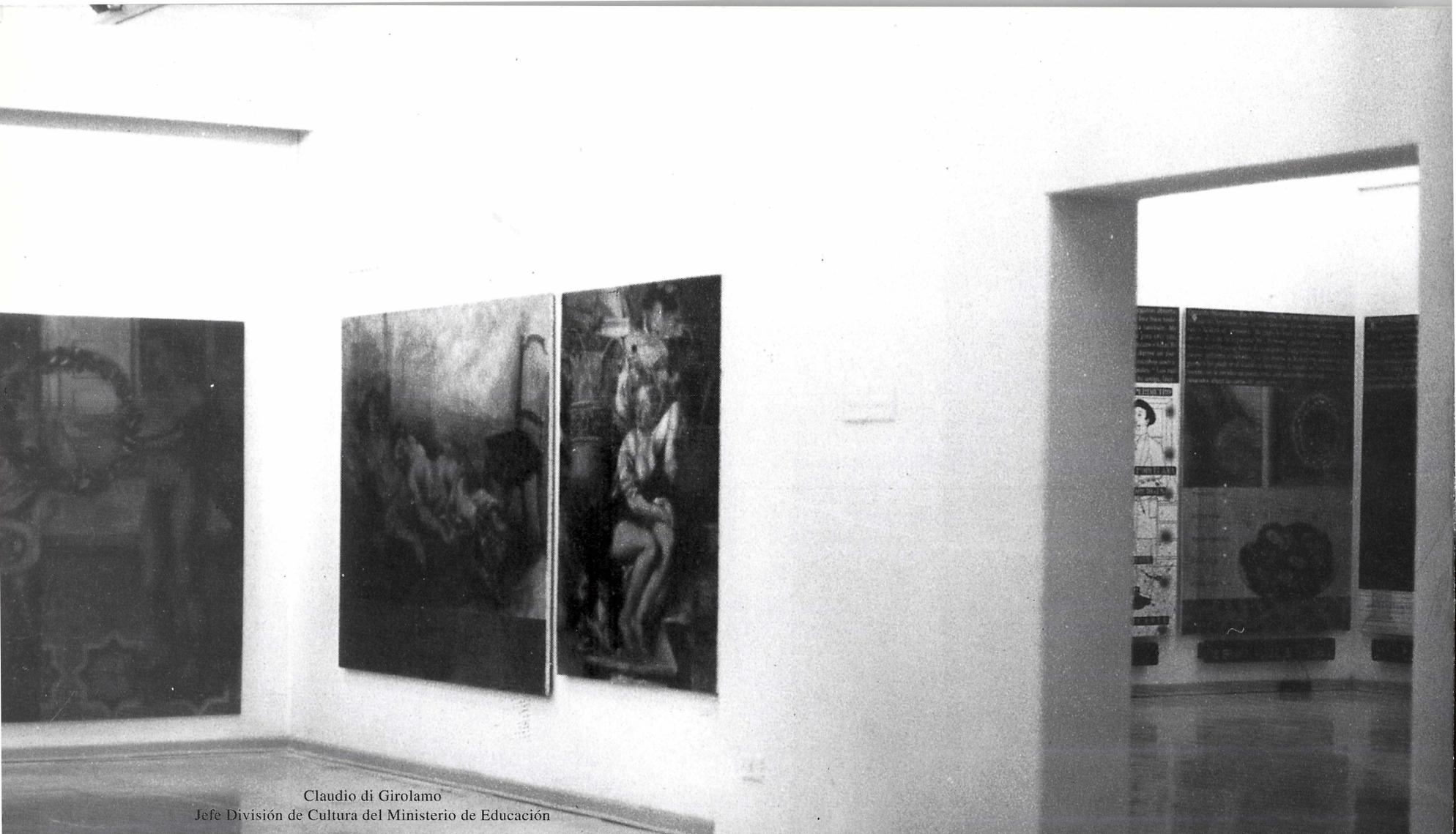


LOSA RADIANTE / SILABARIO DEL OJO
CATALINA DONOSO ENRIQUE MATTHEY





Claudio di Girolamo
Jefe División de Cultura del Ministerio de Educación

Luisa Ulibarri
Jefa Departamento de Programas Culturales
y Directora de *Galería Gabriela Mistral*

Galería Gabriela Mistral

Alameda del Libertador Bernardo O'Higgins 1381
Santiago de Chile
Teléfono (56-2) 731 9954 / Fax (56-2) 665 0815

Ministerio de Educación
Departamento de Programas Culturales,
División de Cultura

La *Galería Gabriela Mistral* es un espacio de estímulo a los valores emergentes de las Artes Visuales del país. Asimismo, apoya a aquellos autores que, habiendo obtenido un amplio reconocimiento nacional o internacional, mantienen una línea de producción crítica y reflexiva, refractaria por lo general, a los valores y a la lógica del mercado de arte nacional.

El proyecto de la galería 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 la obras de sus creadores y permiten a los teóricos de arte, críticos y escritores elegidos por los artistas expresar sus opiniones a través de los textos que no necesariamente reflejan los criterios curatoriales del Proyecto *Galería Gabriela Mistral*.

LOSA RADIANTE / SILABARIO DEL OJO

CATALINA DONOSO

ENRIQUE MATTHEY

LA PASION DE LO ANTERIOR

Sergio Rojas

30 DE MARZO- 20 DE ABRIL, 1999

Galería Gabriela Mistral

Departamento de Programas Culturales - División de Cultura - Ministerio de Educación



ALGO SOBRE SAN ESTANISLAO KOTSKA

Durante la segunda mitad del siglo XVII se funda en Roma la Academia de Francia, con el propósito de establecer allí a artistas franceses para construir vetustas estatuas, originales y copias, para adornar los jardines del palacio de Versalles erigido por orden de Luis XIV. La influencia de Bernini, poderosa entonces, más la cuota de talento natural de los oficiantes galos, permite el desarrollo de una nueva forma de Barroco, mitigado, según le calificarían algunos, por la impregnación del sentido típicamente francés proclive a la gracia lineal, de la medida, de la *noblesse* y *bienséance*.

Por esta causa, la programación de la imagen de San Estanislao Kotska en la tarjeta de invitación, en el tríptico y en el catálogo, como así mismo la selección de fragmentos de

esta obra de Pierre Le Gros en el interior de los folletos, indica un afán. En efecto, constituye una elección acordada en virtud de la comparecencia de intereses de Catalina Donoso y de Enrique Matthey que confluyen en la figura del Santo, reproducida en un fascículo coleccionable editado por Viscontea. San Estanislao Kotska representa, en este caso, el calce, al depositarse en él ciertas propiedades que lo convierten en fuente de consulta del cual se nutre el imaginario de ambos oficiantes.

Si bien el aspecto de esta ilustración que se muestra como rutilante es el Barroco, no es exclusividad de éste, en cuanto retórica de la configuración, la posesión de todos los tópicos que se dan cita en la obra de los expositores, sino también derivados que se cultivan espontáneamente en ese origen (el Barroco) a los que estos autores rinden su atención: la pompa, la exuberancia, el pliegue, el ornamento, el brillo, el desliz, a lo que se añaden otros conceptos que no necesariamente son atribuibles sólo al Barroco, pero que sí se estilaban en esta imagen: lo sagrado y, en

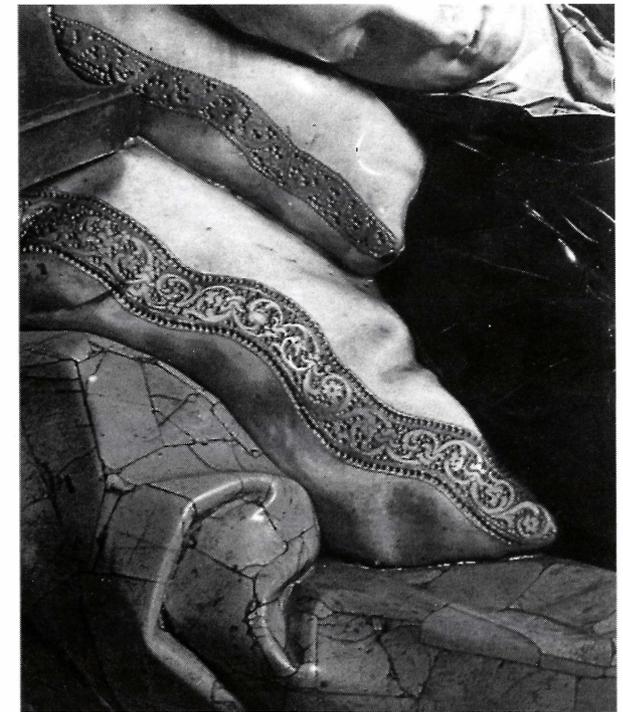
especial, la raigambre histórica que reconoce en la vigencia de la memoria, la consistencia de las operaciones que una vez ejecutadas mantienen su persistencia.

Aun cuando San Estanislao Kotska se presenta aquí como el modelo fecundo de las coincidencias, actúa al mismo tiempo sin reticencias sobre los destinos de sus sugerencias, dado que precisamente en el tratamiento de esos elementos de concurrencia, es donde se producen las diferencias entre un autor y el otro, en el modo como administran la pintura como lengua matriz y en la capitulación con las transmisiones de los recados de la historia; asimismo, en la tipología de objetos seleccionados para la transferencia de los propósitos, sean éstos los representados o los instalados físicamente, y en último término, por la forma en como ambos editan el acopio de imágenes en el local de exhibición.

Diríase en otras palabras que si el Santo constituye parte del archivo de estos oficiantes, es distinto el uso que cada uno le otorga a los atributos que esa imagen prodiga. Esta

afirmación, de ribetes didácticos, ilustra tal vez con mayor eficiencia la forma en cómo los sentidos pugnan por agruparse en torno a las particularidades de ciertos objetos, los que no trepidan en conquistar un sitial protagónico en las escenas que se despliegan en estas dos partidas de obras.

NOTA DE LOS AUTORES



LA PASION DE LO ANTERIOR

Sergio Rojas

SOBRE LA ESCENA Y LOS LINDES

En ambas propuestas asistimos a lo que podríamos denominar un trabajo de *edición del archivo*. Uno de los problemas es, entonces, el siguiente: ¿cómo se edita un archivo sin restarle su «suciedad», esto es, el paso del tiempo? Se trataría de una edición de la *temporalidad* de la cual son portadores las materialidades y la iconografía de *Losa Radiante / Silabario del Ojo*. Pues bien, editar esa temporalidad es editar la diferencia: editar el des-contexto de los materiales de archivo, en donde éste opera como un no-lugar, como aquella «mesa de disección» que cruza el siglo que ya se termina.

En el caso de Donoso, se trabaja una fidelidad a una subjetividad en donde se articula y se decide toda visualidad. En el caso de Matthey, en cambio, se trata de una suerte de co-

rrespondencia con las posibilidades mismas de la edición. Dicho de otra manera, Donoso explora las tramas subjetivas de la pintura; Matthey experimenta con las mediaciones de la representación.

En esta diferencia, y precisamente a partir de ella, es posible plantear a esta muestra una interrogante fundamental: la cuestión acerca de *lo pictórico*. En efecto, tanto en Donoso como en Matthey se lleva a cabo un trabajo de *desplazamiento* desde la pintura hacia algo que no llega a ser nunca algo otro que pintura, pero sí una instancia desde la cual es posible preguntar por ella y, en eso, alterarla.

La pintura tradicional implica una especial y esencial relación con la «temporalidad narrativa». En efecto, la mirada pictórica ejecuta una subjetivización del mundo en la medida en que suspende la inmediatez de la facticidad del «referente», para hacer de éste una posibilidad del sujeto. Ejemplo ejemplar de esto es el *paisaje*, no en su función escenográfica, sino como protagonista, cosa que, a juicio de algunos historiado-

res, es el origen anticipado del arte moderno. En este sentido, podría decirse también que la pintura es la producción de *mundo* en tanto que *producción de subjetividad*. La pintura como obra viene a ser entonces la forma y el sentido en que el mundo ha sido subjetivado, tramado conforme a un principio de unidad. Así también, el tiempo material de la obra es el tiempo del trabajo de la subjetividad que ha de *retornar a sí* en la pintura. De esto habla precisamente aquel gesto reiterado de «tomar distancia» durante la ejecución, como para medir la relación de «lo que va» con la totalidad unitaria que ha de llegar a ser. Es decir, la obra se «consume» con el asentimiento de la subjetividad del pintor. Retorno.

Tal «asentimiento» es desconstruido por Catalina Donoso, quien comienza el trabajo para esta exposición *a partir de* la pintura, en la medida en que recorta telas anteriores, parodia antecedentes pictóricos, articula las pinturas con objetos y «títulos» en tramas visuales más complejas y exigentes, etc. Así también, Enrique Matthey «programa» las te-

las, con lo cual el «asentimiento» constitutivo del autor-demiurgo es completamente trastornado, en cuanto a que el trabajo con el óleo debe dejar espacio y tiempo a la impresión de la serigrafía, y las telas mismas ya «terminadas» se articulan en la Galería en un montaje que se resuelve en el lugar con las pantallas programadas.

Lo que quiero decir es que ingresando a la sala de la Galería, sabemos casi como de inmediato que lo que estamos presenciando es pintura,

pero presentimos con igual fuerza que estamos asistiendo a un trabajo de desplazamiento, es decir, que *no es pintura al amparo de la pintura*, sino pintura puesta en riesgo. Esto es especialmente interesante: el hecho de que los desplazamientos han sido, sin duda, ejecutados por pintores. Esta suerte de auto-reflexividad, presente en ambos trabajos, recorre sin embargo itinerarios conceptuales y visuales diferentes entre sí.



EL LUSTRE DE LA MACULATURA



LA ESCENA NO ES NI PRACTICA NI DIALECTICA, ES LUJOSA ES OCIOSA



DEPOSITO DE LAS PIELS

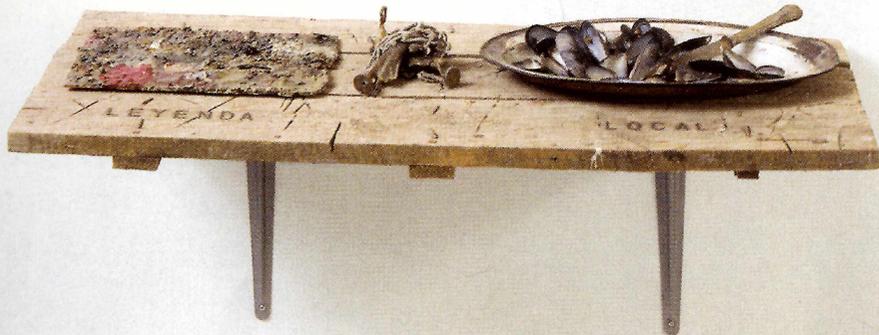
En la propuesta de Catalina Donoso, la artista opera con lo que podríamos denominar los fantasmas de la pintura «en» la pintura. En efecto, algunos de sus trabajos presentan la operación pictórica como un trabajo inacabado de «hacer desaparecer», como si el trabajo del pintor consistiera en borrar la huellas de la pintura anterior. Hacer(se) lugar en un *medium* siempre demasiado lleno consigo mismo. Nunca hubo tela en blanco (ilusión de la página dispuesta, al interior de un único Libro en perpetua elaboración, para constituirse en autor «desde sí»).

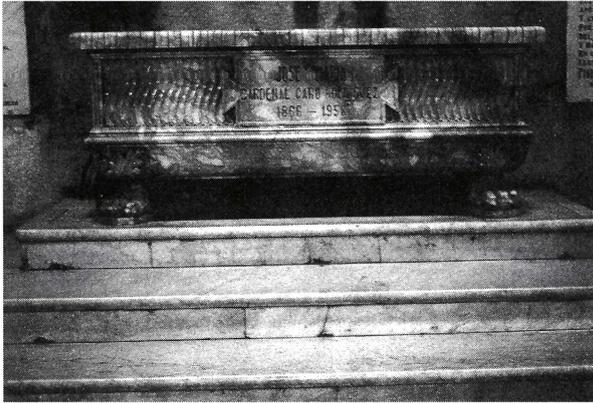
Pintar es, pues, una *relación con lo anterior*. Es decir, no se trabaja sobre una ausencia plena ni en un lugar vacante, sino en un sitio ya ocu-

◁ *LOSA RADIANTE. Depósito de las pieles.* Oleo sobre madera entelada, repisa, recipiente enlozado, recortes de óleo sobre tela. 160 x 230 cms.

▷ *LOSA RADIANTE. Leyenda local.* Oleo sobre madera entelada, repisa, objetos. 90 x 190 cms.

▷ *LOSA RADIANTE. El verano de los sentidos.*





Sarcófago de la tumba del Cardenal J. M. Caro Rodríguez (Catedral de Santiago de Chile). C. DONOSO.

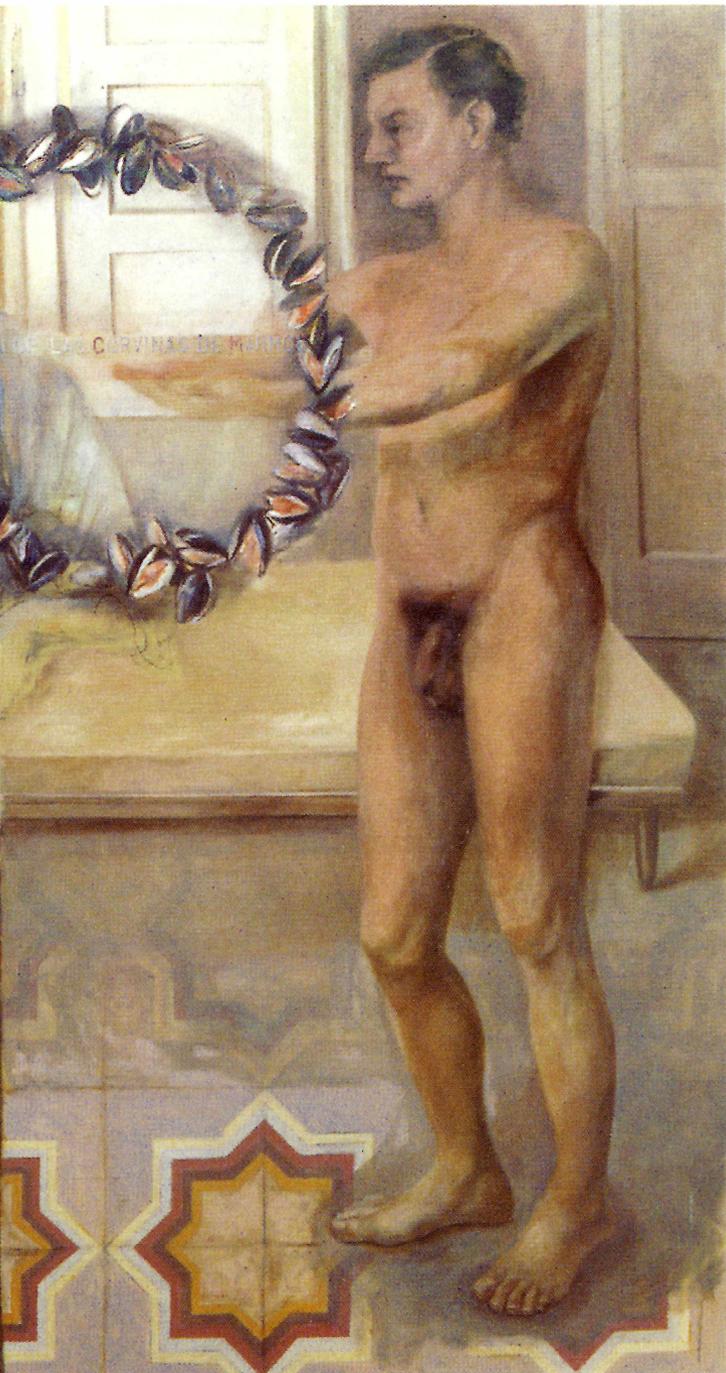
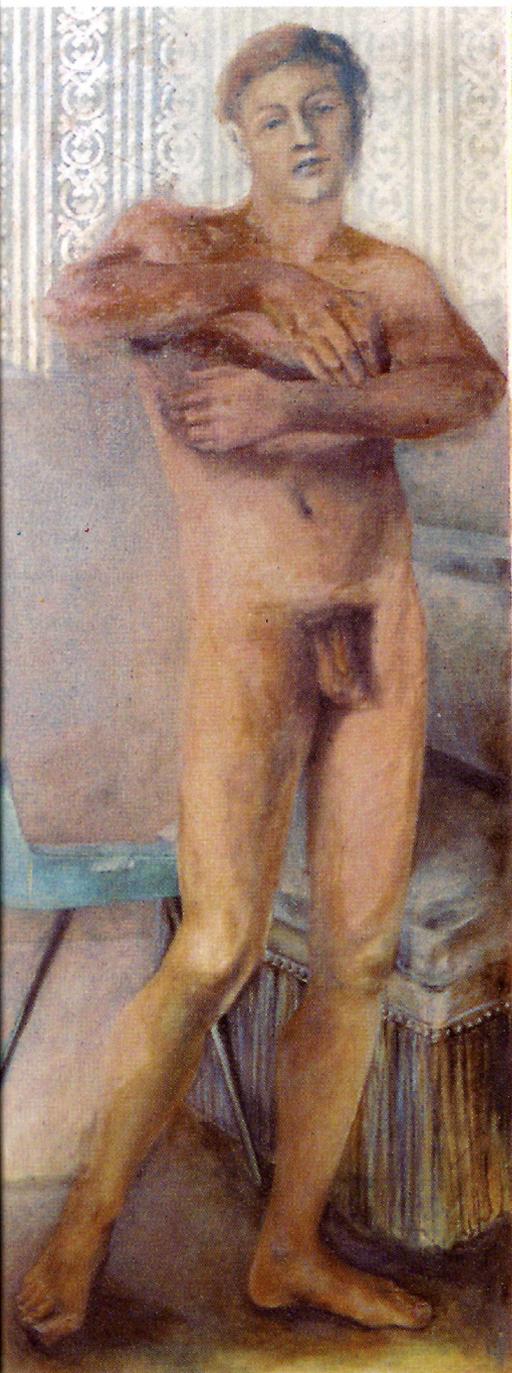
pado y copado. Pintar es hacer(se) lugar mediante el ejercicio de desocuparlo, alivianar(se) la gravedad del pasado. De esto se sigue que el gesto del pintor se debate entre saldar la deuda con aquella tradición que parece encargarle por un instante el blanco o el silencio, esto significa: pintar *a partir de* lo anterior (completar, continuar, relevar, etc.); o borrar la deuda, borrando el origen, esto es, pintar en lo anterior, *sobre* lo anterior. De aquí la relación de inteligencia lúdica que establece Catalina Donoso con la *gravedad* del género pictórico.

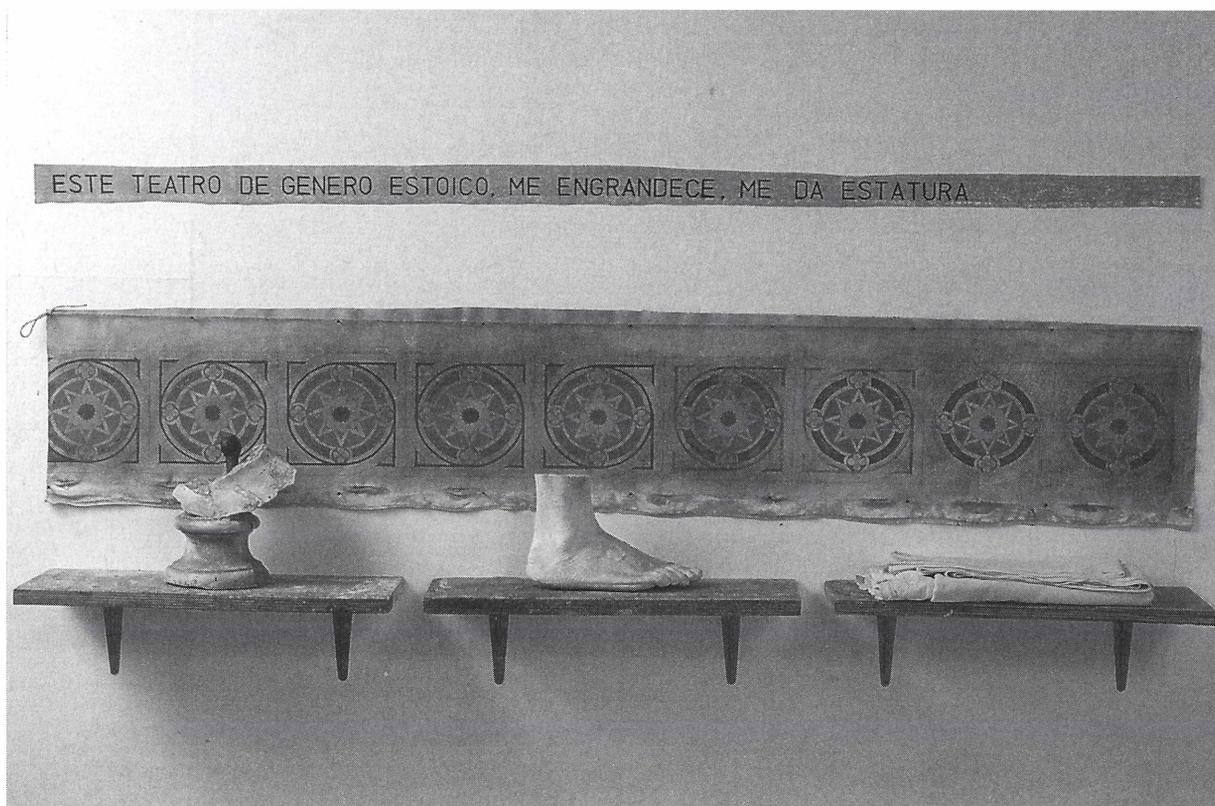
El problema que *Losa Radiante* nos propone explorar es el de la relación constitutiva de la pintura con el «modelo» (lo otro que la pintura, *su* otro), explora —asumiendo toda clase de riesgos— la deuda ideológica de la pintura con las políticas de la representación. Se trata de una operación de intervención y debilitamiento en las relaciones de subordinación que suelen fundar y prestar consistencia al hacer(se) del pintor. Donoso juega con la historia que la pintura no puede dejar de

prometerse a sí misma; juega, pues, con la teleología de la plenitud y sus exigencias.

He aquí, entonces, el trabajo con *la cita* como un concepto y un ejercicio clave para poder pensar la relación de «autor» en general con la prepotencia ideológica de los «clásicos» y su ordenación pre-existente. La cita consiste en la inscripción de un cuerpo foráneo en un «texto» en proceso de producción. Suelen ser las comillas las que marcan materialmente esa su condición de extranjero. Así, la operación de citar es en cierto sentido un gesto de agenciaamiento. Y sin embargo es también, en la medida en que quedan exhibidas las marcas de su procedencia otra, la exteriorización irreductible del texto en proceso. Complicación de las relaciones espaciales entre interior y exterior. Pero, como sabemos, la cita no es sólo referencia a lo exterior, sino también a *lo antecedente*. Saber de la cita es saber de toda una política de la alteridad en el tex-

▷ LOSA RADIANTE. Serie de los catastros: de habitaciones. Oleo sobre tela, 185 x 260 cms.





LOSA RADIANTE. *Teatro estoico*. Oleo sobre tela, repis-
sas, objetos. 120 x 180 cms.

to. Complicación, pues, de las relaciones temporales entre presente y pasado.

Donoso arbitra una política de los fragmentos, administrando *residuos* clásicos, greco-latinos, objetos domésticos (representados en una amañalidad casi idealizada, resistiendo el «diseño», como una suerte de cuerpo sin retórica), objetos con carga simbólica pero también objetos neutros inscritos en tramas insignificantes o incluso falladas. Donoso no sólo se entrega a la tarea barroca de articular estos objetos sin reducir su heterogeneidad, sino el montaje que resulta no puede sino ser a la vez una hipótesis acerca del «secreto» de la composición barroca. En efecto, si el Universo barroco, en Leibniz por ejemplo, es un complejo cuya composición se constituye a partir de una operación de *aggregatum* de sustancias simples, entonces es necesario pensar una entidad simple a partir de la cual se constituyen las sustancias compuestas. El principio de la división viene a ser, pues, la condición lógica de la composición. «Cada porción de materia –escribe Leibniz en

la *Monadología*— no es solamente divisible hasta el infinito, como reconocieron los antiguos, sino que incluso cada una de las partes está subdividida actualmente y sin fin en partes, cada una de las cuales tiene su propio movimiento». Es forzoso pensar entonces que si la división no tiene límites, *tampoco los tiene la composición*. En el universo barroco ambas limitan respectivamente —y sólo de un modo ideal— con la mónada simple en un extremo y con Dios en el otro.

«El Barroco —escribe Deleuze en *El Pliegue*— no remite a una esencia, sino más bien a una función operatoria, a un rasgo. No cesa de hacer pliegues... curva y recurva los pliegues; los lleva hasta el infinito... los repliegues de la materia y los pliegues en el alma». Considerando esta observación de Deleuze, podría decirse que Matthey ejecuta y exhibe los pliegues de la materia, Donoso, en cambio, explora y en eso repite los pliegues del alma.

Losa Radiante es un trabajo con —ya que no «sobre»— la condición histórica del género y del oficio del pin-

tor. Trabaja, pues, con su historia, con su pasado. Sin embargo, ¿cómo podría llevar a cabo tal cosa si no fuese porque su pasado se le vuelve en cierto sentido ajeno? Es decir, su historia sería más bien la historia del «su»; y si el *su* señala con respecto al pasado una relación de propiedad, entonces surge el problema acerca de qué extraña «propiedad» viene a ser esa: la de *un pasado que exige*. Problema, como sabemos, psicoanalítico (de la poética psicoanalítica): la carga del pasado, el pasado como peso, *el pasado como gravedad*.



Tapa de redes subterráneas de servicios públicos ubicadas sobre veredas y calzadas: Servicio de Obras Sanitarias. C. DONOSO.

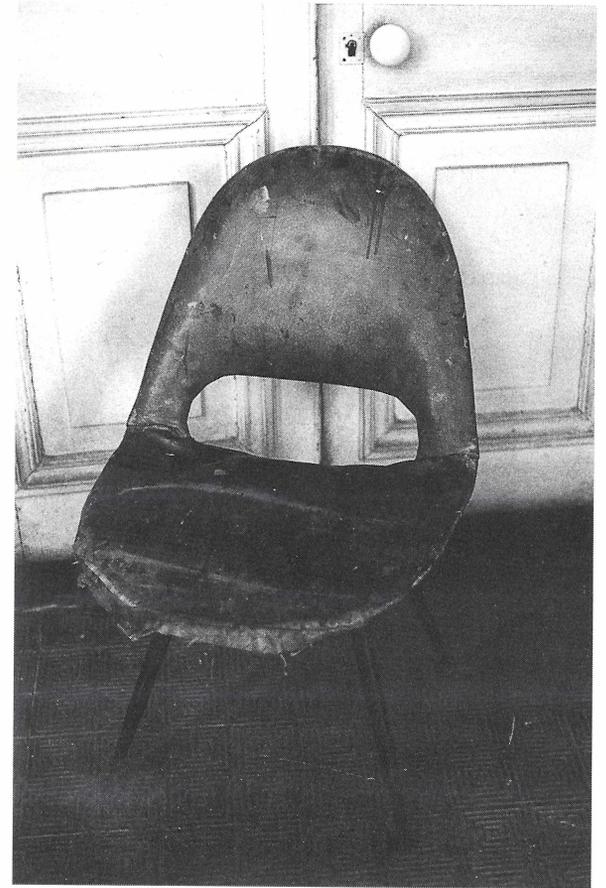


Embaldosado de nave lateral de la Catedral de Santiago de Chile. C. DONOSO.



vedad, acontece para el ojo del espectador. Ley capital de la modernidad puesta en obra. Este ornamento-fragmento refiere en principio, visualmente, el peso de la tradición, el pasado como pasado glorioso, el poder y su estética imponente, una especie de retórica material del espacio y el tiempo humanos debidamente reglados desde un lugar trascendente. Al respecto es conocida la tesis de Benjamin acerca del valor cultural de la obra de arte pre reproductibilidad técnica. La función de la obra —su «valor útil»— es la de articular una escena entorno, y esto es así incluso, siguiendo a Benjamin, en el ritual secularizado del «culto a la belleza». No es que sea la obra en sí el objeto de culto, sino más bien aquello que *por ella viene* a estar entre los hombres. La escena implica, pues, una lejanía que nunca ingresa del todo entre los hombres, sino que más bien los remite a un origen que nunca puede coincidir con su representación.

Al exhibir la gravedad de la historia como *fuerza* de gravedad, Donoso ejecuta un des-montaje del poder en su arbitrariedad, en su con-



Silla tapizada en tevinil, diseño de *Arquitectos Unidos Charles Eames y Saarinen, Organics Furniture*, 1958. C. DONOSO.

Podría decirse que en «La gravedad del ornamento» Catalina Donoso sintetiza, tanto visual como conceptualmente, la operación que cruza toda su propuesta. Parte de un capitel corintio se exhibe como «suspendido» a pocos centímetros del piso, sobre él y adosados al muro de la Galería tres paños, pintados con un diseño regular, tensionan visualmente al capitel de tal manera que *la gravedad misma* (y no la «caída de» como estaríamos tentados ideológicamente de pensarlos), como fuerza de gra-

◁ LOSA RADIANTE. Serie de los catastros: de las pieles. Oleo sobre tela, 160 x 200 cms. y 120 x 140 cms.



LOSA RADIANTE. *Leyenda local* (detalle). Oleo sobre madera entelada, repisa, objetos. 90 x 190 cms.

vencionalidad. Hace comparecer el peso del «significante». El diseño de los paños, por la repetición que les da origen y que exhiben como su cuerpo, nombra en cierto modo al capitel: hace patente la verdad de la tradición como *subordinación sin amo*, como repetición sin primera vez. La gravedad del pasado que obliga no proviene entonces de una ley dictada en el origen, sino de la repetición misma como ley. No se trata de alivianar lo que obliga desde el pasado, sino la obligación de tener un pasado.

Losa Radiante exhibe sin tapujos una suerte de amor por las citas que comporta un saber peculiar acerca del fin de las «obras maestras» y del carácter convencional del pasado. Cita paródica que desnuda el carácter sentencioso del pasado, restando al pasado su tono fundamental. Esta resta de tono es precisamente la desretorización de los fragmentos, poniendo en operación una suerte de política de lo pictórico como política de «lo justo y necesario».

EJERCICIOS DE APRESTO

En *Silabario del Ojo* Enrique Matthey trabaja sobre diez telas, las que, como si se tratara de diez páginas, comparten no sólo la regularidad del formato, sino también una implacable distribución del espacio interior (como ocurre con el pie forzado de todo cuaderno de caligrafía). En ese «espacio tomado» el *archivo* del pintor es sometido a una ingeniosa economía de los significantes; economía que, repetida, exhibe su *arbitraria necesidad*.

¿Cómo se opera, a su vez, tal exhibición de la economía? ¿Cómo si no es precisamente haciéndola fallar por su exceso, esto es, haciéndola funcionar como máquina barroca de la dilapidación? El lugar de dicha operación es la tela. Esta opera como soporte para la conjunción de materiales heteróclitos, de lo que resulta un archivo de fantasías o simplemente la enciclopedia de un analfabeto. Acontece aquí una especie de estallido de la escena contemplativa que es inherente a la estética idealista. El rendimiento político del exceso es la



LOSA RADIANTE. *La gravedad del ornamento* (detalle).
Oleo sobre tela, repisa, objeto. 120 x 180 cms.

desjerarquización de toda forma de lugar privilegiado. El efecto de realidad (otro momento en este ajuste de cuentas de la pintura con el modelo, ese «su» otro) resulta ser ahora la trama de una pluralidad de miradas imposible de disciplinar con arreglo a un único principio de verosimilitud.

La tela como página dispuesta para la tarea del pintor (el ejercicio y el tiempo del pintar como un «hacer las tareas») exhibe en toda su arbitrariedad la voluntad del pintor, acaso ante todo como voluntad o encargo de *llenar la tela*. El lleno como tarea de la pintura (lleno que no se refiere sólo a los motivos gráficos, sino también a los múltiples procesos de reproducción y traspasos convocados por el artista). Si atendemos a una cierta estridencia (tanto visual como conceptual), a la resonancia de múltiples ecos que se complican entre sí, a la proliferación de pistas, sobre todo falsas, podría uno pensar que Matthey entiende que el barroco es ante todo pictórico. ¿En qué consiste el *lleno* de la pintura de Matthey?



SILABARIO DEL OJO, sala N° 2.

El pintor no ha construido las «imágenes», sino que administra su locación gráfica en un juego cuyas reglas hemos de descifrar. Cabría entonces matizar nuestra hipótesis acerca de que *Silabario del Ojo* expondría la voluntad del pintor «en su arbitrariedad». Más bien lo que aquí comparece es una voluntad que, debilitando todo arbitrio, se deja seducir con problemas sin solución o ensaya soluciones cuyos problemas aún no existen. Cada fragmento viene, por decirlo así, cargado de sentido. En consecuencia, si algo en verdad llena la tela, eso es precisamente *el sentido*, como si se tratara de una página en la que cada palabra está subrayada (recomendada por su anterioridad), o mejor dicho: como si fueran sólo citas de fragmentos visuales *en otro texto subrayados*, por un lector otro, acaso por uno cuyo ojo se encontraba ya alfabetizado. ¿Cuál es la tarea en que se afana Matthey? En cualquier caso, el ejercicio es rigurosamente conducido a su estado de

▷ *SILABARIO DEL OJO*, bloque sala N° 1 (PRAXI),
233 x 681 cms.



Silabario Hispanoamericano. Texto escolar empleado para el aprendizaje de lectura en las décadas de los 50 y 60 (inscrito en 1948). E. MATTHEY.

«sin solución» por la insistencia de *una voluntad de sentido que no deja de apostar* (saber del «jugador»: ganar es lo que está de más).

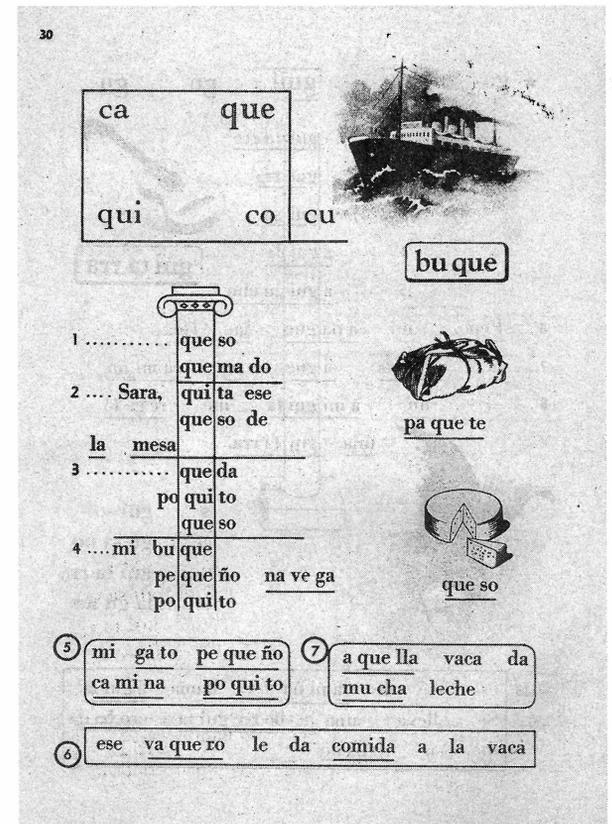
La pintura de *Silabario del Ojo* es escritura, inscripción de significantes en una superficie, sin densidad matérica. Pero habría que entender también que aquí la escritura es ante todo *gesto* de escribir. No sería descaminado pensar que se trata de la escritura detenida en la gesticulación: *escena de aprendizaje* que consiste no tanto en escribir, sino más bien en dibujar las letras, «soltar la mano» (desarrollo de la motricidad fina). Escena originaria de la *fijación con el significante*. *Silabario del Ojo* nos seduce con ese ejercicio de apresto. En esta escena se gesta también el *escepticismo* que cruza la propuesta de Matthey. La operación más radical de puesta en cuestión del sentido consiste precisamente en poner en escena el momento de la pretensión: el sentido inhibido sin ser por ello anulado. Sobre este aspecto de la propuesta, es interesante reparar en el hecho de que Matthey hace explícito el que la imagen de San Esta-

nislao Kotska en la tarjeta de invitación, en el tríptico de la inauguración y en este mismo catálogo, no es sólo la obra de Pierre Le Gros, sino una imagen *reproducida* en un fascículo de Arte, *coleccionable y editado* por Viscontea. Reproducción, edición y colección son operaciones posibilidades ante todo por el *cambio de soporte*. Irónica y compleja intervención-interrupción de la tradición de la historia del arte por las técnicas del traspaso.

Lo anterior nos permite volver sobre la cuasi evidencia de que en las diez pinturas comparecen imágenes del archivo del pintor. La pintura como género viene a operar como el no-lugar para la heterogeneidad irreductible de esas imágenes. Los significantes han colmado la página: imágenes «sin cuento» tramadas conforme a un interés gráfico. Matthey hace aquí de la gráfica un dispositivo de frotación: imágenes cargadas, desgastadas, familiares o simplemente insignificantes son movilizadas por ciertas tensiones visuales que dispone el barroco sistema de frotación ideado por Matthey.

SUPLEMENTO VICARIO

Al igual que ocurre con *Losa Radiante*, también en lo de Matthey la operación de la cita se nos ofrece como clave de comprensión de la propuesta en cuestión. Esta reiteración de la operación induce a pensar que lo que se pone en juego aquí es el sentido mismo de la pintura hoy. Es particularmente interesante articular las problemáticas «internas» de ambos trabajos con el problema general de la pintura y de las artes visuales. En efecto, señalamos en cada caso una *anterioridad* cuya gravedad es puesta en crisis por la articulación visual que la transforma en un objeto pictórico. En este sentido, la obra no trabaja simplemente con lo anterior, sino que interviene la pasión de lo anterior, poniendo las marcas de la reflexividad del dar(se) cuenta en medio de una fatalidad. Es necesario (!) que algo sea dado en primer lugar, es fatal que algo *haya sido dado*. Anterioridad ésta con la cual no hay relación alguna. He allí su prepotencia fundante: es anterior a toda relación porque ella misma es la posibilidad de toda relación.



Página del *Silabario Hispanoamericano* cuya estructura normalizada es empleada como modelo para la producción de *Silabario del Ojo*. E. MATTHEY.

Querida Margarita: Recibí tu carta. Pero me la entregaron abierta, porque mi hermano más grande dijo que yo no sabía leer bien todavía, y la leyó él primero. Mi papá lo retó y mi mamá también. Me alegro de que tú sepas escribir. Pero me gustaría que para otra vez, no me escribieras en hojas de cuadernos. Aquí todos estamos bien. Yo estuve enferma el sábado, y a mi mamá se le ocurrió darme un purgante y no pude ir al teatro el domingo. Cuando me escribas nuevamente, no te olvides de poner esto, con letras bien grandes: " Los mal educados abren las cartas de otras personas ". Te abraza tu amiga, Inés .

ANOMALIAS

asombro (sa)

afilado

adorno (cimiento)

aguja (reca)

amarra (da)

atenuantes

alma (sulado)

aliento (a)

ambivalente (a)

ARGUMENTO

ATENUANTES

AUSTERIDAD

Querida Margarita: Recibí tu carta. Pero me la entregaron abierta, porque mi hermano más grande dijo que yo no sabía leer bien todavía, y la leyó él primero. Mi papá lo retó y mi mamá también. Me alegro de que tú sepas escribir. Pero me gustaría que para otra vez, no me escribieras en hojas de cuadernos. Aquí todos estamos bien. Yo estuve enferma el sábado, y a mi mamá se le ocurrió darme un purgante y no pude ir al teatro el domingo. Cuando me escribas nuevamente, no te olvides de poner esto, con letras bien grandes: " Los mal educados abren las cartas de otras personas ". Te abraza tu amiga, Inés .

extremidad

textual

yuxtaposición

asfixia

exime

exhumación

óxido

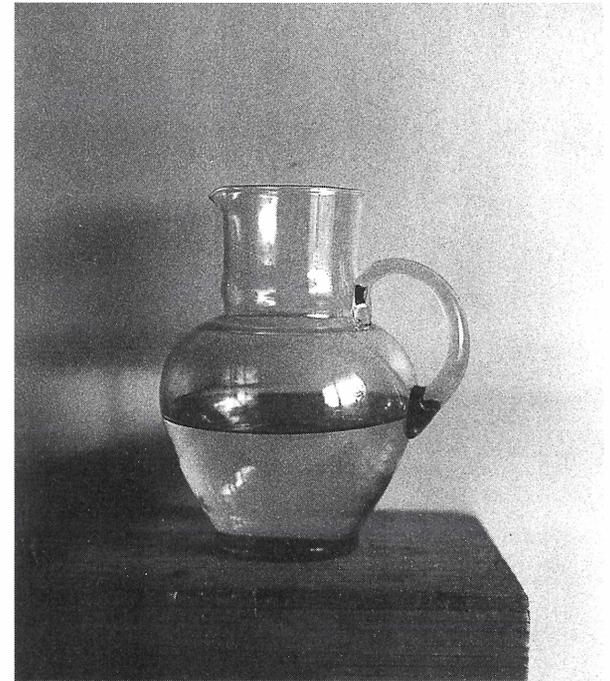
aproximación

texturas



SILABARIO DEL OJO, del bloque de la sala N° 1 (PRAXI), letra A, 233 x 133 cms.

Losa Radiante / Silabario del Ojo es un ejercicio de reflexividad crítica destinado a un espectador-lector que, por decirlo así, «viene de vuelta». Pertenece a la época que se retroalimenta de su propio diagnóstico acerca del «fin de las épocas»; la tan mentada crisis de los fundamentos significa en el campo de las artes visuales (y no sólo visuales) una crisis de las condiciones de posibilidad de toda *recepción*. Es uno de los muchísimos aspectos que caracterizan el fenómeno de lo que aún, modernamente, cabe denominar como *lo posmoderno*. En efecto, si las transformaciones que afectan al estatuto de todo discurso del saber, inauguran eso que Lyotard denominó «condición posmoderna», ello se debe a que tales transformaciones no pueden ser comprendidas simplemente como las «nuevas reglas» del discurso, sino que afectan a la relación misma de la subjetividad en general con el saber. «El antiguo principio —escribía Lyotard en *La condición posmoderna*— de que la adquisición del saber es indisociable de la formación del espíritu, e incluso de la persona, cae y caerá to-



Objeto clasificado, adecuado para letra *j* o *a* en *Silabario Hispanoamericano* (jarro, agua), y para letra *v* o *m* en *Silabario del Ojo* (vital o medio).
E. MATTHEY.

regaron abierta,
a leer bien toda-
ná también. Me
e para otra vez,
estamos bien. Yo
darme un pur-
escribas nueva-
andes: " Los mal
tu amiga, Inés .

Querida Margarita: Recibí tu carta. Pero me la entregaron abierta, porque mi hermano más grande dijo que yo no sabía leer bien todavía, y la leyó él primero. Mi papá lo retó y mi mamá también. Me alegro de que tú sepas escribir. Pero me gustaría que para otra vez, no me escribieras en hojas de cuadernos. Aquí todos estamos bien. Yo estuve enferma el sábado, y a mi mamá se le ocurrió darme un purgante y no pude ir al teatro el domingo. Cuando me escribas nuevamente, no te olvides de poner esto, con letras bien grandes: " Los mal educados abren las cartas de otras personas ". Te abraza tu amiga, Inés .

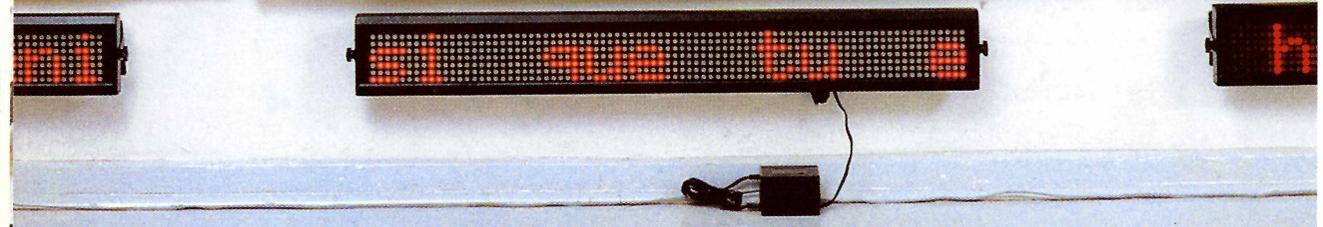
Querida Margarita: Recibí tu carta. Pero me la entregaron abierta, porque mi hermano más grande dijo que yo no sabía leer bien todavía, y la leyó él primero. Mi papá lo retó y mi mamá también. Me alegro de que tú sepas escribir. Pero me gustaría que para otra vez, no me escribieras en hojas de cuadernos. Aquí todos estamos bien. Yo estuve enferma el sábado, y a mi mamá se le ocurrió darme un purgante y no pude ir al teatro el domingo. Cuando me escribas nuevamente, no te olvides de poner esto, con letras bien grandes: " Los mal educados abren las cartas de otras personas ". Te abraza tu amiga, Inés .



Estadavía más en desuso». Pensemos, por ejemplo, en las nuevas versiones de la fantástica taxonomía china de Borges. Por ejemplo, Internet, en donde «lo democrático» ya no son las personas, sino *el sistema*.

Esta suerte de fin de la subjetividad moderna —entendida ésta como el taller de los «mundos posibles»— se encuentra, me parece, a la base del trabajo de Matthey. No digo que *Silabario del Ojo* ponga en juego esta cuestión, sino que más bien cuenta con ella. En su barroco sistema de frotación, Matthey *pone a trabajar las diferencias*, productivizándolas al parecer sin solución de continuidad. Ahora bien, la coexistencia de las imágenes «sobre» la tela (donde los límites se tocan sin que nada en ellos se encuentre), se sostiene sobre una especie de in-diferencia totalizante.

En efecto, la heterogeneidad iconográfica sólo puede esperar prosperar en el nivel del sentido, si se da sobre un *grado cero de sentido*, indi-



◀ *SILABARIO DEL OJO*, del bloque de la sala N° 2 (TELES), letra E (2), 233 x 133 cms.

▷ *SILABARIO DEL OJO*, bloque sala N° 2 (TELES), 233 x 681 cms.

Querida Margarita: Recibí tu carta. Pero me la entregaron abierta, porque mi hermano más grande dijo que yo no sabía leer bien todavía, y la leyó él primero. Mi papá lo retó y mi mamá también. Me alegro de que tú sepas escribir. Pero me gustaría que para otra vez, estuviera enferma el sábado, y a mi mamá se le ocurriera darme un juguete y no poder ir al teatro el domingo. Cuando me escribas nuevamente, no te olvides de poner esto, con letras bien grandes: " Los mal educados abren las cartas de otras personas ". Te abraza tu amiga, Inés.



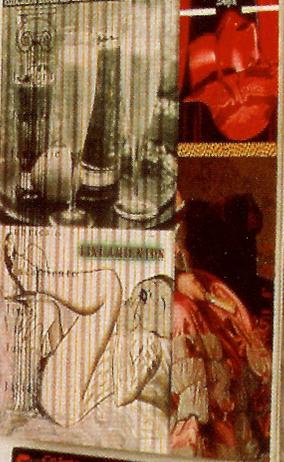
ale a Puerto

Querida Margarita: Recibí tu carta. Pero me la entregaron abierta, porque mi hermano más grande dijo que yo no sabía leer bien todavía, y la leyó él primero. Mi papá lo retó y mi mamá también. Me alegro de que tú sepas escribir. Pero me gustaría que para otra vez, estuviera enferma el sábado, y a mi mamá se le ocurriera darme un juguete y no poder ir al teatro el domingo. Cuando me escribas nuevamente, no te olvides de poner esto, con letras bien grandes: " Los mal educados abren las cartas de otras personas ". Te abraza tu amiga, Inés.



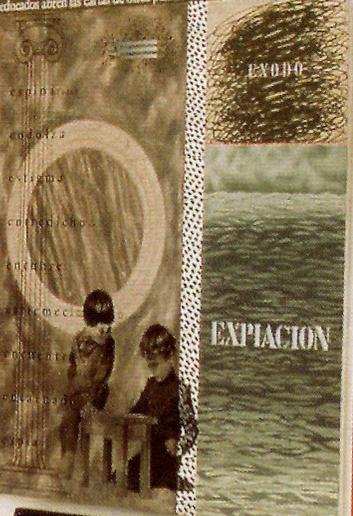
arte que en

Querida Margarita: Recibí tu carta. Pero me la entregaron abierta, porque mi hermano más grande dijo que yo no sabía leer bien todavía, y la leyó él primero. Mi papá lo retó y mi mamá también. Me alegro de que tú sepas escribir. Pero me gustaría que para otra vez, estuviera enferma el sábado, y a mi mamá se le ocurriera darme un juguete y no poder ir al teatro el domingo. Cuando me escribas nuevamente, no te olvides de poner esto, con letras bien grandes: " Los mal educados abren las cartas de otras personas ". Te abraza tu amiga, Inés.



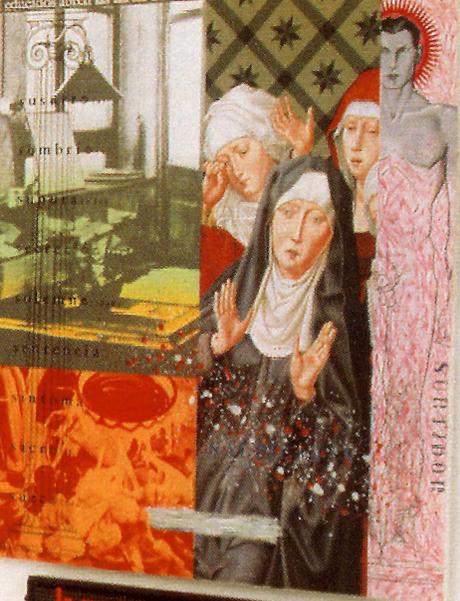
Gracias por veni

Querida Margarita: Recibí tu carta. Pero me la entregaron abierta, porque mi hermano más grande dijo que yo no sabía leer bien todavía, y la leyó él primero. Mi papá lo retó y mi mamá también. Me alegro de que tú sepas escribir. Pero me gustaría que para otra vez, estuviera enferma el sábado, y a mi mamá se le ocurriera darme un juguete y no poder ir al teatro el domingo. Cuando me escribas nuevamente, no te olvides de poner esto, con letras bien grandes: " Los mal educados abren las cartas de otras personas ". Te abraza tu amiga, Inés.



si que tu e

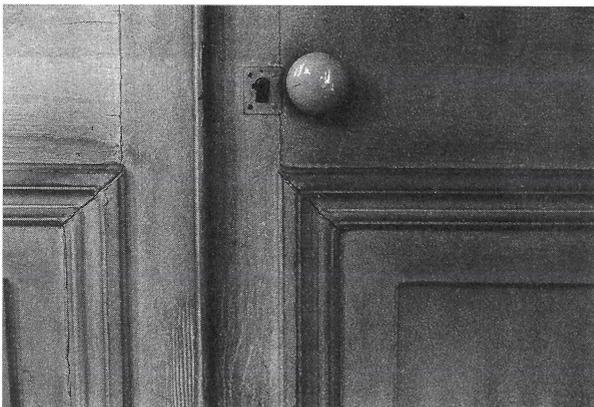
Querida Margarita: Recibí tu carta. Pero me la entregaron abierta, porque mi hermano más grande dijo que yo no sabía leer bien todavía, y la leyó él primero. Mi papá lo retó y mi mamá también. Me alegro de que tú sepas escribir. Pero me gustaría que para otra vez, estuviera enferma el sábado, y a mi mamá se le ocurriera darme un juguete y no poder ir al teatro el domingo. Cuando me escribas nuevamente, no te olvides de poner esto, con letras bien grandes: " Los mal educados abren las cartas de otras personas ". Te abraza tu amiga, Inés.



hoy te quie



Objeto clasificado, adecuado para letra *a* o *f* en *Silabario Hispanoamericano* (azúcar, frasco), y para letra *d* en *Silabario del Ojo* (dulzura). E. MATTHEY.



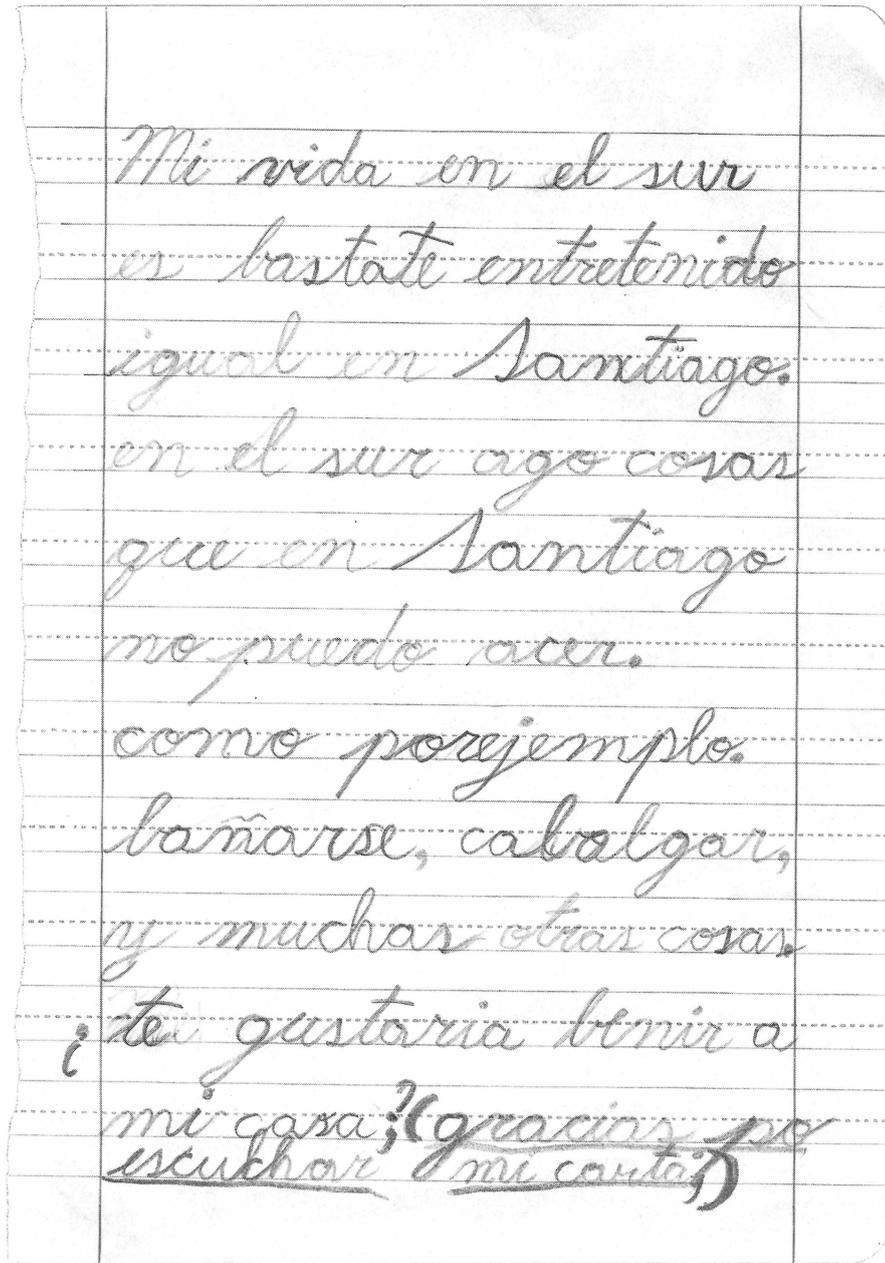
Objeto clasificado, adecuado para letra *p* en *Silabario Hispanoamericano* (perilla, plomo), y para letra *s* o *f* en *Silabario del Ojo* (secreto, fórmula). E. MATTHEY.

ferencia absoluta que posibilita la igualación de las imágenes y una carpintería visual que las administra por formato, tamaño, contrastes tonales, etc., poniendo las condiciones para que un espectador, ávido de *leer las obras*, se entusiasme hasta descubrir que en verdad es muy difícil que pueda leer, porque se trata de *aprender a leer*: silabario del ojo. Ejercicios de apresto para un ojo analfabeto que debe *aprender a mirar*; o, para decirlo en una frase: debe aprender que *mirar es leer*.

Esto no nos resulta indiferente a la hora de reiterar en Matthey la pregunta por *lo pictórico* de su pintura. El artista ha trabajado diez telas utilizando, como él mismo lo señala, «tres facturas de representación visual»: óleo, serigrafía y pantallas publicitarias. Este complejo procedimiento nos plantea el problema de la superficie extendida como soporte —propiedad esencial a la pintura-cuadro— en su relación con la materialidad de la imagen misma que adquiere cuerpo en ella. Y se nos plantea como problema en la medida en que advertimos la puesta en ejecu —

ción de un proceso que va desde el oficio de la mano hasta el programa de la pantalla. Es decir, el proceso se encamina hacia la disolución del soporte en su *virtualidad*: la pantalla en la que (ya que no «sobre» ella) un mismo texto (las tareas de los sobrinos) transcurre, como en una cinta infinita. Y es precisamente este objeto (la pantalla) el que ha de ser interrogado acerca del problema de lo pictórico en Matthey. Lo pictórico hoy como escritura sometida a un desplazamiento permanente, lo que la hace ingresar estéticamente en los circuitos políticos de la *información*.

Con respecto a este mismo problema, esto es, el de la lectura de obra que ha de «realizar» el espectador, es importante considerar en la propuesta de Catalina Donoso la curiosa relación que se da entre las obras y los títulos de las mismas. En sentido estricto, se trata de fragmentos textuales que no titulan, sino que parecen ser más bien pequeñas aristas de la misma obra, venidas desde otra parte. Digo, «venidas desde otra parte», mas no para completar las piezas, sino, por el contrario, para diferenciarlas al interior de sí



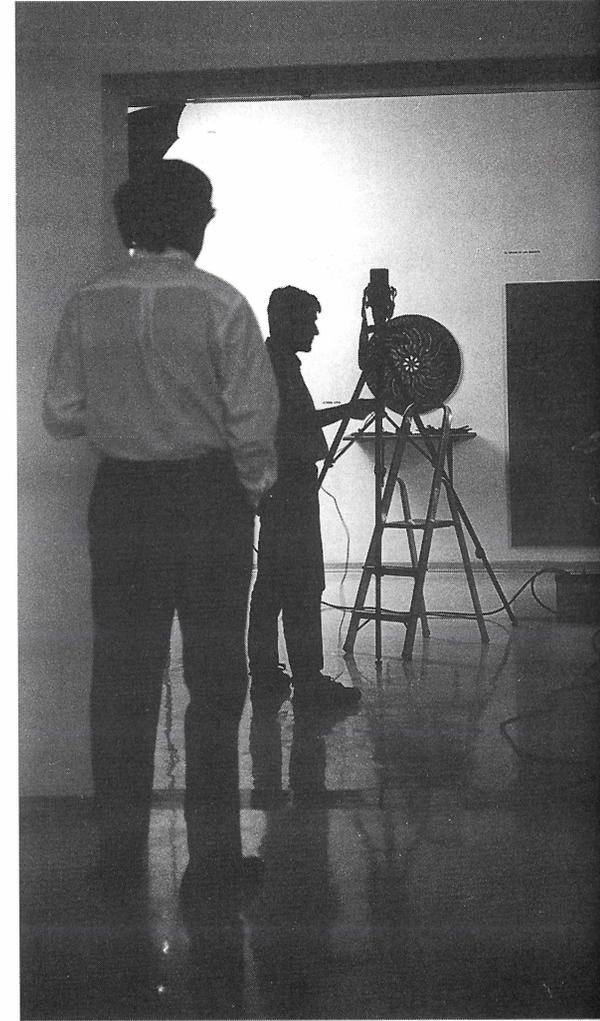
Mi vida en el sur
es bastante entretenido
igual en Santiago.
en el sur ago cosas
que en Santiago
no puede ser.
como por ejemplo.
bañarse, cabalgar,
y muchas otras cosas.
¿te gustaría venir a
mi casa? (gracias por
escucharme mi carta)

Carta enviada por Federico Pflingsthorn (7 años) al autor. E. MATTHEY.

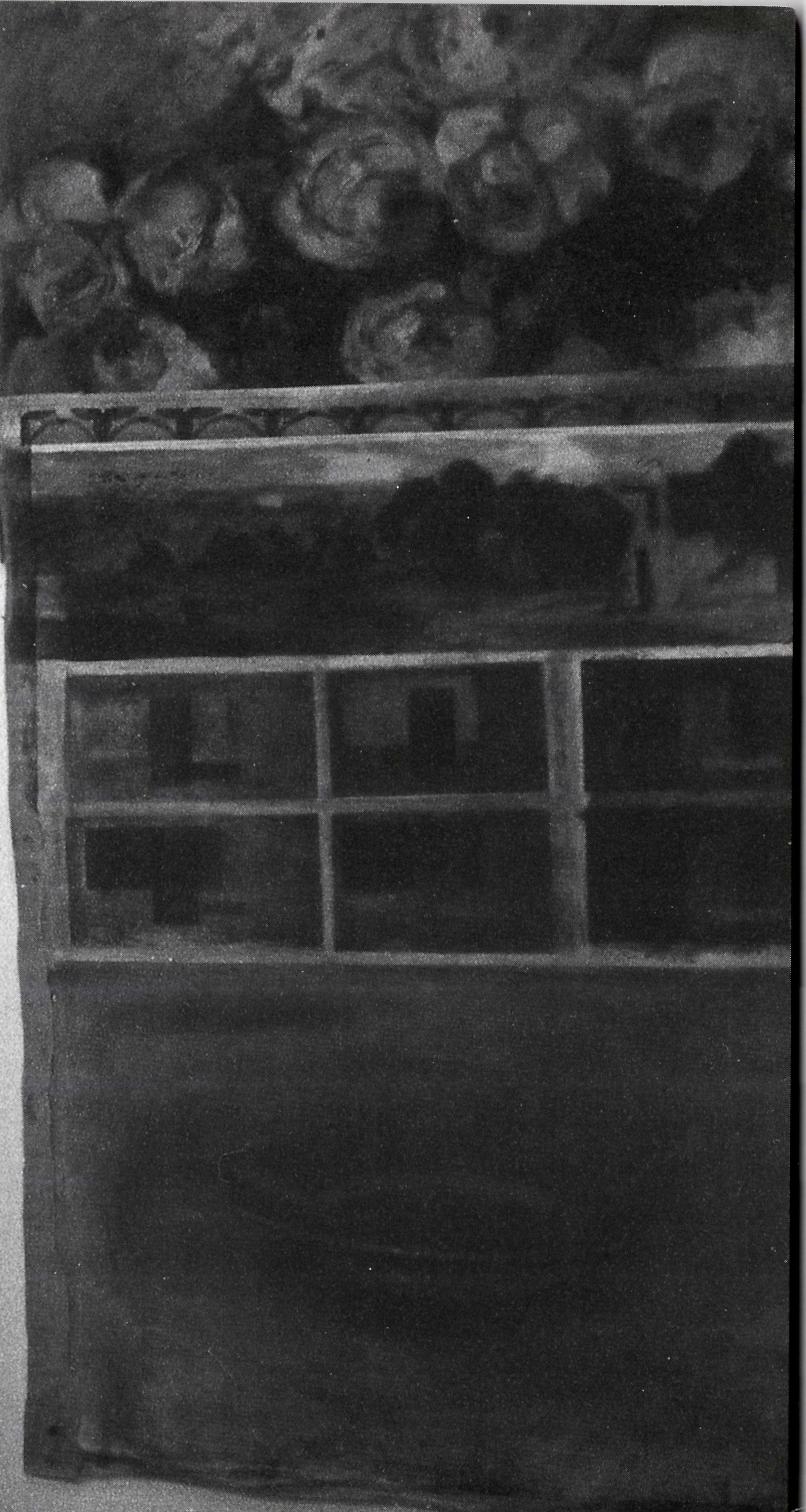
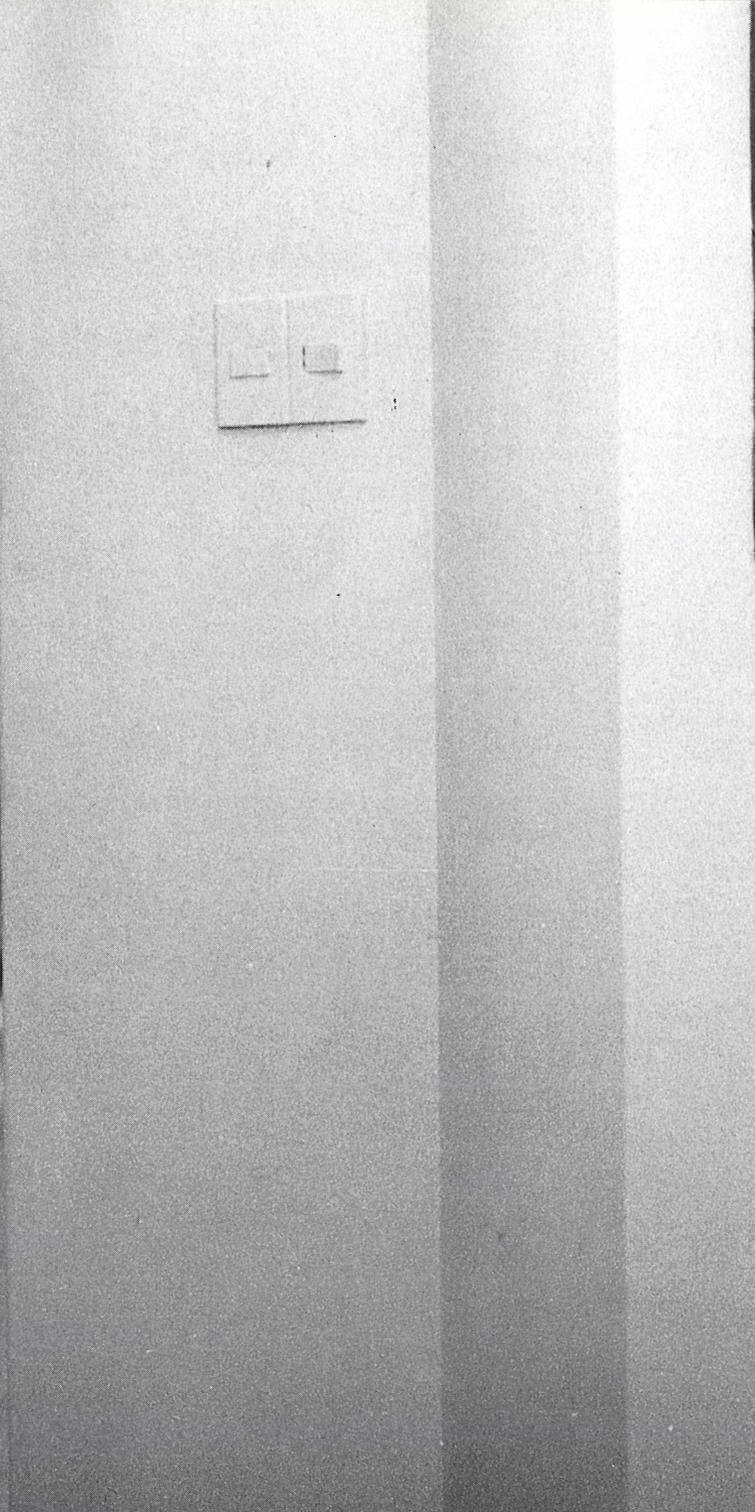


mismas. *Diferencia*. Algo ocurre entonces en el *encuentro* mismo entre visualidad y escritura: leer lo que se ve, ver lo que se lee (los títulos). El espectador no puede dejar de sentirse citado, como si se le hubiera visto venir.

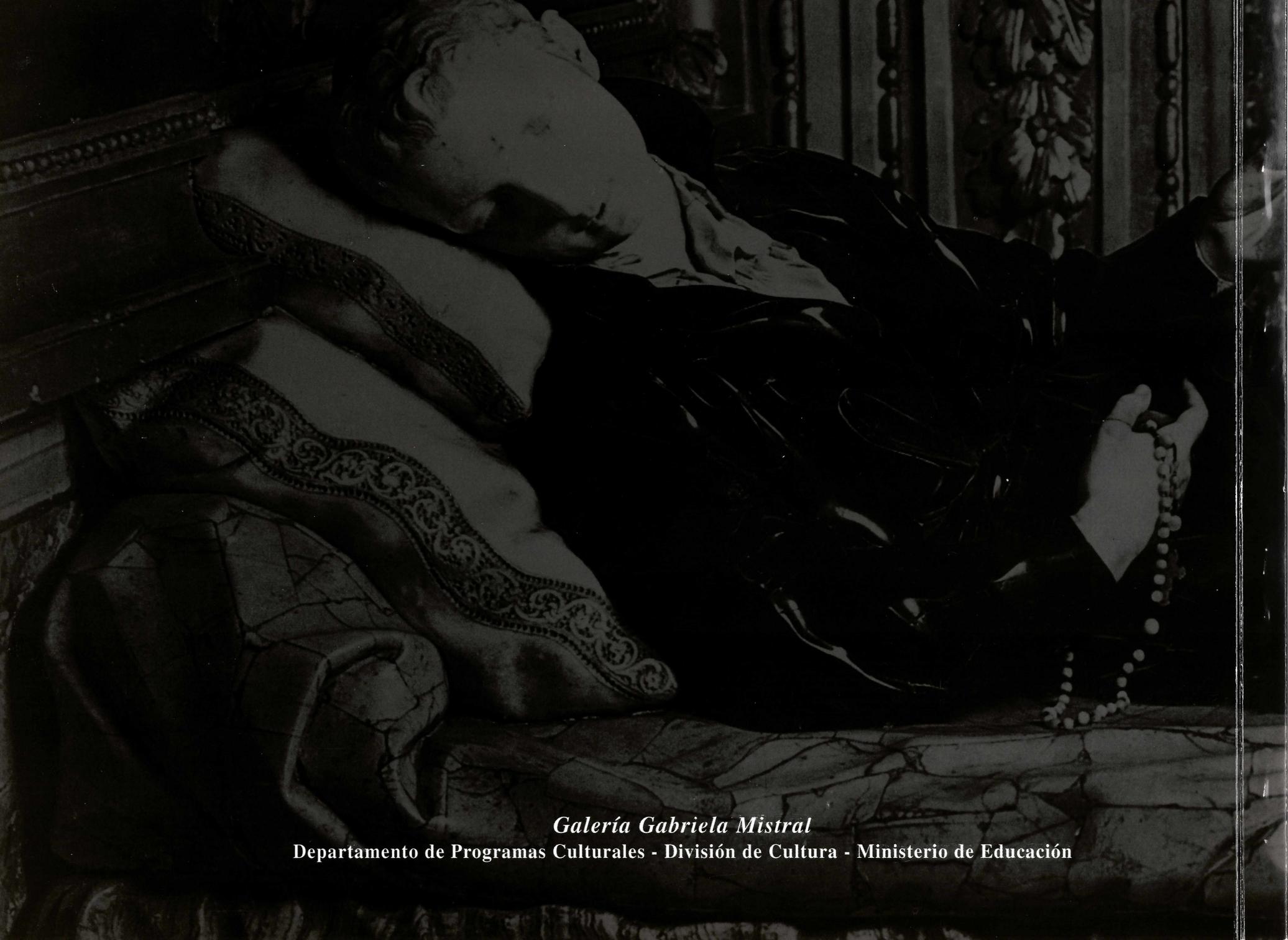
Los dispositivos visuales y conceptuales de *Losa Radiante / Silabario del Ojo*, se inscriben en el proyecto de ejecución de una crítica a la histórica predominancia del sentido sobre la escritura; esto es, del sentido como origen sobre la escritura como cuerpo sensible derivado, como mero suplemento vicario. Donoso y Matthey ironizan a ese sujeto que, cargado y encargado de antecedentes en torno a la identidad, intenta articular los signos para satisfacer a su deseo de escuchar lo que nunca ha escuchado: la voz in-mediata de la razón. Pero sólo hay mediación, sólo hay escritura, *sólo hay diferencias*.



Santiago, abril de 1999



CATALINA DONOSO, 1958. Vive y trabaja en Santiago de Chile. Artista Visual. Ha expuesto su obra desde 1979. Actualmente es profesora de la Universidad de Chile. ENRIQUE MATTHEY, 1954. Vive y trabaja en Santiago de Chile. Artista Visual. Ha expuesto su obra desde 1975. Actualmente es profesor de la Universidad de Chile y Universidad Arcis. SERGIO ROJAS, 1960. Vive y trabaja en Santiago de Chile. Filósofo. Ha publicado desde 1982 diversos artículos y ensayos sobre teoría de la subjetividad, pensamiento crítico y filosofía de la modernidad. Actualmente es profesor de la Universidad de Chile, Universidad Arcis y Universidad Católica del Maule.



Galería Gabriela Mistral

Departamento de Programas Culturales - División de Cultura - Ministerio de Educación