

TESTIMONIOS DEL SIGLO

HANS ULRICH OBRIST CONVERSA CON | IN CONVERSATION WITH ROBERTO MATTA

Hans Ulrich Obrist: Para empezar, me gustaría que me hablase del azar.

Roberto Matta: Me parece muy bien, porque el azar es una de las cosas que más me interesan. Incluso diría que es lo mejor de todo para mí. Es un juego entre series distintas. El azar está en continuo movimiento, no se detiene jamás. Es como esa función de los CD, la pulsación "aleatoria". Los números se mueven, no se detienen; están contenidos en una especie de esfera que gira y gira antes de detenerse, por azar, en una playa. Igual que los números, nosotros también estamos asediados, bombardeados por todas partes. Somos el blanco de todas las armas. Esto es la administración del azar, de un azar serialista. El azar ha desempeñado siempre una función determinante en mi concepción de la arquitectura.

HU: ¿Cómo fue el encuentro con Buckminster Fuller, el arquitecto e ingeniero estadounidense, autor del manifiesto "4D" e inventor de las estructuras de tensegridad? ¿Se conocieron en Nueva York, en la década de 1940? ¿Cierto?

RM: En 1939. Era una persona muy atípica, muy delirante. Yo era muy ingenuo por aquel entonces, muy joven. A veces venía a verme a las tres de la mañana porque se le había ocurrido una idea. Era increíble y muy divertido.

HU: He leído recientemente un texto de esa época donde se dice que Buckminster Fuller y Alexandre Dorner [director del Museo de Arte de Hannover hasta 1933, cuya escenografía le confió a El Lissitzky], que emigró entonces a Estados Unidos, tenían el proyecto de construir un museo del futuro.

RM: Lo que le interesaba a Fuller eran ese tipo de espacios, mientras que a mí me interesaba todo lo contrario; me interesaba entrar en esos espacios. Me interesaba diseñar una forma de geometría no euclidiana en la cual fuese posible entrar. Esta idea no

Hans Ulrich Obrist: To begin with, I'd like you to talk to me about chance.

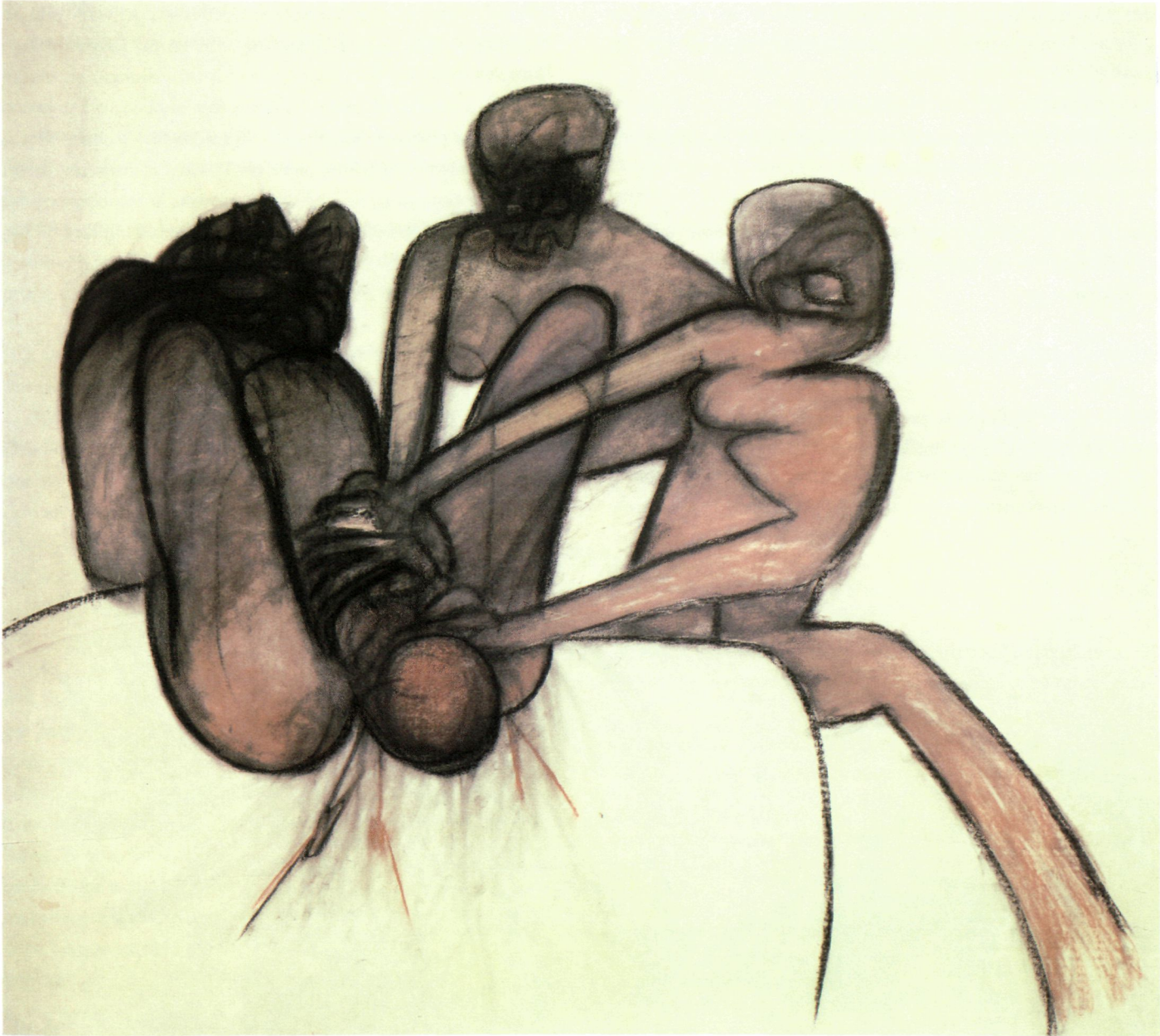
Roberto Matta: That's fine by me, because chance is one of the things I'm most interested in. I'd even go so far as to say that for me, it's the best of all. It's a game between different series. Chance is in perpetual motion; it never stops. It's like the CD function, the "aleatory" button. The numbers move; they don't stop. They're contained in a kind of sphere that turns and turns before stopping, by chance, on a beach. Just like numbers, we too are under siege, bombarded on all sides. We're the target of all weapons. This is the administration of chance, of chance in serial form. Chance has always fulfilled a determinant function in my conception of architecture.

HU: Could you tell me about your meeting with Buckminster Fuller, the American architect and engineer, the author of the *4D Manifesto* and inventor of tensegrity? You met him in New York in the forties, didn't you?

RM: In 1939. As a person, he was completely out of the ordinary, quite delirious. At that time, I was very young and naïve. Sometimes, he would come to see me at three o'clock in the morning because he'd had an idea. He was amazing and great fun.

HU: I've recently read a text about the period, saying that Buckminster Fuller and the director of the Hanover Art Museum until 1933, Alexandre Dorner [he commissioned El Lissitzky to do the scenography], who emigrated to the United States round that time, planned to build a museum of the future.

RM: Fuller was interested in that type of space, whereas I was interested in just the opposite. What interested me was to enter those spaces. My idea was to design a form of non-Euclidean



ROBERTO MATTA. *Residencia en la tierra*, 1979. N° archivo | Archive n° P79/39. Pastel sobre papel | pastel on paper, 150 x 158 cm.
Fotos cortesía | Photos courtesy Gobierno de Canarias, 1992

se inscribía en la noción de espacio tal como la hemos aprendido. Se trata de un espacio que carece de límites, que se transforma sin cesar, de un espacio mutante. Pasa lo mismo con el cuadro que representa el ojo de una mosca o, mejor dicho, el modo como nos ve la mosca. La mosca tiene un ojo muy complicado. Lo que ve no se parece nada a lo que nosotros vemos. Quedamos transformados en la mirada de la mosca. No se trata de una foto. Y en el ojo del rinoceronte, en el ojo de la serpiente o en el ojo de la ardilla también somos diferentes. No se sabe por qué, y me interesa mucho.

HU: ¿Podría hablar un poco de su relación con la arquitectura?

geometry which it would be possible to enter. This idea did not form part of the notion of space as we have studied it. It's a space with no limits, one in constant transformation, a mutant space.

The same may be said of a picture that depicts a fly's eye, or, to express it more clearly, the way in which the fly sees us. The fly's eye is extremely complicated. What it sees in no way resembles what we see. We are transformed in the fly's look. It's not like a photograph. And in the eye of the rhinoceros, the serpent or the squirrel, we are also different. It's not known why and I'm keen on finding out.

HU: What about your relationship with architecture?

RM: ¿Conoce usted a Corbu [Le Corbusier]? A mí me entusiasma-
ba. Y me puse a diseñar columnas de un modo especial. ¿Las co-
noce?

HU: Es muy curioso, porque se anticipan en varias décadas a una
nueva concepción del urbanismo.

RM: Por eso en aquel momento no le interesaron a nadie. Y no en-
contrábamos trabajo con Le Corbusier. Éramos tres: un austríaco,
un japonés y yo.

HU: Una especie de pequeña empresa.

RM: El estudio lo dirigía su primo Jeanneret, con ayuda de los je-
suitas. No había dinero y nadie cobraba. Como no teníamos na-

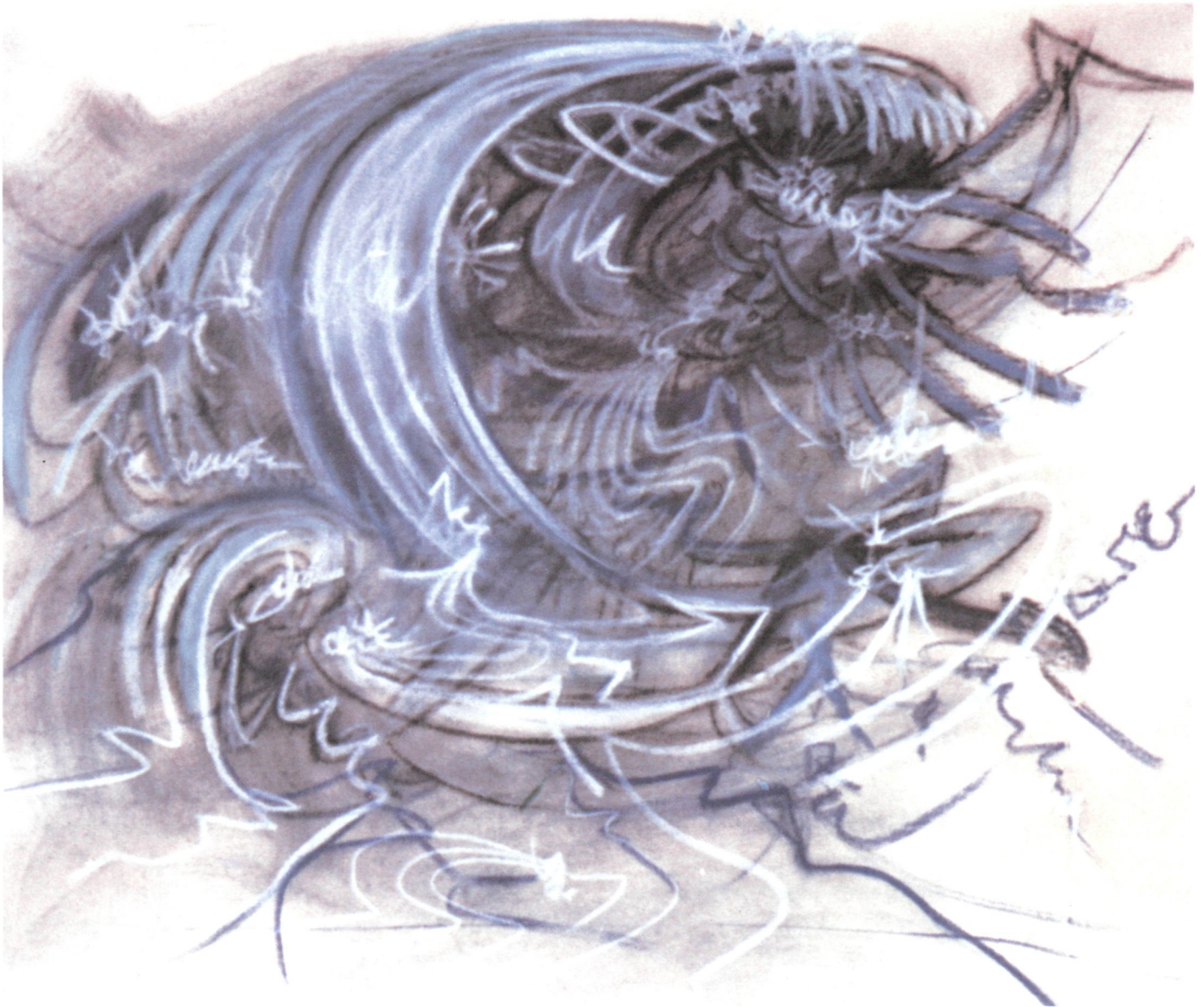
RM: Are you familiar with Corbu [Le Corbusier]? I thought he
was great. And I set about designing columns in a special way.
Have you seen them?

HU: It's quite remarkable, because they come several decades
ahead of a new conception of city planning.

RM: That's why nobody showed any interest at the time. And we
didn't find work with Le Corbusier. There were three of us: an
Austrian, a Japanese and myself.

HU: A kind of small-scale enterprise.

RM: The studio was directed by his cousin, Jeanneret, with the
help of the Jesuits. There was no money and nobody was paid. As



ROBERTO MATTA. *Un mar sin naufrago*, 1983. N° archivo | Archive n° P83/44. Pastel sobre papel | pastel on paper, 135 x 155 cm.

da que hacer, yo presentaba propuestas descabelladas, como las que se pueden ver en estos diseños. Y ellos seguían haciendo lo mismo de siempre (risas). Pero lo bueno de todo esto es que finalmente ha quedado más o menos oculto. Si hubiese sucumbido ante la moda o los medios de comunicación, habría seguido haciendo las mismas cosas. Pero como mi trabajo ha estado siempre rodeado por el silencio, nunca he dejado de trabajar. Tengo mucho trabajo. No te lo imaginas. Como ves hay pliegos y cosas a medio hacer por todas partes. A veces descubro un truco, una propuesta de espacio y me digo: ¿De modo que era esto?

HU: Me gustaría que hablara de los proyectos que tiene entre manos en estos momentos.

RM: No me gusta hablar demasiado de eso. Son cosas que llegarán. La gente se dará cuenta cuando se produzca una revolución en la geometría, dentro de cien años. Mientras tanto, los artistas siguen trabajando igual que siempre, haciendo sus pequeños ajustes a partir de Euclides.

HU: Tiene en vistas un proyecto de CD-Rom.

RM: Sí. La pregunta sobre este proyecto es: ¿Cómo crear al propio padre? Se trata de crear las bases de la inspiración para que cualquiera pueda apropiarse de ellas y pasar el testigo a continuación, como en las carreras de relevos. Te pondré un ejemplo. Cuando se produjo el golpe de Pinochet, hice varios dibujos, y los llamé "El gran Burundum". Se los mostré a un poeta y se pasó toda la noche escribiendo textos sobre estos dibujos. No se limitó a mirarlos y a decir: ¡Qué bonitos! El poeta se llamaba Rafael Alberti. Lo que escribió es muy interesante. El arte debería ser siempre así.

HU: Lo que resulta muy interesante en la idea del CD-Rom es que su formato respeta y autoriza las formas de no linealidad. Esto me llamó mucho la atención cuando vi esos diseños arquitectónicos tan extraordinarios que usted ha hecho: esas ciudades pluridimensionales, en lugar de lineales. Una vez más, son para mí una especie de presagio de lo que aún está por venir en el campo del urbanismo.

RM: Nunca se sabe lo que va a pasar, pero siempre he tenido la impresión de que lo que iba a pasar sería algo terrible. Deberíamos releer a Marx en este momento. ¿Qué fue lo que quiso decir en su día? Creo que debemos releerlo porque todo lo que hoy sabemos de él nos ha llegado a través de la lucha sindical, para ayudar a la clase trabajadora. Yo creo que lo que Marx quería decir es que el capital es el comunismo. Que está en todo el mundo. Y que no se debe tocar el capital. Habría que seguir presionando, presionando, hasta que todo el mundo tenga

we had nothing to do, I presented crazy proposals, like the ones you can see in these designs. And they carried on doing the usual stuff. (Laughter). But the good thing about all this is that it has remained more or less hidden. Had I succumbed to fashion or the mass media, I would have continued to do the same things. But as my work has always been clothed in silence, I've never stopped working. I have a lot of work. You can't imagine. As you can see, there are plans and things half finished all over the place. Sometimes, I hit upon a trick, a proposal for space and I say to myself: "So this was it?"

HU: I'd like you to talk about the projects you're working on at the moment.

RM: I don't like talking too much about that. They are things that will come in due course. People will realise when a revolution in geometry takes place, in a hundred years' time. In the meantime, artists will carry on working in their usual way, making their little adjustments to Euclides.

HU: You're planning a CD-ROM project.

RM: Yes. The question about this project is: How to create the father himself? The idea is to create the bases of inspiration so that anyone may avail himself of them and then pass the baton, as in a relay race. I'll give you an example. At the time of the Pinochet coup, I did a number of drawings, which I called *El gran Burundum*. I showed them to a poet and he stayed up all night writing texts about them. He didn't just look at them and say: "They're really nice." The poet's name was Rafael Alberti. What he wrote is really interesting. Art should always be like this.

HU: The interesting thing about the CD-ROM project is that the format respects and authorises forms of non-linearity. This really struck me when I saw your truly extraordinary architectural designs: those pluri-dimensional cities, instead of linear ones. Again, I see them as a kind of omen of what is yet to come in the field of city planning.

RM: You never know what's going to happen, but I've always had the impression that what was going to happen would be something terrible. Now is the time to re-read Marx. What was he trying to say at the time? I think we should read him again because everything we know about him today has come to us through the trade union struggle aimed at helping the working class. The way I see it, what Marx meant is that capital is communism. That it's everywhere. And that capital must not be touched. More and more pressure should be laid on until everybody has something. It's an entirely different concept. And if you suppress capital's interest, then you harm capital. This is

algo. Es un concepto muy distinto. Y si suprimes el interés del capital, perjudicas al capital. Entonces se cae en el fascismo absoluto, y no se puede gobernar, no se puede proporcionar una seguridad social y todas esas cosas. La gente está dispuesta a someterse por inercia.

Ramuntcho Matta: Salvo que cambie el concepto de propiedad. Porque la propiedad, en este momento, es material. Pero si consideramos que la auténtica propiedad es el conocimiento, entonces cambian muchas cosas y la sociedad se reequilibra por completo.

HU: ¿Qué significa para usted “resistir”?

RM: La resistencia está en cada uno de nosotros. Resistimos cuando ejercemos la creatividad. Ésa es la verdadera poesía: buscar nuevas comparaciones, nuevas formas de ver, de concebir las cosas. Hacer lo que tú decías hace un momento, con respecto a los conceptos de propiedad y de libertad diferentes, y también de justicia. Mucha gente ha creído que la resistencia era sólo esta lucha sindical, una lucha para obtener beneficios sindicales. Pero el sindicalismo organizaba a la clase obrera con promesas que nunca podían cumplirse. Hemos vivido todo un siglo bajo esta interpretación errónea de Marx.

HU: Esto nos lleva a la cuestión de la utopía. ¿Cuándo comenzaron a gestarse estas ideas? ¿Es posible establecer un vínculo entre estas ideas y sus proyectos de urbanismo utópico?

RM: Durante mi época de estudiante, cuando estudiaba en la universidad de los jesuitas, desarrollé un proyecto muy especial. Por aquel entonces existía en Suiza la Sociedad de Naciones, y yo concebí una especie de Sociedad de las Religiones. Todas las religiones, todas las teologías, todas las interpretaciones de la pregunta “¿Por qué está el hombre en esta tierra?” unidas para aclarar quién tenía “más razón” en esta historia. Yo tenía entonces 19 o 20 años, y concebí el proyecto de que todas las delegaciones religiosas del mundo convergiesen hacia un mismo punto. Naturalmente, no conocía todas las religiones, pero quería construir un templo común para que debatiesen. Contaría con una residencia para cada delegación. Es decir, que era un proyecto de arquitectura. Decidí llamarlo “arquitecturas aerodinámicas” porque, en aquella época, se empezaba a hablar de vehículos aerodinámicos. Yo mismo diseñaba modelos de coches a partir de los coches de carreras. Siempre decía que, con el paso del tiempo, todo el mundo tendría un coche así, aerodinámico. Y todo el mundo decía: “Pero estás loco, eso es imposible”.

HU: Quisiera hacerle otra pregunta. ¿Ha escrito usted algunos textos?

when absolute fascism occurs and it's impossible to govern, to provide social security and all that kind of thing. People are willing to submit out of inertia.

Ramuntcho Matta: Unless the concept of property changes. Because, at the present time, property is material. But if we see true property as knowledge, then many things change and society completely re-balances itself.

HU: What does “resistance” mean to you?

RM: Resistance is in every single one of us. We show resistance when we exercise creativity. That's what true poetry is: the search for new comparisons, new ways of seeing, of conceiving things. Doing what you were saying just now about the various concepts of property and freedom, and also of justice. A lot of people have looked on resistance as nothing more than the trade union struggle, a struggle to obtain benefits for union members. But trade unionism organised the working class with promises that couldn't be fulfilled. We have lived a whole century with this erroneous interpretation of Marx.

HU: This brings us to the question of utopia. When did these ideas start to take shape? Is it possible to establish a connection between these ideas and your projects of utopian city planning?

RM: In my student days, when I was at the Jesuit University, I developed a very special programme. At that time, the Society of Nations existed in Switzerland and I conceived a manner of Society of Religions. All religions, all theologies, all interpretations of the question, “Why is man on earth?”, brought together to clarify who was ultimately right in all this business. I was then 19 or 20 and I conceived the project whereby all the religious contingents of the world would converge towards the same point. Naturally, I wasn't familiar with all the religions, but I wanted to build a common temple for an overall debate. I would have a residence for each contingent; i.e., it was an architectural project. I decided to call it “aerodynamic architectures” because, at that time, people were beginning to talk about aerodynamic vehicles. I myself designed models of car based on race cars. I always used to say that, with the passage of time, everybody would own a car like this, an aerodynamic one. And everybody said: “You're out of your mind. That's impossible.”

HU: I'd like to ask you another question. Have you done any writing?

RM: I have expressed all my ideas orally and each individual interprets what I say in his own way. Things are not set down on



ROBERTO MATTA. *Munda y desnuda, la libertad*, 1986. N.º archivo 86/6. Óleo sobre tela | Oil on canvas, 240 x 410 cm. Colección Centro de Arte Reina Sofía.

RM: He transmitido oralmente todas mis ideas. Y cada cual interpreta lo que digo a su manera; las cosas no están fijadas en papel. Es mejor así. Actuar como creador, buscar comparaciones entre las cosas, para captarlas: eso es inventar. Lo contrario es recitación: repites lo que dicen los demás. Lo importante no es lo que digo sino como tú lo recibes, cómo lo comprendes, como desarrollas tu propio trabajo a partir de esto.

HU: Es una manera de enseñar.

RM: El problema es que en Francia hay una cultura, casi una civilización de la recitación y la repetición. Hay muchos chatarreros, gente que va recogiendo por ahí lo que otros tiran y hacen lo que pueden con ello. La escuela de Nueva York era una escuela de chatarreros. Se apropiaron de los restos de las décadas de 1920 y 1930: un poco de Man Ray, un poco de Max Ernst, y de ahí salió Warhol. Los únicos que cuentan son los que crean algo de verdad. Los que proponen la geometría no euclidiana: Einstein. Ésos son los que hacen cosas importantes. Pero nadie lo hace. Si se hiciera cambiarían un poco las cosas. Pero cuando tomas un poco de Man Ray y luego coges una foto de Marilyn Monroe, no eres más que un chatarrero. Es la filosofía del "coger y llevar" que muchos adoptaron a partir de las décadas de 1920 y 1930.

paper. It's better that way. To act as a creator, to seek comparisons between things so as to capture them: that's what inventing is. Otherwise, it's just a recital: you repeat what everybody else says. What matters is not what I say but how you receive it, how you understand it, how you develop your own work from it.

HU: It's a form of teaching.

RM: The problem is that, in France, there's a culture, almost a civilisation of recital and repetition. There are lots of "scrap merchants" about: people who go round collecting other people's throw-outs and do with them what they can. The New York School was a school of scrap dealers. They appropriated the leftovers of the twenties and thirties: a bit of Man Ray, a bit of Max Ernst, and thence came Warhol. The only ones that matter are those that actually create something. Those who opt for non-Euclidean geometry: Einstein. These are the ones who do important things. But nobody does it. If it were done, things would change a little. But when you take a bit of Man Ray and then a photograph of Marilyn Monroe, you're nothing but a scrap dealer. It's the *pick-up and take-away* philosophy adopted by many from the twenties and thirties onwards.

Ra. M: Entonces, ¿para estar realmente en la resistencia hay que ser íntegro?

RM: Hay que ser poeta, vivir una metáfora ininterrumpida. Esto significa hacer y decir a todas horas algo distinto, siempre (risas).

HU: ¿Conoció usted a Deleuze?

RM: Sólo un poco, pero conocí muy bien a Guattari, porque siempre, desde el principio, he hablado de morfologías psicológicas. Hace mucho tiempo que descubrí que la geometría no está presente en la psicología de todo el mundo. La gente no lee las cosas tal como se han escrito. Lee como puede, proyectando sus propias imágenes. Lee con sus imágenes y no con las que se imponía el autor en el momento de escribir. Tengo un ejemplo bastante lógico. Los esclavos y la Iglesia dicen que la mujer es una flor. Pero no es una flor, porque toda mujer tiene un sueño erótico. Incluso la Virgen María tuvo un sueño erótico, al que llamó Espíritu Santo, que finalmente la dejó embarazada (risas). Es verdad. Todo el mundo tiene un sueño erótico. Pero nunca sabemos cómo es el sueño del otro; sólo podemos imaginarlo a partir de nuestro propio sueño. Pasa lo mismo con las trincheras. ¿Cómo te representas o cómo imaginas las trincheras? Eran desagües, porque no paraba de llover. ¿Los ves así?

Ra. M: Pero si le decía "trincheras" a Deleuze, él pensaba automáticamente "estratos".

RM: A Deleuze lo he visto poco, porque siempre estaba enfermo. Pero tuve un diálogo muy intenso con Guattari.

HU: Para terminar, me gustaría retomar la cuestión de las ciudades, del urbanismo en sus diseños, que yo calificaría de visionarios. ¿Existe alguna relación entre su manera de ver las trincheras o la analogía que usted hace entre las trincheras de la Primera Guerra Mundial y el mundo moderno?

RM: Sí, en primer lugar porque las ciudades había que construir las en el campo. Esto es lo que pensaba Le Corbusier. Pero Corbu tuvo pocas oportunidades, porque transformaron los HLM en cuarteles. Él tenía una idea muy distinta; decía: "Hay que devolver la tierra a los peatones". Los coches, y todo lo demás, no sabía dónde meterlos. Y decía: "En todo caso, no en las calles". Pero, respondiendo a tu pregunta sobre la arquitectura, creo que debería apoyarse en las ideas de Einstein y en la nueva geometría. El hombre está en continuo proceso de cambio, y es imprescindible que todo el mundo lo entienda, que entienda que el otro cam-

Ra. M: So, to be truly involved in resistance, you have to be principled?

RM: You have to be a poet and live a continuous metaphor. This means doing and saying something different at any given moment, always. (Laughter).

HU: Did you meet Deleuze?

RM: Only briefly, but I got to know Guattari really well because always, right from the start, I've spoken of psychological morphologies. A long time ago, I discovered that geometry is not present in everybody's psychology. People don't read things as they've been written. They read as they are able to, projecting their own images. They read with their own images and not with the ones set by the author at the time of writing. I have quite a logical example. The Slavs and the Church say that woman is a flower. But she's not a flower because all women have an erotic dream. Even the Virgin Mary had an erotic dream, which she called the Holy Ghost, who finally got her pregnant. (Laughter). It's true. Everybody has an erotic dream. But we never know what the other's dream is like; we can only imagine it on the basis of our own dream. The same is true of the trenches. How do you picture or imagine the trenches? They were drainage channels because it never stopped raining. Do you see them like that?

Ra. M: But if you mentioned *trenches* to Deleuze, he automatically thought of *strata*.

RM: I saw little of Deleuze because he was always ill. But I had a highly intense conversation with Guattari.

HU: To finish, I'd like to go back to the question of cities, of city planning in your designs, which I would describe as visionary. Is there any relationship between your way of seeing the trenches, or the analogy you draw between the trenches of the First World War, and the modern world?

RM: Yes, there is. In the first place, because cities ought to be built in the country. That's what Le Corbusier thought. But Corbu didn't have much chance because the HLM were transformed into barracks. He had a totally different idea. He said: "The land ought to be returned to the pedestrians." As for cars and everything else, he didn't know where to put them. And he said: "In any event, not in the street." But, to answer your question about architecture, I think that it should lean on the ideas of Einstein and the new geometry. Man is in a constant process of change and it is indispensable that everyone understands it,



ROBERTO MATTA. *La noche germinal*, 1983. N° archivo P83/64. Pastel sobre papel | pastel on paper, 136 x 150 cm.

bia, y que uno mismo también cambia. Entonces no hacen falta edificios, ni posesiones; lo importante es lo efímero. Pasa lo mismo con el fútbol.

HU: ¿Qué significa eso del fútbol?

RM: Que cuando juegas al fútbol, puedes ganar un partido, pero eso no significa que hayas ganado para toda la vida. La próxima vez puedes volver a perderlo todo. Pero nos cuesta entender esto. Tendemos a creer que cuando conseguimos una cosa, es para siempre.

understands that the other changes and indeed that one changes too. Hence neither buildings nor possessions are needed: what matters is the ephemeral. The same is true of football.

HU: What do you mean by that?

RM: That when you play football, you may win a match but that doesn't mean that you've won for the rest of your life. The next time, you may lose all again. But we find it difficult to understand this. We tend to think that, when we achieve something, it's forever.