

## El vértigo de la materia

*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 LIBRE<sup>1</sup>

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 diaguítas 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 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 Guilisasti 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/artefacto, 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 artificiero 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”.<sup>ii</sup> 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.

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 comparecen faltos de mundo, faltos de toda identidad a la que podamos arimarnos, 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, decía Walter Benjamin, ¿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.

Carol Illanes L.  
Diciembre, 2016

---

<sup>i</sup> Hito Steyerl, *Condenados de la pantalla*, Buenos Aires, Caja Negra Editora, 2014, p. 31.

<sup>ii</sup> Roc Laseca, *El museo imparable: sobre institucionalidad genuina y blanda*, Santiago, Metales Pesados, 2015, p. 23.