



MATILDEX**matilde**
Espacio Móvil

MATILDEX**matilde**
Espacio Móvil

“Dedico esta exposición en memoria de Gustavo Carrasco Délano.
A mis nietas Catalina, Camila y Melania. Y a toda la familia”

Matilde Pérez

“I dedicate this exhibition in memory of Gustavo Carrasco Delano.
To my granddaughters Catalina, Camila and Melania. And the whole family ”

Matilde Pérez

ÍNDICE

7	PRESENTACIÓN. Claudio Muñoz Presidente Fundación Telefónica
9	EL TEOREMA VISUAL DE MATILDE PEREZ: PENSAMIENTO, MÉTRICA Y PERCEPCIÓN. Ramón Castillo Curador
23	CONVERSACION RECIENTE CON JULIO LE PARC. Catalina Carrasco
31	MATILDE PÉREZ: UNA CINÉTICA PURA. Alma Ruiz
37	Voy donde están mis mundos VANGUARDIA EN LA VIDA Y OBRA DE MATILDE PÉREZ. Cecilia Brunson
43	PAISAJES DE ABSTRACCIÓN. Branco Suša
51	CATALOGO DE OBRAS
131	EXPOSICIÓN SALA DE ARTE FUNDACIÓN TELEFÓNICA.
137	APÉNDICE DOCUMENTAL
153	CRONOLOGÍA MATILDE PÉREZ
161	ENGLISH VERSION

PRESENTATION

Claudio Muñoz Zúñiga | President Fundación Telefónica

The rescue of our national artistic heritage has been one of the main objectives of the Sala de Arte Fundación Telefónica, in its 16 years of experience.

Bringing the works of great masters such as Joan Miró and Pablo Picasso, to mention but a few; presenting the value of works by national artists to the national community, and making them known to the new generations, have been some of the ultimate purposes which have guided our work.

Hence, on this occasion we feel proud to present “Matilde by Matilde, Mobile Space”, the most important retrospective ever made in our country about Matilde Pérez, as we did before with Roberto Matta, Nicanor Parra, Marta Colvin, Alfredo Jaar, Juan Downey, Sergio Castillo, Vicente Gajardo, Paz Errázuriz and many other distinguished creators of the national art scene.

This exhibition, as well as this publication, is a sincere homage to the outstanding artistic career of Matilde Pérez, who—as is usually the case in our country— received recognition abroad prior to being recognized in her own land. Whoever visits the show, as well as those who read this catalogue, can review her prolific career, admiring close to a hundred pieces, which span from her most intimate works, up to her interventions in public space in Santiago as well as in other regions.

Through exhibitions such as “Matilde by Matilde, Mobile Space”, the Sala de Arte Fundación Telefónica encourages an important link between our company and the national community, that reaches beyond our strict line of work, which consists of connecting all Chileans within all corners of Chile and to the world and communicating our fellow countrymen with their loved ones.

The carrying out of this exhibition and publication are some of the new ways in which the Fundación Telefónica acknowledges its commitment to education, art and culture, a commitment which has held true in the past and will hold true towards the future.

PRESENTACIÓN

Claudio Muñoz Zúñiga | Presidente Fundación Telefónica

El rescate del patrimonio artístico nacional, ha sido uno de los objetivos primordiales del trabajo de la Sala de Arte Fundación Telefónica, a lo largo de sus 16 años de existencia.

Junto con traer a Chile obras de grandes maestros como Joan Miró o Pablo Picasso, por sólo mencionar a algunos, el presentar a la comunidad nacional el valor del trabajo de los artistas nacionales y darlo a conocer especialmente a las nuevas generaciones, ha sido uno de los propósitos que han guiado nuestro quehacer.

Es por ello que en esta oportunidad, nos sentimos orgullosos de presentar en nuestra Sala de Arte “Matilde, por Matilde, Espacio Móvil”, la más importante retrospectiva que se haya realizado en nuestro país de Matilde Pérez, como antes lo hiciéramos con Roberto Matta, Nicanor Parra, Marta Colvin, Alfredo Jaar, Juan Downey, Sergio Castillo, Vicente Gajardo, Paz Errázuriz y tantos otros destacados creadores de la escena artística nacional.

Esta exposición, así como la presente publicación, son un sentido homenaje a la destacada trayectoria artística de Matilde Pérez, quién —como suele ocurrir en nuestro país— ha sido reconocida primero, fuera de nuestras fronteras.

Quienes visiten la muestra, así como ustedes al leer este catálogo, podrán realizar un recorrido a lo largo de su prolífica creación, admirando cerca de un centenar de piezas, que van desde de su obra más íntima, hasta sus intervenciones en los espacios públicos tanto en Santiago como en regiones.

A través de exposiciones como “Matilde por Matilde, Espacio Móvil”, la Sala de Arte Fundación Telefónica permite un importante vínculo entre nuestra Compañía y la comunidad nacional, más allá del giro estricto de nuestro negocio que consiste en conectar a todos chilenos desde y hacia cualquier rincón de Chile y el mundo, comunicando a nuestros compatriotas con sus afectos e intereses.

La realización de esta exposición y la presente publicación son una nueva demostración del compromiso que Fundación Telefónica ha tenido y seguirá teniendo con la educación, el arte y la cultura.

Ramón Castillo

Estudia Pedagogía en Artes Visuales y Licenciado en Estética en la Pontificia Universidad Católica de Santiago. Candidato a Doctor en Historia del Arte en la Universidad de Barcelona. Ha sido museólogo y museógrafo de proyectos. Fue curador del Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago durante 15 años. Desde mayo del año 2010 es Director de la Escuela de Arte de la Universidad Diego Portales.

EL TEOREMA VISUAL DE MATILDE PÉREZ: PENSAMIENTO, MÉTRICA Y PERCEPCIÓN

Ramón Castillo | Curador

Imaginemos a Matilde Pérez trabajando sobre una mesa, en Santiago o en París, con un papel milimetrado que va movilizándose bajo las manos como si se tratara de un mapa o una cartografía que se comienza a clarificar a medida que se establecen puntos, pequeñas marcas e instrucciones que sólo ella visualiza. Como un compositor frente a sus partituras antes de interpretar música. La escala del tiempo se extiende en su trabajo visual, se trata entonces de dedicar varias horas e incontables días a organizar superficies sobre planos reticulados, para luego iniciar las diagonales, las variaciones y los ritmos. Una ardua investigación matemática y de diseño que ha supuesto la administración del ensayo y error, pues su objetivo y carácter la trascienden en la medida que su obra está destinada a “acontecer” ante la mirada del espectador en un instante de intensidad perceptual. El tiempo que diseña Matilde, es el tiempo de la experiencia, el juego y la sorpresa de nuestros sentidos en el momento exacto en que se aprecian y descubren sus obras; no hay antes, ni hay después. El sistema visual es paradójico, ya que por una parte desde lo previsible, matemático y geometrizado, se genera lo improbable, lo impredecible e hipnótico de la percepción.

La exposición que presenta este catálogo, despliega una revisión de los principales momentos de la artista, su pensamiento creativo, la claridad conceptual de los aspectos estéticos involucrados, enfatizando los procesos, las claves métricas y de diseño involucradas tanto en un papel milimetrado, como en obras de grandes formatos instaladas en el espacio público. Para apreciar la singularidad de su trayectoria artística repasaremos períodos, series, materiales y escalas desde los años 40 hasta nuestros días. Una revisión en el tiempo a la luz de nuevos antecedentes de contexto histórico y cultural, tanto de Chile como el extranjero, darán a conocer la investigación de una artista que desde el “rincón” de su casa-taller jamás dejó de estar participando de una escena internacional, que conforme pasa el tiempo se hace cada vez más necesario conocer y comprender.

PRIMER INTENTO DE MODERNIDAD EN CHILE

Matilde posee dos contextos, uno local y otro internacional y, en cierto modo, ninguno de ellos explica con certeza el desarrollo de su obra. En Chile vemos integrando una escena de jóvenes artistas del ámbito universitario. Un modelo académico que, desde su fundación en 1849, se ha debatido entre modelos de enseñanza provenientes de Europa y los aislados intentos de apropiación y renovación. El primer intento de modernidad artística nacional tiene que ver con el arribo de un arte de primeras vanguardias afín al cubismo, expresionismo y abstracción. La primera exposición de los chilenos que integran Grupo Montparnasse en 1923, dieron cuenta de esta adscripción; y el Salón de Junio de 1925 fue cuando por primera vez se vieron obras de Jacques Lipchitz, Pablo Picasso, Susanne Valadon y Fernand Leger. Sólo en el Diario La Nación Juan Emar dio testimonio de dicho evento ocurrido en la Sala Rivas y Calvo, lo que indica que estaban muy lejos de que se exhibieran estas obras en el Museo de Bellas Artes. Este insipiente arribo de vanguardia fue posible gracias a la escena de artistas chilenos que experimentaban

y aprendían de las academias de arte libre y la bohemia parisina en Montmartre o Montparnasse. Una primera escena que contó con la complicidad de “los modernos” liderados por Vicente Huidobro, Pablo Picasso, Diego Rivera, Jean Cocteau y Amadeo Modigliani, entre otros, sumado a la militancia estética y la admiración por el constructivismo ruso. A principios de siglo XX, ser artista y de izquierda era casi un sinónimo de ser moderno.

Todo este movimiento, que pudo haberse convertido en el desarrollo de una escena renovadora, tuvo su efímero momento de concreción a través de la Escuela de Bellas Artes con la Reforma Educacional publicada en septiembre de 1928. No obstante, este momento de aceleración, tuvo su declinación y sobresalto en el momento en que se cerró la Escuela por dos años y se envió una “selección” de profesores y alumnos destacados a estudiar artes manuales y decorativas a Europa. Esta modernidad interrumpida, se tradujo académicamente a partir del año 30 en modelos imperfectos, estereotipados y nostálgicos de la “ciudad luz” que fueron implementados fragmentariamente en la entonces Escuela de Bellas Artes, ahora perteneciente a la Universidad de Chile.

Cuando Matilde Pérez ingresó formalmente a la Escuela en el año 1939, tras el taller libre al que asistió previamente con Pedro Rezska, recibió de sus profesores las lecciones parisinas aprendidas en las academias Grande Chaumiere, Academia Julian, Fernand Leger y André Lothe. La enseñanza de Isaías Cabezón, Laureano Guevara, Camilo Mori e Inés Puyó permitieron mantener el eco de un programa estético, que finalmente la propia Universidad impidió que se desarrollara. Eso explica en cierto modo la persistencia figurativa en la pintura de género defendida por la Generación del '40.

El mismo año en que Matilde es nombrada Ayudante de la Cátedra de Dibujo y Pintura de la Escuela de Bellas Artes, Antonio Romera, realiza su primer libro Historia de la Pintura Chilena publicado en 1951, donde reconoce la influencia del arte europeo y americano tanto en Montparnasse como en Roberto Matta, pero aduciendo razones y contextos muy distintos en ambos casos. Es decir, que en 1951 hay obra abstracta circulando en nuestro medio, pero cuando buscamos evidencias a nivel de colecciones privadas o institucionales no resulta sencillo encontrarlas y constatamos cómo este capítulo finalmente no quedó representado en el Museo Nacional de Bellas Artes, a pesar de que su director, Luis Vargas Rosas, hubiese sido integrante del capítulo “chilenos en París”. Al año siguiente Matilde es designada profesora interina de la Cátedra de Dibujo y Pintura. En 1953 vemos que irrumpe el Grupo de los Cinco integrado por un conjunto de artistas bastante heterogéneo, que igualmente compartía la necesidad de señalar una renovación en la pintura: Ximena Cristi, Aida Poblete, Sergio Montecino, Ramón Vergara-Grez y Matilde Pérez. Sabemos que estos dos últimos artistas se orientaron hacia la abstracción y por ello, en 1956, forman el Grupo Rectángulo. Leemos en el Manifiesto de fundación:

Los integrantes de la muestra ponen acento en un concepto de orden y geometría; trabajan con un dibujo esquemático y planista, que facilite la medición de las partes y la relación de las partes con el todo; reemplazan el toque o la pincelada tradicional por el plano de color. Todos por igual manifiestan su repudio por la realidad exterior y someten sus composiciones al rigor de una bien entendida y fecunda especulación intelectual.¹

1. Ramón Vergara-Grez, Manifiesto Rectángulo, Grupo de Arte Moderno Rectángulo”, libro exposición Geometría Andina, MNBA, Santiago, 1997, p. 62.

Matilde se formó en medio de esta atmósfera, entre el deseo de renovación europeizante y vanguardista, legado por Juan Francisco González y Augusto Eguiluz, y la resistencia estética de profesores como Pablo Burchard, Julio Fossa Calderón, Pedro Reszka, Carlos Humeres y Fernando Morales Jordán. El encuentro con su profesor Gustavo Carrasco (uno de los becarios del año '29), su relación y posterior matrimonio con él, será de algún modo, el reencuentro y la oportunidad de reeditar simbólicamente la frustrada vanguardia. De hecho, 10 años después, se vuelve a mencionar la abstracción como problema deliberado y reclamado por los jóvenes artistas que integraron el Grupo de Estudiantes Plásticos G.E.P. (1946-1950). Los jóvenes ayudantes y profesores se distanciaron de la mimesis académica y acuñaron en sus procedimiento y resultados el gesto, la restricción cro-

mática, la geometría y la abstracción. Los primeros artistas agrupados en torno a la abstracción geométrica fue el Grupo Rectángulo en 1955. Luego, desde otra opción estética, más expresionista y cercano al Informalismo catalán, fue el Grupo Signo (1960-1962).

A nivel institucional, podemos afirmar que en Chile durante la década del 30, 40 y 50 no se produjo una aceleración artística que implicara cambios en la enseñanza y por lo tanto renovación de los referentes artísticos y culturales. Por una parte vemos que la Escuela de Bellas Artes posee direcciones muy conservadoras, y por otra, el Museo de Bellas Artes no realiza los esfuerzos institucionales por establecer una vinculación de Chile con el mundo. En tal sentido, si revisamos la programación, vemos mucha insistencia en la pintura de género, tanto a nivel de programa expositivo como de donaciones y legados testamentales. Nada indica que las cosas vayan a cambiar. Tal vez el primer momento lo señala la exposición del argentino Emilio Petorutti y sin duda la Exposición de Pintura Francesa y Contemporánea "De Manet a nuestros días". Esta exposición provocará un impacto y estímulo muy positivo en los artistas chilenos que se verán representados en sus deseos de modernidad a través de artistas extranjeros².

De este período son los dibujos en grafito y carboncillo de Matilde Pérez que muestran la lección "cezariana" de la Escuela respecto de la simplificación de la forma y los planos superpuestos. Los bocetos a carboncillo y los dibujos preparatorios en la asignatura de Muralismo bajo la dirección de Laureano Guevara resultan elocuentes de esta simplificación de la forma y la restricción de color. Una dimensión compositiva muy geométrica, que por otra parte anuncia la vocación de su trabajo por alcanzar el espacio público. El único testimonio que nos queda de esta técnica, es el mural al fresco adosado a la chimenea de su casa firmado en 1951.

A pesar de los intentos de modernización artística, la distancia -tanto de los especialistas, de la clase política y del público en general- se traduce en ignorancia: falta de información circulante y, por lo tanto, una fuerte escena de resistencia a lo nuevo: "Reitero que el arte en Chile se vio impedido de navegar por las vanguardias extremas, porque algunos críticos y artistas lo impidieron"³

LA BATALLA "PARIS-NUOVA YORK": EL LUGAR DE MATILDE

No sorprende que tras la Segunda Guerra Mundial se produzca una rivalidad cultural entre Francia y Estados Unidos, en torno a cual será el nuevo modelo de exportación: París o Nueva York. Desde 1939 Estados Unidos se vio beneficiado, directa e indirectamente con el inicio de la Segunda Guerra Mundial. Esto, por una parte debido a la gran cantidad de artistas que se fueron escapando de la garras del nazismo y de la inminente revuelta en Europa y, por otra, por la conveniente reactivación cultural que la nación norteamericana se encargó de potenciar, estimular y promover "ante el mundo", bajo la consigna de la libertad y la "cultura americana". Este ideario se convirtió en una política de Estado que se tradujo en la emergencia de numerosas becas de distintas fundaciones destinadas a producir un nuevo tipo de arte que "superara el pasado". El uso de la cultura como arma propagandística fue recurrente tras el fin de la guerra. Un espíritu de autosuficiencia que uno de sus principales promotores a nivel teórico, Clement Greenberg no duda en sostener arrogantemente en 1950:

No creo que sea mero patriotismo o miopía provinciana lo que nos lleva en este país a tomarnos en serio a estos cuatro artistas. Hemos tenido ocasión de considerar repetidas veces sus obras y de compararlos con la mejor pintura moderna de la cual hay tan buenos ejemplos aquí como en Gran Bretaña, y en abundancia similar [...]. Ahora bien, si digo que algunas de sus obras tiene derecho a gozar de un lugar propio e importante en el arte de nuestro siglo, lo digo teniendo en mente a Matisse, Picasso, Klee y Miró.⁴

A partir de 1951 esta disputa por el liderazgo se convierte en un modelo a seguir e imponer: "La guerra fría se libraba con furia, las armas estaban elegidas y bien afi-

2. José Balmes recuerda: "A todas estas inquietudes -de la GEP- se agrega el importantísimo hecho de la inauguración de una exposición de pintura francesa "De Manet a nuestros días", en el año 50. No se le ha dado la importancia que tiene, pero ha sido la principal muestra de pintura europea que ha llegado a Chile. Así conocimos la pintura de Fantin Latour, como una muestra del naturalismo del siglo pasado, y de ahí todo lo que había significado el impresionismo y las tendencias posteriores, tales como el postimpresionismo, cubismo, hasta los pintores franceses jóvenes del momento.", en José Balmes en Tesis Estética PUC, Grupo de Estudiantes Plásticos, Magdalena Le Blanc, 1995, pp. 55-56.

3. Pérez, Matilde, Visiones Geométricas, E. Muñoz / Salviat Ed., Santiago, 2004, p. 90

4. Clemente Greenberg, "La visión europea del arte norteamericano", en The Nation, vol. 171, 25 de noviembre de 1950, trad. E impreso en cat. Bajo la Bomba: el jazz de la guerra de imágenes transatlántica. 1946-1956, MACBA, Barcelona, 2007, p. 513.

ladas. Las revistas culturales publicadas en Europa con fondos de la CIA crecieron como hongos. Los focos de la Norteamérica Liberal se centraron ahora en el arte y los intelectuales”.⁵ La figura de Pablo Picasso, por ejemplo, resulta muy reveladora de la amenaza que constituía para los norteamericanos, una obra estilísticamente huidiza e identificada con los derechos humanos y los movimientos de izquierda, situación que vemos reflejada en los sistemas de seguridad que hubo que montar para exponer El Guernica en Nueva York. En este contexto de tensión ideológica se desarrolla el arte contemporáneo: entre París y Nueva York. Y si de un lado Estados Unidos capitalizaba el triunfo tras la guerra, atesorando a los artistas que habían llegado al país, promoviendo y financiando exposiciones de arte moderno y contemporáneo, por otra parte, Francia intentaba recuperarse de las pérdidas que fueron cuantiosas a nivel económico, social y cultural. La defensa de la cultura por parte de Francia vino en la medida que aumentó el financiamiento del Estado hacia todas las iniciativas que supusieran desarrollar el arte y la cultura:

El súbito entusiasmo del partido comunista francés por la cultura burguesa engendró una épica batalla para decidir quiénes emergerían como los únicos defensores de los valores culturales franceses, los comunistas o los fascistas, para decidir qué partido tendría el privilegio de enarbolar la bandera tricolor y cantar el himno nacional.⁶

El poder que posee el arte como instrumento de “restauración de la sensibilidad” hizo que los países potenciaran el desarrollo y visibilidad del arte, lo que se tradujo progresivamente en la protección de todo el sistema cultural, la recuperación de las instituciones culturales, los museos, las galerías de arte y la reactivación de las universidades. Dentro de esta dimensión destaca el financiamiento de exposiciones que demostrarán cómo los artistas, investigadores y los intelectuales están activos y que, por lo tanto, Francia —y en especial París— no ha dejado de ser referente cultural para el mundo. Por eso no es sorprendente, por ejemplo, encontrarnos con el crítico e intelectual André Malraux como Ministro del Interior a partir de 1947⁷ y luego como Ministro de Cultura de 1958 a 1969. En este contexto, vemos cómo Francia comienza a financiar exposiciones itinerantes de su patrimonio. Prueba de ello es la muestra que recorrió Brasil, Argentina y Chile, titulada Exposición de Pintura Contemporánea Francesa: De “Manet a nuestros días” que se presentó en nuestro Museo Nacional de Bellas Artes en 1950 cuyo comisario fue Gastón Diehl. La misma muestra, que fue todo un éxito refrescante para el público y los jóvenes artistas chilenos, se había presentado en 1947 en el Whitney Museum; sin embargo, provocó una resistencia en el gusto norteamericano. Una molestia y menosprecio conveniente si analizamos las palabras de Greenberg: “La muestra en sí misma es desconcertante. Su nivel general, si acaso, se halla por debajo del nivel de las últimas cuatro o cinco exposiciones anuales que se han hecho en el Whitney sobre pintura americana...”⁸

Esta “batalla por la abstracción” se extendió también al ámbito chileno, y prueba de ello es el apoyo que estableció Estados Unidos a Roberto Matta a comienzos de los años 40, y luego con la escena de artistas que fueron atraídos por la vida norteamericana a través de becas⁹ o premios o cargos. Algunos de los chilenos en Nueva York fueron Nemesio Antúnez, Iván Vial, Eduardo Martínez Bonatti, Fernando Krahn, Carlos Ortúzar, Enrique Castro Cid, Sergio Castillo, Guillermo Núñez y Juan Downey.

Esta fuerte autoestima nacional se tradujo en políticas de desarrollo y expansión del Estado Francés. Entendiendo los departamentos de cultura como un avanzada, reforzarán los lazos con Latinoamérica y favorecerán la presencia de los attaché de cultura en cada país como mediadores de los productos de exportación (moda y cultura) tradicionales del país gallo. Este es el contexto del otorgamiento de becas a los jóvenes artistas que constituyan una “promesa” para el país. Así entendemos el financiamiento de las residencias de Julio Le Parc, y la mayoría de los artistas argentinos que fueron compañeros de estudio en la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón en Buenos Aires, y que luego integraron el GRAV en París. También vemos a Jesús Soto residiendo en París desde 1950, y Carlos Cruz Diez viaja entre Nueva York y París a fines de los 50, y desde 1960 se radica en París. Los artistas latinoamericanos se verán beneficiados por esta política cultural de los

5. Serge Guilbaut, “De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno”, Biblioteca Mondadori, Madrid, 1990, p. 259.

6. Serge Guilbaut, op. cit., p.32

7. En 1947 Malraux publicó una de las obras más emblemáticas para las artes visuales y los museos en occidente, como lo fue “El Museo Imaginario”, en el que dio a conocer la noción de “metamorfosis” a propósito del efecto de transformación y descontextualización que sufren las obras de arte cuando son expuestas en un museo.

8. Clemente Greenberg, reseña de la exposición “Painting in France, 1936-1946”, publicado originalmente en The Nation (22 de febrero de 1947), trad. e impreso en cat. Bajo la Bomba: el jazz de la guerra de imágenes transatlántica. 1946-1956, MACBA, Barcelona, 2007, p. 282.

9. Becas como la Fulbright, Guggenheim y Rockefeller son parte de esta política exterior norteamericana por asegurar redes y formar una escena de artistas a nivel latinoamericano.

10. Serge Guilbaut, *Bajo la Bomba: el jazz de la guerra de imágenes transatlántica. 1946-1956*, MACBA, Barcelona, 2007, p. 231.

11. En su autobiografía "Visiones Geométricas" del año 2004 la artista profundiza en los precursores de la geometría como Kasimir Malevich, Walter Gropius, Marcel Duchamp, Piet Mondrian, y en clave utópica se refiere en particular a movimientos como la Bauhaus y De Stijl, pp. 81-89.

12. Lectura de Presentación cuando recibe el Premio Amanda Labarca, Universidad de Chile, p.6.

13. La exposición *Le Mouvement* realizada en 1955 en la Galería Denise René en París, fue la ocasión para que irrumpiera el Manifiesto donde surge esta dimensión colectiva y democrática de la obra, no sólo en su recepción pública, sino que en la propia forma de trabajar y concebir el producto artístico.

14. El Manifiesto Amarillo fue publicado en 1955 y ya en 1958 aparece traducido en Argentina en *El Boletín de la Asociación de Arte Nuevo* en Buenos Aires. Es posible que el primer Manifiesto llegara a Chile en las propias manos de Matilde al momento de su regreso en 1961.

franceses. Por lo tanto, la llegada de Matilde Pérez a París ocurre en medio de la aparición de la primera generación de pensadores y artistas que formaron parte del "renacimiento parisino", en la medida que formaron parte de la promoción que hizo el gobierno francés para que París, como un ave fénix, resurgiera de los escombros de la guerra. La moda y la cultura, dimensión tradicional de Francia "...quedó puesta al servicio del estado con el fin de emitir un mensaje inequívoco al mundo entero: París había vuelto a la escena internacional, la vida volvía a la normalidad."¹⁰ Matilde en este sentido, forma parte de la escena de artistas latinoamericanos que viven, estudian o trabajan en París. Una exposición significativa al respecto fue la muestra de becarios extranjeros organizada por el Ministerio de Educación y el Ministerio de Asuntos Culturales de Francia en la Galería Tedesco de París entre el 13 y el 30 de junio de 1961. En el listado vemos artistas provenientes de México, Argentina, Líbano, Japón, India, España, Pakistán, Países Bajos, Estados Unidos, Brasil, Costa Rica, Turquía, Dinamarca y Austria; entre ellos a otro becario chileno: Mario Toral.

Matilde, a sus 44 años, tuvo plena conciencia de que su arte formó parte de un *zeitgeist* (Espíritu del tiempo) que acontece en una época, lugar y condiciones específicas, acentuando la idea del *genius loci* (genio del lugar). Esto explica en cierto modo, el hecho de que "reescriba" la historia del arte, una en la que esté contenida desde su cronología e hitos. A más de 14 mil kilómetros de la escena local chilena en numerosas ocasiones a nivel de entrevistas, ensayos o textos de presentación, la artista señala sus referentes artísticos, teóricos e institucionales en Europa. Se autoinscribe y, por lo tanto, corrige la historiografía chilena. Cada vez que habla de su obra, articulando una cronología de antecedentes, se sitúa inicialmente en Kandinsky luego sigue a Malevich, Bauhaus, Mondrian y el neoplasticismo, y Albers hasta el Manifiesto Amarillo y la presencia gravitante de Victor Vasarely¹¹. Luego aterriza en Latinoamérica, ubicándose "naturalmente" entre los contemporáneos que estuvieron con ella en París. Es lo que podemos leer en su texto de presentación al momento de recibir el premio Amanda Labarca en 1997:

En 1960, siendo catedrática de la Universidad de Chile, obtuve una Beca del gobierno Francés por un año en París. En esa época mi trabajo ya era completamente geométrico y se insinuaba la búsqueda del movimiento en forma intuitiva. Entré en contacto con Victor Vasarely, quien se interesó por mis aptitudes, y me entregó una serie de documentos que me permitieron estudiar y entender el planteamiento cinético. Me presentó al Grupo de Recherches Visuelles (GRAV), constituido por varios artistas entre los que figuraba Yvaral, como también forma parte Julio Le Parc, que por ser argentino, hablaba español y me facilitó la comprensión de sus explicaciones en torno a su quehacer que para mí eran desconocidos¹².

Tras permanecer en París por un año, en cierto modo "nunca más regresó a Chile", en términos intelectuales y de redes inmediatas no existen pares en su país. Su estímulo mayor durante estos años serán las enseñanzas y documentos que trajo desde Francia, entre ellos el Manifiesto Amarillo "Le Mouvement"¹³, "Assez de mystifications" y las direcciones postales de cada uno de sus nuevos compañeros. Se mantuvo siempre atenta e informada respecto de lo que acontecía con sus pares en otras partes del mundo. La artista coincidió con este renacer artístico, permitiéndole aproximarse desde dentro, comprendiendo los planteamientos teóricos y los referentes que eran utilizados en dicho momento, y luego, ejercitados en la propia práctica. Una praxis desarrollada en su habitación de alquiler y luego en el Taller de Julio Le Parc, que se basó inicialmente en la reproducción y variaciones de los planteamientos ópticos y cinéticos que compartió de manera militante con los latinoamericanos y extranjeros, bajo la lección de Vasarely. Estas ideas se diseminaron por el mundo, y en especial por Latinoamérica a mucha velocidad¹⁴. Son principios activos, que van desde la métrica al plano y el espacio real. La codificación de los planos provoca en nuestra mirada efectos ópticos que son a su vez leyes perceptuales en las que se formaron los artistas de este movimiento. Para verificar estos efectos, es necesario realizar varias pruebas a fin de obtener el "efecto deseado", y para esto, ella misma recuerda la lección de Vasarely en París, lección que le tocó compartir con los integrantes del GRAV:

En París todos partíamos del lugar común, que era trabajar con un tablero de un metro por un metro, pintado blanco parejo, y tener una serie de cuadraditos de 4 x 4 centímetros., negros. El tablero se acostaba en el suelo y empezaba la búsqueda

y a mover estos cuadraditos. Estuve varios días en esta operación, cuando empecé a notar que se estaban produciendo movimientos en el espacio y que estos hacían un juego lineal concéntrico, en ese momento hice conciencia de que había encontrado el movimiento espacial cinético¹⁵.

Esta claridad ideológica y metodológica se convirtió en un sistema de difusión permanente de las ideas en torno al nuevo arte, que destituía la noción moderna de “obra única y original”, desmitificando así el valor de la obra y el rol de los artistas y las instituciones. Assez de Mystifications¹⁶, Basta de Mistificaciones, propone algunas formas de acción al respecto, y cómo evitar ser absorbido por el público y el mercado burgués. La primera alerta fue poner en evidencia las contradicciones del medio artístico, del rol del arte en la sociedad y de nuestras propias contradicciones, diálogos públicos, intercambio de ideas con otros artistas, etc. La segunda manera era el tratar de transformar, en la medida de nuestra posibilidad, los elementos esenciales del arte; es decir, el artista, su obra y la relación de ésta con el público. Le Parc nos dice “Veo mi actitud artística en tres planos”:

- 1.- Continuar (hasta la aparición de nuevas posibilidades) sirviéndome de los medios económicos de esta sociedad con el mínimo de mistificación. Para una etapa transitoria, los múltiples pueden ser el medio apropiado.
- 2.- Continuar desmitificando el arte y poner en evidencia sus contradicciones en la medida de mis posibilidades personales o asociándome a otra gente o grupos, sirviéndome de un cierto prestigio que da acceso a los medios de difusión existentes o creando otros.
- 3.- Continuar o buscar (sobretudo con otra gente) posibilidades para crear situaciones donde el comportamiento del público sea un ejercicio para la acción¹⁷.

Matilde Pérez regresa a Chile en octubre de 1961 y trae consigo este y otros documentos del GRAV. Es decir, su postura viene reforzada por la comprensión de un sistema artístico que hasta ese momento no tenía contexto en Chile. Matilde, cada vez que hace declaraciones, da entrevistas o lee presentaciones o discursos, estará en coherencia con estos postulados: “no a la pieza única”, multiplicación, desmitificación, tecnología, movimiento, percepción y espacio. Al momento de recibir el Premio Amanda Labarca sentencia:

Si nos adecuamos a los tiempos que corren, tenemos que realizar obras multiplicables y dinámicas, empleando toda clase de materiales y mecanismos de producción: la electrónica, la computación, los videos, que son los soportes para la intervención del espacio y del tiempo. Con esto lograremos una dinámica activa, como el universo en continuo movimiento y expansión¹⁸.

Esta influencia artística fue más productiva y sincronizada con Venezuela y Argentina. En el caso de Venezuela, gracias a la mediación de Jesús Soto, Vasarely participa en 1954 en el proyecto del arquitecto Carlos Raúl Villanueva, “Síntesis de la Artes Mayores” en la Ciudad Universitaria de Caracas con una composición en aluminio llamado Positivo-Negativo, un mural en cerámica esmaltada en Homenaje a Malevich, y en homenaje a Sofía Imber, Sophia, que igualmente ensambla baldosas de cerámica esmaltada pero esta vez en blanco y negro. Vasarely escribió a propósito del arquitecto venezolano y de la colaboración que le brindara en la Ciudad Universitaria:

Me encargó crear tres “movimientos”, distintos uno del otro. En perfecto acuerdo con el espíritu de la Ciudad, he logrado expresar en mis creaciones el pensamiento fundamental de mis preocupaciones plásticas: la era de las soluciones estrictamente bidimensionales se acaba lentamente, la unidad forma-color llega al espacio e integra en su dominio dos nuevas nociones, especialmente el “movimiento” y la “duración” temporal. La corriente “despejadora”, válida después de comienzos del siglo se acaba y una era de prodigioso “enriquecimiento” comienza su camino¹⁹.

En Argentina Victor Vasarely realizó una exhibición individual de sus obras en el Museo de Bellas Artes de Buenos Aires bajo la dirección del historiador Jorge Romero Brest²⁰. Se trató de un envío de 40 obras del artista que fue financiado por la Galería Denise René en colaboración con la Asociación de Amigos del Museo, lo que confirma el “tránsito cultural” e interés de potenciar la ruta Buenos Aires-

15. Pérez, Matilde, Visiones Geométricas, E. Muñoz / Salvat Ed., Santiago, 2004, p. 90.

16. Manifiesto GRAV, París, Septiembre, 1961, s/p.

17. Texto redactado por Julio Le Parc para ser leído en La Carbonera, Cuba, agosto de 1968. Aparecido en Real/Virtual, Arte cinético en Argentina...p. 318.

18. Fragmento Discurso, Premio Amanda Labarca, Universidad de Chile, 1997.

19. Página web oficial de la Ciudad Universitaria de Caracas, http://www.centenariovillanueva.web.ve/CUC/Sintesis_Artes/Artistas_Extranjeros/Vasarely/Frames_Vasarely.html

20. Si comparamos la dirección del Museo de Bellas Artes de Argentina, respecto del nuestro, vemos que en la dirección del Museo está Luis Vargas Rosas, quien a pesar de haber sido uno de los primeros artistas de los años 20 que practicó la abstracción, no se le reconoce haber apostado por líneas de trabajo museológicas más audaces. En general, su dirección de 40 años se aprecia como un momento de extremo conservadurismo.

París-Buenos Aires. La exposición incluyó la itinerancia de las obras por Uruguay (Museo de Arte Moderno, Montevideo) y Brasil (Museo de Arte Moderno, Sao Paulo). En Chile en cambio, veremos por primera vez obras de Vasarely en una exposición colectiva titulada "París y el Arte Contemporáneo" en el Museo Nacional de Bellas Artes entre mayo y junio de 1972. Pero lo más impresionante es que en esta exposición, ya vienen incorporados como parte del envío los contemporáneos de Matilde: Cruz Diez, Jesús Soto y Julio Le Parc: Matilde paga un alto precio por permanecer en Chile.

Una mención especial merecen los discos cromáticos con motor iniciados por la artista en los años 60. Una dimensión que buscaba superar el plano visual, incorporando el movimiento real del campo visual. Un efecto hipnótico que el propio Duchamp desarrolló en los años 30 y que posteriormente fue surgiendo en artistas como Tinguely, Klein, Soto o Medalla en los años 50 y 60. A propósito de una de estas obras de Tinguely, un espectador comentó:

Entonces el disco giratorio atrapó toda nuestra atención, hipnóticamente, giraba claramente tan de prisa que parecía inmóvil ([velocidad estabilidad!] declaró orgullosamente Tinguely [...] la sensación óptica residía en la transformación del disco giratorio en un volumen. Un volumen virtual, inmaterial que parecía aletear sobre el dispositivo de hierro oxidado como una nubecilla de color²¹.

21. Guy Brett, Campos de >Fuerza, MACBA, Ediciones Actar, Barcelona 2000, p.36.

Matilde Pérez realiza un primer disco giratorio en 1964, lo vemos instalado en la exposición del Grupo Forma y Espacio del año 1965. Este disco es el que posteriormente en el año 1996 fue reeditado. Una variación material y conceptual significó el doble disco de acrílico del año 96, en el que la artista trabaja con dos círculos de acrílico blanco y luego trozos sobrepuestos de color. Gira el disco de la superficie, y el del fondo (uno más claro, el otro más oscuro) y es opaco en la medida que no proyecta luz, la recibe. El disco de acrílico transparente en cambio posee un ritmo de encendido y apagado autónomo, por lo tanto el espectador debe activarlo para ver la luz que torna dorado el fondo del metal al tiempo que las figuras de acrílico pegadas sobre el disco se torna a uniformar y desaparecer en el blanco.

SANTIAGO NO ES NUEVA YORK NI PARIS: HACIA 1970

Una revisión del contexto histórico nos ayuda a reconocer que en el año 1969 se produjeron algunos acontecimientos que constituyeron una aceleración artístico cultural a nivel nacional sin precedentes. Desde las esculturas y móviles de Claudio Girola, a la radical e inédita intervención realizada por Juan Pablo Langlois en el Museo Nacional de Bellas Artes, así como la exposición de obras abstractas de Federico Assler expuestas ese mismo mes en el Museo. Actividades inicialmente aisladas, pero que una año después se verán contenidas en un programa museológico que el nuevo Director, Nemesio Antúnez se encargará de potenciar a través de sus lazos establecidos con Estados Unidos²² y Europa. La muestra Itinerante Colectiva organizada por el MoMA y presentada en el MNBA: «El arte del surrealismo», permitió a los chilenos ver obras de Roberto Matta expuestas junto al "Taburete con rueda de Bicicleta" o "El Museo Portátil" de Marcel Duchamp. La muestra luego se trasladó en 1973 a México D.F. Pero tal vez el gesto más elocuente de los vínculos que estableció nuestro país con el arte contemporáneo internacional, fue la creación del Museo de la Solidaridad en 1972, que fue una instancia que logró atraer la atención de artistas y curadores de todo el mundo en función de apoyar "al Pueblo de Chile" y a su Presidente, Salvador Allende.

En 1969 otro acontecimiento tendrá posteriores repercusiones culturales. Se trató del programa televisivo "Forma y Espacio" realizado por el artista Iván Vial, quien creará un espacio televisivo, que visto en perspectiva, fue un antecedente directo del programa "Ojo con el Arte" de Nemesio Antúnez. Entre enero y noviembre de ese año, Iván Vial entrevistó a numerosos artistas y personalidades de la cultura en el Canal 9. Artistas muy afines a la vanguardia que se formaba por aquel entonces. El jueves 13 de febrero de ese año vemos a Matilde Pérez y Gustavo Poblete

22. Se organizaron tres exposiciones de arte contemporáneo provenientes del MoMA de Nueva York y un par de exposiciones provenientes de Francia.

en el set de televisión: ambos hablan de sus investigaciones abstractivas. Matilde irá más lejos y desplegará ante la teleaudiencia uno de sus collage con madera de 1961, y algunas serigrafías troqueladas servirán de ejemplo didáctico para ver cómo cambian los efectos visuales de las obras con fondos de distinto color.

Un año después, en el Instituto Chileno Norteamericano se realizó la exposición Arte Cinético en Chile, donde varios artistas se incorporan a esta tendencia de agregar un motor a la pieza artística. De hecho, una obra particularmente afín con los discos en movimiento de Pérez, es la pieza cinética de Iván Vial en la que se va modificando la trama según se mueven y superponen las formas del interior. Las obras contenían la utopía de la integración con el espacio cotidiano, donde la experiencia fuera una sorpresa y rompiera la rutina, que las personas vivieran una nueva experiencia desvestida de cualquier otra narrativa o referencia. Esto llevó a los artistas ópticos y cinéticos a establecer unos cruces entre tendencias y autores que en apariencia eran distintos, pero que finalmente compartían la transgresión de los límites, la radicalidad de la experiencia frente a la obra, y la resistencia a la institución museal y, por lo tanto, sus experiencias se diseñaron en la periferia de ella. Compartían esta postura performática y lúdica desde Marcel Duchamp a Tinguely, Cruz Diez, Jesús Soto, Pierre Restany y la Internacional Situacionista. Esta necesidad de generar espacios nuevos, crear ambientes sorprendidos que rompan la rutina y el desgaste “perceptual”, los llevó a desarrollar proyectos envolventes o “situaciones”, como ellos decían, lo que vemos por ejemplo en la exposición de 1965 en Nueva York:

Nuestro laberinto sólo es una primera experiencia dirigida hacia la eliminación de la distancia que hay entre el espectador y la obra. Dimensión experimental y relacional muy afín con la Internacional Situacionista que por esos momentos también se desplegaba por las calles de París. Esta dimensión experiencial, lúdica y sorprendente la vemos claramente desarrollada en la intervención colectiva “Une Journée dans la rue, Paris 19 de abril de 1966” que se hizo el martes en diferentes horas y lugares de la ciudad ²³.

23. Suárez, Osbel: Lo (s) Cinético (s), Ed. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2007, p. 38.

Esta búsqueda de intervenir el espacio público también se llevó al interior de los espacios expositivos. De este modo, la galería de arte se convertía en un laberinto lleno de sorpresas, o en una sala de juego y, por lo tanto, eran obras que estaban concebidas para generar nuevos espectadores. En el Museo Oswald de Dormundt Alemania, el GRAV realizó una exposición titulada “A la búsqueda de un nuevo espectador”, y esto ocurre dos años antes de que Matilde haga el Túnel Cinético en el Instituto Chileno Norteamericano. Por lo tanto, lo que hay en el programa de Matilde es efectivamente inaugurar un “nuevo espectador” y, de algún modo, la exposición en el Chileno Norteamericano fue eso, ya que se trató de una exposición colectiva, en la que participaron muchas personas que hicieron obras para la ocasión, pero que no necesariamente continuaron trabajando en esta línea. De los nombres que persistieron en esta visualidad quedaron sólo tres: Iván Vial, Carlos Ortúzar y Matilde Pérez.

En esta exposición, Arte Cinético en Chile de 1970²⁴, se organizó una muestra colectiva de varios cultores ocasionales e históricos en torno al arte cinético. La realización del Túnel fue una expresión más de cómo el pensamiento de Matilde Pérez “ocupa espacio” a través del programa de trabajo que supone una conquista territorial para generar el lugar del espectador, que es a la vez protagonista de una experiencia lumínica y móvil. Su deseo de provocar experiencias integrales es coherente con las ambientaciones o laberintos que desarrolló el GRAV:

24. Exposición colectiva en la que participaron: Frank Florey, Domingo Muñoz, Ernesto Muñoz, Víctor Muñoz, Carlos Ortúzar, Alejandro Siña, Matilde Pérez, Iván Vial y los alumnos Nelson Diocaretz, Ariela Flores y José Korn del departamento de Diseño de la Universidad de Chile.

ESPECTADOR ACTIVO, SUJETO DE OBSERVACION. El espectador se vuelve aquí un elemento de animación, que va a producir para otros espectadores una situación inestable. Sombras fragmentadas en movimiento y superpuestas, sea por el caminar o por los diversos movimientos del espectador. Así, mientras participa en situaciones cambiantes, a su vez, las crea ²⁵.

25. Manifiesto GRAV, París, julio de 1963 en Real/Virtual, Arte cinético argentino de los años sesenta, MNBA, Argentina p. 299.

Bajo esta lógica, el diseño del espacio es un “viaje sensorial” a través del que se busca la interacción y participación activa del espectador. Esta nueva realidad es la conquista que Matilde siente al momento de señalar: “Mis obras pretenden superar a la naturaleza” ²⁶. A través de esta idea se expresa la afinidad que tiene su obra con el arte que busca reconocer los “principios que organizan el universo”.

26. s/a, Diario La Segunda, 1/10/1979, s/p

27. Holger van den Boom, Felicidad Romero Tejedor, *Arte Fractal, Estética del localismo*, ADI, Barcelona, 1998, p. 59.

Leemos algunas reflexiones en torno a las leyes intrínsecas de la naturaleza que observa Leonardo Da Vinci “la naturaleza es infinitamente variable no sólo en lo referente a las especies, sino que en las mismas plantas encontramos diferentes colores”²⁷. En la exposición realizada en el Instituto Cultural de Providencia con trabajos entre 1959-1979 de collages, grabados, pinturas se señala:

Periodista: En este campo recuerda que tiempo atrás hizo un túnel, de 2m de alto, 1,70 m de ancho y 4 m de largo, el cual tenía iluminación, programada de diversas maneras, la que se ponía en acción al pisar la persona dentro del túnel.

28. *Diario La Segunda* – octubre 1º, 1979 s/p. Matilde Pérez – “Mis obras pretenden superar la naturaleza”

Matilde: “Desgraciadamente manos misteriosas lo desarmaron y no lo tengo, pero me gustaría poder, nuevamente, hacer algo así...” “Ojalá que en esta exposición del Instituto Cultural de Providencia me vaya bien y pueda reunir el dinero necesario para cumplir con mis anhelos”.²⁸

29. <http://www.fau.uchile.cl/noticias/71283/artista-matilde-perez-conmovio-a-los-estudiantes-en-su-visita-a-la-fau>, Santiago, Chile, 28 de abril de 2011.

La artista ha reiterado esta idea en varios momentos, este sueño, que frente a los alumnos de la Universidad de Chile compartió hace un año: “El Túnel fue mi sueño dorado por un tiempo, era lo que me mantenía fresca, espontánea y viva (...) qué pena ver que un día se desapareció, se guardó y no se supo más, siempre tengo la esperanza que renacerá.”²⁹ Y recientemente se le pregunta: “¿Cuál de sus obras le gustaría que sobreviviera en el tiempo?... De todas, “El Túnel” es la obra más creativa”³⁰

30. s/a, Revista *El Sábado*, *Diario El Mercurio*, 17/3/2012, p. 11.

De este modo, asumir el diseño y reedición del Túnel para la presente exposición, valida el gesto inicial de la artista, en la medida que se trata del diseño de “un acontecer” que se vive y consume en el mismo lugar. Llama la atención como esta efímera y malograda obra logró traspasar nuestra frontera nada menos que de la mano de uno de los especialistas históricos en Arte Cinético, Frank Popper:

Pero cuando se destaca la actividad del espectador, se efectúa el paso del entorno visual al entorno cinético propiamente dicho. En este contexto, no es sólo el único casi límite. Matilde Pérez deja entrever al espectador sutiles combinaciones de colores, en una especie de pasillos en donde unos motivos aparecen sobre las paredes, el techo y el suelo, pero la fragmentación del campo visual se resuelve en una experiencia uniforme.³¹

31. Frank Popper, *Arte, acción y participación*, Akal, Arte y Estética, 1989, p. 48.

DEL PAPEL MILIMETRADO AL ESPACIO PÚBLICO: SERIES DE 1973 Y 1989

Tras viajar por segunda vez a París invitada por el Ministerio de Asuntos Extranjeros de Francia en 1967, Matilde vive los preparativos y posterior Reforma Universitaria de la Universidad de Chile ocurrida en 1968. Esta reforma implicó un duro revés a las “artes aplicadas”, al ser considerados ramos electivos y no permanentes del currículum. Esta reorientación curricular implicó grandes discusiones y cambios internos y es probable que esta situación haya sido el punto de partida del incendio que se produce en la Escuela de Bellas Artes. En medio de esta enraizada atmósfera, Matilde ve la necesidad de no perder su grupo de referencia en Europa y, por lo tanto, hace todos los trámites para que la Universidad le otorgue una segunda Beca a Francia:

32. Magdalena Eichholz, “Desde el presente”, Cat. Ojo Móvil, MNBA, 1999, p. 76.

Tenía interés de volver nuevamente a acercarme al grupo y ver qué había pasado en estos diez años que llevaba en Chile, trabajando sola, metida en un cuarto sin tener idea de si estaba cometiendo errores o si estaba entendiendo el problema³².

33. Este Centro contaba con los siguientes artistas seleccionados: Domingo Muñoz Silva, Alicia Blanche Herdatt, Víctor Muñoz Orellana, Gastón Rolando Cea Bravo y Gustavo Bocaz Coeffe.

Razón por la que luego la encontraremos, tras su regreso de Francia en 1971, en la Facultad de Diseño de la Universidad de Chile, ubicada en Cerrillos. Desde este lugar, pudo impulsar por primera vez un grupo destinado a la investigación y reproducción de la práctica y discurso cinético. Fue bajo esta credibilidad lograda por Matilde, como por la proyección e interés que provocaba el arte óptico y cinético, entre profesores y alumnos, que la Universidad de Chile le otorgó una beca, para que a su regreso formara el Centro de Investigaciones Cinéticas³³. En ese momento la artista había logrado desarrollar un sistema de trabajo dando a conocer pensamiento y praxis, que hacia 1975 pudo reflejar en un documento Interno encargado por el Departamento de Diseño de la Sede Occidente: “Creación del Centro de Investigaciones Visuales Cinéticas”, que de acuerdo a la fuerza y claridad de las ideas y la metodología propuesta, nos llevan a pensar que se trató de un manifiesto sobre

arte cinético con sede en Chile. El fruto de este trabajo se traducirá en series de grabados desarrolladas por los alumnos durante los años '70 y, posteriormente, se presentarán en la última exposición del Grupo en 1975. En el Instituto Cultural de Providencia en 1976³⁴, un año después de la organización administrativa y presupuestaria del Taller, fue expulsada de la Universidad³⁵:

Eso lo encontré bien doloroso. El hecho de que una persona que estaba tratando de darle algo al país fuese despedida por motivos económicos lo encontré triste. La cosa es que el día que me despidieron yo me juré que nunca más iba a decir nada, me iba a quedar sola con mis conocimientos³⁶.

En paralelo será invitada a exponer en Francia en varias oportunidades, lo que le permite mantener el contacto con las bienales y concursos de arte, siendo galar-donada en diciembre de 1979 en la Biennale Mondiale de Metiers d'Arts en Lyon³⁷. Recibe una distinción por la serigrafía titulada "Inestabilidad". Luego, en 1981, participó en una exposición colectiva de arte cinético en Cagnes Sur Mer³⁸.

Es evidente que tras su tercer viaje y segunda Beca, la producción de diseños realizados inicialmente sobre papel milimetrado en París provocó una sucesión de modulaciones y variaciones formales y materiales que hasta hoy, 2012, sigue teniendo sus efectos. La serigrafía, bajo la lógica de la artista es la mejor herramienta para lograr "la multiplicación" y variación de la pieza. Las series de 1972 y 1973 generan motivos que tendrán rendimiento durante las próximas décadas, pues que es en el ensayo y el error visual donde es posible constatar el efecto deseado y diseñado por la artista. Las dinámicas formales estarán determinadas por la progresión y desplazamiento de las formas y las series numéricas en el campo visual a partir de un motivo inicial: se desplazan las verticales y las diagonales a fin de tensar el campo acotado y regulado por el marco. La serigrafía es la estrategia más cercana que tuvo Matilde para desplegar sus métricas cromáticas, y a partir de ellas alcanzar las soluciones visuales, materiales, de escalas y formatos que quisiera. La conquista del mundo visual se iniciaba sobre una mesa, luego, el orden se imponía progresivamente sobre la forma y el contexto. Un relación de tensiones que no alejaban a Matilde del acontecer contingente nacional, y es por eso que tal vez reflexiona con dramatismo la tensión que existe entre la realidad y el arte, publicado en el catálogo de la Bienal de Sao Paulo de octubre-noviembre de 1973.

Siento angustiosamente que en mi país estoy viviendo el absurdo de un ámbito caótico y el representarlo me parece una redundancia. Sin embargo, creo aun en la razón y busco en la lógica de las estructuras la construcción del mundo a que aspiro³⁹.

A partir de estos diseños la artista logró "controlar" el mundo que la rodeaba. De esta forma desde su casa-taller inició una importante cantidad de serigrafías y proyectos inéditos que cubren con claridad los años 70 y 80. El cubo al interior del cuadrado, y viceversa, se originó en París en 1971, y prueba de ello es el boceto en papel milimetrado (Col. MNBA) con el que llegó el mismo año y, a partir de él, primero realizó la serigrafía troquelada en 1972, y luego una sucesión de colores y posibilidades que llegaron al volumen a través del acero espejo y el acrílico. Se trata entonces de un programa estricto de carácter matemático que progresivamente va develando el deseo que surja lo incontrolado y lo caótico de nuestra experiencia perceptual. Se trata de una apertura progresiva del plano, ya no sólo a nivel visual, sino que real, y es en esta medida que la pieza se abre al espacio, se torna laberinto y se activa ante la mirada del espectador que puede auscultar el mismo motivo contenido al interior de la pieza de metálica de 1978. Una edición del año 2010 de serigrafías sobre acrílico transparente y vidrio le han permitido a la artista reeditar y actualizar este motivo⁴⁰.

A partir de otro motivo iniciado en París surge el Friso Cinético del nuevo Cosmocentro Apumanque, que fue inaugurado en junio de 1982. Obra que fue encargada por el arquitecto Luis Alegría quien "peleó y logró que el mural se hiciera a pesar de la incompreensión de los dueños"⁴¹. Situación que sorprende si apreciamos el nivel de apuesta y despliegue de "modernidad" a través de la papelería y la campaña publici-

34. s/a, Diario El Mercurio 7/10/1976, s/p y Catálogo "Matilde Pérez", Sala-4-Centro, 1976

35. A partir de 1983 Matilde fue invitada por el Instituto Cultural de las Condes a trabajar en los talleres de arte como profesora de pintura. Labor docente, que a pesar de estar orientada hacia el ámbito figurativo, se constituyó en un importante apoyo económico durante cerca de 17 años.

36. Magdalena Eichholz, Ojo Móvil, 1999.

37. s/a, Diario El Mercurio, 9/3/1980, s/p. Hay que destacar que la posibilidad de que Matilde participe en los concursos de arte europeos depende de la necesaria complicidad de su hijo Gustavo Carrasco quien vive y estudia arquitectura en Francia durante unos años. Gustavo embalaba las obras y hacía los envíos.

38. s/a, Diario La Nación, 18/8/1981, s/p

39. Matilde Pérez, escribe en el Catálogo XII Bienal de Sao Paulo, octubre-noviembre, 1973. Se trata de un envío muy curioso, recién acontecido el golpe militar. Representaron al país: Carmen Aldunate, Sergio Castillo, Francisco Copello, Matilde Pérez y Las Bordadoras de Isla Negra.

40. La exposición Open Cube, realizada en la Feria Pinta en Londres en junio 2012, desplegó esta investigación de Matilde y sus variaciones cromáticas y formales.

41. Matilde Pérez, documental "Ojo móvil", CNCA, 2007, 13 minutos.

taria del nuevo centro. De hecho, leemos en unas líneas más abajo del mismo reportaje el anuncio de la nueva intervención en armonía y convivencia con el consumo:

Dentro de este nuevo mundo, uno encontrará todo lo imaginable para sus compras, con todo el surtido y competencia que se desea para satisfacer todos los elementos de información que lleven a una buena adquisición. Por último, este primer Mall de Chile representará un afectivo aporte a la cultura nacional. Quizás en este momento se está realizando la escultura más importante de Chile en su fachada, representado por un mural cinético de 70 metros de largo por 3.20 de altura. Obra que está a cargo de la artista Matilde Pérez.⁴²

42. s/a, Una Introducción al primer centro de comercio integral, Cosmocentro Apumanque, p. 78.

Los meses previos a la llegada de la obra, existe plena conciencia del impacto que tendrá en lo sucesivo la idea del Mall, que es un léxico que recién llega a Chile a través del modelo económico neoliberal. Podemos leer en la prensa el título ¿Qué es un Mall?:

Hace algunos años, las mayores capitales y metrópolis del mundo se vieron impactadas por un nuevo fenómeno comercial propio de los grandes avances tecnológicos que esta viviendo la humanidad, el que se ha bautizado como Mall. En él se conjugaron todos los estudios y modernas técnicas del marketing para adecuarlo a las necesidades comerciales de fines del siglo XX.⁴³

43. s/a, Una Introducción al primer centro de comercio integral, Cosmocentro Apumanque, p. 78.

El evidente reconocimiento de la obra de Matilde, lo visionario de su propuesta en relación a la arquitectura y el espacio público, contrasta con la incompreensión de los dueños y propietarios de la entidad, ya que años después se suspenderá el sistema de iluminación por un asunto de gastos en ampolletas y energía. El daño patrimonial se configuró sin duda en el momento en que por efecto de “renovación arquitectónica” del Apumanque se planificó el desmantelamiento y retiro total de la pieza el año 2007. Ni el estupor de los distintos representantes de la cultura, ni la incomodidad de la propia artista pudieron impedir tan obtusa decisión. No sabemos cuánto tiempo pasará hasta que los dueños y los profesionales implicados comprendan la magnitud del error y menosprecio provocado a una artista, al patrimonio cultural y al país. Como si nunca hubieran advertido las declaraciones de la propia artista durante la inauguración del Friso Cinético.

Por mí, tendría una cantidad de murales cinéticos. Pero siempre que me respetaran la obra que yo dejé en un momento determinado y bajo unas condiciones determinadas. Que viniera alguien a cambiar el tiempo, la luz o los colores, no lo acepto. Porque se corre el riesgo de hacer mal uso de ella. Por eso que le temo al mural electrónico. Hay que educar primero, para entender que no se trata de un letrero luminoso, sino de una obra de arte.⁴⁴

44. s/a, Diario El Mercurio, 1/7/1982, s/p.

La realización del proyecto del Teleférico del Parque Metropolitano también es producido a partir de otro motivo iniciado el año 72 y concluido en 1977. Se trata de un motivo en papel milimetrado que posteriormente será repetido en una serie de cuatro ediciones del año 1989, que por su cromatismo, Matilde llamará las Cuatro Estaciones. De este diseño se obtuvo el motivo central que ha sido sobrepuesto al carro teleférico.

Matilde postuló a concursos públicos y privados para la realización de proyectos monumentales y mantuvo correspondencia con bienales y trienales gráficas de Japón, Alemania, Francia, Italia y Brasil.⁴⁵ El año 2003 la vemos recibir el Premio Único en el Arte Mural, Universidad y Sociedad convocado por la Escuela de Ingeniería de la Universidad Católica. La obra fue concebida para ser instalada en la fachada de dicha Facultad, pero esta situación nunca logró concretarse, a pesar de las elogiosas palabras del jurado del concurso:

45. De acuerdo a la correspondencia encontrada en su archivo personal.

El Jurado seleccionó por unanimidad, el proyecto propuesto por Matilde Pérez para ser realizado en el muro poniente del edificio de Ingeniería. Su propuesta es consecuente con una notable trayectoria basada en una orientación estética que privilegia la abstracción de matriz geométrica conjuntamente con una fuente lumínica de programación electrónica, que otorga a su obra una dinámica cromática de ritmo y movimiento.⁴⁶

46. Milan Ivelic, “En nombre del Jurado”, catálogo Concurso de Arte Mural, Universidad y Sociedad, Universidad Católica, 2003, p. 5.

De la propuesta quedó un diseño y un prototipo a escala real. No obstante la Universidad no ha concretado este proyecto. Diferente suerte tuvo la obra cinética monumental titulada Visiones Geométricas que fue realizada el año 2004. Las piezas instaladas en la variante Melipilla-Huilco se activan con el viento, movilizandolas

aspas de colores ubicadas en el extremo superior de cada columna. El proyecto fue encargado por el Ministerio de Obras Públicas (MOP), a través de la Comisión Nemesio Antúnez⁴⁷ y realizada con el arquitecto Ricardo Galleguillos.

Gracias a una iniciativa de docentes y estudiantes de la Universidad Católica de Valparaíso en 1992, se pintó un diseño de la artista para integrarse al Museo a Cielo Abierto del cerro Bellavista⁴⁸. El año 2009, en la exposición Cinética en Casa de las Américas en la Habana, Cuba, la artista realizó el mismo motivo en verde sobre tela, y al igual que en el caso de Valparaíso, los alumnos de la Academia Nacional de Bellas Artes San Alejandro pintaron el motivo sobre tela y luego fue firmado por la artista al momento de arribar a la isla.

El año 2011 fue instalada en la Ciudad Empresarial en Santiago, una escultura cinética que esta vez utiliza paneles solares para su movimiento. La obra ha sido el resultado de la ampliación de uno de tres prototipos realizados en los años 70 para obras motorizadas, desarrollados por la artista con técnica de dibujo y pintados con témpera sobre cartón. El pequeño orificio en el centro fue recordado por la artista como la "huella de su compás"⁴⁹, sobre el cual la artista los instalaba para hacerlas girar por breves segundos, era su forma de "moverlos" y ver los efectos que estaban generando el dibujo y el color.

De esta forma vemos que las obras de Matilde Pérez resultan escasas y frustradas en algunos casos, evidenciando el fracaso del proyecto modernizador del Estado respecto de la incorporación de obras de arte en la arquitectura y en la industria. Vemos que, tanto el proyecto desarrollista de Chile iniciado en la década de los 60, como los esfuerzos por integrar arte e industria, no pasaron de ser esfuerzos aislados de concursos realizados durante los años 80 y 90, pero nunca se convirtieron en un programa permanente o en una política de Estado.

POR SÍ MISMA

Quisiera pensar que cuando Guy Bret en el catálogo "Campos de Fuerza" habla de su curaduría, en realidad habla de nuestra exposición: "Esta exposición en particular debería sensibilizar sobre la existencia del "lenguaje del movimiento", que probablemente sigue siendo uno de los grandes desconocidos del siglo XX"⁵⁰. No es antojadizo el comentario, si consideramos que la curaduría, tanto en su caso como en el nuestro, comienza como un llamado de atención a las entidades museales y a la incompreensión del público especializado.

La permanencia en Chile, en su casa-taller de la comuna de Las Condes, no sólo ha sido una forma de "refugio" vital para no distraerse de la misión artística que por convicción siempre sintió protagonista, sino que también ha sido una "trincher" desde la que ha permanecido junto a su familia al margen de otras batallas del gusto o la moda que se suelen librar en nuestro medio. Me refiero a los ataques e incompreensión por parte del medio artístico en general, y en particular de la falta de reconocimiento y premios a nivel estatal y de privados que hubieran permitido extender la investigación de la artista al espacio público. Desde el "rincón del fin del mundo" Matilde ha demostrado que posee una obra universal, un lenguaje que ha traspasado fronteras; esto explica en parte el rescate reciente de su obra y los homenajes en el extranjero. Tiene que ver con la convicción y optimismo a veces "irracional" de una artista que ha aceptado un destino desde pequeña: "Nunca he pintado para satisfacer a nadie, sino para mi misma, con el convencimiento de que he hecho lo que he querido hacer."⁵¹ Así, el arte como dimensión humana, cumple una función que permite el desarrollo mental y espiritual a nivel muy pragmático. Matilde, nos deja la sensación que llegamos tarde o demasiado temprano a sus experiencias e investigaciones visuales, una deslocalización temporal que se convierte en un desafío permanente. Es por ello, que nos ha parecido mejor escucharla y seguirla atentamente para ver el espesor y fuerza de una obra que se configuró más allá del "decorativismo o efectismo" de los estudios reduccionistas tradicionales, poniendo en evidencia, en cambio, la fuerza subterránea y silenciosa

47. Oficio del Gobierno de Chile, Ministerio OOPP 2004 (incompleto) señala, entre otros párrafos: "La intervención de Matilde Pérez, captura magistralmente el sentido del Programa Obras y Artes, al apropiarse de todo el espacio involucrado en la obra vial, constituyendo el acceso a Melipilla, la salida de esta misma localidad a la Carretera El Sol, e involucra la salida de esta misma localidad a la Carretera El Sol e involucra el camino a Rapel, que pasa por sobre el enlace, mediante diez remolinos de viento, de gran altura. La artista trabaja el paisajismo tanto de las laderas de los taludes, propios de estas rotondas, como los bandejones y además, interviene pictóricamente en medio del paisaje, con planos contruados, saturados de color, creando un todo que perfectamente se completa con el pequeño túnel, que es asimilado al total mediante color y geometría".

48. El mural está en peligro, pues una inmobiliaria se instaló en el lugar, y lo ha cubierto con cholduán mientras construye un edificio en agosto de 2012, más información en <http://www.elmartutino.cl/node/12332>

49. Así lo recuerda recientemente Manuel Basalto, investigador y curador independiente. Curador de la exposición de Matilde Pérez París Retrouvé realizada en París el año 2010.

50. Guy Brett, Campos de Fuerza, un ensayo sobre lo cinético, Macba, Barcelona, 2000, p. 9.

51. Elizabeth Neira, Diario El Mercurio, 29/4/2002, p. C-16.

52. "Mi actitud mental es siempre estar lista para partir, no quedarme detenida, mi sentimiento es que siempre voy emprendiendo el vuelo. Lo que se detiene es lo que deja de existir pero yo voy siempre partiendo" (...) Para mí, si no se mueve no existe. El movimiento en la obra es fundamental." Comunicaciones FAU, Miércoles 4 de mayo de 2011; en <http://www.artes.uchile.cl/noticias/71283/> (revisado julio 2012).

con la que se ha desarrollado su trabajo. Seguir la, a pesar de que ella misma con humor y sabiduría nos borre las huellas⁵² tras su andar, pues sabemos que su obra cinética posee una vocación social, en que las obras existen en tanto exista un espectador. Pues su trabajo posee una dimensión pública en la medida que se trata de obras que contienen desde su inicio el "punto de vista del otro". Es la utopía cinética, el movimiento perpetuo que Matilde Pérez nos ha legado hasta nuestros días, confirmando cómo su obra fue un proyecto utópico, fuera de tiempo y lugar en búsqueda de la "forma pura".

Catalina Carrasco Donoso.

Bachiller en Humanidades, Universidad de Chile y actualmente se encuentra terminando la carrera de Diseño Gráfico en la misma institución. Ha colaborado desde el año 2009 en proyectos vinculados a la artista Matilde Pérez: proyecto Fondart para los teleféricos del Parque Metropolitano, el catálogo de la exposición Paris Retrouvé 2010 y el polidíptico de Open Cube 2012. A su vez está participando como ayudante de la investigación de la obra de Matilde Pérez para el catálogo razonado que se editará en 2013. Trabaja desde el año 2012 en Editorial Amanuta.

Julio Le Parc (Argentina, 1928).

Estudió Bellas Artes en Buenos Aires, donde conoció el Manifiesto Blanco liderado por el artista Lucio Fontana. En 1958 obtuvo una Beca del Gobierno Francés por lo que se instaló en París donde se interesó por las investigaciones ópticas y cinéticas provenientes de Victor Vasarely. En 1960, en colaboración con otros artistas argentinos y europeos, fundó el GRAV, dedicado a la investigación del arte visual y a la elaboración de manifiestos en torno a la abstracción geométrica, la forma pura y el movimiento. Su obra, se caracteriza por la experimentación ampliada de materiales, el uso del movimiento mecánico y real/virtual, y sistemas lumínicos con programación. A partir de 1969, tras la disolución del GRAV, ha desarrollado su obra entre París y Buenos Aires.

LE PARC: VIAJE A PARÍS E INTRODUCCIÓN AL MUNDO CINÉTICO.

Catalina Carrasco

Esta conversación con Julio Le Parc fue organizada en torno al contexto que vivió Matilde Pérez durante su estancia en París. Este fue el diálogo entre Catalina Carrasco, nieta de Matilde Pérez, y Julio Le Parc durante el mes de agosto de 2012 en la Facultad de Comunicación y Letras de la UDP.

Catalina Carrasco (CC.) - Cuando viajó a París el año 1958, ¿ya iba en búsqueda de la investigación cinética en el arte?

Julio Le Parc (JLP.) - Iba a trabajar y a ver qué es lo que salía, tenía conocimientos de muchas cosas, no venía con un plan fijo. Conocía la existencia de Vasarely. Fui a verlo, tenía consciencia de los movimientos de arte concreto, como los hubo en Argentina en los años 40; pero no había escuelas como en Francia, donde enseñaran ese tipo de investigación o de trabajo.

CC.- ¿Más bien habían referentes?

JLP.- Los referentes eran la Galería Denise René de París y los artistas que estaban allegados a la galería. Estos eran los que habían estado en la exposición que había organizado Vasarely sobre el movimiento; Agam, Soto, Bury. También habían obras en esa exposición que yo no había visto, como Calder.

CC.- ¿Esa exposición fue previa a que usted llegara a París?

JLP.- Sí eso fue en el 55 y yo llegué en el 58.

CC.- ¿Y tenías noticias de esa exposición cuando llegó o la conoció estando allá?

JLP.- No, muy vagamente tenía noticias de la existencia de Vasarely porque él había hecho una exposición en el Museo de Bellas Artes de Buenos Aires en el año 58.

CC.- ¿Cómo conoció al grupo de los artistas del G.R.A.V?

JLP.- Cuando llegué fui a ver a Vasarely. Me recibió muy amable, me hablaba a través de una amiga que hacía de traductora, ya que yo no entendía mucho el francés. Después lo fui a ver de nuevo cuando llegó Sobrino, un amigo que vino de la Argentina también, con el cual yo tenía relaciones y habíamos trabajado juntos. También lo fui a ver una segunda vez con él. Y después una tercera vez cuando ya llegó García Rossi y algunos más y le preguntamos si conocía otros jóvenes artistas que estuvieran interesados en las mismas preocupaciones que las nuestras. Y él nos derivó a François Monard que era investigador. Más que artista, investigador. Lo conocimos inmediatamente y luego organizó una reunión con los otros que después formaron parte del grupo, como François Morellet, Joel Stein, alguna otra gente más y también el hijo de Vasarely; que yo no sabía que Vasarely tenía un hijo que se interesaba en este tipo de cosas: era Jean Pierre Yvaral. Y nosotros del grupo de argentinos, de latinoamericanos, que habíamos llegado

más o menos juntos, a París: Sobrino, García Rossi, García Miranda y Hugo de Marco. Y nosotros les planteamos a ellos que podíamos trabajar en grupo, y se dio la ocasión que apareció un local y pudimos alquilarlo, y eso le dio más forma a la idea de construir un grupo. Tener ya un local que era algo físico, existente, que estaba ahí; y entonces hicimos el acta de fundación.

CC.- Ese era el taller donde ustedes trabajaban.

JLP.- Sí, en la Rue de Beautrellis, y ahí fue donde vino tu abuelita, que en esa época tal vez no sería tu abuelita.

CC.- ¿Con qué otros grupos de vanguardia compartían la escena artística parisina?

JLP.- Bueno después que nosotros fuimos sabiendo que habían otros grupos de jóvenes de la misma generación, como por ejemplo los que trabajaban en Italia, como el Grupo N, Grupo T y después en esa época se organizaron algunas exposiciones como la Nueva Tendencia en Zagreb, Yugoslavia. Y creo que en la segunda versión nosotros fuimos para allá y conocimos más artistas que trabajaban dentro del mismo espíritu que nosotros. Algunos de Yugoslavia y después de Alemania también. Entonces de esa manera, como eran más accesibles y más dispuestos al diálogo y a la conversación que la generación anterior o inmediata como Soto, Agam, Bury y los otros, que tenían mas actitud de artista. Nosotros teníamos mas bien la actitud de alguien al que le interesaba experimentar, buscar, dialogar, participar, compartir; entonces trabajamos bastante con ellos, todo lo que se llamaba, o se llamó, en aquella época la Nueva Tendencia del Movimiento Continuo (Nouvelle Tendance Recherche Continue).

Estábamos asociados y al mismo tiempo participábamos en la coordinación de los cambios, en los encuentros que había, que a veces se hacían en Italia y también en Zagreb y después en París en el taller nuestro de la Rue de Beautrellis, nos encontramos ahí varias veces. Después por intermedio de correspondencia, de boletines que hacíamos, de intercambio de proyectos, de ideas y de exposiciones también.

CC.- En la exposición laberinto (Labyrinthe 1963, 1965) ¿también participó el grupo N o el Grupo T?

JLP.- No, la Laberinto fue un trabajo del Grupo nuestro de Recherche Visuelle, en la Bienal de París del 63. Esa era, estábamos invitados aunque en la Bienal anterior del 61, habíamos ido a manifestarnos contra una manera de organizar las cosas con un manifiesto y, después dos años, el grupo nuestro tenía un lugar de honor en la Bienal de París (en todo el hall de entrada) y ahí hicimos varias obras monumentales, un laberinto y otros juegos, en la Bienal de París de 1963.

CC.- Este Manifiesto es distinto al Manifiesto Amarillo.

JLP.- Sí, el Manifiesto era nuestro, del Grupo. El texto, manifiesto histórico, del Manifiesto Amarillo era de la exposición que organizó Vasarely en la Galería Denise René, en el 55 y le llamaban amarillo porque lo imprimieron en un papel amarillo.

CC.- ¿Y como se llamó el manifiesto que presentaron ustedes?

JLP.- Nosotros hicimos un manifiesto que se llamaba Basta de Mistificaciones (Assez de mystifications), en el año 61 creo que hicimos el primero, un escrito de proposiciones de trabajo, después hicimos otro manifiesto en esa época.

CC.- Cuando Matilde llegó, no alcanzó a conocer entonces el Manifiesto, los conoció a ustedes en una etapa incipiente?

JLP.- ¿Ella llegó en que año a París?

CC.- El 60

JLP.- En 1960 estuvo en París. Pero ya cuando vino nosotros ya teníamos el taller del grupo en la Rue de Beautrellis. ¿Ella venía y no te contó?

CC.- Sí, que le pasaron una llave y que ella entraba al taller.

JLP.- ¿Una llave? La habré dado yo. Porque el que trabajaba permanentemente en el taller era únicamente yo. Porque García Rossi estaba en Bruselas, Francois Morellet vivía en el sur de Francia, Sobrino tenía un lugar donde trabajar, Hugo de Marco también, Jean Pierre Yvaral tenía un espacio que había heredado del padre.

CC.- Ella me contó que Vasarely le pasó unos escritos y documentos, y que usted la ayudaba a entender de qué se trataban.

JLP.- Recuerdo que ella trabajaba ahí también en el mismo taller. Hacía unos bocetos, unos dibujos, compartiendo o participando de opiniones, como hacíamos entre nosotros que a veces analizábamos las obras, cómo estaban hechas, cómo se organizaban. Ella era curiosa por saber, por conocer y practicar a su manera, de hacer sus variantes. Pero, ¿cuánto tiempo se quedó ella en París?

CC.- Se quedó un año y medio, la primera vez y después el año 70 regresó por un año.

JLP.- Ah no, entonces habrá sido el 60, 61 que yo la vi ahí. Y, si fue en esa época, ella venía al Taller efectivamente. ¿Y qué edad tiene tu abuelita ahora?

CC.- 95

JLP.- Entonces, si yo tengo 83, ella tiene doce años más que yo.

CC.- Ella viajó cuando tenía unos cuarenta años de edad.

JLP.- Sí por ahí porque si yo tendría en el 60 yo tendría 31, 32, más doce, 44. Ella tendría unos 43, 44 años. Y entonces ella lo recuerda.

CC.- Sí, ella se acuerda. Ella me dice que usted fue muy importante porque la ayudaba a entender. Porque si bien ella había trabajado el arte abstracto y concreto, le costó mucho entender la dinámica de lo cinético.

JLP.- Sí, ella venía seguido por las tardes y hacía sus bocetos, sus cosas o traía algo hecho y trataba de comparar lo que hacía con lo de nosotros.

CC.- ¿Y ella participaba de las reuniones del grupo?

JLP.- No creo, eso no me acuerdo. ¿Ella qué te dijo?

CC.- Que ella llegaba cuando el taller estaba desocupado y que ahí ella podía trabajar y tenía ese espacio para ver lo que hacían ustedes.

JLP.- Sí está bien, porque en el taller habían obras de todos, colgaban de las paredes, teníamos un pequeño laboratorio de fotos también, pero había una máquina para cortar maderas, habían diferentes cosas pero era un taller chiquito. No era muy grande. Y yo trabajaba ahí cortando maderitas, diferentes cosas o móviles.

CC.- ¿Usted conoció el Manifiesto Blanco de Argentina en 1946 antes de partir a París? ¿Hubo alguna influencia de él en su obra y la de sus compañeros de la Escuela Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires?

JLP.- El Manifiesto Blanco lo hizo Lucio Fontana. Fontana era profesor nuestro en la Escuela Preparatoria en Buenos Aires. Después la Academia de Bellas Artes

y luego en la Escuela Superior. Y en esa época yo estaba en la preparatoria, a lo mejor en el segundo o tercer año de preparatoria y me tocó de profesor de modelado. Y Fontana, que prácticamente no nos enseñaba mucho de modelado, de escultura, pero nos hablaba mucho de diferentes cosas y, poco a poco, fue proponiendo a los alumnos hacer un manifiesto y que al fin se concretizó en el Manifiesto Blanco. Entonces los compañeros míos de la clase fueron los que firmaron el Manifiesto aunque no está firmado por Lucio Fontana. Y yo tampoco lo firmé porque me sentía muy joven y pensaba que los otros compañeros de clase que teníamos 17, 16, o 20 años, éramos un poco inmaduros para firmar un documento de esa naturaleza. No teníamos ninguna práctica intensa de la creación artística sino que hacíamos, íbamos, formábamos, averiguábamos; la mayoría trabajábamos durante el día e íbamos a los cursos nocturnos y teníamos poco tiempo para desarrollar las cosas. Entonces el Manifiesto por el que me estás preguntando fue firmado por todos los amigos míos de la clase, menos yo y Fontana, porque prefirió que fuera firmado sólo por alumnos.

CC.-¿Cuál fue el objetivo de fundar GRAV?, ¿cómo se entendía lo individual y lo colectivo en las exposiciones que hicieron en Europa como GRAV?

JLP.- Bueno, cuando fundamos el grupo fue con la idea de que habíamos constatado que la creación artística en París, y a nivel internacional, estaba súper basada en el individuo. La creación artística que dominaba en ese momento era la abstracción lírica, el tachismo ese tipo de pintura informal, en París y en las bienales y en todas partes. Había alrededor de eso mucha mistificación y mucha cantidad de gente que hacía más o menos la misma cosa. Entonces como reacción a eso y reacción a otras problemáticas, pensamos como punto de partida la confrontación, pero con una actitud más humilde. No pretender hacer "obras de arte" sino experimentar, buscar, ensayar, confrontar, ver. Era algo que nosotros lo habíamos practicado en Buenos Aires dentro del movimiento de estudiantes y luego, antes de partir a París.

Nos reuníamos todos los sábados para discutir con García Rossi, de Marco, Moyano, Sobrino, que después vinieron a París. Entonces, esa era una manera de hacer intercambios. De esta forma le propusimos a los franceses hacer un grupo y tener una periodicidad de reuniones, de encuentros permanentes, de confrontar investigaciones y tratar de ponerlas para que la gente las pudiera apreciar cuando la ocasión lo permitiera. La oportunidad, entonces, fue el espíritu de trabajo común, ya sea de reflexión o de producciones artísticas. Fue contra el espíritu individualista de la pintura, que en aquel entonces era un tipo de academia que existía allá, una repetición constante de la pintura informal o tachista.

CC.-¿Por qué se acabó el GRAV en 1969?

JLP.- No, en el 1968 hubo acá lo que se llamó el Mayo Francés. Que fue una movilización de todas las fuerzas vivas del país, en busca de nuevas formas de relacionarse con el trabajo, con las relaciones de poder entre los que mandan y obedecen, entre los estudiantes y los profesores, y los obreros que ocupaban fábricas y era un movimiento general. Nosotros teníamos programado para esa época hacer intervenciones. Habíamos hecho Un Día en la Calle (1966) y queríamos hacer también un recorrido por Francia con una especie de camión o autobús viejo en el cual iríamos como si fuera un pequeño circo presentándose en los pueblitos y buscando la opinión de la gente sobre nuestro trabajo, creando un nuevo tipo de relación. Pero con toda la movilización que había en el año 68 fue innecesario porque la gente estaba movilizada por sí sola, cada uno en su medio y de manera generalizada en todo el país. Después de la participación de los miembros del grupo en ese movimiento fue individual y no colectiva, no como grupo de experiencia audiovisual, porque no correspondía. Tras varias reuniones llegamos a la conclusión de disolver el grupo y realizamos un acta de disolución y, después que hicimos el acta, cada uno de los miembros pudo escribir por qué motivo se había adherido. Esto está publicado en el catálogo de una exposición que se hizo en el lago Di Como.

CC.- ¿Cuál es su visión de la replicabilidad de la obra cinética que logra sobrepasar el concepto de obra única?

JLP.- ¿De los múltiples? Puede ser en varios aspectos. Porque el más interesante es el comercial, ya que se puede repetir y vender una obra, como ocurría anteriormente con el grabado. El grabado es un original múltiple que se adapta a una técnica de reproducción, ya sea metal, madera o sobre la piedra y la serigrafía también es método de reproducción. Y en el caso de las obras llamadas cinéticas digamos, el interés que tenían era que, al ser obras en movimiento o transformables, podían haber cuatro o cinco obras de la misma serie. Pero si estudiabas el movimiento podían ser las cinco diferentes, aunque hubieran estado hechas del mismo modo todas ellas.

CC.- ¿Era parte de la investigación tener la capacidad de multiplicar y mantenerse en el mismo motivo expandiendo sus posibilidades?

JLP.- Multiplicar, pero al mismo tiempo que cada obra contenga cambios en si misma. Por ejemplo, algunas obras que hice con luz y movimiento. Entonces uno expone tres o cuatro, una al lado de la otra y en el mismo momento son todas diferentes aunque estén fabricadas iguales.

De todas maneras los alcances siempre eran limitados porque en el mercado del arte la obra única la compraba un coleccionista y una edición si estaba hecha de 50 o 100 ejemplares podría haber 100 coleccionistas que compraban en lugar de una sola. Como cuestan mucho más barato que las obras únicas, había una nueva clase de coleccionista que podía tener acceso a este tipo de creaciones sin necesitar pagar de forma excesiva.

CC.- ¿Cuál fue la recepción de la crítica respecto a esta capacidad de multiplicación?

JLP.- Según. Por ejemplo, los coleccionistas siguen prefiriendo la pieza única. Tener una pieza única en su casa y tener algo que no tuviera ningún otro, en cambio podía aparecer jóvenes coleccionistas que no les importaba pagar y compartir la misma obra con otros 80 o cien jóvenes coleccionistas. Era otra manera de abrir el mercado digamos, desde el punto de vista de la galería o de los editores de obra múltiple a una nueva clientela.

CC.- El hecho de que varios de los más destacados integrantes de este movimiento fueran de origen latinoamericano ¿contribuyó a entregarle una impronta particular al arte cinético? ¿Existen rasgos de la identidad latinoamericana que se incorporen a esta búsqueda visual a través del origen de sus exponentes?

JLP.- Yo creo que más bien es la idiosincrasia, como se dice. Por ejemplo en el caso de los argentinos sobre todo, los artistas de los países que no estaban tan apegados a la tradición precolombina, como en la Argentina que el período anterior a la conquista no es muy fuerte como lo puede ser en Guatemala. En estos países había una mirada, una curiosidad hacia lo nuevo y en un momento lo nuevo era en los años 40 la continuación del arte constructivo, neo constructivo de Europa que se prolongó en América Latina con los movimientos del Arte Concreto que hubo en esa época en Buenos Aires, en Sao Paulo donde habían también artistas de esa naturaleza, en Venezuela y México. Y desde cierto punto de vista podía ser que hubiera un frescor mayor en los latinoamericanos al no tener el peso que, por ejemplo, podían tener los franceses en relación a todo el arte europeo en general, desde el renacimiento para adelante.

CC.- ¿Quizás la búsqueda de lo colectivo tuvo relación también con eso?

JLP.- Bueno había una búsqueda colectiva en el caso nuestro, de los grupos nuestro grupo y en el grupo de los italianos. Pero no todos hacían ese trabajo de búsqueda colectiva, habían muchos artistas que trabajaban individualmente de la mis-

ma manera que antes, solo que con las formas geométricas, con el movimiento o con elementos de lo que se llamaba el arte cinético. Habían mucho artistas que no estaban adheridos a ningún grupo, nosotros tratamos de incorporarlos a este movimiento más ampliado de la nueva tendencia, pero también al mismo tiempo era un periodo donde el trabajo en grupo era factible y la disponibilidad era mayor, con intercambios más interesantes y con gente interesada en poner en práctica ese comportamiento. Paralelamente existían otros a los que no les interesaba trabajar en grupo.

CC.- ¿Estos eran los artistas cinéticos que llegaron antes a París?

JLP.- Algunos, como Soto, como te decía antes Agam, Bury. Vasarely también. Vasarely era mayor que nosotros. Realizaba su obra individual sin necesidad de buscar comprometerse en un actitud de comparación, de confrontación, de análisis, de compartir críticas de ida y vuelta, etc.

CC.- ¿Vasarely ya estaba preparando su Museo en Gordes?

JLP.- No, él tenía una casa por allá y después más tarde hizo un museo por ahí, después hizo otro, en Aix en Provence.

CC.- ¿Qué impresión le produjo la exposición Lo(s) Cinético(s) en el museo de Reina Sofía el año 2007?

JLP.- Era muy interesante en la medida de que un museo grande como el Reina Sofía realizaba una exposición de una tendencia que durante muchos años fue dejada de lado por imposiciones sobre todo de los norteamericanos que, al no ser ellos protagonistas del arte cinético o del arte óptico, entonces hacen como si esto nunca hubiera existido. Entonces desde ese punto de vista era importante que un museo europeo hiciera una exposición de ese tipo.

CC.- ¿Y cree que esa exposición logró dar cuenta de las diferencias entre cada uno de los artistas cinéticos y del tipo de investigaciones que realizaban?

JLP.- Sí, en fin, la exposición estaba bien, era meritoria desde el punto de vista ese, de ahí a ser algo exhaustivo, bien reflexionado, bien pensado es diferente. Porque este tipo de exposición juntan todos los artistas que han trabajado con técnicas parecidas y le dan un título y hacen una exposición y muchas veces, muchos de los artistas que participan pueden emparentarse por las apariencias pero en el fondo pueden ser muy diferentes. Y ese aspecto diferenciado es dejado de lado por los comisarios, por los organizadores de las exposiciones que organiza una exposición más por apariencias, aunque los que usan el movimiento y la luz, usan las figuras geométricas y hacen un conjunto como la expo que se hizo en el Reina Sofía. Esta muy bien que surjan estas iniciativas ante la ausencia e ignorancia a la que ha sido sometido este movimiento.

CC.- ¿Cómo fue reencontrarse con Matilde en esa exposición?

JLP.- Ella es muy agradable y fue bueno encontrarla después de tantos años, y luego comprobar que su perseverancia, la continuación de sus trabajos y de su búsqueda se habían concretado, y que ella lograra levantar una imagen significativa como la de Matilde Pérez.

CC.- ¿Siente a Matilde como parte del proceso de desarrollo del grupo de artistas cinéticos de París y del GRAV en particular?

JLP.- Del Grupo No, porque cuando ella vino no formó parte del grupo, y después cuando se fue, hubo como una pérdida de contacto durante mucho tiempo.

CC.- ¿Es decir que no pudieron mantener contacto a través de correspondencias?

JLP.- No, para mí quedó el recuerdo de una persona muy agradable, simpática, empeñosa, trabajadora, pero después durante mucho tiempo la perdimos de vista. Ahí mismo cuando yo fui a Chile, no sé por qué no la vi, cuando estaba Pinochet todavía, antes que Pinochet se fuera. Yo preguntaba por ella y me decían sí, sí, ella está trabajando y yo creo que no la vi en esa ocasión. No sé por qué, yo hice una exposición muy grande en Santiago de Chile en la Universidad Católica. Yo fui cuando estaban en campaña para el referéndum y yo hice una gran exposición retrospectiva en la Universidad Católica utilizando todo un patio cubierto muy grande que tienen, usando las salas para atrás, un poco de los jardines, en una exposición que yo dediqué a Pablo Neruda.

CC.- Qué raro que no se hayan visto, en ese entonces Matilde se encontraba desvinculada de la Universidad de Chile pero continuaba trabajando en sus investigaciones cinéticas de manera independiente.

JLP.- Sí yo pregunté, pregunté a Balmes y a otros amigos pintores que conocía, me decían que ella estaba trabajando pero no la pude ver en esa ocasión. Y después la encontré con mucho gusto en Madrid, en la exposición del Reina Sofía y cenamos juntos.

CC.- ¿Cómo percibe la vigencia de los postulados del Manifiesto Amarillo y del arte cinético en general en la sociedad contemporánea?

JLP.- Las cosas han evolucionado mucho y en gran parte para peor. Cuando nosotros hablábamos en el año 59, 60 y 61 de la "mistificación" en el arte, comparado con lo que es ahora, era aun muy leve, ahora es un agobio: la manifestación, el arte comercial, el arte financiero, el arte como inversión, las grandes colecciones que se hacen y que se autojustifican y que se autovalorizan, la complicidad de los museos de las grandes instituciones, en esa actitud; el triunfo del imperialismo norteamericano en el arte con sus propios artistas, que son, ni más ni menos válidos que los que puede haber en cualquier país de América Latina.

CC.- Por otro lado no sé cómo ocurre en París, pero acá en Chile hay toda una generación de artistas jóvenes que trabajan de forma colectiva, con circuitos electrónicos, con proyecciones audiovisuales.

JLP.- Sí, sí hay y esos nuevos medios han permitido una difusión, una comunicación entre jóvenes artistas, que son muy generosos en muchos casos, poniendo a disposición de la gente sus trabajos, sus experiencias, que buscan la incorporación, la participación. Que tienen preocupaciones en muchos casos de carácter social, que están en contra de la sociedad de que lo que domina son los intereses, de los que tienen el poder y el dinero, etc.

CC.- Muchos de ellos valoran la obra cinética y buscan conocer más de ella. En Chile fueron los jóvenes quienes pusieron a Matilde como tema de conversación, buscando más de su obra.

JLP.- Ah! está muy bien, esa es una rama muy interesante a analizar, desarrollar, a pensar y a prolongar sin copiar, a prolongar inventando otras cosas que no tienen por qué ser iguales ni parecidas a lo que se hizo en los años 60 o 70.

Alma Ruiz

Nació en Guatemala y radica en Los Ángeles, California desde 1972. Actualmente es Senior Curator del Museum of Contemporary Art (MOCA) de Los Ángeles. En 1979 se graduó de Historia del Arte en la Universidad del Sur de California (USC). Ha sido además curadora encargada de las exposiciones itinerantes "Basquiat" (2005); "Cero hasta la Infinitad: Arte Povera 1952-1972" (2002), "Los Ángeles/México: Complejidades y heterogeneidad" Colección Jumex, México (2006) y "Desde y sobre un lugar: Arte de Los Ángeles" para el Centro de Arte Contemporáneo en Tel Aviv (2008).

MATILDE PÉREZ: UNA CINÉTICA PURA

Alma Ruiz

Muy pocas artistas latinoamericanas han alcanzado fuera de su país de origen o adopción, un nivel de reconocimiento más alto del que se les confiere dentro de las fronteras nacionales. Una excepción es la artista mexicana Frida Kahlo (1907-1954) cuya vida personal y profesional ha llegado a convertirse en un culto mundial. Kahlo es quizás la única artista latinoamericana en ser reconocida así. Su fama se debe principalmente a una serie de acontecimientos que marcaron su vida de manera especial como su matrimonio con el reconocido muralista, Diego Rivera, sus aventuras románticas con personas de ambos sexos (amigos y desconocidos), el desafortunado accidente de tranvía que la dejó semi paralizada y con dolor para el resto de su vida y la personalidad un poco excéntrica que adoptó desde muy joven. Últimamente, más reconocimiento se ha dado a su talento como pintora. Sus exposiciones atraen a millares de personas cada vez que se presentan en un museo. Irónicamente, como un icono de la cultura popular Kahlo es hoy por hoy mayormente conocida que Rivera.

En Sudamérica y sobre todo en Brasil, las artistas que participaron en la vanguardia artística del siglo 20 son numerosas. Entre las primeras que surgieron durante la segunda mitad está Lygia Clark (1920-1988), una mujer notable, que con Hélio Oiticica (1937-1980) forma parte del movimiento neoconcreto de Río de Janeiro nacido en oposición al concretismo u objetividad de los artistas paulistas. La estima de Mira Schendel (1919-1988) y Lygia Pape (1927-2004) sigue creciendo a medida que su obra se da a conocer y se convierte en tema de estudio, sobretudo en Europa y los Estados Unidos. Gego (Gertrude Goldsmith, 1912-1994), arquitecto e ingeniero de formación que escapó de la Alemania nazi para encontrar refugio en Caracas a finales de la década de los 30, es la artista más importante del arte venezolano. Cuba siempre ha reconocido a Amelia Peláez (1896-1968), quien inició su formación a los 20 años y quien estudió dibujo y pintura en París durante diez años antes de regresar a La Habana, como la artista femenina más significativa. Cabe notar que la mayoría de estas artistas se dedicó al arte abstracto, en sus variadas vertientes.

Al igual que con Kahlo, el interés de los curadores y académicos ha traído mayor atención a su obra, resultando en exposiciones antológicas en los principales museos del mundo. Ya están ingresando al panteón de los consagrados gracias al apoyo de los museos, sobre todo europeos y americanos, a la publicación de catálogos bilingües y a la traducción al inglés de ensayos críticos, todas herramientas indispensables para alcanzar a un público más amplio. A pesar del progreso percibido hay todavía muchas artistas que aún no han recibido suficiente reconocimiento, dentro y fuera de su país. Entre ellas se encuentra Matilde Pérez (1916), quien a los 95 años está teniendo una exhaustiva muestra en la Fundación Telefónica de Santiago esta primavera. En cierto modo la exposición y la publicación que la acompaña jugarán un papel preponderante en el renovado estudio de su obra. La curiosidad intelectual de los críticos, los periodistas y el público en general podrá hacer uso de ésta para analizar su contribución a la historia no sólo de la pintura chilena sino también a la historia de la pintura universal.¹

1.- En el 2005 la Galería Isabel Aninat presentó una muestra retrospectiva de Matilde Pérez que consistió en más de treinta obras entre grabados, pinturas y esculturas. Dos años después su obra fue incluida en "Lo(s) Cinético(s)" en el Museo nacional centro de arte Reina Sofía en Madrid y en el 2009 en "Arte cinético latinoamericano," en Casa de las Américas en La Habana, Cuba. "Matilde Pérez: Paris Retrouvé" fue organizada por la Galerie Espace Meyer Zafra con apoyo del gobierno chileno, y tuvo lugar del 5 de junio al 5 de septiembre de 2010 en París. La feria de arte latinoamericano Pinta la nombró artista invitada del 2012 en Londres. La muestra retrospectiva de la Fundación Telefónica se suma al esfuerzo crítico por re-evaluar la obra de la artista.

Conocí su obra por primera vez durante un viaje a Chile en el 2010. De regreso a Santiago, en el otoño de 2011, tuve la oportunidad de ver más obras y de pasar una tarde memorable en su compañía. Confrontados por el fuerte sol de septiembre, Pérez, su hijo el arquitecto Gustavo Carrasco, su nieta Catalina Carrasco, y Ramón Castillo, el curador de su exposición y la persona que había facilitado la introducción: disfrutamos del tiempo agradable en su precioso jardín mientras ella recordaba aspectos de su carrera. Después de varias horas de amena conversación. Pérez se retiró a descansar, mientras Gustavo, Ramón y yo contemplábamos algunas de las obras que cuelgan de las paredes de la sala y el estudio. Desde entonces he pensado a menudo en la artista y en mi deseo de ahondar en su obra aún cuando la escasez de catálogos y ensayos críticos lo dificulta. La historia del arte moderno y contemporáneo chileno revela que ha habido numerosas artistas². Al igual que Pérez, muchas de ellas desempeñaron la docencia en la Escuela de Bellas Artes, trabajando arduamente para mantener su lugar en el paisaje cultural del país. A pesar de ello, el reconocimiento que han recibido palidece en comparación con el obtenido por los artistas. La trayectoria artística de Pérez ha sido reconocida por medio de numerosas exposiciones, principalmente en Santiago. Si bien es alentador que así sea, es lamentable que con pocas excepciones éstas se hayan llevado a cabo en una misma ciudad. Es probable que su carrera haya sido afectada en cierta medida por las mismas circunstancias que han perseguido a las artistas que viven en una sociedad tradicional en donde la mujer juega un papel secundario, con las consabidas complicaciones que resultan al tener que dividir el tiempo y la atención entre la vida familiar y la profesional. Por tradición las artistas latinoamericanas han pertenecido a la clase media o alta. Esto les ha permitido desempeñar sus responsabilidades familiares con la ayuda de empleados de servicio, liberándolas de ciertas obligaciones domésticas que facilitan el alcance de sus aspiraciones artísticas. Con el tiempo han ido ganando terreno, muchas han disfrutado de un éxito relativo, pero todavía queda un largo camino por recorrer para alcanzar la paridad con el sexo opuesto.

En Chile, Pérez es conocida por su trayectoria como pintora de arte geométrico-constructivo y sobretodo cinético. Se le conoce menos en el extranjero a pesar de una carrera artística que empezó en los años 50. En su autobiografía, *Visiones Geométricas*, publicada en 2004, Pérez hábilmente teje la historia de su vida con la historia del arte chileno del siglo 20 dando al lector un fiel relato sobre el papel de la mujer en la sociedad chilena, especialmente el de la mujer con aspiraciones profesionales. El libro es una lectura obligada para cualquier persona interesada en su obra y el contexto en el que fue creada. Debido a que la narrativa fue escrita en primera persona, se es capaz de percibir con gran detalle la complejidad del esfuerzo que tanto ella, como otras mujeres de su generación, tuvieron que hacer para ejercer una carrera en las artes en un país tradicional y aislado como Chile.

También ha influido su dedicación a la geometría constructiva y desde 1961 al arte cinético, ambos estilos innovadores que no lograron echar raíces profundas en Chile. La abstracción tuvo sus adeptos en un pequeño número de artistas, entre ellos Mario Carreño, Elsa Bolívar, Gustavo Poblete y Ramón Vergara-Grez, quienes profundizaron en sus valores puros y esenciales. Cuando se le preguntó acerca de su interés por la abstracción en un país que se siente más cómodo con la figuración, Pérez dijo "He hecho lo que me gustó, cuando me gustó y como me gustó"³. Esta determinación ha sido el motor que ha impulsado su carrera desde siempre, la ha llevado a concentrarse en un estilo que nunca generó un público genuino o una crítica que ayudara a valorar su aporte. Pero no sólo los críticos chilenos estuvieron en contra del arte cinético. Marta Traba, la crítica Argentino-Colombiana, lo estuvo también, especialmente en el que se refiere a Jesús Rafael Soto y Carlos Cruz-Diez en cuanto a que se identificaba el "auge cinético y sus relaciones con la monumentalidad de la cultura petrolera"⁴ en Venezuela. Al mismo tiempo deploraba "el vacío de análisis sobre la obra de Gego"⁵. Si bien éste se ha ido llenando gracias a la atención que se le ha dado últimamente a la artista germano-venezolana, sobretodo de parte de curadores y críticos venezolanos y norteamericanos, no deja de ser un típico ejemplo de la forma en que se han venido recuperando las aportaciones de las artistas latinoamericanas de una cierta generación.

2.- En fotografías de la época además de Pérez se ven las artistas Eliana Banderet, Gracia Barrios, Marta Benavente, Inés Berrios, Edith Bolívar, Elsa Bolívar, Roser Bru, Eugenia Cabrera, Ximena Cristi, María Fuentetaba, Celina Gálvez, Edith González, Nora Guerrero, Olga Morel, Dolores Mujica, Flor Orrego, Rebeca Pérez, Ruth Pérez, Maruja Pinedo, Aida Poblete, Matilde Puig, María Estela Yanduglia y muchas más. Matilde Pérez Cerda. *Visiones Geométricas*, Capítulo II "Academia de Bellas Artes, FONDART, 2004.

3.- Las Últimas Noticias, "Las muestras retrospectivas no me dan ni frío ni calor", 14 de junio de 2005.

4.- Ramos, María Elena, Gego, Biblioteca Biográfica Venezolana, C.A. Editora El Nacional, Caracas, 2012.

5.- Ramos, María Elena, op. cit.

6.- Pérez Cerda, Matilde. Visiones Geométricas, Capítulo II "Academia de Bellas Artes", FONDART, 2004.

7.- El movimiento muralista, parcialmente influenciado por el muralismo mexicano, surgió en Chile en los años 40. Siempre intelectualmente curiosa, Pérez debió haber pensado que era importante aprender esta técnica de pintura. Durante estos años realizó un mural que todavía se conserva en la sala de su casa. Pérez acredita su experiencia con el muralismo que la condujo a abandonar el caballete como uno de los pasos que la llevó a incursionar en el arte cinético. Pérez Cerda, Matilde. Visiones Geométricas, Capítulo III "Geometría: Inicio y desarrollo", FONDART, 2004.

8.- Las Últimas Noticias, "Sorprendentes ilusiones ópticas invaden la Cuarta Región", 2 de agosto de 2004.

9.- La abstracción llegó a Chile a través del Cubismo. Muchos de los artistas que se sintieron atraídos por este movimiento eventualmente pasaron a la abstracción, entre ellos está Pérez, quien era miembro del Grupo de los Cinco integrado por Pérez, Aída Poblete, Ximena Cristi, Sergio Montecino y Ramón Vergara-Grez. El deseo del grupo de aproximarse a la subjetividad en la pintura se vio realizado en 1955 con la fundación del grupo Rectángulo liderado por Vergara-Grez y compuesto por Pérez, Gustavo Poblete, Waldo Villa, Elsa Bolívar y James Smith. Ya para 1960 el Informalismo había tomado fuerza de nuevo en Chile desplazando a la pintura geométrica. Milan Ivelic y Gaspar Galaz. La Pintura en Chile desde la colonia hasta 1981, Ediciones Universitarias de Valparaíso, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Segunda edición, 2009.

10.- Una beca del gobierno francés le permitió a Pérez vivir en París por un año. Durante su estancia conoció a Vasarely pero no pudo estudiar con él. Sin embargo éste le proporcionó algunos libros y ensayos que Pérez conservó y que le sirvieron para seguir sus investigaciones cinéticas a su regreso a Chile. Hacia el final de su estadía, Pérez se unió al Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV) y trabajó en el estudio del argentino Julio Le Parc. Su experiencia en Francia fue fundamental para que Pérez solidificara su interés en el arte cinético. Pérez Cerda, Matilde. Visiones Geométricas, Capítulo IV "Cruce a Europa I", FONDART, 2004.

11.- Las Últimas Noticias, "Sorprendentes ilusiones ópticas invaden la Cuarta Región", 8 de febrero 2004.

12.- Pérez Cerda, Matilde. Visiones Geométricas, Capítulo IV "Cruce a Europa II", FONDART, 2004.

13.- Durante su vida en Venezuela, Gego siempre tuvo contacto con el extranjero, especialmente con los Estados Unidos. Tenía parientes en California por lo que se le facilitaba viajar hacia allá. En 1959 se quedó un año entero aprendiendo, estudiando y creando su obra Sphere la cual fue incluida en la exposición "The Responsive Eye" en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Actualmente la obra se encuentra en la colección permanente del museo. En 1966 fue artista invitada en el Tamarind Lithography Workshop (hoy conocido como Tamarind Institute) en Los Angeles. Durante su residencia de dos meses desarrolló 28 series de litografías y dos libros. Ramos, María Elena, op. cit.

Con el arte figurativo fue diferente. Desde un principio Pérez disfrutó de un éxito relativo. Retratos, naturalezas muertas y paisajes recibieron premios y reconocimientos tanto en el Salón de Alumnos como también en el Salón Oficial. Fue invitada a participar en la Bienal de São Paulo de 1951 (año en que el artista suizo Max Bill fue galardonado) y de nuevo en 1953, y en muchas otras bienales de pintura y de grabado. Un autorretrato de esta época se encuentra en la colección de la Pinacoteca de la Universidad de Concepción⁶. No había ninguna razón para que Pérez cambiara un estilo que había seguido con éxito por veinte años. Pero un curso de pintura mural alteró radicalmente su manera de pensar. Durante la clase tenía que pintar no a partir de modelos como lo había hecho antes, sino utilizando su propia imaginación, es decir, tenía que inventar. Según cuenta Pérez, aunque bastante intimidante al principio, este ejercicio fue el que le abrió el camino al arte cinético⁷. Su carácter fuerte y decidido y la disciplina adquirida durante los muchos años de aprendizaje y de enseñanza le dieron la fuerza para dejar la figuración y dedicarse de lleno al campo de la abstracción.

Una vez que Pérez abandonó la figuración, su obra se desarrolló bastante independientemente. En una entrevista hecha durante una exposición del 2005 en la Galería Isabel Aninat, refiriéndose a los artistas de su generación Pérez comentó "No caminé con ellos ni existí para ellos, pero no por culpa mía...me vieron, pero mi arte no les llegó porque no lo entendían...así que me convertí en una especie de afuerina"⁸. El esfuerzo que se ha llevado a cabo desde esa ocasión para difundir su obra por medio de exposiciones en Chile y en el extranjero comienza a dar resultados. Ahora falta que a éste sigan publicaciones que documenten cuidadosamente las diversas etapas de su carrera con ilustraciones de buena calidad para una mejor apreciación.

La labor solitaria parece ser algo natural para Pérez. La distancia estilística que interpuso entre ella y los artistas de su generación se basaba en la creencia de que el lenguaje abstracto era el vehículo indicado para expresar sus ideas con mayor claridad⁹. Su convicción se vio confirmada cuando descubrió el arte cinético durante su estancia en París de 1960 a 1961¹⁰. Podría decirse que este descubrimiento fue aceptado con una convicción casi religiosa porque a pesar de la incompreensión, la indiferencia y la falta de aceptación a la que estuvo expuesta a su regreso a Chile, Pérez nunca dudó del camino elegido. Ella lo describe así: "El año 1960 fui becada en Francia y ahí aprendí lo que es el arte cinético, y desde entonces he seguido trabajando dentro de esa tendencia. Porque cuando uno toma un camino debe seguirlo y ya no se puede andar para atrás..."¹¹. En Francia si tuvo reconocimiento. Fue invitada a participar en el Salon Des Grandes et Jeunes d'Aujourd'hui durante su segunda visita a París¹² y varias veces después de haber retornado a Chile.

Viajar a París era el sueño dorado de los artistas latinoamericanos. La ausencia de información causada por la Segunda Guerra Mundial hacía este anhelo más fuerte. Muchos fueron los artistas que pudieron lograrlo gracias a becas, otros se iban por cuenta propia porque su familia tenía los medios. Los cinéticos venezolanos y muchos abstractos argentinos llegaron en la década de los 50 gracias a becas otorgadas por el gobierno francés. Apoyada por su esposo y acompañada por sus tres hijos, Lygia Clark tomó la decisión de irse en 1950 para estudiar con Fernand Léger quien por entonces se interesaba en la integración del arte y la arquitectura. Y mientras que los latinoamericanos se iban a Europa, los europeos que habían dejado sus países durante la guerra, trataban de adaptarse a un nuevo ambiente, como es el caso de Gego quien se encontró sola en un país tropical, aprendiendo un idioma nuevo y con las mismas carencias de las cuales los artistas latinoamericanos habían hecho todo lo posible por escapar¹³.

Las pinturas y grabados de Pérez son más numerosos que sus esculturas cinéticas y desde el punto de vista cualitativo fueron mejor formulados. Pérez afirma que uno de los obstáculos para hacer arte cinético fue principalmente económico. "Claro que muchos motivos los tengo en grabados solamente, porque es más ba-

rato.... Si no he realizado más obras electrónicas es porque su costo es muy alto”¹⁴. Trabajar con materiales poco ortodoxos, como el plástico, la luz y los motores mecánicos no debe haber sido fácil. Su manejo requiere herramientas especiales y exigencias técnicas difíciles de cumplir, especialmente si la persona detrás de este tipo de trabajo es mujer. Pérez tuvo que resolver muchos problemas por sí misma, recurriendo a menudo a personas que no estaban familiarizadas con las artes visuales. Quizás la tomaban por excéntrica. Tuvo que desarrollar una actitud indiferente para defenderse de las críticas y seguir haciendo el único tipo de arte que ella creía posible. A este respecto dice:

Yo jamás podría desvincularme de la línea que he escogido y si lo hiciera caería en una gran contradicción. He trabajado siempre dentro de esta tendencia, pero no por eso mis trabajos son iguales a los de otros artistas que se mueven en este campo: yo hago lo mío, porque la geometría abre posibilidades muy amplias¹⁵.

Si el reconocimiento crítico se le escapó durante tantos años, la satisfacción que Pérez parece haber derivado de su obra cinética, tan evidente en sus conversaciones, tuvo que ser su mayor recompensa.

Cuando La Escena de Avanzada comenzó a tomar forma y terminó dominando la escena artística chilena, Pérez llevaba dedicada al arte cinético más de una década. Este nuevo y explosivo movimiento cambió dramáticamente las artes visuales en el país y coincide cronológicamente con el golpe militar de 1973. Desde entonces La Escena de Avanzada se ha convertido en el referente para el arte contemporáneo, por “sus transgresiones conceptuales, sus quiebres de lenguaje Y sus exploraciones de nuevos formatos y géneros que batallaban contra el academicismo de las Bellas Artes...a la vez que pretendían renovar el léxico artístico y cultural del frente de izquierda”¹⁶ según la crítica de arte Nelly Richard. La Escena de Avanzada prácticamente vino a anular, o al menos a opacar considerablemente, lo que sucedió antes, hasta el punto de que los artistas jóvenes no sienten la necesidad de saberlo. Esto es un acto de amnesia voluntaria pero peligrosa porque impide una visión objetiva del pasado en relación al presente.

En Latinoamérica, el arte del siglo XX ha sido enriquecido enormemente por las aportaciones de las artistas. Si bien éstas, incluyendo a Pérez, siempre han estado más interesadas en un trabajo de rigor máximo para obtener credibilidad intelectual por sobre el éxito comercial, la actitud de las nuevas generaciones hará que este modo de pensar desaparezca para que las artistas encuentren la paridad que se merecen y así dejemos de ver la fama alcanzada por Kahlo como un fenómeno único e irreplicable.

14.- Los grabados han servido como un archivo de ideas para Pérez. En uno de ellos se encuentra el motivo del conocido mural del “Apumanque” cuya escala es de 70 metros de largo por 3 1/2 de alto. “Mural Hecho por Manos de Mujer”, 1 de Julio de 1982.

15.- Las Últimas Noticias, “Sorprendentes ilusiones ópticas invaden la Cuarta Región”, 8 de febrero de 2004.

16.- Richard, Nelly. “La Escena de Avanzada y su concepto histórico social” en Copiar el Edén, ed. Gerardo Mosquera, Ediciones y Publicaciones Puro Chile, Santiago, 2006.

Cecilia Brunson.

Curadora independiente reside en Londres. Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Bard College, Nueva York donde también recibió su Master of Arts in Curatorial Studies. Fue Coordinadora de Proyectos en The Americas Society, NY. Como también Curadora Adjunta de Arte Latinoamericano en The Blanton Museum of Art, Austin, Texas. En Chile fundó INCUBO junto a Josefina Guilisasti, y posteriormente Beca AMA junto a Juan Yarur. En la actualidad prepara exposiciones de artistas chilenos en Londres.

Voy donde están mis mundos

VANGUARDIA EN LA VIDA Y OBRA DE MATILDE PÉREZ

Cecilia Brunson

A fines de los años cincuenta, una mujer chilena que se lanzaba hacia una vida dedicada a las artes plásticas no era un evento sin precedentes, pero ciertamente sí se trataba de algo totalmente fuera de lo común. Desde muy temprana edad, el deseo de Matilde Pérez fue el de convertirse en artista. Y antes de eso, el día de su nacimiento la había marcado de una manera especial: “Mi madre murió el día en que yo nací. Lo pase bien mal y fui haciéndome rebelde”¹. “Lo que tuvo una importancia gigante porque me crié sola y no estás dispuesta a que nadie te maneje”². Esta temprana lección de adaptación al brusco viraje de sus circunstancias posiblemente impulsó la habilidad innata de la artista para auto-inventar y reinventar todo aquello que se hubo de manifestar brillantemente a lo largo de su travesía artística. Sin embargo, estas circunstancias personales no distaban mucho de la realidad de un gran número de futuros artistas que, siendo niños y debido a la Segunda Guerra Mundial, arribaban desde Europa a las costas de Brasil, Argentina y Uruguay, muchas veces sin sus madres, sin sus padres, o sin ambos. Estos niños, que más tarde iban a convertirse en figuras centrales de las vanguardias artísticas latinoamericanas, se vieron obligados también a reajustar y reconstruir sus existencias íntimas, guiados por ideas sintéticas de libertad³. Fue durante su infancia, cuando Matilde Pérez cultivó en su carácter aquella fortaleza con la que más adelante en su vida buscaría una vinculación con la vanguardia parisina de entonces, concentrándose en la figura de Victor Vasarely. La singular cultura que ella encontró en París con Vasarely y el G.R.A.V. (Groupe de Recherche d'Art Visuel), fue reinterpretada a través de sus propias configuraciones personales, llevándola a establecer su propia y muy peculiar genealogía con respecto a esta vanguardia europea de post-guerra.

La narrativa en la carrera artística de Matilde Pérez es la de una necesidad. Su motivación para convertirse en artista poco tuvo que ver con legitimar la figura social de la “mujer artista”; se trataba, antes que todo, de atender un llamado interno. Era su trabajo de arte el que necesitaba distinguirse a sí mismo en términos estéticos, a la vez que conectarse éticamente con lo que se estaba desarrollando en el lenguaje de la abstracción a nivel internacional. En efecto, su actividad artística se transformó en una suerte de canal entre Santiago y París, un conducto de diálogo, intercambio y ruptura. Para Matilde Pérez su voluntad y anhelo nunca estuvieron en busca de celebridad o posteridad, sino más bien enfocada hacia el arte mismo; el objetivo ético del arte es hacernos ver, pensar y sentir nuevamente- no de nuevo, en el sentido de novedad, sino de una nueva manera, en un sentido generativo: es decir, otra vez, pero por primera vez⁴. El tiempo, y el sentido generativo de lo nuevo, el presente, es una de las marcas registradas de las vanguardias. Qué vino primero y qué vino después, las cronologías y las genealogías son importantes para las vanguardias; según la percepción de cada artista a veces son desordenadas, personales y subjetivas⁵. Lo que se vuelve verdaderamente relevante es cómo algunas fechas, instantes y eventos operan como puntos de despegue para la formulación de experimentos y travesías artísticas.

Los movimientos vanguardistas abstractos del Cono Sur tuvieron diferentes fechas de inicio⁶. Para los artistas brasileños, argentinos y uruguayos de los años

1.- Magdalena Eichholz. Matilde Pérez: Una Mirada íntima. Casa de la Américas de Cuba, La Habana, Cuba; 2009.

2.- El Mercurio. Revista – Diario: vivienda y decoración, Santiago, Chile 29 de Septiembre 2007.

3.- Gabriel Pérez-Barreiro. Gyula Kosice in Conversation with Gabriel Pérez-Barreiro. New York, New York: Fundación Cisneros, 2012: p. 6.

4.- Carol Armstrong and Catherine de Zegher. Women Artists at the Millennium. Cambridge: MIT, 2006: p.xiii

5.- Andrea Giunta Tales of the Avant-Garde in Postwar Argentine Art en Gyula Kosice in Conversation with Gabriel Pérez-Barreiro. New York, New York: Patricia Phelps de Cisneros, 2012: pp. 11-12.

6.- Mari Carmen Ramírez, Hector Olea. Inverted Utopias: The Avant-Garde in Latin America. Texas, The Museum of Fine Arts Houston, 2004.

cincuenta y sesenta, la influencia principal provino de las prácticas del collage, el ensamblaje, el ready-made, la retícula, la pintura monocromática y la escultura constructivista propias de las vanguardias europeas de tres o cuatro décadas antes. Influencia que, sin embargo, fue contraatacada, cuestionada y reinterpretada de múltiples maneras⁷. El crítico e historiador estadounidense Hal Foster propone al respecto un argumento particularmente interesante: “es sólo con el retorno de las nuevas vanguardias, que las vanguardias mismas se vuelven legibles”⁸. “Es decir, lo que se plantea es un retorno reflexivo y no una mera derivación; de ese modo, se involucra una disputa acerca del significado cultural y la representación de nuevos públicos”⁹.

En el caso de Matilde Pérez, su exploración no-figurativa comenzó con las neo-vanguardias de los años sesenta, concretamente por medio del contacto directo con Vasarely (el GRAV había sido fundado en París recién en 1960). Allí ella compartió espacio de taller con el argentino Julio Le Parc, a la vez que cultivó una amistad con Yvaral (Jean Pierre Vasarely). Allí también tuvo oportunidad de leer el Manifiesto Amarillo y su breve encuentro con Victor Vasarely reafirmó su valor para continuar con su investigación. Pero no fue sino hasta los años setenta, cuando regresó a París por segunda ocasión, que estuvo en condiciones de profundizar su vinculación con Vasarely y estudiar su obra con detención, al tiempo que se familiarizaba con la literatura y la teoría afín al movimiento.

Siguiendo las afirmaciones de Hal Foster acerca de las nuevas vanguardias de los años sesenta y cómo éstas, en lugar de haber cancelado por completo la noción de vanguardia, habían vuelto comprensibles a las vanguardias anteriores, Matilde Pérez, durante su segundo viaje a París, analizó la tradición acumulada de la vanguardia y la transformó y acomodó a sus propios términos, la reorganizó y la puso a dialogar con su propia realidad local. Siendo ésta una de las razones principales por las que decidió regresar a Chile y no quedarse en París:

Fue un cambio muy duro [volver a Chile] pero yo no me podía quedar en Francia, uno no puede ser de Europa cuando no ha vivido allí su vida entera. Yo me siento con un compromiso muy fuerte con mi terruño, con ser de aquí [de Chile], de esta parte del continente. Me gusta cuando se ha dicho que en ciertos elementos de composición mis obras tienen algo reconocible de América Latina. Finalmente pienso que [al] irme de París en cierto modo me liberé, he tenido mas tiempo para desarrollar un pensamiento individual, en cuanto a mi construcción de identidad¹⁰.

En Santiago, la realidad doméstica de Matilde Pérez distaba mucho del espíritu neo avant-garde que estaba desarrollándose en la escena artística del París de la post-guerra. Para los historiadores del arte, críticos y curadores, el viaje artístico de Matilde Pérez hacia la abstracción y el arte cinético no resultaba carente de antecedentes en el contexto Latinoamericano, al compararla con otras artistas como María Freire en Uruguay o, más tarde, Carmen Herrera en Cuba. Sin embargo, en el contexto chileno, las preferencias estéticas y el estilo de vida de Matilde Pérez resultaban poco convencionales. El espíritu de los tiempos en el Chile de los años cincuenta se encontraba en mayor sintonía con la pintura figurativa que con la abstracción: a diferencia de los movimientos abstractos en Brasil, Argentina y Uruguay, Chile apenas contaba con presencia en ese terreno a nivel continental. El arte abstracto era completamente incomprendido, y considerado como infantil y ajeno¹¹. Y ciertamente, no era tomado en serio¹².

En los años cincuenta Matilde Pérez fue inscrita en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, siendo formada por Pablo Burchard según las tradiciones de la pintura académica europea¹³. No obstante, Pérez se sintió descontenta y buscó la libertad más allá de la tradición mimética con el modelo. Muy pronto comenzó a absorber ávidamente las lecciones del muralista Laureano Guevara, y a privilegiar el uso de formas abstractas semi-cubistas. Y también a trabajar a una mayor escala¹⁴: “gracias al mural empecé a geometrizar”¹⁵. La abstracción comenzó a tener cada vez un rol más predominante en su práctica, y no tardó en unirse a un grupo de artistas que, tal como ella, estaban inquietos por encontrar nuevos rumbos para la creación artística¹⁶. El llamado Grupo de los Cinco se formó en 1953¹⁷.

7.- Ibid.

8.- Hal Foster, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1996.

9.- Andrea Giunta *Tales of the Avant-Garde in Postwar Argentine Art* en Gyula Kosice in *Conversation with Gabriel Pérez-Barreiro*. New York, New York: Patricia Phelps de Cisneros, 2012: pp. 11-12.

10.- Matilde Pérez: *Paris Retrouvé*. Galerie Espace Meyer Zafra 2010. París, Francia. p:27.

11.- Antonio Romero. *El Mercurio: Matilde Pérez*. Octubre 28 de 1962. “¿En qué medida, cabe preguntarse, en la ‘Composición’ de Matilde Pérez, hecha de cuadros sobre fondo blanco, podemos adivinar la personalidad del autor? Por otra parte esta obra me parece dar pie justificado a quienes se burlan del arte abstracto.”

12.- *El Mercurio*. *Vivienda y Decoración: Matilde Pérez*. Diciembre 12, 2008. “Es dramático porque a nadie le importa lo que uno haga. A nadie le interesa, y lo peor todavía, estás sola, discutiendo qué hacer para que ese público neutro despierte, y no despierta nunca.”

13.- Magdalena Eichholz. *Matilde Pérez: Una Mirada íntima*. Casa de la Américas de Cuba, La Habana, Cuba; 2009. Recuerda a Pablo Burchard con especial afecto: “él me enseñó a buscar la belleza en las mínimas cosas”.

14.- *El Mercurio*. *Mural hecho por manos de mujer*. Julio 1, 1982. “En Bellas Artes me especialicé en murales. Sin este estudio y sin la beca a Francia, no hubiese podido crear lo que creo. Por mi tuviera una cantidad de murales cinéticos...hay que educar primero, para entender que no se trata de un letrero luminoso, sino de una obra de arte.”

15.- Magdalena Eichholz. *Matilde Pérez: Una Mirada íntima*. Casa de la Américas de Cuba, La Habana, Cuba; 2009.

16.- Refiriéndose al arte figurativo, “todo aquello comenzó a molestarme y por una corazonada de simplificación comencé a geometrizar, en un afán de rigor compositivo y control de color que me alejó diametralmente de lo que en esos años cincuenta se hacía en Chile. Graciela Romero. *Revista Vanidades: Matilde Pérez*. 24 de Septiembre, 1985.

17.- El Grupo de los Cinco estaba compuesto por Matilde Pérez, Ximena Cristi, Aída Poblete, Sergio Montecinos y Ramón Vergara Grez, a partir de una exposición que realizaron en el Instituto chileno-francés de cultura, en 1953.

18.- El grupo Rectángulo fue fundado en 1955 Gustavo Poblete y Ramón Vergara Grez y fue integrado además por Matilde Pérez, Elsa Bolívar, Ximena Cristi, Maruja Pinedo y Uwe Grumann. En 1956, en el catálogo de la primera exposición de Rectángulo, se anunciaba la base teórica del grupo: "Los integrantes de la muestra ponen el acento en un concepto de orden y geometría; trabajan con el dibujo esquemático y planista que facilite la medición de las partes y la relación de las partes con el todo; reemplazan el toque o la pincelada tradicional por el plano de color".

19.- Magdalena Eicholsz. Matilde Pérez: Una Mirada íntima. Casa de la Américas de Cuba, La Habana, Cuba; 2009.

20.- Ramón Castillo y Magdalena Eicholsz. Matilde Pérez: Una Mirada íntima. Casa de la Américas de Cuba, La Habana, Cuba; 2009.

21.- Magdalena Eicholsz. Matilde Pérez: Una Mirada íntima. Casa de la Américas de Cuba, La Habana, Cuba; 2009.

22.- Alejandra Mancilla, "Matilde Pérez en constante movimiento". Revista ED, noviembre 2002 p.99-100.

Poco tiempo después, en 1955, otros artistas más orientados hacia el orden y la geometría fundaron el grupo Rectángulo¹⁸.

De esas etapas iniciales del grupo Rectángulo, resultará clave una pintura:

"recuerdo muy bien una obra que hice en esos años y que para mi fue fundamental; pinté una tela de rojo fuerte, sin nada, y le puse unas sillas que me gustaban mucho, les puse el respaldo y el asiento de color y entonces los moví en el espacio, para que no existiera como espacio real. Lo que creé fue una dinámica, pero como todavía no podía desprenderme del modelo, le puse patas¹⁹".

En lo que respecta al tratamiento de las líneas en el espacio, podría afirmarse que fue esa obra la que sentó los cimientos, a la vez que constituyó un intento inicial de generar ilusión de movimiento por medio de la percepción visual. Esta obra temprana estaba además periféricamente alineada con una serie de innovaciones vanguardistas internacionales: desde la pintura monocroma al ready-made. Pero en Chile, Matilde Pérez estaba ferozmente sola, y como una compulsión interna, una cosa iba engendrando a la otra.

El momento decisivo vino el año 1960, cuando recibió una beca de estudios del gobierno francés que le permitió radicarse en París durante dos años, hasta 1962. Una decisión nada fácil, considerando que en Santiago dejaba atrás a un marido y a un hijo pequeño²⁰. Pero fue entonces cuando se forjaron los inicios de una travesía prometedora, a través de esa inusual decisión de dejar su hogar en la periferia y de lanzarse a estudiar en busca de una vanguardia que de ninguna manera formaba parte del lenguaje visual común en Chile.

En términos históricos y artísticos, París era un lugar absolutamente significativo. La escultora chilena Marta Colvin, que por entonces vivía allí, pero cuyos singulares postulados respecto de la abstracción buscaban las formas puras contenidas al interior de la imaginería Precolombina, invitó a Matilde Pérez a una inauguración de Victor Vasarely:

Estábamos allí, cuando la secretaria de la galería se nos acercó y nos preguntó si queríamos hablar con él. Entonces me acerco a Vasarely y le dije que mi aspiración desde que había llegado a París era conocerlo. El me dio una tarjeta y me dijo que lo llamara cuando tuviese 20 trabajos. Antes de tres meses yo tenía 20 trabajos y lo llamé. Nos reunimos en el hotel donde yo vivía. Cuando vió mis obras me dijo que me quedaban veinte años por delante y que eso era mucho tiempo para que yo siguiera repitiendo una geometría mejor o peor²¹.

En lugar de crear un situación en la que una vieja vanguardia europea es replicada, este gesto de Vasarely fue como una invitación, una mano extendida a los más jóvenes a inventar el futuro. En otras palabras, Matilde Pérez fue una de esas artistas que, como el artista argentino Julio Le Parc, se encargaron de recrear el espíritu vanguardista de la renovación. No repitiendo ciegamente lo que se había hecho hasta entonces, sino que proponiendo un estimulante set de postulados vinculantes con el presente.

Matilde Pérez regresó de París a Chile tras sus periplos; primero en 1962, y luego, tras otro viaje, en 1970. En ambas ocasiones, sus pares locales ningunearon sus ideas por no estar alineadas con los dogmas de un verdadero arte abstracto chileno. Tras su primer regreso a Chile, en 1962, inició un trabajo con maderas, metales y acrílico, en busca de formas geométricas puras y de movimiento. Esto fue repudiado por el grupo Rectángulo, quienes promulgaron a través de Ramón Vergara Grez que Matilde Pérez había regresado:

Muy imbuida en el arte de Vasarely, pero lo que él hacía era insuficiente: en sus obras había un recorrido perfecto del objeto al ojo (arte óptico), pero entre el ojo y el cerebro no había nada. Era pura percepción. Además, nosotros nos opusimos desde un comienzo al arte tecnologizado, que era una realidad muy ajena a la nuestra²².

Esta visión resultaba muy diferente de la de sus colegas de G.R.A.V., quienes eran un movimiento muy activo en los años sesenta, proponiendo investigación y desarrollo respecto del arte cinético, al mismo tiempo estimulando una mayor interac-

ción entre el espectador y las creaciones artísticas. Ellos creían en el arte como una actividad participativa, con el público jugando un rol activo en la configuración de las obras, alentándolos a interpretar las obras a su propia manera, sin depender de los críticos especializados como mediadores²³.

“Tuve que salir de Rectángulo porque me dijeron que no aceptaban nada que no fuera tela, pintura y pincel, y yo estaba trabajando materiales enteramente distintos. Sentí que ya no tenía nada que ver y me retiré²⁴”. La realidad era que Matilde Pérez estaba más en sintonía con el trabajo de Yvaral o el de Julio Le Parc en París, que con la obra de Ramón Vergara Grez en Santiago. En 1962, Le Parc estaba incorporando a su obra luces proyectadas y pulsantes, y a partir de 1964 en adelante incursionó en el uso de espejos distorsionadores en sus obras (Pérez introduciría espejos en su trabajo por primera vez en 1978). En 1970 Matilde Pérez creó su primer “Túnel cinético”:

Una maravillosa experiencia interactiva, en la que las luces de un túnel se iban activando en la medida que el espectador avanzaba por el pasadizo. Esta instalación exploraba tanto ideas de desplazamiento como otras experiencias perceptivas que estaban en sintonía con el grupo de artistas cinéticos europeos. Dicho túnel fue exhibido en el Instituto Chileno Norteamericano de Cultura de Santiago, como parte de una exposición colectiva titulada Arte Cinético en Chile²⁵.

En 1975, aún siendo docente de la Universidad de Chile, Matilde Pérez fundó junto a otros colegas el Centro de Investigaciones Cinéticas, con la intención de recoger y continuar con las experiencias del G.R.A.V.²⁶. Corrían tiempos políticamente complicados en Chile, y nunca quedó claro por qué Matilde Pérez sería despedida un año más tarde²⁷. Ella se encontraba investigando algunos de los referentes claves de la vanguardia cinética parisina, no como “deudas prestadas”, sino como plataformas para el desarrollo de ideas y propuestas innovadoras; sin embargo, tras haber sido alejada de la Universidad, su situación era de desamparo, y también de agobio por las dificultades financieras. Esto último la incapacitó en ese momento para seguir llevando a cabo proyectos más ambiciosos, a gran escala.

Predecir y abordar el futuro son dos de los principales objetivos del arte de vanguardia²⁸. En el caso de Matilde Pérez, su situación no era fácil sin una Universidad donde asentar sus ideas, sin ningún tipo de apoyo económico, sin el respeto de sus pares locales; debía sostener una travesía muy solitaria. Sin embargo, no abandonó el arte, y con la voluntad de mantener vigentes sus ideas, continuó trabajando sus prototipos geométricos (como el círculo contenido en el cuadrado), y los desarrolló en varios materiales. Podría decirse que uno de los sellos distintivos del discurso vanguardista es la idea de aventurarse sobre territorio inexplorado²⁹. Este objetivo fue conseguido por Matilde Pérez a través de la incorporación de nuevos materiales en su trabajo, de la inclusión del espectador, y creando mapas mentales que evocan el movimiento: “El ojo del espectador tiene que hacer el esfuerzo de ver el movimiento donde no existe. Es una relación mental con la naturaleza³⁰”.

Aún considerando la serie de inconvenientes que tuvo que enfrentar en los primeros años de su carrera, las investigaciones artísticas de Matilde Pérez parecen un tanto desfasadas en el tiempo en comparación con la de algunos de sus pares del Río de la Plata y de Brasil. Esto sucede, por ejemplo, al observar su trabajo en la relación al de María Freire, quien a muy temprana edad, tuvo la oportunidad de viajar en 1953 para visitar la Bienal de Sao Paulo para encontrarse en vivo con obras de Piet Mondrian, Theo Van Doesburg y Friedrich Vordemberge Gildewart³¹. O como en el caso de Julio Le Parc, quien inició sus estudios en la Facultad de Bellas Artes de Buenos Aires, donde fue pupilo de Lucio Fontana, y bajo cuya tutoría cultivó un especial interés por el Arte Concreto³².

En Chile, los artistas abstractos agrupados en Rectángulo y en Forma y Espacio no mantuvieron comunicación o correspondencia alguna con los momentos emblemáticos de las nuevas vanguardias, las que por medio de instalaciones, esculturas, pinturas y móviles que ponían en tensión las nociones de luz, color, movimiento, forma y reflejo, estaban logrando generar ilusiones ópticas e integrando al espectador mediante la agudización su capacidad de percepción. Del

23.- Sébastien Lopez. *Le Parc Lumiere: Kinetic Works by Julio Le Parc*. Hatje Cantz, Alemania, 2003. También ver Saúl Yurkiévich “Julio Le Parc, Promoter of Technological Art” en Mari Carmen Ramirez, Héctor Olea. *Inverted Utopias: The Avant-Garde in Latin America*. Texas, The Museum of Fine Arts Houston, 2004.

24.- Alejandra Mancilla, “Matilde Pérez en constante movimiento”. *Revista ED*, noviembre 2002 p.99-100.

25.- Ramón Castillo, *El movimiento visual como militancia y espectáculo*. Casa de la Américas de Cuba, La Habana, Cuba; 2009.

26.- *Ibid.*: Matilde Pérez había enseñado en la Universidad de Chile desde 1957. Fue expulsada sin razón alguna.

27.- *Ibid.*: As curador Ramón Castillo observes “Desde ese momento la artista se vio muy afectada económicamente y profesionalmente, y por ello comenzó a realizar obras bi-dimensionales”.

28.- Benjamin H.D. Buchloh, *Neo-Avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975*. Cambridge, Mass. And London: MIT Press, 2000.

29.- Hal Foster, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1996.

30.- http://lattercera.com/contenido/727_100686_9.shtml. Diciembre 12, 2009.

31.- Gabriel Pérez-Barreiro, María Freire. *Sao Paulo: Cosac & Naify*, 2001.

32.- Sébastien Lopez. *Le Parc Lumiere: Kinetic Works by Julio Le Parc*. Hatje Cantz, Alemania, 2003.

33.- Silvia Arriagada, Cecilia Brunson, Tomás Browne. Claudio Girola: Tres momentos de Arte, Invención y Travesía 1923-1994. Santiago, Chile: Ediciones Universidad Católica, 2007: pp. 169-179.

34.- Cristina Rossi Aventura y Peripetia en Claudio Girola: Tres momentos de Arte, Invención y Travesía 1923-1994. Santiago, Chile: Ediciones Universidad Católica, 2007: pp. 137-151.

35.- Andrea Giunta Tales of the Avant-Garde in Post-war Argentine Art en Gyula Kosice in Conversation with Gabriel Pérez-Barreiro. New York, New York: Patricia Phelps de Cisneros, 2012: pp. 10.

36.- Ibid.: pp 10-11.

37.- Ibid.: pp 10.

38.- Carlos Alberto Cruz Una presentación de Claudio Girola en Silvia Arriagada, Cecilia Brunson, Tomás Browne. Claudio Girola: Tres momentos de Arte, Invención y Travesía 1923-1994. Santiago, Chile: Ediciones Universidad Católica, 2007: pp. 35-49.

39.- Ramon Castillo Matilde Pérez: Open Cube. London: Pinta Art Fair, 2012.

mismo modo, en los tiempos en que el artista concreto argentino Claudio Girola se trasladó a Chile para vivir y trabajar en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso, tampoco se estableció comunicación significativa entre Santiago y Valparaíso³³. En la capital, por ejemplo, nunca hubo conocimiento de la revista Arturo, de 1944, la cual en su primer y único número instaló una plataforma de diálogo regional entre Argentina, Brasil, Uruguay y la Escuela de Arquitectura de Valparaíso³⁴. A la larga, las fechas y las cronologías operan como meros puntos de partida: lo que cuenta en verdad, es el recorrido de cada artista, y cómo ese o esa artista testimonia su viaje desde su propia voz. Tal como afirma la teórica argentina Andrea Giunta:

Los artistas son socialmente representados como piezas modulares en la saga de la transformación histórica de la cultura de un período. ¿Cuál es el lugar del testimonio en la lectura del arte?³⁵.

Como historiadores del arte y críticos sabemos que los libros de historia y los manuales no bastan para comprender ciertas experiencias concretas, del mismo modo que no nos enseñan cómo se organizan los sistemas de producción cultural³⁶. En el caso de Matilde Pérez, su articulación se inicia con ese encuentro casual en el que Marta Colvin invita a Matilde Pérez a una inauguración de Vasarely: dos mujeres, artistas chilenas, lejos de casa, conversando, pensando juntas, compartiendo ideas. Y la noción de vanguardia atraviesa los recuerdos, y la construcción de los eventos a través de la memoria. Luego, vemos cómo el intercambio de conceptos del G.R.A.V. ocurre en los bares y cafés de París, a través de los parques públicos, en charlas informales de taller y sus bromas ocasionales, y trabajando conjuntamente en exposiciones. Es así como la cultura informal es procesada: "En esos espacios también se ha gestado lo que luego el manual ordena como cultura erudita, los movimientos de vanguardia"³⁷.

La cultura artística del arte abstracto en Santiago no estaba organizada en torno a ciertos libros, como sí era el caso de la Escuela de Valparaíso y sus lecturas de Amereida³⁸. O por medio de un correspondiente viaje a Europa, ya que la mayoría de los artistas locales no estaban en condiciones de asumir ese costo. La cultura del arte abstracto, en el caso de Matilde Pérez, surgió desde la fricción generada entre algunos de los protagonistas de la escena y sus posteriores consecuencias: en su caso, fue completamente segregada y abandonada a su suerte en Santiago. Las conexiones de Matilde Pérez con la escena parisina no hacen más que evidenciar el camino solitario que debió transitar durante décadas en el escenario local. Esta red de conexiones nos ayuda a reescribir la manera clásica en que se ha registrado el devenir del arte abstracto y moderno en Chile en relación al neo-avant garde. La obra de Matilde Pérez requiere ser analizada dentro de nuestro propio contexto cultural e histórico, y es así, desde su emanación a través de las poderosas realidades locales, que nos damos cuenta de su originalidad y ésta adquiere una categoría consagrada. Resulta innegable que ella es uno de los últimos bastiones de un linaje de artistas influidas por la vanguardia europea de post-guerra.

Tuve la gran fortuna de conocer personalmente a Matilde Pérez en Londres hace un mes, mientras era homenajeada por la feria Pinta-Londres a través de una exposición de su obra (misma que fue curada por Ramón Castillo en uno de los pabellones del evento)³⁹. De lo que me percaté en esa ocasión, fue cuán cierto es el hecho que a veces resulta insuficiente estudiar una obra determinada sin contar con la presencia viva del artista. Todo lo que puedo decir acerca de esta artista verdaderamente asombrosa, es que su gran pasión sigue intacta, que su energía y juventud son inagotables, y que su obra aún no ha llegado a su representación final, como testigo y protagonista de una era. En otras palabras, me pude dar cuenta de que su trabajo sigue en movimiento; desde futuros proyectos de exposiciones a nuevas interpretaciones críticas de su producción. Estoy convencida que la vida y obra de Matilde Pérez continuarán su peregrinación y su avance hacia nuevos lugares, "donde están mis mundos". Un lugar es un lenguaje, y en el caso de Matilde Pérez, su territorio y su lenguaje están allí donde la vanguardia y la abstracción deambulan.

Branko Suša Mahuzier.

Arquitecto Pontificia Universidad Católica de Chile, Magíster Pontificia Universidad Católica de Chile. Docente en la Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño de la Universidad Diego Portales.

PAISAJES DE ABSTRACCIÓN

Branko Suša Mahuzier

El arte provoca otras visiones del ambiente cotidiano, ofrece realidades que influyen la creación de nuevos escenarios y entornos culturales. En este sentido, algunos artistas son proclives a traspasar las fronteras de su disciplina y detonan nuestro interés en enriquecer el pensamiento estético.

¿Por qué un enfoque abstracto del arte podría ayudarnos a comprender el concepto de paisaje si, en general, este se aborda desde imágenes naturalistas o representaciones figurativas?

Diversos teóricos han evidenciado una mágica relación entre conceptos de Paisaje y el acto de la contemplación. Javier Maderuelo lo explica de esta manera:

“...Cuando de un territorio o de un paraje predicamos que es un paisaje, es porque lo estamos contemplando con ojos estéticos”...y agrega: “...el paisaje no es algo que está en el territorio...sino que se encuentra en la mirada de quien contempla con ánimo de disfrutar de la contemplación...”¹.

1.- Juan MADERUELO, Paisaje y Arte, Abada Editores Lectura de Paisajes, Madrid; 2007.

Es decir, una percepción no implica una intencionalidad, puede ser una invitación a conocer, en cambio una intención estética deviene un territorio en un paisaje a través de una mirada provocada. Esta actitud ha tenido profundas implicancias en el mundo del arte, ya que un enfoque abstracto puede activar cierta vocación hacia la experiencia del paisaje. Martín Heidegger señalaba: “...Yo nunca contemplo el paisaje, experimento sus cambios²”. El entorno cambiante es un proceso complejo y algunos artistas son capaces de poner en valor aspectos invisibles de esas dinámicas a través de enfatizar, jerarquizar e incluso aislar algunos de sus factores de percepción. Por lo tanto, abstraer no es despojar, sino por el contrario, puede activar una actitud estética y hacer tangible lo intangible.

2.- Martín HEIDEGGER, Paisaje Creador,

Territorio y paisaje no son sinónimos, como vimos el paisaje implica una percepción inducida, una intuición estética del entorno; en cambio, el territorio es de una complejidad inabarcable, ya sea por su escala como por sus categorías. Además, el concepto de territorio desafía a nuestra conciencia sobre sus lógicas geológicas, ambientales o incluso energéticas. Si se quiere abordar su inmensidad es necesario abstraer de él temas comprensibles. Algunos autores conciben esta inmensidad como un potencial poético, Gastón Bachelard induce que las personas ante la inmensidad inician una búsqueda que implica una actitud existencial:

3.- Gastón BACHELARD, La Poética del Espacio, Fondo de Cultura Económica, México, 1965.

La inmensidad es, podría decirse una categoría filosófica del ensueño....el ensueño se nutre de espectáculos....el ensueño pone al soñador fuera del mundo próximo, ante un mundo que lleva el signo de un infinito³.

Estos conceptos se pueden observar en proyectos de paisaje a mayor escala, sin embargo tenemos la oportunidad de concebirlos desde otra fuente de inspiración como es el arte abstracto. Ciertas operatorias artísticas pueden enseñarnos a actuar con lógicas relativamente objetivas, algunas de las cuales se pueden aplicar en el diseño de entornos sobre el territorio y de este modo relacionar profesionales de áreas complementarias.

Victor Vasarely, Jesús Soto y Julio Le Parc, entre otros notables ejemplos, han influido en apreciar el arte como una disciplina que puede afectar el espacio más allá de la obra, involucrando al espectador y al espacio circundante en lógicas dinámicas complejas. En el ámbito artístico nacional desde los años cincuenta se intentaba cruzar fronteras entre el Arte, la Arquitectura y el Diseño⁴. Se creaba una vanguardia que intentaba alejarse de imágenes y referentes conocidos, veían en la abstracción geométrica y los nuevos materiales un repertorio diferente para concebir sus obras. Incluso en los años setenta lugares insólitos se vuelven campos de experimentación, como el gran mural urbano ubicado en el paso vehicular Santa Lucía en el centro de Santiago⁵, de los autores Carlos Ortúzar, Eduardo Martínez e Iván Vial, algunos de los integrantes del taller D.I.

4.- Carlos NAVARRETE, Carlos Ortúzar Presencia y Geometría, Ediciones Metales Pesados, Stgo. 2010.

5.- Ibid., pág. 24.

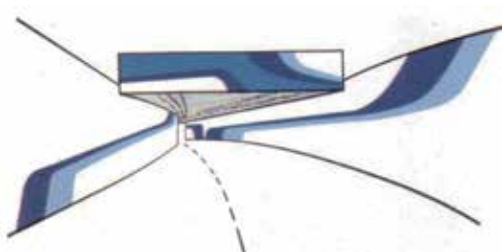


Imagen obtenida de la revista AUCA n° 19 de 1970, publicidad de productos cerámicos IRMIR.



Obra cinética Variante Melipilla de Matilde Pérez en 2004.

¿Por qué aplicar el arte en un espacio saturado de vehículos y afectado por el vértigo de la velocidad?

Una poderosa intención conceptual puede poner a prueba las posibilidades del arte en un entorno especialmente dinámico. Sin embargo, sus consecuencias tienen el valor adicional de ayudar a fundar el subsuelo urbano como territorio estético. Esta actitud de intervención experimental a menudo se traduce en un aporte insospechado hacia otras áreas del conocimiento. Matilde Pérez, quién es parte de esta aventura creativa, imagina en la carretera cercana a Melipilla obras escultóricas, las cuales se activan con el viento y producen efectos relacionados con el movimiento vehicular.

La vigencia de su aporte es múltiple. Éste, como en otros casos, es capaz de derivar sus obras hacia máquinas de estimulación perceptual. Además del trabajo geométrico se incorporan técnicas propias para concebir y luego materializar sus ideas en un artificio intelectual dinámico. El aspecto cinético de este tipo de obras sublima lo cambiante y el observador participa del fenómeno, al interactuar es capaz de disfrutar de ciertos estados de equilibrio perceptual dentro de la ilusión de movimiento: "...el equilibrio es el estado de distribución en que toda acción se ha detenido⁶".

6.- Rudolph ARNHEIM, Arte y Percepción Visual, Ed Alianza, Madrid, 1979.

El teórico Rudolph Arnheim señala la importancia de abstraer del movimiento sus trazados dinámicos; es decir, las formas cambiantes permiten descubrir estructuras orientadoras, las cuales permanecen en nuestra experiencia perceptual. El aporte de esta actitud estética es muy amplio, ya que influye positivamente en la construcción de un lenguaje estético. Desde la filosofía, Humberto Maturana, refiriéndose al sentido del lenguaje en términos más amplios, señala: "...lo más importante de lo cambiante no es lo que cambia, sino es lo que permanece...percibimos el cambio porque mantenemos una estructura de referencia".

Desde el ámbito del cine como experiencia cinética algunos autores enfatizan la doble condición de variabilidad y referencia, Alejandro Jodorowsky lo declara en sus términos..."sé tan libre como el viento, conservando una raíz...⁷". Vibraciones,

7.- Alejandro JODOROWSKY, entrevista en televisión del senado por Carlos Cantero, 2012.

oscilaciones y rotaciones son algunos de los procesos inducidos por los artistas cinéticos y, en este sentido, la intención de verificar la eficacia de dichos efectos puede sintonizar con otras disciplinas que investigan la relación entre sus aportes y la actividad artística.

Según Rosalind E. Krauss, algunas obras de estas obras de arte alcanzan la condición de dispositivos, donde el movimiento es en sí una metáfora de actividad voluntaria⁸. Matilde Pérez promueve que la dinámica tome el rol de espectáculo estético y, a la vez, constituya un proceso de investigación. Ella manifiesta además su intención de abstraerse de referencias circunstanciales y remanentes históricos:

Tuve conciencia de que el arte ha dejado de ser localista... y plantea la idea de alejarse de la visión figurativa del paisaje propio de cada país: "...¿Cómo voy a estar pintando la cordillera de los Andes?..." e insiste... "Me interesa un arte que refleje una época como la nuestra, con posibilidades de recreación, de multiplicación y de expansión..., el movimiento forma parte de nuestro diario vivir".

Su voluntad de abstracción le permite concebir el mismo paisaje natural como un nuevo territorio, un ambiente que va más allá de lo espacial y lo ambiental: "Yo haría cosas fantásticas si pudiese tener nuevos materiales, haría por ejemplo, un espectáculo electrónico en la cordillera"¹⁰. Poner en valor la condición abstracta de su escala permite concebirle como una infraestructura invisible donde explorar operatorias. Ella crea un territorio como un soporte intelectual que presenta variables similares a un territorio natural para proyectar.

Cabe destacar que inducir la relación entre un territorio de experimentación en el arte y un territorio real de escala natural trae consigo innumerables desajustes, como los factores provenientes de la biología, la física y la energía entre muchos otros, sin embargo de modo esquemático podemos señalar algunos elementos recurrentes:

- La superposición de realidades materiales y procesos a escalas variables
- La energía y la luz son concebidas como recurso vital de la intervención
- La condición eléctrica y electrónica puede equivaler a las redes y sistemas naturales
- El rol de la geometría como estructura variable puede entenderse desde la tectónica y otros procesos generativos de la naturaleza, una topología intuitiva.

A continuación intentaré graficar cómo este tipo de arte opera sobre un soporte intelectual, o territorio lógico diferente a la obra terminada, que provoca en el espectador una experiencia similar a un paisaje inducido. Para los espectadores de sus obras existe cierto azar hipnótico en un paisaje abstraído. Sin embargo, las lógicas geométricas subyacentes constituyen un espacio diferente, un ambiente provocado.

GEOMETRÍA DE LA PROVOCACIÓN

Matilde Pérez crea varios tipos de estos soportes para estructurar y conducir su trabajo¹¹, desde plantillas, diagramas y planimetrías previas, hasta verdaderos sistemas de registro donde domina cierto tipo de matemática gráfica, lo cual según mi opinión presentan un valor estético y operativo en sí mismo. El lenguaje de las formas enfrenta mundos opuestos en nuestra conciencia y permite valorar figuras que emergen hacia nuestra percepción. La geometría se sitúa en esa doble condición, entre una herramienta de construcción como a la vez constituye un medio invisible para sostener otros significados que subyacen a la operatoria formal.

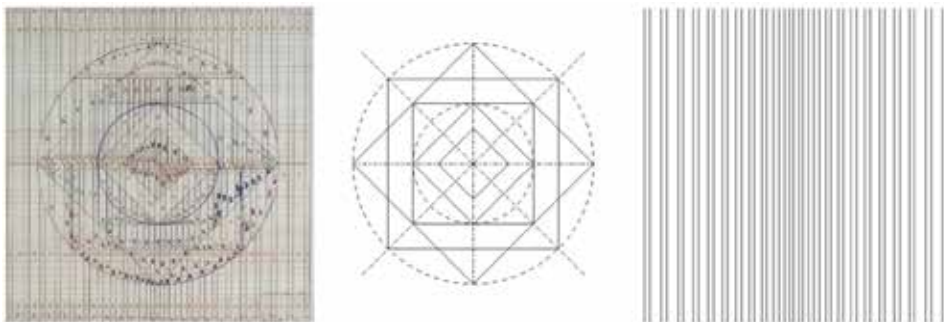
Veamos, la imagen a continuación es uno de los soportes creados por la autora donde se manifiesta una voluntad que relaciona las condiciones expuestas anteriormente. Es una composición de figuras concéntricas sometidas a los antiguos principios de la simetría, pero interpretados en una actitud singular. El carácter experimental se constituye en un lenguaje de apropiación incluso para quienes la obra les parece impenetrable.

8.- Rosalind E. KRAUSS, Paisajes de la Escultura Moderna, Ediciones Akal, Madrid, 2002.

9.- Matilde PÉREZ, El ojo móvil, p.80, Referencia a entrevista realizada por Revista Diseño en 1994, Nº25, p.81.

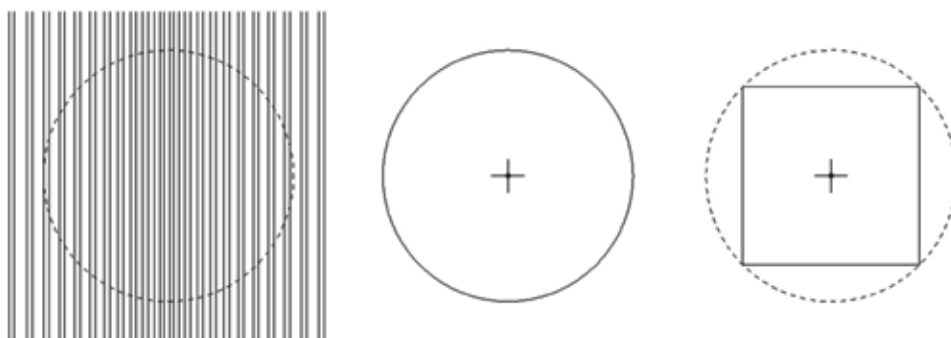
10.- Matilde PÉREZ, El ojo móvil, p.80, capítulo Pulsión óptica, entrevista realizada por Leonor Castañeda Simunovic.

11.- La artista utilizaba técnicas y materiales que requerían del apoyo de otras manos y oficios; por lo tanto, requería de crear información para delegar y coordinar la elaboración y puesta en escena de partes y totales de sus obras.



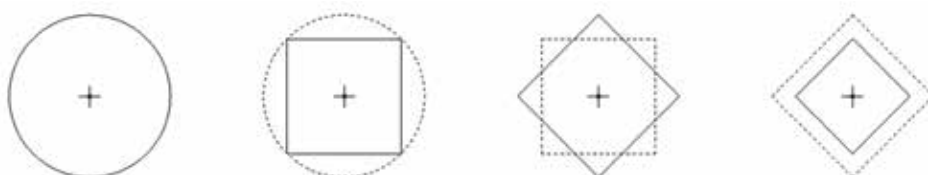
Más que una composición estática y simple, parece un desarrollo lógico de operaciones que celebran y expresan una ubicación espacial absoluta, un origen, un concepto que nos recuerda las acepciones descritas por Jacques Derrida..."esencia de primera vez..."¹²". Al parecer, es un origen tanto para un modo de espacialidad como para un singular concepto del tiempo. El espacio aparece concebido como una expansión progresiva de franjas verticales, lo cual sugiere profundidades y densidades variables, pero centradas intencionadamente.

12.- Jacques DERRIDA, Pág.38, Introducción al origen de la Geometría de Husserl, Ed. Manantial, Buenos Aires, 2000.

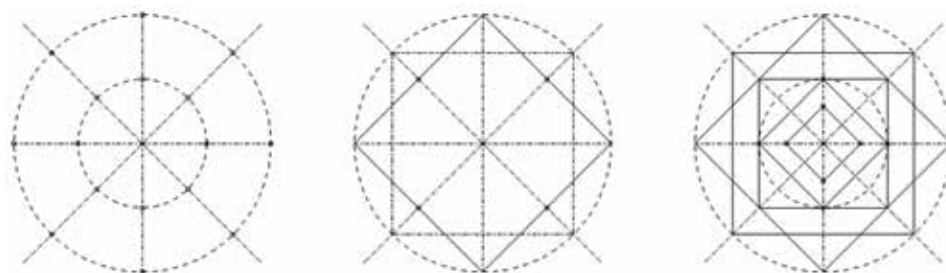


Por otro lado, el concepto del tiempo se manifiesta a través de un artificio, el orden geométrico. Se alude al círculo y al cuadrado como piezas fundamentales de una dinámica temporal centrada espacialmente, el origen como espacio-tiempo.

El primero ofrece su radio al segundo y éste ofrece su diagonal, alternando así dimensiones y direcciones en un juego de figuras concadenadas a través de etapas.



A la vez, se observan procesos de partición, subdivisión y desfase, al parecer otro artificio de la narración temporal del proceso, creando una etapa de inicio pero no de término, lo cual sugiere el concepto de infinito.



Por otro lado, el soporte milimetrado ofrece múltiples posibilidades perceptuales. Al cambiar la escala actúa como un universo inicial, donde se provoca una primera regularidad en todas direcciones, y luego se interviene verticalmente con anchos variables que crecen de un modo predecible, aunque no necesariamente exacto.



Lo exacto en esta obra confronta al concepto de lo preciso de un modo especial. Lo preciso aparece como la intención y voluntad de dar forma para provocar. En cambio la exactitud se muestra en la destreza en el uso del milímetro y las combinatorias geométricas, un juego verdadero dentro de libertades autoimpuestas.

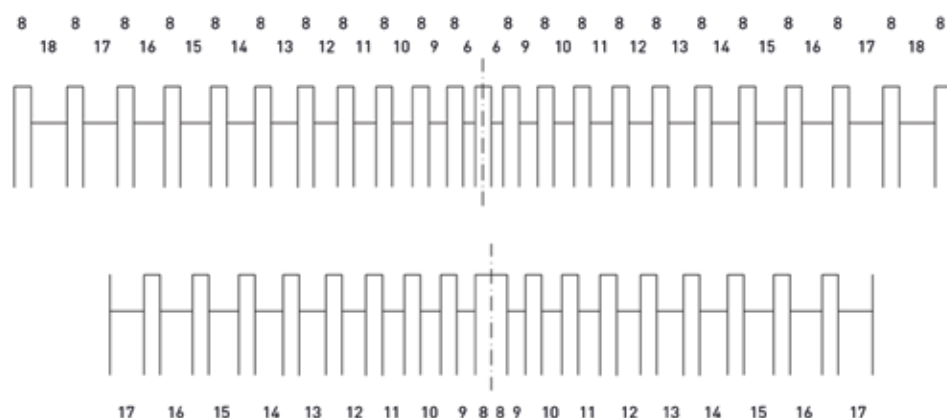
¿Por qué confrontar regularidad con variación, o intentar desafiar sus propias simetrías?

Nada parece casual, el número y la geometría actúan como herramientas para medir y evocar desde la máxima abstracción posible, creando cierta conciencia entre el orden y la provocación de una nueva realidad perceptual. Cada paso conduce al siguiente, concadenando medidas numeradas en procesos modulados pares e impares, que inducen a criterios de repetición, como también a series crecientes de números naturales simples. Por un lado tenemos las series numéricas y por otro las operaciones geométricas, las cuales actúan definiendo límites internos, donde cambian las series en cuanto al número, medida y desfiguración de cada interior de círculo o de cuadrado.



Se sugieren particiones a través de figuras pregnantes, pero se combinan de modo invisible con traviesas intersecciones, lo cual denota una actitud especial de trabajo.

A continuación, sorprende que no es el gran círculo el que define un nuevo espacio, sino una figura virtual semi círculo y semi cuadrado, un artificio de intersección que actúa creando el primer interior contenido. En este interior Matilde juega con variaciones de la serie inicial, reduce el módulo central y fusiona otros, pero lo sorprendente es que rompe levemente la simetría en un desfase de apenas 4 milímetros hacia la derecha, en el orden de lectura occidental.

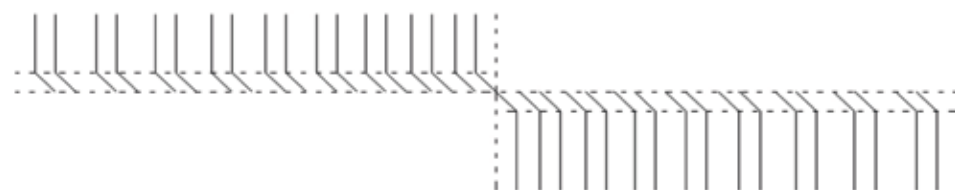


Si intuimos algunas reglas del juego podríamos destacar:

Pulso regular en base a 11 módulos iguales de 8 mm, uno central y luego otros 11 módulos de igual medida. Entre éstos aparecen intercalados módulos crecientes en serie aritmética simple, lo cual permite la expansión espacial.

Parecen homogéneos, pero sorprende la capacidad de optimizar el incremento del milímetro en la zona media, donde se altera la serie, disminuyendo así los anchos, un poco más, para enfatizar la compresión, Matilde domina el orden, incluso para alterar lo exacto y así lograr un efecto preciso.

Además se observa una manipulación conciente del número, un juego dentro de la simetría especular que provoca un desfase perceptual, un tipo de distorsión ordenada que duplica el módulo de 8 milímetros esta vez en altura, y se crea el efecto de desfase en 45 grados, como resultado de alternar las posiciones de dicha modulación.



Esta operación no es un detalle menor, ya que los desfases explicitan el juego esencial en un sistema cartesiano, el diálogo entre el sentido vertical y el horizontal. En síntesis, este tipo de obras, más allá de las interpretaciones, manifiesta un uso interesante de conceptos abstractos y complejos, como son el espacio y el tiempo, origen e infinito, regularidad y variación, como también de dirección y dimensión.

Cabe destacar una actitud lúdica con respecto a la manipulación estética del concepto de la medida. Se logra hacer desaparecer el milímetro al ser utilizado como célula activa de otros significados. Sorprende en este sentido su similitud al concepto de pixel digital, célula del universo electrónico que hemos heredado y que seguimos explorando hoy en día, reinterpretando la topología y los conceptos del espacio. En tal sentido, se puede valorar una actitud singular, la intención de construir emociones desde sutiles sorpresas, donde la obra ofrece al observador una experiencia personal de interpretación, lo cual vuelve concreta la ideación artística.

La artista crea territorios que luego habita con sus operaciones geométricas y juegos perceptuales, poco a poco avanza con ellos, propaga pequeños cambios que entretejen lógicas dinámicas, las cuales nos involucran más que meros espectadores, nos hace vivir y disfrutar de un paisaje abstracto soñado dentro de su propio territorio de juego. Si nos imaginamos un paisaje concreto en un territorio intervenido a escala real, este tipo de análisis frente al rol del pensamiento abstracto nos puede permitir aceptar la verdadera complejidad de los entornos en que habitamos.

Los paisajes naturales, los paisajes abstractos del arte, incluso los territorios digitales actuales provenientes de la computación, desafían nuestra actitud al momento de proyectar y proponer ideas. La interrelación entre ámbitos se hace cada vez más necesaria para que nuestras propuestas creativas involucren mayores virtudes compartidas. Conocer a autores como los señalados y comprender algunos de sus modos de proceder tienen el potencial de integrar destrezas interdisciplinarias, no sólo como fuente de inspiración estética, sino como un evento de activación cultural.





CATÁLOGO DE OBRAS



Boceto preparatorio mural (c.1951)

Grafito sobre papel
17 x 66 cm
Colección Matilde Pérez

Preparatory sketch for mural [c. 1951]

Graphite on paper
17 x 66 cm
Matilde Pérez Collection



Boceto preparatorio mural (c. 1951)

Tempera sobre papel
16.7 x 66.4 cm
Colección Matilde Pérez

Preparatory sketch for mural [c. 1951]

Gouache
16.7 x 66.4 cm
Matilde Pérez Collection





S/T (1951)

Mural al fresco

95 x 245 x 2 cm

Colección Matilde Pérez

N/T (1951)

Mural fresco

95 x 245 x 2 cm

Colección Matilde Pérez





S/T [c. 1951]
Témpera sobre papel
44.4 x 59.5 cm
Colección Matilde Pérez

N/T [c. 1951]
Gouache
44.4 x 59.5 cm
Matilde Pérez Collection



S/T (c. 1951)
Témpera sobre papel
60.7 x 45.7 cm
Colección Matilde Pérez

N/T [c. 1951]
Tempera on paper
60.7 x 45.7 cm
Matilde Pérez Collection



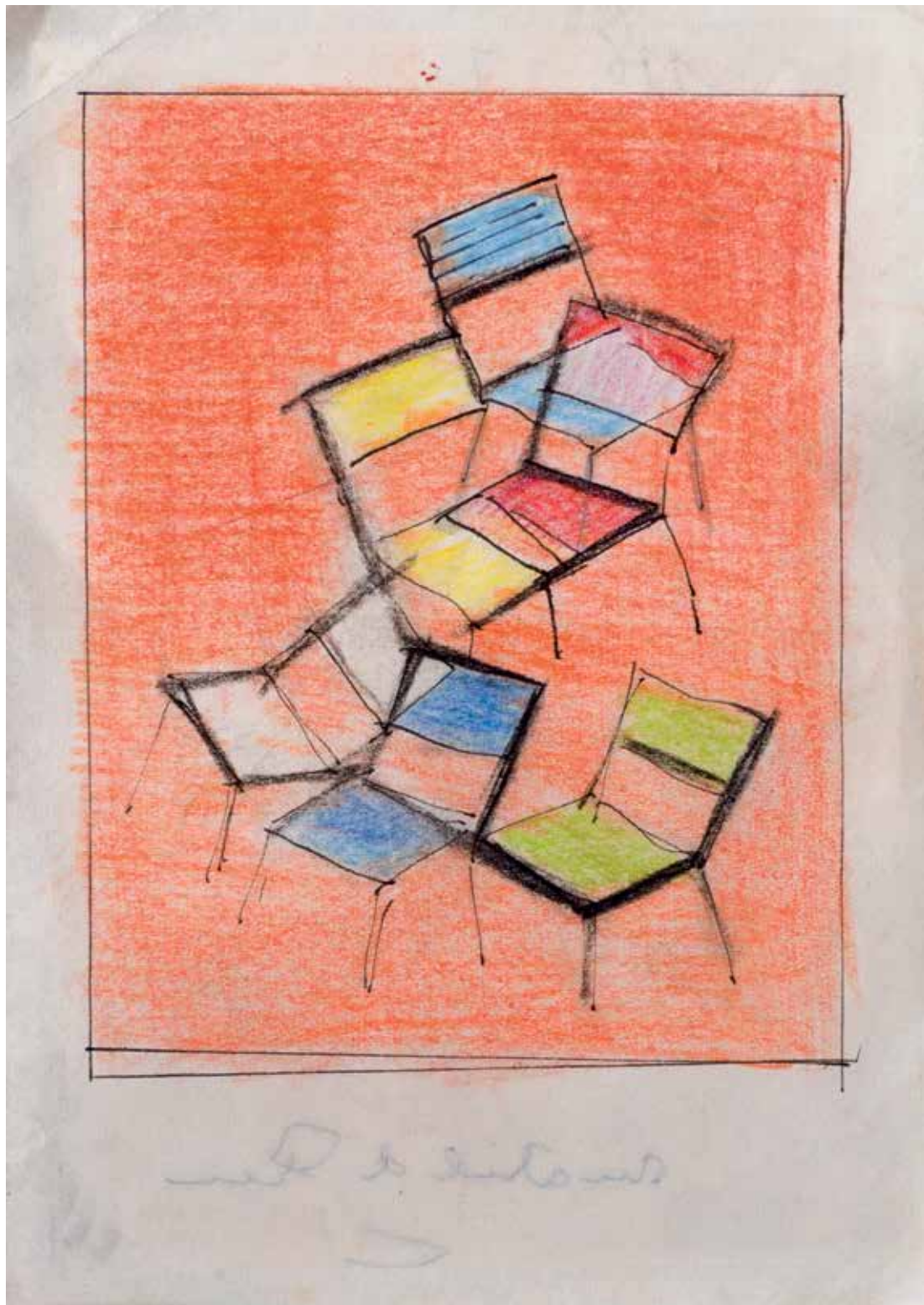
S/T (1953)
Óleo sobre tela
49,5 x 40cm
Colección Sauma – Carvajal

N / T [1953]
Oil on canvas
49.5 x 40 cm
Sauma– Carvajal Collection



Autoretrato (1953)
Óleo sobre tela
72 x 59 cm
Colección Pinacoteca de Concepción

Self Portrait [1953]
Oil on canvas
72 x 59 cm
Pinacoteca de Concepción Collection



Boceto preparatorio Sillas [c. 1959]

Lápiz color y tinta sobre papel
13,2 x 9,4 cm
Colección particular

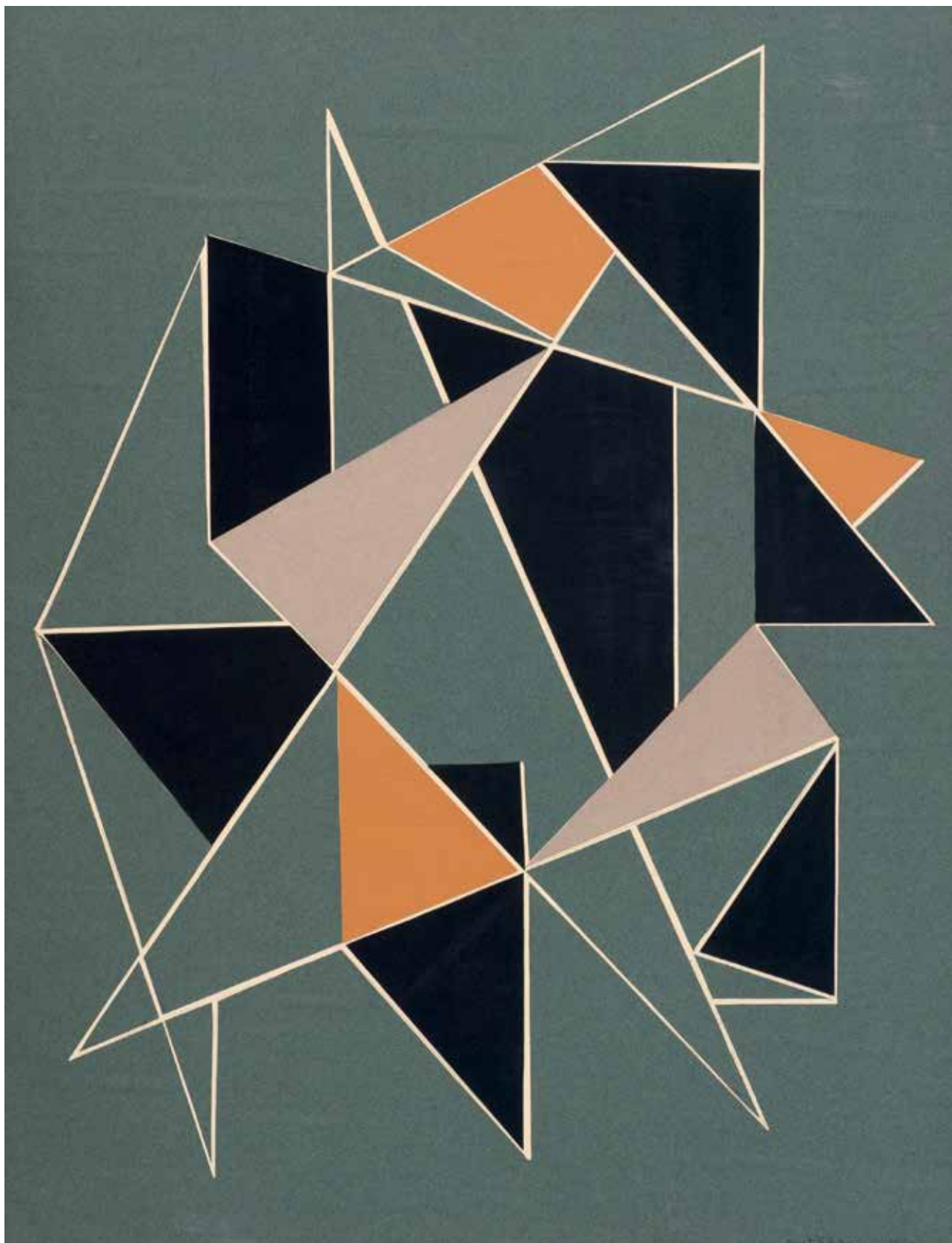
Preparatory sketch Chairs [c. 1959]

Coloured pencil and ink on paper
13.2 x 9.4 cm
Private Collection



Composición Sillas (1959)
Óleo sobre tela
116 x 81 cm
Colección particular

Composition Chairs [1959]
Oil on canvas
116 x 81 cm
Private Collection



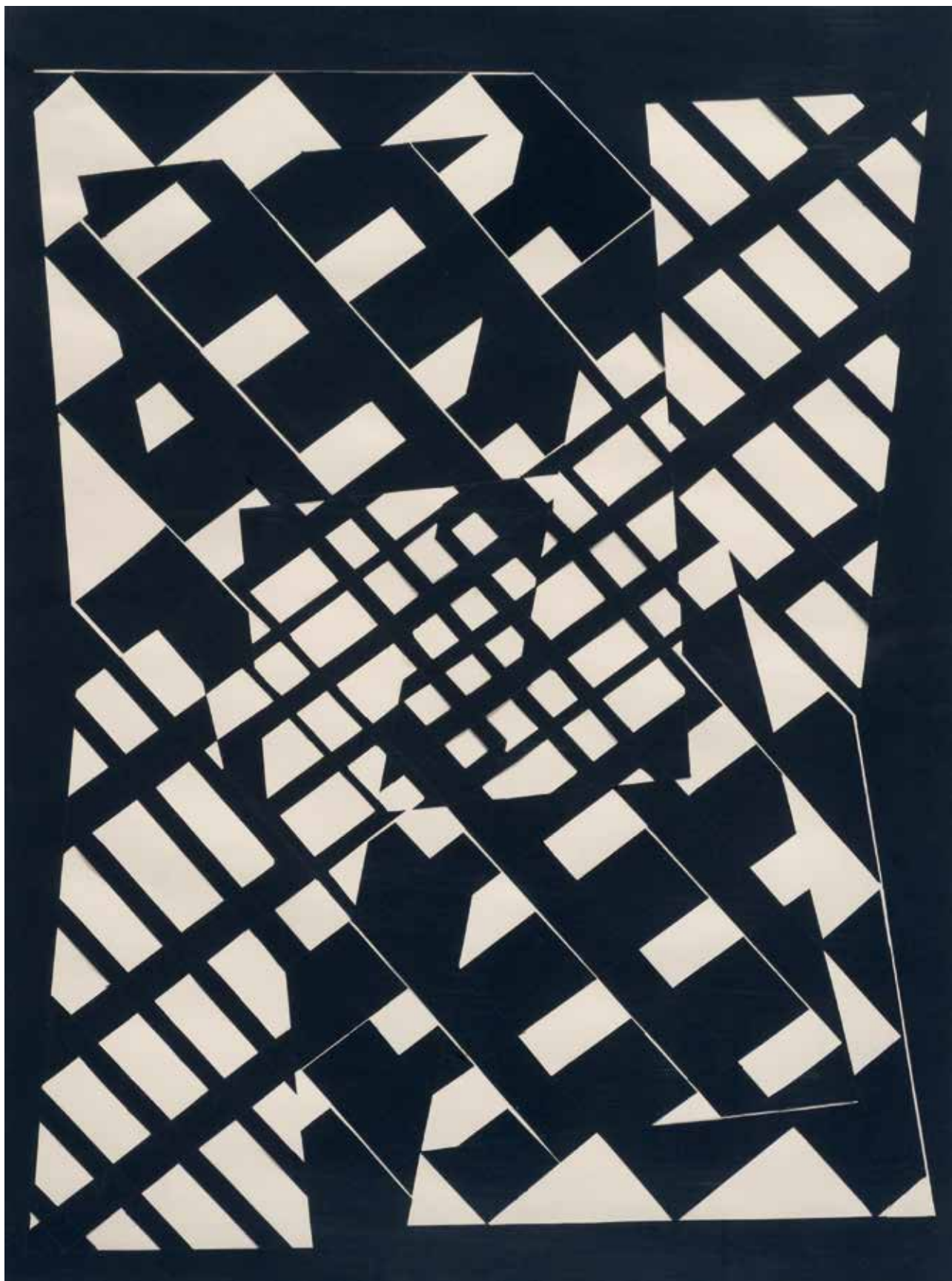
S/T (c.1961)
Collage sobre papel
62,5 x 47,4 cm
Colección particular

N/T [c.1961]
Collage on paper
62.5 x 47.4 cm
Private Collection



S/T (c.1961)
Collage sobre papel
62,5 x 47,4 cm
Colección particular

N/T (c.1961)
Collage on paper
62.5 x 47.4 cm
Private Collection



S/T (1961)
Collage sobre papel
64 x 49,5 cm
Colección particular

N/T [1961]
Collage on paper
64 x 49.5 cm
Private Collection



S/T (1961)
Óleo sobre tela
73 x 60 cm
Colección particular

N/T [1961]
Oil on canvas
73 x 60 cm
Private Collection



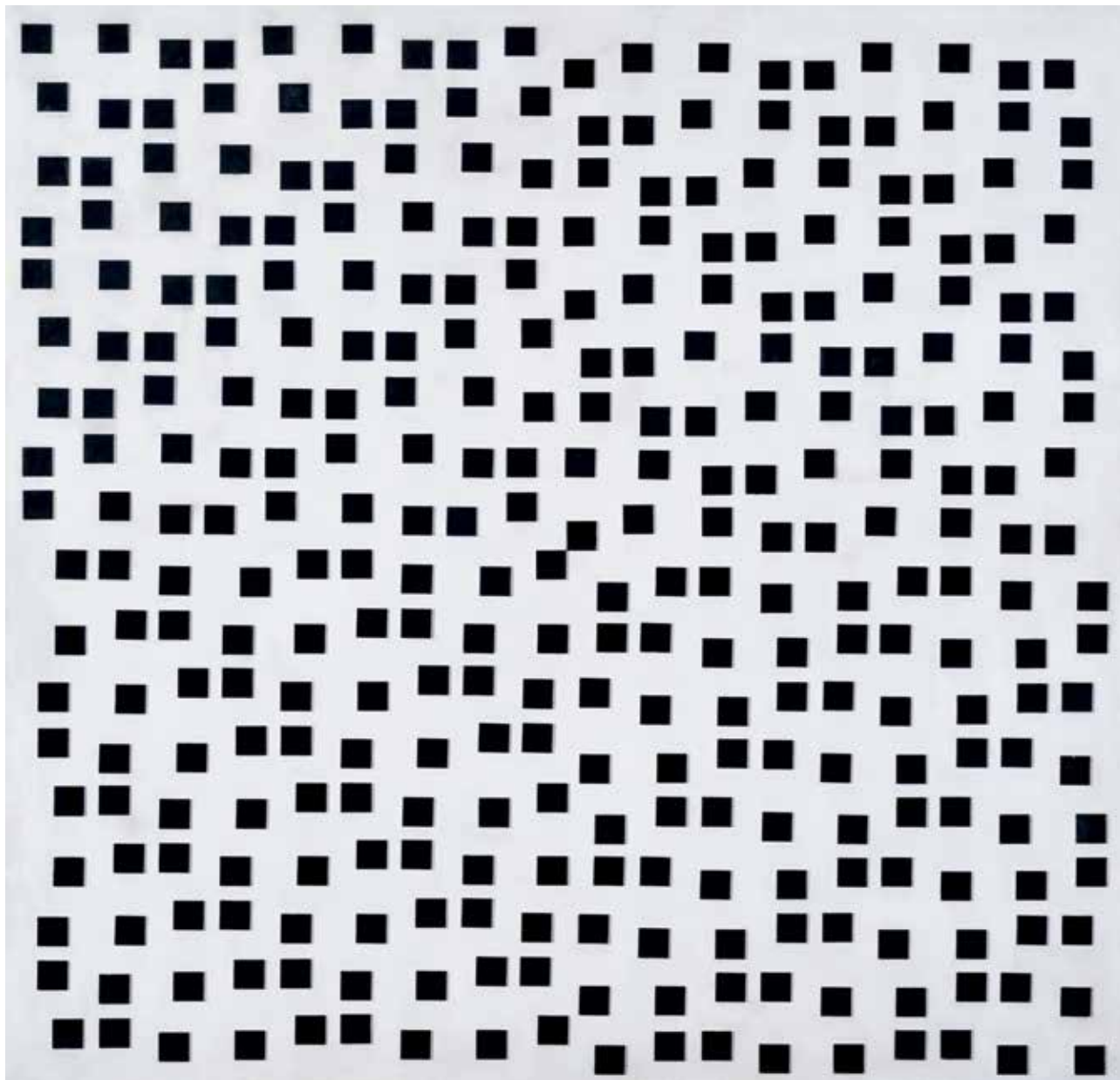
S/T Paris (1961)
Óleo sobre tela
59.5 x 44.4 cm
Colección particular

N/T Paris [1961]
Oil on canvas
59.5 x 44.4 cm
Private Collection



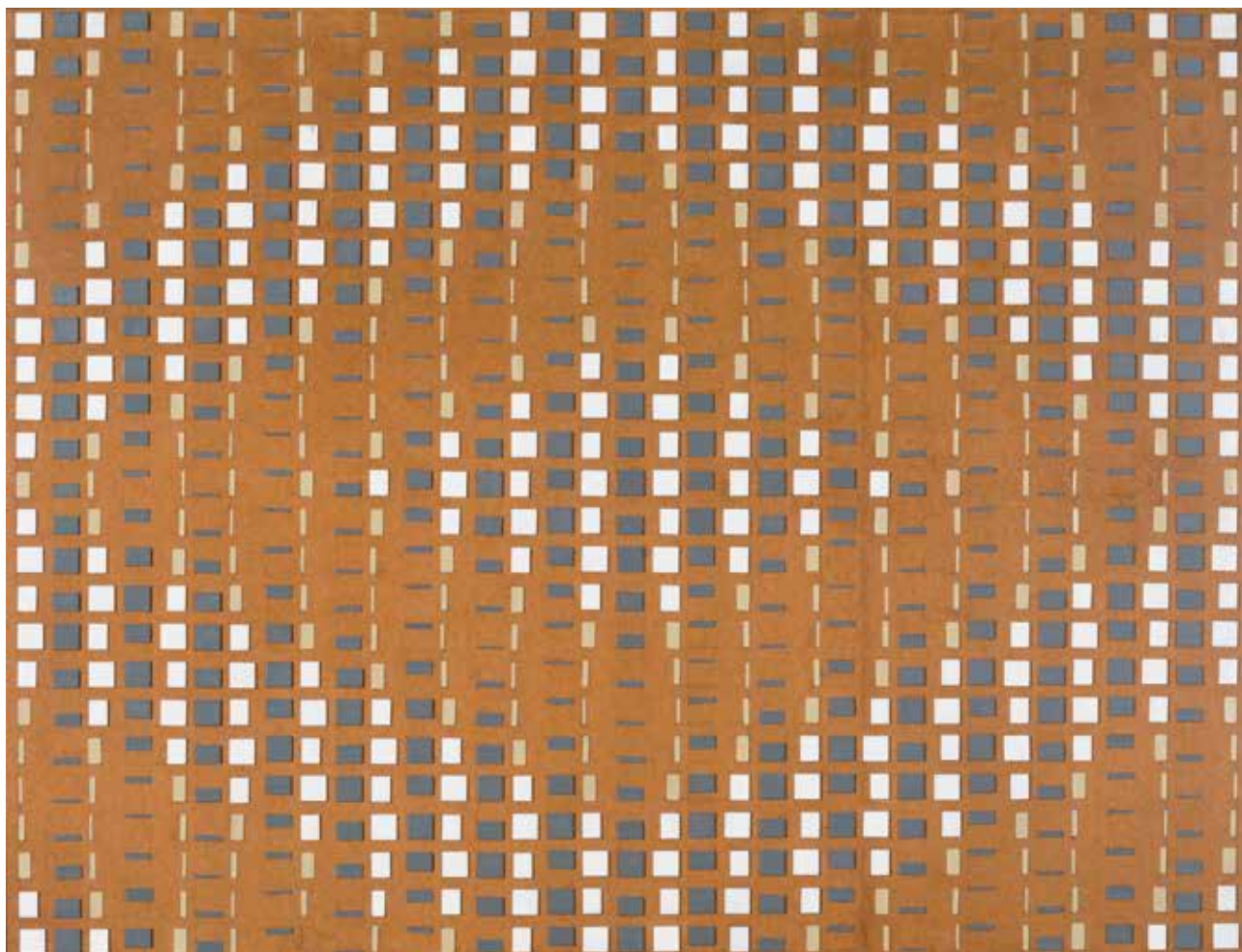
S/T (1961)
Óleo sobre tela
45,5 x 60,3 cm
Colección particular

N/T [1961]
Oil on canvas
45.5 x 60.3 cm
Private Collection



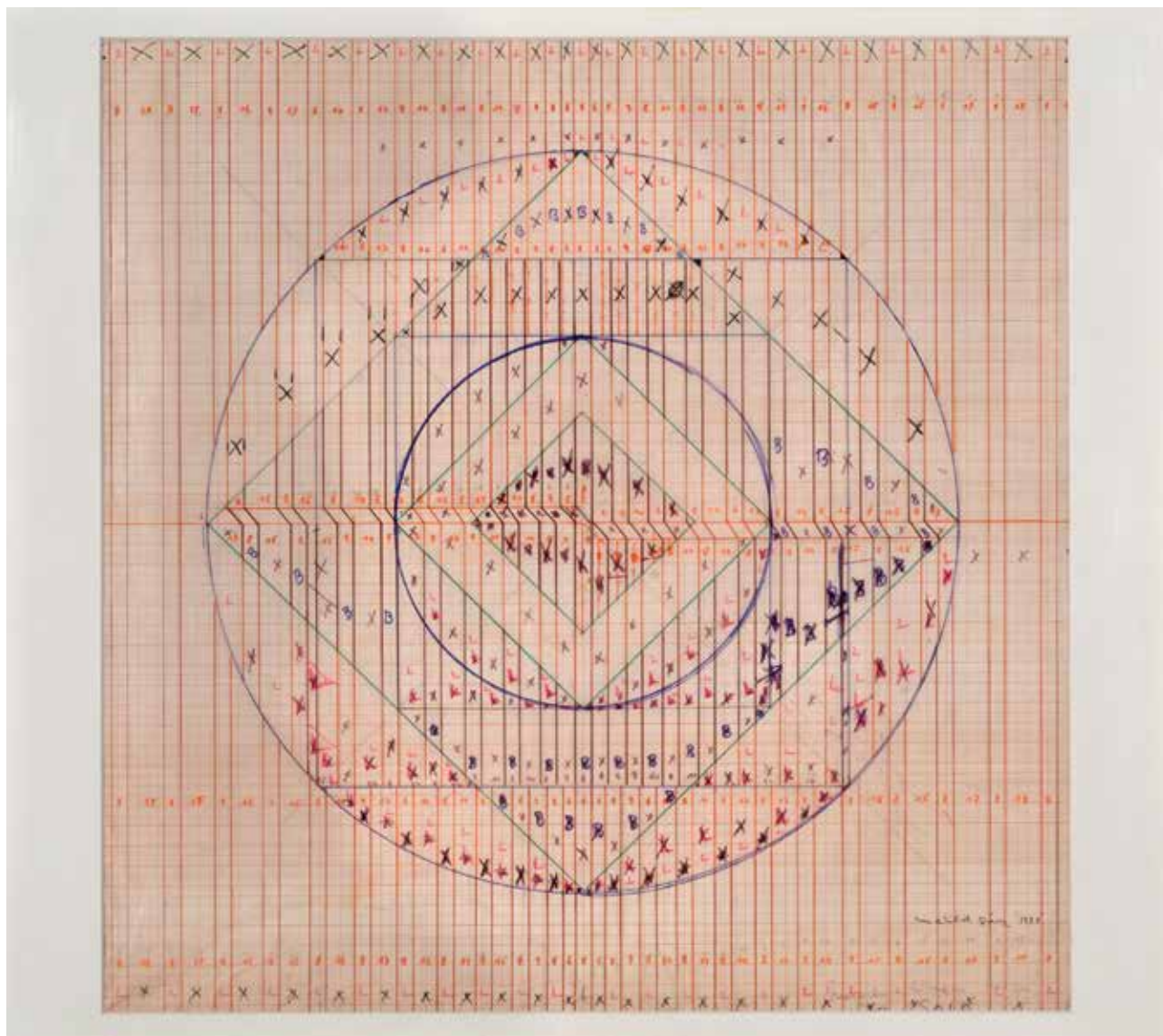
Construcción maderas N° 1 (1961)
Collage en madera y pintado en óleo
150 x 150 cm
Colección Sauma - Carvajal

Wood Construction N° 1 (1961)
Oil painted wood collage
150 x 150 cm
Sauma - Carvajal Collection



Construcción maderas Nº 2 (1962)
Collage de madera pintada sobre madera
154 x 200 cm
Colección particular

Wood Construction Nº 2 1962
Oil painted wood collage on wood
154 x 200 cm
Private Collection



Boceto preparatorio (1971)
 Grafito y tinta sobre papel milimetrado
 48 x 48 cm
 Colección MNBA

Preparatory sketch [1971]
 Graphite and ink on graph paper
 48 x 48 cm
 MNBA Collection



S/T (1972)
Collage sobre papel
49 x 50.5 cm
Colección particular

N/T [1972]
Collage on paper
49 x 50.5 cm
Private Collection



S/T (1973)
Serigrafía 50/100
50 x 50 cm
Colección particular

N/T [1973]
Serigraphy 50/100
50 x 50 cm
Private Collection



S/T (1972)
Serigrafía 100/100
50 x 50 cm
Colección Matilde Pérez

N/T [1972]
Serigraphy 100/100
50 x 50 cm
Matilde Pérez Collection



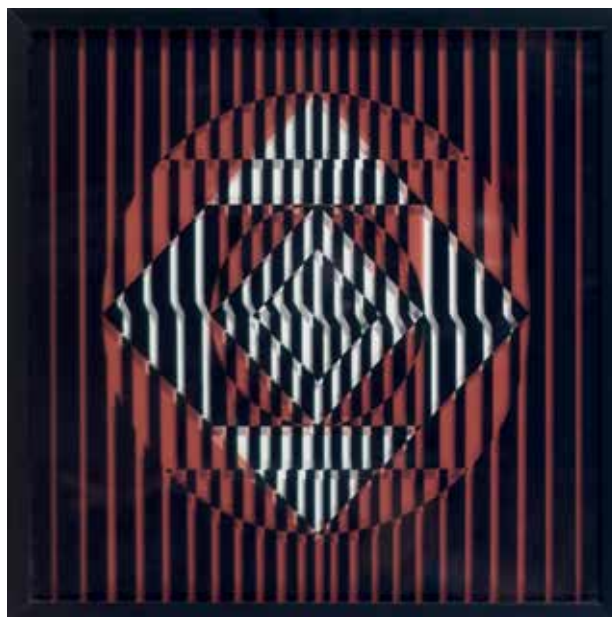
S/T (1973)
Serigrafía 20/100
50 x 50 cm
Colección particular

N/T [1973]
Serigraphy 20/100
50 x 50 cm
Private Collection



S/T (2010)
Escultura cinética.
Vidrio impreso y metal.
Edición de una P/A y 7 ejemplares
originales con el mismo motivo en
diferentes colores
100 x 100 cm
Colección Matilde Pérez

N/T [2010]
Kinetic sculpture.
Printed glass and metal.
Edition of one A / P and 7
originals with the same design
in different colours
100 x 100 cm
Matilde Pérez Collection



S/T (2010)

Escultura cinética.
Vidrio impreso y metal.
Edición de 28 ejemplares
en diferentes colores
30 x 30 x 3.5 cm
Colección Matilde Pérez

N/T [2010]

Kinetic sculpture.
Printed glass and metal.
Edition of 28 copies
in different colours
30 x 30 x 3.5 cm
Matilde Pérez Collection



S/T (2010)

Escultura cinética.
Vidrio impreso y metal.
Edición de 28 ejemplares
con el mismo motivo en diferentes colores
30 x 30 x 3.5 cm
Colección Matilde Pérez

N/T [2010]

Kinetic sculpture.
Printed glass and metal.
Edition of 28 copies
with the same design in different colours
30 x 30 x 3.5 cm
Matilde Pérez Collection

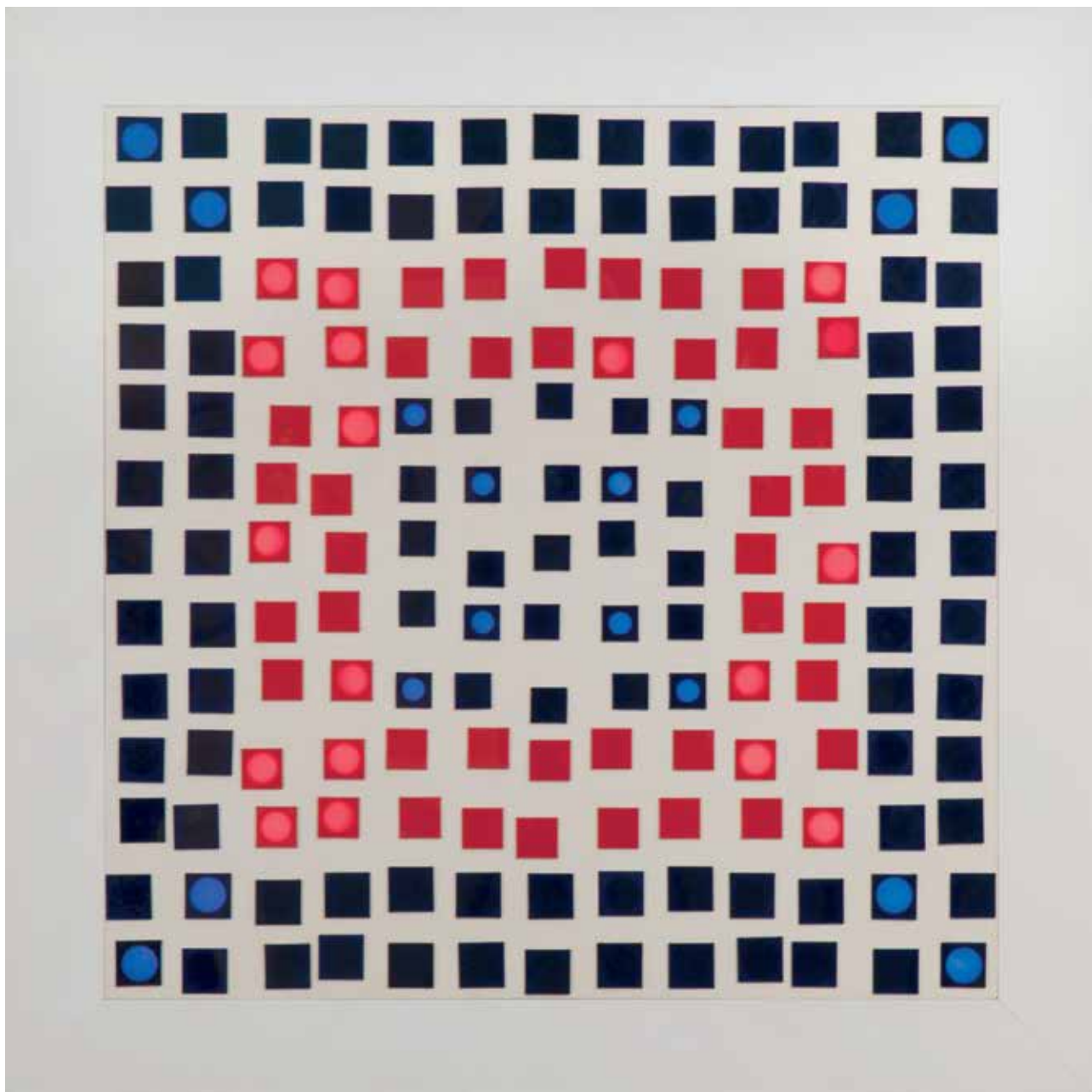


S/T (c.1978)

Escultura cinética.
Acrílico y acero inoxidable
1/1 Obra única
110 x 110 x 15 cm
Colección Matilde Pérez

N/T [c.1978]

Kinetic sculpture.
Acrylic and stainless steel
1/1 Single work
110 x 110 x 15 cm
Matilde Pérez Collection

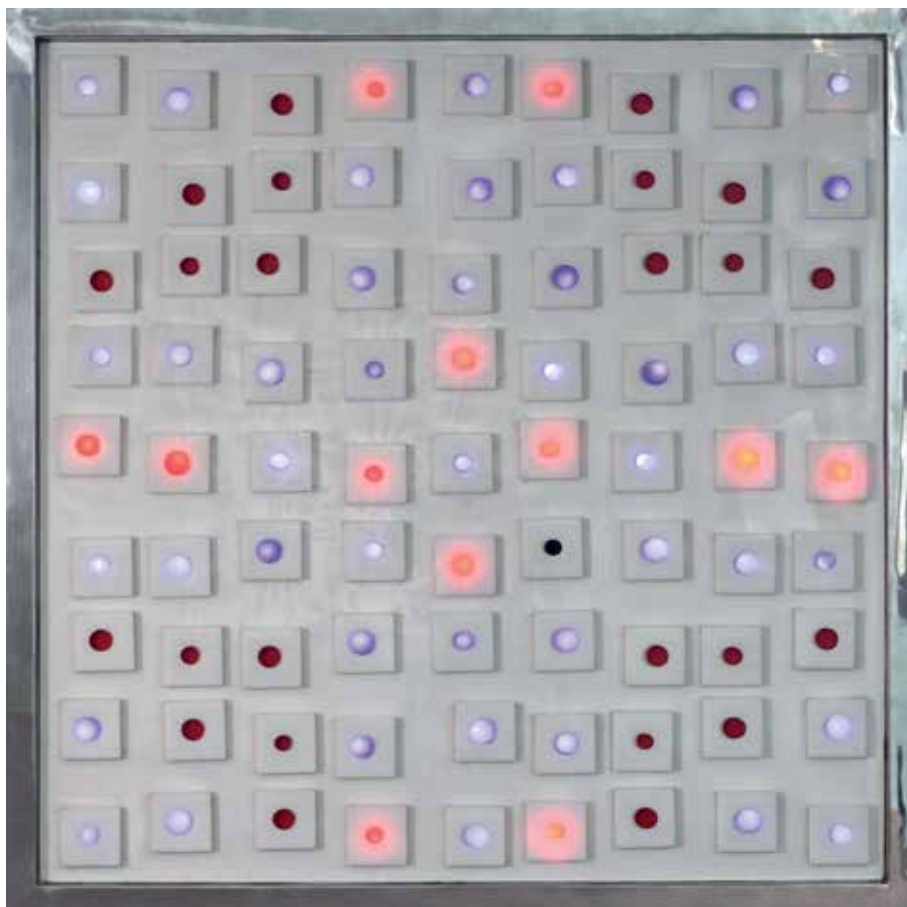


Cruz del Sur (1975)

Escultura cinética en acrílico con iluminación electrónica
155.3 x 155 x 16 cm
Colección Matilde Pérez

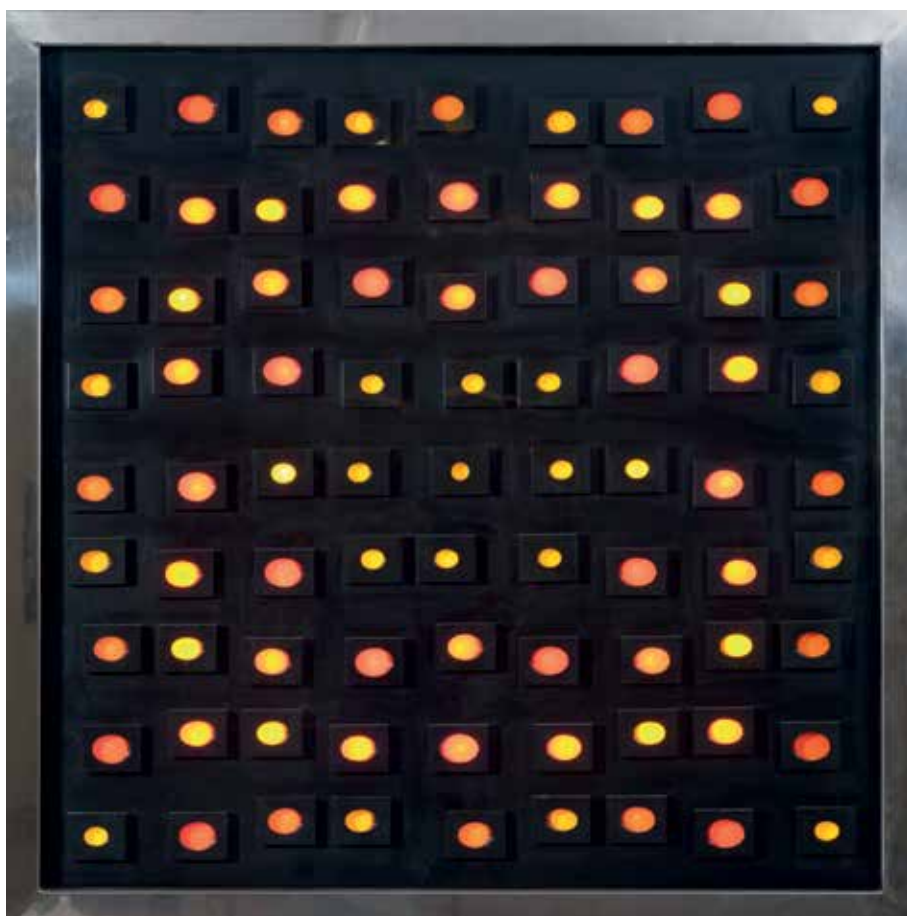
Southern Cross [1975]

Kinetic acrylic sculpture with electronic lighting
155.3 x 155 x 16 cm
Matilde Pérez Collection



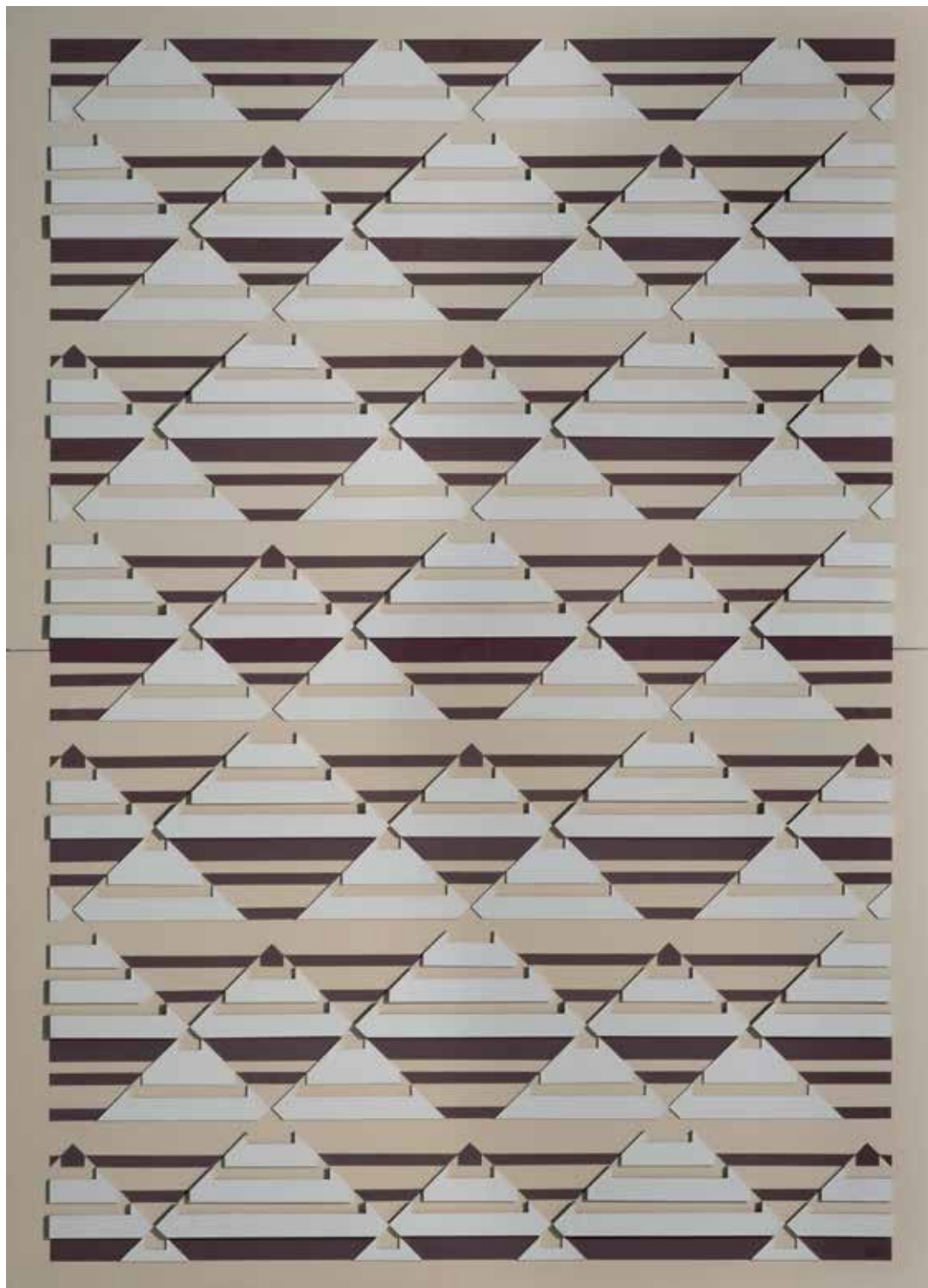
S/T (1985)
Escultura cinética en acrílico
con iluminación electrónica
152 x 151 x 11 cm
Colección Matilde Pérez

N/T [1985]
Kinetic acrylic sculpture
with electronic lighting
152 x 151 x 11 cm
Matilde Pérez Collection



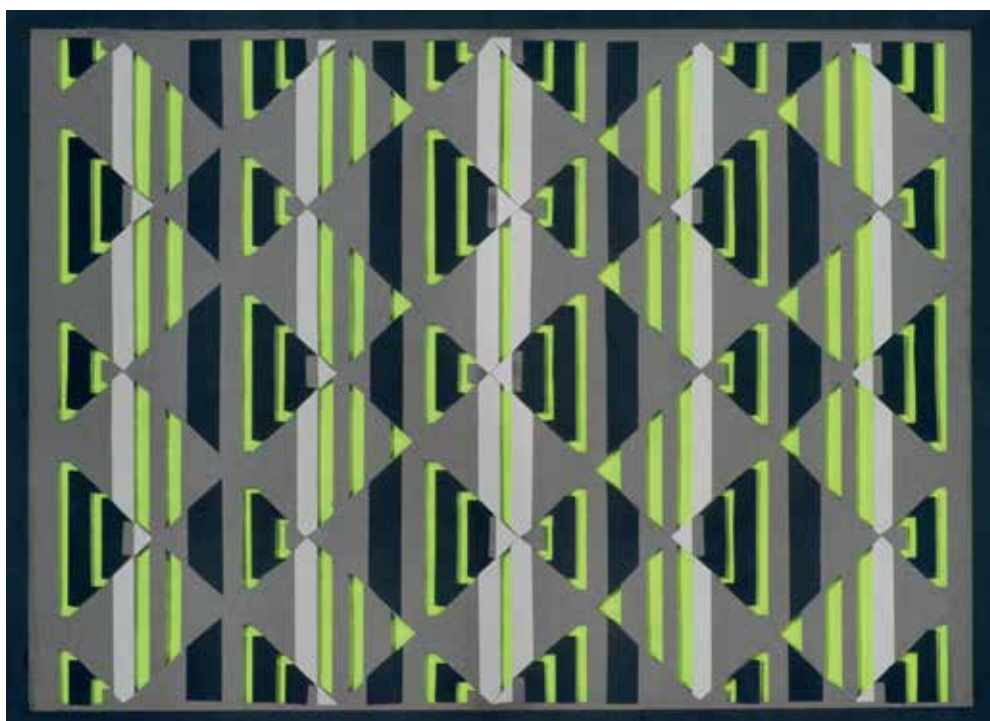
S/T (1985)
Escultura cinética en acrílico
con iluminación electrónica
157 x 156 x 11.5 cm
Colección Matilde Pérez

N/T, 1985
Kinetic acrylic sculpture
with electronic lighting
157 x 156 x 11.5 cm
Matilde Pérez Collection



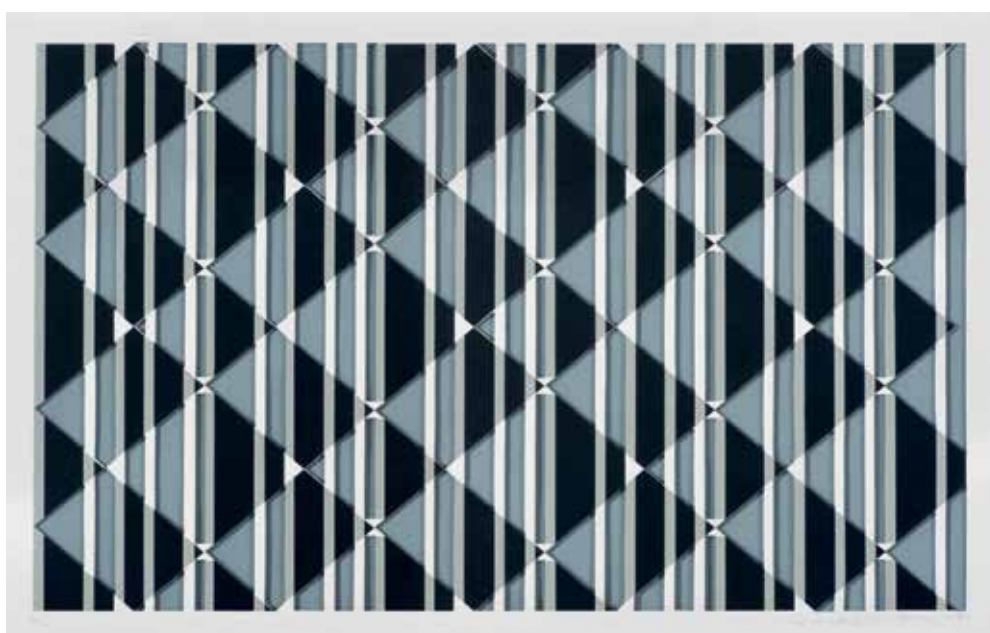
Alturas (1975)
Collage de papel y madera pintada sobre madera
210 x 160 cm
Colección Matilde Pérez

Heights [1975]
Oil painted wood collage on wood
210 x 160 cm
Matilde Pérez Collection



S/T (c.1973)
Collage y papel troquelado
1/1 Obra única
38 x 49,5 cm
Colección particular

N/T [1973]
Collage and paper stamping
1/1 Single work
38 x 49,5 cm
Private Collection



S/T Paris, 1971
Troquelado en cartulina y serigrafía P/A
35 x 47 cm
Colección Matilde Pérez

N/T Paris [1971]
Stamping on cardboard and silkscreen A / P
35 x 47 cm
Matilde Perez Collection



S/T [c.1976]	N/T [c.1976]
Oleo sobre madera	Oil on wood
1/1 Obra única	1/1 Single work
100 x 100 cm	100 x 100 cm
Colección Matilde Pérez	Matilde Pérez Collection



S/T [1976]
Gofrado sobre papel
61.5 x 38 cm
Colección particular

N/T [1976]
Embossing on paper
61.5 x 38 cm
Private Collection



S/T (1973)
Serigrafía 70/100
34 x 48
Colección Matilde Pérez

N/T (1973)
Serigraphy 70/100
34 x 48
Matilde Pérez Collection



S/T (1973)
Serigrafía 78/100
34 x 48 cm
Colección Matilde Pérez

N/T [1973]
Serigraphy 78/100
34 x 48 cm
Matilde Perez Collection



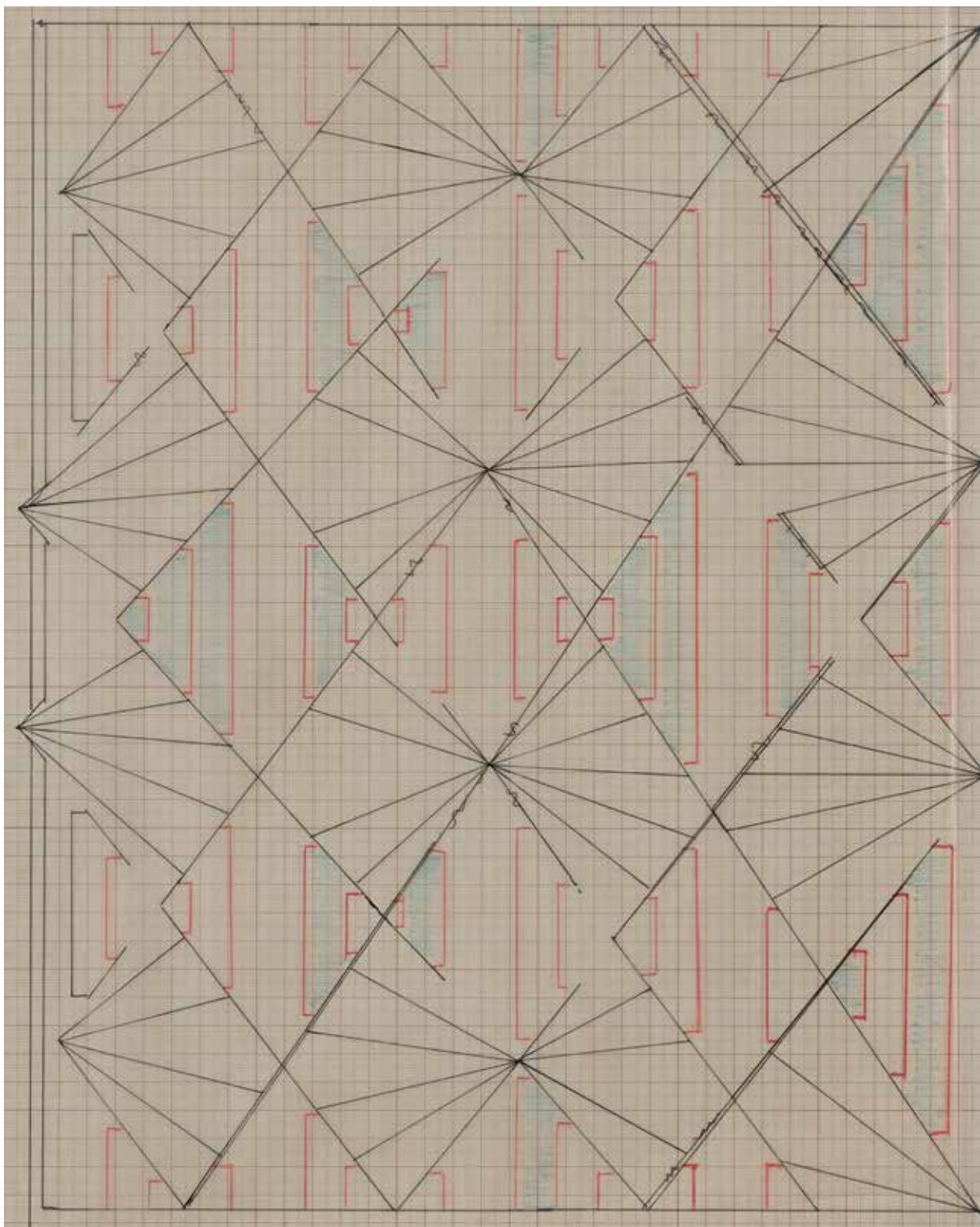
Boceto preparatorio friso Cosmocentro Apumanque [c.1981]
Impresión digital y tinta
29 x 68 cm
Colección Matilde Pérez

Preparatory sketch for Cosmocentro Apumanque [c.1981]
Photocopy and ink
29 x 68 cm
Matilde Pérez Collection



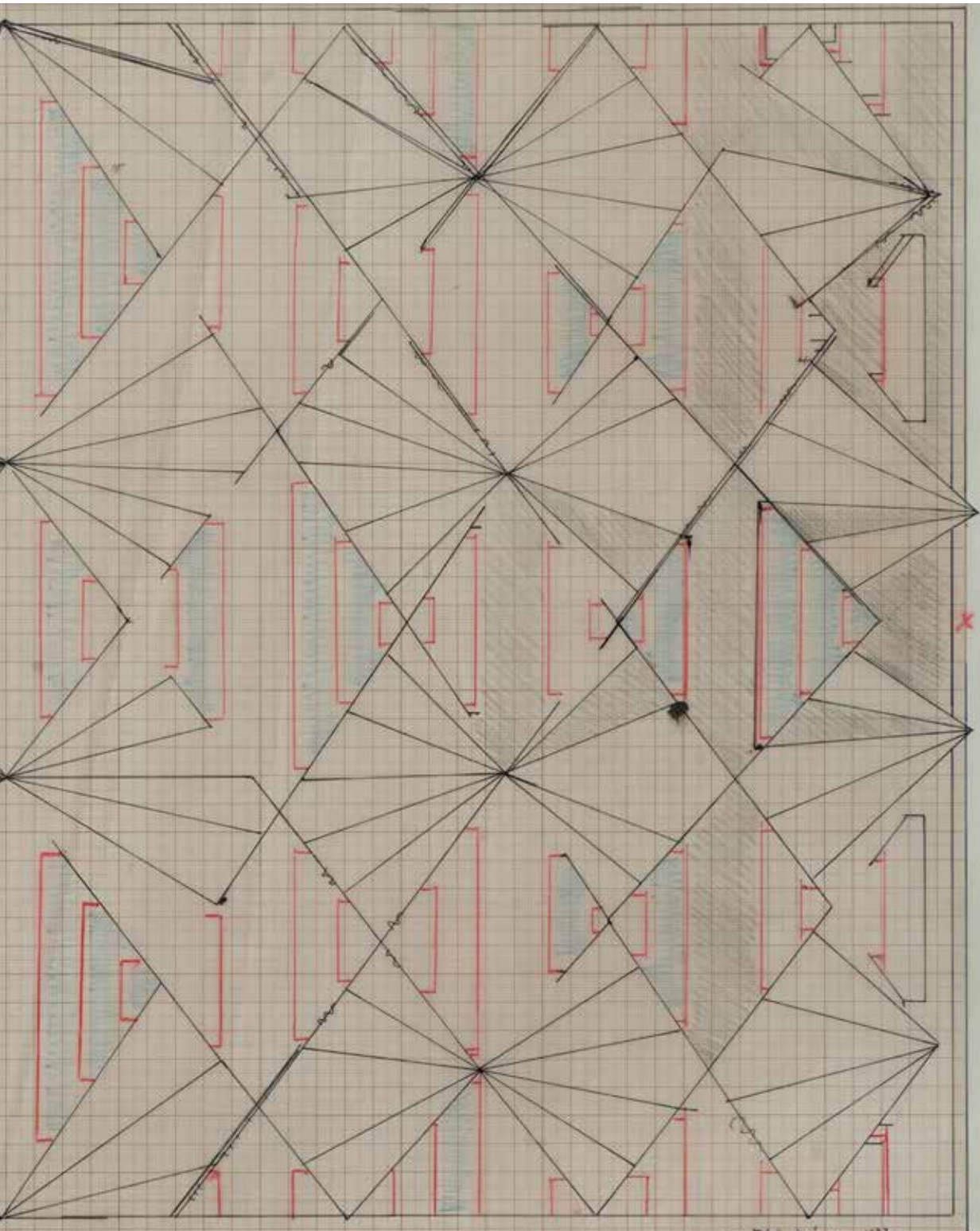
S/T (1973)
Serigrafía 30/100
37,5 x 51,5
Colección Matilde Pérez

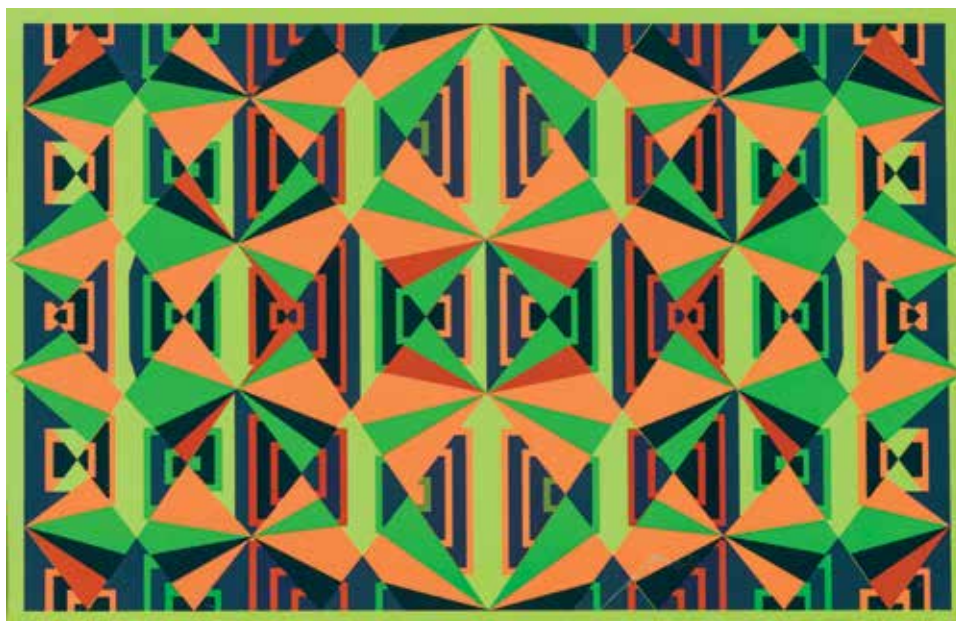
N/T (1973)
Serigraphy 30/100
37.5 x 51.5
Matilde Pérez Collection



Boceto preparatorio 1977
Tinta y grafito sobre papel milimetrado.
43,5 x 69,6 cm
Colección Matilde Pérez

Preparatory sketch [1977]
Ink and graphite on graph paper.
43.5 x 69.6 cm
Matilde Pérez Collection





S/T serie Las Cuatro Estaciones (1989)

Serigrafía 18/44

44,5 x 69 cm

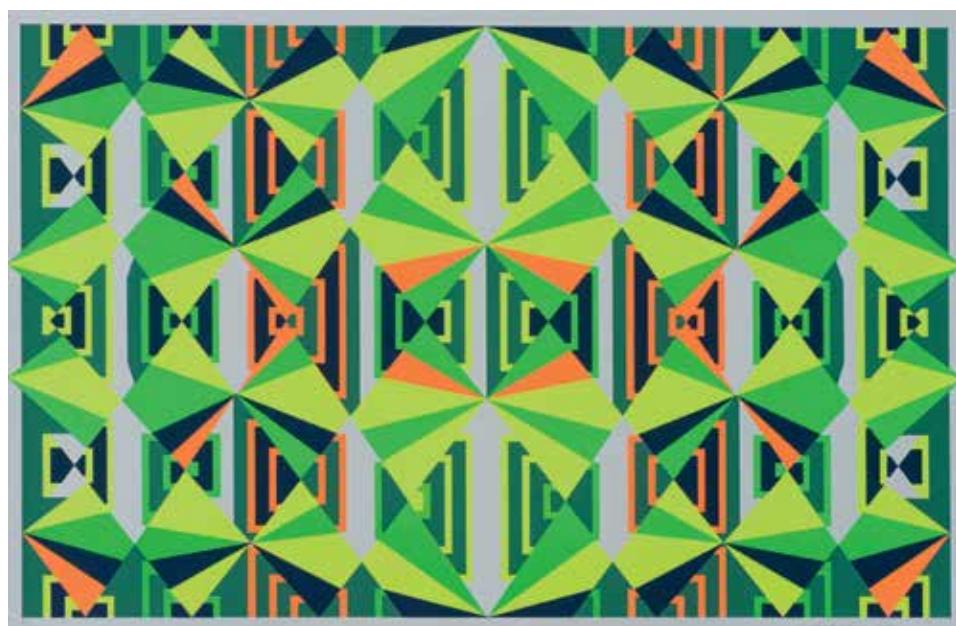
Colección Matilde Pérez

N/T series The Four Seasons (1989)

Screenprint 18/44

44,5 x 69 cm

Matilde Pérez Collection



S/T serie Las Cuatro Estaciones (1989)

Serigrafía 23/44

44,5 x 69 cm

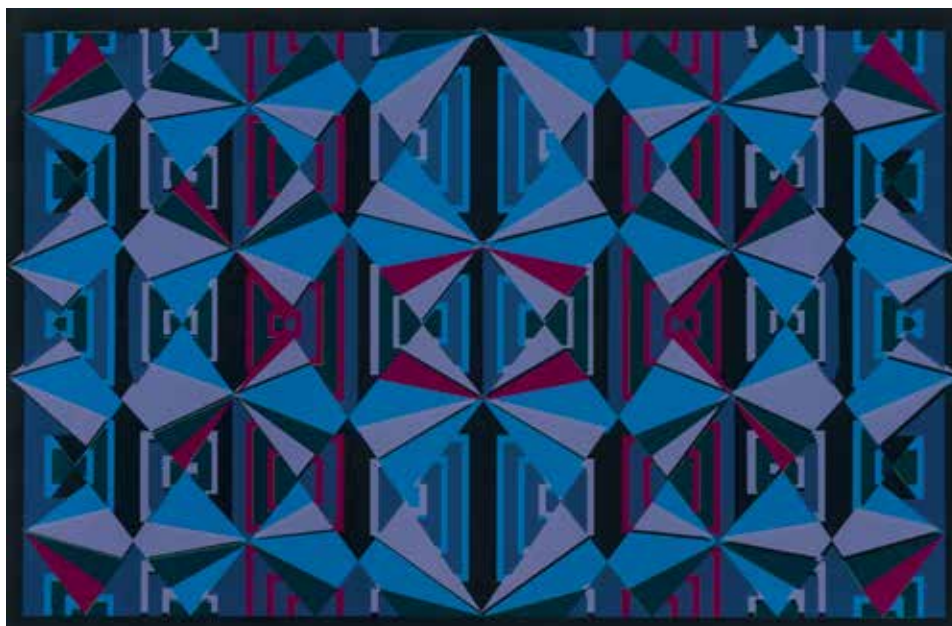
Colección Matilde Pérez

N/T series The Four Seasons (1989)

Screenprint 23/44

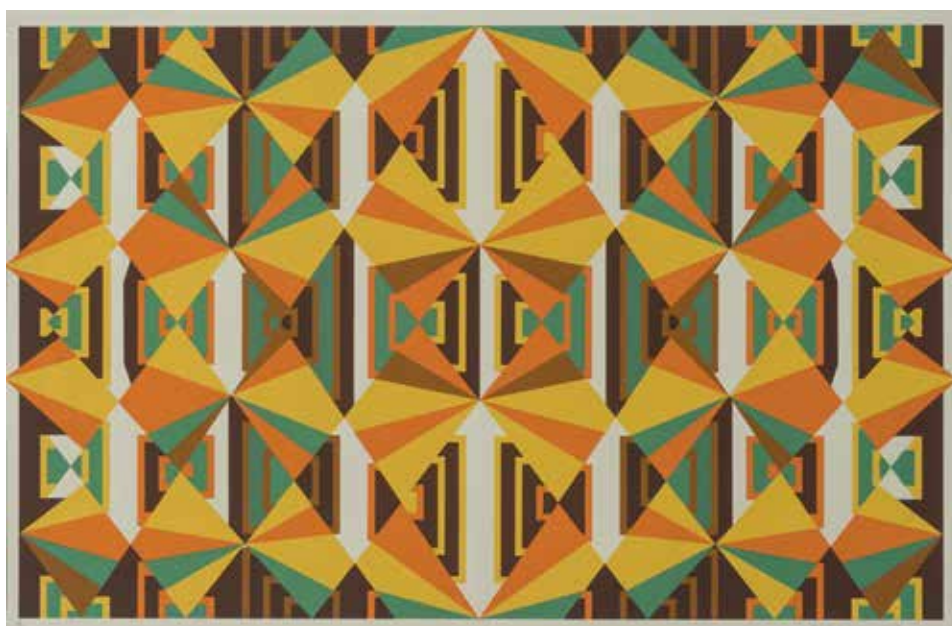
44,5 x 69 cm

Matilde Pérez Collection



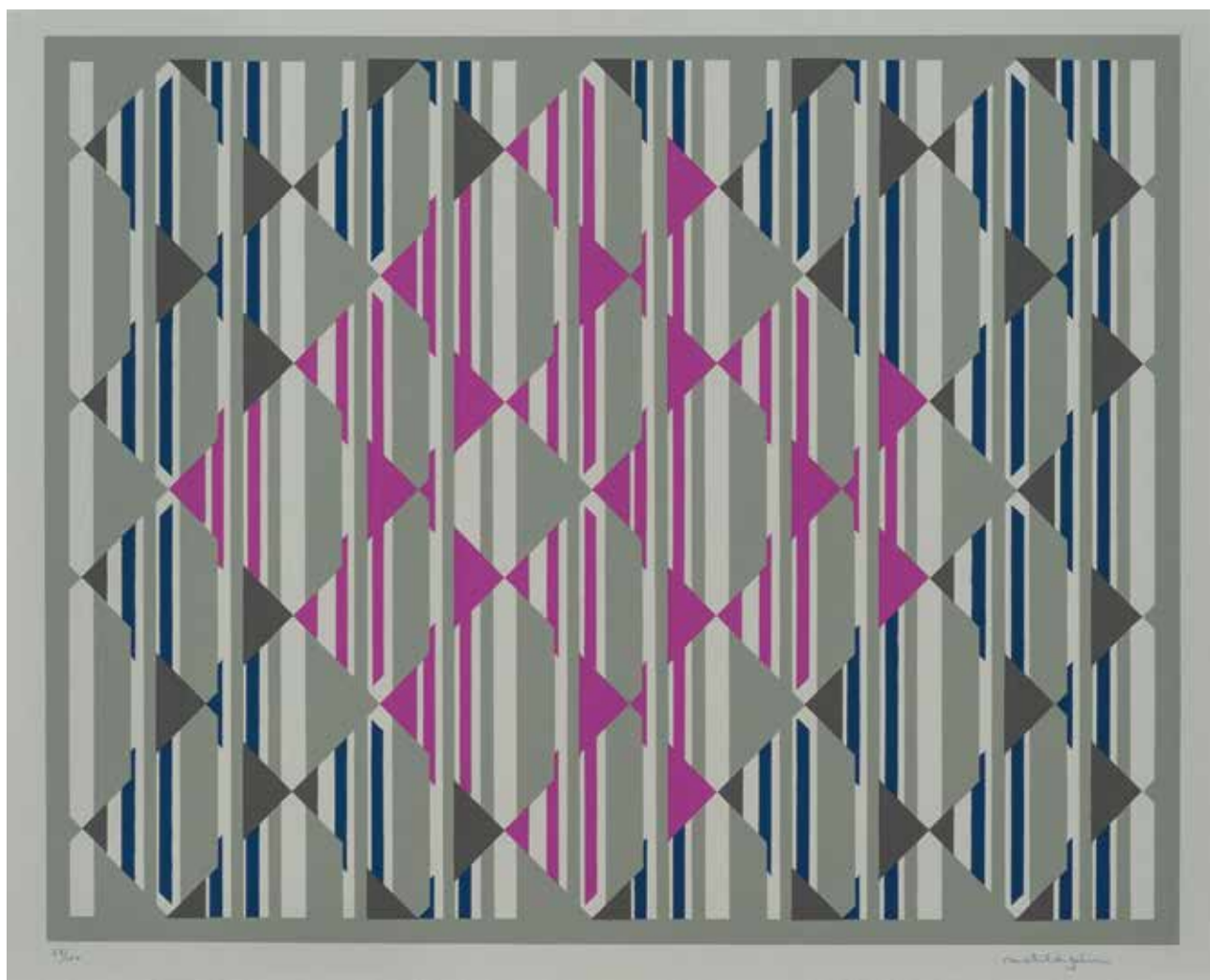
S/T serie las cuatro estaciones [c.1989]
Serigrafía P/A
45,3 x 69 cm
Colección Matilde Pérez

N/T series The Four Seasons [c.1989]
Screenprint A/P
45.3 x 69 cm
Matilde Pérez Collection



S/T serie Las Cuatro Estaciones (1989)
Serigrafía 2/44
44,5 x 69 cm
Colección Matilde Pérez

N/T series The Four Seasons [1989]
Screenprint 2/44
44.5 x 69 cm
Matilde Pérez Collection



S/T (c.1973)
Serigrafía 53/100
49 x 39.5 cm
Colección Matilde Pérez

N/T [1973]
Serigraphy 53/100
49 x 39.5 cm
Matilde Pérez Collection



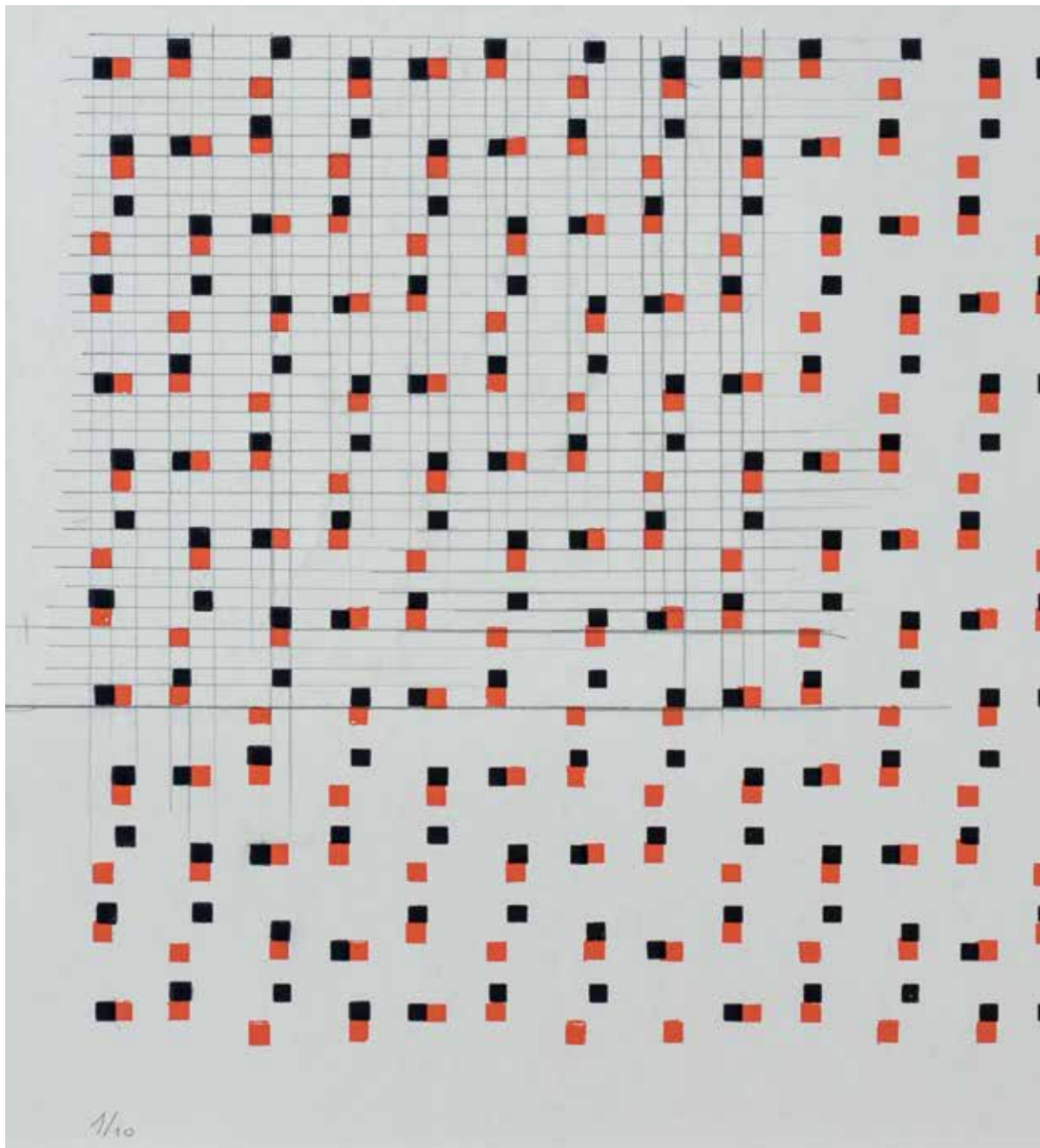
S/T (1973)
 Serigrafía 59/100
 37,5 x 50,2 cm
 Colección Matilde Pérez

N/T [1973]
 Serigraphy 59/100
 37.5 x 50.2 cm
 Matilde Pérez Collection



S/T (1973)
 Serigrafía 20/100
 37,5 x 50,5 cm
 Colección Matilde Pérez

N/T [1973]
 Serigraphy 20/100
 37.5 x 50.5 cm
 Matilde Pérez Collection

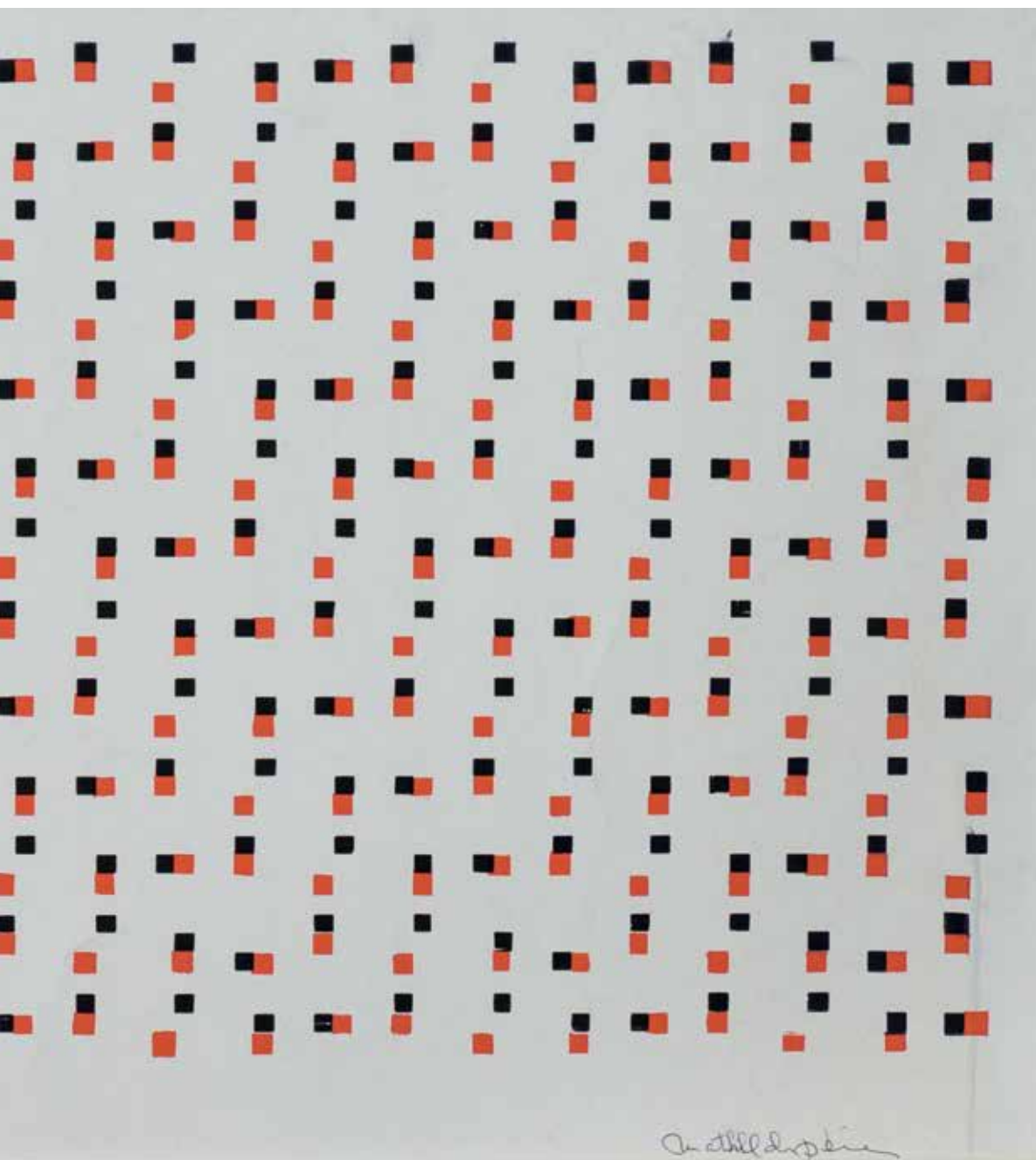


Boceto preparatorio para obra Construcción N° 3 (1964)

Tinta y grafito sobre papel

29.5 x 53 cm

Colección Matilde Pérez

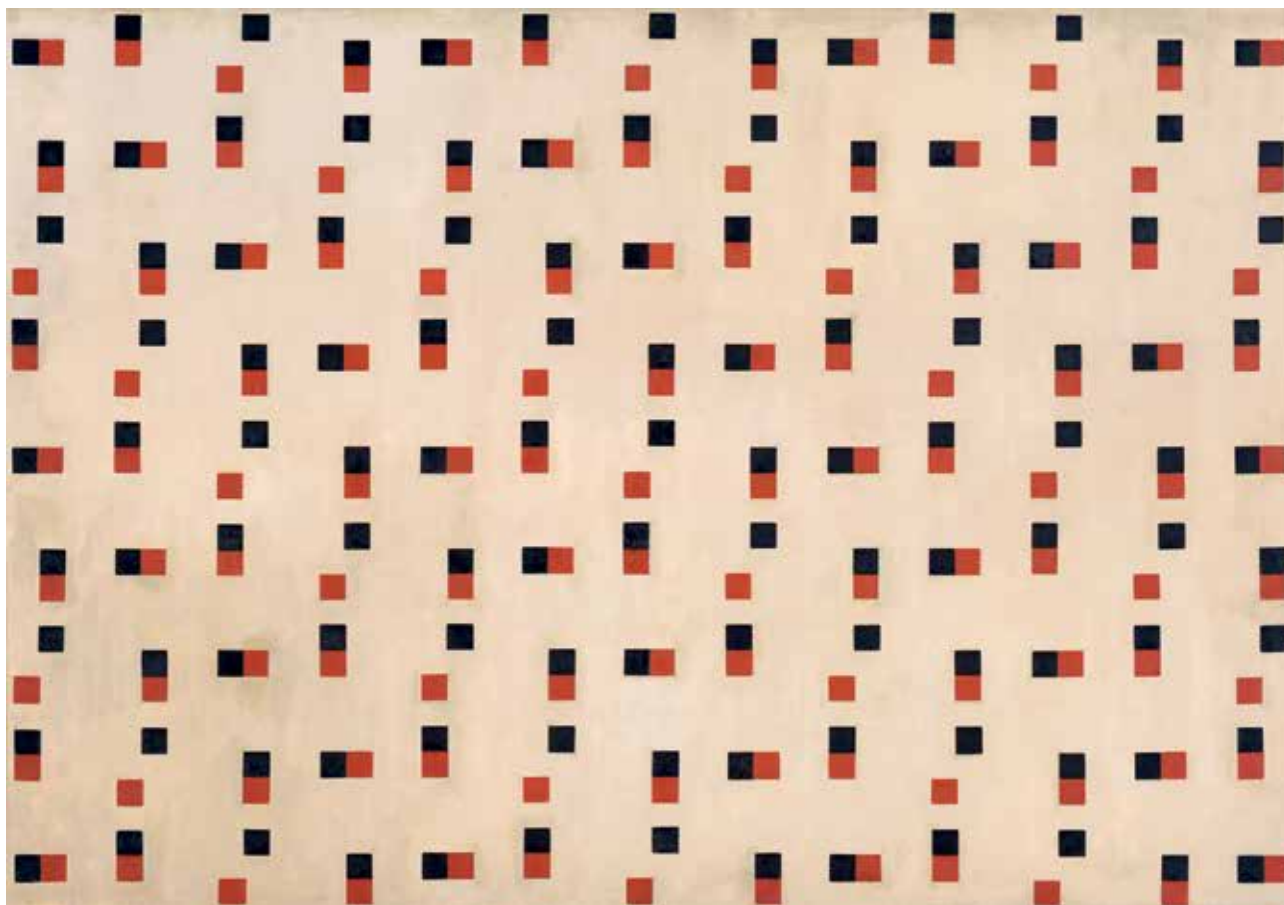


Preparatory sketch for Construction work N° 3 [1964]

Ink and graphite on paper

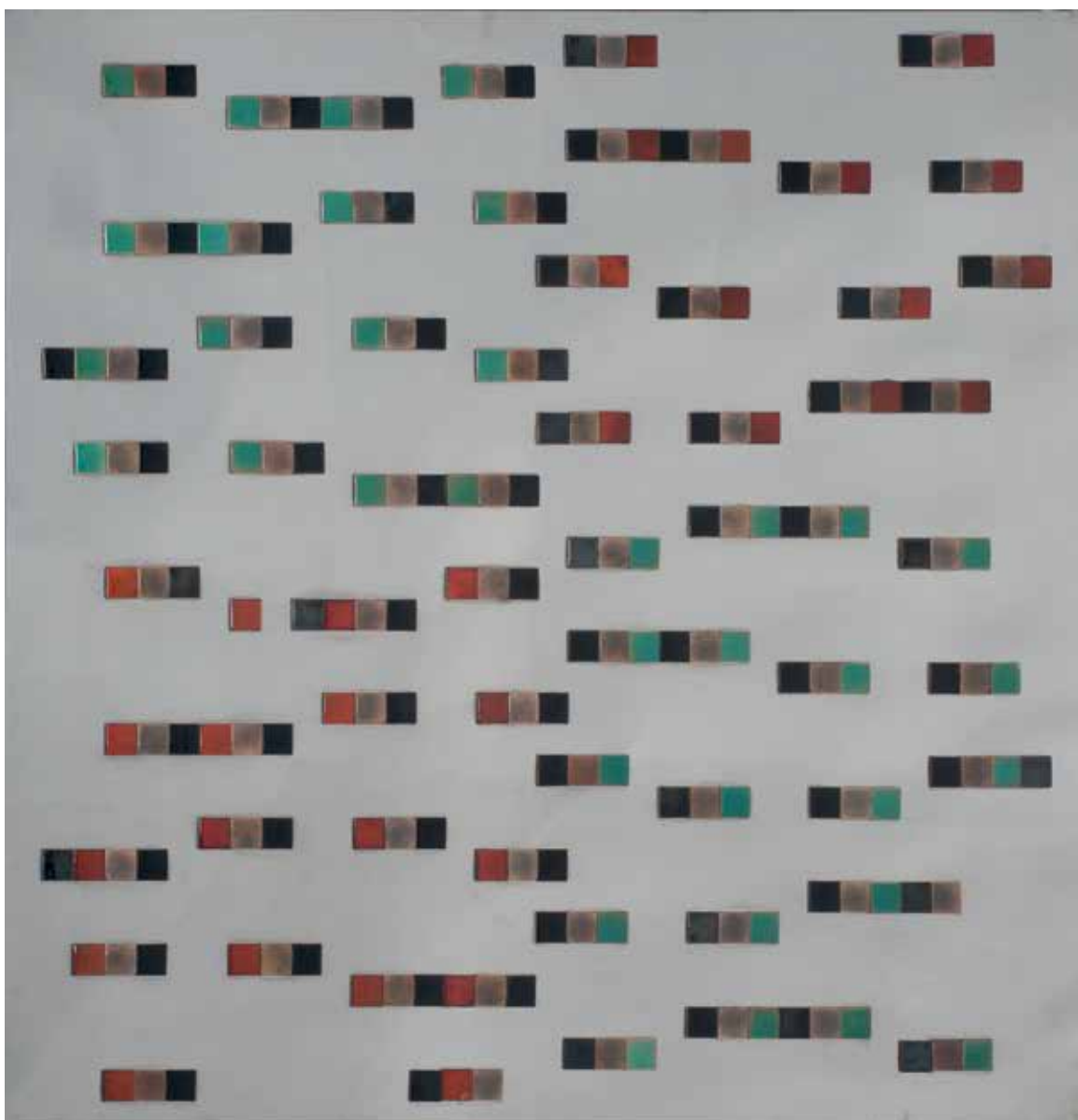
29.5 x 53 cm

Matilde Pérez Collection

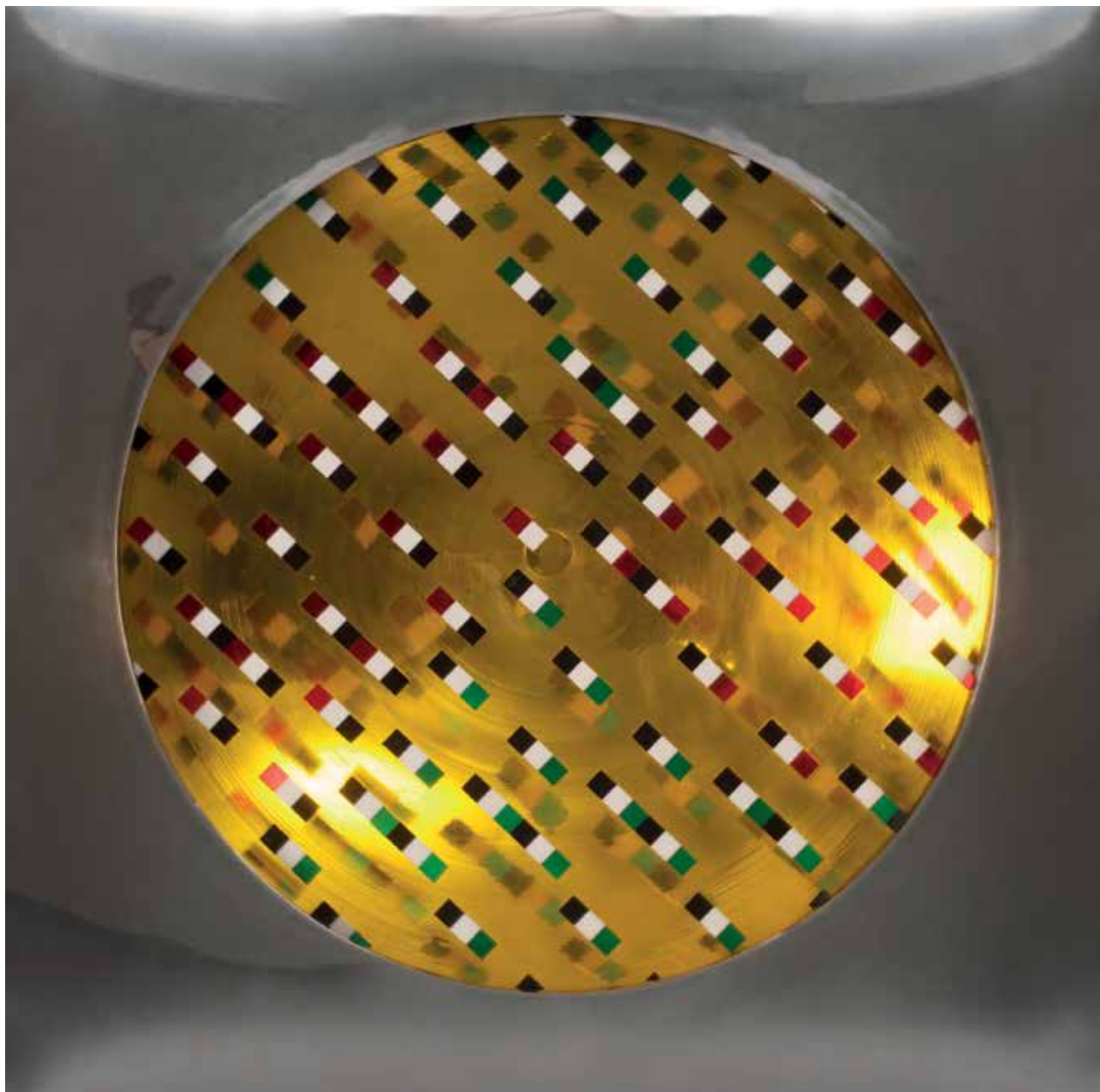


Construcción N° 3 (1964)
Oleo sobre madera
108 x 155 cm
Colección Sauma – Carvajal

Construction N° 3 [1964]
Oil on wood
108 x 155 cm
Sauma– Carvajal Collection



S/T (c.1987)	N/T (c.1987)
P/A	A/P
Metal esmaltado sobre acero	Metal enamel on steel
89 x 89 cm	89 x 89 cm
Colección particular	Private Collection

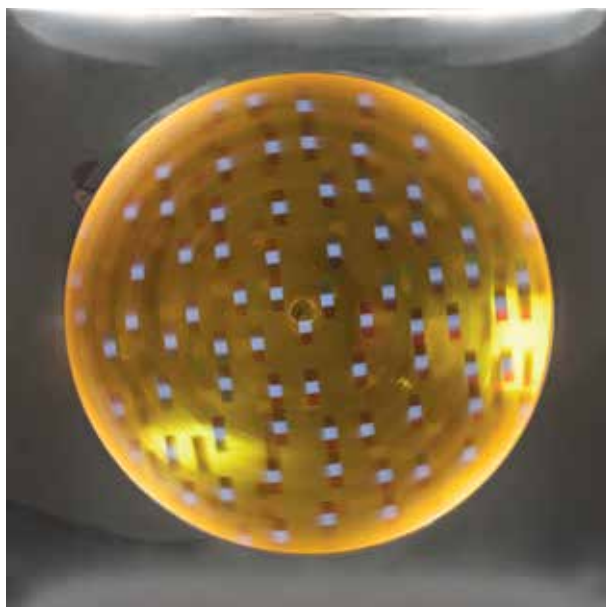
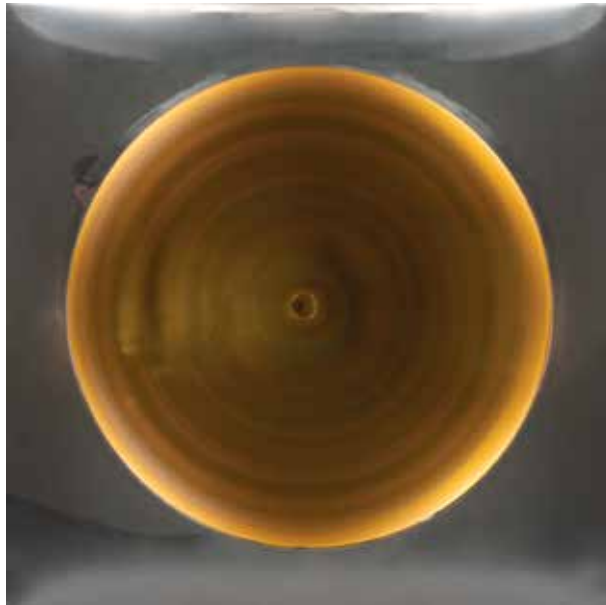
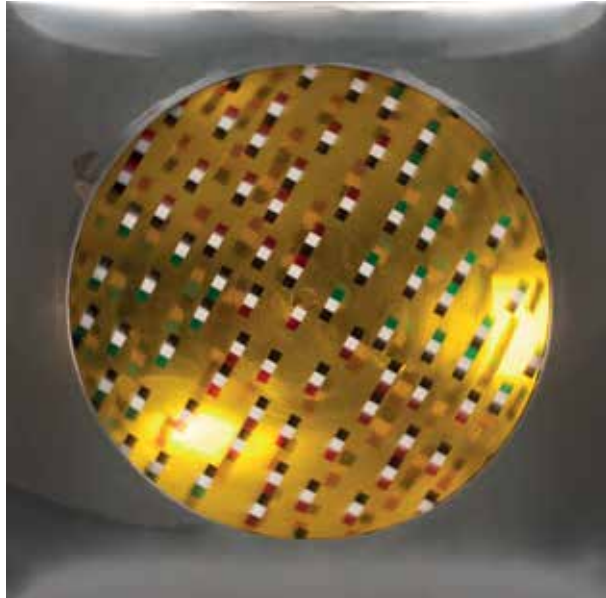


S/T (1964 re-editado en 1999)

Escultura cinética círculo de acrílico y acero inoxidable
con motor e iluminación electrónica
100 x 100 x 31.5 cm
Colección Matilde Pérez

N/T [1964 re-released in 1999]

Kinetic sculpture; acrylic circle and stainless steel
with engine electronics and lighting
100 x 100 x 31.5 cm
Matilde Pérez Collection

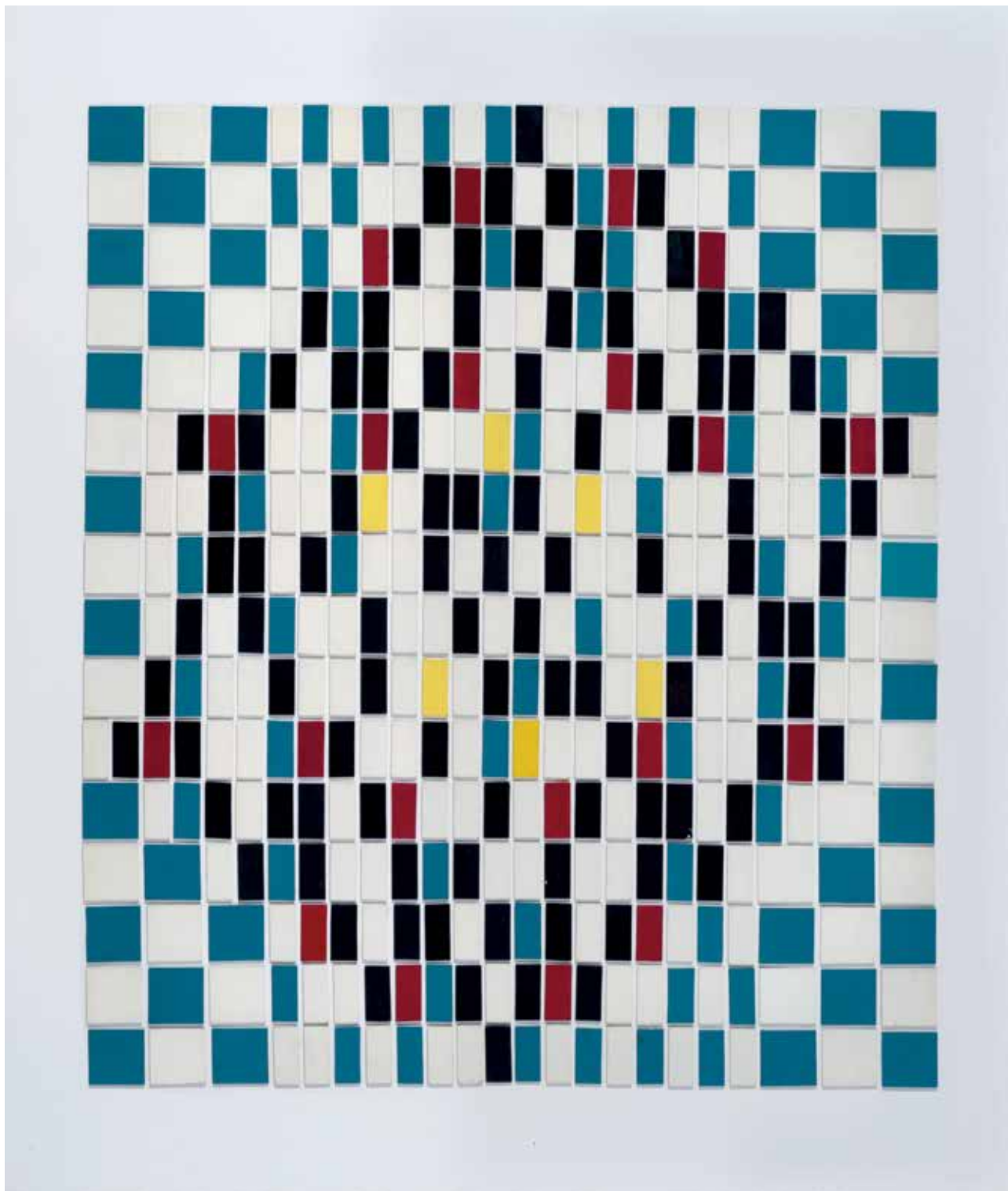




S/T (c.1996)
Escultura cinética motorizada. Dos discos de acrílico.
1/1 Obra única
120 x 120 x 27 cm
Colección Matilde Pérez

N/T (c.1996)
Motorized kinetic sculpture. Two acrylic discs.
1/1 Single work
120 x 120 x 27 cm
Matilde Pérez Collection



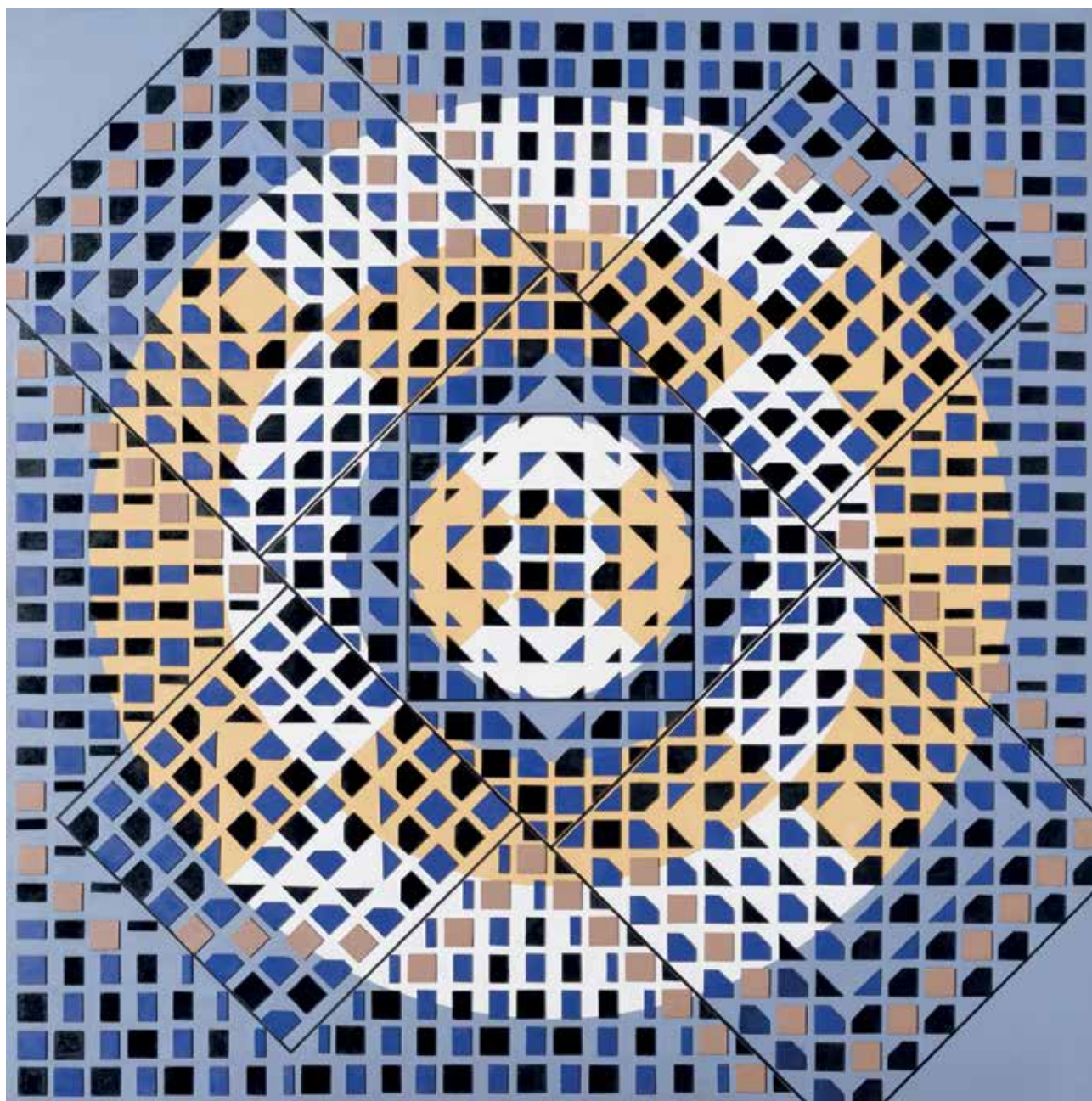


Construcción maderas nº28 (1994)

Collage en madera y pintado en óleo
119,3 x 100 cm
Colección particular

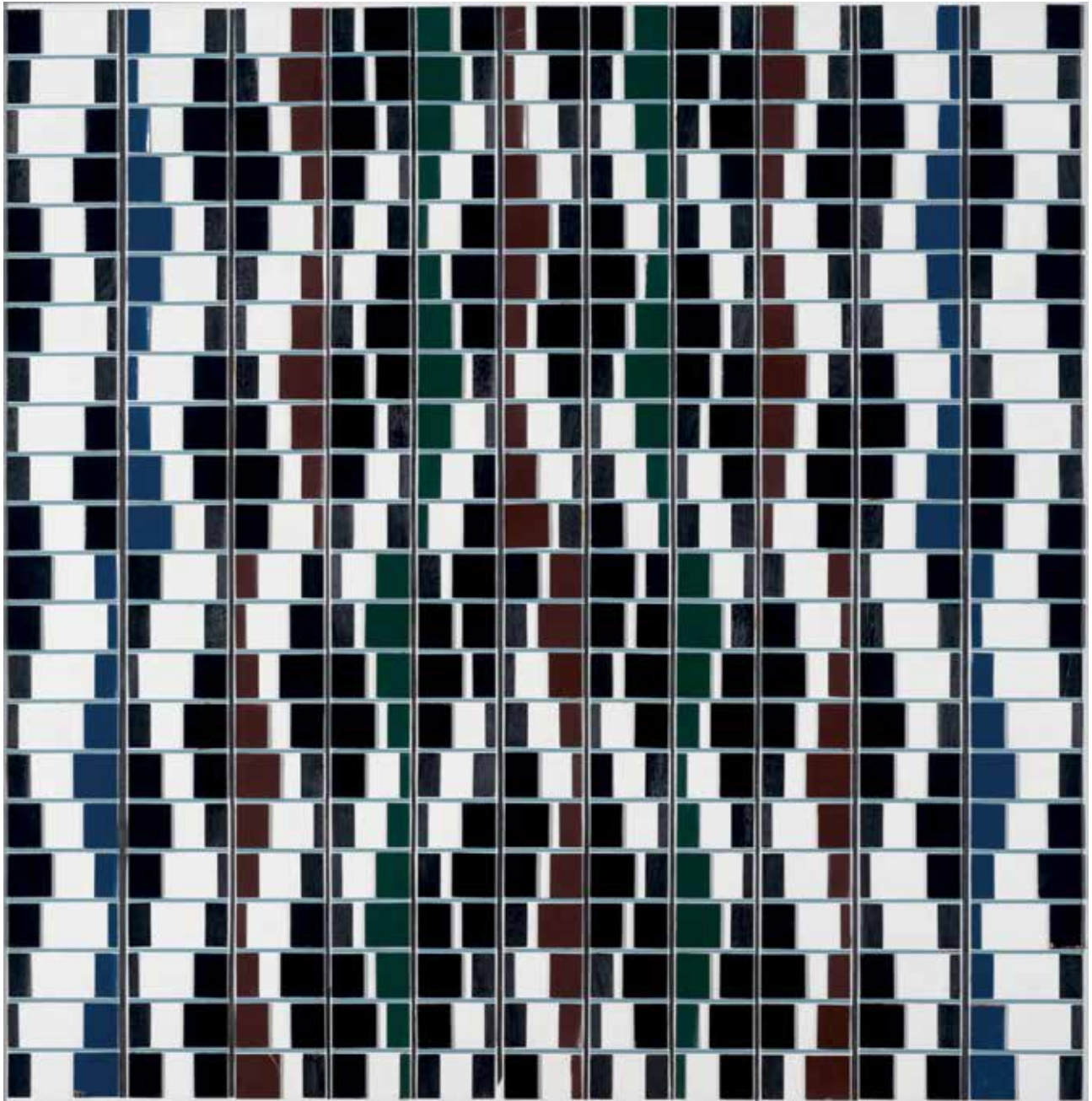
Wood Construction Nº 28 [1994]

Oil painted wood collage
119.3 x 100 cm
Private Collection



Construcción N°26 (c.1988)
Collage en madera, pintado y esmalte sintético
120 cm x 120 cm
Colección Sauma – Carvajal

Wood Construction No. 26 [c.1988]
Synthetic enamel painted wood collage
120cm x 120cm
Sauma - Carvajal Collection



Construcción maderas Nº13 (c.1977)
Collage en madera y pintado en óleo
100 x 100 cm
Colección Sauma - Carvajal

Wood Construction No. 13 [c.1977]
Synthetic enamel painted wood collage
100cm x 100cm
Sauma - Carvajal Collection

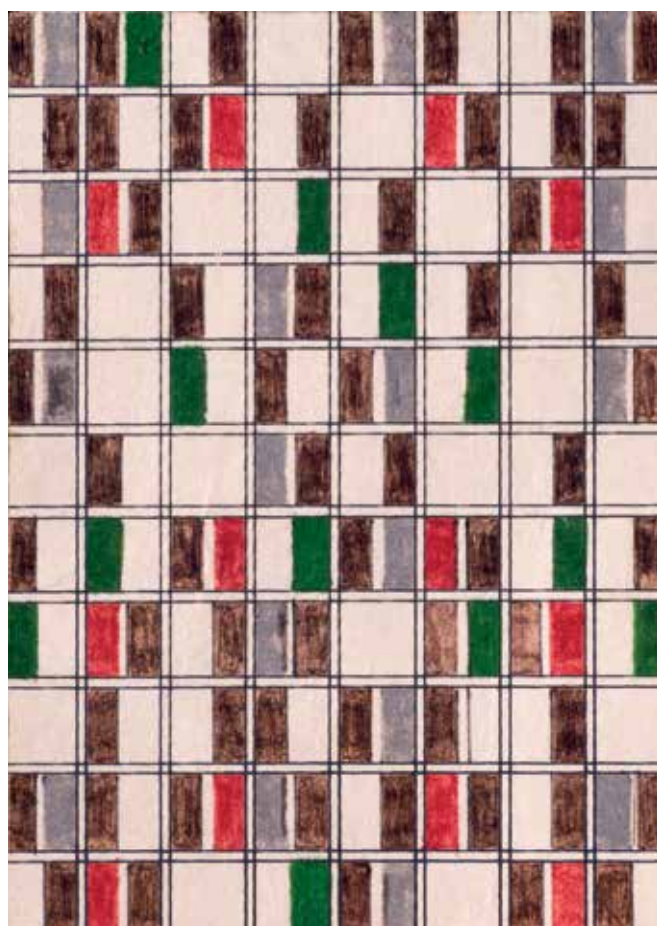


S/T (1975)

Escultura cinética traslúcida en acrílico de colores y madera
Obra única 1/1
58 x 57 x 7 cm
Colección Matilde Pérez

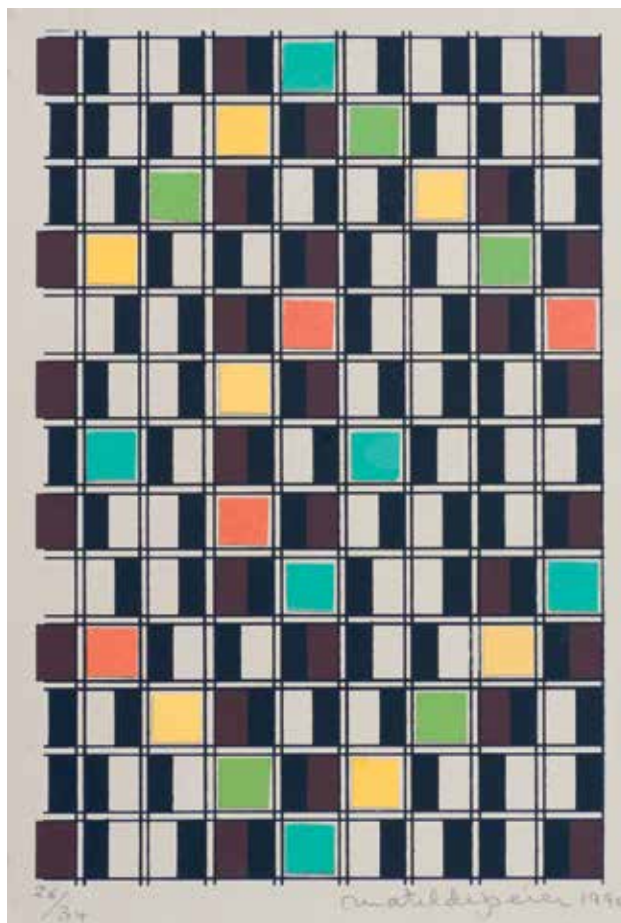
N/T (1975)

Kinetic sculpture; coloured translucent acrylic and wood
1/1 Single work
58 x 57 x 7 cm
Matilde Pérez Collection



Boceto preparatorio
15 x 10.5 cm
Colección Privada

Preparatory sketch for wooden
15 x 10.5 cm
Private collection



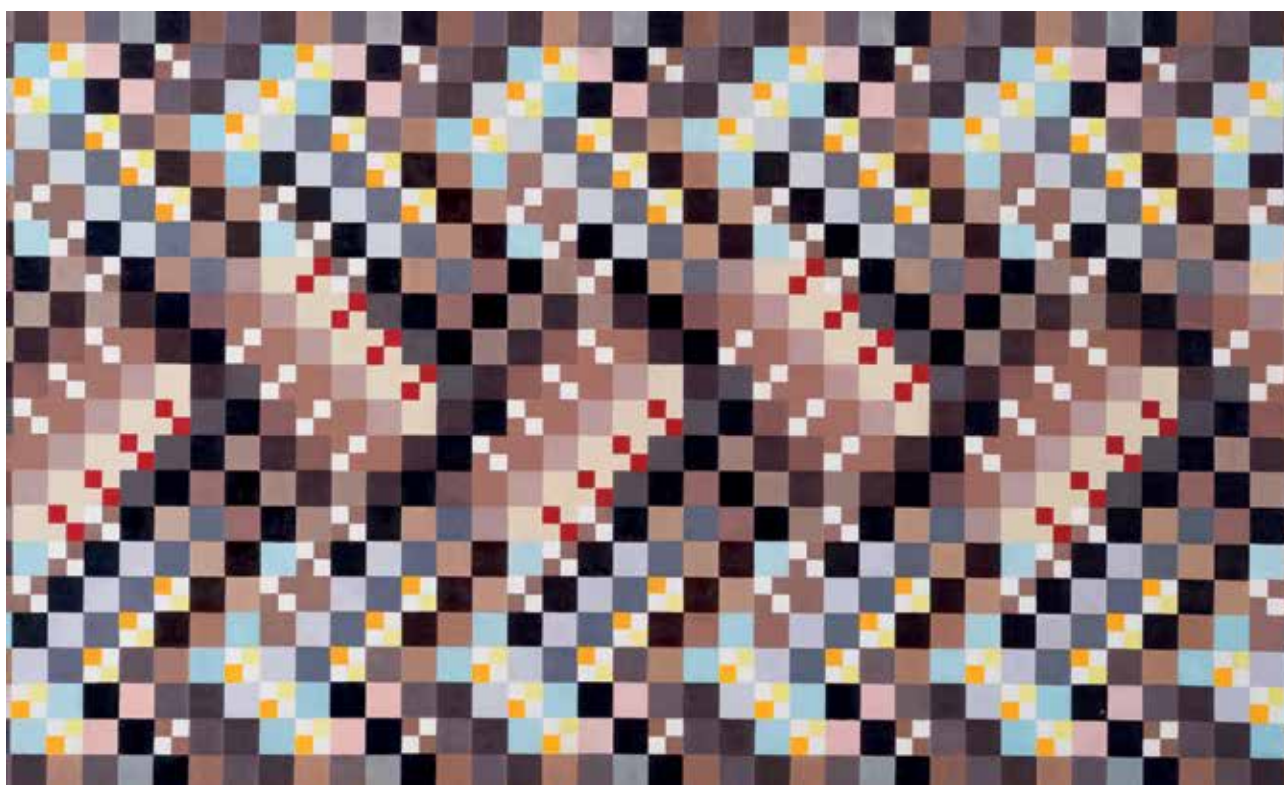
S/T (1990)
Serigrafías y collage 26/34 y 7/34
25 x 15 cm cada una
Colección Matilde Pérez

N/T [1990]
Collage prints and 26/34 and 7/34
25 x 15 cm each
Matilde Pérez Collection



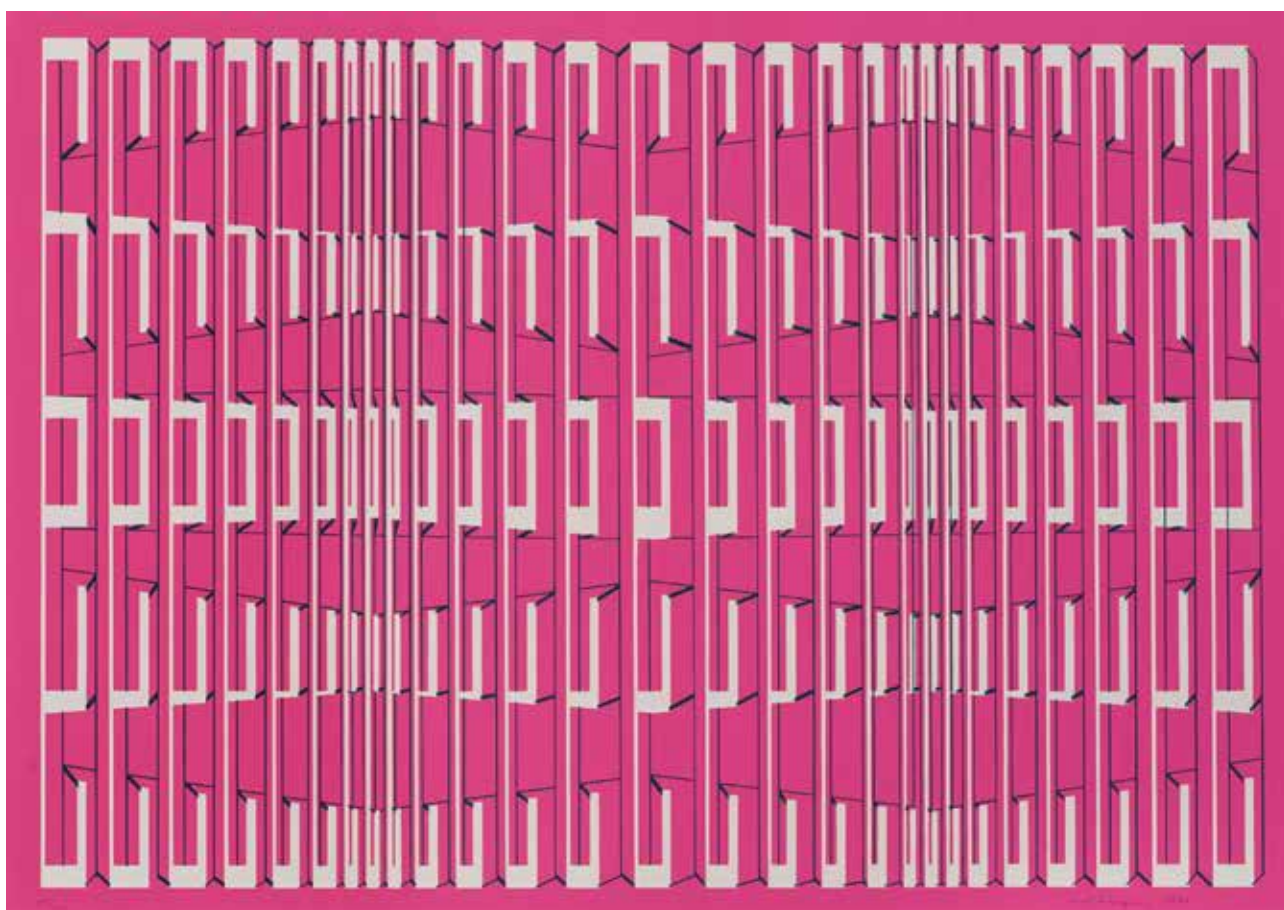
S/T (1975)
Serigrafía 11/60
48 x 72.3 cm
Colección Matilde Pérez

N/T [1975]
Screenprint 11/60
48 x 72.3 cm
Matilde Pérez Collection



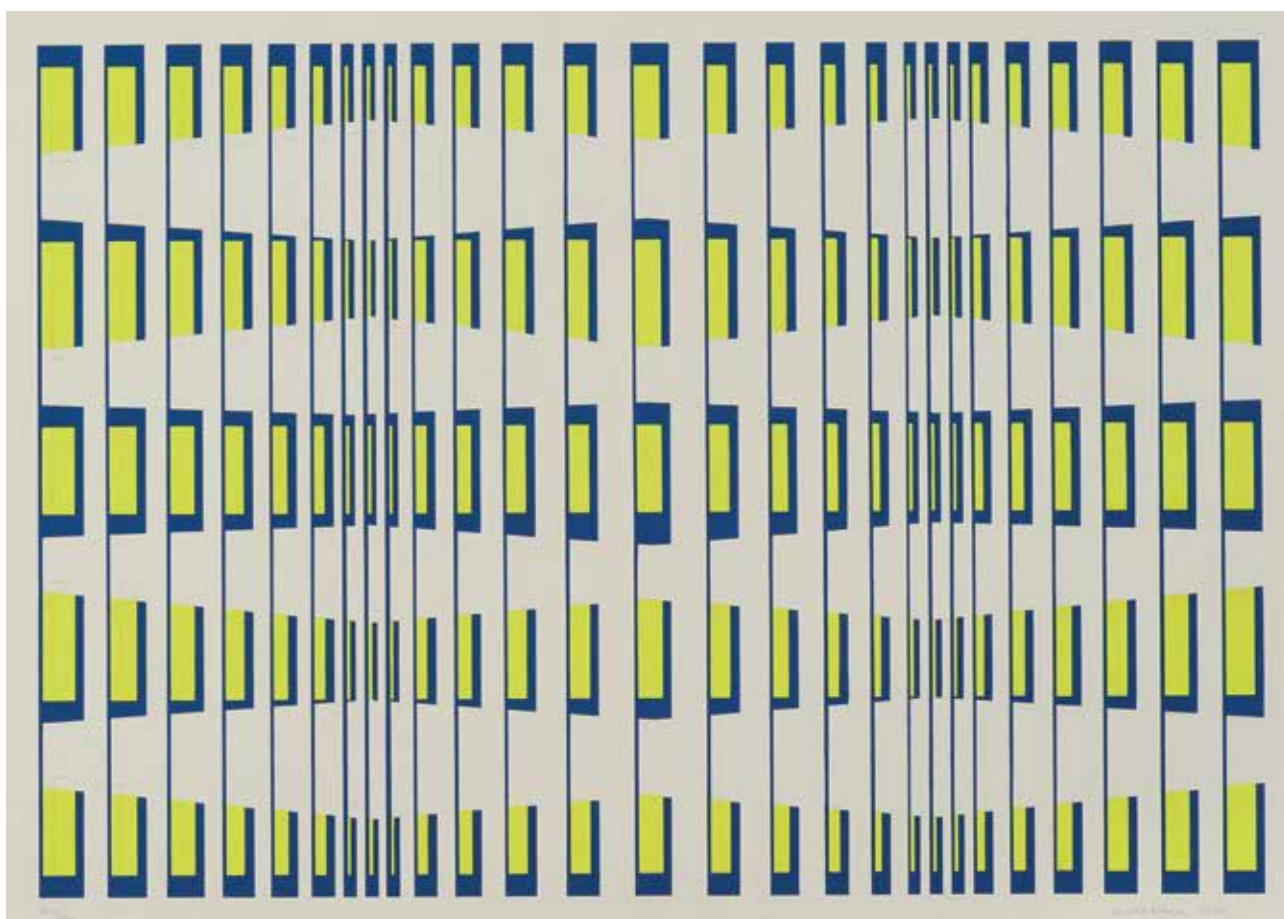
Mandala de Los Andes (1990)
Óleo sobre tela
88.5 x 146 cm
Colección particular

Mandala of the Andes (1990)
Oil on canvas
88.5 x 146 cm
Private collection



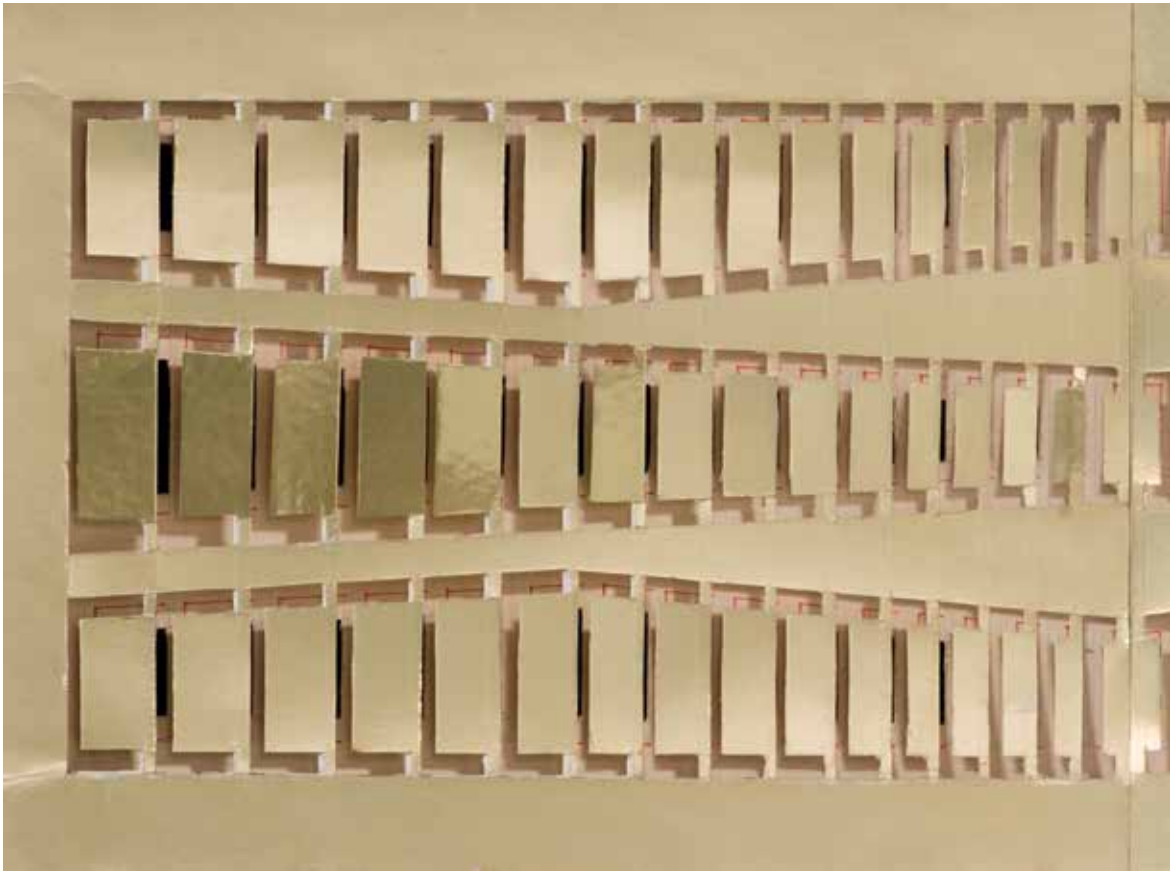
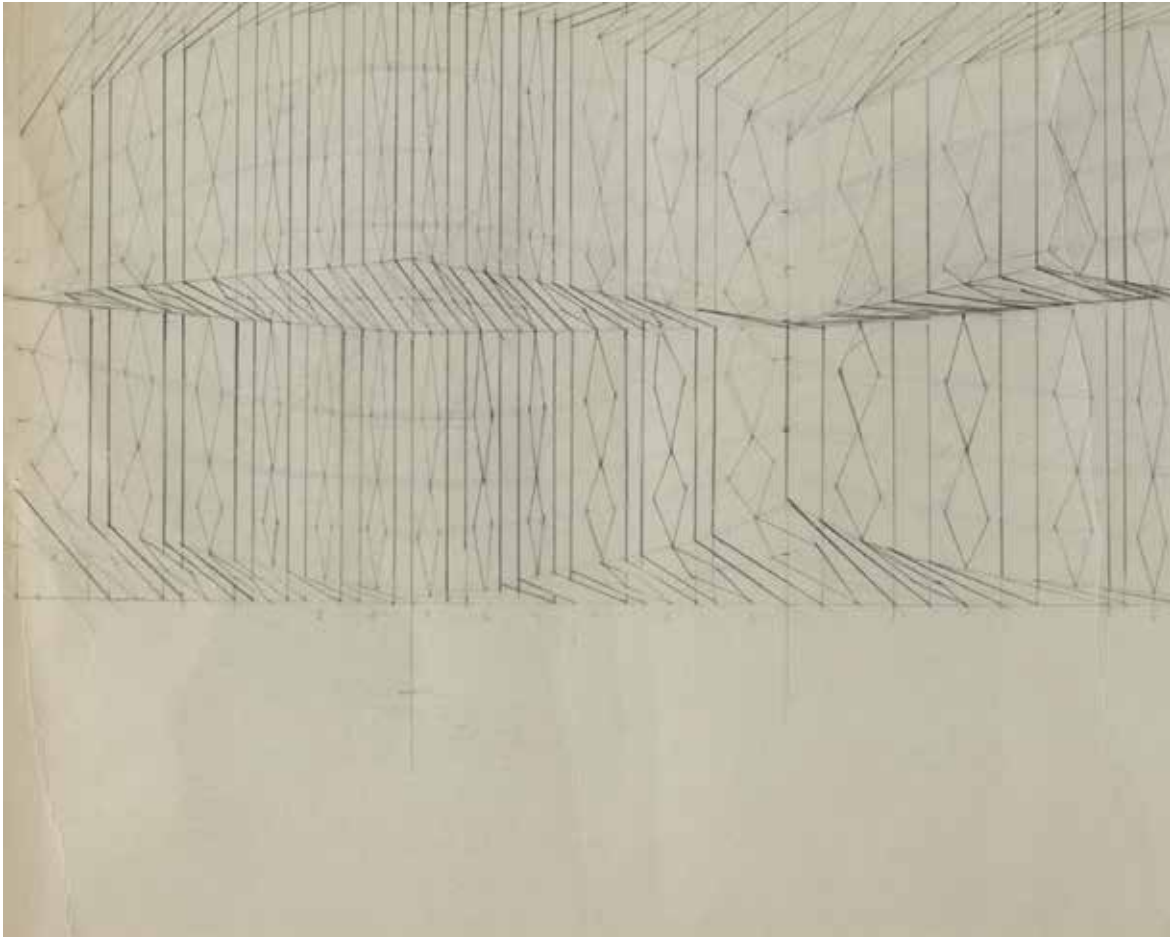
S/T (1974)
Serigrafía 161/200
42 x 60 cm
Colección Matilde Pérez

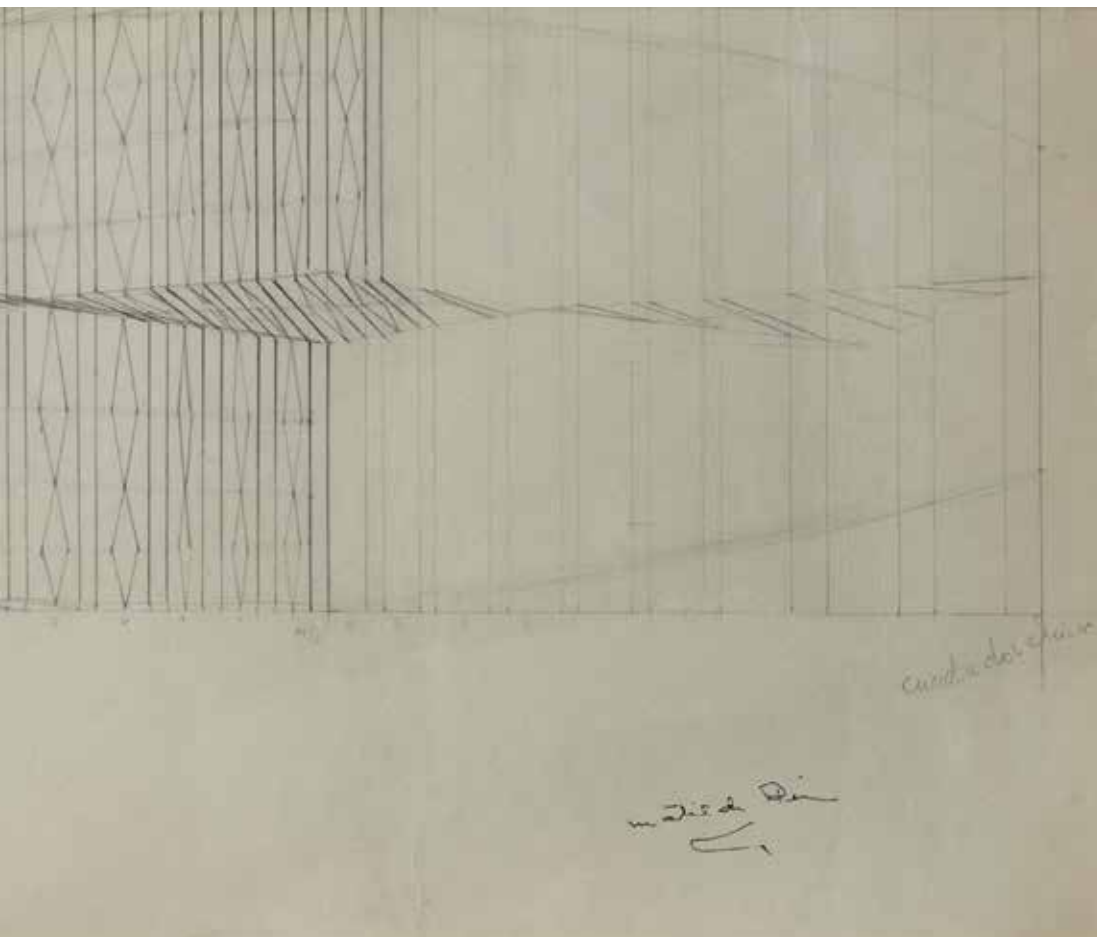
N/T [1974]
Serigraphy 161/200
42 x 60 cm
Matilde Pérez Collection



S/T (1974)
Serigrafía 131/200
43 x 59 cm
Colección Matilde Pérez

N /T [1974]
Serigraphy 131/200
43 x 59 cm
Matilde Pérez Collection





Boceto preparatorio (1979)

Lápiz mina y tinta en papel milimetrado

26 x 64 cm

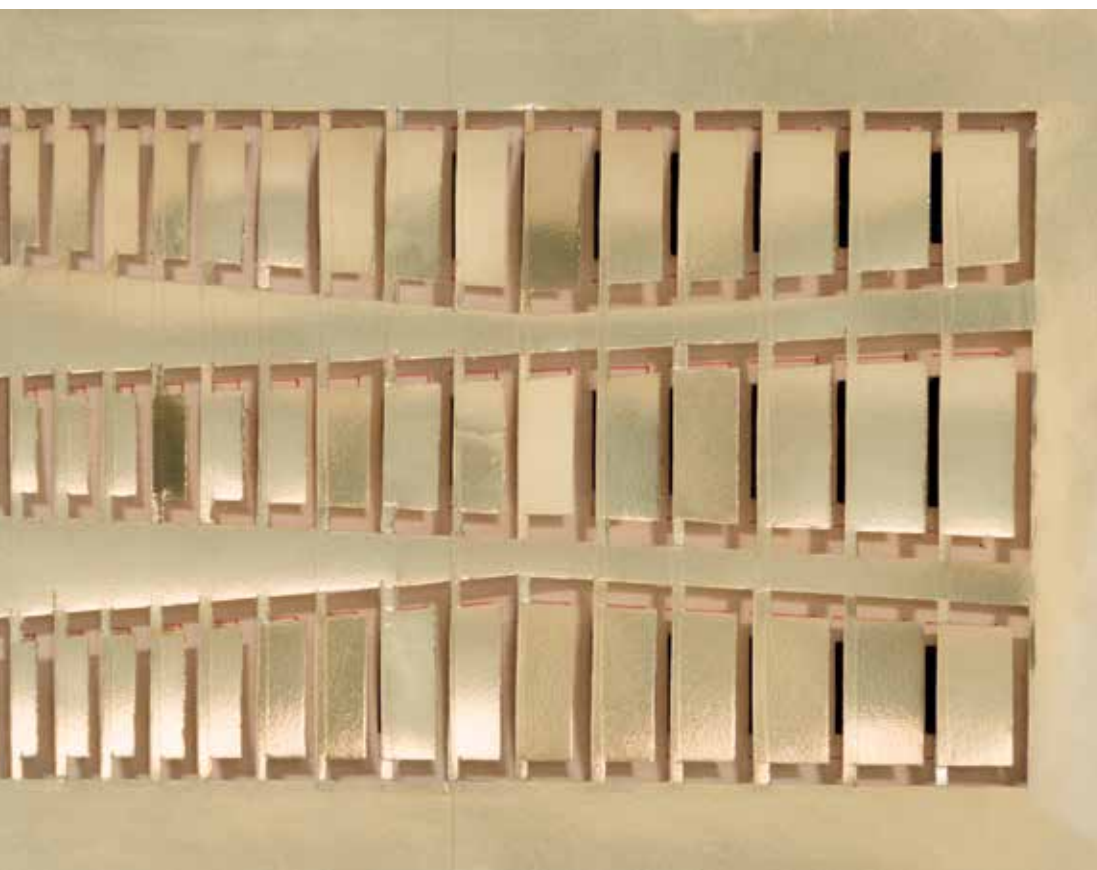
Colección particular

Preparatory sketch [1979]

Graphite pencil and ink on graph paper

26 x 64 cm

Private Collection



Boceto preparatorio para mural (S/F)

Troquelado en papel metálico dorado

19 x 49.5 cm

Colección particular

Preparatory sketch for mural [S/F]

Stamping on gold foil

19 x 49.5 cm

Private Collection



Construcción maderas N° 10 [c.1979]
Collage de madera pintada sobre melamina
99 x 101 cm
Colección particular

Wood construction N° 10 [c.1979]
Painted wood collage on melamine
99 x 101 cm
Private Collection



Vertical II [1978]

Óleo sobre tela
116 x 82 cm

Colección Museo Nacional de Bellas artes, Santiago, Chile

Vertical II [1978]

Oil on canvas
116 x 82 cm.

Museo Nacional de Bellas Artes Collection, Santiago, Chile.

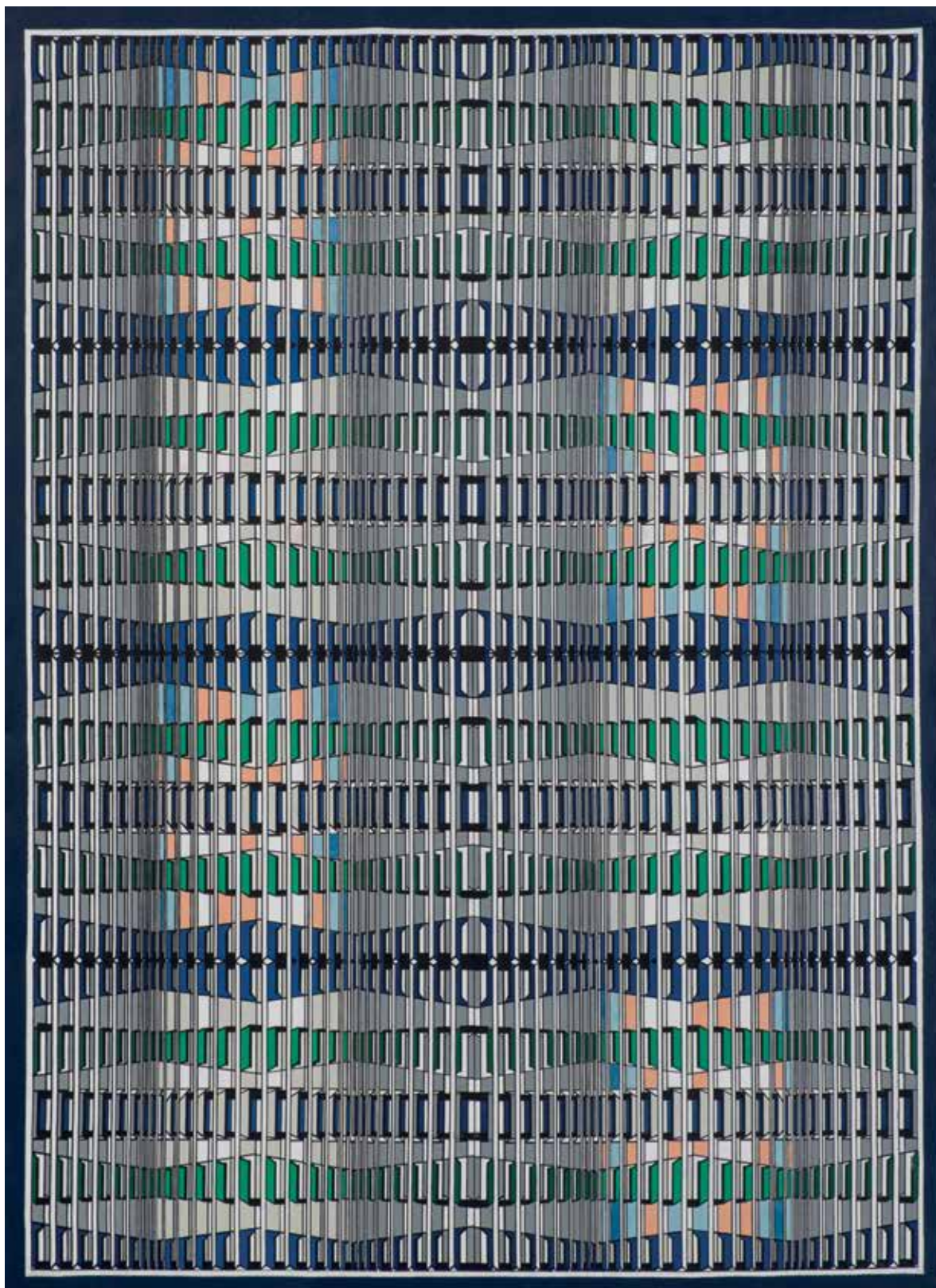


Escultura Cinética [1990]

Madera y metal
53,5 x 20 x 20 cm.
Colección MAVI

Kinetic Sculpture [1990]

Wood and metal
53.5 x 20 x 20 cm.
MAVI collection



S/T [1997]
Serigrafía y óleo sobre tela
166 x 121 cm.
Colección MAVI

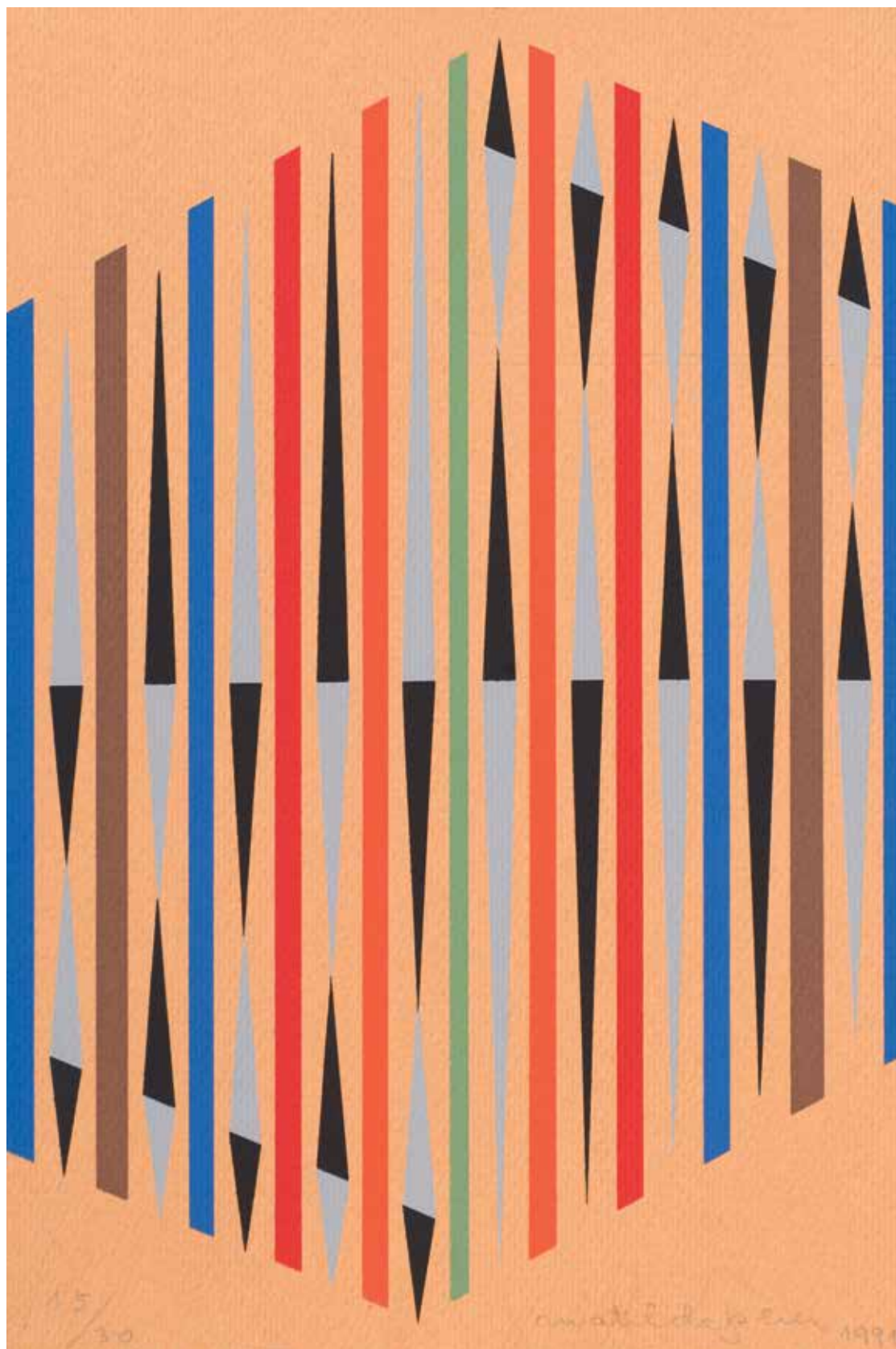
N/T [1997]
Serigraphy and oil on canvas
166 x 121 cm.
MAVI collection

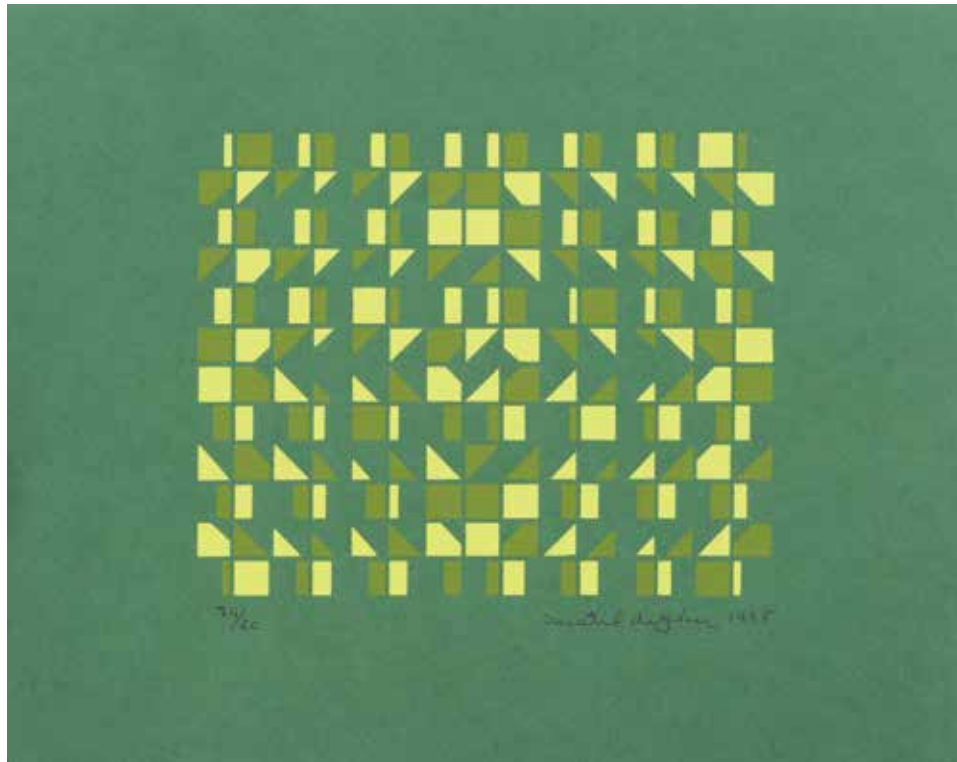


S/T (1990)
Serigrafías 14/30 - 19/30 y 15/30
35 x 30 cm cada una
Colección Matilde Pérez



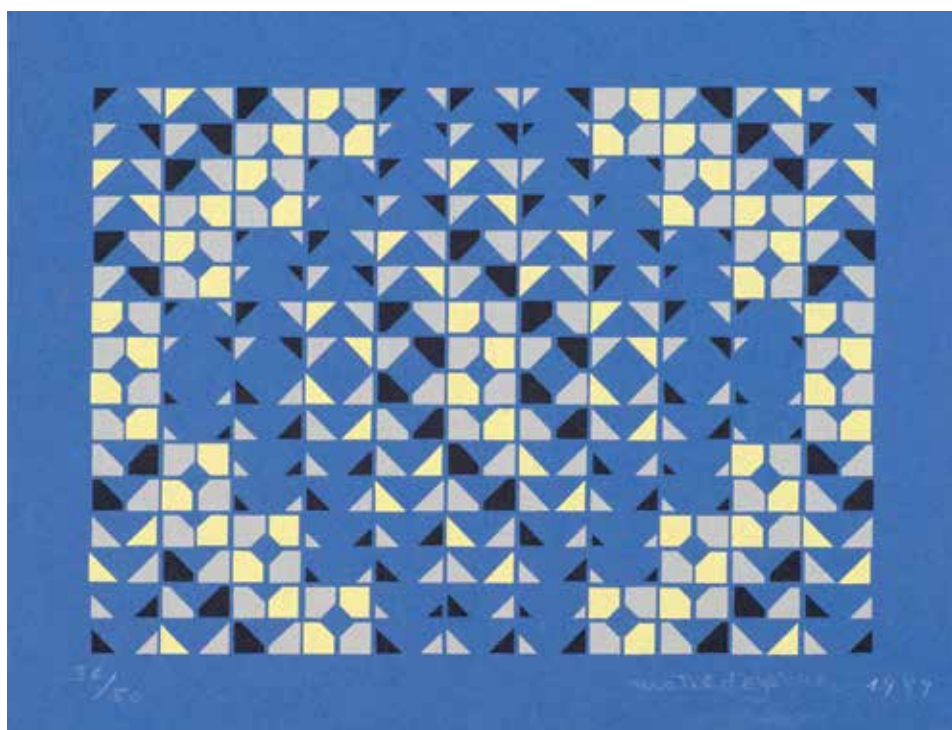
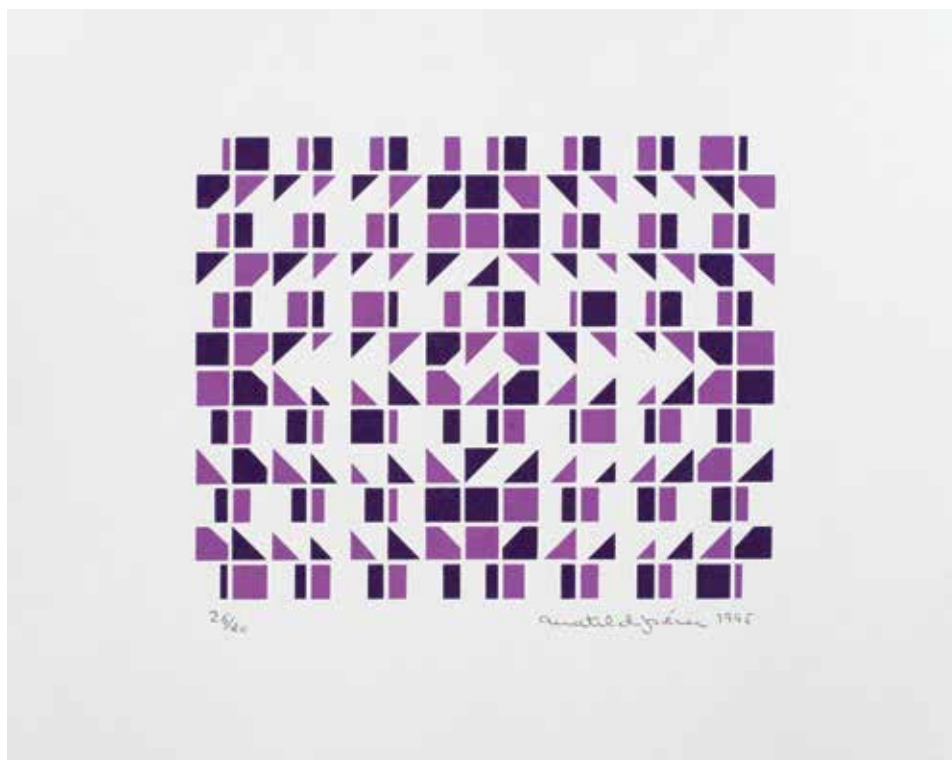
N/T [1990]
Serigraphs 14/30 - 19/30 and 15/30
35 x 30 cm each
Matilde Pérez Collection

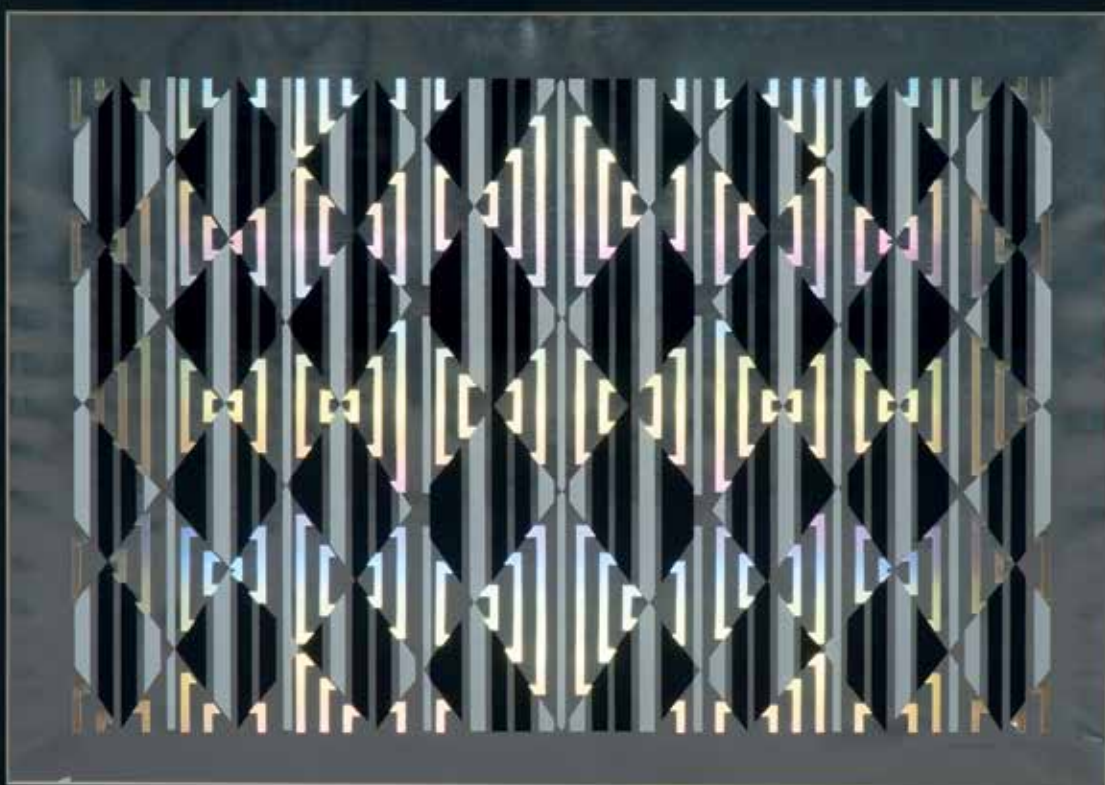




S/T (1989 - 1995)
Serigrafías 36/50 - 1/50 - 74/80 y 26/80
35 x 30 cm
Colección Matilde Pérez

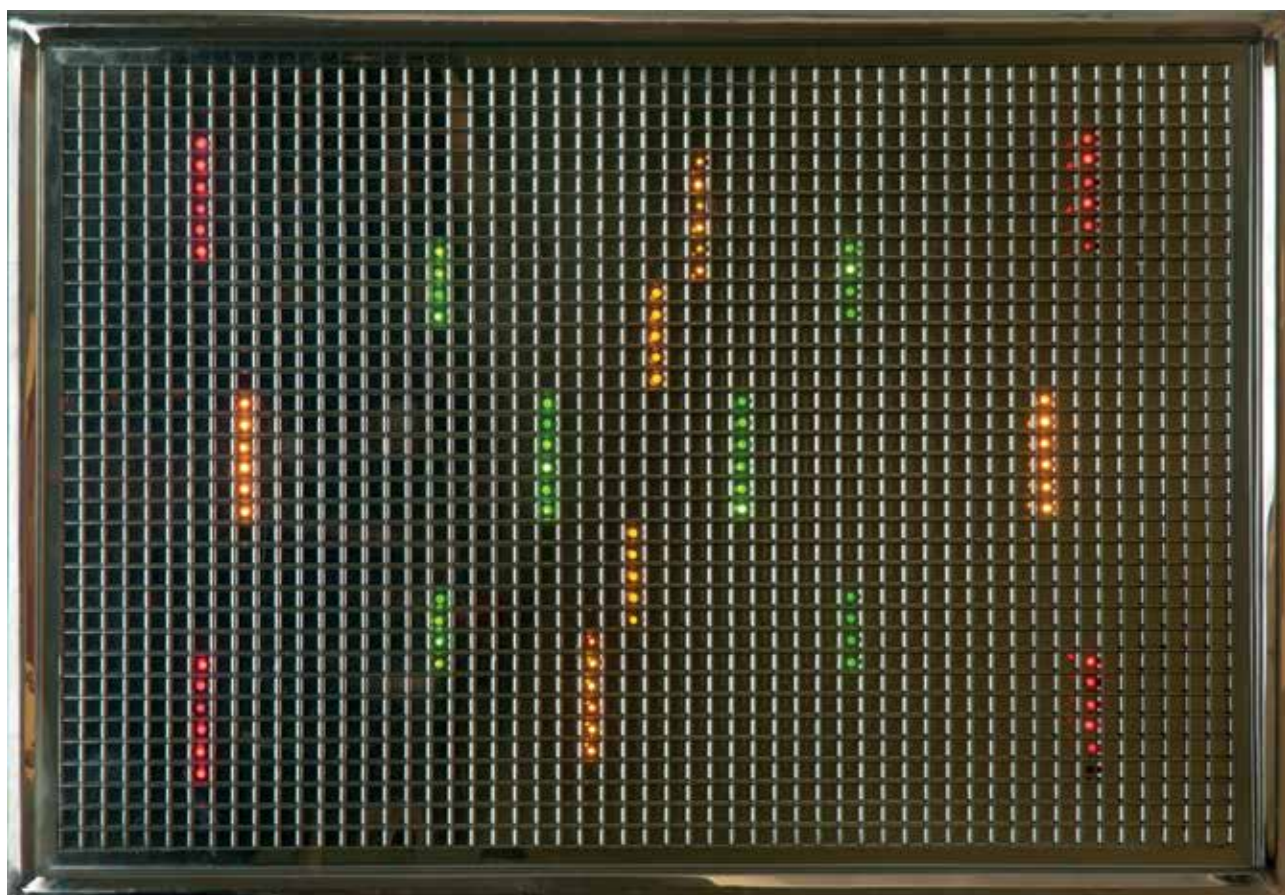
N/T (1989 - 1995)
Serigraphs 36/50 - 1/50 - 74/80 and 26/80
35 x 30 cm
Matilde Pérez Collection





S/T (1975 - 2007)
Troquelado en papel metálico plateado con caja de luz
P/A 70 x 91 x 7 cm
Colección Matilde Pérez

N/T [1975 - 2007]
Stamping on silver foil with light box A / P
70 x 91 x 7 cm
Matilde Pérez Collection



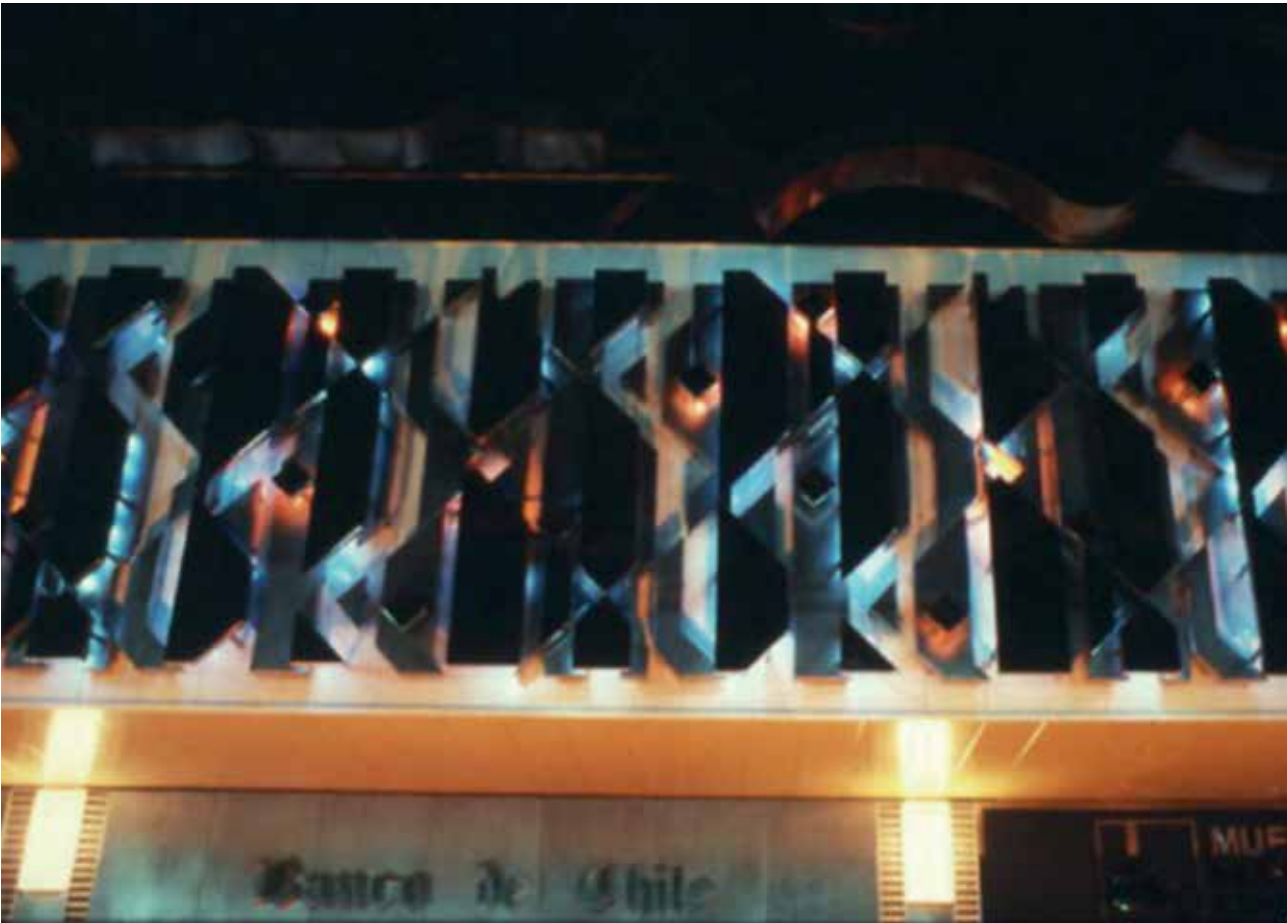
N° 11 (1985)	N° 11 (1985)
Escultura cinética.	Kinetic sculpture.
Técnica mixta, iluminación electrónica.	Mixed media, electronic lighting.
Acero inoxidable y vidrio.	Stainless steel and glass.
1/1 Obra única	1/1 Single work
65 x 93 x 13 cm	65 x 93 x 13 cm
Colección Matilde Pérez	Matilde Pérez Collection



Túnel Cinético [1970 – 2012]
Iluminación LED y madera con melamina.
P/A
230 x 500 cm
Colección Matilde Pérez

Kinetic Tunnel [1970 - 2012]
LED lighting and wood with melamine
A/P
230 x 500 cm
Matilde Pérez Collection







Friso Cinético (1982-2007)

Cosmocentro Apumanque
300 x 70000 cm

Ubicación actual, Campus Lircay Universidad de Talca

Kinetic Friso (1982-2007)

Cosmocentro Apumanque
300 x 70000 cm

Current Location, Talca University Campus Lircay



Primer lugar Concurso Facultad de Ingeniería PUC
Maqueta fotográfica montada en caja de vidrio y madera
0.70 x 300 cm
Pontificia Universidad Católica de Chile



First Prize in the Engineering Faculty PUC Contest
Photographic model mounted on glass and wooden box
0.70 x 300 cm
Pontificia Universidad Católica de Chile



Escultura Cinética [2004]
Variante Melipilla - Huilco
Comisión Nemesio Antunez, MOP

Kinetic Sculpture [2004]
Melipilla - Huilco
Nemesio Antunez Commission, MOP







Maqueta disco [c.1973]
Escultura Cinética [2011]
 Ubicación Banco Itaú, Ciudad Empresarial
 Santiago, Chile

Disk Model [c.1973]
Kinetic Sculpture [2011]
 Location Banco Itaú, Ciudad Empresarial
 Santiago, Chile

VARIANTE DE
MELIPILLA

E

A

TELEFÉRICOS

FRISO CINÉTICO

A ESPACIO
B EL TÚNEL
C VISIÓN
D TALLER
E MEMORIA



EL TÚNEL

B

D

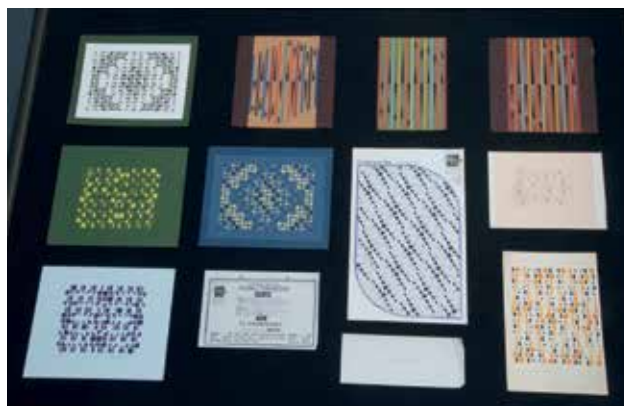
C

**EXPOSICIÓN EN
SALA DE ARTE FUNDACIÓN TELEFÓNICA**

FILMACIONES DE MATILDE PÉREZ
EN SU CASA-TALLER

O PÚBLICO
NEL
N RETRÓSPECTIVA
LER CINÉTICO
DIACIÓN CULTURAL











di un'azienda, e che gli altri non possono essere che la coda del cane. "C'è una grande differenza tra un capo e un accompagnatore", dice. «Il capo ha la sua bandiera, ma non la sua coda». Il suo stile di vita è molto diverso da quello di un leader. «Un leader non si divide mai», dice. «Un accompagnatore invece è un leader per un certo periodo di tempo».

Il suo stile di vita è molto diverso da quello di un leader. «Un leader non si divide mai», dice. «Un accompagnatore invece è un leader per un certo periodo di tempo».

[illegible][illegible]

Forma funcional de la casita arborícola

Los niños de mayor experiencia que han sido observados en las casitas arborícolas son los niños guatemaltecos. Esta gente que vive en las selvas tropicales de América Central, en los bosques de los Andes y en los bosques de las montañas de México, vive en las casitas arborícolas desde la infancia. Los niños de esta zona son muy hábiles en el uso de las casitas arborícolas. Los niños de esta zona son muy hábiles en el uso de las casitas arborícolas. Los niños de esta zona son muy hábiles en el uso de las casitas arborícolas.

Questa è la prima volta che il presidente della Camera, Antonio Di Pietro, si è recato a fare il suo dovere di presidente della Camera, a fare il suo dovere di presidente della Camera, a fare il suo dovere di presidente della Camera.



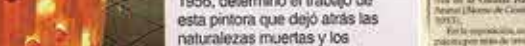
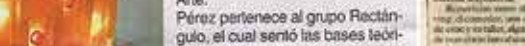
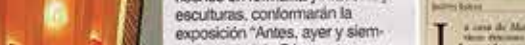
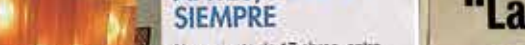
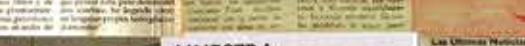
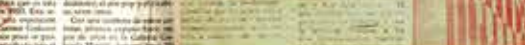
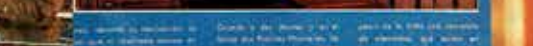
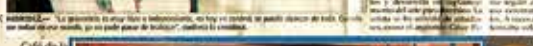
QUE
PEREIRA
DE
MARQUEZ

MATILDE
PEREZ

la pionera

[illegible][illegible]

**¿QUE ES
EL ARTE
CINETICO?**

[illegible][illegible][illegible]



por Manos de Mujer

Una exposición de obras de la artista chilena Matilde Pérez. La muestra, patrocinada por la Fundación de la Mujer, se exhibe en la Galería de Arte de la Universidad de Chile.



La artista chilena Matilde Pérez, quien ha desarrollado su obra en el campo de la pintura abstracta, presenta una muestra de sus trabajos en la Galería de Arte de la Universidad de Chile. La exposición, patrocinada por la Fundación de la Mujer, muestra una serie de obras que exploran la relación entre el espacio y el tiempo a través de la pintura. Pérez utiliza una paleta limitada de colores, principalmente blancos, grises y negros, para crear composiciones que evocan una sensación de movimiento y profundidad. Sus obras están influenciadas por el arte cinético y el constructivismo, buscando crear una experiencia visual que cambie a medida que el espectador se mueve y observa desde diferentes ángulos.

Sacudiéndose de la indiferencia ambiente hacia el singular arte, Matilde Pérez fue la primera en lanzarse por esa senda artística.



Matilde Pérez dice que no le importan las exposiciones de su obra.

Las muestras retrospectivas no me dan ni frío ni calor

Precursora del arte cinético en Chile, la autora —quien desde mañana exhibirá sus trabajos en la Galería Isabel Aninat— prefiere ser reconocida por los jóvenes antes que por sus compañeros de generación.



Artista chilena es premiada en Francia

Matilde Pérez, artista chilena, ha sido premiada en Francia por su obra "Mi mundo está aquí". La muestra, patrocinada por la Fundación de la Mujer, se exhibe en la Galería de Arte de la Universidad de Chile.



La artista chilena Matilde Pérez, quien ha desarrollado su obra en el campo de la pintura abstracta, presenta una muestra de sus trabajos en la Galería de Arte de la Universidad de Chile. La exposición, patrocinada por la Fundación de la Mujer, muestra una serie de obras que exploran la relación entre el espacio y el tiempo a través de la pintura. Pérez utiliza una paleta limitada de colores, principalmente blancos, grises y negros, para crear composiciones que evocan una sensación de movimiento y profundidad. Sus obras están influenciadas por el arte cinético y el constructivismo, buscando crear una experiencia visual que cambie a medida que el espectador se mueve y observa desde diferentes ángulos.



Matilde Pérez dice que no le importan las exposiciones de su obra.

Las cosas claras

Matilde Pérez, artista chilena, ha sido premiada en Francia por su obra "Mi mundo está aquí". La muestra, patrocinada por la Fundación de la Mujer, se exhibe en la Galería de Arte de la Universidad de Chile.



Un mural de vanguardia

Matilde Pérez, artista chilena, ha sido premiada en Francia por su obra "Mi mundo está aquí". La muestra, patrocinada por la Fundación de la Mujer, se exhibe en la Galería de Arte de la Universidad de Chile.



La artista chilena Matilde Pérez, quien ha desarrollado su obra en el campo de la pintura abstracta, presenta una muestra de sus trabajos en la Galería de Arte de la Universidad de Chile. La exposición, patrocinada por la Fundación de la Mujer, muestra una serie de obras que exploran la relación entre el espacio y el tiempo a través de la pintura. Pérez utiliza una paleta limitada de colores, principalmente blancos, grises y negros, para crear composiciones que evocan una sensación de movimiento y profundidad. Sus obras están influenciadas por el arte cinético y el constructivismo, buscando crear una experiencia visual que cambie a medida que el espectador se mueve y observa desde diferentes ángulos.



Matilde Pérez dice que no le importan las exposiciones de su obra.

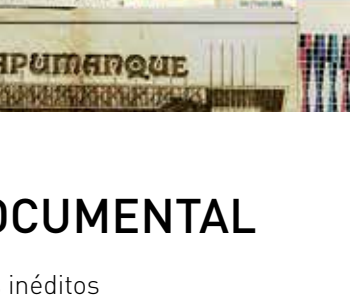
arte en movimiento

La obra de Matilde Pérez es expresiva y racional. El tema del arte cinético también llamado art, plasma en cada uno de sus trabajos un juego óptico entre figura y fondo, bajo la técnica de espacio, luz y tiempo. Pérez es una larga trayectoria se han exhibido en la Galería de Arte de la Universidad de Chile.



Matilde Pérez: "Mi mundo está aquí"

Inquieta, activa y adelantada para su época es esta creadora dedicada, de por vida, al arte cinético. Su casa de 40 años, sin embargo, posee un carácter distinto... como detenido en el tiempo.



La artista chilena Matilde Pérez, quien ha desarrollado su obra en el campo de la pintura abstracta, presenta una muestra de sus trabajos en la Galería de Arte de la Universidad de Chile. La exposición, patrocinada por la Fundación de la Mujer, muestra una serie de obras que exploran la relación entre el espacio y el tiempo a través de la pintura. Pérez utiliza una paleta limitada de colores, principalmente blancos, grises y negros, para crear composiciones que evocan una sensación de movimiento y profundidad. Sus obras están influenciadas por el arte cinético y el constructivismo, buscando crear una experiencia visual que cambie a medida que el espectador se mueve y observa desde diferentes ángulos.



Matilde Pérez dice que no le importan las exposiciones de su obra.

arte en movimiento

La obra de Matilde Pérez es expresiva y racional. El tema del arte cinético también llamado art, plasma en cada uno de sus trabajos un juego óptico entre figura y fondo, bajo la técnica de espacio, luz y tiempo. Pérez es una larga trayectoria se han exhibido en la Galería de Arte de la Universidad de Chile.



APÉNDICE DOCUMENTAL

Manuscritos y originales inéditos de Matilde Pérez



La artista chilena Matilde Pérez, quien ha desarrollado su obra en el campo de la pintura abstracta, presenta una muestra de sus trabajos en la Galería de Arte de la Universidad de Chile. La exposición, patrocinada por la Fundación de la Mujer, muestra una serie de obras que exploran la relación entre el espacio y el tiempo a través de la pintura. Pérez utiliza una paleta limitada de colores, principalmente blancos, grises y negros, para crear composiciones que evocan una sensación de movimiento y profundidad. Sus obras están influenciadas por el arte cinético y el constructivismo, buscando crear una experiencia visual que cambie a medida que el espectador se mueve y observa desde diferentes ángulos.



Matilde Pérez dice que no le importan las exposiciones de su obra.

arte en movimiento

La obra de Matilde Pérez es expresiva y racional. El tema del arte cinético también llamado art, plasma en cada uno de sus trabajos un juego óptico entre figura y fondo, bajo la técnica de espacio, luz y tiempo. Pérez es una larga trayectoria se han exhibido en la Galería de Arte de la Universidad de Chile.



Avanzamos en la era tecnológica y sin embargo solo encontramos ~~po~~quisimos artistas capaces de expresarse en este mundo actual y menos estar preparados para el impactante mundo del futuro. En lugar de aprovechar el poder de la ciencia en beneficio de su propia creación usando sus múltiples posibilidades técnicas se quedan en general en las expresiones de siempre aún cuando parecen muy actuales, tratan algunos de mostrarnos ^{mundo sin pasiones} un mundo ^{equilibrado, mental} apacible o ^{pero vivo} otros un mundo distorsionado, caótico, lleno de pasiones, restos literarios y también en resaca de un cierto romanticismo.

+ Si aceptamos el mundo actual usando sus diferentes materiales y mecanismos, entre los que está la electrónica, ^{las computadoras, los videos} con esta ^{podemos} ~~podemos~~ programar motivos en el que está el factor espacio-tiempo; logramos una dinámica activa en un elemento que siendo geométrico es vivo como el universo en expansión, no exento de belleza y poesía. +

Estas nuevas expresiones no están dirigidas a la sensibilidad tradicional, sino a la mental, entrando a formar parte de esa dinámica vital que es el universo formando parte de él, fundiéndonos mentalmente en esa inmensidad viva. +

matilde pérez

Nos encontramos aquí reunidos para hablar de otros tiempos, de la generación del 40, nuestra generación. Para muchos es un error que nos llamemos una generación, especialmente por la diversidad de temperamentos, estilos, y temas; pero todos pertenecemos a un momento histórico determinado bastante diferente a otros, esto fue la causa que nos reunió formalmente, estuvimos obligados a crear nuestros propios destinos de artistas, dadas las circunstancias mundiales (la guerra europea).

El día de la inauguración de esta exposición, Ramon Serrano hizo una reelaboración de esos tiempos, haciéndonos vivir momentos muy evocativos a los que en esas fechas éramos del Bellas Artes.

Cuando que el llamamos una generación es perfectamente aceptable, si lo tomamos principalmente desde el punto de vista histórico, es muy importante saber que fue durante la 2ª guerra mundial que nos tocó ser estudiantes. Durante esos años el país estaba en lo cultural bloqueado, no llegaban libros, así nuestras suspendidas las becas y los viajes al

extranjeros. Esto nos obligó a un intercambio de ideas entre nosotros, siendo este un grupo de inquietos estudiantes, ayudantes que tuvieron la suerte de disponer de un espacio para nuestros talleres en el 3er piso de la Escuela de Bellas Artes. Esto nos permitió estar en muchas ocasiones juntos. y cuando parábamos los finales ~~etc~~, o conversábamos en los pasillos, ahí en estas conversaciones empezaban nuestras dudas acerca de lo que pintábamos y de los postulados que ^{habíamos} ~~recibidos~~; de ahí nacía la necesidad de plantearnos una pintura más acorde con nuestros tiempos, sentíamos la urgencia de otras búsquedas; no podíamos seguir con una pintura tradicional que en esa época todos practicaban en una u otra forma. Esto puede parecer solo como una interesante búsqueda personal, agrupándonos juntos tras lograr esas ideas, pero no conforme con esto el grupo se ampliaba trayendo a algún personaje de otros campos del conocimiento universitario, era enriquecedor, se realizaban casi todas las semanas, y esto por años.

Pero mi lo más importante fue el alcance que tuvo estas inquietudes, tras pasarse lo exclusivamente personal para proyectarse a nuestros cursos de pinturas, lo curioso es que prácticamente todos los de la foto fuimos catedráticos gracias a esto nuestros programas de enseñanza fueron diferentes más de acuerdo con los tiempos, formando una generación más actual que la que fuimos nosotros en el período de estudiantes.

MATILDE PEREZ

30 AÑOS DE ARTE CINETICO EN CHILE

En 1962, del 10 al 28 de Abril, se presentó, bajo el nombre de Collages, la primera exposición de arte cinético en la Sala Universitaria de la Casa Central de la Universidad de Chile

Los trabajos expuestos daban cuenta, tanto de la evolución experimentada en el seno del Grupo Rectángulo en Chile, como de la interrelación, en París, con Victor Vasarely y el Groupe de Recherches Visuelles liderado por Julio Le Parc.

Desde esa exposición hasta la fecha, el proceso creativo continuó desarrollándose en la línea del arte cinético, incorporando nuevas y variadas formas y materiales, incluyendo la confección de elementos tridimensionales, concebidos tanto para su emplazamiento en espacios interiores como exteriores, además de incursionar en diseños murales de grandes dimensiones, incorporados a la arquitectura, como es el caso del que se encuentra en la fachada oriente del Cosmo Centro Apu Manque (costado av. Manquehue)

El objetivo de la muestra que se propone, es la de recrear, a través de la obra misma -cuadros, collages, móviles, maquetas, esculturas, dibujos, etc- además de documentos diversos, como artículos, catálogos etc - la vigencia que mantiene, mostrando sus aplicaciones posibles en distintos campos, tales como el elemento plástico propiamente tal -cuadros, collages; el espacio urbano y la arquitectura- esculturas

móviles, murales; el diseño gráfico incluido la elaboración de programas gráficos para su uso en computación; la educación en cuanto al aprovechamiento de metodologías y cuerpos conceptuales que sustentan esta línea plástica y que pueden constituir un aporte válido en la formación del alumno, aun cuando éste derive a cualquier otra forma de expresión o línea de acción artística.

En otras palabras, se podría calificar de una "mise au point" del conocimiento en esta vertiente artística, fruto de la experiencia acumulada a través de 30 años, indicando, sugiriendo o mostrando el variado campo de aplicación que posee, en el entendido, que como se plasmara desde sus inicios, constituye una expresión que supera el marco de la obra única, de la obra de caballete, del marco del cuadro unidimensional propiamente tal, constituyéndose más bien, en el desarrollo de ideas y conceptos que plasmados a través de diversos soportes, abren nuevos caminos, no sólo en el empleo de materiales y técnicas sino que en el desarrollo de la expresión artística como tal.

GCP

MP

-1-

P R E S E N T A C I O N

~~La presente tesis tiene por objeto en primer lugar, clarificar desde un punto de vista valorativo y estético, el trabajo de carácter científico-experimental del creador artístico cinético.~~

1) ~~Las creaciones cinéticas funden su contexto estructural en la tecnología científico-experimental-visual creando obras multiplicables y dinámicas, empleando para ello la luz, el calor, el movimiento o el juego óptico puro o del objeto. Una obra de arte que esté dotada de ritmo cinético pueda no repetirse jamás y es la más libre que pueda imaginarse. Una creación que escape a todos los sistemas, vive de belleza.~~

Si hasta aquí la obra plástica residía en el mito de la "pieza única" hoy día se encuentra en la concepción de una posibilidad de Reacción, de Multiplicación y de Expansión. Multiplicidad quiere decir también perennidad, pues al realizar una obra seriada, teniendo el motivo el carácter de prototipo, no se destruye tan fácilmente. El pequeño formato de composición pura constituye la partida de una recreación y de una expansión.

Nuestra época con su técnica avasalladora, con su rapidez, con sus nuevas ciencias, con sus teorías vertiginosas, con sus descubrimientos y sus materiales inéditos, nos impone su ley. El análisis, la comprensión de un mensaje depende de nuestros conocimientos y de nuestro grado de cultura, pero siendo la sensibilidad una cualidad propia del ser humano nuestros mensajes llegarán ciertamente al común de los mortales, por la vía natural de su receptividad emotiva.

Las técnicas de arte siempre estuvieron conforme a su propia época. Para afrontar la duración una obra contemporánea debe ser algo actual, nuevo, como lo fueron en su momento las obras maestras del pasado. Debemos preguntarnos: ¿El hombre de las cavernas con su tierra ocre y Van Eyck con su pintura al aceite no fueron lo más avanzado de su tiempo? ~~Como es posible que aún se dude o discuta la utilización en el arte de nuevos materiales que nos ha dado a conocer la tecnología. Nuevas formas de arte requieren nuevos recursos, para otras funciones y para otras dimensiones. Nuestra condición ha cambiado, por consiguiente nuestra ética y nuestra estética deben cambiar, a su vez. El tiempo se encarga de juzgar y eliminar.~~

Matilde Pérez

-2-

SENTIDO, CARACTER Y ESENCIA DEL MOVIMIENTO CINÉTICO

Primera Parte.-

Origen del nombre cinético.-

Es Gabo y Moholy Nagy al que debemos atribuirle el uso más o menos coherente del término cinemática o cinético, en relación a las artes plásticas. También artistas como Fernand Léger, Schlemmer, et. emplean el nombre cinético para designar los fenómenos del movimiento en las artes plásticas y la expresión de "Móvil" hace su aparición hacia 1932 probablemente dado por Marcel Duchamp a propósito de las obras expuestas por Calder.

Desde 1954 la palabra cinética adhiere su verdadero valor en el dominio del arte.

Historiadores como Hulten y artistas-teóricos como Vasarely hablan de arte cinético o plástica cinética en el manifiesto amarillo publicado en ocasión de la exposición "Le Mouvement" en París, 1955. Empieza a usarse también a propósito de búsquedas puramente visuales.

Desde 1960 data la publicación de una cronología elaborada de arte cinético. Se llaman por el nombre todas las obras bi-tri o multidimensionales en movimiento real o virtual, entrando todas las máquinas, los "móviles" y las proyecciones controladas e incontroladas; también en obras en movimiento virtual, es decir cuando el ojo del espectador es guiado de una manera evidente, como también toda obra que necesite una participación activa del espectador, ya sea por desplazamiento o por recreación de proposiciones plásticas.

Op. art. Origen del nombre Op. art.

Vasarely, el artista.-

Vasarely nace en Hungría y estudia en el Bauhaus de Budapest, se impregna del espíritu nuevo que establece la no diferencia entre artesano y artista. Durante varios años se dedica a los problemas del dibujo y a los del movimiento del espacio, así, en este estudio progresivamente se convierte en el creador de lo que el llama plástica cinética.

Para Vasarely esta es una síntesis y las nociones de movimiento están siempre ligadas a la ilusión de espacio, este sentimiento del espacio y del movimiento están en Vasarely muy cerca de los sentimientos creados por la obra y la técnica cinematográfica.

-3-

Según dice Michel Hoog en Cimaise: La obra escrita de Vasarely es abundante, ella no contradice a su obra pintada, al contrario ella nos aclara su significación, además es entre los numerosos artistas de los más prolíferos de ideas, que desde hace 20 años han escrito, por consiguiente abordar al artista a través de sus escritos nos permite poco a poco precisar su pensamiento, hacerse más nítido, concentrarse. Vasarely está consciente de un fenómeno que data de algunos años y que podríamos llamar la crisis del cuadro de caballete. El siglo XIX ha vivido en la idea que el esfuerzo esencial del artista debía concentrarse en el cuadro de pequeño formato destinado a figurar en el Salón Oficial para en seguida tomar lugar en un interior burgués o eventualmente en el Museo. La liberación del cuadro de caballete vino con la diversificación de técnicas y con Picasso que practicó la escultura, la cerámica y hasta la tapicería. Vinieron también los ready-made, etc.

La reflexión que hace Vasarely parte de la idea que el cuadro de caballete por nuevo y audaz que sea en su concepción no puede sino quedar confinado en el estrecho lugar de las galerías o de los departamentos de los coleccionistas y que estos anulan su difusión al impedir a la mayoría de los hombres vivir en un medio a la vez nuevo y bello, por consiguiente el artista debe llevar su esfuerzo a la producción de prototipos para en seguida agrandar y multiplicar. El original debe ser a la obra solo una realidad en potencia. Los términos de antes son sólo puntos de partida al presente.

La trayectoria de Vasarely está formada precisamente sobre las innumerables posibilidades entregadas por las técnicas modernas, como por las diapositivas, por el cine, la televisión. Aún aquí se encuentra en el rol de precursor, interesándose desde 1925 a la estética propia del cine.

Vasarely tiene realizaciones de grandes murales, algunos en la región Parisina y el más bello está en la Universidad de Caracas. La invención de formas, de colores se despliegan sin contracción contra las grandes superficies y armonizan perfectamente en la Arquitectura serena de C.R. Villanueva con el cuadro tropical y con las siluetas de Arp y de Perrier. Estas composiciones constituyen además, una de las raras incursiones de Vasarely en la 3a. dimensión diferenciándose de un Schoffer o un Mosi que no les hace funcionar.

Diferentes grupos

No podemos continuar sin nombrar al grupo de Recherches Visuelles de París entre cuyos miembros están Le Parc, Ivaral Morellet, Stein, Sobrino, García Rossi, García Miranda. También de mucha importancia en esta tendencia son los venezolanos Soto y Cruz Díaz. Además los nombres de Schoeffler, Kosice, Malina, Vardenaga, Botto, Demarco, Tomasello, Agaim, etc.

-4-

Segunda Parte.-

¿Cuál es su forma expresiva?

Para llevar a la plástica cinética se parte de una necesidad de síntesis. Su forma expresiva es la composición pura donde con rigurosos elementos abstractos en número limitado y expresados en pocos colores, teniendo en toda la superficie la misma calidad plástica completa: Positivo-Negativo. Es la unión de afirmación y negación. Medible y no medible. La Unidad es a la vez física y psíquica. Es la comprensión de la estructura material, matemática del universo. La unidad es la esencia abstracta de lo bello, la primera forma de sensibilidad concebida con arte. Ella constituye la obra, equivalente poética del mundo que representa. Sugerencias de un universo en expansión a distancias desconocidas e incommensurables, o movimientos evolutivos de las masas humanas. Abandonando la figuración y los signos se suprimió la anécdota, con esto la plástica pura se divorcia de la literatura. Abandonando las antiguas técnicas y el plano, la plástica pura se desarrolla en nuevas proporciones y una de las grandes innovaciones es el factor tiempo, llamémosle la 4a. dimensión que el arte ha hecho suyo en nuestro siglo.

Se adivina un acercamiento a las ciencias exactas. El abandono del "natural" no va en deterioro de lo humano porque toda cosa creada y concebida por el hombre es necesariamente humana. Pero naturalmente que lo humano en la antigüedad es diferente a lo humano en la era atómica, lógica y necesariamente tiene diferentes aspectos.

El arte es artificial, por consiguiente es propio a la creación el distinguirse de la naturaleza y no el confundirse con ella. Renoir, Corot, Manet, nos enseñan a descubrir la belleza del ambiente en que vivimos. Los Puntillistas nos enseñan los accidentes de la materia naturalista; pero con un Mondrian, un Malevich o un Herbin tenemos la impresión de encontrarnos frente a una creación humana, de un orden diferente al de la naturaleza. Estos resultados indestructibles, en cambio los otros se dibujan en el medio y en el tiempo.

Insisto que el arte no es material sino artificial. Crear no es imitar la naturaleza, ni igualarla sino superarla en una composición pura por una invención de la cuál solo el hombre es capaz entre los seres vivientes.

-6-

Cuarta Parte.-

Sus materiales de trabajo

El arte cinético tiene como objetivo llegar a una síntesis rítmica total cuya teoría, elementos, y los nuevos materiales que se elaboran sirvan para su realización, pueden usarse acrílicos, plásticos, aluminio, etc. La luz artificial se convierte en expresión artística con sus circuitos intermitentes.

También se usan elementos naturales como la caída del agua, el aire, el gas, etc., todos pueden servir como medios posibles; por consiguiente nos encontramos que disponemos de toda clase de materiales, la técnica y también la ciencia para tentar la aventura plástica cinética. Solo con nuestra medida, con nuestra sensibilidad y con arte los convertiremos en cualidades.

Se busca y se trabaja además en la experimentación de otros materiales (aplicaciones químicas) adopción de nuevos instrumentos (descubrimientos de la física).

Estamos al presente en un gran cambio, abandonando la rutina, vamos hacia la búsqueda de nuevas funciones y a la conquista de dimensiones superiores al plano.

Quinta parte.-

En aporte al desarrollo cultural estético.-

Estos trabajos pueden realizarse en equipos estimulando la labor individual o colectiva o multidisciplinaria, muchas veces esto no se logra por carencia de información, organización o de materiales.

Con este sistema de trabajo elevaremos el nivel y la calidad de las tareas artísticas.

El objetivo principal para el artista será la investigación de tipo experimental, promoviendo el arte y haciéndolo económicamente asequible a todos. Para lograr esto debe el producto de arte extenderse desde el objeto utilitario agradable, a el arte por el arte de lo agradable a lo trascendente.

-7-

Aporte al desarrollo cultural

El conjunto de actividades plásticas podríamos decir que parte de una perspectiva en degradaciones, va desde artes decorativas, moda, publicidad, propaganda, grandes decoraciones para las industrias, en fiestas, en deportes, decoración de espectáculos, modelos en usinas policromadas, señalizaciones y urbanismo, películas de arte documental, museo recreado, edición de arte, síntesis de las artes plásticas, en fin, búsqueda de la vanguardia auténtica, en esta búsqueda junto a los artistas estarán los diseñadores, arquitectos, urbanistas, ingenieros, electrónicos, industriales, etc., sirviendo de intercambio en la experimentación técnico-científica haciéndolo asequible a los diferentes medios sociales integrando de belleza plástica todo lo que rodea al hombre, su entorno, ciudades, parques, sus casas, aprovechando nuestra época de industrialización que permite un bajo costo, gracias a esto la obra artística estará al alcance de todos, al no ser una pieza única sino seriada, multiplicable y uno de cuyos objetivos es propiciar y fomentar los aspectos tecnológicos-estético del entorno humano.

-8-

BIBLIOGRAFIA DE CONSULTA

- 1.- La Ville Cubernetica - Nicolás Schofer - Ediciones Den del - 1972
 - 2.- L'Art Cinetique - Frank Poper - Ediciones Gauthier-Villars - 1970
 - 3.- Bauhaus 1919 - 1928 - Recopilación Herbert Bayer, Walter Gropius, Ilse Gropius, Editado Gerd Hatje-Stuttgart 1955
 - 4.- Vasarely - Editado du Griffon Neuchatel - 1970
 - 5.- Vasarely - au Chateau de Gordes - Editado Seg. Vaucluse - 1971
 - 6.- Vasarely - Jean Luis Ferrier - Editorial Pierre Bel - font - 1969
 - 7.- Plasticite - Víctor Vasarely - 1969
 - 8.- Sens et Permanence de la Pint Construite - Michel Seuphor
 - 9.- Kinetic - Art - 4 ensayos por Stephen Bam, Red Gadney, Frank Poper and Philip Steadman
 - 10.- Cruz-Diez y las tres etapas del color Moderno - Jean Clay- Ediciones Denise Rene - París 1969
 - 11.- Luz y Movimiento- Impreso en las prensas artísticas de París - 1967
 - 12.- Los manifiestos de Vasarely desde 1945 hasta 1972
 - 13.- Vasarely - Tableaux Cinetiques - Galerie Denise Rene- París - Noviembre - Diciembre - 1959
 - 14.- Julio Le Parc - Entrevistas y Documentación de Marta Gil Solá - 1957 - Editorial Estuario - calle Malabia 2985 - Buenos Aires - Argentina
 - 15.- Ojo y cerebro, Psicología de la visión - R.L.Gregory- Biblioteca para el hombre actual - Mac Graw - Hill Book Company - Nueva York- Londres - Sydney - Toronto - Madrid 1965
- x 15 - Arte Abstracto y Arte Figurativo - Biblioteca Salvat. (Colaborados.)
- (+) Portada de Vasarely. Ond- 1969 - Gestalt.

Happening en el 9

Un "Happening" a todo color es el que presenta todos los viernes a las 18.45 en el Canal 9 de Televisión, el profesor Iván Vial, desde hace algún tiempo.

Personajes que asoman y se ocultan, que emergen forma inquieta y fugaz, ofrecen su lección de arte a los televidentes de esa hora.

Todos los secretos de la pintura, la escultura, el dibujo, el grabado y otras técnicas de la plástica, se descubren en animado juego sincronizado con la vida misma.

Conocidas figuras del arte exhiben grandemente su talento hitórico, haciendo demostraciones "vivas" ante los teleespectadores de la original presentación.

Iván Vial, profesor de pintura en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, es un prestigioso artista con altas galardones y premios de becas en distintos países europeos. Últimamente ha incursionado con éxito en el teatro, con la realización de la escenografía y vestuario para "La Cenicienta", de Igor Stravinsky.

"En un set, la cámara es un factor importante para darle la vivacidad a estos tres componentes: voz, desplazamientos corporales y ambientación escenográfica", expresa el profesor de arte, quien da ambientación visual esce-

nográfica al set donde se desenvuelve su espacio "Forma y Espacio".

"Creo que toda programación artística en televisión debe implicar una enseñanza, orientadora del público, en el que hay que incluir el humor".

"En particular, mi programa está dedicado a los artistas chilenos, y los protagonistas son ellos mismos", prosigue con tanto a LUN, esta luminaria del arte más inabundante a los neófitos.

"Soy el creador del programa y sirvo de moderador, a través de la improvisación, para que el artista comprometido en el programa pueda desenvolverse a gusto, y no pierda su autenticidad".

En una audiencia pasada, titulada "Los excesos del Expresionismo abstracto", junto a una "Introducción sería a este movimiento", siguió luego una farsa del mimo "Oberón", quien pintó ante la cámara de televisión un cuadro de 3 metros de largo por 2 de ancho, en el set mismo, mientras comía con cómica seriedad. De repente, aparentemente loco, el versátil creador que es "Oberón", se lanza en un descomunal banquete de pintura, trabajando con los propios alimentos como si fuesen pinturas. Más adelante, el singular artista, continúa pintando mientras se columpia, en seguida corre insistentemente.

LAS ULTIMAS NOTICIAS — Jueves 13 de Febrero de 1969 — 17



Se discute y se juega en escena, en el Canal 9 de Televisión. El profesor Iván Vial (centro), en un acalorado análisis del arte geométrico con sus contertulios pintores.

mente sobre la tela en bicicleta, y... termina comiéndose.

Solución al misterio: el cuadro era de plumavit.

Estas y otras payasadas se hacen en el set, a través el profesor Iván Vial, dicta su cátedra a través de la cámara chica.

"Mi ambición es que ninguna audición parezca la continuidad de otra. Que sea insólita, única, imprevista. Que las escenas surjan espontáneamente, sin previa preparación ni ensayos".



CRONOLOGÍA

Matilde Pérez

BECAS E INVITACIONES

- 1960 - 1961** Becada por el Gobierno Francés.
- 1961** Invitada a Gran Bretaña por British Council.
- 1961** Invitada a la República Federal de Alemania por Deutscher Akademischer.
- 1967** Invitada a Francia por Ministère D'Affaires Culturels Etrangères.
- 1968** Comisión a la Bienal de Quito, Ecuador.
- 1970** Comisión de Estudio de la Universidad de Chile a París, Francia. Durante su estadía en ese país, está en permanente contacto con el maestro Víctor Vasarely, quien la invita a conocer por medio de la Fundación su Museo Didáctico en el Sur, en Gordes, facilitándole toda la información y antecedentes que le permitan realizar en Chile Investigaciones Visuales.
- 1980** Invitada al Primer Congreso Femenino de Arte en el Mundo Hispánico, siendo nombrada Delegada Chilena en Puerto Rico.
- 1984** Invitada a exponer en forma individual en la O.E.A. Organización de Estados Americanos, Washington, U.S.A.
- 1989** Organizado por ACFI (Asociación Chileno Francesa de Ingenieros y Técnicos) viaja a Francia, viaje destinado a los ex becados del Gobierno Francés para estar presente en las celebraciones del Bicentenario de la Revolución Francesa.
- 1994** Invitada de Honor a la Bienal de Cuenca, como representante chilena a exponer fuera de concurso pinturas. Son elegidos dos artistas por país.
- 2003** Invitada a la inauguración "Trazos y Razón" en la Universidad de Sao Paulo. Homenaje de los organizadores brasileños.

PREMIOS Y DISTINCIONES

Matilde Pérez ha sido merecedora de numerosos premios y distinciones:

- 1938** Mención honrosa en pastel, Salón Nacional de Bellas Artes, Santiago.
- 1938** Premio Paul Caulier a la mejor mención de todas las secciones, Salón Nacional de Bellas Artes, Santiago.
- 1940** Mención honrosa en pintura, Salón Nacional de Bellas Artes, Santiago.
- 1940** Mención honrosa en pintura, Escuela de Bellas Artes, Santiago.
- 1941** Tercer premio en pintura como alumna de la Escuela de Bellas Artes, Santiago.
- 1942** Tercer premio en pintura como alumna de la Escuela de Bellas Artes, Santiago.
- 1942** Premio de Estímulo en Pintura, Salón de Viña del Mar, Viña del Mar, Chile.
- 1943** Segundo premio en pintura como alumna de la Escuela de Bellas Artes.
- 1943** Segundo premio en acuarela como alumna de la Escuela de Bellas Artes.
- 1943** Tercera medalla en pintura, Salón Nacional de Santiago.
- 1943** Mención honrosa en pintura, Salón Oficial, Santiago.
- 1944** Tercer premio en pintura, Salón Oficial, Santiago.
- 1945** Tercera medalla en acuarela, Salón Nacional, Santiago.
- 1945** Segundo premio concurso mural de la Compañía de Seguros de Vida, Santiago.
- 1946** Premio de estímulo en pintura, Salón de Viña del Mar.

- 1946** Premio en Pintura de Retrato, Certamen Edwards, Santiago, Chile.
- 1947** Tercer premio de pintura, Salón Oficial, Santiago.
- 1948** Tercer premio "El Paisaje de Chile", Instituto Chileno Norteamericano de Cultura, Santiago.
- 1948** Tercer premio en pintura, Salón Oficial de Santiago.
- 1951** Segundo premio de artes aplicadas, Salón Oficial de Santiago.
- 1953** Segundo premio en pintura, Salón Oficial de Santiago.
- 1957** Segundo premio en pintura, Salón de Primavera, Ñuñoa.
- 1958** Mención honrosa en pintura, Salón de Concepción.
- 1979** Medalla de Plata, Biennale Mondiale de Métiers d'Arts, de Lyon, Francia.
- 1979** Dos Medallas de Plata por grabado y arte cinético, respectivamente y una de Bronce en abstracción geométrica, Quadriennale Mondiale d'Art Contemporain de Lyon, Francia.
- 1981** Tercer Gran Premio Internacional de Diseño Helian en Montreux, Suiza.
- 1982** Premio de la Crítica Ex-Aequo, Chile.
- 1987** Premio de la Academia Diplomática. Adquisición. Santiago, Chile.
- 1990** Medalla por su trayectoria artística. Nombrada Presidenta del Jurado del Concurso Valdivia y su Río, Chile.
- 1997** Ilustre Municipalidad de Santiago le otorga el Premio Municipal de Arte, Santiago, Chile.
- 1997** Condecoración al Mérito Amanda Labarca, Universidad de Chile, en reconocimiento a sus relevantes méritos académicos en el campo de su profesión en el dominio de la cultura.
- 1997** Distinción del Organismo Internacional ACTIM a esta destacada artista nacional por su carrera de pintora y escultora, siendo socia de ACFI (Asociación Chileno Francesa de Ingenieros y Técnicos). Fernando Garcés, Presidente.
- 2001** Mención Honrosa del Jurado en Concurso Latinoamericano Enersis 2001: Energía y Vida, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile
- 2001** Mención de la Corporación Amigos del Arte a un Artista Nacional en Concurso Latinoamericano Enersis, Chile.
- 2001** Energía y Vida, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.
- 2003** Premio Único en Concurso de Arte Mural Universidad y Sociedad. Convocado por la Escuela de Ingeniería de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Para dotar de un mural al edificio San Agustín de dicha Escuela, Chile.
- 2004** Premio Altazor, Chile.
- 2006** Premio Marco Bontá de la Academia Chilena de Bellas Artes, Santiago, Chile.
- 2007** Seleccionada para exhibir su obra en la exposición Lo(s) Cinético(s) en el Museo Nacional Centro Reina Sofía, Madrid, España.

EXPOSICIONES

Desde 1941 hasta la fecha ha participado en diversas exposiciones, tanto individuales como colectivas:

Exposiciones Individuales

- 1941** Sala del Banco de Chile, Santiago, Chile. Expuso además el año 1944 y 1949.
- 1950** Escuela de Temporada de la Universidad de Chile, Edificio de la Municipalidad de La Serena, Chile.
- 1962** Casa Central de la Universidad de Chile, Santiago, Chile.
- 1967** Luz y Movimiento, Galería Central de Arte, Santiago, Chile.
- 1972** Galería de Bolsillo, Santiago de Chile.
- 1976** Sala 4 Centro Grabados, Santiago de Chile.
- 1977** El Gabinete del Grabado, Buenos Aires, Argentina.
- 1978** Selección de Grabados de América, Museo Municipal de Artes Gráficas, Maracaibo, Venezuela.
- 1979** El Arte de Matilde Pérez, Instituto Cultural de Providencia, Santiago, Chile.
- 1982** Instituto Chileno Norteamericano, Concepción, Chile.
- 1982** Pinturas y Grabados e inauguración de friso decorativo, Mall Cosmocentro Apumanque, Santiago, Chile.
- 1984** Galería de Arte de la Organización de Estados Americanos (O.E.A.) con el auspicio del Museo de Arte Moderno de América Latina, Washington, Estados Unidos.
- 1985** Galería de Arte Plástica 3, Santiago, Chile.

- 1985** Universidad de Talca, II Simposio Chileno de Matemáticas, Naturaleza y Creaciones Humanas, Salones de la Pinacoteca de Talca, Talca, Chile.
- 1994** Pinturas y Esculturas, Instituto Municipal de Providencia, Santiago, Chile.
- 1994** Pinturas y Esculturas. Galería Arte Actual. Santiago, Chile.
- 1995** Galería de Arte Actual, Plaza del Mulato Gil de Castro, Santiago, Chile.
- 1999** El Ojo Móvil, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.
- 2002** Antes, hoy, siempre, Matilde Pérez, Sala de Exposiciones Amigos del Arte, Santiago, Chile.
- 2002** Búsqueda en el Tiempo, Pinacoteca de la Casa del Arte de la Universidad de Concepción, Concepción, Chile.
- 2004** Sala El Farol, Valparaíso, Chile.
- 2004** Galería Carmen Codoceo, La Serena, Chile.
- 2005** Los Maestros III, Serigrafías, Sala Juan Egenau, Departamento de Artes Visuales, Universidad de Chile Santiago, Chile.
- 2006** Percepción de la Mirada, Matilde Pérez y Gustavo Poblete, Galería Stuart, Santiago.
- 2006** Visiones Geométricas, Galería de Arte de la Universidad Católica de Temuco, Chile.
- 2007** Grabados Cinéticos, Galería Cecilia Palma, Santiago, Chile.
- 2009** De la Abstracción al Arte Cinético, Casa de Las Américas, La Habana, Cuba.

Exposiciones Colectivas

- 1949** I Bienal de São Paulo, Brasil.
- 1951** I Bienal de Madrid, España.
- 1951** I Bienal del Museo de Arte Moderno de Sao Paulo, Brasil.
- 1951** II Bienal de Arte de Sao Paulo, Brasil.
- 1953** Exposición de Pintura y Escultura Chilenas Contemporáneas. Secretaría de Cultura de la Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina.
- 1955** Cien Años de Pintura Chilena, Círculo de Periodistas, Santiago, Chile.
- 1956** Grupo Rectángulo, Círculo de Periodistas, Santiago, Chile.
- 1959** Symposium de Artes Plásticas, Universidad de Chile, Santiago, Chile.
- 1961** Seleccionada en Galerías Riquelme en París para exponer en Biarritz, Francia.
- 1961** Becados Extranjeros del Gobierno Francés, Galería Tedesco, Francia.
- 1962** Pintura Forma y Espacio. 1ª. Muestra Internacional. Museo de Arte Contemporáneo, Universidad de Chile, Santiago, Chile.
- 1962** Nuevo Espacio, Pintura, Sala de Exposiciones del Ministerio de Educación Pública, Santiago, Chile.
- 1968** I Bienal de Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Ecuador.
- 1968** Chile en la 1a. Bienal de Quito, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, Chile.
- 1968** II Bienal de Lima, Perú.
- 1968** Exposición de Pintores Chilenos de la Generación del 40, Instituto Chileno-Alemán. Santiago, Chile.
- 1970** Arte Cinético en Chile, Instituto Chileno-Norteamericano, Santiago, Chile.
- 1971** Salón des Grands et Jeunes d ' Aujourd'hui, Les Halles, Francia. Además expuso los años 1973, 1974 y 1982.
- 1972** Salon des Réalités Nouvelles, París, Francia.
- 1972** Artistas Chilenos en París, L'UNESCO, Francia.
- 1973** XII Bienal de Sao Paulo, Brasil.
- 1973** III Bienal del Grabados de San Juan, Puerto Rico.
- 1974** IV Bienal del Grabados, Florencia, Italia.
- 1974** Bienal de Gráfica, Ibiza, España.
- 1975** Arte Cinético, Centro de Perfeccionamiento, Experimentación e Investigaciones Pedagógicas del Departamento de Diseño de la Universidad de Chile, Santiago, Chile.
- 1975** I Salón Contradiction, París, Francia.
- 1975** XI Bienal de Grabados en Ljubljana, Yugoslavia.
- 1975** Patronat Premi International de Dibuix Joan Miró, Barcelona, España.
- 1975** Salón de Gráfica Sudamericana, Madrid, España.

- 1975 Borges en la Plástica. Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile. Santiago, Chile.
- 1976 Seleccionada en Bienal de Ibiza, España y expone en Pamplona, España.
- 1976 Il Salon des Grands et Jeunes, París.
- 1976 Il Salón Contradiction, American Center, París, Francia.
- 1976 Salón Manzanares El Real, Madrid, España.
- 1976 U.S.A. International Graphique, Bethlehem, Pennsylvania, Estados Unidos.
- 1976 III Bienal Internacional de Grabados, Noruega.
- 1976 IV Bienal Internacional Graphik in Frechen, Alemania.
- 1976 Premio Internazionale de Biella, Italia.
- 1977 Patronat Premi Internacional Dibuix, Joan Miró, Barcelona, España.
- 1977 Grabados de América, Leverkusen, Alemania.
- 1977 Exposición La Sculpture Polychrome, París, Francia.
- 1977 Salon des Grands et Jeunes, París, Francia.
- 1977 Pintura Contemporánea Chilena, Instituto Cultural de Las Condes, Santiago, Chile.
- 1978 Salon des Grands et Jeunes, París, Francia.
- 1978 I Bienal de Grabados, Mendoza, Argentina.
- 1978 III Bienal en Nueva Delhi, India.
- 1978 Selección de Grabados Americanos, Venezuela.
- 1978 Exposición APECH, Instituto Cultural de Providencia, Santiago, Chile.
- 1979 Salon des Grands et Jeunes, París, Francia.
- 1979 IV Bienal de Grabados, San Juan de Puerto Rico.
- 1979 IV Bienal Internacional de Valparaíso, Chile.
- 1980 I Congreso de Creación Femenina en el Mundo Hispánico, Mayagüez, Puerto Rico.
- 1980 XIX Patronat Premi Internacional Dibuix, Joan Miró, Barcelona, España.
- 1980 XIX Premio Internacional de Diseño Joan Miró, Barcelona, España.
- 1981 Exposición de las obras del XX Premio Internacional Joan Miró, Museo de Arte Contemporáneo, Madrid, España.
- 1981 3er. Gran Premio Internacional de Diseño Helian, Montreux, Suiza.
- 1981 13° Festival Internacional, Cagnes sur-Mer, Francia.
- 1981 V Bienal de Grabados, San Juan de Puerto Rico.
- 1982 VII Bienal Internacional Británica de Grabado, Bradford, Inglaterra.
- 1982 X Bienal de Gráfica, Ibiza, España.
- 1982 XVI Bienal de Alejandría, Egipto.
- 1983 IX Exposición Independiente de Grabados, Kanaguawa, Yokohama, Japón.
- 1983 XXII Patronat Premi Internacional Dibuix, Joan Miró, Barcelona, España.
- 1984 Presencia Cultural de Chile: exhibición de obras de Pintura Contemporánea, Galería de Arte El Muro, Caracas, Venezuela.
- 1984 XXIII Patronat Premi Internacional Dibuix, Joan Miró, Barcelona, España.
- 1985 Hanga Annual '85 Japón Association Print", 64a. Exposición de Grabados, Tokio, Japón.
- 1985 La Generación del '40 y Afines, Talleres 619, Santiago, Chile.
- 1985 XXIV Patronat Premi Internacional Dibuix, Joan Miró, Barcelona, España.
- 1986 CHILE: Muestra Itinerante de Pintura Contemporánea Latinoamericana.
- 1986 Doceava Exposición Internacional Independiente de Grabados, Kanagawa, Japón.
- 1988 I Bienal Internacional de Grabados Perpignan, Francia.
- 1988 Catorceava Exposición Internacional Independiente de Grabados, Kanagawa, Japón.
- 1989 Cipe 89, La Habana, Cuba.
- 1989 Pintores de Chile en el Edificio de la Construcción, Santiago, Chile.
- 1989 IX Bienal Internacional de Arte Valparaíso, I. Municipalidad de Valparaíso, Chile.
- 1990 Cipe 90, La Habana, Cuba.
- 1991 I Annual International Miniprint Exhibition Juniper Gallery, California, Estados Unidos.
- 1991 La Realidad Emergente, Sala Gabriela Mistral, Santiago, Chile.
- 1991 Nueve Escultoras Chilenas, Instituto Cultural de Providencia, Sala Parque de Las Esculturas, Santiago, Chile.

- 1992 Exposición de Pintura Chilena: La Generación del 40, Casa Central de la Universidad de Chile, Santiago, Chile.
- 1993 Encuentro otras Gráficas. El Árbol de la Vida. Artefax III, México.
- 1993 III Annual International Miniprint Exhibition Juniper Gallery, California, Estados Unidos.
- 1993 Grabados Chilenos, Mirada Retrospectiva, Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.
- 1993 Primer Concurso Nacional de Escultura en Pequeño Formato, Sala Parque de las Esculturas de Providencia, Santiago.
- 1994 IV Biental Internacional de Pintura, Cuenca, Ecuador, donde fue invitada de honor.
- 1994 Segundo Salón de Pintura y Escultura, Casa Central de la Universidad de Chile, Santiago, Chile.
- 1995 Retratos en la Pintura Chilena, Instituto Cultural de Providencia, Santiago.
- 1996 50 Años de Escultura Contemporánea Chilena, Centro Cultural Estación Mapocho, Santiago, Chile.
- 1997 Discover Chile, Sala Mercury, Hotel Manhattan, Nueva York, Estados Unidos.
- 1998 Los Elegidos de la Pintura Chilena, Corporación Cultural de Las Condes, Santiago, Chile.
- 1998 Ibizagrafic 98, España.
- 2000 Chile Cien Años Artes Visuales: Segundo Período (1950 - 1973) Entre Modernidad y Utopía, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.
- 2001 Concurso Latinoamericano Enersis 2001: Energía y Vida, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.
- 2002 Estación Bellas Artes, Metro de Santiago, Chile.
- 2003 Tensión Superficial, Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile, Santiago, Chile.
- 2005 Cinco Artistas. Galería Stuart, Santiago, Chile.
- 2005 Sala Amigos del Arte, Santiago, Chile.
- 2005 Pintores Chilenos Contemporáneos de la 2ª. Mitad del Siglo XX, Museo de América, Madrid. España.
- 2006 La Letra y el Cuerpo, envío chileno 5ª Biental de Artes Visuales del Mercosur 2005, Centro Cultural Palacio La Moneda, Santiago, Chile.
- 2007 Lo(s) Cinético(s), Museo Nacional Centro Reina Sofía, Madrid, España.
- 2007 O(s) Cinético(s), Instituto Tomie Othake, Sao Paulo, Brasil.
- 2007 Grandes cuadros contemporáneos: 26 artista, Galería Modigliani, Valparaíso, Chile.
- 2008 Digital Gravura: Colección de Grabados Digitales de Artistas Chilenos Contemporáneos, Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia, Chile.
- 2008 Matilde Pérez y los Compañeros de Ruta. Galería Isabel Aninat, Santiago, Chile.
- 2008 Lecciones de Ego, Corporación Cultural de las Condes. Santiago, Chile.
- 2009 Arte Cinético, Galería Artium, Santiago, Chile.
- 2009 Cinética, Retrospectiva Casa de las Américas, La Habana, Cuba.
- 2010 Espacio Meyer Zafra, París, Francia.
- 2012 Open Cube, Feria Pinta Londres, Inglaterra
- 2012 Open Cube Galería La Sala.
- 2012 Open Cube, Unesco, Nueva York, EEUU.

Salones en el Extranjero

- 1961 Seleccionada en Galerías Riquelme en París para exponer en Biarritz, Francia.
- 1961 Exposición de Becados del Gobierno Francés en Galería tudesco, París, Francia.
- 1971 Salón des Grands et Jeunes D' Aujour'Hui, Les Halles, París, Francia.
- 1972 Salón des Grands et Jeunes D' Aujour'Hui Grand Palais, París, Francia.
- 1972 L'Unesco, Artistas chilenos, París, Francia.
- 1972 Salón des Realités Nouvelles, París, Francia.
- 1973 Salón des Grands et Jeunes D' Aujour'Hui Grand Palais, París, Francia.
- 1974 Salón des Grands et Jeunes D' Aujour'Hui Grand Palais, París, Francia.
- 1975 Salón des Grands et Jeunes D' Aujour'Hui Grand Palais, París, Francia.
- 1976 Salón des Grands et Jeunes D' Aujour'Hui Grand Palais, París, Francia.
- 1976 Salón "Manzanares El Real", Madrid, España.
- 1977 "La Sculpture Polychrome", exposición L'Espace Cardin, París, Francia.

- 1978** Salón des Grands et Jeunes D' Aujour'Hui Grand Palais, París, Francia.
- 1980** Exposición de Pintura, Primer Congreso de Creación Femenina en el Mundo Hispánico, Mayaguez, Puerto Rico.
- 1981** Tercer Gran Premio Internacional Helian, Montreaux, Suiza.
- 1981** Treceavo Festival de Pintura, Cagnes Sur-Mer, Francia.
- 1982** Salón des Grands et Jeunes D' Aujour'Hui Grand Palais, París, Francia.

ENVÍOS OFICIALES AL EXTRANJERO

- 1944** Arte Chileno Contemporáneo, Ministerio de Educación, Río de Janeiro, Brasil.
- 1944** Arte Chileno Contemporáneo; Montevideo, Uruguay.
- 1944** Arte Chileno Contemporáneo, Buenos Aires, Argentina.
- 1948** Pintura Chilena, Bogotá, Colombia.
- 1948** Pintura Chilena, Lima, Perú.
- 1953** Pinturas y Esculturas Chilenas, Municipalidad de Buenos Aires, Argentina.
- 1956** Pan American Chilean Art, Washington, U.S.A.
- 1961** Arte Chileno Contemporáneo, Bogotá, Colombia y Lima, Perú.
- 1970** Arte Contemporáneo, Lozana, Suiza.
- 1982** "9 Pintores Chilenos" en Lima, Arequipa, Cuzco, Perú.
- 1983** Grabados y Dibujos Chilenos en Tokio, Japón; Pekín, China; Jerusalén, Israel; Alejandría, Egipto.
- 1984** Presencia Cultural de Chile, Caracas, Venezuela.
- 1986** Chile. Muestra itinerante de Pintura Contemporánea en Latinoamérica.
- 1988** Pintura Chilena en Sudáfrica, Pretoria, Ciudad del Cabo.
- 1992** Imágenes Recuperadas, Pintura Chilena, Washington, U.S.A.
- 1994** Invitada de Honor junto a Guillermo Núñez como los representantes de Chile en la IV Bienal de Pintura Internacional, Cuenca, Ecuador.
- 2004 - 2006** Muestra itinerante Arte Chileno Traspasando Fronteras (Chilean Art Crossing Borders) -integrada por 78 destacados artistas nacionales-, que recorrió Croacia, Rumania, República Checa, Polonia, Turquía, Hungría, Grecia y Suecia. Gestionada por Galería de Arte Patricia Ready (curadora Patricia Ready) , el Gobierno de Chile, a través de la DIRAC (Dirección de Asuntos Culturales) del Ministerio de Relaciones Exteriores y la Corporación Cultural de Lo Barnechea (COBA).

HITOS

- 1916** 7 de diciembre. Nace Matilde Pérez en Santiago de Chile.
- 1938** Recibe el Premio Paul Caulier a la mejor mención de todas las secciones, Salón Nacional de Bellas Artes, Santiago
- 1939-1944** Estudia en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, donde es alumna de Pablo Burchard y Gustavo Carrasco
- 1940** Complementa estudios de Arte Mural con Laureano Guevara
- 1943** Obtiene la medalla de bronce en la Exposición Anual de Bellas Artes
- 1944** Colabora como ayudante de Laureano Guevara en el mural de la Ciudad del Niño en La Cisterna
- 1946** Se casa con Gustavo Carrasco Délano
- 1947** Matilde Pérez exhibe sus obras en la XIV Exposición Anual de Bellas Artes, Salón Nacional
- 1948** Nace su hijo Gustavo Carrasco Pérez
- 1949** Participa en una exposición colectiva de la I Bienal de Sao Paulo, Brasil
- 1951** Es nombrada ayudante de la cátedra de dibujo y pintura de la Escuela de Bellas Artes
- 1955** Integra el grupo Rectángulo
- 1957** Es nombrada profesora de dibujo y pintura de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile
- 1960** Es becada por el gobierno francés para estudiar en París. Durante su estadía, se encuentra con su amiga Marta Colvin y contacta y frecuenta a Víctor Vasarely y Julio Le Parc
- 1962** Participa en la 1ª Muestra Internacional de Forma y Espacio en el Museo de Arte Contemporáneo, Universidad de Chile, Santiago
- 1967** Realiza la Exposición individual "Luz y Movimiento" en la Galería Central de Arte de Santiago
- 1969** Matilde Pérez funda el Grupo Cinético de Chile

- 1970** Se realiza la Exposición Arte Cinético en Chile en el Instituto Chileno Norteamericano, Santiago
- 1970-1972** Viaja a París con su familia comisionada por la U. de Chile para continuar sus estudios sobre arte cinético en París. Durante su estadía está en permanente contacto con Víctor Vasarely
- 1971** Expone en el Salon des Grands et Jeunes d ' Aujourd'hui, Les Halles, Francia, donde además expuso el año 1973, 1974 y 1982
- 1975** Junto a otros profesores, forma el Centro de Investigaciones Cinéticas en la Escuela de Diseño de la Universidad de Chile
- 1977** Participa en la muestra "Grabados de América" en Leverkusen, Alemania
- 1978** Expone en la III Bienal en Nueva Delhi, India
- 1979** Matilde Pérez recibe la Medalla de Plata, Biennale Mondiale de Métiers d'Arts, de Lyon, Francia. Ese mismo año obtiene dos Medallas de Plata por grabado y arte cinético, respectivamente y una de Bronce en abstracción geométrica, Quadriennale Mondiale d'Art Contemporain de Lyon, Francia
- 1980** Es invitada al primer Congreso Femenino de Arte en el Mundo Hispánico, Puerto Rico
- 1981** Recibe el 3er Gran Premio Internacional de Diseño Helian en Montreux, Suiza
- 1982** Se le otorga el Premio Círculo de Críticos de Arte por el mural en el centro comercial Apumanque
- 1984** Es invitada al Primer Congreso Femenino de Arte en el Mundo Hispánico. Es nombrada delegada chilena en Puerto Rico
- 1984** Expone en la Galería de Arte de la O.E.A. con el auspicio del Museo de Arte Moderno de América Latina, Washington, Estados Unidos de América
- 1987** Recibe el Premio de la Academia Diplomática de Santiago
- 1990** Es nombrada Presidenta del Jurado del Concurso "Valdivia y su río". Recibe una medalla por su trayectoria artística
- 1994** Participa en la IV Bienal Internacional de Pintura de Cuenca, Ecuador
- 1997** Recibe el Premio Municipal de Arte, Chile
- 1997** Le es otorgada la Condecoración al Mérito Amanda Labarca. Ese mismo recibe la distinción del Organismo Internacional ACTIM por su carrera de pintora y escultora
- 1999** Muere su marido, el pintor Gustavo Carrasco
- 1999** Exposición Retrospectiva "Ojo Móvil" de la obra de Matilde Pérez, Sala Matta, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile.
- 2000** Participa en la exposición colectiva Chile Cien Años Artes Visuales: Segundo Período (1950 - 1973) Entre Modernidad y Utopía, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago
- 2001** Recibe una mención honrosa del Jurado en Concurso Latinoamericano Enersis 2001: Energía y Vida, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago
- 2001** Es distinguida con una mención de la Corporación Amigos del Arte a un Artista Nacional en Concurso Latinoamericano Enersis 2001: Energía y Vida, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago
- 2003** Recibe el Premio Único en el Concurso de Arte Mural Universidad y Sociedad, convocado por la Escuela de Ingeniería de la Pontificia Universidad Católica de Chile para dotar de un mural el edificio San Agustín de dicha escuela
- 2004** Recibe el Premio Altazor
- 2005** La Letra y el Cuerpo, envío chileno 5ª Bienal de Artes Visuales del Mercosur 2005, Centro Cultural Palacio La Moneda, Santiago, Chile
- 2006** Exposición Matilde Pérez + Gustavo Poblete en Galería StuArt
- 2006** Exposición Visiones Geométricas en la Universidad Católica de Temuco
- 2009** De la Abstracción al Arte Cinético, Casa de Las Américas, La Habana, Cuba.
- 2009** Exposición Individual Galería Artwox. Copenhagen, Dinamarca
- 2009** Re-Inauguración Friso Cinético ExApumanque, Universidad de Talca, Chile
- 2010** "Paris Retrouvé" Galería Space Meyer Zafra, París, Francia.
- 2012** Open Cube, Feria Pinta Londres, Inglaterra
- 2012** Open Cube Galería La Sala.
- 2012** Open Cube, Galería Smart Clothes, Nueva York, EEUU.
- 2012** Exposición Retrospectiva, Matilde X matilde. Espacio Móvil. Sala de Arte Fundación Telefónica, Santiago de Chile.

ENGLISH VERSION

A VISUAL THEOREM OF MATILDE PEREZ: THINKING, METRIC AND PERCEPTION

Ramón Castillo | Curador

B.A. in Education in Visual Arts and B.A. in Aesthetics at the Universidad Católica de Chile. PhD candidate in Art History at the Universidad de Barcelona. Museologist and museographer. Curator at the Museo Nacional de Bellas Artes in Santiago for 15 years. Since May 2010 he is Director of the School of Art at the Universidad Diego Portales.

Imagine Matilde Pérez working on a table, in Santiago or in Paris, with a graph paper that she will manage as if it were a map or cartography, becoming clearer as she sets points, small marks and instructions only she can see. Like a composer in front of his/her scores before playing music. Time scale expands itself in her visual work. She spends hours and countless days on flat surfaces over reticulated plans, then on diagonals, variations and rhythms. An arduous mathematical and design research supposing a previous application of a trial and error tool, since its objective and character transcend herself, for her work is intended to “happen” in the eyes of the viewer in a moment of perceptual intensity. The time designed by Matilde is the time of experience, of play and surprise of our senses in the exact moment they appreciate and discover her works, not before or after that. The visual system is paradoxical, since from a predictable, mathematical and geometrical point of view, the improbable, unpredictable and mesmerizing perception occurs.

This exhibition presented in this catalogue displays an overview of the key moments of the artist, her creative thinking, the conceptual clarity of the aesthetic aspects involved, emphasizing the processes, metrics and key design involved both on graph paper, as in large format works installed in public spaces. To appreciate the uniqueness of her career we will review periods, series, materials and scales from the 40's up to these days. A review over time in light of new information in a historical and cultural context, both in Chile and abroad, will present a research on an artist who, from the “corners” of her home and studio, never stopped being involved in the international scene, and who, as time passes, makes it increasingly necessary to know and understand.

FIRST ATTEMPT OF MODERNITY IN CHILE

Matilde may be considered in two contexts: one is local and the other is international. However, none of them can accurately explain the development of her work. In Chile we can see a scenario made up of young artists from the university.

An academic model that since the establishment of the Universidad de Chile in 1849 has been struggling between teaching models from Europe and isolated attempts of self identity and renewal. The first attempt at national artistic modernity has to do with the arrival of a first avant-garde art related to cubism, expressionism and abstraction. The first exhibition of Chilean artists under the name of Group Montparnasse in 1923, accounted for this assignment. And it was on the occasion of the Hall of June 1925, when works of Jacques Lipchitz, Pablo Picasso, Susanne Valadon and Fernand Léger were exhibited. Only Juan Emar mentioned the event in the newspaper La Nación, which had taken place in the Rivas y Calvo Hall, which indicates that these works were far from being exhibited at the National Museum of Fine Arts. This incipient arrival of avant-garde art was made possible by the existence of Chilean artists experimenting and learning from the free art academies and Parisian bohemia of Montmartre or Montparnasse. There was also the complicity of “modernists” led by Vicente Huidobro, Pablo Picasso, Diego Rivera, Jean Cocteau and Amadeo Modigliani, among others, together with their militant aesthetics and the admiration for Russian constructivism. In the early twentieth century, being an artist and a leftist was almost synonymous with being modern.

All this movement, which could have become a scene of developing renewal, had its brief moment of realization through the School of Fine Arts with the Education Reform published in September 1928. However, this accelerating moment experienced its climax and decline when the School was closed for two years and a group of “selected” teachers and outstanding

students were sent to study manual and decorative arts in Europe. From 1930 onwards, this interrupted modernity resulted in imperfect models, stereotypical and nostalgic of the "City of Light", partially implemented in the School of Fine Arts, now part of the University of Chile.

When Matilde Perez formally joined the School in 1939, after attending the free workshop in the company of Pedro Rezka, she received from her teachers Parisian lessons picked up at Académie Grande Chaumière, Académie Julian, Fernand Léger and André Lothe. The lessons by Isaías Cabezon, Laureano Guevara, Camilo Mori and Ines Puyó allowed the maintenance of the echoes of an aesthetic program, which the same University, finally, prevented from developing. In a way this explains the persistence of a figurative painting genre sustained by the Generation of '40.

The same year when Matilde was appointed Assistant Chair of Drawing and Painting at the School of Fine Arts, Antonio Romera finished his first book, *History of Chilean Painting*, published in 1951. In his book, Romera recognizes the influence of European and American art in Montparnasse as well as in Roberto Matta, but on different grounds and contexts. This means that in 1951 there were abstract works circulating in our environment, but when we look for the evidence in institutional or private collections, they are not easily found and we finally discover that this chapter was not represented at the National Museum of Fine Arts, although its director, Luis Vargas Rosas, had been a member of the chapter "Chileans in Paris". The following year Matilde is designated Acting Chair Professor of Drawing and Painting. In 1953 we see the appearance of the Group of Five, composed of a very heterogeneous group of artists, who also shared the need to bring a renewal into painting: Ximena Cristi, Aída Poblete, Sergio Montecino, Ramón Vergara-Grez and Matilde Pérez. We learn that Vergara-Grez and Pérez were oriented towards abstraction and therefore, in 1956, formed the Grupo Rectángulo. We read in its founding Manifesto:

"The members of the Exhibition put emphasis on a concept of order and geometry, they work with a schematic and planistic drawing, to facilitate the measurement of the parts and the relationship of the parts to the whole, thus replacing the traditional brush or touch by the colour plan. All alike express their repudiation of external reality and submit their compositions to the rigor of a well understood and fruitful intellectual speculation".

1.- Ramón Vergara-Grez, *Manifiesto Rectángulo*, Grupo de Arte Moderno Rectángulo, exhibition book Geometría Andina, MNBA, Santiago, 1997, p. 62.

Matilde was formed in the midst of this atmosphere, between a desire for European-like and avant garde renewal, bequeathed by Juan Francisco González and Augusto Eguiluz, and the aesthetic resistance of teachers like Paul Burchard, Julio Fossa Calderón, Pedro Reszka, Carlos Humeres and Fernando Morales Jordán. The encounter with her teacher Gustavo Carrasco (one of the fellows of the year '29), their relationship and subsequent marriage will somehow become a reencounter and an opportunity to symbolically reissue the failed vanguard. In fact, 10 years later abstraction is again mentioned as a deliberate problem, claimed by the young artists who formed the Grupo de Estudiantes Plásticos-GEP (Plastic Students' Group) between 1946 and 1950. Young assistants and teachers took distance from academic mimesis and coined in their procedures and results, gesture, chromatic restriction, geometry and abstraction. The first artists grouped around geometric abstraction were the Grupo Rectángulo (Rectangle Group) in 1955. Then, from a different aesthetic choice, more expressionistic and closer to the Catalan Informalismo, was the Grupo Signo (Sign Group) between 1960 and 1962.

At the institutional level, we can say that during the 30s, 40s and 50s in Chile there was no artistic acceleration involving changes in teaching, and therefore a renewal of artistic and cultural references. On the one hand we see that the School of Fine Arts has very conservative trends, and moreover, the Museum of Fine Arts takes no institutional efforts to establish a link between Chile and the world. In this sense, if we review their schedules, we see much emphasis on genre painting, both as exhibition schedules and as bequests. Nothing indicates that a change would take place. Perhaps a first sign can be seen within the exhibition of the Argentinean Emilio Petorutti, and certainly the French and contemporary painting exhibition "From Manet to the present day". This exposure will cause a very positive and encouraging impact on Chilean artists, who will be represented in their desire for modernity through foreign artists².

2.- José Balmes recalls: "In addition to all these worries (out of GEP) we can name the most important fact of the inauguration of the French painting exhibition "From Manet to the present day" in 1950. Its importance has not been recognized. It was the principal European painting exhibition ever presented in Chile. We could know Fantin Latour paintings, as a proof of the naturalism of the past century, and from there, all the significance of impressionism and further trends, such as post-impressionism, cubism, until the young French painters of today. José Balmes, *Aesthetic Thesis*, Catholic University, Grupo de Estudiantes Plásticos, Magdalena Le Blanc, pp. 55-56.

From this period, Matilde Perez's graphite and charcoal drawings showing the School's "cezanian" lesson, regarding the simplification of form and overlapping planes, belong to this period. The charcoal sketches and preparatory drawings in the course on Muralism led by Laureano Guevara are an eloquent result of this simplification of form and colour restrictions. A very geometric composition dimension, which otherwise announces the calling of her work to reach the public space. The only evidence we have of this technique is the fresco mural attached to the fireplace in her home, signed in 1951.

3.- Pérez, Matilde, *Visiones Geométricas*. E. Muñoz/Salvat Ed. Santiago, 2004, p.90.

4.- Clemente Greenberg, "La visión europea del arte norteamericano", *The Nation*, vol. 171, 25 November 1950, translated and printed in cat. *Bajo la Bomba: el jazz de la guerra de imágenes transatlántica*. 1946-1956, MACBA, Barcelona, 2007, p. 513.

5.- Serge Guilbaut, *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, Mondadori Library, Madrid, 1990, p. 259.

6.- Serge Guilbaut, *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, Mondadori Library, Madrid, 1990, p. 32.

7.- In 1947 Malraux published one of the most emblematic books in the area of visual arts and museums in the West: *The Imaginary Museum*, in which he describes his concept of "metamorphosis" as the effect of transformation and decontextualisation of a work of art when exhibited in a museum.

8.- Clemente Greenberg, review of the exhibition "Painting in France, 1936-1946", published originally in *The Nation* (22 February 1947), translated and printed in cat. *Bajo la Bomba: el jazz de la Guerra de imágenes transatlántica*. 1946-1956, MACBA, Barcelona, 2007, p. 282.

9.- Fellowships as Fulbright, Guggenheim and Rockefeller are instruments of the American foreign policy aimed at ensuring links and creating a net of artists at the Latin American level.

Despite attempts to modernize art, the distance -both among specialists, politicians and general public, result in ignorance: a lack of information available, and therefore a strong scene of resistance to anything new. "I insist that art in Chile was unable to surf in the extreme vanguard movements, because some critics and artists prevented it"³.

THE BATTLE "PARIS-NEW YORK": MATILDE'S PLACE

Not surprisingly, after the Second World War there was a cultural rivalry between France and the United States, around which the new model for export would be: Paris or New York. Since 1939 the United States has benefited directly or indirectly with the onset of World War II. This, on the one hand due to the large number of artists who were escaping the clutches of Nazism and the impending revolt in Europe; and, second, by the convenient cultural revival the Americans were strengthening, encouraging and promoting "to the world", under the banner of freedom and the "American culture". This ideology became a State policy which resulted in the emergence of numerous grants from various foundations designed to produce a new kind of art to "overcome the past." The use of culture as a propaganda weapon was recurrent after the end of the war. A spirit of self-reliance that one of its main theoretical promoters, Clement Greenberg, does not hesitate to argue with arrogance in 1950:

"I do not think that mere patriotism or provincial myopia are leading us in this country to take these four artists seriously. We have had the opportunity to consider their works repeatedly and compare them with the best of modern painting, of which there are such good examples here and in Britain, and in similar abundance [...] Now, if I say that some of their works have the right to enjoy a proper and important place in the art of our century, I say this having in mind Matisse, Picasso, Klee and Miró"⁴.

After 1951 this dispute for leadership becomes a role model to follow and impose: "The Cold War raged furiously, weapons were chosen and prepared. Cultural journals in Europe published with CIA funds were rapidly increasing. The focus of Liberal America was now on art and intellectuals"⁵. The figure of Pablo Picasso, for example, is very revealing of the threat posed to Americans by a work stylistically elusive and identified with human rights and leftist movements, a situation reflected in the security systems that had to be mounted to expose *Guernica* in New York. In this context of ideological tension contemporary art develops: from Paris to New York. And if on one side the U.S. capitalized victory after the war, treasuring the artists who had arrived in the country, promoting and financing exhibitions on modern and contemporary art, on the other side France tried to recover from the substantial losses at economic, social and cultural levels. The defence of culture from France came to an extent that increased State funding to all the initiatives leading to development of art and culture:

"The sudden enthusiasm of the French Communist Party for bourgeois culture spawned an epic battle to decide who would emerge as the only defenders of French cultural values, communists or fascists, to decide which party would be privileged to fly the tricolour and sing the national anthem"⁶.

The power art has as an instrument of "restoration of sensitivity" encouraged countries to boost development and visibility of art, which gradually resulted in the protection of the entire cultural system, the recovery of cultural institutions, museums, art galleries and the reactivation of universities. In this sense, funding of exhibitions in particular would demonstrate how artists, researchers and intellectuals are active and, therefore, France, and especially Paris, has not ceased to be a cultural reference to the world. So it is not surprising, for example, to see the designation of critic and intellectual André Malraux as Home Secretary in 1947⁷ and then as Minister of Culture from 1958 to 1969. In this context, we see how France begins funding itinerant exhibitions of its heritage. Proof of this is the show that toured Brazil, Argentina and Chile: *French Contemporary Painting Exhibition: "From Manet to today"* that was presented at the Museum of Fine Arts in 1950 curated by Gaston Diehl. The same exhibition, a refreshing success among the Chilean people and young artists, had been presented in 1947 at the Whitney Museum; however, the Americans resisted it. A conveniently annoying contempt if we analyse Greenberg's words: "The show itself is disturbing. Its general level, if any, is below the level of the last four or five annual exhibitions that have been presented in the Whitney on American painting..."⁸

This "battle for abstraction" also reached Chile, and proof of this is the support extended by the U.S. to Roberto Matta in the early 40s, and then the artists who were attracted to the American way of life through fellowships⁹, prizes or positions. Some of the Chileans in New York were Nemesio Antúnez, Iván Vial, Eduardo Martínez Bonati, Fernando Krahn, Carlos Ortúzar, Enrique Castro Cid, Sergio Castillo, Guillermo Núñez and Juan Downey

This strong national self-esteem resulted in policies of development and expansion of the French State. Departments of Culture were conceived as an advance instrument for strengthening ties with Latin America; they would favour the presence of Cultural Attachés

in each country as promoters of traditional French export products (fashion and culture). This is the context of granting scholarships to young artists, considered as a “hope” to their countries. So we understand the financing of residence permits Julio Le Parc, and most of the artists who were fellow students at the Prilidiano Pueyrredón National School of Fine Arts in Buenos Aires, and then joined the GRAV in Paris. We also see Jesús Soto living in Paris since 1950, and Carlos Cruz Diez travels between New York and Paris in the late 50’s, and since 1960 he settled in Paris. Latin American artists will benefit from this cultural policy of the French. Therefore, the arrival of Matilde Pérez to Paris comes amid the emergence of the first generation of thinkers and artists who were part of the “Parisian renaissance”, as they were part of the efforts of the French government in order that Paris would, like a phoenix, rise from the rubble of war. Fashion and culture, traditional assets of France “... were at the service of the State in order to deliver an unequivocal message to the world: Paris had returned to the international scene, life was returning to normal”¹⁰. Matilde in this regard, is part of the scene of Latin American artists who live, study or work in Paris. A relevant example was a foreign scholars exhibition organized by the Ministry of Education and the Ministry of Cultural Affairs of France in Paris Galérie Tedesco, between 13 and 30 June 1961. In the list we see artists from Mexico, Argentina, Lebanon, Japan, India, Spain, Pakistan, the Netherlands, United States, Brazil, Costa Rica, Turkey, Denmark and Austria; among them another Chilean fellow: Mario Toral.

Matilde, at age 44, was fully aware that her art was part of the *Zeitgeist* (spirit of the time) that occurs at a time, place and specific conditions, emphasizing the idea of *genius loci* (spirit of the place). This explains to some extent, the fact that she “rewrites” the history of art, with its chronology and milestones. More than 14000 miles away from the Chilean scene, on many occasions, in interviews, essays or presentations, she mentions her artistic, theoretical and institutional references in Europe. She re-writes, and therefore revises, her version of Chilean historiography. Every time she talks about her work, articulating a timeline of records, she begins with Kandinsky, then Malevich, Bauhaus, Mondrian and neoplasticism, and Albers to the Yellow Manifesto and the gravitating presence of Victor Vasarely¹¹. After landing in Latin America, she ranks herself “naturally” among contemporaries who were with her in Paris. This is what we read in her speech when receiving the Amanda Labarca award in 1997:

In 1960, being a professor at the University of Chile, I got a scholarship from the French government to go to Paris for a year. At that time my work was already completely geometric, and it hinted at an intuitive search of movement. I contacted Victor Vasarely, who was interested in my skills, and he gave me a series of documents that allowed me to study and understand the kinetic approach. He introduced me to the *Groupe de Recherche d'Art Visuel* (GRAV), including many artists, among them Yvaral, and also Argentinean Julio Le Parc, who spoke Spanish and helped me understand Vasarely's explanations about his work, then unknown to me¹².

After staying in Paris for a year, in a way she “never returned to Chile”; she has no intellectual or immediate network peers in her country. Her highest encouragement during these years will be the teachings and documents she brought from France, including the Yellow Manifesto, “Le Mouvement”¹³, “Assez de Mystifications” and the mailing addresses of each of her new teammates. She was always aware and informed about what was happening with her peers elsewhere in the world. The artist agreed to this artistic rebirth, which permitted her to appreciate it from within and understand its theoretical approach as well as the references used at that time, and then exercised in the practice itself. A praxis first developed in her rented room and then in Julio Le Parc's workshop, which was initially based on the reproduction and changes in optical and kinetic approaches she shared in a militant way with Latin Americans and other foreigners, under the supervision of Vasarely. These ideas spread throughout the world, especially in Latin America, at high speed¹⁴. They are active principles ranging from metrics to plane and real space. Codification of planes causes optical effects in our eyes that are at the same time the perceptual laws that formed the artists of this movement. To verify these effects, several tests are necessary to obtain the “desired effect”, and for this, she remembers the lessons of Vasarely in Paris, which she had to share with members of GRAV:

In Paris we all started from the commonplace, which was to work with a board of one meter by one meter, painted evenly white, and we had a number of small black squares of 4 x 4 cm. The board was placed on the floor and we began searching for these squares. I spent several days in this operation, when I started noticing movements taking place in space and that they made a linear concentric game. I then realized that I had found the kinetic spatial movement¹⁵.

This ideological and methodological clarity became a permanent system for the circulation of ideas about the new art, which deposed the modern notion of “unique and original work”, and demystifying the value of the work and the role of artists and institutions. *Assez de Mystifications*¹⁶, *Stop Mystifications*, proposes some forms of action in this regard, and how to

10.- Serge Guilbaut, *Bajo la Bomba: el jazz de la guerra de imágenes transatlántica. 1946-1956*, MACBA, Barcelona, 2007, p.231

11.- In her autobiography “*Visiones Geométricas*”, in 2004, the artist goes deeply into the precursors of geometry, like Kasimir Malevich, Walter Gropius, Marcel Duchamp, Piet Mondrian, and in a utopian key she refers in particular to movements such as Bauhaus and De Stijl, pp. 81-89.

12.- Speech delivered at the award ceremony at the University of Chile, p. 6.

13.- The Yellow Manifesto burst into the exhibition of “Le Mouvement” in 1955, at the Galérie Denise René in Paris.

14.- The Yellow Manifesto was published in 1955, and its Spanish translation appeared in the Buenos Aires *Asociación de Arte Nuevo's Bulletin* in 1958. It may be possible that the first edition of the Manifesto arrived in Chile when Matilde returned to her country in 1961.

15.- Pérez, Matilde, *Visiones Geométricas*, E. Muñoz/Salviat Ed., Santiago, 2004, p.90. 16.- *Manifesto GRAV*, Paris, September 1961.

avoid being absorbed by the bourgeois public and market. The first warning was to highlight the contradictions of the artistic sector, the role of art in society and our own contradictions, public dialogues, exchange of ideas with other artists, etc. The second way was to try to transform, according to our abilities, the essential elements of art, ie. The artist, his work and his relationship with the public. Le Parc says "I see my artistic attitude in three planes":

1. Continue (until the appearance of new possibilities) Taking advantage of the financial means of this society with the minimum of mystification. For a transitional stage, multiples may be the appropriate medium.
2. Continue demystifying art and exposing its contradictions, according to my personal capabilities, or associating myself with other peoples or groups, taking advantage of a certain prestige that grants access to the existing media or creating other media.
3. Continue a search for (specially with other people) possibilities to create situations where the behaviour of the public is an exercise for action¹⁷.

17.- Text written by Julio Le Parc to be read at La Carbonera, Cuba, in August 1968. Published in *Real/Virtual, Arte Cinético in Argentina...* p. 318.

Matilde Pérez returns to Chile in October 1961 bringing along this and other documents from GRAV. That is, her position is reinforced by the understanding of an art system that until then had no context in Chile. Each time she makes statements, gives interviews, presentations or speeches, will be consistent with these principles: "No to the single piece", multiplication, demystification, technology, movement, perception and space. Upon receipt of the Amanda Labarca award, she states:

If we adapt ourselves to the present times, we have to make replicable and dynamic works, using all kinds of materials and production mechanisms: electronics, computers, videos, which are the support for intervention of space and time. This will achieve an active dynamics, like the universe in constant movement and expansion¹⁸.

18.- Fragment of speech when receiving the Amanda Labarca award, University of Chile, 1997.

This artistic influence was more productive and synchronized with Venezuela and Argentina. In the case of Venezuela, through the mediation of Jesús Soto, in 1954 Vasarely was involved in the project by architect Carlos Raúl Villanueva, "Synthesis of Major Arts" in the University City of Caracas with an aluminium composition called Positive-Negative, a glazed ceramic mural in Homage to Malevich, and one in tribute to Sofia Imber, Sophia, which also joins glazed ceramic tiles but this time in black and white. Vasarely wrote about the Venezuelan architect and the collaboration received from him at the University City:

I was commissioned to create three "movements", different from each other. In perfect tune with the spirit of the city, I have managed to express in my creations the fundamental thoughts of my plastic concerns: the era of strictly two-dimensional solutions is slowly fading away; the union of shape and colour arrives into space and integrates in its domain two new notions, especially the "movement" and temporal "duration". The "clearing" current, valid after the early years of the century is coming to an end and an era of prodigious "enrichment" is beginning¹⁹.

19.- Official web site of University City of Caracas: http://www.centenario.villanueva.web.ve/CUC/Sintesis_Artes/Artistas_Extranjeros/Vasarely/Frames_Vasarely.htm

In Argentina Victor Vasarely held a solo exhibition of his works at the Museum of Fine Arts in Buenos Aires under the direction of historian Jorge Romero Brest²⁰. It was a shipment of 40 works by the artist, funded by the Denise René Gallery in collaboration with the association Friends of the Museum, confirming the "cultural transit" and interest of enhancing the route Buenos Aires-Paris-Buenos Aires. The exhibition included the travelling of the works to Uruguay (Museum of Modern Art, Montevideo) and Brazil (Museum of Modern Art, Sao Paulo). In Chile, instead, we will see Vasarely's works for the first time in the group exhibition "Paris and Contemporary Art" at the National Museum of Fine Arts between May and June 1972. But, most impressive of all is that in this exhibition contemporaries of Matilde were included: Cruz Diez, Jesús Soto and Julio Le Parc. Matilde pays a high price to stay in Chile.

20.- If we compare the management of Fine Arts Museums in Argentina and Chile, we note that in the first the Director is Luis Vargas Rosas, who despite having been one of the first artists of the 1920s who practiced abstraction, is not recognized for having resourced to a more daring museological style. In general, his 40 years of work are considered extremely conservative.

Special mention must be made of the powered chromatic discs created by the artist in the 60s. It was about a dimension that sought to overcome the visual plan, incorporating the actual movement of the visual field. It was also a hypnotic effect that Duchamp himself developed in the 30s and was subsequently developed by emerging artists like Tinguely, Klein, Soto or Medalla in the 50s and 60s. Speaking of one of these works of Tinguely, a spectator said:

Then the rotating disc caught our attention, hypnotically. It spinned so fast that it seemed stationary (speed stability! proudly declared Tinguely [...]). The optical sensation lay in transforming the rotating disc in a volume: a virtual, immaterial volume, flapping on a rusty iron device as a cloud of colour²¹.

21.- Guy Brett, Campos de Fuerza, MACBA, Ediciones Actar, Barcelona 2000, p. 36.

Matilde Pérez makes her first rotating disc in 1964. We see it in the exhibition of the Group Forma y Espacio in 1965. The disc was re-edited in 1996 with a conceptual and material variation which was a double acrylic disc, in which the artist works with two circles of white acrylic and then superimposed coloured pieces. When spinning, the surface and the bottom discs (one lighter, the other darker) become opaque, since they do not project light; they

receive it. The clear acrylic disc instead has an independent on-off rate, so the viewer must activate the system to see the light that turns to gold the metal bottom, while the acrylic figures glued onto the disc become uniform and disappear into the white.

SANTIAGO IS NOT NEW YORK OR PARIS: TOWARDS 1970

Reviewing the historical context we can recognize that in 1969 some events took place that were an unprecedented nationwide artistic cultural acceleration. From sculptures and mobiles of Claudio Gironi to the radical and inedited intervention by Juan Pablo Langlois at the National Museum of Fine Arts, and the exhibition of abstract works of Federico Assler in the museum. Those activities were initially isolated, but a year later will be contained in a museum program that the new Director, Nemesio Antúnez will enhance through his established ties with the United States²² and Europe. The traveling group exhibition organized by MoMA at the NMFA, "The Art of Surrealism", allowed Chileans to admire Roberto Matta's works displayed next to "Stool with Bicycle Wheel" or "Portable Museum" by Marcel Duchamp. The exhibition then moved to Mexico City in 1973. But perhaps the most eloquent gesture from the links established by Chile with international contemporary art was the creation of the Solidarity Museum in 1972, a fact that attracted the attention of artists and curators from around the world in order to support "the Chilean people" and their president, Salvador Allende.

In 1969 there was another event that would have later cultural implications. It was the television program "Forma y Espacio" (Shape and Space) by artist Iván Vial, who created a TV spot, which in hindsight, was a direct ancestor of the "Ojo con el Arte" (Beware of Art) by Nemesio Antúnez. Between January and November of that year, Iván Vial interviewed many artists and cultural personalities on Channel 9. Artists closely linked to the avant garde circles of that time. On Thursday 13 February that year we see Matilde Pérez and Gustavo Poblete on the television set: both speak of their abstractive research. Matilde will go further and display to the viewers one of her 1961 collage with wood and some stamped serigraphs serve as an example to see how the visual effects of the works change with different coloured backgrounds.

A year later the exhibition Kinetic Art in Chile took place at the Chilean-North American Cultural Institute, where several artists followed this trend of adding a motor to the piece. In fact, a piece particularly related to Pérez's works with moving discs is Iván Vial's kinetics piece in which the weft is modified and superimposed as the inside forms move. The works contained the utopia of integration with everyday space, where the experience was to be a surprise and break the routine, so that people would live a new experience stripped of any narrative or reference. This led to optical and kinetic artists to establish connections between trends and authors who were apparently different, but ultimately shared the transgression of the limits, the radicalism of the experience referred to the work, and the resistance to the museum institution and, therefore, their experiences were designed in its periphery. This performative and playful position was shared from Marcel Duchamp to Tinguely, Cruz Diez, Jesús Soto, Pierre Restany and the Situationist International. This need to generate new spaces, to create surprising environments that break the routine and the "perceptual" wear and tear led them to develop involving projects or "situations", as they said, what is seen for example in the exhibition of 1965 in New York:

Our labyrinth is just a first experience directed towards eliminating the distance between the viewer and the work. Experimental and relational dimension very closely related to the Situationist International also unfolding on the streets of Paris. This experiential dimension, playful and surprising, can be clearly seen developed in the collective intervention "Une Journée dans la Rue, Paris, 19 April 1966" which was presented on Tuesday in different times and places of the city²³.

This search involving public space also led into exhibition spaces. Thus, the art gallery became a labyrinth full of surprises or a game room, and therefore there were works conceived to generate new viewers. At the Oswald Museum of Dortmund, Germany, GRAV held an exhibition entitled In search of a new audience, and this happens two years before Matilde presents Túnel Cinético (Kinetic Tunnel) in the Chilean North American Cultural Institute. So, Matilde had the opening of a "new audience" in her program; and somehow, that occurred in the exhibition at the Institute, since it was a group exhibition, attended by many people who did their works for the occasion, but not necessarily continued working on this line. Among those who exhibited then only three persisted in this view: Iván Vial, Carlos Ortúzar and Matilde Pérez.

In this exhibition, Kinetic Art in Chile in 1970²⁴, a group show was organized with the participation of several occasional and historical art practitioners around kinetic art. The completion of the Tunnel was another expression of how the thought of Matilde Pérez "takes up space" through a working program including a territorial conquest to generate the place of

22.- Three contemporary art exhibitions from the MoMA, New York, and a couple of exhibitions from France took place.

23.- Suárez, Osbel; Lo(s) Cinético(s), Ed. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2007, p. 38.

24.- Group exhibition with the participation of Frank Florey, Domingo Muñoz, Ernesto Muñoz, Víctor Muñoz, Carlos Ortúzar, Alejandro Siña, Matilde Pérez, Iván Vial and the students Nelson Diocaretz, Ariela Flores and José Korn, from the Department of Design, Universidad de Chile.

the spectator, who is at the same time the protagonist of a light and mobile experience. Her desire to lead comprehensive experiences is consistent with the atmospheres or labyrinths developed by GRAV:

25.- Manifiesto GRAV, Paris, July 1963 in *Real/Virtual*, Arte Cinético Argentino de los Años Sesenta, MNBA, Argentina, p. 299.

ACTIVE SPECTATOR, SUBJECT OF OBSERVATION. The viewer becomes here an element of animation that will create an unstable situation to other viewers. Moving and overlapping shadows, either by walking or by the various movements of the viewer. So, while participating in changing situations he, in turn, creates them²⁵.

26.- "La Segunda" newspaper, 1/10/1979.

Under this logic, the design of the space is a "sensory journey" through which it seeks interaction and the active participation of the viewer. This new reality is the conquest that Matilde feels when saying: "My works seek to overcome nature"²⁶. Through this idea she expresses the affinity of her work with art that seeks to recognize the "principles that organize the universe". We read some reflections on the intrinsic laws of nature as observed by Leonardo Da Vinci: "Nature is infinitely variable not only in terms of species, but in the same plants we find different colours"²⁷. On the occasion of the exhibition at the Cultural Institute of Providencia, which included collages, prints and paintings from 1959-1979, the following interview took place:

27.- Holger van den Boom, Felicidad Romero Tejedor, *Arte Fractal, Estética del Localismo*, ADI, Barcelona, 1998, p. 59.

Reporter: In this field, do you remember that some time ago you made a tunnel, two meters high, 1.70m wide and 4 m long, which had a lighting system, programmed in various ways, which was called into action when someone stepped inside the tunnel?

28.- "La Segunda" newspaper – 1 October 1979, Matilde Pérez – My work seeks to overcome Nature".

Matilde: "Unfortunately mysterious hands dismantled my work, and I don't have it. But I would like to do something like that again."... "I hope to be successful in this exhibition of the Cultural Institute of Providencia so as to be able to raise the necessary funds to fulfil my desires"²⁸.

29.- <http://www.fau.uchile.cl/noticias/71283/artista-matilde-perez-conmovio-a-los-estudiantes-en-su-visita-a-la-fau>, Santiago, Chile, 28 April 2011.

The artist has reiterated this idea at various times, a dream she shared with students in the University of Chile a year ago: "The Tunnel was my golden dream for a while; it was what kept me fresh, spontaneous and alive (...) what a shame to see that one day it disappeared, was stored and has not been heard of; I hope someday it will reappear"²⁹. And recently she insisted, when asked: "Which of your works would you like to survive over time? ... "All in all, 'The Tunnel' is the most creative"³⁰.

30.- "Revista El Sábado", "El Mercurio" newspaper, Santiago, 17 March 2012, p. 11.

Thus, assuming the design and reissue of The Tunnel for this exhibition, validates the initial gesture of the artist, to the extent that it is about the design of "a happening" we live and consume in the same place. It is outstanding to realize that this ephemeral and ill-fated work could cross our borders nothing less than in the hands of one of the historical specialists in Kinetic Art, Frank Popper:

31.- Frank Popper, "Arte, Acción y Participación", *Akal, Arte y Estética*, 1989, p. 48.

But when the activity of the spectator stands, we are carried over from the visual surrounding to the kinetic surrounding itself. In this context, it is not the only almost limit situation. Matilde Pérez suggests to the viewer subtle colour combinations, in a sort of corridors where certain motifs appear on the walls, the ceiling and the floor, but the fragmentation of the visual field is solved in a uniform experience³¹.

FROM GRAPH PAPER TO PUBLIC SPACE: SERIES OF 1973 AND 1989

After travelling to Paris for the second time invited in 1967 by the Ministry of Foreign Affairs of France, Matilde witnessed the preparations and subsequent university reform at the University of Chile that occurred in 1968. This reform involved a blow to the "applied arts", as they were to be considered elective and non-permanent branches of the curriculum. This curricular reorientation involved much discussion and internal changes and it is likely that this situation has been the starting point of the fire that occurs in the School of Fine Arts. Into this rarefied atmosphere, Matilde sees the need not to lose her reference group in Europe and, therefore, manages to do all the paperwork for the University to grant her a second scholarship to France:

32.- Magdalena Eichholz, "Desde el Presente", *Cat. Ojo Móvil*, MNBA, 1999, p. 76.

I was interested in returning again to approach the group and see what had happened in the ten years I had spent in Chile, working alone, stuck in a room with no idea if I was making mistakes or if I was understanding the problem³².

33.- This centre included the following artists: Domingo Muñoz Silva, Alicia Blanche Herdatt, Victor Muñoz Orellana, Gastón Rolando Cea Bravo and Gustavo Bocaz Coeffe.

That is the reason why we find her, after her return from France in 1971, at the Faculty of Design of the University of Chile, in Cerrillos. From this place, she could promote for the first time a group dedicated to research and experience the theory and practice of the kinetic speech. It was under this credibility achieved by Matilde, as well as for the projection and interest raised by the optical and kinetic art among teachers and students, the University of Chile granted her a scholarship with the purpose that upon her return she could create the Kinetics Research Centre³³. At that time the artist had managed to develop a working system by announcing her thought and praxis, which by 1975 she could include in an

internal document commissioned by the Department of Design of the West Campus of the University: "Creating the Kinetics Visual Research Centre", which according to the strength, clarity of ideas and the proposed methodology, suggests that this was a manifesto on kinetic arts based in Chile. The outcome of this work will result in series of prints developed by the students during the '70s and subsequently presented at the last exhibition of the Group in 1975, and in the Providencia Cultural Institute in 1976³⁴. A year after the administrative and budgetary Workshop was expelled from the University³⁵.

That I found rather painful. The fact that a person who was trying to give something to her country was dismissed for economic reasons is sad. The thing is that the day I was fired I swore I would never ever say anything. I was going to stay alone with my knowledge³⁶.

At the same time she was invited to exhibit in France on several occasions, allowing her to keep in touch with the biennials and art contests. She was awarded a prize in December 1979 at the Biennale Mondiale de Métiers d'Arts in Lyon³⁷. She received an award for her serigraphy "Instability". Then, in 1981, she participated in a group exhibition of kinetic art in Cagnes-Sur-Mer³⁸.

Evidently after her third trip and second scholarship, her production of designs initially on graph paper in Paris caused a succession of modulations and formal and material variations still having effects in 2012. Under the logic of the artist, serigraphy is the best tool to achieve the "multiplication" and variation of the works. The 1972 and 1973 series generate creations that will endure for decades, because it is in the visual trial and error where you can find that desired and designed by the artist. The formal dynamics are to be determined by the progression and movement of forms and numerical series in the visual field from an initial motif: verticals and diagonals are being displaced so that to stretch the field bounded and regulated by the framework. Serigraphy is Matilde's closest strategy to deploy her chromatic metrics, and from them to achieve visual, material solutions she wanted. The visual world conquest began on a table, and then the order was gradually imposed on form and context. A stress ratio that did not prevent Matilde of being aware of the national events in Chile, and that is why perhaps she reflects dramatically on the tensions existing between reality and art, as published in the catalogue of the Biennial of Sao Paulo in October-November 1973:

"I feel with distress that in my country I'm living the absurdity of a chaotic surrounding and it seems to me that trying to represent it is a redundancy. However, I still believe in reason and I search in the logic of building structures a way to build the world I long for³⁹.

From these designs the artist managed to "control" the world around her. Thus, from her home-workshop she started the production of a significant number of original prints and projects clearly covering the 70s and 80s. The cube inside the square, and vice versa, was originated in Paris in 1971, and the proof is the sketch on graph paper (col. National Museum of Fine Arts) with which she came the same year. From here she first performed a stamped serigraphy in 1972, and then a succession of colours and possibilities that reached volume through mirror steel and acrylic. So it is a strict program of a mathematical nature that is progressively revealing her desire for the uncontrolled and chaotic nature of our perceptual experience to arise. It is a progressive opening-up, and not just visual, but real, and it is in this light that the work opens up into space, becomes a labyrinth and active in front of the viewer, who can perceive the same motif contained inside the metal piece of 1978. A 2010 edition of serigraphy works on clear acrylic and glass have allowed the artist to reissue and update this motif⁴⁰.

Kinetic Friso of the new Apumanque shopping centre, which opened in June 1982, started in Paris. This work was commissioned by architect Luis Alegría who "struggled and got the mural to be made despite the lack of understanding of the owners"⁴¹. A surprising situation if we consider the level of commitment and deployment of "modernity" through stationary and advertising campaign for the new centre. In fact, as we read a few lines below in the same report, the announcement of the new intervention in harmony and coexistence with consumerism:

In this new world, you will find everything imaginable for your shopping, with all the choice and competition desired to satisfy every need of information that leads to a good acquisition. Finally, this first mall, in Chile, will represent an effective contribution to national culture. At this point the most important sculpture in Chile is being made to go on the mall's facade, represented by a kinetic mural of 70 meters long by 3.20 meters high. This work is in charge of the artist Matilde Pérez⁴².

In the months preceding the arrival of the work, there is full conscience of the future impact of the idea of the mall, which is a new lexicon in Chile through the neoliberal economic model. We could read in the media: What is a Mall?

34.- "El Mercurio" newspaper, 7 October 1976, and Matilde Pérez catalogue, Room-4-Centre, 1976

35.- From 1983 onwards Matilde was invited by the Cultural Institute of Las Condes to work in art workshops as a teacher of painting. It was an important economic support for her for nearly 17 years.

36.- Magdalena Eichholz, Ojo Móvil, 1999.

37.- "El Mercurio" newspaper, 9 March 1980. It must be emphasized that the participation of Matilde in European art contests depends mainly on the necessary complicity of her son Gustavo Carrasco, then living and studying architecture in France. He would pack the works and send them.

38.- "La Nación" newspaper, 18 August 1981.

39.- Matilde Pérez, as she wrote in the XII Biennial of Sao Paulo catalogue, October-November 1973. It is a curious situation, since the military coup had only recently taken place in Chile. Carmen Aldunate, Sergio Castillo, Francisco Copello, Matilde Pérez and the Isla Negra Stitches took part as representatives of Chile.

40.- The exhibition Open Cube, at Pinta in London, June 2012, displayed this investigation by Matilde, and its chromatic and formal variations.

41.- Matilde Pérez, "Ojo Móvil" documentary, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2007, 13 minutes.

42.- An Introduction to the First Integral Trade Centre, Cosmocentro Apumanque, p. 78.

43.- An Introduction to the First Integral Trade Centre, Cosmocentro Apumanque, p. 78

A few years ago, the major capital cities in the world received the impact of a new commercial phenomenon typical of the technological breakthrough that humanity is experiencing, which has been christened as Mall. In it all studies and modern techniques were combined to suit the business needs of the final years of the twentieth century⁴³.

The clear recognition of the work of Matilde, its visionary proposal in relation to architecture and public space, is in contrast to the misunderstanding of the owners of the entity, as years later the lighting system was suspended on account of bulbs and energy costs. The patrimonial damage is certainly set at the time when as an effect of the "architectural renewal" of Apumanque the dismantling and removing of the total display was carried out in 2007. Neither the stupor of the various culture representatives, or the discomfort of the artist herself could prevent that obtuse decision. We do not know how long it will take until the owners and professionals involved understand the magnitude of their mistake and contempt towards the artist, the cultural heritage and the country. As if they had never noticed the statements of the artist at the opening of the Kinetic Mural.

44.- "El Mercurio" newspaper, 1 July, 1982.

As far as I am concerned, I would have lots of kinetic murals, as long as the work I left at a certain time and under certain conditions is respected. I would not accept that anyone should come and change the time, light or colours, for there is the risk of misuse. That is why I am afraid of the electronic mural. You have to educate people first, in order that they understand that it is not a neon sign, but a work of art⁴⁴.

The implementation of the project of the cable car over the Santiago Metropolitan Park also has its origin in another motif started in 1972 and completed in 1977. This is a motif on graph paper which will then be repeated in a series of four editions in 1989, which on account of its chromatics Matilde called The Four Seasons. This design gave the central motif that has been superimposed on the cars.

45.- According to Matilde's private letters.

Matilde ran for public and private contests involving monumental projects and corresponded with biennial and triennial graphs in Japan, Germany, France, Italy and Brazil⁴⁵. In 2003 she received the only award in Mural Art, University and Society contest organized by the School of Engineering of the Catholic University. The work was designed to be installed on the facade of the Faculty, but this never happened, despite the laudatory words of the jury:

46.- Milan Ivelic, "In the Name of the Jury", catalogue for the contest Mural Art, University and Society, Catholic University, 2003, p. 5.

The Jury unanimously selected the project by Matilde Pérez to be done in the west wall of the School of Engineering. Her proposal is consistent with her remarkable career based on an aesthetic orientation that favours the geometric abstraction matrix together with an electronic program for lighting source, which gives her work a chromatic dynamic of rhythm and movement⁴⁶.

47.- An official document of the Ministry of Public Works describes this work in most laudatory terms.

A design and a full-scale prototype of the proposal were kept. Nevertheless the University has not materialized this project. By contrast, the monumental kinetic work named Geometric Visions was implemented in 2004. It was installed in the Melipilla-Huilco road, and its colour blades at the top of each column are activated by the wind. The project was commissioned by the Ministry of Public Works, by the Nemesio Antúnez Commission⁴⁷ and carried out by the architect Ricardo Galleguillos.

48.- The mural is endangered, since a real estate company covered it with plywood during the construction of a building in the neighbourhood.

Thanks to an initiative of teachers and students of the Catholic University of Valparaíso in 1992, a design of the artist was painted in the Open Air Museum of Cerro Bellavista, in Valparaíso⁴⁸. During the 2009 exhibition of Kinetics in Casa de las Américas in Havana, Cuba, the artist made the same design in green on canvas. As in the case of the students in Valparaíso, the students of the National Academy of Fine Arts, San Alejandro, painted the pattern on fabric and it was then signed by the artist upon her arrival to the city.

49.- This was recently recalled by independent researcher and curator Manuel Basoalto. He was the curator of Matilde Pérez exhibition Paris Retrouvé, Paris, 2010.

In 2011 a kinetic sculpture was installed in Ciudad Empresarial, Santiago de Chile, using solar panels for movement. The work is the result of the expansion of one of three prototypes made in the 70s for motorized works, developed by the artist as technical drawing and painted with tempera on cardboard. The small hole in the centre was recalled by the artist as the "mark of her compass"⁴⁹, on which the artist installed the pieces to have them spin for a few seconds; it was her way of "moving" the pieces and see the effects of drawings and colours.

Thus we see that the works of Matilde Perez are scarce and sometimes frustrated, demonstrating the failure of the modernizing project of the State regarding the incorporation of art and architecture in the industry. We see that both the developmental project in Chile starting in the 60s, including efforts to integrate art and industry, only remained as isolated efforts of contests held during the 80s and 90s, but never became a permanent program or State policy.

BY HERSELF

I would like to think that when Bret Guy discusses in the catalogue "Force Fields" his work as curator, he actually speaks of our exhibition: "This exhibition in particular should raise awareness of the existence of the 'language of movement', which is probably still one of the

great unknowns of the twentieth century”⁵⁰. It is not a capricious comment, considering that the curator, in his case as in ours, begins as a warning to museums and the misunderstanding among specialized public.

Her stay in Chile, in her home and studio of the borough of Las Condes, Santiago, has not only been a way of “refuge”, vital to avoid being distracted from the artistic mission of which she always felt a protagonist. It has also been a “trench” in which she has remained with her family, apart from other battles of taste or fashion that are often fought in our environment. I mean attacks and misunderstanding by the art world in general, and in particular the lack of recognition and awards from the official and private sectors, which could have allowed the extension of her research to the public. From her “corner at the end of the world” Matilde has demonstrated that she has a universal work, a language that has crossed borders, and this partly explains the recent rescue of her work, as well as the tributes she received abroad. It has to do with the convictions and optimism sometimes “irrational” of an artist who has accepted her destiny since childhood: “I have never painted to satisfy anyone, but myself, with the conviction that I have done what I wanted to do”⁵¹. “Thus art, as a human dimension, fulfils a function that allows a mental and spiritual development at a very pragmatic level. Matilde leaves us feeling that we were either too late or too early to arrive at her visual experiences and research, a temporal off shoring that becomes a permanent challenge. Therefore, we thought it best to listen and follow her closely to see the thickness and strength of a work that was set beyond the traditional and reductionist studies in search of “decorative” or “effective” results, highlighting instead the ground and silent force with which her work has been developed. We should follow her, even though she, with humour and wisdom, erases her footprints⁵². Because we know that her kinetic work has a social vocation: A work exists as long as there is a spectator. Her work has also a public dimension, in the sense that they contain from the beginning the “point of view of the other.” It is a kinetic utopia; a perpetual motion Matilde Perez has bequeathed us to the present day, confirming how her work was a utopian project, beyond time and space, in search of the “pure form”.

50.- Guy Brett, “Campos de Fuerza, un Ensayo Sobre lo Cinético”, MACBA, Barcelona, 2000, p. 9.

51.- Elizabeth Neira, “El Mercurio” newspaper, 29 April 2002, p. C-16.

52.- “My mental attitude is to be always ready to depart, never to stop; my feeling is to be always taking flight. He who stops, ceases to exist, hence I’m always departing” (...) To me, if something stops, it does not exist. Movement is fundamental for a work.” Comunicaciones FAU, 4 May 2012; <http://www.artes.uchile.cl/noticias/71283/> (revised July 2012).

Le Parc: trip to Paris and introduction to the kinetic world

Catalina Carrasco Donoso.

B.A. in Humanities – Universidad de Chile. Currently concluding her training as a Graphic Designer in the same university. She has collaborated since 2009 with the projects around the figure of Matilde Pérez: Public funds Project for the cable railway of the Parque Metropolitano, the catalogue of the exhibition Paris Retrouvé 2010 and the Open Cube 2012 polyptych. Furthermore, she is participating as research assistant of the works of Matilde Pérez for the catalogue raisonnée that will be published during 2013. She currently works in Editorial Amanuta since 2012.

This conversation with Julio Le Parc was organized in an attempt to answer questions around the context surrounding Matilde Pérez during her stay in Paris. It was a dialogue which had been waiting for a long time and which took place on August 2012, when Catalina Carrasco, granddaughter of Matilde Pérez, was able to coordinate a telephone interview through the Facultad de Comunicación y Letras of the UDP.

Catalina Carrasco (CC) —When you traveled to Paris in 1958, were you already searching for kinetic artistic research?

Julio Le Parc (JLP) —I went there to work and to see what would happen, what was available. I had knowledge about many things, I did not go with a fixed plan. I knew of Vasarely's existence. I went to see him, I was conscious of the concrete art movements, such as those in Argentina in the 1940s, but there were no schools, like in France, where this sort of research or work was taught.

CC. - There were just references instead?

JLP. - The references were the Galerie Denise René in Paris and the artists linked to this gallery. They were the ones who had been in the exhibition organized by Vasarely about the movement: Agam, Soto, Bury. There were also other works in the exhibition which I had not seen such as Calder.

CC. - The exhibition took place before your arrival to Paris?

JLP. - Yes, that was in 1955 and I arrived in 1958.

CC. - Did you have any news of that exhibition when you arrived or did you hear about it once you were there?

JLP. - No, I had a vague idea of Vasarely's existence because he had done an exhibition at the Museo de Bellas Artes of Buenos Aires in 1958.

CC. - How did you meet the artists of G.R.A.V?

JLP. - When I arrived, I went to see Vasarely, he was very kind, he talked to me through a friend who acted as translator, I did not understand much French. I went to see him again later, when Sobrino arrived, a friend who also came from Argentina, I had a relationship to him and we had worked together. I went to see him a second time. And later a third time, when García Rossi and some others arrived, and we asked him if he knew other young artists who had our same concerns. He referred us to François Monard who was a researcher, more than an artist, we met him immediately and he later organized a reunion with others who became part of the group such as François Morellet, Joel Stein, some other people, as well as Vasarely's son, I did not know that Vasarely had a son who was interested in these sort of things. His name was Jean Pierre Yvaral. And we were from the group of Argentinians, Latin Americans, who had arrived together, or more or less at the same time in Paris: Sobrino, García Rossi, García Miranda and Hugo Demarco. And we proposed them to work as a group, we had the chance to rent a space, and we rented together, this gave shape to the idea of building a group. Having a space, something concrete, existing, that was there, and so we drafted a foundational statement of the group.

CC.- That was the studio were you all worked.

JLP.- Yes, on the Rue de Rivotreille, and that was where your grandmother came, who was probably not your grandmother at the time.

CC.- With which other vanguardist groups did you share the Parisian artistic scene?

JLP.- Well, later we started hearing from other groups of young artists of our generation, such as those who worked in Italy, the group "N", and the group "T", and then at that time some exhibitions were organized such as New Tendency in Sagreb, (Sarajevo) in Yugoslavia. And I believe we went there to the second edition and we met more artists who worked within the same spirit as we did. Some from Yugoslavia and later from Germany, too. In that way, since they were more accessible and more open to dialogue and conversation than the previous generation, or the immediate such as Soto, Agam, Bury and the others, who had more of an artist attitude. We had the attitude of someone who wants to experiment, search, dialogue, participate and share, so we worked a lot with them, all of which was called at that time La nouvelle tendance recherche continue. We were associated and at the same time we participated in the coordination of changes, in the encounters that took place some times in Italy, and also in Sarajevo and later in Paris, in our studio in the Rue de Rivotreille, we met there many times. After that, through correspondence, bulletins which we made, project exchanges, ideas and exhibitions as well.

CC.- In the exhibition Labyrinthe (1963, 1965), Did the Group "N" or the Group "T" participate as well?

JLP.- No, Labyrinthe was a work of our group of Recherche Visuelle, in the biennial of Paris of '63. That was, we were invited to the previous biennial of '61, we went there to protest against the way things were organized, with a manifesto we had, and two years later our group received a place of honor in the Paris biennial (all of the entrance hall) and there we did some monumental works, a Labyrinth and other games, in the Paris biennial of 1963.

CC.- Is this manifesto any different than the Yellow Manifesto?

JLP.- Yes, this was our Manifesto, of the group. The text, historical manifest of the Yellow Manifesto was the result of the exhibition that Vasarely organized in the Galerie Denise René, in 1955 and it was called yellow because it was printed on yellow paper.

CC.- How did you call the manifesto that you presented?

JLP.- We made a manifesto that was called No more mystifications, I believe we did the first one in 1961, it was a sort of manifesto of work proposals, we later made another manifesto.

CC.- So, when Matilde arrived, she did not get to know the manifesto, did she meet you at an emerging phase?

JLP.- What year did she arrive in Paris?

CC.- 1960.

JLP.- 1960 she was in Paris. But when she came we already had the studio, the group's studio in the Rue de Beautrellis, she came and she did not tell you about it?

CC.- Yes, that she got a key and she would go in the studio.

JLP.- A key? Then I must have given it to her. Because I was the one who worked permanently there. García Rossi was in Brussels, Francois Morellet lived in the south of France in Choilet, Sobrino had a place to work; Hugo Demarco too; Jean Pierre Yvaral had a space that he had inherited from his father in Arcade. He had his studio there, they came to the reunions or sometimes to do some things, but in general the one who was there permanently and went every day to the studio at the Rue de Beautrellis, where your grandmother came, was me. So she would come...yes, I remember. She told you?

CC.- She told me that Vasarely gave her some underlined texts and that you helped her to understand what they were about.

JLP.- Yes, it could be. I remember that she also worked there in the studio in Rue de Beaufort. She made sketches, drawings, shared and participated of opinions, more or less as we did, we sometimes analyzed and looked at the things that were done, how they were organized, and she was curious to know and learn and practice her way of doing different things. But, how much time did she stay in Paris? , not much....

CC.- She stayed one and a half years the first time, she went back in 1970.

JLP.- Ah, no, then it must have been in 1960-61 that I saw her. If it was at that time, then she came to the studio. How old is your grandmother now?

CC.- 95

JLP.- Then she has, if I am 83, she is twelve years older than me.

CC.- She traveled when she was forty years old.

JLP.- Yes, around that, if I was thirty years old in 1960, plus twelve. She must have been around 43-44 years old. So, she remembers.

CC.- Yes, she remembers. She says that you were very important because you helped her understand. Because although she had worked with abstract and concrete art, she had a hard time understanding the dynamic of kinetic art.

JLP.- Yes, she came often in the afternoons, she made her sketches, her things or brought something finished and tried to compare her work with ours and tried to look.

CC.- Did she take part in the group reunions?

JLP.- I don't think so, I don't remember. She told you that.

CC.- That she would come in when the studio was empty and there she could work and had that space to see what the group was doing.

JLP.- Yes, that's right. There were works of all of us in the studio, they hung from the walls, we had a small Photo lab as well, there was a machine to cut wood, there were different things but it was a small studio. Not very big. I worked there permanently, as I told you. Cutting wood pieces, different things or mobiles.

CC.- Did you know the White Manifesto of Argentina of 1946 before leaving to Paris? Did it influence your work and the work of your colleagues of the Escuela Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires in any way?

JLP.- The White Manifesto was by Lucio Fontana. That's the one you mean, right? Lucio Fontana? Fontana was a professor in the Escuela Preparatoria in Buenos Aires. Later he was at the Academia de Bellas Artes and then in the Escuela Superior. At that time I was in prep school, maybe in second or third year of prep school and I had Fontana as my modeling teacher. Fontana barely taught us something about modeling, about sculpture, but he spoke about many other things and he proposed us to write a manifesto, which in the end became the White Manifesto. My classmates signed the Manifesto, although Lucio Fontana did not sign it. I did not sign it either because I felt that I was too young and thought that my other classmates, we were 17, 16 or 20 years old, we were a bit immature to sign a manifesto of that nature. We had no intense practice of artistic creation, we just did and went, formed and found out; most of us worked by day and took evening courses and had little time to develop anything. So this manifesto that you mention was signed by my classmates, except me and Lucio Fontana, he preferred that it be signed by his students.

CC.- What was the objective of founding the G.R.A.V.? How was the individual and the collective understood in the exhibitions that you made in Europe as G.R.A.V.?

JLP.- Well, when we founded the group we had the idea at first that artistic creativity, at that time, in Paris and internationally, was much too based on the individual. Lyrical abstraction was the dominant artistic creative current, tachism, that type of informal painting, in Paris, at the biennials, everywhere. A lot of mystification surrounded it and many people who did more or less the same thing. Thus, we thought that confrontation was as possible as a reaction to that and to react to many other things, to have a humble attitude, to not intend to make artworks, but to experiment, search, rehearse, confront, see; and that was something

that we had practiced in Buenos Aires within the student movement and later before leaving for Paris. We would reunite every Saturday to discuss with García Rossi, Demarco, Mollano, Sobrino, who came to Paris later. Then it was a way of having an exchange on a day to day basis, or occasionally, we proposed the French to make a group and have reunions periodically, of permanent encounters, to confront things, later to try to show them to people wherever it was possible. The opportunity, it was then the spirit of our common work, either of reflection or realization. Against a super-individualist spirit of painting, which was the academy there, it was an academy, a constant repetition of informal or tachist painting.

CC.- And why did the G.R.A.V. end in 1969?

JLP.- In 1968 we had the so-called French May. It was a mobilization of all active forces in the country, in search for new ways of relating to work, relations of power between those who give orders and those who don't, between students and professors and workers who occupied the factories, and everything else and a general mobilization. We had programmed to make interventions at that time, we had made *Un día en la calle* (1966) some time before, and we wanted to do a tour around France with an old truck or bus in which we could travel to small towns and present a sort of circus and look for the opinion of people in the small towns about our work and create a new type of relationship. But with all the mobilization that took place in 1968, it became unnecessary because people mobilized all by themselves, each one in his medium and in general throughout the whole country. And later the participation of the members to that mobilization was individual and not collective, and not as a group of audiovisual experience, because that did not fit either. Later we had reunions in which we decided the dissolution of the group and we drafted a dissolution statement, and, after which each one of the members could write the motives why they supported the statement. This was published in the catalogue of an exhibition that was made in the Di Como lake.

CC.- What is your position concerning the reproducibility of the kinetic artwork which transcends the concept of unique artwork?

JLP.- Of multiples? They can have many aspects. The most interesting aspect, different to the commercial one, is that it can be repeated and sold, such as was the case with print. A print is an original multiple that adapts to a reproduction technique, be it metal or wood or on stone, silk screen too, as a reproduction method. In the case of artworks which are called kinetic, let's say, their interest rested on them being in general artworks in movement or able to be transformed. There could be four or five repeated pieces of the same artwork, but if you studied the movement, all five could be different even if they had been made in the same manner.

CC.- Was it part of the research to have the ability to multiply and maintain the same motif, while expanding its possibilities?

JLP.- To multiply, while at the same time each artwork has changes within itself. For example, some works that I made using lights change permanently, then you put three or four beside each other and at the same time they are all different even when they were manufactured alike.

In any case the reach was always limited because in the art market a collector buys a unique piece, and if an edition was composed of 50 or 100 reproductions, there could be 100 art collectors who could buy instead of just one. It could have given a bit of margin, but not in a massive way. The circulation margin of an artwork. But since they were a lot cheaper than unique artworks, there was a new type of collector who could have access to this type of creation without the need to pay what could be paid for a unique piece.

CC.- How did the critique react toward this capacity to multiply?

JLP.- Depending, collectors still prefer the unique art work. To have a unique piece at home and to have something that no one else owns, instead there were young collectors who did not mind to pay and share the same artwork with another 80 or 100 young collectors. It was another way of opening up the market, let's say, from the point of view of the gallery or of the editors of a multiple artwork, to a new clientele.

CC.- Do you believe that the fact that some of the most prominent members of this movement were of Latin American origin contributed to endow kinetic art with a particular character? Are there any features of Latin American identity which have been incorporated to this visual quest through the origin of its exponents?

JLP.- I believe it is the idiosyncrasy, as they say. For example, especially in the case of the Argentinians, the artists of the countries that are not so close to pre-Columbian tradition, like Argentina, where the part before the conquest is not as present as it can be in Guatemala or these countries, there was a view, a curiosity towards what is new and at a time the new was in the forties the continuation of constructive art, neo constructivism from Europe which had its extension in Latin America in the concrete art movements of Buenos Aires, in Sao Paulo there were artists of this nature as well, in Venezuela, in Mexico. And from a certain point of view it could be that the Latin Americans had a fresher attitude, not as heavy as the French towards European art, in general, from the Renaissance forward and to be able to search or to provoke other situations through the work.

CC.- Maybe the search towards the collective was also related to this?

JLP.- Well, in our case there was a collective search, within the groups, our group and in the group of the Italians. But not all carried out this work of collective search. There were many artists who worked individually in the same way as before, only with geometric forms or movement or with elements of what was called kinetic art. There were many artists who did not adhere to any group, we tried to include them in this more general movement of the new tendency, but also, at the same time, there were sort of periods, periods in which group work was feasible and availability was stronger, exchange was more interesting for a certain number of people interested in carrying out this behavior. Parallel to this, there were others who were not interested in working in group.

CC.- These were the kinetic artists who arrived to Paris before?

JLP.- Some, such as Soto, as I mentioned Agam, Bury. Vasarely also. Vasarely was older than the others. He carried out his individual work without the need to search, to commit in an attitude of comparison, confrontation, analysis, sharing, critiques coming and going, etc.

CC.- Was Vasarely already planning his museum in Gordes?

JLP.- No, he had a house there and later he did a museum there, then he did another one, in Aix an Provence.

CC.- What was your impression of the show Lo(s) Cinético(s) in the Reina Sofia Museum in 2007?

JLP.- It was very interesting to an extent that a big museum such as the Reina Sofía made an exhibition of a tendency that during many years was left aside due to the imposition, above all from the North Americans, who not being protagonists of kinetic art or of Op-art, act as though this never existed. So from this point of view it was important that a European museum would make an exhibition of that nature, at that moment.

CC.- And do you believe that that exhibition was able to provide account of the differences among each one of the kinetic artists and the type of research that they made?

JLP.- Yes, the exhibition was good, it had its merits from that point of view. Whether it was comprehensive, well reflected, well thought out, is a different matter. Because this type of exhibition puts together all of the artists that have worked with similar techniques and they give it a title and make an exhibition and many times, many of the artists who participate seem related through appearance, but deep down inside they are very different. And this aspect of difference is left aside by the curators, by organizers of an exhibition who organize according to appearances, those who use the movement, those who use light, those who use geometric figures and make a group such as they did at the Reina Sofía. That's very good, I tell you, that these things appear after the absence and ignorance in which this movement had fallen.

Actually, a work by Matilde was exhibited there, which had not appeared within the scene in a long time.

Right?

CC.- What was it like to meet Matilde again in that exhibition?

JLP.- Of course, she is a very lovely person and very nice to see her again after all of these years, and later to confirm her perseverance and the continuation of her work and her search had become concrete and she had erected a figure towards what she did, with a name and a surname that was Matilde Pérez.

CC.- Do you feel that Matilde is part of the process of development of the kinetic artists group and the G.R.A.V. in particular?

JLP.- From the Group No, because when she came she did not become part of the group, and after she left we lost contact for a long time. Sometimes I had some news about her and the exhibitions in which we participated about the new tendency, as I mentioned, maybe out of lack of knowledge of how she evolved in her work, I did not participate.

CC.- In other words, you were unable to maintain contact through correspondence?

JLP.- No, I kept the memory of someone who was very nice, lovely, hard working, but after a while we lost contact. When I went to Chile, I do not know why I did not see her, Pinochet was still there, Before Pinochet had gone, I asked for her and everybody said yes, yes she is working and I think I did not see her on that occasion. I do not know why, I made a very big exhibition in Santiago, Chile, in the Universidad Católica. I was there during the referendum campaign, I did a great retrospective in the Universidad Católica using a whole courtyard that they have, using the back halls, and some of the gardens, in an exhibition that I dedicated to Pablo Neruda.

CC.- Strange, that you did not see each other, at that time Matilde had already been dismissed from the Universidad de Chile but she continued work in her kinetic research in an independent manner.

JLP.- Yes I asked, I asked Balmes and other painter friends that I knew, they told me that she was working, but I could not see her on that occasion. And later I met with her in Madrid, in the exhibition at the Reina Sofía and we had dinner together.

CC.- How do you regard the validity of the postulates of the Yellow Manifesto and of kinetic art in general, in contemporary society?

JLP.- In general things have evolved greatly, mostly for worse. When we talked in 1959, 1960 and 1961 of the mystification of art, compared with what it is now, it was very mild, now it's overwhelming, the manifestation, commercial art, what they call financial art, art as an investment, the great collections being made and self-justified and self-valued, the involvement of museums, of great institutions, that attitude; the triumph of North American imperialism in art, with their own artists, who are not better or worse than those in any other country in Latin America, but since they are blown up to the maximum. It would seem that there is nothing else in the world, not even another thing, nothing better than them, which makes the current situation, through certain of our postulates and certain things which we would analyze in our manifesto. Currently, in this situation, there is much more to protest against than at that time.

CC.- On the other hand, I do not know how it is in Paris, but here in Chile, there is a whole generation of young artists who work collectively, with electronic circuits, with audiovisual projections.

JLP.- Yes, yes, there are, and this new media have allowed circulation, communication among young people, who are very generous in many cases, who put their work and experience at the disposal of the people, who search for inclusion, participation. Who, in many cases, have concerns of social character, are against a society dominated by interests of those in power and money etc., etc.

CC.- Many of them value kinetic art and want to know more about it. In Chile it was the young generation who elevated Matilde to a subject of discussion, wanting to know more about her work

JLP.- That is very good, a very interesting outcome to analyze and develop and think about and carry on with, without copying, to carry on with inventing other things which do not have to be the same or similar to what was done in the 60s or 70s.

Matilde Pérez: Kinetic artist through and through

Alma Ruiz | born in Guatemala.

Lives in Los Angeles, California since 1972. She is currently Senior Curator of the Museum of Contemporary Art (MOCA) in Los Angeles. In 1979 she graduated in Art History from the University of Southern California (USC). She was also the curator in charge of exhibitions "Basquiat" (2005), "Zero to infinity: Arte Povera 1952-1972" (2002), "Los Angeles / Mexico: Complejidades y heterogeneidad" Colección Jumex, Mexico (2006) and "Desde y sobre un lugar: Arte de Los Angeles" for the Center for Contemporary Art in Tel Aviv (2008).

Very few Latin American women artists have reached a higher level of recognition outside of the boundaries of their land of origin —be it their birthplace or the place which has "adopted" them— than they have within their national frontiers. Mexican artist Frida Kahlo is an exception (1907-1954). Her personal, as well as her professional life, has become the object of international cult. Kahlo might be the only Latin American woman who has achieved such recognition. Her fame can be traced back to a series of events that marked her life in a very particular way, such as her marriage to muralist Diego Rivera, her romantic adventures with people from both genders (friends and strangers), the unfortunate streetcar accident that left her semi-paralyzed and suffering pain for the rest of her life, and her somewhat eccentric personality. Lately she has earned more recognition as a talented painter. The exhibitions of her work attract thousands of spectators to museums. Ironically, as an icon of pop culture, Kahlo is currently better known than Rivera.

In South America, particularly in Brazil, there are many women artists who participated in the avant-garde movements of the 20th century. Lygia Clark (1920-1988) was a pioneer in the second half of the century, a remarkable woman, who, together with Hélio Oiticica (1937-1980), was part of the Neo-Concrete movement of Rio de Janeiro that originated in opposition to the concretism and objectivity of São Paulo artists. Appreciation for Mira Schendel (1919-1988) and Lygia Pape (1927-2004) grows as their work becomes known and becomes subject of study, especially in Europe and the United States. Gego (Gertrude Goldsmith, 1912-1994), educated as an architect and engineer, escaped Nazi Germany and found refuge in Caracas towards the end of the 1930s and is one of the most important among women artists of Venezuelan art history. Cuba has always recognized Amelia Peláez (1896-1968), who started her training at 20 years of age and studied drawing and painting in Paris during ten years before returning to Havana, earning the highest recognitions as a woman artist. It is relevant to mention that most of them devoted their work to abstract art, in its many branches.

Just as with Kahlo, the interest of curators and scholars has brought more attention to their oeuvre, resulting in retrospectives in the main international museums. These women are entering the pantheon of consecrated artists thanks to the support of museums, especially those in Europe and America, the publication of bilingual catalogues and the English translation of critical essays, all of which are essential tools towards attaining a broader public. Despite the perceived progress, there are still many more women artists who have not yet obtained much deserved recognition, in and outside their countries. Matilde Pérez is one of them (1916-). At age 95 she exhibits a comprehensive show of her work at the Fundación Telefónica de Santiago this spring. In a way, the exhibition and accompanying publication will play an important role in renewing the study of her work. Intellectual curiosity of critics, journalists and the general public will be able to make use of this opportunity to evaluate, not just her role within the History of Chilean Painting but of Universal History of Painting as well¹.

I got acquainted with her work for the first time during a visit to Chile in 2010. As I went back in autumn 2011, I had the opportunity to see more of her work and to spend a memorable afternoon in her company. We enjoyed a delightful time in her beautiful garden while she remembered aspects of her career, sitting under a strong September sun, together with her; her son, architect Gustavo Carrasco; her granddaughter, Catalina Carrasco and Ramón Castillo, curator of the exhibition and the person who got us acquainted. After many hours of conversation, Pérez withdrew to rest, while Gustavo, Ramón and myself contemplated some of the works hanging on the walls of the living room and studio. Ever since then, I

1.- In 2005 the Galería Isabel Aninat presented a retrospective of Matilde Pérez, which consisted of more than thirty works, among them were prints, paintings and sculptures. Two years later her oeuvre was included in "Lo(s) Cinético(s)" at the National Art Museum Reina Sofía in Madrid and in 2009 in "Arte cinético latinoamericano," in the Casa de las Américas in Havana, Cuba. "Matilde Pérez: Paris Retrouvé" was organized by the Galerie Espace Meyer Zafra with the support of the Chilean government and took place from June 5 to September, 5 2010 in Paris. Pinta, the Latin American art fair named her invited artist in 2012, London. The retrospective in Fundación Telefónica joins in the effort to critically re-evaluate the oeuvre of the artist.

have thought many times about this artist and felt the desire of gaining deeper knowledge of her oeuvre, but the lack of catalogues and critical essays stands in the way of this task. The History of Modern and Contemporary Chilean Art reveals the existence of numerous women artists². Many of them such as Pérez herself, taught at the School of Fine Arts, working hard to maintain a place within the national cultural landscape. Despite this, the recognition that they have gained turns pale when compared to that of their male counterparts. Pérez's artistic career has been recognized through many exhibitions, mainly in Santiago. Although this is an encouraging fact, it is regrettable that they have all taken place within one single city. Most probably, her career suffered of the same circumstances that have plagued women artists who live in traditional societies in which women play secondary roles, and must live with the complexities of balancing family and professional life. Traditionally, Latin American women artists come from middle or upper class families. This gives them the possibility of carrying on with their careers and being able to rely on the help of domestic employees, which liberates them from certain obligations and facilitates their artistic aspirations. With time they have won ground, many have enjoyed a relative degree of success, but still there is a long way until equality with the opposite gender is achieved.

In Chile, Pérez is well known as a painter of constructive geometric art and above all, kinetic art. She is less well known abroad, despite a career, which began in the 1950s. In her 2004 autobiography, *Visiones Geométricas*, Pérez intertwines her own life story with Chilean Art History of the 20th century, closely portraying the role of women with professional goals in Chilean society. The book is a must read for anyone interested in her oeuvre and in the context in which it was created. The first-person narrative conveys with great detail the complexity and effort that she and other women of her generation had to invest in order to practice their careers in the arts in a traditional and isolated country such as Chile.

Her devotion to constructive geometry and, starting 1961, to kinetic art, both of which were innovative styles that did not develop deep roots in Chile, was very influential. Abstract art had its followers among a limited circle of artists, such as Mario Carreño, Elsa Bolívar, Gustavo Poblete and Ramón Vergara-Grez, who deepened into its pure and essential values. When asked about her interest for abstract art in a country which favours figurative art, Pérez responded: "I did what I liked, when I liked and how I liked"³. This determination has been the driving force behind her career, which she devoted to a style that failed to attain a genuine public or a critique that could have helped value her contribution. But it is not just the Chilean critics who have been against kinetic art. Marta Traba, the Argentinian-Colombian critic was against it as well, especially against the work of Jesús Rafael Soto and Carlos Cruz-Diez in which she identified the 'kinetic rise' and its relationship to the monumentality of an oil-based culture"⁴ in Venezuela. At the same time she lamented the "lack of analysis of Gego's oeuvre"⁵. This void has been shrinking due to the attention that the German-Venezuelan artist has gained, above all from Venezuelan and American curators and critics, making her a typical example of the way in which the contributions of Latin American women artists of a certain generation have been rescued.

In figurative art we see a completely different story. Since the beginning of her career, Pérez enjoyed some success. Her portraits, still lifes and landscapes received awards and recognitions in the Salón de Alumnos as well as in the Salón Oficial. She was invited to participate in the São Paulo Biennale of 1951 (the same year in which Swiss artist Max Bill was awarded the first prize) and again in 1953, and in many other print and painting biennials. A self-portrait from that time is part of the collection of the Art Gallery of the University of Concepción⁶. There was no reason for Pérez to change a style that she had pursued successfully during twenty years. But a class in mural painting altered her way of thinking radically. During class she had to paint, not based upon models as she had done before, but using her own imagination, in other words she had to invent. As Pérez recalls, although the exercise was very intimidating at the beginning, it opened a door to her kinetic art⁷. Her strong and determinate character and the discipline she had acquired during the many years of her education gave her strength to leave figurative painting behind and devote herself completely to abstraction.

Once Pérez abandoned figurative painting, her work developed quite independently. In an interview during an exhibition in 2005 at the Galería Isabel Aninat, when referring to artists of her generation, Pérez commented: "I did not walk with them or exist for them, but it was not my fault...they saw me, but my art did not reach them because they could not understand it... so I became some sort of outsider"⁸. Ever since, an effort has been made to make her work known through exhibitions in Chile and abroad, and now the results start to show. It is still necessary to follow up with publications that carefully document the many stages of her career, accompanied by high quality illustrations that permit a better appreciation of the work.

2.- In photographs of that time one can see Pérez and the artists Eliana Banderet, Gracia Barrios, Marta Benavente, Inés Berrios, Edith Bolívar, Elsa Bolívar, Roser Bru, Eugenia Cabrera, Ximena Cristi, María Fuentealba, Celina Gálvez, Edith González, Nora Guerrero, Olga Morel, Dolores Mujica, Flor Orrego, Rebeca Pérez, Ruth Pérez, Marija Pinedo, Aida Poblete, Matilde Puig, María Estela Yanduglia and many more. Matilde Pérez Cerda. *Visiones Geométricas*, 2nd chapter, Academia de Bellas Artes, FONDART, 2004.

3.- Las Últimas Noticias, "Las muestras retrospectivas no me dan ni frío ni calor", June 14, 2005.

4.- Ramos, María Elena, Gego, Biblioteca Biográfica Venezolana, C.A. Editora El Nacional, Caracas, 2012.

5.- Ramos, María Elena, op. cit.

6.- Pérez Cerda, Matilde. *Visiones Geométricas*, 2nd chapter, "Academia de Bellas Artes", FONDART, 2004.

7.- The muralist movement, which was partially influenced by Mexican muralism, appeared in Chile in the 1940's. In her permanent intellectual curiosity, Pérez must have thought it was important to learn this painting technique. During those years she made a mural which still exists in her living room wall. Pérez acknowledges her experience with muralism as a way of setting aside the easel, as one of the steps which paved her way towards kinetic art. Pérez Cerda, Matilde. *Visiones Geométricas*, 3rd chapter, "Geometría: Inicio y desarrollo", FONDART, 2004.

8.- Las Últimas Noticias, "Sorprendentes ilusiones ópticas invaden la Cuarta Región, August 2, 2004.

9.- Abstract art arrived in Chile through cubism. Many of the artists who felt attraction towards this movement, went on to abstraction, Pérez among them, who was a member of the Grupo de los Cinco, also composed by Aida Poblete, Ximena Cristi, Sergio Montecino y Ramón Vergara-Grez. The group's desire of approaching subjectivity in painting was realized in 1955 with the foundation of Grupo Rectángulo led by Vergara-Grez and composed by Pérez, Gustavo Poblete, Waldo Villa, Elsa Bolívar y James Smith. By 1960 the informalist movement had gained strength in Chile displacing geometric painting. Milian Ivelic and Gaspar Galaz. *La Pintura en Chile desde la colonia hasta nuestros días*, 1981, Ediciones Universitarias de Valparaíso, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Second edition, 2009.

10.- A scholarship from the French government allowed Pérez to live in Paris during one year. During her stay she met Vasarely, but was unable to study with him. Nevertheless he gave her some books and essays, which Pérez kept and which served her as research references in kinetic art upon her return to Chile. At the end of her stay, Pérez joined the Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV) and worked in the studio of Argentinian Julio Le Parc. Her experience in France was fundamental for consolidating her interest in kinetic art. Pérez Cerda, Matilde. *Visiones Geométricas*, 4th chapter, "Cruce a Europa I", FONDART, 2004.

11.- Las Últimas Noticias, "Sorprendentes ilusiones ópticas invaden la Cuarta Región", February 8, 2004.

12.- Pérez Cerda, Matilde. *Visiones Geométricas*, 4th chapter, "Cruce a Europa II", FONDART, 2004.

13.- During her life in Venezuela Gego maintained her contacts abroad, especially in the United States. She had relatives in California, which made it easy for her to travel. In 1959 she remained a whole year learning, studying and creating her work *Sphere*, which was included in the exhibition "The responsive eye" in the Modern Art Museum in New York. Currently the work belongs to the museum's permanent collection. In 1966 she was an invited artist in the Tamarind Lithography Workshop (currently known as the Tamarind Institute) in Los Angeles. During her two-month residency she developed 28 series of lithographies and two books. Ramos, María Elena, op. cit.

14.- The prints serve as an idea archive for Pérez. In one of them the motif for the mural "Apumanque" can be recognized which measures 70 x 3.5 meters. "Mural Hecho por Manos de Mujer", July 1, 1982.

15.- Las Últimas Noticias, "Sorprendentes ilusiones ópticas invaden la Cuarta Región", February 8, 2004.

16.- Richard, Nelly. "La Escena de Avanzada y su concepto histórico social" in *Copiar el Edén*, ed. Gerardo Mosquera, Ediciones y Publicaciones Puro Chile, Santiago, 2006.

Solitary work seems to be natural to Pérez. The stylistic distance that she interposed between herself and the artists of her generation was based on the belief that abstract language was the most appropriate language to convey her ideas with clarity⁹. She was ultimately convinced when she discovered kinetic art on a trip to Paris from 1960 to 1961¹⁰. One could also assert that this discovery was accepted by her with an almost religious conviction. Despite the indifference, lack of comprehension and acceptance, to which she was exposed following her return to Chile, she never doubted about her chosen path. She describes: "In 1960 I was awarded a scholarship to go to France, there I learned what kinetic art is, ever since, I have been working within that discipline. When you choose a path you must follow it, you cannot go back..."¹¹ In France she gained recognition. She was invited to participate in the Salon Des Grands et Jeunes d'Aujourd'hui during her second visit to Paris¹² and many times after having returned to Chile.

To travel to Paris was the golden dream of Latin American artists. The absence of information caused by the Second World War strengthened this desire. Many artists achieved this dream thanks to scholarships, while others travelled on their own supported by families, which had the means. The Venezuelan kinetics and many Argentinian abstracts arrived in the 1950s thanks to scholarships awarded by the French government. In 1950, with the support of her husband and accompanied by her three children, Lygia Clark took the decision of going to study with Fernand Léger, who was then interested in the integration of art and architecture. And while the Latin Americans were leaving to Europe, the Europeans who had fled their countries during the war, were trying to get adapted to a new environment, such as is the case with Gego, who found herself all alone in a tropical country, learning a new language and facing the same dearth from which the Latin American artists attempted by all means to escape¹³.

The paintings and prints of Pérez are more numerous than her kinetic sculptures, and qualitatively better formulated. Pérez declares that money was one of the major obstacles for making her kinetic art. "Of course I made many pieces only as prints, because it is cheaper... If I have not made more electronic works it is because their cost is too high"¹⁴. Working with less orthodox materials, such as plastic, light and mechanical motors must not have been easy. These require special tools and technical knowledge, especially for a woman. Pérez had to find solutions to many of the problems on her own, frequently depending on people who were not familiarized with visual arts. They must have thought she was an eccentric. She had to develop an indifferent attitude to defend herself from critique and to continue making the only type of art which she thought possible. On this subject she states: "I could never leave the path I have chosen, and if I did, I would fall into a great contradiction. I have always worked within the same genre, but nevertheless my works are not the same as those of other artists in the same field: I do my own thing, because geometry opens broad possibilities"¹⁵. Neglected by critics for so many years, Pérez seemed to have derived enough satisfaction from her kinetic work, which becomes evident during conversation, to amount to a major reward.

When the Escena de Avanzada movement took shape and dominated the Chilean Art scene, Pérez had been devoted to kinetic art for over a decade. This new and explosive movement dramatically changed visual arts in the country and chronologically coincides with the military coup of 1973. Since then, the Escena de Avanzada has become the reference point for contemporary art, due to its "conceptual transgressions, language breaks and its search for new formats and genres that battled against academicism of the Fine Arts...while at the same time they intended to renew the artistic and cultural lexicon of the left-wing front"¹⁶ according to critic Nelly Richard. The Escena de Avanzada was here to abolish, or at the very least considerably cover, the past, up to the point that young artists seem to feel no need to know it. This is an act of voluntary amnesia, which is dangerous since it prevents an objective vision of the past in relation to the present.

In Latin America, art of the 20th century has been enriched by the contribution of women artists. Although these, including Pérez, have always been more interested in a work of highest rigour favouring intellectual credibility over commercial success, the attitudes of the new generations will dispel this type of thinking and women artists will achieve the equality they have earned, we will no longer think of Kahlo's fame as a unique and unrepeatable phenomenon.

I go where my worlds are

Avant-garde in the life and work of Matilde Pérez

Cecilia Brunson

London-based independent curator. BA in Art History from the University of Bard College, New York where she also received her Master of Arts in Curatorial Studies. Project Coordinator at The Americas Society, NY. As well as Assistant Curator of Latin American Art at The Blanton Museum of Art, Austin, Texas. In Chile she founded INCUBO with Josefina Guisasti, and later the AMA Scholarship with Juan Yarur. She is currently preparing exhibitions of Chilean artists in London.

A Chilean woman launching a career devoted to visual arts, at the end of the 1950s, was no unprecedented event, but still it truly represented something out of the ordinary. From a very young age, Matilde Pérez wanted to become an artist. She was marked, very early, since her birth: "My mother died the day I was born. I had a hard time and became rebellious"¹. "It was of gigantic importance because I brought myself up and you get used to not getting controlled by anyone"². This early lesson in adaptation to a sudden turn of circumstance, possibly gave impulse to the innate ability of the artist to invent herself and reinvent all of which brilliantly manifested itself along her artistic path. Nevertheless her personal circumstances did not differ much from those of a great number of future artists who, as children and due to the Second World War, arrived from Europe to the shores of Brazil, Argentina and Uruguay, many of them motherless or fatherless, sometimes both. These children, who became important figures of the Latin American avant-garde, were also forced to readjust and reconstruct their intimate existences, led by synthetic ideas of liberty³. During her infancy, Matilde Pérez cultivated in her character strength of spirit which served her, when she later pursued a link to the Parisian avant-garde of that time, concentrated around the figure of Victor Vasarely. The singular culture that she found in Paris with Vasarely and the G.R.A.V. (Groupe de Recherche d'Art Visuel), was reinterpreted through her own personal configurations, leading her to establish her own and peculiar genealogy in relation to this European post-war avant-garde.

The narrative in Matilde Pérez's artistic career is that of necessity. Her motivation to become an artist had little to do with legitimizing the social figure of the "woman artist"; it had more to do with the need of attending to an inner call. Her artwork needed to distinguish itself in aesthetic terms, and at the same time, connect ethically with the development of international abstract art language. In fact, her artistic activity became a sort of channel between Santiago and Paris, a means of dialogue, exchange and rupture. Matilde Pérez's will and desires were never oriented towards pursuing celebrity or posterity, they were focused on the art itself; the ethical objective of art is to make us see, think and feel again — not anew in the sense of a novelty, but in another manner, in a generative sense: in other words again, but for the first time⁴. Time and the generative sense of something new, the present, are trademarks of the avant-garde movements. What came first and what later, chronologies and genealogies are important for the avant-garde, according to the perception of each artist these are somewhat disordered, personal and subjective⁵. What is truly relevant is how some dates, instants and events operate as departure points to formulate experiments and artistic voyages.

Abstract avant-garde movements of the southern hemisphere had different birth dates⁶. For Brazilian, Argentinian and Uruguayan artists of the fifties and sixties, the main influences came from collage, assemblages, ready-mades, grids, monochromatic painting and constructivist sculpture characteristic of the European avant-garde movements of the previous three to four decades. Nevertheless this influence was counteracted, questioned and reinterpreted in many ways⁷. U.S. American critic Hal Foster proposes a particularly interesting argument on this matter: "...only with the return of new vanguards, do vanguards become legible"⁸. "In other words, we are talking about a reflective return and not just a mere derivation; in this manner, a dispute about cultural meaning and the representation of new audiences"⁹.

In Matilde Pérez's case, non-figurative exploration began with the neo-avant-garde of the sixties, specifically due to the direct contact to Vasarely (the G.R.A.V. was established in Paris in 1960). There she shared studio space with Argentinian Julio Le Parc, and cultivated a

1.- Magdalena Eichholz. Matilde Pérez: Una Mirada íntima. Casa de la Américas de Cuba, Havana, Cuba; 2009.

2.- El Mercurio. Revista – Diario: Vivienda y Decoración, Santiago, Chile September 29, 2007.

3.- Gabriel Pérez-Barreiro. Gyula Kosice in Conversation with Gabriel Pérez-Barreiro. New York, New York: Fundación Cisneros, 2012: p. 6.

4.- Carol Armstrong and Catherine de Zegher. Women Artists at the Millennium. Cambridge: MIT, 2006: p.xiii

5.- Andrea Giunta Tales of the Avant-Garde in Postwar Argentine Art en Gyula Kosice in Conversation with Gabriel Pérez-Barreiro. New York, New York: Patricia Phelps de Cisneros, 2012: pp. 11-12.

6.- Mari Carmen Ramírez, Héctor Olea. Inverted Utopias: The Avant-Garde in Latin America. Texas, The Museum of Fine Arts Houston, 2004.

7.- Ibid.

8.- Hal Foster, The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1996.

9.- Andrea Giunta Tales of the Avant-Garde in Postwar Argentine Art en Gyula Kosice in Conversation with Gabriel Pérez-Barreiro. New York, New York: Patricia Phelps de Cisneros, 2012: pp. 11-12.

friendship with Yvaral (Jean Pierre Vasarely). She also had the opportunity to read the Yellow Manifesto and her brief encounter with Vasarely reasserted her courage to continue with her research. It wasn't but until the seventies, when she visited Paris for the second time, that she was able to deepen her bonds to Vasarely and could study his work carefully, while she familiarized herself with the literature and theory relevant to the movement.

As Hal Foster's states about the new vanguards of the sixties and how these, instead of completely abolishing the notion of vanguard, made previous vanguards comprehensible, Matilde Pérez analysed the accumulated vanguardist tradition during her second visit to Paris, and transformed and accommodated it to her own terms, she reorganized it and put it in a dialogue with her own local reality, this was one of the main reasons why she returned to Chile and did not stay in Paris: "It was a very hard change [to return to Chile] but I could not stay in France, you don't belong to Europe unless you have lived there your whole life. I feel a strong commitment to my land, with being from here [Chile], with this part of the continent. I like it when it is said that certain Latin American elements are recognizable in my work. In the end I believe that leaving Paris liberated me in a certain way, it has given me more time to develop an individual thought, in terms of the construction of my identity"¹⁰.

In Santiago, Matilde Pérez's domestic reality was very distant from the neo-avant-garde spirit taking place within the post-war artistic scene in Paris. For art historians, critics and curators, Matilde Pérez's artistic voyage towards abstraction and kinetic art was not unprecedented within Latin America, if you were to compare her to María Freire in Uruguay or, somewhat later, Carmen Herrera in Cuba. Nevertheless, in the Chilean context, her aesthetic preferences and lifestyle were unconventional. The Chilean spirit of the times during the fifties was more tuned in to figurative painting than to abstraction: unlike abstract movements in Brazil, Argentina and Uruguay, continental Chile had barely any representations in this field. Abstract art was not understood at all, and it was considered infantile and estranged¹¹. It was most certainly not taken seriously¹².

In the 1950s Matilde Pérez joined the School of Fine Arts of the Universidad de Chile, receiving from Pablo Burchard an education according to European academic painting tradition¹³. However, Pérez felt unsatisfied and searched for freedom beyond the mimetic tradition of the model. Eagerly, she absorbed the lessons of muralist Laureano Guevara, and began to privilege the use of semi-abstract cubist forms. She also began working in a bigger scale¹⁴: "thanks to the mural I began to geometrize"¹⁵. Abstraction took on a more predominant role in her practice, and it did not take long until she joined a group of artists who, just as herself, were restlessly searching for new directions in artistic creation¹⁶. The so-called Grupo de los Cinco (Group of five) was formed in 1953¹⁷. Some time after, in 1955, other artists who were oriented towards order and geometry established the Rectángulo group¹⁸.

Out of the early phases of the Rectángulo group, there is a specific key painting: "I remember well one piece that I did in those years, and which was fundamental to me; I painted a canvas in strong red, nothing else, and I put in chairs which I very much liked, I put the backrest, and the seat using color, then I moved them in space, so it would not exist as a real space. What I created was a dynamic, but I was unable to break away from the model, so I put legs on it"¹⁹. Concerning line treatment, one could state that this piece laid the foundations, it constituted an initial attempt to generate the illusion of movement through visual perception. This early work was peripherally in line with a series of innovations of the international avant-garde: from monochrome painting to ready-mades. However Matilde Pérez was inexorably alone in Chile, and as an inner compulsion, one step led to the next one.

The decisive moment came in 1960, when she received a study scholarship from the French government, which allowed her to move to Paris during two years, until 1962. Not an easy decision, considering the fact that she left a husband and a small child behind in Santiago²⁰. But this was the beginning of a promising journey, through the unusual decision of leaving a home in the periphery and going to study in search of an avant-garde that shared nothing with the common visual language in Chile.

Both historically and artistically, Paris was an important place. Chilean sculptor Marta Colvin, who lived there at the time and whose singular position towards abstraction translated to the search for pure forms within pre-Columbian imagery, invited Matilde Pérez to an opening by Victor Vasarely: "We were there when the secretary of the gallery approached us and asked us if we wished to speak with him. I then approached him and told him of my desire to meet him, ever since I had arrived in Paris. He gave me a card and told me to call him when I had twenty pieces. I had twenty works before three months had passed, and I called him. We got together at the hotel I was living in. When he saw my works he told me that I

10.- Matilde Pérez: Paris Retrouvé. Galerie Espace Meyer Zafra 2010. Paris, France. p.27.

11.- Antonio Romero. El Mercurio: Matilde Pérez. October 28, 1962. "To which extent, one must ask oneself, does one recognize the personality of the author from the 'Composition' of Matilde Pérez, made of small squares on a white background? On the other hand this work seems to justify those who mock this sort of art."

12.- El Mercurio. Vivienda y Decoración: Matilde Pérez. December 12, 2008. "It is dramatic because no one cares what one does. Nobody is interested, and even worse, you're alone, brooding about what to do to wake up a neutral public who never wakes up"

13.- Magdalena Eichholz. Matilde Pérez: Una Mirada íntima. Casa de la Américas de Cuba, Havana, Cuba; 2009. She remembers Pablo Burchard with affection: "He taught me to search for beauty in minimal things."

14.- El Mercurio. Mural hecho por manos de mujer. Julio 1, 1982. "I specialized on murals during Fine Arts school. Without this study and the scholarship to France, I would have not been able to create what I do. If it were up to me I would have a great many kinetic murals...you have to educate first in order to understand that it is not a illuminated sign but a work of art".

15.- Magdalena Eichholz. Matilde Pérez: Una Mirada íntima. Casa de la Américas de Cuba, Havana, Cuba; 2009.

16.-Referring to figurative art, "it all began to bother me and a strong intuition to simplify led me to geometrize, in an eagerness towards compositional rigor and color control which absolutely distanced me from what was being done in the fifties in Chile. Graciela Romero. Revista Vanidades: Matilde Pérez. September 24, 1985.

17.- The Grupo de los Cinco (Group of five) was composed by Matilde Pérez, Ximena Cristi, Aida Poblete, Sergio Montecinos and Ramón Vergara Grez. after a group exhibition at the Instituto chileno-francés de cultura, in 1953.

18.- The Rectángulo group was founded in 1955 by Gustavo Poblete y Ramón Vergara Grez and was also conformed by Matilde Pérez, Elsa Bolívar, Ximena Cristi, Maruja Pinedo and Uwe Grumann. In 1956, in the catalogue of their first exhibition, they announced their theoretical framework: "The participants of the show put emphasis on the concepts of order and geometry; they work with schematic plan drawings that ease the measurement of the parts and the relation of the parts with the whole; they replace the traditional touch or brushstroke with color planes."

19.- Magdalena Eichholz Matilde Pérez: Una Mirada íntima. Casa de la Américas de Cuba, Havana, Cuba; 2009.

20.- Ramón Castillo y Magdalena Eichholz Matilde Pérez: Una Mirada íntima. Casa de la Américas de Cuba, Havana, Cuba; 2009.

had twenty years ahead of me and that that was too long a time to keep repeating a better or a worse geometry”²¹. Instead of creating a situation in which an old European vanguard is repeated, this gesture from Vasarely was like an open invitation towards the younger artists to invent the future. In other words, Matilde Pérez was one of those artists who, such as the Argentinian artist Julio Le Parc, took on the task of recreating the vanguardist spirit of renewal. Proposing a new set of postulates linked to the present, instead of blindly repeating what had been done until that moment.

Matilde Pérez returned to Chile, after her long journey; the first time in 1962 and after another trip in 1970. On both occasions, her local peers disdained her work because it was not in line with the dogmas of true Chilean Abstract Art. After her first return to Chile in 1962, she started working on a piece using wood, metals and acrylic, searching for pure geometric forms and movement. It was dismissed by the Rectángulo group, who announced through Ramón Vergara Grez that Matilde Pérez returned: “much too imbued in Vasarely’s art, but what he did was insufficient: in his work there was a perfect trajectory from the object to the eye [op-art], but there was nothing between the eye and the brain. They were pure perception. Furthermore, we opposed technologized art since the beginning, which was alien to our reality”²² This was a very different vision to that of her peers from G.R.A.V., who were an active movement during the seventies, proposing investigation and development of kinetic art, and at the same time stimulating more interaction between spectator and artistic creations. They believed in art as a participative experience, in which the audience plays an active role in configuring the work, encouraging them to interpret the pieces in their own way, without depending on critics and middlemen²³.

“I had to abandon Rectángulo because they told me that they did not accept anything which was not canvas, paint and paintbrush, and I was working in completely different materials. I felt like I had nothing to do with them anymore and I left”²⁴. The truth is that Matilde Pérez was more attuned to Yvaral o Julio Le Parc’s work in Paris, than to the oeuvre of Ramón Vergara Grez in Santiago. By 1962, Le Parc was using light projections and pulsating lights in his works, and from 1964 on he included the use of mirrors, which distorted the image (Pérez would introduce mirrors for the first time in 1978). In 1970 Matilde Pérez created her first kinetic tunnel, a wonderful interactive experience, in which the lights in a tunnel were activated as the viewer walked along the passageway. This installation explored the ideas of movement as well as other perceptive experiences that were in accord to the ideas of the European group of kinetic artists. This tunnel was exhibited at the Instituto Chileno Norteamericano de Cultura de Santiago, as part of a group show called Arte Cinético en Chile²⁵.

In 1975, at the time she was still teaching at the Universidad de Chile, Matilde Pérez founded the Centro de Investigaciones Cinéticas together with other colleagues, with the objective of gathering and continuing with the G.R.A.V.’s experiences²⁶. These were very complex political times in Chile, it was never made clear why she was dismissed a year later²⁷. She was researching some of the key models of the Parisian kinetic vanguard, not as “borrowed debts”, but as platforms for the development of ideas and innovative proposals; however, after she has taken away from the university, she was alone, plus she suffered under financial difficulties. This disabled her from taking on more ambitious projects on a bigger scale.

The main objectives of a vanguard are to predict and approach the future²⁸. Matilde Pérez was left in a difficult situation, without a university where she could lay the base of her ideas, without economic support, without the respect of her local peers; she was forced to sustain a solitary journey. Nevertheless, she did not abandon art, and continued to work on her geometric prototypes in order to maintain the validity of her ideas —such as the circle within the square— and she developed them in various materials. One could say that one of the distinguishing aspects of vanguardist discourse is the idea of venturing onto unexplored grounds²⁹. Matilde Pérez achieved this objective through the use of new materials in her work, the involvement of the spectator and by creating mind charts which evoke movement: “The eye of the spectator has to make an effort to see movement where it does not exist. It is a rational relationship with nature”³⁰.

Even considering the series of difficulties that she had to face at the beginning of her career, Matilde Pérez’s artistic research seems somewhat out of date when compared with that of her peers in Rio de la Plata and Brazil. This happens when her work is compared with Maria Freire’s, who had the opportunity to travel at a very young age to the Sao Paulo Biennial and see works by Piet Mondrian, Theo Van Doesburg and Friedrich Vordemberge Gildewart³¹. Or with the case of Julio Le Parc, who started his studies in the Fine Arts Faculty of Buenos Aires, where he studied under Lucio Fontana, and under whose guidance he cultivated a special interest for Concrete Art³².

21.- Magdalena Eichholz Matilde Pérez: Una Mirada íntima. Casa de la Américas de Cuba, Havana, Cuba; 2009.

22.- Alejandra Mancilla, “Matilde Pérez en constante movimiento”. Revista ED, November 2002 p.99-100.

23.- Sébastien Lopez. Le Parc Lumiere: Kinetic Works by Julio Le Parc. Hatje Cantz, Germany, 2003. See also Saúl Yurkiévich “Julio Le Parc, Promoter of Technological Art” in Mari Carmen Ramirez, Héctor Olea. Inverted Utopias: The Avant-Garde in Latin America. Texas, The Museum of Fine Arts Houston, 2004.

24.- Alejandra Mancilla, “Matilde Pérez en constante movimiento”. Revista ED, November 2002 p.99-100.

25.- Ramón Castillo El movimiento visual como militancia y espectáculo. Casa de la Américas de Cuba, Havana, Cuba; 2009.

26.- Ibid.: Matilde Pérez had taught in the Universidad de Chile since 1957. She was dismissed without justification.

27.- Ibid.: As curator Ramón Castillo observes “From that moment on, the artist was economically and professionally very affected and began to make bi-dimensional work”.

28.- Benjamin H.D. Buchloh, Neo-Avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975. Cambridge, Mass. And London: MIT Press, 2000.

29.- Hal Foster, The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1996.

30.- http://latercera.com/contenido/727_100686_9.shtml. December 12, 2009.

31.- Gabriel Pérez-Barreiro, Maria Freire. Sao Paulo: Cosac & Naify, 2001.

32.- Sébastien Lopez. Le Parc Lumiere: Kinetic Works by Julio Le Parc. Hatje Cantz, Germany, 2003.

33.- Silvia Arriagada, Cecilia Brunson, Tomás Browne. Claudio Girola: Tres momentos de Arte, Invención y Travesía 1923-1994. Santiago, Chile: Ediciones Universidad Católica, 2007: pp. 169-179.

34.- Cristina Rossi Aventura y Peripécia en Claudio Girola: Tres momentos de Arte, Invención y Travesía 1923-1994. Santiago, Chile: Ediciones Universidad Católica, 2007: pp. 137-151

35.- Andrea Giunta Tales of the Avant-Garde in Post-war Argentine Art en Gyula Kosice in Conversation with Gabriel Pérez-Barreiro. New York, New York: Patricia Phelps de Cisneros, 2012: pp. 10

36.- Ibid.: pp 10-11.

37.- Ibid.: pp 10.

38.- Carlos Alberto Cruz Una presentación de Claudio Girola en Silvia Arriagada, Cecilia Brunson, Tomás Browne. Claudio Girola: Tres momentos de Arte, Invención y Travesía 1923-1994. Santiago, Chile: Ediciones Universidad Católica, 2007: pp. 35-49.

39.- Ramon Castillo Matilde Pérez: Open Cube. London: Pinta Art Fair, 2012.

In Chile, the abstract artists grouped in Rectángulo and in Forma y Espacio maintained no communication or correspondence with the key moments of the new vanguards that were putting in tension the notions of light, colour, movement, form and reflections through installation, sculpture, painting and mobiles and achieving optical illusions and integrating spectators by sharpening the capacity of their perception. In the same way, during the time in which concrete Argentinian artist Claudio Girola moved to Chile to live and work at the School of Architecture of the Universidad Católica de Valparaíso, no significant connection between Santiago and Valparaíso was established³³. In the capital city, for example, there was never any recognition towards Arturo the magazine from 1944, which established, through its one and only edition, a dialogue platform among Argentina, Brazil, Uruguay and the school of architecture of Valparaíso³⁴. In general, dates and chronologies operate as mere departure points: what really matters is the journey of each artist and how each expresses his voyage through an own voice.

As stated by Argentinian theoretician Andrea Giunta: "Artists are socially represented as key pieces in the saga of historical transformations of the culture of a certain period. Which place does testimony have in the interpretation of art?"³⁵ As art historians and critics we know that history books and manuals are not enough in order to comprehend certain concrete experiences, and that we are not taught how cultural systems of production are structured³⁶. In Matilde Pérez's case, her articulation begins with a casual encounter in which Marta Colvin invited her to an exhibition opening of Vasarely: two women, Chilean artists, far away from home, talking, thinking together, sharing ideas. The notion of vanguardism pierces through the construction of those events and their memories. Later, the exchange of concepts that took place with the G.R.A.V., in Parisian bars and cafes, in public parks, in informal chats in the studio with their occasional pranks, and working together in exhibitions. This is how informal culture is processed. "Vanguard movements are engendered within these spaces, to be later described in manuals as scholarly culture"³⁷

Abstract art culture in Santiago was not organized around certain books, such as was the case in the Escuela de Valparaíso with Amereida³⁸. Nor mediated by a trip to Europe, most of the local artists where in no position to assume such costs. Abstract art culture, in the case of Matilde Pérez, emerged from the friction generated between some of the protagonists of the scene and the consequences of their presence: in her case she was completely segregated and neglected in Santiago. Her connections to the Parisian scene evidence the solitary path, which she had to transit during decades in the local context. This network aids us in re-writing the classical manner in which the evolution of the abstract and modern art movements got registered in Chile, in relation to the neo-avant garde. Matilde Pérez's work needs to be analyzed within our own cultural and historical context. From this context of emergence through the powerful local realities, we realize its originality and it acquires a consecrated category. It is undeniable that she is one of the last of a line of women artists who were influenced by the European post-war vanguards.

I had the great pleasure of meeting Matilde Pérez personally in London a month ago, while she has being honoured through an exhibition of her work —curated by Ramón Castillo within one of the event's pavilions— at the Pinta art fair³⁹. On that occasion I noticed how true it is that studying the work of an artist without relying on his/her live presence is sometimes insufficient. All that I can say about this truly astounding artist is that her great passion remains intact, her energy and joviality are never ending and that her work has yet to arrive at its final representation, as witness and protagonist of an era. In other words, I could see that her work is still in movement, from future exhibition projects to new critical interpretations of her production. I am convinced that the life and work of Matilde Pérez will continue on its pilgrimage and her advancement will reach new grounds, "where my worlds are". A place is a language, and in Matilde Pérez's case, her territory and her language are where vanguardism and abstraction roam.

Landscapes of abstraction

Branko Suša Mahuzier

Architect from the Pontificia Universidad Católica de Chile, M.A. from the Pontificia Universidad Católica de Chile Professor at the Faculty of Architecture, Art and Design at the Universidad Diego Portales.

Art provokes other visions of everyday environment, provides realities that influence the creation of new scenarios and cultural environments. In this sense, some artists are likely to cross the borders of their discipline and trigger our interest in enriching aesthetic thought.

Why an abstract art approach could help us understand the concept of landscape if, in general, this is approached from naturalistic images or figurative representations?

Several theorists have shown a magical relationship between the concepts of landscape and the act of contemplation. Maderuelo, Javier explains it this way:

"... When we preach that a country or a place is a landscape, it is because we are seeing it with aesthetic eyes" ... and adds: "... the landscape is not something that is in the territory ... but it is in the eyes of he who contemplates it with a spirit of enjoyment in this contemplation..."

That is, a perception does not imply an intention; it may be an invitation to know. However, an aesthetic intention becomes a territory in a landscape through a gaze that is provoked. This attitude has had profound implications for the art world, since an abstract approach can activate a certain inclination toward the experience of the landscape. Martin Heidegger noted: "... I never contemplate the scenery, I experience its changes." The changing environment is a complex process and some artists are able to value invisible aspects of these dynamics by emphasizing, prioritizing and even isolating some of their factors of perception. So abstracting is not stripping but, rather, it may activate an aesthetic attitude and turn into tangible what is intangible.

Territory and landscape are not synonymous. As we said, landscape involves an induced perception, an aesthetic intuition of the environment, whereas territory is a vast complexity, either because of their scale or its categories. Furthermore, the concept of territory challenges our awareness of their geological, environmental or energetic logics. If you want to cover its immensity, it is necessary to abstract their understandable issues. Some authors conceive this vastness as a poetic potential. Gaston Bachelard induces that people in front of the immensity initiate a search that involves an existentialist attitude: "Vastness is arguably a philosophical category of dreaming.... dreaming thrives from spectacles.... dreaming takes the dreamer out of this world, to a world that bears the sign of infinity."

These concepts can be seen in landscape projects on a larger scale; however we have a chance of understanding them from another source of inspiration, as abstract art. Certain operative art techniques can teach us to act with relatively objective logics, some of which can be applied in the design of environments over the territory and thus bring professionals together from complementary areas.

Victor Vasarely, Jesús Soto and Julio Le Parc, among other notable examples, have influenced appreciation of art as a discipline that can affect the space beyond the work, involving the viewer and the surrounding space in complex dynamic logics. In the national art scene since the fifties there were efforts trying to cross boundaries among Art, Architecture and Design. There was a vanguard trying to get away from common images and references; they saw in geometric abstraction and new materials a different repertoire to design their works. Even in the seventies unusual places become experimental fields, such as a large urban mural located in the Santa Lucía vehicular passage, in downtown Santiago, whose authors were Carlos Ortúzar, Eduardo Martínez and Ivan Vial, members of the D.I. workshop.

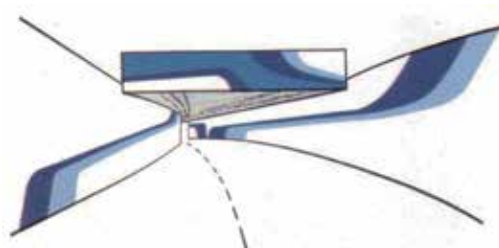


Image from AUCA Magazine No 19 of 1970, advertising IRMIR Ceramic.



Kinetic work of Matilde Pérez, Variante Melipilla de Matilde Pérez in 2004.

Why apply art in a space saturated with vehicles and affected by speed vertigo?

A powerful conceptual intention can test the possibilities of art in a particularly dynamic surrounding. However, its consequences have additional value in helping the establishment of the urban underground as an aesthetic territory. This attitude of experimental intervention often results in an unexpected contribution to other areas of knowledge. Matilde Pérez, who is part of this creative adventure, imagines sculptures to be located on the road near Melipilla, which are activated by the wind and create related effects related to the traffic movement.

Her contribution is multiple. Here, as in other cases, she is able to derive her works to other machines of perceptual stimulation. In addition to her geometric works, she incorporates her own techniques for designing and then materializing her ideas in a dynamic intellectual artifice. The kinetic aspect of this type of work sublimates the changes involving the observer of the phenomenon, and while interacting he/she is able to enjoy certain perceptual equilibrium states inside the illusion of movement: "... equilibrium is a state of distribution in which any action has stopped."

Theorist Rudolph Arnheim notes the importance of abstracting the dynamic paths from movement, i.e. changing forms allow you to discover guiding structures, which remain in our perceptual experience. The contribution of this aesthetic attitude is very wide, and has an impact on the construction of an aesthetic language. From a philosophical perspective, Humberto Maturana, referring to the meaning of language in broader terms, states: "... the most important thing of changing is not changing, but what remains of it ... we perceive change because we maintain a reference structure."

From the field of film as a kinetic experience some authors emphasize the dual role of variability and reference. Alejandro Jodorowsky declares in his terms ... "be as free as the wind, keeping roots ...". Vibrations, oscillations and rotations are some of the processes induced by kinetic artists, and in this sense, in order to verify the effectiveness of these effects can be tuned to other disciplines that investigate the relationship between their contributions and artistic activity.

According to Rosalind E. Krauss, some of these artworks reach the condition of devices, where movement is in itself a metaphor of voluntary activity. Matilde Pérez promotes the role of dynamics as an aesthetic spectacle and that, at the same time, becomes a research process. She also expressed her intention to evade circumstantial references and historical remainings:

"I was aware that art is no longer local ..." and raised the idea of moving away from the figurative landscape of each country: ... "How could I be painting the Andes? ..." and insists: ... "I'm interested in an art that reflects an age like ours, with opportunities for recreation, multiplication and expansion ... movement is part of our daily lives."

Her will for abstraction allows her to conceive the same natural landscape as a new territory, an environment that goes beyond space and environment: "I would do fantastic things if I had new materials. I would for example make an electronic show in the mountains." To value the abstract condition of its scale allows conceiving it as an invisible infrastructure for exploring operations. She creates a territory as an intellectual support for projections, with variables similar to those of a natural landscape.

It is to be noticed that the relationship between a territory of experimentation in art and a real-scale territory brings about countless mismatches, such as factors coming from biology, physics and energy among many others. However we can point schematically some of those recurring elements:

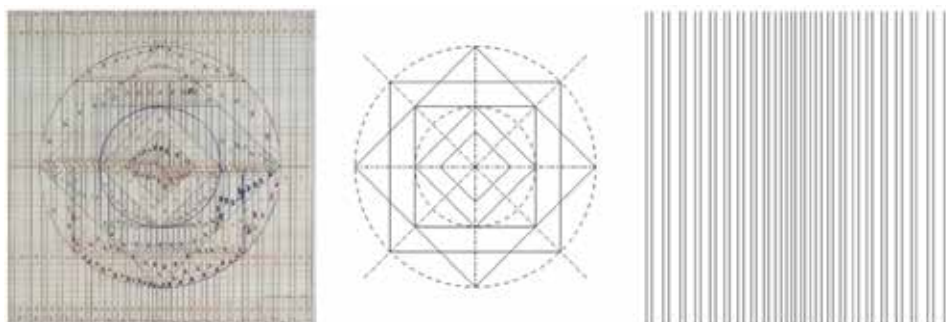
- Overlapping of material realities and processes at varying scales
- Energy and light are conceived as vital resources for the intervention
- The electrical and electronic conditions may amount to natural networks and systems
- The role of geometry as a variable structure can be understood from the tectonics and other generative processes of nature, an intuitive topology.

I'll try to show how this type of art operates on an intellectual support, or a logical territory different to that of the finished work, which gives the viewer an experience similar to that of an induced landscape. For viewers of her works there are some random hypnotic effects in an abstracted landscape. However, the logic underlying geometrics constitutes a different space, a caused atmosphere.

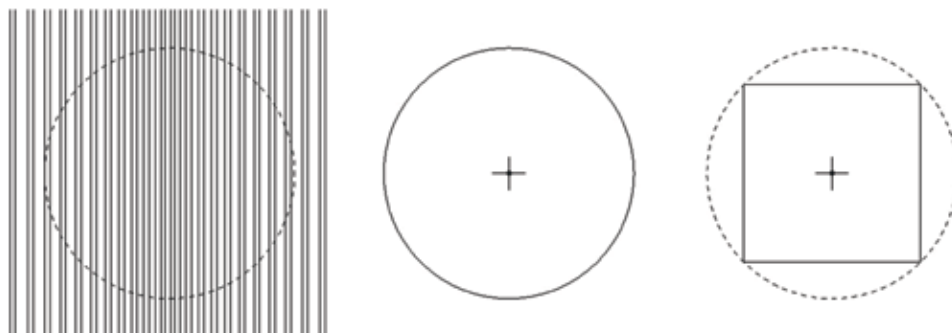
GEOMETRY PROVOCATION

Matilde Pérez creates several types of these supports to structure and conduct her works, from templates, diagrams and previous plans to registration systems where some type of mathematical graph is prevalent, which in my opinion has an operational and aesthetic value in itself. The language of forms faces opposite worlds in our consciousness and allows the assessment of figures emerging into our perception. Geometry stays in this dual role, between a building tool and an invisible medium underlying in the formal operation.

Here, the image below is one of the supports created by the author which expresses a willingness to relate the conditions described above. It is a composition of concentric figures under the old principles of symmetry, but interpreted in a singular attitude. The experimental nature constitutes an appropriation language even for those who think the work is impenetrable.

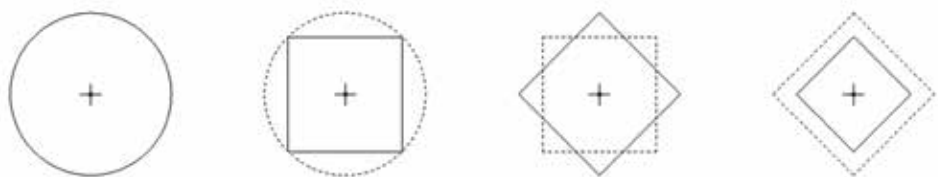


Rather than a static and simple composition, it seems a logical development of operations that celebrate and express an absolute spatial location, an origin, a concept that reminds us the meanings described by Jacques Derrida ... "essence of the first time ..". Apparently, it is a source for both a spatial mode and a unique concept of time. Space appears designed as a progressive expansion of vertical strips, which suggests varying depths and densities, but intentionally focused.

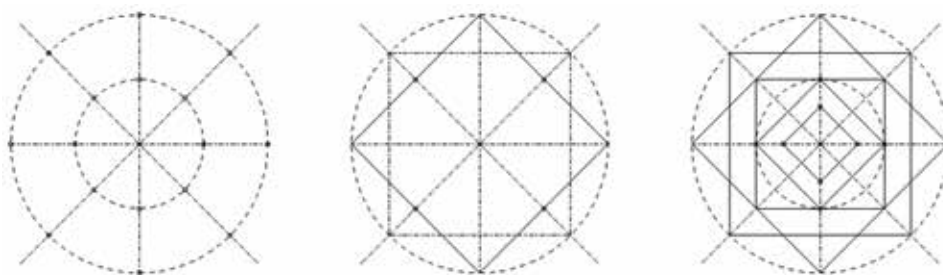


Furthermore, the concept of time is manifested through the artifice of geometric order. This refers to the circle and the square as fundamental parts of a spatially centred temporal dynamics, the origin of space and time.

The first offers its radio to the second and this offers its diagonal, thus alternating directions and dimensions in a set of figures linked through stages.



At the same time, there are processes of partition, subdivision and gap, seemingly another device of the temporary narrative of the process, which creates an initial but not a final stage, suggesting the concept of infinity.



On the other hand, graph paper support offers numerous perceptual possibilities. By changing the scale it acts as an initial universe, which creates a first regularity in all directions, and then it is vertically intervened with variable widths growing in a predictable, but not necessarily accurate, manner.



Exactness in this work confronts the concept of preciseness in a unique way. Preciseness appears as the intent and willingness to shape for provocation. Exactness, instead, is shown as skill in the use of millimetres and combinatorial geometry, a real game within self-imposed freedoms.

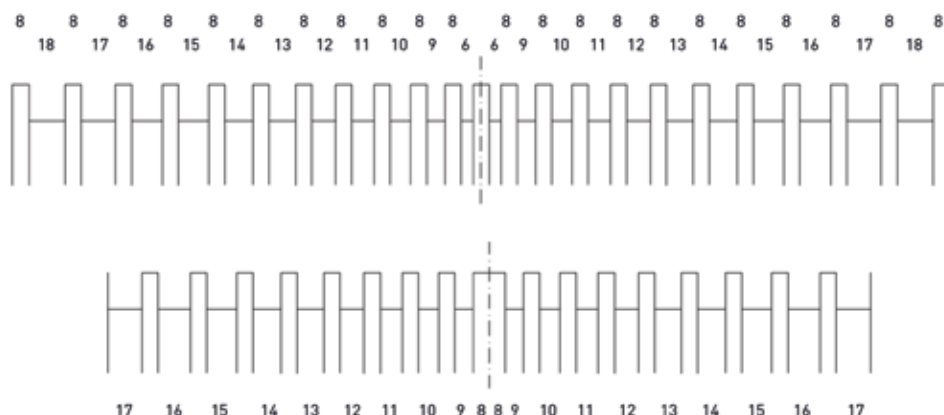
Why confront regularity with change, or to attempt to challenge their symmetries?

Nothing seems casual, numbers and geometry act as tools to measure and evoke from the maximum abstraction possible, creating some awareness between order and provocation of a new perceptual reality. Each step leads to the next, concatenating numbered steps even and odd modulated processes, inducing repetition criteria, as well as growing series of simple natural numbers. On the one hand we have the numerical series and on the other hand geometric operations, which act defining internal boundaries, where the series change in number, size and disfigurement of each inner circle or square.



Partitions are suggested by catchy images, but they are combined in an invisible way with intersections, which denote a special working attitude.

It is not surprising, then, that it is not the great circle which defines a new space, but a virtual semi circle and semi square shape, an intersection device that acts creating the first interior contents. In this interior Matilde plays with variations of the initial series, reduces the central module and merges others, but surprisingly it slightly breaks the symmetry in a gap of only 4 mm to the right, in the Western reading order.

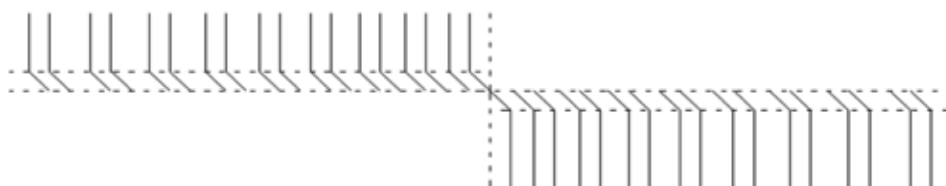


If we can guess some rules of the game, we could include:

Regular pulse based on 11 equal modules of 8 mm, one central and then another 11 equal modules. Among these, increasing modules are intermingled in simple arithmetic series, which allow the spatial expansion.

They appear as homogeneous, but surprisingly, their ability to optimize the millimetre increase in the middle, where the series is altered, thus decreasing widths a little more, to emphasize compression. Matilde dominates order, even to alter the exact and thus achieve a precise effect.

In addition there is a conscious manipulation of numbers, a game of mirror symmetry that causes a perceptual lag, a type of orderly distortion which doubles the 8 mm module, this time in height, thus creating the effect of a gap at 45 degrees, as a result of alternating the positions of that modulation.



This operation is not a minor detail, because the gaps explain the essential game in a Cartesian system; the dialogue between vertical and horizontal. In short, this type of work, beyond interpretations, display an interesting use of abstract and complex concepts, such as space and time, origin and infinity, regularity and variation, as well as direction and dimension.

It is interesting to note a playful attitude with respect to the aesthetic handling of the concept of measurement. It manages to make the millimetre disappear as it is used as an active cell of other meanings. Surprisingly, in this sense it is similar to the concept of a digital pixel, the cell of the electronic universe we inherited and we continue to explore today, reinterpreting the topology and concepts of space. In this sense, one can assess a singular attitude, the intention of building emotions from subtle surprises, where the work offers the viewer a personal experience of interpretation, which becomes a concrete artistic ideation.

The artist creates territories she then inhabits with her geometrical operations and perceptual games, slowly advancing with them, spreading small changes that weave dynamic logical changes, which involve us more than as spectators, make us live and enjoy a dreamy abstract landscape within its own game territory. If we imagine a particular landscape in a territory that has been intervened at a real scale, this type of analysis against the role of abstract thinking may allow us to accept the true complexity of the environments we inhabit.

The natural landscapes, the abstract art landscapes, including current digital territories from the computer, challenge our attitude when designing and proposing ideas. The interrelationship between areas is becoming increasingly necessary, so that our creative proposals involve greater shared virtues. To meet authors as those indicated, and understand some of their ways of action have the potential to integrate interdisciplinary skills, not only as a source of artistic inspiration but as an event of cultural activation.

MATILDE X matilde. Espacio en Movimiento | MATILDE X matilde. Space in movement

Sala de Arte Fundación Telefónica | Art Hall Telefónica Foundation

29 de septiembre 2012 - 27 de enero 2013 | September 29 2012 to January 27 2013

FUNDACIÓN TELEFÓNICA CHILE | TELEFONICA CHILE FOUNDATION

Presidente | President **Claudio Muñoz**

Vicepresidente Ejecutivo | Executive Vicepresident **Andrés Wallis**

Gerente Arte y Cultura | Arts and Culture Manager **Francisco Aylwin**

Responsable Arte y Tecnología | Arts and Technologie Responsible **Claudia Villaseca**

Coordinadora General | General Coordinator **Patricia Hasbún**

Productor Creativo | Creative Producer **Benito Morales**

Prensa | Press **Natalie Salvatierra**

Web | Web **Claudia Villaseca / Fusiona**

Secretaria Ejecutiva | Executive Secretary **Cinthya Marquez**

PROGRAMA EDUCACIÓN A TRAVÉS DEL ARTE | LEARNING THROUGH ART PROGRAM

Directora | Director **Claudia Villaseca**

Contenidos Pedagógicos | Learning Content **Paula Caballería**

Contenidos de Física | Physics Content **Vicente Valenzuela**

Mediadores Culturales | Cultural Metiators **Natalia Palomo, Antonia Isaacson, Camila Lucero, José Agurto, Macarena Cortés**

EXPOSICIÓN Y CATÁLOGO

Curador | Curator **Ramón Castillo**

Producción General | General Production **Morgana Rodríguez**

Asesor | Advisor **Gustavo Carrasco**

Concepto y Diseño Gráfico | Concept and Graphic Design **Benito Morales**

Investigadoras | Researchers **Marisol Richter y Cynthia Valdivieso**

Asistente de Investigación | Research Assistant **Catalina Carrasco**

Asistente del Curador | Curator's Assistant **Jessica Briceño**

Textos | Texts by **Ramón Castillo, Alma Ruiz, Branco Suša, Cecilia Brunson, Catalina Carrasco**

Traducción | Translation **Lucía Nieves, José Fernandez y María José Rojas**

Museografía | Museography **Amigorena**

Arquitectura | Architecture **Tamara Martínez**

Fotografía y audiovisual | Photography and video **Jorge Brantmayer**

Conservadoras | Conservators **Consultora ECR Patrimonio**

Montaje Audiovisual | Video editing **FAAD UDP Sebastián Espinoza**

Imprenta | Printing **Ograma impresores**

Agradecimientos | Acknowledgements

Carlos Peña, Rector UDP - Cecilia García-Huidobro, Decana FCyL UDP - Mathías Klotz, Decano FAAD UDP
Rodrigo Rojas, Director Escuela Literatura Creativa UDP - Roberto Farriol, Director Museo Nacional de Bellas Artes
Francesco Brugnoli, Director Museo de Arte Contemporáneo, Claudia Toro, Secretaria Ejecutiva Fondart
Consejo Nacional de la Cultura y las Artes - Alena Zamora, Directora Ejecutiva CREAMAGEN
Valeria Ronchera, Notaria - Alfonso Díaz, Coordinador Artes Visuales DIRAC
Martin Vial, Jefe de Gabinete SERVIU Metropolitano - Eduardo Ricci, Sub Director Jurídico Serviu - Antonio Barahona, Abogado Serviu
Juan Carlos de la Llera, Decano, Facultad Ingeniería Universidad Católica
Catalina Donoso, Camila Carrasco, Melania Carrasco, Salustiano Casanova, Sandra Casanova
María Court, Juan Pablo Morgan, Marta Agusti, Mónica Bate, Daniel Cruz, Daniela Correa
Carolina Del Piano, José Manuel Rodríguez, Cecilia Guzmán, Ignacio Massad, Camilo Yañez
Carlos Nuñez, Francisco Huichaqueo, Sebastián Pinto, Delphine Fernique
Claudia Guerra, Sandra Santander, Elisabeth Aylwin y el equipo de Portable.cl

Agradecemos a los Coleccionistas | Special thanks to the collectors

Paola Alarcón, Manuel Basoalto, Gabriel Carvajal, Leonor Castañeda, Francisco Javier Court
Carlos Cruz, David Hughes, Mathias Klotz, Bernardita Mandiola, Patricia Ready
Ana María Richards, Ramón Sauma, Paula Subercaseaux
Museo Nacional de Bellas Artes y Pinacoteca de Concepción.

Un especial agradecimiento de la artista Matilde Pérez a

Special thanks from artist Matilde Pérez to
Julio Le Parc y a su hijo Yamil Le Parc



Fundación Telefónica

Telefónica

