



CAÍDA LIBRE

JOSEFINA GUILISASTI

ABRIL 2017

PRESENTACIÓN DEL MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO
CARLOS ALDUNATE

Hace ya algunas décadas, este Museo inició un programa de exhibiciones que llamamos Arte Encuentro, cuyo objetivo es explorar los nexos que existen entre la estética precolombina y las manifestaciones artísticas contemporáneas. Han participado en él ceramistas, artistas textiles, fotógrafos y artistas plásticos.

Hoy, con mucho agrado, acogemos la exhibición *Caida libre*, de la connotada artista Josefina Guilisasti, que desde hace bastante tiempo se ha interesado en la creación de conciencia respecto de la pérdida del patrimonio cultural de la humanidad.

Recientemente, la artista ha expuesto en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos una interesante propuesta que ha explorado este tema. *Expolio*, como se llamó esa muestra en coautoría, se concentra en los embates sufridos por colecciones artísticas o elementos arquitectónicos, en el Medio Oriente y el Viejo Mundo.

En la actualidad, Guilisasti presenta en el Museo Chileno de Arte Precolombino una videoinstalación que nos hace reflexionar acerca de la vulnerabilidad del patrimonio arqueológico en Chile —o más bien en torno a su pérdida— y en especial acerca de uno de sus soportes más frágiles, como lo es la cerámica.

La artista ha escogido para estos efectos la cerámica diaguita, uno de los testimonios más singulares del arte precolombino de Chile, debido a la delicadeza y originalidad de sus formas y diseños.

Saludamos la feliz coincidencia que se produce en el Museo, al estar presentándose al mismo tiempo la exhibición temporal *El arte de ser diaguita*, complementándose ambas muestras. A través de estas se da un claro mensaje de la necesidad de ocuparnos y cuidar el delicado patrimonio arqueológico que no solo es frágil en nuestro país, sino en todo el mundo, volviéndose un problema y preocupación universales.

...una caída sin reserva hacia los objetos, abrazando un mundo de fuerzas y materia, carente de toda estabilidad original, que desencadena el repentino shock de la apertura: una libertad espantosa, absolutamente desterritorializante y siempre desconocida. Caer significa ruina y desaparición tanto como amor y desenfreno, pasión y entrega, declive y catástrofe. Caer es tanto decadencia como liberación, una condición que convierte a las personas en cosas y viceversa.

HITO STEYERL, EN CAÍDA LIBRE¹

La imagen de la caída es incómodamente oportuna, alegórica e imponente. Encarna una sensación histórica con la Historia o con los retazos de ella que, infinitamente fragmentados, citamos para hacernos de una perspectiva de tiempo y de lugar. Nuestra época inicia de hecho —con claridad casi temible— como un tiempo sin horizontes, como bisagra del siglo de las catástrofes que no dejaron sentido ni al presente ni al futuro. Nuestra época está marcada por la caída, porque no hay hambre de fundamentos que alimenten algún tipo de estabilidad. Hito Steyerl describe bellamente esta imagen con algo de sublimidad, en la que nosotros y los objetos, juntos e indistintamente, flotamos sin dirección. Aunque la caída contiene una paradoja: si todo cae es probable que no nos demos cuenta de que estamos cayendo.

La caída puede ser también un interludio, un tipo de liberación. En *Caída libre* vemos eso, una especie de liberación del tiempo, depurada en una sola imagen. Esa liberación, Josefina Guilisasti la depositó en trabajos anteriores, de forma rigurosa y excesiva, en uno de los más elocuentes temas de la historia del arte occidental: la naturaleza muerta, lugar donde el arte encontró una ventana filosófica para citar a la materia sin volverse materia ella misma, sin volverse pura superficie. Un tipo de pintura donde los objetos y el tiempo son los protagonistas teatralizados por excelencia.

Caída libre es otro tipo de imagen acrisolada; mínimos fragmentos de vasijas diaguitas que vuelan sincrónicamente tras un impacto invisible para nosotros los espectadores. Se nos ha ocultado el suelo o cualquier referencia espacial, y la acción se ha ralentizado de tal manera que es imposible no concentrarnos en el movimiento de estos pedazos. La insistencia, la repetición, la higienización de una escena protagonizada por

¹ Hito Steyerl, *Condenados de la pantalla*, Buenos Aires, Caja Negra Editora, 2014, p. 31.

objetos, son elementos que aparecen nuevamente, pero ahora en una imagen en movimiento. El lenguaje audiovisual, sin embargo, se entrega ciegamente a la matriz pictórica, en tanto la escena es literalmente la extensión de una misma imagen con tímidas variaciones (estrategia que vemos presente a lo largo de la trayectoria artística de Guilisasti). El video es una oportunidad más, por tanto, para hablar el lenguaje de una anulación de temporalidad que hace *aparecer* al tiempo; de ahí que la obra se mantenga en el terreno de la naturaleza muerta de la pintura.

Pero este trabajo contiene otras cuestiones. Lo que genera un énfasis importante es el tipo de objeto aludido y el lugar desde donde lo estamos contemplando. Estos dos elementos juntos persiguen dar un paso más en una firme investigación que tiene como centro la búsqueda de una especie de vértigo *con y de* la materia que encontramos en los objetos mismos. En este sentido, no es casualidad que el tipo de objeto que vemos en las series más recientes de Josefina Guilisasti —casi opuesto al que vimos en las primeras— ya no tiene que ver con *nuestro* cotidiano, sino con el cotidiano de un otro enigmático, distante de nuestro tiempo. Es un gesto que vemos asumiéndose exponencialmente. ¿Qué querrá decirnos la artista con este giro?

En *Caída libre* se transportan sutilmente estos objetos a un tipo de banalización no destructiva que elimina, radicalmente y sin dejar rastro, la cuota vandálica inherente a una imagen como esta. La obra de Guisasti no es política en el sentido del símbolo: basta con conocer someramente su trabajo para descartar que resaltar o desviar la expectativa arqueológica de los objetos que vemos en esta muestra sea el interés principal de la artista, porque esta es siempre una estrategia para hablar de otra cosa. Es como si su

aproximación pasara paradójicamente por encima de estos objetos sin tocarlos, sin alterarlos ni destruirlos en ese sentido. Esto nos genera un alivio: esta obra en este museo precolombino no versa en torno al problema del binomio arte/arte-facto, el corazón del debate —pertinente hasta hoy, por cierto— sobre una definición del objeto artístico que tanto obsesionó a historiadores y críticos hace un par de décadas. Esto es porque su interés no reside en enunciaciones relacionadas con la ideología y con el poder involucrados en las teorías institucionales que solían responder a dicho debate.

Si el museo es aludido en esta obra sería de alguna manera en tanto lugar donde tal confrontación busca ser silenciada. Este es el sentido descrito por Roc Lanseca: “sería ingenuo entonces —nos dice— no reconocer que la relación que mantiene el museo con lo expuesto dista mucho de ser lineal y pacífica. De hecho, por eso el rol del museo se asemeja tanto al de un artífice que debe aprender a manejarse con suma cautela para que no le explote en las manos el sensible material con el que trabaja”.

Por lo general, el museo no tiene la más remota idea de lo que expone y aun así proyecta una imagen sólida y autoritaria con la que plantea educar la mirada del visitante”.² La experiencia del objeto en el museo, explica el autor, no busca expresar su inherente complejidad; por el contrario, nos mantiene ante la expectativa de ese conocimiento que solo él puede autorizar. La noción de patrimonio que en esta obra llega a ser aludida es siempre en tanto sinónimo de la “caída” mencionada al inicio; el recordatorio de que lo que hoy tenemos son solo algunos objetos que, obstinadamente, recuperamos del olvido para ser contemplados con mirada inquieta.

² Roc Lanseca, *El museo imparable: sobre institucionalidad genuina y blanda*, Santiago, Metales Pesados, 2015, p. 23.

Lo interesante del desvío que generan estos ejercicios de ralentización es precisamente lo que abre la imagen de manera silenciosa: el cómo este movimiento nos conduce lentamente a una pacífica, innegable y apetecida abstracción. Los objetos se vuelven, en ese movimiento y casi sin que nos demos cuenta, solo materialidad; de allí que encontremos siempre en la pintura los principios para pensar esta obra.

Tanto en *Caída libre* como en toda la obra anterior de Josefina Guilisasti nos enfrentamos a los objetos como protagonistas de un conflicto. Delante de aquella nos volvemos rápidamente espectadores de nuestra propia condición fluctuante por medio de esos objetos. Estos, que comparécen faltos de mundo, faltos de toda identidad a la que podamos arrimarnos, de alguna manera trascienden en un movimiento que vuelve anacrónico cualquier contexto, cualquier información, cualquier interpretación, cualquier anécdota. Allí donde la melancolía es pura fuerza movilizadora para producir conocimiento, un principio epistemológico, Walter Benjamin se preguntaba, ¿no es acaso el museo de culturas extintas la más melancólica de las instituciones?

La artista nos lleva incluso más lejos, nos empuja a pensar la materia de estos objetos suspendiendo su estatuto como proceso global (espiritual y social), reducido en su significación, como gracia de la materia expandiéndose en múltiples pedazos. Los objetos son también el reflejo de lo abstracto de la percepción, nos dice Guilisasti, la sensibilidad teatralizada en un *acto atemporal*. Solo eso tenemos a ratos, nos recuerda la artista: caemos, pero abrazamos la materia.

Lo bello es el comienzo de lo terrible que los humanos podemos soportar.

RAINER M. RILKE¹

Como si cada uno de los videos fueran espejos de lo exhibido en la sala, y cada uno de los cuadros (*stills*) fuese una pintura romántica de colores bellos y formas orgánicas, y como si cada sutil movimiento pudiese quedar grabado en la memoria... Pero en definitiva es solo una imagen la que puede quedar inscrita en nuestra conciencia: el cuadro donde la cerámica diaguita comienza a quebrarse y a perder su forma, hasta que cada trozo y su polvo —que flota lentamente frente a la cámara— se desvanecen.

La obra de Josefina Guilisasti aborda asuntos relacionados con el valor del patrimonio y su conexión con la pintura en diversas formas y formatos, al mismo tiempo que despliega reflexiones sobre asuntos políticos y culturales. Manifiesta un interés particular por el concepto de museo y la manera en que este representa un paradigma de la relación historia/patrimonio, planteando un agudo cuestionamiento sobre *cómo, dónde y para qué* se unen piezas históricas con el arte contemporáneo. De alguna manera, su visión va más allá de las preocupaciones regularmente artísticas, traspasando hacia el campo de la museografía.

La escala de sus pinturas es diversa. Ha experimentado tanto desde una instalación de decenas de pinturas pequeñas instaladas en repisas, hasta pinturas de gran formato acompañadas de videos proyectados en tabletas pequeñas. El *display* es un tema inseparable de su forma de concebir una obra. De esta manera, podríamos abordar su producción como una que intenta establecer un horizonte fresco entre la pintura y quien la observa.

“La labor de la arqueología, como la antropología, es hacer hablar los documentos aparentemente muertos”, dice Gonzalo Ampuero. El valor del artista contemporáneo es variado y discutido,

¹ <http://www.diseño.unnoba.edu.ar/wp-content/uploads/LO-BELLO-Y-LO-SINIESTRO-Eugenio-Trias.pdf>, p. 7.

pero sin duda debatir y reflexionar sobre lo que aqueja al mundo, así como crear conciencia sobre estos asuntos de la historia, del presente o de un posible futuro, se ha convertido en una misión importante. En el caso de la artista Josefina Guilisasti, ella no pretende explícitamente explorar ni representar, sino, con o sin intención deliberada, cuestionar el carácter conflictivo en el cual se enmarca la conquista española en América Latina, que significó la erradicación de su tradición cultural —creencias, dialectos, religión y costumbres— e impuso la evangelización.

En el Museo Chileno de Arte Precolombino, una maravillosa gama de cerámicas —vasos, platos ceremoniales, jarros antropomorfos y zoomorfos—, así como adornos y telares, muestran el vestigio de la producción simbólica de una etnia que, a través de estas piezas, nos habla de su pensamiento y cosmovisión. Por eso es que *Caída libre* (2017) no puede dejar al espectador indiferente ante la visión de un objeto que acarrea tal carga histórica y es destruido en una especie de armónica danza, en la cual cada pedazo dialoga uno con otro. No se intenta así contar una historia ancestral, sino realizar una aguda crítica a la historia de las minorías étnicas de hoy y de los indígenas de ayer.

En la historia reciente de Latinoamérica, es más que nunca pertinente una obra como *Caída libre*, cuando son silenciadas las violencias ejercidas sobre los pueblos indígenas que luchan por no ser invisibilizados y despojados de sus tierras, cuando la opresión legitimada del poder busca borrar su historia, a pesar de la feroz resistencia que aquellos extraordinariamente le oponen.

Al momento de estudiar las distintas etnias del Chile indígena, nos encontramos con que la información existente depende de los hallazgos realizados por investigadores y exploradores; inclu-

so los diarios de los conquistadores han entregado muchos datos para dilucidar cómo fue determinada etnia. Poco sabemos de la cultura diaguita; no obstante, una de sus manifestaciones más representativas es la artesanía en cerámica, plena en simbolismos. Esto la convierte en un importante contenedor de información a ser reinterpretada.

En este contexto, encontrarse con la obra de Guilisasti es volver al objeto —en este caso una réplica de los originales modelados y pintados por indígenas diaguitas— en cuanto herramienta de denuncia, de reflexión y de apreciación, despojado de todo carácter de utilidad o decoración, y más bien acercándose al lenguaje político. Si bien *Caída libre* es una intervención enmarcada en una colección de objetos arqueológicos y etnográficos que aborda al espectador desde una misión educativa-histórica, por su parte logra capturar al espectador desde su condición de contemporaneidad.

Al escoger piezas de cerámica como elementos representativos de una etnia, la intervención de Guilisasti se convierte en astuta arma de reflexión sobre la conservación del patrimonio y el valor de los objetos. Actúa, al mismo tiempo, como denuncia frente a la pérdida de memoria y, pudiéramos decir, exterminio de las creencias de los pueblos indígenas. Ver las vasijas caer y quebrarse en mil pedazos es representativamente violento y metafóricamente muy acertado en cuanto a la realidad histórica acontecida con el pueblo diaguita en la III y IV Región de Chile, cuyos miembros fueron reducidos de 30.000 a 1.200 personas durante la conquista.²

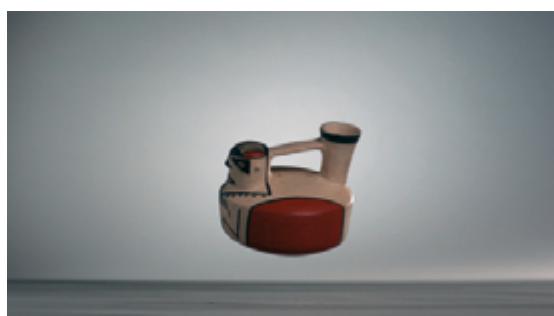
Este cruce entre la belleza y lo descarnadamente injusto y siniestro, la artista lo conjuga muy bien en una misma pieza, donde conviven lo poético y lo político. Si pensamos la belleza artística

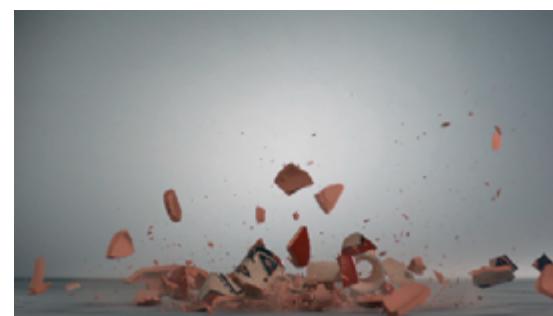
² Gonzalo Ampuero Brito, *Antiguas culturas del Norte Chico*, Santiago, Museo Chileno de Arte Precolombino, 1991, p. 29.

como manifestación del espíritu, en *Caída libre* se daría un doble cruce: la manifestación del indígena diaguita y la manifestación de la artista contemporánea. Tomando las palabras de Eugenio Trías, lo bello se presenta aquí con una referencia fuerte y definida de lo siniestro; y es ese encuentro el que le otorga potencia a esta obra.

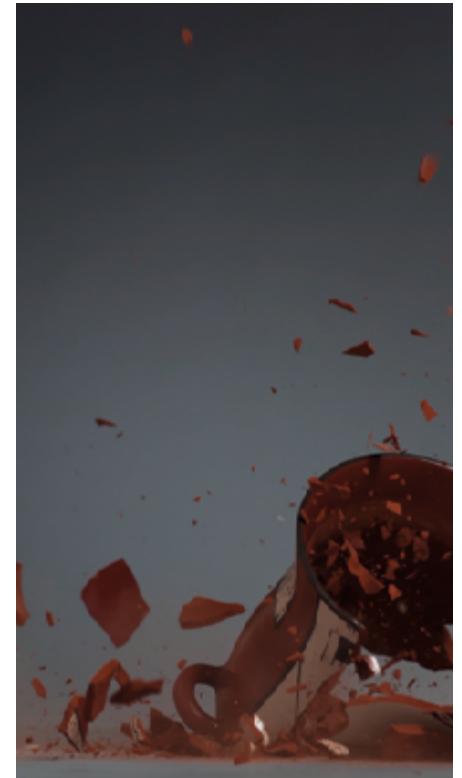
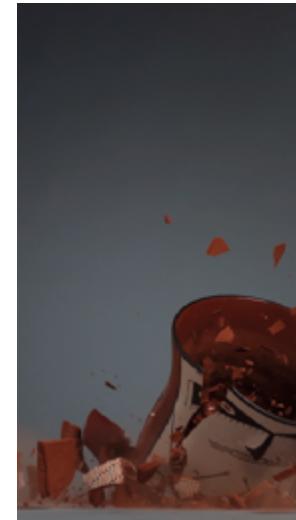
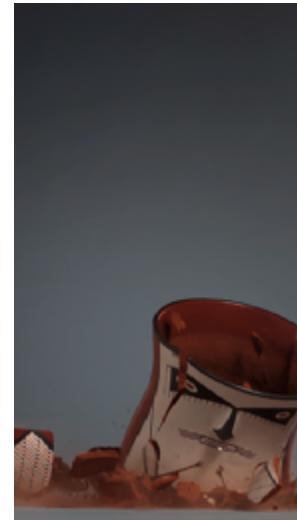
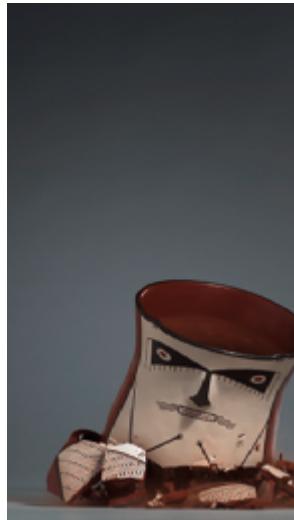
Así, *Caída libre* se enfoca en el diálogo entre el espacio del mundo contemporáneo y el espacio de la historia patrimonial indígena, entre la manualidad ancestral y la tecnología actual. Entre la creación de pintura como forma de expresión personal, por un lado, y la destrucción de objetos pintados como forma de expresión social, por otro.

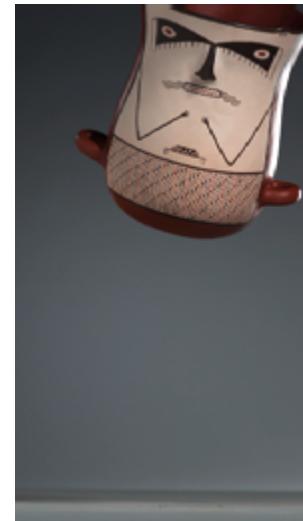
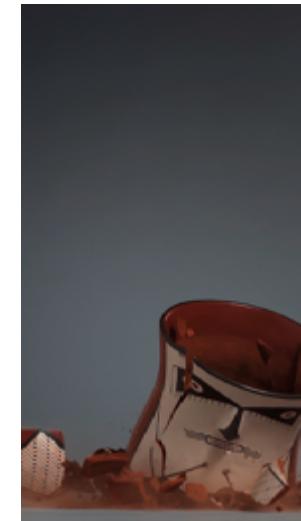
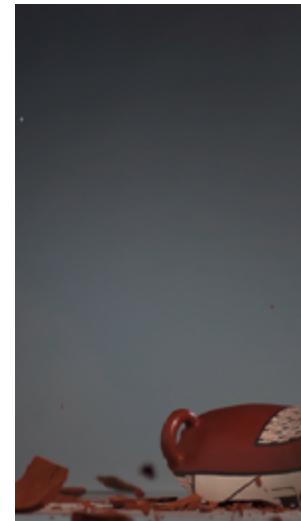
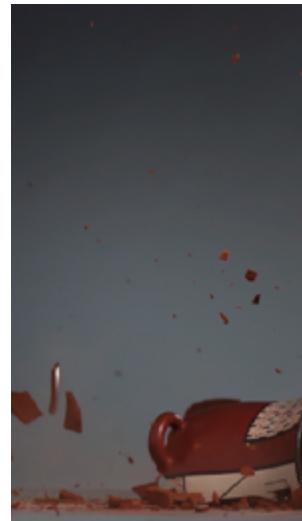


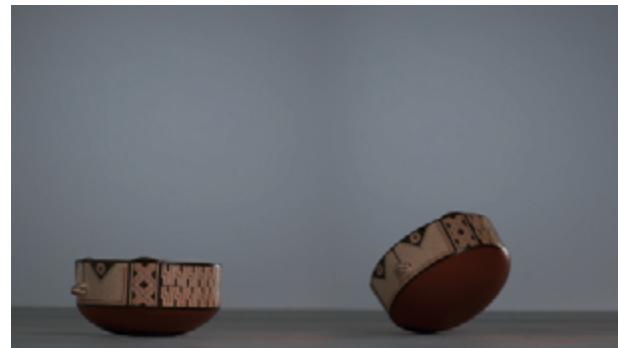
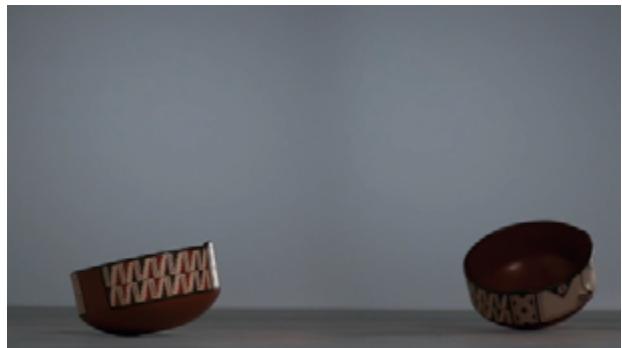








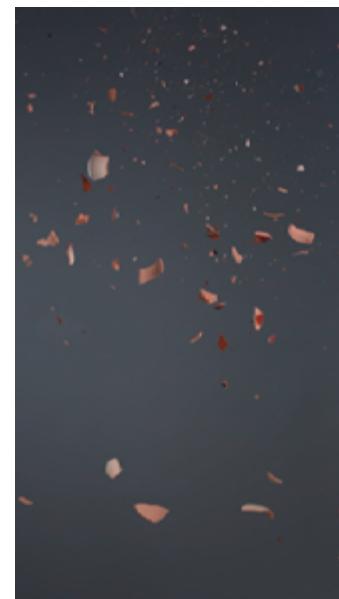
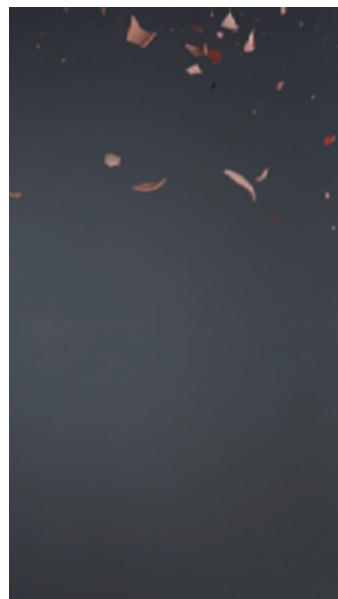
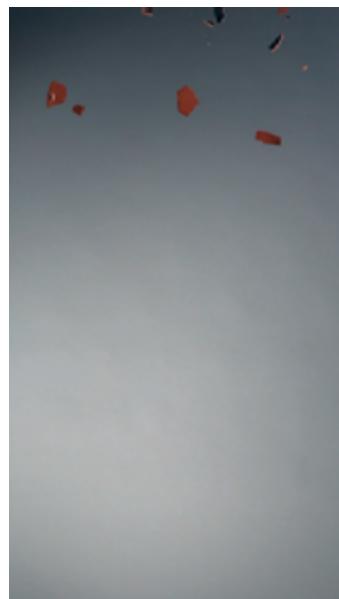
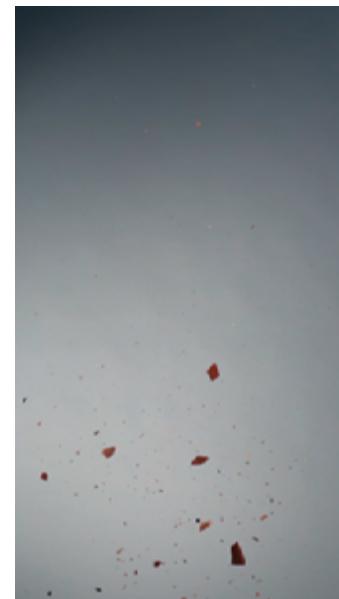
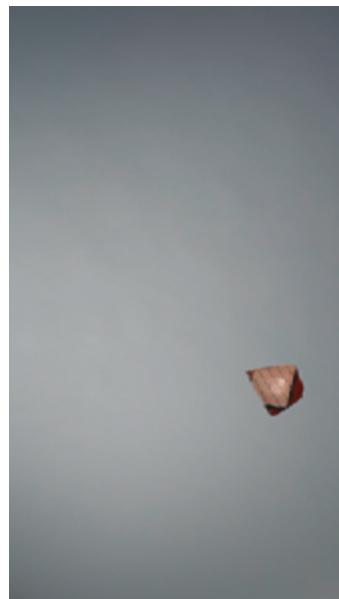


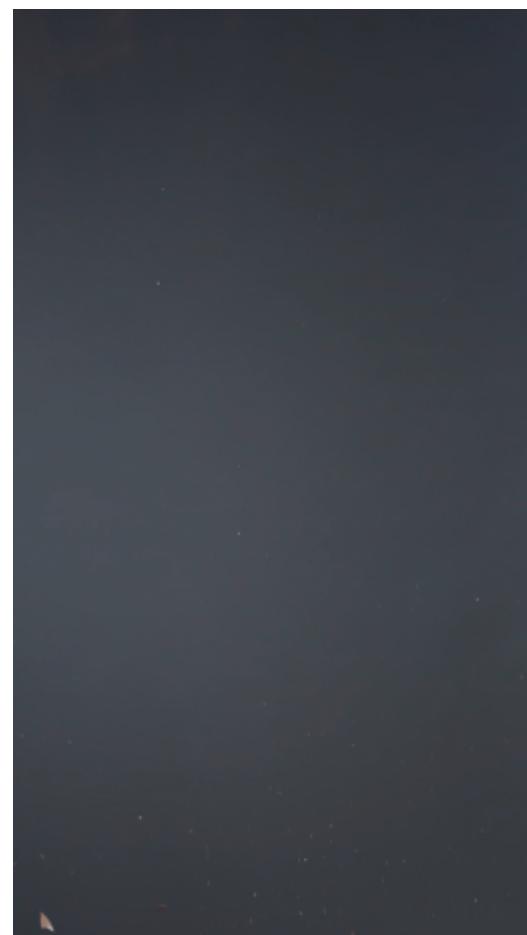














[1]

A. T.: ¿QUÉ MOTIVOS TE HAN LLEVADO A ENFOCARTE EN LA NATURALEZA MUERTA? ¿QUÉ DESPLAZAMIENTOS TE INTERESAN DE ESE GÉNERO?

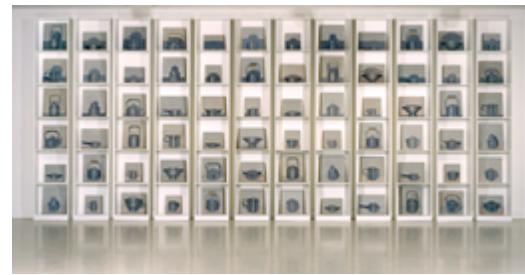
J. G.: Desde la infancia conviví con una colección de pájaros de porcelanas alemanas^[1] de mi abuela materna, que estaban distribuidos por toda mi casa. En realidad, más me perturbaban que cautivaban... hasta que un día, años después de mi egreso de la escuela de arte, decidí trabajar con ellos. Pienso que fue entonces cuando me conecté con la historia de la porcelana y, en consecuencia, con el género de la naturaleza muerta y con la noción de colección. La naturaleza muerta me ha interesado porque representa objetos comunes —por ejemplo dispuestos sobre una mesa—, carentes de cualquier grandiosidad, pero que sin embargo poseen una dimensión histórica enorme, en tanto cargan y dan cuenta en su materialidad de procesos, historias privadas y comerciales, etapas de colonización, explotación y desarrollo del capital. Todo esto se ve claramente representado en las pinturas holandesas del siglo XVII. La investigación que actualmente existe en relación a la cultura material, nos ayuda a conocer la vida cotidiana de una sociedad que va a tener una incidencia significativa en los siglos venideros; porque la naturaleza muerta constituye una referencia del progreso de producción de los objetos, de los conocimientos y formas de pensar de un momento histórico en particular. Y los desplazamientos que me interesan son precisamente aquellos que me permiten capturar un sentido de contemporaneidad.

HAY UN ELEMENTO CONSTANTE EN TUS MONTAJES QUE TIENE RELACIÓN CON EL TRABAJO ESCÉNICO/MUSEOGRÁFICO DE TUS PINTURAS. ¿EN QUÉ MOMENTO DEL PROCESO CREATIVO APARECE O SE PROYECTA ESTA DIMENSIÓN DE CADA PROPUESTA?

Sí, es así... Es posible que hayan influido los estudios de pintura escenográfica que realicé en la Scala de Milán, en Italia. Esa fue una experiencia muy importante, ya desde el trabajo en equipo

hasta la puesta en escena, en el sentido de que teníamos que tomar conciencia del espacio, el espectador y su punto de vista. Esto me ayudó más adelante a pensar la puesta en escena de mis series pictóricas: *El jarro sobre la mesa* (1998), compuesta por 9 óleos; *La vigilia* (2001),^[2] 72 óleos; *Bodegones* (2006),^[3] 125 óleos, y *El duelo* (2009),^[4] 180 óleos.

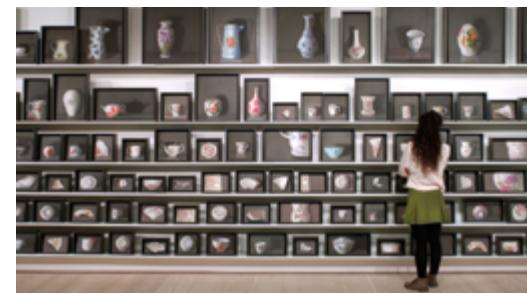
En esas series es posible apreciar el modo en que mecanizo la realización de cada pintura en una producción masiva. En un período de uno a dos años, pinto una determinada cantidad de elementos semanalmente, y el proceso culmina en una muestra final cuyas piezas son seleccionadas e instaladas en relación a un determinado espacio de exhibición. Así, cada obra se organiza de acuerdo a un espacio específico. A su vez, cada pintura es parte de una serie donde las reglas del juego giran en torno a una acumulación determinada de objetos representados desde distintos puntos vista; por lo tanto, desde el inicio del proceso creativo está la noción del espacio de exhibición.



[2]



[3]



[4]

ES MUY INTERESANTE LO QUE DICES, PORQUE ESAS REGLAS DEL JUEGO SE PUEDEN PERCIBIR. LA SERIE ANTERIOR A *CAÍDA LIBRE* —*EXPOLIO* (2016)—^[5] QUE PRESENTASTE EN EL MUSEO DE LA MEMORIA Y LOS DERECHOS HUMANOS, ADEMÁS DE DAR CUENTA DE UN CAMBIO RADICAL RESPECTO DE LA ESCALA DE CADA OBRA, TAMBIÉN ABORDABA LA BORRADURA DE LA HISTORIA POR MEDIO DE LA PÉRDIDA DEL PATRIMONIO. ESTA INQUIETUD O BÚSQUEDA, ¿SE AGUDIZA O DA UN GIRO EN ESTE ÚLTIMO TRABAJO?

En mi obra es posible encontrar un permanente diálogo entre la pérdida de memoria y la necesidad de recuperar un sentido perdido a partir de otorgarle un nuevo contexto al objeto. En *Expolio* presentamos pinturas en gran formato, con una temática del género histórico, propio del romanticismo. Esa nos pareció que era la mejor forma para aproximarnos al problema del robo de artefactos culturales.

En las pinturas de grandes formatos, las reglas del juego cambian: desaparece el objeto representado, pero a su vez se reincorpora la noción de objeto deseado. Ahí, la puesta en escena entra a gran escala, y la relación entre obra y colección permanente dialoga. De esa manera, por lo tanto, se intensifica la noción de objeto, y mediante este ejercicio colectivo nos cuestionamos acerca de la dimensión objetual del arte, su valor de culto y el modo en que estos artefactos son capaces de dar identidad a los pueblos.

HABLAS EN PLURAL EN RELACIÓN A *EXPOLIO*, HABÍA OLVIDADO QUE FUE UN TRABAJO EN EL CUAL COLABORASTE JUNTO A OTROS DOS ARTISTAS. EN RELACIÓN A *OBJETOS LIGHT* ^[6], ¿PODRÍAS REFERIRTE A LA IDEA DE LA PROCEDENCIA DE ESTOS OBJETOS Y DE SU DIMENSIÓN COMO OBJETOS DEL DESEO?

Naturalmente, el mayor desafío en *Explorio* consistió en pintar en equipo, pues cada artista tiene su propio gesto. En el caso de Diego Martínez, Francisco Uzabeaga y yo, quienes trabajamos en esa muestra, por ejemplo, uno empleaba una pincelada meticulosa y otros una más suelta. De esta manera, al salir de la creación solitaria del taller, nos vimos en la obligación de romper con la estructura de trabajo de cada uno, y conseguimos realizar una gran experiencia colectiva.



[5]

Objetos light versus objetos del deseo se concentra en dos materialidades: la silicona y la porcelana, y se intenta que ambas convivan. Son 55 piezas blancas de silicona, objetos blandos y flexibles, cuyos moldes han sido tomados de artefactos hechos originalmente de porcelana. Las piezas se montan en una vitrina del Museo de Artes Decorativas de Santiago, camuflándose entre los objetos de porcelana de la colección del museo. Mientras los objetos blandos pierden su condición original funcional, los de porcelana pierden su carácter de objetos de deseo, codiciados en su momento en Europa, y más tarde reproducidos pictóricamente por los artistas holandeses del siglo XVII. Es el punto final de una pérdida: el recorrido de un objeto que nace en la tradición milenaria de la porcelana china, surgida en un contexto específico y transmitida por artesanos de generación en generación.

La pérdida se inicia con la extinción paulatina de su carácter simbólico y su valor cultural debido a la producción industrial de la porcelana en Occidente, que convierte estas piezas en objetos decorativos realizados en serie.

En el Museo de Artes Decorativas, a un costado de la vitrina de *Objetos light*, se proyecta un video que muestra los objetos de silicona en caída, dando cuenta de la flexibilidad de su materialidad.

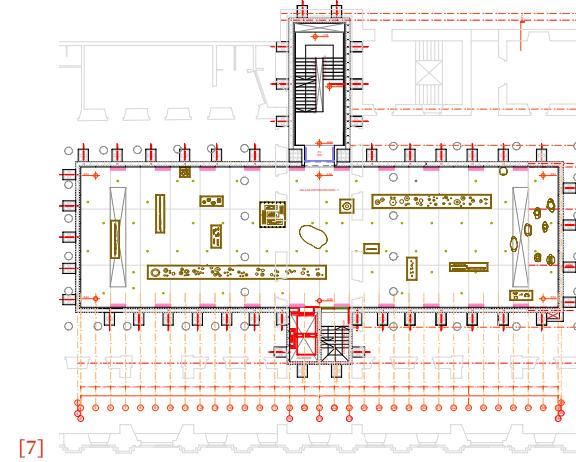
Y, EN EL CASO DE CAÍDA LIBRE, EN EL MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO, ¿CÓMO ABORDAS ALLÍ LOS PUEBLOS Y SU IDENTIDAD EN LA ACTUALIDAD?, ME REFIERO A LA RELACIÓN ENTRE PASADO EXTINTO, PATRIMONIO Y PRESENTE.

Los abordo desde el debate sobre el valor de los objetos como soporte de memoria, por medio de una videoinstalación exhibida en la sala Chile,^[7] la cual se pone en relación con una muestra temporal llamada *El arte de ser diaguita*.

Caída libre se compone de ocho pantallas desplegadas de manera horizontal y vertical, en las que se exhiben distintos videos sin sonido, que muestran réplicas de cerámicas diaguitas y molle en caída libre, en diálogo con las vitrinas que contienen gran parte de los objetos exhibidos de manera permanente en el Museo, pertenecientes a las culturas del norte de Chile. Esta obra, al igual que *Explorio*, se realiza dentro de un contexto histórico y museográfico; en este caso, la pieza no se camufla en las vitrinas como



[6]



sucede con *Objetos light*, sino que se instala desde una distancia material (video), bajo las reglas pictóricas del género de la naturaleza muerta.

ENTIENDO BIEN LO QUE DICES SOBRE LO ESTÉTICO Y ARTÍSTICO DE LAS OBRAS, Y SOBRE LOS OBJETOS COMO SOPORTE DE MEMORIA, PERO, EN ESTE CASO ESPECÍFICO: ¿CÓMO TE PLANTEAS LA PROCEDENCIA CULTURAL PRECOLOMBINA DE LOS OBJETOS DE CAÍDA LIBRE?

En primer lugar, me acerco a la cultura precolombina desde la complejidad que tiene el género pictórico de la naturaleza muerta; en este sentido es un procedimiento coherente con mi trabajo anterior. Los del Museo son objetos que poseen una carga política, cultural y económica, y que se han convertido también en objetos de deseo.

En segundo lugar, mi aproximación a la cultura diaguita tiene relación con el contexto en el que esta persiste y pervive hoy: el museo, entendido como institución que en este caso se plantea resguardar el patrimonio cultural de los pueblos precolombinos. El dialogar con la colección precolombina contextualiza mi obra y le da una nueva lectura. Este ejercicio de hacer intervenciones en instituciones que no exhiben permanentemente arte contemporáneo, es parte de mi trabajo reciente.

YO HAGO UNA LECTURA BASTANTE POLÍTICA DE LO QUE VEO EN ESTA OBRA. ¿CÓMO ABORDAS EL CONTENIDO POLÍTICO DE LA IMAGEN QUE PROPONES?

Lo político está en la intervención de una institución formal y que con autoridad pone en exhibición una colección que representa un orden y una lectura particular sobre los pueblos precolombinos. La proposición de mi obra en ese contexto es un ejercicio de resistencia en ese entorno y materialidad, y, al mismo tiempo, es una intervención durante un período determinado desde otra mirada. Esto, en algunas ocasiones revitaliza y nutre el espacio de la colección permanente o permanece cauto a la espera de alguna mirada.

EL TEXTO DE CAROL ILLANES INCLUIDO EN ESTE CATÁLOGO PROPONE QUE EN ESTA IMAGEN HAY UN INTENTO DE BORRAR TODA REFERENCIA EN LA MATERIA, UNA APERTURA HACIA LA ABSTRACCIÓN. ¿QUÉ OPINAS DE ESA LECTURA?

Me parece pertinente ya que releva la caída libre como un viaje del objeto hacia su pérdida final o desaparición. La dilución de su materialidad corresponde a una imagen en movimiento donde cada pieza ha sido filmada en cámara lenta, y el conjunto de los ocho monitores da cuenta de los diferentes fragmentos aislados en oscilación, provocando que la pieza completa se olvide durante algunos instantes. Por lo tanto, nos abstraemos del objeto y nos conectamos con el movimiento de una materia en destrucción o descomposición.

EN CAÍDA LIBRE VEMOS UN CAMBIO DE SOPORTE EN TU TRABAJO. ¿CÓMO RELACIONAS LA PINTURA Y EL VIDEO, LOS LENGUAJES Y CÓDIGOS QUE AHORA CONVIVEN Y DIALOGAN EN ESTA OBRA?

Al filmar estas imágenes en movimiento está latente la referencia a las pinturas del artista italiano Giorgio Morandi (1890-1964).^[8] Las de Morandi son representaciones de objetos simples sobre una mesa, con una tonalidad uniforme y atemporales. Me interesó trabajar con esa atmósfera que, a través de un fondo neutro, provoca una incertidumbre en la perspectiva con

respecto a la profundidad, de manera de así situar al objeto como protagonista de la escena. Allí reside la relación entre pintura y video en *Caída libre*.

TIENES UNA GRAN ADMIRACIÓN POR MORANDI. RECUERDO QUE LO MENCIONASTE EN UNA DE NUESTRAS PRIMERAS CONVERSACIONES. CUÉNTAME UN POCO SOBRE CÓMO TE HA INFLUENCIADO ESE ARTISTA Y QUIZÁS OTROS ARTISTAS O CINEASTAS QUE ADMIRES.

Morandi es un pintor que me ha interesado mucho en varios aspectos, y principalmente por su economía de medios. Él logró armar un gran cuerpo de obra con muy pocos elementos y limitadas variaciones; construyó simples puestas en escena que, sin embargo, han constituido uno de los espacios más admirados entre los pintores de bodegones. Otro artista que me interesa es Juan Sánchez Cotán (1560-1627),^[9] pintor religioso de la época de la contrarreforma. Su composición es racional; consistió en ubicar y armar una puesta en escena en la cual cada objeto está en suspensión dentro de un espacio llamado hornacina, que representa el espacio tridimensional de la pintura —predilecto de la naturaleza muerta—, donde se establece un diálogo entre el espacio real y el ficticio. Ambos artistas han sido referentes importantes en mi obra. *La vigilia* (2001) está compuesta por 72 óleos apostados sobre 6 anaqueles de 12 estantes idénticos a partir de 12 objetos de aluminio; en segundo lugar, *Bodegones* (2006) se compone de 125 óleos sobre



[8]



[9]

tela que representan 33 pájaros de porcelana captados desde diferentes puntos de vista, montados cada uno en su propia hornacina; por último, *El duelo* (2009), compuesta de 180 pinturas de diversos objetos de porcelana, está instalada dentro de nichos de diferentes formatos.

LA OBRA QUE REALIZASTE EN RELACIÓN A LAS ILUSTRACIONES DE LA COLECCIÓN DE LA PINACOTECA DEL ESTADO DE SAO PAULO TAMBIÉN TOCABA TEMAS INDÍGENAS, EN ESA OPORTUNIDAD, DE BRASIL.

Sí, esas ilustraciones eran de artistas que viajaron a Brasil durante el siglo XIX y algunas son parte de la colección de la Pinacoteca del Estado de São Paulo. Uno de los ilustradores de pueblos indígenas brasileños fue Debret, pintor francés que viajó a Brasil en 1816 como miembro de la llamada Misión Artística Francesa. Otro ilustrador fue el pintor alemán Johann Moritz Rugendas, que



[10]

participó en 1821 en una expedición científica por Brasil en calidad de dibujante, permaneciendo allí por unos tres años. Teniendo esta referencia, mi trabajo consistió en la representación pictórica de platos blancos con algunas de esas ilustraciones, imitando aquellos objetos que se adquieren en un contexto turístico a modo de recuerdo, como un testimonio de que dicho lugar fue visitado. La obra se titula *Souvenir II* (2013)^[10] y fue exhibida en la feria SP-Arte, en São Paulo.



[11]

Otra obra dentro de esta línea fue expuesta en Londres; se tituló *Souvenir I* (2010).^[11] Consistió en siete pinturas que retoman la visión darwiniana sobre la etnia selknam que el naturalista inglés las representa como una curiosidad antropológica. Una de las pinturas evoca la historia de Jemmy Button, nativo de Tierra del Fuego (Chile), quien fue llevado a Inglaterra por el capitán Fitz Roy en el barco *HMS Beagle* y llegó a convertirse en una celebridad exótica en el siglo XIX.

Actualmente estoy desarrollando un trabajo para una muestra colectiva que se va a realizar en el Museo LACMA, en Los Angeles, Estados Unidos, con curatoría a cargo de José Luis Blondet. La exposición se desarrolla a partir de *Historia universal de la infamia*, libro de Jorge Luis Borges, título que también da nombre a la muestra. A partir de esta colección de relatos breves, donde convergen la historia, el crimen y la magia, me interesó trabajar en torno a un objeto precolombino llamado “gritones”, que se encuentran desde Mesoamérica hasta América del Sur. Son objetos con una gran abertura o boca abierta hacia arriba, que durante los períodos de sequía o hambre se disponían para que sus gritos fueran propiciatorios de la lluvia y la fertilidad. La obra, que se titula *Resilientes*,^[12] consta de 100 piezas fabricadas en bronce y son réplicas de gritones. Por medio de estos objetos busco conectar la “historia de la infamia” con el presente, en relación con la paulatina depredación y despojos de los cuales son víctima las comunidades aborígenes y sus regiones de origen, así como con el asesinato de medioambientalistas indígenas —los actuales gritones— fruto de la explotación descontrolada de sus recursos naturales.



[12]

**PRESENTATION FROM CHILEAN MUSEUM
OF PRE-COLUMBIAN ART**

by *Carlos Aldunate*

Some decades ago this Museum initiated a program of exhibitions that we called Art Encounter, whose purpose was to explore the connections between pre-Columbian aesthetics and contemporary artistic manifestations. Participants have included ceramicists, textile artists, photographers, and fine art artists.

Today we have great pleasure in welcoming the exhibition *Free fall*, by the artist Josefina Guilisasti, who for some time has been interested in creating awareness about the loss of humanity's cultural heritage.

Recently, this artist exhibited in the Museum of Memory and Human Rights an interesting proposal exploring this theme. *Expolio*, as this joint show was called, focused on the onslaught suffered by artistic collections and architectural heritage sites in the Middle East and the Old World.

Guilisasti is now presenting at the Chilean Museum of pre-Columbian Art a video-installation which triggers reflection on the loss of Chile's archeological heritage, and especially of one of its most fragile supports, ceramic art.

For this purpose the artist chose diaguita ceramics, one of the most singular testimonies of Chile's pre-Columbian art, due to the delicacy and originality of its shapes and designs. We salute the happy coincidence that the Museum is presenting simultaneously a temporary exhibition, *The art of being diaguita*, so that both exhibitions complement one another. The combined effect is to send a clear message about the need to attend to and care for our delicate archeological patrimony. Its vulnerability is not only an issue in our own country but a universal problem and concern.

THE VERTIGO OF MATTER

by *Carol Illanes*

A fall toward objects without reservation, embracing a world of forces and matter, which lacks any original stability and sparks the sudden shock of the open: a freedom that is terrifying, utterly deterritorializing, and always already unknown. Falling means ruin and demise as well as love and abandon, passion and surrender, decline and catastrophe. Falling is corruption as well as liberation, a condition that turns people into things and vice versa.

Hito Steyerl, *In Free fall*¹

This striking image of falling is uncomfortably opportune and allegorical. It incarnates a historical sensation with History or infinitely fragmented bits of history that we reference to give ourselves a perspective of time and place. Our epoch indeed begins with almost fearsome clarity as a time without horizons, like the hinge of a century of catastrophes that gave no sense either to the present or to the future. Our epoch is marked by falling, for there is no hunger for foundations that might nourish some kind of stability. Hito Steyerl beautifully describes this image almost as one of sublimity in which we and objects float without direction, together and indistinguishably. Yet falling has this paradox: if everything is falling we probably don't realise we are falling.

Falling can also be an interlude, a kind of liberation. In *Free fall* we see this, a sort of liberation from time, pared down to a single image. Josefina Guilisasti deposited this liberation rigorously and excessively in earlier works on the still life, one of the most eloquent themes in the history of Western art, a place in which art discovered a philosoph-

ical window in which to reference matter without turning into matter itself, without becoming pure surface. A type of painting in which objects and time are dramatised protagonists par excellence.

Free fall is another kind of tempered image: tiny fragments of diaguita Indian pots that are flying synchronically after an impact that is invisible to the spectator. The ground or any spatial reference is hidden from us, and the action is slowed down so that it's impossible for us not to concentrate on the movement of the pieces. The insistence, the repetition, the hygienisation of a scene protagonised by objects are elements that appear again, but now in a moving image. The audiovisual language, however, is blindly governed by the pictorial matrix, in that the scene is literally an extension of the same image, with faint variations (a strategy we see repeated throughout Guilisasti's artistic career). So, video is yet another opportunity to speak the language of an annulment of temporality that makes time appear: the work thus holds its place in the territory of still life painting.

But this work contains other questions. The type of object alluded to and the place from which we are contemplating it are both strongly emphasised. Together, these two elements seek to take a further step in a solid investigation centered on the search for a type of vertigo with and of the matter found in the objects themselves. In this sense it's no coincidence that the objects we see in Josefina Guilisaste's recent series—almost entirely unlike those we saw in the first ones—have nothing to do with *our* everyday life but the everyday life of an enigmatic other, distant from our time. It is a gesture that we find ourselves progressively adopting. What is the artist telling us with this shift of perspective?

In *Free fall* these objects are subtly transported into a state of non-destructive banalisation that radically eliminates any trace of the element of vandalism inherent in an image like this. Guilisasti's work is not political in a symbolic sense: even a superficial knowledge of her work is enough to discard the notion that the artist's main purpose is to stress or divert the archeological expectations generated by the objects we see in this exhibit. Her work is always a strategy to speak about something else. It's as if her approach to these objects is, paradoxically, to pass over them without touching, tampering with them or destroying them, in *that* sense. That's a cause for relief: this work in a museum of pre-Columbian art is not about the disjunction between art and artifact which is at the heart of the still current debate about the definition of a work of art that so obsessed art historians and critics a couple of decades ago. Her interest is not in pronouncements related to ideology and power inherent in the institutional theories typically formulated in response to that debate.

If the museum is alluded to in this work at all, it is somehow as a place in which a confrontation like this aims to be silenced. This is the sense described by Roc Laseca: "it would be ingenuous, then," he tells us, "not to recognise that the relationship between museum and exhibit is far from being linear and pacific. Indeed, that's why the museum's role is so like that of an explosives expert who must learn to conduct himself with extreme caution to avoid the sensitive material he handles exploding in his hands. In general, the museum does not have the remotest idea of what it exhibits, and even so projects an image of solidity and authority with which it proposes to educate the visitor's gaze"² The experience of an object

in a museum, the author explains, does not seek to express its inherent complexity; on the contrary it keeps us expectant for the knowledge that only the museum can authorize. The notion of the heritage that may be referred to in this work is always synonymous with the "fall" mentioned at the beginning: a reminder that what we have before us now are only a few objects that we have obstinately rescued from oblivion for our curious inspection.

What is interesting about the detour these slowing-down exercises generate is precisely what the image silently opens: how this movement leads us slowly to a peaceful, undeniable and pleasurable abstraction. With that movement and almost without us being aware of it, the objects become just materiality, which is why painting is where we will always find the key to thinking of this work.

In *Free fall*, as in all Josefina Guisasti's earlier work, we are faced with objects that are protagonists in a conflict. Faced with her work we rapidly turn into spectators of our own fluctuating condition through the medium of these objects. Appearing shorn of any world or identity to which we can cling, they somehow turn themselves into a movement that makes any context, any information, any interpretation, any anecdote, anachronistic. This is where melancholy can be just a force to mobilize the production of knowledge, an epistemological principle, as Walter Benjamin said. Isn't a museum of dead cultures not the most melancholy of institutions? The artist takes us even further, pushing us to think of the material of these objects while suspending their status as a global process (spiritual and social), reduced in their meaning as a grace of the material exploding into multiple fragments. The objects are also a

reflection of the abstraction of perception, Guisasti tells us, sensibility theatricalised in an *atemporal act*. We have that only for moments, the artist reminds us: we fall, but embracing matter.

¹ STEYERL, Hito. In *Free Fall*", from *The Wretched of the Screen*. Berlin: Sternberg Press, 2012, p. 28.

² LASECA, Roc. *El museo imparable: sobre institucionalidad genuina y blanda*. Santiago: Metales Pesados, 2015, p. 23.

DESTROYING HISTORY AT 36 FRAMES A SECOND

by Alexia Tala

For beauty is nothing but the beginning of terror which we are barely able to endure

Rainer M. Rilke¹

As if each of the videos were a mirror of the pieces exhibited in the room, and each of the frames (*stills*) a romantic painting with beautiful colors and organic shapes, and as if every subtle movement could be engraved on our memory...but definitively only one image can leave its mark on our consciousness: the picture in which the diaguita ceramic begins to break up and lose its shape, until the moment when each fragment and its dust—which float slowly in front of the camera—dissolve and vanish.

Josefina Guilisasti's work deals with questions about the value of a cultural heritage and its connection to painting in various shapes and formats, while it arouses reflections on political and cultural subjects. She has a particular interest in the concept of the museum and the way in which museums represent a paradigm of the history/patrimony relationship, provoking sharp questioning about *how, where and why* historical pieces are united with contemporary art. Her vision crosses the boundaries of regular artistic concerns and enters the field of museography.

The scale of her paintings is diverse. She has experimented widely, ranging from the installation of dozens of little paintings on shelves to large format paintings accompanied by videos projected on small tablets. *Display* is an inseparable theme in her way of conceiving a work. Indeed, one could approach her production as one that seeks

to establish a fresh horizon between the painting and its observer.

"The work of the archeologist, like the anthropologist, is to make apparently extinct documents speak," says Gonzalo Ampuero. The value of a contemporary artist is varied and debated, but doubtless debating and reflecting on the world's woes, as well as creating awareness of these subjects, has become an important mission whether in history, at the present time, or in a possible future. In the case of artist Josefina Guilisaste, she does not explicitly seek to explore or represent, but, with or without deliberate intent, to question the context of conflict in which the Spanish conquest of Latin America took place, which meant the eradication of its cultural traditions—beliefs, dialects, religion and customs—and imposed evangelization.

In the Chilean Museum of pre-Columbian Art, a marvellous range of ceramics—vases, ceremonial plates, anthropomorphic and zoomorphic jugs, as well as adornments and fabrics—show traces of the symbolic production of an ethnic group which speaks through these pieces of its thinking and cosmovision. This is why *Free fall* (2017) can't leave the spectator indifferent at seeing an object so loaded with history destroyed in a sort of harmonic dance in which each fragment dialogues with another. This is not an attempt to tell an ancestral story but to level a sharp critique at the history of today's ethnic minorities and yesterday's indigenous peoples.

A work like *Free fall* is more pertinent than ever given the recent history of Latin America, in which violence against indigenous peoples who are fighting against the invisibilization of their culture and robbery of their lands is met with silence, when the legitimated oppression of those in power

threatens to erase their history despite their extraordinary and fierce resistance.

When we study the different ethnic groups of indigenous Chile we find that the existing information depends on the discoveries of researchers and explorers; indeed the diaries of the *Conquistadores* provide many details to help us understand how a particular ethnic group was. We know little about diaguita culture. Nevertheless among its most distinctive aspects are its ceramic crafts, which are full of symbolism. This makes them into an important source of information to be re-interpreted.

In this context, to encounter the work of Guilisaste is to return to the object—in this case a replica of the originals modeled and painted by diaguitas—as a tool for denunciation, reflection and appreciation, but shorn of any utilitarian or decorative function and indeed closer to a political language. Even though *Free fall* is an intervention framed by a collection of archeological and ethnographic objects that approaches the spectator with an educational/cultural mission, the work is able to capture the spectator based on its contemporary relevance.

By choosing ceramic pieces as representative elements of an ethnic group, Guilisasti astutely converts her intervention into a tool for thought about the conservation of our cultural patrimony and the value of objects. It serves at the same time as a denunciation of the loss of memory, and, we could say, the extermination of the beliefs of our native peoples. Seeing the vessels fall and break into a thousand pieces is a violent and metaphorically accurate representation of the historical truth about what happened to the diaguita people in the 3rd and 4th Regions of Chile, whose numbers were reduced from 30,000 to 1,200 during the conquest.²

The artist successfully plays on this convergence between beauty and stark injustice and horror in a single piece in which the poetic combines with the political. If we think of artistic beauty as an expression of the spirit, we can find a double convergence in *Free fall*: between the manifestation of the indigenous diaguita and that of the contemporary artist. In the words of Eugenio Trias, "beauty is presented here with a powerful and defined reference to horror, and it is this encounter that gives power to this work."³

Thus, *Free fall* focuses on the dialogue between the space of the contemporary world and the space of our indigenous patrimonial history, between ancestral handicrafts and modern technology, between the creation of painting as a form of personal expression, on the one hand, and the destruction of painted objects as a form of social expression on the other.

¹Rainer María Rilke,
Duino Elegies, tr.
Leishman and Spender,
London: Hogarth Press
(1963), p. 25.

²Gonzalo Ampuero Brito,
Antiguas culturas del Norte Chico, Santiago:
Museo Chileno de Arte Precolombino, 1991, p. 29.

³<http://www.diseño.unnoba.edu.ar/wp-content/uploads/LO-BELLO-Y-LO-SINIESTRO-Eugenio-Trias.pdf>, p. 7.

CONVERSATION BETWEEN ALEXIA TALA AND JOSEFINA GUILASTI

A. T.: What motivated you to focus on the still life? What displacements interest you in this genre?

J. G.: Ever since I was a child I've lived with a collection of German porcelain birds[1] that belonged to my maternal grandmother and were scattered all over the house. Actually, rather than charming, I found them disturbing.



[1]

Until one day, years after I left art school, I decided to work with them. I believe that was the moment I first connected with the history of porcelain and consequently with the genre of the still life and the notion of collection.

Still lives have interested me because they represent everyday objects—arranged on a table, for example—that in themselves are unpretentious but as material objects they possess an enormous historical dimension, in that they embody and give expression to processes, private and commercial histories, stages of colonization, exploitation, and the development of capital. All this is clearly represented in 17th century Dutch painting. Current research into material culture gives us insight into the everyday life of a society that will have a significant impact in centuries to come, because the still life is a reference to progress in the pro-

duction of the objects, knowledge and ways of thinking of a particular historical epoch. And the displacements that interest me are precisely those that allow me to capture a sense of contemporaneity.

There is a constant element in your installations that has to do with the scenic/museographic work in your paintings. At what moment of the creative process does this dimension of each project emerge or take shape?

Yes, that's right... possibly I was influenced by my studies of stage painting in La Scala, in Milan. That was a very important experience for me, from working as a team up to the stage design, in that we had to be aware of the space, the spectators, and their point of view. That helped me later on in working out the setup of my pictorial series *The jug on the table* (1998), consisting of 9 oil paintings; *The vigil* (2001)[2] with 72 oils; *Still lives* (2006),[3] with 125 oils, and *Mourning* (2009),[4] with 180 oils. In those series, as you can see, I mechanize or mass produce each painting. I paint a certain number of



[2]



[3]



[4]

elements every week over a period of one or two years, and the process culminates in a final exhibition whose pieces are selected and installed in accordance with a particular exhibition space. So every work is organized in terms of a specific space. At the same time, each painting is part of a series in which the rules of the game revolve around a given accumulation of objects observed from different points of view. So the notion of the exhibition space is present from the beginning of the creative process.

What you say is very interesting, because one can sense those rules of the game. The series before *Free fall—Expolio* (2016)—[5] which you presented in the Museum of Memory and Human Rights, also approached the question of how history is erased by the loss of a cultural heritage, as well as introducing a radical shift in the scale of each work. Does this disquiet and search get more intense or change direction in this recent work?



[5]

In my work you can find a constant dialogue between the loss of memory and the need to recover a lost sense by putting the object in a new context. In *Expolio* we presented large format paintings with a historical genre theme, typical of Romanticism. It seemed to us the best way to approach the problem of the theft of cultural artefacts.

In the large format paintings, the rules of the game change: the represented object disappears, but at the same time the notion of the desired object is reincorporated. The production becomes large scale, and the work and the permanent exhibition enter into dialogue. The notion of the object is thereby



[6]

intensified and this collective exercise leads us to question the objectual dimension of art, its cult value, and the way in which these artefacts can give identity to peoples.

You speak in the plural about *Expolio*. I'd forgotten that it was a work in which you collaborated with two other artists. Please tell me a little about *Light objects*, [6] of the idea of the procedure of those objects and of their dimension as desirable objects.

Naturally, the biggest challenge of *Expolio* consisted of painting as a team, as every artist has their own form of expression. For example, in the case of Diego Martínez, Francisco Uzabeaga and I (we worked together on the show), one of us used a meticulous

brushstroke while the others were freer. So, by leaving behind the solitary creation of the studio, each of us had to break with their structure of working and we managed to have a great collective experience.

Light objects versus Desirable objects concentrates on two materials: silicone and porcelain, and attempts the coexistence of both. There are 55 white silicone pieces—soft and flexible objects whose molds have been taken from artefacts originally made from porcelain. The pieces are mounted in a glass case in Santiago's Museum of Decorative Arts, camouflaged among porcelain objects from the museum's collection. While the soft objects lose their original functional purpose, the porcelain ones—much in demand in Europe in their time, and later reproduced pictorially by the 17th century Dutch artists—lose their character as desirable objects. It is the “full stop” of a loss: the journey of an object born in the millennial tradition of Chinese porcelain that emerged in a particular context and was passed on by artisans from generation to generation. The loss begins with the gradual extinction of its symbolic character and cultural value due to the industrial production of porcelain in the West, which converts these pieces into mere mass produced decorative objects.

In the Museum of Decorative Arts, to one side of the glass case of *Light objects*, a video is projected showing the silicone objects falling, revealing the flexibility of the material they are made from.

And in the case of *Free fall* in the Chilean Museum of Pre-Columbian Art, how do you approach peoples and their identity in the present moment? I refer to the relation between an extinct past, the cultural heritage, and the present.



I approach them as part of the debate about the value of objects as a support for memory, through a video-installation exhibited in the Chile room[7] which is juxtaposed with a temporary exhibition entitled *The art of being diaguita*. *Free fall* consists of eight horizontally and vertically placed screens exhibiting silent videos of replicas of diaguitas ceramics and molle in free fall, in dialogue with display cases that contain a large part of the museum's permanent collection, belonging to the cultures of northern Chile. This work, like *Expolio*, is presented in a historical and museographic context; in this case the work is not camouflaged in the display cases as in *Light objects* but is installed at a material distance (video) following the pictorial rules of the still life genre.

I fully understand what you say about the works from an aesthetic and artistic point of view, and about the objects as a support for memory, but how do you deal in this particular case with the pre-Columbian cultural procedure of the objects in *Free fall*?

In the first place, I approach pre-Columbian culture from the complexities inherent in the pictorial genre of the still life; in this sense the procedure is coherent with my earlier work. These are objects with a political, economic, and cultural charge which have transformed themselves into desirable objects as well.

In second place, my approach to diaguita culture relates to the context in which that culture persists and survives today—the museum, understood as an institution that, in this case, aims to safeguard the cultural heritage of the pre-Columbian peoples. Creating a dialogue with the pre-Columbian collection contextualizes my work and gives it a new reading. This exercise in intervening institutions that don't permanently exhibit contemporary art is part of my recent work.

My reading of what I see in this work is quite political. How do you approach the political content of the image you propose?

Intervening in a formal institution that exhibits authoritatively a collection representing a particular order and reading of the pre-Columbian peoples is in itself political. In this context my work proposes an exercise of resistance in this setting and materiality, and at the same time is an intervention within a particular period from another angle. On some occasions, that may revitalize and nourish the space of the permanent collection or it may wait cautiously until it attracts someone's gaze.

In her text in this catalogue, Carol Illanes detects in this image an attempt to erase any material reference, a window into abstraction. What's your opinion of this reading of your work?

It seems pertinent to me in that it highlights *Free fall* as a journey of the object toward its final loss or disappearance. The dilution of its materiality corresponds to an image in movement in which each piece has been filmed in slow motion, and the combination of the eight monitors makes us aware of the oscillation of the different isolated

fragments, so that for a few instants the complete object is forgotten. So we detach ourselves from a focus on the object and connect with the movement of a material in destruction or decomposition.

In *Free fall* we see a change of support in your work. How do you relate painting and video, the languages and codes that now live together and dialogue in this work?

Filming these images in motion, there's a latent reference to the paintings of the Italian artist Giorgio Morandi (1890-1964). [8] Morandi's representations are of simple objects on a table, uniform and timeless in tone. I was interested in working with this atmosphere which, because of its neutral background, provokes uncertainty in perspective in regard to depth, so as to be able to situate the object as the actor in the scene. Therein lays the relation between painting and video in *Free fall*.

You have great admiration for Morandi. I remember you mentioning him in one of our first conversations. Tell me a little about how this artist has influenced you, and maybe other artists or cineasts you admire.

Morandi is a painter who's interested me a lot in various aspects, and principally for his economy of means. He was able to build up a large body of work with very few elements





[9]

and limited variations; he constructed simple scenes that have nevertheless become one of the most admired spaces among still-life painters. Another artist who interests me is Juan Sánchez Cotán (1560-1627),^[9] a religious painter from the Counter-Reformation period. His composition is rational; it consists in locating and building a mis-en-scène in which each object is in suspension within a space, called a niche, which represents the tri-dimensional space of painting—a favorite of the still life—where there is a dialogue between real and fictitious space. Both artists have been important references in my work. *The vigil* consists of 72 oilpaintings placed on 6 shelves of 12 identical bookshelves, each painting being of one of 12 aluminium objects; *Bodegones* (2006) consists of 125 oilpaintings on canvas representing 33 porcelain birds pictured from different angles, each of them mounted in its own niche; finally, *Mourning* (2009), consists of 180 paintings of different porcelain objects installed in niches of different formats.

The work you did on the illustrations of the Pinacoteca collection in the State of São Paulo also touched on indigenous themes, in that case in Brazil.

Yes, those illustrations were by artists who traveled to Brazil in the 19th century and

some of them are part of the Pinacoteca collection in the State of São Paulo. One of the illustrators of Brazilian indigenous peoples was Debret, a French painter who traveled to Brazil in 1816 as a member of the so-called French Artistic Mission. Another illustrator was the German painter Johann Moritz Rugendas, who participated as a draughtsman in a scientific expedition to Brazil in 1821 and stayed there for some three years. With these references, my work consisted of pictorially representing white plates with some of these illustrations, imitating those objects that tourists can buy as a souvenir of having visited that place. The work is called *Souvenir II* (2013)^[10] and was exhibited in the context of the sp-arte art fair, in São Paulo.



[10]

Another work in the same series was exhibited in London. It's called *Souvenir I* (2010).^[11] It consisted of seven paintings referring to the Darwinian vision of the selknam ethnic group, which the English naturalist depicted as an anthropological curiosity. One of the paintings evokes the story of Jemmy Button, a native of Tierra del Fuego (Chile) who was taken to England by Captain Fitzroy on HMS Beagle and became a 19th century exotic celebrity.

What are your artistic plans for the future?

I'm currently working on a project for a group show at LACMA museum in Los Angeles, in the United States, curated by José Luis Blondet. The exhibition will be based on the *Universal History of Infamy*, a book by Jorge



[11]

Luis Borges, which also gives its name to the exhibition. Based on this collection of short stories in which history merges with crime and magic, I was interested in working with pre-Columbian objects known as "shouters", which can be found from Central America down to South America. They are objects with a large opening or mouth facing upwards which were used during periods of drought or famine so that their shouts could bring rain or fertility. The work, which is entitled *Resilient*,^[12] consists of 100 pieces fashioned in bronze that are replicas of shouters. By means of these objects I try to connect the "history of infamy" with the present, specifically with the gradual degradation and dispossession suffered by aboriginal communities and their regions of origin, as well as the murder of indigenous environmentalists—today's shouters—as a result of the wanton exploitation of their natural resources.



[12]

ÍNDICE DE IMÁGENES

PP. 19-23 *Caída libre / Free Fall*, 2017. Stills, Screen N°01.

PP. 24-27 *Caída libre / Free Fall*, 2017. Stills, Screen N°04.

PP. 28-29 *Caída libre / Free Fall*, 2017. Stills, Screen N°02.

PP. 30-35 *Caída libre / Free Fall*, 2017. Stills, Screen N°03.

PP. 36-39 *Caída libre / Free Fall*, 2017. Stills, Screen N°07.

PP. 42/60 *Casa Pio X / Pio X home*. Fotografía Jorge Bustos.

PP. 44/60 *La vigilia / The vigil*, 2001. Colección Blanton Museum of Austin, Texas EEUU. Fotografía Jorge Brantmayer.

PP. 44/60 *Bodegones / Still life*, 2007. Fotografía Jorge Bratmayer.

PP. 45/61 *El duelo / Mourning*, 2011. Colección Juan Yarur. Fotografía Ignacio Acosta.

PP. 46/61 *Explorio / Plunder*, 2016. Fotografía Jorge Brantmayer.

PP. 47/61 *Objetos light / Light Objects*. Fotografía Diego Martínez.

PP. 48/62 *Museo Chileno de Arte Precolombino “Sala Chile antes de Chile”*. Fotografía Cristóbal Palma.

PP. 50/63 *Natura Morta*, 1954/57. Giorgio Morandi.

PP. 51/64 *Membrillo, repollo, melón y pepino, 1602 / Bodegón de caza, hortalizas y frutas*, 1602. Juan Sánchez Cotán.

PP. 51/64 *Souvenir II*, 2013. Fotografía Jorge Bustos.

PP. 52/65 *Sourvenir I*, 2010. Fotografía Jorge Bustos.

PP. 53/65 *Resilientes / Resilient*, 2017. Fotografía Jorge Bustos.

AGRADECIMIENTOS

Irene Abujatum, Carlos Aldunate, Pilar Allende, José Berenguer, Andrea Breinbauer, Martín Rodríguez y Cecilia Puga.

CRÉDITOS

CURADORA
Alexia Tala

TEXTOS
Alexia Tala
Carol Illanes

MONTAJE Y FABRICACIÓN
Uno a Mil

DISEÑO
Colomba Cruz Elton

TRADUCCIÓN
Sebastián Brett

EDICIÓN
Adelaida Neira

FOTOGRAFÍA
Jorge Brantmayer
Jorge Bustos
Cristóbal Palma

IMPRESIÓN
Ograma impresores

CRÉDITOS VIDEOS

REALIZACIÓN
Enrique Stindt

POST PRODUCCIÓN
Kine Imágenes

COLOR
Daniel Dávila

REGISTRO
Phantom 1.000fps 2K (16:9)

RESERVADOS TODOS LOS DERECHOS DE ESTA EDICIÓN
©JOSEFINA GUILISASTI

ISBN 978-956-368-444-5
SANTIAGO DE CHILE,
ABRIL 2017.

WWW.JOSEFINAGUILISASTI.CL

