

Matilde Pérez

Índice

Index

INTRODUCCIÓN

13 MATILDE PÉREZ, CINÉTICA

MATILDE PÉREZ, KINETIC ARTIST

Catalina Carrasco

DOCUMENTO 01

**73 DISCURSO DE ACEPTACIÓN DEL PREMIO AMANDA LABARCA,
UNIVERSIDAD DE CHILE**

ACCEPTANCE SPEECH FOR THE AMANDA LABARCA PRIZE, UNIVERSIDAD DE CHILE

Matilde Pérez, 1997

DOCUMENTO 02

121 SENTIDO Y CARÁCTER DEL ARTE CINÉTICO EN MATILDE PÉREZ

NATURE AND MEANING OF MATILDE PEREZ'S KINETIC ART

Ramón Castillo

DOCUMENTO 03

169 MATILDE PÉREZ FORJADA EN SOLEDAD

MATILDE PÉREZ, SHAPED BY SOLITUD

Justo Pastor Mellado

215 CRÉDITOS

CREDITS

217 AGRADECIMIENTOS

ACKNOWLEDGEMENTS

Matilde Pérez, Cinética

El arte cinético, cuyo término proviene de kinético (el arte del movimiento) corresponde a un arte moderno y de vanguardia cuyo origen se encuentra en la exposición *Le Mouvement*, (el movimiento) realizada en París el año 1955 en donde el artista Víctor Vasarely, junto a otros como Alexander Calder, Marcel Duchamp, Man Ray, Jacob Agam y Jean Tinguely, exhibieron una serie de obras en relación a este concepto que fue promovido desde sus inicios por la galería de arte moderno de Denise René.

La exposición *Le Mouvement* tuvo un impacto enorme en las nuevas generaciones de artistas concretos, ya que abrió una serie de interrogantes en relación al concepto de la obra de arte y el rol del espectador; dio lugar a la formación de grupos de jóvenes artistas que continuaron ampliando las definiciones de este arte durante la década de los 60, en sintonía con los cambios que vivía la sociedad europea de ese entonces. Entre estos grupos figuraban el grupo N y el grupo T en Italia y los artistas del grupo G.R.A.V. (*Groupe de Recherche d'Art Visuel*) en París.

Estos grupos recogían los postulados de la obra cinética y los llevaron más allá, estrechando la relación de la obra con el individuo, y buscando generar a través de la obra de arte nuevas formas de vincular al arte con la sociedad, al mismo tiempo que interpelaban el rol del artista en la era industrial. Es el caso del manifiesto *Assez de Mistifications o Basta de Mistificaciones*, que realizó el grupo GRAV, en el cual el concepto de lo cinético se ampliaba hacia un rol de multiplicación e impacto social, a través de la obra múltiple.

Un ejemplo de esto fue la exposición *Labyrinthes o Laberintos*, en los que los artistas del GRAV, generaron una serie de obras inmersivas, donde los visitantes se veían envueltos en experiencias vinculadas al movimiento. Cada uno de los miembros del grupo dedicó su atención hacia la resolución de diferentes investigaciones que involucraban las variables del espacio y del tiempo en torno al movimiento, algunos mediante la luz, otros mediante los metales, otros a través del plexiglás, un material cercano al acrílico que formaba parte de los adelantos tecnológicos de la época.

A diferencia de los precursores del arte cinético, como Vasarely, Soto, o Agam, las nuevas generaciones buscaban antes que el reconocimiento personal, la instalación de la obra como algo extensible a la sociedad, integrándose a ella como la visión de un nuevo futuro. Cada uno, como artista individual, generaba investigaciones en torno al movimiento que se sumaban a la labor del colectivo. Estas se discutían entre todos como parte de una dinámica crítica que permitía continuar con la labor experimental del grupo.

Cuando Matilde viajó el año 1960 a Francia, tuvo contacto en primer lugar con Víctor Vasarely, quien le entregó una serie de documentos para que estudiara los postulados del arte cinético, entre los que se encon-

traba el *Manifiesto Amarillo* (impreso con el que llegó a Chile de regreso), y le recomendó visitar a los artistas del GRAV para complementar su formación. Es así como Matilde toma contacto con Julio Le Parc, Carlos Cruz Diez, Yvaral, Francisco Sobrino, y los otros miembros del grupo, comenzando a frecuentar por las tardes al taller que arrendaban juntos en París en la calle de Beautrellis.

La artista ya se encontraba en el mundo de la abstracción antes de partir a este viaje. En Chile había formado parte del Grupo Rectángulo y del grupo Forma y Espacio. Esta experiencia colectiva no tuvo resonancia en su investigación, por lo que decidió cortar definitivamente los lazos que la ataban al concepto de la pintura y la tela, y acogerse a los postulados que se estaban generando en ese entonces en el arte concreto.

Una de las características relevantes del cambio en la obra de Matilde luego de su primer viaje a París, fue cuando logró integrar la dinámica y metodología del GRAV en su proceso creativo a través del uso de bocetos y dibujos preparatorios bajo la lógica del sentido de la multiplicación, que ya había sido para todos una enseñanza común recibida de Vasarely. El uso del dibujo preparatorio estuvo presente en su formación desde la Escuela de Bellas Artes, en especial por la necesidad de someter la obra a distintas escalas y medir, propio de los cursos de muralismo que tuvo con Laureano Guevara. Sin embargo al encausarse hacia la labor de la investigación cinética, se encontró con un rendimiento mucho más amplio de este recurso, llevándolo a la creación de múltiples obras con variaciones cromáticas, las que luego eran replicables y transferibles a otros materiales y formatos en la búsqueda de una obra dinámica y que se desligara completamente del concepto de obra única.

Cuando Matilde llega a Chile, estos nuevos postulados aprendidos en Francia, no sólo son rechazados por la crítica, sino también por sus propios pares, quienes no logran aceptar la transgresión del concepto de obra única y del abandono de la pintura.

De esta forma Matilde quedó sola, sin mayor contexto en el país, y prosigue investigando a través de los bocetos y dibujos preparatorios que trajo desde Francia, generando las diversas variaciones de color que le permitían desarrollar su propia investigación cinética y buscando alianzas con imprentas serigráficas e industriales que fueran capaces de comprender los requerimientos de este tipo de obra.

El año 1967 Matilde logró realizar un segundo viaje a Francia, con el fin de mostrar las obras producidas en Chile a sus pares cinéticos, pero coincide con la mayor huelga en la historia de los ferrocarriles en Francia, que fue uno de los antecedentes de la revolución de mayo del 68, y no llegó en la fecha que tenía presupuestada a París, por lo que no puede cumplir con su propósito de inserción en el circuito del arte.

Pese a no lograr su cometido, el año 1970 Matilde vuelve a conseguir una beca para reencontrarse con los artistas cinéticos, en un contexto en el que el grupo GRAV ya se había disuelto luego de las revoluciones sociales que habían acontecido en Francia durante ese período. En esta oportunidad ella toma contacto con Vasarely y se instala en Gordes, donde la artista trabajaba en el proyecto de lo que hoy en día es el centro de la Fundación Vasarely en Aix en Provence.

Durante esta estadía Matilde genera una propuesta que ya no es sólo formal, sino también conceptual, sentando las bases de lo que traería a Chile bajo el nombre de Centro de Investigaciones Cinéticas, un proyecto único dentro de la Escuela de Diseño de la Universidad de Chile, donde ella podrá entregar esta enseñanza a las nuevas generaciones. A través de este centro ella busca difundir las bases conceptuales y prácticas del arte cinético, por medio del ejercicio modular y de dibujos preparatorios, así como la aplicación de nuevas técnicas con materiales que debían ser procurados por la misma Escuela.

El Proyecto del Centro no alcanzó a ver resultados. Después de un año suspendieron los recursos, y de ese período sólo se conservan los trabajos en serigrafía de algunos alumnos con sus respectivas variaciones de color.

Luego de este período Matilde se mantuvo investigando por cuenta propia, y radicalizó su postura respecto a la búsqueda de nuevos soportes, avocándose lleno a la creación de esculturas cinéticas, las cuales incorporaban circuitos electrónicos con variantes cromáticas y temporales, junto con el uso de metales y acrílicos como estructuras de soporte.

Esto le valió la generación de obras que por su tamaño tuvieron mayor impacto, proyectos pensados para el espacio público, entre las que se cuentan el Mural del año 1982 para el Cosmocentro Apumanque, que lamentablemente fue desmantelado el para remodelar este centro comercial en el año 2007.

El arte cinético es cada día más popular en nuestro país. Esto se debe al interés de las generaciones más jóvenes y al trabajo de algunos expertos y coleccionistas. A pesar de ello aún existe un vacío enorme en cuanto al conocimiento de sus bases conceptuales y críticas, lo que se debe a una serie de circunstancias culturales, entre estas la ausencia de una historiografía y crítica rigurosa, el poco compromiso con la divulgación de las artes y de la cultura en general por parte de los medios de comunicación y la falta de políticas de apoyo patrimonial. Esto no ha permitido absorber la propuesta innovadora que suponía este arte para el desarrollo de nuestra nación.

En la obra de Matilde Pérez, y en el arte cinético en general, existe una enorme riqueza para nuestra cultura que no ha sido aprovechada. Un capital de investigación que pondría en relevancia no sólo a la obra artística sino también al arte cinético como sistema de pensamiento, lo que implica afrontar interrogantes vigentes en nuestra sociedad actual, que sin duda podrían aportar al desarrollo de la industria, la ciudad, la ciencia, el arte, la electrónica, entre otros. El desafío está en redescubrir la obra de la artista con una mirada más atenta, más instruida, revisando tanto el contexto crítico de su obra, como las bases sobre las que se fundamenta y también los resultados y desafíos que esta propone.

Matilde Pérez mirada desde la intimidad

Desde que tengo memoria cada sábado lo pasamos en casa de mi abuela Matilde. Con mis dos hermanas somos sus únicas nietas, y mi padre su único hijo. Crecí interactuando con una mujer distinta a las demás abuelas. Era bastante estricta y con una personalidad muy fuerte. De a poco fui aquilatando lo que significaba que ella fuera una artista. Ese proceso coincidió con el renovado interés en su obra por parte de galerías, museos y coleccionistas hacia el final de su vida. A medida que yo crecí me fui dando cuenta del camino largo y a veces lleno de obstáculos que recorrió mientras desarrollaba su obra. Dentro de la familia, ella siempre hablaba de sí misma con seguridad. Nunca comentaba acerca de su arte, ni mucho menos de la contingencia, pero nos repetía constantemente que ella nunca fue una tonta del montón, y que desde niña siempre quiso ser artista.

En casa de mis abuelos cada cual vivía su propio mundo. Mi abuela se enorgullecía siempre frente a nosotros de nunca tocar siquiera un lápiz de mi abuelo sin su permiso y que él tampoco lo haría jamás con uno de ella. El mundo de Matilde se encontraba en la planta baja de la casa, donde se encontraba su taller, mientras que mi abuelo pasaba en el segundo piso, donde se encontraba su taller y su habitación.

Comencé a descubrir lo destacada que era mi abuela porque aparecía constantemente en la prensa. Sin embargo, esto no lo tomábamos como algo tan excepcional ya que en la intimidad, tanto ella como mi abuelo, estaban inmersos en su labor artística y por lo tanto para nosotros era un asunto natural que fuera reconocida por su arte. Tanto Matilde como mi abuelo habían sido profesores en la Escuela de Bellas Artes y, en el caso de él, fue un maestro en el dibujo hasta el día de su muerte. Él provenía de la única familia que tenemos por el lado de mi papá, los Carrasco Délano, todos artistas e intelectuales, entre los que se contaban numerosos nombres destacados dentro del contexto intelectual, como Enrique Lihn, Coke Délano, Marta Carrasco, Cristián Warnken por mencionar a algunos. Existía de este modo una suerte de mística familiar, en la que prácticamente toda la familia tenía de alguna forma el dote artístico y sin embargo en todos se cultivaba siempre el bajo perfil y la más absoluta austeridad.

En casa de la abuela hacíamos siempre lo mismo. Básicamente nos dedicábamos a pedir que nos mostraran las miles de cosas que estaban guardadas bajo llave que pertenecían a sus respectivos pasados. Mi abuela tenía cosas de un tío que peleó en la Primera Guerra Mundial, recuerdos de su madre que murió cuando la dio a luz, cosas de su propia abuela. En cambio mi abuelo tenía cosas de su beca a Alemania en 1929, miles de libros de arte, postales del zoológico de Berlín, figuras de animales. Mi padre a su vez tampoco lo hacía nada mal, tenía guardadas vasijas mayas que le había regalado un amigo antropólogo de mis abuelos cuando niño, la colección completa de la revista infantil *El Peneca*, cosas que él había traído de Francia, afiches de los años 70, en fin, cosas llenas de historias. La casa hasta el día de hoy está llena de obras, recovecos, cosas de valor histórico, recuerdos y secretos guardados bajo llave, con códigos elaborados por ellos mismos.

Matilde fue austera y pretenciosa a la vez. Tenía poca ropa pero de buena calidad y todo guardado cuidadosamente en bolsas de tintorería. En los cajones de su closet estaba lleno de collares de colores, que combinaban perfecto con su ropa y que ella había traído de sus viajes a París. Repetía constantemente que era bien pretenciosa, cuando tenía algún evento importante siempre sacaba un traje impecable para la ocasión; aunque en el día a día vestía más o menos igual, usaba uno o dos sweaters que intercalaba con una falda color beige o azul. Nunca fue de maquillaje ni de uñas pintadas. La cara siempre estaba al natural. Su ropa la cuidaba tan bien que guardaba en perfecto estado cosas de hace 40 años atrás. Se jactaba de tener la ropa flamantita, así también con sus juegos de loza, sus cuchillos, su casa en general. Ella cuidaba al extremo que nada se fuera deteriorando, siempre mantenía todo en orden.

Ese orden también lo aplicó a sus archivos. En la casa están guardados los archivos de mi abuelo, de mi abuela y de mi padre. Mi abuelo siempre tuvo todo bastante desordenado y cuando él murió ella revisó todos sus dibujos, botó los que consideraba que no le hacían un favor a su obra y el resto lo guardó. Pero ella tenía siempre su taller impecable. En el taller mandó a hacer muebles especialmente diseñados para sus libros, para sus fotos, archivos, boletas, cartas, documentos. Todo estaba en cajones con llave, supimos lo que había en ellos recién estos últimos años. Nadie se atrevía siquiera a acercarse a ellos. En su taller, se encontraban guardados sus materiales de trabajo, sus libros y lo más importante, el enorme archivo con todo lo que concierne a su carrera profesional, las notas de prensa donde ella fue mencionada desde la Universidad, sus trabajos de arte desde que estaba en el colegio, los recuerdos de lugares donde estuvo en Europa, los catálogos de todas sus exposiciones, los bocetos de sus obras, las libretas donde anotaba cómo había creado sus obras, los documentos que le entregó Vasarely, incluyendo el *Manifiesto Amarillo*, la invitación original a la inauguración del mural del Apumanque (*El Friso Cinético*), los documentos que presentó para postular a becas de investigación, los documentos con que presentó su proyecto del centro de investigaciones cinéticas, los documentos en donde redactó sus discursos, fotografías y muestrarios de papeles que trajo de Europa. El taller era

al mismo tiempo un centro de archivo histórico, que una oficina y un centro de operaciones. Cuando Matilde producía obras, era todo un proceso que se daba fuera del taller, porque mandaba a imprimir las serigrafías a distintos talleres y luego las guardaba en cajoneras. Todo guardado en su propio lugar, con su propia llave.

La casa siempre tenía las cortinas cerradas o con visillos. Mis abuelos estaban siempre en penumbra, tanto en el comedor, como en las habitaciones. Ambos preferían trabajar con luz eléctrica antes que con luz natural. Cuando mi abuelo murió ella estuvo muy deprimida. Justo ese año había proyectado su exposición más importante hasta la fecha, la retrospectiva en el Museo Nacional de Bellas Artes *El ojo móvil*. Llegó con un discurso muy claro y consistente a la inauguración. A pesar de estar tan afectada se armó valor para pararse frente al público y leerlo personalmente.

El taller de la abuela, con sus muebles hechos a medida, estaba siempre muy ordenado, pero no era un espacio donde nosotras entráramos. Cuando íbamos a su casa podíamos estar en su pieza o en la de mi papá, de lo contrario nos mandaba todo el día al jardín para que jugáramos en el patio, pero su taller era el espacio más restringido. Sólo cuando fui más grande comenzó a mostrarnos cómo se activaban las obras con electricidad, antes jamás.

Trabajaba de noche, se quedaba por lo menos hasta las dos de la mañana todas las noches y durante el día hacía sus cosas. Me acuerdo que incluso los días en que íbamos de visita, cuando nos despedíamos ella, prendía la luz de su taller y se quedaba trabajando después que nos hubiéramos ido. No recuerdo materiales especialmente sofisticados, pero me llamaba la atención que tenía lápices, gomas y materiales de trabajo, perfectamente ordenados en sus cajas, dentro de los cajones. Nunca tuvo lápices desordenados o a la vista. Lo que sí era muy entretenido eran los pliegos de papel que tenía, o los papeles metálicos, guardados en cajoneras.

Siempre nos tenía materiales propios, muchos lápices scriptos (marcadores), nunca lápices con minas color o de grafito, y nos dejaba pintar sólo en su pieza, nunca en su taller, y cuando nos compraba libros para colorear nos corregía para que no nos saliéramos de la línea. Era estricta y a su forma generosa. Se preocupaba de tenernos algún regalo, ya sea uno de sus pañuelos o de sus collares, incluso me regaló, cuando crecí, faldas que ella usaba. También me regaló varias obras, porque quería que tuviera algo de ella.

Mi abuela me decía que ella se hacía la huevonza para que no la molestaran, y cuando no tenía con quien hablar de cosas interesantes prefería seguir a la corriente. Tenía un verdadero talento para devolver rápidamente las preguntas al emisor, desviando la atención de los temas que no quería tocar. Usaba frases tan

ingeniosas como campestres. De algún modo insospechado para muchos, sobre todo los periodistas, lograba formular siempre una estrategia ofensiva que le permitía mantenerse al margen y desarmar al interlocutor antes de comprometerse con la conversación. Sin embargo cuando lograba encontrar a alguien que fuera capaz de llevar una conversación de carácter más intelectual, ella no tenía reparos en entablar conversaciones profundas acerca del color, el espacio, el tiempo.

Cuando comencé a trabajar con ella me costó ganarme su respeto. Me desafiaba frente al resto dudando que fuera capaz de terminar lo que había comenzado. Sin embargo nos teníamos un gran cariño, y conversábamos siempre sobre la vida, la familia, cosas más personales. Durante años le hice varias entrevistas, tratando de comprender su proceso artístico, pero me contaba más o menos lo mismo siempre, hasta que logré llegar a un punto en que comencé a entender mejor el contexto en que se había desarrollado el arte cinético y, a través del descubrimiento del trabajo de los otros artistas que conformaban el grupo, logré acercarme al trabajo de ella.

Con Matilde fuimos grandes compañeras de viaje, comenzó cuando fuimos a París en el 2007. Ella no viajaba a esa ciudad desde 1970. Alojábamos en casa de un amigo de mi papá, y salíamos juntas a recorrer la ciudad en metro, entonces ya tenía noventa y dos años. Fuimos al Centro Georges Pompidou, visitamos la Notre Dame y ella lloró de la emoción. Por primera vez, Matilde se abrió conmigo y me habló de lo importante que era para ella volver a París. En esa oportunidad visitamos también a Carlos Cruz Diez en su atelier. Nos recibió muy amable, estuvimos junto a su familia. En esa oportunidad él nos contó como su decisión de ser artista también fue un mandato fundamental en su vida, y que se casó con su mujer diciéndole que él sería artista y que ella tendría que apoyarlo siempre en eso, por lo que desde el comienzo su familia estuvo involucrada en su proyecto de creación artística. Luego imprimió una obra suya, con una máquina diseñada especialmente para crear obras cinéticas, todo frente a mis ojos y me la regaló dedicándola a mi nombre, y fue todo un descubrimiento. No había reparado antes en los lazos de admiración y afecto que unían a mi abuela con el resto de los artistas cinéticos. A través de él conocimos a la galerista Liliane Zafrani, quien luego invitó a Matilde a exponer tres años después en su galería. Esa exposición se llamó *Paris Retrouvé* y fue la primera de muchas otras exposiciones internacionales que hicimos después, como Open Cube en Londres y Nueva York.

A raíz de esta experiencia se logra afianzar un equipo de colaboradores. El curador Ramón Castillo ya trabajaba con Matilde Pérez desde la Retrospectiva *El Ojo Móvil* del año 1999 y luego se incorpora la gestora cultural Morgana Rodríguez. Con ellos se logra establecer una metodología de trabajo que ha permitido exhibir la obra de Matilde Pérez frente a una audiencia cada vez más amplia y que ha permitido dar a conocer parte de su pensamiento y postulados artísticos.

Matilde Pérez, Kinetic Artist

Kinetic art, as the word tells us, signifies "the art of movement", an avant-garde and modern art which finds its origins in the exhibition *Le Mouvement* (The Movement) held in Paris in 1955. Artists such as Victor Vasarely, Alexander Calder, Marcel Duchamp, Man Ray, Jacob Agam and Jean Tinguely were there to show a series of works illustrating the idea of movement in art, a concept publicized and supported from its inception by the Denise René gallery.

The exhibition *Le Mouvement* had an enormous impact new generations of artists as it opened a series of unanswered questions regarding the connection to the concept of work of art and the role of the spectator; in conjunction with the changes European societies were experiencing in the 60s, it encouraged the formation of groups of young artists who continued to broaden the definitions of this type of art. Amongst others figured the groups N and T in Italy as well as the artists of the G.R.A.V. (*Groupe de Recherche d'Art Visuel*) in Paris.

These artists picked up the premises laid down by kinetic art and took them a step further, lessening the relationship between the work of art and the individual and looking to create, via the artists' work, new ways to connect art and society. This questioning of the artists' role in an industrial society is obvious in the GRAV's manifest *Assez de Mistifications* (Down with Mystifications); using the multipurpose work of art, the concept of kinetic art is widened in order to give it a social impact.

The exhibition *Labyrinthes* (Mazes), presented by the GRAV, is a good example: the artists managed to create immersive works of art in which the visitors found themselves wrapped in experiences linked to movement. Each member of the group dedicated themselves to the solution of different lines of research, all of them involving the space and time variables in relation to movement, some by way of light, others by way of metals, some more through plexiglas or perspex, a material close to acrylic which was part of the technological breakthroughs of the day.

Unlike the precursors of kinetic art (Vasarely, Soto or Agam), the new generations were not looking for personal recognition as much as the creation of the work of art as something relevant to society, something on which to build a vision of a new future. As individual artists, each one pursued inquiries around movement

that were then added up to the efforts of the group. All this was discussed within the group as part of a dynamic review which allowed the continuation of its experimental endeavour.

When Matilde travelled to France in 1960, she first contacted Victor Vasarely who gave her a number of documents uncovering the theories of kinetic art, amongst those the *Yellow Manifest*, a copy of which followed her to Chile. In order to complete her training, he also recommended a visit to the GRAV where she met Julio Le Parc, Carlos Cruz Diez, Yvaral, Francisco Sobrino and the other members of the group. It's at that time she started to frequent the studio they rented out on Beutrellis Street in Paris.

Before embarking on this journey, the artist had already found her way into the world of abstraction. In Chile, she had been part of the *Grupo Rectángulo* and the *Forma y Espacio* group. This collective experience didn't really impact on her research as she had definitely decided to cut the ties uniting her to an art conceived only for oil and canvas in order to embrace the propositions of the concrete art created at the time.

One of the main changes Matilde integrated in her work after her first trip to Paris was to include the dynamic and methodology of the GRAV in her creative process; through the use of preliminary sketches and drawings illustrating the logic of a sense of multiplication, she applied the teachings the members of the group had all received from Vasarely. The use of the preliminary drawings had been part of her formation at the *Escuela de Bellas Artes* (School of Fine Arts), especially when it was necessary to shape the work to different scales and measures, a prerequisite to the fresco painting classes she took with Laureano Guevara. However, attracted more and more by the kinetic aspect of her research, she found herself executing various works of art using a large chromatic scale which would later be replicated and transferred to other materials and formats; in so doing, Matilde was looking at a dynamic work of art that would depart completely from the concept of a unique piece.

When Matilde returned to Chile, those new parameters learned in France would be totally rejected, not only by the critics but by her fellow artists as well; they couldn't accept the violation of the concept of uniqueness in a work of art nor the forsaking of painting.

In this way Matilde remained alone and without any framework in the country, but she nevertheless continued her research using sketches and preparatory drawings she'd taken with her from France; with those, she produced numerous colour variations allowing her to investigate further the kinetic aspect of her art and tied links with industrial printing houses who were able to understand the requirements of this type of work.

In 1967 Matilde managed to go on a second trip to France. Her goal was to show her fellow kinetic artists the work produced in Chile; unfortunately, her visit coincided with the largest ever known French train strike (one of the events preceding May 68) and so couldn't get to Paris on the arranged date nor could she fulfil her wish to penetrate the art circuit.

Despite this drawback, Matilde managed to get another grant in order to re-unite with the kinetic artists the following year. In spite of the fact that the GRAV had been dissolved after the social turmoil of the late 60s, she took this opportunity to get in touch with Vasarely and settled in the South of the country (Gordes). She then worked on the project that was to become what is known today as the *Fondation Vasarely* in Aix-en-Provence.

During her stay Matilde developed her own vision, not only in its form but also in its conceptual aspect, a vision she will then take with her to Chile under the name of *Centro de Investigaciones Cinéticas* (Kinetic Research Centre); a unique project (under the auspices of the *Escuela de Diseño de la Universidad de Chile*) that would allow her to teach and spread her knowledge to the new generations. Through this centre, Matilde was looking for a way to disseminate the conceptual and practical basis of kinetic art by way of modular exercises and preparatory drawings, as well as the implementation of new techniques using materials procured by the School.

The project of the *Centro* never produced any results and after a year the resources dried up; only print works of respective colour variations from a few students remain from this period.

After that era Matilde continued to work alone in search of even more radical foundations, devoting herself completely to the creation of kinetic sculptures incorporating chromatic electronic circuits and using metal and acrylic as supporting materials.

The works produced at that time are the ones remembered as being the most striking, an art that was imagined and conceived for the public space; amongst others, the 1982 mural for the *Cosmocentro Apumanque* stands out (unfortunately, it was dismantled when the shopping mall was redesigned in 2007).

As a result of the interest of the younger generations and the work of various experts and collectors, kinetic art is more and more popular in Chile. Surprising considering the total absence of understanding of its conceptual and critical basis, mainly due to a series of cultural circumstances; the absence of a rigorous review and historiography, the lack of engagement of the media in propagating the arts and culture in general

and the scarcity of assistance in protecting our heritage. It has impinged the incorporation of this art's innovative ideas into our national development.

Despite the efforts of Matilde and the kinetic artists in general, we haven't been able to make the most of the enormous riches they offer. If more research was to give relevance not only to the artistic production but also to the kinetic art as a thought system, which would imply facing questions regarding our current society, it could no doubt contribute to the development, amongst other things, of industry, the city, science, art and electronics. The challenge is in the rediscovery of the artist's work, this time with a more attentive and well-informed view in order to revise the whole critical context of her work, the basis on which it is constructed and at the same time confront the challenges and consequences it implies.

Matilde Pérez, an intimate view

As far back as I can remember every Saturday was spent at my grandmother Matilde's house. My two sisters and I are her only grandchildren, my father her only child. I grew up interacting with a woman different from any other grandmother. She was quite strict and had a very strong character. I gradually had to assess what having an artist as a grandmother meant. This discovery process coincided with a renewed interest in her work on the part of galleries, museums and collectors that has lasted until the end of her life. As I was growing up I realized how long and full of obstacles the path leading to the development of her art had been. Within the family, she was always talking of herself with the greatest of assurance. She never commented on her art, even less of her difficulties, but kept repeating that she'd never followed the pack and had wanted to be an artist from a very young age.

In my grandparents' house everyone was living in their own little world. My grandmother was proud to tell us that she would never dare touch even one of my grandfather's pen without his permission and that he in turn would do the same with hers. Matilde's world was to be found on the ground floor of the house where her studio was, whereas the second floor belonged to my grandfather who had his workshop and bedroom there.

Because her name frequently appeared in the newspapers, I began to discover how special my grandmother was. However, we didn't perceive them as being particularly exceptional, neither she nor my grandfather, because they were immersed in their artistic work and so it was normal and natural for us that she'd be recognized for her art. Both Matilde and my grandfather had been teachers at the *Escuela de Bellas Artes* (School of Fine Arts) and he remained a master in the art of drawing until the day he died. He came from the

only family we have on my father's side, the Carrasco Délano, all artists and intellectuals. Amongst them, a few have left their mark: Enrique Lihn, Coke Délano, Marta Carrasco and Cristián Warnken come to mind. There was in that sense a kind of family mystique where almost everyone had some sort of artistic touch. But these talents were always somehow kept under wrap and fostered within a very stern severity.

In grandmother's house we always did the same. Basically, we spent most of our time requesting to be shown the multitude of things kept under lock and key, objects that belonged to my grandparents' respective past. My grandmother had things from an uncle who had fought in the First World War, souvenirs from her mother who had died giving birth to her and items from her own grandmother. As for my grandfather, he had mementos from the time of his trip to Germany in 1929, thousands of art books, postcards from the Berlin zoo and animal figurines. My father wasn't doing too badly either with his saved Mayan urns given to him as a child by one of my grandparents' anthropologist friend, his complete collection of the children's magazine *El Peneca*, some things he had brought with him from France, various posters from the 70s, well, all things full of history. The house is to this day full of art works, hidden corners, items of historical value, secrets and memories kept behind locked doors, all of that stored under codes worked out by all of them.

Matilde has always been at the same time austere and pretentious. The few clothes she had were of good quality, all carefully kept in dry cleaners' bags. The drawers of her wardrobe were full of colourful necklaces brought back from her Paris travels that perfectly matched her clothes. She regularly reiterated that she was quite pretentious and every time there was an important event she always had the perfect dress for the occasion. But on a day to day basis she was dressed more or less the same, using one or two interchangeable sweaters with a beige or blue skirt. She never wore makeup nor painted her nails and her face never made up. She was taking such good care of her clothes that some lasted for up to 40 years. She would boast of having fabulous clothes, the same for her crockery, her cutlery and her house in general. She was taking extreme care of the household so it wouldn't deteriorate and she always kept everything in order.

She applied the same principle to her files. The house contains my grandfather, my grandmother and my father's files. My grandfather was somehow disorganized and when he died she went through all his drawings, throwing away those she thought didn't reflect well on his work and keeping the rest. But she always kept her studio impeccable. And in that studio she had furniture specially designed for her books, her photographs, files, receipts, letters and documents. Everything was in locked drawers and we've only in recent years known what they contained. No one would dare to even get close to her personal property. In her studio were kept her working materials, her books and most importantly the enormous files with everything concerning her professional career, the newspaper articles that mentioned her since her University days, her works of art

from her school days onwards, souvenirs from the places she'd been in Europe, the catalogues of all her exhibitions, the pads where she would note down how she'd created her works of art, the documents given to her by Vasarely, including the *Yellow Manifest*, the original invitation to the inauguration of her mural in Cosmocentro Apumanque (*El Friso Kinético*), the documents she presented at the moment of applying for research grants, the papers she presented for her Kinetic Research Centre project, all her speeches, photographs and paper samples she carried from Europe. The studio was a historical archive centre, an office and a centre of operations. Quite a process was put in motion when Matilde was producing a work of art as she would send the prints to various studios and would then keep them in chests of drawers. Everything stored in its proper place, with the corresponding keys.

The shutters or curtains were always closed in their house. My grandparents were forever in semi-darkness, as much in the dining room as in the bedrooms. They both preferred to work with artificial light rather than natural daylight. When my grandfather died, she got really depressed. It was precisely at the time when the most important exhibition of her life was due to take place, a retrospective at the Museo Nacional de Bellas Artes entitled *El Ojo Móvil* (The Moving Eye). But despite being so affected, she gathered her strength in order to face the public and personally read a very clear and coherent speech on the day of the inauguration.

With its custom-made furniture, we knew my grandmother's studio was always extremely tidy but it wasn't a place where we spent any time. In her house, we would be in her or my dad's bedrooms, otherwise we were sent in the garden to play on the patio; but her studio was the most restricted area and she didn't like the children to play there. Only when I was older did she start showing me how her art powered by electricity worked, never before.

She would work at night, staying up at least until two in the morning, whilst doing her things during the day. I remember that even on days we visited she would, as soon as we'd said goodbye, turn her studio light on and work after we'd gone. I don't remember any particularly sophisticated equipment but I was aware that she had pencils, erasers and working materials all perfectly arranged in their boxes and drawers, in their proper place and under lock and key. She never left pencils disorderly lying around. The pieces of paper and foil she stored in drawers were for us very amusing.

We were always given our own materials, lots of felt tip pens but never lead colour pencils. We were left to paint alone in her room (never in her studio) and when she bought us colouring books she would correct us to make sure we didn't go over the lines. She was strict but in her own way generous too. She always made

sure we got some present, be it one of her scarf or necklace; when a bit more grown up, she even gave me one of the skirt she was still using. She also gave me some works of art so I'd have something of her.

My grandmother always used to tell me she was acting like a *huevonza* so no one would bother her, and when she didn't have anybody to talk to about interesting things she preferred to follow the herd. She had a real talent for bouncing the questions back to her interlocutors in order to avoid talking about subjects she didn't want to tackle. She would use very clever phrases just as much as simple ones. In an unsuspected manner for many, especially journalists, she always managed to devise an offensive strategy that allowed her to keep her distance and disarm her interviewer before committing herself to the conversation. Nevertheless, when she managed to meet someone who was able to sustain a more intellectual conversation, she had no qualms about striking up serious discussions on colour, space or time.

When I started working with her I had trouble gaining her respect. She would compare me to others and challenge me, doubting I could finish what I'd started. However, we had a great affection for each other and would spend time talking about life, family and more personal things. I've interviewed her many times over the years, trying to understand her artistic process; but she was always telling me more or less the same story until I got to a point where I started to better understand the context in which kinetic art had developed and, through the discovery of the work of the other artists making up the group, finally managed to get closer to her art.

Matilde and I have been great travelling companions, starting with our trip to Paris in 2007. She hadn't been there since 1970. We stayed in the house of one of my father's friends and went all across town by metro even though she already was 92. We went to the Centre Georges Pompidou and she cried with emotion when we visited the Notre Dame Cathedral. For the first time Matilde opened up to me and told me how important it was for her to be back in Paris. On this occasion we also went to see Carlos Cruz Diez in his studio; along with his family, he gladly received us. He told us how his decision to become an artist had been the defining moment of his life and that when he got married he told his wife he would be an artist and that she would have to support him in his choice; in this sense, and from the beginning, his family has been part of his artistic and creative development. He later printed one of his work of art on a machine specially designed to create kinetic work and gave it to me and signed it there and then. That moment was a revelation for me. I hadn't partaken in the bonds of admiration and affection uniting my grandmother to the rest of the kinetic artists. Through him we got to know the gallery owner Liliane Zafrani, who three years later invited Matilde to exhibit in her gallery. The exhibition was called *Paris Retrouvé* (Paris Rediscovered) and was the first of many more international exhibitions we attended to, like the Open Cube in London and New York.

MATILDE PÉREZ MATILDE PÉREZ, KINETIC CATALINA CARASCO

As a result of this experience we managed to secure a team of collaborators. First, the curator Ramón Castillo who was already working with Matilde Pérez for the retrospective *El Ojo Móvil* in 1999 and, second, the cultural consultant Morgana Rodríguez, enlisted a bit later. Together we managed to establish a working methodology that has allowed Matilde Pérez' art to be known by a much wider audience and at the same time made her thinking and artistic propositions clearer.

"There is no such thing as cultural life in Chile." That is how final and defiant Matilde Pérez was in one of her interviews when speaking about her convictions.

Non-conformist, restless and creative, Matilde Pérez (1917 - 2014) was an artist ahead of her time. She transgressed every convention by experimenting with a pictorial language that was previously unknown in Chile. Her first works were in figurative painting. However, convinced that her true skills surpassed the mere representation of reality, she explored in movement by means of colorful, abstract shapes, as well as expanding into other mediums such as murals, sculptures and installations. This motivated us at BTG Pactual to develop this project, an anthology of Latin America's most important kinetic artist.

To introduce Matilde Pérez's formal and conceptual contribution to the world of art, this book contains articles by two renowned curators who provide us with important keys to understand her work. Furthermore, the volume includes a transcript of one of the artist's speech notes, where she interprets her own work and places it in a historical context.

For BTG Pactual, carrying out this project was an honor and a tribute to one of the most important visual artists of the latter half of the 20th Century. We hope that our contribution helps her legacy be acknowledged as a fundamental part of Chile's cultural life.

Affectionately,

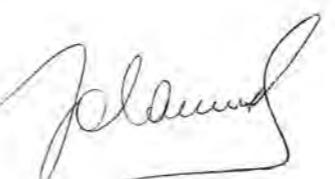
"No hay vida cultural en Chile". Así de concluyente y desafiante fue Matilde Pérez (1917- 2014) en una de sus entrevistas en que revela sus convicciones.

Inconformista, inquieta y creativa, Matilde Pérez fue una adelantada y precursora en su época. Transgredió todas las convenciones indagando en un lenguaje pictórico hasta entonces desconocido. Sus primeros pasos los dio en la pintura figurativa, sin embargo, convencida que lo suyo iba más allá de representar la realidad, experimentó con la creación de movimiento a través de formas abstractas y de color, incorporando también soportes como el mural, la escultura y la instalación. Todo lo anterior nos motivó en BTG Pactual a desarrollar este proyecto que contiene la antología de quien fuera la artista cinética más importante de Chile y Latinoamérica.

Para presentar el aporte formal y conceptual de Matilde Pérez, esta publicación contiene textos de dos reconocidos curadores, quienes nos entregan algunas claves para analizar su trabajo. Asimismo, se presenta la transcripción de un manuscrito de la artista, en el cual explica cómo ella entendía su obra y de qué modo la contextualiza dentro de la historia del arte.

Para BTG Pactual la realización de este proyecto constituyó un honor y un homenaje póstumo a quien fuera una de las artistas visuales más importantes de la segunda mitad del siglo XX. Esperamos que nuestro aporte contribuya a que su legado sea reconocido como parte fundamental de la vida cultural del país.

Afectuosamente,



JUAN ANDRÉS CAMUS C.
PRESIDENTE BTG PACTUAL CHILE

On the first of October 2014, at the age of 97, Matilde died peacefully in her Santiago home without seeing the completion of this book intended as a small homage to her innovative and productive career. From time to time here, in this long and narrow country at the end of the world, real prodigies are born. Just as poetry makes our county's name fly high in the world, Matilde Pérez can undoubtedly put the realm of the visual arts in an elevated sphere.

Paradoxically, it's in the arts, naturally inclined towards innovation and a tendency to break up with the past, that new movements and expressions tend to engender resistance and adverse reactions. Precursors throughout history have had to face incomprehension and our dear Matilde Pérez is no exception: for a very long time her work has certainly been undervalued. Because of her considerable talent for drawing and painting and her incredible creativity, she already stood out in Chile before getting her first grant to go to Paris in 1960. There, she got in touch with Victor Vasarely who turned into her mentor and opened the doors of kinetic art for her. Her talent and perseverance allowed her to create unequalled works of art for the so-called "Art of Movement".

Matilde Pérez' relationship with the Universidad Católica is significant. Her proposal to set a work of art on the façade of the San Agustín building at the School of Engineering was unanimously voted the winner. The jury chose her from many, amongst them a number of renowned national artists. The execution of this mural hasn't yet seen the light of day but in the meantime it is a great pleasure for us to be able to offer this book in her memory. This publication contains some of her paintings, sculptures and collages where one can appreciate her search for optical effects attained by means of abstract forms and colors. These pages not only show how great her work endures but is also a tribute to someone who managed to "endure" by sheer effort and conviction and, in the process, became one of the most remarkable women in the country.

A los 97 años de edad, el 1º de octubre de 2014 murió tranquila en su casa de Santiago y no alcanzó a ver terminado este libro, que sería un pequeño homenaje a su innovadora y fructífera carrera. En Chile, un país largo y angosto situado en el extremo del mundo, de tanto en tanto nacen verdaderos prodigios y así como como nuestro nombre vuela alto en poesía, en el mundo de las artes visuales, Matilde Pérez sin duda ocupa un lugar privilegiado.

Paradójicamente es en el arte, que está llamado a ser terreno fértil para la innovación y la ruptura, donde los nuevos movimientos y expresiones suelen generar en principio resistencia y reacciones adversas. Así lo han vivido los grandes precursores de la plástica a lo largo de la historia y fue también el caso de nuestra querida Matilde Pérez, cuyas obras no fueron debidamente valoradas durante mucho tiempo. Dotada de notables aptitudes para el dibujo y la pintura y de una creatividad maravillosa, ya se destacaba en Chile cuando en 1960 logró una beca para una estadía de doce meses en París y tomó contacto con Víctor Vasarely, quien se convertiría en su mentor y puerta de entrada al mundo del arte cinético, que la haría tan famosa años más tarde al lograr interpretar como pocos el llamado "Arte del Movimiento".

La relación de Matilde Pérez con la Universidad Católica es significativa. Su propuesta para emplazar un mural en la fachada del edificio San Agustín de la Escuela de Ingeniería fue elegida ganadora por la unanimidad del jurado que falló el concurso, donde se presentaron obras de algunos de los artistas más importantes del país. La realización de este mural todavía no se concreta y, en esta espera, es para nosotros una alegría poder ofrecer este libro en su memoria. Aquí están presentes pinturas, esculturas y collages que se llenan de efectos visuales creados con su particular uso de las formas abstractas y del color, pero que no sólo dan cuenta de lo magnífica de su obra, sino que son un justo tributo a quien logró imponerse a costa de esfuerzo y talento para llegar a ser una de las mujeres más reconocidas del país.

MARÍA ANGÉLICA ZEGERS V.
DIRECTORA EDICIONES UC

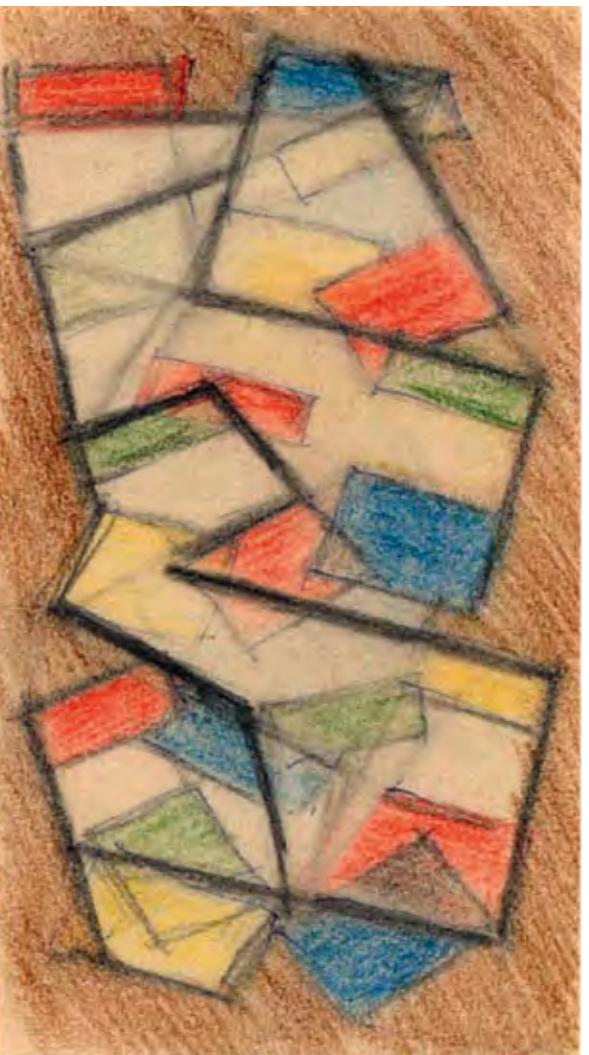
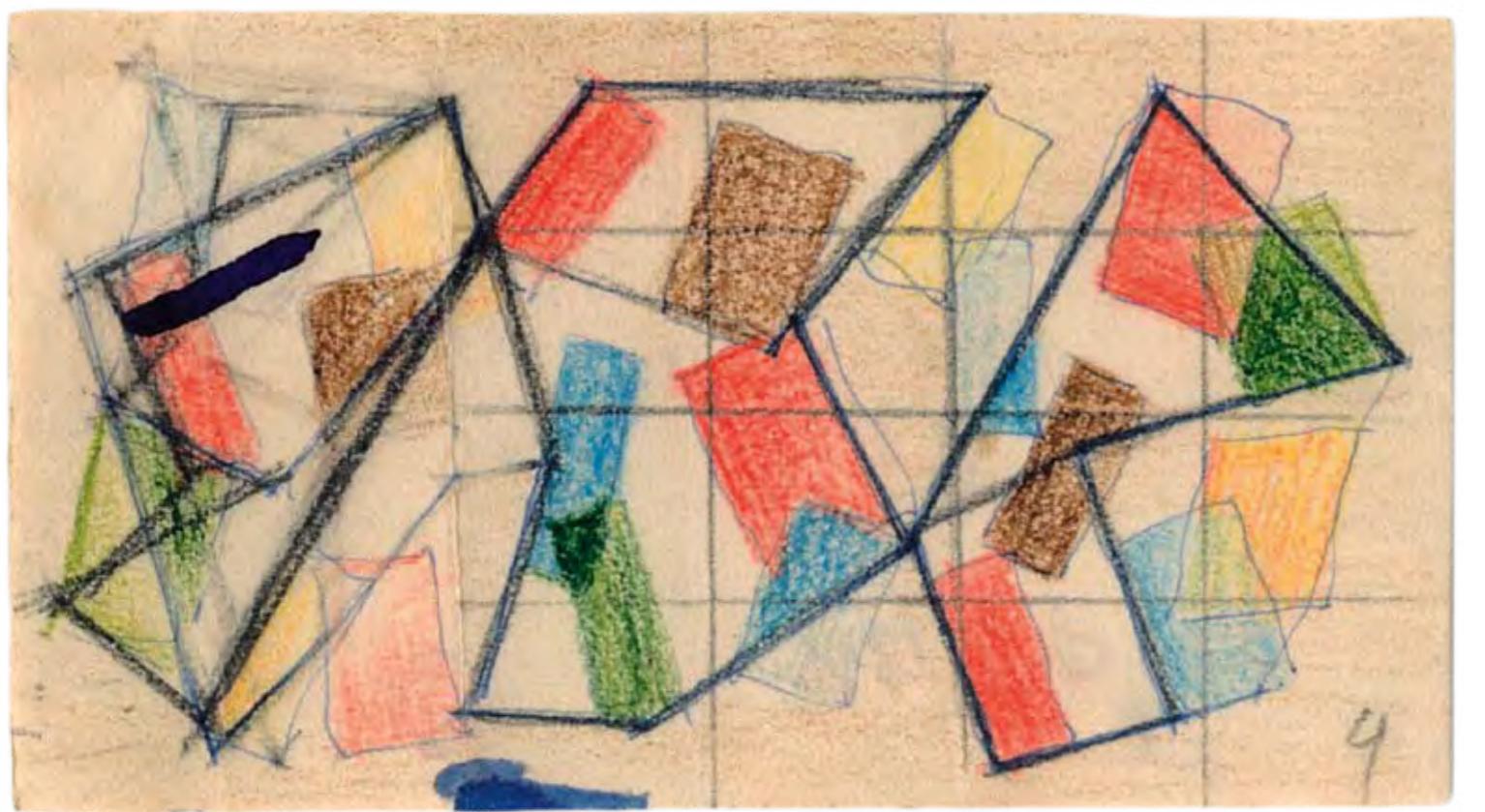


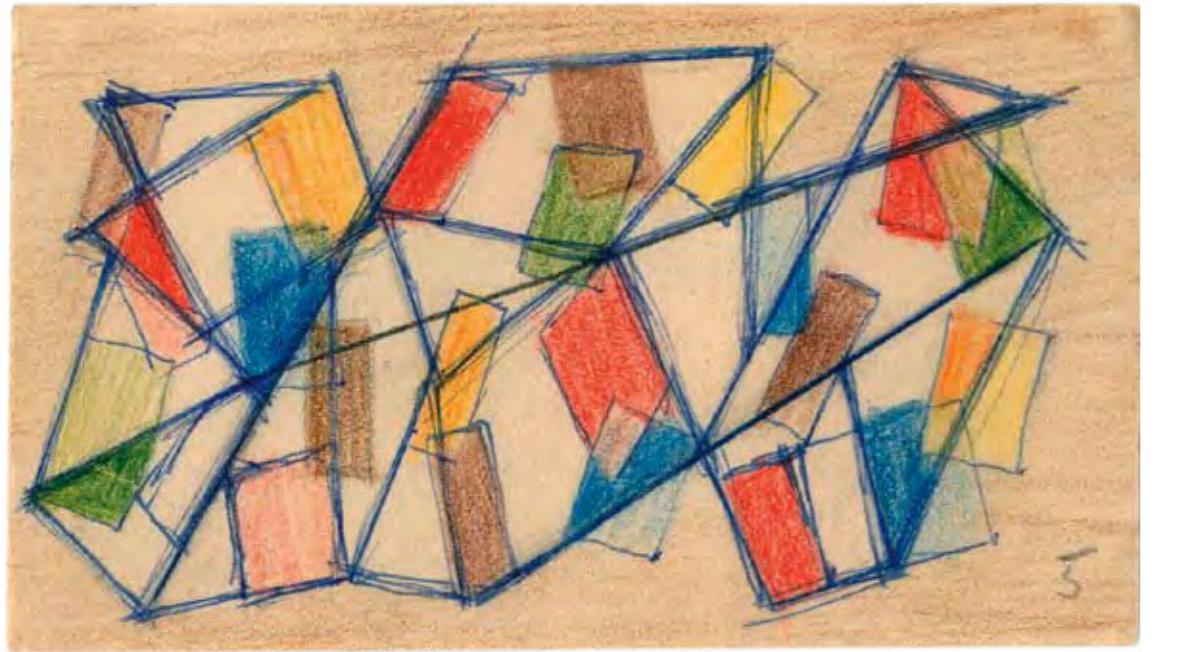
Obras

Artworks

Composición sillas,
(Chair composition)
1959
Óleo sobre tela
(Oil on canvas)
116 x 81 cm
Colección privada
(Private collection)







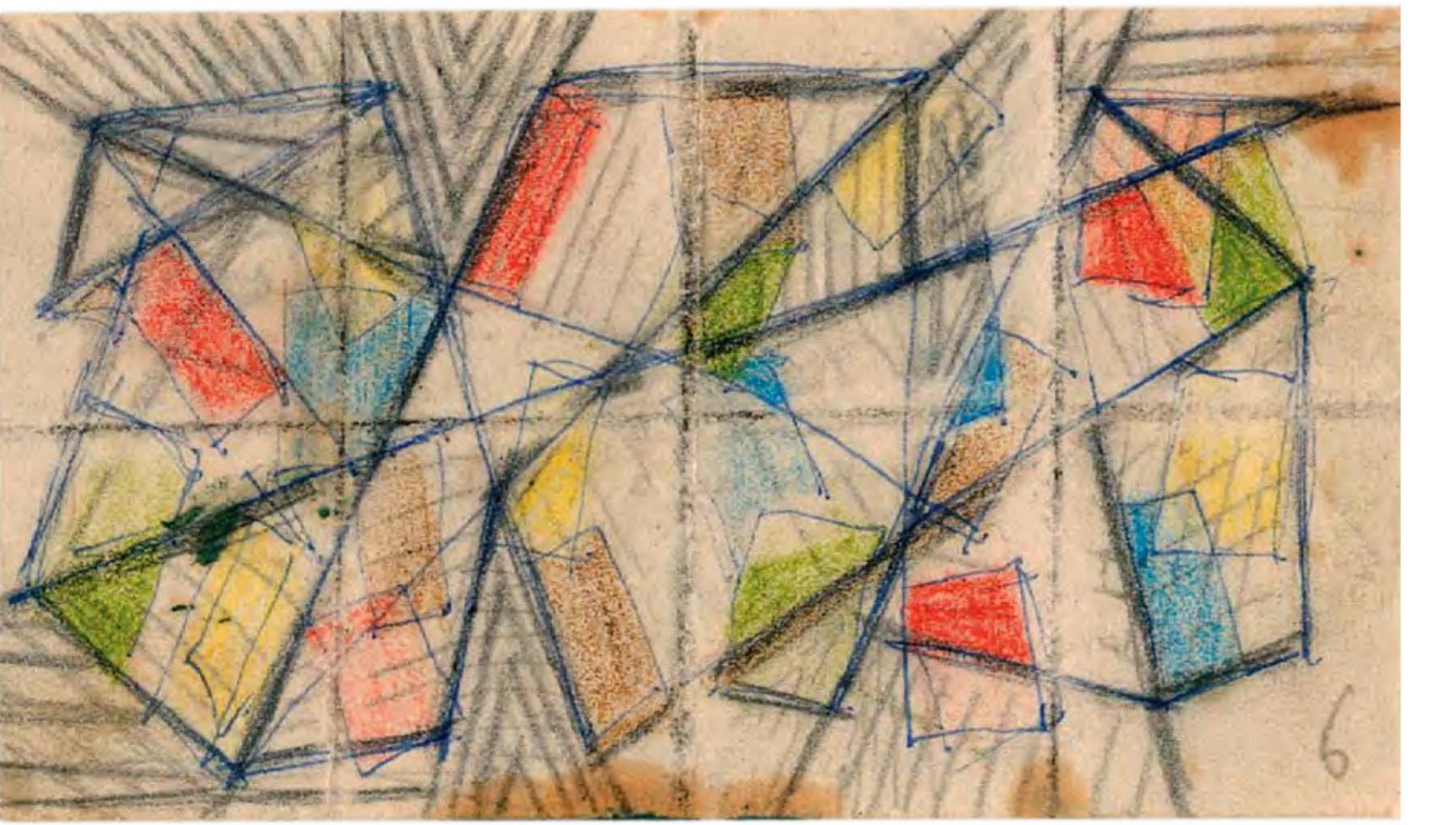
4



5



6



7



8

pág 18 y 19

1-3. Boceto preparatorio para Sillas

(Sketch for Chairs, work in progress)

(c.1959)

Grafito de color sobre papel

(Color pencil on paper)

6,5 x 11,5 cm

Colección Matilde Pérez

(Author's collection)

pág 20 y 21

4 y 5. Boceto preparatorio para Sillas

(Sketch for Chairs, work in progress)

(c.1959)

Grafito de color sobre papel

(Color pencil on paper)

6,5 x 11,5 cm

Colección Matilde Pérez

(Author's collection)

6. Boceto preparatorio para Sillas

(Sketch for Chairs, work in progress)

(c.1959)

Grafito sobre papel

(Lead pencil on paper)

Colección Matilde Pérez

(Author's collection)

pág 22 y 23

7 y 8. Boceto preparatorio para Sillas

(Sketch for Chairs, work in progress)

(c.1959)

Grafito de color sobre papel

(Color pencil on paper)

6,5 x 11,5 cm

Colección Matilde Pérez

(Author's collection)

Boceto preparatorio Sillas

(Sketch for Chairs, work in progress)

c. 1959

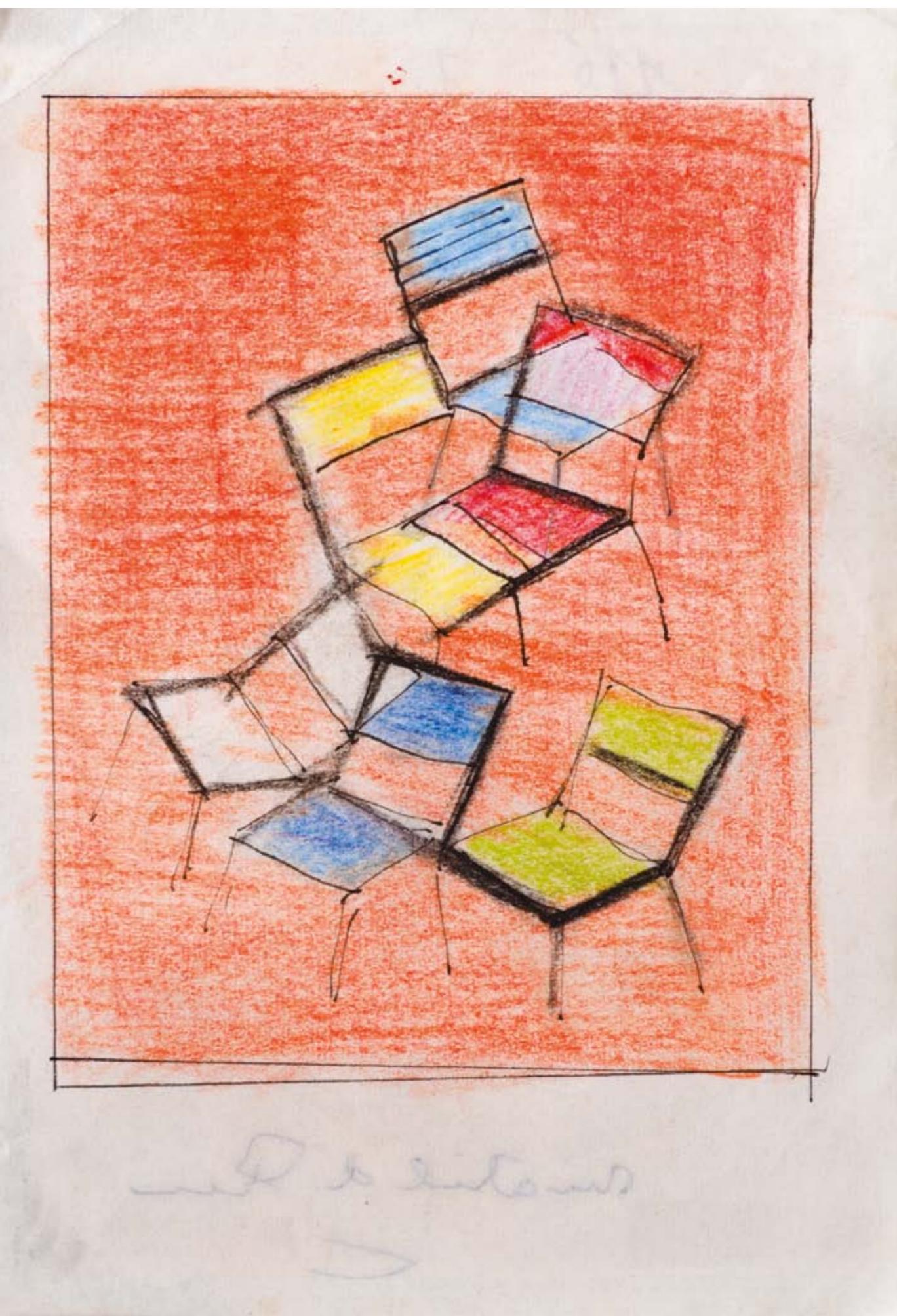
Lápiz color y tinta sobre papel

(Color pencil and ink on paper)

13,2 x 9,4 cm

Colección particular

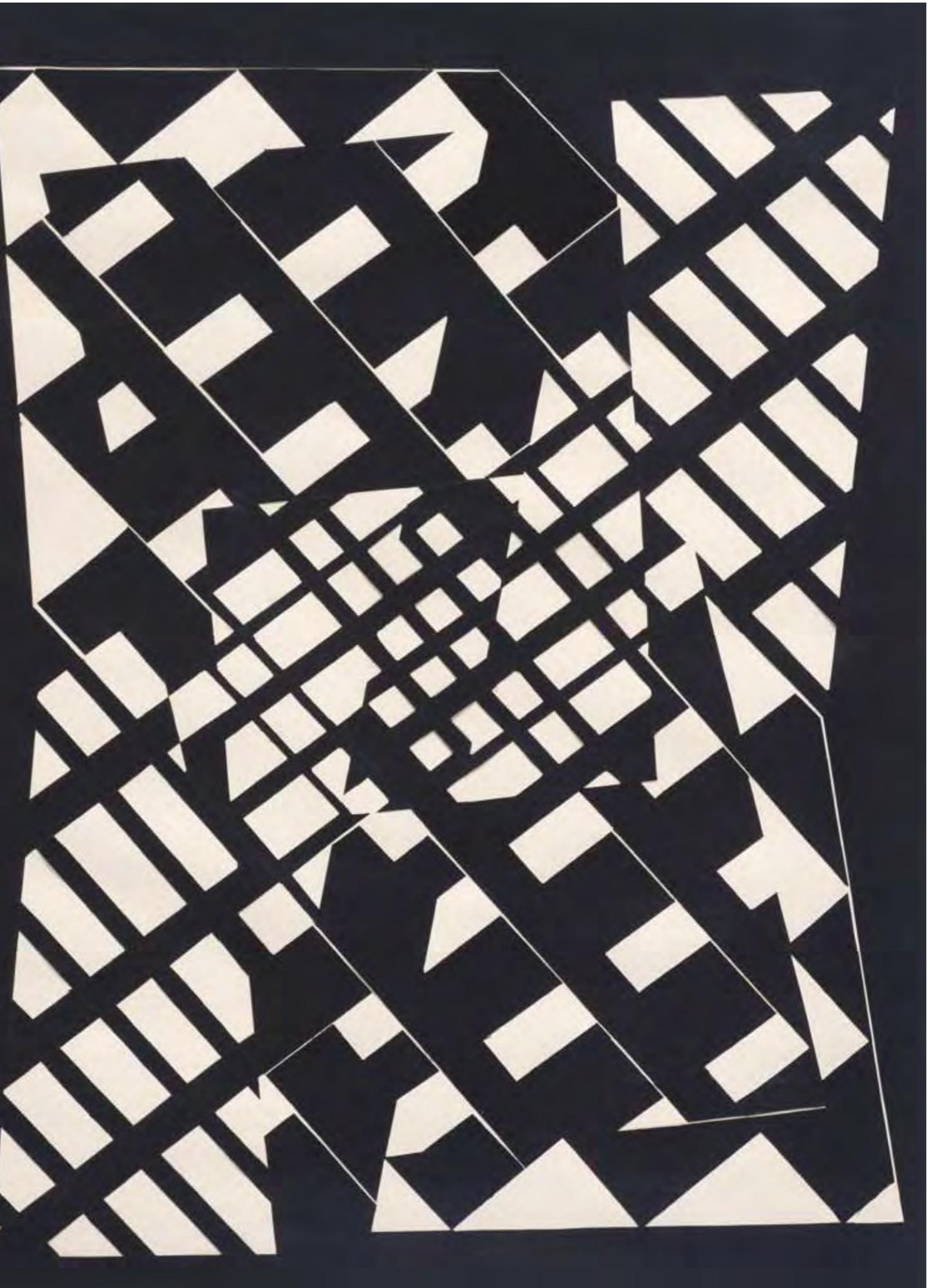
(Private collection)



Sin Título. (Untitled)
1961
Óleo sobre tela
(Oil on canvas)
45,5 x 60,3 cm
Colección particular
(Private collection)



Sin Título. (Untitled)
1961
Collage sobre papel
(Collage on paper)
64 x 49,5 cm
Colección Particular
(Private collection)

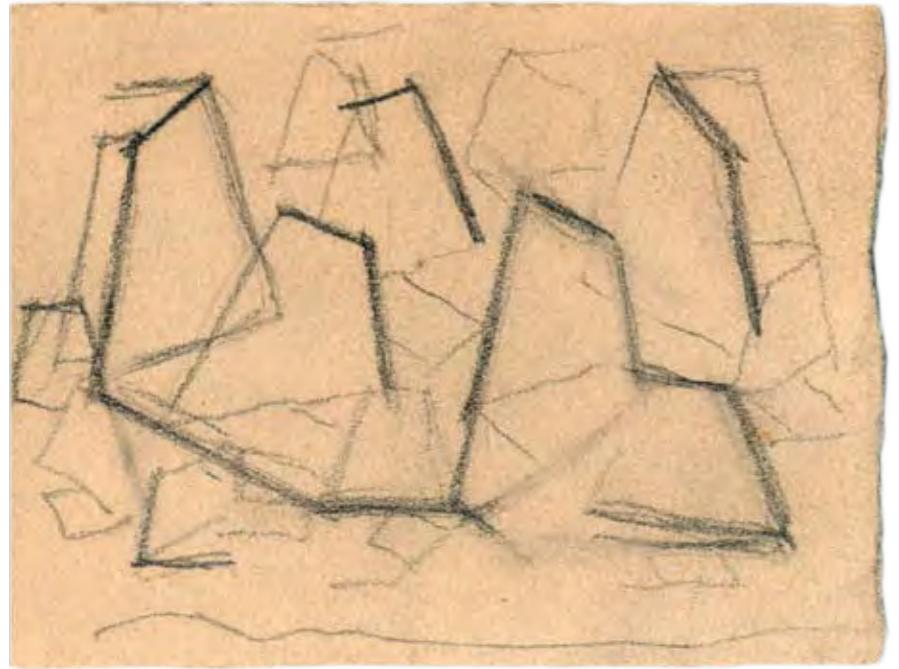


Sin Título. (Untitled)
c.1961
Collage sobre papel
(Collage on paper)
62.5 x 47.4 cm
Colección particular
(Private collection)

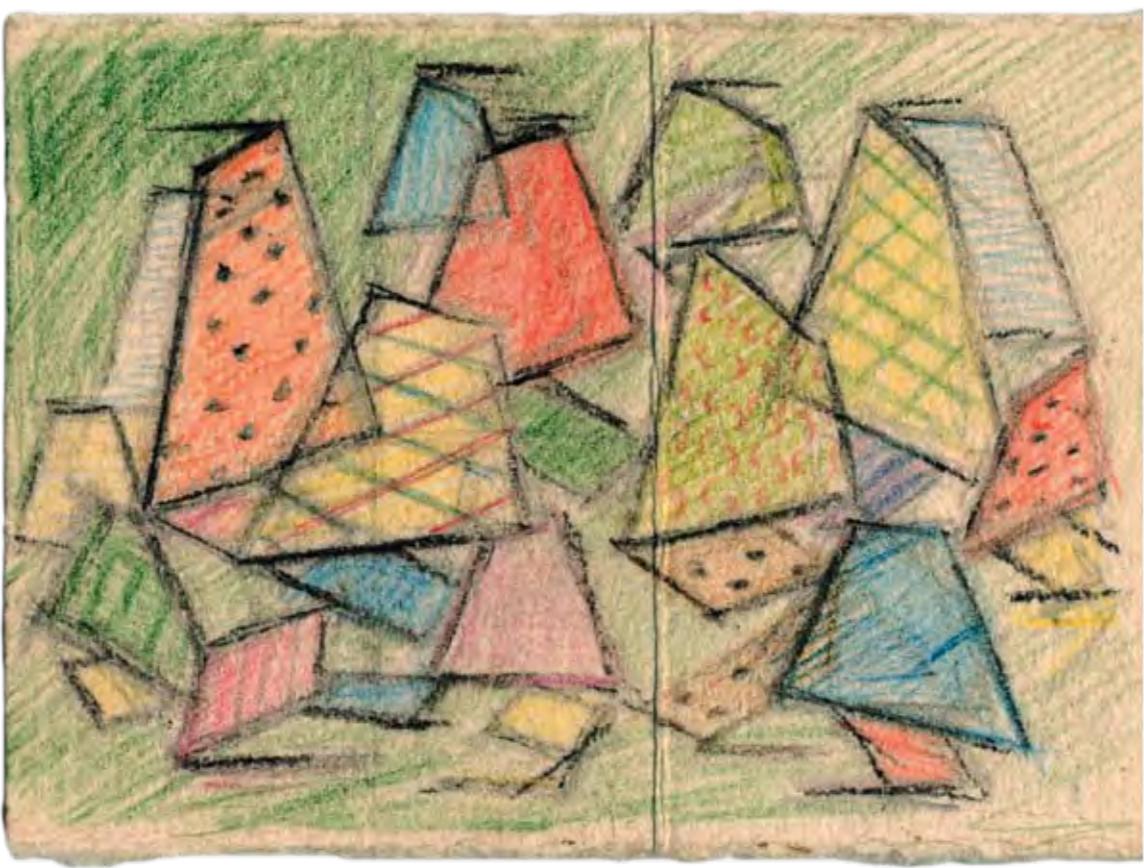


Sin Título. (Untitled)
1961
Collage sobre papel
(Collage on paper)
62.5 x 47.4 cm
Colección particular
(Private collection)

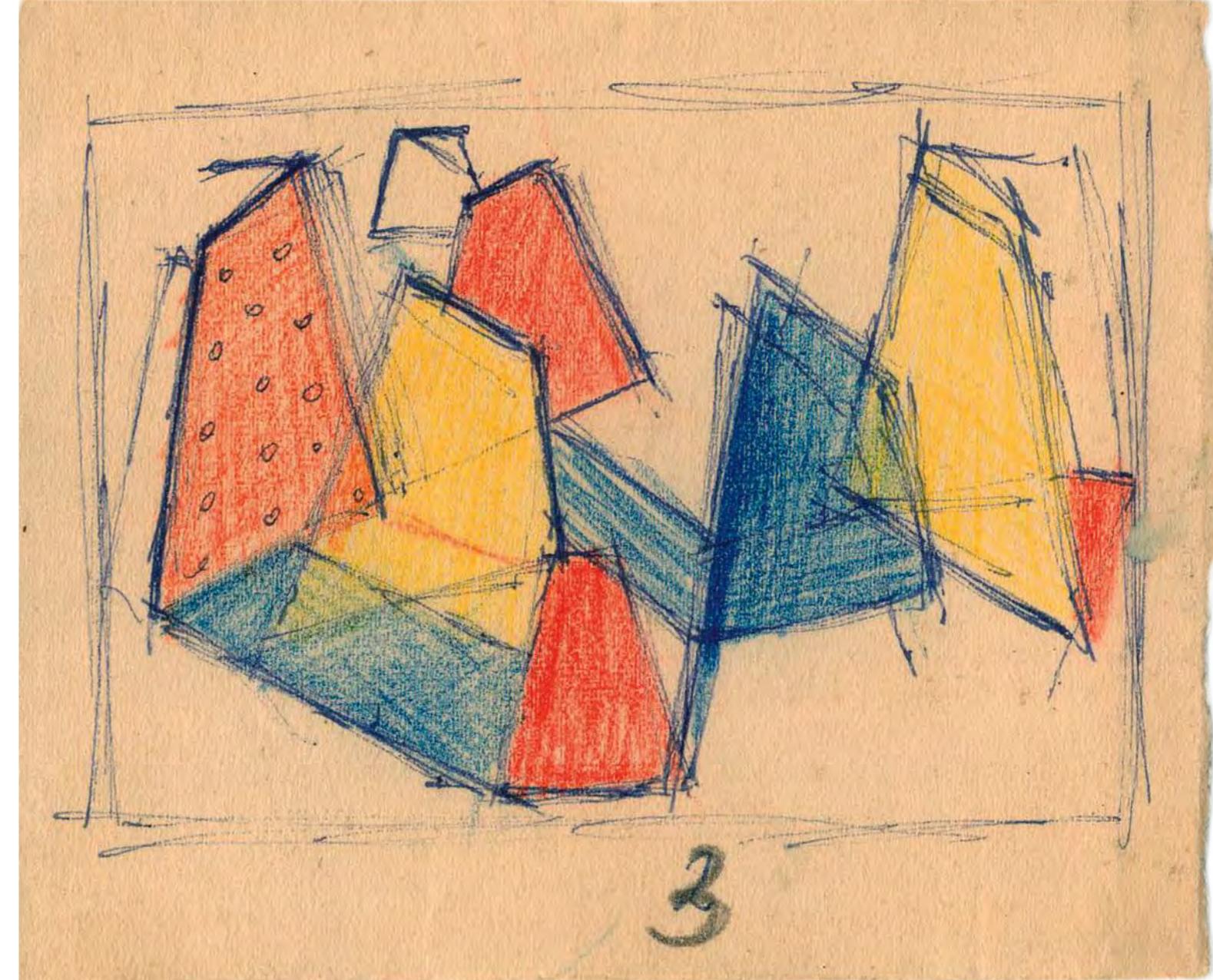




1



2



3

1. Boceto preparatorio

(Sketch)

Grafito sobre papel

(Pencil on paper)

9,5 x 7,3 cm

Colección Matilde Pérez

(Author's collection)

2. Boceto preparatorio

(Sketch)

Grafito de color y tinta

sobre papel

(Color pencil and ink
on paper)

9,5 x 7 cm

Colección Matilde Pérez

(Author's collection)

3. Boceto preparatorio

(Sketch)

Grafito de color y tinta

sobre papel

(Color pencil and ink
on paper)

10,3 x 8,2 cm

Colección Matilde Pérez

(Author's collection)

Sin Título. (Untitled)

París

1961

Oleo sobre tela

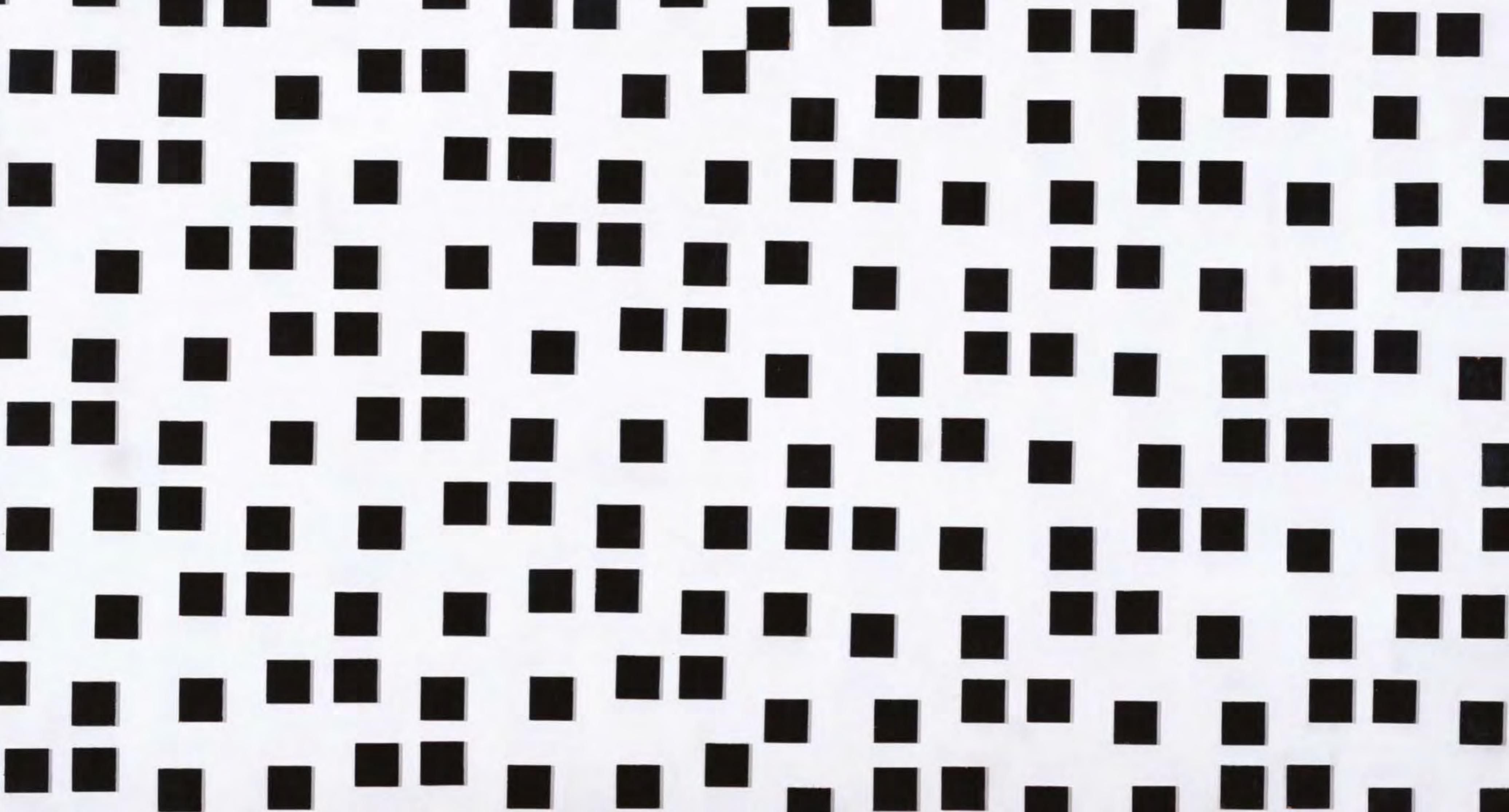
(Oil on wood)

59,5 x 44,4 cm

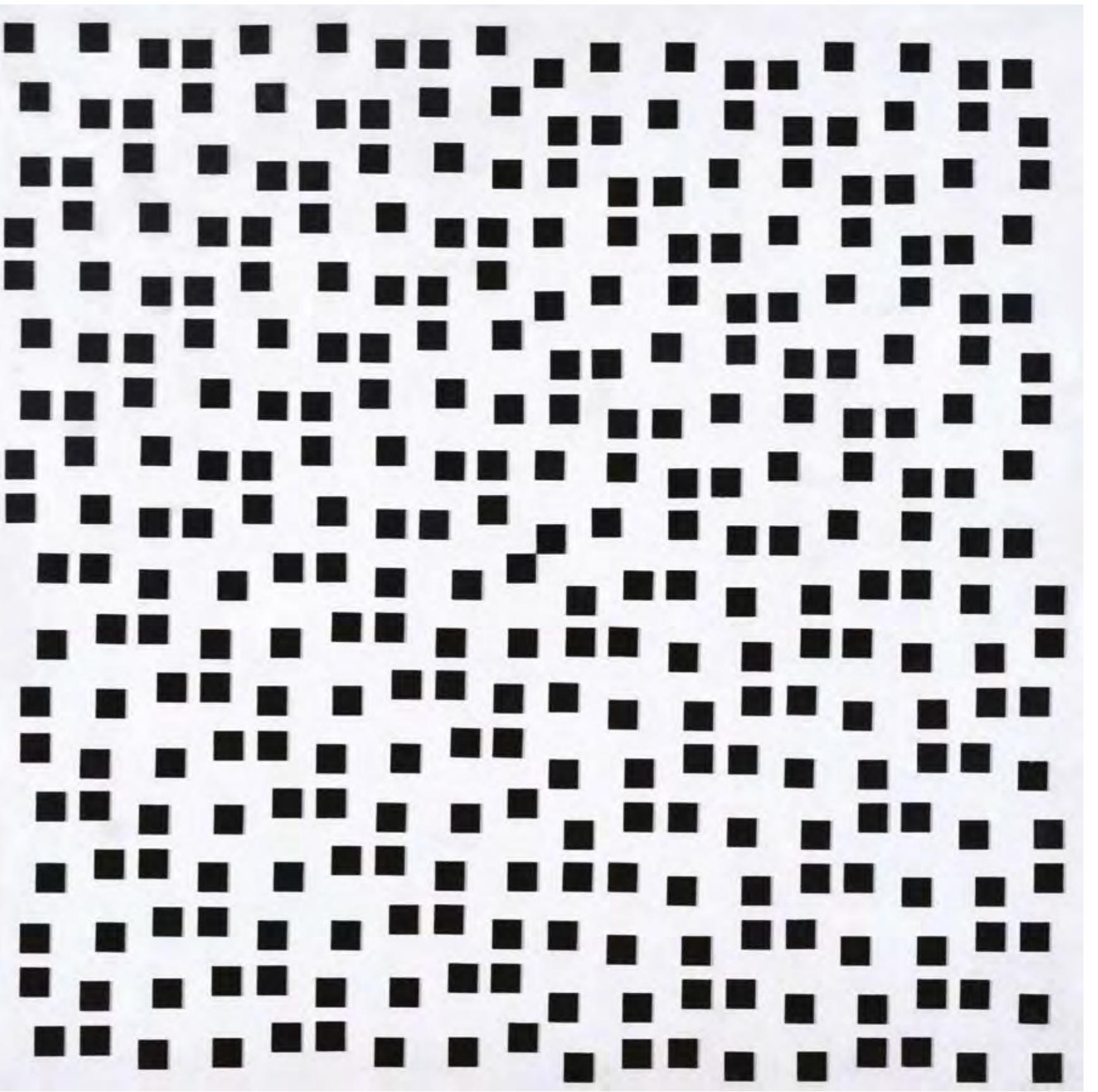
Colección particular

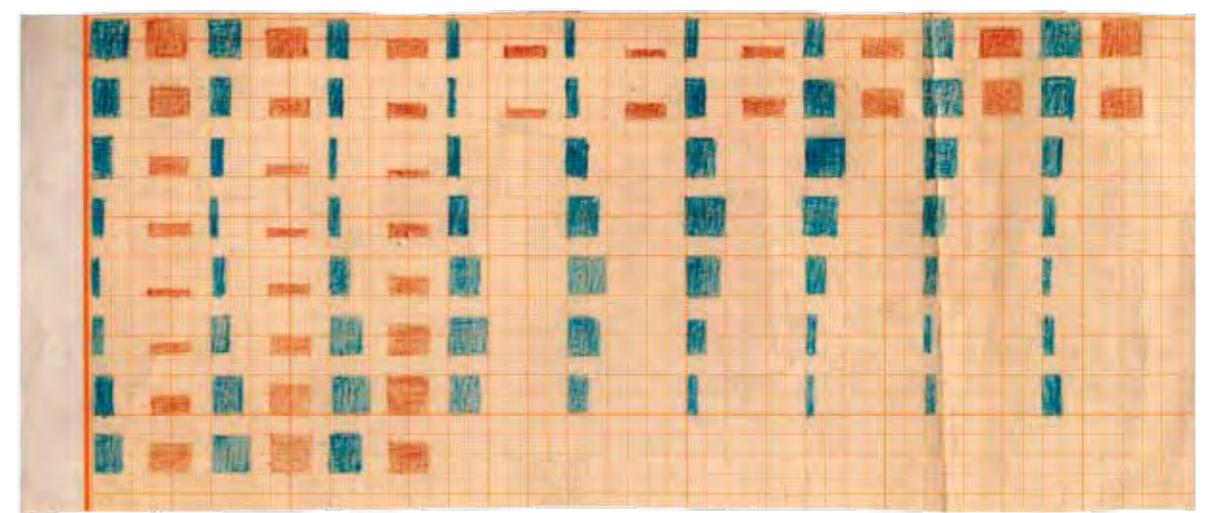
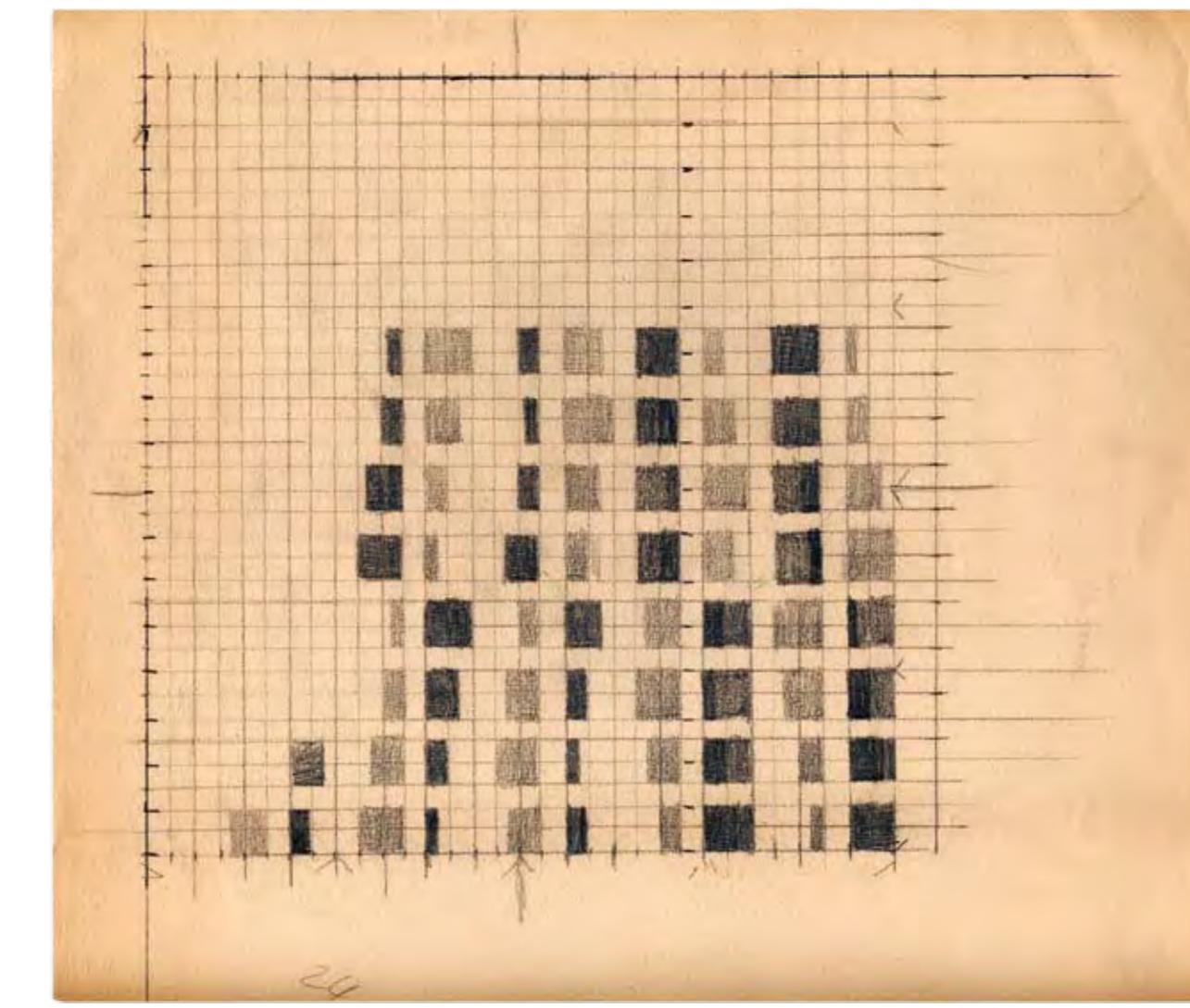
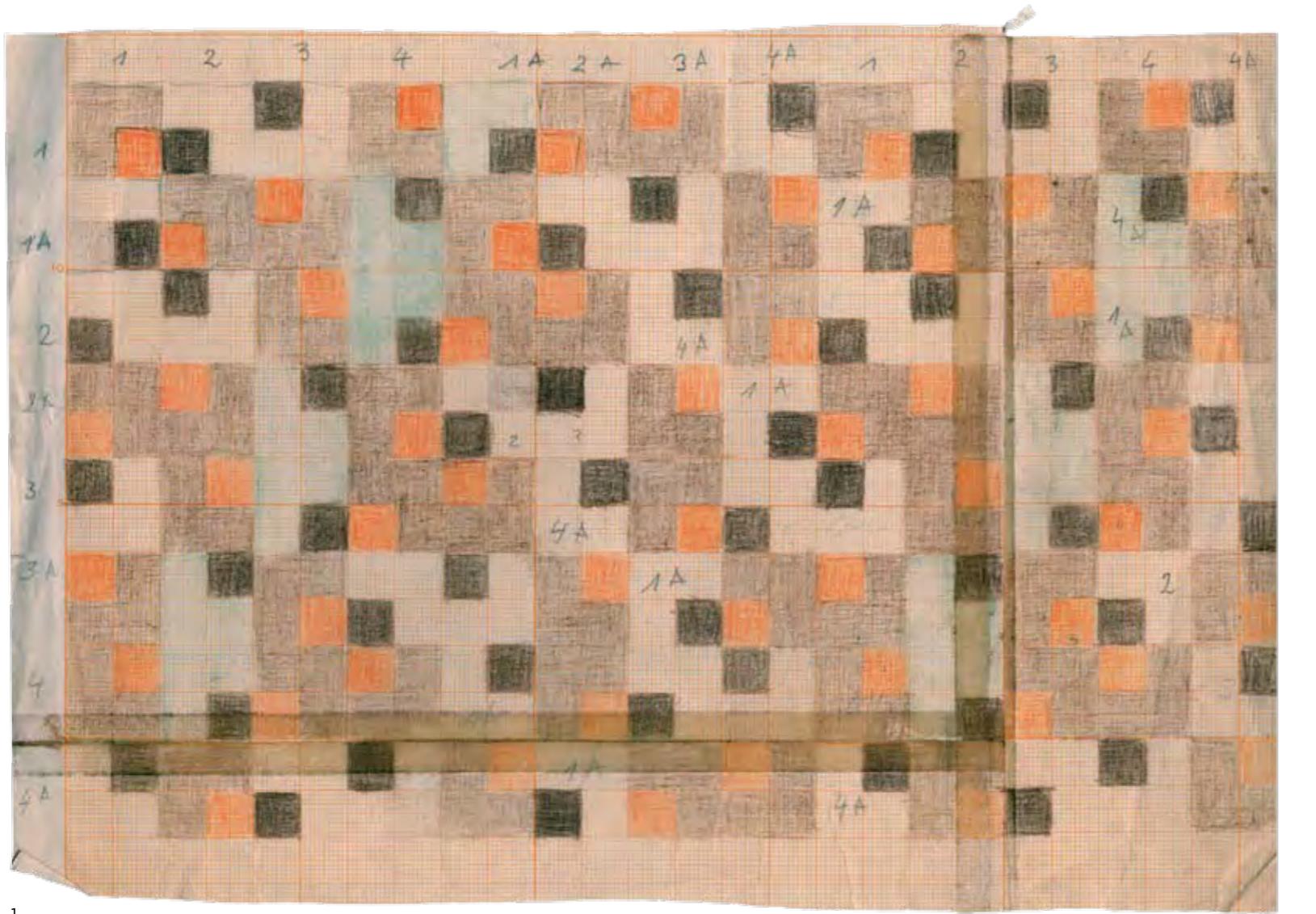
(Private collection)





Construcción maderas nº1
(Wood construction n°1)
1961
Collage en madera y
pintado al oleo
(Painted wood collage)
150 x 150 cm
Colección Sauma - Carvajal
(Sauma-Carvajal collection)





1. Boceto preparatorio

(Sketch)

Grafito de color sobre
papel diamante

(Color pencil on tracing paper)

27 x 18,8 cm

Colección Matilde Pérez

(Author's collection)

2. Boceto preparatorio

(Sketch)

Grafito sobre papel

(Pencil on paper)

25 x 32,4 cm

Colección Matilde Pérez

(Author's collection)

3. Boceto preparatorio

(Sketch)

Grafito de color sobre papel
milimetrado

(Lead color pencil on
graph paper)

30 x 12,5 cm

Colección Matilde Pérez

(Author's collection)

Construcción maderas nº2

(Wood construction nº2)

1962

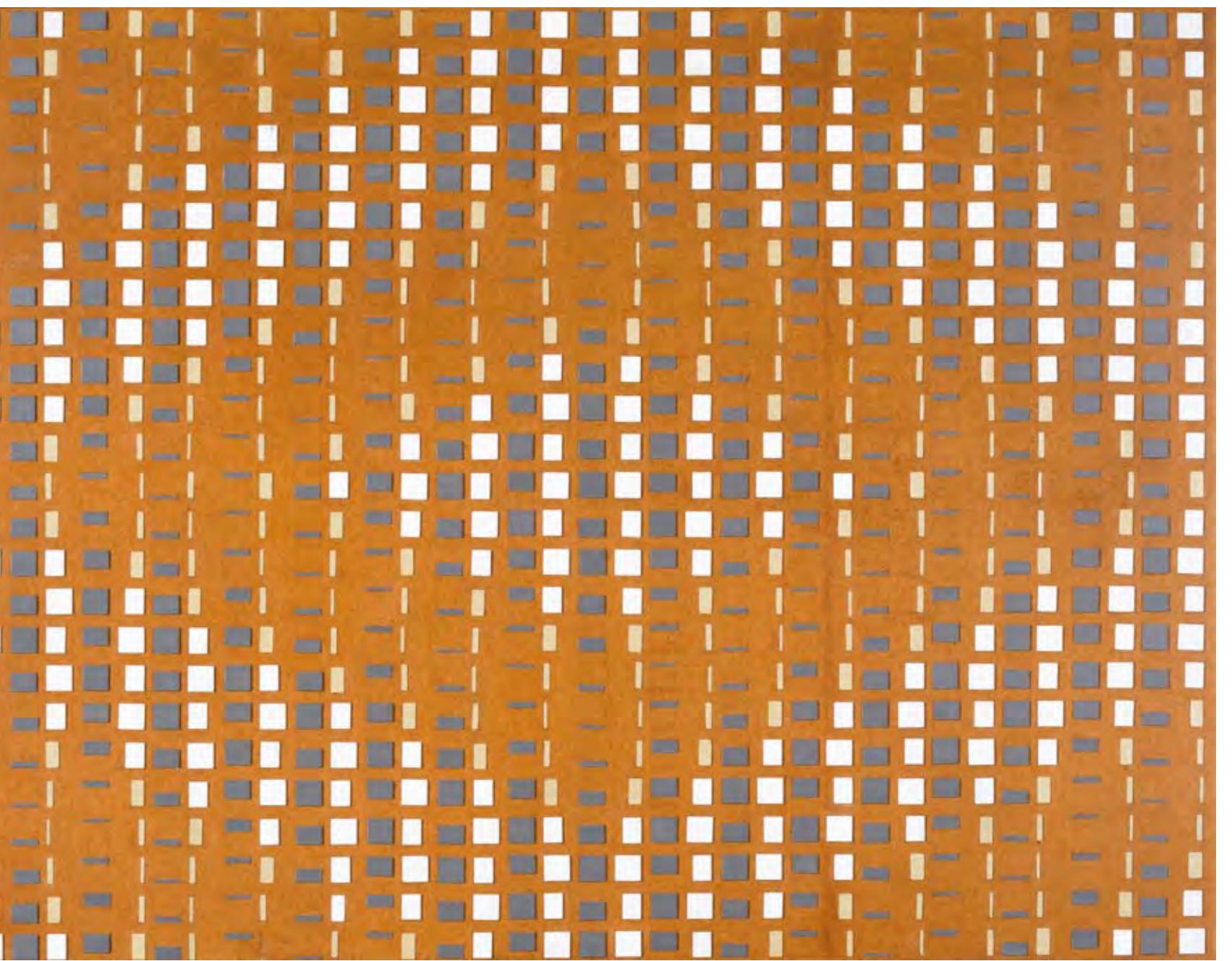
Collage de madera pintada
sobre madera

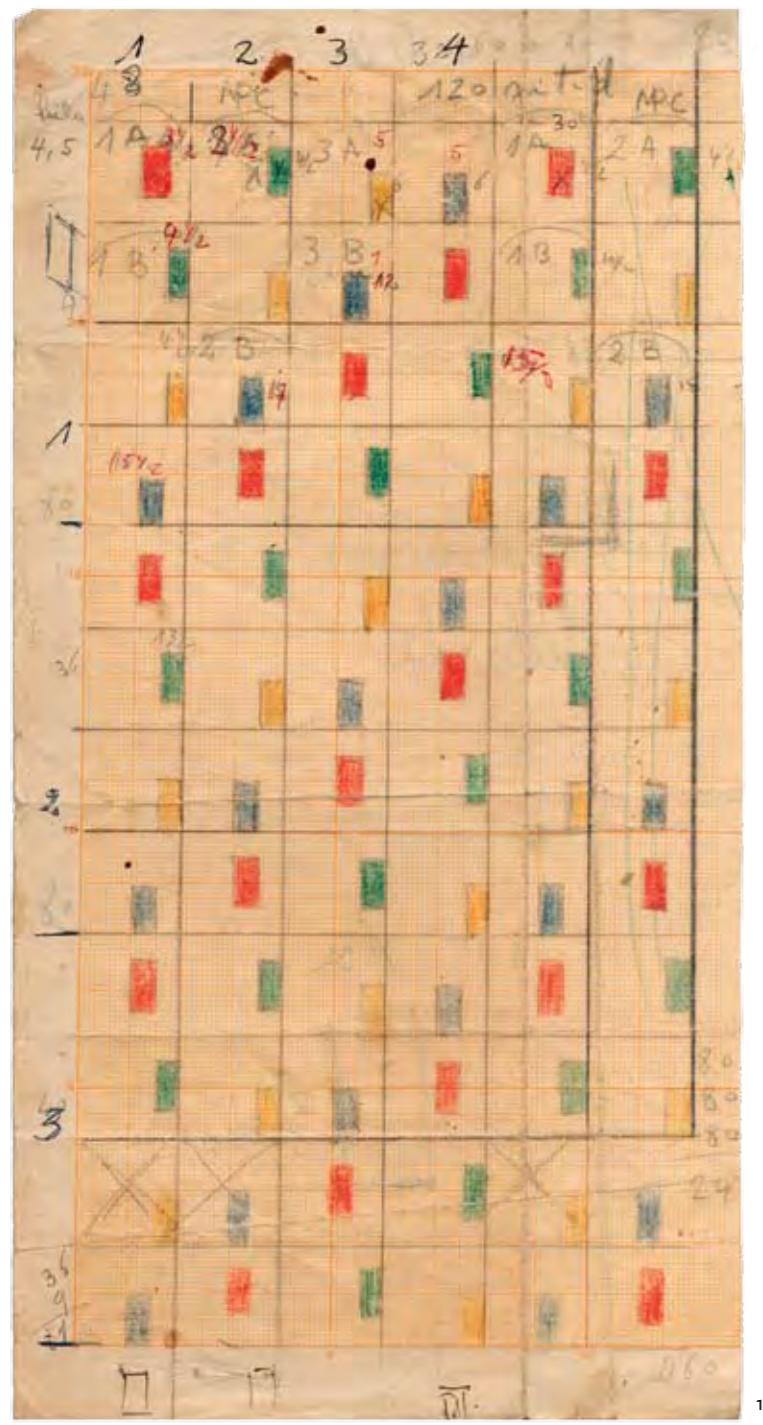
(Painted wood collage)

154 x 200 cm

Colección particular

(Private collection)





120 mts x 60
90 mts x 30
120 mts x 4½
des
miles.
1. rojo = 15
2. verde = 15
3. amarillo = 10
4. azul = 7

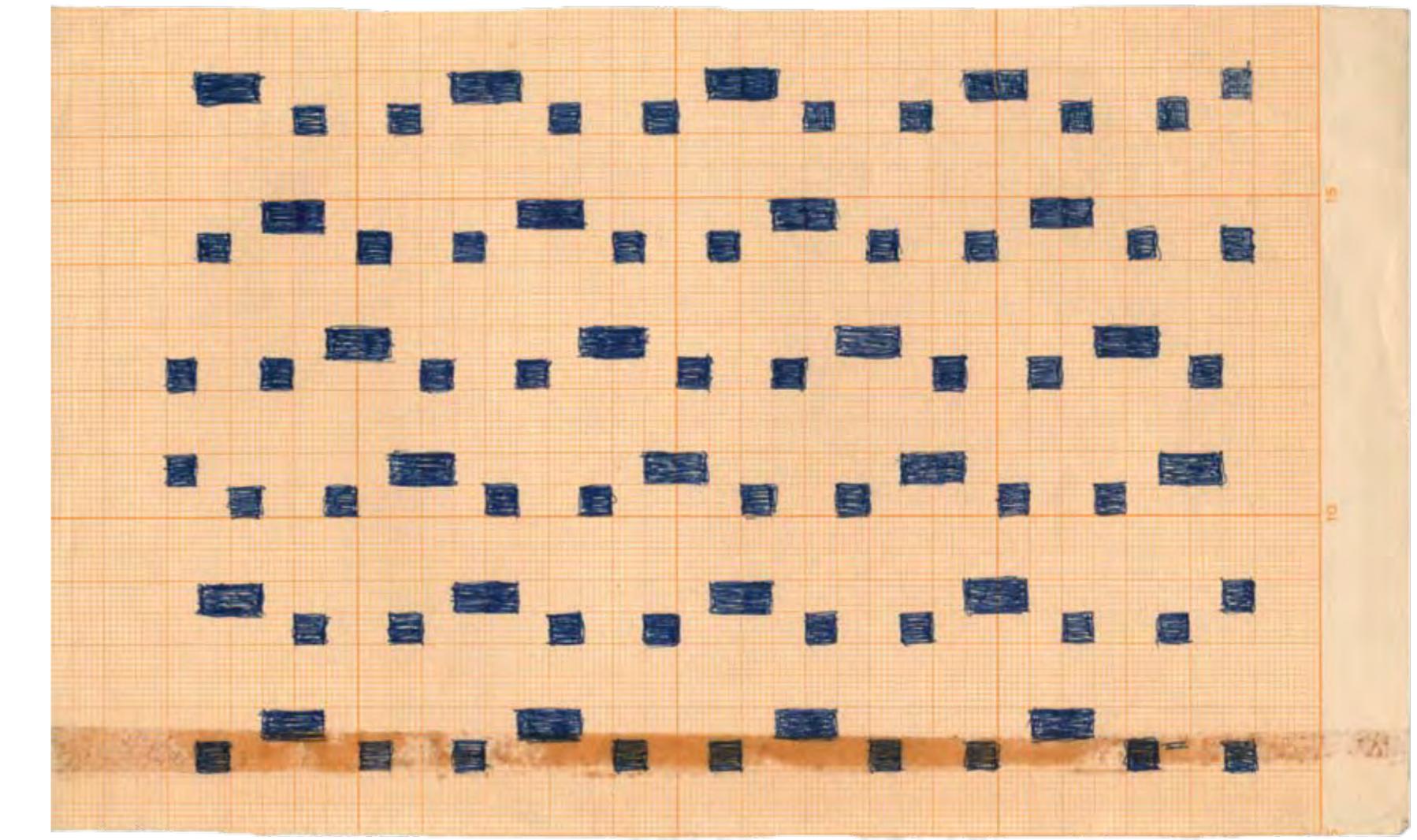
La Plancha 811

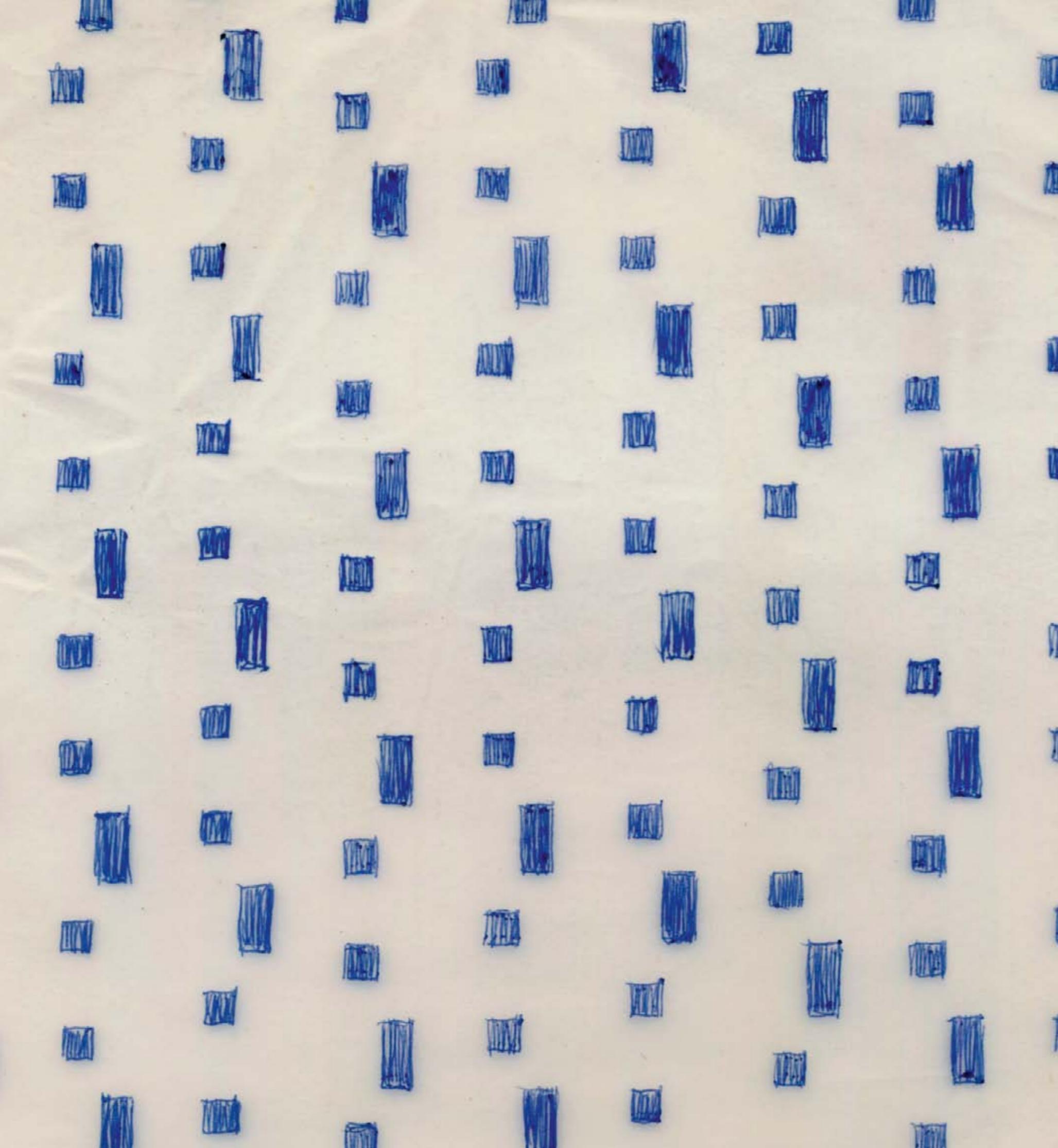
me tabla de

1 verde = 15
2 verde = 15
3 amarillo = 10
4 azul = 7

1a
3 ca

2





1. Boceto preparatorio

(Sketch)

Grafito sobre papel diamante

(Pencil on tracing paper)

14,2 x 28 cm

Colección Matilde Pérez

(Author's collection)

**2. Boceto preparatorio para
obra construcción nº 3**

(Blueprint for Construction N°3)

Grafito y tinta sobre

papel diamante

(Pencil and ink on tracing paper)

14,2 x 28 cm

Colección Matilde Pérez

(Author's collection)

3. Boceto preparatorio

(Sketch)

Tinta sobre papel

milimetrado

(Ink on graph paper)

13 x 21,5 cm

Colección Matilde Pérez

(Author's collection)

pág 48 y 49

4. Boceto preparatorio

(Sketch)

Tinta sobre papel diamante

(Ink on tracing paper)

21 x 28 cm

Colección Matilde Pérez

(Author's collection)

Construcción nº 3

(Construction N°3)

1964

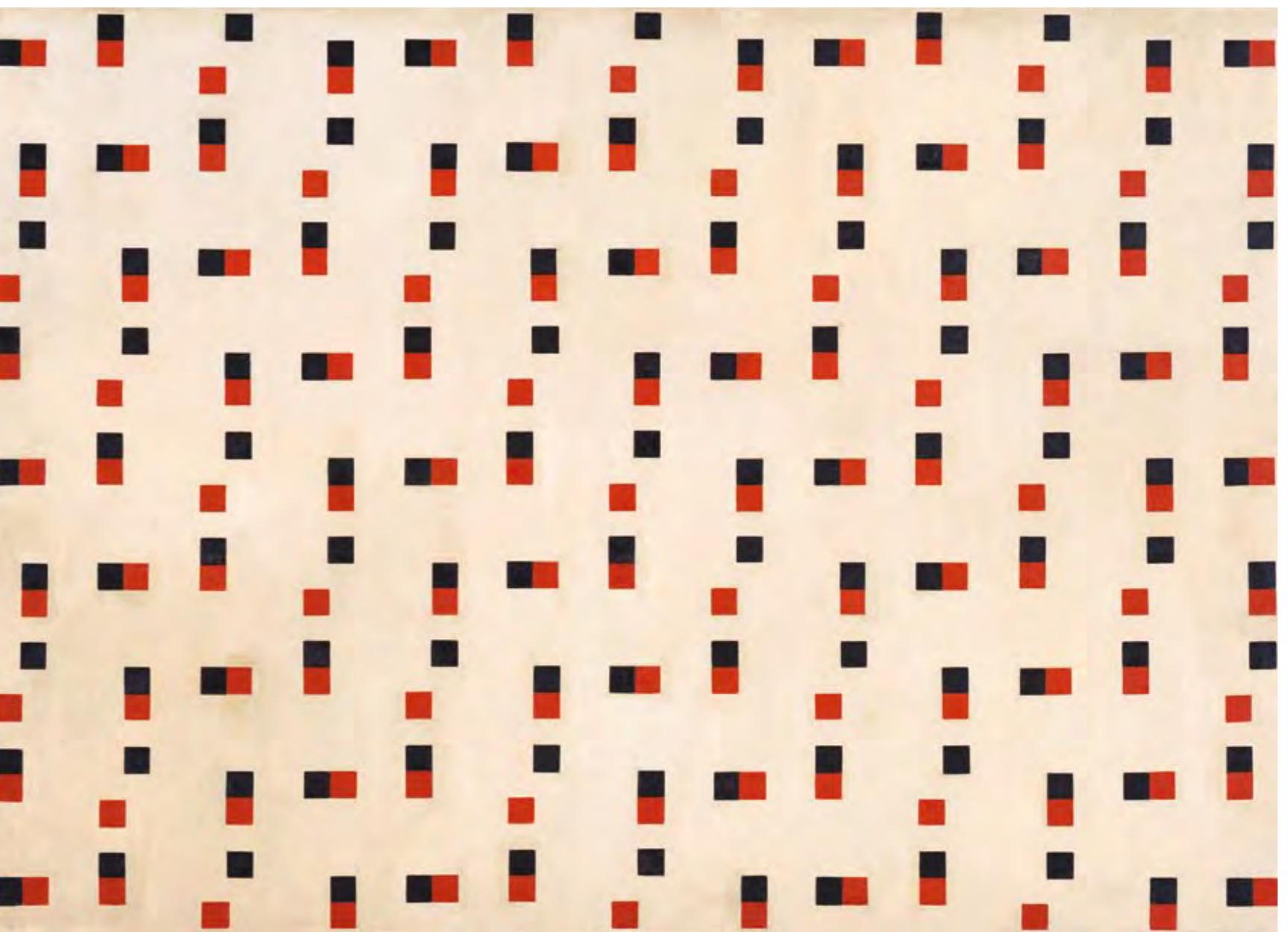
Oleo sobre madera

(Oil on wood)

108 x 155 cm

Colección Sauma - Carvajal

(Sauma-Carvajal collection)



**Boceto preparatorio para
obra construcción nº 3**

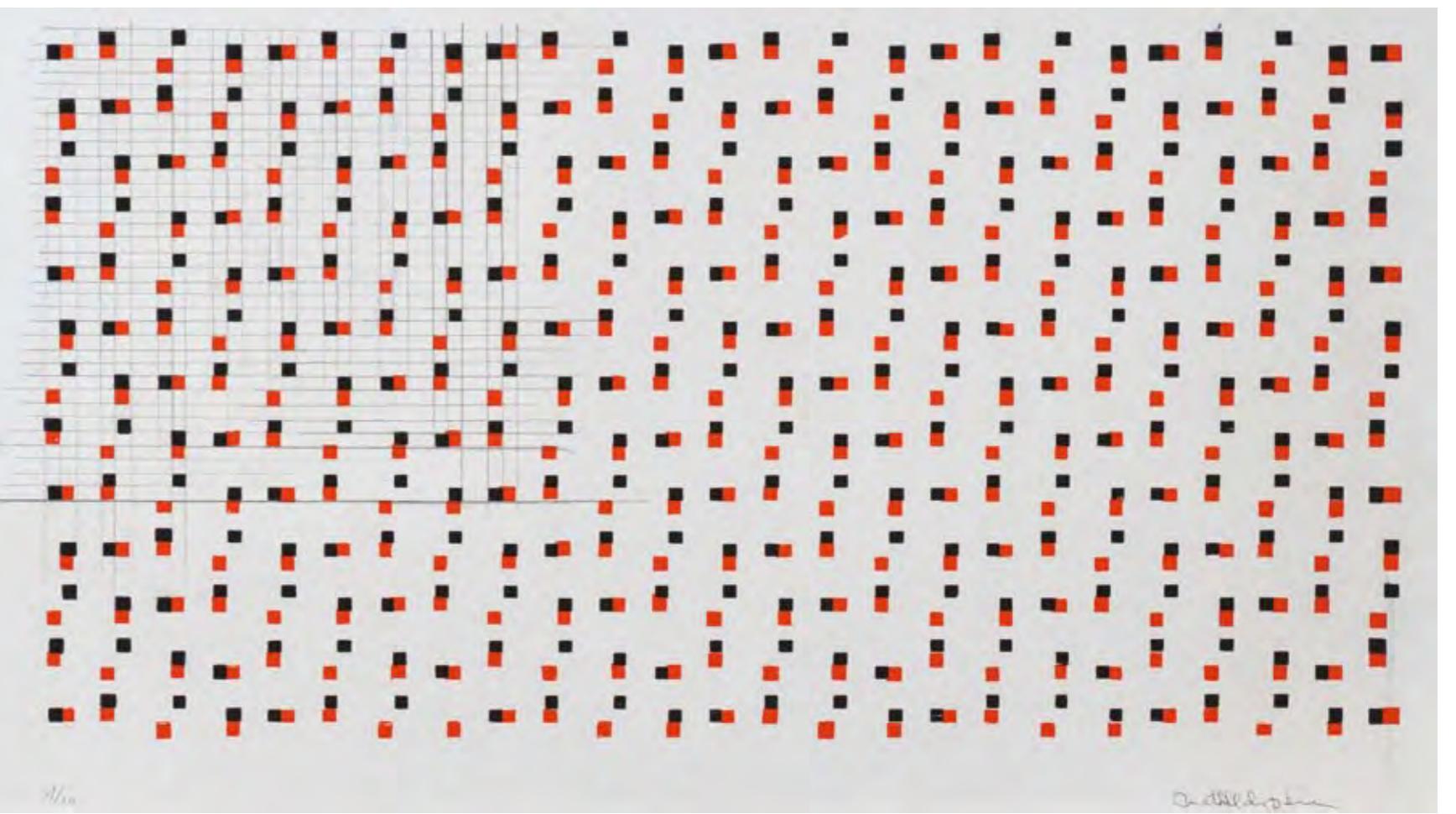
(Sketch for Construction nº3)

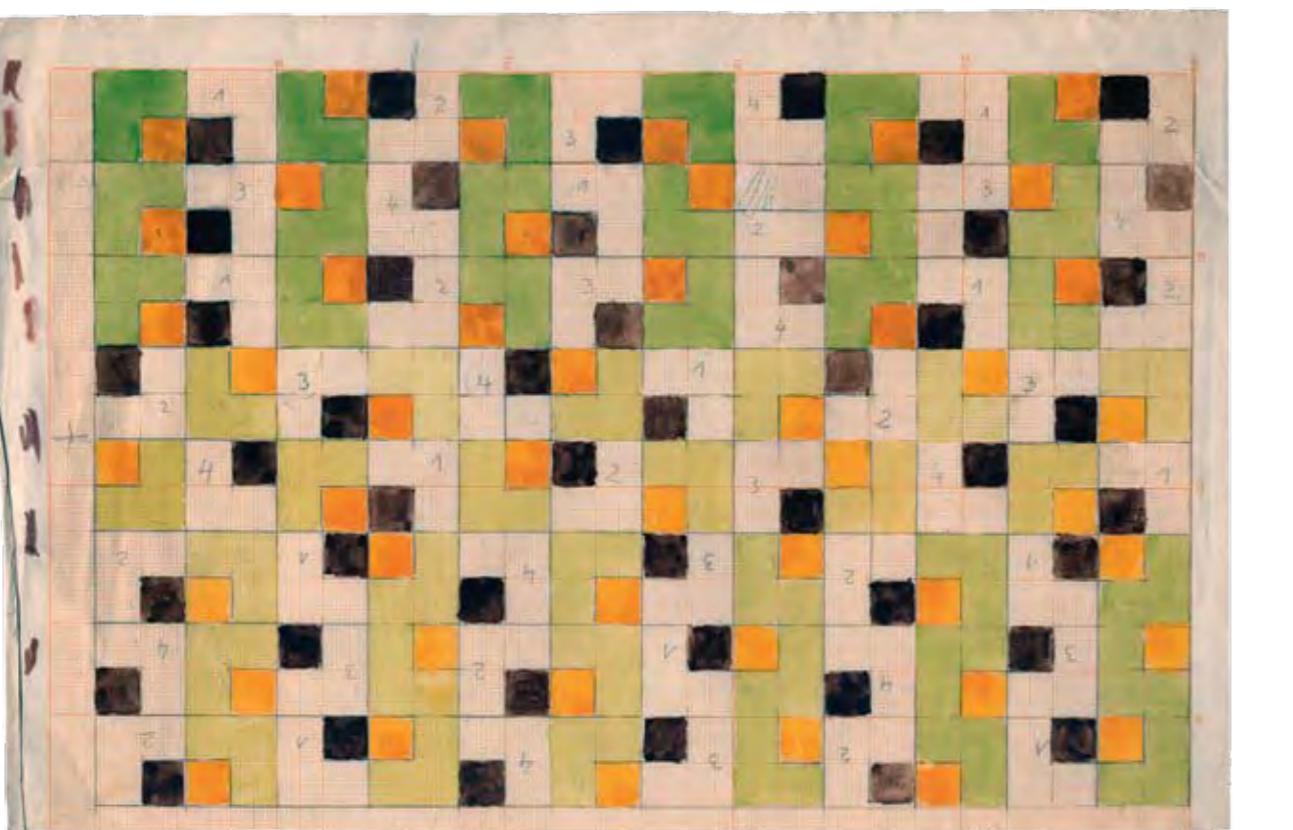
1964

Tinta y grafito sobre papel
(Ink, pencil on paper)

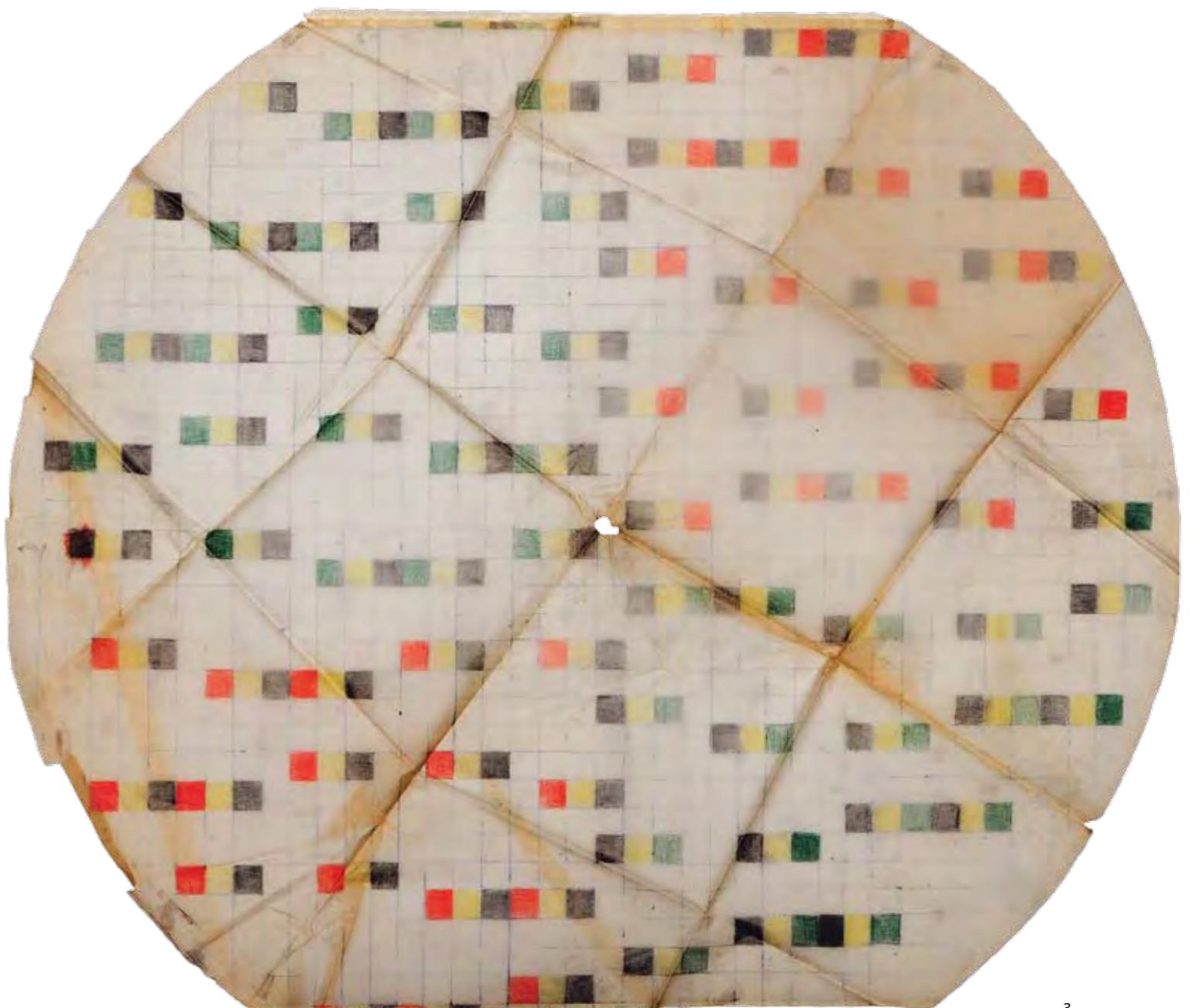
29,5 x 53 cm

Colección Matilde Pérez
(Author's collection)





1. Cordon de la lana
 2. Colocación de ampollas sobre
papel blanco translucido.
 3. Tapar arriba y abajo, la de abajo
dejando en el pie.
 4. En todo esto acoge el calor
o si como digan ventilación.
 5. Colores del sustrato serán al
total o fondo igual ho 262 y
los tubos 119.
 6. Dejar los círculos que queden
después elegir el color, forma
de pegarlos, ojalí y demás
 7. Tamaño. Total alto con
pie 70 cms. Ancho 32 cms.
- Escultura aquí
- 



1. Boceto preparatorio

(Sketch)

Grafito y témpera sobre

papel milimetrado

(Pencil and tempera on
graph paper)

28 x 17,7 cm

Colección Matilde Pérez

(Author's collection)

2. Boceto preparatorio

(Blueprint for sculpture)

Marcador sobre papel

(Felt tip pen on paper)

Colección Matilde Pérez

(Author's collection)

3. Boceto preparatorio

para escultura motorizada

(Sketch for motorized

sculpture)

(c. 1964)

Grafito y tinta sobre papel

diamante

(Pencil and ink on paper)

82 x 70 cm

Colección Matilde Pérez

(Author's collection)

Sin Título. (Untitled)

1964 re-editado en 1999

Escultura cinética círculo de acrílico

y acero inoxidable con motor e

iluminación electrónica

(1964, reissued in 1999. Kinetic sculpture.

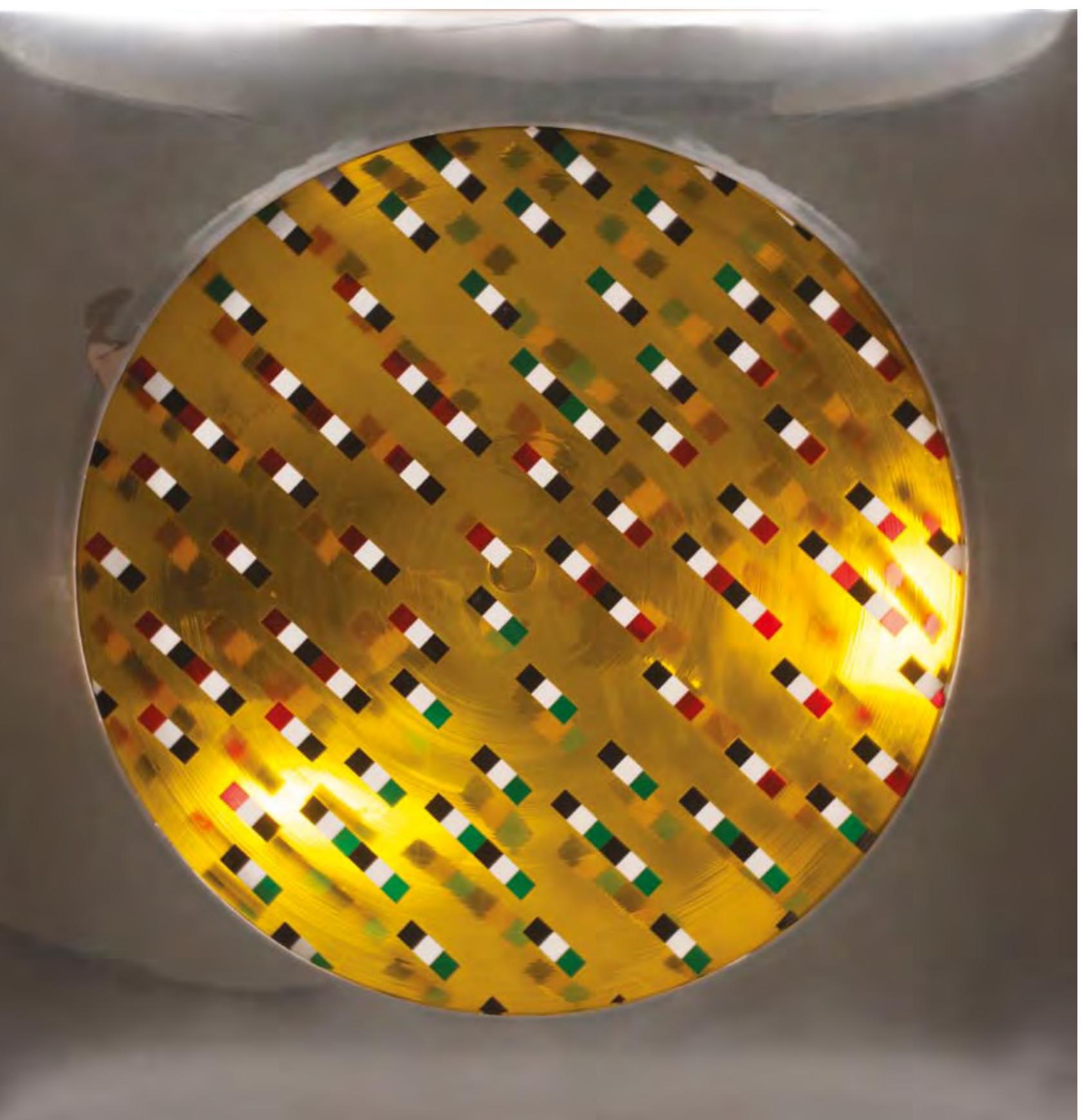
Acrylic and stainless steel circle with a

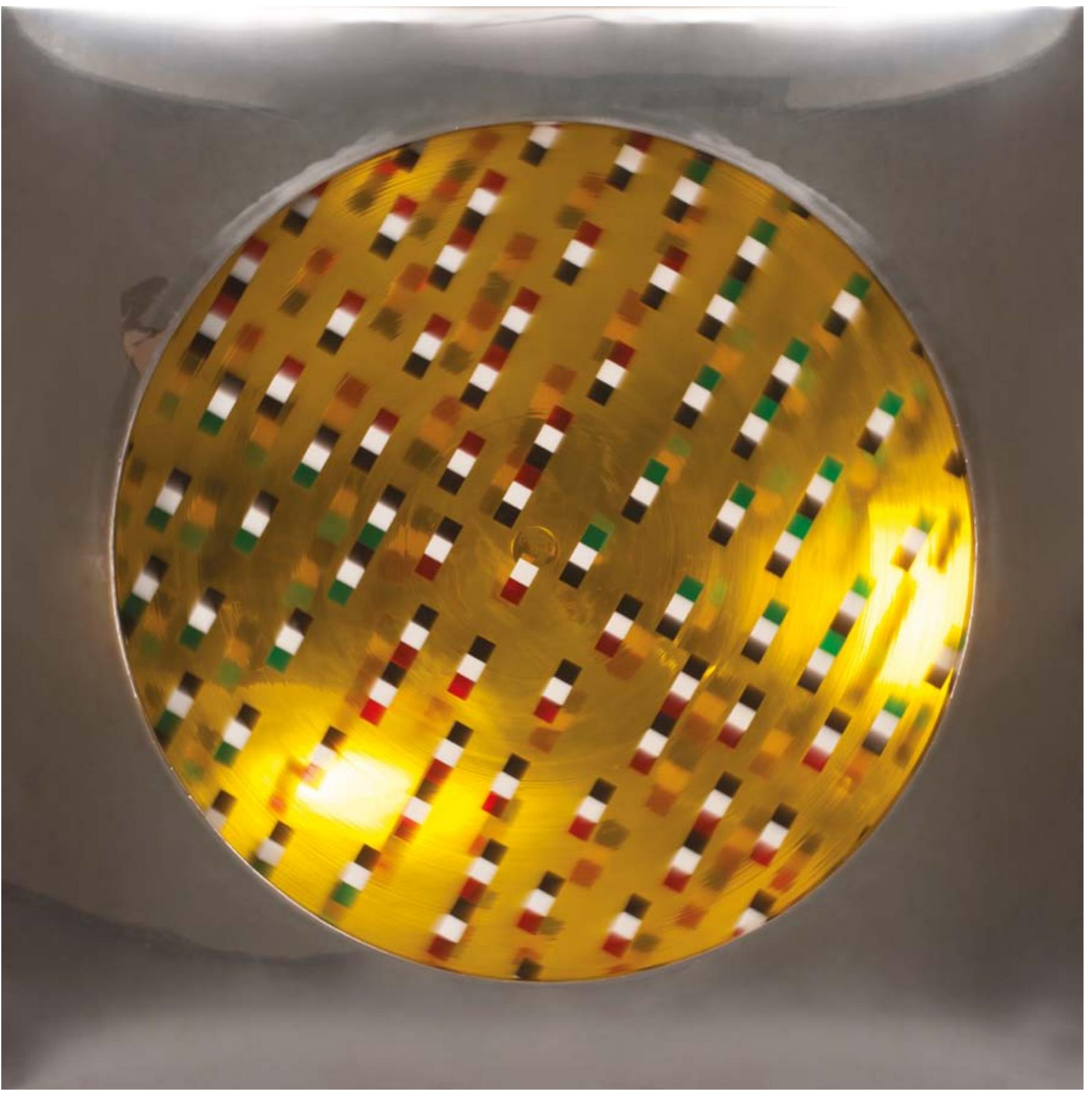
motor and electrical lighting)

100 x 100 x 31,5 cm

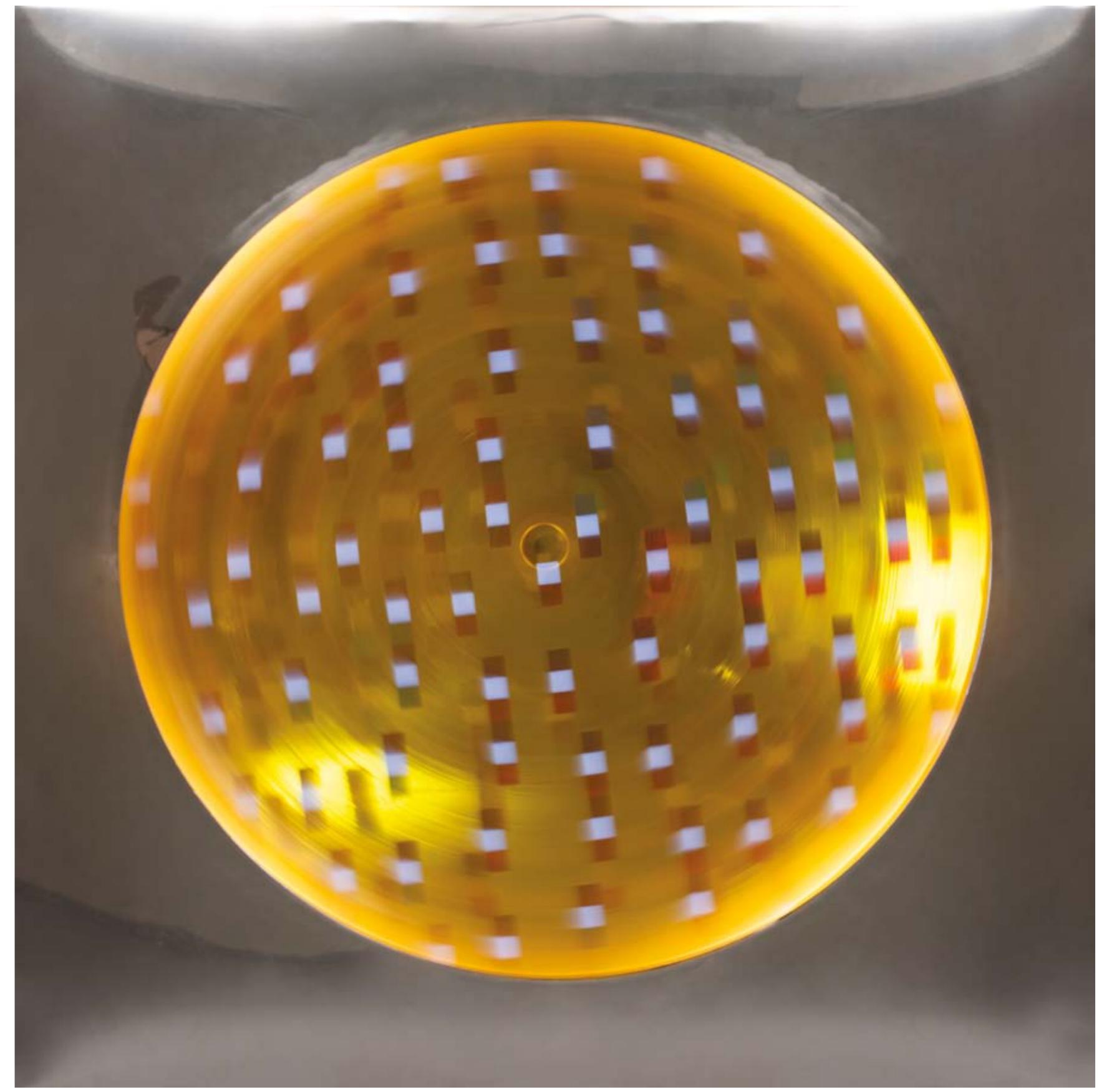
Colección Matilde Pérez

(Author's collection)

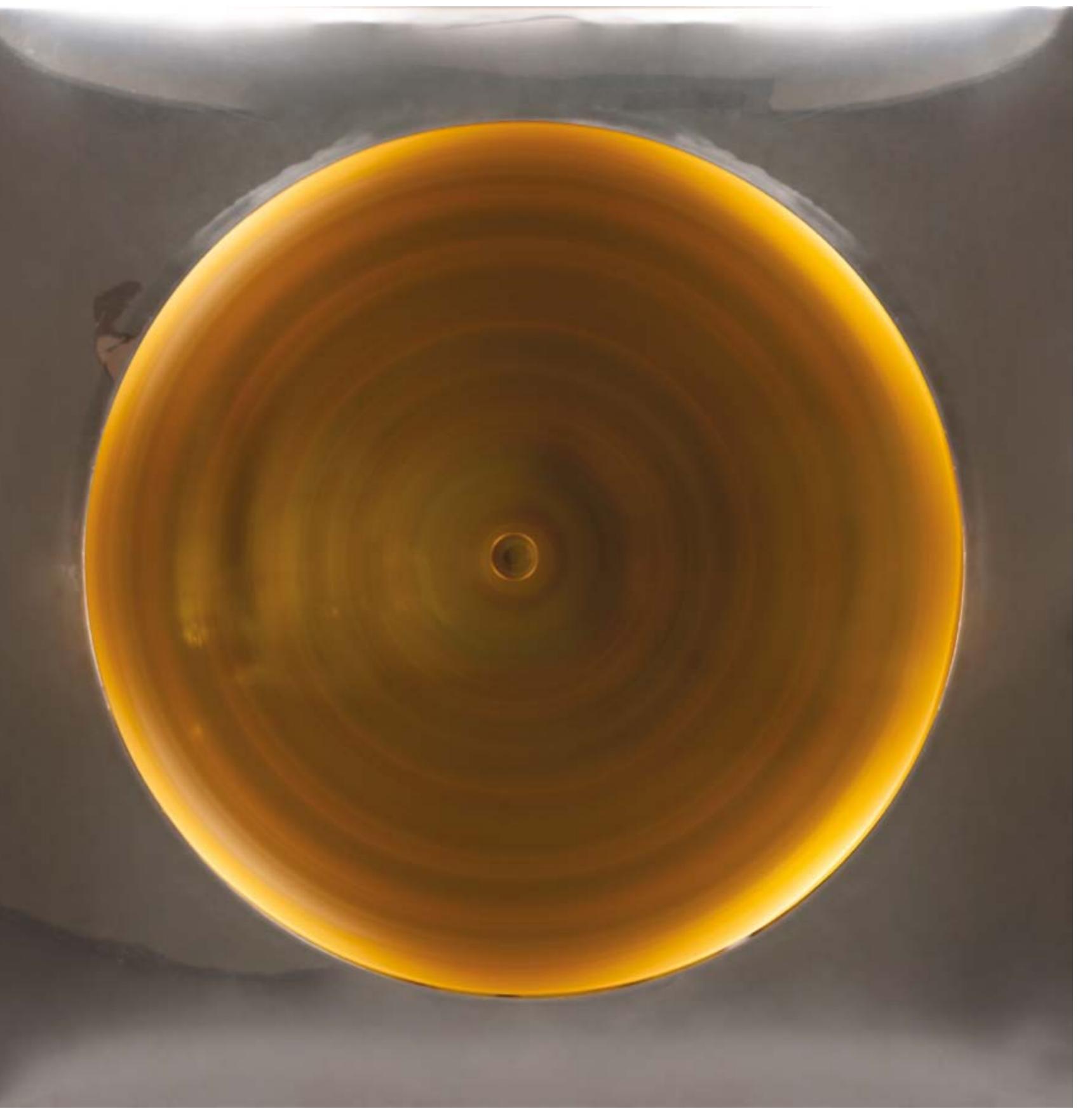




MATILDE PÉREZ OBRAS



Sin Título. (Untitled)
1964 re-editado en 1999
Escultura cinética círculo de acrílico
y acero inoxidable con motor e
iluminación electrónica
(1964, reissued in 1999. Kinetic sculpture.
Acrylic and stainless steel circle with a
motor and electrical lighting)
100 x 100 x 31,5 cm
Colección Matilde Pérez
(Author's collection)



Boceto preparatorio
(Sketch)

1971

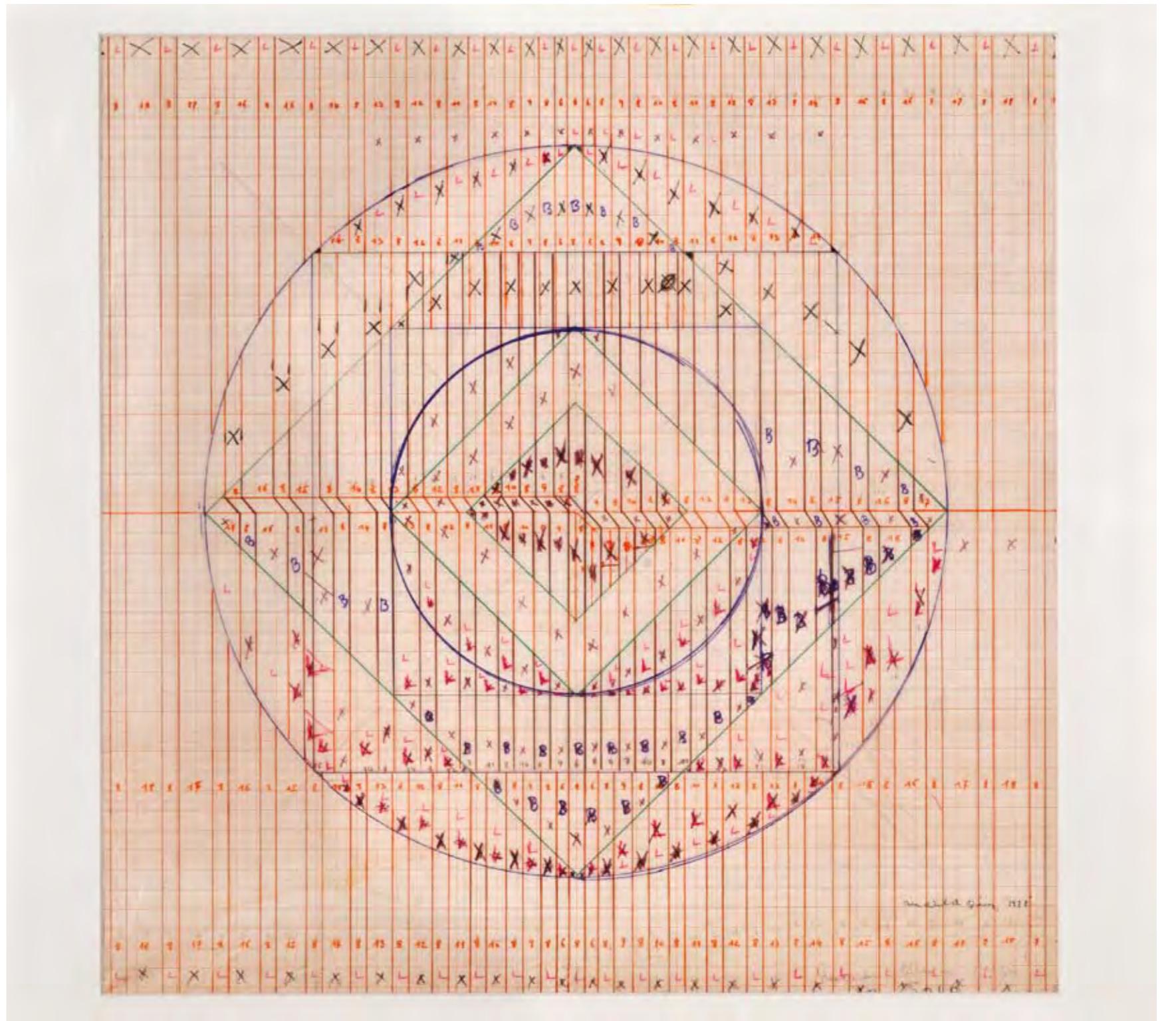
Grafito y tinta sobre papel
milimetrado

(Pencil and ink on graph paper)

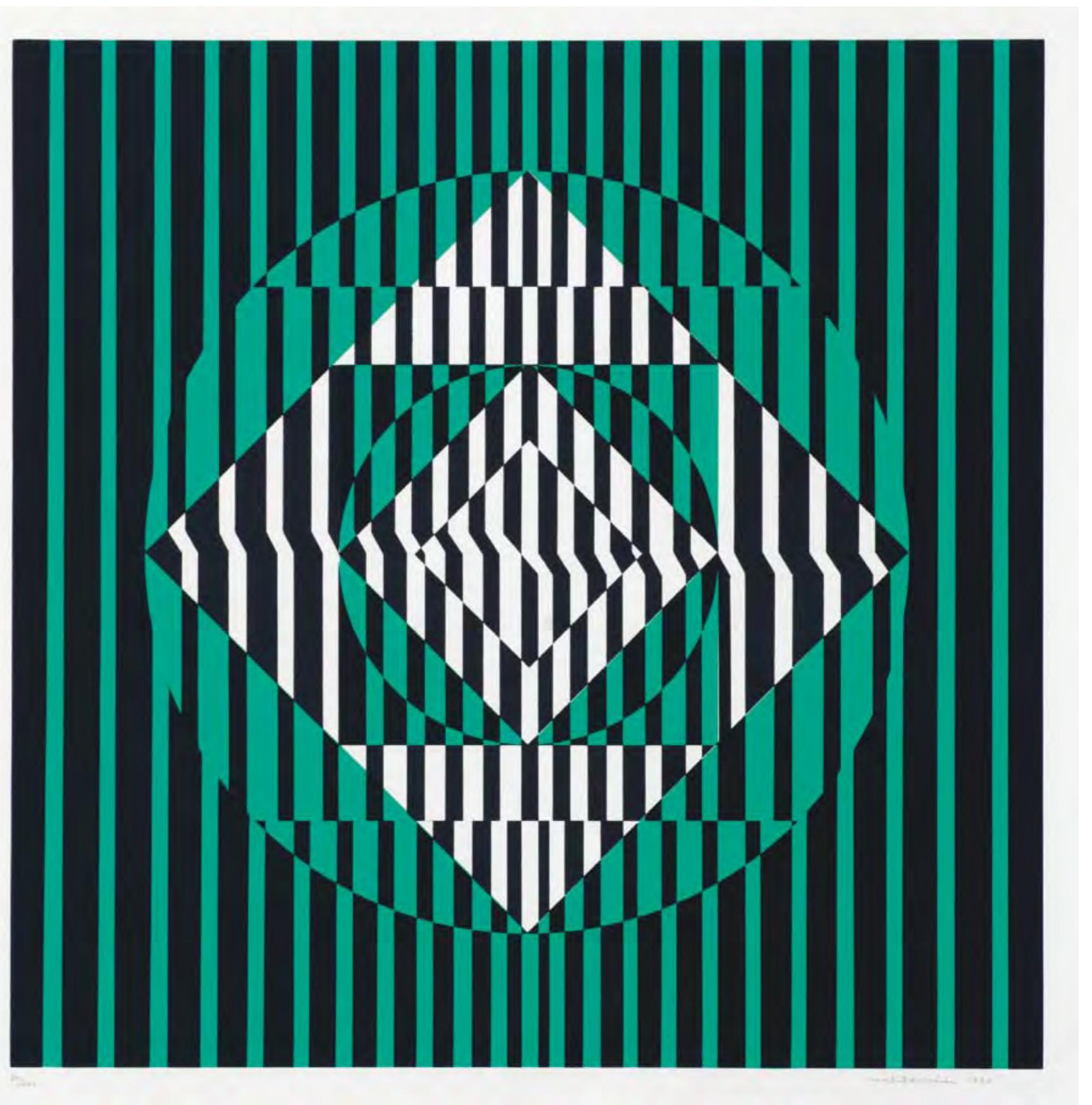
50 x 50 cm

Colección MNBA

(Fine Arts Museum's collection)



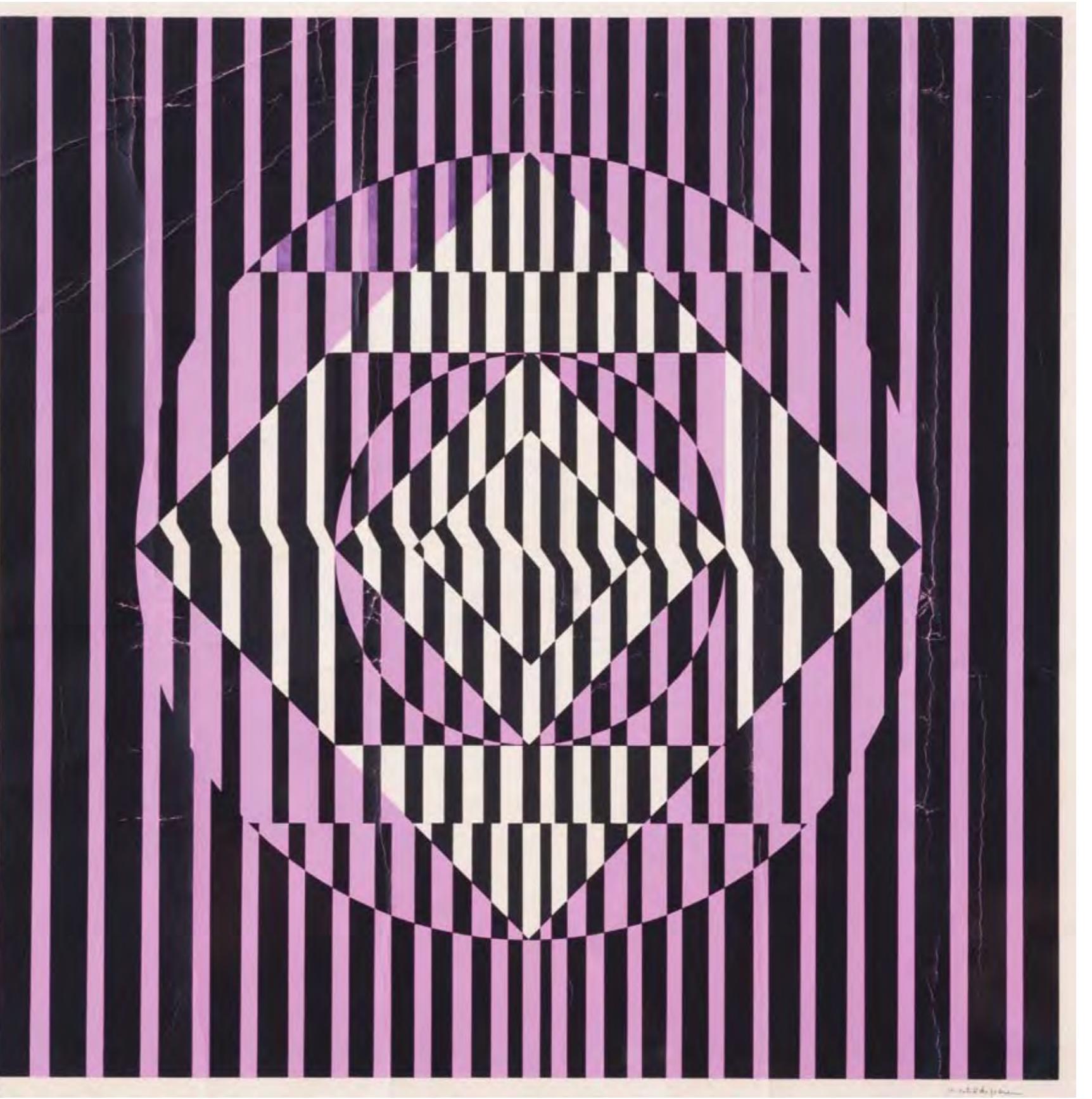
Sin Título. (Untitled)
1972
Serigrafía 20/10
(Silkscreen)
50 x 50 cm
Colección Particular
(Private Collection)



Sin Título. (Untitled)
1972
Serigrafía 20/10
(Silkscreen)
50 x 50 cm
Colección Particular
(Private Collection)



Sin Título. (Untitled)
(S/F)
(Undated)
Serigrafía 100/100
(Silkscreen)
50 x 50 cm
Colección Particular
(Private Collection)



Sin Título. (Untitled)
1972
Collage sobre papel
(Collage on paper)
49x50,5 cm
Colección Particular
(Private Collection)



Discurso de aceptación del premio Amanda Labarca, Universidad de Chile

Desde comienzos del siglo XX se acentúan cambios profundos en la sociedad occidental. Entre ellos el desarrollo de la abstracción revolucionó al arte generando un cuestionamiento de muchos de sus valores. El arte abstracto no es un arte de imitación, sino de concepción. Es –ante todo– un arte intelectual. Ya Leonardo da Vinci decía que la pintura es cosa *mentale*, revelando con esta expresión la primacía de la razón por sobre la emoción.

Rusia se convirtió en el principal centro de la abstracción como movimiento artístico, especialmente antes de la primera guerra mundial y, por supuesto, en los años que siguieron a la revolución de octubre. El arte ruso pasó, sin período de transición, de una fuerte tendencia academicista a la abstracción más completa. En la primera década del siglo XX la industrialización había propiciado en Moscú la aparición de una intensa vida cultural; en 1905 la revolución frustrada se tradujo en una renovación de todas las artes. El Suprematismo de Kasimir Malevitch se constituyó en el principal representante de la abstracción geométrica situando a Rusia en el primer lugar del movimiento moderno. En 1915, con el título de «Cubismo al Suprematismo», Malevitch lanzó el manifiesto que vendría a ser el soporte teórico para la corriente estética.

Kasimir Malevitch, Piet Mondrian y Vasili Kandinsky sentaron las bases de la pintura actual. Se trata de una pintura frenética cuyas formas y colores chocan, estallan y crepitán: líneas de grosor variable, puntos y manchas que se interceptan, interpenetran y superponen con equilibrio de superficie. La que inauguran es una pintura abstracta, nueva, centrada en revelar una verdad oculta tras las apariencias y los convencionalismos previos. Quienes también buscaban alejarse de las apariencias y los artificios tradicionalistas fueron Mondrian y Teo Van Doesburg, que en 1917 fundaron *De Stijl*, un colectivo que aspiraba a la total integración de las artes y cuyo referente filosófico y visual está en la pintura de Mondrian. Por medio del uso de colores y formas puras dispuestas en equilibrio, este artista deseaba alcanzar una expresión matemática del universo y de la armonía total de la naturaleza.

Otra interesante visión del arte tuvo el ruso Vladímir Tatlin, creador del movimiento artístico y arquitectónico constructivista. Para Tatlin la pintura y la escultura son en sí construcciones y no representaciones. A esta visión le llamaron la «cultura de los materiales» pues, como sucedía en la arquitectura, los materiales y procedimientos debían responder a valores funcionales y visuales. En 1919, el gobierno ruso encargó a Tatlin el monumento a la Tercera Internacional, uno de los más novedosos proyectos arquitectónicos planteados en Europa, encargo que definió como un conjunto de formas artísticas puras: pintura, escultura y arquitectura. Lamentablemente el proyecto nunca llegó a construirse debido a la incontrolable alza de precios que generó la guerra civil, y que no permitió que el monumento superara el dibujo. Desde ese momento, el movimiento impulsado por Tatlin fue concebido como principio estético, cuyos principales continuadores fueron Naum Gabo, con sus obras cinéticas, y Aleksandr Rodchenko con sus móviles.

Para aprender sobre la plástica contemporánea es necesario conocer a la Bauhaus, que se puede situar sus inicios en 1919. Este término se compone de las palabras «casa» y «construcción», para referirse a la arquitectura. La Bauhaus fue fundada por Walter Gropius en Weimar, y continuó después en Dessau, Alemania, hasta 1930. Su objetivo fue rescatar al artista del mundo encerrado en que se hallaba y enfrentarlo al ámbito industrial; había que acercarlo a los estratos de la producción que carecían de arte y diseño. La Bauhaus, entonces, hizo posible que por medio del diseño industrial se masificara el arte, transformándose en un sistema de producción artística en el que predominaba la racionalidad y la estética de las formas geométricas, así como la funcionalidad, la utilidad y la eficiencia a bajo costo. Con el aporte de la física de Einstein y la visión del arte actual se creó un nuevo concepto de espacio que ya no corresponde a la perspectiva tradicional, sino a la búsqueda de un espacio temporal. De esta manera surgen el Cubismo, el Futurismo, el Constructivismo, entre otros movimientos de vanguardia. Especialmente los trabajos fotográficos que habría de realizar László Moholy Nagy, resultan decisivos para las industrias gráficas y cinematográficas. El artista y teórico de la Bauhaus consideraba la pintura como un medio para dar forma al color, mientras que la fotografía servía como método de exploración y experimentación para ahondar en el fenómeno de la luz.

Moholy Nagy y Josef Albers anunciaron el arte cinético, el Op-art. Indiscutidamente, las conquistas de Albers influyeron de manera determinante en la eclosión del Op-art. Albers simboliza una transición entre el arte tradicional europeo y el arte norteamericano. Su trabajo muestra claramente influencias del constructivismo y la Bauhaus –su intensidad y la pequeñez de formato– que fueron traspasadas a los artistas norteamericanos de las décadas del cincuenta y sesenta. También merecen ser mencionados y destacados los profesores y docentes pioneros del colectivo: Walter Gropius, quien la fundó y dirigió; Lyonel Feininger, que dirigió el taller de impresión; Paul Klee, quien tuvo a su cargo el taller de pintura sobre vidrio; Vasili Kandinsky, con su taller de murales; Georg Muche, a cargo del taller de tejidos y de la construcción de la vivienda (era el menor de todos); Johannes Itten, quien fue el teórico del grupo; y Ludwig Mies Van Der Rohe, quien se incorporó en 1931 y fue su último director.

Una de las grandes innovaciones del siglo XX se relaciona con la relevancia que adquiere el tiempo en el arte, la llamada cuarta dimensión. Por esto, la obra de arte queda dotada de un ritmo cinético; se trata de una creación plástica más libre y que escapa de todos los sistemas, vive sólo de belleza teniendo como coadyuvante el movimiento óptico, que puede ser virtual o real. En el movimiento virtual interviene el espectador, mientras que el real tiene que ver con lo que realiza, por ejemplo, Marcel Duchamp con su máquina óptica, produciendo electricidad para formar espirales en la mayoría de sus discos. Esta famosa máquina encierra todas las proposiciones que van a guiar, veinticinco años más tarde, a las nuevas generaciones de artistas. Vasarely será el próximo artista que abordará, desde otra perspectiva, dicho sistema de producción en su gran *panneau* para la Universidad de Caracas. En este utiliza láminas de aluminio y grafismos sobre los acrílicos

que logran una composición que va transformándose por el desplazamiento del campo visual del espectador, y que también adquiere diversos y variantes estados lumínicos según el transcurso del día, para obtener luego nuevas fuentes de animación con luz artificial.

En 1955 en la exposición *Le Mouvement* realizada en París, Vasareley dio a conocer su pensamiento a través del Manifiesto Amarillo, en el cual habla del abandono del volumen por el espacio y la invención de la composición pura incorporando tanto el positivo como el negativo de esta. Toda la superficie posee la misma calidad plástica, por efectos de perspectivas opuestas. Estos elementos hacen aparecer y desaparecer, alternativamente, un sentimiento espacial. La ilusión de movimiento y su duración, la forma y el color, son uno solo, y se consigue, por medio de contrastes, la unidad plástica.

La belleza de la creación radica tanto en la comprensión de la estructura material-matemática del universo, como de su estructura intelectual. El pequeño formato de composición pura constituye el punto de partida de una recreación de múltiples funciones bidimensionales: el formato, el fresco, la tapicería, los grabados. Así mismo, la diapositiva será a la pintura lo que el disco es a la música: un documento. Si antes la obra plástica fue solamente un trabajo artesanal, con el consabido mito de pieza única, ahora esta puede ser recreada, expandida y multiplicada haciéndose asequible y cercana a un público más masivo.

En 1960, siendo catedrática de la Universidad de Chile, obtuve una Beca del gobierno Francés para estudiar 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 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, y el argentino Julio Le Parc. Este, gracias a que hablaba español me facilitó la comprensión de las discusiones en torno a su que-hacer que para mí eran desconocidas.

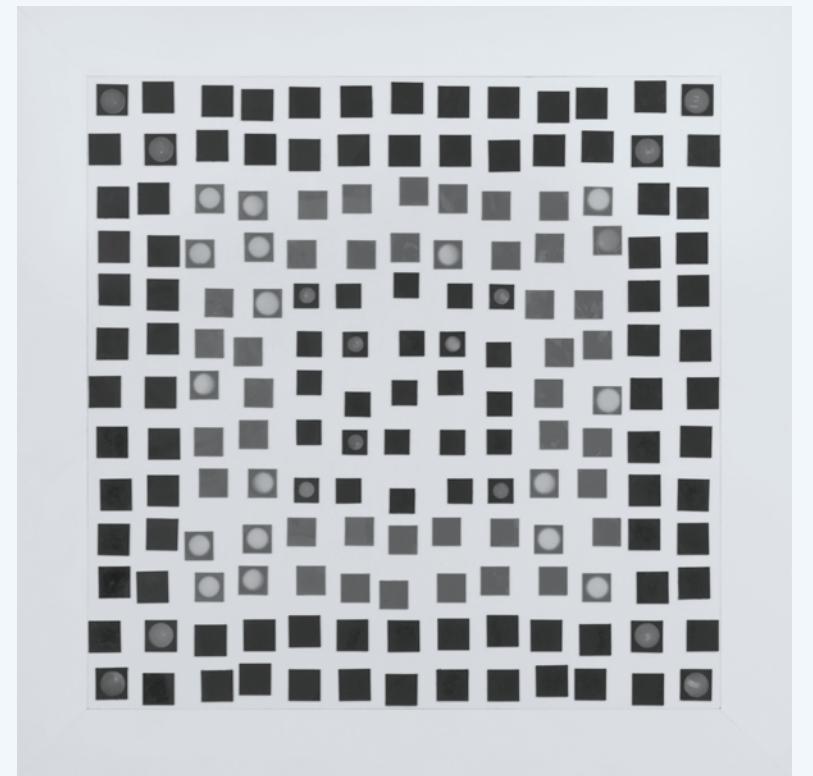
Ese conocimiento que me fue transmitido lo debí apropiar y adaptar a los tiempos que corren. Lo actual son las obras multiplicables y dinámicas, producidas empleando toda clase de materiales y mecanismos: la electrónica, la computación y los videos, que son los soportes para la intervención del espacio y del tiempo. Con esto se logra una dinámica activa como el universo en continuo movimiento y expansión.

En los años sesenta, París significó para mí un reforzamiento de mis aptitudes artísticas y estéticas, pues en Chile a nadie le interesaba la abstracción, no había inclinación por conocer sus postulados ni tampoco tenía seguidores. Traté de crear grupos, pero no continuaron en sus búsquedas, sólo existían planteamientos

aislados. Por consiguiente seguí sola en mi camino, que ya estaba totalmente definido y en el cual he permanecido sin claudicar.

Siendo catedrática del primer año de Pintura y Dibujo en la Universidad de Chile, en 1974 postulé al concurso de la Oficina Técnica de Desarrollo Científico y Creación Artística, cuyo Director era don Jaime Lavados Montes, actualmente nuestro estimado Rector. En el comité asesor participaba don Ricardo Alegría, a quien agradezco también su generosa ayuda. El resultado de este concurso me dio por ganadora, gracias a lo cual obtuve el financiamiento para la realización de mi cuadro «Cruz del Sur», nombre que escogí por la sugerencia planetaria que me producía. El autor de la construcción de la obra, de 1.50 x 1.50 m, fue Alberto Dittborn. Esta consiste en una caja de madera cubierta con formalita blanca que contiene una iluminación electrónica de doscientas ampolletas y doscientas pantallas de acrílico, con lo que se consigue treinta variantes en dicha iluminación. A pesar de haber sido un trabajo complejo y con gran diversidad de materiales involucrados, pudo ser óptimamente realizado, sin contratiempos de ningún tipo.

Quiero agradecer a la Universidad de Chile por la preparación que me otorgó, la que me permitió ser capaz de introducirme definitivamente en la era tecnológica, siendo necesario estudiar y aceptar su carácter científico, experimental y visual. Deseo también expresar mis profundos agradecimientos al Director de la Corporación cultural de Las Condes, don Francisco Javier Court, ya que desde 1983 hasta la fecha me ha dado la oportunidad de dar clases de pintura que, conjuntamente con las que imparto en mi casa, me han permitido continuar desarrollándome como artista, sin detenerme, después de mi alejamiento de la Universidad. También quisiera dar particulares agradecimientos a la Oficina de Creación Artística y a su director, que me brindaron la oportunidad de llevar a cabo la realización de mi primer cuadro electrónico, que fue y es una de las obras más importantes en mi vida profesional. Agradezco también al jurado que me distinguió con el Premio Amanda Labarca, premio que lleva el nombre de una eminente universitaria, académica, activa feminista, quien abrió un espacio a la mujer intelectual, y que yo admiré profundamente en mi época de estudiante. Y por supuesto, sinceras gracias a todos los presentes reunidos hoy aquí, a los seguidores de mi obra, y a quienes de múltiples formas han contribuido al desarrollo de mi proyecto artístico.



(Pág 105)



(pág.197)

MATILDE PÉREZ ACCEPTANCE SPEECH FOR THE AMANDA LABARCA PRIZE

Acceptance speech for the Amanda Labarca prize, Universidad de Chile

Significant changes have taken place in Western society since the beginning of the twentieth century.

Amongst others, the development of abstraction in the arts has generated a re-examination of many of its values. Abstract art is not an imitation art but rather one of perception. Before anything else it's intellectualised art. Leonardo da Vinci professed a long time ago that painting was *cosa mentale*, an expression which clearly invites the primacy of reason over emotion.

The first and foremost centre of abstraction as an artistic movement was in Russia, especially before the First World War and of course during the first few years following the October revolution. Without a transitional period, Russian art went from a tradition of strong academic conventionality to the most complete abstraction. In Moscow, industrialisation in the first decade of the twentieth century had fostered the emergence of an intense cultural life and the frustrated 1905 revolution turned into the renewal of the arts in general. Kasimir Malevitch's Suprematism became the preeminent agent of geometric abstraction, putting Russia at the forefront of the modern movement. In 1915, his manifest entitled «Cubismo al Suprematismo» (Cubism to Suprematism) will grow to become the theoretical support to this aesthetic transformation.

Kasimir Malevitch, Piet Mondrian and Vasili Kandinsky laid the foundations for what was to later turn into contemporary painting. We're talking about a frenetic painting where forms and colours collide, explode and crackle: lines of variable thickness, dots and stains that takeover, permeate and overlap each other on a balanced surface. What's prompted here is a new and abstract painting devoted to revealing a truth hidden behind previous appearances and conventions. Mondrian and Teo Van Doesburg were also looking for ways to distance themselves from the traditional guises and tricks used by traditional painters. They founded *De Stijl* in 1917, a collective aspiring to the total integration of the arts and whose philosophical and visual referents are to be found in Mondrian's paintings. By way of pure forms and colours arranged in perfect equilibrium, he yearned to arrive at a mathematical expression of the universe as well as the complete harmony of nature.

Vladimir Tatlin, creator of the Constructivist artistic and architectural movement, brought us another interesting artistic vision. For him, painting and sculpture are in themselves constructions and not representations. This view was called the «culture of materials» because, as was happening in architecture, the materials and methods had to answer to functional and visual qualities. In 1919, Tatlin was commissioned by

the Russian government for the monument to the Third International, at the time one of the most innovative architectural projects in Europe, a task that was defined as a combination of pure artistic forms: painting, sculpture and architecture. Unfortunately the project never saw the light of day nor did it go beyond the drawing board due to the uncontrollable price rises occasioned by the civil war. From then on the movement inspired by Tatlin was understood as an aesthetic approach whose main exponents were Naum Gabo and his kinetic works and Aleksandr Rodchenko with his mobiles.

To learn about contemporary art one needs to know of the Bauhaus, a movement born in 1919. The term itself is made up of two words, «house» and «construction» and refers to architecture. The Bauhaus was founded by Walter Gropius in Weimar only to continue later in Dessau, Germany, until 1930. Its objective was to save the artist from the confined world he found himself in and get him closer to an industrial environment which at the time lacked any artistic and stylistic dimensions. The Bauhaus made art accessible to all via industrial design, turning itself into an artistic production system where the rationality and aesthetics of geometric shapes predominated but where the functionality, usefulness and low-cost efficiency were not forgotten. With the contribution of Einstein's physics and the then vision of modern art, a new notion of space unrelated to the traditional perspective but looking for its own time-space was created. This allowed Cubism, Futurism and Constructivism, along other avant-garde movements, to come into being. The photographic work conducted by László Moholy Nagy was particularly crucial for the development of the graphic and cinematographic industries. Artist and theorist of the Bauhaus, Nagy considered painting as a medium giving shape to colour whereas photography served as methods of exploration and experimentation delving into the phenomenon of light.

Moholy Nagy and Josef Albers announced kinetic art, Op-art. Undeniably, Albers' gains have decisively influenced the emergence of Op-art. Albers epitomizes the transition between a traditional European art and a North American one. His work clearly shows the influences of Constructivism and the Bauhaus (his intensity as well as the use of the small format) that were passed on to the North American artists of the 50s and 60s. Let's also mention and stress the pioneering professors and teachers of the collective: Walter Gropius, who founded and ran it; Lyonel Feininger, who directed the printing workshop; Paul Klee, who was in charge of the glass painting workshop; Vasili Kandinsky and his murals workshop; Georg Muche, who supervised the weaving workshop and the construction of the Steel House (he was the youngest of them all); Johannes Itten, the group's theorist; and Ludwig Mies Van Der Rohe, who joined in 1931 and acted as its last director.

One of the great innovations of the twentieth century has to do with the relevance that time acquires in the arts, the so-called fourth dimension. By this, the work of art is given a kinetic rhythm and becomes freer as it escapes the rigidity of structure and lives for the beauty provided by the optical movement, be it real

or virtual. In the virtual movement the spectator mediates whilst in the real one he has to deal with what is created. A good example is Marcel Duchamp's optical contraption, capable of producing electricity which in turns creates spirals on disks. 25 years later, this famous machine encompasses all the offerings that will guide the new generations of artists. From another perspective, Vasarely will be the next artist to tackle the aforementioned production system in his huge *panneau* for the University of Caracas. It's made of sheets of aluminium and graphics on acrylic that shows a composition metamorphosing itself depending on the field of vision of the onlooker but also plays on the variations of the natural light throughout the day as well as subsequently reverting to artificial lighting.

By way of the 1955 Paris exhibition *Le Mouvement* and the Yellow Manifest, Vasarely articulates his philosophy whereas he relinquishes volume for space and invents pure composition merging the positive as well as the negative aspects of it. In turns, those elements make a sense of space appear and disappear. The illusion of movement, its length, shape and color become one and, by way of contrasts, procures the artistic unity.

The beauty of the creation resides as much in the understanding of the material and mathematical structure of the universe as in its intellectual makeup. The small format of pure composition constitutes the starting point to the re-creation of the multiple bi-dimensional functions: the format, the fresco, the tapestry, the engravings. For this reason, the photographic slide will be to painting what the record is to music: documentary evidence. If the work of art has before solely been a hand-made creation, with its well-known accompanying myth of the unique object, now it can be duplicated, expanded and propagated, making it accessible and affordable to a much larger public.

I was still teaching at the *Universidad de Chile* in 1960 when I secured a grant from the French government giving me the opportunity to study in Paris for a year. At the time my work was already completely geometric and hinting at a search for movement in its intuitive form. I got in touch with Victor Vasarely who got interested in my potential and who gave me a number of documents that allowed me to study and understand the kinetic approach. I presented myself to the *Groupe de Recherches Visuelles* (GRAV) composed of various artists like Yvaral and Julio Le Parc. The latter, an Argentinian and Spanish speaker, helped my understanding and briefed me on the artist's responsibilities, which at the time I knew nothing about.

I had to make mine and adapt to the modern times the knowledge that was passed on to me then. Works of art today can be duplicated and are dynamic, generated using all manners of materials and mechanisms. Electronics, computers and videos are the supports used in order to play with space and time as well as to attain a dynamic as active as the universe in constant expansion.

In the 60s, Paris for me meant a strengthening of my artistic and aesthetic abilities since no one in Chile seemed interested in abstraction or cared about its premises, hence the lack of followers. I tried to create groups but they only existed in isolation and without any sense of continuity. Consequently, I kept going alone, following a path that was absolutely distinct and from which I never wavered nor abandoned.

In 1974, while still teaching first year students Painting and Drawing at the *Universidad de Chile*, I applied for the competition of the *Oficina Técnica de Desarrollo Científico y Creación Artística* (Technical Office of Scientific Development and Artistic Creation), whose director was Jaime Lavados Montes (the same who's now our esteemed rector). Ricardo Alegría was also part of the advisory committee and whom I thank for his generous help. Because I won that particular competition, I got the necessary funding to create my work «Cruz del Sur» («Southern Star»), a name I chose on account of the planetary concept it suggested. Alberto Dittborn is to be acknowledged as the builder of the work (1.5 metre X 1.5 metre). It consists of a wooden box covered in white formica and which contains electronic lighting made up of two hundred light bulbs as well as two hundred acrylic screens with thirty variations in the said lighting. Despite having been a complex work using a great variety of materials, it was successfully completed without any kind of setbacks.

I've been lucky enough to be introduced to the technological era to further my studies and welcome the scientific, experimental and visual aspects of these advances and, for that, I would like to thank the *Universidad de Chile*. I would also like to express my sincerest gratitude to the director of the *Corporación Cultural de Las Condes* (Cultural Society of Las Condes), sir Francisco Javier Court, who from 1983 has given me the opportunity to give painting classes. Together with the ones I give at home, they have allowed me to continue my journey as an artist without interruption since my disengagement from university. I would also like to give a special thanks to the *Oficina de Creación Artística* and its director who have given me the opportunity to carry out the execution of my first electronic work, which was and still is one of the most important of my professional life. I of course thank the jury who have honoured me with the *Amanda Labarca Prize*, a prize that bears the name of an eminent academic and active feminist who made room for an intellectualized woman and someone I have profoundly admired in my student years. And obviously, my heartfelt thanks go to everyone present here today, to my followers and anyone who have in one way or another contributed to the development of my artistic adventure.

Sin Título. (Untitled)
1973
Serigrafía 78/100
(Silkscreen)
34 x 48 cm
Colección Matilde Pérez
(Author's collection)



Sin Título. (Untitled)

1973

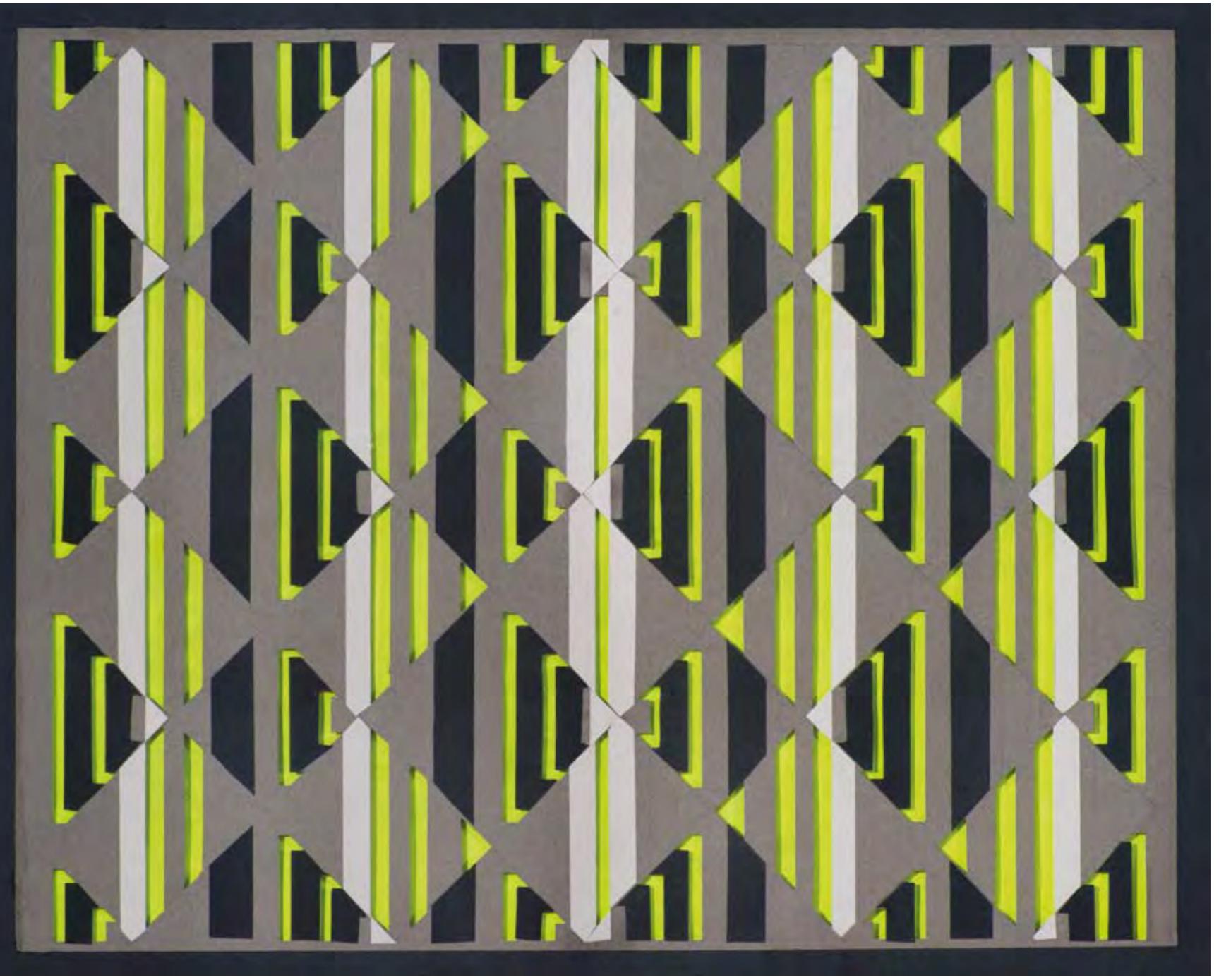
Collage y papel troquelado

(Collage and cut-through paper)

38 x 49,5 cm

Colección Particular

(Private collection)



Sin Título. (Untitled)

1973

Serigrafía 59/100

(Silkscreen)

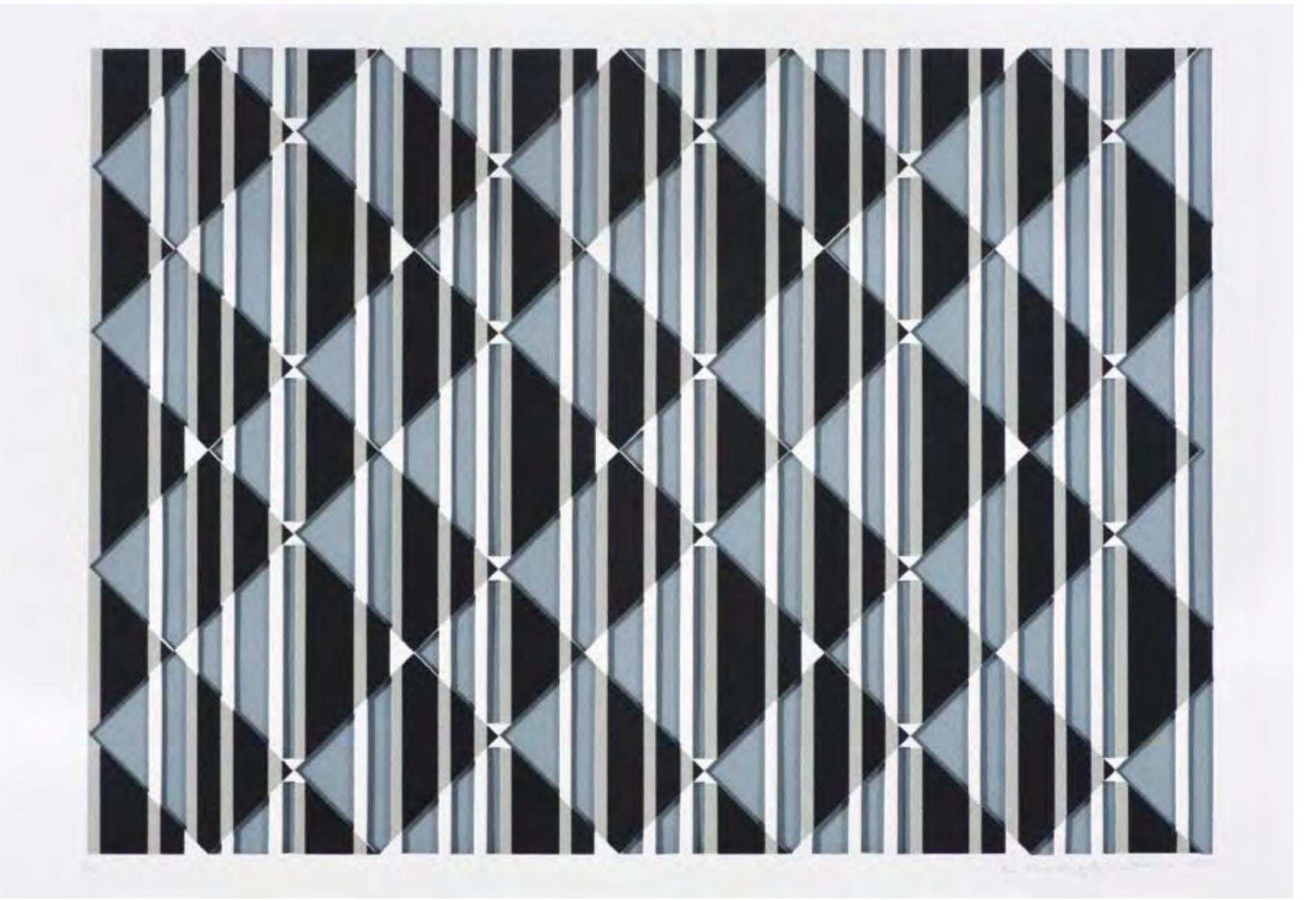
37,5 x 50,2 cm

Colección Matilde Pérez

(Author's collection)



Sin Título. (Untitled)
París, 1973
Troquelado en cartulina y
serigrafía P/A
(Silkscreen print on a cut-through
posterboard, author's copy)
35 x 47 cm
Colección Matilde Pérez
(Author's collection)



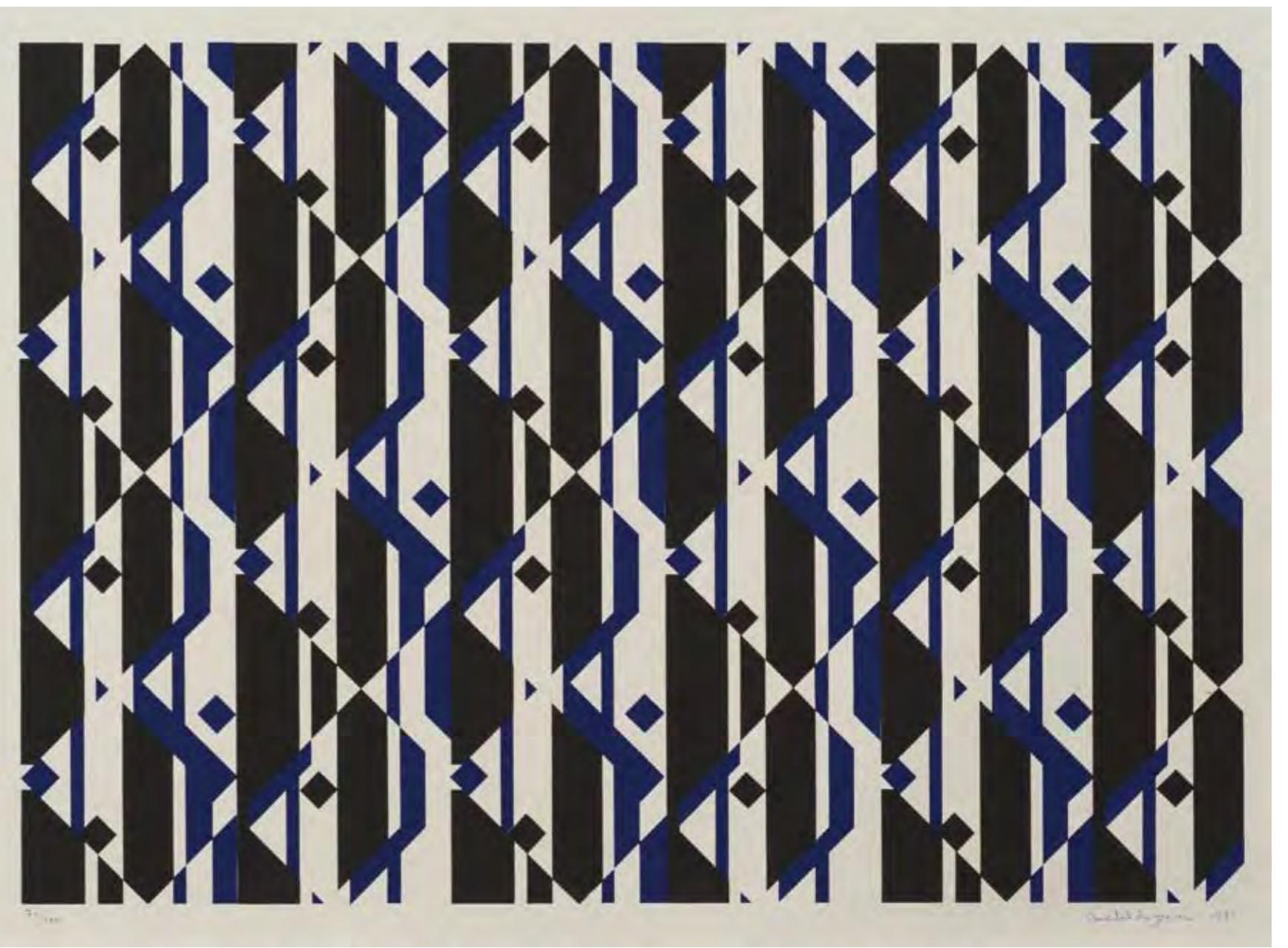
Sin Título. (Untitled)
1973
Serigrafía 20/100
(Silkscreen)
37,5 x 50,2 cm
Colección Matilde Pérez
(Author's collection)



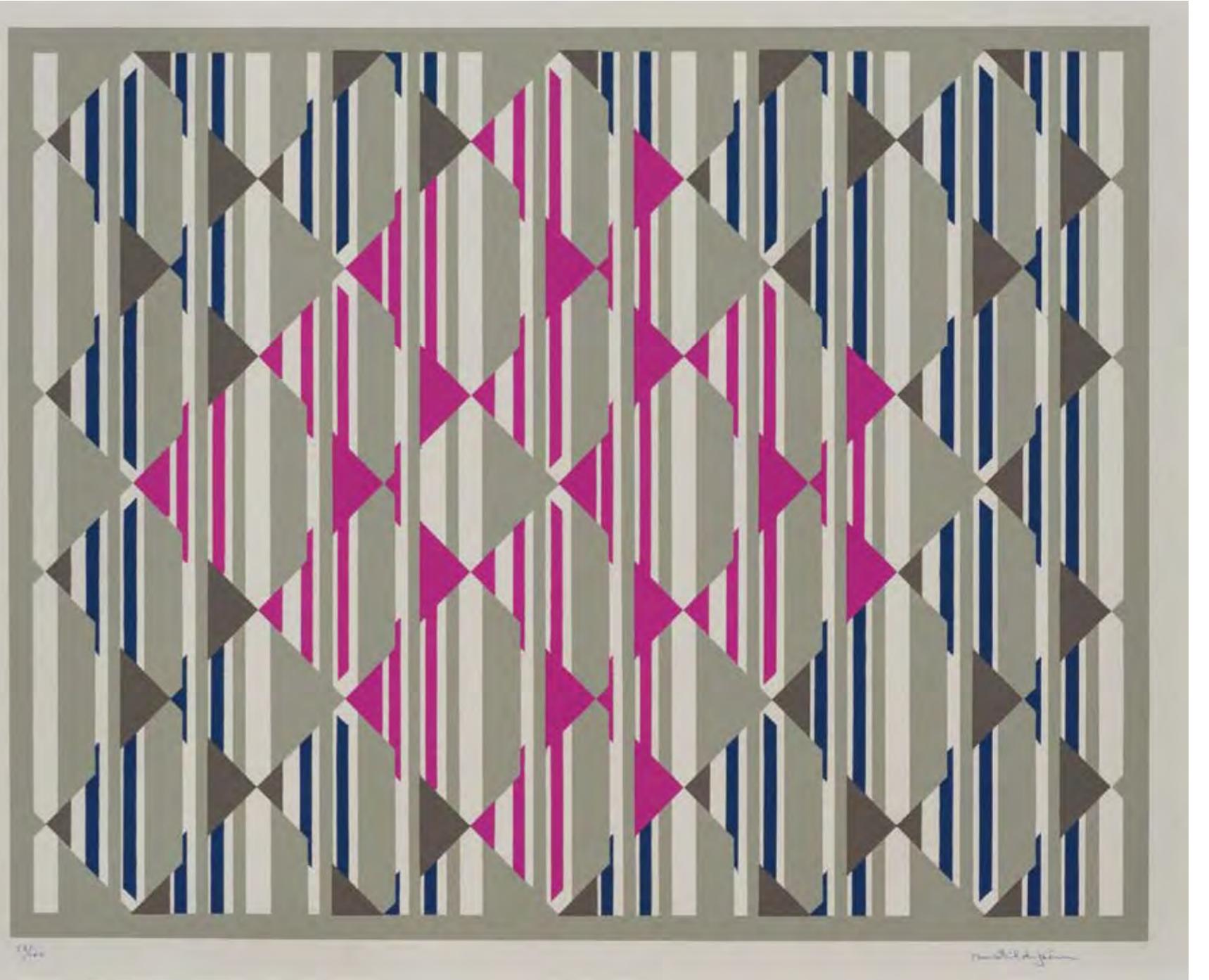
Sin Título. (Untitled)
1973
Serigrafía 30/100
(Silkscreen)
37,5 x 50,2 cm
Colección Matilde Pérez
(Author's collection)



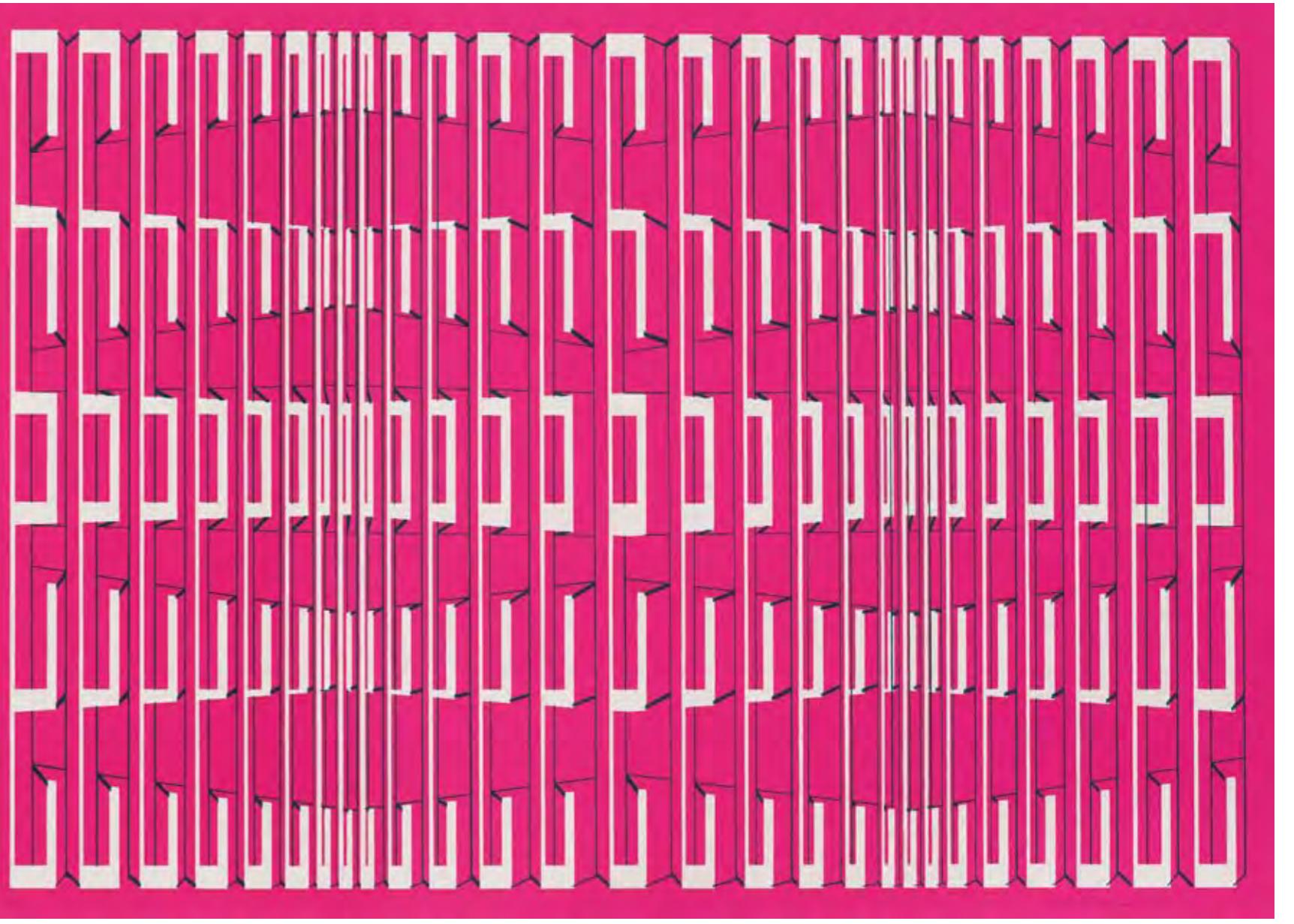
Sin Título. (Untitled)
1973
Serigrafía 70/100
(Silkscreen)
34 x 48 cm
Colección Matilde Pérez
(Author's collection)



Sin Título. (Untitled)
1973
Serigrafía 53/100
(Silkscreen)
49 x 39,5 cm
Colección Matilde Pérez
(Author's collection)



Sin Título. (Untitled)
1974
Serigrafía 161/200
(Silkscreen)
42 x 60 cm
Colección Matilde Pérez
(Author's collection)



Sin Título. (Untitled)

1974

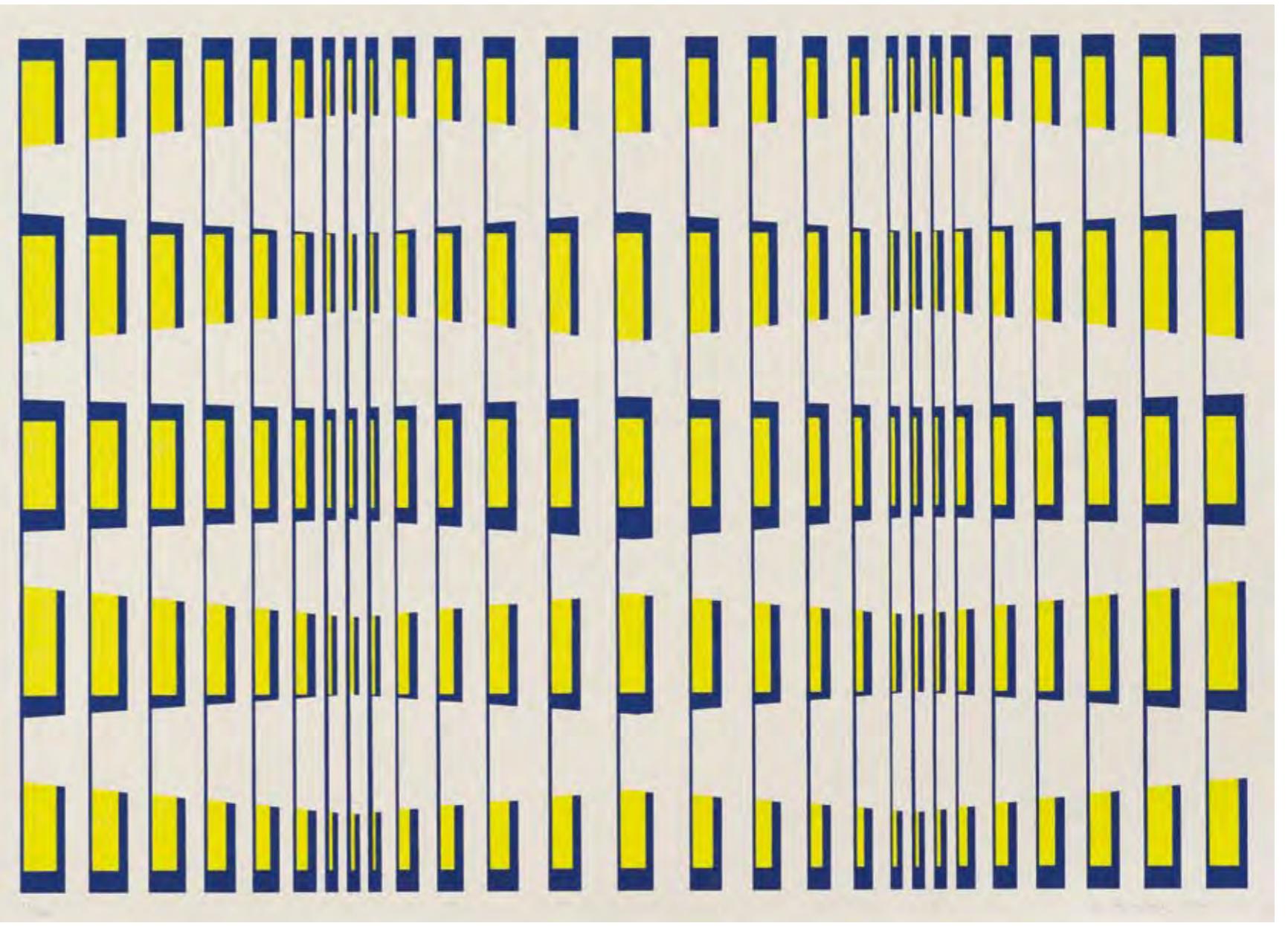
Serigrafía 131/200

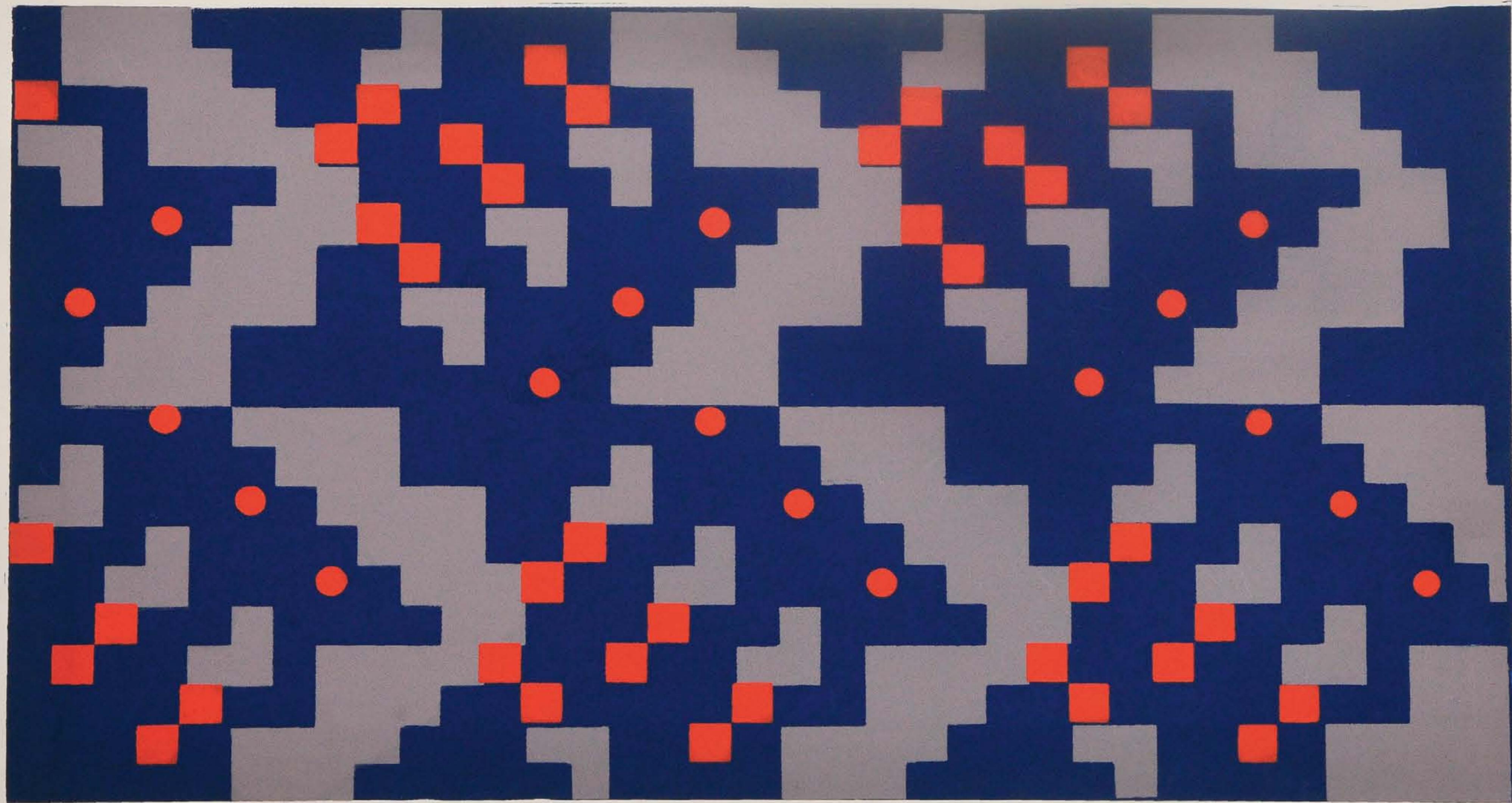
(Silkscreen)

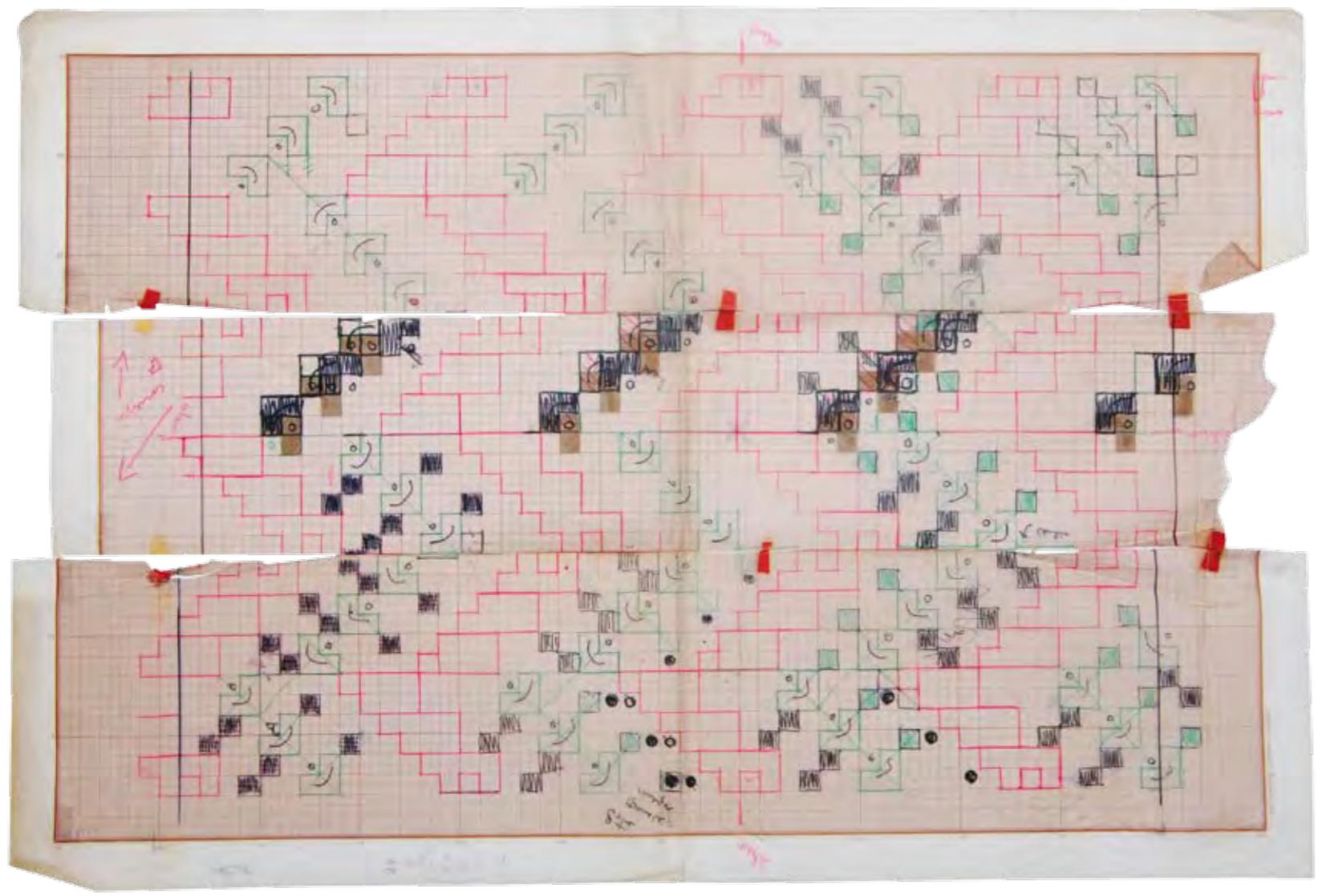
43 x 59 cm

Colección Matilde Pérez

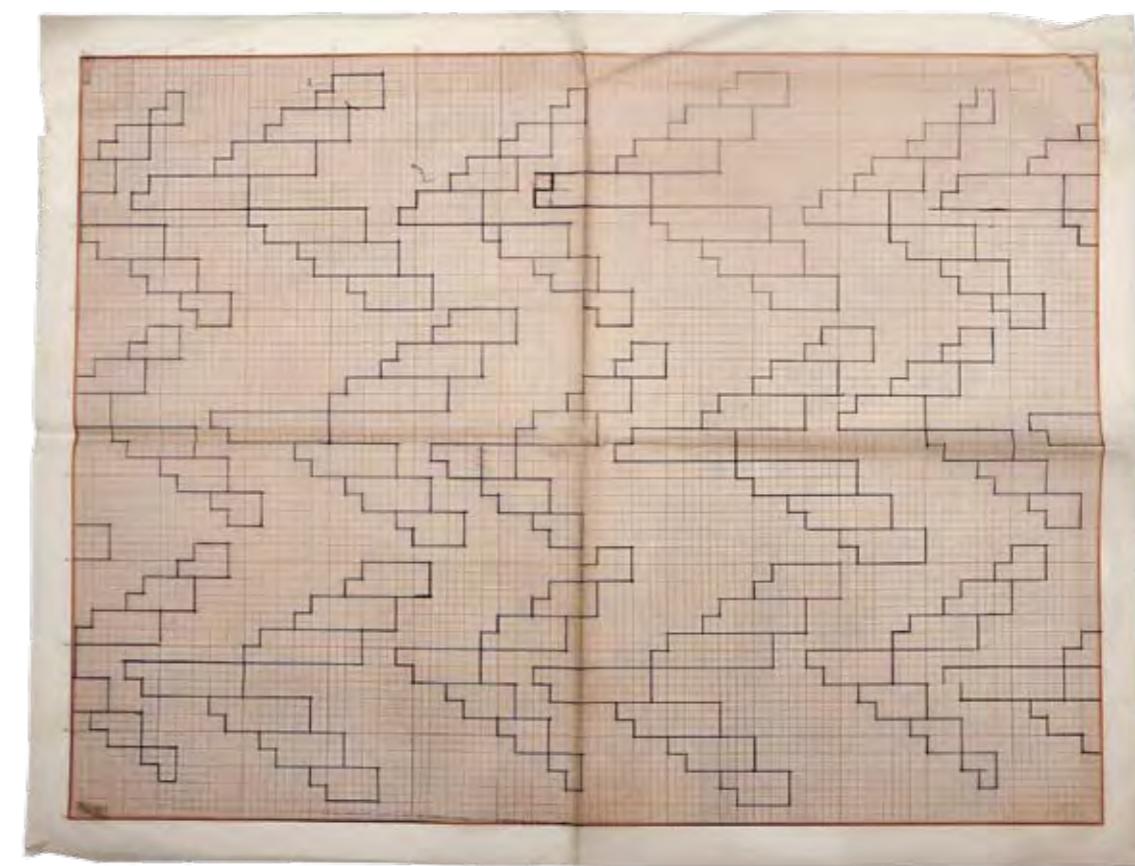
(Author's collection)







2



3

pág 94 y 95

1. Boceto preparatorio

(*Sketch*)

Tempera sobre papel

(*Tempera on paper*)

38 x 23 cm

Colección Matilde Pérez

(*Author's collection*)

pág 96 y 97

2. Boceto preparatorio

(*Sketch*)

Grafito y tinta sobre papel

milimetrado

(*Pencil and ink on graph
paper*)

63 x 43 cm

Colección Matilde Pérez

(*Author's collection*)

3. Boceto preparatorio

(*Sketch*)

Tinta sobre papel

milimetrado

(*Ink on graph paper*)

64,4 x 48,5 cm

Colección Matilde Pérez

(*Author's collection*)

Sin Título. (*Untitled*)

1975

Serigrafía 11/60

(*Silkscreen*)

48 x 72,3 cm

Colección Matilde Pérez

(*Author's collection*)



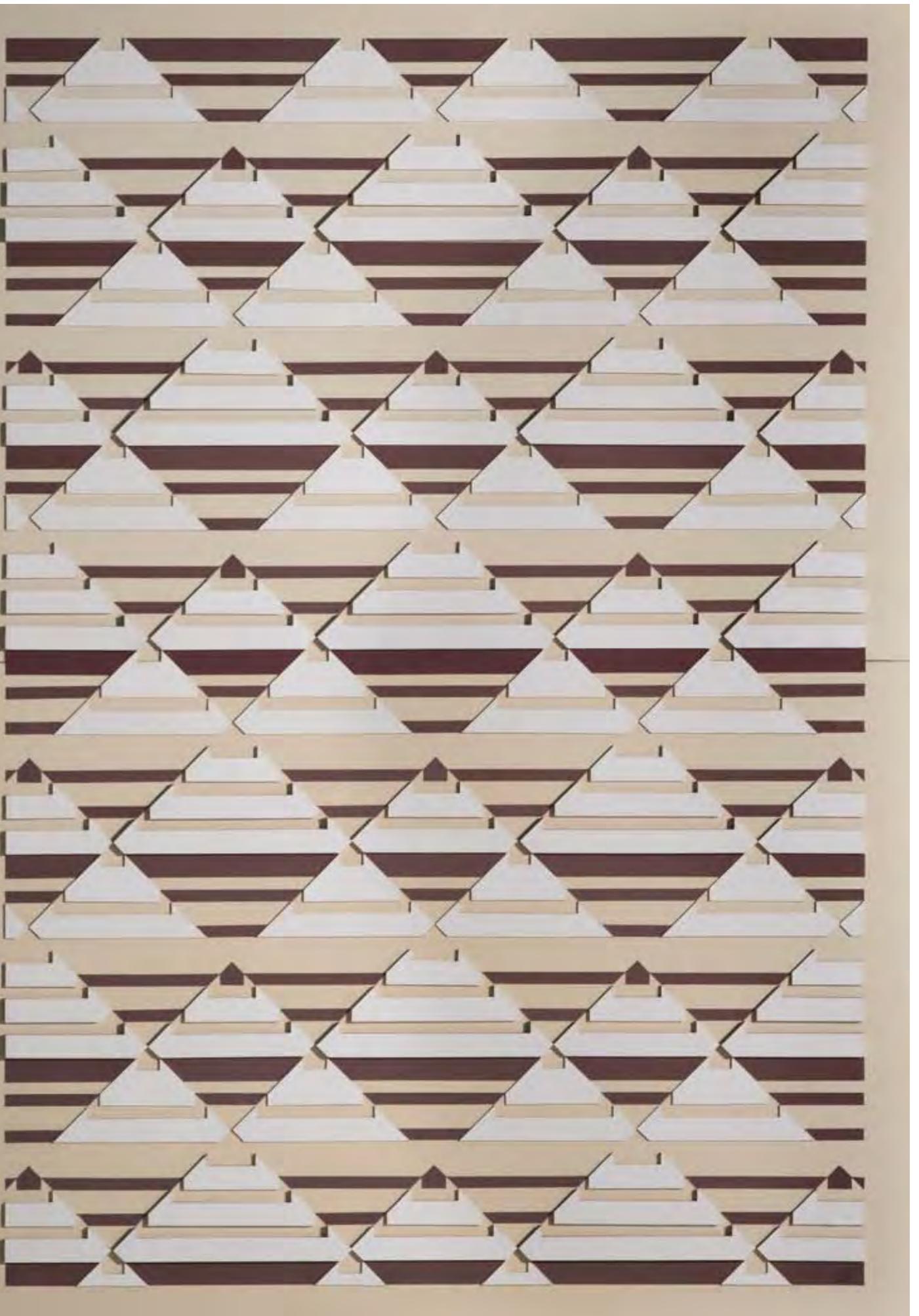
Alturas, (Heights)

1975

Collage de papel y madera
pintada sobre madera
(Painted wood and paper
collage on board)

210 x 160 cm

Colección Matilde Pérez
(Author's collection)



Escultura, (S/T)
(Sculpture, untitled)
C. 1987 P/A
(Author's copy)
89 x 89 cm
Metal esmaltado sobre acero
(Lacquered metal on steel)
Colección particular
(Private Collection)



Cruz del sur
(Southern Cross)

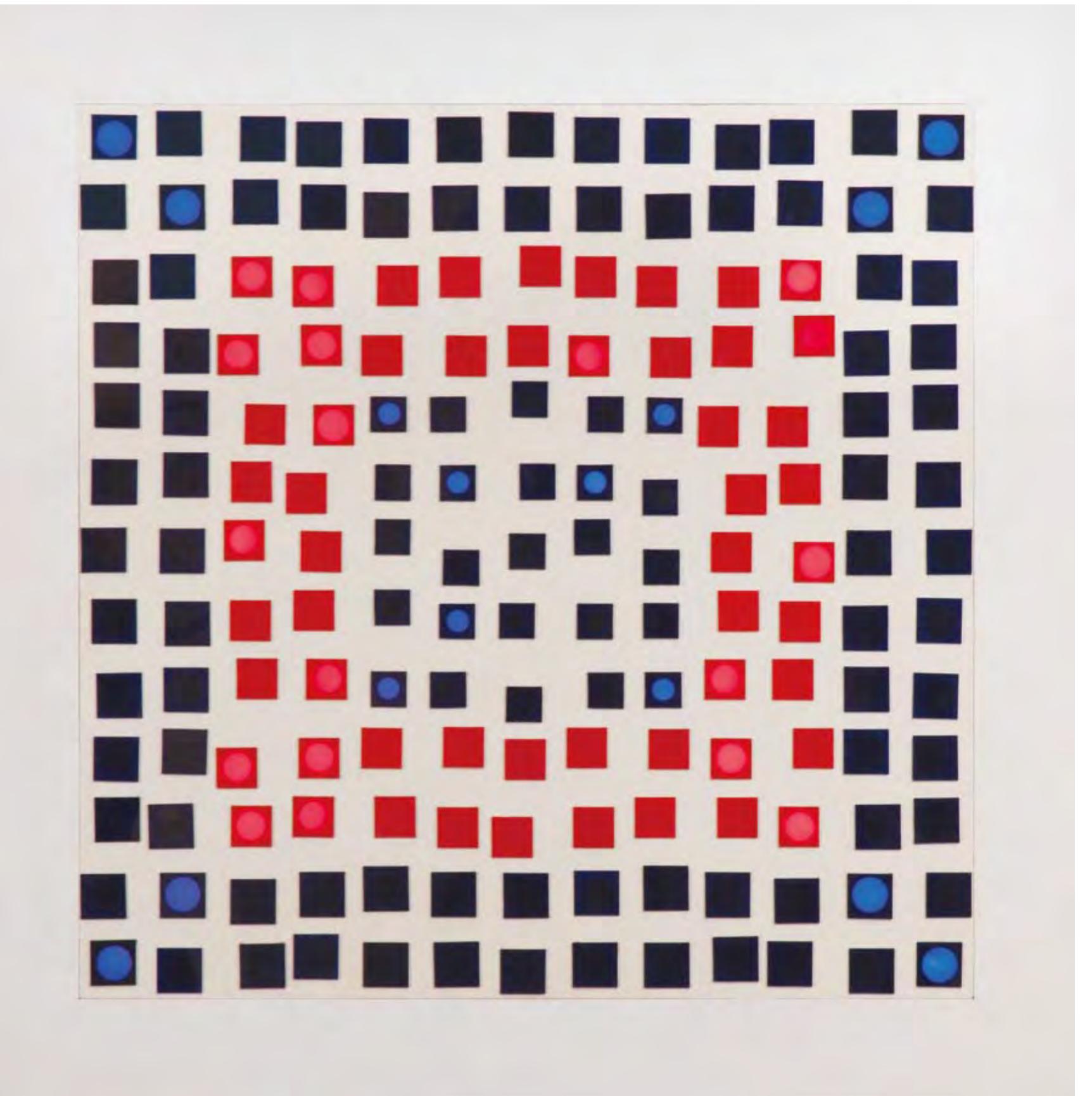
1975

Escultura cinética en
acrílico con iluminación
electrónica

(Kinetic sculpture on acrylic
with electrical lighting)

155,3 x 155 x 16 cm

Colección Matilde Pérez
(Author's collection)



Sin Título. (Untitled)

1975

Escultura translúcida en acrílico

de colores y madera

(Translucid sculpture on color
acrylics and wood)

Obra única 1/1

(Unique copy)

58 x 57 x 7 cm

Colección Matilde Pérez

(Author's collection)

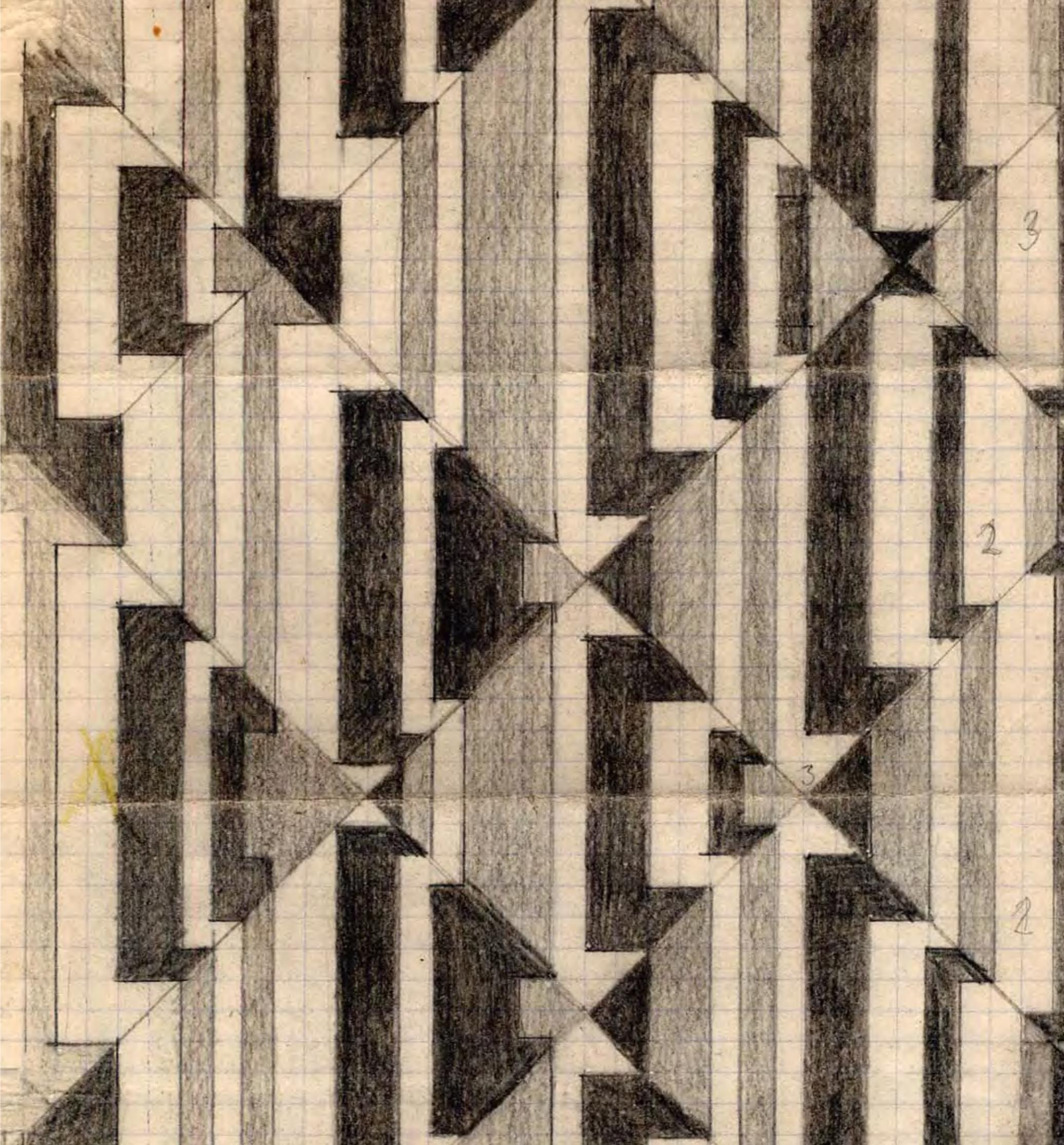




1



2



1. Boceto preparatorio

(Sketch)

Grafito sobre papel

(Pencil on paper)

28 x 29,5 cm

Colección Matilde Pérez

(Author's collection)

2. Fragmento de

boceto preparatorio

(Sketch fragment)

Grafito sobre papel

cuadriculado

(Pencil on paper)

18,7 x 27 cm

Colección Matilde Pérez

(Author's collection)

Sin Título. (*Untitled*)

c. 1976

Oleo sobre madera

(Oil on wood)

1/1 Obra única

(Unique copy)

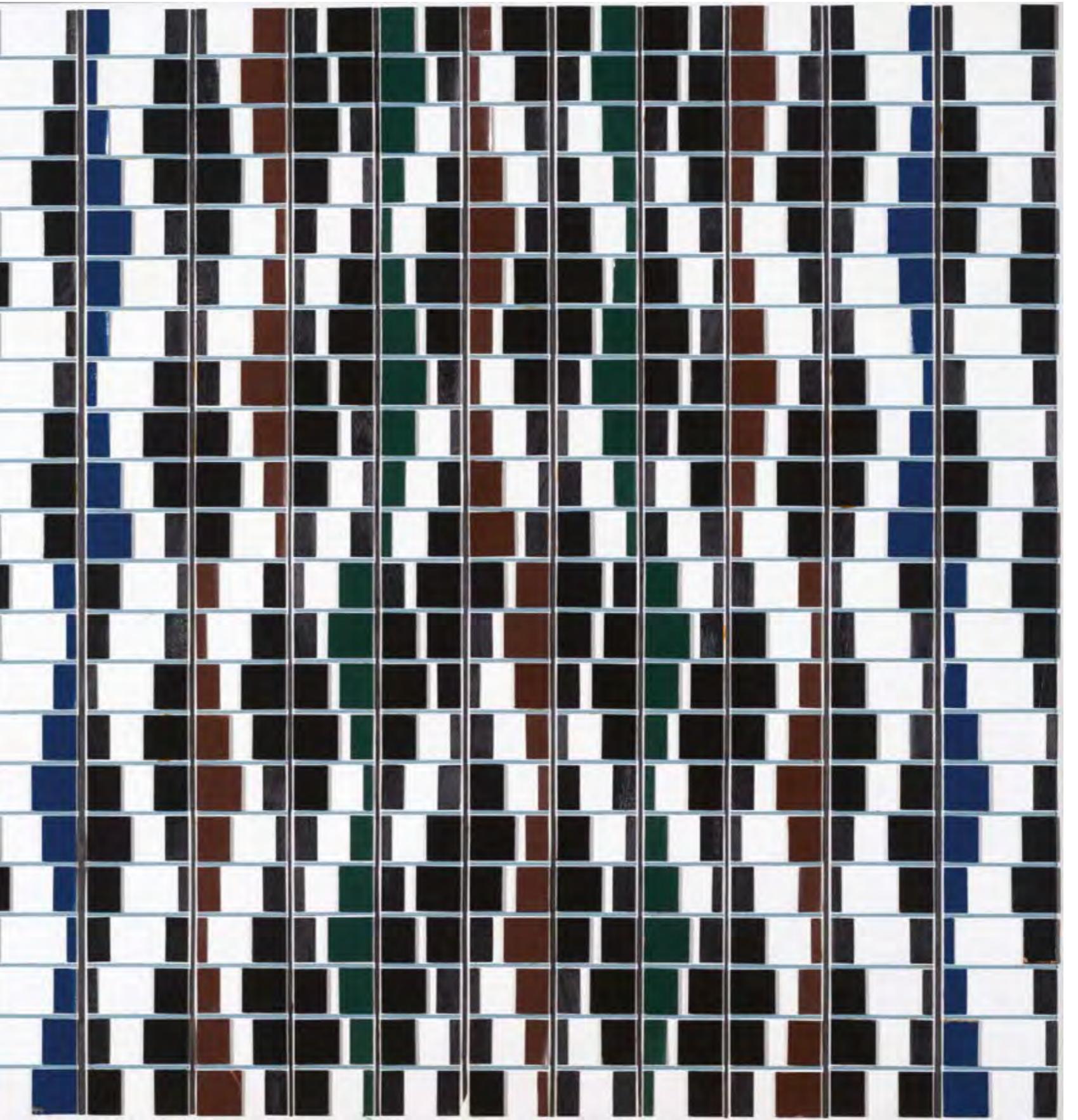
100 x 100 cm

Colección Matilde Pérez

(Author's collection)

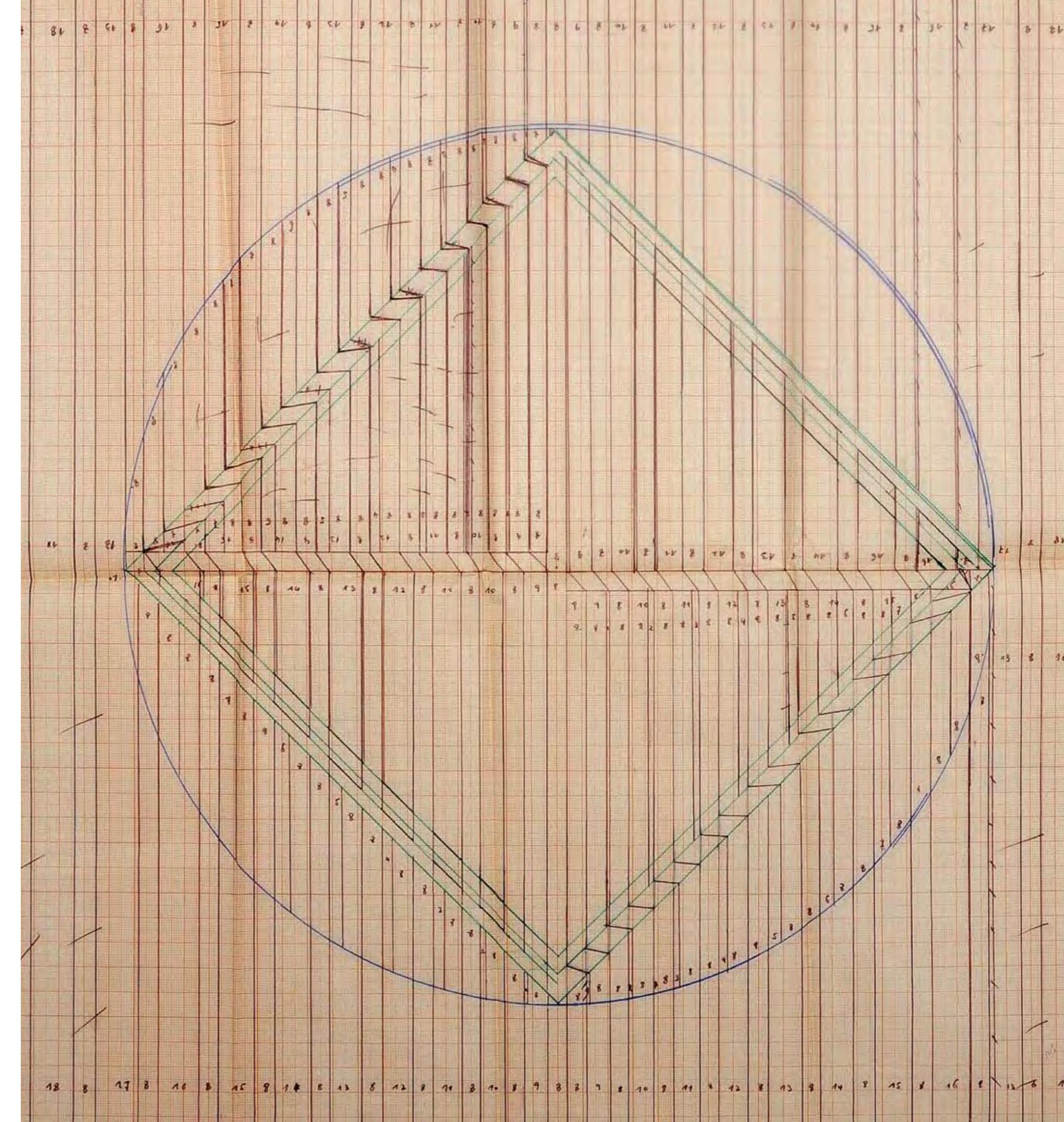
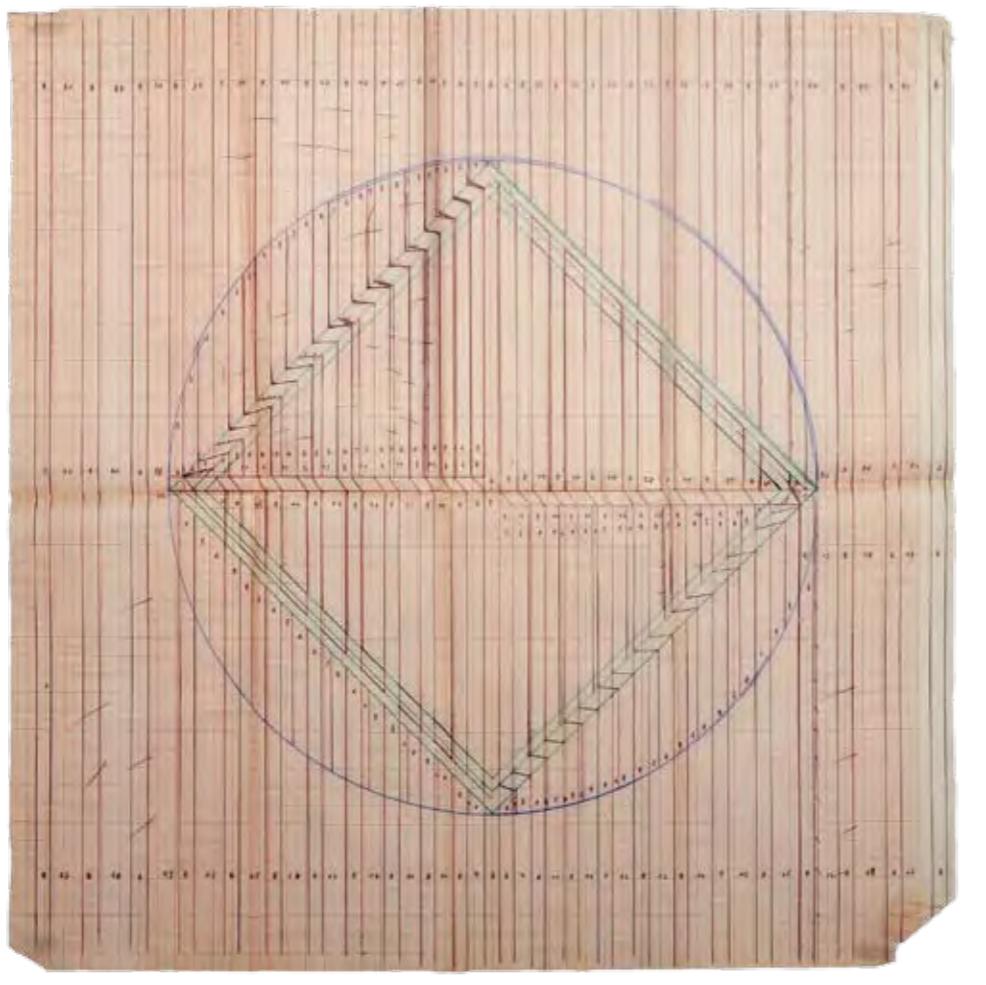


Construcción de maderas nº 13
(Wood construction nº13)
c.1977
Collage en madera y pintado
en óleo
(Collage on painted wood)
100 x 100 cm
Colección Sauma - Carvajal
(Sauma-Carvajal collection)



Vertical II
1978
Oleo sobre tela
(Oil on canvas)
116 x 82 cm
Colección MNBA
(Fine Arts Museum's collection)





1. Boceto preparatorio
para escultura en acero y
acrílico
(Sketch for a sculpture on
steel and acrylic)
(c.1978)

Tinta sobre papel diamante
(Ink on tracing paper)
50 x 52 cm
Colección Matilde Pérez
(Author's collection)

Sin Título. (Untitled)

c. 1978
Escultura cinética
Acrílico y acero inoxidable
(Kinetic sculpture, acrylic
and stainless steel)

1/1 Obra única
(Unique copy)
110 x 110 x 15 cm
Colección Matilde Pérez
(Author's collection)



Sentido y carácter del arte cinético en Matilde Pérez

La artista chilena Matilde Pérez se enmarca en dos contextos culturales, uno local y otro global, sin embargo ninguno de ellos explica con precisión el desarrollo de una obra que, traspasando toda clase de barreras, logró inscribirse con notoriedad en el relato del arte internacional. Se trata de una artista inquieta que se interesa tempranamente por la experimentación, formada en una escena universitaria inconformista que reaccionaba contra un modelo de enseñanza demasiado apegado a la tradición, y que por ende no revelaba las problemáticas abstractivas y sintéticas del arte moderno.

De manera aislada, puede verse en Chile dos intentos de modernidad artística que no lograron convertirse en enseñanza ni menos institucionalizarse. El primer momento es individual y muy específico, e involucra a los artistas chilenos que integraron el Grupo Montparnasse en 1923. Su exposición inaugural dio cuenta de una adscripción al Cubismo y al Expresionismo reflejado en una síntesis de los volúmenes y en la eliminación del color local a cambio de privilegiar el borde y el plano de color. Un segundo momento de modernización surge en el Salón de Junio de 1925 considerado como la verdadera génesis del Grupo Montparnasse. A pesar de que este evento no genera cambios inmediatos logra igualmente sacudir el ambiente local. El Salón de Junio exhibe, por primera vez en Chile, obras de artistas internacionales como Jacques Lipschitz, Pablo Picasso, Susanne Valadon y Fernand Leger, que logran renovar con sus propuestas vanguardistas el escenario de las artes chilenas.

Años más tarde, el arte moderno y las ideas de avanzada tuvieron una aparición editorial en el manifiesto institucional de la Escuela de Bellas Artes llamado «Reforma Educacional», publicado en septiembre de 1928. A pesar del intento, esta aceleración artística sufrió pronto un revés en el momento en que se cerró la escuela por dos años. Las autoridades de la Escuela de Arte en conjunto con el Ministerio de Instrucción Pública disimularon esta censura y golpe de fuerza a los modernos a través de una beca de especialización en Europa, asignada a una treintena de profesores, entre los que encontramos a los mismos artistas del Grupo Montparnasse y otros afines.

En cuanto a Matilde Pérez, fue su profunda convicción la que hizo que, al culminar sus estudios de secundaria, asistiera a los talleres libres ofrecidos por la Escuela de Bellas Artes. Se matriculó en 1939 momento en el que ya los artistas chilenos comenzaban a regresar al país, escapando de la Primera Guerra Mundial. El reintegro de estos artistas permitió a una joven Matilde recibir las «Lecciones Parisinas», aprendidas por sus profesores en las academias Grande Chaumiere, Academia Julian, Fernand Leger y André Lothe, en los talleres de la escuela. Estas lecciones fueron traídas a Chile directamente desde las academias de arte libre en Francia, y tenían el sello bohemio de Montmartre y Montparnasse.

A pesar de los intentos de renovación artística, la distancia –tanto de los especialistas, de la clase política y del público en general– se tradujo en ignorancia y falta de información circulante. La artista es enfática al respecto señalando lo siguiente: «Reitero que el arte en Chile se vio impedido de navegar por las vanguardias extremas, porque algunos críticos y artistas lo impidieron» (PÉREZ 90).

Matilde Pérez inició su trabajo artístico como profesora interina de la Cátedra de Dibujo y Pintura en la Escuela de Bellas Artes en 1951, y ya en 1953 la vemos integrando el Grupo de los Cinco. La artista también formó parte del Grupo Rectángulo cuyo objetivo era eliminar el nexo referencial que existe entre obra y realidad iniciando un nuevo lenguaje visual. De este grupo se conoce el siguiente manifiesto:

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. (VERGARA GREZ 62)

Del período anterior son los dibujos en grafito y carboncillo de Matilde Pérez que muestran la lección «cezaniana» 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, reflejan esta etapa formativa: una dimensión compositiva muy geométrica, que por otra parte anuncia una vocación por alcanzar el espacio público a través de grandes formatos. El único testimonio que nos queda de esta técnica, como obra acabada, es el mural al fresco adosado a la chimenea de su casa firmado en 1951.

Durante los años cincuenta se produjo una disputa cultural por el liderazgo entre Estados Unidos y Francia: «La guerra fría se libraba con furia, las armas estaban elegidas y bien afiladas. 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» (Guilbaunt 259). 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 albergando a los artistas que habían llegado al país (entre otros el propio Roberto Matta), 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. Prueba de ello es la muestra que recorrió Brasil, Argentina y Chile, titulada «Exposición de Pintura Contemporánea Francesa: de Manet a nuestros días» (1950). La muestra se presentó en nuestro Museo Nacional de Bellas Artes, y tuvo por comisario a Gastón Diehl. Este es el contexto del otorgamiento de becas a los jóvenes artistas

como las residencias de Julio Le Parc, y la mayoría de los artistas argentinos. También vemos a Jesús Soto residiendo en París desde 1950, y Carlos Cruz Diez, venezolano, quién estuvo entre Nueva York y París desde fines de los cincuenta, hasta que se radicó en la capital gala. Matilde Pérez es consciente del momento y lugar en que se encuentra, y años después, en 1997, lo recuerda al recibir el Premio Amanda Labarca:

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 Groupe de Recherches d'Art Visuel (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 desconocidos. (PÉREZ, DISCURSO 6)

Tras permanecer en París por un año (1960-1961), Matilde Pérez trajo consigo al regresar a Chile enseñanzas y documentos, entre ellos el Manifiesto Amarillo (1955), *Le Mouvement y Assez de mystifications* (GRAV, 1961). Su postura innovadora viene reforzada por el cultivo de una práctica artística y conceptual que hasta ese momento no tenía contexto en Chile.

En 1965 un disco giratorio instalado en la exposición del Grupo Forma y Espacio hipnotizó a los espectadores y atrapó la atención de la crítica. Esta obra es un antecedente del trabajo que exhibirá la artista más adelante. Un año después, en el Instituto Chileno Norteamericano se realizó la exposición «Arte Cinético en Chile», donde varios artistas se incorporan a la tendencia de agregar un motor a la pieza artística. El afán por intervenir el espacio público se manifestó, de igual manera, al interior de los espacios expositivos. La realización del «Túnel Cinético», del Instituto Chileno Norteamericano, fue una expresión más de esta avanzada estética que suponía ocupar e intervenir el espacio con luz y movimiento real y aparente.

De su segundo retorno desde Francia en 1971, Matilde Pérez llegó a trabajar en la Facultad de Diseño de la Universidad de Chile. En dicha instancia formó un grupo de estudiantes y profesores para liderar la investigación y reproducción de la práctica y discurso cinético en el país. En ese momento la artista desarrolló un sistema académico que hacia 1975 se convirtió en un documento interno y un primer manifiesto cinético. Se crea así el Centro de Investigaciones Visuales Cinéticas que fue dado a conocer parcialmente, por primera vez, en el catálogo de la exposición del año 2012 en la Fundación Telefónica, donde puede leerse:

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 recreación, 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 facilmente. El pequeño formato de composición pura constituye la partida de una recreación y de una expansión. (EN MATILDE PÉREZ 144)

El primer resultado de este trabajo se traducirá en grabados editados por los alumnos durante los años setenta y que, posteriormente, se presentarán en la última exposición del grupo ocurrida en el Instituto Cultural de Providencia en 1976. De esta época de integración disciplinar es la obra cinética y lumínica «Cruz del Sur» que realizó con el diseñador Alberto Dittborn. Un año después de la organización administrativa y presupuestaria del Taller Cinético, con manifiesto en su etapa de borrador, Matilde fue expulsada injusta e injustificadamente de la Universidad, quedando el proyecto violentamente interrumpido y los estudiantes dispersos sin que nadie recogiera el legado.

Las variaciones del cubo al interior del cuadrado, y viceversa, fueron concebidas como idea en París en 1971, y prueba de ello es el boceto en papel milimetrado (Col. MNBA) con el que llegó el mismo año, desde el cual se realizó la serigrafía troquelada en 1972. Encontramos el mismo motivo y sus variaciones en 1978, y una edición del año 2010 en serigrafías sobre policarbonato y vidrio de pequeño y gran formato. A partir de otro motivo iniciado en París surge el «Friso Cinético» del nuevo Cosmocentro Apumanque, que fue inaugurado en junio de 1982. Sin embargo, nuevamente Matilde Pérez fue víctima de la incomprensión e ignorancia, esta vez de los propietarios del centro comercial, quienes ordenaron desmontar el mural para privilegiar una renovación de la fachada. Este daño patrimonial y el grado de impunidad de la acción son sólo comparables con la destrucción de obras de arte del UNCTAD III tras el Golpe Militar.

Los trabajos recientes de Matilde Pérez nos hablan de una artista muy comprometida. El año 2003 recibió 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 no logró concretarse por razones nunca aclaradas. Diferente suerte tuvo la obra cinética monumental titulada «Visiones Geométricas» que fue realizada el año 2004. El 2009, en la exposición «Cinética en Casa de las Américas» en La Habana, la artista realizó el mismo motivo en verde sobre tela, obra que pasó a formar parte de la colección de esta institución cultural. Años más tarde, en el año 2011 se instaló en la Ciudad Empresarial de Santiago una escultura cinética que utiliza paneles solares para lograr movimiento. La obra ha sido el resultado de la ampliación de uno de tres prototipos de papel realizados en los años setenta para obras motorizadas. Recientemente, el 2012 una nueva edición del «Túnel Cinético», obra mítica tanto para

ella misma como para la historia del movimiento cinético, fue presentada en la exposición *Matildexmatilde* en la Fundación Telefónica, despertando interés no solo en la crítica, sino también en los espectadores.

Desde Chile, Matilde Pérez demostró que ni la ignorancia ni la arbitrariedad histórica, ni menos la falta de apoyo económico o institucional, podrían impedir la consecución de sus obras. Sin embargo, como país, asistimos tardíamente a su práctica creativa y su pensamiento visual de vanguardia:

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 reutilización, pueden usarse acrílicos, plásticos, aluminio, etc. La luz artificial se convierte en expresión artística 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. Sólo con nuestra medida, con nuestra sensibilidad y con arte los convertiremos en cualidades. (EN MATILDEXMATILDE 148)

Aproximarse a las obras cinéticas de Matilde Pérez es abordar un arte de vocación social que existe en tanto exista para él un espectador. Sus obras contienen desde el inicio el punto de vista del otro, de manera que su trabajo alcanza una ineludible dimensión pública. El legado de esta artista es una utopía, la utopía del movimiento perpetuo. Su proyecto revela la fuerza subterránea y silenciosa de una visión que, fuera de todo tiempo y lugar, continúa su búsqueda por la forma pura.

Nature and meaning of Matilde Pérez's kinetic art

The Chilean artist Matilde Pérez is defined by two cultural contexts, a local one as well as a more global one, without either being able to fully explain the development of her work or how she managed to go through all kinds of obstacles in order to etch her notoriety in the history of international art. She was a restless artist, early on interested in experimenting and moving in a non-conformist university environment that would react against a teaching model she considered too traditional because it didn't deal with the quandaries of abstraction and synthetics of modern art.

In Chile, two separate attempts at artistic modernity never took root nor were ever part of the creative tradition of the country. The first experiment is individual and very specific and involves the Chilean artists who joined the *Grupo Montparnasse* in 1923. Its inaugural exhibition subscribes to Cubism and Expressionism conveyed by a mixture of reliefs and the elimination of local and raw colors in favor of the outline and homogenous colors. A second modernizing experiment is born with the *Salón de Junio* of 1925, itself considered as the real origin of the *Grupo Montparnasse*. Despite the fact that the exhibition didn't lead to any immediate changes, it nevertheless shook the local scene. For the first time in Chile, the *Salón de Junio* displayed works by international artists like Jacques Lipschitz, Pablo Picasso, Susanne Valadon and Fernand Léger in an attempt to rejuvenate the Chilean art scene with their ground-breaking ideas.

Some years later, modern art and its forward-thinking propositions found their way through the institutional manifesto of the *Escuela de Bellas Artes* (School of Fine Arts), entitled *Reforma Educacional* (Educational Reform) and published in September of 1928. In spite of its good intentions, the artistic gains quickly suffered a setback when the school was closed for two years. The School's authorities in conjunction with the Ministry of Public Education hid this blow to the modernists and the de facto censorship by giving grants to artists to travel and work in Europe. In total, about thirty professors received the subsidy, the same ones who had created the *Grupo Montparnasse* and similar associations.

Regarding Matilde Perez, her profound conviction made her attend the free workshops offered by the *Escuela de Bellas Artes* once she finished her secondary education. She enrolled in 1939 at a time when Chilean artists, running away from the war, were already starting to return home. The reinstatement of those artists allowed a young Matilde to receive the "Parisian Lessons" that the teachers themselves had attended in the

different existing French academies (Grande Chaumière, Académie Julian, Fernand Léger and André Lothe). Those lessons were brought to Chile straight from the French free arts academies, complete with the bohemian seal of Montmartre and Montparnasse.

Regardless of the intentions of artistic renewal, the distance –as much from the specialists, the political class as the general public –converted itself in ignorance and a lack of any on hand knowledge. The artist was emphatic on the subject and noted: «I reaffirm that art in Chile was impeded from sailing the extreme avant-garde because some critics and artists prevented it» (Pérez 90).

In 1951, Matilde Pérez started her artistic work as an interim teacher at the Chair of Drawing and Painting of the School of Fine Arts and in 1953 she'd already joined the *Grupo de los Cinco* (the Group of Five). The artist was also part of the *Grupo Rectángulo* whose objective was to eliminate the existing connection between work of art and reality thus creating a new visual language. From this group we know of the following manifesto:

The participants at the exhibition emphasize the concept of order and geometry; they work with a plain and simplified drawing that facilitate the measuring of its parts and the relation of those parts with the whole; they replace the traditional light touch or brush-stroke with homogenous colors and surfaces. They all repudiate outer reality and subject their compositions to the rigor of a productive and informed intellectual speculation. (VERGARA-GREZ 62)

Matilde Pérez' pencil and charcoal drawings were from an earlier period and showed the influence of Cézanne on the school, especially with respect to simplification of forms and overlapping planes. The charcoal sketches and preliminary drawings in the mural class (conducted by Laureano Guevara) reflected this formative period: there is a distinct geometric composition announcing an intention to reach the public space through the medium of large scale compositions. The only complete surviving testament to this technique is the signed fresco painted on the chimney of her house in 1951.

Through the 1950s a cultural supremacy battle of sorts took place between the US and France: «The cold war was played with gusto, the weapons well-chosen and sharpened. Cultural journals published in Europe with CIA money were legion. The spotlights of liberal North America were now centered on the arts and intellectuals» (Guilbaut 259). This battlefield of ideological tension provides a backdrop to the development of contemporary art from Paris to New York. On one side, the US capitalized on their war triumph by giving asylum to many artists who'd landed on its shores (including the Chilean Roberto Matta) and by promoting and financing exhibitions of modern and contemporary art. On the other, France was working hard at trying to bounce back from the enormous economic, social and cultural losses it had suffered. The defence of the

arts and culture in France came by way of an increase in State financing. As proof, the French government organized an exhibition named «Exhibition of French Contemporary Paintings: from Manet to the present-day» (1950) which travelled through Brazil, Argentina and Chile. In the latter, the exhibition landed at the National Museum of Fine Arts in Santiago with Gaston Diehl as curator. In this context, grants were given to young artists like the internships of Julio Le Parc, a majority of recipients being Argentinians. Jesús Soto had been living in Paris since 1950 and Carlos Cruz Diez, a Venezuelan, had resided in New York and Paris since the end of the 1950s (he ended up staying in the French capital). Matilde Pérez was very much aware of the time and place she found herself in and many years later, in 1997, she remembered it when accepting the Amanda Labarca Prize:

In 1960, while still professor at the Universidad de Chile, I secured a grant from the French government to spend a year in Paris. In those days my work was already completely geometric and hinting at a search for movement in its intuitive form. I got in touch with Victor Vasarely who got interested in my potential and who gave me a number of documents that allowed me to study and understand the kinetic approach. I presented myself to the Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV) composed of various artists like Yvaral and Julio Le Parc. The latter, an Argentinian and Spanish speaker, helped my understanding and briefed me on the artist's responsibilities, which at the time I knew nothing about. (PÉREZ, DISCURSO 6)

After a year's residence in Paris (1960-1961), Matilde Pérez brought teachings and documents back to Chile with her, amongst others the Yellow Manifest (1955), *Le Mouvement et assez de mystifications* (GRAV, 1961). Her innovative stance was reinforced by the nurturing of a conceptual and artistic method that until then hadn't flourished in Chile.

In 1965, the installation of a revolving disk at the *Grupo Forma y Espacio*'s exhibition hypnotized the visitors and caught the critics' attention. The piece is a precursor to the works the artist will display later on. In 1966, at the exhibition «Kinetic Art in Chile» presented at the *Instituto Chileno Norteamericano*, various artists incorporated built in motors to their works of art. The desire to invade the public space also showed itself in the more enclosed and traditional exhibition space. The execution of the «Kinetic Tunnel» at the *Instituto Chileno Norteamericano* was one more expression of this avant-garde esthetics that wanted to fill the space with light and real or illusory movement.

On her second return from France in 1971, Matilde Pérez started to work at the Faculty of Design of the *Universidad de Chile*. There, she formed a group of students and teachers dedicated to the research and propagation of the kinetic practice and rhetoric. Around 1975, the artist developed an academic system that became

not only a university document but a real kinetic manifesto. The *Centro de Investigaciones Visuales Cinéticas* was then created and became known if only partially and for the first time through the catalog of the 2012 Telefónica Foundation's exhibition, where one can read:

If until now the works of art have resided in the idea of a single piece, today a different conception opens possibilities of re-creation, multiplication and expansion. Plurality also means continuity since creating a serial piece, without losing sight of its prototypal character, makes it almost indestructible. The small format of pure composition constitutes parts of a re-creation and expansion. (IN MATILDEXMATILDE 144)

The first manifestation of this work translated itself into the publication of engravings for students in the 60s and later presented in the last exhibition of the group at the *Instituto Cultural de Providencia* in 1976. The kinetic and luminous work «Cruz del Sur», built with the designer Alberto Dittborn, dates from this period. A year after organizing the administrative and budgetary aspects of the Kinetic Workshop, with its manifesto still on the drawing board, Matilde was unjustly expelled from the university, leaving the project abruptly interrupted and the students dispersed without anyone to carry on its legacy.

The idea of the variations on the cube inside the square, and vice versa, was conceived in Paris in 1971, proof of it being the sketch on graph paper (Col. MNBA) the artist drew the same year and the subsequent print pressed in 1972. We find the same motif and its variations in 1978, as well as in a release of prints on polycarbonate and glass of large and small format from 2010. From another motif also thought of in Paris, the «Kinetic Frieze» of the new *Cosmocentro Apumanque* is inaugurated in 1982. However, Matilde was once again the victim of ignorance and misunderstanding, this time from the owners of the shopping mall who decided to dismantle the mural in order to revamp the façade. The damage to the artistic heritage and the degree of impunity resulting from this action can only be compared to the destruction of works of art from UNCTAD III after the military coup.

Recent works from Matilde Pérez showed a legitimate and committed artist. In 2003 she received the *Premio Único* in Mural Art, University and Society organized by the School of Engineering of the *Universidad Católica*. The work was designed to adorn the façade of the school but for reasons never clarified it was never executed. She had better luck with the monumental kinetic work «Geometric Visions» from 2004. In 2009, at the exhibition entitled «Cinéticas en Casa de las Américas» in Havana, the artist reproduced the same motif on canvas in green, a work that is now part of the permanent collection of the Cuban institution. A few years later (2011), one of her kinetic sculptures using solar panels to generate movement was installed in the *Ciudad Empresarial* in Santiago. The work was the result of the enlargement of one of three paper prototypes for

motored works created in the 70s. Recently (2012), a new edition of the «Kinetic Tunnel», a mythical work as much for her as for the history of the kinetic movement, was presented at the *Matildexmatilde* exhibition of the Telefónica Foundation and revived the interest not only of the critics but of the general public as well.

From Chile, Matilde Pérez showed that neither ignorance nor historical arbitrariness, even less the lack of financial or governmental help, could impede the growth of her artistic achievements. It nevertheless took a long time for the country to come to terms with her creative process and her avant-garde visual representation:

The objective of kinetic art is to arrive at a total rhythmic synthesis whose theory, elements and new materials (be it acrylic, plastic, aluminium, etc.) are strung together and reinvented. Artificial light and its flashing circuits are converted in artistic expression. Natural elements like falling water, air or gas are also used. Everything can be transformed into a potential medium; consequently, the artist comes to realize that all types of materials, the technique and science are available to invite the kinetic adventure. Only with our restraint, our sensitivity and art can we transform it in virtues. (IN MATILDEXMATILDE 148)

To get close to the kinetic art works of Matilde Pérez is to approach an art imbued with a social calling and which exists in being as one with the observer. Her work was from the start infused by the point of view of the “other” in such a way as to give her work an inescapable public dimension. The legacy of the artist is a utopia, the utopia of perpetual movement. Her project reveals an underlying and silent strength of a vision that continues its search for the pure form outside the constraints of time and place.

textos citados

Guilbaut, Serge. De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno. Madrid: Mondadori, 1990. Impreso.

Pérez, Matilde. Visiones Geométricas. Ed. E. Muñoz. Santiago: Salvat Editores, 2004. Impreso.

Discurso aceptación Premio Amanda Labarca. Santiago: Universidad de Chile. 1997.

VV.AA. "Matildexmatilde". Espacio Móvil. Santiago: Fundación Telefónica. 2012. Impreso.

Vergara-Grez, Ramón. "Manifiesto Rectángulo". Geometría Andina. Santiago: MNBA. 1997. Impreso.

bibliography

GUILBAUT, Serge, De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno. Madrid: Mondadori, 1990. Print.

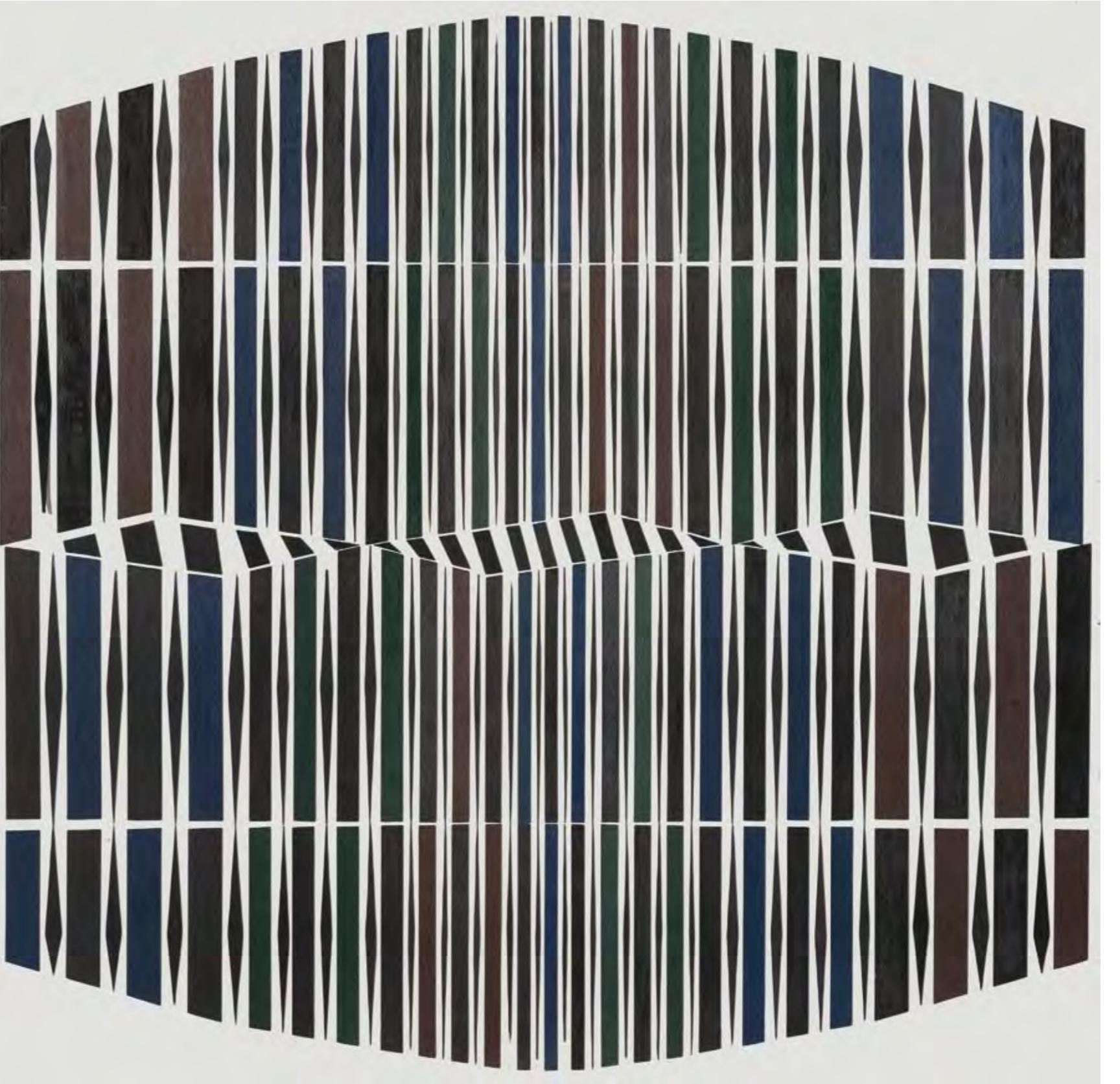
PÉREZ, Matilde, Visiones Geométricas. Ed. E. Muñoz. Santiago: Salvat Editores, 2004. Print.

Discurso aceptación Premio Amanda Labarca. Santiago: Universidad de Chile. 1997.

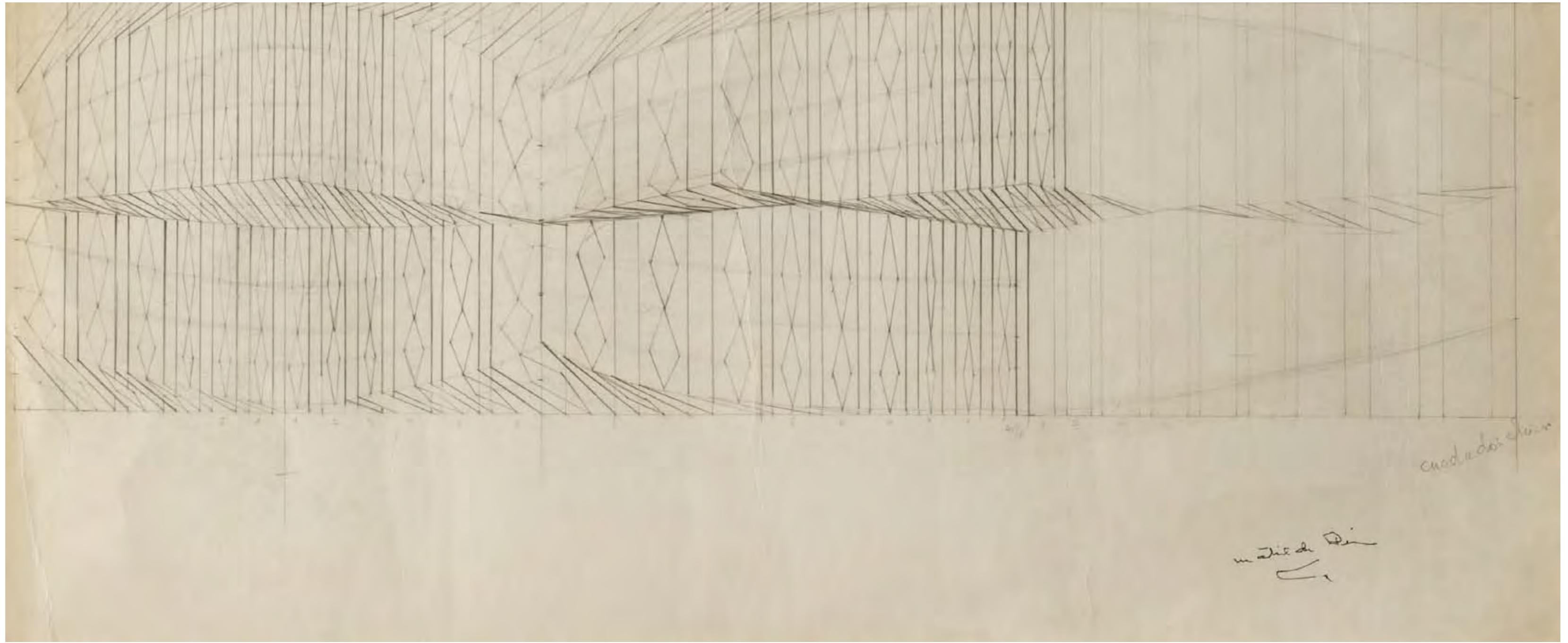
VV.AA. "Matildezmatilde". Espacio Móvil. Santiago: Fundación Telefónica. 2012. Print.

VERGARA-GREZ, Ramón. "Manifiesto Rectángulo". Geometría Andina. Santiago: MNBA. 1997. Print.

Construcción maderas nº 10
(Wood construction nº 10)
c. 1979
Collage de madera pintada
sobre melamina
(Painted wood collage on
melamine board)
99 x 101 cm
Colección particular
(Private collection)



123



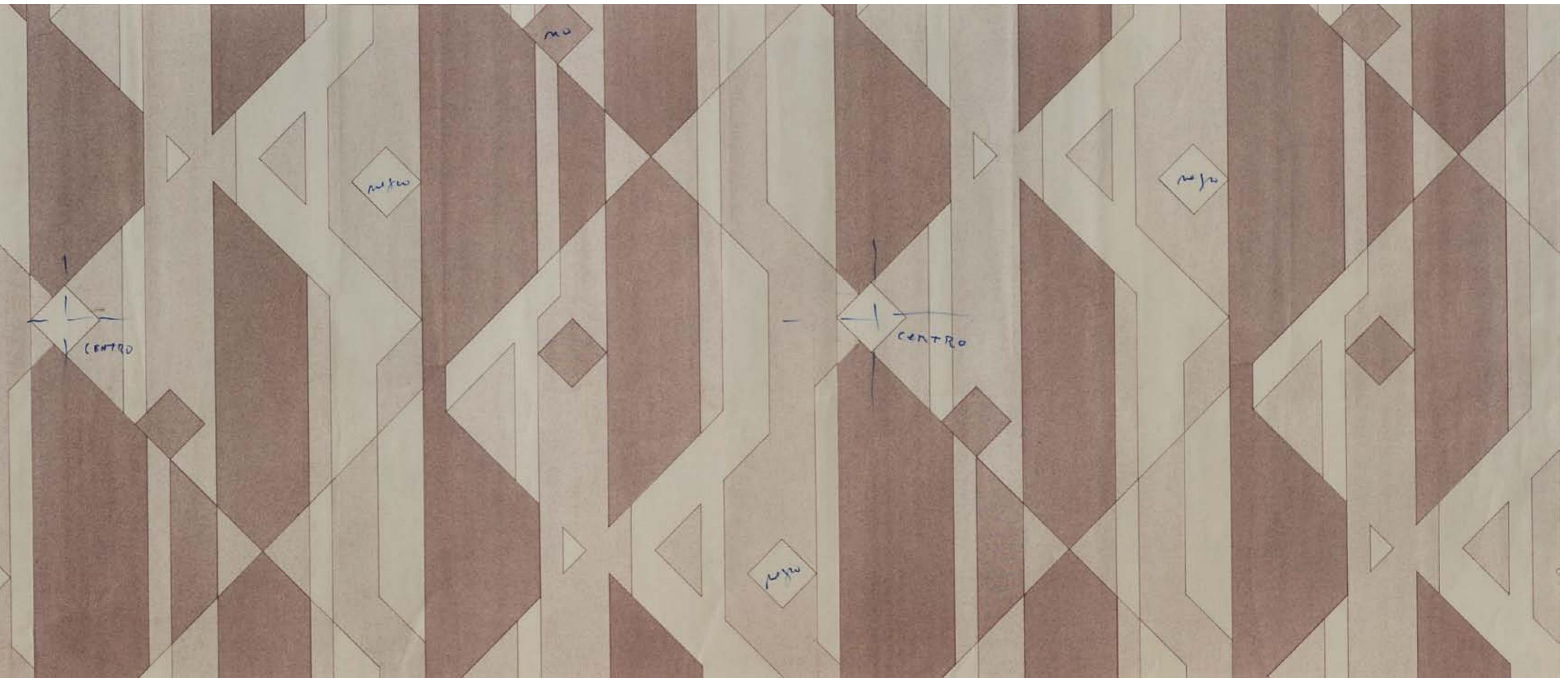
Boceto preparatorio
(Sketch)

1979

Lápiz mina y tinta en papel
milimetrado
(Pencil and ink on graph
paper)

42 x 60 cm

Colección Matilde Pérez
(Author's collection)



Boceto preparatorio friso
Cosmocentro Apumanque
(Sketch for the Frieze Cinético at
Apumanque shopping mall)

c. 1981

Impresión digital y tinta
(Digital print and ink)
29 x 68 cm
Colección Matilde Pérez
(Author's collection)

nº 11

1985

Escultura cinética

Técnica mixta, iluminación electrónica.

Acero inoxidable y vidrio.

(Kinetic sculpture in mixed media, electrical
lighting, stainless steel and glass)

1/1 Obra única

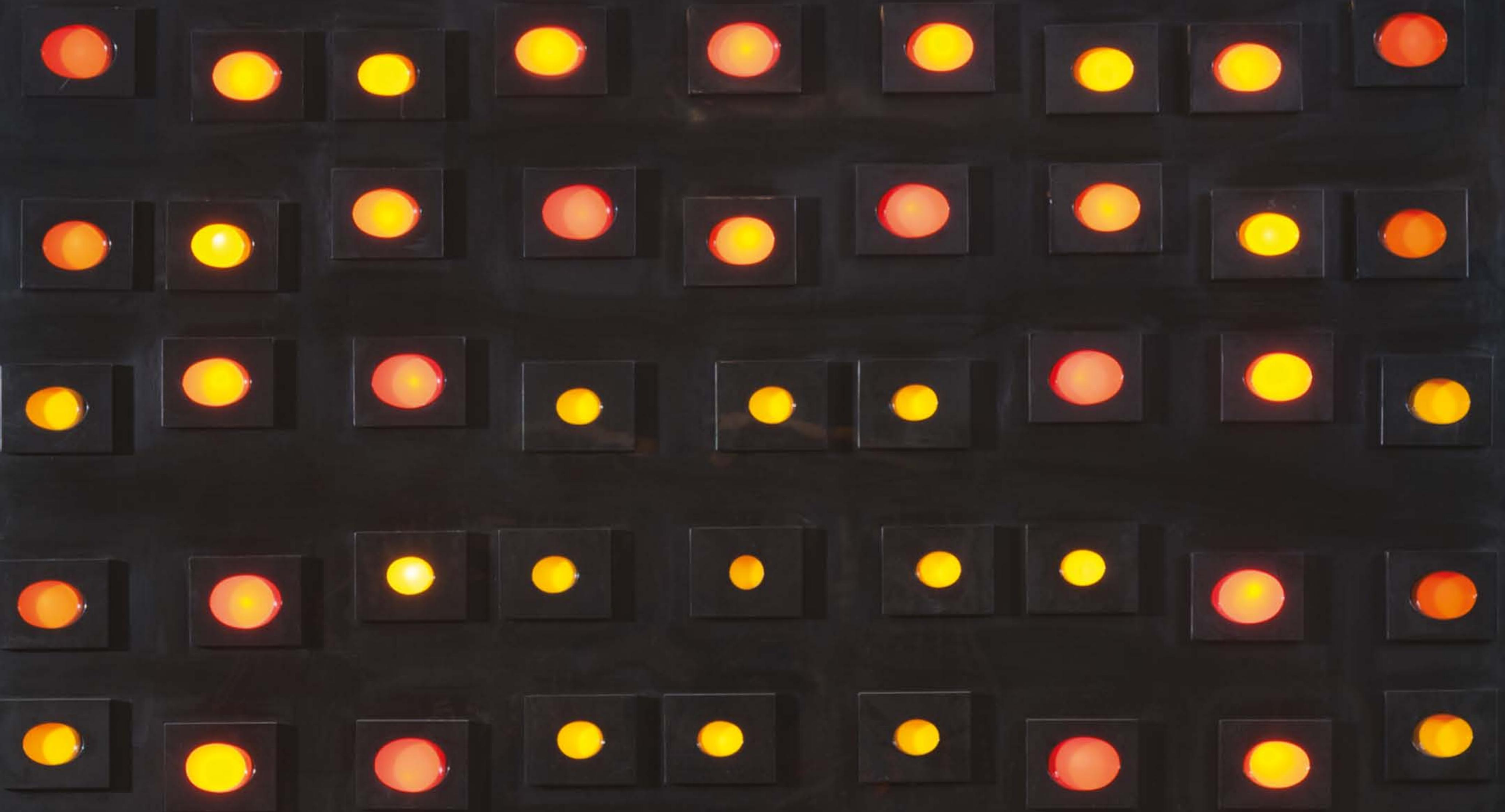
(Unique copy)

65 x 93 x 13 cm

Colección Matilde Pérez

(Author's collection)





Sin Título. (Untitled)

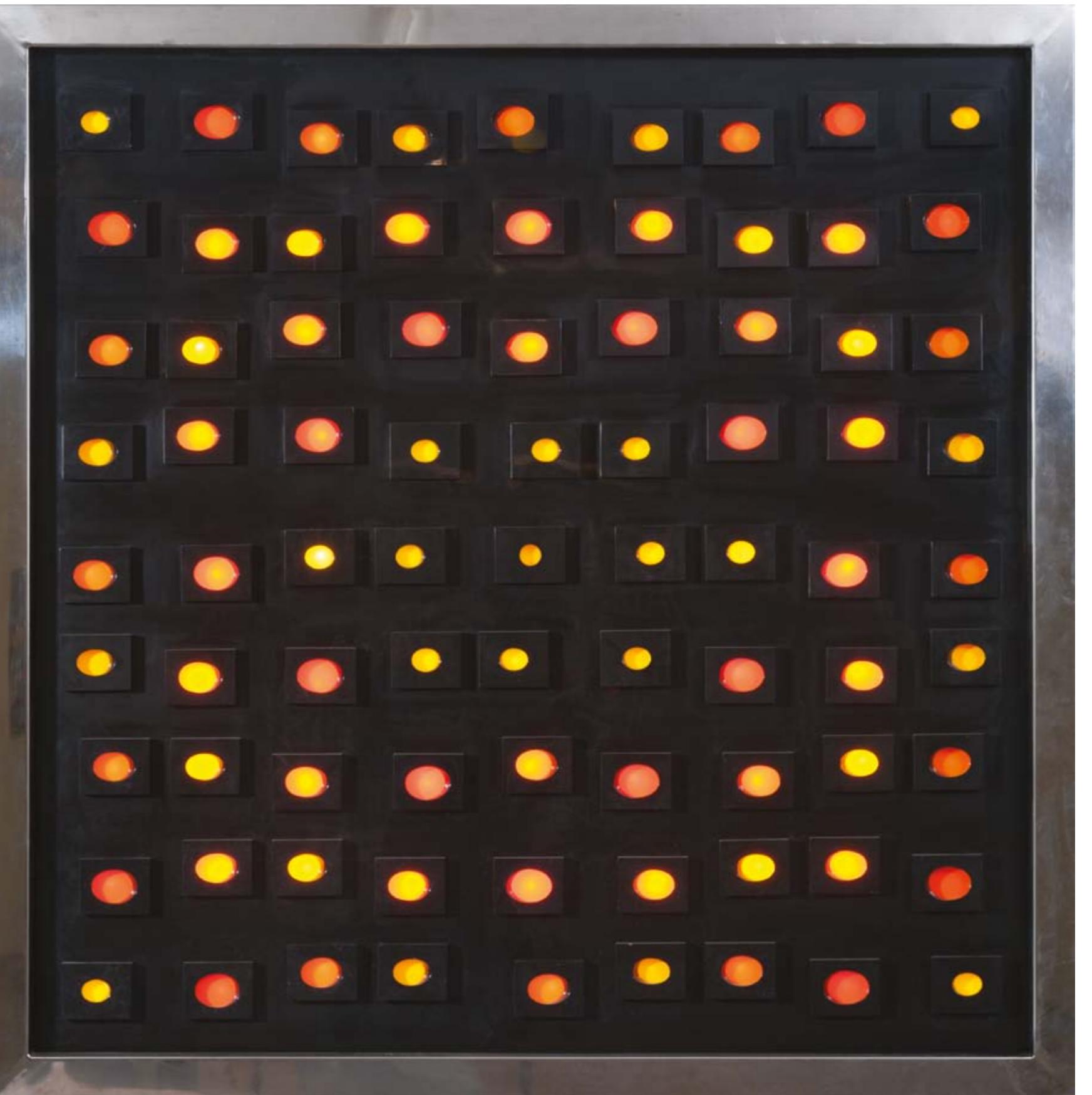
1985

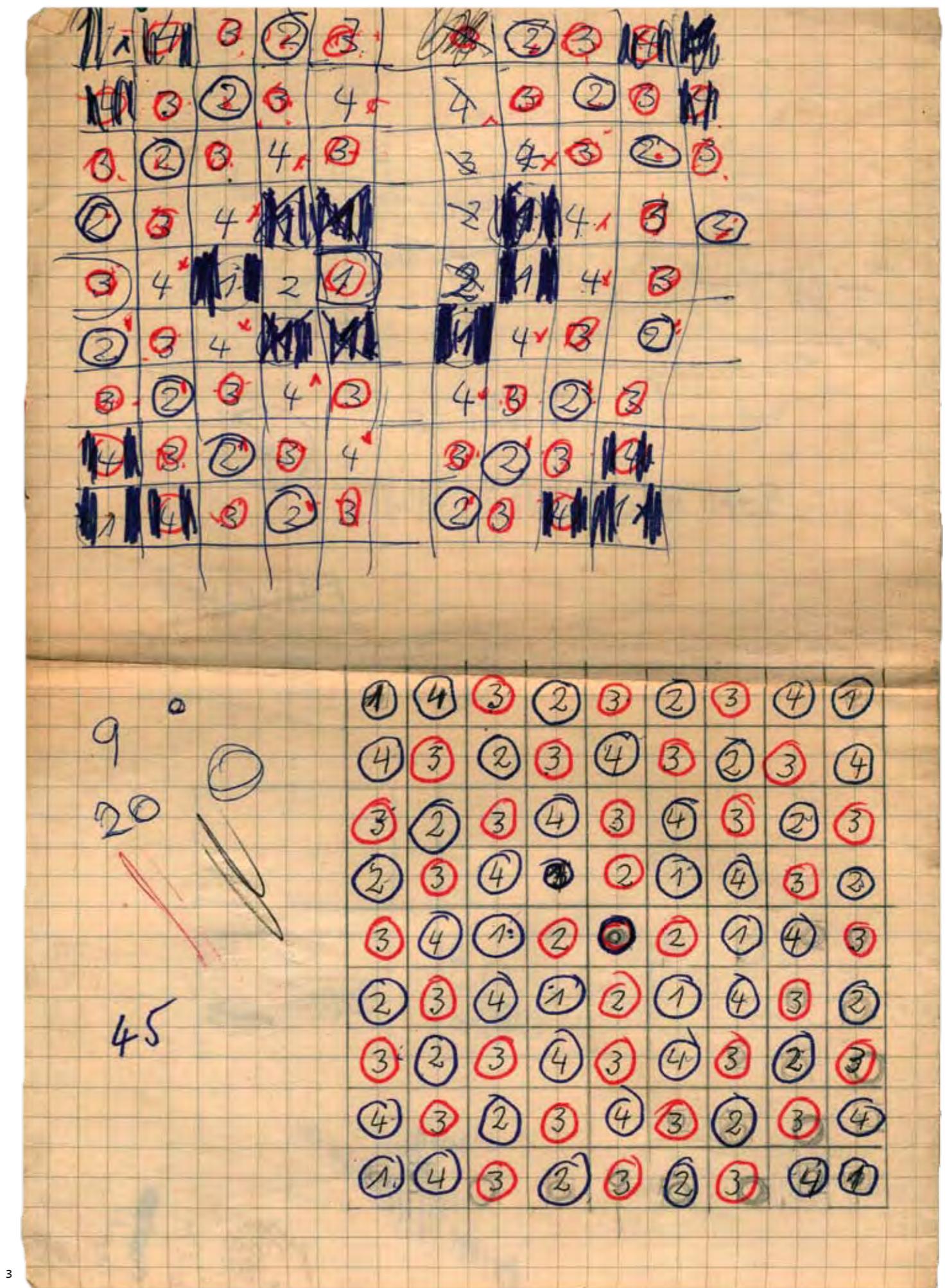
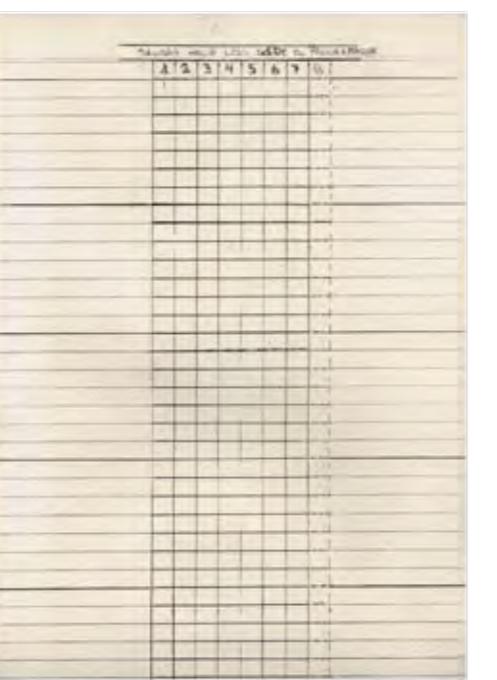
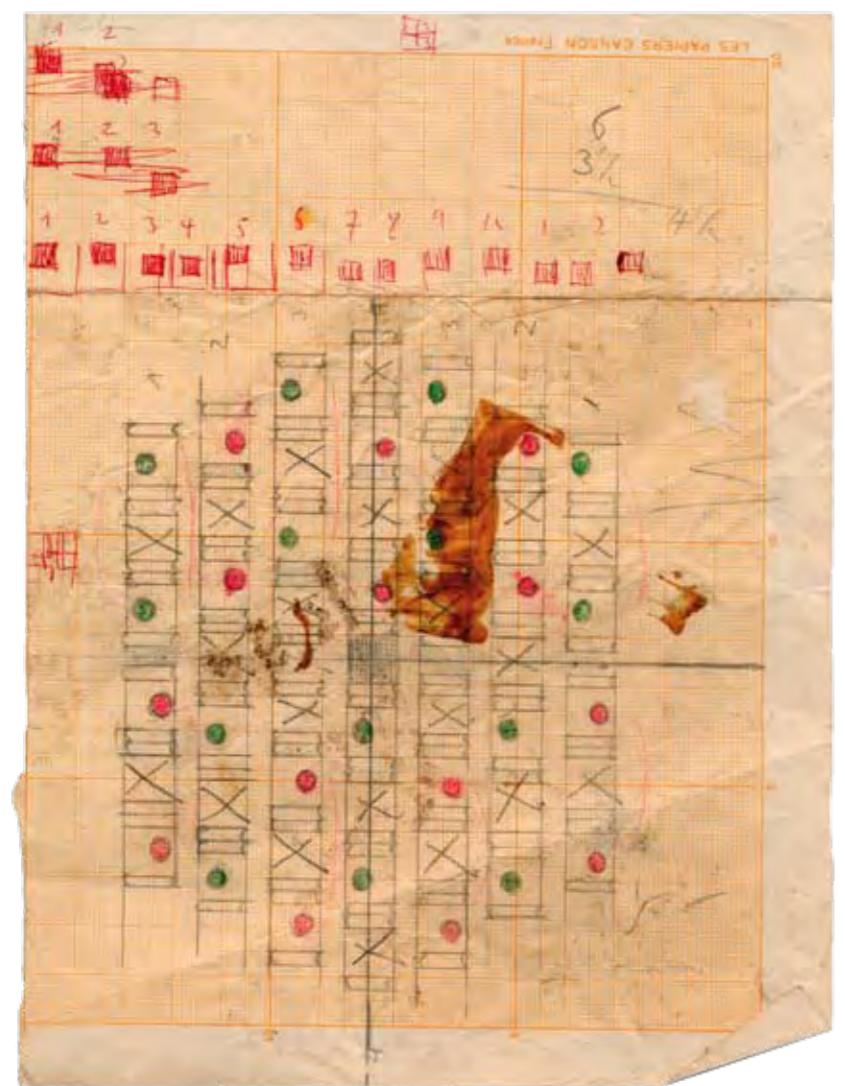
Escultura cinética en
acrílico con iluminación
electrónica

(Kinetic sculpture on acrylic,
electrical lighting)

157 x 156 x 11,5 cm

Colección Matilde Pérez
(Author's collection)





1. Boceto preparatorio

(Sketch)

Grafito y tinta sobre papel
diamante

(Pencil and ink on tracing
paper)

16,5 x 22 cm

Colección Matilde Pérez
(Author's collection)

2. Tabla para secuencias
de circuitos electrónicos

(Electrical circuit sequence
blueprint)

Fotocopia en papel bond
(Photocopy on bond paper)

21,5 x 32,5 cm

Colección Matilde Pérez
(Author's collection)

3. Tabla para secuencias
de circuitos electrónicos

para Escultura Cinética
(Electrical circuit sequence
blueprint for kinetic
sculpture)

(c 1985)

Tinta sobre papel
cuadriculado
(Ink on paper)

21,5 x 32 cm

Colección Matilde Pérez
(Author's collection)

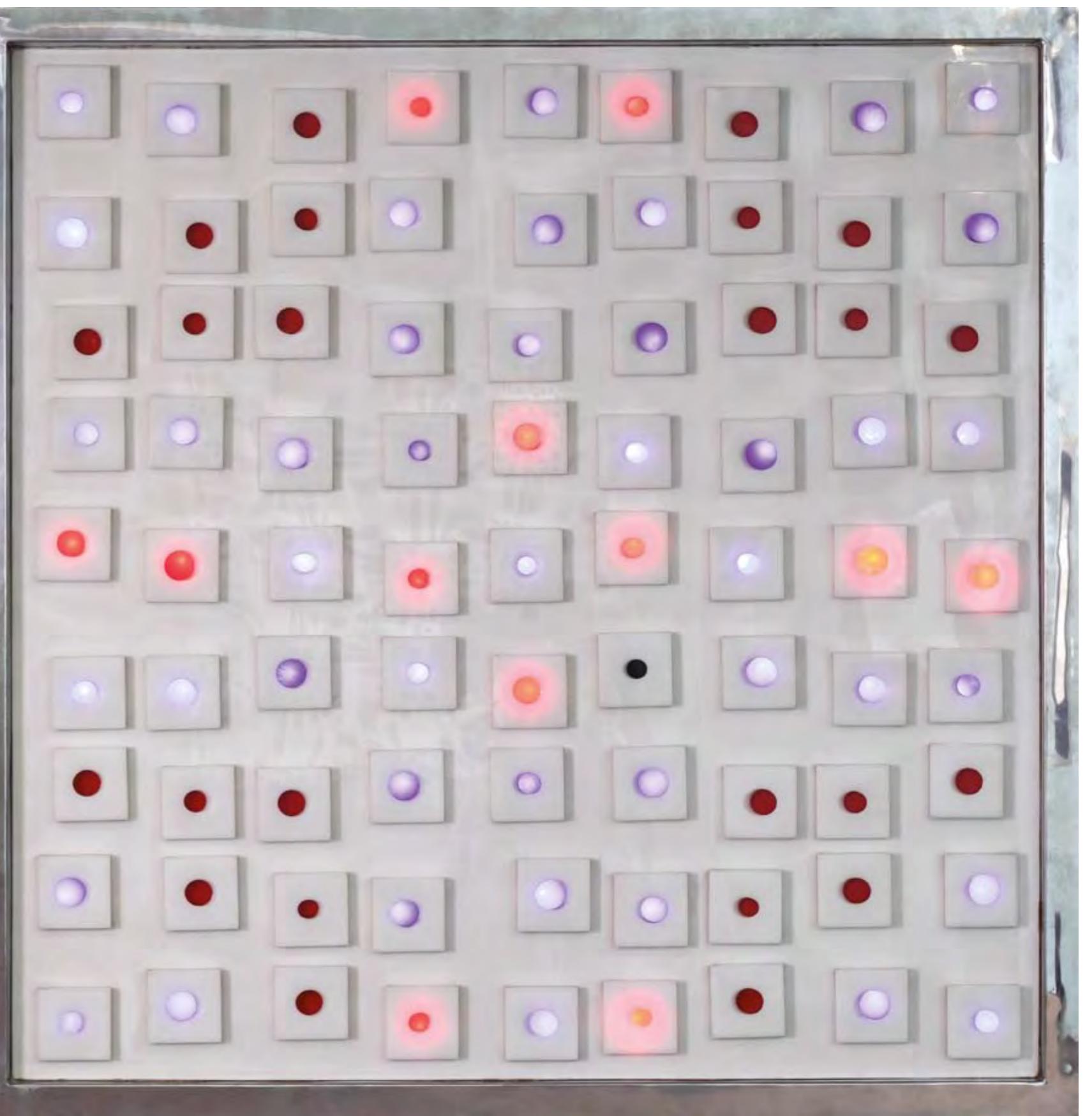
Sin Título. (Untitled)

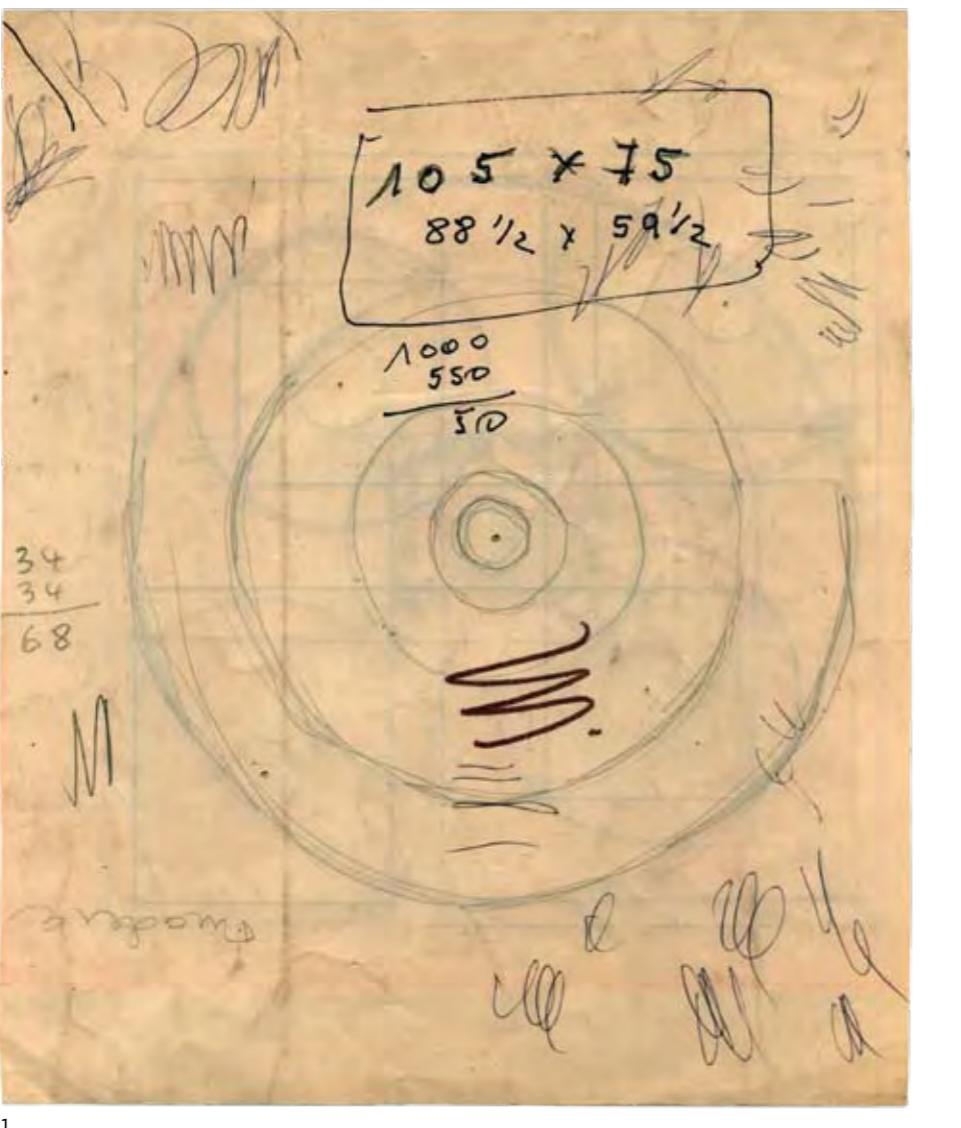
1985

Escultura cinética en
acrílico con
iluminación eléctrica
(Kinetic sculpture on acrylic
with electrical lighting)

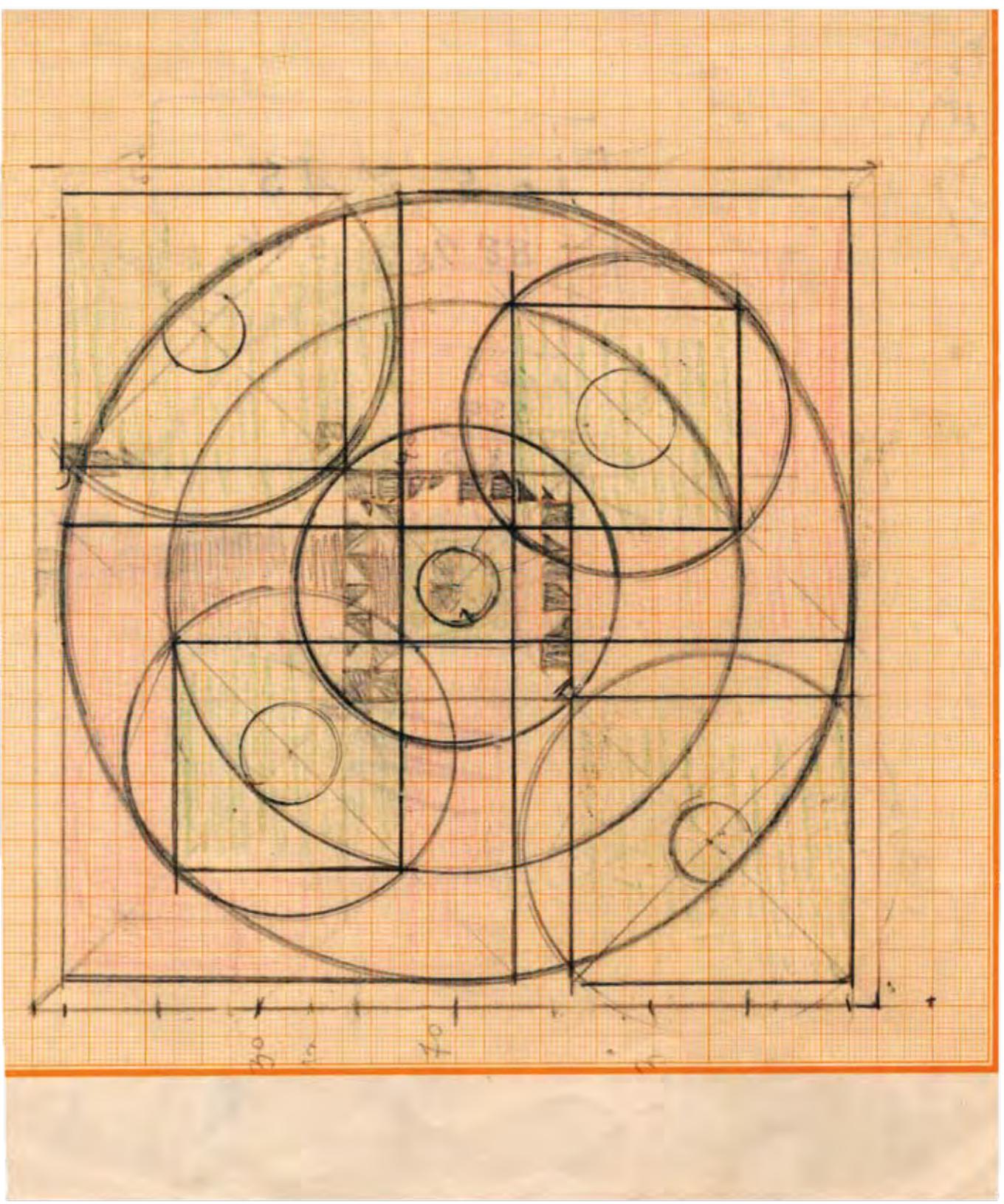
152 x 151 x 11 cm

Colección Matilde Pérez
(Author's collection)





1



2

1. Reverso boceto preparatorio
para obra construcción nº 26

(Reverse of sketch for
construction n°26)
(c.1988)

Grafito sobre papel
milimetrado
(Pencil on graph paper)

17,9 x 21,3 cm
Colección Matilde Pérez
(Author's collection)

2. Boceto preparatorio para
obra construcción nº 26

(Sketch for construction n°26)
(c.1988)

Grafito sobre papel
milimetrado
(Pencil on graph paper)

17,9 x 21,3 cm
Colección Matilde Pérez
(Author's collection)

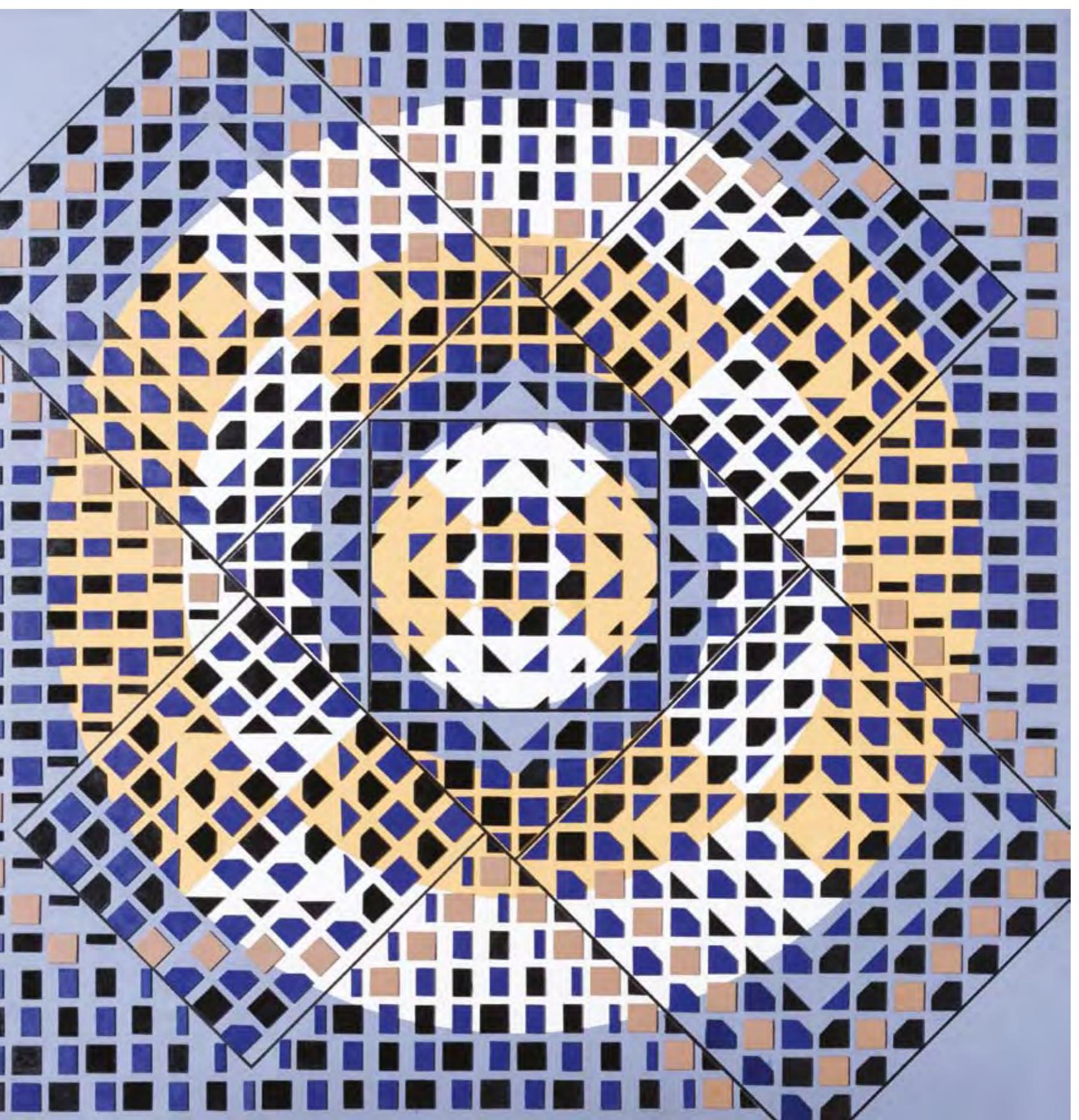
Construcción nº 26

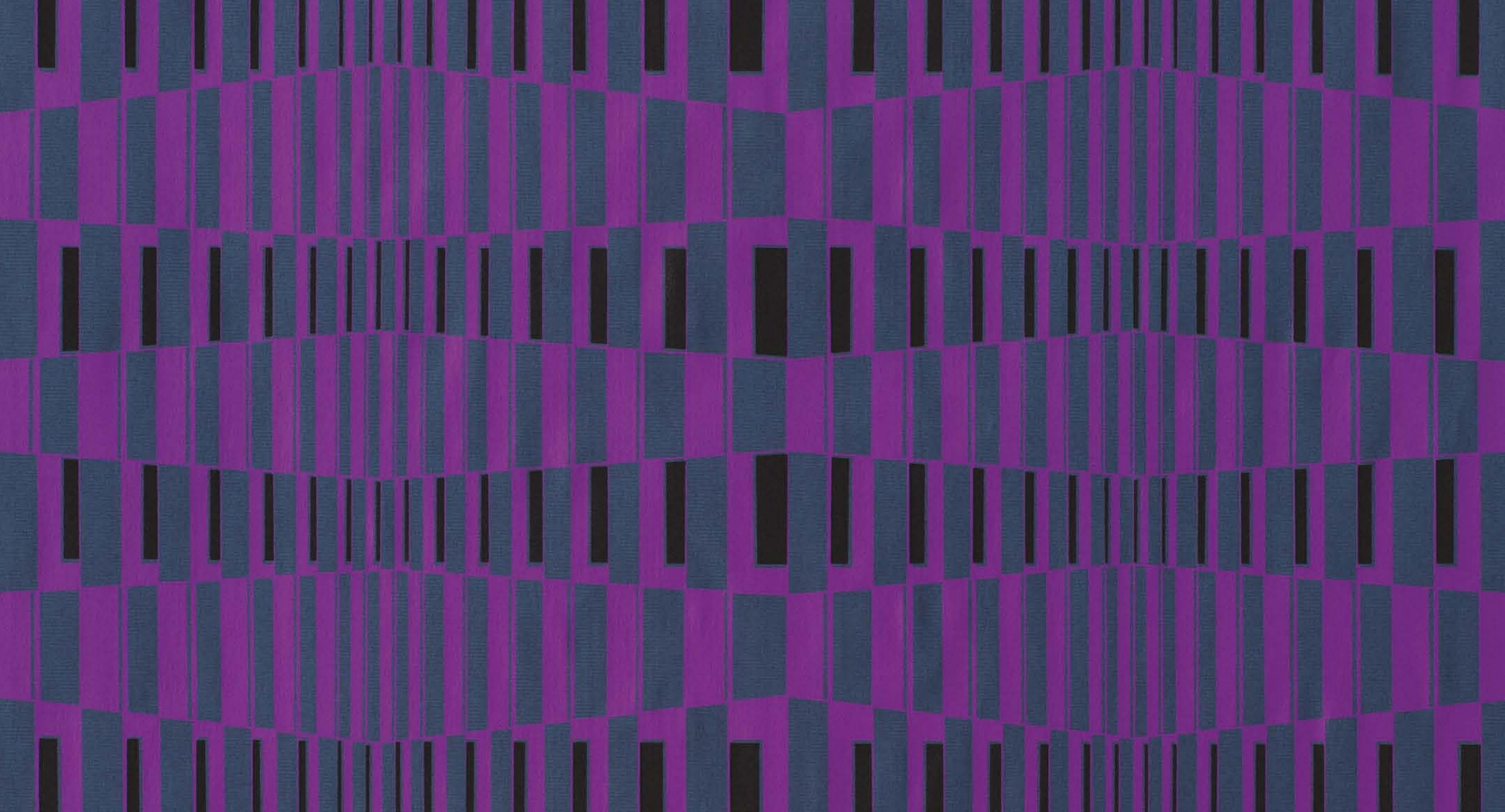
(Construction n°26)

c. 1988

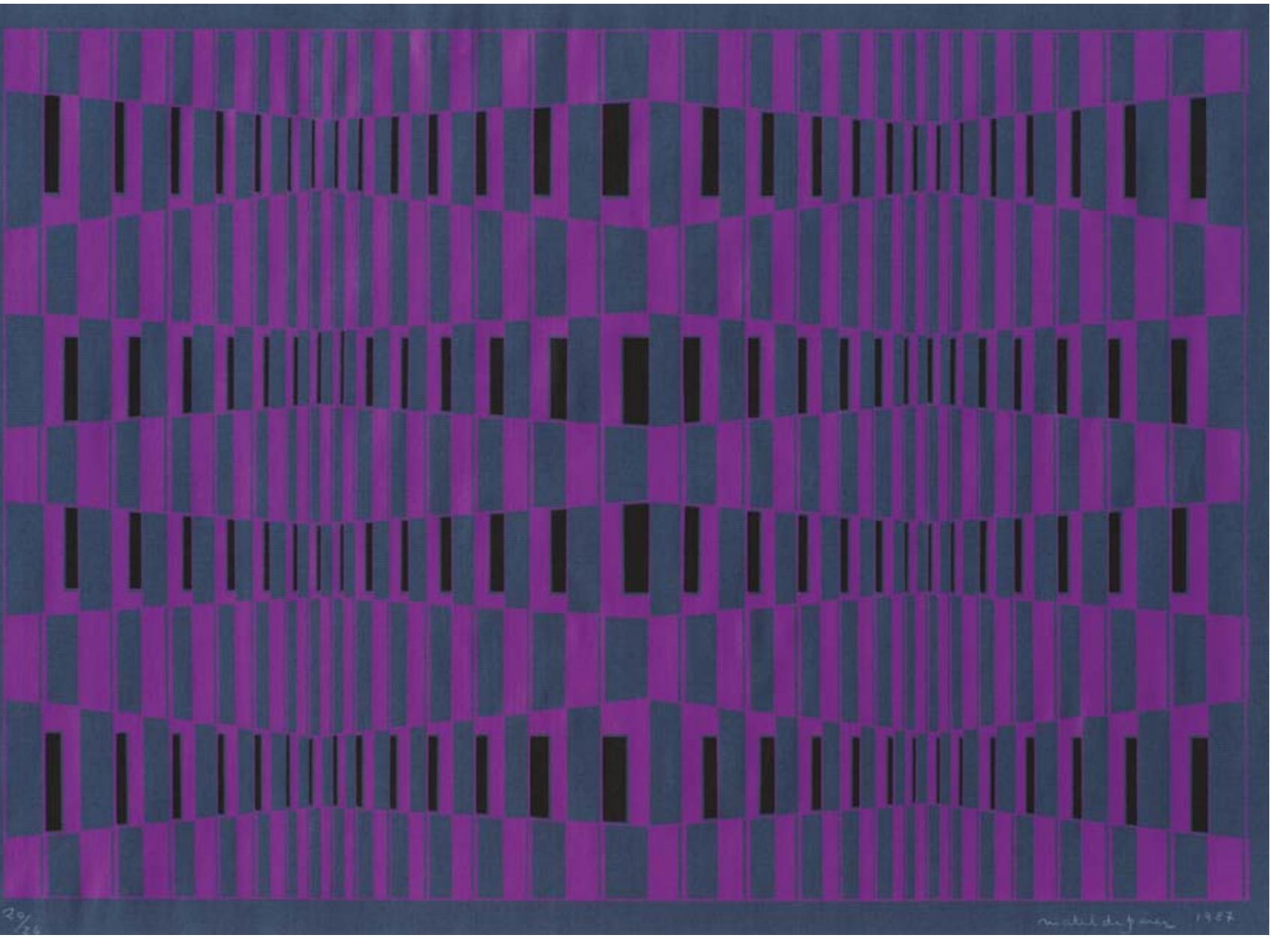
Collage en madera, pintado
y esmalte sintético
(Lacquered wood collage)

120 x 120 cm
Colección Sauma - Carvajal
(Sauma-Carvajal collection)

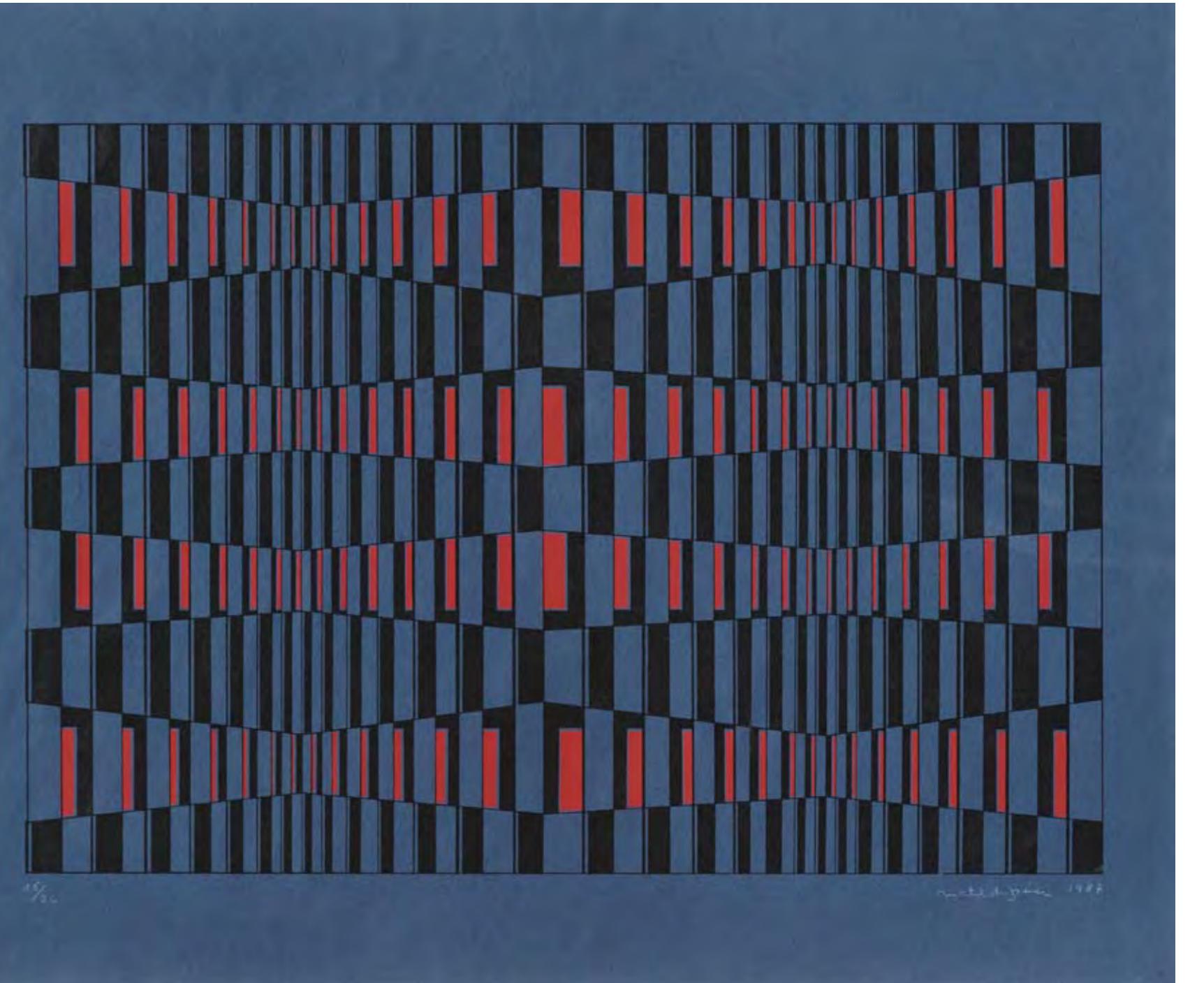




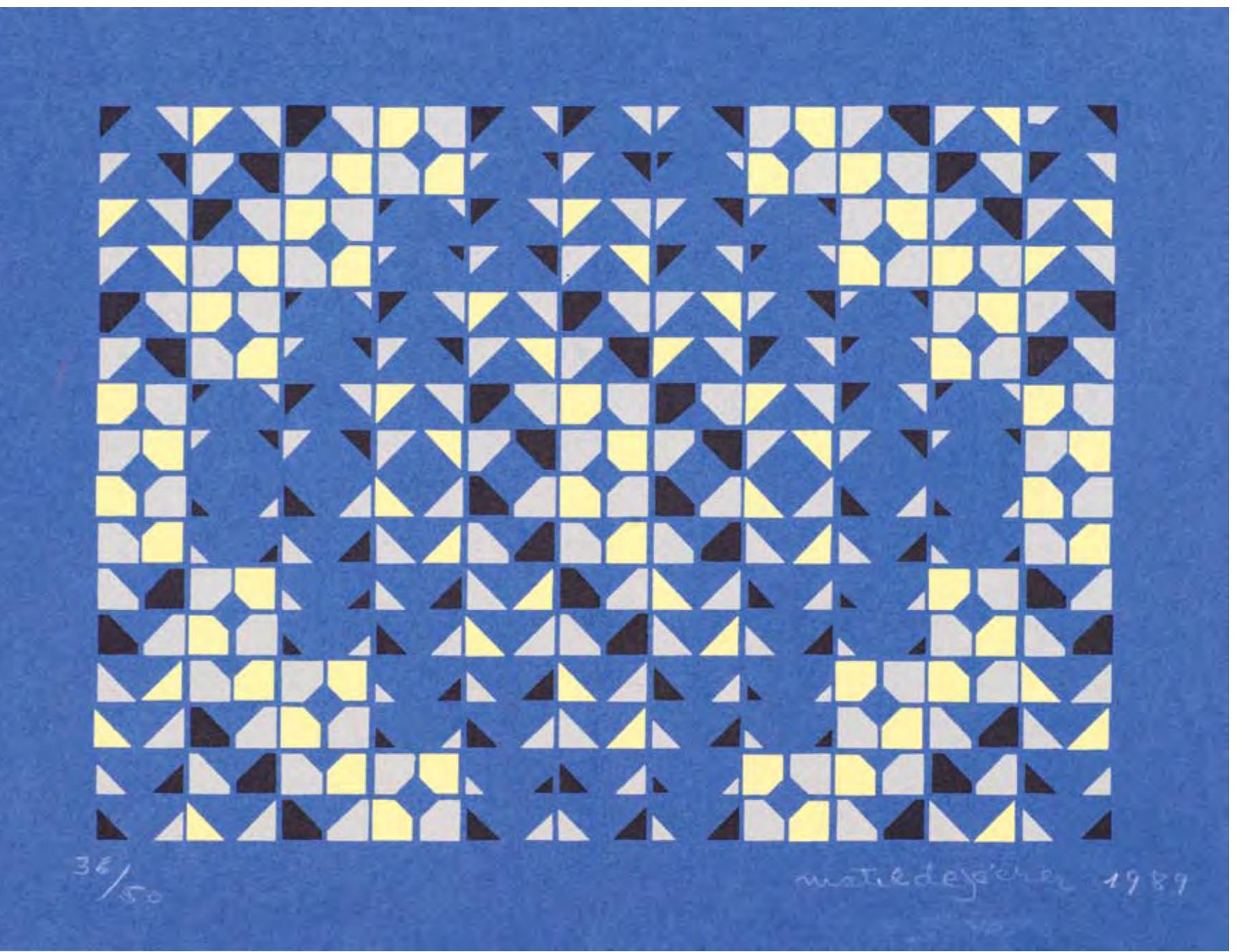
Sin Título. (Untitled)
1987
Serigrafía 20/26
(Silkscreen)
Colección particular
(Private collection)



Sin Título. (Untitled)
1987
Serigrafía 15/26
(Silkscreen)
Colección particular
(Private collection)



Sin Título. (Untitled)
1989
Serigrafía 26/80
(Silkscreen)
35 x 30 cm
Colección Matilde Pérez
(Author's collection)



Sin Título. (*Untitled*)

1989

Serigrafía 1/50

(*Silkscreen*)

35 x 30 cm

Colección Matilde Pérez

(*Author's collection*)



Boceto preparatorio
(Sketch)

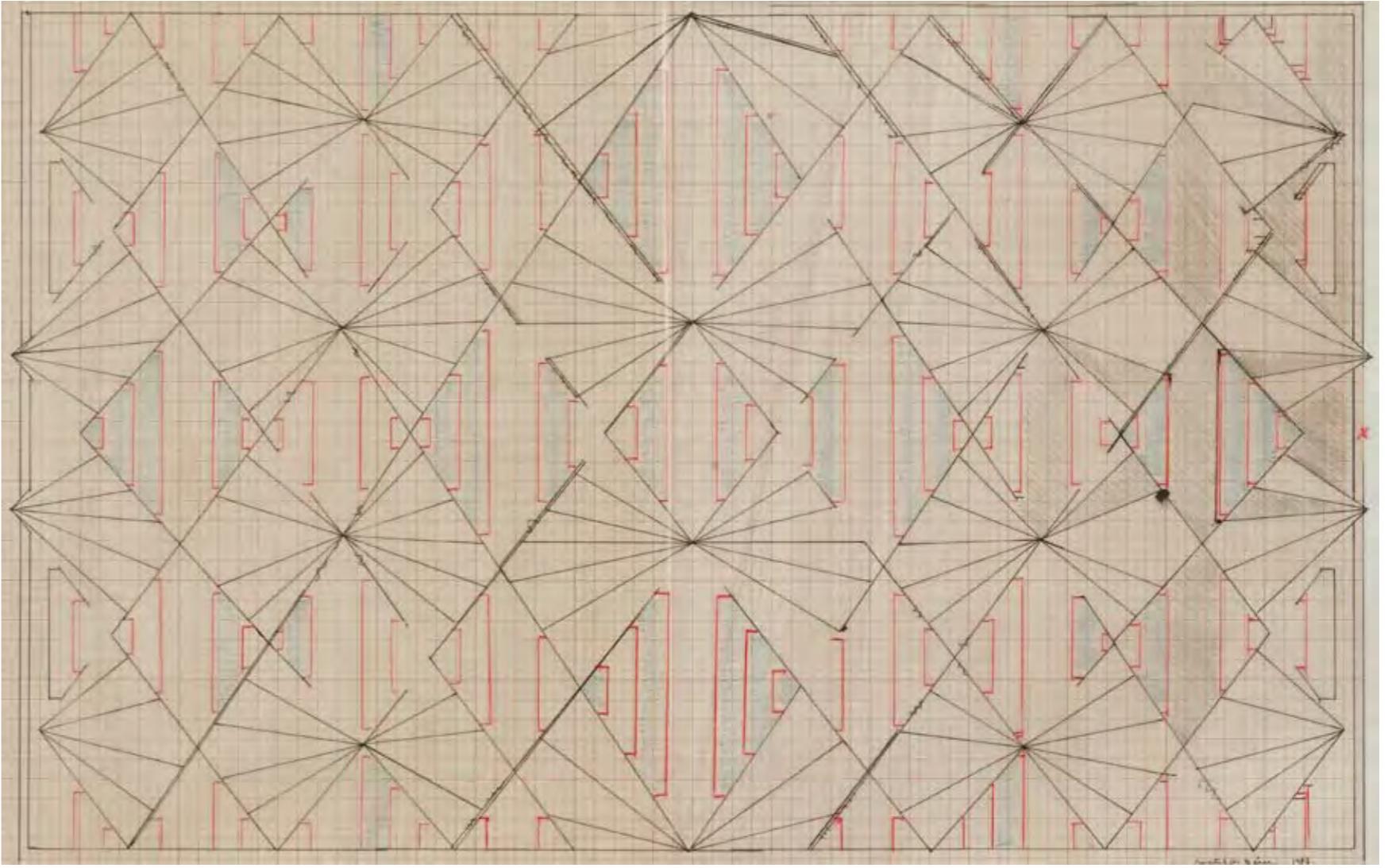
1977

Tinta y grafito sobre papel
milimetrado

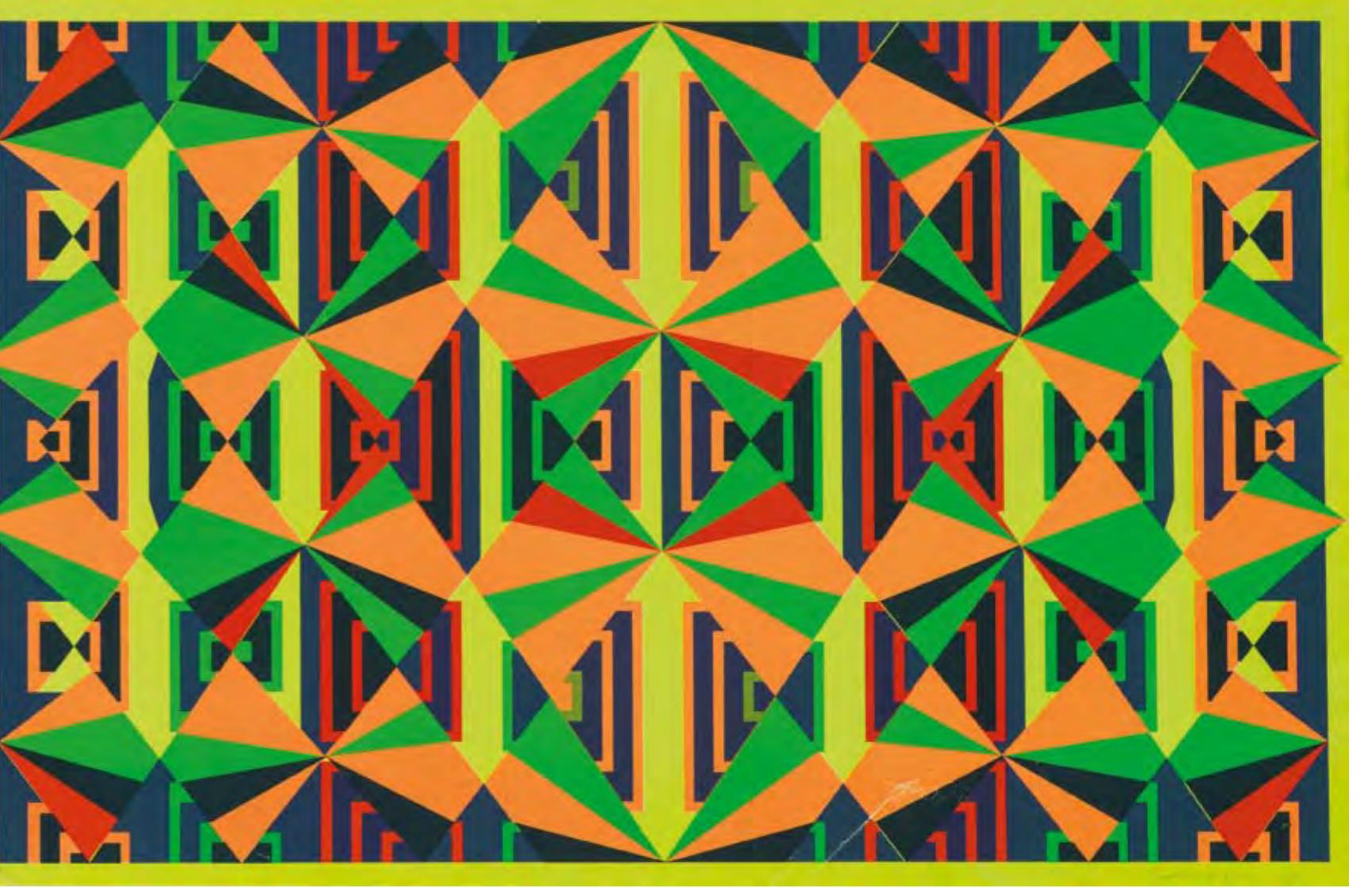
(Ink and pencil on graph paper)

43,5 x 69,6 cm

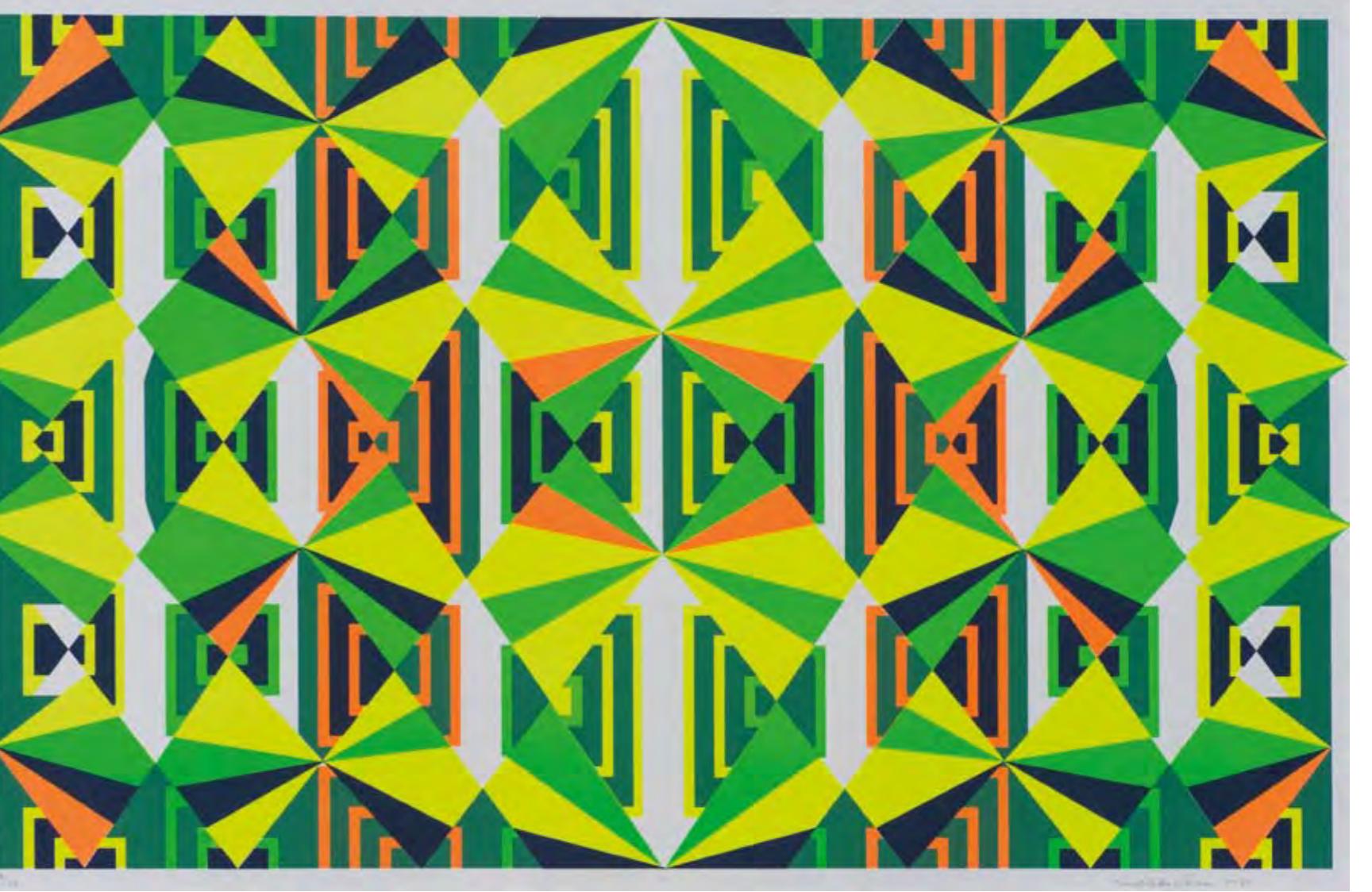
Colección Matilde Pérez
(Author's collection)



S/T Serie las cuatro estaciones
(Untitled, from the Four Seasons series)
1989
Serigrafía 18/44
(Silkscreen)
44,5 x 69 cm
Colección Matilde Pérez
(Author's collection)



S/T Serie las cuatro estaciones
(Untitled, from the Four Seasons series)
1989
Serigrafía 23/44
(Silkscreen)
44,5 x 69 cm
Colección Matilde Pérez
(Author's collection)



S/T Serie las cuatro estaciones

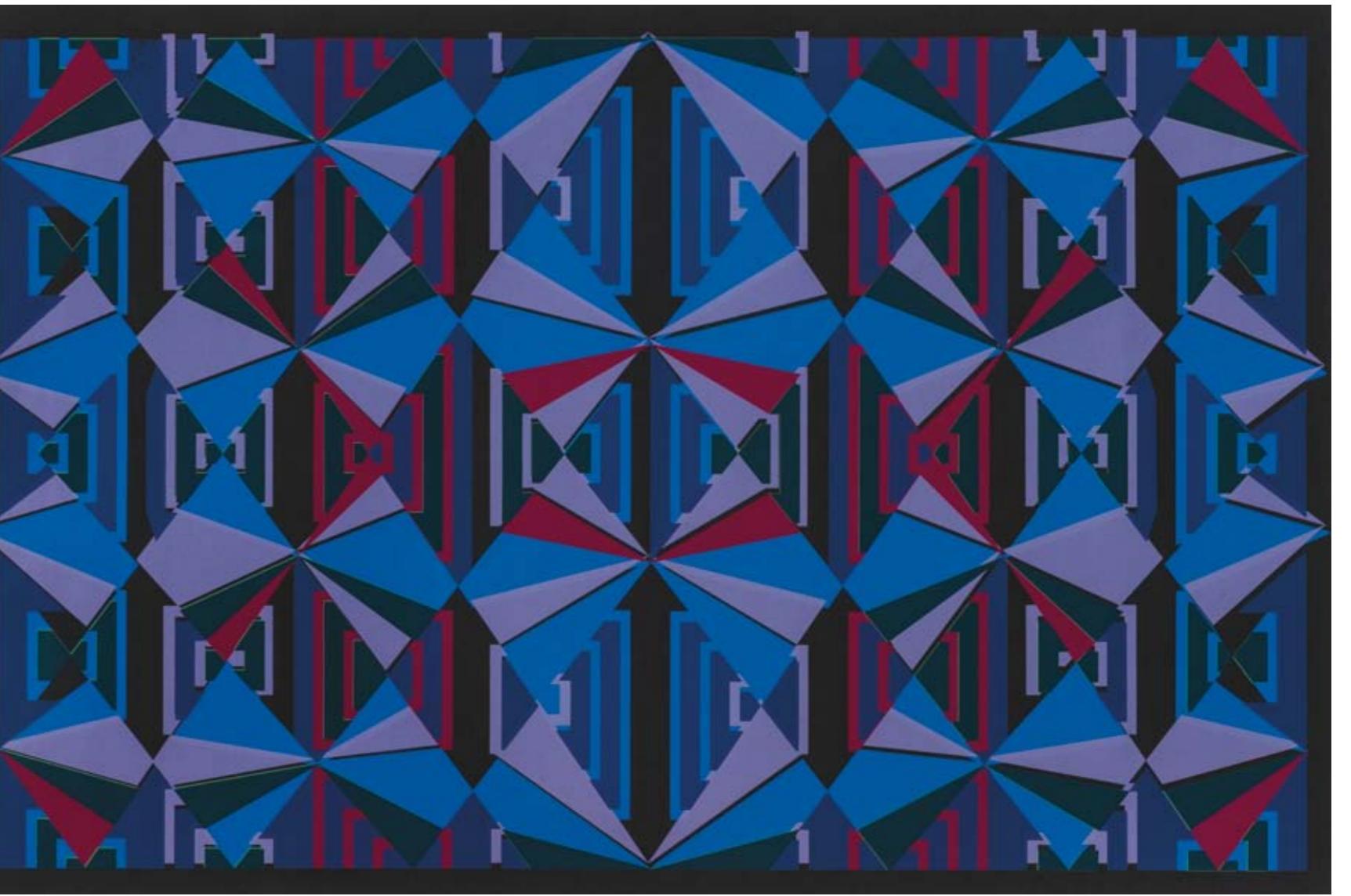
(Untitled, from the Four Seasons series)

1989

Serigrafía p/a
(Silkscreen)

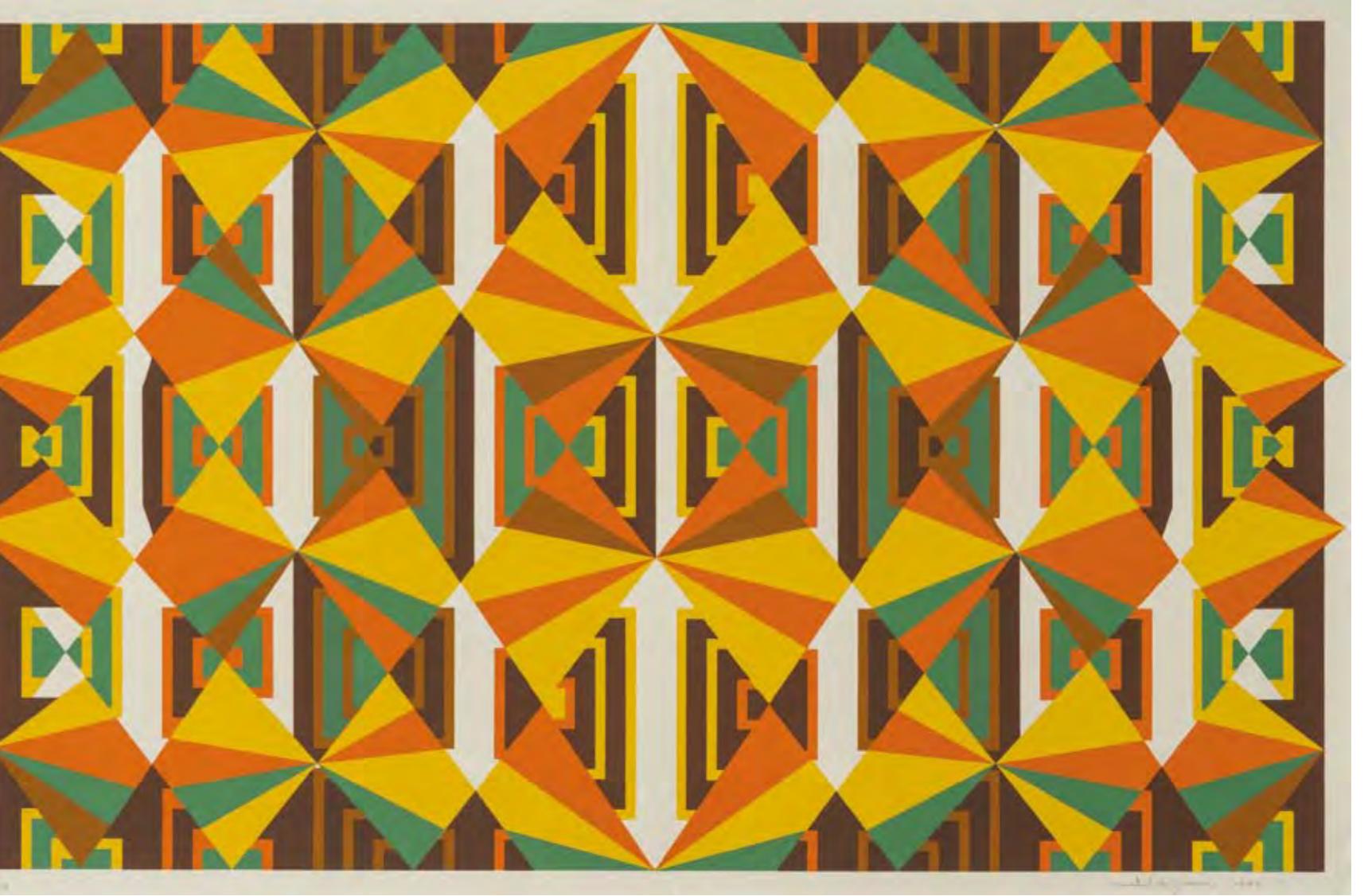
44,5 x 69 cm

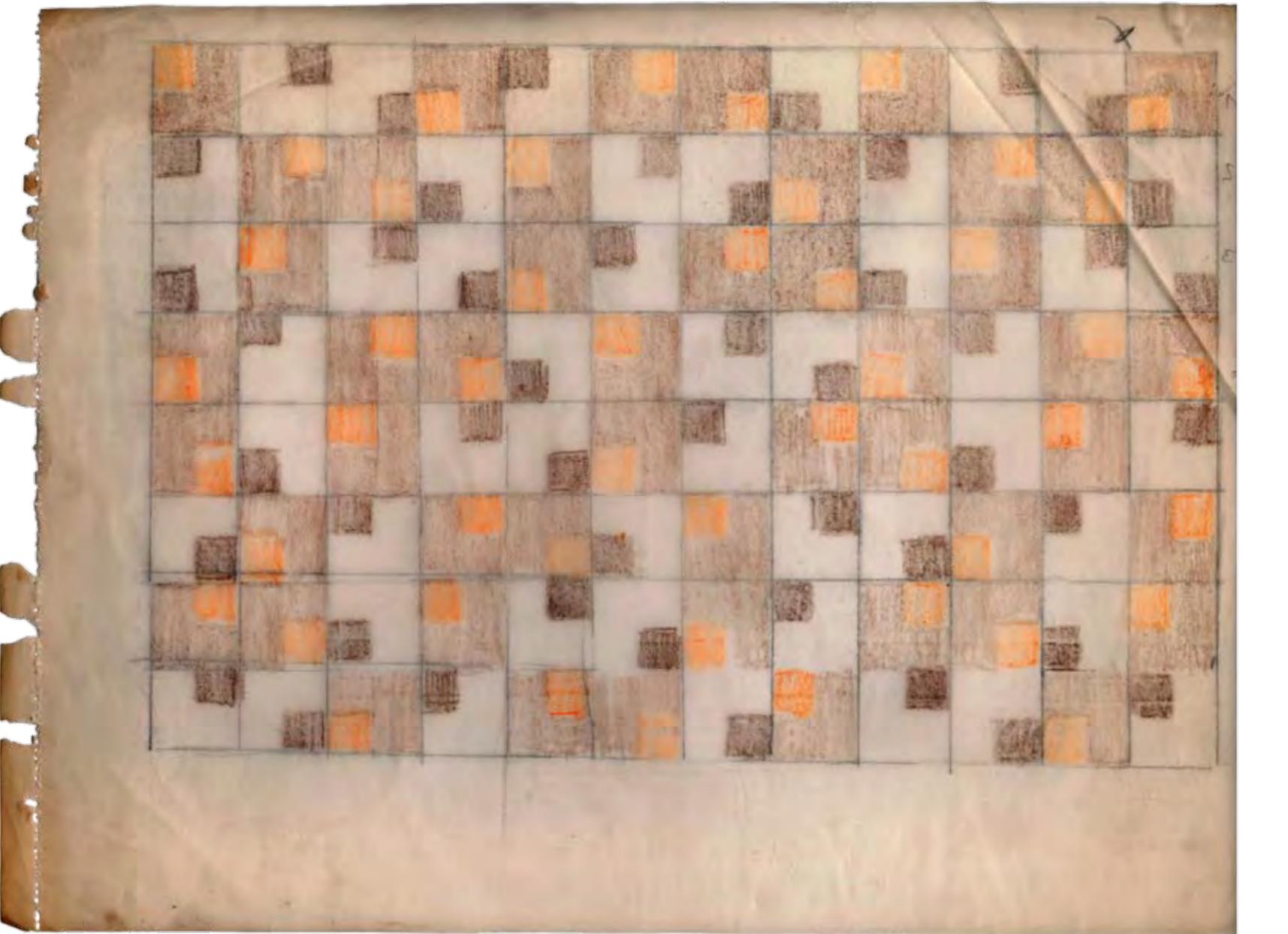
Colección Matilde Pérez
(Author's collection)



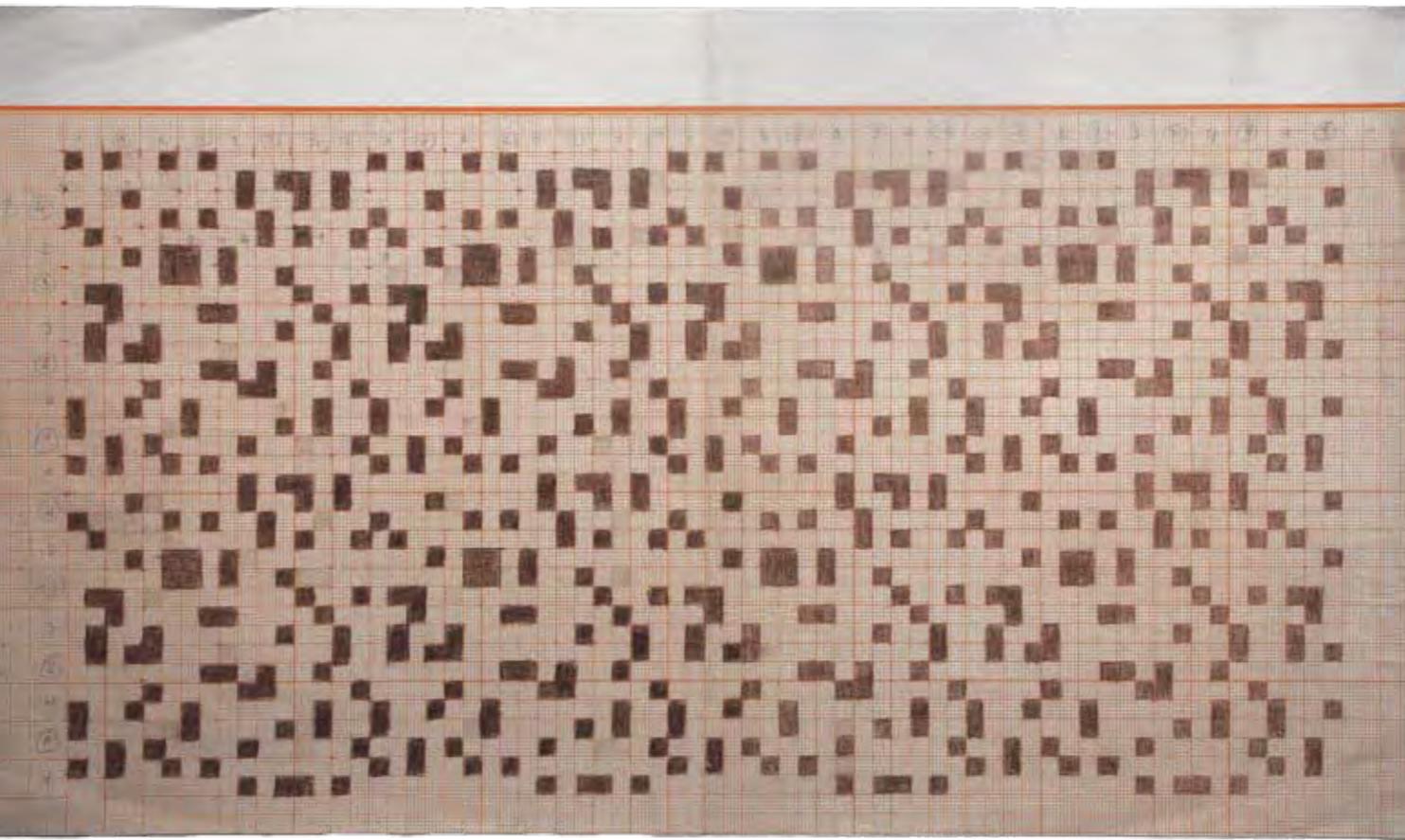


S/T Serie las cuatro estaciones
(Untitled, from the Four Seasons series)
1989
Serigrafía 2/44
(Silkscreen)
44,5 x 69 cm
Colección Matilde Pérez
(Author's collection)





1



2

1. Boceto preparatorio

(Sketch)

Grafito de color sobre
papel diamante

(Color pencil on tracing paper)

27,6 x 21 cm

Colección Matilde Pérez

(Author's collection)

2. Boceto preparatorio

(Sketch)

Grafito sobre papel
milimetrado

(Pencil on graph paper)

37,5 x 21,8

Colección Matilde Pérez

(Author's collection)

Mandala de los Andes

(The Andes' mandala)

1990

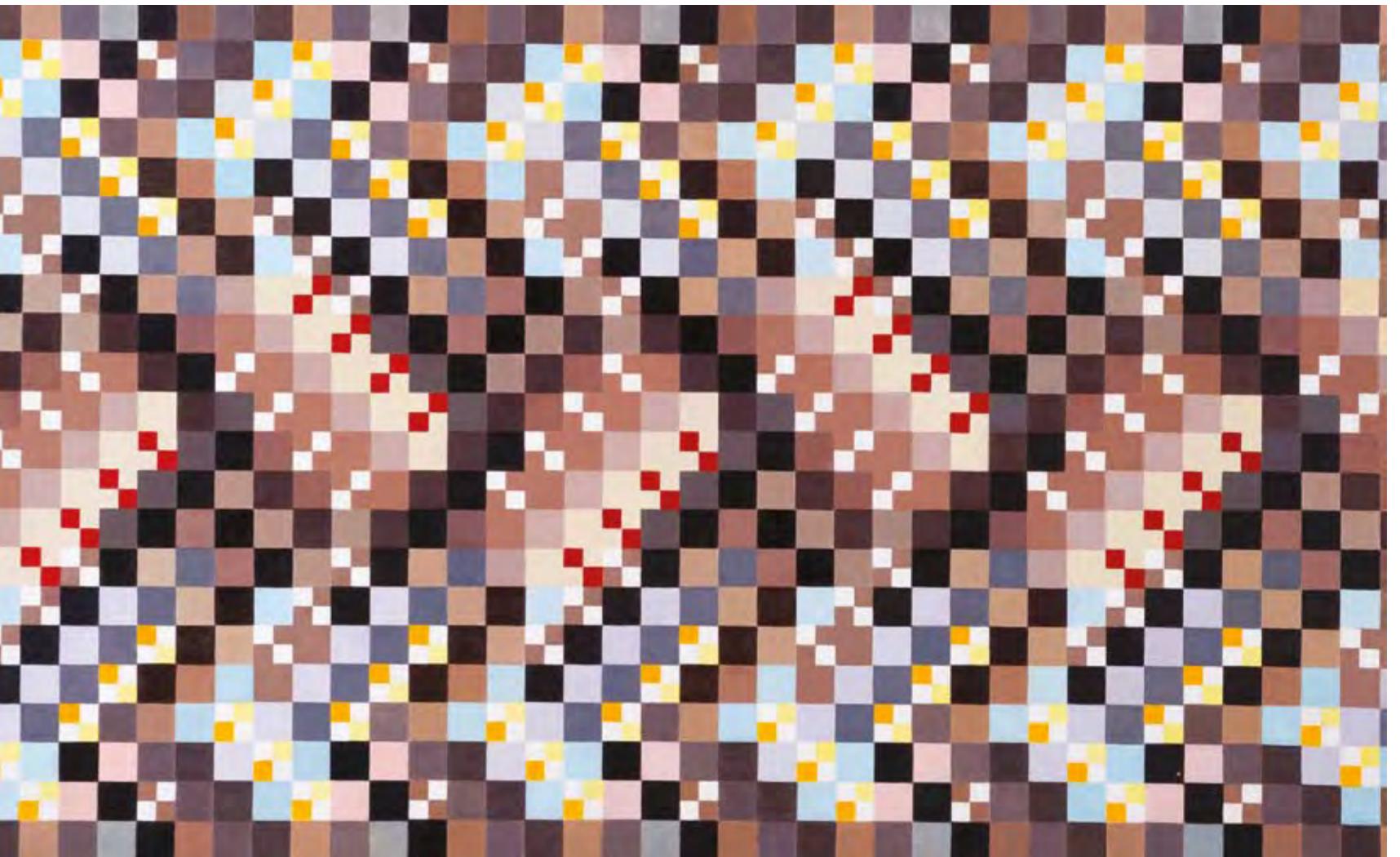
Oleo sobre tela

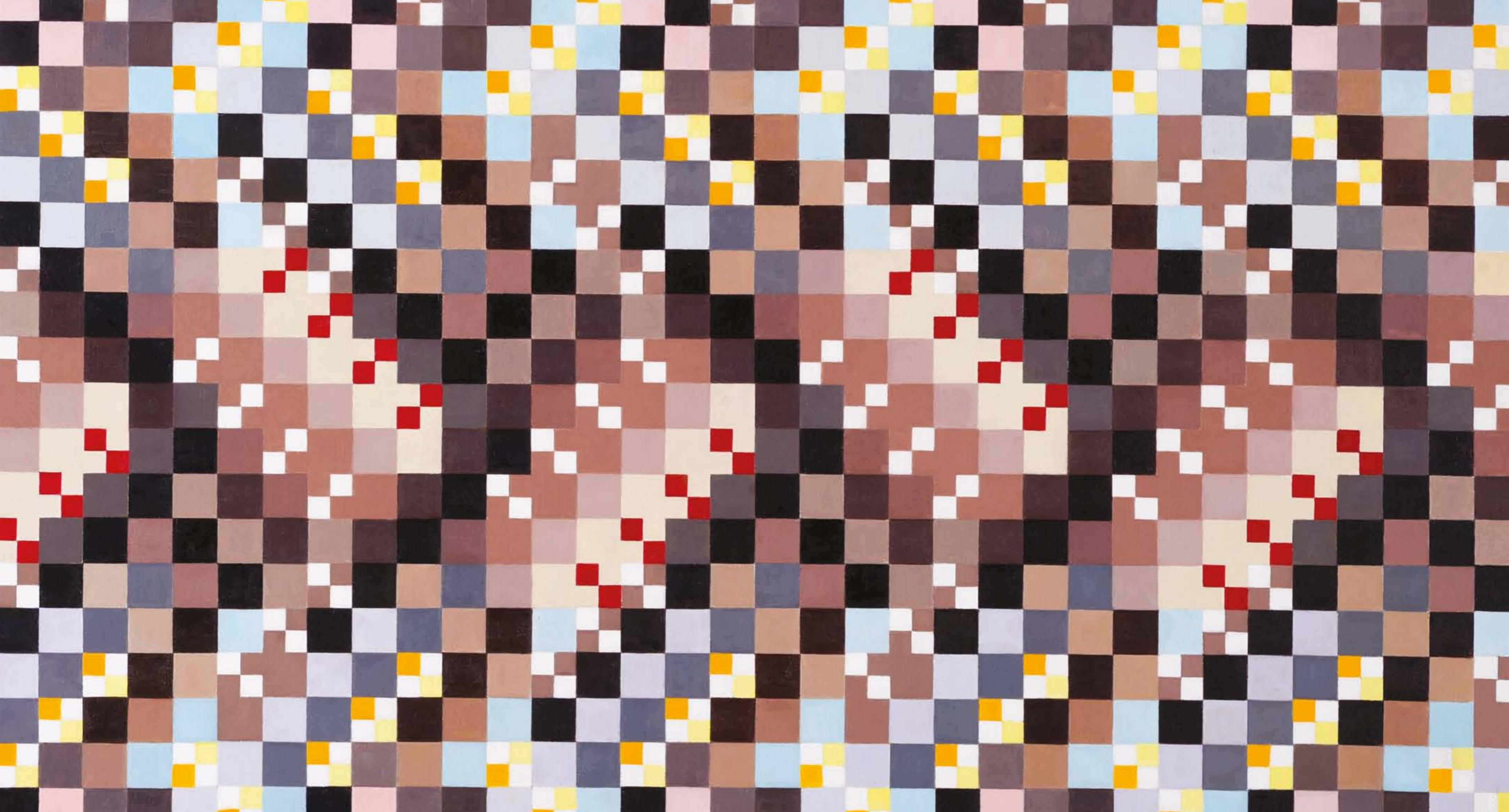
(Oil on canvas)

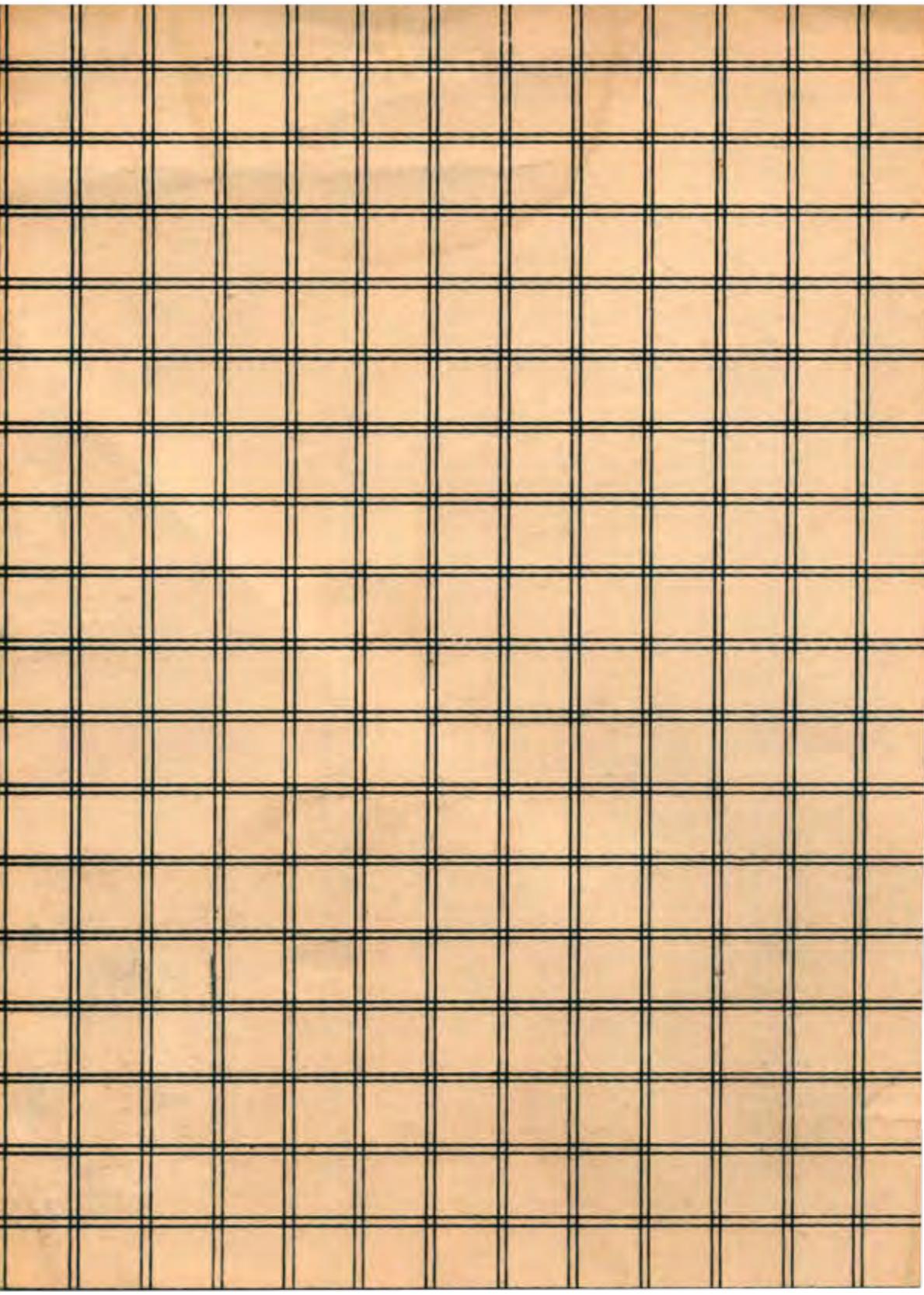
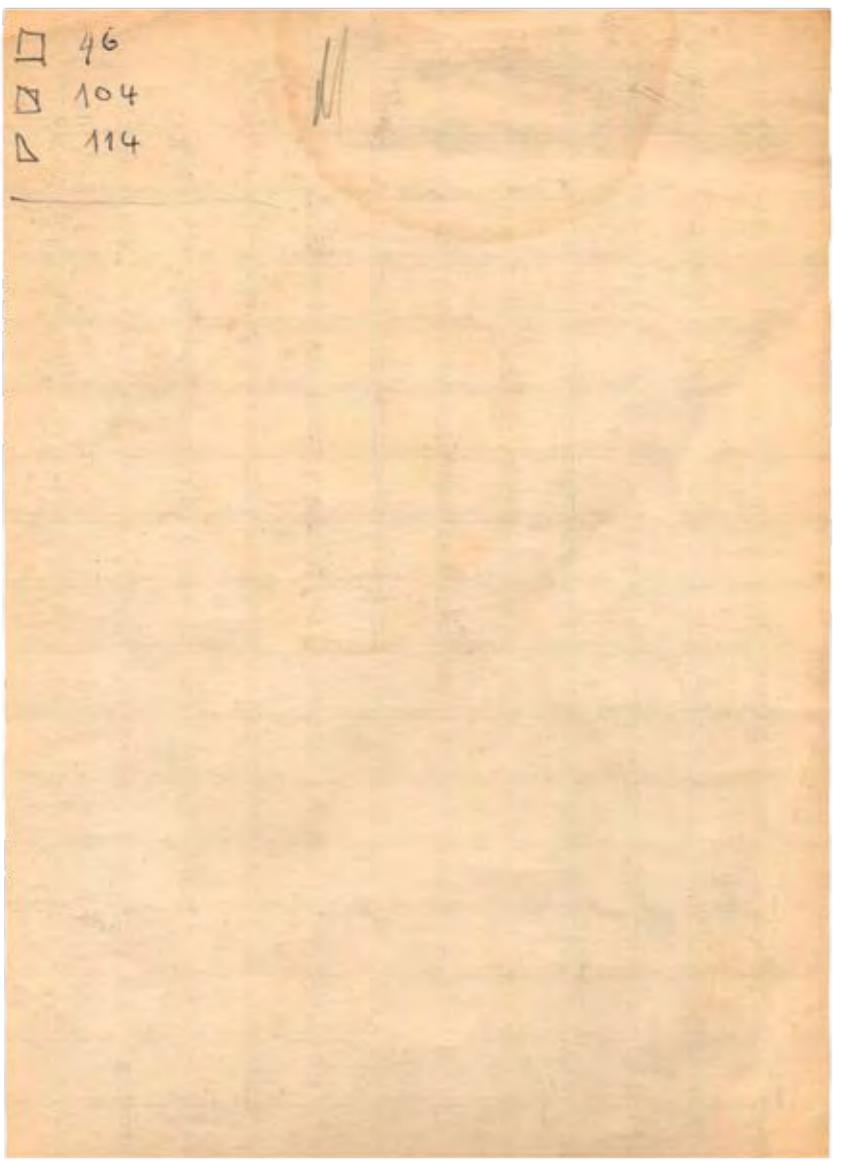
88,5 x 146 cm

Colección particular

(Private collection)







Matilde Pérez forjada en soledad

Escribir sobre la obra de Matilde Pérez implica, en primer lugar, abordar la construcción de la crítica de Ramón Castillo, desde los estudios que este realiza a partir de 1998 en vistas a la exposición «Ojo móvil» que el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) le dedica a la artista. Luego vendrán las exposiciones en la Bienal del Mercosur, en el 2005, y en Casa de las Américas el año 2009. Resulta significativo que el título de esta haya sido «De la abstracción al arte cinético», pues señala el rumbo de una investigación que inscribe a Matilde Pérez en una discontinuidad discursiva que no la reivindica suficientemente como una artista, si no cinética, al menos abstracta geométrica, autónoma de la epopeya del Grupo Rectángulo del que, de hecho, ella misma se excluye. Lo que queda por reconstruir es la genealogía de su abandono, de la figuración y de su acceso a un tipo de abstracción, en la cercanía dudosa de agrupaciones que, en términos estrictos, no colaboran de manera decisiva a forjar lo que será su obra en sus diversos períodos de formación. Los momentos decisivos en la construcción de la obra de Matilde Pérez están vinculados con los viajes a Francia, pues confirman lo que inicialmente la propia artista considera como correctas intuiciones.

No sorprende que Matilde Pérez, recién a los 81 años, haya comenzado a ser objeto de atención crítica, es decir, que haya sido convertida, a lo largo de una década, en una artista recuperada después de una vida enteramente de mezquino reconocimiento. Una artista que atravesó sin compañía la historia del arte chileno, fuera de todo momento y lugar. Esto, que puede ser tomado como una afirmación injusta, más bien tiene el propósito de sostener lo contrario. Matilde Pérez ha comenzado a ser reconocida por la crítica y la nueva historiografía, justamente, porque fue preciso levantar las censuras académicas e institucionales que, de manera implícita y no programada, omitieron su trabajo durante más de sesenta años. El propio Julio Le Parc, cuando visitó Chile con ocasión de su exposición en el Centro de Extensión de la Pontificia Universidad Católica, se mostró extrañado de que sus anfitriones le dificultaran el acceso a la artista que había conocido en París a comienzos de los sesenta. La distancia es una metáfora que rodea enteramente el proyecto artístico de Matilde Pérez, desde los primeros brotes.

Como artista, Matilde Pérez asegura que fue intencionalmente ignorada por los otros artistas de su generación. En una entrevista del año 2005, cuando a Matilde Pérez se le pregunta por el tipo de relaciones que sostenía con su generación, declara que no había caminado con ellos y que no la habían visto; más bien, que no la habían querido ver porque no reconocían su camino, a tal punto que la habían casi convertido en una afuerina. La afirmación es fuerte y la situación injusta. Por cierta la pregunta misma ya era inapropiada, porque Matilde Pérez no pertenece a una generación específica. En tal caso, no tenía sentido interrogarla sobre unos supuestos compañeros de ruta que jamás fueron tales. Por otro lado, tampoco se puede sostener que hubiese tenido una carrera artística en forma, pues aunque formó parte del cuerpo de profesores de una escuela universitaria, siempre fue vista como una minoría estética. Esto no tiene ningún valor positivo, por el

contrario, la artista ocupaba una posición desmejorada, castigo implícito a su negación de sometimiento al canon. Se trata de una artista que ha demostrado de múltiples maneras no estar subordinada a las garantías extra artísticas que conlleva la sumisión, lo que en Chile se paga muy caro. Siguiendo ese impulso, se excluyó también de las agrupaciones de pintores geométricos, porque su interés por las contradicciones contemporáneas de la visualidad la conducía a situarse fuera del campo estrictamente pictórico. De este modo, la doble ausencia de garantías, tanto en lo político como en lo artístico, no hizo más que fragilizar en extremo su posición académica, que sin duda alguna la llevaron a su exoneración en 1976. Omitida por la izquierda y excluida por la dictadura, se mantuvo en un silencio que no hizo más que consolidar el rigor formal forjado en una soledad que tuvo a la postre un efecto significativo. Lo anterior ha dado pie a una serie de conjeturas sobre el reconocimiento fuera de las fronteras nacionales.

Una consecuente educación de filiación francesa la llevó a realizar estudios en Francia, país donde forjó sus redes de interlocución que, finalmente, la reconocerían como artista cinética. Sin embargo, su paso por el Cinetismo fue de corto alcance. Anticipando el empleo de materiales industriales nuevos incorporados a estructuras de movimiento que se sostenían sobre una sencilla artesanía eléctrica, se deslizó hacia la producción de una obra que asumía rasgos que la acercaban a formas protocolares emparentadas con el Happening, como fue el caso de la obra de participación «Túnel Cinético», realizada en 1970. Contradicoriamente, esta creación fue reconocida a nivel internacional como una obra cinética, mientras que en el espacio nacional fue apenas reseñada. Esta situación obliga a revisar el modo en que funcionaba la restricción canónica y la crítica que operaban quienes dominaban la cultura institucional en los años setenta.

Para llegar a lo profundo de la obra de Matilde Pérez, fue preciso el desarrollo de nuevas formas de trabajo crítico, que por vez primera en esta escena se atrevieron a indagar en los archivos, y que fueron tras la huella de aquellas obras que el arte chileno se obstinó en postergar. Así fue como se inició la atención crítica sobre la obra de esta artista. En esta tarea, es de justicia reconocer el trabajo realizado por el entonces joven curador del MNBA, Ramón Castillo, quien a la fecha puede ser considerado como el más grande conocedor de la obra de Matilde Pérez, y quien contribuyera de manera efectiva a la inscripción de su nombre en la escena nacional e internacional de la abstracción geométrica.

Respecto al problema de la asociación de Matilde Pérez con las vanguardias artísticas, hay dos cuestiones en las que sugiero tener extremo cuidado. La primera tiene que ver con una definición demasiado ligera de vanguardia; la segunda con la relación que la artista tendría con el movimiento vanguardista. Sobre todo, porque no se sabe a qué vanguardia se remite la crítica ni tampoco a sus formas de transferencia, con el agravante analítico de que, una vez instalada la preeminencia de la mencionada vanguardia, lo que queda es hacer

depender su obra como la réplica tardía de otra cosa, negando toda posibilidad de pensar su proyecto de manera singular, autónomo de las fuentes de referencia. En cuanto a Chile, no es posible afirmar la existencia de vanguardias en Chile, sino solamente de artistas o de colectivos de artistas que se hacen portadores significativos de ciertas transferencias. De ahí la importancia del viaje para un proyecto artístico, del desplazamiento territorial y cultural que resulta fundamental para generar conocimiento por vías de la experiencia. En el caso de Matilde Pérez, es posible pensar que el viaje de la primera beca sea el que le permite, a comienzos de los años sesenta, confirmar aquello que estaba en su intuición. Solo se viaja para confirmar, bajo otras condiciones, lo que ya se sabe: su territorio y su lenguaje no están en Chile, sino donde la abstracción deambula. Si el objetivo del primer viaje fue revalidar una percepción anticipada, el del segundo viaje, en los años setenta, fue hacer una pausa, tomar distancia de las amarguras de un ambiente de reforma universitaria que, al redefinir los planes de estudio e instalar un nuevo canon académico, favorecía indirectamente un clima de exclusión. En el caso particular de Matilde Pérez, los viajes permiten organizar las periodizaciones básicas de su obra, estableciendo de modo diferenciado el valor de cada fase situada entre su acceso a la abstracción y su deslizamiento progresivo hacia una performatividad de marcada tendencia cinética. Una lectura muy personal de su obra me permite señalar que, pese a su paso por el taller de Vasarely, lo que caracteriza el proyecto de Matilde Pérez es una proximidad real a los trabajos del Grupo de Investigaciones Visuales que lidera Julio Le Parc. En tal caso hablaré de pre-cinetismo avanzado, como corolario de una abstracción objetualizante de baja intensidad, que se desarrolla en un largo período, desplegado a grandes rasgos entre 1959 y 1982, es decir, entre la producción de «Las sillas» y «Friso Cinético» para el centro comercial Apumanque. Ciertamente, es arriesgado establecer periodizaciones con límites abruptos, pero es necesario tomar estas dos obras como complejas situaciones generativas de piezas que –desde el papel a la intervención en el espacio público–, señalan la existencia de una mesurada progresión que reproduce los términos planteados anteriormente.

En concreto, «Las sillas» es una pintura de 1959 que proviene de un boceto realizado a partir de sillas desorganadamente dispuestas en un parque. La obra recuerda las primeras fotografías de Ellsworth Kelly al regresar a París después de la Segunda Guerra, y que recuperan las sombras que dejan las sillas públicas dispuestas en el Jardín Luxemburgo. En cambio, «Friso Cinético» proviene de piezas de serigrafía realizadas en 1973, aunque en ese momento no había las condiciones necesarias para pensarlas en las monumentales dimensiones que adquieren las partes en 1982. Las serigrafías de 1973 son la base para un trabajo de troquelado y recorte de fragmentos que serán desplazados hacia adentro y hacia afuera, de acuerdo a un modelo de compensaciones que modula los relieves del friso, dejando el lugar para la disposición del aparataje eléctrico destinado a iluminar el objeto desde adentro.

Muchas obras abstractas de sus años posteriores tienen relación con estas estructuras primarias que se acogen a un principio de adecuada artificialidad. Las pinturas, collages y esculturas acrílicas y metálicas de Matilde Pérez son también muestra de su incesante experimentación con las posibilidades de la creación de movimiento virtual a través de la ilusión óptica. Su proyecto está absolutamente vigente y sigue siendo tan provocativo como en sus primeros momentos. Con todas sus apuestas, Matilde Pérez viene a reforzar aquella máxima de Paul Klee que buscaba legitimar el arte moderno: el arte no imita la naturaleza, sino concibe una naturaleza.

Matilde Pérez, shaped by solitude

MATILDE PÉREZ / MATILDE PÉREZ: SHAPED BY SOLITUDE / JUSTO PASTOR MELLADO

For a start, writing about the work of Matilde Pérez implies addressing the edifice of Ramon Castillo's critique based on his studies carried out from 1998, starting at the time of the «Ojo móvil» («Moving Eye») exhibition dedicated to the artist and organized by the Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA). Then come, in 2005, the exhibitions in the Bienal del Mercosur and, in 2009, in the Casa de las Américas. It turns out that the title of the latter, «De la abstracción al arte cinético» («From Abstraction to Kinetic Art») signals in this case the path to an analysis and discussion of Matilde Pérez that did not defend her adequately as an artist; if she was not a kinetic artist, she was at least part of the abstract geometric tendency, independent from the saga of the Grupo Rectángulo from which in fact she excluded herself. What's left to restore is the history of her neglect, of her imagination and her approach to a certain type of abstraction; this taking place in the distrustful company of certain groups who, strictly speaking, never participated in any meaningful way in the edification of what will become her life's work through its different formative periods. The decisive creational moments in Matilde Pérez's work are linked to her travels to France, confirming that the initial hunches she'd felt about her alienation were indeed correct.

It's not surprising that Matilde Pérez, at an advanced age of 81, began to receive the attention of reviewers which converted her, in the space of a decade, in a rediscovered artist after an entire life of being poorly treated. An artist who had gone through the history of Chilean art unaccompanied, situated outside time and space. That can be taken as an unjust statement but it rather wants to promote the opposite. Matilde Pérez

has begun to be recognized by the critique and new historiography because the initial academic and institutional condemnations have been lifted. For sixty years, because of this implicit censure, her work was ignored. When he visited Chile on the occasion of the exhibition dedicated to him at the Centro de Extensión of the Pontificia Universidad Católica, Julio Le Parc himself was shocked by his hosts' reluctance to give him access to the work of the artist he had known in Paris in the early 60s. From its inception, distance is part and parcel of Matilde Pérez' artistic project.

As an artist, Matilde Pérez claimed she was intentionally ignored by her peers. In an interview in 2005, when asked about the kind of relationship she had maintained with various artists of her generation, she replied that she hadn't followed their path and that they hadn't noticed her, or rather they hadn't appreciated her because they hadn't acknowledged her approach and, to a certain extent, had made her into an outsider. It's a strong statement and an unjust position. To start with, the question itself was inappropriate because Matilde Pérez did not belong to a specific generation, in which case it didn't make sense to question her on some alleged fellow companions that never were. On the other hand, we can't argue that she would have had an established artistic career, since although she was part of the teaching staff, she was always seen as an outcast. There's nothing positive in all this as her low level position was implicitly seen as a punishment for not surrendering to the norms. We see an artist that in many ways showed she was not subordinated nor submitted to any artistic norms: in Chile, that costs dearly. That impetus also kept her out of the geometric painters' groups as her interests in the field of the modern visual contradictions situated her outside the restrictive pictorial field. The absence of any security, as much in the political as in the artistic fields, only served to weaken her academic position and without a doubt led to her dismissal in 1976. Overlooked by the left and forgotten by the dictatorship, her silence only consolidated her position forged in a solitude that at the end of the day defined her. All of this gave rise to a series of speculations regarding her recognition abroad.

Her consistent French affiliation encouraged her to go and study in France where she forged a network of like-minded people who finally recognized her as a kinetic artist. However, her flirting with kinetic art was brief. Anticipating the use of new industrial materials assembled and attached to moving structures using simple electrical components, she dedicated herself to the production of works of art similar in its form to the Happening (a good example is her work entitled «Kinetic Tunnel» from 1970). That creation was recognized internationally as a kinetic art piece but barely noticed in Chile. This situation highlights the limited views of the critics at the time as well as pointing to the supremacy of those few who controlled institutionalized culture in the 60s.

In order to get to the bottom of Matilde Pérez' art, new developments in the critics' investigative work were needed. For the first time in the art scene some dared to delve in the archives in search of the footprints left by those works of art which had been neglected. That was the beginning of the critical interest for Matilde's work. In this, we have to give Ramon Castillo, the then young curator of the MNBA, his due and who to this day may be recognized as the number one expert on her work. He will effectively contribute to put her name on the geometric abstraction's national and international scenes.

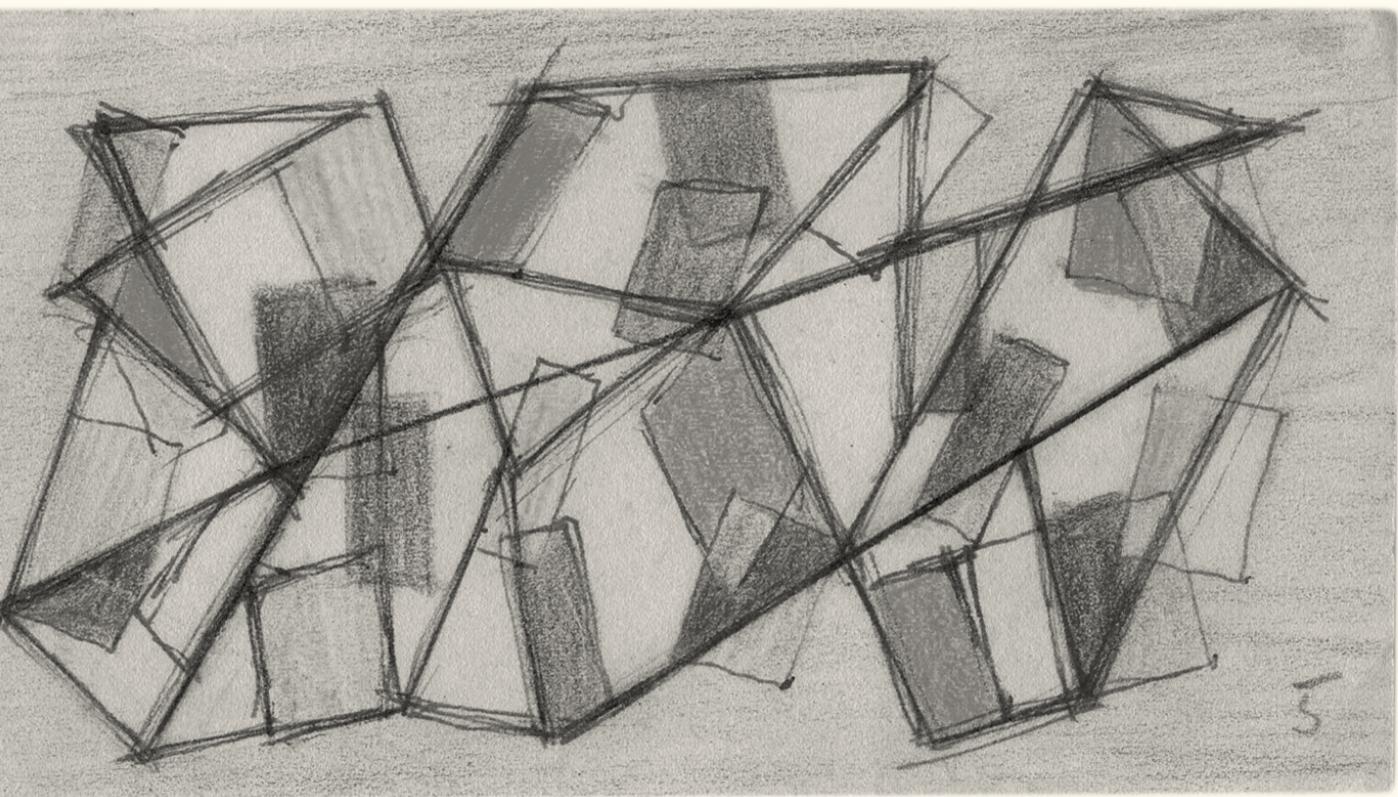
Regarding the problem of Matilde Pérez' association with the avant-garde, I suggest we examine two issues with great care. The first one has to do with an inaccurate definition of avant-garde and the second with the relations that the artist had with this avant-garde movement. Mainly because we don't know to which avant-garde the critics are referring to and then, once the pre-eminence of a particular view is consolidated, we are left with having to relate her work to a late copy of something else and in this way denying us the possibility of thinking about her work in a unique fashion, free from any reference points. It is not possible to profess the existence of any avant-garde in Chile but rather accept that we're facing artists or groups of artists reduced to representing various transitional movements. That's why travelling abroad and experiencing a new culture in order to broaden one's horizons was fundamental for any artistic endeavour. In the case of Matilde Pérez, it's possible to think that her trip following her first grant in the early 60s allowed her to confirm whatever she intuitively felt. To confirm what she already knew: that her territory and language are not in Chile but rather wherever abstract art wanders. If the first trip was to ratify a foreseen awareness, the second (in the 70s) was to take time-off, to keep her distance from the bitterness of a university reform that involved a redefinition of the programs of study. Introducing these new academic standards meant indirectly encouraging a climate of exclusion. In the case of Matilde Pérez, those jaunts enable us to organize a basic chronology of her work, differentiating the distinctive phases of her career, starting with her entry into abstraction and going all the way to her progressive shift into kinetic art. Despite her passage through Vasarely's studio, a very personal appraisal of her work allows me to say that what characterizes Matilde Pérez' project is her affinity to the works of the Grupo de Investigaciones Visuales headed by Julio Le Parc. In this case I'll talk of an advanced "pre-kinetism" as a corollary to a low-intensity abstraction she developed over a long period of time (from 1959 to 1982), that is to say between the production of «La Silla» («The Chair») and «Friso Cinético» («Kinetic Frieze») for the Apumanque shopping mall. It's certainly risky to put such precise dates on her work but it's crucial to take these two pieces as proof of her emergence in the public space and acknowledge that they shed a light on the existence of the aforementioned measured progression.

Her work «Las Sillas» is a 1959 painting originating from a sketch picturing various chairs scattered around a park. It reminds us of Ellsworth Kelly's first photographs on his return to Paris after WW2 in which

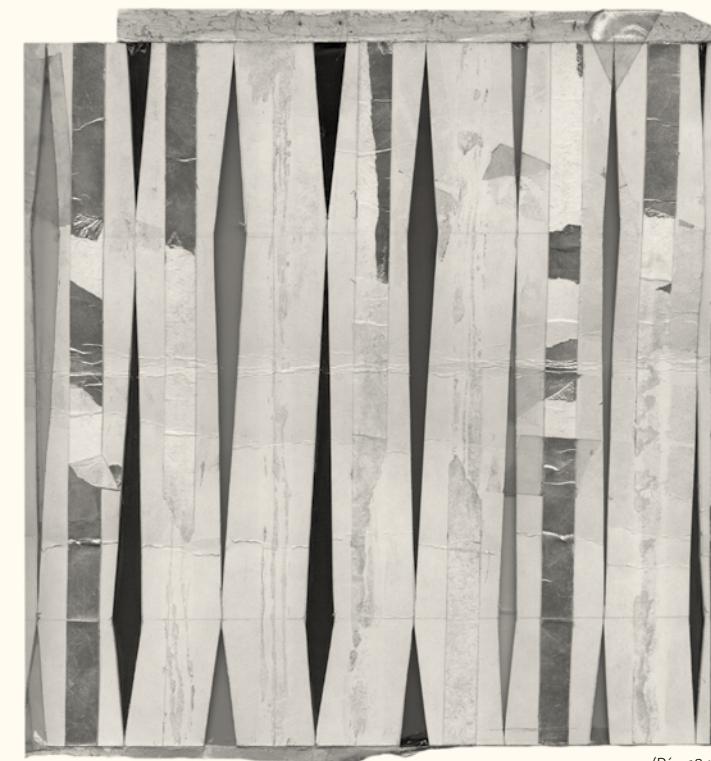
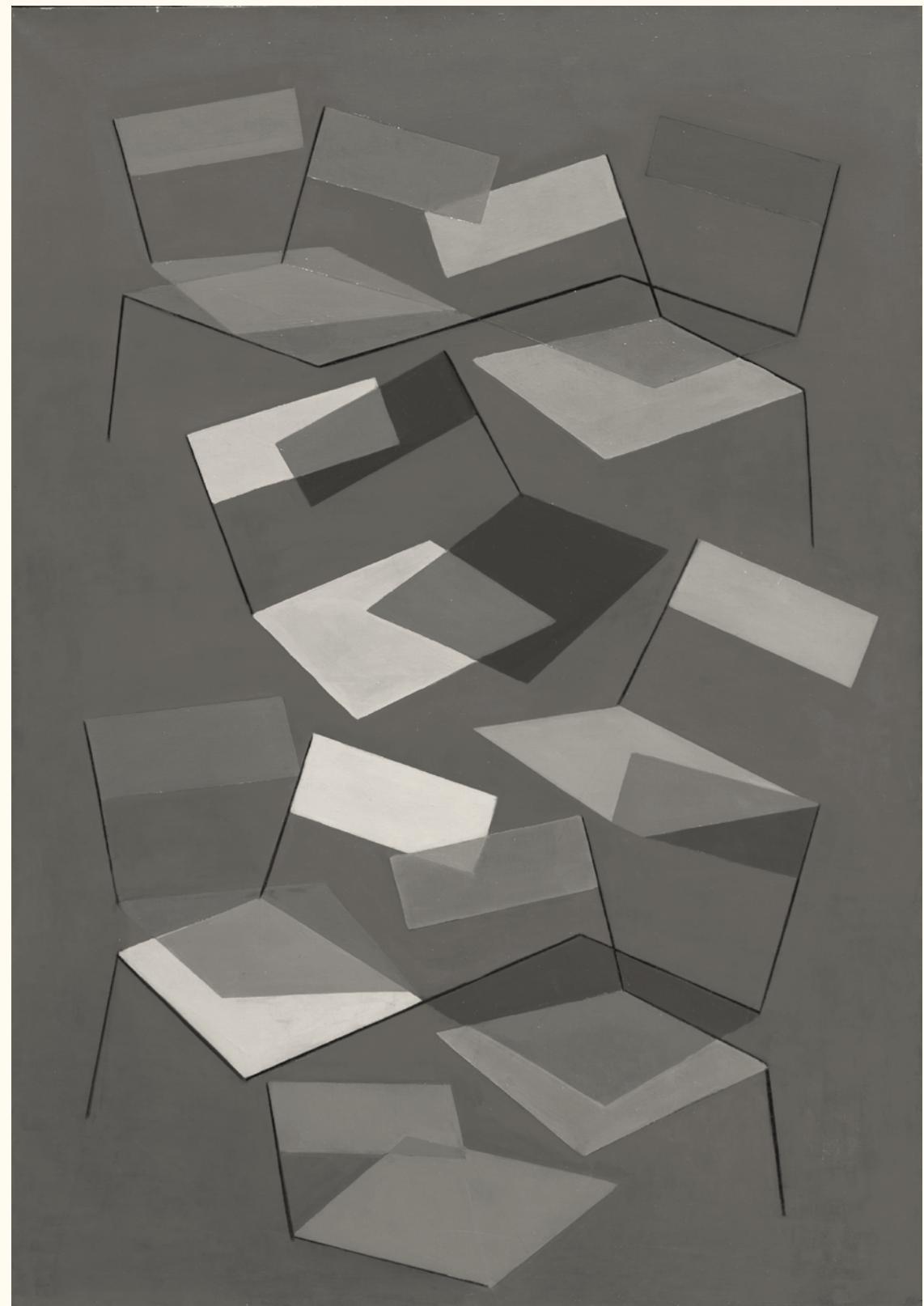
he plays with the shadows projected by the garden chairs in the Jardins du Luxembourg. On the other hand, the «Friso Cinético» comes from various prints created in 1973, which at the time were impossible to imagine in the monumental scale they'll acquire in 1982. The 1973 prints are the basis for a die cut and cutback work where fragments are moved about inwards and outwards according to a model that adjusts to the relief of the frieze, leaving enough space to install the electrical device necessary to light up the piece from the inside.

Many of her subsequent abstract works are related to these basic structures which embrace a fit for purpose artificiality principle. Matilde Pérez' paintings, collages, acrylic and metallic sculptures are proof of her relentless experimentation with the possibilities of creating virtual movement by means of the optical illusion. Just as it was in its infancy, her project was absolutely contemporary and continues to be challenging. With her gamble, Matilde Pérez bolstered Paul Klee's core idea legitimizing modern art: art doesn't imitate nature but creates a new one.

MATILDE PÉREZ. MATILDE PÉREZ: SHAPED BY SOLITUDE JUSTO PASTOR MELLADO

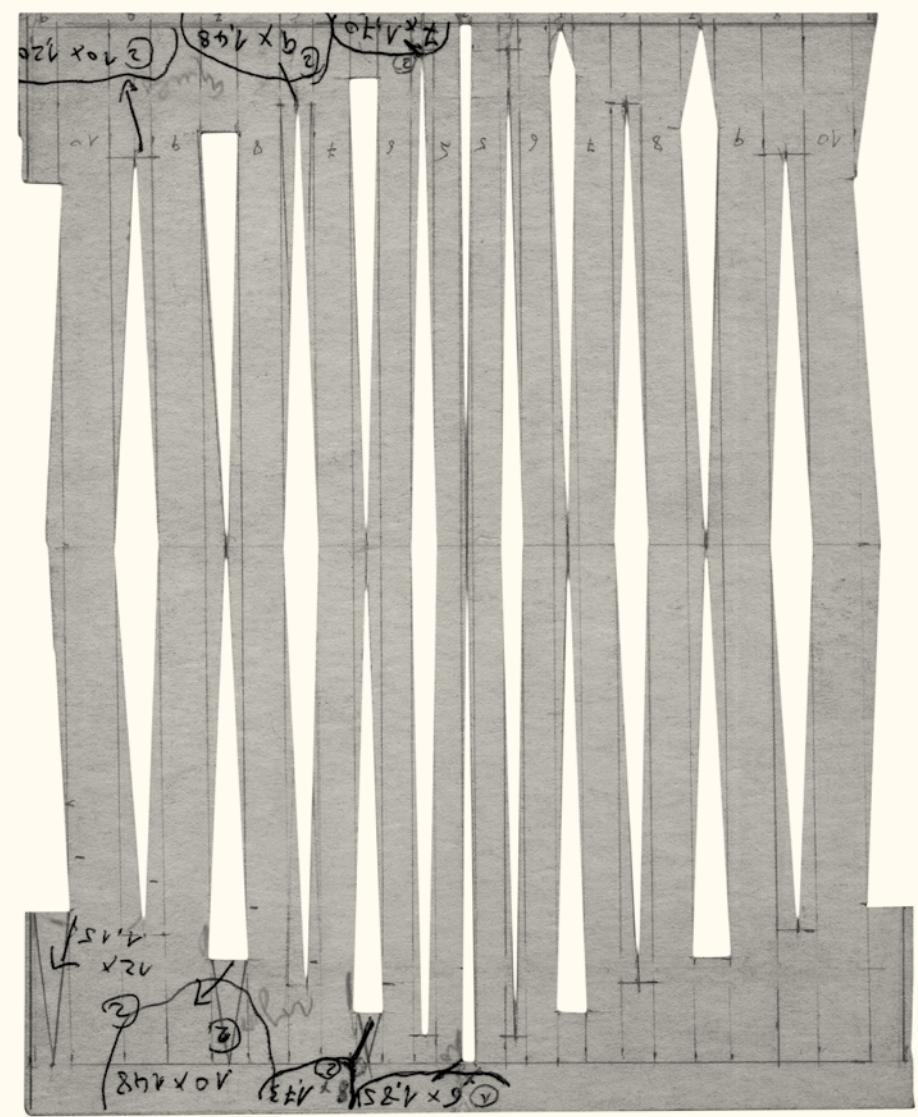


(Pág 20)



(Pág 184)

MATILDE PÉREZ/MATILDE PÉREZ: SHAPED BY SOLITUDE JUSTO PASTOR MELLADO



1. Reverso boceto preparatorio

(Reverse of sketch)

Grafito sobre papel

(Pencil on paper)

17,5 x 24,2 cm

Colección Matilde Pérez

(Author's collection)

2. Boceto preparatorio

(sketch)

Tinta sobre papel

(Ink on paper)

17,5 x 24,2 cm

Colección Matilde Pérez

(Author's collection)

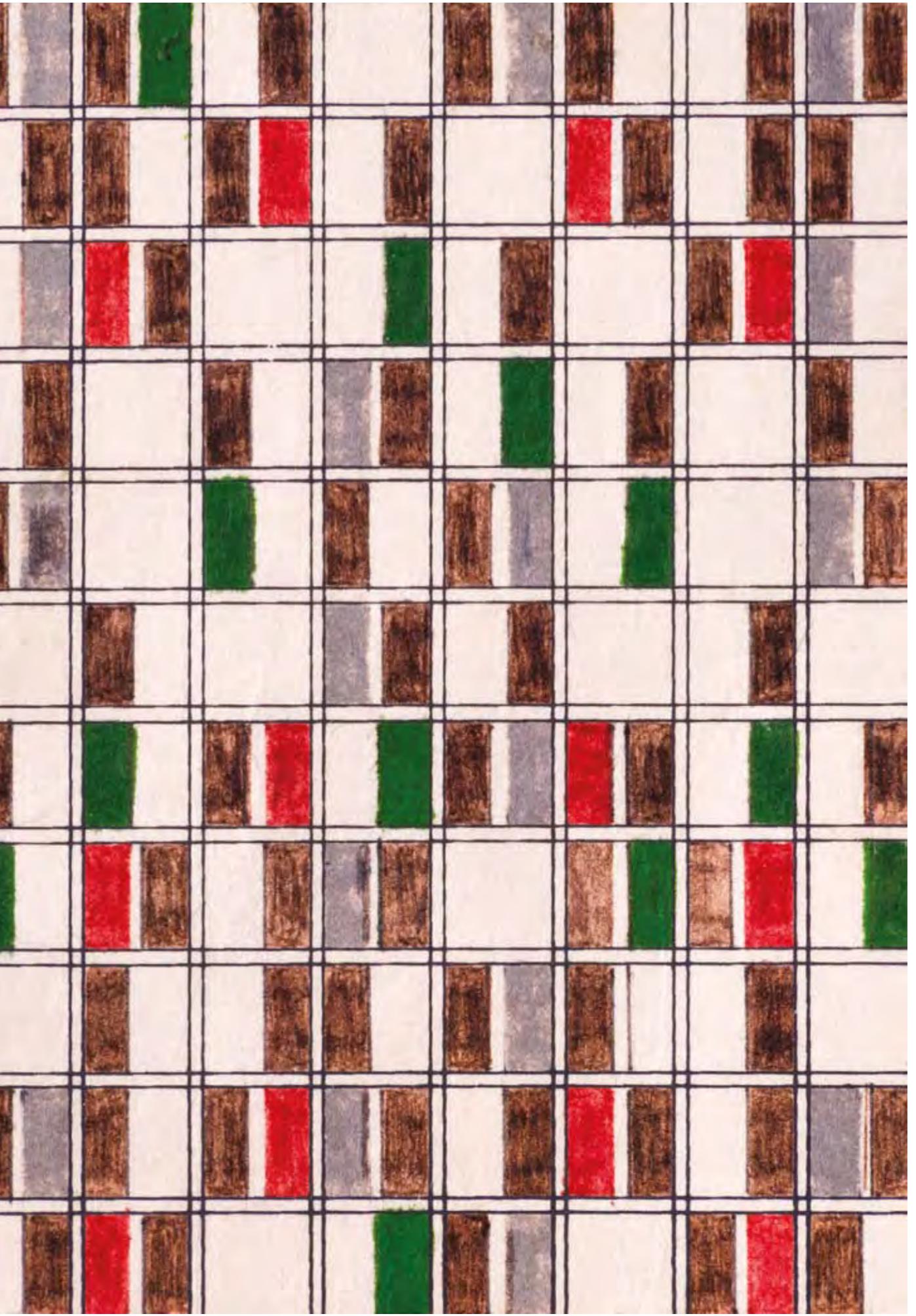
Boceto preparatorio

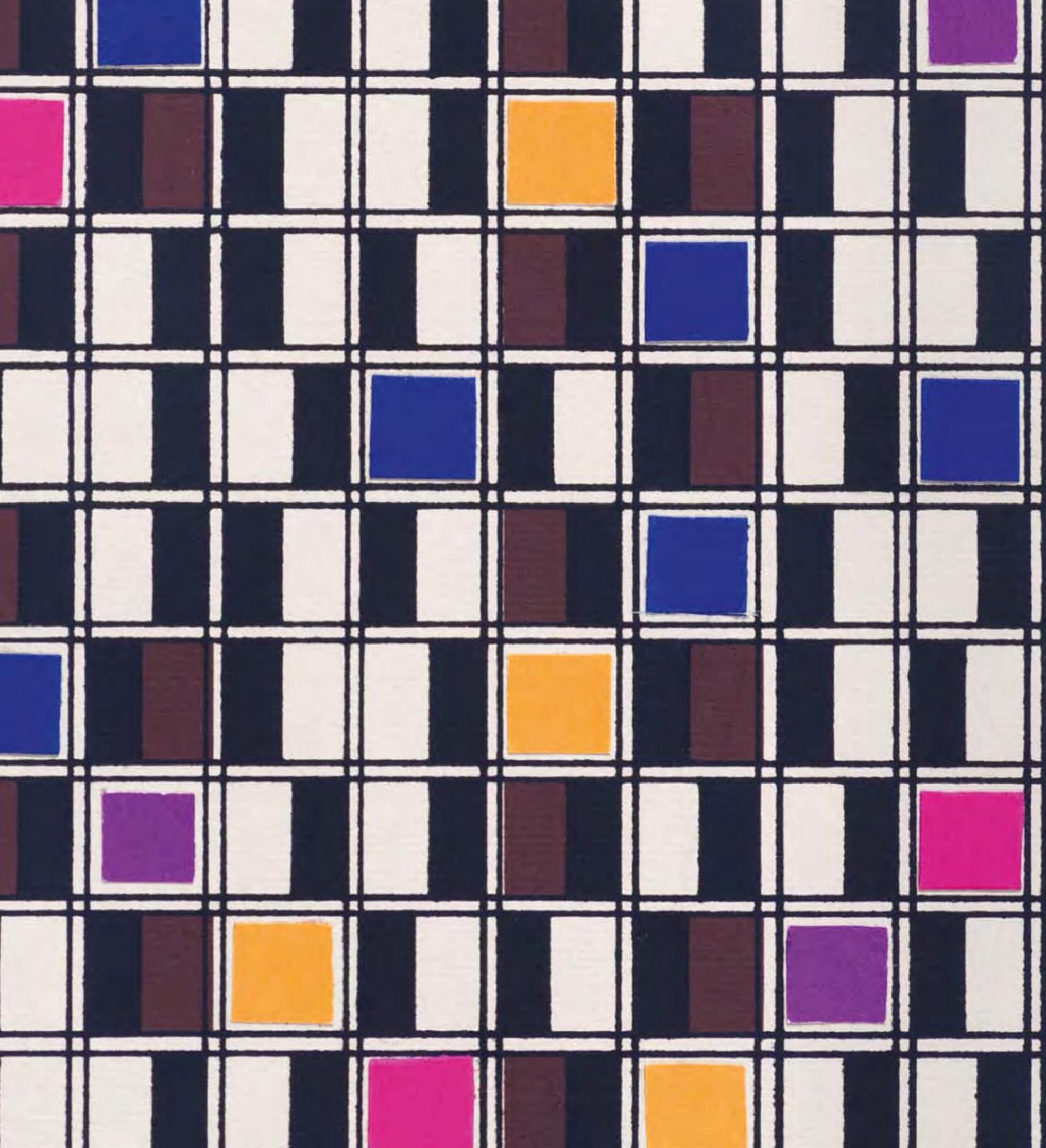
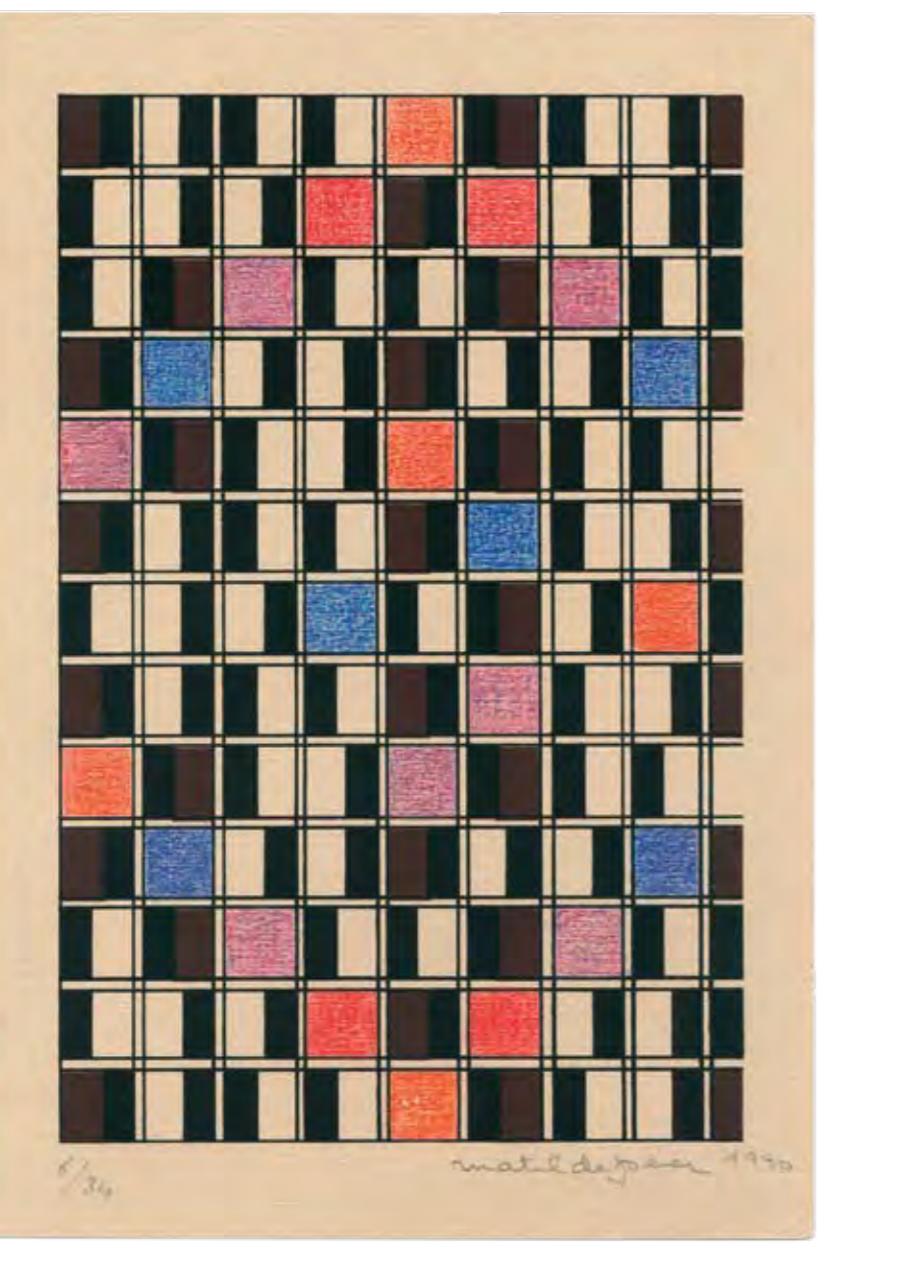
(Sketch)

15 x 10,5 cm

Colección particular

(Private collection)





1. S/T, (*Untitled*)

(1990)

Serigrafía y lápiz a color

6/34

(*Silkscreen and colored pencil*)

14 x 20,5 cm

Colección privada

(*Private collection*)

Sin Título. (*Untitled*)

1990

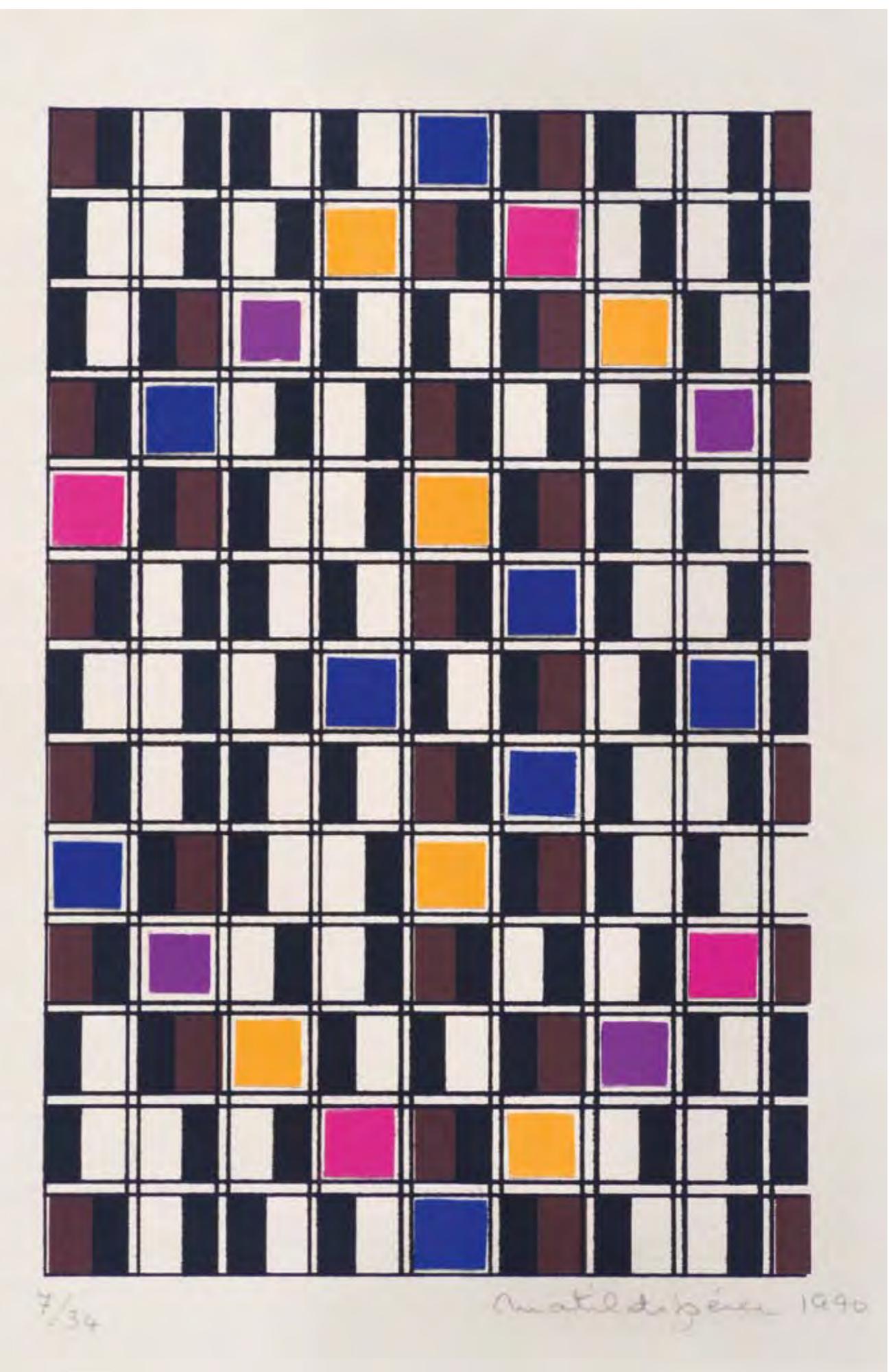
Serigrafía y collage 7/34

(*Collage and silkscreen*)

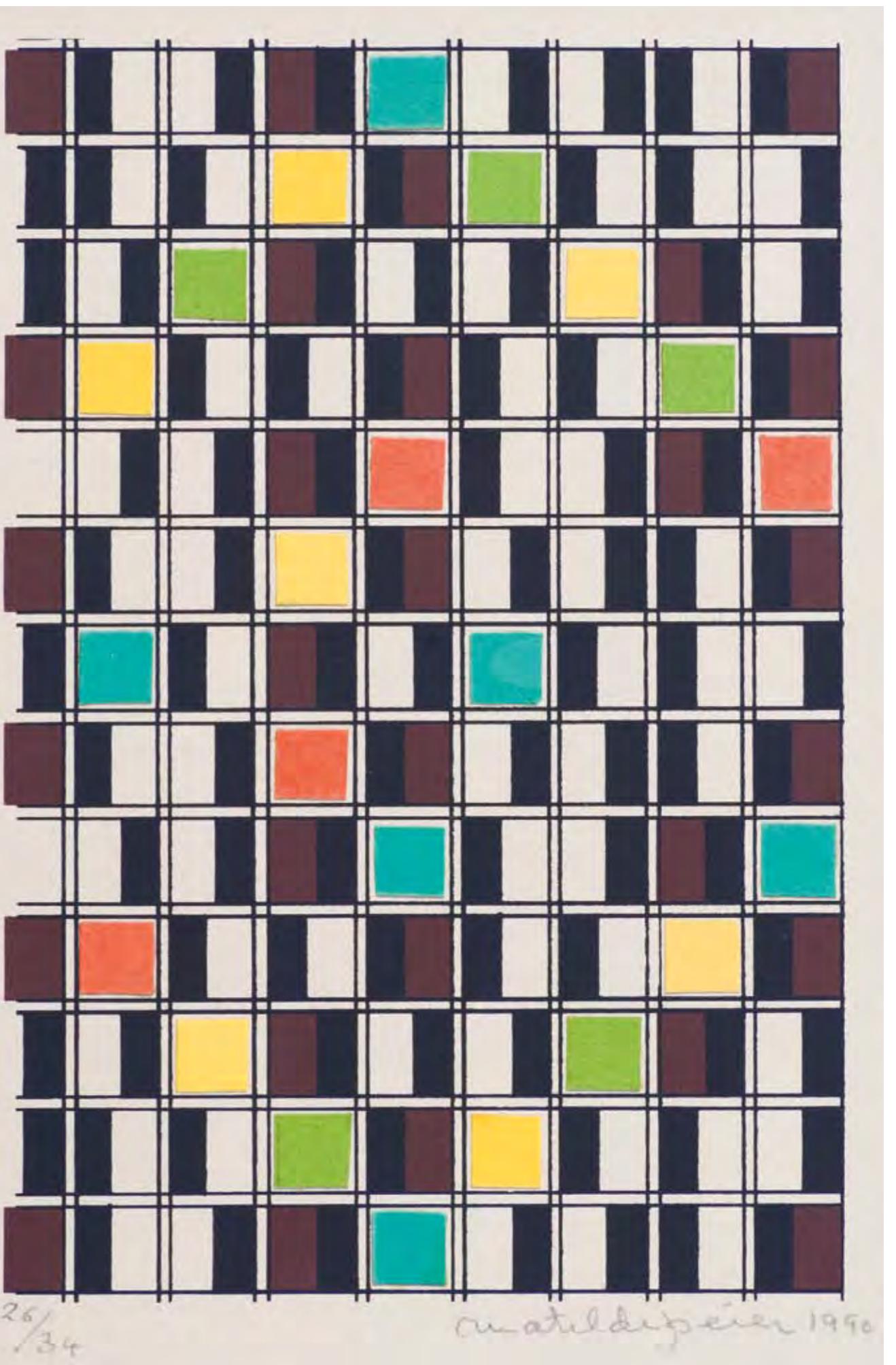
25 x 15 cm

Colección Matilde Pérez

(*Author's collection*)



Sin Título. (*Untitled*)
1990
Serigrafía y collage 26/34
(Collage and silkscreen)
25 x 15 cm
Colección Matilde Pérez
(Author's collection)



Sin Título. (Untitled)
1991
Serigrafía 19 /30
(Silkscreen)
35 x 30 cm
Colección Matilde Pérez
(Author's collection)



Sin Título. (Untitled)
1991
Serigrafía 14/30
(Silkscreen)
35 x 30 cm
Colección Matilde Pérez
(Author's collection)

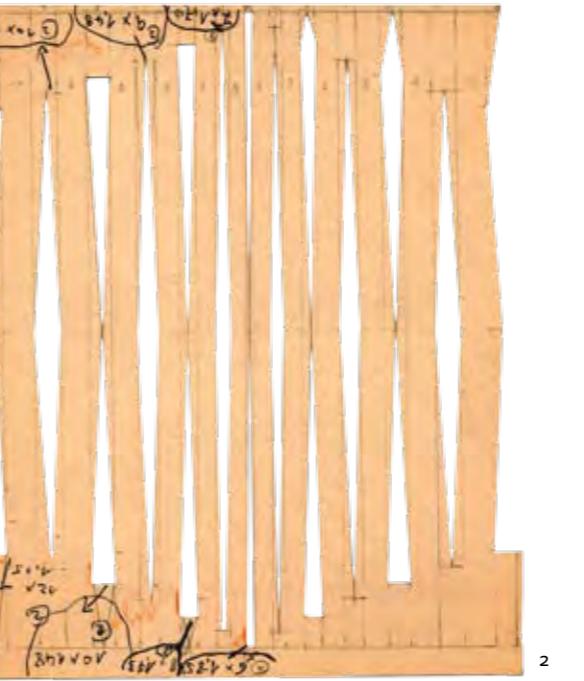


Sin Título. (Untitled)
1991
Serigrafía 15/30
(Silkscreen)
35 x 30 cm
Colección Matilde Pérez
(Author's collection)

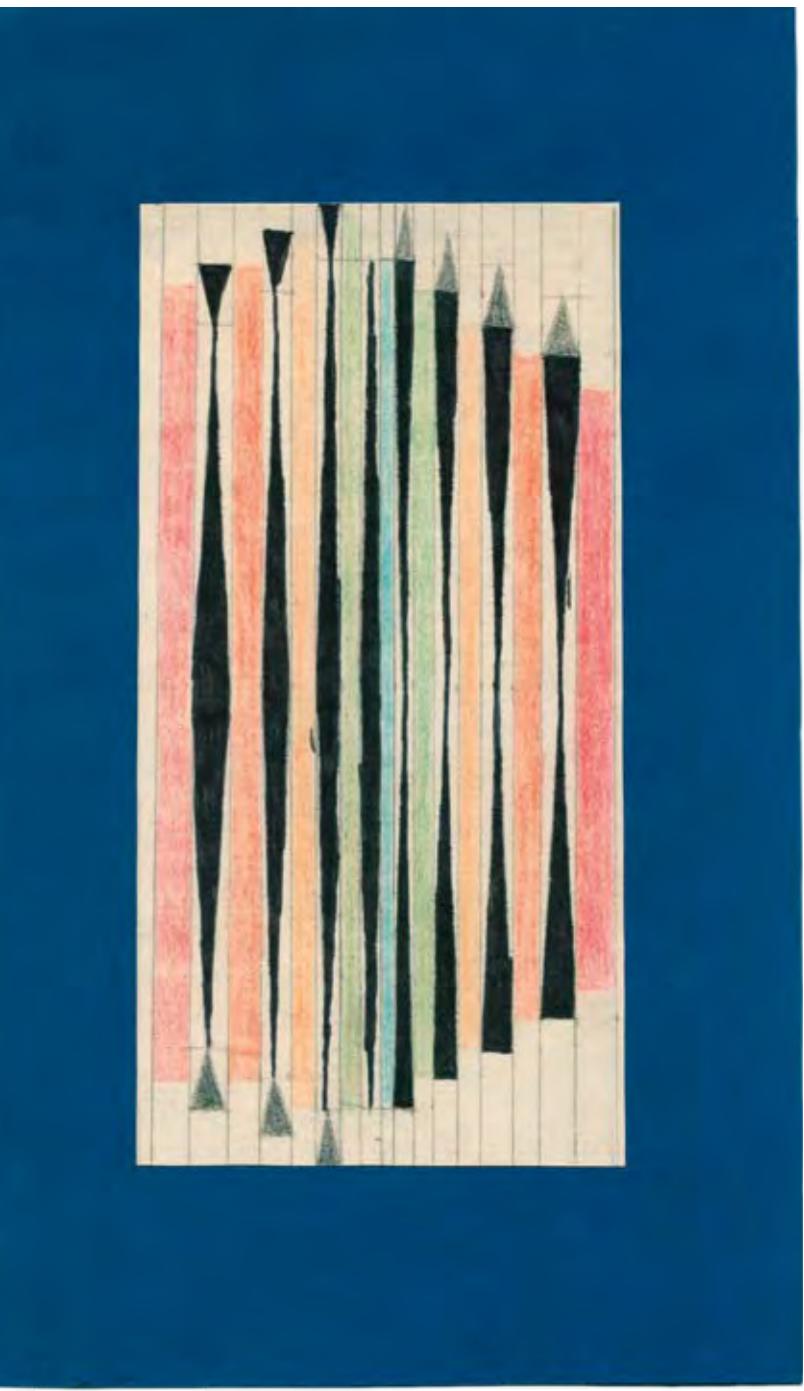




1



2



3

1. Boceto preparatorio para

Túnel Cinético

(*Sketch for Kinetic Tunnel*)

Cartulina troquelada y

papel celofán

(*Stenciled cardboard and*

translucid colored plastic)

24,5 x 23 cm

Colección Matilde Pérez

(Author's collection)

2. Boceto preparatorio para

Túnel Cinético

(*Sketch for Kinetic Tunnel*)

Troquel y tinta sobre

cartulina blanca

(*Ink on stenciled white*

posterboard)

17 x 21,5 cm

Colección Matilde Pérez

(Author's collection)

3. Boceto preparatorio

(*Sketch*)

Grafito de color y tinta

sobre papel

(*Ink and color pencil on paper*)

13,8 x 23 cm

Colección Matilde Pérez

(Author's collection)

Construcción maderas nº 28

(*Wood construction nº28*)

1994

Collage en madera y

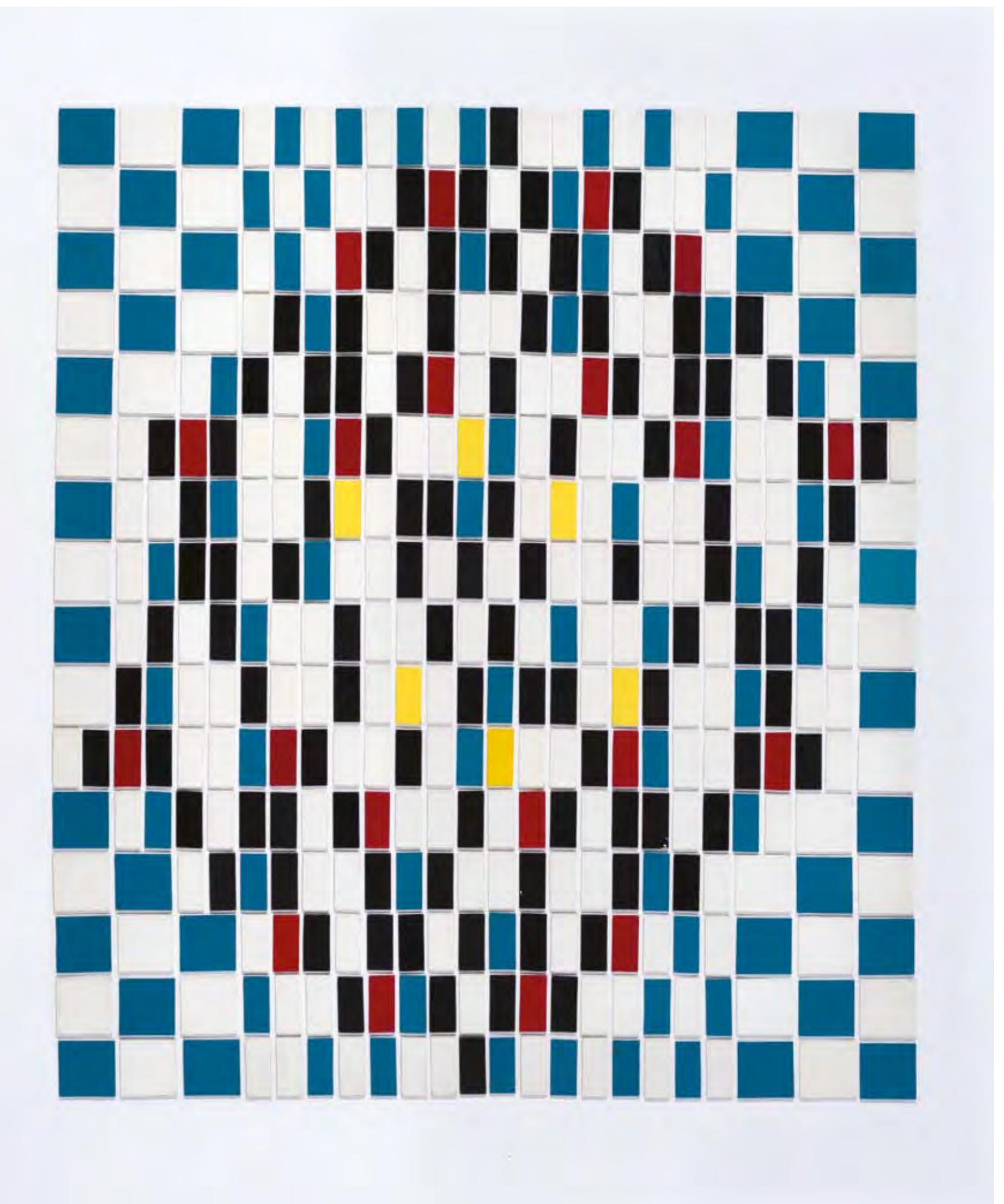
pintado al óleo

(*Lacquered wood collage*)

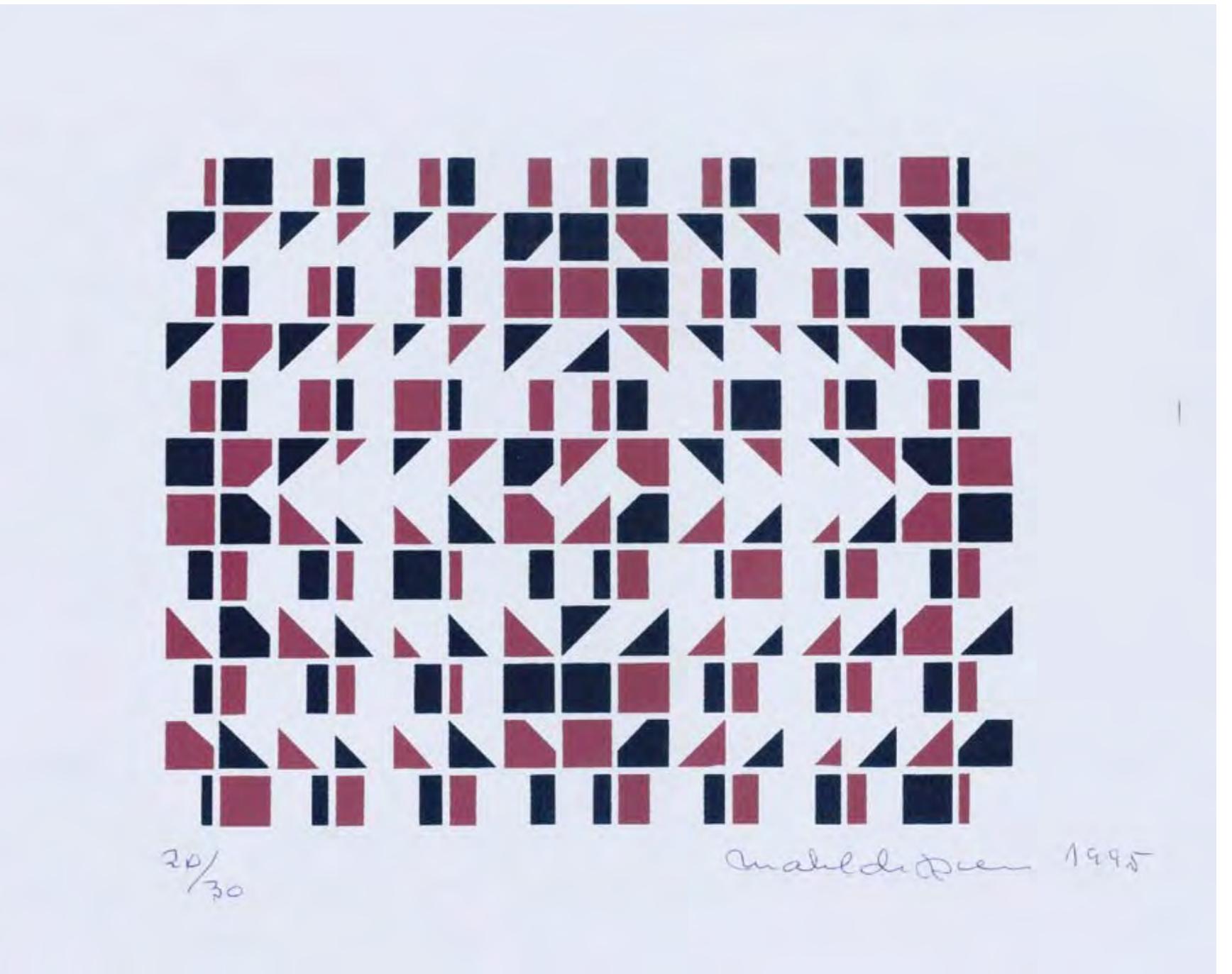
119,3 x 100 cm

Colección particular

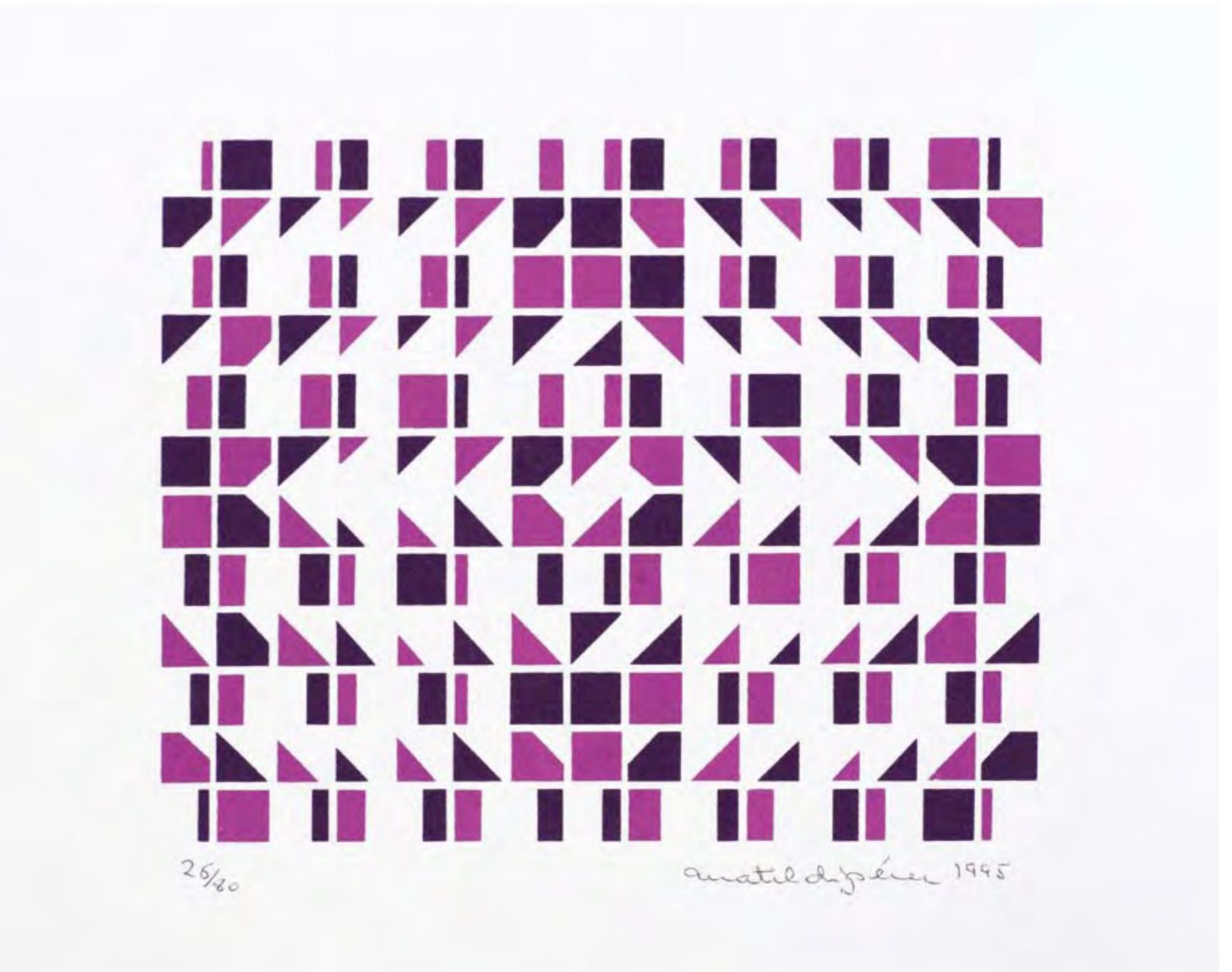
(Author's collection)



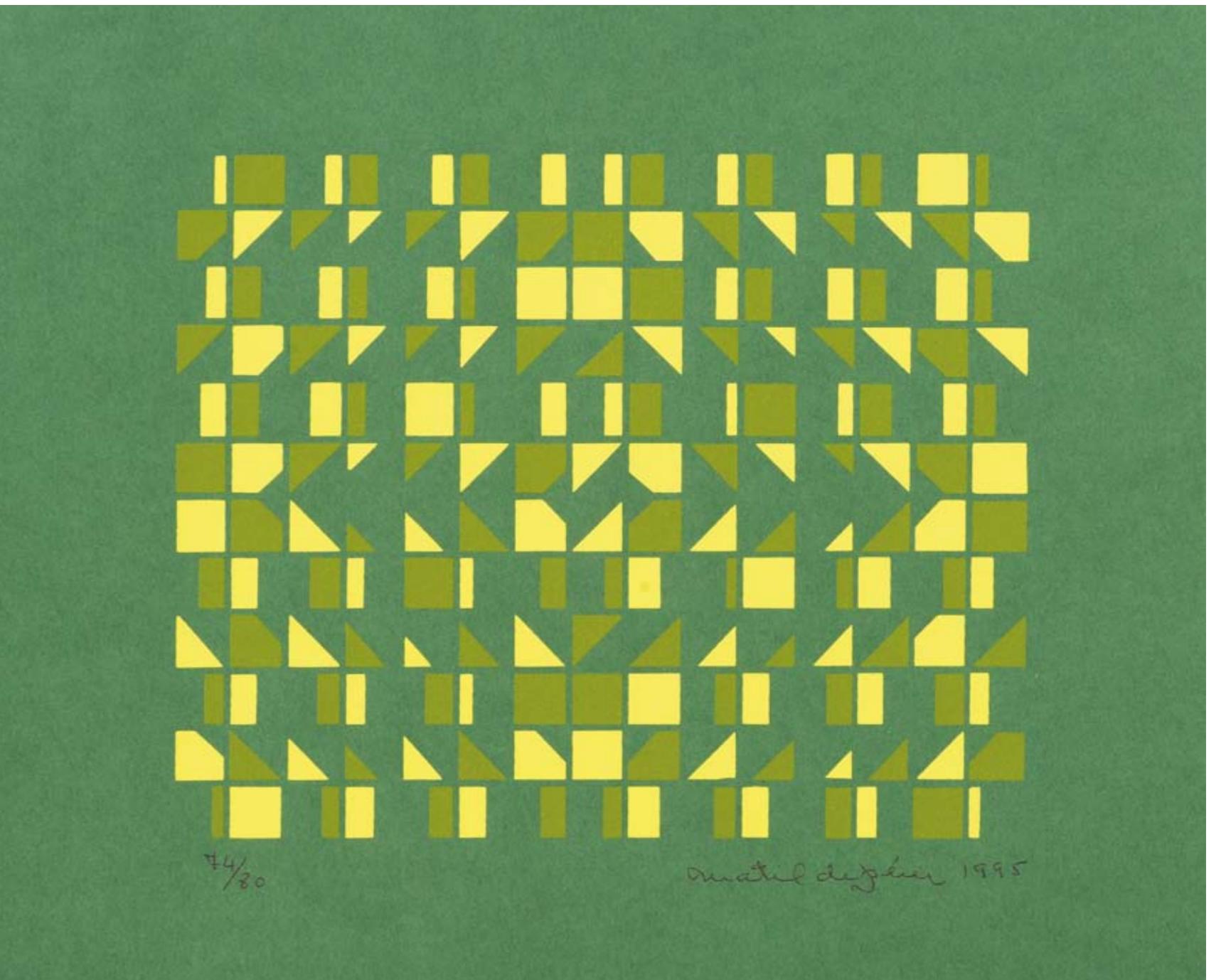
Sin Título. (*Untitled*)
1995
Serigrafía 20/30
(*Silkscreen*)
35 x 30 cm
Colección privada
(*Private collection*)



Sin Título. (Untitled)
1995
Serigrafía 26/80
(Silkscreen)
35 x 30 cm
Colección Matilde Pérez
(Author's collection)



Sin Título. (*Untitled*)
1995
Serigrafía 74/80
(Silkscreen)
35 x 30 cm
Colección Matilde Pérez
(Author's collection)



Sin Título. (Untitled)

1995- 2007

Troquelado en papel metálico

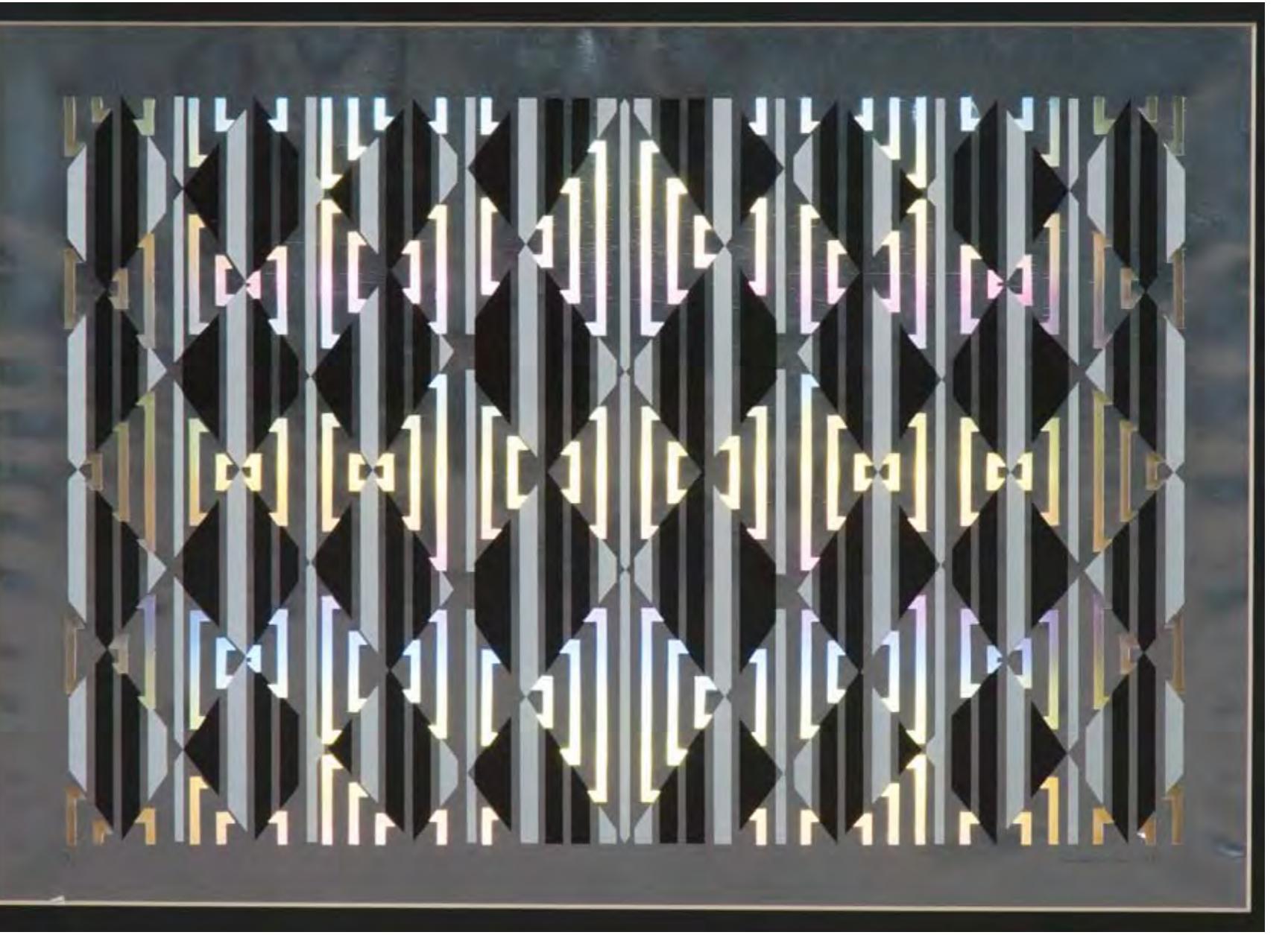
plateado con caja de luz. P/A

(Cut-through metallic sheet on
light box. Author's copy)

70 x 91 x 7 cm

Colección Matilde Pérez

(Author's collection)



Sin Título. (Untitled)

c.1996

Escultura cinética motorizada.

Dos discos de acrílico.

(Kinetic motorized sculpture, two
acrylic discs)

1/1 Obra única

(Unique copy)

120 x 120 x 27 cm

Colección Matilde Pérez

(Author's collection)



Sin Título. (Untitled)

c.1996

Escultura cinética motorizada.

Dos discos de acrílico.

(Kinetic motorized sculpture, two
acrylic discs)

1/1 Obra única

(Unique copy)

120 x 120 x 27 cm

Colección Matilde Pérez

(Author's collection)



Sin Título. (Untitled)

2010

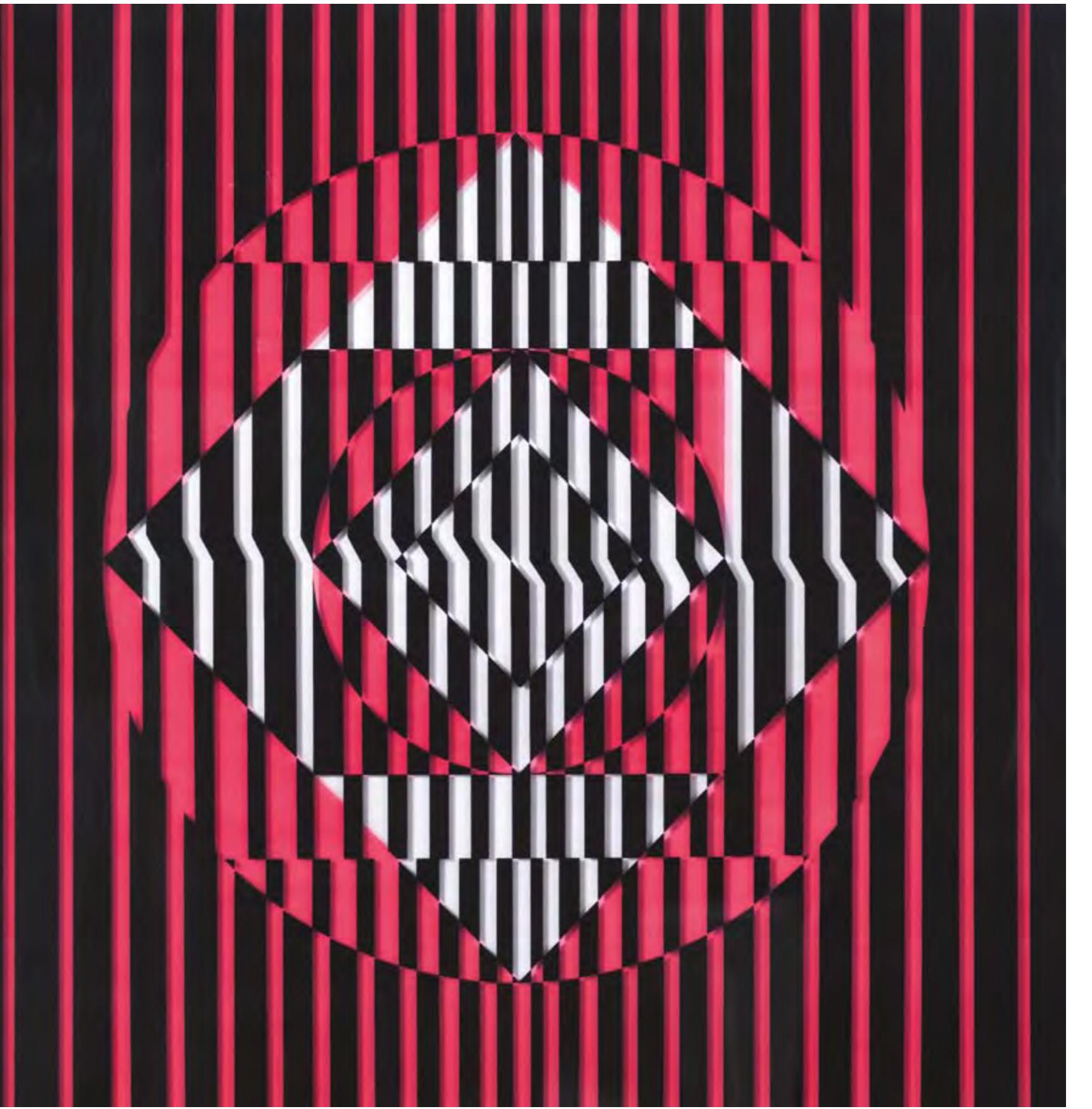
Escultura cinética

Vidrio impreso y metal, edición
de 28 ejemplares en diferentes
colores

(Kinetic sculpture, printed glass
and metal, edition of 28 copies in
different colors)

30 x 30 x 3.5 cm

Colección Matilde Pérez
(Author's collection)



Sin Título. (*Untitled*)

2010

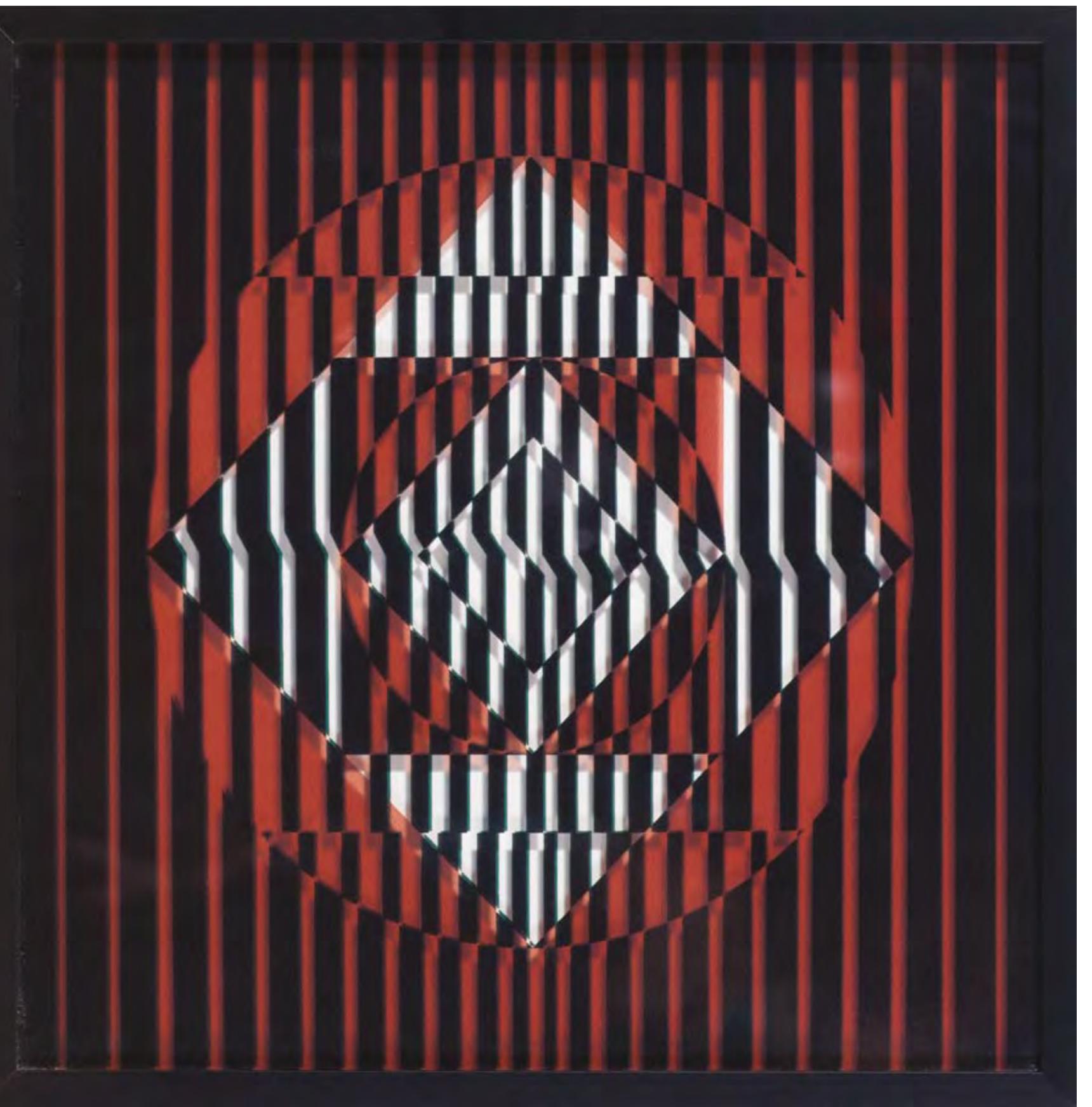
Escultura cinética

Vidrio impreso y metal, edición
de 28 ejemplares en diferentes
colores

(Kinetic sculpture, printed glass
and metal, edition of 28 copies in
different colors)

30 x 30 x 3.5 cm

Colección Matilde Pérez
(Author's collection)



Sin Título. (Untitled)

2010

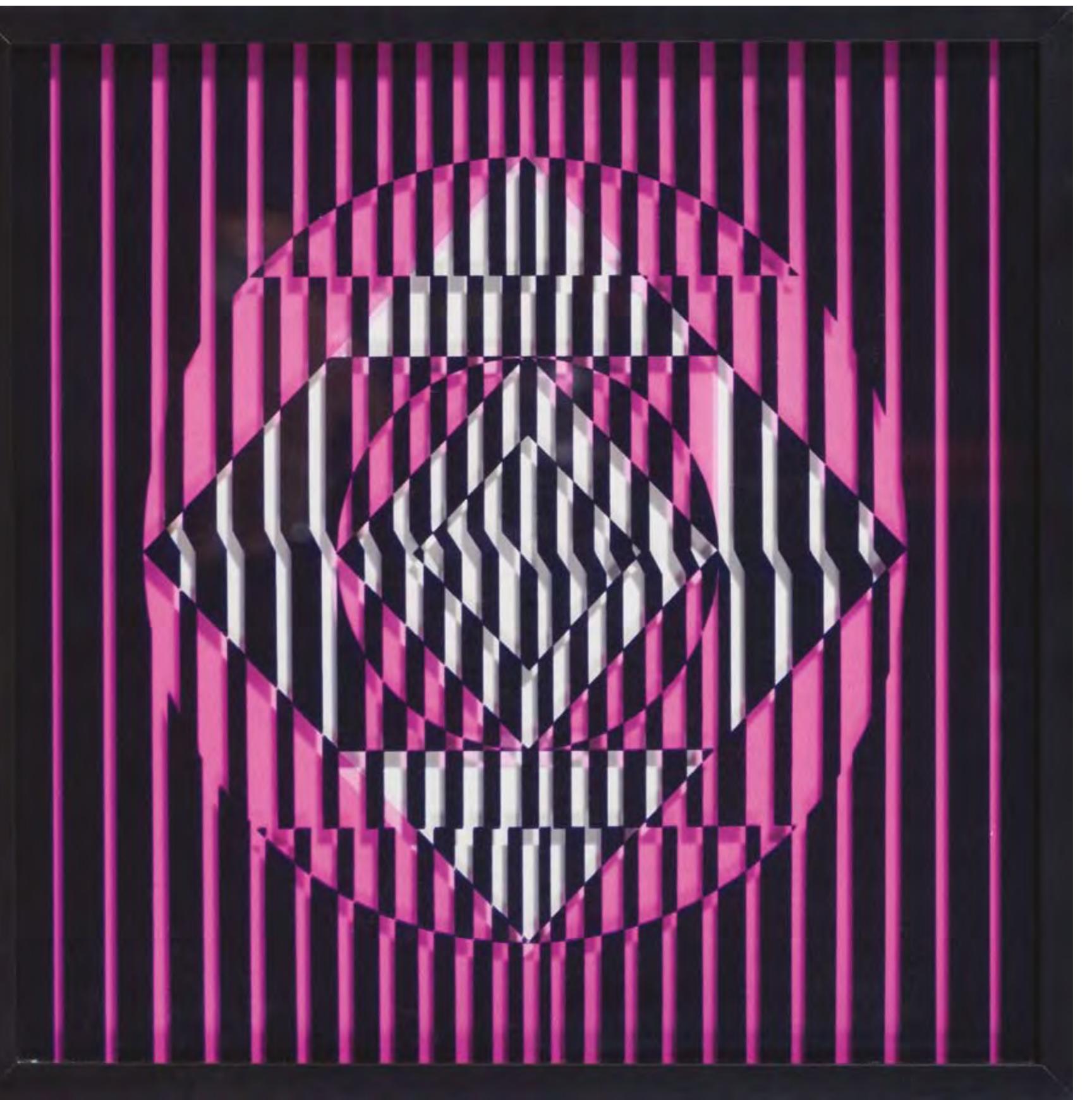
Escultura cinética

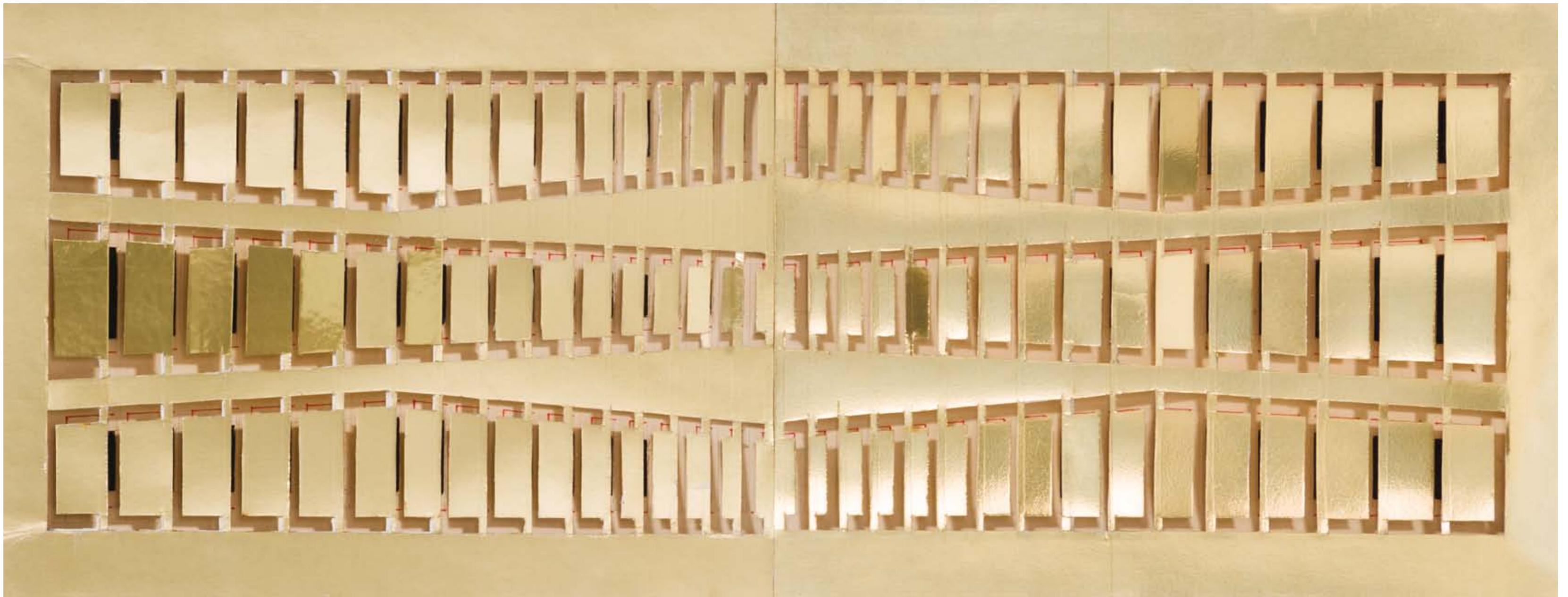
Vidrio impreso y metal, edición
de 28 ejemplares en diferentes
colores

(Kinetic sculpture, printed glass
and metal, edition of 28 copies in
different colors)

30 x 30 x 3.5 cm

Colección Matilde Pérez
(Author's collection)





Boceto preparatorio para mural

(Sketch for mural)

(S/F)

(Undated)

Troquelado en papel

metálico dorado

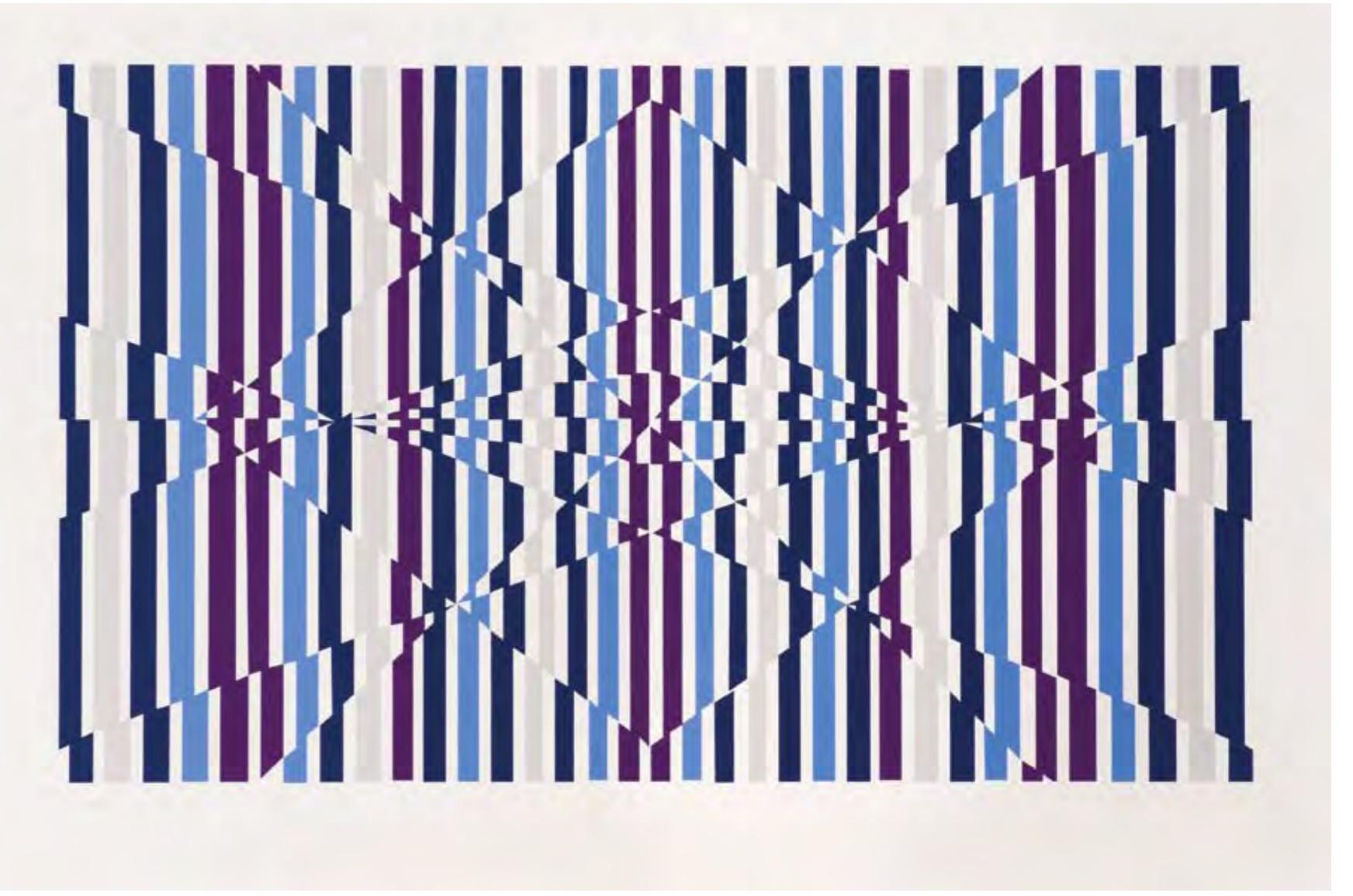
(Cut-through gilded metallic sheet)

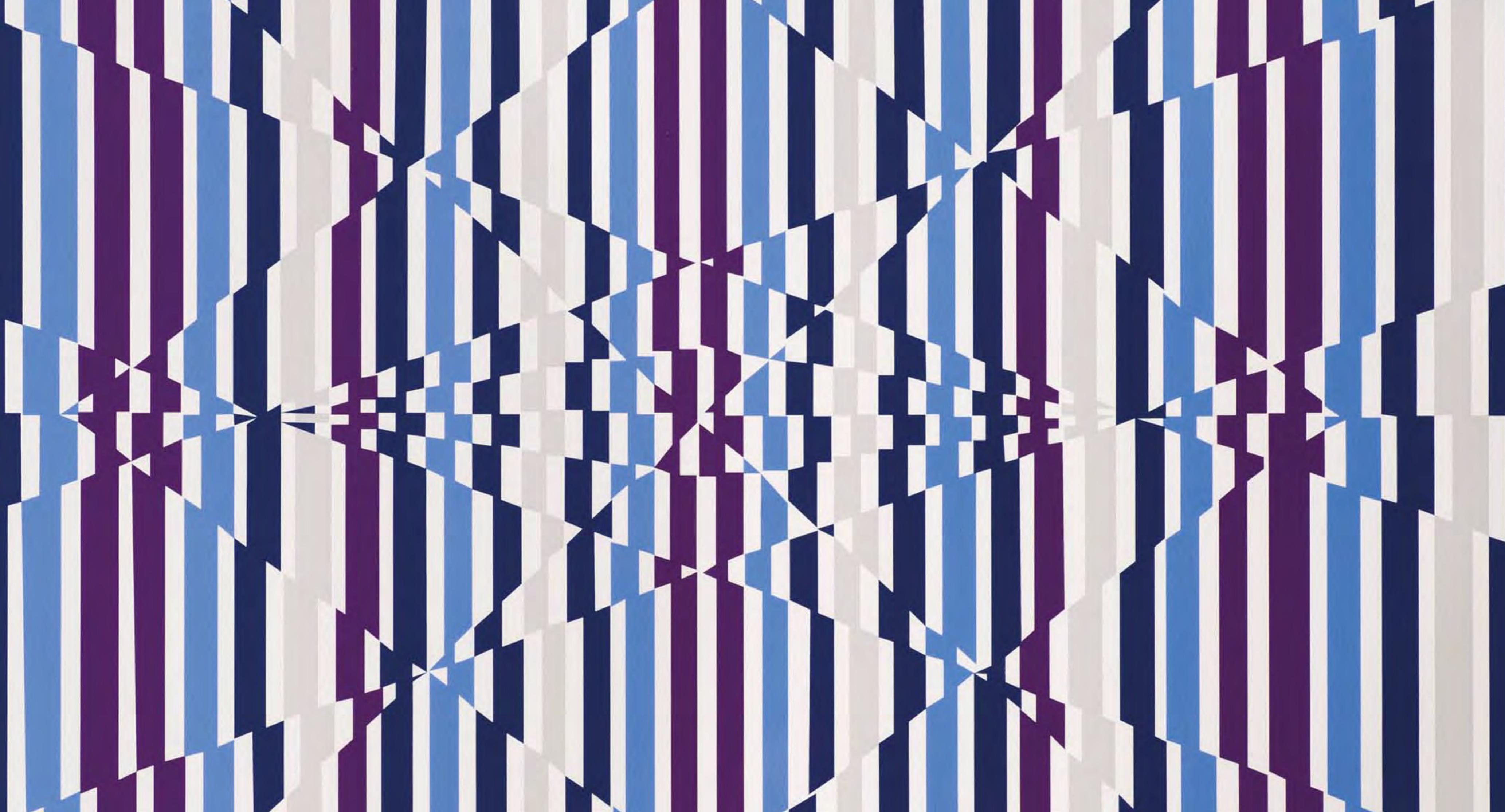
13,2 x 9,4 cm

Colección particular

(Private collection)

Sin Título. (Untitled)
2012
Offset digital edición
Polígrafa España
(Digital offset edition from
Polígrafa, Spain)





Créditos

Credits

MATILDE PÉREZ

**EDICIONES
UNIVERSIDAD
CATÓLICA DE
CHILE**

Vicerrectoría de Comunicaciones y
Educación Continua
Alameda 390, Santiago, Chile
editorialecciones.uc@uc.cl
www.ediciones.uc.cl



**MATILDE PÉREZ,
OBRA CINÉTICA**

EDITOR
EDITOR
Catalina Carrasco

EDITOR ASOCIADO
ASSOCIATED EDITOR
Rodrigo Rojas

ASISTENTES EDITORIALES
EDITORIAL ASSISTANCE
ESTILO-STYLE
Marianela Pérez
TRADUCCIÓN-TRANSLATION
Benoit Le Blanc

TEXTOS
TEXTS
Catalina Carrasco
Ramón Castillo
Justo Pastor Mellado

GESTIÓN Y COORDINACIÓN GENERAL
PUBLISHING AND GENERAL PRODUCTION
Nexo Gestión Cultural

COLABORACIÓN ESPECIAL
SPECIAL COLLABORATION
Morgana Rodríguez

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN
DESIGN AND LAYOUT
iv estudio

FOTOGRAFÍAS
PHOTOGRAPHY
Jorge Brantmayer
Galia Ortega

IMPRESIÓN
PRESS
Quad/ Graphics

Santiago de Chile
Primera Edición, diciembre de 2014
ISBN 978-956-14-1481-5
Publicación de 2.000 ejemplares acogida a la Ley de Donaciones Culturales
Prohibida su venta

Agradecimientos

Acknowledgements

A MATILDE PÉREZ

BTG Pactual Chile
Juan Andrés Camus
Gustavo Carrasco
Camila Carrasco
Melania Carrasco
Elisa Pérez
María Angélica Zegers
Ignacia Dulanto
Cecilia Guzmán
Josefa de Mussy

