

artificios artifices

Josefina Guilisasti

Artificios

Es difícil describir las pinturas de Josefina Guilisasti en términos pictóricos. Aunque, la verosimilitud, la ilusión y el apego a un modelo ordenan y estructuran cada una de sus telas y sea posible identificar, en la mayoría de sus trabajos, un vínculo con los géneros pictóricos menores -naturalezas muertas, paisajes-, el efecto de realidad y el asunto en ellas representado son más bien artificios de la técnica, estrategias que entran al espectador en situaciones y lugares comunes que él cree reconocer e identificar con la pintura, pero que ocultan, camuflándolo, un afán y un movimiento hacia otros medios menos específicos del arte.

Los trabajos pictóricos de Josefina Guilisasti se resisten, en este sentido, a ser vistos como pinturas: la depuración de la puesta en escena, la presencia de residuos y restos materiales que aluden al taller y al modelo y la referencia, en muchos de ellos, a juegos infantiles, extiende el límite de la pintura hacia la vida material de los objetos, provocando en el espectador un efecto de familiaridad y cercanía y, al mismo tiempo, una sutil sensación de extrañeza al encontrar paisajes, objetos cotidianos y piezas de arte, alejados de sus lugares y medios convencionales. El ocultamiento de las huellas y marcas de autoría en las pinturas y, en algunos casos, la aparente invisibilidad de las pinturas en el espacio de exhibición, son también, a su manera, formas de resistencia, que obligan al espectador a forzar su mirada, para encontrar lo que, a través de ellas quiere ser mostrado, más allá del mero artificio pictórico.

En parte, la belleza de los trabajos reside en esta capilaridad y extensión de cada una de las obras y de la pintura hacia el modelo, hacia el espacio del taller y hacia otros trabajos desarrollados con medios no pictóricos; como si lo visto y lo realizado a través de la pintura no fuera nunca suficiente y quedara, como un resabio no expresado, lo que la pintura escenográfica y realista -el registro pictórico en el que se mueve Guilisasti- daba precisamente por descontado, el vínculo entre ella, la realidad y el espectador.

Sandra Accatino

Santiago, agosto 2005

Artifices

It is difficult to describe Josefina Guilisasti's paintings in pictorial terms.

Verisimilitude, illusion and attachment to a model order and structure each of her canvases, and it is possible to identify, in the majority of her works, a link with the minor genres of painting - still life, landscape. The effect of reality and the represented subject matter, however, are instead artifices of technique. They are strategies that trap viewers in common situations and places that they believe they recognize and identify with painting, but that obscure and camouflage an anxiety and a movement toward other less specific artistic media.

Josefina Guilisasti's pictorial works resist, in this sense, being read as paintings: the purification of the stage set mise en scène? the residual presence of material remains that allude to the studio and to the model, and the reference, in many, to children's games, extend beyond the limits of painting toward the material life of the object. These qualities provoke an effect of familiarity and closeness in the viewer and, at the same time, a subtle sensation of strangeness on encountering landscapes, everyday objects and pieces of art distanced from their conventional locations and media. The obscuring of the traces and marks of authorship in the paintings and, in some cases, the apparent invisibility of the paintings in the exhibition space, are, too, in their own way, forms of resistance that oblige viewers to exercise their gaze in order to discover that which the paintings reveal beyond mere pictorial artifice.

In part, the beauty of the works resides in this capilaridad and extension of each of the works and of painting toward the model, toward the space of the studio and toward other works made with non-pictorial media. It is as if what is seen and fulfilled through painting were never sufficient and remained, as an unexpressed aftertaste, what scenographic and realist painting - the pictorial register in which Guilisasti moves - took for granted: the link between painting, reality and the spectator.

Sandra Accatino

Santiago, august 2005



De la obra



EL JARRO SOBRE LA MESA

9 pinturas oleo sobre tela de 30 x 40 cms cada una.

EL JARRO SOBRE LA MESA

9 pinturas oleo sobre tela de 30 x 40 cms cada una.



LA VIGILIA

72 pinturas oleo sobre tela y 12 repisas de 3.00 x 0.53 mts. Total instalación 3.00 x 6.40 mts.

LA VIGILIA

72 pinturas oleo sobre tela y 12 repisas de 3.00 x 0.53 mts. Total instalación 3.00 x 6.40 mts.



168655615927922354187744

COMBINACIONES

24 pinturas oleo sobre tela de 20x25 cms cada una total 4.84 mts lineales.

168655615927922354187744

COMBINACIONES

24 pinturas oleo sobre tela de 20x25 cms cada una total 4.84 mts lineales.



BINGO

Triptico oleo sobre tela 6.80 x 1.72 mts.

BINGO

Triptico oleo sobre tela 6.80 x 1.72 mts.

CAJITAS DE AGUA

Siete fotografías a color de 40 x 50 cms.

CAJITAS DE AGUA

Siete fotografías a color de 40 x 50 cms.



El jarro sobre la mesa The jar on the table



Referente jarro Fiori

Seget erat vel lectus condimentum aliquam. Aliquam sodales.

Pellentesque eget erat vel lectus condimentum aliquam mollis.

El jarro sobre la mesa

El jarro sobre la mesa consistió en la instalación de nueve telas sobre una alineación de nueve mesas blancas idénticas. Las telas, pintadas a escala real, representan nueve vistas distintas de un jarro blanco sobre una mesa.

Este trabajo alude, de diversa forma, a las convenciones técnicas y a la historia de las naturalezas muertas. Al tomar los distintos puntos de vista, que se obtienen al desplazarse en torno a un modelo fijo, Guilisasti se refiere a las investigaciones pictóricas cubistas realizadas a partir de las naturalezas muertas y utiliza, por otra parte, los procedimientos técnicos tradicionales, que caracterizaron a este género, buscando la correspondencia y la prolongación entre el modelo de las pinturas y el espacio de su exhibición.

Sin embargo, El jarro sobre la mesa no se instala en el espacio de la simulación, propio del tromp l'oeil, sino en la fisura que se produce entre lo que habíamos visto y lo que no podemos reconstruir cabalmente en la pintura: aunque las mesas son un vestigio visual del lugar que ocupaban originalmente jarros como éste en las habitaciones y en los baños; las telas no se insertan nunca en el espacio de muestra ni se vinculan con su soporte, permaneciendo, con su fondo marrón y el paño blanco, como representaciones de un modelo imposible de reconstituir.

The Jar on the Table

The Jar on the Table consists of the installation of nine canvases hung above a line of nine identical white tables. The canvases, painted on a life-size scale, represent nine different views of a white pitcher on a table.

This work alludes in different ways to the technical conventions and the history of the still life. Through her representation of the different points of view obtained by moving around a fixed model, Guilisasti both refers to the Cubists' pictorial experiments based on the still life and uses the traditional technical methods that characterize this genre, seeking the correspondence and the extension of the relationship between the paintings' model and their exhibition space.

However, The Jar on the Table does not locate itself in the space of simulation, the realm of trompe l'oeil, but in the fissure that exists between that which we have seen and that which we cannot wholly reconstruct in painting. Although the tables are a visual vestige of the place that pitchers like the one depicted originally occupied in bedrooms and bathrooms, the canvases never insert themselves into the space of the show, nor do they tie themselves to their medium, remaining, with their maroon base and the white cloth, representations of a model that can never be reproduced.











Gris máquina consistió en una sucesión de cuatro estructuras metálicas pintadas de color gris máquina diseñadas para sostener cuatro teteras de aluminio, cada una dispuesta en una posición distinta. Utilizando una palanca giratoria incorporada a la estructura, las teteras daban vueltas, cubriendo todos los posibles recorridos visuales del modelo.

Industrial Gray It consisted of a succession of four metallic structures painted machine gray and designed to support four aluminum teapots, each displayed in a different position. Using a rotating lever incorporated into the structure, the teapots revolve, making all the possible visual journeys of the model.

La vigilia

La vigilia consiste en setenta y dos óleos, apostados sobre los seis anaqueles de doce estantes idénticos. En las telas se han representado doce objetos de aluminio de uso cotidiano a escala real y desde seis distintos puntos de vista, correspondientes a las distintas alturas de cada uno de los anaqueles.

En La vigilia el espectador observa lo que antes había visto la artista en su taller. Ahí donde antes hubo un objeto, subsiste, como un fantasma, la tela que lo representa tal como éste fue percibido al momento de ser pintado. Similar a un juego de espejos, La vigilia, que condensa en un solo instante las alteraciones visuales sufridas por los modelos y los multiplica en los anaqueles, no devuelve al espectador la visibilidad de los objetos, sino su pura visualidad.

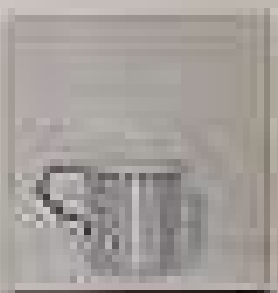
The vigil

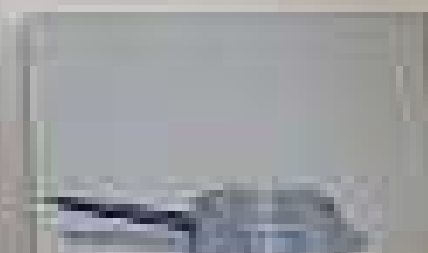
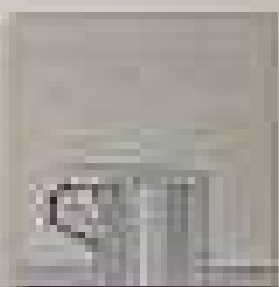
The Vigil consists of seventy-two oil paintings stationed on the six shelves of twelve identical bookcases. The canvases depict twelve every-day aluminum objects, represented on a real-life scale, from six different points of view corresponding to the different heights of each shelf.

In The Vigil, the viewer observes that which the artist saw in her studio. Where once there was an object there now exists, like a ghost, the canvas that represents it as it appeared at the moment of its depiction. Like a game of mirrors, The Vigil condenses in a single moment the visual alterations that painting's models undergo and multiplies them on the shelves. It does not reveal the visibility of the objects to the spectator, but, instead, their pure visuality.

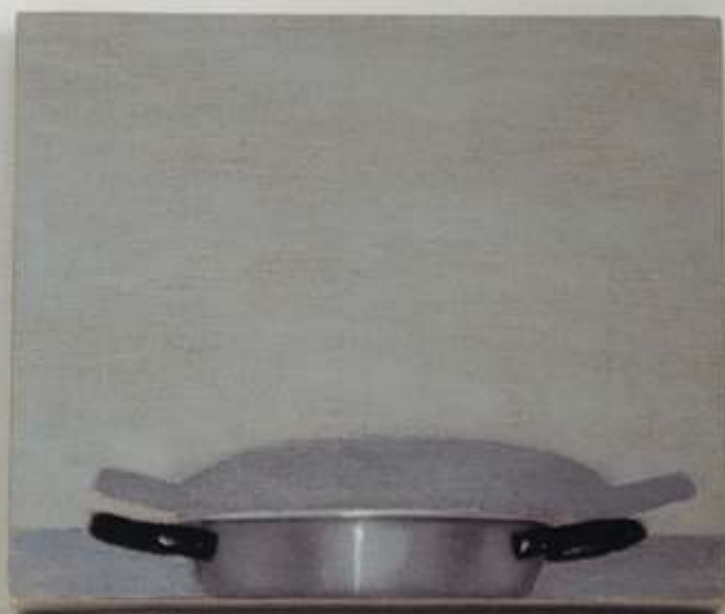








DIAPO 35 MM
CON PERSONA













168655615927922354187744 combinaciones

Este trabajo consiste en veinticuatro pinturas en óleo sobre telas de 20 por 25 cm., cada una sostenida por rieles de aluminio que permiten el movimiento horizontal de ellas, pudiendo intercambiarse las posiciones y las combinaciones de las pinturas.

168655615927922354187744 combinaciones tiene como modelo un juego didáctico compuesto por veinticuatro ilustraciones de paisajes, cada una refrendada por la mantención de cuatro puntos en cada extremo vertical del cuadro: el punto que marca la colina, el horizonte, el comienzo del primer plano y el final de la pintura. Esta coincidencia permite una continuidad ficticia del paisaje y hace posible intercambio de las posiciones de las telas.

168655615927922354187744 Combinations

This work consisted of twenty-four oil paintings, each measuring 20 by 25 centimeters. The paintings were mounted on aluminum tracks that allow horizontal movement, so that viewers could shift their positions and combinations.

The model for 168655615927922354187744 Combinations is an educational game composed of twenty-four illustrations of landscapes. [Players can rearrange the illustrations in order to produce new landscapes.] The game's only rule is the preservation of four points on each vertical extreme of the painting: the points that mark the hill, the horizon, and the beginnings of the first and last levels of the painting. The coincidence of these points permits a fictitious continuity of the landscape and makes the exchange of the paintings' positions possible.













Bingo

Hacia finales del año 1971, el artista Gordon Matta-Clark realizó una de sus obras en el Museo Nacional de Bellas Artes, mientras éste se encontraba cerrado y vacío. De esa obra – Corte sin título – no existe ningún registro.

BINGO de Josefina Guilisasti, una pintura de grandes dimensiones seccionada en tres partes, es el calco pictórico de Bingo, otra obra de Matta-Clark. Desde un punto de vista preciso, el suelo y las paredes de la sala del museo se prolongaban en la que la pintura, por lo que ésta se presentaba al espectador como una ficción, la efectiva exhibición de la obra de Matta-Clark en el Museo Nacional de Bellas Artes.

Al utilizar medios estrictamente pictóricos para representar una obra que escapa a la especificidad de un medio, Guilisasti extiende la condición de “resistencia” y “persistencia” de la pintura hacia otros lugares del arte contemporáneo, preguntándole al espectador sobre la situación de camuflaje de la pintura en otras formas de arte, sobre el plagio y la imitación en el arte actual, sobre la autoría y la inclusión del espectador en sus distintas manifestaciones, sobre la relación entre el arte como proceso de creación y el arte como dominio de una técnica.

Bingo, la obra que Matta-Clark hizo a partir de los cortes realizados a una casa antes de su demolición y que Guilisasti calcó en su pintura, se llamó, durante su ejecución, *Been-Gone by Ninth*, Desaparecido en la novena. El trabajo de Guilisasti puede ser entendido también como una historia de desapariciones y aparecidos: ahí donde existía una situación de invisibilidad de obra - Corte sin título, el trabajo sin registro que Matta-Clark realizó en el Museo de Bellas Artes - ésta es substituida en BINGO, como en un juego de luces y de sombras, por la invisibilidad de la artista.

Bingo

Toward the end of 1971, artist Gordon Matta-Clark realized one of his works in Santiago's Museo Nacional de Bellas Artes while the museum was closed and empty. There exists no record of this work, *Corte sin título* [Untitled Cut].

Josefina Guilisasti's *BINGO*, a large-scale painting divided into three parts, is the pictorial copy of *Bingo*, another Matta-Clark work. From a precise point of view, the floor and walls of the museum gallery extend into the painting's space, which therefore presents to the viewer, as a fiction, the real exhibition of Matta-Clark's work in the Museum of Fine Arts.

Using strictly pictorial media in order to represent a work that escapes the specificity of a medium, Guilisasti extends painting's condition of "resistance" and "persistence" to other spaces of contemporary art. She thus asks the spectator about the camouflaged condition of painting in other forms of art, about plagiarism and imitation in art today, about authorship and the inclusion of the spectator in its different manifestations, and about the relationship between art as creative process and art as the domain of a technique.

Bingo, the work Matta-Clark created based on the cuts made to a house before its demolition, which Guilisasti reproduced in her painting, was called, during its production, *Been-Gone by Ninth/Desaparecido en la novena*. Guilisasti's work can also be understood as a story of disappearances and ghosts. The state of invisibility in which the work – *Corte sin título/Untitled Cut*, Matta-Clark's unrecorded project in the Museum of Fine Arts – once existed, now finds its substitute in *BINGO*, as in a game of lights and shadows, in the invisibility of the artist.





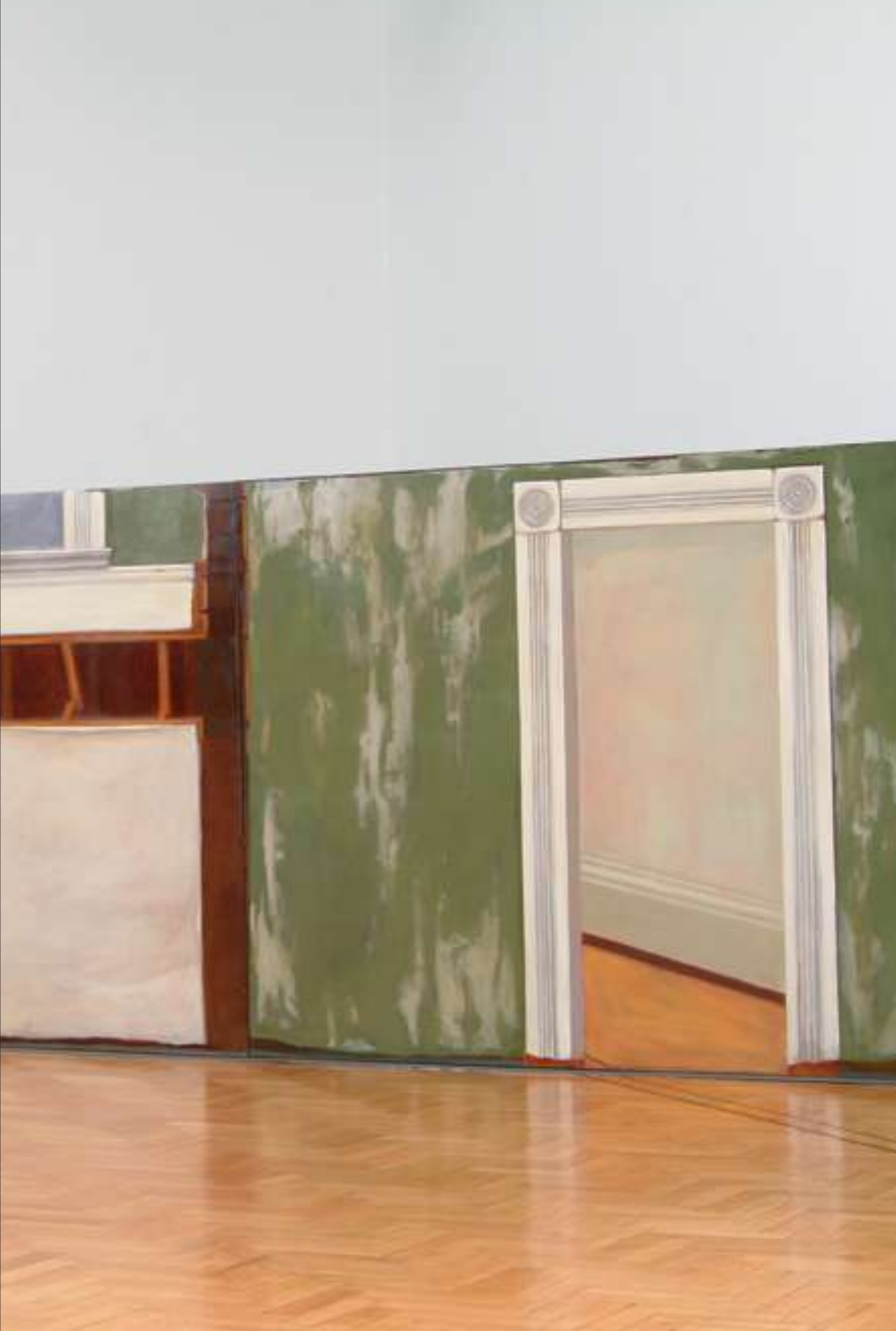
Bingo es el título final de una obra realizada por Gordon Matta-Clark que, durante su ejecución, se llamaba *Been-Gone by Ninth* (desaparecido en la novena). La pieza utilizaba una típica casa de pueblo americana que iba a ser demolida para una operación de renovación urbana, 1974.



Bingo es el título final de una obra realizada por Gordon Matta-Clark que, durante su ejecución, se llamaba *Been-Gone by Ninth* (desaparecido en la novena). La pieza utilizaba una típica casa de pueblo americana que iba a ser demolida para una operación de renovación urbana, 1974.























De las cajitas de agua

De las cajitas de agua está compuesto por siete fotografías a color de 40 por 50 cm. enmarcadas por marcos iguales que simulan ser las cajas cuyo interior muestran las fotografías. Semicubiertas por las cortinas colocadas en el marco de cada caja, las fotografías reproducen, a escala real, una pieza envuelta.

El motivo de las fotografías, representado a escala real y colocado en un espacio autónomo que se incerta, a través de su disposición en el interior de las cajas, en el espacio del observador, recuerda, a su vez, la composición de las naturalezas muertas, un género cuya difusión fue contemporánea a la del recurso de la cortina.

Los siete objetos presentados en De las cajitas de agua son, sin embargo, una recreación estática de las pruebas de un asesinato de ocurrido en 1923 en Santiago, cuando una serie de cajas que contenían trozos de un cuerpo humano cubiertos por un mantel, fueron encontradas en el río Mapocho. El mantel, que sirvió en algún momento al asesino para ocultar el crimen, acabó, como la cortina que cubre y descubre, revelando su identidad. En los archivos policiales de Santiago, el hecho fue conocido como "el crimen De las cajitas de agua".

The little boxes of water

The Little Boxes of Water comprises seven color photographs, all in identical frames that evoke the boxes whose interior is revealed by the photographs. Partially covered by curtains hanging from the frame around each "box," the photographs reproduce body parts of a life-size mannequin, wrapped in plastic.

The motif of each photograph is life size, and is placed within an autonomous space that uses its position inside the box to insert itself into the viewer's space. This, in turn, recalls the composition of still lifes, a genre in vogue at the same time as the curtains were.

*However, the seven objects presented in *The Little Boxes of Water* are a still-life re-creation of evidence from a 1923 murder in Santiago, when a series of boxes containing pieces of a human body wrapped in a tablecloth were found in the Mapocho river. The tablecloth, which at some point had helped the murderer cover up the crime, ended up - like the curtain that covers and later uncovers - revealing her identity. In Santiago's police files, it was known as "el crimen de las cajitas de agua" ["The Little Boxes of Water murder"].*



Izquierda: Gerrit Dou, autorretrato.
48 por 37 cm. Rijksmuseum, Amsterdam.

Izquierda: Gerrit Dou, autorretrato.
48 por 37 cm. Rijksmuseum, Amsterdam.



















Un paisaje referencial | Un paisaje referencial

Por Pablo Chiuminatto M.

Un paisaje referencial

Pablo Chiuminatto

Existe una expresión que dice: la naturaleza imita al arte. Otra, sin embargo, considera lo contrario, que el arte imita la naturaleza. No obstante tal antagonismo, pienso que si algo ha determinado la producción visual es una forma de imitación ligeramente distinta, apreciable a través de la actitud del arte y de la teoría hacia los referentes visuales que se dan en la intensa relación del arte con el arte mismo. La visualidad pareciera estar cada día más tramada por un delicado encaje -valga la reminiscencia con la idea de ensamble de los juguetes, así como con los nudos- en la que se trama dulcemente un fondo residual de imágenes aportadas por esa superficie activa que llamamos cultura. Este contexto espectral de relatos, se hace presente en los signos constitutivos de la educación artística y, por cierto, en los procesos que van más allá de los momentos de aprendizaje, acarreado una serie de consecuencias que se renuevan cada vez que establecemos una lectura a partir de una obra de arte.

Existe una expresión que dice: la naturaleza imita al arte. Otra, sin embargo, considera lo contrario, que el arte imita la naturaleza. No obstante tal antagonismo, pienso que si algo ha determinado la producción visual es una forma de imitación ligeramente distinta, apreciable a través de la actitud del arte y de la teoría hacia los referentes visuales que se dan en la intensa relación del arte con el arte mismo. La visualidad pareciera estar cada día más tramada por un delicado encaje -valga la reminiscencia con la idea de ensamble de los juguetes, así como con los nudos- en la que se trama dulcemente un fondo residual de imágenes aportadas por esa superficie activa que llamamos cultura. Este contexto espectral de relatos, se hace presente en los signos constitutivos de la educación artística y, por cierto, en los procesos que van más allá de los momentos de aprendizaje, acarreado una serie de consecuencias que se renuevan cada vez que establecemos una lectura a partir de una obra de arte.

En este caso, quizás, precisamente por la proximidad temporal, es decir, por la actualidad casi instantánea que comparto con los trabajos de Josefina Guilisasti, la reflexión que intento esbozar significó establecer un tejido referencial, suscitado y sugerido por la fuerza de tales obras, motivando la necesidad de presentar el conjunto múltiple de otras imágenes que habitan estas obras. Seguramente, esto ocurre como fruto de la propia proyección referencial, la formación y -por qué no decirlo- la profunda voluntad de identificar categorías, estilos, autores, es decir, de incorporar a nuestra memoria lo que persiste como identificación referencial en toda imagen. Así, trabajé el hecho mismo del reconocimiento que requiere la experiencia estética, ya no tan sólo en el reflejo de aquella interioridad propia de quien observa, sino también de las reminiscencias que se concitan cuando permitimos tal sucesión de evocaciones visuales.

Por lo tanto, más que escribir un texto sobre la obra de Josefina Guilisasti, propongo recorrer ciertos destellos que me abordaron cuando vi estos trabajos y cada vez que pienso en ellos; porque funcionan como pares visuales de un 'memorice' -ese juego que nos impresiona tanto cuando somos niños- pero que en este caso consiste en la coincidencia de pares no idénticos, algo así como equivalencias distantes.

Nunca me propuse que fueran exactamente las remisiones principales o referencias definitivas que acotaran la obra, muy por el contrario, la propuesta que hice cuando decidí escribir sobre esta selección de obras, fue, inmediatamente, la de aprovechar esta amplitud referencial que presentan. Cada imagen, cada objeto elegido y por cierto la fuerza que adquiere en el tiempo en que nuestra artista ha presentado cada una de estas exposiciones, hace que el espesor de su dimensión referencial se vaya expandiendo.

En este caso, quizás, precisamente por la proximidad temporal, es decir, por la actualidad casi instantánea que comparto con los trabajos de Josefina Guilisasti, la reflexión que intento esbozar significó establecer un tejido referencial, suscitado y sugerido por la fuerza de tales obras, motivando la necesidad de presentar el conjunto múltiple de otras imágenes que habitan estas obras. Seguramente, esto ocurre como fruto de la propia proyección referencial, la formación y -por qué no decirlo- la profunda voluntad de identificar categorías, estilos, autores, es decir, de incorporar a nuestra memoria lo que persiste como identificación referencial en toda imagen. Así, trabajé el hecho mismo del reconocimiento que requiere la experiencia estética, ya no tan sólo en el reflejo de aquella interioridad propia de quien observa, sino también de las reminiscencias que se concitan cuando permitimos tal sucesión de evocaciones visuales.

Por lo tanto, más que escribir un texto sobre la obra de Josefina Guilisasti, propongo recorrer ciertos destellos que me abordaron cuando vi estos trabajos y cada vez que pienso en ellos; porque funcionan como pares visuales de un 'memorice' -ese juego que nos impresiona tanto cuando somos niños- pero que en este caso consiste en la coincidencia de pares no idénticos, algo así como equivalencias distantes.

Nunca me propuse que fueran exactamente las remisiones principales o referencias definitivas que acotaran la obra, muy por el contrario, la propuesta que hice cuando decidí escribir sobre esta selección de obras, fue, inmediatamente, la de aprovechar esta amplitud referencial que presentan. Cada imagen, cada objeto elegido y por cierto la fuerza que adquiere en el tiempo en que nuestra artista ha presentado cada una de estas exposiciones, hace que el espesor de su dimensión referencial se vaya expandiendo.

Por medio de estas obras puedo fantasear relatos visuales como si reaparecieran las sugerencias que suscitaron en cada espectador, volviéndose visibles en este fondo referencial que revisaremos. Quizás, cada uno de nosotros tenga el suyo, en fin, eso es necesariamente lo que se ha identificado como la riqueza del arte y que, siento, se apoya en la memoria colectiva como espacio de reconocimiento. Se trata de presentar un panorama -necesariamente interno por su vinculación con la memoria visual- proyectado en la obra, como si supiéramos qué hacer en esa instancia que se diferencia tan sutilmente de la cotidianeidad de las cosas que nos rodean.

Por lo anterior, iniciar esta lectura es dar comienzo a una suerte de declaración íntima de aquellas referencias que estos trabajos me sugieren. Quizás, por la misma distancia que marca la dependencia con el origen europeo de nuestras artes nacionales, lejanas también, éste se vuelve inevitablemente el fondo desde el que surgen con mayor fuerza estas reproducciones que aquí presentamos. Una especie de relación inversa a la del descubrimiento de consecuencias teóricas de la obra de arte, como programa o proyecto. Más bien se trataría de la reconstitución de un pasado, algo ya ocurrido en la realización, en la exposición y en ese efecto de vestigio que poseen y que simula una mnemotecnica nostálgica de correspondencias. Algo así como la figura de la "asociación libre" tan recurrente en el arte desde los comienzos del psicoanálisis y el surrealismo, pero aquí referida, selectivamente, a las obras que nos recuerdan estas obras.

De este modo, para cumplir con dicho intento fue esencial el apoyo constante del libro **La invención del cuadro**¹ de Víctor Stoichita, gracias a que, al conocer esta investigación, su

Por medio de estas obras puedo fantasear relatos visuales como si reaparecieran las sugerencias que suscitaron en cada espectador, volviéndose visibles en este fondo referencial que revisaremos. Quizás, cada uno de nosotros tenga el suyo, en fin, eso es necesariamente lo que se ha identificado como la riqueza del arte y que, siento, se apoya en la memoria colectiva como espacio de reconocimiento. Se trata de presentar un panorama -necesariamente interno por su vinculación con la memoria visual- proyectado en la obra, como si supiéramos qué hacer en esa instancia que se diferencia tan sutilmente de la cotidianeidad de las cosas que nos rodean.

Por lo anterior, iniciar esta lectura es dar comienzo a una suerte de declaración íntima de aquellas referencias que estos trabajos me sugieren. Quizás, por la misma distancia que marca la dependencia con el origen europeo de nuestras artes nacionales, lejanas también, éste se vuelve inevitablemente el fondo desde el que surgen con mayor fuerza estas reproducciones que aquí presentamos. Una especie de relación inversa a la del descubrimiento de consecuencias teóricas de la obra de arte, como programa o proyecto. Más bien se trataría de la reconstitución de un pasado, algo ya ocurrido en la realización, en la exposición y en ese efecto de vestigio que poseen y que simula una mnemotecnica nostálgica de correspondencias. Algo así como la figura de la "asociación libre" tan recurrente en el arte desde los comienzos del psicoanálisis y el surrealismo, pero aquí referida, selectivamente, a las obras que nos recuerdan estas obras.

*De este modo, para cumplir con dicho intento fue esencial el apoyo constante del libro **La invención del cuadro**¹ de Víctor Stoichita, gracias a que, al conocer esta investigación,*

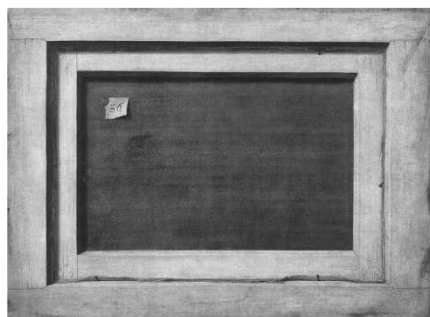


Fig.1: Cornelius Norbertus Gijsbrechts. Cuadro al revés, c. 1670-1675, óleo sobre lienzo 66 x86,5 cm, Copenhagen, Statens Museum for Kunst.

metodología sirve, a su vez, de guía y modelo. El autor presenta un acucioso e insuperable estudio sobre tales objetos, los cuadros, y, gracias a su aporte, podremos replicar un trabajo de intertextualidad de la obra de Guilisasti; asimismo que un homenaje teórico a este autor, porque de alguna manera las lecturas sobre arte determinan las relaciones que establecemos y es mejor exponer tales fuentes reconociendo su valor. Stoichita ofrece, entre cientos de referencias exquisitas, en el capítulo final, una pintura fascinante (fig.1) con la cual busca cerrar provocadoramente su libro, enunciando un criterio fundamental para el estudio de las artes visuales: la tradición de ejercitarse en prácticas que refieren al propio campo, o sea, a establecer articulaciones reflexivas sobre la representación misma. De este modo, podemos entender la pintura, elaborando sus paradigmas a partir de la pintura misma. Este cuadro, pintado hace más de cuatrocientos años, nos recuerda aquel viejo mito fijado por Plinio en el primer siglo de nuestra era. Una competencia entre pintores, en la que vence quien logra engañar mejor. En esa anécdota relatada mil veces en las aulas y talleres, el primer artista pinta

metodología sirve, a su vez, de guía y modelo. El autor presenta un acucioso e insuperable estudio sobre tales objetos, los cuadros, y, gracias a su aporte, podremos replicar un trabajo de intertextualidad de la obra de Guilisasti; asimismo que un homenaje teórico a este autor, porque de alguna manera las lecturas sobre arte determinan las relaciones que establecemos y es mejor exponer tales fuentes reconociendo su valor. Stoichita ofrece, entre cientos de referencias exquisitas, en el capítulo final, una pintura fascinante (fig.1) con la cual busca cerrar provocadoramente su libro, enunciando un criterio fundamental para el estudio de las artes visuales: la tradición de ejercitarse en prácticas que refieren al propio campo, o sea, a establecer articulaciones reflexivas sobre la representación misma. De este modo, podemos entender la pintura, elaborando sus paradigmas a partir de la pintura misma. Este cuadro, pintado hace más de cuatrocientos años, nos recuerda aquel viejo mito fijado por Plinio en el primer siglo de nuestra era. Una competencia entre pintores, en la que vence quien logra engañar mejor. En esa anécdota relatada mil veces en las aulas y talleres, el primer artista pinta

1. Stoichita, Víctor. La invención del cuadro: arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea. Madrid: del Serbal, 2000, pp.264-266.

1. Stoichita, Víctor. La invención del cuadro: arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea. Madrid: del Serbal, 2000, pp.264-266.

un racimo de uvas tan reales que las aves vienen a comer los gajos. Luego, el segundo en competencia, en una jugada muy certera, pinta una cortina que oculta la fruta.

De la misma forma, este pintor flamenco pinta un cuadro que juega a ocultar un cuadro tras de sí. Esta, es la primera referencia que emana del trabajo que se ha dado Guilisasti en estas últimas décadas. No busca engañar en el mismo sentido que aquellas antiguas pinturas que mencionamos antes, sino concitar la reflexión acerca de la experiencia misma de la pintura como desengaño. Pero, ¿de qué desilusión hablamos, de la que sufrimos a partir de la visión, del darnos cuenta que nuestros ojos son la fuente de tal ilusión? -Sí, pero con un leve sesgo productivo, porque, al mismo tiempo, es gracias a este travieso sentido que podemos vivir la experiencia de la invención y no sólo como determinación fisiológica de nuestro conocimiento del mundo. Por lo tanto, no todo es revelación de los límites físicos de la mirada, sino, afortunadamente, la constatación del reconocimiento de dicha experiencia como valor en sí, así como, de esa relación extraña que establecemos con algunas pinturas y, a veces, con los cuadros como objetos.

Del mismo modo, en el caso de la serie de trabajos titulados "Cajitas de Agua" (ver p.), la articulación respecto a la tradición de las artes visuales del siglo XVII flamenco, es aún más directa que la que he propuesto como modelo general para comprender el infinito histórico en el que se funde el trabajo de Guilisasti. En este caso, la relación con aquellas obras flamencas en las que es posible apreciar la costumbre de poner una cortina delante del cuadro, es recogida por Stoichita y problematizada ampliamente en su libro. Se trata de un juego múltiple en el que no tan sólo lo que se integra es el

un racimo de uvas tan reales que las aves vienen a comer los gajos. Luego, el segundo en competencia, en una jugada muy certera, pinta una cortina que oculta la fruta.

De la misma forma, este pintor flamenco pinta un cuadro que juega a ocultar un cuadro tras de sí. Esta, es la primera referencia que emana del trabajo que se ha dado Guilisasti en estas últimas décadas. No busca engañar en el mismo sentido que aquellas antiguas pinturas que mencionamos antes, sino concitar la reflexión acerca de la experiencia misma de la pintura como desengaño. Pero, ¿de qué desilusión hablamos, de la que sufrimos a partir de la visión, del darnos cuenta que nuestros ojos son la fuente de tal ilusión? -Sí, pero con un leve sesgo productivo, porque, al mismo tiempo, es gracias a este travieso sentido que podemos vivir la experiencia de la invención y no sólo como determinación fisiológica de nuestro conocimiento del mundo. Por lo tanto, no todo es revelación de los límites físicos de la mirada, sino, afortunadamente, la constatación del reconocimiento de dicha experiencia como valor en sí, así como, de esa relación extraña que establecemos con algunas pinturas y, a veces, con los cuadros como objetos.

Del mismo modo, en el caso de la serie de trabajos titulados "Cajitas de Agua" (ver p.), la articulación respecto a la tradición de las artes visuales del siglo XVII flamenco, es aún más directa que la que he propuesto como modelo general para comprender el infinito histórico en el que se funde el trabajo de Guilisasti. En este caso, la relación con aquellas obras flamencas en las que es posible apreciar la costumbre de poner una cortina delante del cuadro, es recogida por Stoichita y problematizada ampliamente en su libro. Se trata de un juego múltiple en el que no tan sólo lo que se integra es

Fig.2: Nicolas Maes. La espía, c.1655, óleo sobre tabla, 45,7 x 71,1 cm, Londres, Guidhall Art Gallery.



cuadro y la cortina, sino además el marco [fig.2 y 3]. Todos, componentes fundamentales del desarrollo de las artes visuales durante la época moderna, ya sea por su utilización como por su rechazo. Así, estas obras, presentan el efecto del real y su proceso de captura visual, vinculándolo al desarrollo de una precisión óptica; poniendo en tensión lo imitado, entendido como lo real, con lo real, propuesto como metáfora visual.

En el caso del trabajo de Guilisasti, el objeto ha reemplazado a la pintura, la que en su momento reemplazaba un espacio, un lugar, fijado gracias al objeto que llamamos cuadro. El juego de inversión referencial se multiplica y articula con la fuerza que imprime el intercambio de la pintura por la fotografía, la del plano ficticio por el plano real, convirtiendo al marco en otra parte del cuadro, simulado también por la pintura. De esta forma, la potencia que adquiere es innegable, estamos ante sucesiones de fingimientos que, integrados, nos hablan de la historia de la representación como representación de sí, reflejada en la imposibilidad de separar el cuadro del objeto-cuadro, así como de su presencia. Una y otra vez el hallazgo de la coincidencia referencial reabre el mundo de la pintura como mundo y potencia nuestra mirada. Ya lo había afirmado Filóstrato en sus **Descripciones de Cuadros**, en los primeros siglos de nuestra era:

cuadro y la cortina, sino además el marco [fig.2 y 3]. Todos, componentes fundamentales del desarrollo de las artes visuales durante la época moderna, ya sea por su utilización como por su rechazo. Así, estas obras, presentan el efecto del real y su proceso de captura visual, vinculándolo al desarrollo de una precisión óptica; poniendo en tensión lo imitado, entendido como lo real, con lo real, propuesto como metáfora visual.

*En el caso del trabajo de Guilisasti, el objeto ha reemplazado a la pintura, la que en su momento reemplazaba un espacio, un lugar, fijado gracias al objeto que llamamos cuadro. El juego de inversión referencial se multiplica y articula con la fuerza que imprime el intercambio de la pintura por la fotografía, la del plano ficticio por el plano real, convirtiendo al marco en otra parte del cuadro, simulado también por la pintura. De esta forma, la potencia que adquiere es innegable, estamos ante sucesiones de fingimientos que, integrados, nos hablan de la historia de la representación como representación de sí, reflejada en la imposibilidad de separar el cuadro del objeto-cuadro, así como de su presencia. Una y otra vez el hallazgo de la coincidencia referencial reabre el mundo de la pintura como mundo y potencia nuestra mirada. Ya lo había afirmado Filóstrato en sus **Descripciones de Cuadros**, en los primeros siglos de nuestra era:*

Quien desdeña la pintura, delinque contra la verdad, delinque también contra toda esa sabiduría que debemos a los poetas -ya que poetas y pintores contribuyen por igual a nuestro conocimiento de las gestas y del aspecto de los héroes- y desdeña la proporción, gracias a cuyo ejercicio el arte participa de la razón².

Podemos recoger el consejo de Filóstrato de manera de compensar la tradicional enseñanza ligada a la estética y al arte, en la que lo primero que se enuncia es la condena a los artistas vinculándolos especialmente con la falsificación de verdades. Esto permite la rendición de otro universo de verdades heredadas y que compromete los propios mitos modernizantes del arte para sí. Cuán distinto sería el desarrollo artístico visual si lo primero que se nos inculcara fuera esta cita de Filóstrato y no aquel tozudo afán iconoclasta platónico.

En el caso de la pintura flamenca de cuadros-objeto, lo que vemos representado es la identificación del gesto perceptivo que la pintura misma representa y que estos artistas pintan.



Fig. 3: Rembrandt. La sagrada familia, 1646, óleo sobre tabla, 46,6 x 68,8 cm. Kassel, Gemäldegalerie, Staatliche Museen.

Quien desdeña la pintura, delinque contra la verdad, delinque también contra toda esa sabiduría que debemos a los poetas -ya que poetas y pintores contribuyen por igual a nuestro conocimiento de las gestas y del aspecto de los héroes- y desdeña la proporción, gracias a cuyo ejercicio el arte participa de la razón².

Podemos recoger el consejo de Filóstrato de manera de compensar la tradicional enseñanza ligada a la estética y al arte, en la que lo primero que se enuncia es la condena a los artistas vinculándolos especialmente con la falsificación de verdades. Esto permite la rendición de otro universo de verdades heredadas y que compromete los propios mitos modernizantes del arte para sí. Cuán distinto sería el desarrollo artístico visual si lo primero que se nos inculcara fuera esta cita de Filóstrato y no aquel tozudo afán iconoclasta platónico.

En el caso de la pintura flamenca de cuadros-objeto, lo que vemos representado es la identificación del gesto perceptivo que la pintura misma representa y que estos artistas pintan. Con aquella cortina abierta queda demostrado, ampliamente, que la idea de superficie es algo que estos artistas conocen y que la conciencia material de la pintura como materia, no necesitará de la llegada del siglo XIX y su sistema de manchas, para evidenciarse como a veces se nos presenta la historia, con aquel afán de acotar tránsitos y progresos concretos de la disciplina. Entonces, necesitaremos, precisamente, de la anuencia general que ilumina el trabajo de Gulisasti para que reestablezcamos un diálogo con la historia de la pintura misma como

2. Filóstrato. Heroico, Gimnástico, Descripciones de cuadros. Madrid: Gredos, 1996, p. 223.

2. Filóstrato. Heroico, Gimnástico, Descripciones de cuadros. Madrid: Gredos, 1996, p. 223.

Con aquella cortina abierta queda demostrado, ampliamente, que la idea de superficie es algo que estos artistas conocen y que la conciencia material de la pintura como materia, no necesitará de la llegada del siglo XIX y su sistema de manchas, para evidenciarse como a veces se nos presenta la historia, con aquel afán de acotar tránsitos y progresos concretos de la disciplina. Entonces, necesitaremos, precisamente, de la anuencia general que ilumina el trabajo de Gulisasti para que reestablezcamos un diálogo con la historia de la pintura misma como campo de conocimiento y reconocimiento. Rembrandt no tan sólo pintó esta escena cotidiana, pero sagrada a la vez, sino además se tomó el tiempo de pintar el marco y la cortina (fig.3), al igual como lo hiciera, siguiendo sus pasos, Maes en la pintura antes presentada (fig.2). Por lo tanto, la imagen se despliega en su descripción visual, reconstruyendo el relato, no en tanto ficción y mito alojado en los personajes, sino en la significación en sí de los elementos de la pintura como convención visual, en tensión con el juego del engaño-desengaño mental. El marco, la cortina, la imagen al fondo y al mismo tiempo la pintura, son presentados como problemas en los que el artista se divierte, es decir se ocupa, sin olvidar su saber, pero tampoco el placer que encierra.

Podríamos decir que el trabajo de la pintura, en caso de utilizar al arte mismo como paisaje de referencias, extrae de ahí sus elementos, entre los cuales el mismo cuadro es parte y todo; tal como propone Julián Gallego en aquella cartografía de la historia del cuadro en el cuadro³. Este tipo de gesto ha deslumbrado a los artistas

Con aquella cortina abierta queda demostrado, ampliamente, que la idea de superficie es algo que estos artistas conocen y que la conciencia material de la pintura como materia, no necesitará de la llegada del siglo XIX y su sistema de manchas, para evidenciarse como a veces se nos presenta la historia, con aquel afán de acotar tránsitos y progresos concretos de la disciplina. Entonces, necesitaremos, precisamente, de la anuencia general que ilumina el trabajo de Gulisasti para que reestablezcamos un diálogo con la historia de la pintura misma como campo de conocimiento y reconocimiento. Rembrandt no tan sólo pintó esta escena cotidiana, pero sagrada a la vez, sino además se tomó el tiempo de pintar el marco y la cortina (fig.3), al igual como lo hiciera, siguiendo sus pasos, Maes en la pintura antes presentada (fig.2). Por lo tanto, la imagen se despliega en su descripción visual, reconstruyendo el relato, no en tanto ficción y mito alojado en los personajes, sino en la significación en sí de los elementos de la pintura como convención visual, en tensión con el juego del engaño-desengaño mental. El marco, la cortina, la imagen al fondo y al mismo tiempo la pintura, son presentados como problemas en los que el artista se divierte, es decir se ocupa, sin olvidar su saber, pero tampoco el placer que encierra.

Podríamos decir que el trabajo de la pintura, en caso de utilizar al arte mismo como paisaje de referencias, extrae de ahí sus elementos, entre los cuales el mismo cuadro es parte y todo; tal como propone Julián Gallego en aquella cartografía de la historia del cuadro en el cuadro³. Este tipo de gesto ha deslumbrado a los artistas

3. Gallego, Julián. El cuadro dentro del cuadro. Madrid: Cátedra, 1991.

3. Gallego, Julián. El cuadro dentro del cuadro. Madrid: Cátedra, 1991.

visuales desde lo más temprano de la historia de la mirada, ocupando, una y otra vez, su energía infinita de propuestas implícitas. Así, es necesario que nos refiramos al método alusivo con que la pintura trabaja, además de sumar a esto la noción de cita, como una misma figura o tropo, parte -aunque para muchos sea algo difícil de asumir- del comportamiento retórico de la pintura, y que consiste en:

El dar a entender o referir sin mencionar que apunta vagamente al territorio alusivo, puede ser mostrado en tantas ocasiones como la práctica comunicativa permita, con la necesaria participación del acervo del espectador. [...] la alusión se acompaña muchas veces de la cita a pinturas del pasado, esto es la reproducción parcial o total de las mismas; una repetición-variación de signos pictóricos extraídos de esas obras⁴.

Luego, esta clasificación en figuras no busca clausurar el trabajo realizado bajo esa suerte de lenguaje bélico-quirúrgico de la así llamada 'operación visual', sino que busca precisamente proponerlo como una parte más del conocimiento y que la propia relación con la imagen visual impone como conocimiento del arte y arte del conocimiento. Los autores citados, Carrere y Saborit, más adelante, en esta misma sección del libro, reconocen que están "ambas cargadas de revisión de la referencia- de la réplica [...] (lo que corresponde a) tomar prestado del archivo de imágenes del archivo de la historia las poses"⁵ como reino. Ellos van más allá y se refieren a algunos artistas como "saqueadores de imágenes", sin embargo aquí, el rango se

visuales desde lo más temprano de la historia de la mirada, ocupando, una y otra vez, su energía infinita de propuestas implícitas. Así, es necesario que nos refiramos al método alusivo con que la pintura trabaja, además de sumar a esto la noción de cita, como una misma figura o tropo, parte -aunque para muchos sea algo difícil de asumir- del comportamiento retórico de la pintura, y que consiste en:

El dar a entender o referir sin mencionar que apunta vagamente al territorio alusivo, puede ser mostrado en tantas ocasiones como la práctica comunicativa permita, con la necesaria participación del acervo del espectador. [...] la alusión se acompaña muchas veces de la cita a pinturas del pasado, esto es la reproducción parcial o total de las mismas; una repetición-variación de signos pictóricos extraídos de esas obras⁴.

Luego, esta clasificación en figuras no busca clausurar el trabajo realizado bajo esa suerte de lenguaje bélico-quirúrgico de la así llamada 'operación visual', sino que busca precisamente proponerlo como una parte más del conocimiento y que la propia relación con la imagen visual impone como conocimiento del arte y arte del conocimiento. Los autores citados, Carrere y Saborit, más adelante, en esta misma sección del libro, reconocen que están "ambas cargadas de revisión de la referencia- de la réplica [...] (lo que corresponde a) tomar prestado del archivo de imágenes del archivo de la historia las poses"⁵ como reino. Ellos van más allá y se refieren a algunos artistas como "saqueadores de imágenes", sin embargo aquí,

4. Carrere, Alberto y Saborit, José. Retórica de la pintura. Madrid: Cátedra, 2000, p. 439.

5. Ídem. p. 440.

4. Carrere, Alberto y Saborit, José. Retórica de la pintura. Madrid: Cátedra, 2000, p. 439.

5. Ídem. p. 440.

amplia a la captura del gesto, además del motivo y del cuadro. Nos enfrentamos al despliegue de manifestaciones agudas que buscan referirse al proceso, a través de las fases mismas de la pintura, por medio del 'desplazamiento' como objeto pictórico e imagen, hacia articulaciones alegóricas que evidencian la escena de la representación misma del arte. De esta forma, podríamos poblar este texto de ejemplos de artistas que han trabajado con alusiones, citas y reiteraciones de obras de otros artistas y decir que es una forma natural de comportamiento o depredación del arte sobre sí. Sin embargo, lo interesante del trabajo de Guilisasti es que nos ofrece, a modo de adscripción a la tradición visual, más allá de las fronteras de herencias y legados, una articulación referencial que llamaremos 'agradecida'. No digo con esto que se remita tan sólo a ser laudatoria y respetuosa de una historia recibida, sino que busca, como la literatura ha sabido tan bien hacer, reintentar la construcción del diálogo en sí del arte con el arte, más allá de la parodia y la ironía que, ya sabemos, empiezan a agotarse en la reiteración del gesto como mimo, una y otra vez, bajo el efecto del 'chiste repetido'.

Entonces, nuestro ejercicio puede centrarse en aquella aspiración por recuperar el espacio de lectura e interpretación, buscando, como esta mujer que a la luz de la ventana lee la carta que la sirvienta le ha traído, reconstruir junto a ella el hilo de un relato y levantar la cortina que oculta un navío en la tormenta, como lo hace la otra muchacha por curiosidad. Mientras la mujer lee, la sirvienta nos da la espalda, sosteniendo aún el sobre en su mano; bajo el codo aguanta un balde que le servirá después en sus tareas. Pero hay una especie de signo extraño en la parte exterior del recipiente que no puedo dejar pasar. Se aprecian dos formas, parecen flechas pintadas como decoración. Es inevitable, por

amplia a la captura del gesto, además del motivo y del cuadro. Nos enfrentamos al despliegue de manifestaciones agudas que buscan referirse al proceso, a través de las fases mismas de la pintura, por medio del 'desplazamiento' como objeto pictórico e imagen, hacia articulaciones alegóricas que evidencian la escena de la representación misma del arte. De esta forma, podríamos poblar este texto de ejemplos de artistas que han trabajado con alusiones, citas y reiteraciones de obras de otros artistas y decir que es una forma natural de comportamiento o depredación del arte sobre sí. Sin embargo, lo interesante del trabajo de Guilisasti es que nos ofrece, a modo de adscripción a la tradición visual, más allá de las fronteras de herencias y legados, una articulación referencial que llamaremos 'agradecida'. No digo con esto que se remita tan sólo a ser laudatoria y respetuosa de una historia recibida, sino que busca, como la literatura ha sabido tan bien hacer, reintentar la construcción del diálogo en sí del arte con el arte, más allá de la parodia y la ironía que, ya sabemos, empiezan a agotarse en la reiteración del gesto como mimo, una y otra vez, bajo el efecto del 'chiste repetido'.



Fig.4: Gabriel Metsu, Muchacha leyendo una carta, c.1664, óleo sobre tabla, 52,5 x 40,2 cm, Dublín, natinal Gallery of Ireland, Colección Beit.

una deformación y proclividad por los diagramas para explicar y exponer la composición de los cuadros -muy extendida por la tradición de la teoría del arte que gusta de leer estos signos como directrices de composición- recordar aquí el maravilloso diagrama de Foucault de "Las meninas" en su libro de 1969, **Las palabras y las cosas**. Miro el cuadro de Metsu y veo el diagrama de Foucault en las flechas del balde. Asimismo miro los trabajos de Gulisasti y veo, no necesariamente una lectura aséptica, que en su obra se daría lugar en el diagrama, sino, precisamente, bajo el amparo maravilloso de la alusión y la cita. En estos trabajos aparece la galería de las referencias aludidas por la experiencia y que no puedo dejar de diferenciar con las estructuras poderosas, dirigidas y 'curadas', que se amplían más y más en nuestra época. Se trata de la pinacoteca propia y precaria que la memoria despliega y que me recuerda el film **El Arca Rusa** de Alexander Sokurov [fig. 5]⁶ en el que paseamos por el palacio Hermitage de San Petersburgo de la mano del tiempo. No obstante, en este caso los fantasmas no son las personas que pasaron por un espacio reservado, dejando su presencia como una estela permanente a nuestra subjetividad emocionable, sino serían las mismas obras, las que permiten tener la experiencia de ser concientes del paso, del todo sobre todos. En el fotograma que reproducimos podemos seguir la mano del personaje; en el caso del cuadro de Metsu, el brazo de la muchacha y el balde con las flechas, ambos convertidos en ejes virtuales que se proyectan producto de la experiencia de esquematizar la imagen, elaborando infinitas combinaciones.

una deformación y proclividad por los diagramas para explicar y exponer la composición de los cuadros -muy extendida por la tradición de la teoría del arte que gusta de leer estos signos como directrices de composición- recordar aquí el maravilloso diagrama de Foucault de "Las meninas" en su libro de 1969, Las palabras y las cosas. Miro el cuadro de Metsu y veo el diagrama de Foucault en las flechas del balde. Asimismo miro los trabajos de Gulisasti y veo, no necesariamente una lectura aséptica, que en su obra se daría lugar en el diagrama, sino, precisamente, bajo el amparo maravilloso de la alusión y la cita. En estos trabajos aparece la galería de las referencias aludidas por la experiencia y que no puedo dejar de diferenciar con las estructuras poderosas, dirigidas y 'curadas', que se amplían más y más en nuestra época. Se trata de la pinacoteca propia y precaria que la memoria despliega y que me recuerda el film El Arca Rusa de Alexander Sokurov [fig. 5]⁶ en el que paseamos por el palacio Hermitage de San Petersburgo de la mano del tiempo. No obstante, en este caso los fantasmas no son las personas que pasaron por un espacio reservado, dejando su presencia como una estela permanente a nuestra subjetividad emocionable, sino serían las mismas obras, las que permiten tener la experiencia de ser concientes del paso, del todo sobre todos. En el fotograma que reproducimos podemos seguir la mano del personaje; en el caso del cuadro de Metsu, el brazo de la muchacha y el balde con las flechas, ambos convertidos en ejes virtuales que se proyectan producto de la experiencia de esquematizar la imagen, elaborando infinitas combinaciones.

6. Alexander Sokurov. **El Arca Rusa**. Rusia-Alemania, 2002. Reparto: Sergey Dreiden, Maria Kuznetsova, Leonid Mozgovoy, David Giogobiani, Alexander Chaban. Duración: 97 minutos.

6. Alexander Sokurov. **El Arca Rusa**. Rusia-Alemania, 2002. Reparto: Sergey Dreiden, Maria Kuznetsova, Leonid Mozgovoy, David Giogobiani, Alexander Chaban. Duración: 97 minutos.



Fig.5: fotograma del film El arca rusa de Alexander Sokurov. 2002.

De esta manera buscamos ejemplificar aquel infinito referencial que aparece si nos disponemos, como si estuviésemos tendidos en la hierba buscando formas en las nubes, a consentir la aparición de los cuadros en los cuadros. En el caso de los trabajos de Gulisasti, las cosas que llevan a las cosas, la flecha al diagrama y de ahí a los objetos que son la trama de los motivos -podemos decir- objetos de la pose. En la obra "El jarro sobre la mesa" (ver p.), el despliegue casi temporal de la luz sobre el mismo objeto en rotación, una y otra vez, me hizo, desde el primer momento, recordar las fotografías de Eadweard Muybridge; especialmente Mujer Bajando la escalera y girando, realizada en 1884-1885 (fig.6).

Alguien podría quejarse que esta propuesta apela a los lugares comunes, algo así como las frases hechas del arte. Pues sí, es esa fuerza la que se articula como un cicerón modificado en este edificio repleto de cuadros fantasmas donde nos desplazamos. La luz sobre el jarro puede leerse como el tiempo en el desplazamiento que el artista requiere para ver cada ángulo del objeto. Registra y luego sigue. Muybridge acelera los golpes del ojo, en una serie de pestañeos registrados gracias a la multiplicación de obturadores que reflejan el antecedente de un cubismo diferido, cuadro a cuadro y, por cierto, anuncia el ritmo fílmico que reconstruyó el movimiento.

De esta manera buscamos ejemplificar aquel infinito referencial que aparece si nos disponemos, como si estuviésemos tendidos en la hierba buscando formas en las nubes, a consentir la aparición de los cuadros en los cuadros. En el caso de los trabajos de Gulisasti, las cosas que llevan a las cosas, la flecha al diagrama y de ahí a los objetos que son la trama de los motivos -podemos decir- objetos de la pose. En la obra "El jarro sobre la mesa" (ver p.), el despliegue casi temporal de la luz sobre el mismo objeto en rotación, una y otra vez, me hizo, desde el primer momento, recordar las fotografías de Eadweard Muybridge; especialmente Mujer Bajando la escalera y girando, realizada en 1884-1885 (fig.6).

Alguien podría quejarse que esta propuesta apela a los lugares comunes, algo así como las frases hechas del arte. Pues sí, es esa fuerza la que se articula como un cicerón modificado en este edificio repleto de cuadros fantasmas donde nos desplazamos. La luz sobre el jarro puede leerse como el tiempo en el desplazamiento que el artista requiere para ver cada ángulo del objeto. Registra y luego sigue. Muybridge acelera los golpes del ojo, en una serie de pestañeos registrados gracias a la multiplicación de obturadores que reflejan el antecedente de un cubismo diferido, cuadro a cuadro y, por cierto, anuncia el ritmo fílmico que reconstruyó el movimiento.

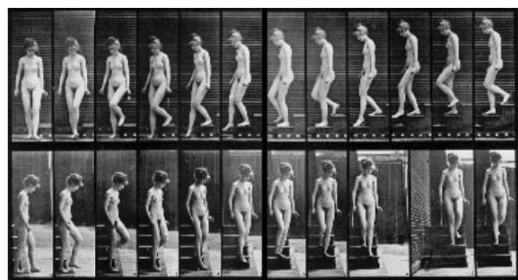


Fig.5: Eadweard Muybridge, Mujer Bajando la escalera y girando, 1884-1885.

No obstante, no quisiera aparecer confundiendo una mujer con un jarro, pero así es la asociación libre que las referencias montan, cada paso es la rotación y su exposición, permitiendo la conciencia de la figura que se dispone ante nuestra mirada. Así también Chardin o Morandi nos ofrecen, con algunos siglos de distancia, su mirada como ejercicio de volver a ver el modelo, pero sin olvidar el objeto y los objetos. Se trata de intentos de visualización que tanto en la pose, como en las cosas o cuerpos, ejercen aquella búsqueda por reestablecer la experiencia estética reservada en el cuadro, sin ejercer plantilla alguna de categorización o de manuales fisonómicos de reiteración de periodos e 'ismos'. Con esto aprovecho de plantear la afirmación de Calabrese respecto de la noción de la 'cita', aunque él lo amplía como prueba de su idea de lo neobarroco en tanto explicación totalizante del contexto de producción cultural del siglo XX:

Los modernos son más bien los que hacen del pasado una distopía, es decir, un uso temerario, improbable, dedicado a la anulación de la historia antes que a su revalorización. Son los que pervierten los valores conectivos de la historia, eliminan los indicadores temporales de las conjunciones [causa-efecto, re-construcción, nostalgia]. Se dedican al más moderno de los intentos: la conexión improbable, la sintaxis metahistórica, eliminando el valor de la cronología a favor de la unidad de las partes⁷.

No obstante, no quisiera aparecer confundiendo una mujer con un jarro, pero así es la asociación libre que las referencias montan, cada paso es la rotación y su exposición, permitiendo la conciencia de la figura que se dispone ante nuestra mirada. Así también Chardin o Morandi nos ofrecen, con algunos siglos de distancia, su mirada como ejercicio de volver a ver el modelo, pero sin olvidar el objeto y los objetos. Se trata de intentos de visualización que tanto en la pose, como en las cosas o cuerpos, ejercen aquella búsqueda por reestablecer la experiencia estética reservada en el cuadro, sin ejercer plantilla alguna de categorización o de manuales fisonómicos de reiteración de periodos e 'ismos'. Con esto aprovecho de plantear la afirmación de Calabrese respecto de la noción de la 'cita', aunque él lo amplía como prueba de su idea de lo neobarroco en tanto explicación totalizante del contexto de producción cultural del siglo XX:

Los modernos son más bien los que hacen del pasado una distopía, es decir, un uso temerario, improbable, dedicado a la anulación de la historia antes que a su revalorización. Son los que pervierten los valores conectivos de la historia, eliminan los indicadores temporales de las conjunciones [causa-efecto, re-construcción, nostalgia]. Se dedican al más moderno de los intentos: la conexión improbable, la sintaxis metahistórica, eliminando el valor de la cronología a favor de la unidad de las partes⁷.

Sin embargo, creo que no podemos aceptar en todos los casos, la lectura que propone el pensador italiano, ya que el trabajo de Guilisasti, es un ejemplo de una relación que reestablece una comunicación con la historia de la pintura, no tan sólo como lógica del paso del tiempo, sino como temporalidad recuperable en la experiencia que proponen las artes visuales. Girar el objeto, volverlo a mirar desde aquel nuevo ángulo en el que el reflejo múltiple no acelera la acción, sino que lo dispone dividido en segmentos y secuencias lentas, donde pasa nuestra propia cotidianidad reflejada y la de los demás. De forma que no consiste en la acumulación caótica, resguardada por la administración de los fragmentos -como suele llamársele a casi todo hoy y que permite a tantos la libertad de lo inexacto- sino, desplegada en el eclecticismo del 'no importa qué', como reemplazo de aquel grandioso 'yo no sé qué' de los barrocos. La cita es clara sin ser textual, seremos nosotros los encargados de generar ese criterio de precisión que extrañan algunos y, tal vez, no sea sino la proyección de una exactitud exigida al arte, porque la teoría misma no se la ha dado.



Fig. 7: Chardin, Jean-Baptiste-Siméon. Still-Life with Pipe and Jug, c. 1737. Oil on canvas, 32,5 x 40 cm. Musée du Louvre, Paris.

Sin embargo, creo que no podemos aceptar en todos los casos, la lectura que propone el pensador italiano, ya que el trabajo de Guilisasti, es un ejemplo de una relación que reestablece una comunicación con la historia de la pintura, no tan sólo como lógica del paso del tiempo, sino como temporalidad recuperable en la experiencia que proponen las artes visuales. Girar el objeto, volverlo a mirar desde aquel nuevo ángulo en el que el reflejo múltiple no acelera la acción, sino que lo dispone dividido en segmentos y secuencias lentas, donde pasa nuestra propia cotidianidad reflejada y la de los demás. De forma que no consiste en la acumulación caótica, resguardada por la administración de los fragmentos -como suele llamársele a casi todo hoy y que permite a tantos la libertad de lo inexacto- sino, desplegada en el eclecticismo del 'no importa qué', como reemplazo de aquel grandioso 'yo no sé qué' de los barrocos. La cita es clara sin ser textual, seremos nosotros los encargados de generar ese criterio de precisión que extrañan algunos y, tal vez, no sea sino la proyección de una exactitud exigida al arte, porque la teoría misma no se la ha dado.

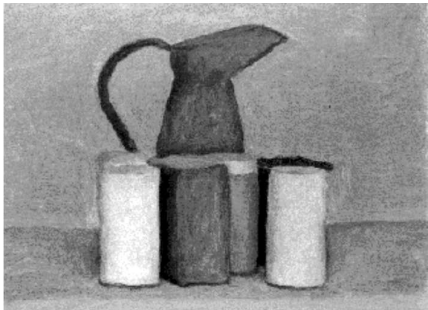


Fig. 8: Giorgio Morandi. Natura morta, 1960 [Vitali n. 1197]. Olio su tela, 35,5 x 40,5 cm. datato sul verso "1960"

7. Calabrese, Omar. La era Neobarroca. Madrid: Cátedra, 1989, p.196.

7. Calabrese, Omar. La era Neobarroca. Madrid: Cátedra, 1989, p.196.

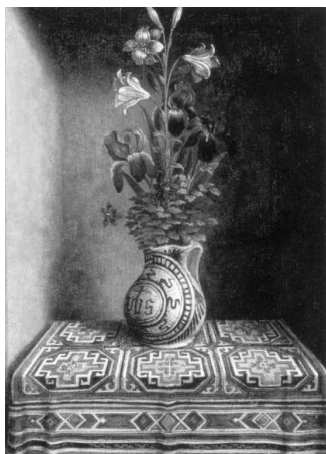


Fig. 9: Memling, Hans. Flower Still-life, c. 1490. Oil on oak panel, 29,2 x 22,5 cm. Thyssen-Bornemisza Collection, Madrid.

Fig. 10: Sanchez Cotán, Juan. Still-life with Quince, Cabbage, Melon and Cucumber, c. 1600. Oil on canvas, 69 x 85 cm. Museum of Art, San Diego.

De este modo, las imágenes van disponiendo esta galería de láminas. Pero a su vez plantean esa extraña maniobra de estetización de nuestros propios mundos. A veces solemos decir que alguna situación es de tal modo diferente que parece como si estuviéramos dentro de un film. Del mismo modo, los trabajos de pintura sobre la pintura de Guilisasti, nos hacen vivir la experiencia del cuadro como cuadro. Los aparatos de visión que utiliza recuperan dispositivos totalmente reconocibles, tal como estas imágenes que presentamos y que difieren en tre-cientos años o más unas de otras. Elementos que nadie dudaría son fundamentales para entender aquellos 'lugares comunes' del arte, tan preciados. Lo digo con todo orgullo, creo que el hecho que podamos aún convocarlos nos asegura, no tan sólo su permanencia sino la propia. Una hornacina como la de Memling (fig.9) se articula tras la serie de trabajos que la artista tituló "Vigilia" y si multiplicamos cada uno de estos cubículos aparecerán series infinitas de modelos, como aquellos en los que los pintores encerraban los objetos para poder trabajarlos, modelar la luz, es decir, verlos con los ojos del

De este modo, las imágenes van disponiendo esta galería de láminas. Pero a su vez plantean esa extraña maniobra de estetización de nuestros propios mundos. A veces solemos decir que alguna situación es de tal modo diferente que parece como si estuviéramos dentro de un film. Del mismo modo, los trabajos de pintura sobre la pintura de Guilisasti, nos hacen vivir la experiencia del cuadro como cuadro. Los aparatos de visión que utiliza recuperan dispositivos totalmente reconocibles, tal como estas imágenes que presentamos y que difieren en tre-cientos años o más unas de otras. Elementos que nadie dudaría son fundamentales para entender aquellos 'lugares comunes' del arte, tan preciados. Lo digo con todo orgullo, creo que el hecho que podamos aún convocarlos nos asegura, no tan sólo su permanencia sino la propia. Una hornacina como la de Memling (fig.9) se articula tras la serie de trabajos que la artista tituló "Vigilia" y si multiplicamos cada uno de estos cubículos aparecerán series infinitas de modelos, como aquellos en los que los pintores encerraban los objetos para poder trabajarlos, modelar la luz, es decir, verlos con los ojos del

