a la vez preconiza la fabricación manual (en todas sus etapas de recuperación y recomposición) y la conjuga con la utilización de medios que le permiten, gracias a la computadora, la reproducción infinita de las imágenes o los signos seleccionados en Internet, y deformarlos según su voluntad.

Barata ha practicado siempre una fusión entre las imágenes realistas que evocan la distancia, la otra ribera, el lugar distinto (conchas, hipopótamos, peces, aves, soles, etc.) y la densidad o ligereza pictórica que él busca para su espacio, utilizando acrílicos muy diluidos, fondos acuarelados o inclusiones de materias que realzan la textura del color puro en espacios lisos. El corte real o virtual de la tela es muy característico de la manera como el artista organiza su espacio. Dos pinturas (*Sin título*, acrílicos y oxidaciones sobre telas reunidas, 2003) dan testimonio de ese trabajo de construcción. Ellas asocian fragmentos de tela cubiertos de color puro con otros fragmentos en los que aparece lo escrito, un tampón, el nombre de una ciudad, una dirección postal... Es en la oposición entre las pequeñas telas reunidas (cinco o seis), la alternancia entre el color denso y la transparencia, la de lo escrito y la imagen, de la escritura a mano al escrito mecanizado, de lo impreso a lo virtual, que el artista continúa su viaje de la memoria. Lúcido admirador del *I Ching* y de las nociones del yin y el yang, Barata trabaja tanto sobre la oposición como sobre la

metáfora, la de fusión de tiempos y apariencias, en las que el juego entre lo visible y lo oculto es sólo un pretexto para comunicar un deseo que no lo ha abandonado nunca, el de permanecer en la pintura.

Christine Frérot

## Roberto Matta

Galerie Malingue

Con un conjunto de 12 telas en pequeño y mediano formato y 33 dibujos de Roberto Matta, la Galería Malingue (que ya había organizado en 2002 y 2003 las excelentes presentaciones de Yves Tanguy y Max Ernst) prosigue su trabajo de difusión de las figuras emblemáticas del surrealismo. Esta exposición tenía la ambición de contribuir a un mejor conocimiento de la obra de Matta en Francia, a través de una mirada que se limitaba a un período de creación densa y capital del artista chileno, principalmente desarrollado en los Estados Unidos. Tenía un carácter más que nada cultural —sólo una parte de las obras presentadas estaba a la venta— y buscaba valorizar a los contribuyentes privados, gran parte de los cuales eran norteamericanos.

Rigurosamente concebida por el comerciante de arte francés, uno de los más prestigiosos de la capital, la fina y reñida selección de las obras (1936-1944) daba cuenta de esos años —años de transformaciones y así como de afirmaciones— durante los cuales Matta aborda y madura su anclaje surrealista y hace su entrada en el mundo de la pintura. Estos trabajos confirmaban, por si fuera necesario, la energía íntima de un juego complejo y significativo de líneas, estratos, manchas y formas que construyen y exploran sutilmente el derecho y el revés de la relación del artista con el mundo. La intimidad del lugar (tres salas de tamaño mediano) permitían apreciar, en un reducido espacio y un tiempo limitado, sin una verdadera cronología pero a lo largo de un recorrido donde primaban las afinidades entre las obras, la elaboración de un lenguaje plástico e iconográfico estructurado, haciendo énfasis desde un principio en la relación existente entre Breton y Matta y el lugar que este último ocupa en el seno del movimiento surrealista.

A manera de introducción al espíritu de una época en la que los mejores pintores y escritores dialogan entremezclando las imágenes de unos con los textos de los otros —los artistas latinoamericanos, para no citar más que a Lam, Matta, Tamayo o Gironella, estuvieron en el

eje de esta relación privilegiada—, los organizadores habían reunido en la primera sala varias obras de André Breton ilustradas por Roberto Matta. Estas obras, entre las cuales encontramos *El Manifiesto del Surrealismo* (ediciones Le Sagittaire, 1946, ilustraciones en blanco y negro) y *Arcano 17* (edición original Brentano's, New-York, 1944, ilustraciones en color), daban testimonio de la intensa y fructífera colaboración que se estableció entre el pintor y el escritor, debido al interés de Breton por el arte latinoamericano, el cual se ve corroborado por la escogencia de artistas como Lam, Tamayo, Kahlo o Cárdenas, que figuraron, junto a Matta, en su antología pictórica del surrealismo (1928-1965). Este primer espacio de exposición contaba también con 23 obras realizadas entre 1936 y 1942 (un *collage* de 1935, las primeras *Morfologías psicológicas* y varios dibujos que presentaban a un primer Matta arquitecto). En dos de los dibujos de 1940, *The Horbites of Patricia* (lápices de colores y mina de plomo sobre papel, 65 x 50 cm) y *Tira cómica* (tinta, mina de plomo y lápices de colores sobre papel, 42,5 x 53,4 cm), la gestualidad del trazo ya se ha afirmado, con una libertad que volvemos a encontrar en el óleo sobre lienzo *The displaced continent* (72,5 cm x 92 cm, 1944), obra que introduce el estallido del espacio y la dispersión organizada en un movimiento perenne de tipo cosmogónico. En las otras telas de la serie de las *Morfologías psicológicas*, pintadas entre 1938 y 1939, la construcción está estructurada, mientras que la fibra y la textura de la forma dibujada han desaparecido para diluirse en un color transparente, ondulatorio y eruptivo en donde el artista disfruta de su incursión en la pintura, premisas explosivas que presagian su futuro viaje a México.

En la última sala se exhibían 15 obras (dibujos y óleos sobre lienzo) dominadas por tres grandes telas, *El diario de un seductor* (126 x 96 cm, 1942), *Prince of blood, Tragiptyc* (tríptico de 76 x 184,1 cm, 1943) y *Teoría del árbol* —realizada en Taxco (74,6 x 94,9 cm, 1941)—, que evocan el impacto del México volcánico y subterráneo en el desquiciamiento de su espacio pictórico. Si "La teoría del árbol" sigue aún relacionada con las erupciones de las "Mitologías", la reducción de la forma y la paleta dan testimonio de otro estallido, de una nueva catarsis. *El Diario de un seductor* muestra un recorte en filigrana donde comienzan a aparecer las famosas placas de vidrio que dividen el espacio donde flotan manchas de color cercadas por una opacidad blanque-

cina, especie de nebulosa inestable y evanescente. *Prince of blood, Tragiptyc* anuncia la era de los cuadros inmensos, especie de universos cosmogónicos electrizados por una revolución permanente. Los seis magníficos dibujos de 1938 que los rodean (lápices de colores y minas de plomo) dejan aflorar la dimensión orgánica tan apreciada por Matta —donde la forma es tan sólo sugerida por el frotamiento del dedo embadurnado de lápiz negro sobre el papel— junto a formas que evocan el caos de la naturaleza (peñas, cavernas, estalactitas, "tótems", piedras, etc.), junto con la estrella y otras imágenes que se convertirán en los íconos recurrentes de su universo mental y plástico.

La tercera sala agrupa 13 obras. Óleos sobre lienzo, rodeados de dibujos relativamente figurativos, confirman la pertinencia de una curaduría atravesada por un doble deseo: por un lado, la incitación a captar el surgimiento de un lenguaje iconográfico y pictórico singular para comprender el período clave de un recorrido de creación; por otro lado, una decisión museográfica que pone de relieve la complicidad existente entre las obras y sus discursos compartidos o entrecruzados. Dos grandes óleos sobre lienzo se enfrentan, *Tallo verde, las posesiones* (110, 3 x 141,

Roberto Matta. *Los Horbites de Patricia*, 1940. Lápiz sobre papel. 65 x 50 cm. (25 1/8 x 19 5/8 pulgadas).

