

EL LUGAR DEL ESPECTADOR: LA PINTURA DE JOSEFINA GUILISASTI

Sabemos que el género de la naturaleza muerta existe desde la antigüedad, y se destaca por representar uno o varios objetos provenientes de la vida doméstica. Históricamente, el bodegón ha sido entendido por la academia como una materia *menor*, a causa de esta estrecha relación con el espacio doméstico (sus temas siempre rondan la cocina y el comedor). Por ello su habitual reclusión a lugares secundarios, y su escasa figuración en los grandes salones privados. Se ha llegado a decir que el género, por carente de grandeza, sólo requería del talento y habilidad de un copista. Josefina Guilisasti es una artista que por más de una década ha puesto la atención de su trabajo en la naturaleza muerta.

¿Qué significa trabajar con el género de la naturaleza muerta hoy, entendiendo su significación histórica? La respuesta la encontramos en el bodegón ya no como el retrato de escenas domesticas secundarias, sino como el propio retrato de la artista a través de la documentación del mundo objetual, en su particular intento de *retracción* o recogimiento de los llamados “temas contemporáneos” en el arte. Su trabajo no depende del diario acontecimiento espectacular. Pues si pensamos en la naturaleza muerta como un espacio de interpretación, el trabajo de Guilisasti emplea el género utilizando sus carencias, su aparente falta de jerarquía, su modestia y su anonimato, para llamar la atención acerca de un cierto estado personal y cultural de las cosas (incluido el estado actual del arte) a través de los objetos que ella selecciona y registra.

Su trabajo es más cercano en espíritu a las naturalezas muertas del español Sánchez Cotán (1560–1627) y el italiano Giorgio Morandi (1890–1964) por sus motivos austeros y sobrios, que a la opulencia de los bodegones holandeses del siglo XVII. Por lo general, su obra proporciona una sensación de silencio y quietud, como se puede apreciar en *La Vigilia* (2001), donde doce objetos de cocina pintados en diferentes puntos de vista se levantan en una instalación de 72 pinturas. Debido a la calidad despojada de los objetos de cocina, la obra se entiende como un ejercicio a cerca de la precariedad y sus posibilidades. La artista manifiesta el deseo de imbuirse en la exploración representativa de la naturaleza muerta, como fuente significativa y legítima, precisamente por estar lejos de los “grandes” temas contemporáneos. Para ella, su condición de latinoamericana –es

decir, de lejanía con respecto a la información y transacción del primer mundo – otorga otro sentido particular sobre la percepción más reposada de las cosas. Así, trabajar con el bodegón no pasa por la idea de *estar al día*, sino más bien de saber trabajar desde una economía de medios, para crear un *estado de detención*: no ir con los tiempos sino en contra de ellos, de manera de crear una pintura que requiere de un tiempo (de contemplación) y un espacio (de exhibición) particular para el espectador contemporáneo. Las imágenes en la pintura tienen un poder de reflexión que está ausente en el video o en la fotografía. La pintura le exige al espectador ser contemplada, y sabemos que la contemplación exige un tipo de atención que requiere quietud.

Si entendemos el anacronismo como lo opuesto a lo contemporáneo, en este caso, el bodegón es la estética apropiada para desarrollar un quehacer artístico desde el rostro perdido de la historia del arte. En *Bodegones* (2006), su última obra producida hasta la fecha, la artista encuentra como modelo 33 pájaros de porcelana alemana. Estos objetos son pintados uno a uno, desde diferentes puntos de vista, en más de un centenar de pinturas al óleo de diversos formatos. Las pinturas no cuelgan sobre la pared –como un gabinete de curiosidades podría hacerlo– sino que reposan, sin marco, sobre repisas de madera, al modo de unos artefactos seriamente catalogados para algún museo de ornitología. Vemos como en cada lienzo el objeto muta, se aplana, se deforma y desnaturaliza, sin perder nunca la *característica anónima* del modelo como un valor de su identidad.

Aunque Guilisasti pinta a la manera seca de los pintores naturalistas, no crea una pintura naturalista en términos descriptivos, de colores brillantes, sino que reduce la paleta a colores y contornos suaves, sin brillo, donde la naturaleza muerta, o los propios pájaros, se convierten simplemente en pintura de objetos. Metodológicamente, siguiendo sus viejos ejercicios de representación, Guilisasti se impone el ejercicio de pintar el modelo desde diferentes puntos de vista perdiendo el referente inicial y situando la mirada del artista en el anonimato. Así, por ejemplo, el pavo real de la serie se encuentra representado en diferentes versiones de manera que aparece con una identidad desnaturalizada. Estos treinta y tres objetos proporcionan un quiebre con la naturaleza muerta propiamente tal, creando un modelo vivo que es un retrato infiel de una posible

naturaleza muerta. Esta obra provoca una visualidad muda que proporciona la sensación de estar frente a objetos perdidos y desconocidos, sin hogar.

Estas 125 pinturas son transgredidas o transformadas por una astucia estratégica. Los muros de la sala de exhibición han sido pintados con franjas de colores como un verdadero papel mural. Esto provoca una especie de anulación de la pintura de los pájaros. Sería difícil no considerar que el espacio pictórico ha sido modificado por la artista debido a un juicio crítico sobre la pintura contemporánea.

Sabemos que la historia crítica de la pintura moderna pone en tensión dos realidades pictóricas: la figuración, por ejemplo y para explicar el caso, de la pintura *Coronación de Napoleón* por Jacques Louis David, frente a la abstracción, por ejemplo, de Kasimir Malevich en su cuadro blanco sobre blanco. Este último pide al espectador que al mirar el blanco sobre blanco, se tome en serio lo que esta viendo. Josefina Guilisasti es consciente, y consistente, con los últimos 200 años de historia de la pintura. La artista ha intentado hacer visible el género de la naturaleza muerta, ya no como pintura figurativa, sino como una proposición de ampliación perceptual, al anular el proceso de aparición de forma, modificando colores a escala (por el uso de los muros en la sala de exhibición).

En este trabajo, Guilisasti enuncia y confronta su personal problema artístico, donde lleva a cabo una operación muy interesante de refundación pictórica. Aquí la naturaleza muerta intenta tensionarse como una superficie de decoración – por las monótonas franjas de colores sobre el muro – creando un efecto eminentemente óptico. La astucia estratégica consiste en dejar suspendida la presentación descriptiva – de los pájaros – para provocar una combustión de colores de pura perplejidad visual para el espectador. La pintura no fija al espectador en un único punto desde el cual mirar; al contrario, se presenta como una obra que demanda no sólo la contemplación, sino la propia acción del espectador. Esta puesta en escena del género de la naturaleza muerta como algo perceptual que es además desbordado y caótico, anula fructíferamente un único punto de vista en favor de múltiples percepciones sobre una obra que debe ser recorrida.

En su libro *Antiestética* el pintor argentino Luis Felipe Noé escribe: “El legado que debe hacer el arte que vendrá es el de superar lo emocional, el drama, pero utilizarlo

de trasfondo social para plantear lúcidamente y en forma plástica el caos y la ruptura de la unidad como evidencia orgánica del mundo de hoy. La etapa orgánica debe emplazar al hombre dentro del caos, no como tema sino como problema.” Pues, vemos que para el artista asumir el caos es tomar conciencia del desorden en que vivimos; un desorden de demasiadas imágenes, sonidos, información. Sabemos que la noción de una postura *antiestética* es el rechazo puro de la estética establecida. En este caso, ¿donde se sitúa la *antiestetica* de Josefina Guilisasti? ¿A qué responde esta pintura? Si tradicionalmente los bandos en la pintura se dividen entre la figuración y la abstracción, Guilisasti acerca estos dos rótulos de manera lúdica. Sin embargo, ante todo, lo que esta obra hace es sentir al receptor, ponerse en el lugar del espectador, al condicionar al espectador de manera que su imaginación sea lo que construya el mensaje que transmite la obra. Pues, para Josefina Guilisasti la pintura contemporánea ya no se trata exclusivamente sobre el ensimismamiento del objeto, la luz, o el espacio, sino la pintura en toda su extrañeza y calidad de híbrido en relación al espectador.

Aunque el modelo –los pájaros de porcelana– no son objetos de uso sino objetos de decoración, *Bodegones*, el título de la obra, es específico a la naturaleza muerta. Lo que le interesa a Josefina Guilisasti es dar cabida a todo lo que es constantemente olvidado o rechazado por la “estética en boga”, garantizando de este modo el equilibrio de la mezcla: lo antiguo y lo nuevo, lo simple y lo complejo, lo ingenuo y lo agresivo, lo delicado y lo rudo, están trabajados de forma que uno no se imponga al otro. El verdadero trabajo ocurre en el *entre* las cosas.

El arte tiene un momento donde el objeto no tiene nombre, es sólo sobre el espectador y una estructura sensorial. Quizá la ‘tarea’ artística es mejorar esa calidad de lo desconocido. En esta obra, Josefina Guilisasti, ha llevado el género de la naturaleza muerta a un estado donde el espectador cree que todo se ha perdido, dejándonos en un desierto de sensaciones que va más allá de lo figurativo, donde la artista propone una idea fundamental para la visualidad contemporánea: que la pintura, más allá de un problema de ensimismamiento y de su supuesto anacronismo, es una *historia del mirar* que incluye al espectador como sujeto activo que construye la finalidad de la obra. Pues, el valor de la pintura no cesa de ser una situación de ficción suprema de búsqueda de un lugar para el espectador.

C.B.