

Una historia, dos miradas.

En galería AFA los artistas visuales Josefina Guilisasti y Alvaro Oyarzún exhiben “Construcción de dos miradas”, exposición que sintetiza el trabajo que han venido desarrollando desde hace un tiempo. Ambos, no obstante trabajar por separado, han elaborado obras que convergen en la reflexión sobre la tradición de la pintura desde el arte contemporáneo. Cuestión no menor si pensamos esta tradición como uno de los ejes centrales de la teoría de la representación, la noción de imagen y la figura del artista. Estos conceptos son los desarrollados por Guilisasti y Oyarzún en su obra. El recorrido que estableceremos hacia sus “dos miradas” se inicia con el análisis de sus trabajos de manera autónoma, para, luego, entrelazar sus propuestas en un mismo terreno; lo anterior, con el objetivo de explicitar los encuentros y enfrentamientos que surgen del deseo –compartido– de construir un trabajo que, desde el arte, dialoga consigo mismo.

De la naturaleza muerta

Objetos, superficies y enseres son algunos de los elementos que encontramos repetidamente en lo que ha sido denominado, como género, Naturaleza Muerta. Ya en la antigua Grecia se llamaba pintura *rophiografica* a la representación de cosas que no tenían ningún valor y, posteriormente, en la academia europea, se consolidó como género pictórico para señalar a los pintores menores. La Naturaleza Muerta tiene que ver, básicamente, con la representación pictórica de objetos sobre una superficie, objetos que se han mantenido casi idénticos a lo largo de la historia (por ejemplo vasos, platos, jarros) y que -gracias a pequeñas variaciones decorativas que no alcanzan a romper su función a lo largo de los siglos- dan testimonio de cambios culturales. Josefina Guilisasti analiza las insistencias del género, proponiendo desde la pintura y la instalación la representación de “objetos” presentes en la visualidad contemporánea.

En “La vigilia”, obra exhibida en el año 2001, Guilisasti instala una serie de muebles que contienen dentro de sí pinturas de objetos de uso cotidiano (como ollas y teteras) que son representados desde un mismo punto de vista ([ver figura 1](#)). El mueble y cada nicho dan un toque de realidad a las pinturas, creemos percibir algo real, sin embargo, superada esta primera impresión, descubrimos que estamos ante representaciones. Solo vemos las huellas de objetos que, ausentes, son recreados en el plano bidimensional de la tela. Estas ausencias se basan en el funcionamiento visual que adquieren estos enseres en nuestra vida cotidiana: de tanto verlos pasan a ser, paradójicamente, invisibles; Guilisasti les otorga visibilidad para señalar cómo opera el ojo, el cual categoriza la mirada al punto de considerar ciertos elementos como invisibles y marginales. De la misma forma opera el género de Naturaleza Muerta. En “Bodegones” (2006) recolectó una serie de adornos de porcelana, que cumplían una función decorativa, en las casas de una determinada clase social. Estos objetos, al igual que los anteriores, se manifestaban mudos e invisibles. Los adornos, en su mayoría pájaros, fueron retratados desde diversos puntos de vista: de frente, de lado, desde abajo; cada cuadro se situó en un nicho y, como soporte del conjunto, se pintó una serie de líneas verticales de todos los colores utilizados en la producción de las pinturas ([figura 2](#)). Las pinturas parecían reales, el espectador debía acercarse a ellas para notar la farsa total efectuada por la artista.

En su investigación en torno a la pintura y un género que la traduce, Guilisasti se define como “pintora”, condición particular y digna de mencionar al establecer un marco

acotado de movimiento. La pintura ha tenido como problemática central su condición de inexacta entre la realidad y la ficción. Basta recordar el relato de Plinio sobre Zeuxis y Parasio en que cada pintor desafía la percepción del otro: el primero pintó racimos uvas que engañaron a unos pájaros; mientras que el segundo pidió a Zeuxis descorrer una cortina que ocultaba parte de su cuadro, Zeuxis, sorprendido, admitió su derrota: la cortina era parte del cuadro de su rival.

El relato de Plinio describe elementos esenciales en el género de la Naturaleza Muerta. Estos elementos dialogan con el problema de la pintura, la mirada y el engaño; cuestiones que Guilisasti desarrolla en su obra, deseante también de “descubrir” o “descorrer” el velo que establecemos al catalogar ciertos objetos como no dignos de nuestra mirada.

En “El duelo” –título de la obra de “Construcción de dos miradas”– vemos un avance en su investigación visual. En la galería dispuso seis muebles de grandes dimensiones que, ordenados en línea, cortan la galería en dos, formando, de esta manera, dos recorridos.¹ De frente apreciamos repisas atestadas de cajas con cuadros dentro, estos cuadros representan objetos cotidianos que, a diferencia de los utilizados en sus anteriores obras, vinculan su funcionalidad con su cualidad decorativa: tazas, teteras y platos tienen un motivo floral inscrito en una de sus caras (figura 3). Detrás, los muebles pueden ser recorridos viendo el dorso de cada caja y los soportes que sostienen el mueble, que al igual que las cajas, son geométricos (figura 4).

Esta obra se compone de dos gestos. Uno es mínimo: la pintura de pequeños cuadros de objetos delicados con sus motivos florales. El otro es máximo: ciento ochenta pinturas dentro de ciento ochenta cajas sobre seis muebles de grandes dimensiones. Gracias a estas operaciones recíprocas, el gesto mínimo pasa a ser un gesto máximo y monumental.

En su gesto mínimo vemos las pinturas. Cada una de ellas registra la misma operación, la recolección de objetos cotidianos que a diferencia de los demás se utilizan y decoran a la vez. Sus mínimas inscripciones florales se transforman en estandartes que los codifican bajo esta bipolaridad. Al extrapolar su función nutritiva, adquieren un protagonismo a intervalos, transformándose en testigos de momentos sociales. Si bien no todos los objetos pertenecen a una clase específica, hasta los más humildes poseen sobre sí el signo del “uso a medias”:

Estas flores pueden ser leídas bajo varias ópticas. Una de éstas nos hace pensar en su ineludible función de eje conector entre objeto e imagen. La forma y sustancia con las cuales se producen los objetos (ovalados, circulares; de loza o porcelana) y el diseño y la especie a la hora de inscribir la flor sobre ellos (serigrafiada, pintada; rosas, *hibiscus*, girasoles) dialogan entre sí sin ningún tipo de distancia: están tan cercanas que se vuelven una (figura 5). Este modelo de inscripción puede ser visto en las porcelanas chinas, ya que las funciones de la imagen y de la forma delimitaban sus usos y su circulación. En “El Duelo” la flor es forme en la medida del objeto, y el objeto es forme en la medida de la flor: su traducción pictórica genera una representación de elementos que materializan tal relación.

El espacio de cada objeto en el cuadro es variable. Son vistos desde diferentes ángulos (pareciera que miráramos desde arriba los de abajo y desde abajo los de arriba).

¹ Estos muebles fueron, a pedido de Guilisasti, realizados por el arquitecto Patricio Mardones. Al ser diseñados desde esta disciplina, adquirirían un carácter que superaba su mera condición de “mueble”, transformándose en un elemento espacial que tensaba aun más la instalación y los recorridos a realizar por el espectador.

A veces ocupan todo el espacio, otras veces aparecen tímidos mostrando solo un lado. Hay acercamientos, tomas de distancia. El ojo se transforma en lente fotográfico que registra diversas situaciones y estados (figura 6). La información que entrega cada pintura conciente de una mirada es llevada al límite al exigir a quien la mira su capacidad de acaparar ciento ochenta imágenes enmarcadas en una misma instalación. El ojo las recorre, se mueve rápido entre tanta saturación visual, se topa, toma pausas y a veces pasa distraído. Según la pintora:

“El tema de la serie lo he estado pensando mucho últimamente... Es parte esencial de mi producción ya que regula el tiempo de trabajo que entregaré, cada pintura tiene cuatro procesos y pocas veces vuelvo a retomarla. Es un orden y control del tiempo que me somete y que, en cierta medida, somete también, de alguna forma, a la mirada del espectador”²

Esta desesperación visual se traslada a la representación al detectar objetos rotos, sedimentos que contienen el rastro de su flor respectiva inscrita en la parte rota (figura 7). Romper el modelo tiene una doble lectura, por un lado, y en este caso, en los pedazos que desarman al objeto representado en las repisas superiores; y, por otro, en “romper el modelo” según el cual el arte contemporáneo se ha establecido como un discurso de lo novedoso que niega el pasado. Guilisasti retoma este discurso, establece un delicado hilo conductor que trata de pensar desde hoy una estructura anterior que sigue siendo operativa. Su trabajo es un pensamiento visual hecho obra, que aporta una mínima experiencia que el espectador lleva consigo a su cotidiano afectando la forma en que percibe su realidad.

Sobre la tradición pictórica

El trabajo de Alvaro Oyarzún es multifacético, tanto en sus medios (la pintura, el dibujo, la fotografía y la instalación) como en los temas que trata. El elemento común en su obra es la representación del “arte”, entendiendo este concepto como una convención compuesta de la vida del artista, la situación de creación y las ideas en torno al arte. Oyarzún trabaja extrayendo sus lugares comunes y sus puntos ciegos, utiliza la ironía, el humor negro y el sarcasmo para dar cuerpo a varios fragmentos que, una vez reunidos, transforman cada pieza en un teatro de la representación.

En una obra titulada “La imagen pintada o los más bellos recuerdos de la vida del Capitán Zanahoria” (2007) instala en un muro una gran cantidad de dibujos y pinturas que rodean una secuencia de fotografías de una pequeña zanahoria que desea ser un artista moderno debido al poco compromiso del artista contemporáneo. Después de vivir varias situaciones (desde el “salto al vacío” hasta la amenaza de un conejo gigante), descubre, al final de su misión, que su padre fue el fundador del arte moderno (figura 8). Las imágenes que acompañaban esta narrativa variaban en formato y tema, saturaban completamente el muro y creaban, al mezclarse, varios intertextos que el espectador podía recrear en cada lectura.

² Conversación con Guilisasti (12/10/09).

Oyarzún tiene un método de trabajo que consiste en crear continuamente series interminables de dibujos de los más variados temas: relaciones de pareja, orgías que terminan con cuerpos despedazados, diálogos incongruentes, personajes que buscan su espacio en el arte, geografías de lugares que no se conocen y que poseen señaléticas de movimientos artísticos, sujetos solos que caminan con un libro de arte en la mano, entre otros. Esta gran cantidad de tipologías se definen tanto en la técnica como en el formato a utilizar, no solo es el “tema” sino que también los modos de traducción a través de un grupo acotado de materiales según cada serie a elaborar.

En esta exhibición también dialoga con el desarrollo del arte, ahora en “la segunda etapa de la abstracción”. En “Construcción de dos miradas” presenta “Siete direcciones para una nueva historia de la pintura geométrica o de cómo Piet Mondrian *el joven*, logró salir del atolladero de “De Stijl” antes que Theo van Doesburg falseara su propia renuncia”. En la galería dispone un grupo de 650 dibujos sobre un muro de gran longitud. Cada dibujo se realizó exclusivamente para esta serie, siguiendo las tipologías establecidas anteriormente y creando nuevas (modelos geométricos, paisajes y personajes “abstractos”). Estos dibujos, producidos en el taller a través de una línea de coherencia, son mezclados en el momento de la exhibición haciéndonos indagar en ellos de manera múltiple. Los materiales se tornan fundamentales: se dibuja sobre siete tamaños distintos a partir de un pantón de 48 colores, teniendo presente que no solo las imágenes representadas son de exclusivo análisis, sino también la materialidad del papel, el color, el uso de ciertos lápices, las variaciones de trazos, y la puesta en escena en una gran instalación mural. Esta operación no es al azar, tiene directa relación con la dimensión pictórica de producir una pintura abstracta a la manera de la abstracción geométrica.

El artista es retratado como un sujeto errante que busca pertenecer a una convención propia del arte. En esta serie el artista quiere ser parte de De Stijl, a tal punto que se transforma en una abstracción y se inserta en paisajes “abstractos”, encontrándose con libros, señales y diálogos absurdos, únicamente con la idea de convertirse en Piet Mondrian el joven (figura 9). Oyarzún instala esta serie de dibujos a modo de “Woogie Boggie”, la obra de Piet Mondrian más representativa de lo que comúnmente se ha llamado “la segunda etapa de la abstracción”. De lejos vemos un Mondrian hecho en papel, de cerca vemos inscritas en sus caras las tipologías que señalamos anteriormente. Cada una de ellas es de difícil descripción, un catastro general da cuenta de: firmas de los abstractos, personajes inmersos en geografías sin sentido, modelos geométricos, mapas, moscas, diálogos sin sentido, orgías que desembocan en desmenuzamientos de cuerpos, todos enmarcados bajo un color y un tamaño singular, es decir, siete direcciones para abordar un mismo tema (figura 10).

Estas tipologías, producidas bajo un régimen de sentido, se diluyen al ser montadas según la combinación de colores: el “tema” queda de lado y se potencia su calidad visual. Se generan intertextos que, por ejemplo, van desde el diálogo de dos mujeres sobre De Stijl, pasando por un diseño geométrico, una pareja cortada a pedazos que se declara amor, hasta una suerte de islote con nombres de artistas, en fin, todo el orden establecido en un principio se mezcla en un sistema novedoso. Esta puesta en escena de tipologías por medio del uso del color construye una relación engañosa al espectador, ya que éste de lejos ve una pintura abstracta y de cerca la historia del enunciado a través de la denuncia figurativa.

Se podría afirmar que su obra es una “crítica a la institución”, término de moda en los ochenta para apuntar a un grupo de artistas en contra de las galerías, la crítica y la

institución arte. A mi modo de ver la “crítica institucional” sigue atada a convenciones propias del arte, es decir, critican pero participan abiertamente –en ese sentido estos artistas siguen exponiendo, críticos escriben sobre sus obras y venden a coleccionistas. Jugar con “seriedad” para hablar mal del arte a veces no es fructífero, juega en contra. Oyarzún no necesariamente se condice con ese modo, su recurso no es la crítica como vector, más bien es la ironía, la burla y a veces la vejación. Propone un mapeo de una situación que aqueja directamente a un acotado grupo de personas que se relaciona constantemente con este discurso. Sus obras hablan sobre arte en espacios de arte, presentan acciones que son insidiosas para el público específico que las consume. Hablar de cerca sobre una audiencia que está siendo representada en un dibujo sobre un muro, transforma al papel en material absorbente de las situaciones que ocurren frente a él.

Comúnmente, al referirnos sobre la buena ejecución de un retrato, decimos que solo le falta hablar al modelo, debido a su fidelidad con la “realidad”. En los retratos de Oyarzún los modelos hablan debido a que son “fieles a la realidad”, no vemos ficción: tanto los diálogos infructuosos como las búsquedas escenifican algo que ocurre constantemente. Al caricaturizar tales escenas, en este caso utilizando la “abstracción geométrica”, trata de hacer ver al espectador algo que a fin de cuentas es imposible de ver, es algo así como la visualidad de lo “abstracto” en su pura convencionalidad (lo cual exige una cierta preparación visual para ingresar a sus signos). Un arte abstracto construido a través de ciertos caminos de sentido –siete que lo develan y se ríen de sus postulados– es lo que en cierta medida realiza la disciplina de la historia del arte. En este sentido, me parece interesante analizar los modelos historiográficos bajo la óptica de este trabajo: las frases armadas, el enjuiciamiento y a veces la mitificación son los constantes baches que sufre la disciplina. Verla escenificada, como si el montaje fuera la escenificación de una historia que no se contó, puede crear una insidia necesaria para comprender los “sentidos” y las “explicaciones” que adquiere una disciplina que trata de tejer una historia de sentido en torno al arte. La insidia es necesaria, no solo para los artistas sino también para la historia que los regula, los espacios que los acogen y el espectador. Todos buscamos sentido tal como los personajes de Oyarzún en sus vanos “paseos” por el arte ([figura 11](#)).

(de)Construcción de dos miradas

La escritura de este catálogo se topó con varias cuestiones dignas de mencionar. Los artistas titularon su muestra como “Construcción de dos miradas” y además cada obra posee un nombre propio. En las exposiciones anteriores también compartían el espacio, pero siempre las piezas eran autónomas. Sus trabajos se desarrollan de manera solitaria en el taller y comparten, de vez en cuando, reuniones sobre proyectos para exponer en conjunto. Es como si se asumiera por anticipado que las obras dialogan, que sin emitir palabras saben que van hablar sobre lo mismo ([figura 12](#)).

Esta exhibición puede ser leída bajo los recorridos corporales del espectador: al entrar en la galería nos encontramos con la obra de Guilisasti, nuestra mirada trata de acaparar las pinturas en un solo vistazo y atraviesa la instalación de muebles para observar desde atrás. Allí se topa con figuras geométricas, “atrás de cuadro”, que componen una serie de figuras que, como dorso de las imágenes representadas, se vuelven abstractas. Al negar la imagen de los objetos, la pintora nos propone un recorrido

abstracto que al dejar ciertos corredores visuales podemos conectar con la composición del dibujante. Al salir del pasillo volvemos a entrar, ahora por las firmas de un sinnúmero de artistas abstractos en pequeños papeles de colores. Desde este punto, podemos tomar camino por la serie de pasillos, portales y puentes visuales que tiende el artista, leyendo un libro que nos describe el mito de la abstracción.

El tono apagado de Guilisasti se enfrenta con el colorido de Oyarzún. La instalación y su condición escultórica, a un sinnúmero de planos bidimensionales sobre un muro. La historia de la pintura es enjuiciada hoy a través de dos artistas que, en clave contemporánea, dialogan directamente con una tradición que parece no agotarse.

(de)Construir dos miradas lo utilizo más como un juego de palabras antes que la cita al método de la deconstrucción. Ahora bien, algo se parece y sin querer toma sentido al momento de terminar de escribir el texto. Las obras que he presentado tienen una estructura visual, son como los mismos autores lo afirman: la “construcción de dos miradas”, de dos puntos de vista que comparten el mismo espacio en reiteradas ocasiones. Mi revisión hacia ellos es también a su lado, en el sentido de que tanto su uso del medio tradicional y la relación directa con la historia del arte me parece una vía válida hoy: como una posición necesaria, una resistencia urgente frente a lo que habitualmente llamamos arte contemporáneo, el cual posiblemente ha sufrido su propio agotamiento.

Gonzalo Pedraza
Historiador del Arte