

STILL LIFE

JOSEFINA GUILISASTI

1998-2010

Portada: *Paradisus*.
Fragmento persa, s. XVII.
Reproducción de la obra
original (óleo sobre tela),
2.10 x 1.25 m. Galería AFA,
Santiago, Chile, 2011.

Cover: *Paradisus*.
Persian fragment, 17th century.
Reproduction of the original
work. Oil on canvas,
2.10 x 1.25 m. Galería AFA,
Santiago, Chile, 2011.

Juan Sánchez-Cotán
*Naturaleza muerta
con frutos*, 1602.
Óleo sobre tela, 65 x 81 cm.
The Fine Arts Gallery
of San Diego,
San Diego, CA, EE.UU.

Juan Sánchez-Cotán
Still life with fruits, 1602.
Oil on canvas, 65 x 81 cm.
The Fine Arts Gallery
of San Diego,
San Diego, CA, EE.UU.



ENSAYOS:
ESSAYS:

9

INTEGRACIÓN
Y DIFERENCIA
Las pinturas de
Josefina Guilisasti

INTEGRATION
AND DIFFERENCE
The paintings of
Josefina Guilisasti

Cecilia Brunson

17

JOSEFINA GUILISASTI:
LA VIDA COMO UNA
FORMA DE CUIDAR
Y MIRAR CON
ATENCIÓN

JOSEFINA GUILISASTI:
LIFE AS A FORM OF
CARE AND LOOKING

Kevin Power



55

EL JARRO SOBRE
LA MESA

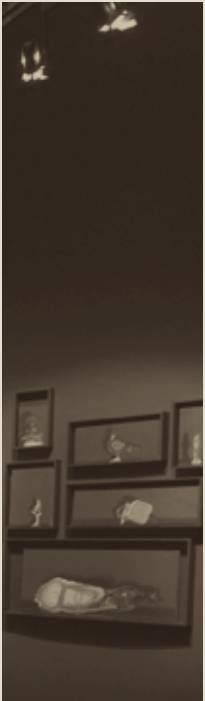
THE JUG ON THE
TABLE



69

LA VIGILIA

THE VIGIL



99

BODEGONES

STILL LIFE



153

FRAGMENTOS

FRAGMENTS



169

EL DUELO

MOURNING



245

SOUVENIR

SOUVENIR

254

BIOGRAFÍA
DE LA ARTISTA

ARTIST'S
BIOGRAPHY

A mis dos hijas Elisa y Matilde

El libro que presento a continuación se titula Still Life, reúne toda la obra que he desarrollado en más de una década. Concibo mi trabajo como una relectura personal del género naturaleza muerta, el cual se basa, en términos tradicionales, en una puesta en escena simple, y al vez compleja menos evidente y doble, de los objetos. Por un lado, complejidad técnica relacionada con la representación pictórica de diversos objetos, de distintos puntos de vista, tales como: jarros, vasijas, tazas, ollas, jarrones, platos, teteras, pájaros de porcelana y alfombras persas, y materialidades de los objetos representados: aluminio (*La vigilia*); enlozado (*El jarro sobre la mesa*), porcelanas (*Bodegones y El duelo*) y tejidos de alfombras (*Paradisus*). Por otro, historia de lo representado, que al mismo tiempo sugieren historias privadas y comerciales que invitan a descubrir: peregrinaciones, establecimiento de rutas comerciales, descubrimientos de territorios, procesos de colonización, explotación y desarrollo del capital.

Reproduzco pictóricamente los objetos bajo un sistema de trabajo esquemático y continuo, formo series que van de setenta y dos pinturas en el caso de *La vigilia*, hasta ciento ochenta en *El duelo*. Mecanizo la realización de cada pintura bajo una producción masiva: en un periodo de uno a dos años, pinto una determinada cantidad de pinturas semanalmente; el proceso culmina en una puesta en escena final en que organizo lo acumulado en el espacio de exhibición.

Como último comentario a mi obra, no quisiera omitir el hecho de que el formato libro, *Still life*, modifica el modo de presentación de mi obra. Lo que en las exposiciones fue puesta en escena de series (cada pieza forma parte de un todo) se rompe en las páginas ya que los objetos representados se imponen al lector de forma individual, con la idea de volver a mirar cada pintura extraída de cada serie.

Agradecimientos: a las editoras Irene Abujatum y Elodie Fulton por sus textos a Kevin Power y Cecilia Brunson, a Neil Davidson por la traducción a José Neira por el diseño. Mi obra no habría sido posible sin el constante diálogo mantenido durante todos estos años con: Francisca Larraín, Gonzalo Pedraza, Cecilia Puga, Francisco Uzabeaga, Álvaro Oyarzún, Sergio Parra, y Francisca Alvear. Y a todos aquellos que han hecho posible la continuidad de mi trabajo a lo largo de todos estos años.

The book I am presenting here is called *Still Life*, and it brings together all the work I have done over a decade and more. I approach my work as a personal reinterpretation of the still life genre, based in traditional terms on a staging of objects that is simple and yet at the same time nuanced, ambiguous, and complex. On the one hand, there is the technical complexity involved in the pictorial representation from different viewpoints of a variety of objects such as jugs, dishes, cups, pans, vases, plates, teapots, china birds and Persian carpets, and the materials of the objects depicted, such as aluminium (*The Vigil*), enamel (*The Jug on the Table*), chinaware (*Still Lifes and Mourning*) and carpet fabrics (*Paradisus*). On the other, there is the history of what is depicted, suggesting and inviting discovery in turn of private and commercial histories: pilgrimages, the opening up of trade routes, territorial discoveries, colonisation, exploitation and the development of capital.

I reproduce objects pictorially using a continuous schematic working system, forming series that range from seventy-two paintings in the case of *The Vigil* to a hundred and eighty in *Mourning*. I use a mass production system to mechanise the production of each painting: over a period of a year or two, I produce a set number of paintings a week, and this process culminates in a final staging where I organise the accumulated work in the exhibition space.

As a final comment on my work, I would like to touch upon the way the book format of *Still Life* alters the presentation of my paintings. Works that were arranged in series in exhibitions (each piece forming part of a whole) are broken up in these pages and the objects depicted are presented individually to the reader, the idea being for each painting to be looked at anew in isolation from its series.

Acknowledgements: I would like to thank Irene Abujatum and Elodie Fulton for their editing work, Kevin Power and Cecilia Brunson for their texts, Neil Davidson for the translation and José Neira for the design. My work would not have been possible without the constant dialogue I have kept up over all these years with Francisca Larrain, Gonzalo Pedraza, Cecilia Puga, Francisco Uzabeaga, Alvaro Oyarzún, Sergio Parra and Francisca Alvear. And thanks to all those who have helped give my work its continuity throughout all these years.

INTEGRACIÓN
Y DIFERENCIA

Las pinturas de Josefina Guilisasti

Cecilia Brunson

La idea de incorporarse a los circuitos internacionales ligados a las grandes metrópolis del arte, era una tarea compleja en la escena artística de los noventa en Chile. Josefina Guilisasti tuvo el deseo de explorar individualmente un camino artístico fuera de su contexto. Viajó a Italia, donde decidió continuar sus estudios de pintura en los talleres del teatro La Scala, en Milán. Trabajando como pintora de escenarios, representando escenas que calzaran con el punto de vista del espectador y, paralelamente, descubriendo la pintura de Giorgio Morandi, emergió en aquel entonces el sello distintivo de su trabajo actual: la naturaleza muerta. Josefina Guilisasti se insertó en un género con una tradición y relaciones específicas que, en el contexto del arte contemporáneo, se leía casi como un espacio “anacrónico”.

El origen del género de la naturaleza muerta resulta en verdad más complejo de lo que parece. Se remonta a la médula misma de la relación entre el arte y la realidad, entre la percepción y la representación, y señala en forma directa el rol que los artistas tienden a asignarse a sí mismos en la sociedad. La naturaleza muerta es una tradición que requiere de una permanente definición, no en el sentido de identificación de los objetos representados, sino en relación a su razón de ser, a su propio y profundo significado.

INTEGRATION
AND DIFFERENCE

The paintings of Josefina Guilisasti

Setting out to participate in the international circuits associated with the major metropolises of art was by no means easy in the Chilean arts scene of the 1990s. Josefina Guilisasti wished to embark upon a personal exploration of an artistic path outside of her own context. She travelled to Italy, where she decided to continue her painting studies in the workshops of the La Scala theatre in Milan. Here she was employed as a set painter, producing scenes designed to be viewed from the audience’s perspective. At the same time she was discovering the painting of Giorgio Morandi, and it was in this period that she developed what is now the hallmark of her work: still life. Josefina Guilisasti made this genre her own; and while it was one that had its own specific tradition and relationships, in the context of contemporary art it was interpreted almost as an “anachronism”.

The origin of the still life genre is actually more complex than it seems. It goes to the very core of the relationship between art and reality, perception and representation, and is directly indicative of the role artists tend to assign themselves in society. Still life is a tradition that requires constant definition, not in the sense of identifying the objects represented, but in respect of its own reason for being, its inner meaning.

Podría señalarse que, a partir de mediados del siglo xvii, se fue haciendo gradualmente más difícil clasificar aquellas pinturas que representaban pequeños banquetes, desayunos, tabacos, mesones de cocina, floreros, frutas y otras especies. Tal vez discerniendo que todas estas imágenes podrían tener algo en común, los holandeses fueron los primeros en acuñar un término que logró agruparlas: *stilleven* (algo así como vida detenida, suspendida, inanimada, quieta o silenciosa), que constituyó el ancestro directo para el inglés *still life* y el alemán *Stilleben*, para el muy posterior término francés *nature morte* y el italiano *natura morta*, y para nuestro conocido naturaleza muerta. En estos seis idiomas europeos, el término implica también la noción de “modelo”, como en el inglés *painted from life*, el francés *après nature* y el italiano *del naturale*. La intención original de todos estos términos habría sido señalar que las imágenes habían sido pintadas a partir de la observación, de primera mano, de objetos inanimados.

Con bastante posterioridad al año 1650, en España aún se seguía utilizando el término *stilleven*. Rara vez usando la traducción española de naturaleza muerta, se prefería hablar de floreros o bodegones. En ese sentido, un bodegón no sólo se refería a una pintura, sino que en español antiguo hacía referencia al término bodega, que en una de sus acepciones populares se refería a un lugar barato para ir a comer y beber, una taberna o una cava. Los bodegones, al igual que las escenas de tabernas y cocinas, habrían de incluir todas aquellas naturalezas muertas que no son necesariamente floreros.

Starting in the mid-seventeenth century, paintings depicting small banquets, breakfasts, tobaccos, kitchen tables, vases, fruit and the like became gradually harder to classify. Perhaps realising that all these images might have something in common, the Dutch were the first to coin a term that could group them: *stilleven*, the direct ancestor of the English “still life” and the German *Stilleben* and the inspiration for the much later French term *nature morte*, the Italian *natura morta* and the Spanish *naturaleza muerta*, the last three meaning literally “dead nature”. In these six European languages the term also implies the idea of a “model”, as in the English phrase “painted from life”, the French *après nature* and the *Italian del naturale*. The original intention of all these terms would have been to indicate that images were painted from first-hand observation of inanimate objects.

The term *stilleven* was still being used in Spain well after 1650. The Spanish equivalent *naturaleza muerta* was rarely used, the preference being given to the terms *florero*, used of paintings depicting flowers only, and *bodegón*. The word *bodegón* was not only a painting term but derived in old Spanish from bodega, colloquially used to mean – among other things – a cheap eating and drinking place, a tavern or cellar. The *bodegón*, like the tavern or kitchen scene, would come to encompass all still lifes that were not necessarily *floreros*.

Una mirada más acuciosa a la pintura del siglo xvii nos sugiere, sin embargo, que el anterior esquema no debiera ser adoptado literalmente. La presencia de pájaros vivos, insectos, lagartijas, monos, gatos, perros y una libélula en el primer plano del cuadro, nos indica que ya no se trataría del registro fiel de la realidad de una escena de cocina, sino más bien de un acomodo híbrido entre la imaginación del artista y el estudio –por separado– de cada componente de la composición. Es más, cada una de las partes bien pudo haber sido observada en diferentes temporadas del año: los tulipanes al inicio de la primavera, las rosas al comenzar el verano, las uvas en el otoño, etc.

Pionero de una manera más restringida de naturaleza muerta, el español Juan Sánchez Cotán hizo uso de este sistema para retratar abarrotos domésticos colgando en la fresca penumbra de las despensas ibéricas. Sánchez Cotán no sólo elaboraba sus imágenes a partir de la unión de estudios separados de sus elementos, sino que además tendía a repetir sus composiciones. No obstante, cada una de las versiones de sus pinturas convence al espectador de haber sido ejecutada desde la frescura de la observación directa del modelo; esto, aun cuando el artificio ha sido abiertamente revelado por los fríos y controlados patrones de la organización de frutas y vegetales, o bien, por la insistente recurrencia de composiciones anteriores.

La primera naturaleza muerta pintada por Josefina Guilisasti fue *El jarro sobre la mesa* (1998). De algún modo siguiendo los pasos de Sánchez Cotán y alejada de las opulentas escenas holandesas del siglo xvii, *El jarro sobre la mesa* es una austera composición en la que un jarro blanco es captado, con gran destreza y riqueza de claroscuro, desde nueve puntos de vista ligeramente diferentes. Este fantástico ejercicio

A closer look at the painting of the seventeenth century suggests, however, that this categorisation should not be taken too literally. The presence of live birds, insects, lizards, monkeys, cats, dogs or a dragonfly in the foreground of a picture tells us that we are looking, not now at the faithful record of a real kitchen scene, but rather at a hybrid forged from the artist’s imagination and the (separate) study of each component in the composition. Furthermore, each of the parts may well have been observed at different seasons of the year: the tulips at the start of spring, the roses in early summer, the grapes in autumn, etc.

Pioneering a more restricted form of still life, the Spanish artist Juan Sánchez Cotán used this system to portray household provisions hanging in the cool shade of Iberian pantries. Sánchez Cotán not only worked up his images by combining separate studies of their different elements, but tended to repeat his compositions. Nonetheless, each version of his paintings persuades the viewer that it has been freshly wrought from direct observation of the model, even when the artifice has been laid bare by the cold, controlled patterns into which fruit and vegetables are organised, or by the way earlier compositions insistently recur.

The first still life painted by Josefina Guilisasti was *The Jug on the Table* (1998). Following in the footsteps of Sánchez Cotán to some extent and eschewing the opulent Dutch scenes of the seventeenth century, *The Jug on the Table* is an austere composition in which a white jug is captured, very skilfully and with a rich chiaroscuro, from nine slightly different viewpoints. This superb exercise in observation

de observación es conducido a otro nivel a partir de su montaje; las nueve piezas no cuelgan convencionalmente del muro, sino que reposan sobre pequeñas mesas blancas individuales. Por un instante, la visión del espectador parece confundirse al sustituir mentalmente la imagen representada por un jarro real. Más allá de la representación del agua en cualquiera de sus formas, *El jarro sobre la mesa* es un emblema de pureza, que captura lo esencial y reflexiona siguiendo la línea de pensamiento del minimalismo, al evocar con elocuencia la inexpresividad de un objeto y una situación.

Parte de la colección del Museo Jack S. Blanton de Austin, Texas, *La vigilia* (2001), también de Guilisasti, es un excepcional políptico pictórico, en el que las piezas, dispuestas sobre seis hileras de repisas, representan modestos contenedores de aluminio. Se trata de doce recipientes que han sido pintados a tamaño natural, en pequeños lienzos, cada uno desde seis puntos de vista ligeramente diferentes, resultando en una composición de setenta y dos piezas. La perspectiva con la que ha sido representado el objeto en cada pieza, corresponde directamente tanto a la altura en la que éste estaba al ser pintado, como a la altura que ocupa finalmente en el montaje. Aun cuando parece tratarse de recipientes reales dispuestos sobre repisas, el espectador no puede evitar pensar que estos objetos han sido pintados a partir de una observación directa, de primera mano.

Una de las características distintivas de la tradición de la naturaleza muerta se ha referido históricamente a la decisión del artista respecto de la distancia entre el objeto y su punto de vista: el artista ha debido resolver inevitablemente desde qué ángulo y desde cuál lado el espectador va a mirar los objetos. Al contemplar *La vigilia* podemos imaginar a la autora disponiendo los objetos con suma pulcritud, considerando que en

is taken to another level by the way the nine pieces are mounted: not hung conventionally on a wall, but each standing on its own small white table. Viewers are visually confused for a moment as they mentally replace the painted image with a real jug. Transcending the representation of water in any of its forms, *The Jug on the Table* is an emblem of purity that captures what is essential, following the line of minimalism in its telling evocation of the inexpressiveness of an object and a situation.

Housed in the collection of the Jack S. Blanton Museum in Austin, Texas, Guilisasti's *The Vigil* (2001) is a remarkable pictorial polyptych in which the paintings, ranged in six rows on shelves one above the other, show unassuming aluminium pots. Twelve of these are depicted life-size on small canvases, each from six slightly different viewpoints, so that the resulting composition contains seventy-two pieces. The perspective from which the object has been represented in each painting corresponds directly both to its height above ground when painted and its height in the final composition. Altogether they look like real pots arranged on shelves, and the viewer cannot help thinking that these objects have been painted first-hand from direct observation.

A common strand throughout the still life tradition has been the need for artists to make a choice about the distance between the object and their viewpoint: inevitably, they must decide at what angle and from which side the spectator is going to look at the objects. When we contemplate *The Vigil*, we can imagine the author laying out the objects with the utmost care, considering that in the final arrangement of the pictures she will be recreating the same “eye level” as she observed the

la instalación final de las pinturas ésta recreará el mismo “nivel de ojo” con que la artista observaba los contenedores al pintarlos. Debido a que los objetos inanimados no siempre poseen indicadores del “nivel del ojo”, tendemos a olvidar que en efecto sí poseen un nivel que puede ser elevado o bajado con respecto al espectador. Mientras los recipientes que están en los estantes más altos y en los más bajos parecen estar sumergidos en las distantes penumbras, los que se encuentran en el centro de la composición se perciben más cálidos y ligeros, y por tanto el contacto con el espectador resulta más directo.

A través de una presentación visualmente experimental, el efecto causado por esta instalación se intensifica cuando, como espectadores, advertimos cómo cada recipiente, dispuesto sobre su respectiva repisa, ha sido manipulado por la agudeza de Josefina Guilisasti. Al pararse frente a *La vigilia*, una sensación de permanencia magnética irradia desde esta obra. Los giros y torcimientos de la mirada, indicados por las luces y sombras de cada objeto, no corresponden a los movimientos del espectador, sino más bien a la elocuente y efectiva manifestación del punto de vista de la artista.

La esencia de esta monumental obra depende de asuntos relativos, precisamente, al punto de vista. Guilisasti crea una situación en la que los objetos se presentan a sí mismos, tan desorganizados y abandonados de la atención humana, como si estuvieran perpetuamente esperando la misma. El título nos lleva inevitablemente tanto a un escenario cargado de connotaciones oníricas, como a un territorio culturalmente determinado por las devociones nocturnas y los rezos por los difuntos. A pesar de que Guilisasti nunca ha confrontado la tradición de las vanitas, pintando una vela o una calavera, sus austeros objetos simbolizan sin lugar a dudas la brevedad de la vida.

pots and pans from when painting them. Because inanimate objects do not always possess indicators of “eye level”, we tend to forget that they do actually have a level which can be raised or lowered relative to the observer. While the vessels on the top and bottom shelves seem to be sunk in deep shadow, those at the centre of the composition produce a warmer and lighter effect, and the contact with the viewer is thus more direct.

Because of the visually experimental presentation, the effect produced by this installation is intensified when we as viewers realise how skilfully each object on its respective shelf has been manipulated by the artist. A feeling of magnetic permanence radiates out from this work when you stand before it. The twists and turns of the eye line, indicated by the light and shade on each object, are determined not by the onlooker's own movements but rather by the eloquent and effective manifestation of the artist's viewpoint.

The essence of this monumental work depends on considerations of viewpoint. Guilisasti creates a situation in which the objects seem simply to present themselves, disorganised and bereft of the human attention which they appear to be perpetually awaiting. The title inevitably leads us on to ground that is charged with oneiric connotations and culturally determined by nocturnal devotions and prayers for the dead. Although Guilisasti has never engaged with the vanitas tradition by painting a candle or a skull, her austere objects are unquestionably symbolic of life's brevity.

En la que resulta ser su pintura más monumental hasta la fecha, *El duelo* (2009), Josefina Guilisasti lleva al límite la noción de *trompe l’oeil*, y presenta esta obra que fluctúa irresolutamente entre arte y ornamento. Se trata de una serie de ciento ochenta óleos sobre lienzo, cada uno representando una pequeña porcelana decorada con patrones florales; en estas tazas, jarritas, vasos y recipientes varios, rescatados por la artista de las más variadas y oscuras proveniencias, nos encontramos, sin embargo, con una refinada decoración para un escenario tan burgués como naturalista, construido a partir de la compleja relación entre la luz y la oscuridad. Aunque altamente prominentes, las porcelanas mismas tienden a pasar a un segundo plano en relación a las flores pintadas sobre sus superficies. Cualquiera que sean sus otros significados, estas flores nos recuerdan que la vida se nos irá tan veloz como a la rosa que se marchita. Sólo parece perdurar el arte del pintor, que captura el momento fugitivo e intenta detener los crueles procesos del tiempo: un duelo se libra entre las pinceladas –que a todo pueden insuflar vida– y las leyes de la naturaleza. Rosas, lirios, violetas y peonías lucen en su máximo esplendor, como ignorando el implacable acecho de la muerte.

En la pintura de Josefina Guilisasti se presta gran atención a todas aquellas cosas que no pueden hablar por sí mismas, que no poseen más significados que los que nosotros les atribuimos y es la concentración de la artista la que nos invita a meditar eternamente al respecto. La mayoría de las pinturas de Guilisasti, como en un vanitas, nos guía a “leer” la imagen, tomando siempre en consideración nuestra mortalidad y poniendo especial énfasis en lo transitorio de la vida. Podría señalarse que Josefina Guilisasti ha encontrado en el estudio de las naturalezas muertas la independencia y la individualidad, al tiempo que éstas le han permitido meditar acerca de los aspectos humanos de nuestros tiempos.

Josefina Guilisasti takes *trompe l’oeil* to its limit in what is her most monumental work to date, the 2009 installation Mourning, which hovers irresolutely between art and ornament. This is a series of one hundred and eighty oil paintings on canvas, each depicting a small piece of chinaware decorated with floral patterns; in this array of cups, jugs, vases and other vessels, gathered together by the artist from the most varied and unlikely places, we are actually presented with the refined décor of a setting that is at once bourgeois and naturalistic, constructed out of the complex relationship between light and shade. Although highly prominent, the chinaware itself tends to yield the foreground to the flowers painted on its surfaces. Whatever else they may mean, these flowers remind us that our lives will pass as swiftly as the fading of a rose. All that seems to endure is the painter’s art, capturing the fleeting moment and trying to halt the cruel processes of time: the brushstrokes – which can infuse anything with life – hold the laws of nature in check. Roses, lilies, violets and peonies are displayed to the most splendid effect, as though ignoring the implacable approach of death.

The paintings of Josefina Guilisasti dwell on all those things that cannot speak for themselves, possessing only such meanings as we may read into them and as the artist’s focus endows them with, as she invites us to an unending meditation. As with a vanitas, most of Guilisasti’s paintings encourage us to “read” the image in a way that never ceases to take account of our mortality, placing special emphasis on the transitoriness of life. Josefina Guilisasti might be said to have found independence and individuality in her studies of still lifes, even as these have given her the opportunity to meditate upon the human aspects of our times, and particularly what she has seen and experienced in Chile.

Ser una artista dedicada al oficio de la pintura, y decidir pintar una flor, un vaso, una jarra o una olla, no necesariamente constituye una actitud evasiva respecto de ciertas coyunturas culturales, sino más bien una instancia para experimentar y vincularse con la realidad desde una dimensión humana; en otras palabras, una posibilidad para intentar encontrarle nombre a lo innombrable. Esto es lo que en última instancia distingue a la naturaleza muerta de otras categorías en pintura, y es también la raíz de su fascinación: privilegia el ser por sobre el hacer, la percepción por sobre la interpretación, presta atención a lo innombrable y lo vuelve elocuente.

La naturaleza muerta es la respuesta de cómo Josefina Guilisasti en los noventa elabora en solución al residuo de los años ochenta, cuando muchos artistas sintieron que el arte local había sido abierto a una extranjerización que había liquidado la creatividad en función del deseo de conquista del mercado internacional. Josefina Guilisasti, a cambio, encuentra una poética de sobrevivencia donde busca nutrirse de lo que está a la mano, digamos, al margen de las “modas” internacionales. Así, la artista gesta un arte que no encajaba en ningún molde, que no era fácilmente asimilable y que, sin embargo, después de casi veinte años, comienza hoy a incorporarse al coleccionismo local e internacional.

An artist who specialises in painting and chooses to depict a flower, a vase, a jug or a saucepan cannot necessarily be accused of evading certain cultural predicaments. Rather, this is a way of experiencing and connecting with reality from a human standpoint; in other words, an opportunity to try to put a name to the unnameable. This is what ultimately distinguishes still life from other categories of painting, and it is also the source of its fascination: it sets being above doing and perception over interpretation, concentrating on the unnameable and giving it a voice.

Still life is the means Josefina Guilisasti chose as she set out to dissolve and rework the residue of the 1980s at a time – the 1990s – when many artists felt that local art had been opened up to foreign influences which had been destructive of creativity as the conquest of the international market became the overriding aim. Josefina Guilisasti, on the other hand, found a poetics of survival whereby she sought sustenance in what lay to hand, as it were, irrespective of international “fashions”. And in so doing, she developed an art that did not fit into any mould, that is not easily assimilable, and yet that now, after almost twenty years, is finding increasing acceptance among local and international collectors.

London, 2011

Londres, 2011

JOSEFINA GUILISASTI:
LA VIDA COMO UNA FORMA
DE CUIDAR
Y MIRAR CON ATENCIÓN

Kevin Power

*¡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
cuadriculado) 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

JOSEFINA GUILISASTI:
LIFE AS A FORM OF CARE
AND LOOKING

*it is all
according to the imagination!
Only the imagination
is real! They have imagined
therefore it is*

William Carlos Williams: The Host

*I returned there
where I have never been.
Nothing has changed from how it was not-
On the table (on the checkered
tablecloth) half-full
I found the glass
Which was never filled. All
has remained just as
I never left it.*

Giorgio Caproni: Ritorno

Positioning

Let me start somewhere before what is slowly becoming a dazzling body of work. I mean somewhere I don't have to justify since the world is a mysterious affair. So I'll begin with a poem of William Carlos Williams in which he is speaking neither about poetry nor about art. Nevertheless, when detached from their context, these words

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 sí 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 cuyo resultado es 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,

have become a manifesto. What he is really talking about is religious belief – which to him, a non-believer, is imagination – and as always the general observation proceeds from his encounter with people, places, and things: from a specific occasion that he does not so much narrate as dynamically re-enact in words that render both an inner and outer experience. Well, Guilisasti comes in at a tangent to this simple dictum. She deals with visual occasions that, much in the same way, she does not relate but dramatically reenacts, usually through the repetition of images that consistently demand a perceptual shift: to be seen from a different angle, to be seen in different combinations, to be seen as repetitions of a motif, to be seen as subtle orchestrations of a family of images. I have read a number of essays on Guilisasti’s work, some of which are highly perceptive (I am thinking in particular of María Berríos’s essay *White on White one hundred and eight times* that sets off from a quote of Victor Stoichita) and the general consensus is to look at it from perspectives that stress the relationships between work and spectator, questions of representation, the intricacies of reality and illusion etc. These readings come, I suspect, through conversations of a true and felt complicity between critic and artist. In short, they correspond to an intention and provide a useful, and possibly essential, access to Giuilsasti’s world.

In no way do I wish to question these readings but I would like to approach her work from a very different angle. I recognize, of course, that Josefina works within an overall conceptual plan – the number of works in a series, a general game-plan, optical perspectives, strategies of appropriation, tensions between real objects and represented

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 de que ella intuye que el esquema conceptual global llega a su propia derrota o cuestionamiento precisamente en el

objects, – but I want to centre on the emotional relationship, to my mind intense, between the artist and the chosen objects: the object as an entrance to the muted intimacies of Guilisasti’s universe. And let me say from the outset that it remains an open question if the beauty of these images would be enough to satisfy the sophistications of the contemporary eye without the tightly and convincingly argued support of the conceptual, perceptual strategies that oblige us to engage eye, emotion, and mind with the work. Yet, perhaps, it is also true that the conceptual questions she is asking would remain academic or of relative interest without the striking beauty of the image. And it is precisely here that I’ll propose one of the two references that I shall be making to Stoichita’s writings. I am thinking of his insistence in *La invención del cuadro* not only on the significance of the theme but also on the personality of the artist who reflects on the world in the act of painting and especially on her own particular world. In short, I’m suggesting that Guilisasti paints as a mode of reflecting on these two worlds, one of which fits somehow within the other to become an intriguing an incomplete whole.

Guilisasti usually works in series – an option that lends itself to conceptual readings – but at the same time these collective frames present a series of stories, of images, of sequences held together in a temporal and visual flow that suggestively registers the impossibility of reducing all to a common understanding or to a preconceived idea. I have a feeling that she intuits that the overall conceptual scheme comes into its own defeat or interrogation precisely at the point

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 sinsentido 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.

where the work as a whole comes into its own life, driven by an inner necessity that is more the result of personal history than of a successfully elaborated concept. She works with traces of stories, with memories, and with visual documentation capable of transforming personal or social history into inscriptions.

The poetical is our best way of coming to terms with the universe, of bringing us closer to the truth of our being in the world. And it is, I believe, in this sense – and this is what Guilisasti seems to understand in her work – that art is not merely an ornament on the structures of the everyday but an ethical insistence that invites us to think again. She seems to tell us that there are many orders in the world and that she does not respect or recognize their reason. She insists that reality is an individual construct and holds to, against all the senseless drifting of so much of the contemporary, the small lyric valuables: a jar, a fragment of a carpet, a cooking utensil, a piece of furniture. Truth – another strange term in our contemporary slide towards spectacular meaningless – is not about mimesis, not about the realism and transparency of representation, but it is rather the quotidian site of revelation or disclosure. It is about the way in which a trite piece of flowered porcelain or a casserole can become charged with a poetic immediacy that does not talk so much about what it is as about what it is a vehicle for.

In her work she provides us with the accumulated evidence that it is so; the objects, whatever their material or medium, come charged with conversations. In other words, the academic polish of her work – its strange perfection – should not close our eyes to the intense poetic surge that is taking place within it beyond whatever it appears to represent.

1. *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

1. *A still life is a still life is a still life*
From the artist’s point of view, the still life has always served as a contemplative form, useful for working out ideas, color schemes, or a “stance to reality”. Like the sonnet, it is a notebook in relation to larger works. For some painters it is a kind of recreation, *a jeu d’esprit*: Manet painting a bunch of asparagus; Picasso doodling on a tablecloth. Well maybe, but this does not mean in any way that it is inconsequential or trivial. Bartok and Beethoven worked out in their string quartets what could be done with harmonies rather than in their symphonies. For Chardin, Braque, and Morandi it was their major form of expression, integral to their language. Guilisasti’s jar materializes as a meeting between Morandi and Braque. It is a question of optics, of seeing a thing from all angles. It poses the primordial question of representation, of how we choose to see things and, therefore, of how we construct our world. These nine works, life size in scale, show the jar from different viewpoints, as well we might experience it coming into a room through different doors or sitting down and seeing it from another angle in a different chair. It has an almost Morandiesque division of planes but slightly more curved as corresponds to the way we see. The nine paintings are set on a *real* table, as the jar would be in a room. The table is repeated nine times. Things are more or less as we might have expected them to be but the jar has been painted, presented, and represented all at once on a flat two-dimensional

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 doméstica, pasa desapercibida, es 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,

surface. It is a strange paradox that we see more in a glance than can be represented in a painting but painting can also show us what is not seen in that same glance.

In a catalogue she relates it to *Fiori*, a work by Morandi from 1953. Indeed, there is the same nakedness of presentation, the same mute hope and confidence in the clarity of the subject. The still life is an art that is symbiotic with civilization and its subjects are the bread and wine of a basic humanity: fish, fruit, a jar of flowers, or the pitcher of water. The still life provides us with images of well-being; it creates well-being, a sense of comfort and of being at home. Home, we know, is not a location but a narration. In Morandi's world, the still life also creates relations. The objects are not usually alone; they enter into relationships with others and thus give rise to emotive meetings. The separation of one of the objects from the group stresses our essential loneliness. Josefina's jug, however, stands alone and declares its independence from all existential *angoisse*, perhaps because it wants to say something simple and specific. It is homely, overlooked, menial, but necessary; its absence from its table would be a cause of perturbation. It seems to beg a bowl and is made strange because its representstion, the painted canvas, plays at or with reality by being set on a literal table.

A still life can guide the table as a civilizing occasion: flowers in a vase, fruit in a bowl.

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 al 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 autoproponerse 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

Josefina's jug, however, is functional, easily overlooked, and modest. It is there so that we can wash our hands or pour a glass of water. Looking at this simple sequence, the muted colours, the play of late afternoon light, all is calm, low key, no stridencies. It is a world that asserts its own orders and will not be upset. In other words, it talks, as does not so much of Josefina's works of values that are beyond the art of painting, beyond *The invention of the painting*, and that have to do with our need for a consoling beauty: a certain sense of awe before the simple wonders and mysteries of our world. These images can be read as a musical structure, a series of deep chords and their reverberations.

Josefina is drawn to modest objects. The tables return in the inventory of her father's possessions, in the guise of objects that were painted white and then put in the attic, or placed in the kitchen, or in the maid's room. She turns to these resonant things to find her own pretexts for painting: to set herself a pictoric problem that haunts the rules and problematics of painting.

Digression I. Ponge and a bar of soap

We all recall what Francis Ponge made of a bar of soap, a lyrical meditation that extends in my Cape Goliard edition for ninety-six pages! Ponge opens a world as detailed in its naming and numbering as that of Guilisasti, a similar act of transformation

transformación del que se adueña tanto un poeta como 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 a 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 reestudiado; 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

of what poet and artist take hold of, look at, and emotionally and intellectually digest. It results in a clinically detailed, yet profoundly lyrical realism. In Josefina’s work it is probable that this quality comes through more specifically in the paintings, –conveyed by the energies and touch variations of a brushstroke – but it is also present in the one hundred and eight photos. We feel it as the pure white sheet is being pulled over us. Ponge’s work – and I am suggesting that the same sensation can be felt in Guilisasti – is not simply a putting into practice of an idea but the troubled or untroubled grounding of emotions in a valued reality. Ponge started out on *Le Savon* in 1943 during the German Occupation, at a time when soap was a valuable commodity, and continued working on it at intervals until 1965. In these prose poems the piece of soap is studied and restudied; the study itself is developed and a seemingly infinite set of variations is finally played out. For Ponge it is a matter of a bar of soap and its marvellous powers of dissolution and rebirth; in the case of Josefina, it is an inventory of her father’s possessions after his death or a collection of porcelain. In both instances, a structuring music that forms and reforms sensations.

II. *El Duelo (2009): Porcelain and flowers*
Fragments, shards, memories, traces, found items, social documentation, and even a hint of that horrendous contemporary cliché of the archive: they all constitute a functional vocabulary for

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 cuánto 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

these works that are stunning on account of their painterly qualities and intriguing on account of their conceptual strategies. I’m not sure what her priorities are but I suspect she first feels the seduction of the subject matter and, after that, the question of representation and its relation to reality: the question of how things are seen. The elaboration of a subtle conceptual frame adds another level of interpretation to the work, eliminating the risk of it being reduced merely to the genre of still-life (Could this explain why Guilisasti opts mostly for single objects that deny the normal composition practices of the genre?). If we think back to where our mothers and grandmothers kept the porcelain, many of us might well recall sometimes looking up and sometimes down, rarely eye to eye with these decorative pieces as if their social function was never to occupy centre stage – flat on is a gaze that belongs more to photography than to life. These objects are full of stories and, although she does not narrate them, we sense how much they weigh upon her. They have been used and abused; some of them they have accompanied people across their lives as objects of taste and social status, others have simply fulfilled a momentary function, been picked up in a store and used as everyday objects, and then thrown away as expendable. Josefina has gone in search of them and lord knows where she found some of these fragments – on a rubbish dump, in the garden, through friends! She became a passionate collector, always on the look out for

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 *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

these decorative flower arrangements, subjugated for most of their lives to the happiness of a home: roses, pansies, climbing plants, you name it, scrambling all over bone china, porcelain, and pottery; vases, pitchers, cups, saucers, tureens, jugs, mugs, soup bowls, plates, teapots, even a spoon, all besieged by flowers; all belonging, once or still, to someone. This is a lexicon of bourgeois living, a tongue in cheek telling of their taste or even an act of complicity with it. These objects that were kept in cupboards, placed on shelves, or set out on tables are now isolated, framed in a kind of Mondrian grid, so that we can register the spectator’s gaze and see also who we are through the perversely telling mirror of taste.

Looking at this array Ungaretti’s beautiful lines seem appropriate:

Between one flower picked and the other given
The inexpressible nothing

Some flowers bow their head in longing but most remain open; they curl fragrant arabesques, decorous, and impeccably charming. The larger complete pieces are stacked up on the top row; the fragments on the bottom. It reminds us with its six modules of the kind of display found in 17th century cabinets, such as Willem Van Haecht’s *The Van der Geest Cabinet* (1628).

What I am saying sound perhaps an excessively rational explanation of intent, central perhaps to Josefina’s own concerns, nevertheless what I suspect is that none of us can resist the qualities of the painting. I am trying to see it as a still life,

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 sobrecontroladora 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,

knowing all the time that it says more and resists being appropriated as a representative of a genre. The pulchral quality of the work denies such a reading, whilst the overriding geometry that houses the obejcts emphasizes a conceptual clarity. Yet, taken as a whole, the frisson of the still life returns: the sheer overwhelming presence of a family of objects related only by material and design: a conversation, if you like, between vaguely related strangers.

Confronting this display we are asked to experience individual pieces, groups, and a whole, and amidst the impressions we sense the presence of human life. Each object is treated with respect and each is prey to a narrative potential. Who owned that? What was he/she like? Who dropped it? Why was it thrown away? They are presented in small groups, but only on a couple of occasions do we find two objects sharing the same space. We are made aware of the simple beauty of the ordinary, of passing time, and of the history of *les arts decoratifs* and how they collapsed into commercialised popular taste. We also feel the truth of the connotations. The mind travels across them, wandering at its will.

They can be understood as a sequence of energies that might well run out if the story was ever fully told but it can’t. Seen as details or as a complete but endlessly nuanced and fragmentary whole, it stands as a partial telling: a siteing or sighting of the truth. It is a continuous song constantly bringing in the sliding unanchored emotions we all know.

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 solo 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 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

The unequivocal splendour of this display helps us appreciate why many critics are now turning back to the idea of beauty and affirming once again the Kantian idea of a *sensus communis*, not a common sense but a common sensibility. And both Kant and Gertrude Stein chose the rose. Kant uses the example of a rose that we all recognize as asserting a beautiful presence, capable of travelling across cultures, although not always with the same cultural meanings attached to it. Guilisasti’s work has this quality, engrained within itself, not only as a result of a painterly dexterity but also as integral to her vision of things: what Charles Olson called a stance to reality: a position from which to read the world. Josefina works in extended series because she intuits that what has to be said needs a fuller telling and that by nature it resists what is being told and comes impregnated with the knowledge that it can never be fully told, and that it is precisely this sensation of what cannot be said that needs to be extended.

These images of chips of porcelain – later to become fragments of oriental rugs – are about the power of transformation. We are jackdaws drawn by the glitter of a shard. We hear the song, just as on a spring day when we hear the sounds of Chopin through an open window, we recognize that they gather both what is in the air and momentarily form what goes into it, giving both an audible shape.

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

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

I can’t help thinking of Frances Yates much quoted phrase in *The Art of Memory* where she sets out for us a Memory Theater, a box with tiers that we look out at from center stage and her remark that “the monads, when they are human souls having memory, have as their chief function the representation of reflections of the universe of which they are living mirrors.”¹ And one wonders if Guilisasti has not set out her own memory box in this work, so haunted by presence and absence.

Digression II: Morandi, bottles, bowls, paint, and words

Morandi’s still lifes have a distinctive almost subterranean beauty; they tend to germinate in the lower band, often sprouting through to the upper band. They have the beauty of roots and seeds. When we look at them they grant permissions for our thoughts to wander. They talk of things lost, and then recovered, only to be lost again. They murmur, whisper, touch, and exchange sensations and they have been fashioned by self-restraint. They are the exquisite articulations of the flowers of associational thinking, of letting the mind roam freely from a focus of suggestion. They evoke desire, fear, loneliness, vulnerability, warmth, longing, and uncertainty, not so much through what they say as through what they don’t say. These plain components bottles, jars, boxes, bowls stand assured and audacious, doggedly honest, endlessly qualified, and carefully nuanced. They have to do with the kitchen, with a table, with a windowsill, with the intimate spaces within which so much of our lives take place. They are

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 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 quizá 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

meditations on time, art, isolation, and those ordinary mysteries so active within us. Morandi looked at Cezanne, Chardin, Caravaggio, Corot, and so does Guilisasti. Morandi checked out with the futurists and produced some still lifes in the style of de Chirico’s *Pittura Metafisica*. I doubt, however, if Guilisasti is very interested in metaphysics, she is more interested in the strange illusions of reality and what to do about representing them and it.

That the kinship of still life with still life down through history is greater than that of landscape with landscape, or portrait with portrait, lies at the centre of its mystery. A roman mosaic of a basket of apples and pears is wonderful, like baskets of apples and pears of all ages. There is the same nakedness of presentation, the same mute hope of and confidence in the clarity of the subject, a complicity that we may never get to the bottom of it.

When Kenneth White, the poet, tells us that no alliance can be made between self and things we find ourselves encountering once again these same enigmas, these same mysteries, without what he calls “the poison pit of conscience”. The imagination in our time has tended to be reductive, even simple, even primitivist, out of a reaction against the complexities and pluralism of a culture which it cannot assimilate

The still life is like a *carmen perpetuum*, a continuous song where each piece is like an extended metaphor (for want of a better term, something that could come closer to their sense of

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, ¡aunque 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*, 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. Quizá 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

self) and through these groupings, through the power of a music that overtakes the body, enter all kinds of things: thoughts and feelings, faces and places. It is as if only the heat of ones own discarded elements can produce the proper fire.

III. *La Vigilia (2001): the pleasures of cooking*
Morandi had a repertory of objects salvaged from his kitchen or bought second hand: bottles and pots with sticking out handles, painted in nougat beiges, chocolate browns, and the colours of bread and earth. Guilisasti’s objects tend to be more neutral. *La Vigilia* (2001) consists of twelve everyday aluminium cooking utensils seen as they were perceived from the spectator’s viewpoint. The painterly task is to render a precise likeness of a moment of focus. The selection process of these pots, pans and kettles was, in all probability, similar to that she would use in *El Duelo*: the intriguing and seductive consequences of an idea. They don’t seem to come so much from the kitchens of friends or family as from the ironmonger, but I’m sure there are some strange cats with seven lives and several stories amidst the shining barrage!

As in *La Jarra* and in Wallace Stevens’s poem *Seventeen ways of Looking at a Blackbird*, she opts for a solitary presentation, each speaks for itself, there is no leaning upon each other, no listening to each other. Why, one wonders? Maybe because she does not like forced relationships or aleatory juxtapositions. Maybe because she wants no emotional whisperings or murmurs or maybe because she has an overriding idea and wants no interferences. Nevertheless, as they say, one thing is what you want and another is what you get! And what you get is literally an orchestrated frontal display. Some of the objects seem period pieces from the forties or the fifties: each closed in on itself but engaged in acts of teasing complicity



Gris máquina.
Cuatro estructuras metálicas,
cuatro teteras de aluminio.
Galería Gabriela Mistral,
Santiago, Chile, 2000.

Industrial Grey.
Four metal structures,
four aluminum teapots.
Galería Gabriela Mistral,
Santiago, Chile, 2000.

objetos parecen piezas de los años cuarenta o cincuenta: cada uno encerrado en sí mismo, pero envueltos en un flirteo cómplice con el ojo, formando una familia, aunque de algún modo 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 máquina* (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 dónde 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

with the eye, forming a family although somewhat indifferent to the fact. Josefina sets herself an exercise: six different perspectives of these twelve everyday objects whose past is clearly indebted to *Gris Máquina* (2000) – a work in which each object was positioned on a metal structure with a rotating handle that allowed it to spin round and to be seen from every possible visual path. In this instance the perspective of the object corresponds to the height of the shelf on which it sits – a strategy that becomes even more complex in *El Duelo*.

In short, she represents what she saw and how she saw what she saw from different perspectives; she asks the viewer to do the same or, more precisely, to think of doing the same. Her question comes through the simulacrum of a painted image. However, our relation to the work is different, we see it initially through a single glance, and then in groups, or one by one, so that what we see is more than what she saw and also, of course, not what she saw in reality but what she also came to see through the painting experience: twelve objects seen together from the six perspectives. It is a musical change in rhythms and this subtle brushing impacts our critical understanding. We don't know how to start, or even from where we start; yet we do know, as spectators, that we are dealing with how things are seen and not simply seeing them!

It is an extraordinary work. Guilisasti, like Morandi, exploits the bands of separation that define earth and air, ground and background and, like Walker Evans, centres what she presents; no intrusions, no humans, just the thing and you. There is a slight metallic chill in the air; so different from Morandi whose work seems to bathe in the warmth of summer heat on a stone wall. Josefina paints tactile values, pottery, ceramic, porcelain, aluminium, and textile. The

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!

Si bien 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, quizá 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

painterly quality of the work sucks us in. We feel the tensions of the familiar and the unfamiliar; we feel time and the way things were used; we feel human presence, rituals and routines; and we feel the social organization of a home. The objects tease our memories, trouble the retina, and play on the jagged edges of our nerves. They satisfy because they are fundamental. We don’t escape the kitchen: dense living space of our homes!

Morandi’s still lifes can be psychologically fraught, apprehensive, nervous, chattering with each other; whereas this battery of Josefina makes visual links, cool, sophisticated, laid-back, Berg like rhythms, insisting on a commanding confidence, as if saying just one too many times “this is what I am”, or as if saying “who I am depends on where you are looking from”. These are large metaphors! Both artists engage in forms of thinking that free thought, animating us to err and creating a sense of how life should be.

In a still life down through history, we find an ongoing meditation on where matter ends and spirit begins, and on the nature of their interdependence. These aluminium utensils call attention to their design. They are not chic contemporary but they have been subtly imagined. I guess the high handles of the kettles are meant to keep the hands away from the heat. They sing function and use.

iv. *Carpets and fragments*

These are extraordinary – I repeat that much abused adjective – works: luscious and lived. Josefina, as with the flowers with their circles and arabesques, felt the power of their presence: the pull and autonomy of the colour, the force of abstract design, and paragon of abstract colour. Possibly she lived with them or discovered them in



Paradise.
Fragmento persa, s. XVII.
Óleo sobre tela, 2.10 x 1.25 m.
Galería AFA, Santiago,
Chile, 2011.

Paradise.
Fragment, persian 17th century.
Oil on canvas, 2.10 x 1.25 m.
Galería AFA, Santiago,
Chile, 2011.

colores como 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 primula asomándose a través del pasto en los fríos días del comienzo de la primavera, o el brillo y olor de la cera de abeja usada 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

Art History texts, in both instances she may well have felt the falling light and the play of sunlight on an oriental rug. These are the small experiences – intense and glistening – that fashion and cultivate sensibility, gathering in an intricate play of emotion: a cobweb caught in the last days of summer hanging from a beam in the barn, the primrose peeking through the grass in cold days of early spring, or the sheen and smell of bee wax polish on an oak floor. We can all make our own list of such memories and sensations but we don’t always recognize is their ramifications, what they leave behind as sediment in our lives. It is a matter of care, care as a definition of love, and that is a quality we are losing; care for detail, care for quality, care for intricate relationships. These variants are all recuperated and reaffirmed in her work, taking it towards Pater’s sense of art as aspiring towards the condition of music. Guilisasti’s series are on occasion surging and symphonic but usually they opt for the intense, drawn out *sotto voce* tone of a Schubert string quartet. And I should add, as always, a twist, she is not painting rugs as a simulated reality; she is painting rugs as painting. She makes this clear by leaving sections of unprimed canvas, bare linen, another wondrous material.

This going out into the world – through landscape, still life, ornamental rugs, and an inventory – are for Giulisasti ways of experiencing self, awakened and tuned to all possible connections; self intensely experienced in the individual’s unique identity as part of the universe at large. And, indeed, we all know that as the self responds to a mass of details it becomes conscious of – as fully and deeply as possible – its own unique network of associations: a self, as Robert Duncan puts it, derived from the associations possible “within the ground of man’s imagination of what he is ...creating a world within the

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

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 Augsburgo en 1497, permanece inseparable a cualquier acercamiento a la pintura inglesa. Llegó a Londres a los veintinueve años con una recomendación de Erasmus para Sir Thomas Moore y la esperanza de encontrar un empleo de provecho, mejor de lo que podía encontrar en Basilea, atormentada por las desaveniencias 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

boundless ensemble of created and creating forms.”² These felt forms serve as vehicles to take her where she wants to go: into a larger evolving world.

Digression III: Holbein and the Holbein variants
Josefina tells me Holbein was one of the impulses behind this series of rugs found as fragments, perhaps even as memory traces, in the Victoria and Albert Museum in London: a treasure trove for all that can be and has been imagined. Holbein, born in Augsburg in 1497, remains inseparable from any account of English painting. He arrived in London at the age of twenty-nine with a recommendation from Erasmus to Sir Thomas More and the hope of finding more profitable employment than was available in Basle, beset by religious dissension. Holbein had a vast range of abilities that included portraiture, religious composition, mural painting, and – and this is what appealed to Josefina – the arts of design. He became the official court painter to Henry VIII and died in London in 1543. His power to bring a living person authentically before us never failed and, where necessary, he does so with all the pomp and circumstance of his regalia. His portrait of the King sets the key for Tudor portraiture through its precise delineation of feature and elaborate treatment of accessories: the detailing of the embroidery, the buttons, the rings, and the fur of the hat.

I don’t know if Giulisasti took these things into account in her choice of rugs. In all events, coincidence has it that Holbeins and Lottos were produced in the 16th Century and so named as a type name to facilitate their identification. The Holbeins consisted of a major motif and small, detached octagons filled with star rosettes to produce a balanced and decorative design; the Lottos have an open design of continuously alternating rows of octagonal and cross-shaped forms. Both are invariably woven on a red ground;

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. XVI 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,

the Holbein variants were produced not far from Smyrna and then later in many different parts of Turkey. They were manufactured in Izmir for the foreign market in the 18th Century. At this same time commercial looms sprang up in the Turkish hinterland and their production was exported into the Western market through the port of Smyrna. In texture the rugs of these looms are quite thick and heavy; in design, however, they follow the classical models. The typical series of large openwork palmettes were obviously based upon similar designs which appear in the sumptuous Turkish carpets of the late 16th and early 17th centuries, familiarly known as “Turkish Court Manufactory”. These are the truly indigenous rugs of the Turks each representing a highly developed individual interpretation of an age-old tradition as established in village and family life. They follow the formal garden design and there are others that continue the 15th century tradition of the dual medallion or repeat octagonal patterns. Both options are often represented in 15th Century European paintings; whilst others follow a variety of traditions creating individual patterns. They end up distinguishing one place from another; the same thing happened with porcelain, with wine glasses, with lace.

Digression IV: Eastern carpets in Western paintings
The presence of Eastern carpets in pictures by 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 and Copley, and then later Matisse, and now even later Josefina. In short, she is latching onto what can only be seen as a



Paradise
Alfombra persa, s. XIX.
Óleo sobre tela, 1.64 x 2.35 m.
Galería AFA, Santiago,
Chile, 2011.

Paradise
Persian carpet, 19th century.
Oil on canvas, 1.64 x 2.35 m.
Galería AFA, Santiago,
Chile, 2011.

Vermeer, De Hooch, Reynolds y Copley, y más tarde Matisse, y ahora aún más tarde Josefina. En suma, se enlaza con lo que solo 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.

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 solo 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 que 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

tremendous tradition, just as she has done with the genre of the still life. Delacroix, surprisingly, did not paint Oriental rugs but he did say that the most beautiful pictures he had ever seen were Persian carpets. Quite a statement at the time! The carpets in paintings reflect two things: firstly their usefulness to paintings – geometry, design, colour – and, secondly, their ubiquity for centuries in European houses, palaces and churches where they decorated floors, steps, tables, and walls. Americans were importing them by the 18th Century. There is a portrait of George Washington posed on an Ushak rug, as there is of Henry VIII.

In the mid 19th century the West started corrupting the industry on the technological side (for the star of progress), by introducing synthetic dyes; absurdly but characteristically, at this same point, the West started applying its scholarly facilities and skills to the recovery and study of the Golden age of the same culture it was working to destroy. The great collection that Josefina saw in South Kensington started in the last quarter of the 19th century with the purchase of seven 19th century carpets, three Persian and four Turkman, but it was not until 1883 that the museum acquired a work made before 1700!

And just one more small scrap of anecdotal history – Wilhelm von Bode and Lessing started to collect for the museum in Berlin, acting with a very low profile and immense discretion so that they could buy cheaply and nobody would know what the museum was up to. They weren’t alone since by the end of the century many other museums were also collecting. The first colour-picture book of carpets was that of Vincent Robinson; it consisted of twelve large colour plates reproducing the author’s sister’s water colour drawings – eight of them details – of a dozen assorted rugs, half early, half not. Robinson would later exhibit in his showroom what would become one of the most famous carpets in the world, a Northwest Persian Medallion carpet, possibly from the Mosque at Ardabil and dated 1539-40.

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 en 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.

The price was two thousand five hundred pounds, a colossal sum in those days. The South Kensington Museum wanted it but they had never paid more than 380 pounds for a rug. William Morris wrote a letter supporting the purchase. It was later discovered that its borders had been filched from a twin carpet that Robinson also had in stock. Such are the dealings of the art trade!

It was Alois Riegel who tried to fit carpets into the framework of his concept of the history of ornament. His analyses are often coloured by the theory that ornament originates in the observation of nature, and that geometric stylisation is characteristic of late stages in the history of a culture, and not of archaic ones: this helps him get some things right and some things wrong!

To look at carpets is to acquire a training in detail; we need to learn again to look with care. I recall James Lee Byars telling me that he had not learnt to see until he went to Japan (and that led him to ask such an unfashionable question as: Is the perfect still possible? for the rest of his life). Josefina has learnt this discipline and reaps the results, not simply in the eye, but in the mind and emotions. Persian red envelops the beholder; Ushak red confronts him. The Persian carpet is eternal movement; the Ushak a solid stillness. The tension in a Persian medallion carpet derives from the superimposition or intertwining of several layers of pattern within a simple centralised composition; the tension in an Ushak medallion carpet derives from an interplay in the same plane between an ostensibly centralised composition and an implicit repeat pattern.

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 a 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,

v. *Learning from detail*
I'd suggest that in a real way these objects and fragments (and in the carpets she also centres on the worn, frayed edges where life has left its traces) constitute the household of all she feels. I realise that these are not favoured terms in the language of contemporary criticism but Guilisasti's push within the contemporary involves a return to fundamentals. We need these reminders. Charles Olson, the American poet, tells us that he learnt the first things last, that he came late into himself and his time. Perhaps it is our nature to always arrive late but we have acquired a certain awareness.

I think that when George Oppen said he wanted to recover the value of small forgotten words – small nouns and basic prepositions – we can catch a glimpse of why Josefina is so attached to simple objects, seeing them as declarations of our attentions and how we choose to live: the inventory of her father's possessions sadly reduced to a list of prices, the porcelain objects from the homes of family and friends; the jug. These are all ancestral echoes, if you like, that she needs to translate into her own world where they move into a new matrix of meanings, of evolving thoughts and emotions. They pass through a chill-out of analysis and intellectual teasing and they probe incisively into the issues of the relationship between art and reality, incorporating on occasion real objects that in the context and language of art become formal supports. Her work is characterized by its openness to numerous readings.

vi. *Shuffle landscape*
Monet presented his late work in what might be seen as an acre of French countryside; the pond, the river Epte across from his house at Giverny, and the haystacks in the neighbouring field. Josefina seems to have locked herself into a similar



Combinaciones.
24 pinturas, óleo sobre tela,
20 x 25 cm cada una.
Total instalación, 4.48 m.
Museo de Arte
Contemporáneo, Santiago,
Chile, 2003.
Colección privada.

Combinations.
24 paintings, oil on canvas,
20 x 25 cm a piece.
Total installation, 4.48 m.
Museo de Arte
Contemporáneo, Santiago,
Chile, 2003.
Private collection.

pero parece ser una paisaje entre Santiago y Valparaíso, un paisaje conocido y común, uno que no importa realmente pero que es tan comfortable 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 solo 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 diferentes 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”. La idea proviene del juego de cartas. Las reglas permiten lo que ella denomina “una continuidad ficticia del paisaje”.³ 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.

familiarity. I don’t know where it is but seems like the landscape between Santiago and Valparaiso, a known but in many terms ordinary landscape, one that doesn’t matter but is as comfortable as an old shirt. No wonder she asks us to shuffle it. It responds once again to how we choose to see. Landscape, or more correctly the horizon of the same, is what we take in with a glance. Yet, at the same time, as we all know, landscape not only forms but informs those who live within it.

Digression V: Thinking land

Let me also make another point that seems to me significant. Few painters from the eighties onwards have touched the theme of landscape. You can count them on your hand; Richter in Germany, Hockney in the States and England, as two emblematic examples and also outstanding in a different context and generation Mondongo in Argentine, and Guilisasti in Chile. She asks us to respect four rules as we make our own landscape compositions out of twenty four elements: a respect for the four referencial points have to be preserved at the vertical edge of the painting: “the point that marks the hill, the horizon, the beginning of the foreground and the background of the painting.”³ She’d picked up the idea from a cardgame. The rules allow for what she terms a fictitious continuity of the landscape. And so it does, but the fact remains that Josefina does not choose icebergs in the Arctic or the Russian steppes; she goes to what seems familiar to her, to what she has always known and grown to be comfortable with. Thus her use of the landscape genre relates once again, on one hand, to the organizational bands in the still lifes and, on the other, to the familiar made strange.

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 Yorshire 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

Let me briefly refer back to the above-mentioned artists. For Richter landscape appears as one more genre that he chooses to deconstruct, along with abstract painting and portraiture, despite the fact that he himself argues that his concerns are not theoretical but aesthetic, he is not interested in illustrating theory but in capturing the beauty of an image. For Hockney it is both a nostalgia and a passion, he returns to West Yorshire to look after his mother and rediscovers the landscape of his childhood. He paints it directly, like a Sunday painter, feeling it in his bones. He also presents a composite of what he remembers as he drove across it to see a friend; for Mondongo it is symbolic of the abandon and decline of their recent history and also of a hoped for regeneration.

One way of recognizing verities is to look at them as if you had never seen them before, to make an enigma of the familiar. This estrangement of reality, that I certainly feel before these works – not at a rational level or as a priority but as a seed of her curiosity – provides a partial explanation of why she constantly turns to the domestic, the humdrum, and the minims of intimacy. This phenomenon has been with us throughout Modernism. It is there in De Chirico, and in the contemporaries of Joyce, Osip Mandelstam and Viktor Shklovski. Mandelstam’s terse novels and rightly rendered poems manipulate the inventory – as when Mandelstam lists his father’s bookshelf, or when Joyce catalogues Bloom’s books – and the exhaustive list: bizarre, aleatory contingencies. And I mention Mandelstam since it is an operation

3. Conversación por correo electrónico con Josefina Guilisasti, abril, 2012.
3. E-mail conversation with Josefina Guilisasti, abril de 2012.

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 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 recuerdos o como objetos 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,

close to Guilisasti’s own manipulation of the inventory made of her father’s possessions – one that she takes as an initial pretext before moving elsewhere and deliberately complicating the referential field. And isn’t this one of the few ways by which a contemporary work can survive in an image saturated field, thus maintaining the spectator’s attention for a greater period of time?

vii. *Beds, chairs, and tables*
Dos camas, un velador, una silla, y un Cristo (1999) consists of 108 photos of cupboards, chairs, shelves and tables. I’ll also borrow the quote that María Berríos uses to begin her essay on this series because it is so suggestively appropriate: “It is not “pure nothing” *purum nihil*, but the nothing of something ... the *nihil negativum* of life is the representation of death ... And we might add: The negative nothing of the image is the image of the absence of image. To discourse about (or paint) “Nothing” – that is an art.”⁴

The inventory is a list of her father’s possessions and the values assigned to them by the assayer. Things are people. When the owner dies they often die along with him, or pass into other hands as memory or as valued object, or are sold to strangers. Whatever happens their story changes. In this work they talk of absence and look terribly alone as they wait to find a new home or have simply come together for an occasion. Josefina takes this sad inventory as a starting point. It is charged with dimensions she does not wish to use: the crucifixes, the chandeliers, and the carpets (although she’ll get to them later). She in no way chooses to illustrate the list but takes the inventory as an idea, opting for cheap household furniture,



Dos camas, un velador, una silla y un Cristo.
108 fotografías a color, colección Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, Chile.

Two Beds a Nightstand a Chair and a Crucifix.
108 colour photographs. Collection of the Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, Chile.

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

limpio, e insisten en no llamar la atención, simplemente están ahí para ser útiles. Solo 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 Penn,⁵ quien 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 cómo 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

the kind that gets relegated to the kitchen or to the maid’s room, or to the garage: modest, anonymous, functional, everyman’s. It is mostly cheap pine painted white, clean, and insistent on not calling attention to itself, simply there to be useful. Just a few pieces show the brown of the wood, or even the back of the piece of furniture that nobody bothered to paint. As always, they come infused with attitudes. Josefina has made her own inventory out of her own emotions, extending and sharpening the sensation of loss.

The choice of photography as a medium for this blown up still life is like another twist in the questioning of what is conventionally a painterly genre. Although it could also recall the work of Irvin Penn⁵ who self consciously recalls in a similar way the domain of high art by calling on the diverse elements of the *vanitas* or the *memento mori* – skulls, desiccated fruit, broken objects that function as reminders of the swift flight of time: the terrible shortness of it all that seems to permeate the works of Guilisasti in much the same way. Seen as a block it is like a Victorian novel of life under the stairs, or the slow soaring movement of a fugue, like small grains trickling through your hands or a sand clock. There is a constant picking up of a theme, soft pedal, and repeated notes. We scan it, stopping, moving on again, returning. It is not so much the static of “white noise”⁶ as the whiteness of the silence to which we all go: elegant and seductive.

She documents her own slow collecting – what Balzac would have called a slice of Chilean life – presented to us cleanly and coldly. She seeks not so much to show their best sides but more to undress them, to show us how they were – discrete, servile, and unassuming – and how they are suspended metaphors waiting to be relocated. We feel that cutting edge: a heavy webbing that underlies

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 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 absurdez 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 tú, 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.

simple narration. And through all the work I feel the presence of what John Keats called negative capability one of the few gained conditions of contemporary life, despite its romantic heritage: “when man is capable of being in uncertainties, mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact or reason”.⁷

Digression VI: the wondrous absurdity of it all
I hear echoes of Beckett with his sense of the overwhelming absurdity and meaningless of life. Objects strung out, accumulating without reason: “No trace of life, you say, pah, no difficulty there, imagination not dead yet, yes, dead, good, imagination dead imagine”, says Beckett in *Imagination Dead Imagine*.

In this white landscape the senses end by refusing to distinguish between illusion and reality, they appear to be more than we can take, so real and meaningless that they become metaphor. Consciousness, far from directing action or controlling matter, ends by displaying its infinite mutations. There is no logical relation between particulars (objects) and universals (concepts). And when definitions are made they are usually made in the negative, by a process of elimination, as if to define the world were to empty it. Molloy tells us: “There could be no things but nameless things, no names but thingless names ... The world dies too, foully named. All I know is what the words know, and the dead things, and that makes a handsome little sum, with a beginning a middle, and an end as in a well built phrase and the long sonata of the dead.”⁸ Well, Josefina certainly gathers *a handsome little sum*, 108 photos that taken together look like a sonata to the dead. At one level it rings as clinical as the morgue, but at another it is intensely human charged with ordinary stories, nostalgic and actual, completed and ongoing.

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 *momento mori*.

5. Penn also produced a series of still lifes for commercial contexts whose format, disposition of objects, and frontality of composition is identical to these *momento mori*.

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

6. *White Noise* is the title of the science fiction novel by S. Delaney.

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

7. Keats, J., quoted by Charles Olson in *Special View of History*, Oyez, Berkeley, 1970, p.14.

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

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 cómo 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? ¿Quizá 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 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

viii. *An ending*

These are important works, be in no doubt about it. She sets the pace of our looking; we follow her rhythms, her angles of vision, and her song of what is always absent. I hear Heraclitus reaffirming that man is estranged from that with which he is most familiar. And we see the pleasures of thought coming back into art, not the frantic dance of contemporary mass production but something simpler and truer, aiming where it should at rehabilitating our lives, working towards some kind of transcendent conceived as a quality within reality and its illusions, visible at the moment it loses contact with meaning.

The imagination is as intimate as speech and custom, and to trace its ways we need to re-educate our eyes. Is this one of Josefina’s desires? Does she recognize that forms and structures tend to reconcile or integrate, that they are conservative by nature, and have to be broken by the intrusion of some other reality: a Mondrian grid that is also a piece of furniture, a table that serves as a support, etc.?

Interpretation is always struggling after something and I am trying to avoid the temptations of a dense web of poetry. Agamben says of poetry “language ... returns to that which never was and to that which it never left, and thus it takes the simple form of a habit”⁹ – *the simple form of a habit* that holds the shine of our “being thus”. That is to say, the heart of it! I think Josefina has achieved both what she *planned* to do, but also what she knew she was doing at non-conceptual levels and saw no need to push forward as a priority. If I have managed to stir anything so far it would be the humus that lies beneath these works: the desire to take us – deliberately, subtly and poetically – back into the world of painting.

obras: el deseo de conducirnos deliberadamente, de forma sutil y poética, de regreso al mundo de la pintura.

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.

Josefina has a system of discourse, a language system within which she lives; her work is contemporary because she seeks what Rimbaud called a *dereglement* achieved through a continuous interrogation. She survives amidst the contamporary condition – loosened meaning, distrust of tradition, dark times. In painting there have been many answers to this condition: a reconstituted relation to tradition often ironic of the present, an aesthetic purity, a deconstructive turn, and so forth. Many threads of wisdom and despair! Her work has to be looked at within the enormity of present experience. I have throughout this essay tried to place it within the beauty of a lyric tradition and I sense in the artist this yearning for what has been lost. But it is also true that the explantion for the importance of her work lies in the fact that she is profoundly questioning the danger of any slippage into a facile poetry. Yet her way of working in the world of painting is through poetic thinking and the search for an imaginative order that has become a lifetime task.

We can never know whether the real of imagination is our necessary fiction or a wondrous quality of mind in the nature of things. Can beauty be confined to the formal relations of the isolated work of art, or must it somehow reenter the world? And what I am suggesting is that Guilisasti takes it back into the world.

The real question of a still life is how to say what stays put. All that is external to us is a metaphor of reality: jars, furniture, oriental rugs, kitchen utensils, porcelain, etc.

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

EL JARRO SOBRE LA MESA

1998

Nueve pinturas, óleo sobre tela,
nueve mesas de madera, 30 x 40 cm cada una.

Exposiciones:

Centro de Extensión,
Pontificia Universidad Católica de Chile,
1998.

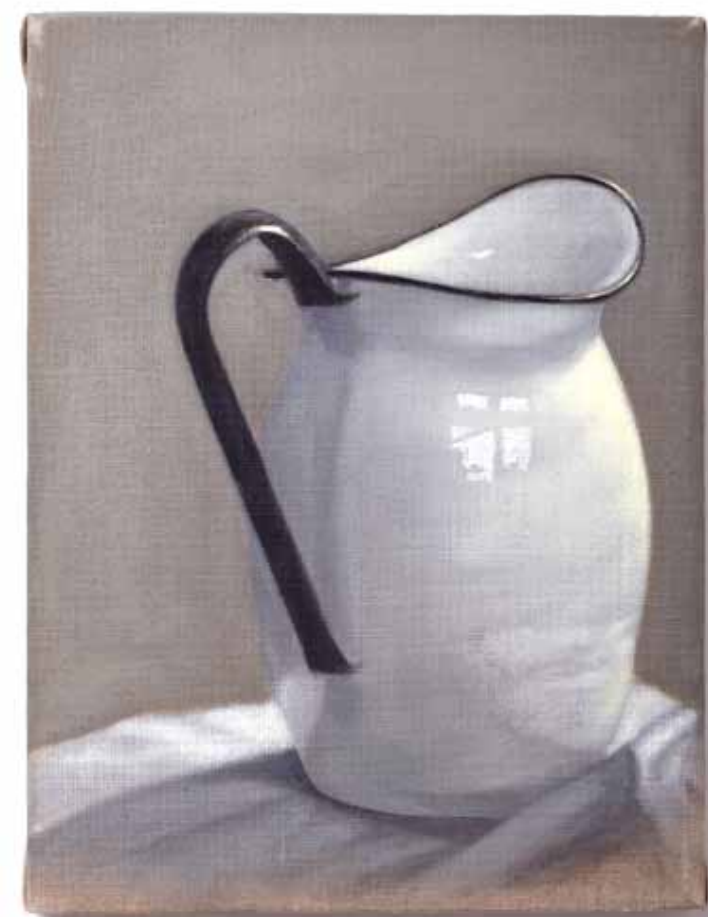
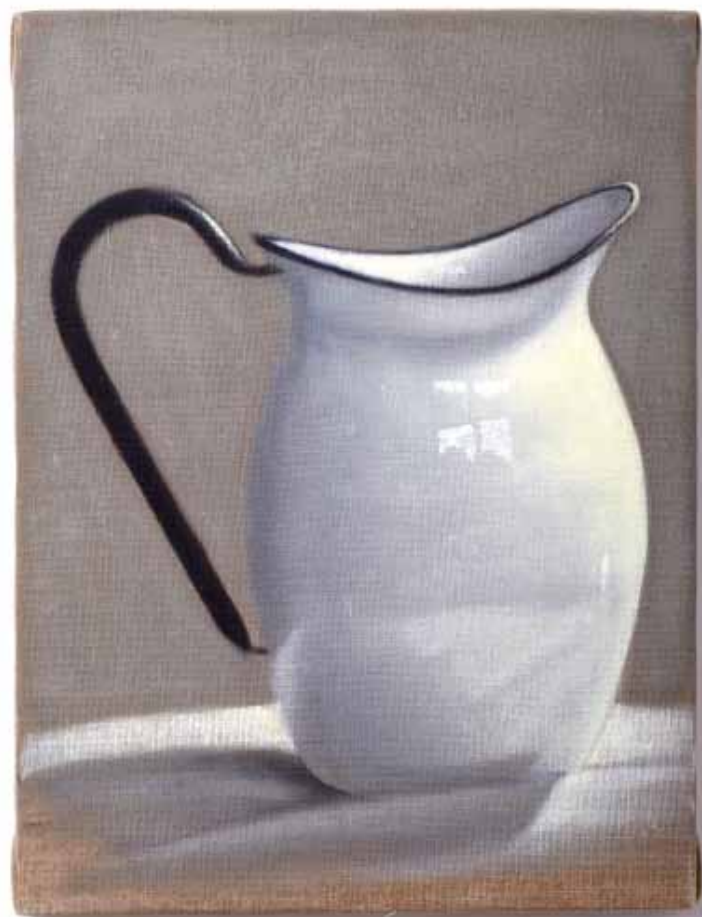
THE JUG ON THE TABLE

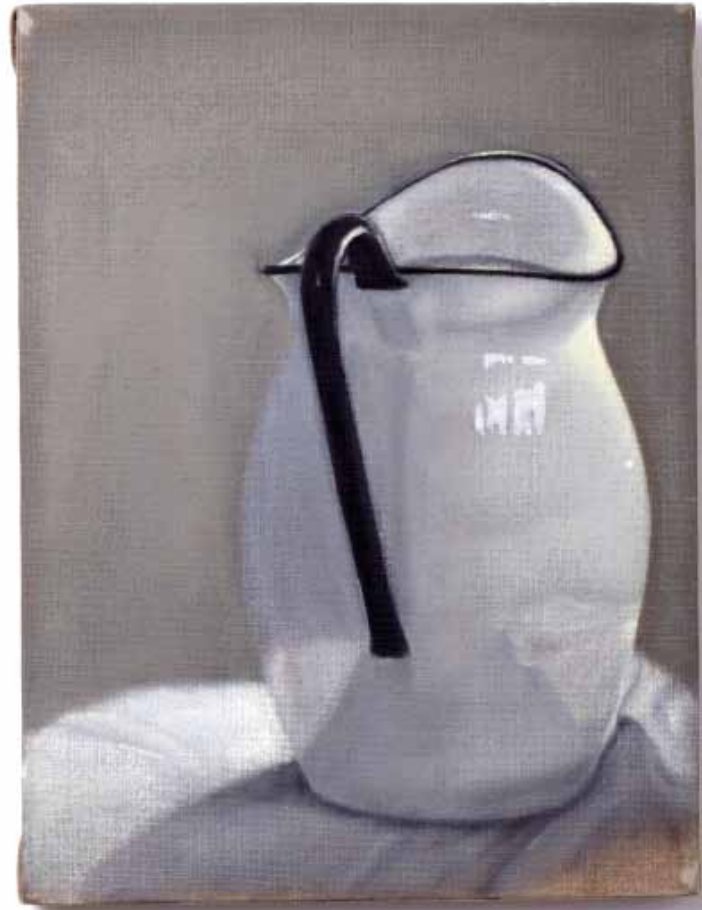
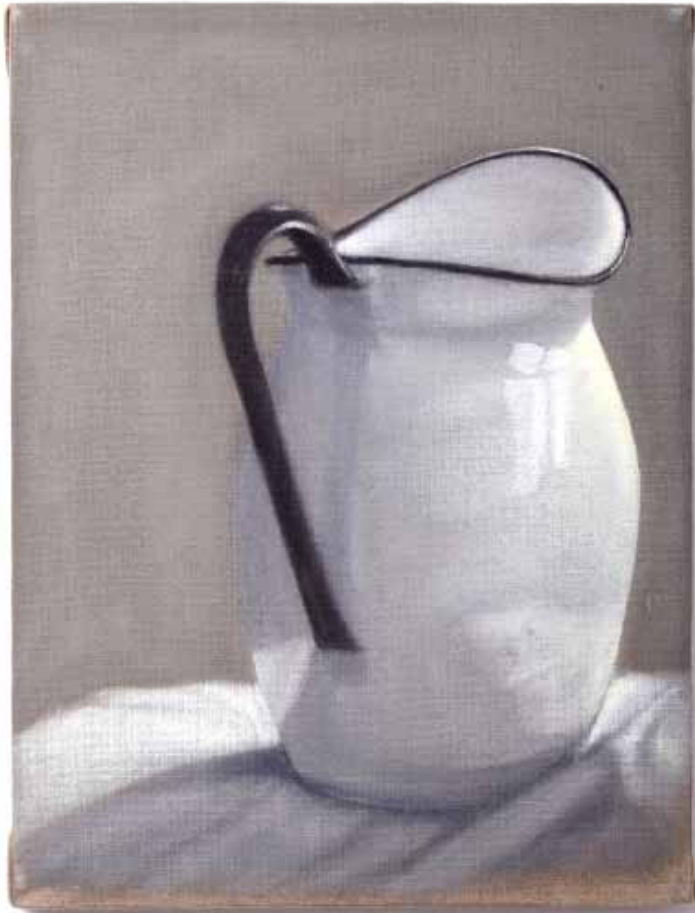
1998

Nine paintings, oil on canvas,
nine wooden tables, 30 x 40 cm each.

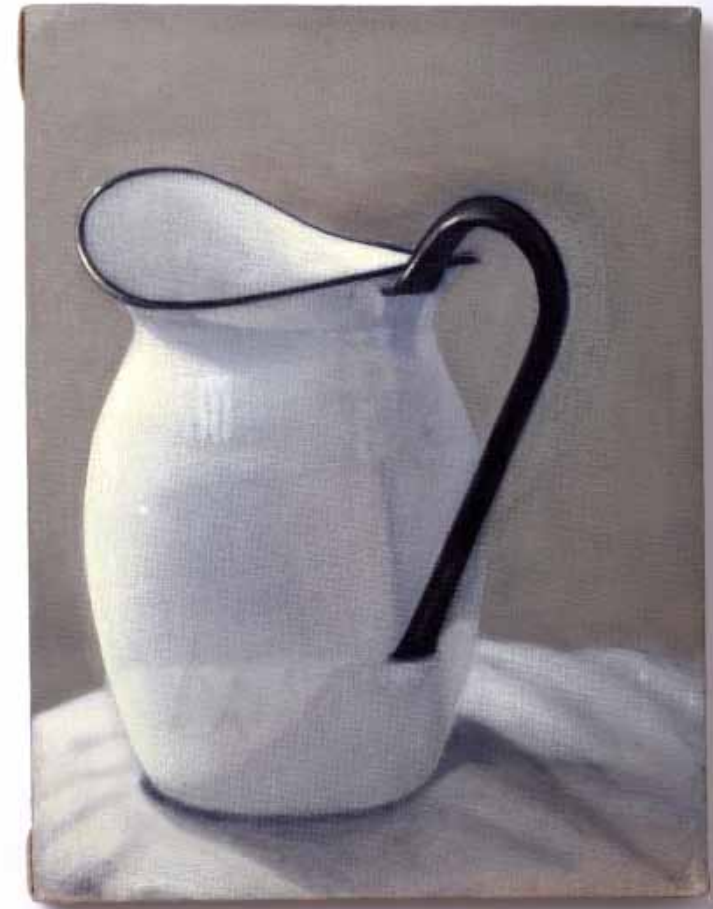
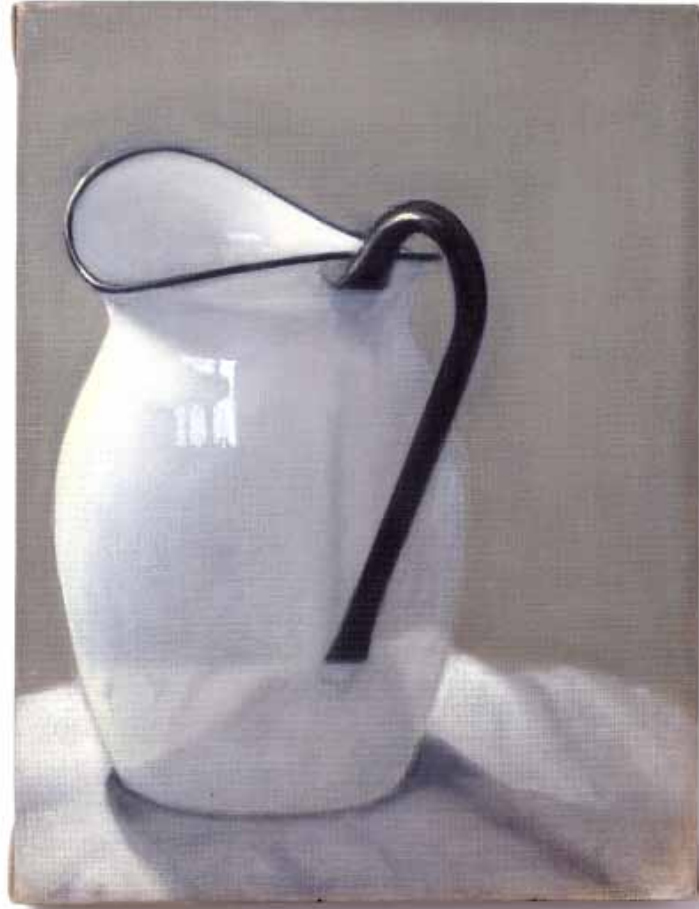
Exhibitions:

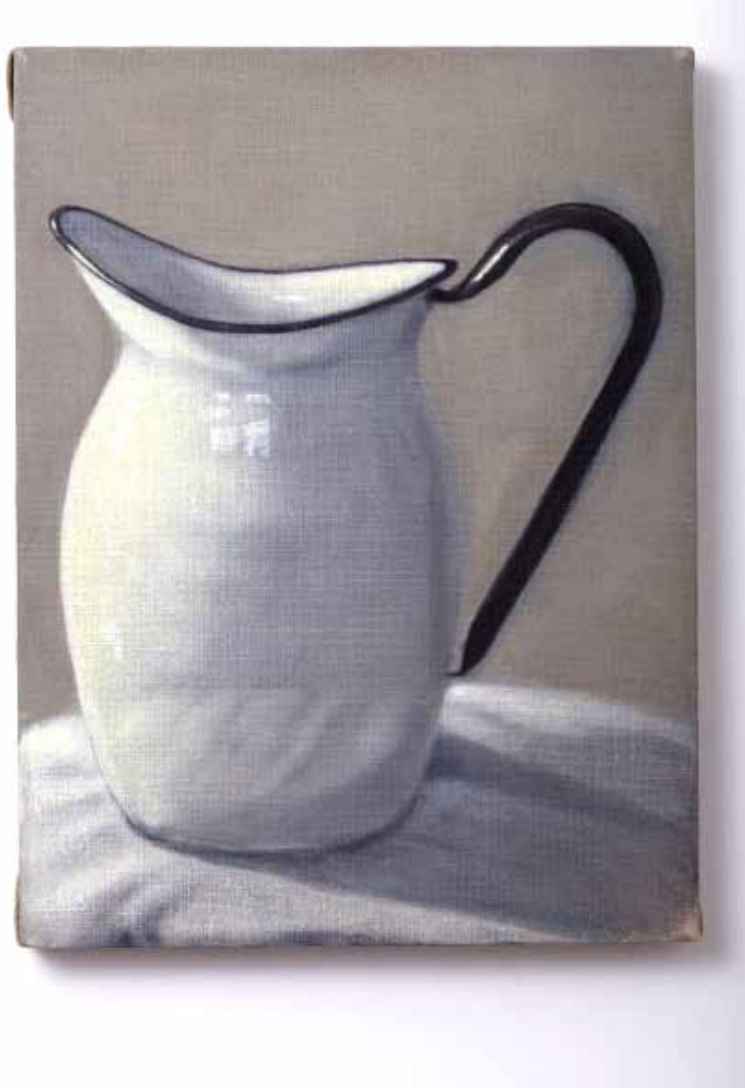
Centro de Extensión,
Pontificia Universidad Católica de Chile,
1998.













El jarro sobre la mesa
Nueve pinturas, óleo sobre tela, nueve mesas de madera, 30 x 40 cm cada una.

The Jug on the Table
Nine paintings, oil on canvas, nine wooden tables, 30 x 40 cm each.



LA VIGILIA

2001

72 pinturas al óleo, dimensiones variables,
doce repisas de 3.00 x 0.53 m.
Total instalación, 3.00 x 6.40 m.

Exposiciones:

La perturbación de lo mismo
Museo de Arte Contemporáneo
Santiago, Chile, 2001.

Bienal de Porto Alegre
Porto Alegre, Brasil, 2001.

Marking Time
Blanton Museum, Austin Texas, EE.UU., 2005.

Colección:

Colección permanente, Blanton Museum.
Austin Texas, EE.UU., 2005.
Cortesía Blanton Museum of Art.

Textos:

Sullivan, Edward
The Language of Objects in the Art of the Americas.
Chapter 7, *The Object Reconfigured*, pp. 263-265.

Arqueros, Gonzalo
Vanitas. En catálogo de la exposición
La perturbación de lo mismo. Museo de Arte
Contemporáneo, Santiago, Chile, pp. 21-25.

THE VIGIL

2001

72 oil paintings, variable dimensions,
twelve shelves of 3.00 x 0.53 m.
Total installation, 3.00 x 6.40 m.

Exhibitions:

La perturbación de lo mismo
Museum of Contemporary Art
Santiago, Chile, 2001.

Porto Alegre Biennial
Porto Alegre, Brazil, 2001.

Marking Time
Blanton Museum, Austin Texas, USA, 2005.

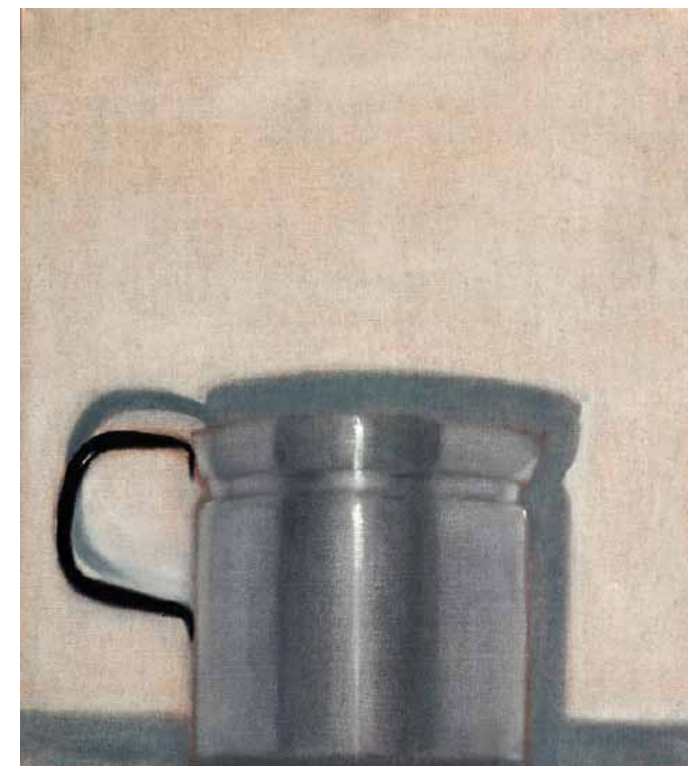
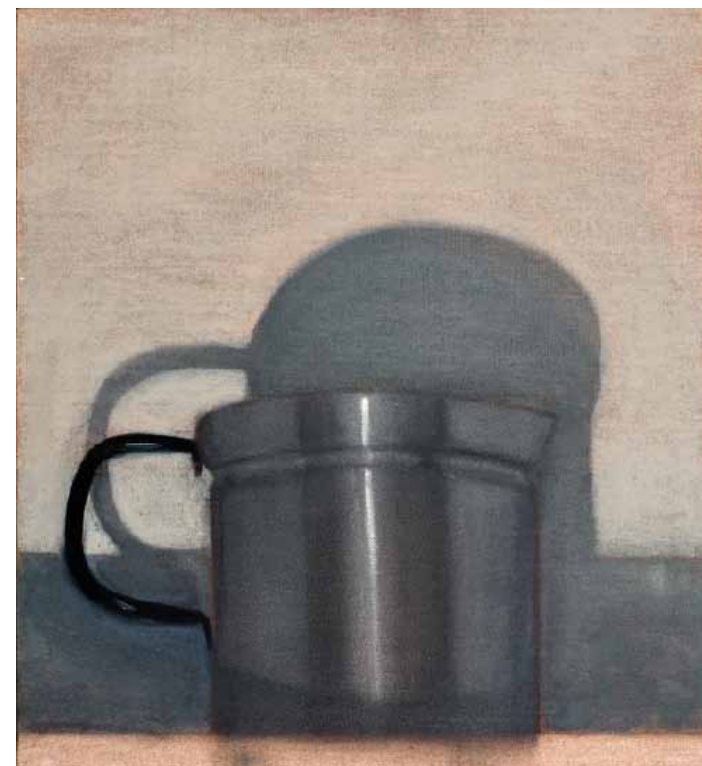
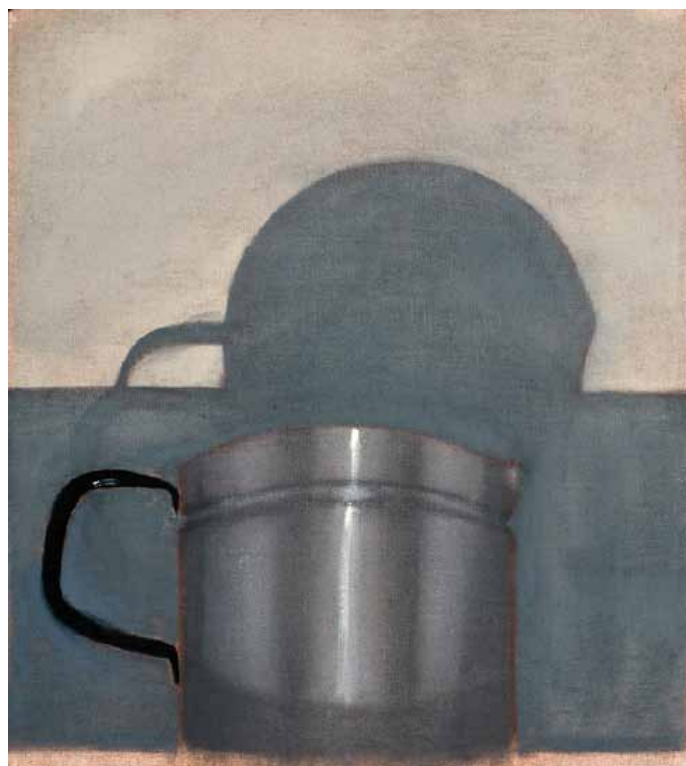
Collection:

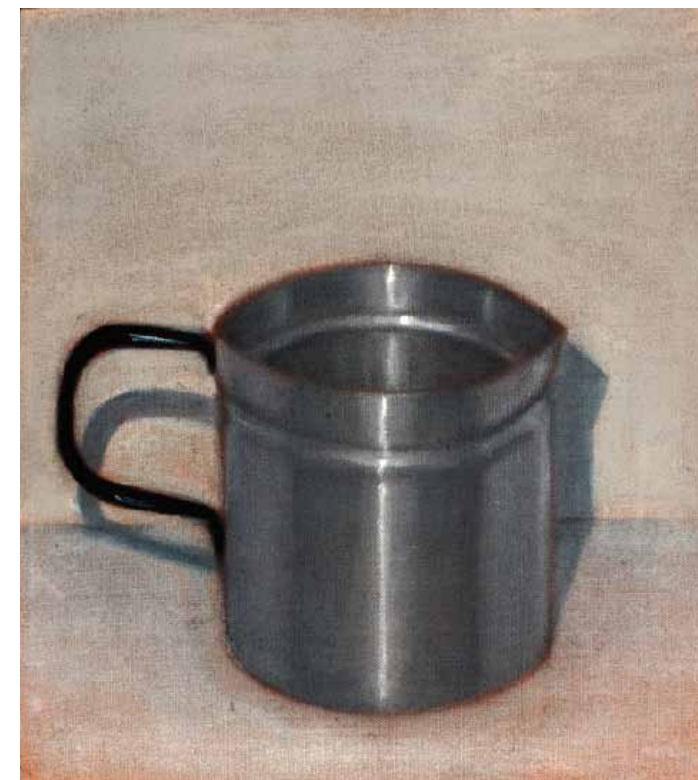
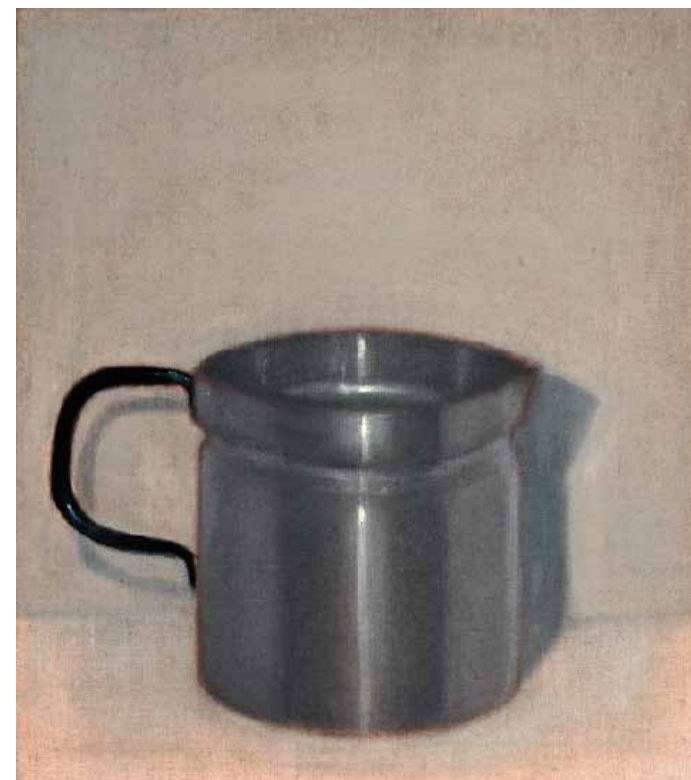
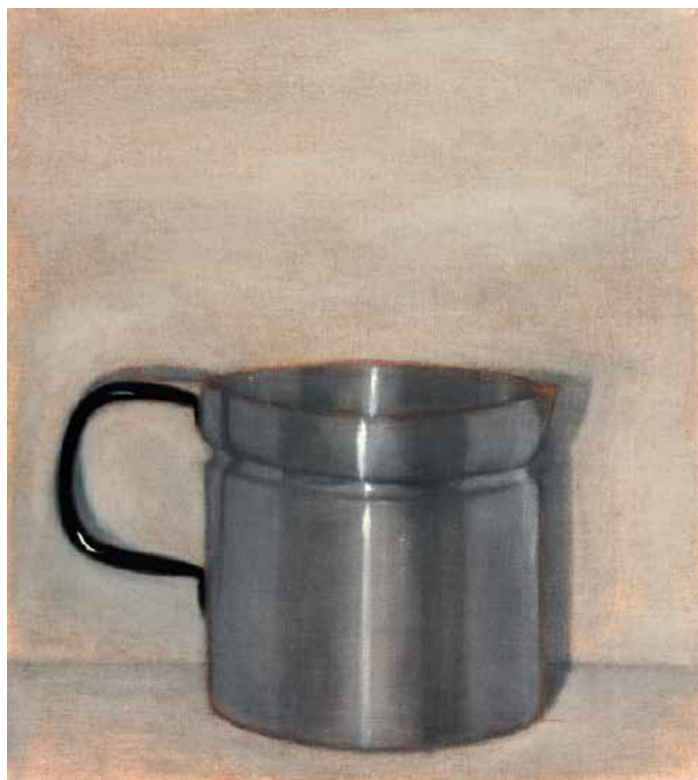
Permanent collection, Blanton Museum.
Austin Texas, USA., 2005.
Courtesy of Blanton Museum of Art.

Literature:

Sullivan, Edward
The Language of Objects in the Art of the Americas.
Chapter 7, “*The object reconfigured*”, pp. 263-265.

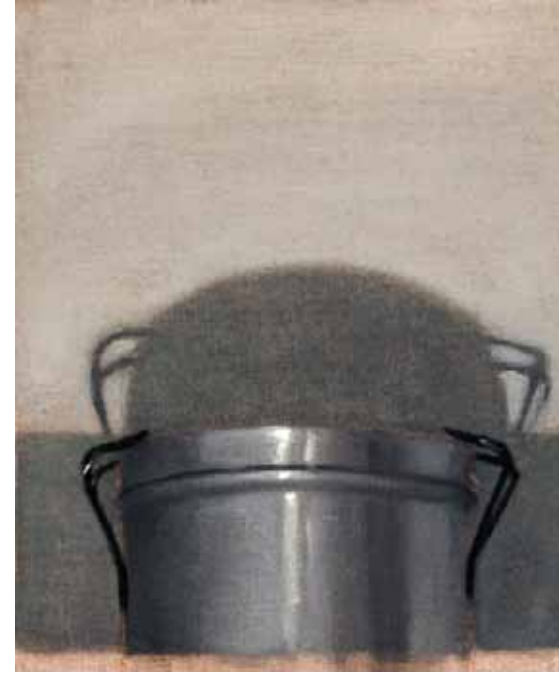
Arqueros, Gonzalo
Vanitas, in catalogue of the exhibition
La perturbación de lo mismo, Museum
of Contemporary Art, Santiago, Chile, pp. 21-25.











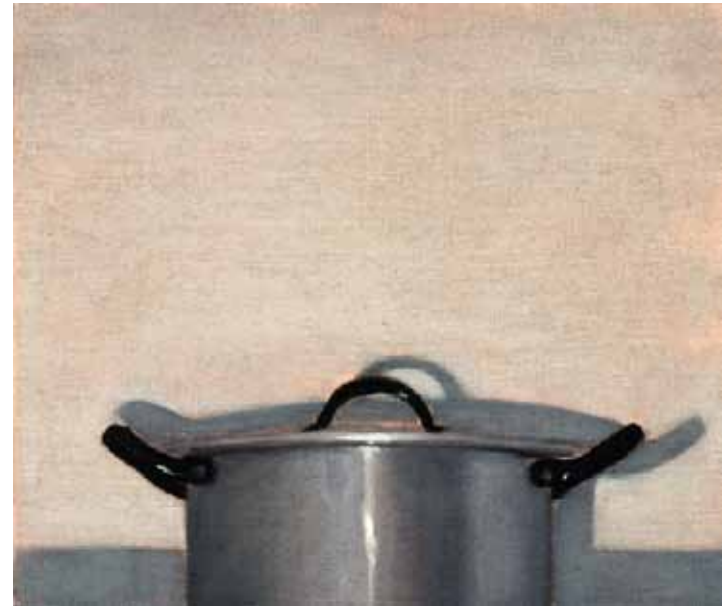














Marking Time
Blanton Museum, Austin Texas, 2005.
Curaduría, Cecilia Brunson.

Marking Time
Blanton Museum, Austin Texas, 2005.
Curated by Cecilia Brunson.





BODEGONES

2006

125 pinturas, óleo sobre tela,
dieciséis módulos de 1.10 x 1.10 m.

Exposiciones:

Bodegones
Sala Gasco, Santiago, Chile, 2006.

Bienal del Mercosur
Porto Alegre, Brasil, 2007.

La comida en el arte
Museo Nacional de Bellas Artes
Santiago, Chile, 2008.

Textos:

Brunson, Cecilia
El lugar del espectador en catálogo
Bodegones, Galería Fundación Gasco,
Santiago de Chile, pp. 20-29.

Roa, Natalia
Provocación en torno a la memoria,
en catálogo *Bodegones*,
Galería Fundación Gasco,
Santiago de Chile, pp. 32-43.

STILL LIFE

2006

125 paintings, oil on canvas,
sixteen modules of 1.10 x 1.10 m.

Exhibitions:

Still Lifes
Sala Gasco, Santiago, Chile, 2006.

Mercosur Biennial
Porto Alegre, Brazil, 2007.

La comida en el arte
National Museum of Fine Arts
Santiago, Chile, 2008.

Literature:

Brunson, Cecilia
El lugar del espectador, in catalogue
Bodegones, Galería Fundación Gasco,
Santiago, Chile, pp. 20-29.

Roa, Natalia
Provocación en torno a la memoria,
in catalogue *Bodegones*,
Galería Fundación Gasco,
Santiago, Chile, pp. 32-43.















































Bodegones
Sala Gasco, Santiago, Chile,
2006.

Bodegones
Sala Gasco, Santiago, Chile,
2006.







FRAGMENTOS

2006

Diez pinturas, óleo sobre tela,
2.00 x 0.90 m. cada una.

Exposiciones:

Bienal de Pontevedra,
Galicia España, 2006.

Centro Cultural Borges
Buenos Aires, Argentina, 2007.

Colección:

Patricia Phelps de Cisneros,
Nueva York, EE.UU.

Textos:

Noorthoorn, Victoria
Ficciones de retorno en catálogo de la
29 Bienal de Pontevedra, Galicia,
España, 2006, pp. 42-43.

FRAGMENTS

2006

Ten paintings, oil on canvas,
2.00 x 0.90 m. a piece.

Exhibitions:

Pontevedra Biennial
Galicia, Spain, 2006.

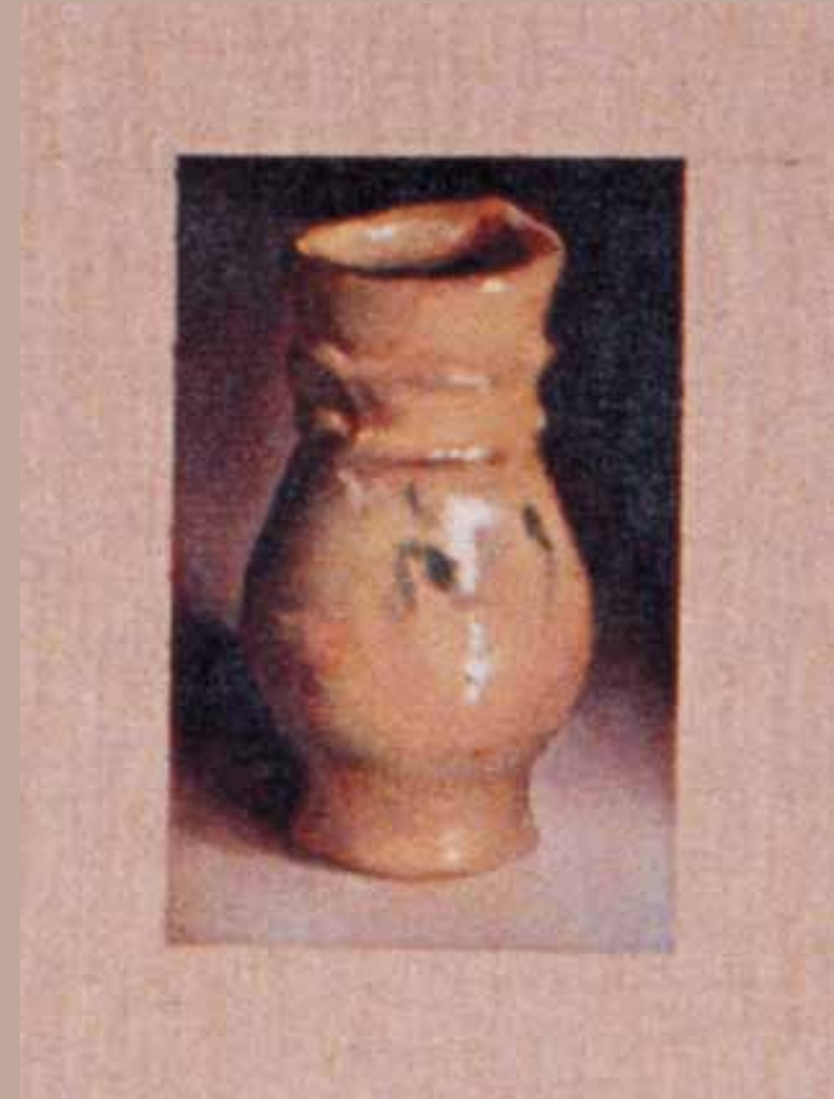
Centro Cultural Borges
Buenos Aires, Argentina, 2007.

Collection:

Patricia Phelps de Cisneros,
New York, USA.

Literature:

Noorthoorn, Victoria
Ficciones de retorno, in catalogue of the
29th Pontevedra Biennial, Galicia,
Spain, 2006, pp. 42-43.







Maestro de Leiden
Naturaleza muerta con libros, hacia 1628
Óleo sobre madera de roble, 61,3 x 97,4 cm
Munich, Alte Pinakothek

«Ya tenemos un enorme caos y una confusión de libros. Nos van a aplastar, nos duelen los ojos de leer, y los dedos de pasar páginas», escribe Robert Burton en su «Anatomy of Melancholy», publicada por primera vez en 1621. La denuncia de aquellas naturalezas muertas con libros, que ponen de relieve el aspecto de la vanidad terrena, es que un exceso de los mismos puede producir un estado melancólico depresivo.







the bottles at the top of the page are an audacious feature of the still life. In the motif of its title, the artist works he has adopted a sense of his field of vision, he sees only a fragment seeming to continue beyond the picture-space is an important factor contributing to the overall effect of the work.







Fragmentos

Diez pinturas, óleo sobre tela,
2.00 x 0.90 m. cada una,
2006.

Fragments

Ten paintings, oil on canvas,
2.00 x 0.90 m. a piece,
2006.



EL DUELO

2009

180 pinturas, óleo sobre tela,
diversos formatos.
Total instalación, 12.00 x 4.00 m.

Exposiciones:

Galería AFA
Santiago, Chile, 2009.

Tectonic Shift
Saatchi Gallery, Londres, 2010.

Colección privada:

Juan Yarur, Santiago, Chile.

Textos:

Latin America’s next big stars, seeing stars,
en *Modern Painters*, verano de 2010,
p. 42, (ilustrado).

Pedraza, Gonzalo
Construction of two gazes,
Josefina Guilisasti and Alvaro Oyarzún
Galería AFA 2009 (ilustrado).

MOURNING

2009

180 paintings, oil on canvas,
various formats.
Total installation, 12.00 x 4.00 m.

Exhibitions:

Galería AFA
Santiago, Chile, 2009.

Tectonic Shift
Saatchi Gallery, London, 2010.

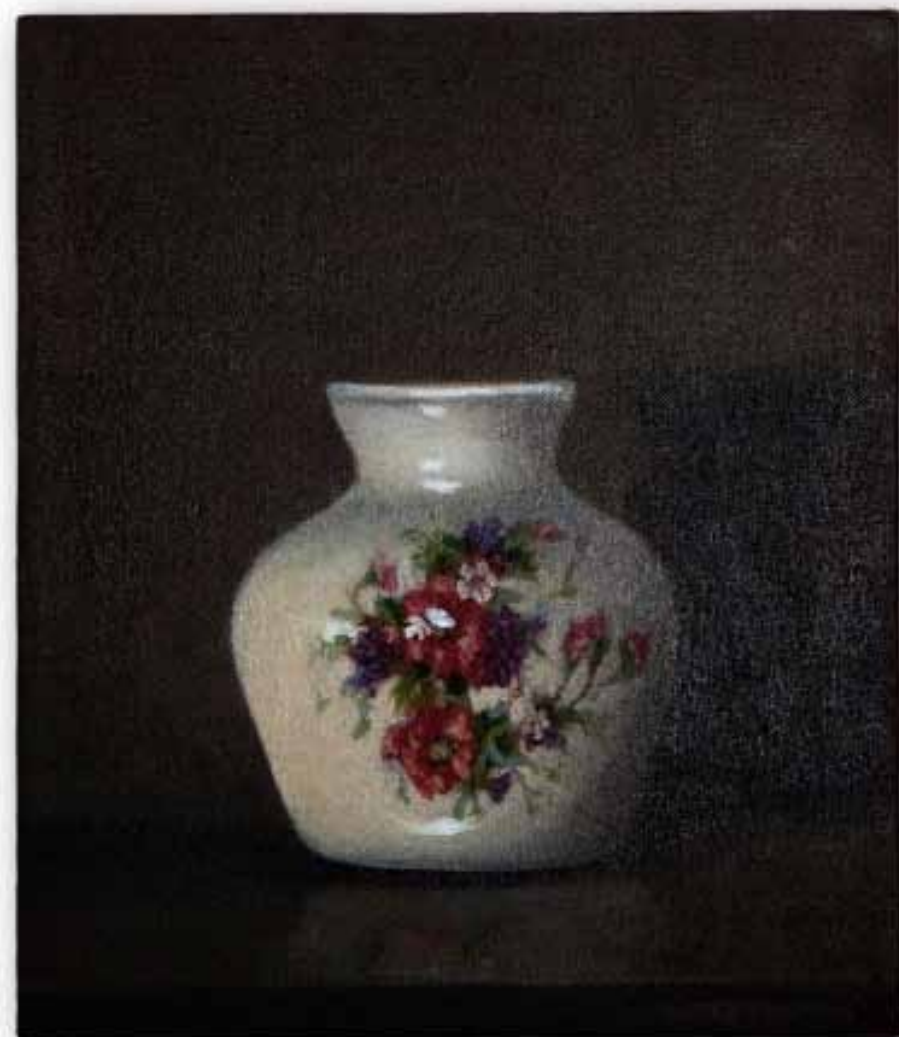
Private collection:

Juan Yarur, Santiago, Chile.

Literature:

Latin America’s next big stars, seeing stars,
in *Modern Painters*, summer 2010,
p. 42 (illustrated).

Pedraza, Gonzalo
Construction of Two Gazes,
Josefina Guilisasti and Alvaro Oyarzún
Galería AFA 2009 (illustrated).











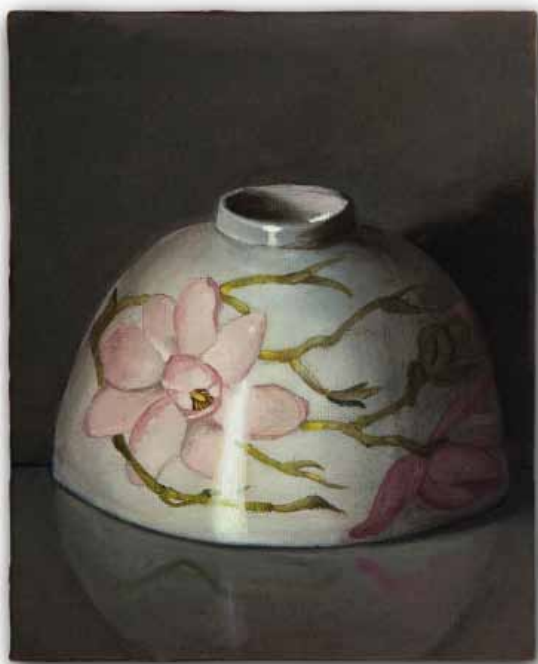






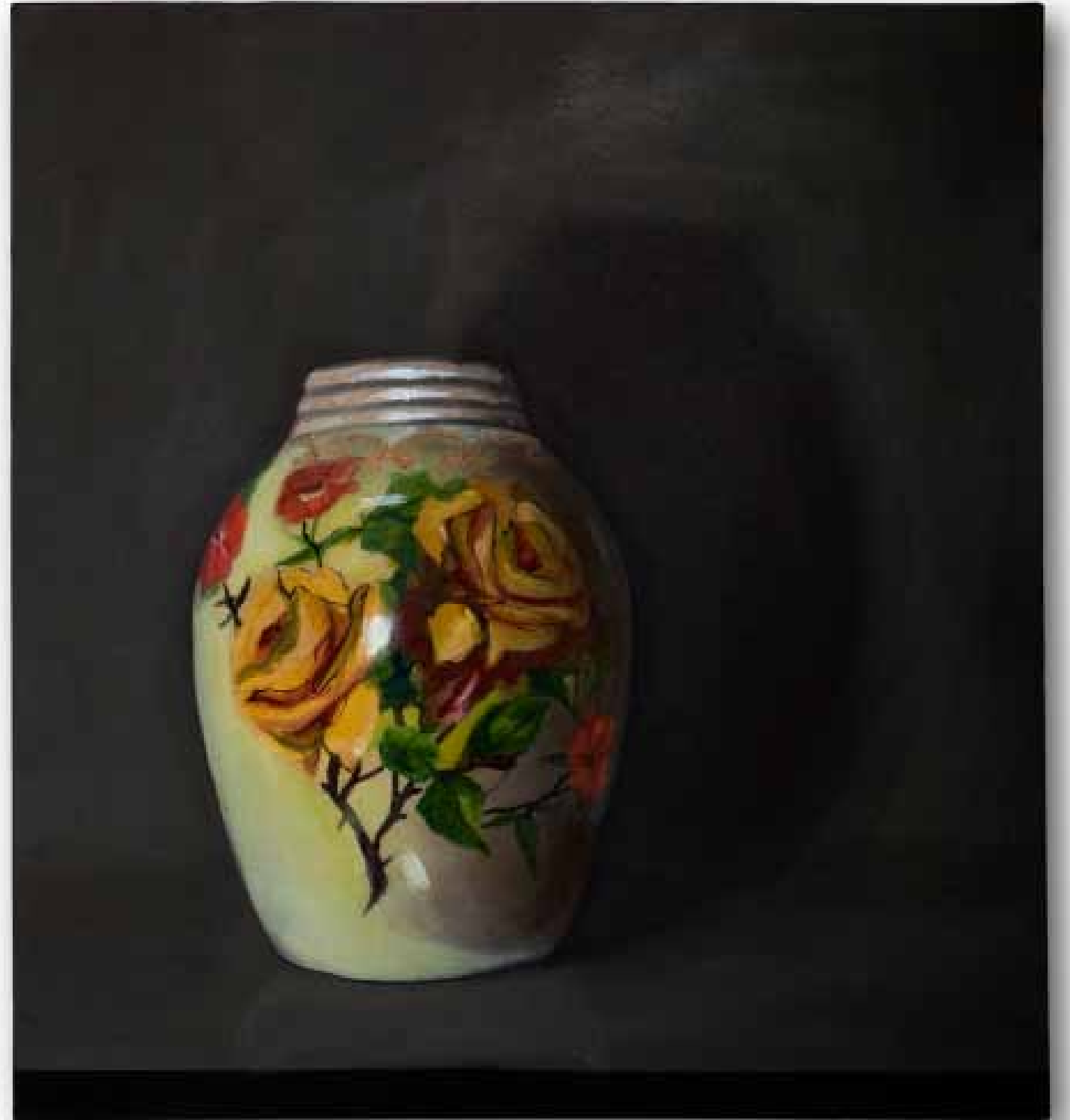








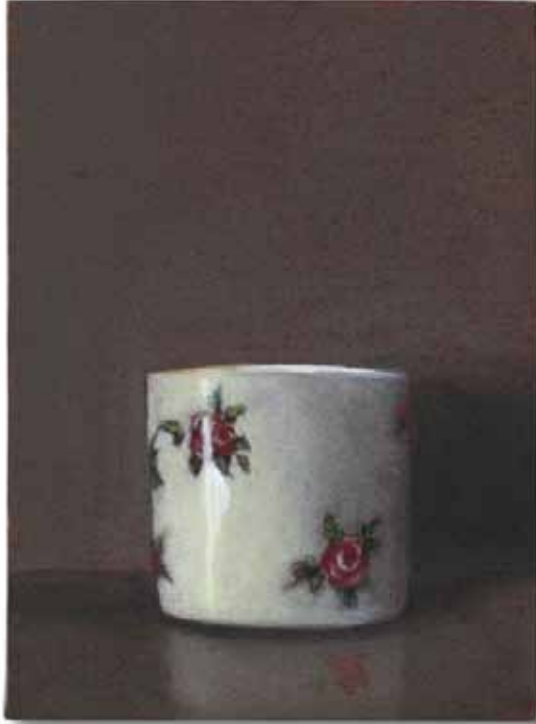




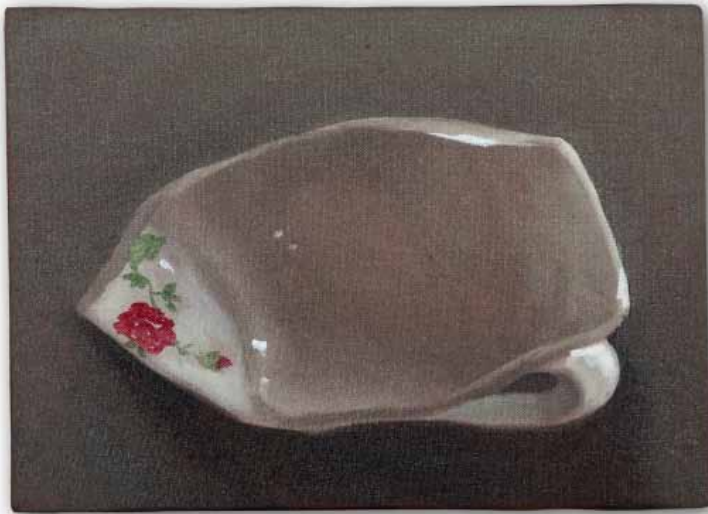








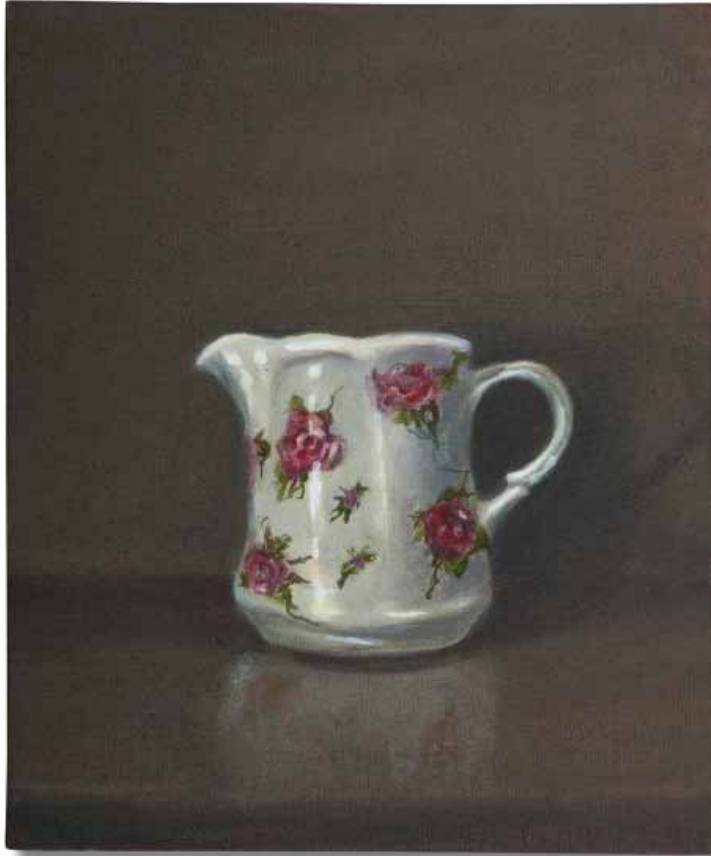






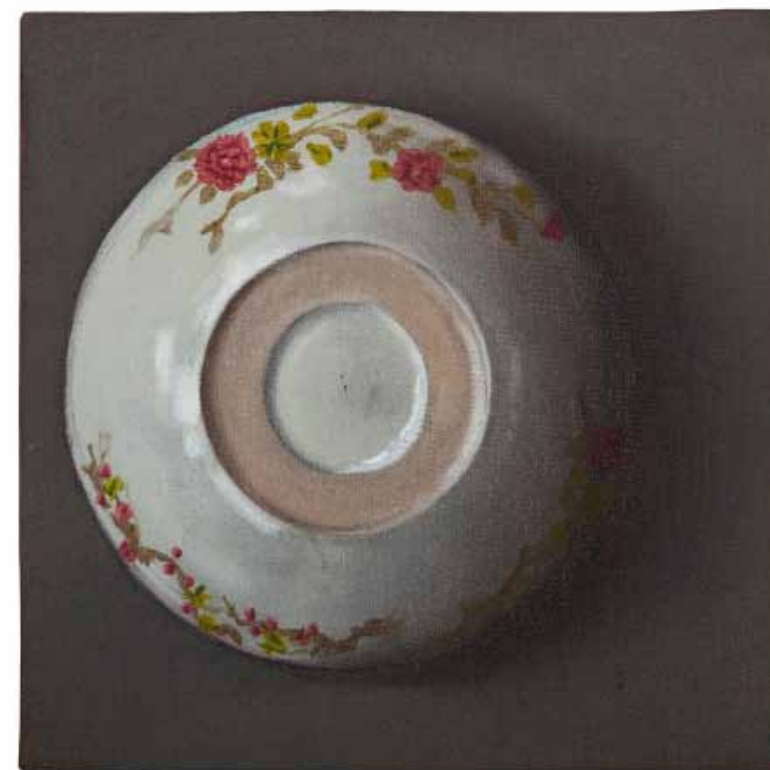




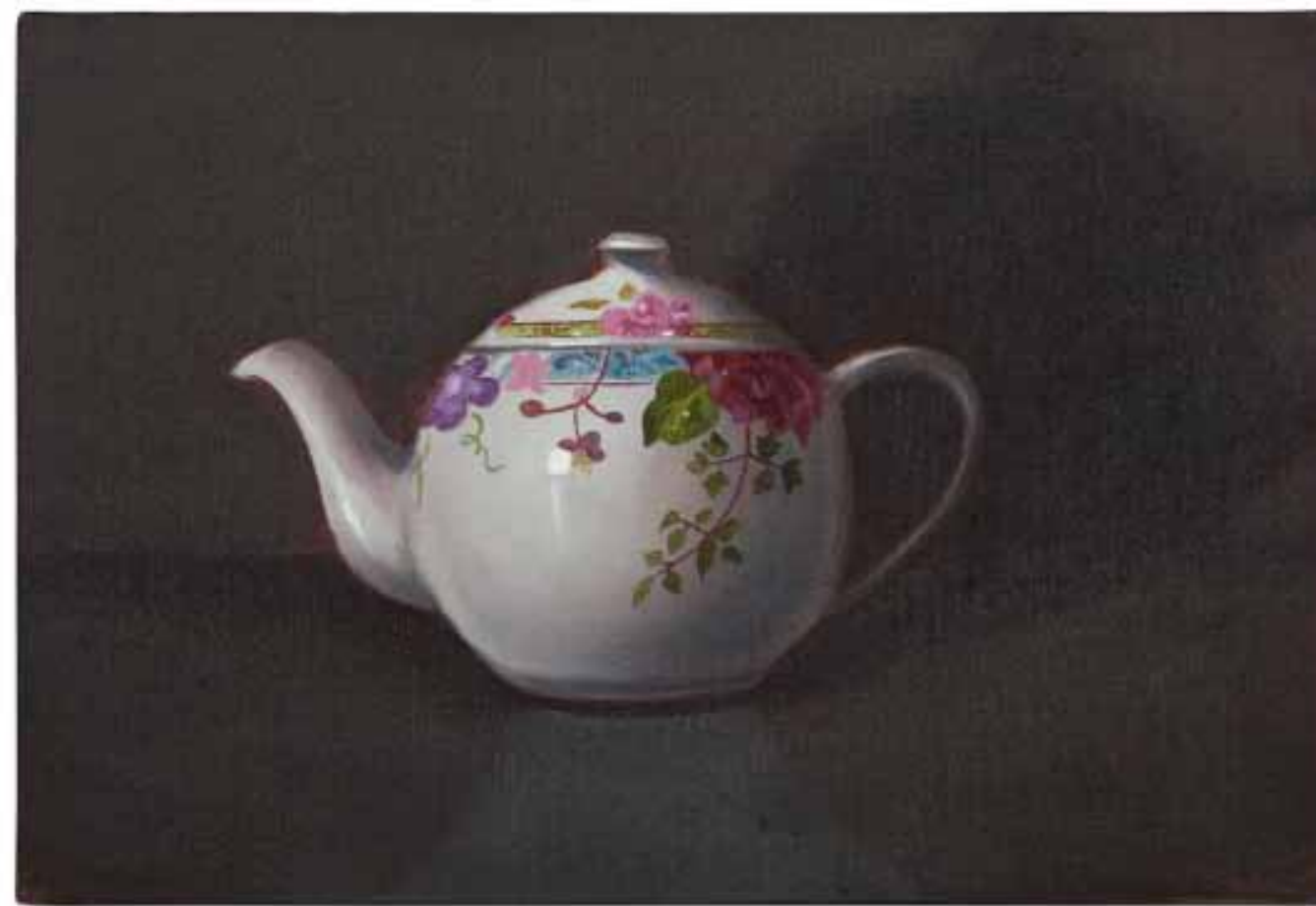


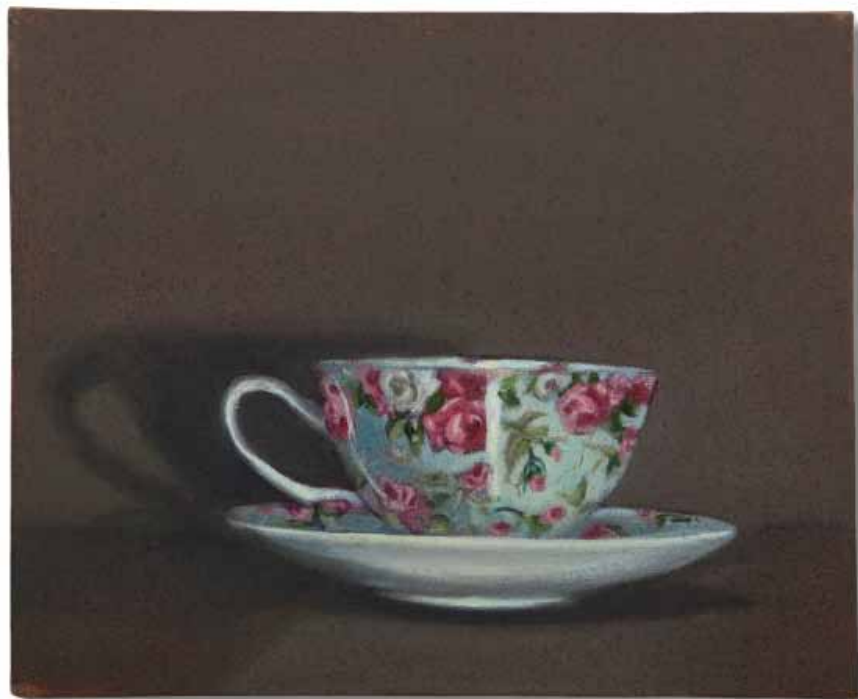




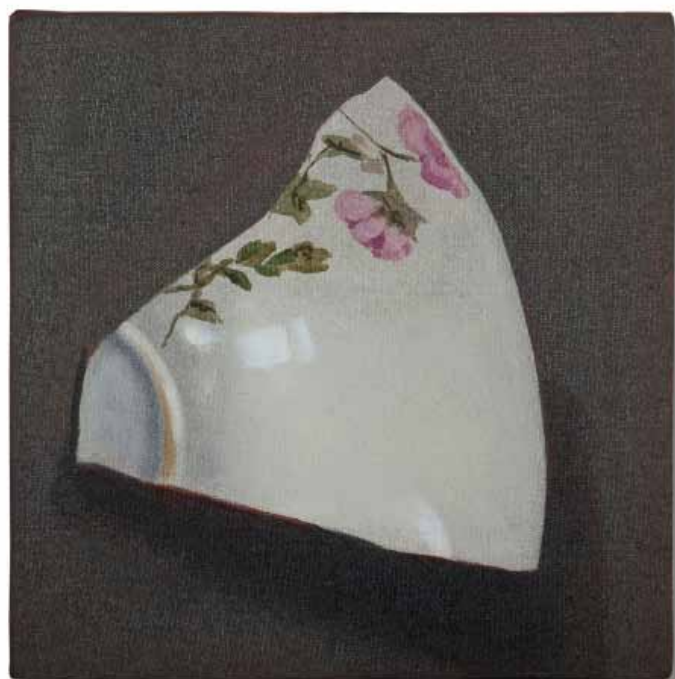




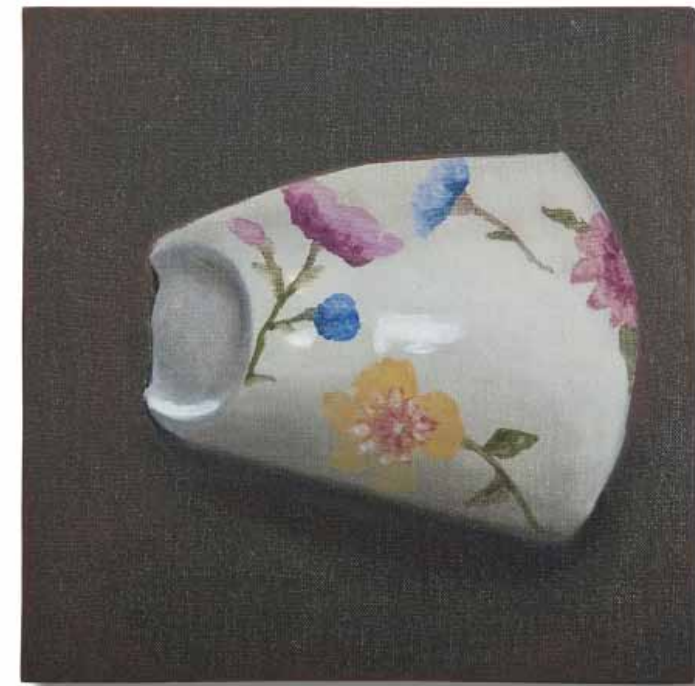














El duelo, 2009.
180 pinturas, óleo sobre tela,
diversos formatos. Total
instalación, 12.00 x 4.00 m.
Tectonic Shift, Saatchi Gallery,
Londres, Inglaterra, 2010.
Curaduría, Cecilia Brunson.
Colección Juan Yarur, Chile.

Mourning, 2009.
180 paintings, oil on canvas,
various formats. Total
installation, 12.00 x 4.00 m.
Tectonic Shift, Saatchi Gallery,
London, UK, 2010. Curated
by Cecilia Brunson.
Juan Yarur collection, Chile.





SOUVENIR

2006

Pinturas, óleo sobre tela
1.00 x 0.80 m cada una.

Exposiciones:
Galería House of Propellers.
Curatoría, Cecilia Brunson
Londres, Reino Unido, 2010.

SOUVENIR

2006

Paintings, oil on canvas.
1.00 x 0.80 m each one.

Exhibitions:
House of Propellers Gallery.
Curated by Cecilia Brunson
London, UK, 2010.









Josefina Guilisasti (1963)

www.josefinaguilisasti.cl
joguilisasti@mi.cl

Estudios
Studies

- 2012

Magíster en Historia.
Universidad Adolfo Ibáñez,
Santiago, Chile.
- 1997

Taller de Eugenio Dittborn
- 1990-92

Pintura escenográfica,
La Scala di Milán, Italia.
- 1981-85

Licenciatura en Bellas Artes,
Universidad de Chile.

Exposiciones individuales
Solo exhibitions

- 2011

Paradisus
Galería AFA, Santiago, Chile.
- 2010

Souvenir
House of Propeller Gallery
Londres, Reino Unido.
- 2009

El duelo
Galería AFA, Santiago, Chile.
- 2008

La comida en el arte
Museo Nacional de Bellas Artes
Santiago, Chile.
- 2007

Marfa-Puerto Viejo
Blanton Museum
Austin, Texas, EE.UU.
- 2006

Bodegones
Sala Gasco, Arte Contemporáneo
Santiago, Chile.
- 1996

Pinturas 1995-1996,
Galería Arte Actual, Santiago, Chile.
- 1993

Pinturas recientes
Galería Praxis, Santiago, Chile.
- 1989

Excavaciones
Galería Praxis, Santiago, Chile.

Exposiciones colectivas Group exhibitions			Adquisiciones Acquisitions		
256	2012	<i>Marking camp</i> Sun Valley Center for the Arts, EE.UU. Curaduría de Courtney Gilbert.	2004	<i>Paranoia</i> Galería Metropolitana Santiago, Chile.	<i>Exposición Itinerante</i> Brasilia, Brasil.
	2011	<i>Chile años 70 y 80</i> Memoria y experimentalidad Museo de Arte Contemporáneo Santiago, Chile.		<i>Frontal</i> Banco Boston, Santiago, Chile.	2001
	2011	<i>Tectonic Shift</i> Saatchi Gallery, Londres Reino Unido.		<i>Bienal del Mercosur</i> Puerto Alegre, Brasil.	
	2008	<i>Southern Exposure</i> Dumbo Arts Center, NY, EE.UU.		<i>La Perturbación de lo mismo</i> Museo de Arte Contemporáneo Santiago, Chile.	
	2007	<i>Itinerancia</i> Bienal del Mercosur Sao Paulo, Brasil.		<i>Exposición Colectiva</i> Galería Tomás Andreu Santiago, Chile.	1995
		Bienal del Mercosur Puerto Alegre, Brasil.		<i>Ziploc</i> Galería Animal, Santiago, Chile.	1993
		<i>Fragmento 1</i> Centro Cultural Borges Buenos Aires, Argentina.		<i>Espacio-tiempo</i> Galería Gabriela Mistral Santiago, Chile.	1990
	2006	<i>Fragmentos 11</i> Cisneros Fontanals Art Foundation Miami, Florida, EE.UU.	2003	<i>El Espectro</i> Galería Gabriela Mistral Santiago, Chile.	1989
		<i>Fragmentos 1</i> Bienal de Pontevedra, Galicia, España.		<i>Del Río/Guilisasti/Missana</i> Centro de Extensión, P.U.C. Santiago, Chile.	
	2005	<i>Trabajo en agua</i> Galería Metropolitana Santiago, Chile.		<i>A-tiempo</i> Galería Posada del Corregidor Santiago, Chile.	1987
				<i>La Camiseta con el arte</i> Museo Nacional de Bellas Artes Santiago, Chile.	
				<i>VII Bienal de Arte Sacro</i> Buenos Aires, Argentina.	
				<i>Ejercicios</i> Galería Posada del Corregidor Santiago, Chile.	
				<i>1er Concurso de Arte Joven</i> Galería Arte Espacio, Santiago, Chile.	
			2002	<i>Correspondencias</i> Aus Am Kliesparkn Berlín, Alemania.	
				<i>La Isla de Cíterea</i> Centro de Extensión, P.U.C. Santiago, Chile.	2010
				<i>Concurso Gunther</i> Museo Nacional de Bellas Artes Santiago, Chile.	2010
				<i>Exposición Colectiva</i> Galería Tomás Andreu Santiago, Chile.	2009
				<i>170 Pinturas</i> Galería Praxis, Santiago, Chile.	2007
				<i>28 al Agua</i> Galería Pucon, Chile.	2006
				<i>Muerte a los 25 años</i> Organizada por el Mercurio Santiago, Chile.	2004
				<i>Fuerza de Gravedad</i> Galería Praxis, Santiago, Chile	
				<i>VII Concurso de Arte Joven</i> Valparaíso, Chile.	
				<i>El duelo</i> Colección Juan Yarur.	
				<i>Dos camas un velador una silla y un cristo</i> Museo de Arte Contemporáneo Santiago, Chile.	
				<i>Bodegones</i> APT, México.	
				<i>Fragmentos 11</i> Fundación Patricia Cisneros, NY, EE.UU.	
				<i>Marfa-Puerto Viejo,</i> Blanton Museum Austin, Texas, EE.UU.	
				<i>La vigilia</i> Blanton Museum Austin, Texas, EE.UU.	

2011	Brunson, Cecilia. <i>Tectonic Shift, contemporary Art from Chile</i> .	Roa, Natalia. <i>Provocación en torno a la memoria</i> en Catálogo <i>Bodegones</i> en Fundación Sala Gasco, Santiago, Chile. pp. 32-43.
2010	<i>Revisión Técnica. 100 pintores</i> Pintura en Chile, 1980-2010 pp 246-249.	Noorthoorn, Victoria. <i>Ficciones de retorno</i> en catálogo de la 29 <i>Bienal de Pontevedra</i> , Galicia, España, 2006 pp. 42-43.
2009	Pedraza, Gonzalo. <i>Una historia, dos miradas</i> en catálogo exposición <i>Construcción de dos miradas</i> Santiago, Chile.	2005 Galaz, Gaspar. <i>Puesta en escena en Pintura en Chile 1950-2005</i> , Santiago, Chile. Edición, Cecilia Valdés Urrutia, 2005, pp. 177-181.
2008	Sullivan, Edgard. <i>The language of objects in the art of the Americas</i> Chapter 7 <i>The object Reconfigured</i> pp 263-265.	Berrios, María. <i>108 veces blanco sobre blanco en catálogo exposición Dos camas, un velador, una silla y un Cristo</i> , en Galería Gabriela Mistral, Santiago, Chile, 1999.
2007	Pérez-Barreido, Gabriel <i>Marfa, Puerto Viejo</i> en catálogo exposición. Workspace, Blanton Museum Austin, Texas, EE.UU.	2002 Accatino, Sandra. <i>Estado de tránsito</i> en catálogo exposición <i>Correspondencias</i> en Haus Am Kleistpark, Berlin, Alemania
2006	Chiuminatto, Pablo. <i>Un paisaje referencial</i> en catálogo exposición <i>Pinturas</i> , recopilación de cinco obras en exposiciones en Chile y el extranjero.	Arqueros, Gonzalo. <i>Vanitas</i> en catálogo exposición <i>Perturbación de lo mismo</i> en Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, Chile pp. 21-25.
	Brunson, Cecilia. <i>El lugar del espectador</i> en catálogo exposición <i>Bodegones</i> en Galería de la Fundación Sala Gasco, Santiago, Chile. pp. 20-29.	1997 Mellado, Justo Pastor. <i>Norma, restricción y estilo</i> en catálogo exposición <i>Ejercicios en Espacio</i> , Posada del Corregidor, Santiago, Chile. pp. 7-15.

2010	Residencia internacional de artistas en Nueva York, APT.
2008	Residencia internacional de artistas en Nueva York, DAC.
2007	Residencia internacional de artistas en Argentina, RIAA.

2011	Valdés, Cecilia. <i>El Mercurio</i> , Artes y Letras.
2010	Revista <i>Modern Painters</i> , en artículo <i>Seeing stars</i> . Verano de 2010. pp 40-43.
2008	Okon, Yoshua. Entrevista a Josefina Guilisasti en <i>Bomb Magazine</i> , Nueva York.
2006	Brunson, Cecilia. Entrevista a Josefina Guilisasti en revista <i>Review Literature and Arts of the Americas</i> . Publicación de Americas Society, (otoño), pp. 51-56.

Cecilia Brunson (1972) es curadora independiente con sede en Londres. Durante más de una década ha trabajado en Nueva York y América Latina. Su carrera comenzó en 1991 en Nueva York a la edad de 19 años. En diez años ha construido una colección de arte latinoamericano con la familia Edwards. En 2001, después de graduarse en el Centro de Estudios Curatoriales en el Bard Collage, fue nombrada Coordinadora de Exposiciones en la Sociedad de las Américas en Nueva York. A continuación recibió una invitación para ser Curadora Asociada de Arte Latinoamericano en el Blanton Museum of Art en Austin, Texas. Debido a su interés por apoyar a artistas emergentes y sacar a luz el trabajo de curadores prometedores fundó INCUBO en Chile. Este es un programa de residencia para curadores internacionales para innovar y experimentar con diferentes formatos para exposiciones, conferencias y publicaciones. Recientemente cofundó la Beca AMA, una subvención para artistas chilenos que facilita las residencias en el extranjero. Sus escritos aparecen en *Artforum* y en numerosos catálogos de artistas.

Cecilia Brunson (b. 1972) is an independent curator, now based in London after working for over a decade in New York and Latin America. Her career began in New York in 1991, when she was nineteen. Over ten years she built up a collection of Latin American art with the Edwards family. In 2001, after graduating from the Center for Curatorial Studies at Bard College, she was appointed Exhibitions Coordinator at The Americas Society in New York. This was followed by an invitation to become Associate Curator for Latin American Art at The Blanton Museum of Art in Austin, Texas. Her interest in supporting emerging artists and bringing to light the work of up-and-coming curators led her to found INCUBO in Chile. This is a residency programme for international curators to innovate and experiment with different exhibition, lecture and publication formats. She recently co-founded the AMA Fellowship, a grant that facilitates residencies abroad for Chilean artists. Her writings have appeared in *Artforum* and in numerous artists’ catalogues.

Catedrático de literatura norteamericana, Universidad de Alicante. Crítico de Arte.

Ex-subdirector de Conservación Investigación y Difusión, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, (2003-2005).

Comisario de las siguientes exposiciones: *Julian Schnabel* (Carmen, Sevilla); Juan Usle (IVAM, Valencia); *James Lee Byars* (IVAM); *La “pérdida” de las colonias* (Generalitat Valenciana); *Ferran Garcia Sevilla* (IVAM); *While Cuba Waits* (Track 16, Los Angeles); *Puerto Rico: Los 90* (Instituto de América, Granada); *Cien años después* (Cuba, Puerto Rico, Filipinas, MEIAC, Badajoz); *El poder de narrar* (Centro de Arte Contemporáneo de Castellón); *From B.A. to L.A.* (Track 16, Los Angeles); *Ecoarte contemporáneo mexicano* (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid); *Palazuelo* (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid); *Otras conemporaneidades* (Bienal de Valencia).

Profesor visitante en: Instituto Superior de Artes, La Habana; Universidad de Buffalo, New York; Universidad de Santiago de Cuba; Universidad de San Diego, California; Universidad Tucumán, Argentina; Universidad de Medellín, Colombia.

Libros y ensayos: *Geometría y visión* (Diputación de Granada, 1996); *Una poética activa* (Editora Nacional, Madrid, 1976); *Conversaciones con pintores* (Alicante, 1986); *Una imagen profunda* (Alicante, 1984); *Polke’s Postmodern Strategies* (Tate, Liverpool, 1997); *Lupertz’s Dithyrambs*

Professor of American Literature, University of Alicante. Art critic.

Former Deputy Director for Conservation, Research and Outreach, Reina Sofía Museum, Madrid (2003-2005).

Organizer of the following exhibitions: *Julian Schnabel* (Carmen, Seville); Juan Usle (IVAM, Valencia); *James Lee Byars* (IVAM); *La “Pérdida” de las Colonias* (Generalitat Valenciana); *Ferran Garcia Sevilla* (IVAM); *While Cuba Waits* (Track 16, Los Angeles); *Puerto Rico: Los 90* (Instituto de América, Granada); *Cien Años Después* (Cuba, Puerto Rico, Philippines, MEIAC, Badajoz); *El poder de Narrar* (Centre for Contemporary Art, Castellón); *From B.A. to L.A.* (Track 16, Los Angeles); *Eco Arte Contemporáneo Mexicano* (Reina Sofía Museum, Madrid); Palazuelo (Reina Sofía Museum, Madrid), *Otras Conemporaneidades* (Valencia Biennial).

Visiting professor at: Instituto Superior de Artes, Havana; University at Buffalo, New York; University of Santiago de Cuba; San Diego University, California; Tucumán University, Argentina; Medellín University, Colombia.

Books and essays: *Geometría y Visión* (Diputación de Granada, 1996); *Una Poética Activa* (Editora Nacional, Madrid, 1976); *Conversaciones con Pintores* (Alicante, 1986); *Una Imagen Profunda* (Alicante, 1984); *Polke’s Postmodern Strategies* (Tate, Liverpool, 1997); *Lupertz’s Dithyrambs*

(Gachnang, Basle, 1995); *Georg Gudni* (Perceval Press, Santa Mónica, 2005); *El nuevo arte cubano* (Perceval Press, Santa Mónica, 2006).

Catálogos:
David Salle (La Caixa, Madrid); Carmen Laffon (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid); Sigmar Polke (IVAM); James Lee Byars (Fundación Serralves, Oporto); Alex Katz (IVAM); Bleckner (Soledad Lorenzo, Madrid); Markus Lupertz (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid); Eric Fischl (Soledad Lorenzo, Madrid); Georg Baselitz (Kunsthalle, Bern); Markus Lupertz (Kunstverein, Dusseldorf); Chema Cobo (Museo Arte Contemporáneo, Sevilla); Georg Baselitz (Anthony D’Offay, Londres), Manuel Ocampo (Track 16, L.A.), Pablo Palazuelo (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid); Julian Schnabel, (Palacio Velásquez); A. R. Penck (Kunstverein), Stuttgart; Georg Immendorff, (Michael Werner, Cologne), etc.

Artículos en *Flash Art* (Milano); *Frieze* (Londres); *Arena* (Madrid); *Third Text* (Londres) etc.

Libros de poesía:
Heidegger my way but scarcely (Tholinaar, Amsterdam); *Quercy Spine* (Tyson, Londres); *1 de mayo* (Santander); *Some Characters* (Circle Press, Guildford); etc.

Un ciclo de canciones para la Expo Mundial de Lisboa con música de Michael Nyman, 1998: *Pessoa’s Disquietude*.

(Gachnang, Basle, 1995); *Georg Gudni* (Perceval Press, Santa Monica, 2005); *El Nuevo Arte Cubano* (Perceval Press, Santa Mónica, 2006).

Catalogues:
David Salle (La Caixa, Madrid); Carmen Laffon (Reina Sofía Museum, Madrid); Sigmar Polke (IVAM); James Lee Byars (Fundación Serralves, Oporto); Alex Katz (IVAM); Bleckner (Soledad Lorenzo, Madrid); Markus Lupertz (Reina Sofía Museum); Eric Fischl (Soledad Lorenzo, Madrid); Georg Baselitz (Kunsthalle, Bern); Markus Lupertz (Kunstverein, Düsseldorf); Chema Cobo (Museum of Contemporary Art, Seville); Georg Baselitz (Anthony D’Offay, London); Manuel Ocampo (Track 16, Los Angeles); Pablo Palazuelo (Reina Sofía Museum); Julian Schnabel (Palacio de Velásquez); A. R. Penck (Kunstverein, Stuttgart); Georg Immendorff (Michael Werner, Cologne), etc.

Articles in *Flash Art* (Milan); *Frieze* (London); *Arena* (Madrid); *Third Text* (London), etc.

Books of poetry:
Heidegger my way but scarcely (Tholinaar, Amsterdam); *Quercy Spine* (Tyson, London); *1 de mayo* (Santander); *Some Characters* (Circle Press, Guildford), etc.

A song cycle for the Lisbon World Expo set to music by Michael Nyman, 1998: *Pessoa’s Disquietude*.

Edición

AFA Editions
Phillips 16, oficina 16-A
Santiago, Chile
www.galeriaaafa.com

© Josefina Guilisasti
© AFA Editions

STILL LIFE
Josefina Guilisasti
1998-2010

Primera edición de 1.000
ejemplares, agosto de 2012
Santiago, Chile.

ISBN:
978-956-8627-07-2

Registro
de propiedad intelectual:
219.136

Todos los derechos
reservados. Ninguna parte
de esta publicación,
incluidas las cubiertas,
pueden reproducirse
o transmitirse por ningún
medio, sin previa
autorización de los editores.

Diseño

José Neira Délano
www.tesisdsg.cl

Fotografía

José Moraga
El jarro sobre la mesa

Rick Hall
La vigilia

Jorge Brantmayer
Bodegones

Vinka Quintana
Fragmentos

José Moraga
El duelo (individuales)

Ignacio Acosta
El duelo (instalación)

José Moraga
Souvenir

Jorge Bustos
*Retrato de
Josefina Guilisasti*

Traducción

Neil Davidson

*Preprensa, impresión
y encuadernación*

QuadGraphics Chile
www.qgchile.cl