

Josefina Guilisasti: la vida como una forma de cuidar y mirar con atención

*¡todo es
de acuerdo a la imaginación!
¡Sólo la imaginación
es real! Han imaginado
por lo tanto es*

William Carlos Williams, *The Host*

*Regresé allí
donde nunca había estado.
Nada ha cambiado de como no era-
Sobre la mesa (en el mantel
cuadrículado) medio-lleno
encontré el vaso
que nunca fue llenado. Todo
ha permanecido tal como
nunca lo dejé.*

Giorgio Caproni, *Ritorno*

Posicionamiento

Permítanme comenzar desde cualquier punto en la discusión de lo que poco a poco se está convirtiendo en un cuerpo de trabajo deslumbrante. Quiero decir, en un punto que no necesite justificación, ya que el mundo es algo misterioso. De modo que empiezo con un poema de William Carlos Williams en el que no habla ni de arte ni de poesía, sin embargo, al separarlas de su contexto, estas palabras se han convertido en un manifiesto. De lo que el poeta está realmente hablando es de la creencia religiosa. Lo que para él, un no creyente, es imaginación. Y como suele suceder, las impresiones generales provienen del encuentro con la gente, los lugares y las cosas; de una ocasión específica que él, no tanto narra, como si revive dinámicamente en palabras que plasman ambas: una vivencia interna y una externa. Pues bien, Guilisasti llega de forma tangencial a este simple dictado. Trata con impresiones visuales que, de modo semejante, no relata sino que re-representa dramáticamente, por lo general a través de la repetición de imágenes que exigen consistentemente un cambio en su percepción, es decir: ser vistas desde un ángulo distinto; bien a través de diferentes combinaciones; bien como repeticiones de un motivo, o como sutiles variaciones de una familia de imágenes. He leído varios ensayos sobre la obra de Guilisasti, algunos de los cuales son muy perspicaces (estoy pensando particularmente en el ensayo de María Berríos, *White on white one hundred and eight times* que toma como punto de partida una frase de Victor Stoichita) y suelen enfocar el análisis desde perspectivas que ponen el énfasis en las relaciones entre el espectador y la obra, en las cuestiones de la representación, o en lo intrincado entre realidad e ilusión, etc. Estas lecturas vienen, o así lo imagino, de conversaciones resultado de un auténtico acto de complicidad entre crítico y artista. En resumen, corresponden a una intención, proporcionan un acceso útil y posiblemente esencial al mundo de Guilisasti.

De ninguna manera deseo cuestionar estas lecturas, pero quisiera abordar su trabajo desde un ángulo totalmente diferente. Reconozco, por supuesto, que Josefina trabaja dentro de un plan conceptual global –con número determinado de obras en cada serie, una estrategia de juego general, perspectivas ópticas, estrategias de apropiación, tensiones entre objetos reales y objetos representados–, pero quiero centrarme en la relación emocional, en mi opinión intensa, entre la artista y los objetos elegidos: el objeto como vía de entrada al universo íntimo y silencioso de Guilisasti. Y, permítanme decir, que desde el comienzo queda como una interrogación abierta; si acaso la belleza de esas imágenes es suficiente para satisfacer las sofisticaciones del ojo

contemporáneo, sin el apoyo convincentemente argumentado de las estrategias conceptuales y perceptuales que nos obligan a enlazar la mirada, la emoción y la mente con la obra. Quizás es también cierto que las preguntas conceptuales que ella plantea parecerían académicas o de interés relativo sin la llamativa belleza de su imagen. Y es precisamente aquí donde voy a señalar una de las dos referencias que pretendo hacer sobre los escritos de Stoichita. En *La invención del cuadro* insiste no solo en la importancia del tema, sino también en la personalidad del artista, quien reflexiona sobre el mundo en el acto de pintar y especialmente sobre su mundo particular. En suma, estoy sugiriendo que Guilisasti pinta como una forma de reflexionar sobre esos dos mundos, uno de los cuales cabe de alguna manera dentro del otro, para convertirse en un todo desconcertante e incompleto.

Guilisasti generalmente trabaja en series –una opción que se presta a lecturas conceptuales– pero al mismo tiempo estos marcos colectivos presentan una variedad de historias, imágenes, y de secuencias unidas en un flujo temporal y visual que registra sugerentemente la imposibilidad de reducir todo a un entendimiento común o a una idea preconcebida. Tengo la sensación que ella intuye que el esquema conceptual global llega a su propia derrota o cuestionamiento precisamente en el punto donde la obra, como un todo, alcanza a su propia vida, impulsada por una necesidad interna que es el resultado de una historia personal más que de un concepto felizmente elaborado. Ella trabaja con huellas de historias, con memorias y con documentación visual capaz de transformar la historia social o personal en inscripciones.

Lo poético es nuestra mejor manera de llegar a un acuerdo con el universo, de acercarnos a la verdad de nuestra existencia en el mundo. Creo que, en este sentido –y esto es lo que Guilisasti parece entender en su obra–, el arte no es meramente un adorno en las estructuras de la cotidianidad sino una insistencia ética que nos invita a pensar nuevamente. Ella parece decirnos que hay muchos órdenes en el mundo pero no respeta ni reconoce su razón de ser. Insiste en que la realidad es un constructo individual, y se aferra –contra todas las derivas sin sentido de buena parte de lo contemporáneo– a los pequeños, valiosos y líricos objetos: una jarra, un fragmento de alfombra, un utensilio para cocinar, un pedazo de mueble. La verdad –otro extraño término en nuestro deslizamiento contemporáneo hacia un sin sentido espectacular– no se trata de una mimesis, tampoco de un realismo y transparencia en la representación, sino más bien del lugar cotidiano de revelación o descubrimiento. Se trata de la forma en que un trivial trozo de porcelana decorado con flores o una cacerola pueden cargarse de inmediatez poética, que no habla tanto de lo que es, sino de su condición de ser vehículo para.

Su trabajo nos proporciona una acumulada evidencia de que así es; los objetos, sea cual sea su material o medio, vienen cargados de conversaciones. En otras palabras, el pulido académico de su obra –su extraña perfección– no debe cegarnos ante la intensa oleada poética que tiene lugar dentro de ella, más allá de lo que parezca representar.

I. Una naturaleza muerta es una naturaleza muerta es una naturaleza muerta

Desde el punto de vista de la artista, la naturaleza muerta ha servido siempre como una forma de contemplación, útil para desarrollar ideas, esquemas de colores o una “postura frente a la realidad”. Al igual que un soneto, es un cuaderno de notas en relación con obras mayores. Para algunos pintores es una especie de recreación, un *jeu d'esprit*: Manet pintando un ramo de espárragos; Picasso garabateando en un mantel. Bien, podría ser, pero esto no significa que sea algo irrelevante o trivial. Bartok y Beethoven formularon en sus cuartetos de cuerda, más que en sus sinfonías, lo que podía llegar a hacerse con la armonía. Para Chardin, Braque y Morandi la naturaleza muerta fue su forma principal de expresión, intrínseca a su lenguaje. La jarra de Guilisasti se materializa como un encuentro entre Morandi y Braque. Es una cuestión de óptica, de ver una cosa desde todos sus ángulos. Plantea la pregunta primordial de la representación, de cómo elegimos ver las cosas y, por lo tanto, de cómo construimos nuestro mundo. Estas nueve obras, a escala natural, muestran la jarra desde diferentes puntos de vista, lo mismo que podríamos experimentar al entrar en una habitación a través de distintas puertas, u observándola desde diferentes ángulos sentados en diferentes sillas. Posee una división casi morandiesca de planos, pero ligeramente más curvos como corresponde a la manera en que miramos. Las nueve pinturas están apoyadas en una mesa *real*, como lo estaría la jarra en una habitación. La mesa se repite nueve veces. Las cosas están más o menos como podríamos esperar que estuvieran, pero la jarra ha sido pintada, presentada y representada toda de una vez en una

superficie plana y bidimensional. Es una extraña paradoja que alcancemos a ver más de una sola mirada de lo que esta pintura puede representar, pero la pintura también nos puede mostrar lo que no se ve de una vez con esa misma mirada.

En un texto de catálogo, Josefina lo relaciona con *Fiori*, un trabajo de Morandi de 1953. Ciertamente existe la misma desnudez en su presentación, la misma silenciosa esperanza y confianza en la claridad del sujeto. La naturaleza muerta es un arte simbiótico con la civilización, y sus sujetos son el pan y el vino de una humanidad básica: pescado, fruta, un jarrón con flores o una jarra de agua. La naturaleza muerta nos provee de imágenes de bienestar; crea bienestar, una sensación de comodidad, hogareña. El hogar, como sabemos, no es una ubicación, sino una narración. En el mundo de Morandi la naturaleza muerta también crea relaciones. Los objetos no suelen estar solos; entran en relación con otros y así dan origen a encuentros emotivos. La separación de uno de los objetos del grupo estresa nuestra soledad esencial. La jarra de Josefina, sin embargo, está sola y declara su independencia de toda la *angoisse* existencial, tal vez porque quiere decir algo simple y específico. Es doméstico, pasa desapercibido, servil pero necesario; su ausencia de la mesa sería motivo de perturbación. Parece rogar por un cuenco, y evoca extrañeza porque su representación, el lienzo pintado, pretende ser real o juega con la realidad al ser colocado sobre una mesa de verdad.

Una naturaleza muerta sirve de guía en la mesa para crear una ocasión civilizadora: las flores en un florero, la fruta en un cuenco. La jarra de Josefina, sin embargo, es funcional, fácilmente puede pasar desapercibida y es modesta. Descansa allí para que podamos lavarnos las manos o llenar un vaso de agua. Mirando esta simple secuencia, los colores enmudecidos, el juego de la luz vespertina, todo está quieto, *sotto voce*, sin estridencias. Es un mundo que asevera sus propios órdenes y que no va a cambiar. En otras palabras, habla, como lo hacen muchas de las obras de Josefina, de valores que están más allá del arte de pintar, más allá de *La invención de la pintura*, y que tienen que ver con nuestra necesidad de una belleza consoladora: un cierto sentido de sobrecogimiento ante las simples maravillas y misterios de nuestro mundo. Estas imágenes pueden ser leídas como una estructura musical, como una serie de acordes profundos con sus reverberaciones.

Josefina se siente atraída por los objetos modestos. Las mesas vuelven de nuevo en el inventario de las posesiones de su padre, en forma de objetos que fueron pintados de blanco y luego llevados al ático, o colocados en la cocina, o en el cuarto de la empleada. Ella recurre a la resonancia de estos objetos para encontrar sus propios pretextos para pintar: para auto-proponerse un problema pictórico que hechice las reglas y la problemática de la pintura.

Digresión I: Ponge y una barra de jabón

Todos recordamos lo que Francis Ponge hizo con una barra de jabón, una meditación lírica que, en mi edición de Cape Goliard, ¡se extiende durante noventa y seis páginas! Ponge abre un mundo tan detallado en su nomenclatura y enumeración como el de Guilisasti, un acto similar de transformación del que se adueña un poeta y un artista, lo que miran y lo que digieren emocional e intelectualmente. El resultado es un realismo clínicamente detallado aunque profundamente lírico. En la obra de Josefina es probable que esta cualidad cumpla una función más específica en las pinturas –transmitida por las variaciones de energía en la pincelada– pero también está presente en las ciento ocho fotos. Lo sentimos como si una sábana blanca y pura estuviera cubriéndonos. La poesía de Ponge –y estoy sugiriendo que la misma sensación puede sentirse en Guilisasti– no es simplemente la puesta en práctica de una idea, sino el atribulado o no atribulado establecimiento de emociones frente una realidad valorada. Ponge comenzó con *Le Savon* en 1943, durante la ocupación alemana, en una época en la que el jabón era una mercancía muy valiosa y siguió trabajando en él a intervalos hasta 1965. En estos poemas en prosa el trozo de jabón es estudiado y re-estudiado; el estudio mismo se desarrolla y se completa al fin con un aparentemente infinito conjunto de variaciones. Para Ponge se trata de una barra de jabón y sus maravillosos poderes de disolución y renacimiento; en el caso de Josefina se trata, bien de un inventario de las posesiones de su padre después de su muerte o bien de una colección de porcelana. En ambos casos, una música estructurada que forma y reforma sensaciones.

II. *El Duelo (2009): Porcelana y flores*

Fragmentos, trozos de vidrio, memorias, huellas, objetos encontrados, documentación social e incluso una insinuación de ese horrendo cliché contemporáneo del archivo; todos ellos constituyen un vocabulario funcional para estas obras que son impactantes por sus cualidades pictóricas e intrigantes debido a sus estrategias conceptuales. No estoy seguro de cuáles son sus prioridades pero sospecho que ella primero se deja seducir por la temática y, luego, por el problema de la representación y su relación con la realidad: la cuestión de cómo se ven las cosas. La elaboración de un sutil marco conceptual agrega otro nivel de interpretación a la obra, eliminando el riesgo de que sea reducida meramente al género de la naturaleza muerta (¿Podría esto explicar por qué Guilisasti opta mayormente por objetos únicos que niegan las prácticas compositivas características del género?). Si pensamos en cómo nuestras madres y abuelas disponían sus porcelanas, muchos de nosotros podríamos recordarnos a veces mirando hacia arriba, otras veces hacia abajo, y rara vez a la altura del ojo, como si la función social de estas piezas decorativas fuera la de nunca ser centro de mesa –la mirada plana pertenece más a la fotografía que a la vida. Estos objetos están llenos de historias y, aunque ella no las narra, sentimos cuanto pesan sobre ella. Han sido usados y maltratados; algunos de ellos han acompañado a personas a lo largo de sus vidas como objetos de buen gusto y estatus social, otros simplemente han cumplido una función momentánea, han sido recogidos en alguna tienda y usados como objetos cotidianos, y luego eliminados como si fuesen desechables. Josefina ha ido en su búsqueda y Dios sabrá donde encontró algunos de esos fragmentos –en un montón de basura, en el jardín, a través de amigos. Se convirtió en una coleccionista apasionada, siempre buscando estos motivos florales decorativos, subyugados la mayor parte de sus vidas a la felicidad de un hogar: rosas, pensamientos, plantas trepadoras, lo que sea, desplegándose sobre loza fina, porcelana y cerámica; floreros, jarras, tazas, platillos, soperas, jarrones, tazones, platos de sopa, incluso una cuchara, todos asediados por flores; todos perteneciendo, alguna vez o tal vez todavía, a alguien. Este es el léxico de la vida burguesa, pedantemente hablando de sus gustos o incluso en un acto de complicidad con él. Estos objetos que fueron guardados en aparadores, colocados en repisas o puestos sobre una mesa están ahora aislados, enmarcados en una especie de cuadrícula de Mondrian, de manera que podemos registrar la mirada del espectador y también ver quiénes somos a través del perverso y acusador espejo del gusto.

Mirando este despliegue, las hermosas líneas de Ungaretti parecen apropiadas:

Entre una flor cogida y la otra regalada

La nada inexpresable

Algunas flores inclinan su cabeza con añoranza, pero la mayoría se mantienen abiertas; se retuercen en fragantes arabescos, decorosas e impecablemente encantadoras. Las piezas más grandes y completas están apiladas en la fila superior; los fragmentos abajo. Nos recuerda, con sus seis módulos, el tipo de exhibición que se encuentra en los gabinetes del s. XVII, como en el *The Van der Geest Cabinet* (1628) de Willem Van Haecht.

Lo que estoy diciendo puede sonar como una explicación excesivamente racional de intención, tal vez clave en las propias preocupaciones de Josefina. Sin embargo, lo que sospecho es que ninguno de nosotros puede resistir las cualidades de la pintura. Estoy tratando de verla como una naturaleza muerta, sabiendo todo el tiempo que dice más y que se resiste ser percibida como una representante de ese género. La pulcra calidad del trabajo niega esa lectura, mientras que la sobre controladora geometría que alberga los objetos enfatiza una claridad conceptual. No obstante, tomado como un todo, el *frisson* de la naturaleza muerta retorna: la pura y desbordante presencia de una familia de objetos relacionados solo por lo material y el diseño: una conversación, si se quiere, entre desconocidos vagamente relacionados.

Al enfrentarnos con este despliegue de obras se nos requiere que experimentemos: piezas individuales, grupos y un todo, y entre las impresiones recibidas sentimos la presencia de la vida humana. Cada elemento es tratado con respeto y cada uno es objeto de una narrativa en potencia. ¿Quién era su dueño? ¿Cómo era él o ella? ¿A quién se le cayó? ¿Por qué lo tiraron? Son presentados en pequeños grupos, sin embargo solo en un par de ocasiones encontramos dos objetos compartiendo el mismo espacio. Nos hace tomar conciencia de la sencilla belleza de lo ordinario, del paso del tiempo, y de la historia de *les arts decoratifs* y cómo cayó en un gusto popular comercializado. También sentimos la verdad del fragmento. Cada pieza es un discreto

homenaje que se recoge en connotaciones íntimas. La mente viaja a través de ellas, deambulando a su gusto.

Pueden ser entendidas como una serie de energías encadenadas, que bien podrían agotarse en el caso de que la historia se relatara de una vez, pero tal narración es imposible. Ya sean vistas como detalles o como un todo, un todo, no obstante, infinitamente matizado y fragmentado, se mantienen como una narración parcial: un asentamiento o avistamiento de la verdad. Es una canción continua que constantemente nos trae aquellas emociones escurridizas y sin anclaje que todos conocemos.

El inequívoco esplendor de esta presentación nos ayuda a apreciar por qué muchos críticos están volviendo actualmente a la idea de la belleza y afirman de nuevo la idea kantiana de un *sensus communis*, no un sentido común, sino una sensibilidad común. Y ambos, Kant y Gertrude Stein, eligieron la rosa. Kant usa el ejemplo de la rosa como afirmación de una presencia bella que todos reconocemos, capaz de viajar a través de distintas culturas, aunque no siempre con los mismos significados culturales adscritos. El trabajo de Guilisasti tiene esta cualidad, profundamente integrada dentro de sí misma, no sólo como resultado de una destreza pictórica sino también como parte integral de su visión de las cosas: lo que Charles Olson llamaba una postura frente a la realidad: una posición desde donde leer el mundo. Josefina trabaja en series extendidas porque intuye que, lo que ha de ser dicho necesita de una narración más completa y que, por su naturaleza, se resiste a ser narrado y viene impregnado de un conocimiento que nunca podrá ser completamente dicho, y que es precisamente esta sensación de aquello que no puede ser dicho la que necesita ser extendida.

Estas imágenes de pedazos de porcelana –que luego serán en fragmentos de alfombras orientales– hablan acerca del poder de transformación. Nosotros somos como las urracas atraídas por el brillo de un fragmento de vidrio. Escuchamos la canción, como cuando en un día de primavera oímos los sonidos de Chopin a través de una ventana abierta, reconocemos que captan lo que está en el aire y momentáneamente dan forma a lo que va dentro de él, otorgando, a ambos, una forma audible.

No puedo dejar de pensar en la tan citada frase de Frances Yates en *The Art of Memory* donde nos muestra el Teatro de la Memoria, que consiste en una caja con gradas, a las cuales miramos situados en el centro del escenario, y su afirmación de que “las mónadas, en cuanto que almas humanas con memoria, tienen como función primordial la representación de los reflejos del universo de los que son espejos vivientes”.¹ Y uno se pregunta si Guilisasti no ha intentado su propia caja de memoria en esta obra, tan hechizada por la presencia y la ausencia.

Digresión II: Morandi, botellas, cuencos, pintura y palabras

Los bodegones de Morandi poseen una belleza llamativa, casi subterránea; tienden a germinar desde la zona inferior del cuadro y, a menudo, brotan hacia la zona superior. Contienen la belleza de las raíces y las semillas. Cuando los contemplamos, dan permiso a nuestros pensamientos para que deambulen. Hablan de cosas perdidas y luego recuperadas, solo para que se pierdan de nuevo. Murmuran, susurran, se rozan e intercambian sensaciones y encuentran su forma a través de la autocontención. Son exquisitas articulaciones de las ramas del pensamiento asociativo, del dejar que la mente vague libremente desde un foco de sugerencias. Evocan deseo, temor, soledad, vulnerabilidad, calidez, añoranza e incertidumbre, no tanto a través de lo que dicen como a través de lo que no dicen. Estos simples componentes: botellas, jarras, cajas, cuencos permanecen en pie, seguros y audaces, tenazmente honestos, continuamente calificados y cuidadosamente matizados. Tienen que ver con la cocina, con una mesa, con el marco de una ventana, con los espacios íntimos en los cuales buena parte de nuestra vida tiene lugar. Son meditaciones sobre el tiempo, el arte, el aislamiento y aquellos misterios comunes tan activos en nosotros. Morandi observó a Cezanne, Chardin, Caravaggio, Corot, y así lo hace también Guilisasti. Morandi les echó un vistazo a los futuristas y produjo algunas naturalezas muertas al estilo de la *Pittura Metafisica* de Di Chirico. Sin embargo, dudo que Guilisasti esté muy interesada

¹ Yates F., *The Art of Memory*, Chicago University Press, Chicago, 1966, p. 388.

en la metafísica, está más preocupada por las extrañas ilusiones de la realidad y qué hacer para representarlas, a ambas: ilusiones y realidad.

El centro del misterio de la naturaleza muerta radica en el hecho de que, a lo largo de la historia, el parentesco que existe entre una naturaleza muerta y otra es mayor que el que hay entre un paisaje y otro, o entre un retrato y otro. Un mosaico romano de una cesta con manzanas y peras es magnífico, como las cestas de manzanas y peras de todas las épocas. Existe la misma desnudez en la presentación, la misma esperanza silente y la confianza en la claridad del tema, una complicidad que quizás nunca lleguemos a dilucidar.

Cuando el poeta Kenneth White afirma que no hay alianza posible entre el yo y las cosas, nos vemos de nuevo frente a estos mismos enigmas, estos mismos misterios, desprovistos de lo que él llama “el pozo venenoso de la conciencia”. La imaginación, en nuestros tiempos, tiende a ser reductiva, incluso simple, incluso primitiva, como consecuencia de una reacción simplista frente a las complejidades y la pluralidad de una cultura que no consigue asimilar.

La naturaleza muerta es como un *carmen perpetuum*, una canción continua donde cada elemento es una metáfora extendida (por falta de un término mejor, algo que podría aproximarse a su conciencia de sí) y, a través de estos agrupamientos, a través del poder de la música que sobrepasa al cuerpo, penetran toda clase de cosas: pensamientos y sentimientos, rostros y lugares. Es como si con el solo calor de nuestros propios elementos descartados se pudiera provocar el fuego adecuado.

III. *La Vigilia (2001): los placeres de cocinar*

Morandi tenía un repertorio de objetos recuperados de su cocina o comprados de segunda mano: botellas y ollas con mangos sobresalientes, pintados en beige almendrado, en pardos achocolatados y con los colores del pan y de la tierra. Los objetos de Guilisasti tienden a ser más neutros. *La Vigilia (2001)* consiste en doce utensilios de cocina de aluminio, pintados según la percepción desde el punto de vista del espectador. La tarea pictórica consiste en proporcionar una semejanza exacta con el instante del encuadre. El proceso de selección de estas ollas, sartenes y teteras habrá sido, con toda probabilidad, similar al utilizado en *El Duelo*: la intrigante y seductora relevancia de una idea. No parecen provenir tanto de las cocinas de amistades o familiares sino de una ferretería ¡pero estoy seguro de que habrá varias historias entre ese brillante bombardeo de objetos y algunos extraños gatos de siete vidas!

En *La Jarra*, como en el poema de Wallace Stevens *Diecisiete maneras de mirar un cuervo* [*Seventeen ways of Looking at a Blackbird*], opta por una presentación solitaria, en la que cada una habla por sí misma, no se apoyan entre sí, no se escuchan unas a otras. Uno se pregunta por qué. Tal vez porque no le gustan las relaciones forzadas o las yuxtaposiciones aleatorias. Quizás porque no desea susurros o murmullos emotivos, o porque tiene una idea determinada y no quiere interferencias. Sin embargo, como dicen, una cosa es lo que uno quiere y otra es ¡lo que uno obtiene! Y lo que uno obtiene es, literalmente, una orquestada disposición frontal. Algunos de los objetos parecen piezas de los años cuarenta o cincuenta: cada uno encerrado en sí mismo pero envueltos en un flirteo cómplice con el ojo, forman una familia aunque de algún modo permanecen indiferentes a este hecho. Josefina se autoimpone un ejercicio: seis perspectivas diferentes de estos doce objetos cotidianos cuyo pasado mantiene una clara deuda con *Gris Maquina (2000)* –una obra en la cual cada objeto estaba situado sobre una estructura metálica con una manilla rotatoria que le permitía girar y ser percibido desde cualquier punto de vista. En esta instancia, la perspectiva del objeto se corresponde con la altura del estante donde reposa – una estrategia que se vuelve aún más compleja en *El Duelo*.

En suma, Guilisasti representa lo que vio y cómo lo vio desde distintas perspectivas; y pide al espectador que haga lo mismo o, para ser más preciso, que piense en hacer lo mismo. Su pregunta surge a través del simulacro de una imagen pintada. Sin embargo, nuestra relación con la obra es diferente. La vemos inicialmente de una sola mirada, luego en grupos, o uno por uno, de manera que lo que vemos es más de lo que ella vio y, también, por supuesto, no lo que ella vio en realidad, sino lo que llegó a ver por medio de la experiencia pictórica: doce objetos vistos juntos desde las seis perspectivas. Se trata de un cambio de ritmo musical y con esta sutil pincelada provoca un impacto en nuestro entendimiento crítico. No sabemos cómo empezar, ni

siquiera desde donde empezamos; sin embargo sabemos, como espectadores, que estamos tratando con el cómo se ven las cosas y ¡no simplemente mirándolas!

Es una obra impactante. Guilisasti, como Morandi, explota las bandas de separación que definen tierra y aire, suelo y fondo, y, como Walker Evans, centra lo que presenta; sin intrusiones, sin presencia humana, simplemente la cosa y uno. Hay una leve gelidez metálica en el aire; tan diferente a Morandi cuya obra parece bañada por la tibieza del calor de verano que emana un muro de piedra. Josefina pinta valores táctiles, cerámica, alfarería, porcelana, aluminio y textiles. La calidad pictórica de la obra nos absorbe. Sentimos las tensiones entre lo conocido y lo desconocido; sentimos el tiempo y la forma en que los objetos fueron utilizados; sentimos la presencia humana, los rituales y las rutinas; y sentimos la organización social de un hogar. Los objetos provocan a nuestra memoria, inquietan a la retina y juegan en los irregulares bordes de nuestros nervios. Nos satisfacen porque son fundamentales. Y no salimos de la cocina: ¡ese denso espacio vivencial del hogar!

Las naturalezas muertas de Morandi pueden ser psicológicamente tensas, aprensivas, nerviosas, pueden conversar entre ellas; mientras que esta batería de Josefina establece uniones visuales entre sí, *cool*, sofisticada, relajada, como los ritmos de Berg que insisten en una confianza que dirige, como si dijeran, quizás demasiadas veces: “esto es lo que soy” o como si dijeran: “quien soy depende de desde dónde estés mirando”. ¡Estas son grandes metáforas! Ambos artistas se comprometen con formas de pensar que liberan el pensamiento, nos animan a errar creando un sentido de cómo la vida podría ser.

En la naturaleza muerta podemos encontrar, a lo largo de la historia, una meditación permanente sobre dónde acaba lo material y comienza lo espiritual, y sobre el origen de su interdependencia. Estos utensilios de aluminio llaman la atención sobre su diseño. No son *chic* contemporáneos, pero han sido imaginados con sutileza. Entiendo que los mangos alzados de las teteras son para alejar las manos del calor. Así nos cantan su función y su uso.

IV. Alfombras y fragmentos

Estas son obras extraordinarias –me permito redundar en este adjetivo–, sensuales y vívidas. Josefina sintió el poder de su presencia: la tensión y autonomía del color, la fuerza del diseño abstracto y el canon del color abstracto, como con las flores, con sus círculos y arabescos. Posiblemente ha convivido con ellas o las ha descubierto en textos de Historia del Arte, en ambas instancias, bien puede haber sentido la matización continua de los colores resultado del juego de la luz solar sobre una alfombra oriental. Se trata de cómo las pequeñas experiencias –intensas y brillantes– modelan y cultivan la sensibilidad, y cómo se encuentran en un intrincado juego de emociones: como una telaraña descubierta en los últimos días de verano colgando de una viga en el establo, una prímula asomándose a través del pasto los en fríos días del comienzo de la primavera, o el brillo y olor de la cera de abeja usado para abrillantar un suelo de roble. Todos podemos hacer nuestra propia lista de este tipo de memorias y sensaciones, pero no siempre reconocemos sus ramificaciones, lo que dejan como sedimento en nuestras vidas. Se trata del cuidado, el cuidado como definición de amor, y esta es una cualidad que estamos perdiendo: cuidado por el detalle, cuidado por la calidad, cuidado por las relaciones complejas. Todas estas variaciones se retoman y se reafirman en su obra, y las conduce hacia el sentido del arte de Pater: que aspira a la condición de música. Las series de Guilisasti son en ocasiones sinfónicas, se alzan, pero normalmente optan por el tono *sotto voce* intenso y atractivo de un cuarteto de cuerdas de Schubert. Y debería añadir, como siempre, un giro, no está pintando alfombras como una realidad mimética; está pintando alfombras como pinturas. Y lo pone en evidencia al dejar secciones del lienzo sin imprimación, puro lino, otro espléndido material.

Esta forma de conversar con mundo –a través del paisaje, la naturaleza muerta, las alfombras ornamentales y una batería de cocina– es para Guilisasti una manera de experimentarse a sí misma, despierta y abierta a toda posible relación; un yo intensamente vivido en la identidad única del individuo como parte del universo en general. Y, en efecto, sabemos que a medida que el yo responde a una acumulación de detalles se vuelve consciente de –tan completa y profundamente como sea posible– su propio y único entramado de asociaciones: un yo, como propone Robert Duncan, derivado de las posibles asociaciones “dentro del ámbito de la imaginación humana de lo que él es ... creando un mundo dentro del conjunto sin límites de

formas creadas y creadoras”². Estas formas sentidas le sirven de vehículos para llevarla donde quiere ir: hacia un mundo más amplio y en evolución.

Digresión III: Holbein y las variantes Holbein

Josefina me comenta que Holbein era uno de los impulsos que estaba tras esta serie de alfombras encontradas como fragmentos, tal vez incluso como huellas de la memoria, en el Victoria and Albert Museum en Londres: una cueva del tesoro para todo lo que puede ser y ha sido imaginado. Holbein, nacido en Augsburg en 1497, permanece inseparable a cualquier acercamiento a la pintura inglesa. Llegó a Londres a los veintinueve años con una recomendación de Erasmo para Sir Thomas Moore y la esperanza de encontrar un empleo de provecho, mejor de lo que podía encontrar en Basilea, atormentada por las desavenencias religiosas. Holbein tenía un amplio rango de habilidades que incluían el retrato, la composición religiosa, la pintura mural, y (esto es lo que interesó a Josefina) las artes decorativas. Se convirtió en el pintor oficial de la corte de Enrique VIII y murió en Londres en 1543. Su poder para presentar frente a nosotros una persona auténticamente viva nunca falló y, si es preciso, lo hace con toda la pompa y circunstancia de sus insignias reales. Su retrato del Rey establece las claves del retrato Tudor por medio de su precisa delineación de las facciones y su elaborado tratamiento de los accesorios: el detalle de los bordados, los botones, los anillos y la piel del sombrero.

No sé si Guilisasti ha tenido todo esto en cuenta en su elección de las alfombras. En todo caso, la coincidencia hizo que los Holbein y los Lottos fueran producidos en el s. XVI y denominados como un tipo para facilitar su identificación. Los Holbein estaban compuestos por un motivo principal en el centro y pequeños octágonos aislados, llenos de rosetas estrelladas para crear un diseño equilibrado y decorativo; los Lottos tienen un diseño abierto de filas que alternan continuamente las formas octagonales con las forma en cruz. Ambos están invariablemente tejidos sobre un fondo rojo; las variantes Holbein se producían no lejos de Esmirna y posteriormente en muy diversas partes de Turquía. En el s. XVIII se manufacturaban para el mercado extranjero en Izmir (Esmirna). En esa misma época aparecieron los telares comerciales en áreas más remotas de Turquía, y su producción se exportaba al mercado occidental a través del puerto de Esmirna. En cuanto a su textura, las alfombras de estos telares eran bastante gruesas y pesadas; en el diseño, sin embargo, seguían los modelos clásicos. Las típicas series de grandes formas palmeadas, caladas, que tan claramente se basaban en diseños similares de las suntuosas alfombras turcas de fines del s. XV y comienzos del s. XVII, eran conocidas familiarmente como “Turkish Court Manufactory”. Estas son las auténticas y originarias alfombras de Turquía, cada una representa una interpretación individual altamente desarrollada de una antiquísima tradición establecida en el pueblo y la vida familiar. Algunas siguen el diseño formal de composiciones vegetales y hay otras que continúan la tradición del s. XV del doble medallón o de patrones octagonales repetidos. Ambas opciones suelen estar representadas en las pinturas europeas del s. XV, mientras que otras siguen una gran variedad de tradiciones creando patrones individuales. De modo que, como consecuencia, permiten la distinción de su origen; lo mismo que ocurrió con la porcelana, con las copas de vino o con los encajes.

Digresión IV: Alfombras orientales en pinturas occidentales

Las alfombras orientales están presentes en pinturas del Giotto, Simone Martini, Fra Angelico, Van Eyck, Memling, Piero della Francesca, Mantegna, Crivelli, Carpaccio, Bellini, Lotto, Holbein, Pontormo, Tintoretto, Veronese, Rubens, Van Dyck, Zurbarán, Velázquez, Terborch, Vermeer, De Hooch, Reynolds y Copley, y más tarde Matisse, y ahora aún más tarde Josefina. En suma, se enlaza con lo que sólo puede verse como una tremenda tradición, del mismo modo que lo ha hecho con el género de la naturaleza muerta. Delacroix, sorprendentemente, no pintó alfombras orientales, pero dijo que las pinturas más hermosas que jamás había visto eran alfombras persas. ¡Toda una declaración en su momento! Las alfombras en las pinturas reflejan dos cosas; en primer lugar su utilidad para el cuadro: geometría, diseño, color y, en segundo, su omnipresencia a lo largo de los siglos en casas, palacios e iglesias europeas donde decoraban suelos, peldaños, mesas y paredes. Los americanos las importaron desde el s. XVIII. Existe un retrato de George Washington posando delante de una alfombra de Ushak, así como hay uno de Enrique VIII.

² Duncan R, *The Truth and Life of Myth*, Sumac, Michigan, 1968, p.8.

A mediados del s. XIX, Occidente comenzó a adulterar la industria desde el ámbito tecnológico (por el brillo del progreso) introduciendo tintes sintéticos; y de manera absurda pero también típica en esta misma época, Occidente comenzó a dedicar sus habilidades y sus recursos de investigación para recuperar y estudiar de la edad de oro de la misma cultura que estaba destruyendo. La gran colección que Josefina vio en South Kensington se inició durante el último cuarto del siglo XIX, con la compra de siete alfombras del s. XIX, tres persas y cuatro turcomanas, ¡pero no fue hasta 1883 que el museo adquirió una pieza realizada antes de 1700!

Y sólo una pincelada más de anécdota histórica: Wilhelm von Bode y Lessing comenzaron a coleccionar para el museo de Berlín, actuando con disimulo e inmensa discreción con el fin de comprar a muy bajo precio y nadie supiera que el museo estaba detrás. No eran los únicos ya que a finales del siglo muchos otros museos también estaban coleccionando. El primer libro con imágenes en color de alfombras fue el de Vincent Robinson; contenía doce grandes ilustraciones en color que reproducían los dibujos en acuarela de la hermana del autor –ocho de ellas eran detalles– de una docena de alfombras mezcladas, la mitad eran antiguas, y las otras no. Más tarde, Robinson mostraría en su sala de exposiciones la que se convertiría en una de las alfombras más famosas del mundo: una Medallón de Persia del Noroeste, posiblemente de la mezquita de Ardabil y fechada 1539-40. El precio fue de dos mil quinientas libras, una suma colosal para la época. El museo South Kensington la quería, pero nunca habían pagado más de 380 libras por una alfombra. William Morris escribió una carta apoyando la compra. Solo con posterioridad se descubrió que sus bordes habían sido robados de una alfombra melliza que Robinson también tenía almacenada. ¡Así son los negocios en el mercado del arte!

Fue Alois Riegel quien trató de encajar las alfombras dentro de su concepto de la historia del ornamento. Sus análisis solían estar teñidos por la teoría de que el ornamento se origina en la observación de la naturaleza, y que la estilización geométrica es característica de estadios tardíos en la historia de una cultura y no de las culturas arcaicas: ¡esto le ayuda a tener razón en algunas cosas y a no tenerla en otras!

Mirar alfombras es adquirir un entrenamiento en la percepción del detalle; necesitamos aprender de nuevo a mirar con cuidado. Recuerdo a James Lee Byars diciéndome que no había aprendido a mirar hasta que fue a Japón (y eso le llevó plantearse una pregunta tan inoportuna como: ¿es todavía posible lo perfecto? Y la mantuvo el resto de su vida). Josefina ha aprendido esta disciplina y cosecha los resultados, no simplemente en la mirada, sino en la mente y las emociones. El rojo persa envuelve al observador; el rojo de Ushak lo confronta. La alfombra persa es movimiento eterno, la de Ushak una quietud sólida. La tensión de una alfombra de medallón persa deriva de la superposición o el entretejido de varias capas de patrones dentro de una composición simple y centralizada; la tensión en una alfombra de medallón de Ushak deriva de una interacción en el mismo plano entre una composición ostensiblemente centralizada y un patrón repetitivo implícito.

V. Aprender del detalle

Yo sugeriría que, verdaderamente, estos objetos y fragmentos (y en las alfombras también se centra en lo gastado, en los bordes deshilachados donde la vida ha dejado sus huellas) constituyen el sostén emocional de su sentir. Soy consciente de que estos no son los términos favoritos del lenguaje de la crítica contemporánea pero el empuje de Guilisasti dentro de lo contemporáneo implica una vuelta a lo elemental. Necesitamos estos recordatorios. Charles Olson, el poeta norteamericano, nos dice que él aprendió lo primordial al final, que llegó tarde a sí mismo y a su tiempo. Tal vez sea nuestra naturaleza llegar siempre tarde, pero hemos adquirido cierta consciencia de ello.

Creo que recordar la intención de George Oppen cuando dijo que quería recuperar el valor de las pequeñas palabras olvidadas –pequeños sustantivos y preposiciones básicas– nos ayuda a vislumbrar por qué Josefina se aferra tanto a los objetos simples, percibiéndolos como una afirmación de nuestra atención y de cómo elegimos vivir: el inventario de las pertenencias de su padre, tristemente reducido a una lista de precios, los objetos de porcelana de hogares de familia y de amistades; la jarra. Todos estos son ecos ancestrales, si se quiere, que ella necesita traducir a su propio mundo para trasladarlos a una nueva matriz de significados, de pensamientos y emociones en evolución. Pasan a través de un detenido análisis y de juegos intelectuales y

sondean incisivamente los problemas de las relaciones entre arte y realidad, a veces incorporando objetos reales que en el contexto y lenguaje del arte, se convierten en apoyos formales. Su obra se caracteriza por su apertura a numerosas lecturas.

VI. Paisaje intercambiable

Monet presentó su última obra a través de lo que se podría ver como un acre de la campiña francesa; el estanque, el río Epte frente a su casa en Giverny, y los montones de heno en un campo vecino. Josefina parece haberse recluido en un entorno familiar similar. No sé bien dónde se encuentra, pero parece ser una paisaje entre Santiago y Valparaíso, un paisaje conocido y común, uno que no importa realmente pero que es tan confortable para ella como una camiseta vieja. No es de extrañar, entonces, que nos pida que lo intercambiamos. Esto responde, una vez más, a la forma en que elegimos ver. El paisaje, o mejor dicho el horizonte del paisaje, es lo que percibimos de una mirada. Además y como todos sabemos, el paisaje no sólo se forma, sino que informa a las personas que viven en él.

Digresión V: Pensando la tierra

Permítanme mencionar otro punto que me parece significativo. Pocos pintores, desde los años ochenta en adelante, han tocado el tema del paisaje. Se pueden contar con los dedos de las manos; Richter en Alemania, Hockney en Estados Unidos e Inglaterra, como dos ejemplos emblemáticos y en un contexto y una generación diferente es destacable el trabajo de Mondongo en Argentina y Guilisasti en Chile. Ella nos pide que respetemos cuatro reglas para realizar nuestras propias composiciones paisajísticas con los veinticuatro elementos: se trata de mantener los cuatro puntos de referencia en el borde vertical de la pintura: “el punto que marca la colina, el horizonte, el comienzo del primer plano y el fondo de la pintura.”³ La idea proviene del juego de cartas. Las reglas permiten lo que ella denomina “una continuidad ficticia del paisaje”. Y así lo hace, pero lo cierto es que Josefina no elige icebergs en el Ártico o las estepas rusas, se dirige a lo que le resulta familiar, a lo que ha conocido desde siempre y se le ha hecho cómodo. Así, su empleo del género del paisaje tiene que ver, una vez más, por una parte con los planos horizontales que organizan las naturalezas muertas y por otra lo familiar convertido en extrañeza.

Permítanme referirme brevemente a los artistas mencionados. Para Richter el paisaje surge como un género más a deconstruir, junto con la pintura abstracta y el retrato; a pesar de que él mismo argumenta que sus preocupaciones no son teóricas sino estéticas, él no está interesado en la ilustración de la teoría, sino en plasmar la belleza de una imagen. Para Hockney tiene un peso nostálgico, él vuelve a West Yorkshire para cuidar a su madre y redescubre el paisaje de su infancia. Lo pinta directamente, como un pintor de domingo, lo tiene interiorizado. También lo presenta como una imagen compuesta de lo que recuerda mientras conducía por las carreteras de ese paisaje para visitar a un amigo. Para Mondongo el paisaje es un símbolo del abandono y el declive de su historia reciente, y también de una esperanza para su regeneración.

Una forma de reconocer las verdades consiste en mirarlas como si nunca se las hubiera visto antes, para así hacer de lo familiar un enigma. Este extrañamiento de la realidad, que ciertamente siento ante estas obras –no a nivel racional o como una prioridad, sino como una semilla de su curiosidad– proporciona una explicación parcial de por qué siempre ella se vuelve hacia lo doméstico, a la monotonía, a la cuerda mínima de lo íntimo. El fenómeno del extrañamiento nos ha acompañado a lo largo del modernismo. Está ahí, en De Chirico, y en los contemporáneos de Joyce, Osip Mandelstam y Viktor Shklovski. Las lacónicas novelas y los correctamente escritos poemas de Mandelstam manipulan el inventario y la lista exhaustiva (como cuando Mandelstam realiza una lista de la biblioteca de su padre, o cuando Joyce cataloga los libros de Bloom): son contingencias extrañas, aleatorias. Y menciono a Mandelstam ya que se trata de una operación similar a la manipulación que Guilisasti hace con el inventario de las posesiones de su padre. Ella lo toma como pretexto inicial antes de trasladarse a otro lugar y complicar deliberadamente el campo referencial. ¿Y no sería esta una de las pocas formas en que una obra contemporánea

³ Conversación por correo electrónico con Josefina Guilisasti, abril, 2012.

puede sobrevivir en un campo saturado de imágenes, manteniendo así la atención del espectador por un período mayor de tiempo?

VII. Camas, sillas y mesas

Dos camas, un velador, una silla, y un Cristo (1999) consta de 108 fotografías de armarios, sillas, mesas y estantes. Aquí pediré prestada la cita que María Berríos utiliza para comenzar su ensayo sobre esta serie, por ser tan sugerente y apropiada: “No se trata de “puramente nada” *purum nihil*, sino de nada de algo... el *nihil negativum* de la vida es la representación de la muerte... A lo que podríamos añadir: la nada negativa de la imagen es la imagen de la ausencia de la imagen. El discurso (o la pintura) sobre “Nada” – eso es un arte”.⁴

El inventario es una lista de las posesiones de su padre y los valores asignados por el tasador. Las cosas son las personas. Cuando el dueño muere, suelen morir con él, o pasan a otras manos como recuerdo o como objeto de valor, o bien son vendidas a extraños. Pase lo que pase, su historia cambia. En esta obra los objetos hablan de ausencia y parecen estar terriblemente solos en espera de encontrar un nuevo hogar o simplemente reunirse para alguna ocasión. Josefina toma este triste inventario como punto de partida. Está cargada de dimensiones que ella no desea utilizar: los crucifijos, candelabros y alfombras (aunque llegará a ellas más adelante). De ninguna manera elige ilustrar esta lista, sino que toma el inventario como una idea, opta por muebles domésticos baratos, como los que quedan relegados a la cocina, al cuarto de la empleada o al garaje: modestos, anónimos, funcionales, de personas comunes. La mayoría son de pino barato pintado de blanco, limpio, e insisten en no llamar la atención, simplemente están ahí para ser útiles. Sólo algunas piezas muestran el marrón de la madera, o incluso la parte de atrás del mueble que nadie se molestó en pintar. Como siempre, vienen impregnadas de actitudes. Josefina ha creado su propio inventario a partir de sus emociones, ampliando y agudizando la sensación de pérdida.

La elección de la fotografía como medio para esta naturaleza muerta ampliada es otra vuelta de tuerca más en el cuestionamiento de lo que convencionalmente es un género pictórico. Aunque también podría recordar la obra de Irvin Penn⁵, quién conscientemente rememora de manera similar el dominio del *high art* al referirse a los diversos elementos del *vanitas* o el *memento mori* –calaveras, frutos secos, objetos rotos que funcionan como recordatorio de que el tiempo pasa volando: la terrible brevedad de todo que igualmente parece impregnar las obras de Guilisasti. Visto en bloque, parece una novela victoriana sobre la vida bajo la escalera, o el movimiento lento y en alza de una fuga, o como sentir que la arena se desliza entre los dedos, o en un reloj de arena. Hay un constante retomar del tema, moderado, con notas repetidas. Lo examinamos, nos detenemos, nos movemos nuevamente para luego volver. No es tanto la energía estática del “ruido blanco”⁶ sino la blancura del silencio al que todos nos dirigimos: elegante y seductor.

Ella documenta su propia y lenta recolección –lo que Balzac hubiera llamado una rebanada de la vida chilena– que nos presenta limpia y fríamente. Busca, no tanto mostrar su mejor cara, sino más bien desnudarlos para mostrarnos cómo eran: serviles, discretos, sin pretensiones, y como devienen metáforas suspendidas a la espera de ser reubicados. Reconocemos que esta postura, puntualmente innovadora, consiste en un tejido complejo que subyace a una narración muy sencilla. Y a través de toda la obra siento la presencia de lo que John Keats llamaba la capacidad negativa; una de las pocas condiciones ganadas a la vida contemporánea, a pesar de su herencia

⁴ Stoichita, V., *The Self-Aware Image: An insight into Early Modern Meta-Painting*, Cambridge Univ Press, Cambridge, 1997, p. 279.

⁵ Penn También produjo una serie de naturalezas muertas para contextos comerciales cuyos formatos, disposición de objetos y frontalidad de la composición es idéntica a estos *memento mori*.

⁶ *White Noise* es el título de la novela de ciencia ficción de S. Delaney.

romántica: "cuando el hombre es capaz de permanecer entre incertidumbres, misterios, dudas, sin estar desesperadamente buscando la explicación del hecho o alcanzar la razón".⁷

Digresión VI: la sorprendente absurdidad de todo

Oigo ecos de Beckett y su entendimiento de lo abrumadoramente absurdo y el sinsentido de la vida. Objetos alineados, acumulándose sin razón: "No hay rastro de vida, según tu, caray, no hay problema, la imaginación no ha muerto todavía, sí, muerta, bien, imaginación muerta imagínate", dice Beckett en *Imaginación muerta imagínate*.

En este paisaje en blanco los sentidos acaban negándose a distinguir entre ilusión y realidad, parecen ser más de lo que podemos asimilar, tan reales y sin sentido que se convierten en metáfora. La conciencia, lejos de dirigir la acción o controlar la materia, termina por desplegar sus mutaciones infinitas. No existe ninguna relación lógica entre lo particular (objetos) y lo universal (conceptos). Y cuando se elaboran las definiciones, generalmente se hacen en negativo, por eliminación, como si definir el mundo fuera vaciarlo. Molloy nos dice: "Podría no haber cosas, sino cosas sin nombre, no nombres sino nombres sin cosas... El mundo muere también, nombrado vilmente. Todo lo que sé es lo que saben las palabras, y las cosas muertas, y esto hace una pequeña y bonita suma, con un principio un desarrollo y un final, como en una frase bien construida y la larga sonata de los muertos".⁸ Pues bien, Josefina sin duda reúne una *pequeña y bonita suma*, 108 fotografías que en su conjunto parecen una sonata a los muertos. En un cierto nivel suena tan clínico como una morgue, pero en otro es intensamente humano y cargado de historias comunes, nostálgicas y actuales, ya estén acabadas o en proceso.

VIII. Un final

En conjunto, estas obras son significativas, no hay duda al respecto. Guilisasti nos marca el compás de la mirada; nosotros seguimos sus ritmos, sus ángulos de visión, y su canción sobre lo que está siempre ausente. Oigo a Heráclito reafirmando que el hombre se encuentra extrañado de aquello que le es más familiar. Y así vemos como el arte, en su quehacer, se encuentra de nuevo con el pensamiento; no en el frenético baile de la sobreproducción contemporánea, sino en algo más simple y verdadero; que aspira a lo que debería: renovar nuestras vidas dirigiéndose hacia algún tipo de trascendencia concebida como una cualidad de la realidad y sus ilusiones; que se hace visible en el momento en que pierde el contacto con el significado.

La imaginación es tan íntima como el habla y las costumbres, y para rastrear sus caminos necesitamos educar nuestros ojos de nuevo. ¿Es éste uno de los deseos de Josefina? ¿Quizás reconoce que las formas y las estructuras tienden a reconciliarse o integrarse? ¿Que son conservadoras por naturaleza? ¿Que es preciso romperlas con la intrusión de alguna otra realidad: una cuadrícula de Mondrian, que a su vez es un mueble una pieza de mobiliario, una mesa que sirve como un apoyo, etc.?

La interpretación está siempre luchando en búsqueda de algo, y trato de evitar las tentaciones de una densa red de poesía. Agamben dice de la poesía "el lenguaje... vuelve a lo que nunca fue y a lo que nunca lo dejó, y por lo tanto adquiere la simple forma de un hábito"⁹ –*la sencilla forma de un hábito*– que mantiene el brillo de nuestro "ser así". Es decir, ¡el meollo del asunto! Creo que Josefina ha logrado ambas cosas: lo que *planeaba* hacer, y también lo que sabía que estaba haciendo aunque fuera a un nivel no conceptual, y no vio la necesidad prioritaria de formalizarlo como un concepto. Si me las he arreglado para remover algo hasta ahora, esto sería el humus que yace bajo estas obras: el deseo de conducirnos deliberadamente, de forma sutil y poética, de regreso al mundo de la pintura.

⁷ Keats, J., citado por Charles Olson en *Special View of History*, Oyez, Berkeley, 1970, p. 14.

⁸ Beckett, S., *Molloy*, Grove Press, N.Y., 1955, p. 41.

⁹ Agamben, G., *Language and Death*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1991, p. 97.

Josefina posee un sistema discursivo, un sistema lingüístico en el que se desenvuelve; su obra es contemporánea porque procura lo que Rimbaud denominó un *dereglement*, que logra a través de un cuestionamiento continuo. Sobrevive en medio de la condición contemporánea –significados indeterminados, desconfianza en la tradición, tiempos oscuros. En la pintura ha habido numerosas respuestas a esta condición: una nueva relación con la tradición generalmente irónica respecto al presente, la pureza estética o un giro deconstructivo, y así sucesivamente...

¡Demasiados hilos de sabiduría y desesperación! La obra de Josefina debe ser analizada desde la amplitud de la experiencia actual. A lo largo de este ensayo he tratado de ubicarla dentro de la tradición lírica de la belleza, ya que presiento en la artista este anhelo por la pérdida. Pero también es cierto que la explicación de la significancia de su obra radica en el hecho de que está permanentemente cuestionando el peligro de deslizarse hacia una poesía fácil. Sin embargo, su forma de trabajar en el mundo de la pintura es a través del pensamiento poético y de la búsqueda de un orden imaginario que se ha convertido en una tarea en la vida.

No podemos saber si acaso lo real de la imaginación es una ficción necesaria nuestra o acaso una cualidad maravillosa de la mente en el curso y la naturaleza de las cosas. ¿Puede la belleza limitarse a las relaciones formales de una obra de arte aislada? ¿O debe de alguna manera reintegrarse en el mundo? Lo que estoy sugiriendo aquí es que Guilisasti la devuelve al mundo.

La pregunta real de una naturaleza muerta es cómo expresar lo que queda, lo inmutable. Todo lo que es externo a nosotros es una metáfora de la realidad: jarras, muebles, alfombras orientales, utensilios de cocina, porcelanas, etc.

Kevin Power