

PAISAJES DE ABSTRACCIÓN

[LANDSCAPES OF ABSTRACTION]

BRANKO SUŠA*

*
Profesor Universidad Diego Portales
Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño
Escuela de Arquitectura
Santiago, Chile

Resumen: El presente artículo busca inducir una relación entre algunos conceptos de *paisaje* y *territorio* y ciertas lógicas provenientes del arte abstracto. Se presentan criterios conceptuales de diferentes autores cuyos enfoques sobre el paisaje permiten enriquecer el marco teórico e incorporar ciertos modos propios del arte cinético. Se orienta entonces el estudio hacia la obra de Matilde Pérez, artista nacional de importante trayectoria en el arte cinético y gran valor para nuestro ideario cultural. Finalmente se aplica el análisis geométrico a una de sus obras significativas, con el objetivo de evidenciar algunos principios operativos, y se propone revisar criterios que hacen de la abstracción de un suelo operativo una herramienta de proyección a diferentes escalas.

Palabras clave: paisaje abstracto, territorio geométrico, Matilde Pérez, matemática gráfica.

Abstract: The purpose of this article is to induce a relation between some concepts of landscape and territory and some logic coming from abstract art. Conceptual criteria by various authors whose approaches on the landscape enable the enrichment of the theoretical framework as well as the incorporation of some modes of kinetic art are here presented; therefore, the study is then oriented to Matilde Perez's works, renowned national artist in the field of kinetic art and an excellent contribution to our cultural ideology. Finally, geometric analysis is applied to one of their significant projects with the aim to make some operative principles evident and suggest some criteria check which transforms the abstraction of an operative soil into a projection tool at different scales.

Key words: abstract landscape, geometric territory, Matilde Perez, graphic mathematics.

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

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

Diversos teóricos han evidenciado una mágica relación entre el concepto de *paisaje* y el acto de la contemplación. Javier Maderuelo lo explica de esta manera: “Cuando de un territorio o de un paraje predicamos que es un paisaje, es porque lo estamos contemplando con ojos estéticos (...) El paisaje no es algo que está en el territorio sino que se

encuentra en la mirada de quien contempla con ánimo de disfrutar de la contemplación” (Maderuelo, 2007).

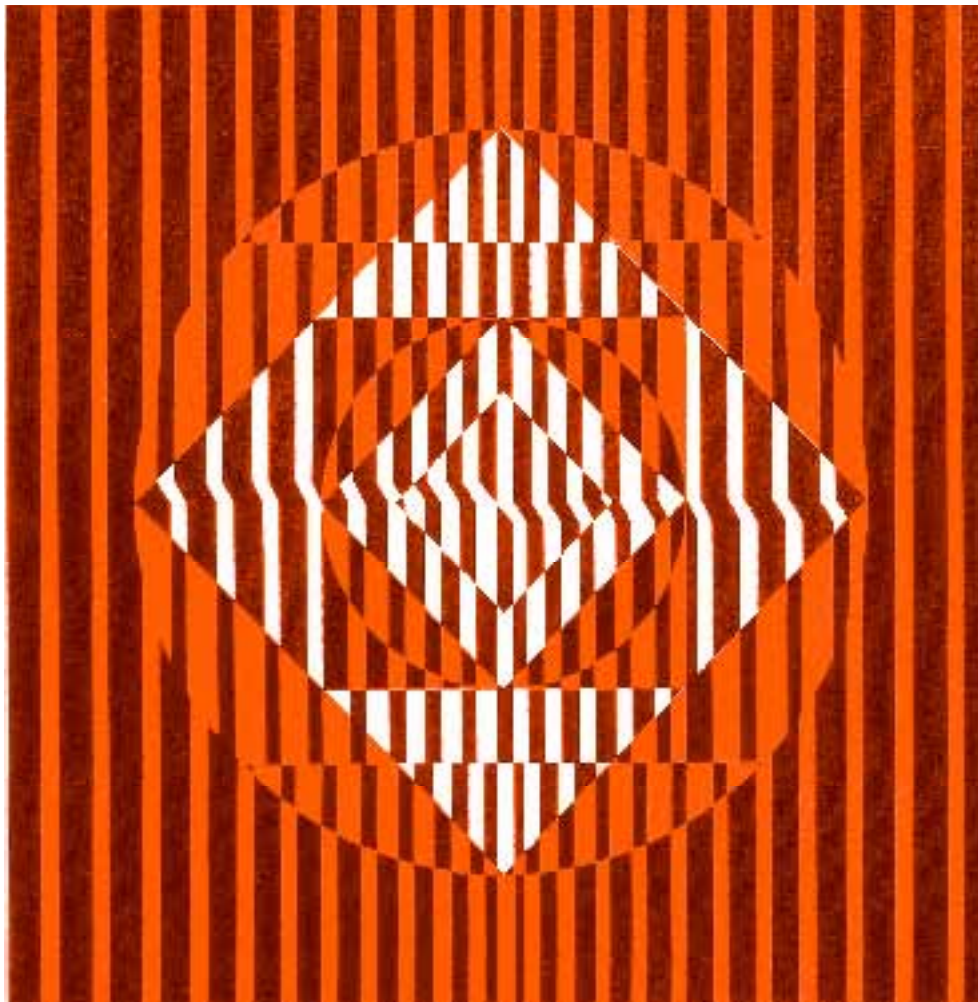
Es decir, una percepción no implica una intencionalidad, puede ser una invitación a conocer, en cambio una intención estética deviene un territorio en un paisaje a través de una mirada provocada. Esta actitud ha tenido profundas implicancias en el mundo del arte, ya que un enfoque abstracto puede activar cierta vocación hacia la experiencia del paisaje. Martín Heidegger señalaba: “Yo nunca contemplo el paisaje, experimento sus cambios” (Heidegger, 1934).

El entorno cambiante es un proceso complejo y algunos artistas son capaces de poner en valor aspectos invisibles de esas dinámicas a través de enfatizar, jerarquizar e incluso aislar algunos de sus factores de percepción. Por lo tanto, abstraer no es despojar, al con-

trario, puede activar una actitud estética y hacer tangible lo intangible.

Territorio y paisaje no son sinónimos. Como vimos, el paisaje implica una percepción inducida, una intuición estética del entorno, en cambio el territorio es de una complejidad inabarcable, ya sea por su escala o por sus categorías. Además, el concepto de territorio desafía a nuestra conciencia sobre sus lógicas geológicas, ambientales o incluso energéticas; si se quiere abordar su inmensidad es necesario abstraer de él temas comprensibles.

Algunos autores conciben esta inmensidad como un potencial poético. Gastón Bachelard induce que las personas ante la inmensidad inician una búsqueda que implica una actitud existencial: “La inmensidad es, podría decirse, una categoría filosófica del ensueño (...) el ensueño se nutre de espectáculos (...)



Matilde Pérez, collage sobre madera, 1973. 88 x 100 cm.

el ensueño pone al soñador fuera del mundo próximo, ante un mundo que lleva el signo de un infinito” (Bachelard, 1965).

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

Victor Vasarely, Jesús Soto y Julio Le Parc, entre otros notables ejemplos, han influido en apreciar el arte como una disciplina que puede afectar el espacio más allá de la obra, involucrando al espectador y al espacio circundante en lógicas dinámicas complejas.

En el ámbito artístico nacional, desde los años 50 se intentaba cruzar fronteras entre el arte, la arquitectura y el diseño (Navarrete, 2010). Se creaba una vanguardia que intentaba alejarse de imágenes y referentes conocidos, veían en la abstracción geométrica y los nuevos materiales un repertorio diferente para concebir sus obras. Incluso en los años setenta lugares insólitos se vuelven campos de experimentación, como el gran mural urbano ubicado en el paso vehicular Santa Lucía en el centro de Santiago (Navarrete, 2010: 24), de los autores Carlos Ortú-

zar, Eduardo Martínez Bonati e Iván Vial, algunos de los integrantes del taller D.I.

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

Una poderosa intención conceptual puede poner a prueba las posibilidades del arte en un entorno especialmente dinámico, sin embargo sus consecuencias tienen el valor adicional de ayudar a fundar el subsuelo urbano como territorio estético.

Esta actitud de intervención experimental a menudo se traduce en un aporte insospechado hacia otras áreas del conocimiento. Matilde Pérez, quien es parte de esta aventura creativa, crea en la carretera cercana a Melipilla obras escultóricas, las cuales se activan con el viento y producen efectos relacionados con el movimiento vehicular.

La vigencia de su aporte es múltiple. Como en otros casos, es capaz de derivar sus obras hacia máquinas de estimulación perceptual. Además del trabajo geométrico, incorpora técnicas propias para concebir y luego materializar sus ideas en un artificio intelectual conocido como arte cinético.

El aspecto cinético de este tipo de obras sublima lo cambiante y el observador participa del fenómeno. Al interactuar es capaz de disfrutar de ciertos estados de equilibrio

perceptual dentro de la ilusión de movimiento: “El equilibrio es el estado de distribución en que toda acción se ha detenido” (Arnheim, 1979).

El teórico Rudolph Arnheim señala la importancia de abstraer del movimiento sus trazados dinámicos, es decir, las formas cambiantes permiten descubrir estructuras orientadoras que permanecen en nuestra experiencia perceptual.

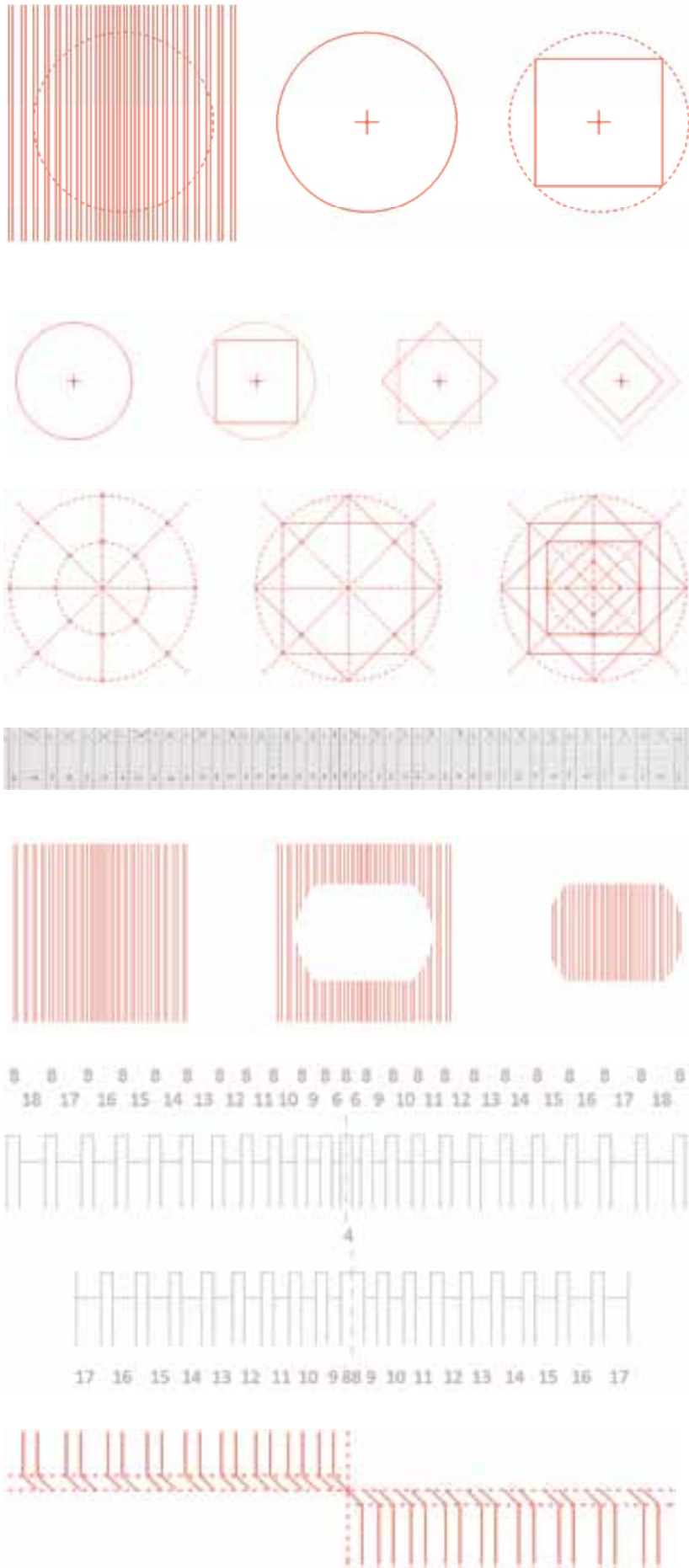
El aporte de esta actitud estética es muy amplio, ya que influye positivamente en la construcción de un lenguaje estético. Desde la filosofía, Humberto Maturana, refiriéndose al sentido del lenguaje en términos más amplios, señala: “Lo más importante de lo cambiante no es lo que cambia sino lo que permanece (...) Percibimos el cambio porque mantenemos una estructura de referencia” (Maturana entrevistado en Programa de televisión *Nuevas Miradas* por Carlos Cantero, Televisión del Senado de Chile, 2011).

Desde el ámbito del cine como experiencia cinética algunos autores enfatizan la doble condición de variabilidad y referencia, Alejandro Jodorowsky lo declara en sus términos: “Sé tan libre como el viento, conservando una raíz” (Jodorowsky, 2012).

El arte cinético en general, a pesar de ser abstracto en cuanto a las figuras y formas alejadas de referencias cotidianas, produce percepciones muy concretas. Vibraciones, oscilaciones y rotaciones son algunos de los procesos inducidos por sus autores y, en este sentido, la intención de verificar la eficacia de dichos efectos puede sintonizar con otras disciplinas que investigan la relación entre sus aportes y la actividad artística.

Según Rosalind E. Krauss, algunas obras del arte cinético abstracto alcanzan la condición de dispositivos, donde el movimiento es en sí una metáfora de actividad voluntaria (Krauss, 2002).

Matilde Pérez promueve que la dinámica tome el rol de espectáculo estético, y a la vez constituya un proceso de investigación. Ella manifiesta además su intención de abstraerse de referencias circunstanciales y remanentes históricos: “Tuve conciencia de que el arte ha dejado de ser localista”, dice. Y plantea la idea de alejarse de la visión figurativa del paisaje propio de cada país: “¿Cómo voy a estar pintando la cordillera de los Andes? (...) Me interesa un arte que refleje una época como la nuestra, con posibilidades de recreación, de multiplicación y de expansión, el movimiento forma parte



de nuestro diario vivir” (Pérez, 1994: 81). Su voluntad de abstracción le permite concebir el mismo paisaje natural como un nuevo territorio, un ambiente que va más allá de lo espacial y lo ambiental: “Yo haría cosas fantásticas si pudiese tener nuevos materiales; haría por ejemplo, un espectáculo electrónico en la cordillera” (Pérez, 1994: 81).

Poner en valor la condición abstracta de su escala permite concebirle como una infraestructura invisible donde explorar operatorias, ella crea un territorio como un soporte intelectual que presenta variables similares a un territorio natural para proyectar.

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

**LA SUPERPOSICIÓN DE REALIDADES
MATERIALES Y PROCESOS A ESCALAS VARIABLES
LA ENERGÍA Y LA LUZ SON CONCEBIDAS COMO
RECURSO VITAL DE LA INTERVENCIÓN**

La condición eléctrica y electrónica puede equivaler a las redes y sistemas naturales. El rol de la geometría como estructura variable puede entenderse desde la tectónica y otros procesos generativos de la naturaleza.

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

GEOMETRÍA DE LA PROVOCACIÓN
Matilde Pérez crea varios tipos de estos soportes para estructurar y conducir su trabajo, desde plantillas, diagramas y planimetrías previas hasta verdaderos sistemas de registro donde domina cierto tipo de matemática gráfica, lo cual, según mi opinión, presenta un valor estético y operativo en sí mismo.

El lenguaje de las formas enfrenta mundos opuestos en nuestra conciencia y permite valorar figuras que emergen hacia nuestra percepción. La geometría se sitúa en esa doble condición entre una herramienta de construcción y un medio invisible para sostener otros significados que subyacen a la operatoria formal.

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

Branko Suša Mahuzier, Architect from Pontifical Catholic University of Chile, Master's from Pontifical Catholic University of Chile, Professor at the Faculty of Architecture, Art and Design at Diego Portales University.

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

Más que una composición estática y simple, parece un desarrollo lógico de operaciones que celebran y expresan una ubicación espacial absoluta, un origen, un concepto que nos recuerda las acepciones descritas por Jacques Derrida: “Esencia de primera vez” (Derrida, 2000: 38). Al parecer, es un origen tanto para un modo de espacialidad como para un singular concepto del tiempo. El espacio aparece concebido como una expansión progresiva de franjas verticales, lo cual sugiere profundidades y densidades variables, pero centradas intencionadamente.

Por otro, el concepto del tiempo se manifiesta a través de un artificio, el orden geométrico. Se alude al círculo y al cuadrado como piezas fundamentales de una dinámica temporal centrada espacialmente; el origen como espacio-tiempo. El primero ofrece su radio al segundo y este ofrece su diagonal, alternando así dimensiones y direcciones en un juego de figuras concadenadas a través de etapas.

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

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

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

¿Por qué confrontar regularidad con variación, o intentar desafiar sus propias simetrías? Nada parece casual, el número y la geometría actúan como herramientas para medir y evocar desde la máxima abs-

tracción posible, creando cierta conciencia entre el orden y la provocación de una nueva realidad perceptual. Cada paso conduce al siguiente, concadenando medidas numeradas en procesos modulados pares e impares, que inducen a criterios de repetición y a series crecientes de números naturales con cierto grado de predicibilidad.

Por un lado tenemos las series numéricas y por otro las operaciones geométricas, las cuales actúan definiendo límites internos, donde cambian las series en cuanto al número, medida y desfiguración de cada interior de círculo o de cuadrado.

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

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

Entonces arriba tenemos desde afuera hacia el centro.

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

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

Son manipulaciones conscientes del número, un juego dentro de reglas de simetría especular que provoca un desfase perceptual, un tipo de distorsión ordenada. Se duplica el módulo de 8 mm, esta vez en altura, y se desfasan las medidas en 45°, como resultado de alternar las posiciones de dicha modulación.

En síntesis, este tipo de obra, más allá de las interpretaciones, manifiesta un uso interesante de conceptos abstractos y complejos, como son el espacio y el tiempo, origen e infinito, regularidad y variación y dirección y dimensión.

Cabe destacar una actitud lúdica con respecto a la manipulación estética del concepto de la medida. Se logra hacer desaparecer el milímetro al ser utilizado como célula activa de otros significados. Sorprende en este sentido su similitud al concepto de píxel digital, célula del universo electrónico que hemos heredado y que seguimos explorando hoy en día, reinterpretando la topología y los conceptos del espacio.

Finalmente se puede valorar una actitud singular, la intención de construir emociones desde sutiles sorpresas, donde la obra ofrece al observador una experiencia personal de interpretación, lo cual vuelve concreta la ideación artística.

Si nos imaginamos una escala real de un paisaje en un territorio intervenido, este tipo de análisis frente al rol del pensamiento abstracto nos puede permitir aceptar la verdadera complejidad de los entornos en que habitamos.

Los paisajes naturales, los paisajes abstractos del arte, incluso los territorios digitales actuales provenientes de la computación, desafían nuestra actitud al momento de proyectar y proponer ideas. La interrelación entre ámbitos se hace cada vez más necesaria para que nuestras propuestas creativas involucren mayores virtudes compartidas.

El conocer a autores como los señalados y comprender algunos de sus modos de proceder tiene el potencial de integrar destrezas interdisciplinarias no solo como fuente de inspiración estética sino como un evento de activación cultural.

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

Arnheim, Rudolph (1979): *Arte y percepción visual*, Madrid, Alianza.

Bachelard, Gastón (1965): *La poética del espacio*, México DF, Fondo de Cultura Económica.

Derrida, Jaques (2000): *Introducción al origen de la geometría de Husserl*, Buenos Aires, Manantial.

Heidegger, Martin (1934): Paisaje creador: ¿Por qué permanecemos en la provincia? *Revista Universitaria* (Santiago de Chile), Nro. XV (1985) pp. 8-10 y en (Bogotá), Año VI, Nro. 5 (Marzo 1963), pp. 472-476.

Jodorowvskyy, Alejandro (2012): Entrevista en televisión del Senado realizada por Carlos Cantero.

Krauss, Rosalind E. (2002): *Paisajes de la escultura moderna*, Madrid, Akal.

Maderuelo, Javier (2007): *Paisaje y Arte*, Madrid, Abada.

Navarrete, Carlos (2010): *Carlos Ortúzar. Presencia y geometría*, Santiago, Ediciones Metales Pesados.

Pérez, Matilde: *El ojo móvil*, referencia a entrevista realizada por Leonor Castañeda en revista *Diseño* n° 25, 1994.

Pérez, Matilde: *El ojo móvil*, en el capítulo *Pulsión Escópica* p 15 donde Leonor Castañeda entrevista a Matilde Pérez, Referencia a entrevista realizada por Revista *Diseño* N°25, p.81, 1994.