

LA MUERTE DE NARCISO

ENRIQUE MATTHEY



Galería Gabriela Mistral

DEPARTAMENTO DE PROGRAMAS CULTURALES

DIVISION DE CULTURA. MINISTERIO DE EDUCACION

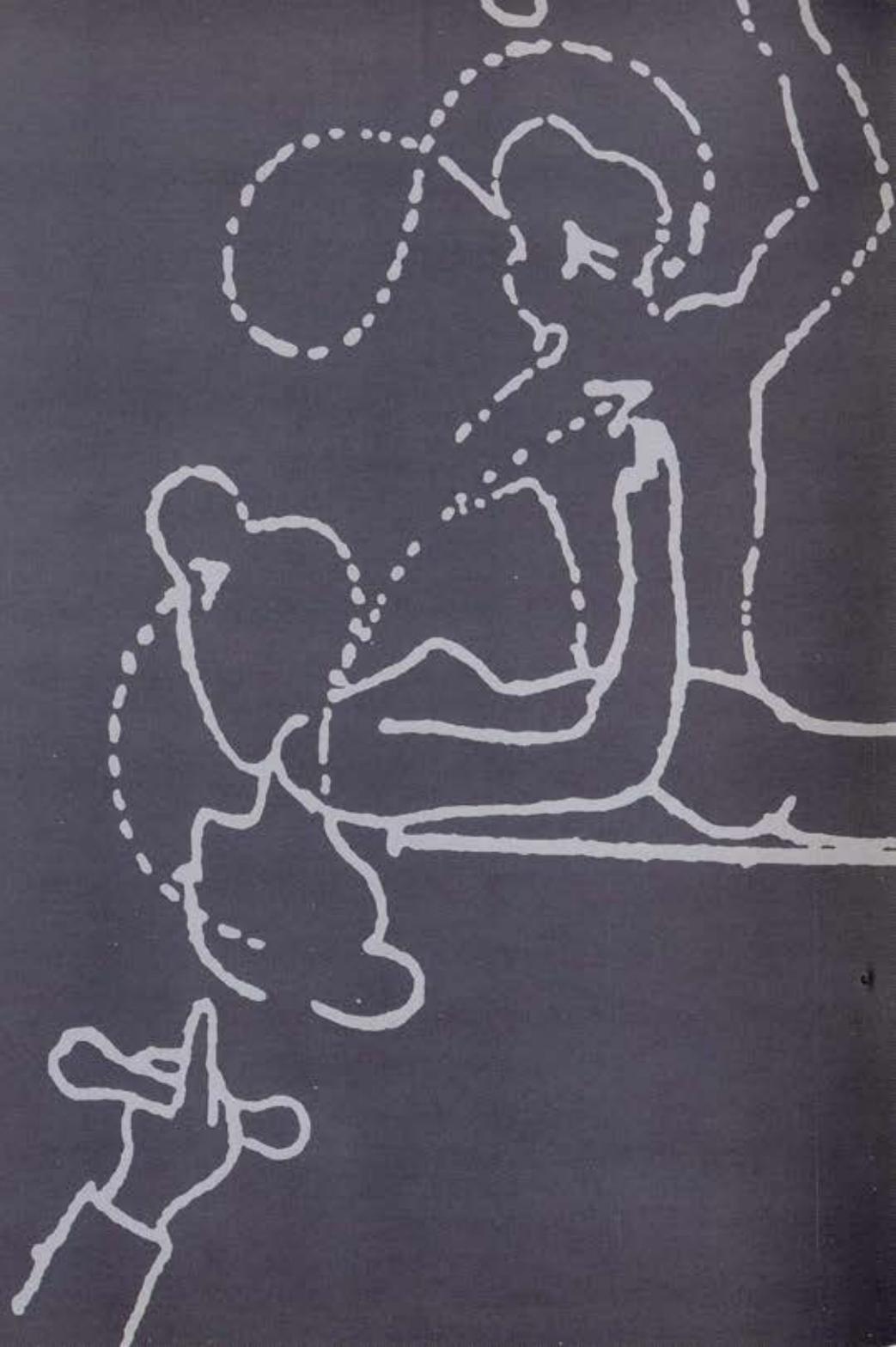
Jefe División Extensión Cultural (S)
RICARDO MORENO GONZALEZ

**Jefa Departamento de Programas Culturales
y Directora Galería Gabriela Mistral**
LUISA ULIBARRI LORENZINI

GALERIA GABRIELA MISTRAL
Alameda Bernardo O'Higgins 1381
Teléfono 665 0815 • Fax 665 07 95
Santiago, Chile

Departamento de Programas Culturales
División de Cultura
MINISTERIO DE EDUCACION

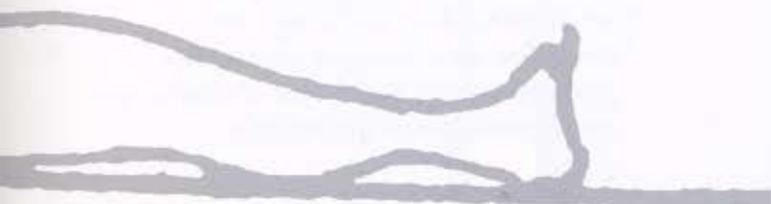
La Galería Gabriela Mistral es un espacio de estímulo a los valores emergentes de las artes visuales del país. Su proyecto incluye las exposiciones de arte que allí se realizan y una propuesta curatorial compartida entre la directora y el equipo que la concibió, más los artistas participantes en cada muestra. En este espíritu, los catálogos de las exposiciones ofrecen la posibilidad de mostrar las obras de sus creadores y permiten a los teóricos de arte, críticos y escritores elegidos por los artistas, expresar sus opiniones a través de textos que **NO NECESARIAMENTE** reflejan los criterios curatoriales del proyecto Galería Gabriela Mistral.



LA MUERTE DE NARCISO

ENRIQUE MATTHEY

25 Marzo - 18 Abril 1997



CRIMEN DE LESA LAMIDA
Pablo Oyarzún

Galería Gabriela Mistral

Departamento de Programas Culturales • División de Cultura • MINISTERIO DE EDUCACION



Materias de trabajo

V. Todo lo que es profundo ama la máscara; las cosas más profundas de todas sienten incluso odio por la imagen y el símbolo. ¿No sería la antítesis tal vez el disfraz adecuado con que caminaría el pudor de un dios?

XIII. No hay que engañarse: en un espacio en el que cada elemento parece obedecer al único principio de la representación plástica y de la semejanza, los signos lingüísticos, que parecían excluidos, que merodeaban a lo lejos alrededor de la imagen, y a los que lo arbitrario del título parecía haber apartado para siempre, se han aproximado subrepticamente; han introducido en la solidez de la imagen, en su meticulosa semejanza, un desorden, un orden que sólo a ellos pertenece. Han hecho huir al objeto, que revela su delgadez de película.



X. Es fácil observar que todos esos gestos, cuya finalidad es instalar la materia como un hecho, tienen alguna relación con la suciedad. Paradoja: el hecho, en su pureza, se define mejor cuando no está limpio. Tomemos un objeto de uso normal: lo que da cuenta de su esencia con más efectividad no es su estado nuevo, virgen; es más bien su estado deformado, algo usado, un poco sucio, un tanto abandonado: es en sus despojos donde puede leerse la verdad de las cosas.

IX. "I'll be your Mirror". "Yo seré tu espejo" no significa "yo seré tu reflejo" sino "yo seré tu ilusión."

III. La misma cabra hincha de tal modo los cuernos en el incesante otorgar, que la circunstancia se aprieta para evitar el desborde... la cabra fija en sus cuernos el anuncio del decorado, y entonces levanta los telones en el Nilo.

XI. El drama del sujeto en el verbo, es que en él pone a prueba su carencia de ser, y es aquí donde el psicoanálisis haría bien en precisar algunos de sus momentos,... Es porque remedia ese momento de carencia por lo que una imagen viene a la posición de soportar todo el precio del deseo: proyección, función de lo imaginario.



**Destello
de los pliegues
o del embeleso
de la órbita
encarnecida**

CRIMEN DE LESA LAMIDA

Pablo Oyarzún R.

I

Satura es el nombre de una ofrenda que los romanos presentaban a la divinidad¹: en amplia bandeja, un cúmulo de primicias en el albor de la estación fructífera.

El vínculo comestible hizo que derivara en designación de un plato popular, elaborado con la mayor copia de alimentos heterogéneos de que se pudiese echar mano. "Olla podrida" es el nombre con que lo conocemos hoy. Como se ve, el trayecto entre la opulenta madurez y la putrescencia es breve.

El término literario que de allí mismo se toma supone ese trayecto: de punta a cabo.

De cuándo la palabra se con-

virtió en marca de escarnecimiento² no hay data, pero es posible que aquella cortedad tuviese que ver en el asunto. En todo caso, una cierta disipación de la divinidad entre medio de los hedores, una volatilización de la norma sagrada, es condición para que se instaure la sátira. Su relación con lo disipado es ambigua: odia el desorden que trae consigo la orfandad del mundo, pero guarda también un terco rencor hacia lo alto. Claro, no está por hacerse, así no más, cómplice del dislate, pero sabe que todo intento de prédica directa acaba (o ya empieza) en lo patético.

Juega, pues, a dos bandas, y siempre se reserva una tercera, la más secreta, tanto, que ni ella misma sabe bien de qué se trata.

Es probable que esto último se deba a su abundoso comercio con el lenguaje; mucho dis-

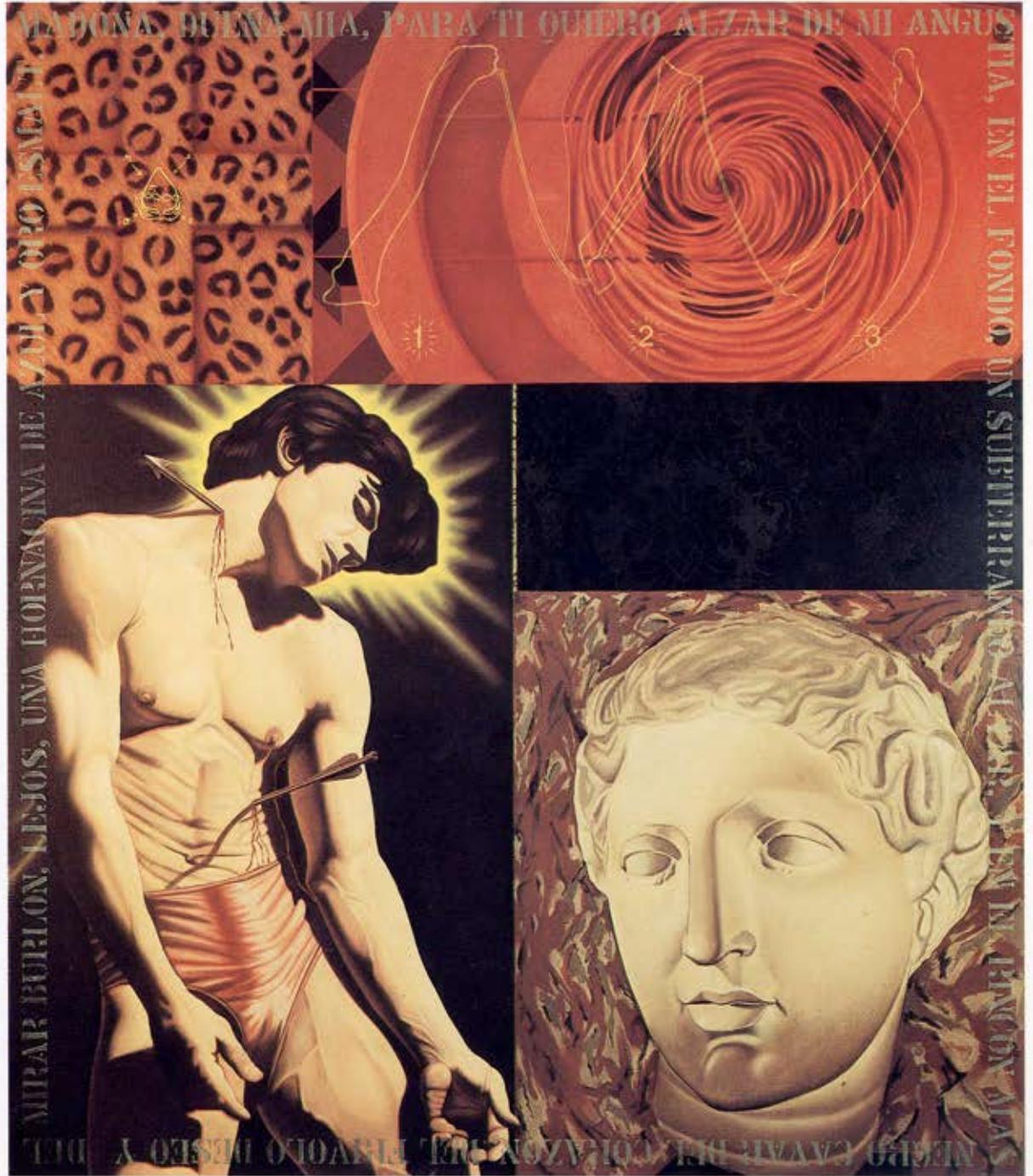
curso entenebrece las propias intenciones, las más íntimas. Y la sátira tiene por regla la elocuencia. Impera en ella la retórica, pero no a favor del ornato y de la elegante vestidura del decir, sino para llegar al punto de hablar a calzón quitado. La suya es, pues, una retórica a contrapelo, que a cada momento se delata. De toda palabra que oscila en los aires llevada por su lírico *élan* la sátira se empeña en mostrar la estela de lastre fecal del que se desprende a cada instante para mantenerse en vuelo. Insidiosamente alojada en el corazón de la literatura, la sátira es decididamente antiliteraria.

Algo parecido a esto veo en las pinturas de Enrique Matthey. Aunque abiertamente locuaces, fanfarronas casi, son cuadros que, por dentro, claman y reclaman la queda de su propia elocuencia. La saturada retórica que exhiben se profiere, también, a contrapelo.

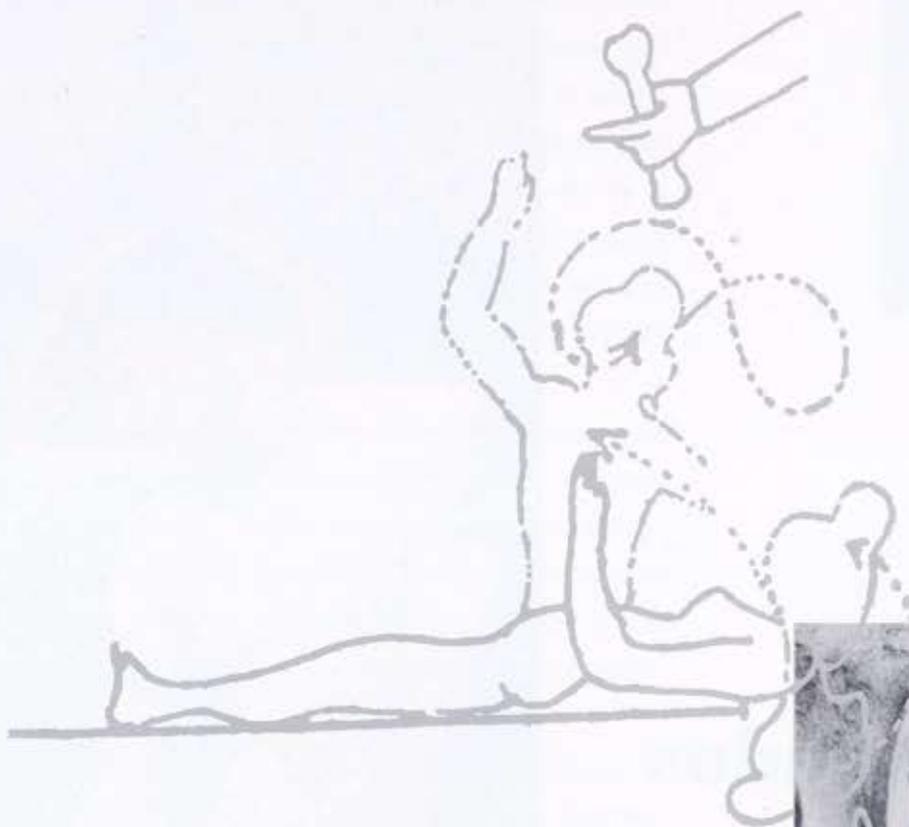




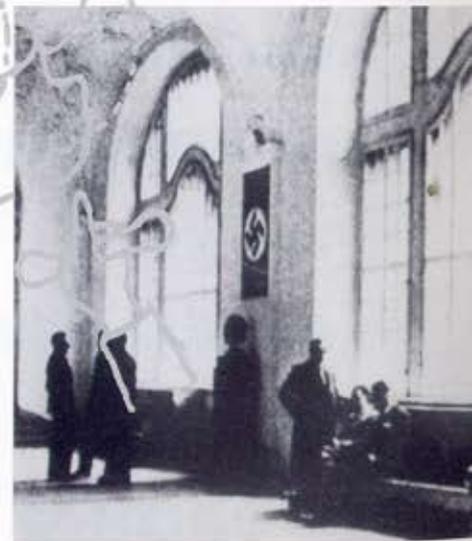
**Modelos
encapsulados
que se
despliegan
liberados
de capilla**



Garantía que enfatiza la progresión sistemática de la compostura



**Venus
del oscuro
lavadero**





El suyo es un afán, diría yo, antipictórico.

Pintura que pinta contra la pintura... Si se piensa que decir esto es mucho, lo pongo de otra manera: lo que se celebra aquí no es una apoteosis —la divinidad se ha disipado ya, recordémoslo—, sino la ceremonia de una deposición. ¿Adónde quisiera asomarse el oficiante?

II

Dos operaciones satíricas de rigor: acumular y mezclar. Las dos repercuten en una tercera (no hablo del secreto, sino del efecto): corromper. Puede que esto suene raro, si se piensa en el propósito moralizador que usualmente anima a la sátira. Pero ya se sabe que, literariamente considerada, la sátira es el género de-generado. Además, se trata de corromper algo para que otra cosa se depure. Así, la sátira, que no se desenvuelve jamás en el contenido



únicamente, sino también en la forma, corrompe la forma para salvar el contenido, corrompe el contenido para salvar la forma. Sólo que hace las dos cosas a la vez; por lo tanto, lo puro y lo corrupto deben estar en otra parte. El doble registro —el doble sentido, que en su doblez, por último, es indiscernible— es su régimen fundamental. Por eso, su matriz es irónica: bífida, siempre; hendidada como résped³.

La lengua es el centro de estos cuadros. Se la ve allí, refo-cilándose entre medio de los labios estereotipados de la seducción, dueña del único círculo, prevaleciente. ¿Arte visual? No, arte lingual. Retórico, por

tanto. ¿Qué es la retórica, si no es el amaño de la lengua? Pero hay retóricas y retóricas. Unas se mantienen reunidas alrededor de la palabra, que es la elevación, la sublimación y el olvido de la lengua misma; otras habría que la devuelven a su fango primordial. La sátira juega, de una sola vez, a ambas cosas: es bífida, ya se dijo.

Decía que estos cuadros claman y reclaman la queda de su propia elocuencia. La raigambre de ésta, como de toda elocuencia, es histórica. No hay soltura ni facilidad sin ejercicio sostenido y transmitido en el tiempo, sin la memoria regular de las operaciones convenientes; no hay llegada para la soltura si el destinatario es ajeno a esa memoria. Toda retórica vive de la verosimilitud —la sorpresa destella contra ese fondo—, y la verosimilitud es creatura de la costumbre.

La costumbre a la que se re-



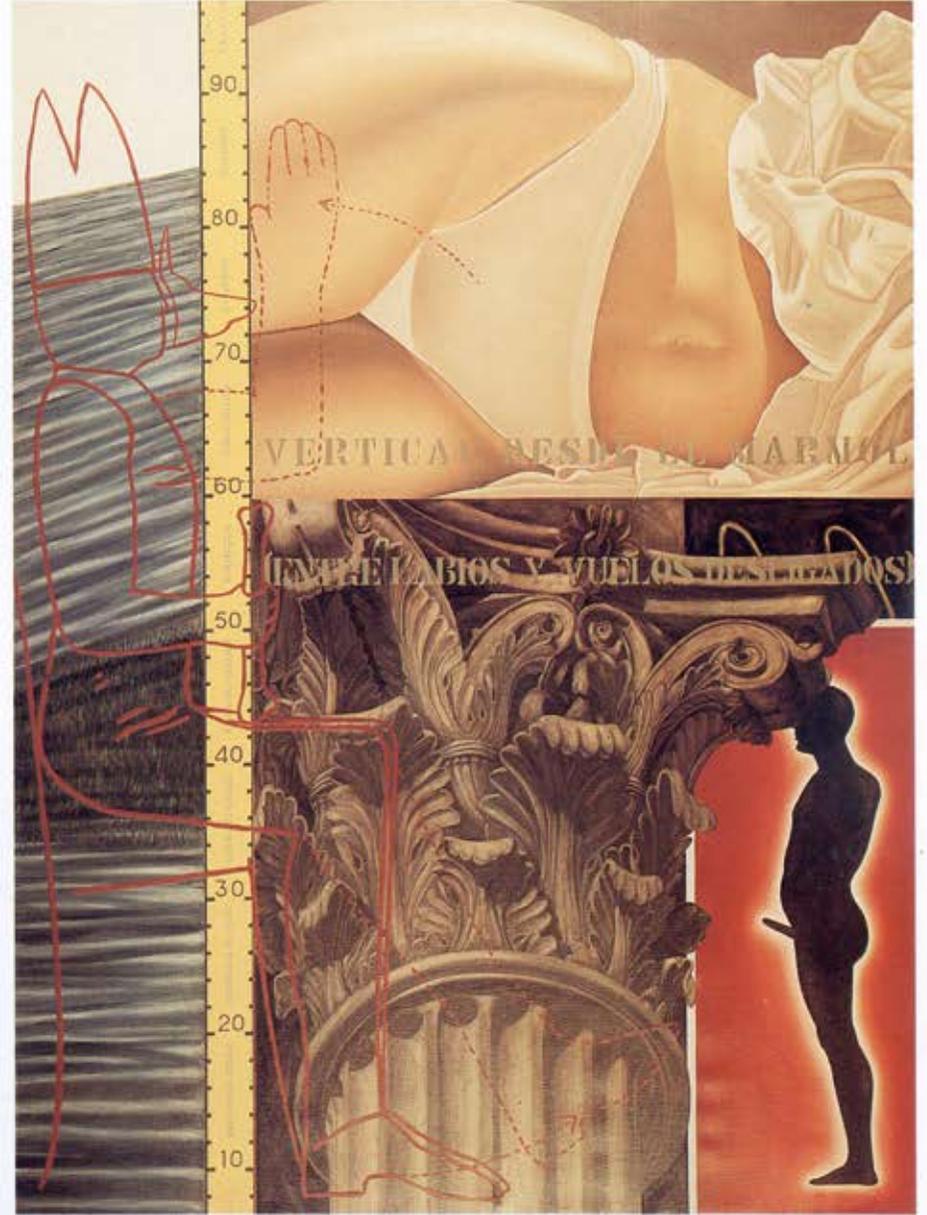
**El hueco anima
la precisión del ornamento**



**En tu tabernáculo
de la contradicción de las lenguas**



**En el escondrijo de tu rostro
de la turbación**



**Emplazamientos mesurales convocados
por la apetencia grandilocuente**

fieren estos cuadros se llama "historia del arte", "historia universal del arte". Con ella tienen que habérselas; de ella quisieran deshacerse. Quisieran deshacerse, sí, a pesar de las apariencias y de las señas de admiración por las figuraciones espléndidas heredadas de un largo pretérito. Para conseguirlo, las repasan: repasar la historia es, en las pinturas de Matthey, el reconocible ademán académico, petulante. Pero eso no es todo, ni con mucho. Lo interesante estriba en cómo la repasan. Aquí entra en escena el instrumento y aquella lengua fangosa, untuosa de que hablaba. El pincel es una lengua que lame y relame la superficie, mórbidamente.

Morbus es la palabra latina que nombra la enfermedad. Su paso a los idiomas modernos está mediado por la pintura. Los artistas italianos del siglo XVI y de comienzos del XVII la

empleaban, diciendo *mórbido* y *morbidezza*, para hablar de las carnaciones muelles. Hay que dejar que se envicie el pincel, para que lo áspero se ablande, y se cumpla así esa obra sublime de la mimesis, que consiste en enseñar la carne de lo real transida de tiempo y presagios de deterioro. Tal es también el vicio del pincel glosomorfo de Matthey, sólo que éste ya no trata con lo real tempóreo, sino con sus imágenes perdurables, consagradas. Las ama y lastima



con su turbio amor: maltrae lo duro que en ellas dura.

Ya sabemos cómo: acumulando y mezclando: corrompiendo, de-generando.

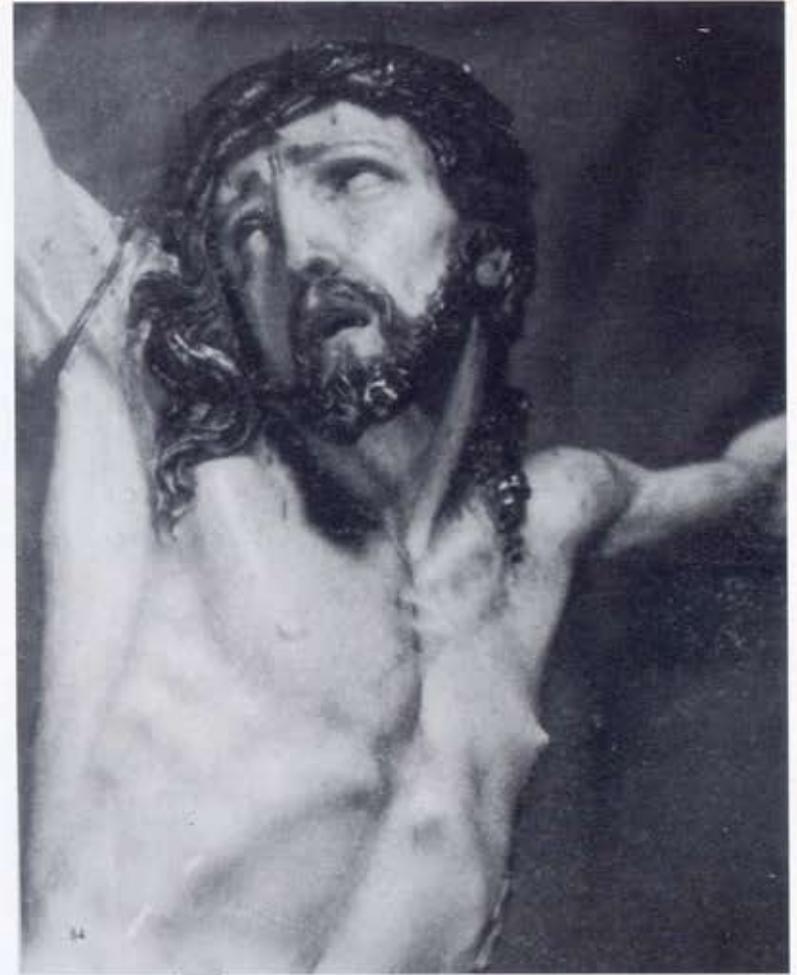
Estos cuadros están hechos por el lamido perverso de la pictórica piel.

III

Pero esta lengua no sólo especula con la molicie. También tiene su filo, y es filo cortante. Decapita. La pérdida de la cabeza —se la ve cubierta, aquí,



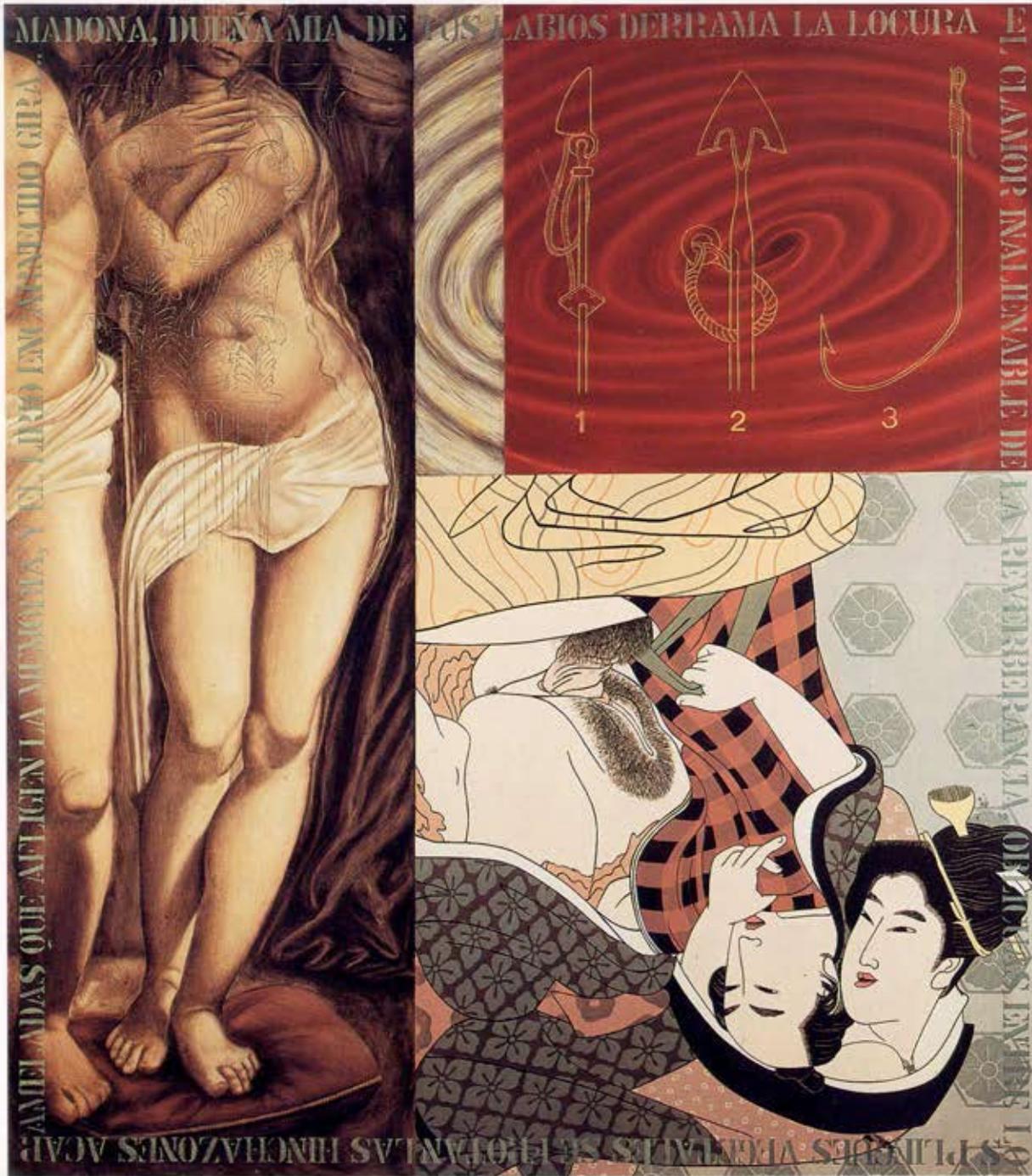
Buscando



**Receptáculo
que asegura
el cuajo y el sentido**



o arrimo en las orillas configurales



**Hilvana
el borde
que determina
la consistencia
de la
representación**



muy a menudo, por la máscara, desfigurada por el aditamento, que, como varias otras que hay aquí, son metonimias ambas de la mutilación— deja como única cabeza de veras el culo. Sabemos en carne propia lo que éste piensa. Emblema de la pérdida, el capitel corintio, trozo naufragado, se sume en aguas sucias. Lengua taladora, sólo deja restos. Lengua letal, abortiva: lo que ella dice, nace muerto, obsoleto. Lengua arruinadora, sabe que en su afán tiene que terminar arruinándose a sí misma.

La inquietud que corroe a estos cuadros es, paradójicamente, la misma que los anima. Buscan con desnudo —pero con desnudo que a cada pase amenaza con hastiarse— su propia abolición. Se prometen (sin mucha fe) que la muerte sería el postigo hacia otra cosa.

¿Arte lingual? Hasta cierto punto. Arte visual, después de

todo, por el deseo de asomo que persiste.

La de Matthey es pintura que se va de lengua, que indiscerniblemente quiere amalgamar retórica y erótica, erótica y hierática. La cópula de palabra y obscenidad —la imagen sería esa cópula— es la batiente entre lo consagrado y lo banal, entre lo sagrado y lo profano. Jamás sabremos cuál es cuál, o si en verdad se trata de otra cosa.

¿Cuál es el otro lado de la carne?

Ni el oficiante lo sabe⁴.

NOTAS

¹ Ceres, la diosa agrícola.

² Satirizar es embromar a alguno, hacer de él público escarnio.

³ Organó viperino.

⁴ ¿Cuál es el otro lado de la carne? Hablamos de lo sagrado en tentativa de adivinarlo. Pero no sabemos. Quizás el carnaval, las carnestolendas, el adiós a la carne como pura víspera —que no es sino la porfía de la carne en su extrema urgencia, la demasía de la carne en su deleitosa exasperación—, quizás la blasfemia sea la única noticia cierta que tenemos de ello. Y diría que por esa noticia, por su mudo esplendor, se desviven lúcidamente las pinturas de Enrique Matthey.



LIRE A DEUX

Nº 10

3^{FR}
50



L'ART D'ÊTRE AIMÉ

XII. *Es fácil ver lo que designa el erotismo de los cuerpos o el de los corazones, pero la idea de erotismo sagrado es menos familiar. La expresión es por otra parte ambigua en la medida en que todo erotismo es sagrado, pero encontramos los cuerpos y los corazones sin entrar en la esfera sagrada propiamente dicha.*

XV. *Hacer habitables unas regiones en que hasta ahora prolifera la locura. Adentrarse con el hacha aguzada de la razón y sin ver a derecha ni a izquierda, para no caer en el espanto que nos seduce desde la profundidad de la selva. Todo suelo debiera ser hecho una vez habitable por la razón, depurado de la maleza del delirio y del mito.*

XIV. *El imperio de las torres deshabitadas, la cultura de las imágenes transnacionales y de la abolición de los tiempos que antes exigía la comunicación, no han dejado incólumes nuestras maneras de mirar.*

XVI. *En cuanto a la economía del relato y al relato de la economía, hemos vislumbrado la razón por la cual el don, si lo hay, requiere a la vez que excluye la posibilidad del relato. El don es a condición del relato, pero simultáneamente a condición de la posibilidad y de la imposibilidad del relato.*

**Depósitos
consulares
donde gobierna
la vestal**



Une Surprise-party
EXCEPTIONNELLE

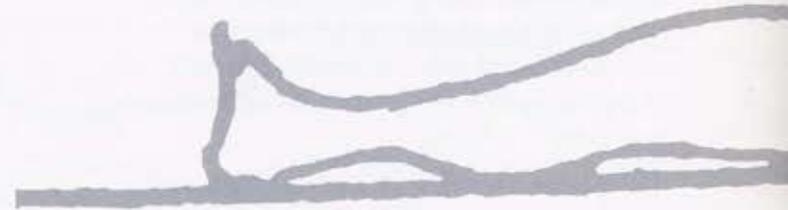
XVII. Deberíase aquí levantar un monumento a la pifia, no a esa rechifla pública, sino a la de la factura. La pifia es el intento incesante que resbala y no claudica; no existe rincón más estremecedor y glorioso que aquel donde destila una pifia: es como reconocer la propia frustración ante la intención de la operatoria perfecta, que por lo redonda y cerrada en sí misma que es, suele ser aburrida y poco interesante. La pifia es justamente aquello que falta, es la voluntad permanente que otorga la gracia del escándalo –por nada– y del requiebro al mismo tiempo.

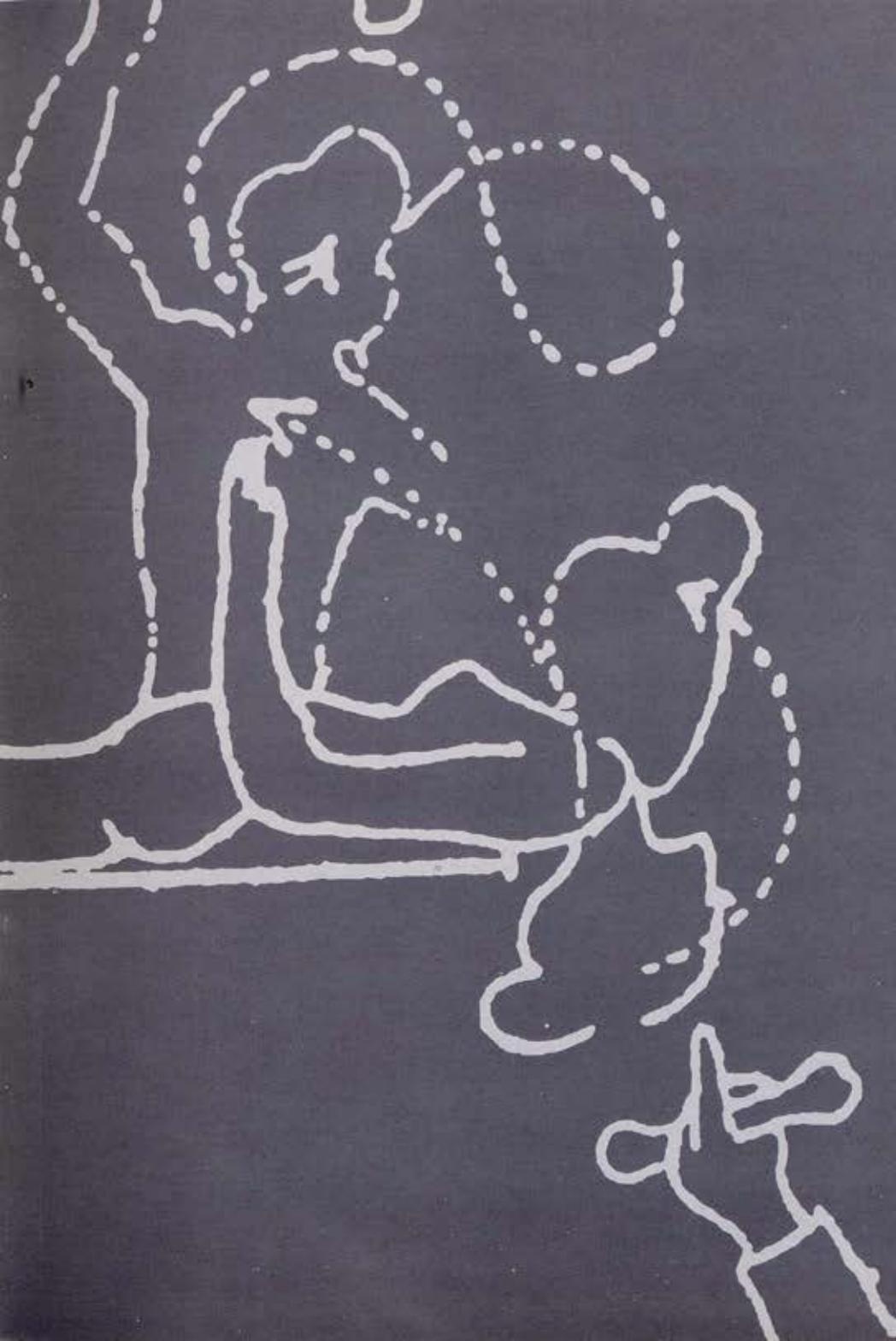
Como para derivar, perfectamente, en la plétora del ápice; en un epígrafe conducente a nociones que se depositan en la curva de un pliegue itinerante donde las capitulaciones estriben coloquiales...

1. De mi respeto bellos borcegués te haré de raso, para tus divinos humillados pies que aprisionándolos en un muelle apretón, igual que un molde fiel guardarán su impresión.



- V. Friedrich Nietzsche, *"Más allá del bien y el mal"*, Alianza Editorial, 1978, pág. 65
- XIII. Michel Foucault, *"Esto no es una pipa"*, Editorial Anagrama, 1989, pág. 61
- X. Ronald Barthes, *"Lo obvio y lo obtuso"*, Ediciones Paidós, 1995, pág. 184
- IX. Jean Brouillard, *"De la seducción"*, Ediciones Cátedra, 1981, pág. 69
- III. José Lezama Lima, *"Sierpe de don Luis de Góngora"*, (de *Analecta del Reloj*), Editorial Jorge Alvarez S. A., 1968, pág. 197
- XI. Jaques Lacan, *"Escritos 2 / Observaciones sobre el informe de Daniel Lagache"*, Siglo XXI Editores, 1993, pág. 635
- XII. George Bataille, *"El erotismo"*, Tusquets Editores, 1988, pág. 29
- XV. Walter Benjamin, *"La dialéctica del suspenso / Fragmentos sobre la historia"*, ARCIS-LOM Ediciones, 1995, pág. 112
- XIV. Adriana Valdés, *"Composición de lugar / Un ojo que falta"*, Editorial Universitaria, 1996, pág. 133
- XVI. Jacques Derrida, *"Dar (el) tiempo / I. La moneda falsa"*, Ediciones Paidós, 1995, pág. 104
- XVII. Enrique Matthey, *"Compilaciones hidrocéfálicas"*, Texto N° 2, 1996, no publicado
- I. Charles Baudelaire, *"A una Madona / ex voto a la manera española"*, (de *Poesía completa*), Libros Río Nuevo, 1981, pág. 154





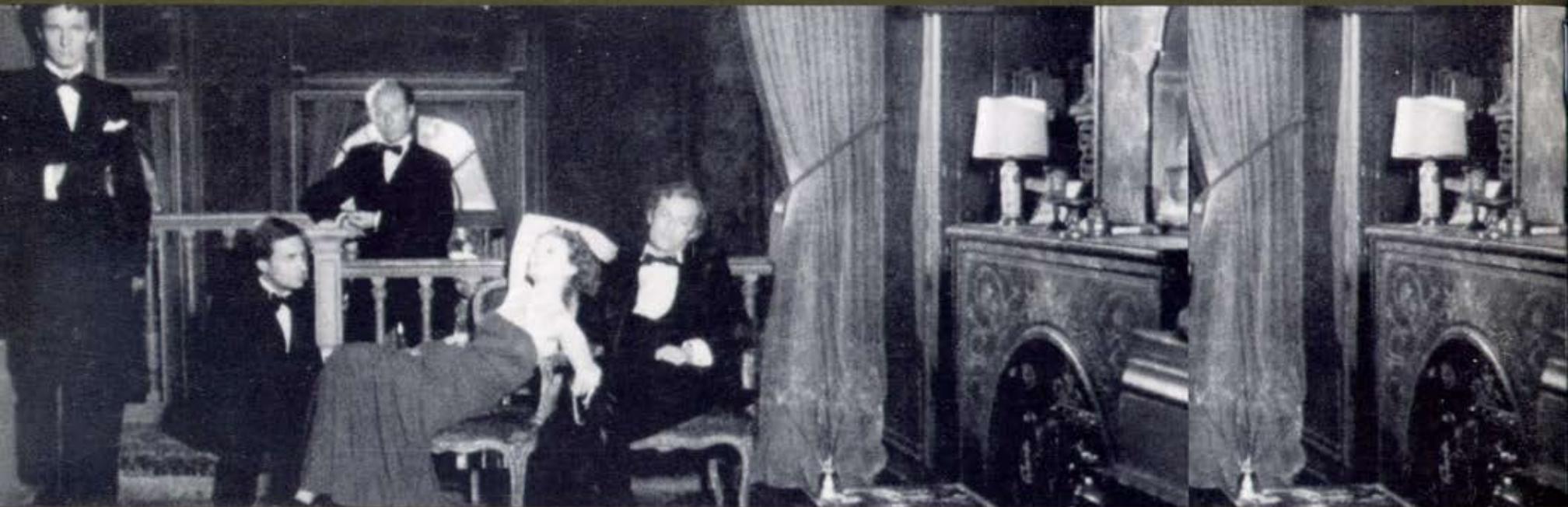
AGRADECIMIENTOS A:

Anton Birke de Birke Diseño y Publicidad
por la prestación de su estudio fotográfico,
a Leonardo Murialdo de Daynacom Ltda.
por la programación de los textos
en las pantallas electrónicas
y a Enrique Zamudio
por todo el trabajo fotográfico.

DISEÑO GRAFICO
Guillermo Feuerhake

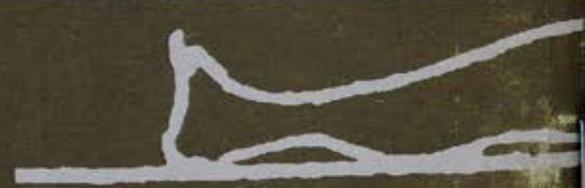
IMPRESION
Nova Gráfica Impresores

Obra financiada con el aporte
del Fondo de Desarrollo
de las Artes y la Cultura,
FONDART



LA MUERTE DE NARCISO

ENRIQUE MATTHEY



Galería Gabriela Mistral

1997