

Os nichos de Josefina Guilisasti: um topos para a pintura ou um espaço de pensamento

The niches of Josefina Guilisasti: a topos for painting or a thinking space

MARILICE CORONA*

Artigo recebido a 21 de janeiro 2017 e aprovado a 5 de fevereiro de 2017.

*Brasil, artista visual. Membro do conselho editorial. Bacharelado em Artes Plásticas, Pintura, e Desenho pelo Instituto de Artes da Universidade Federal de Rio Grande do Sul, (UFRGS, IA). Mestrado em Poéticas Visuais, UFRGS, IA. Doutorado em Poéticas Visuais, UFRGS, IA com estágio Université Paris I, Panthéon Sorbonne-Paris.

AFILIACÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Rua Senhor dos Passos 248, Bairro Centro, Porto Alegre, RS, Cep CEP 90020-180, Brasil. E-mail: mvcorona@terra.com.br

Resumo: Este artigo tem como objetivo analisar como a artista chilena Josefina Guilisasti ressignifica e atualiza em sua pintura o gênero da natureza morta. A partir de autores como Victor I. Soichita e Louis Marin, pretende-se demonstrar o importante papel dos nichos em seu trabalho.
Palavras-chave: pintura / representação / natureza-morta / espaço pictórico / nichos.

Abstract: *This article aims to analyze how the Chilean artist Josefina Guilisasti re-signifies and updates in her painting the genre of still life. From authors such as Victor I. Soichita and Louis Marin, we intend to demonstrate the important role of niches in her work.*

Keywords: *painting / representation / still life / pictorial space / niches.*

Introdução

Este artigo tem como objetivo analisar alguns aspectos da pintura da artista chilena Josefina Guilisasti na tentativa de demonstrar como o gênero da natureza morta é ressignificado em sua obra.

Guilisasti nasceu em Santiago do Chile, em 1963. De 1981 a 1985 realizou o curso de Licenciatura em Artes, com ênfase em Pintura, na Facultad de Arte de la Universidad de Chile. Em 1990 realizou estudos de restauração em pintura em Milão e, em 1991, um curso de pintura cenográfica no teatro Scalla de Milão. De 2005 a 2009 desenvolveu o projeto Incubo juntamente com a curadora Cecilia Brunson. Tal projeto procurava trazer curadores e pensadores de arte para debater de forma direta com os artistas e o meio. Josefina Guilisasti participou de inúmeras exposições nacionais e internacionais. Já recebeu diversos prêmios e seus trabalhos já integram as coleções de museus importantes como o Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, Chile e Blanton Museum, Austin – Texas, USA. Dentre as exposições coletivas internacionais, é preciso salientar sua participação nas Bienais do Mercosul, em Porto Alegre/RS, Brasil, em 2001 e em 2007. Foi nessa ocasião que conheci seu trabalho e desde lá tenho acompanhado, à distância, a sua produção.

1. La vigília : o nicho, a grade e o dispositivo

Há mais de 10 anos, Josefina Guilisasti tem pesquisado e reformulado um gênero tradicional da história da pintura: a natureza morta. Questões referentes à objetualidade *na* representação e *da* representação parecem compor o horizonte investigativo da artista. Guilisasti parece se utilizar tanto da teoria quanto da história da arte como forma de criar questões para sua pintura. Em entrevista recente, diz que ao longo de sua carreira tem procurado “criar um relato coerente que consiga articular as problemáticas históricas, estéticas e materiais” em sua obra. Para tanto comenta que “a preparação de seus trabalhos inclui uma investigação bibliográfica e documental prévia.” (Guilisasti, 2016: 2)

Meu primeiro contato com seu trabalho se deu em 2001, na 3ª Bienal do Mercosul, em que apresentou a instalação *La Vigília* (Figura 1). Já naquele momento o trabalho me surpreendeu pela qualidade da fatura, a instigante forma de montagem e as múltiplas questões que essa levantava. *La Vigília* trata-se de uma instalação formada por 72 pinturas em óleo sobre tela, assentadas sobre igual número de prateleiras que compõe 12 estantes brancas de 3m de altura, modulares e idênticas. As telas representam a seleção de 12 objetos de alumínio, utensílios de uso cotidiano, muito comuns às cozinhas do século XX. Os objetos, pintados de forma perfeitamente naturalista e em escala real (Figura 2, Figura 3), são representados a partir de 6 pontos de vista distintos



Figura 1 · Josefina Guilisasti. *La Vigilia*, 2001 — 72 óleos sobre tela e estantes de madeira.
Área total 300 x 640 cm — Coleção Blanton Museum of Austin, Texas. Fonte da artista.

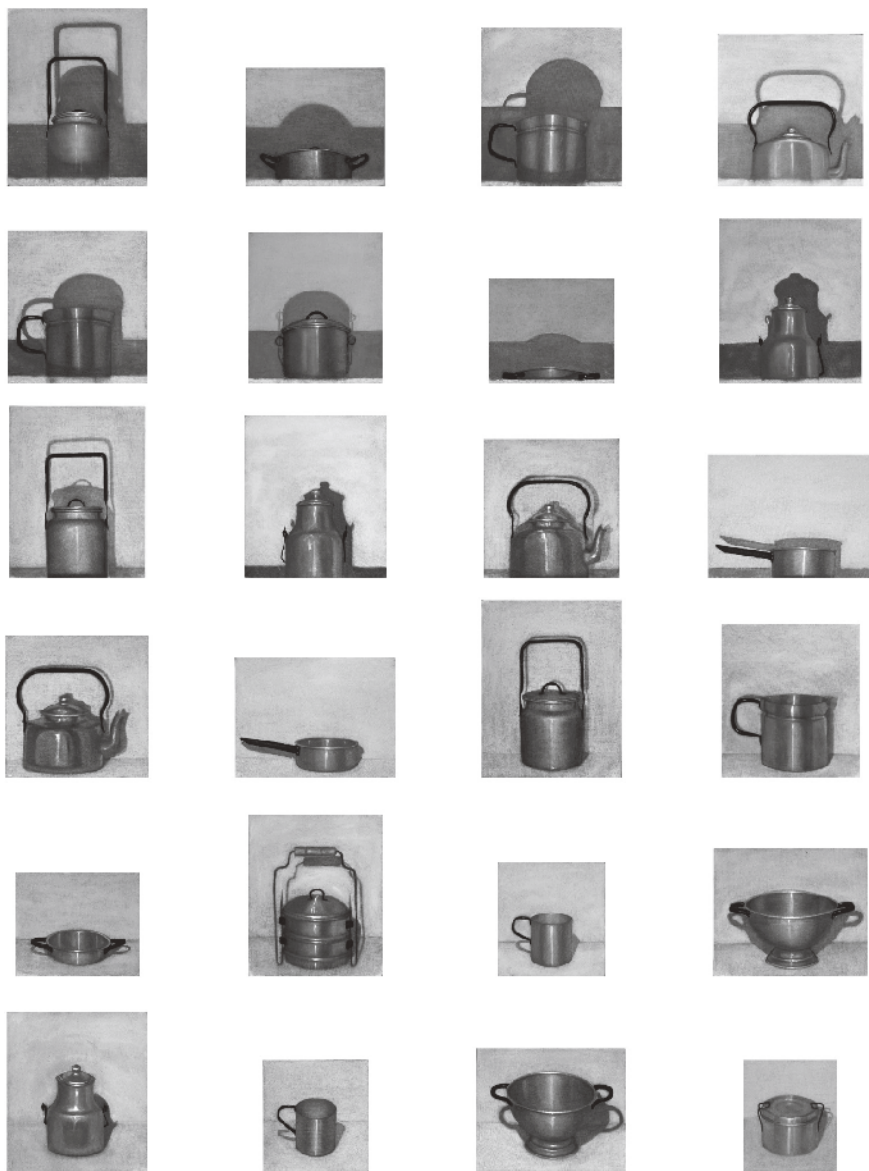


Figura 2 · Josefina Guilisasti. *La Vigília*, 2001 – Detalhe – Fonte da artista.

que variam conforme a altura da prateleira em relação à posição do espectador. Mas não é apenas a perspectiva do objeto que muda conforme a altura, mas a perspectiva da base e das sombras dos utensílios projetadas ao “fundo”. Essa estratégia, somada ao tratamento da luz e da cor, intensifica o ilusionismo entre o objeto representado e o nicho que o acolhe, entre a bidimensionalidade da pintura e o espaço-mobiliário que ela habita. E, como pretendo demonstrar, é a partir dessa relação entre o espaço de representação e o espaço de visibilidade que Guilsasti atualizará o gênero e colocará, de forma metapictural, o quadro em questão. Interessa-me aqui analisar a função do nicho em sua obra, esse *topos* do gênero, como já teria apontado Stoichita (1999: 37)

Como sabemos, a pintura de natureza morta foi considerada, durante muitos séculos, uma pintura menor e na hierarquia dos gêneros encontrava-se abaixo da pintura histórica, do retrato e da paisagem. Apesar de praticada desde a Antiguidade, o gênero só alcançará autonomia no século XVII, e será amplamente desenvolvido, principalmente, nos países protestantes. A palavra holandesa *stilleven* (natureza imóvel) apareceu pela primeira vez em registros do início do século XVII. O termo dará origem ao termo inglês *Still life*, na Alemanha *Stilleben* e, em seguida, surgirá a expressão francesa *nature-morte*. Na Espanha serão denominadas Bodegones e na Itália será denominada *pittura de cose piccole* (Stoichita, 1999: 35). O universo dos objetos representados também se amplifica. Flores, frutos, alimentos, animais vivos e mortos e toda sorte de objetos que habitam os gabinetes de curiosidades começam a entrar em cena. É importante ressaltar que nesse período há uma estreita relação entre a pintura de natureza morta e a aparição de uma curiosidade enciclopédica, a prática da ilustração (científica), a prática da coleção, etc (Verschaffel, 2007: 15). Surgem nomes e subdivisões derivados do próprio assunto representado e os termos variam conforme as regiões ou países. Uma questão fundamental à natureza morta é o aspecto ilusionista da pintura alcançado por meio de um estudo obsessivo dos objetos e suas qualidades materiais. Efeitos de luz, reflexos, transparências e texturas são reproduzidos meticulosamente. Mas esse ilusionismo assume ainda mais força quando os objetos são representados dispostos dentro de um nicho. Normalmente, diante de uma natureza morta somos seduzidos pela beleza e virtuosismo técnico empregado na representação de objetos de distintas matérias e pouca atenção colocamos no tipo de espaço que esta configura. Se observarmos com atenção, existe um certo padrão de configuração espacial que se repete mesmo naquelas composições oriundas de países ou regiões distintos. Na obscuridade de um fundo, objetos são representados sobre uma mesa, um nicho, uma prateleira ou mesmo uma “abertura ou moldura,” como em Cotán. E, nessas circunstâncias, apresentam um ponto em comum: a profundidade espacial diminuta. A “parede” de fundo é muito próxima do espectador e os objetos representados parecem estar

ao alcance de sua mão. A disposição da natureza morta em nichos reaparecerá fortemente na época da Renascença e Pré-Renascença e terá seu ápice no período barroco. Isso se explica, conforme Stoichita, pelo fato de que “o nicho oferece um espaço tridimensional limitado onde se pode colocar os objetos, estabelecendo sempre uma relação com a superfície da representação” (1999: 37). A representação de um nicho parece abrir um buraco na parede. Essa reparição se dá aos poucos. Stoichita nos traz, como um exemplo de passagem, uma página do Livro de Horas de Engelbert de Nassau, *A adoração dos magos* do Mestre de Maria de Borgonha (Figura 4). Imagem de caráter híbrido, como muitas pinturas do século XV nos quais o gênero começa a ressurgir, apresenta a cena bíblica emoldurada por nichos que acolhem objetos comuns. Têm-se aqui duas espécies de espaço: o espaço infinito da paisagem que se prolonga atrás da cena religiosa e que visualizamos através de uma espécie de *veduta* e as pequenas prateleiras que nos oferecem, em proximidade, a representação ilusionista dos objetos cotidianos em escala distinta. Para Stoichita

A novidade do Mestre Maria de Borgonha reside na transformação da marginalia em imagem pictural e no enquadramento de dois níveis espaciais no interior de uma única representação. A natureza morta se opõe assim à cena bíblica como a moldura à pintura: a moldura participa de nosso mundo, a imagem é, quanto a ela, uma abertura em direção a outra realidade (Stoichita, 1999: 38)

Outra ocorrência importante na história da natureza morta, antes do gênero alcançar sua autonomia, foi o lugar secundário que ocupou no verso dos dípticos que traziam uma cena religiosa ou um retrato. *O Vaso de flores* (cerca de 1480-1490) de Hans Memling (Figura 5), conservado hoje em dia na coleção Thyssen de Madrid, pode ser um bom exemplo desse fato e pela presença da imagem do nicho, muito comum nesse formato. (Stoichita, 1999: 38).

A representação do nicho, ao contrário do quadro como janela, estabelece um diálogo com a parede na qual a imagem está fixada. Estabelece uma conexão entre o espaço de apresentação e o espaço de representação, entre o espaço real e o ilusório. Para Stoichita “desde sua pré-história, a natureza morta encontra no nicho seu paradigma espacial” (1999: 54).

Seria possível dizer que quando Josefina Guilisasti constrói a instalação *La Vigília*, recupera a estrutura dos nichos agora de maneira concreta. A artista traz para fora da parede os nichos outrora representados. No entanto, a estante ainda está em interlocução com a parede, à arquitetura do local. Por sua distribuição simétrica no espaço expositivo, em conformidade com a altura e a largura da superfície em que se encaixa e por seu aspecto modular e branco parece ainda obedecer à estrutura arquitetônica. No entanto, as “células” da grade avançam e agora habitam o espaço

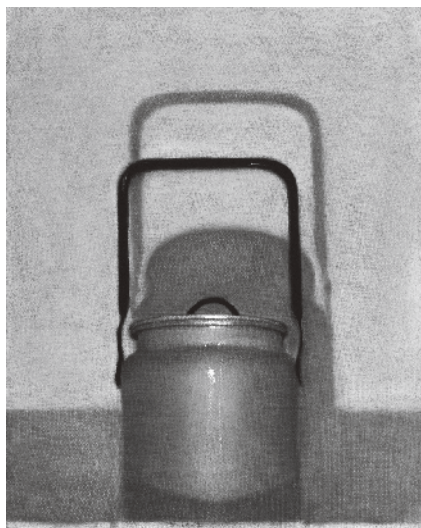


Figura 3 · Josefina Guilisasti. *La Vigilia*, 2001 — Detalhe — Fonte da artista.

Figura 4 · Mestre de Maria de Borgonha. A adoração dos magos – (cerca de 1475-1480),
miniatura do Livro das horas de Engelbert de Nassau. Fonte: Stoichita, V. *L'instauration du
tableau*, p. 39.



Figura 5 · Hans Memling. *Vaso de flores* (verso de um retrato), (cerca de 1480-1490), óleo sobre madeira, 28,5 x 21,5. Madrid, Coleção Thyssen-Bornemisza.

Figura 6 · Josefina Guilisasti. *Bodegones*, 2006. 125 pinturas a óleo sobre tela dentro de caixas de madeira. Sala Gasco - Instalação na Sala Gasco - Santiago, Chile. Fonte da artista.



Figura 7 · Josefina Guilisasti. *Bodegones*, 2006. Detalhe. Fonte da artista.

Figura 8 · Josefina Guilisasti. *Bodegones*, 2006. Detalhe. Fonte da artista.

do espectador. Pelo aspecto modular parece que a grade modernista toma corpo e paradoxalmente abarca a ilusão a qual se opunha. A estante-grade evoca o espaço moderno e a sutileza e economia de cores e tonalidades da pintura nos leva ao silêncio de Morandi. Guilisasti nos faz deslizar pelo tempo, pela história da pintura. Vista de longe, o *trompe l'oeil* da instalação se realiza com sucesso e confundimos espaço real e representado, mas ao nos acercarmos nos deparamos com a opacidade da imagem. A mimese é quebrada e a grade-estante se apresenta. O grande número, a repetição e similaridade dos objetos representados, remete-nos tanto ao colecionismo como à seriação, ao processo industrial no qual estamos inseridos e do qual os próprios utensílios representados são fruto. Soma-se a isso, o fato do aspecto modular, branco e *clean* da estante-nicho também nos remeter aos expositores dos grandes magazines. Diferença e repetição estão aqui implicadas. Dentro de cada nicho a própria pintura vira objeto. A *mis en abyme* do objeto dentro do objeto coloca o quadro em questão, denunciando o quadro-limite ou quadro-objeto como dispositivo. Importante lembrarmos que o formato quadrangular da pintura não se apresenta como suporte passivo onde serão dispostas as tintas que configurarão a pintura mas é, em si, um enunciado, ou melhor, é o lugar onde o enunciado toma corpo. Conforme Maurice Mouillaud e Jean-François Têtu,

os dispositivos não são somente aparelhos tecnológicos, de natureza material. O dispositivo não é o suporte inerte de enunciado, mas um lugar (site) onde o enunciado toma forma. (...) O lugar (site) assume o papel de um “formante”, ou de uma matriz, de tal maneira que certo tipo de enunciado somente pode aparecer “in situ”. Do mesmo modo como ressalta Stéphanie Katz, “não é o suporte que induz o sentido, mas o dispositivo construído a partir deste suporte (2007:22).

Ou seja, quando se escolhe um suporte tradicional, o formato quadrangular da tela, já estão inscritos nele uma série de pressupostos. O quadro-limite condicionaria, nesse sentido, a enunciação visual construída por este dispositivo, onde estão implicados, conforme as divisões de Marin (1994: 342-7): o espaço representado (a composição da pintura), o espaço de visibilidade (o espaço do espectador) e o espaço de representação ou plano de representação (delimitado pela transparência da quarta parede do cubo cênico). Este recorte (*a coupure*) semiótico ajuda-nos a compreender como o modo de apresentação de Guilisasti coloca em cheque os próprios mecanismos da representação.

2. Bodegones: o nicho quase parergon

De meu ponto de vista, nesse processo metapictorial, Guilisasti alcança ainda mais eficácia em sua obra *Bodegones* (Figura 6), apresentada em 2006 na Sala Gasco, em

Santiago do Chile e posteriormente, em 2007, na VI Bienal do Mercosul em Porto Alegre/RS. A obra é formada por 16 módulos de madeira marrom escura, de iguais dimensões e com divisões assimétricas nas quais serão dispostas o mesmo número de telas. Este trabalho parte da representação de 33 pássaros de porcelana pintados sobre um fundo também marrom, com grande esmero técnico, em óleo sobre tela, resultando em 125 pinturas de diferentes formatos (Figura 7, Figura 8). Conforme a artista, “as 33 primeiras peças foram eleitas segundo sua condição de objetos que decoram interiores domésticos e são apreciados por seu brilho, sua própria materialidade e seu artifício.” Cabe apontar aqui as especificidades do modelo escolhido. Agora não se trata apenas de um objeto produzido e reproduzido pela indústria, mas de um objeto, um bibelô que se caracteriza por ser uma representação e que carrega consigo a natureza do múltiplo. Cópia de uma cópia também faz parte do universo de objetos colecionáveis.

Com relação à forma de apresentação, é importante salientar que há diferenças nas montagens da Sala Gasco e da VI Bienal do Mercosul, principalmente com relação ao modo de distribuição e conformação dos nichos ao longo da parede. Na montagem da Sala Gasco, os nichos, diferentemente de *La Vigília* desprendem-se da estante, ganham autonomia como objetos, mantendo uma estrutura semelhante às antigas *marginalias* (Figura 4). São organizados em formas quadrangulares com divisões internas de formatos diversos. Cada subdivisão acolhe uma tela que traz a representação de um bibelô. Esse nichos são distribuídos sobre uma parede agora pintada, em toda sua extensão, por um padrão de listras coloridas que nos remetem à planaridade das pinturas abstratas dos anos de 1950. O nicho desprende-se completamente da parede. Apenas fixa-se sobre ela. Flutua sobre sua superfície. Está sobre e não mais “dentro” da parede. Transforma-se em quase moldura, *quase-parergon*. Moldura e nicho, à princípio, possuem funções distintas. A moldura tem como função separar o mundo “real”, o espaço do espectador, da “ilusão”, do espaço da representação, do espaço da ficção. Nem dentro, nem fora, a moldura habita um entre. Trata-se de um suplemento, segundo Derrida (2001: 82). O nicho quando pintado apresentava função inversa. Deveria embaralhar o limite entre o mundo real e o mundo da ficção. Em Guilisasti, a concretude do nicho o torna ambivalente. De *topos* da natureza imóvel torna-se *topos* da tela pintada, da representação da representação da representação, do quadro como objeto, do quadro dentro do quadro. O nicho de Guilisasti emoldura o dispositivo, e se enuncia como espaço de pensamento. Em diálogo com a história e através de uma fatura de grande qualidade, a artista ressignifica o gênero e convida-nos a refletir sobre os mistérios e o caráter normativo do retângulo.

Referencias

- Derrida, Jacques. (2001) *La verdade em pintura*. Buenos Aires: Paidós. ISBN 950-12-6513-7.
- Guilisasti, Josefina . (2016a) Site da artista — disponível em <http://www.josefinaguilisasti.cl/>
- Guilisasti, Josefina . (2016b) Josefina Guilisasti: La resignificación de la pintura, Entre vista disponível em <http://artishockrevista.com/2016/06/03/josefina-guilisasti-la-resignificacion-de-la-pintura/>
- Marin, Louis. (1994). *De la représentation*. Paris: Gallimard. ISBN 2-02-022187-X.
- Stoichita, Victor I. (1999). *L'instauration du tableau*. Genève: DROZ. ISBN 2-600-00516-1.