

## Un paisaje referencial

*Pablo Chiuminatto M.*

*para Josefina Guillisasti*

Existe una expresión que dice: el arte imita la naturaleza. Otra, sin embargo, considera lo contrario, que la naturaleza imita al arte. No obstante tal antagonismo, pienso que, si algo ha determinado la producción visual, es una forma de imitación ligeramente distinta, apreciable a través de la actitud del arte y de la teoría hacia los referentes visuales que se dan en la intensa relación del arte con el arte mismo. La visualidad pareciera estar cada día más tramada por un delicado encaje –valga la reminiscencia con la idea del ensamble de los juguetes, así como con los nudos– en la que se trama dulcemente un fondo residual de imágenes aportadas por esa superficie activa que llamamos cultura. Este contexto espectral de relatos se hace presente en los signos constitutivos de la educación artística y, por cierto, en los procesos que van más allá de los momentos de aprendizaje, acarreado una serie de consecuencias que se renuevan cada vez que establecemos una lectura a partir de una obra de arte.

En este caso, quizás precisamente por la proximidad temporal que comparto con los trabajos de Josefina Guillisasti, la reflexión hizo necesario establecer un tejido referencial, suscitado y sugerido por la fuerza de tales obras, motivando la necesidad de presentar el conjunto múltiple de otras imágenes que las habitan. Seguramente, esto ocurre como fruto de la propia proyección referencial, la formación y –por qué no decirlo– la profunda voluntad de identificar categorías, estilos, autores, es decir, de incorporar a nuestra memoria lo que persiste como identificación referencial en toda imagen. Así, trabajé el hecho mismo del reconocimiento que requiere la experiencia estética, no sólo en el reflejo de aquella interioridad propia de quien observa, sino también en las reminiscencias que se concitan cuando permitimos tal sucesión de evocaciones visuales.

Por lo tanto, más que escribir un texto sobre la obra de Josefina Guillisasti, propongo recorrer ciertos destellos que me abordaron cuando vi estos trabajos y cada vez que pienso en ellos; ya que funcionan como pares visuales de un 'Memorice' –ese juego que nos impresiona tanto cuando somos niños– pero que en este caso consiste en la coincidencia de pares no idénticos, algo así como equivalencias distantes.

Nunca me propuse que fueran esas remisiones o referencias las que acotaran la obra, sino que, por el contrario, cuando decidí escribir este texto, me propuse justamente aprovechar esta amplitud referencial que presentan. Cada imagen, cada objeto elegido y, por cierto, la fuerza que adquieren durante el tiempo en el que la artista ha presentado cada una de estas exposiciones, hace que su dimensión referencial se vaya expandiendo. Por medio de estas obras se pueden fantasear relatos visuales, tal como si reaparecieran las sugerencias que suscitaron en cada espectador, volviéndose visibles en este fondo referencial que revisaremos. Quizás cada uno de nosotros tenga su propia fuente de referencias, de cualquier forma eso es justamente lo que se ha identificado como la riqueza del arte y que, siento, se apoya en la memoria colectiva como espacio de reconocimiento. La elaboración de este texto consiste finalmente en la presentación de uno de los panoramas

que son proyectados en la obra –panorama bastante íntimo, dada su vinculación con la memoria visual– en un intento por hacer algo como si supiéramos qué imaginar en esa instancia que se diferencia tan sutilmente de la cotidianeidad de las cosas que nos rodean.

Por lo anterior, iniciar su lectura es dar comienzo a una suerte de declaración íntima de aquellas referencias que estos trabajos me sugieren a mí mismo. Quizás, por la misma distancia que marca la dependencia con el origen europeo de nuestras artes nacionales, –lejanas también– éste se vuelve inevitablemente el fondo desde el que surgen con mayor fuerza estas reproducciones que aquí presentamos. Una especie de relación inversa a la del descubrimiento de consecuencias teóricas de la obra de arte, como programa o proyecto. Más bien se trataría de la reconstitución de un pasado, algo ya ocurrido en la realización, en la exposición y en ese efecto de vestigio que poseen y que simula una mnemotecnia nostálgica de correspondencias. Algo así como la figura de la "asociación libre" tan recurrente en el arte desde los comienzos del psicoanálisis y del surrealismo, pero aquí referida, selectivamente, a las obras que nos recuerdan a éstas.

Fig.1: Cornelius Norbertus Gijsbrechts. *Cuadro al revés*, c. 1670  
óleo sobre lienzo 66,4 x87cms, Copenhague, Staten Museum for Kunst.

Para cumplir con dicho intento, fue esencial el apoyo del libro *La invención del cuadro*<sup>1</sup> de Víctor Stoichita, debido a que su metodología sirve tanto de guía como de modelo. En esta obra, el autor presenta un acucioso e insuperable estudio sobre los cuadros. Gracias a su aporte, podremos realizar un trabajo de intertextualidad a partir de la obra de Guilisasti; así como un homenaje a su autor, ya que de alguna manera las lecturas sobre arte determinan las relaciones que establecemos y es mejor exponer tales fuentes reconociendo su valor.

Stoichita ofrece, entre cientos de referencias exquisitas, en el capítulo final, una pintura fascinante (fig. 1) con la cual busca cerrar provocadoramente su libro, enunciando un criterio fundamental para el estudio de las artes visuales: la tradición de ejercitarse en prácticas que refieren al propio campo, lo cual en este caso significa establecer articulaciones reflexivas sobre la representación misma. De este modo, podemos entender la pintura elaborando sus paradigmas a partir de la pintura misma. Este cuadro, pintado hace más de cuatrocientos años, nos recuerda aquel viejo mito fijado por Plinio el Viejo en el primer siglo de nuestra era. Trata sobre una competencia entre pintores, en la que vence quien logra engañar mejor. En esa anécdota, relatada mil veces en aulas y talleres, el primer artista pinta un racimo de uvas tan reales que las aves vienen a comer los gajos. Luego, el segundo en competencia, en una jugada muy certera pinta una cortina que oculta la fruta.

De la misma forma, este pintor flamenco pinta un cuadro que juega a ocultar un cuadro tras de sí. Esta es la primera referencia que emana del trabajo que ha realizado Guilisasti en estas últimas décadas. No busca engañar en el mismo sentido que aquellas antiguas pinturas que mencionamos antes, sino concitar la reflexión acerca de la experiencia misma de la pintura como desengaño. Pero, ¿de qué desilusión hablamos, de la

---

<sup>1</sup> Stoichita, Víctor. *La invención del cuadro: arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Madrid: del Serbal, 2000, pp.264-266.

que sufrimos a partir de la visión, del darnos cuenta que nuestros ojos son la fuente de tal ilusión? Sí, pero con un leve sesgo productivo, ya que es gracias a este travieso sentido que podemos vivir la experiencia de la invención, y no sólo como determinación fisiológica de nuestro conocimiento del mundo. Por lo tanto, no todo es revelación de los límites físicos de la mirada, sino también –afortunadamente– la constatación del reconocimiento de dicha experiencia como valor en sí, así como de esa relación extraña que establecemos con algunas pinturas, e incluso a veces con los cuadros como objetos.

Del mismo modo, en el caso de la serie de trabajos titulados "**Cajitas de Agua**" (ver p.), la articulación respecto a la tradición de las artes visuales del siglo XVII flamenco es aún más directa que la que he propuesto como modelo general para comprender el infinito histórico en el que se funde el trabajo de Guilisasti. En este caso, la relación con aquellas obras flamencas en las que es posible apreciar la costumbre de poner una cortina delante del cuadro, es recogida por Stoichita y problematizada ampliamente en su libro. Se trata de un juego múltiple en el que no sólo lo que se integra es el cuadro y la cortina, sino también el marco (fig. 2 y 3). Todos, componentes fundamentales del desarrollo de las artes visuales durante la época moderna, ya sea por su utilización como por su rechazo. Así, estas obras presentan el efecto del real y su proceso de captura visual, vinculándolo al desarrollo de una precisión óptica, poniendo en tensión lo imitado –entendido como lo real– con lo real, propuesto como metáfora visual.

Fig. 2: Nicolaes Maes. *La espía*, c.1655, óleo sobre tabla, 46.3 x 72.2 cm, Londres, Private Collection.

En el caso del trabajo de Guilisasti, el objeto ha remplazado a la pintura, la que en su momento reemplazaba un espacio, un lugar, fijado gracias al objeto que llamamos cuadro. El juego de inversión referencial se multiplica y articula con la fuerza que imprime el intercambio de la pintura por la fotografía, la del plano ficticio por el plano real, convirtiendo al marco en otra parte del cuadro, simulado también por la pintura. De esta forma, la potencia que adquiere es innegable; estamos ante sucesiones de fingimientos que, integrados, nos hablan de la historia de la representación como representación de sí, reflejada en la imposibilidad de separar el cuadro del objeto-cuadro, así como de su presencia.

Una y otra vez el hallazgo de la coincidencia referencial reabre el mundo de la pintura como mundo y potencia nuestra mirada. Ya lo había afirmado Filóstrato en sus *Descripciones de Cuadros*, en los primeros siglos de nuestra era:

Quien desdeña la pintura, delinque contra la verdad, delinque también contra toda esa sabiduría que debemos a los poetas –ya que poetas y pintores contribuyen por igual a nuestro conocimiento de las gestas y del aspecto de los héroes– y desdeña la proporción, gracias a cuyo ejercicio el arte participa de la razón<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Filóstrato. *Heroico, Gimnástico, Descripciones de cuadros*. Madrid: Gredos, 1996, p. 223.

Podemos recoger el consejo de Filóstrato de manera tal que podamos compensar la tradicional enseñanza ligada a la estética y al arte, en la que lo primero que se enuncia es la condena a los artistas vinculándolos especialmente con la falsificación de verdades. Esto permite la rendición de otro universo de verdades heredadas y que compromete los propios mitos modernizantes del arte para sí. Cuán distinto sería el desarrollo artístico visual si lo primero que se nos inculcara fuera esta cita de Filóstrato y no aquel tozudo afán iconoclasta platónico.

Fig.. 3: Rembrandt. *La sagrada familia*, 1646, óleo sobre tabla,  
46,6 x 68,8 cm. Kassel, Staatliche Museen.

En el caso de la pintura flamenca de cuadros-objeto, lo que vemos representado es la identificación del gesto perceptivo que la pintura misma representa y que estos artistas pintan. Con aquella cortina abierta queda demostrado ampliamente que la idea de superficie es algo que estos artistas conocen, y que la conciencia material de la pintura como materia no necesitará de la llegada del siglo XIX y su sistema de manchas para evidenciarse (tal como nos lo presenta la Historia, con aquel afán de acotar tránsitos y progresos concretos de la disciplina). Entonces necesitaremos, precisamente, de la anuencia general que ilumina el trabajo de Guilisasti para que reestablezcamos un diálogo con la historia de la pintura misma como campo de conocimiento y reconocimiento. Rembrandt no sólo pintó esta escena, cotidiana pero sagrada a la vez, sino además se tomó el tiempo de pintar el marco y la cortina (fig. 3), al igual como lo hiciera, siguiendo sus pasos, Maes en la pintura antes presentada (fig.2). Por lo tanto, la imagen se despliega en su descripción visual, reconstruyendo el relato no en tanto ficción y mito alojado en los personajes, sino en la significación en sí de los elementos de la pintura como convención visual, en tensión con el juego del engaño-desengaño mental. El marco, la cortina, la imagen al fondo y la pintura misma, son presentados como problemas con los que el artista se divierte, pero de los cuales también se ocupa; es decir, no olvida lo que sabe de ellos, pero tampoco el placer que encierran.

Podríamos decir que el trabajo de la pintura, en caso de utilizar al arte mismo como paisaje de referencias, extrae de ahí sus elementos, entre los cuales el mismo cuadro es parte y todo; tal como propone Julián Gallego en aquella cartografía de la historia del cuadro en el cuadro<sup>3</sup>. Este tipo de gesto ha deslumbrado a los artistas visuales desde lo más temprano de la historia de la mirada, ocupando una y otra vez su energía infinita de propuestas implícitas. Así, es necesario que nos refiramos al método alusivo con que la pintura trabaja, además de sumar a esto la noción de cita, como una misma figura o tropo, la cual es parte –aunque para muchos sea algo difícil de asumir– del comportamiento retórico de la pintura, y que consiste en:

El dar a entender o referir sin mencionar que apunta vagamente al territorio alusivo, puede ser mostrado en tantas ocasiones como la práctica comunicativa permita, con la necesaria

---

<sup>3</sup> Gallego, Julián. *El cuadro dentro del cuadro*. Madrid: Cátedra, 1991.

participación del acervo del espectador. [...] la alusión se acompaña muchas veces de la cita a pinturas del pasado, esto es la reproducción parcial o total de las mismas; una repetición-variación de signos pictóricos extraídos de esas obras<sup>4</sup>.

Luego, esta clasificación en figuras no busca clausurar el trabajo realizado bajo esa suerte de lenguaje bélico-quirúrgico de la así llamada 'operación visual', sino que busca precisamente proponerlo como una parte más del conocimiento y que la propia relación con la imagen visual impone como conocimiento del arte y arte del conocimiento. Los autores citados, Carrere y Saborit, más adelante, en esta misma sección del libro, reconocen que están "ambas cargadas de revisión de la referencia de la réplica [...] (lo que corresponde a) tomar prestado del archivo de imágenes del archivo de la historia las poses"<sup>5</sup> como reino. Ellos van más allá y se refieren a algunos artistas como "saqueadores de imágenes", sin embargo aquí, el rango se amplía a la captura del gesto, además del motivo y del cuadro. Nos enfrentamos al despliegue de manifestaciones agudas que buscan referirse al proceso a través de las fases mismas de la pintura, por medio del 'desplazamiento' como acción y al mismo tiempo como representación de la imagen, es decir, articulaciones alegóricas que evidencian la escena del arte. De esta forma, podríamos poblar este texto de ejemplos de artistas que han trabajado con alusiones, citas y reiteraciones de obras de otros artistas y decir que es una forma natural de comportamiento o depredación del arte sobre sí. Sin embargo, lo interesante del trabajo de Guilisasti es que nos ofrece, a modo de adscripción a la tradición visual, más allá de las fronteras de herencias y legados, una articulación referencial que llamaremos 'agradecida'. No digo con esto que se remita tan sólo a ser laudatoria y respetuosa de una historia recibida, sino que busca, como la literatura ha sabido tan bien hacer, reintentar la construcción del diálogo en sí del arte con el arte, más allá de la parodia y la ironía que, ya sabemos, empiezan a agotarse en la reiteración del gesto como mimo, una y otra vez, bajo el efecto del 'chiste repetido'.

Fig:4: Gabriel Metsu, *Muchacha leyendo una carta*, c.1664, óleo sobre tabla, 52,5 x 40,2 cm, Dublín, National Gallery.

Entonces, nuestro ejercicio puede centrarse en aquella aspiración por recuperar el espacio de lectura e interpretación, buscando, como esta mujer que a la luz de la ventana lee la carta que la sirvienta le ha traído, reconstruir junto a ella el hilo de un relato y levantar la cortina que oculta un navío en la tormenta, como lo hace la otra muchacha por curiosidad. Mientras la mujer lee, la sirvienta nos da la espalda, sosteniendo aún el sobre en su mano; bajo el codo aguanta un balde que le servirá después en sus tareas. Pero hay una especie de signo extraño en la parte exterior del recipiente que no puedo dejar pasar. Se aprecian dos formas, parecen flechas pintadas como decoración. Es inevitable, por una deformación y proclividad de los diagramas para explicar y exponer la composición de los cuadros –muy extendida por la tradición de la teoría del arte que gusta de leer estos signos como

---

<sup>4</sup> Carrere, Alberto y Saborit, José. *Retórica de la pintura*. Madrid: Cátedra, 2000, p. 439.

<sup>5</sup> Ídem., p. 440.

directrices de composición— recordar aquí el maravilloso diagrama de Foucault de "Las meninas" en su libro de 1969, *Las palabras y las cosas*. Miro el cuadro de Metsu y veo el diagrama de Foucault en las flechas del balde. Asimismo, miro los trabajos de Guilisasti y veo, mediante una lectura que no es necesariamente aséptica, que en su obra se daría lugar el diagrama precisamente bajo el amparo maravilloso de la alusión y la cita. En estos trabajos aparece la galería de las referencias aludidas por la experiencia y que no puedo dejar de diferenciar con las estructuras poderosas, dirigidas y 'curadas', que se amplían más y más en nuestra época.

Se trata de la pinacoteca propia y precaria que la memoria despliega y que me recuerda el film *El Arca Rusa* de Alexander Sokurov (fig. 5)<sup>6</sup> en el que paseamos por el palacio *Hermitage* de San Petersburgo de la mano del tiempo. No obstante, en este caso los fantasmas no son las personas que pasaron por un espacio reservado, dejando su presencia como una estela permanente en nuestra subjetividad emocionable, sino las mismas obras, las que permiten tener la experiencia de ser concientes del paso, del todo sobre todos. En el fotograma que reproducimos podemos seguir la mano del personaje; en el caso del cuadro de Metsu, el brazo de la muchacha y el balde con las flechas, ambos convertidos en ejes virtuales que se proyectan producto de la experiencia de esquematizar la imagen, elaborando infinitas combinaciones.

Fig.5: fotograma del film *El arca rusa* de Alexander Sokurov. 2002.

De esta manera buscamos ejemplificar aquel infinito referencial que aparece si nos disponemos, como si estuviésemos tendidos en la hierba buscando formas en las nubes, a consentir la aparición de los cuadros en los cuadros. En el caso de los trabajos de Guilisasti, las cosas que llevan a las cosas, la flecha al diagrama y de ahí a los objetos que son la trama de los motivos —podemos decir— objetos de la pose. En la obra "**El jarro sobre la mesa**" (ver p.), el despliegue casi temporal de la luz sobre el mismo objeto en rotación, una y otra vez, me hizo, desde el primer momento, recordar las fotografías de Eadweard Muybridge; especialmente *Mujer Bajando la escalera y girando*, realizada en 1884-1885 (fig. 6).

Alguien podría quejarse que esta propuesta apela a los lugares comunes, algo así como las frases hechas del arte. Pues sí, es esa fuerza la que se articula como un cicerón modificado en este edificio repleto de cuadros fantasmas donde nos desplazamos. La luz sobre el jarro puede leerse como el tiempo en el desplazamiento que el artista requiere para ver cada ángulo del objeto. Registra y luego sigue. Muybridge acelera los golpes del ojo, en una serie de pestaños registrados gracias a la multiplicación de obturadores que reflejan el antecedente de un cubismo diferido, cuadro a cuadro y, por cierto, anuncia el ritmo filmico que reconstruyó el movimiento.

Fig.6: Eadweard Muybridge, *Mujer Bajando la escalera y girando*, 1884-1885.

---

<sup>6</sup> Alexander Sukurov. *El Arca Rusa*. Rusia-Alemania, 2002. Reparto: Sergey Dreiden, Maria Kuznetsova, Leonid Mozgovoy, David Giogobiani, Alexander Chaban. Duración: 97 minutos.

No obstante, no quisiera parecer estar confundiendo una mujer con un jarro, pero así es la asociación libre que las referencias montan; cada paso es la rotación y su exposición, lo cual permite la conciencia de la figura que se dispone ante nuestra mirada. Así también Chardin o Morandi nos ofrecen, con algunos siglos de distancia, su mirada como ejercicio de volver a ver el modelo, pero sin olvidar el objeto y los objetos. Se trata de intentos de visualización que tanto en la pose, como en las cosas o cuerpos, ejercen aquella búsqueda por reestablecer la experiencia estética reservada en el cuadro, sin ejercer plantilla alguna de categorización o de manuales fisonómicos de reiteración de períodos e 'ismos'. Con esto aprovecho de plantear la afirmación de Calabrese respecto de la noción de la 'cita', aunque él lo amplía como prueba de su idea de lo neobarroco en tanto explicación totalizante del contexto de producción cultural del siglo XX:

Los modernos son más bien los que hacen del pasado una *distopía*, es decir, un uso temerario, improbable, dedicado a la anulación de la historia antes que a su revalorización. Son los que pervierten los valores conectivos de la historia, eliminan los indicadores temporales de las conjunciones (causa-efecto, re-construcción, nostalgia). Se dedican al más moderno de los intentos: la conexión improbable, la sintaxis metahistórica, eliminando el valor de la crono-logía a favor de la unidad de las partes<sup>7</sup>.

Sin embargo, creo que no podemos aceptar en todos los casos la lectura que propone el pensador italiano, ya que el trabajo de Guilisasti es un claro ejemplo de la comunicación que puede lograr reestablecerse con la historia de la pintura, no sólo como lógica del paso del tiempo, sino como temporalidad recuperable en la experiencia que proponen las artes visuales. Girar el objeto, volverlo a mirar desde aquel nuevo ángulo en el que el reflejo múltiple no acelera la acción, sino que lo dispone dividido en segmentos y secuencias lentas, donde pasa nuestra propia cotidianeidad reflejada y la de los demás de forma tal que no consista en la acumulación caótica, resguardada por la administración de los fragmentos –como suele llamársele a casi todo hoy y que permite a tantos la libertad de lo inexacto– sino que esté desplegada en el eclecticismo del 'no importa qué', como reemplazo de aquel grandioso 'yo no sé qué' de los barrocos. La cita es clara sin ser textual; seremos nosotros los encargados de generar ese criterio de precisión que echan en falta algunos y, tal vez, no sea sino la proyección de una exactitud exigida al arte, porque la teoría misma no se la ha dado.

Fig. 7: Chardin, Jean-Baptiste-Siméon. *Bodegón con pipa y jarro*, c. 1737, óleo sobre tela, 32,5 x 40 cm. Museo del Louvre.

Fig. 8: Giorgio Morandi. *Naturaleza muerta*, 1960, óleo sobre tela, 35,5 x 40,5 cm.

---

<sup>7</sup> Calabrese, Omar. *La era Neobarroca*. Madrid: Cátedra, 1989, p.196.

De este modo, las imágenes van disponiendo esta galería de láminas, pero a su vez plantean esa extraña maniobra de estetización de nuestros propios mundos. A veces solemos decir que alguna situación es de tal modo diferente que parece como si estuviéramos dentro de un film. Del mismo modo, los trabajos de pintura sobre la pintura de Guilisasti nos hacen vivir la experiencia del cuadro como cuadro. Los aparatos de visión que utiliza recuperan dispositivos totalmente reconocibles, tal como estas imágenes que presentamos y que difieren en trescientos años o más unas de otras. Elementos que nadie dudaría son fundamentales para entender aquellos 'lugares comunes' del arte, tan preciados. Lo digo con todo orgullo: creo que el hecho de que podamos aún convocarlos, nos asegura no sólo su permanencia, sino la propia. Una hornacina como la de Memling (fig. 9) se articula tras la serie de trabajos que la artista tituló "**Vigilia**" y si multiplicamos cada uno de estos cubículos aparecerán series infinitas de modelos, como aquellos en los que los pintores encerraban los objetos para poder trabajarlos, modelar la luz, es decir, verlos con los ojos del pintor. Al respecto, es fundamental mencionar otra investigación cardinal, la de David Hockney, presentada en el libro *El conocimiento secreto*, cuyo subtítulo es clave para entender el poder de este tipo de trabajo: "el redescubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros"<sup>8</sup>. Esta investigación debe ser entendida bajo el prisma de la necesidad del arte de dudar de su propia idea de superación de los métodos y las técnicas. Hockney lo hace con la genialidad propia de quien ha sabido conectar la experiencia del pintor como pensador y, superando la espera de un tiempo en que la filosofía y la teoría del arte le den nombres a los elementos propios del quehacer poético visual, articulando la reconstrucción de una línea no homogénea de la herencia técnica de la pintura. Este artista inglés supo recuperar, no sólo las claves de los grandes maestros, sino el impulso original de aquellos primeros tratadistas del arte del siglo XVI y XVII, los cuales fueron pensadores de la experiencia del arte como hacer y saber. Las hornacinas de Memling y de Sánchez Cotán 9 (fig. 10) son testimonio no sólo de una formalidad estilística sino un vestigio de la relación con el mundo como ejercicio de representación general, en la que las artes visuales reservan un campo privilegiado de explicación y reflejo, propio y futuro.

Fig. 9: Hans Memling, *Florero*, reverso de un retrato c. 1485, óleo sobre madera, 29,2 x 22,5 cm. Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid.

Fig. 10: Juan Sanchez Cotán. Bodegón de hortalizas, c. 1600, óleo sobre tela, 69 x 85 cm. Museo de Arte de San Diego, CA, USA.

Cada cuadro es una caja que permite representar un espacio al interior del cuadro. Una y otra vez se nos ofrece la posibilidad visual que representan los elementos arquitectónicos – en este caso la hornacina, más adelante la casa misma – invitándonos a retomar el recorrido imaginario que proponen. En su momento, tal como explica Hockney, este corte en el muro

---

<sup>8</sup> Hockney, David. *El conocimiento secreto*. Madrid: Destino, 2001.



servía al artista para eliminar variables ópticas al momento de reducir el recuadro cuando proyectaba, por medio de una cámara obscura, el modelo. Sin ocuparnos mucho del modelo propiamente como problema, quisiera plantear exactamente la reiteración que los trabajos de Guilisasti presentan, cuando logran dar con la exhibición del esquema mismo que el artista ha requerido por siglos para captar los objetos y el mundo. Por esto, me parece esencial retomar aquella mención a los 'lugares comunes', ya que no se debe a una sensiblería de un grupo de artistas y teóricos anacrónicos, sino porque representa una clave fundamental de la demostración de la existencia, de la vida que albergan las obras. Y ese es el caso de Guilisasti que recupera en "Bingo" un trabajo de Gordon Matta-Clark (1943-1978). No es muy descabellado traer nuevas obras para desplegar la profundidad de sentido que la obra de ambos posee, tanto la del artista americano y como la de nuestra artista.

Fig. 11: Gordon Matta-Clark, "Splitting," 1974, collage fotografía en blanco y negro, 40 x 30 pulgadas. Colección Jane Crawford, Rhona Hoffman Gallery, Chicago.

Estos trabajos aparecen como interiores desplegados por la fuerza ejercida en el corte de sus fachadas. A estas casas les fue arrancada una pared, así como a la antigua formación cúbica de las hornacinas y a las casas de muñecas que sirven de espacio para la simulación del hogar. Ambientes constituidos arquitectónicamente como valor asignado a la dinámica social de la organización y de la noción de interior, tanto de la casa como del cuerpo (fig. 12). Esto es así porque necesitamos aprender a reconocer los espacios, a anticipar con la didáctica infantil, con las convenciones propias de la edad adulta, la propiedad en sí. Guilisasti devuelve a la obra de Matta-Clark la posibilidad de servir como despliegue de los elementos de recorte, asunto que la mirada del pintor conoce bien. ¿Cómo se estructura la obra? Guilisasti usó una fotografía de registro del artista americano y la pintó, simulando emplazar en el Museo de Bellas Artes el corte que Matta-Clark no pudo registrar de su obra en Chile. No hay registro de ese trabajo, sin embargo esta pintura titulada "Bingo", sirve de reconstrucción de algo que quedó sin posibilidad de ocupar un espacio en los registros del Museo sino a través de otra obra que remite a ella. Del mismo modo la casa de muñecas está hecha de espacios y promete crecer ante nuestros ojos, sin necesidad de comer una galleta para caber por su puerta y romper con el temor a que crezca con nosotros dentro (fig. 13).

Fig. 12: Casa de muñecas Bradford.  
National Museum of American History, Washington.

Fig. 13. : John Tenniel, Ilustración para el libro de Lewis Carrol,  
*Alicia en el país de las Maravillas*, en 1864.

Todas las pinturas de interiores requieren de ese trabajo de albañilería que arranca la pared y permite que veamos dentro. Las figuras como personajes liliputienses juegan a quedarse inmóviles y, mientras los recorremos con la mirada, ellos nos miran desafiantes o hacen como que no nos ven y siguen en lo suyo. Así, para concluir, no nos queda sino sugerir dos más de estos pares desiguales de vinculaciones que hemos hecho; para insistir en aquel sesgo que hemos dado a nuestro trabajo de leer, afirmando una y otra vez esta propuesta en la invitación a intentar nuestros propios juegos de paridades. Tal como imaginar que esta pared que falta, y que en el teatro se le llama 'la cuarta pared', aquí, en el arte de la pintura, ha sido siempre aportada desde la figuración del corte realizado en la arquitectura misma, gesto que nos da la posibilidad de ver dentro de los edificios. Ya sea en Matta-Clarck en 1974, en Bassen que retrata un interior lujoso o, en 1460, en el políptico de San Antonio de Piero della Francesca; todas bajo la distancia y la experiencia de asociar metafóricamente una y otra obra, parecen casas cortadas y expuestas a la luz de nuestra mirada.

Fig 13. : Bassen, Bartholomeus van. *Interior*, 1618-20. Óleo sobre madera, 57,5 x 87 cm. North Carolina, Museum of Art.

Fig. 14 : Piero Della Francesca. Polyptych of St Anthony. 1460-70. Panel, 338 x 230 cm. Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia.

Santiago, Julio 2005.