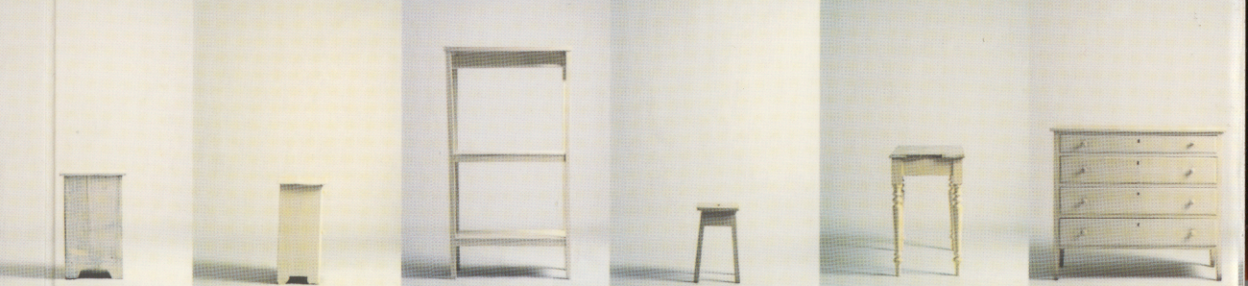
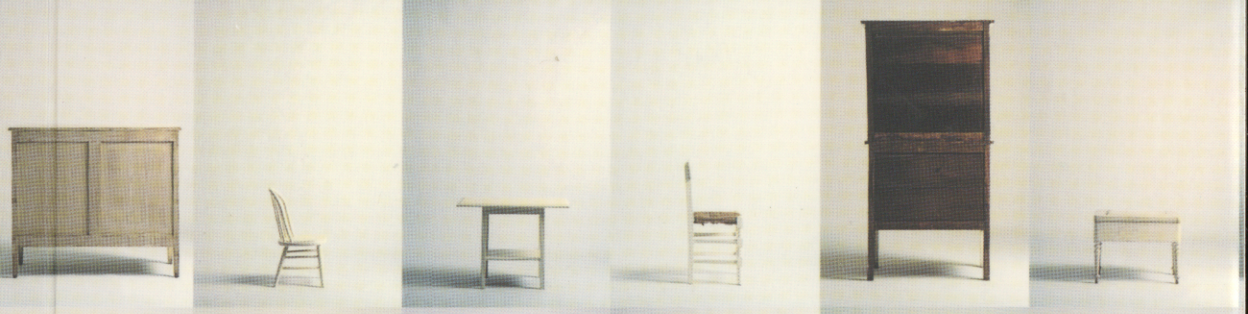
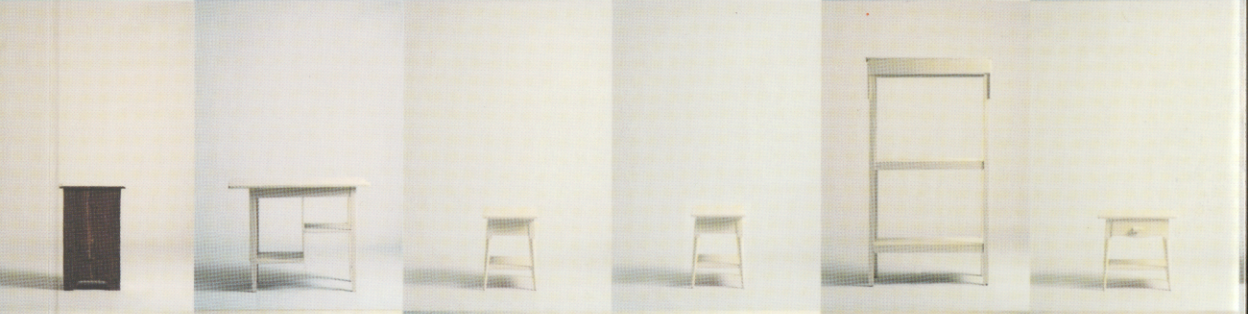
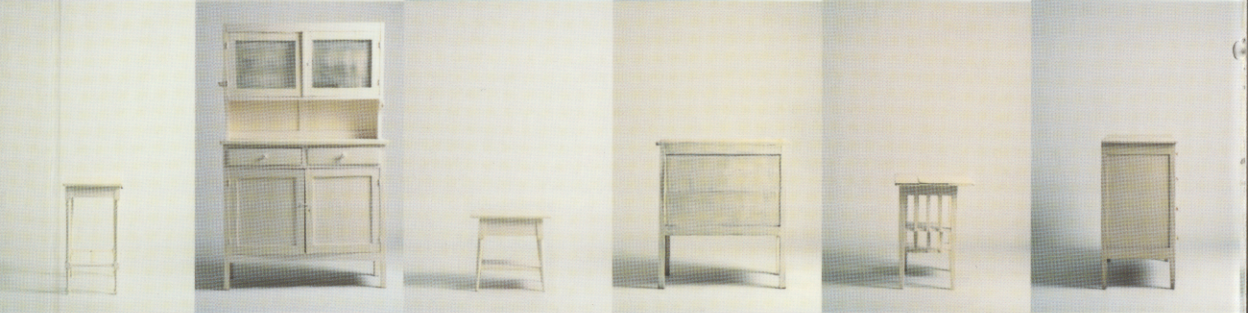
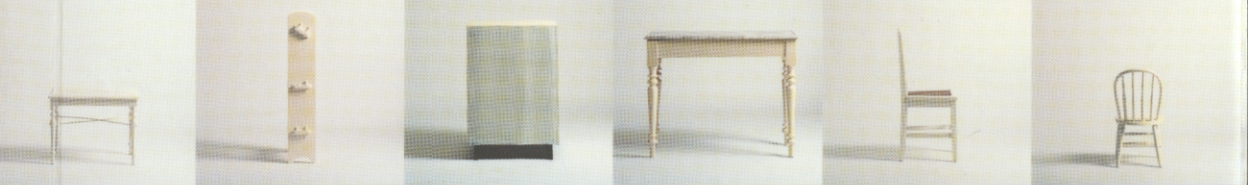


Two Beds a Nighstand a Chair and a Crucifix

Dos camas un velador una silla y un Cristo

Josefina Guilisasti



108 veces blanco sobre blanco

No es una "pura nada" (*purum nihilum*), sino "la nada de alguna cosa"... El *nihil negativum* de la vida es la representación de la muerte... Podríamos añadir: la nada negativa de la imagen es "la imagen de la ausencia de la imagen". Discurrir (o pintar) "sobre nada" es un arte.

Víctor Stoichita sobre Schoockius

- + Uno de los gestos más sugerentes, del presente trabajo de Josefina Guilisasti, es el carácter textual de su modelo. El texto aludido no es una obra literaria, sino un escrito funcional, cuya intención es fijar "oficialmente" un precio, restringir el uso de determinados objetos. Dos camas, un velador, una silla y un cristo, es una cita que proviene de una tasación de bienes muebles. Su literalidad, es el resultado de la representación burocrática de objetos disminuidos, vaciados de su particularidad y significado. Cada pieza -que tuvo alguna vez una identidad, un color, una historia, un lugar- es convertida en una palabra, en un objeto anónimo y en una imagen aleatoria (hay más de dos sillas y no hay, entre las 108 fotografías, ninguna cama).

El contexto de cada mueble pasa a ser una línea escrita a máquina, casi sin puntuación, sin pretensiones retóricas: un pasaje puramente referencial, que intenta subsumirse al objeto entendido, exclusivamente, a partir de su valor de cambio (un velador es, ahora, igual a cualquier otro velador). Esta búsqueda de la expresión mínima e intercambiable se asume, a su vez, como condición para volverse pública. Los muebles se tornan accesibles, en tanto se borra su trayectoria; el fallecimiento de su antiguo propietario es replicado, así, en el deceso forzado de la memoria de aquella silla o de aquel velador. Tal proceso de defunción es el que anima el trabajo de Guilisasti, que se dedica a problematizar este tránsito.

El desplazamiento del modelo es el primer movimiento de reflexión visual en torno a la naturaleza muerta, la que es desmenuzada meticulosamente por Guilisasti, con la rigurosidad propia del género. Las poses de los muebles y su iluminación (cuya sombra entrega la profundidad de la ventana pictórica), obedecen a la disposición clásica del modelo. La aparente nimiedad del objeto representado replica, por su parte, a la supuesta insignificancia del propio género (dedicación de amas de casa, jubilados y pintores de domingo). El ilusionismo de rigor es extremado, al utilizar la fotografía en lugar de la pintura. Ante el dictamen del género, sobre la naturaleza "menor" de los objetos a representar, Guilisasti opta por rastrear muebles que se ajusten al carácter anónimo del texto, a pesar de que cada palabra perteneciente al modelo tenía un referente accesible con un significado muy personal (la tasación se realiza tras la muerte de su padre). No obstante, en esta búsqueda por muebles sin historia se terminan hilvanando otros relatos, memorias y olvidos.

White on white one hundred and eight times

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.

Victor Stoichita on Schoockius¹

One of the most suggestive gestures of Josefina Guilisasti's present work is the textual character of her model. The text in question is not a literary work, but a functional piece of writing whose intention is to "officially" fix a price, to restrict the use of certain objects. *Two Beds A Nightstand A Chair and A Crucifix* is a quote that comes out of an inventory of the furnishings of a house. The phrase's literal quality results from the bureaucratic representation of diminished objects, now drained of their particularity and meaning. Each piece - that at one time had an identity, a color, a history, a place - is converted into a word, into an anonymous object and into a random image (there are more than two chairs and, among the 108 photographs, there is no bed).

The context of each piece of furniture transforms into a machine-written line, almost without punctuation, without rhetorical pretensions: a purely referential passage that tries to subsume the object understood exclusively through its exchange value (a nightstand is now the same as any other nightstand). This search for the minimal and interchangeable form of expression is assumed as a condition for becoming public. The pieces of furniture become accessible while their trajectory disappears; the work thus replicates the death of their former owner through the forced decease of the memory of this chair or that nightstand. It is such a process of death that animates Guilisasti's work, which is dedicated to problematizing this passage.

The displacement of the model is the first movement of visual reflection regarding the still-life, which Guilisasti meticulously dismantles with the thoroughness appropriate to the genre. The poses of the furnishings and their illumination (whose shadows provide the depth of the pictorial window), obey the classical norms of the model. The apparent triviality of the represented object replicates the supposed insignificance of the genre itself (the pastime of housewives, retirees and Sunday painters). Guilisasti's use of photography in place of painting maximizes the precision of illusionism. Before the genre's dictum regarding the "minor" nature of the objects to be represented, Guilisasti opts to track furnishings that fit the anonymous character of the text/inventory, despite the fact that each word belonging to the model had an accessible referent with a very personal meaning (the inventory was made after the death of her father). Nevertheless, in this search for furnishings without history, other stories, memories and oblivions end up coming together.

+

1. Víctor I. Stoichita, *The Self-Aware Image: An Insight into Early Modern Meta-Painting*, trans. Anne-Marie Glasheen (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), 279.

El primero de ellos es el recorrido. Los cuarenta muebles seleccionados provienen, en su mayoría, de los espacios de servicio de las casas patronales chilenas, sobre todo de cocinas y baños. Se trata de un tipo de mobiliario muy característico y reconocible (especialmente en el mundo rural), aunque su trivialidad les niega un nombre genérico. A pesar de que son bastante antiguos, de fines del siglo XIX y principios del XX, no son considerados antigüedades. Tal como lo evidencia la pintura blanca que los cubre, pertenecían a los lugares de la casa que se suponía nadie debía ver (la arquitectura de la época consideraba dichos espacios indignos de atención). Paulatinamente, este tipo de muebles fue adquirido por hospitales rurales, mientras que los que se mantuvieron en casas particulares pasaron a bodegas y patios interiores.

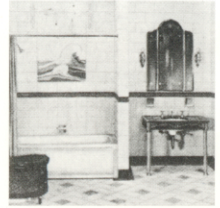
La función de estos muebles fue y, sigue siendo pasar inadvertidos: en este sentido la representación de Guilisasti insiste en la aspiración de neutralidad del modelo-texto. Pero paralelamente, con sobriedad y delicadeza, da cuenta de la imposibilidad de una representación incontaminada. Los objetos retratados en la naturaleza muerta se debían insinuar pictóricamente, como invasores del espacio real. Las fotografías de Guilisasti terminan por infiltrarse. Los sitios olvidados de la realidad se hacen presentes en la blancura desteñida de los objetos-muebles y, de paso, contaminan el espacio blanqueado "ideal" de la galería. El contraste entre el blanco de los muebles, tanto con el fondo de la imagen como con la pulcritud del muro del espacio expositivo, deja a aquél definitivamente delatado como un blanco envejecido, que debe cargar con su propio desgaste.

Del mismo modo que la naturaleza muerta fue una especie de anti-imagen, el reverso o marco profano de la imagen sagrada, las naturalezas muertas que nos ofrece Guilisasti, son la representación de un "fuera de texto"¹. Esta revelación profana, sin embargo, no es producto de una interrupción -no hemos sorprendido dichos objetos inoportunamente- sino que estos parecieran resignados, probablemente debido a que la artista los ha sometido a una larga y meticulosa preparación. Las imágenes de los muebles nos obligan a imaginar los espacios olvidados -el "contexto ausente"-, pero sin una pretensión de "comprender" su marginalidad. Se asume que existe una distancia, en cierto punto, irreducible. La empatía de la artista está, en este sentido, con el espectador, a quien invita a observar dichos objetos, con el mismo cuidado que caracterizó a su procedimiento de recolección y registro.

Ante nosotros, se despliegan los apuntes visuales de un largo proceso de investigación acerca del olvido cotidiano (y los procesos de resistencia a la desaparición). Estos muebles forman parte de aquellos sitios invisibilizados por la rutina de la cotidianidad. Por esto, la fotografía es utilizada, aquí, como un recurso reflexivo en torno al ilusionismo, en tanto instrumento privilegiado para dar cuenta de la "realidad", incluso de aquello que no logramos ver.

1. Stoichita caracteriza de este modo a la naturaleza muerta, relacionada con su origen como "parergon" en los reversos de los trípticos y dipticos de motivos religiosos del siglo XVII. Vid. Víctor Stoichita. *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Ediciones del Serbal, Barcelona, 2000. [1ª edición en francés, 1993]. pp. 32-34.

The first of these stories is that of the journey. The majority of the forty selected pieces of furniture come out of the service spaces of Chilean upper-class houses, primarily kitchens and bathrooms. They reflect a very characteristic and recognizable type of furniture (especially in the rural world), although their triviality denies them a generic name. Despite the fact that they are relatively old, from the end of the nineteenth and beginning of the twentieth centuries, they are not considered antiques. As the white paint that covers them attests, they belonged to spaces in the house no one was supposed to see (the architecture of the time considered such spaces unworthy of attention). Gradually rural hospitals acquired this type of furniture, while those pieces that remained in private homes passed to cellars and interior patios.



The function of these pieces of furniture was and still is to go unnoticed: in this sense Guilisasti's presentation insists on the aspiration to neutrality of the model-text. But parallel to this, with sobriety and delicacy, she acknowledges the impossibility of an uncontaminated representation. The objects portrayed in the still-life had to insinuate themselves pictorially as invaders of real space. Guilisasti's photographs end up infiltrating reality. The forgotten sites of reality make themselves present in the faded whiteness of the object-furnishings and, in passing, contaminate the "ideal" whitened space of the gallery. The contrast between the white of the furnishings, as much with the background of the image as with the immaculate appearance of the wall of the exhibition space, leaves the former definitively revealed as an aged white that must bear the burden of its own wearing away.



In the same way that still-life was a type of anti-image, the reverse or profane frame of the sacred image, the still-lives that Guilisasti offers us are the representation of "plates," or a set of images following the text of a book². This profane revelation, however, is not the product of an interruption - we have not surprised these objects inopportunely - but they seem resigned, probably because the artist has subjected them to a long and meticulous preparation. The images of the furnishings oblige us to imagine the forgotten spaces - the absent context - but without pretension of "understanding" their marginality. A distance is assumed to exist that is, at a certain point, irreducible. In this sense, the artist's empathy is with the viewer, whom she invites to observe these objects with the same care that characterized her process of collection and recording.

The work spreads before us the visual points of a long process of investigation into everyday oblivion (and the processes of resistance to disappearance). These furnishings form part of those sites made invisible by everyday routine. Because of this, Guilisasti uses photography here as a reflexive resource regarding illusionism, as a privileged instrument for realizing "reality," including that which we don't succeed in seeing. Photography appears here understood as a tool for recording, as documentation and not as photography of objects, despite the work's creation in a studio. Despite and, in part, due to its simplicity, Guilisasti's formula is more analytic than based in advertising: we are before an inventory and not before a

2. Stoichita characterizes still-life in this way, related to its origins as "parergon" on the reverse of seventeenth-century religious triptychs and diptychs. See Stoichita, 23-25.



La fotografía aparece aquí entendida como herramienta de registro, como documentación y no como fotografía de objetos, no obstante el haber utilizado un estudio. A pesar y, en parte, debido a su sencillez, la fórmula de Guilisasti es más analítica que publicitaria: estamos ante un inventario y no ante un catálogo. La intención no es estetizar los objetos -no busca en sus retratos la mejor luz ni el mejor ángulo-, sino, más bien, imponer un sistema de producción de imágenes que se repite en todos los casos (al modo de las fotografías policiales de sospechosos).

Los muebles son retratados en tres posiciones: de frente, de lado y por detrás. En algunas fotografías vemos la madera sin pintar de la parte trasera de algunos muebles, que, en su lugar, contra la pared, nunca debió ser vista. Estas imágenes casi tristes, parecieran albergar cierto pudor, como si fuésemos testigos de un castigo singular. Es de este modo que, a pesar de la ausencia de imposiciones jerárquicas en la metodología de la artista, en cada imagen se asoma una diferencia. Cada mueble, a pesar del régimen al que es sometido, se muestra particular. Sin embargo, nos falta el texto, la narración que guía nuestra "correcta" interpretación de la imagen: ¿Cuál es la procedencia de ese mueble? ¿A quién perteneció? ¿Dónde se encontraba?

La imagen fotográfica aparece como cita; su aparente relación de transparencia con la realidad es delatada: cada mueble estuvo en alguna parte antes de entrar en el estudio. El texto de la tasación no nos sirve de guía, y el espectador se ve obligado a llenar ese vacío con sus propios recursos. La ilusión de realismo de las imágenes nos lleva a asumir que los muebles son "reales", pero el texto no nos permite fijarlo: su posición se nos escapa. El trabajo pone en tensión la relación entre fotografía y memoria, insistiendo -en ese momento- de la representación en que se hace alusión a un tiempo pasado.

El espacio que genera dos camas, un velador, una silla y un cristo, entre los espectadores y las imágenes, nos obliga a habitarlas, a crearles un recorrido. Aquí, Guilisasti nos impone su método de circulación, que es un proceso inverso al de la tasación. La artista se impuso rastrear estos muebles, a partir de las coordenadas dadas por el texto, lo que significaba buscarlos sin pistas, recreando su trayectoria, sometiéndolo a un proceso de elaboración. Es, en esta rendija que se nos abre entre la imagen (el mueble anónimo) y nuestra capacidad para identificarla, en donde nosotros como espectadores nos vemos obligados a crear recuerdos. No nos referimos a una elaboración narrativa, sino a ese pequeño instante en que descubrimos en esa imagen una semejanza. El modelo (el mueble "original") nos es inaccesible, borrado por su fijación textual y, sin embargo, justamente debido a ese aspecto neutral, igualmente reconocemos en esos muebles otros veladores, otras cómodas, otras sillas...

María Berríos
Santiago, mayo 2005

catalogue. The intention is not to aestheticize the objects - not to seek in their portraits the best light or the best angle - but rather to impose a system of production of images that repeats itself in all cases (in the manner of police photographs of suspects).

Guilisasti depicts the pieces of furniture in three positions: from the front, from the side, and from the rear. In some photographs we see the unpainted wood of the backs of certain furnishings that, placed against the wall, were never supposed to be seen. These almost sad images seem to harbor a certain modesty, as if we were witnesses to a singular punishment. In this way, despite the absence of hierarchical impositions in the methodology of the artist, a difference shows in each image. Each piece of furniture, in spite of the regimen to which the artist has submitted it, appears unique. However, we lack the text, the narration that guides our "correct" interpretation of the image: What is the origin of that piece of furniture? To whom did it belong? Where was it found?

The photographic image appears as a quote, its apparent relationship of transparency with reality revealed: each piece of furniture was somewhere before entering the studio. The text of the inventory does not serve us as a guide, and viewers find themselves obliged to fill this gap with their own resources. The images' illusion of realism leads us to assume that the furnishings are "real," but the text does not allow us to be sure: their position escapes us. The work places into tension the relationship between photography and memory, insisting in the moment of representation on that which alludes to a past.

The space *Two Beds A Nightstand A Chair and A Crucifix* generates between the viewer and the images obliges us to inhabit them, to create a journey through them. Here Guilisasti imposes her method of circulation on us, which is an inverse process to that of the inventory. The artist sets herself the task of tracking these furnishings from the coordinates given in the text, which means to search for them without a trail, recreating their trajectory, and submitting the text to a process of elaboration. It is this gap that opens before us between the image (the anonymous piece of furniture) and our capacity to identify it, in which we as viewers find ourselves obliged to create memories. We don't refer to a narrative elaboration, but to that brief instant in which we discover in the image a similarity. The model (the "original" furnishing) is inaccessible to us, erased by its textual fixation and, however, precisely because of this neutral aspect, we recognize equally in these furnishings other nightstands, other bureaus, other chairs...

María Berríos
Santiago, May 2005