

Cultura material, memória e identidade na obra de Josefina Guilisasti

Material culture, memory and identity in Josefina Guilisasti's work

TERESA MATOS PEREIRA*

Artigo completo recebido a 3 de janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Portugal.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, Centro de investigação e Estudos em Belas Artes (FBAUL). Largo da Academia Nacional de Belas Artes 1249-058 Lisboa, Portugal. Instituto Politécnico de Lisboa (ESE-IPL) Escola Superior de Educação de Lisboa Centro Interdisciplinar de Estudos Educacionais. Estrada do Calhariz de Benfica, 1549-003 Lisboa. E-mail: tpereira@eselx.ipl.pt

Resumo: O texto analisa alguns projetos desenvolvidos por Josefina Guilisasti, pela artista visual chilena. Através da pintura de natureza morta ou de espaços da memória problematiza as ligações entre cultura material, tempo, espaço e memória. Estes temas, considerados “menores” pela história da arte, surgem como realidades imagéticas capazes de convocar dimensões de ordem técnica, poética, ideológica e histórica que configuram a pintura como espaço de reflexão crítica acerca do passado e do presente.

Palavras chave: Cultura material / memória / natureza morta / museu / pilhagem.

Abstract: *The text analyzes some projects of Josefina Guilisasti, a Chilean visual artist. Through still life painting or spaces of memory, the artist problematizes the connections between material culture, time, space and memory. These themes, considered “minor” by art history emerge as imagery realities able to summon technical, poetic, historical and ideological dimensions that configure painting as a critical space of reflection about past and present time.*

Keywords: *Material culture / memory / still life / museum / plunder.*

Introdução

Josefina Guilisasti (n. 1963 Santiago, Chile) estudou Pintura na Universidad do Chile entre 1981 e 1985. Na década de 90 estuda cenografia no Teatro alla Scala em Milão e em 2012, história na Universidad Adolfo Ibáñez. Através da pintura, vídeo, instalação e fotografia, a artista propõe um cruzamento entre a praxis artística — compreendendo as questões da representação, da discursividade da imagem, da integração espacial, da relação entre o uno e o múltiplo — com a reflexão em torno do *aesthetic locus*, do espaço do museu e das operações/estratégias de musealização.

A noção central de “cultura material” surge na obra e Guilisasti como um nó de sentidos que vai sucessivamente sendo desfeito através de cada uma das séries de trabalhos que desenvolve desde o final da década de 1990. Os objetos produzidos numa dada comunidade, que, em determinado momento da sua história, tornam tangíveis os modos de existência vivencial poderão, posteriormente ser alvo de seleção, acervo, musealização e exposição sendo-lhes acrescentado um valor, para lá do valor de uso, tornando-os objetos simbólicos. Por último, quando lhes é prestado um “culto”, enquanto elementos representativos de culturas originais, tornam-se património não só de uma comunidade localizada mas da própria humanidade.

É precisamente no âmbito destas problemáticas que Josefina Guilisasti propõe uma reflexão alargada onde as sucessivas releituras da natureza morta, do espaço do museu e do conceito de coleção, possibilitam revelar as dimensões políticas, sociais e culturais que lhes estão por vezes subentendidas.

1. A poética dos objetos quotidianos

A natureza morta, um género que se afirmou na pintura holandesa do séc. XVII possui um longo historial desde a antiguidade como assunto “menor”, já que se encontra nos antípodas daquilo que o sistema ocidental valorizou enquanto imagem, espaço e tempo da arte. Ou seja não evoca o tempo histórico ou mitológico mas o tempo presente, do quotidiano, enquadra-se numa arquitetura doméstica (muitas vezes em espaços de serviço) e não integra a representação do corpo humano na sua poética.

Ao abordar a pintura de natureza morta deparamo-nos com duas ordens de questões: por um lado a temporalidade na e da pintura e por outro a dimensão “biográfica” dos objetos pintados.

Tal como o nome indica, trata-se de um género de pintura marcada pela figuração de objetos ou seres inanimados, evocando um intervalo de tempo suspenso, uma espécie de limbo. Frutos, flores, peças de caça, alimentos, objetos,

etc. sofrem uma interrupção temporal dos seus ciclos vitais ou de uso e apresentam-se, na imagem, congelados no momento (presente) subsequente à vida ou utilização diária (passado) e que antecede o ciclo de deterioração, desgaste e/ou desaparecimento (futuro). Estes elementos que compõem a natureza morta constituem o momento efêmero num ciclo temporal mais vasto e são a representação temática da temporalidade na pintura. Contudo, se esta dimensão temática expressa o tempo na pintura não poderemos igualmente ignorar o tempo da pintura ou seja, a temporalidade implicada nos atos de realização, observação/fruição e leitura da obra e que, em última instância, convocam aspetos de natureza técnica, compositiva e estética.

Se considerarmos uma dimensão ontológica dos objetos representados na pintura, há, na natureza morta, uma evocação mais ou menos indireta de *regimes de valor e sistemas classificatórios* (Appadurai, 2008) que presidem à natureza das coisas (utilitária, simbólica, etc.), circulação no tempo e no espaço, bem como as suas modalidades de uso individual e coletivo. Contudo, a proximidade e evidência dos objetos quotidianos torna-os, paradoxalmente, presenças mudas, remetendo para um plano secundário as suas funções sociais e/ou simbólicas. Em larga medida, a pintura de natureza morta acabou por regatar do silêncio estes objetos, provocando uma deslocação no âmbito das fronteiras definidas pelos sistemas classificatórios a que pertencem, e transpondo-os para o domínio dos temas artísticos. Esta deslocação, finalmente, não deixa de ser elucidativa quanto às próprias dinâmicas sociais, culturais, artísticas e históricas que determinam as dimensões intersubjetivas dos objetos, no fundo aquilo a que Igor Kopytoff, designou como "biografia cultural das coisas" (Kopytoff, 2008). Entre a utilização quotidiana e o acervo museológico encontram-se processos de natureza social e simbólica através dos quais os objetos são transpostos para uma categoria icónica capaz de legitimar conceitos, valores e identidade, assumidos por um determinado grupo social ou comunidade.

Neste sentido, ao enveredar por uma abordagem à natureza morta (no sentido mais amplo do conceito), Josefina Guilisasti aprofunda um conjunto de problemáticas correlacionadas, onde se cruzam aspetos de natureza cultural e política, que configuram a chamada "cultura material", bem como os paradigmas conceptuais/teóricos que interligam os objetos e os seus contextos de existência (contemplando a sua produção, circulação, utilização, ciclo de vida, acervo e exposição).

2. Deslocamentos

Assumindo a obra dos pintores Sánchez-Cotán (1560-1627) e Giorgio Morandi (1890-1964) como referências, Josefina Guilisasti desenvolve uma aborda-

gem contemporânea à modalidade da natureza morta entrecruzando-a com as dimensões políticas implicadas na definição e salvaguarda do património, as operações e dinâmicas envolvidas na musealização dos objetos ou a própria dimensão autorreferencial da pintura. Na obra *La Vigilia* de 2001 (Figura 1) a artista realiza uma série de 72 pinturas a óleo a partir de 12 objetos de cozinha em alumínio (tachos, panelas, marmitas, chaleiras, frigideiras, ...), apresentados em 6 posições diferentes, à escala real. A presença silenciosa e sóbria de objetos de cozinha é meticulosamente representada através de um duplo *tromp l’oeil*: o da modelação das formas e do espaço mas também o da prateleira onde são emolduradas as pinturas — como se de um escaparate se tratasse.

As posições e a colocação no espaço têm em consideração o ponto a partir do qual irá ser observada cada imagem, convocando um conceito de *site specific* ou pintura instalativa. Mais do que a representação ilusionista dos objetos, interessa a Josefina Guilisasti um olhar sobre uma materialidade pretérita do conjunto de objetos que, no quotidiano assumem, nas palavras da artista, uma presença afetiva, melancólica, e constituem-se enquanto registos de uma memória coletiva, plasmada nas suas dimensões antropológica, cultural, socioeconómica e histórica. Mais do que registos de uma visualidade em estado puro, *La Vigilia*, evoca o ciclo de vida de um conjunto de objetos que, a partir da quotidianidade, integraram não só um regime de valor e de uso enquanto mercadorias e peças utilitárias, mas também como símbolos de contestação política. Na verdade a os tachos e panelas vazias tornaram-se ícones das marchas de protesto, (a “Marcha das Panelas Vazias”), primeiro na década de 1970 contra Salvador Alende e na década seguinte contra Augusto Pinochet.

A série *Bodegones* de 2007 (Figura 2) é composta por módulos em madeira subdivididos de forma assimétrica e que integram, ao todo, 125 pinturas a óleo, em diferentes formatos, com representações de pássaros de porcelana em diferentes posições. Uma vez mais, a escolha dos modelos representados recaiu sobre um conjunto de objetos que outrora era muito apreciado como elemento decorativo nos espaços domésticos e que acabaria por cair em desuso, permanecendo uma memória melancólica da sua presença. Aqui a “biografia social do objeto” cruza as dimensões técnicas e estéticas que estão na base da classificação das artes decorativas. Por um lado, a própria historicidade da circulação e fabrico da porcelana (com origem na China e que só no século XVIII começa a ser fabricada na Alemanha e alvo de espionagem industrial); por outro lado, o estatuto das artes decorativas como “artes menores” que articulam as dimensões funcional e estética.



Figura 1 · Josefina Guilisasti. *La Vigilia*. 2001.
Óleo s/ tela. Fonte: <https://josefinaguilisasti.cl/La-vigilia>



Figura 2 · Josefina Guilisasti. *Bodegones*. 2007.
Óleo s/ tela. Fonte: <https://josefinaguilisasti.cl/Bodegones>

A abordagem pictórica realizada por Josefina Guilisasti, distingue-se pelo tratamento cromático e textural dos motivos pintados aos quais se acrescenta um cuidado na articulação com espaço e com o observador. O tempo e o espaço da pintura cruzam-se aqui conjuntamente, de forma metafórica e de forma tangível. Na verdade, o realismo figurativo na representação das peças, remete para uma maturação demorada do ato pictórico e para uma temporalidade gerada pela pintura que se estende igualmente ao ato de contemplação. Aqui, a representação a partir de pontos de vista diferenciados, cria um jogo de perspectivas que convoca o observador a uma postura ativa na observação da obra.

Sobre a importância da natureza morta no seu percurso, a artista refere,

Así, trabajar con el bodegón no pasa por la idea de estar al día, sino más bien de saber trabajar desde una economía de medios, para crear un estado de detención: no ir con los tiempos sino en contra de ellos, de manera de crear una pintura que requiere de un tiempo (de contemplación) y un espacio (de exhibición) particular para el espectador contemporáneo. (Guilisasti, 2016)

A problematização dos sistemas de classificação dos objetos e as respetivas consequências na atribuição de um estatuto e valor próprios será, anos depois (em 2014) desenvolvida no projeto intitulado *Objetos Light* (Figura 3) de 2014. Em *Objetos Light* a dessacralização do objeto de exceção e a problematização das categorias como a de “artes decorativas” e “arte erudita”, assume um sentido irónico. A série é composta por 60 réplicas de peças de porcelana (jarros, esculturas de animais, taças, chávenas, ...) feitas em silicone branco que, quando atiradas ao chão não se quebram. Estas peças foram expostas no Museu de Artes Decorativas de Santiago no espaço das vitrinas, de modo a estabelecer um diálogo com as peças da coleção. Nesta série, o ilusionismo da representação pictórica, cede lugar à tridimensionalidade e a volumetria despida da obra, estabelece um contraponto com a ornamentação das peças originais, problematizando as categorias como por exemplo a de “arte decorativa”, como categoria subalternizada, por oposição a “arte erudita”.

Ao mesmo tempo a pintura de natureza morta é mobilizada pela artista como forma de problematizar os regimes de visualidade através do confronto entre figuração, representação e *mimesis* como princípios basilares da história da pintura ocidental.

Para Ranciére, a *mimesis* não é tanto um sistema que preside à criação de imagens verosímeis face a um dado modelo, mas antes um “regime de visibilidade das artes” (Ranciére:2005, 31) que determinando modos de fazer, estabelece um primado da representação, da narratividade e da hierarquização dos



Figura 3 · Josefina Guilisastí. *Objetos Light*. 2014.

Objetos em silicone e vídeo. Fonte:

<https://josefinaguilisasti.cl/Objetos-Light>

Figura 4 · Josefina Guilisastí. *Souvenir II*. 2013. Pintura

a óleo s/ tela. Fonte: <https://josefinaguilisasti.cl/Souvenir-II>

gêneros artísticos. Convocando precisamente estes códigos visuais é possível questionar as estruturas de pensamento que lhes estão subjacentes.

3. Do Exótico

A ligação entre a noção de curiosidade exótica e cultura material é aprofundada nas séries *Souvenir* (2010) e *Souvenir II* (2013) de uma forma que poderemos considerar dupla. Por um lado a mimetização de imagens que remetem para a paisagem, fauna, flora, sociedades humanas através de uma linguagem pictórica que oscila entre a evocação do ornamento e o desenho científico. Por outro, a integração destas imagens em representações de quadros com peças de porcelana (taças, jarros, na primeira série de 2010) ou de pratos (na série de 2013), numa nova alusão à porcelana, o “ouro branco”, que se constituiu como um exemplo de mercadoria exótica e objeto de desejo para a sociedade europeia dos séculos XVII e XVIII. Há assim uma dupla alusão à apetência pelo exótico e de como esta modelou a perceção ocidental acerca das sociedades ameríndias, revelando simultaneamente, os seus fantasmas internos.

A série *Souvenir* de 2010 (Figura 4) toma como referência a segunda viagem do HMS Beagle onde participa Charles Darwin. Nesta viagem seguiam igualmente três nativos que o capitão Robert Fitzroy havia levado para Inglaterra três anos antes, com destaque para o jovem Jemmy Button da etnia Yamana da Terra do Fogo. Em 1833 Darwin contacta diretamente com os Yamana tecendo um conjunto de considerações de teor bastante pejorativo e que marcariam a visão europeia acerca das populações do sul do continente americano com destaque para as sociedades fueguínas. Na verdade classifica os Yamana como seres mais próximos do animal do que do humano, uma espécie de curiosidade antropológica, dado o seu estado de primitividade, prenunciando aquilo que no final do século seriam os zoos humanos em muitas das capitais europeias.

Nesta série de trabalhos Josefina Guilisasti, utiliza uma estratégia de representação da imagem dentro da imagem, através da pintura de molduras em *tromp l'oeil* que delimitam a representação de naturezas mortas onde, em peças de porcelana, surgem desenhos realizados a partir de ilustrações feitas por Darwin e outros autores a partir dos seus relatos de viagem.

Em 2013 a artista voltará a esta temática com a série *Souvenirs II* (Figura 5) a qual explorando composição em *tromp l'oeil*, apropria um conjunto de imagens produzidas por artistas europeus que retratam algumas sociedades ameríndias e sobretudo a sociedade escravagista do Brasil no início do século XIX.

As imagens retiradas da obra de pintores como Jean Baptiste Debret (1768-1848), Henry Chamberlain (1796-1844), José Maria de Mendeiros (1849-1925),

Friedrich Hagedorn (1814-1889), Thomas Ender (1793-1875), entre outros, são inseridas em pinturas de pratos de porcelana como se de elementos decorativos se tratassem.

A transposição destas imagens para peças de porcelana, que, por sua vez são representadas em pintura, constituem-se como estratégias de acentuação do sentido objetual a que foram remetidas as próprias sociedades não ocidentais. Na verdade, estas sociedades, reduzidas pelos exploradores à categoria de curiosidade exótica, seriam mais tarde (séc.XIX) objeto de “coleção” e exibição.

4. Despojos

O conjunto de quatro telas de grandes dimensões que compõem a série *Expolio* (2016) realizadas em conjunto com Diego Martínez y Francisco Uzabeaga remetem para a problemática da destruição e saque de bens culturais em contextos de conflito ou de dominação.

Nestas pinturas monocromáticas estão representadas a Igreja de Elligen, Museu Hermitage, a Grande Mesquita de Alepo e a antiga cidade romana de Apamea, na Síria como imagens icônicas da pilhagem e destruição de bens culturais que, ao mesmo tempo problematizam os princípios basilares da atribuição de um valor patrimonial, histórico e identitário às obras de arte, e o seu valor enquanto memória coletiva.

A artista apropria-se de uma imagem de uma igreja de Elligen (Figura 6) como símbolo das pilhagens levadas a cabo pelos nazis durante a II Guerra Mundial, que despertaram a atenção do mundo para o flagelo do roubo de arte em grande escala. Na pintura está representada uma igreja onde os soldados aliados encontraram, em 1945, um vasto espólio composto por peças de arte, móveis e tapeçarias. Estas peças haviam sido roubadas pelos nazis durante a invasão da França e da Holanda.

Uma imagem do Museu Hermitage (Figura 7) com as galerias da arte flamenga do séc. XVIII, quase totalmente esvaziada, para evitar a pilhagens, aquando da iminência da invasão nazi, durante o cerco de 1941-1944.

Um salto no tempo e a mesma problemática informam as outras duas telas. Ambas se referem à destruição e pilhagem de vestígios históricos no território sírio desde que eclodiu a guerra civil em 2011. Assim a primeira evoca a destruição, em 2013 do minarete da Grande Mesquita de Alepo na Síria (Figura 8), e a segunda, uma imagem de satélite, (também de 2013) da cidade romana de Apamea (Figura 9), mostra centenas de escavações ilegais no sítio arqueológico, com vista ao roubo e venda de peças antigas no mercado negro.



Figura 5 - Josefina Guilisasti. *Souvenir II*. 2013. Pintura a óleo s/ tela. Fonte: <https://josefinaguilisasti.cl/Souvenir-II>

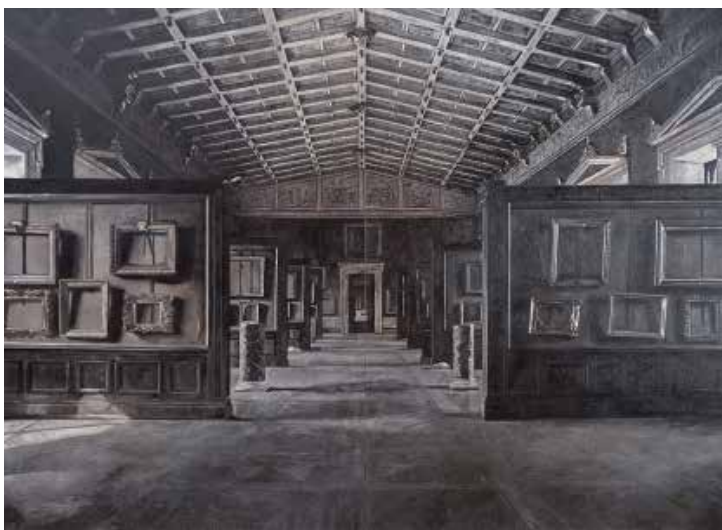


Figura 6 · Josefina Guilisasti. *Igreja de Ellingen*. 2015. Óleo s/ tela. 3,15 x 4m. Fonte: <https://josefinaguilisasti.cl/Expolio>

Figura 7 · Josefina Guilisasti. *Museu Hermitage*. 2015. Óleo s/ tela. 4.1 x 3 m. Fonte: <https://josefinaguilisasti.cl/Expolio>



Figura 6 · Josefina Guilisasti. *Mesquita de Aleppo*. 2015. Óleo s/ tela. 5.10 x 2.89 m. Fonte: <https://josefinagulisasti.cl/Expolio>

Figura 7 · Josefina Guilisasti. *Apamea*. 2015. Óleo s/ tela. 4 x 4,2 m. Fonte: <https://josefinagulisasti.cl/Expolio>

No conjunto, estas obras, situadas numa linha temporal que vai de 1941 a 2013, constituem uma abordagem crítica, a partir da linguagem da pintura (aqui elevada a uma escala monumental) das dinâmicas que suportam a constituição das coleções museológicas (muitas vezes derivadas de saques de guerra), da precariedade que envolve a salvaguarda de bens patrimoniais, bem como da sua importância enquanto presenças cujo valor simbólico (muito além do quantificável valor económico) é universalmente partilhado, como marca identitária da humanidade. Na verdade, a própria designação do projeto, *Expolio*, remete para as dinâmicas históricas e políticas que estão na base da criação das coleções, da atribuição de um determinado valor de culto aos objetos de arte que os torna simultaneamente, símbolos de poder (e motivo de cobiça) e de sofrimento (ao evocar a perda da memória e identidade coletivas ou da própria vida em conflitos armados). A escolha do local para expor estas obras procurou acentuar a dimensão crítica da pintura e subsequentemente da obra de arte, como refere a artista:

(...) nos interesó poner en contexto la pérdida de su valor como memoria colectiva y a su vez ampliar el propio sentido de la recuperación de la memoria en su dimensión patrimonial. Es por esto que el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos fue un lugar óptimo para favorecer una interlocución apropiada.

Nota Final

Ao longo do seu percurso artístico Josefina Guilisasti, procurou alicerçar a pintura enquanto linguagem crítica no âmbito da qual a natureza morta, entendida nas suas múltiplas dimensões (e não apenas como género pictórico, historicamente datado) surge como uma espécie de palimpsesto onde se vão inscrevendo um conjunto de abordagens que cruzam a tempos e regimes de valor implicados na criação artística e julgamento estético.

Através de modalidades, consideradas até dada altura como “menores” (natureza-morta, artes decorativas, pintura de costumes....) a artista propõe uma ampla reflexão acerca das dinâmicas históricas, sociais, ideológicas e culturais que se encontram na génese do colecionismo, da hierarquização das categorias artísticas, da atribuição de valores (estéticos, artísticos, económicos, antropológicos, etc.) mas também da memória e da identidade que estão associadas ao consumo, uso/fruição e acervo de várias categorias de objetos.

O espaço do Museu, considerado na sua polissemia, é, finalmente, convocado pela artista, não só enquanto *aesthetic locus* por excelência mas também como espaço de coexistência de temporalidades heterogéneas, onde podem ser reequacionadas as dimensões sociais, ideológicas, políticas e culturais inerentes ao resgate da memória e identidade coletivas.

Referências

- Alvarado, Manuel (2016). "Expolio, una mirada desde la pintura al robo de obras de arte". In *Expolio*. Santiago: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos
- Appadurai, Arjun (2008) *A vida Social das Coisas. As mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense
- Guilisasti, Josefina (2016) Entrevista. In Taulis, Antónia. *Josefina Guilisasti. La resignificación de la pintura*. Artishock Revista. Disponível em: <http://artishockrevista.com/2016/06/03/josefina-guilisasti-la-resignificacion-de-la-pintura/>
- Kopytoff, Igor (2008). "A Biografia Cultural das Coisas: a mercantilização como processo". In Appadurai, Arjun. *A vida Social das Coisas. As mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense
- Ranciére, Jacques (2005). *A Partilha do Sensível*. S. Paulo: Editora 34, Lda.
- Rojas, Sergio (2016). "Arte y expolio: la humanidad como memoria". In *Expolio*. Santiago: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos