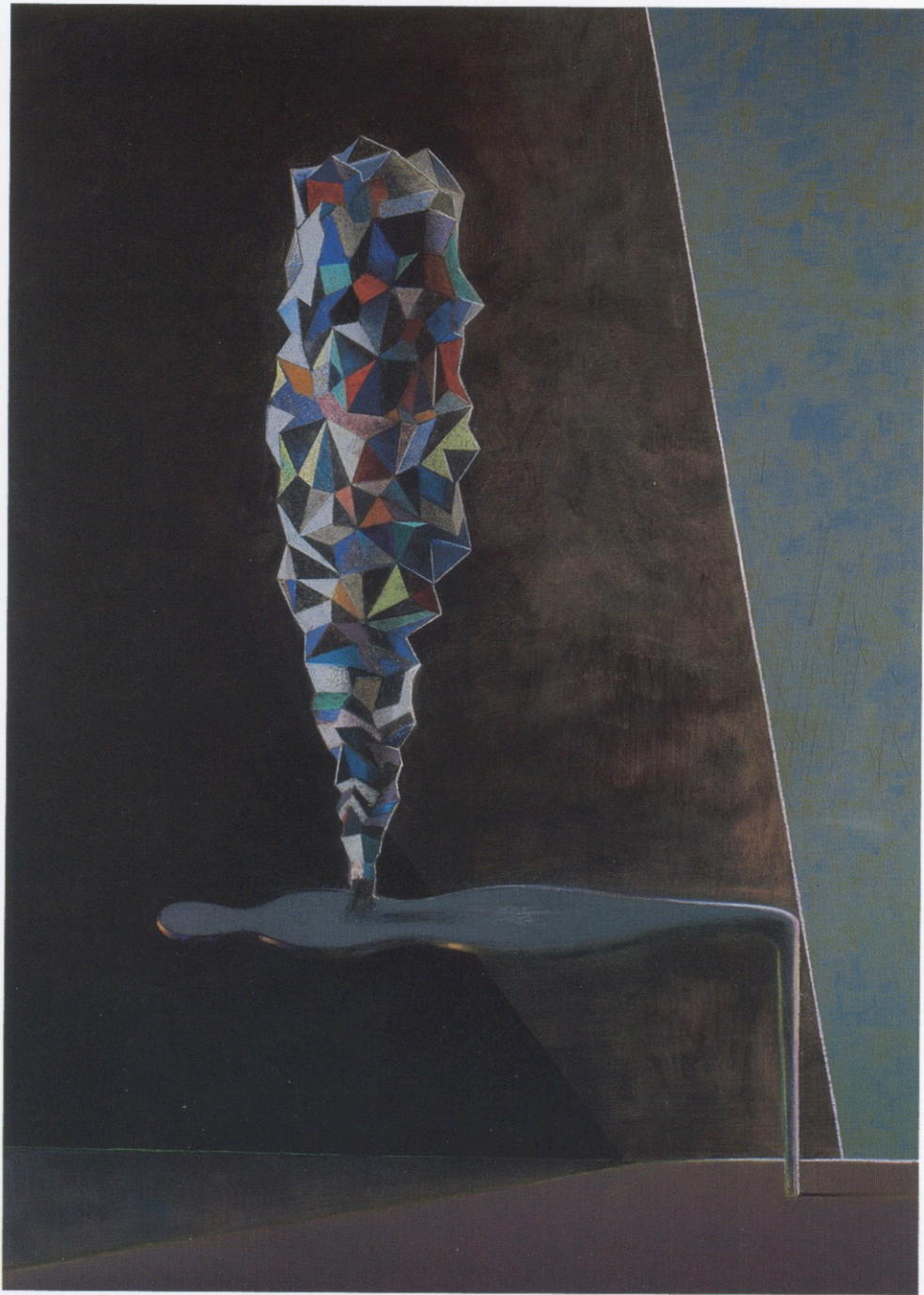


CARLOS BISSOLINO



SEPTIEMBRE 1999

FUNDACION
FEDERICO JORGE
K L E M M

UN RIGOR REFERENCIAL

La permanente contradicción entre autorreferencia y alteridad, contradicción que contiene en sí misma tanto una insospechable cantidad de modos y estrategias retóricas como una infinita posibilidad de actualizaciones estéticas, no ha logrado eliminar la pregunta -probablemente sin respuesta- sobre la estructura referencial de la pintura. Si bien es cierto que hace ya mucho tiempo la pintura dejó de ser *representación* de algo necesariamente identificable, que los modos de significación dejaron de ser procedimientos catalogados y los significados de responder a expectativas previsibles, la pregunta pareciera seguir acompañando todo aquello que aún se denomina «arte».

Las imágenes que aquí se dan a ver lo hacen de un modo peculiar: la mayoría remite a objetos referenciales de un modo absolutamente literal. En una experiencia inmediata pareciera que de cada imagen se desprende, proyectivamente, el objeto del cual ella es representación y, en ese punto, conducir la mirada hacia un movimiento especular de infinitas inversiones, puesto que también es posible que cada objeto se convierta en representación de la imagen. Pero, de pronto la mirada tropieza imprevistamente con imágenes cuyos objetos están ausentes, de modo que su desolada presencia obliga a un repliegue reflexivo: ellas están allí sólo porque permanecen a la espera de su objeto. Sugieren que, como mudas representaciones de algo que no existe, no tienen necesidad de esa existencia, porque contienen anticipadamente la posibilidad de producir, desde su puro estar descansando en sí mismas, el objeto referencial que les corresponda. No permiten experimentar en ellas una carencia sino que, por el contrario, se mantienen aguardando con expectante rigor el momento en que decidirán producir aquello que necesariamente ya vive como proyecto entre los pliegues de la pintura. Son, estrictamente, *sugestividad referencial*.

La pintura, en tanto sólo *uno* de los lados del recorrido que aquí se presenta, no puede ser arrastrada hacia lo que una subjetividad arbitraria o una colaboración intuitiva decida hacer para completar lo que allí supuestamente falta. Ella hace posible su referente; produce las relaciones entre imagen y objeto, entre pintura y escultura. Los objetos, como resultado de la imagen que los ha proyectado, van desprendiéndose paulatinamente de su ser cosa entre las cosas mediante ritmos, movimientos ilusorios y equilibrios forzados. Objetos catacréticos que se naturalizan o desnaturalizan y, como toda referencialidad, no puede evitar un grado de distorsión que ha sido llamado, en un sentido para nada peyorativo, «aberrante».

La mirada que recorre el camino entre imagen y objeto realiza en ese pasaje una peculiar experiencia. El pasaje es, simultáneamente, retorno donde cada lado vuelve a su otro; el camino se vuelve circular. Todos los problemas que la sugestión referencial de la imagen suscita a partir del momento en que es arrojada hacia el mundo fenoménico y contingente de las cosas exteriores, están aquí retenidos en la soberana autosuficiencia de la circularidad. La sugestividad no se pierde fuera de sí porque encuentra siempre su realización concreta o su promesa objetiva en la que sostenerse. Imágenes y objetos establecen un riguroso pacto en el que recíprocamente se protegen de cualquier intervención externa.

Lo que las imágenes y objetos de Carlos Bissolino exigen a la mirada es una experiencia que no se integra en estructuras narrativas. Sin embargo, la narración de un poeta contada en los albores de la pintura puede caracterizarla con mayor precisión.

La imagen, descansando sobre sí misma en su completa autonomía encontró, como es sabido, en la figura del *paisaje* una de sus más claras manifestaciones. Pero esta experiencia, datada en el siglo XIV y protagonizada por Petrarca, dista mucho de ser un descubrimiento en el sentido natural y espontáneo que se le da a esta palabra. En realidad se trata un acontecimiento dramático que irrumpe cuando se llega al umbral mismo de lo que se descubre. El objetivo que lleva a Petrarca a emprender el ascenso al monte Ventoux es un objetivo hasta ese momento inédito: la contemplación directa e inmediata, desde la altura, de la naturaleza. Empresa insólita e inquietante puesto que no está afectada por ningún interés práctico-instrumental. La contemplación desinteresada de la naturaleza, desde la cima del monte, se abre por primera vez como una totalidad, como una visión del todo, como una figura completa en sí misma; en otras palabras: como *paisaje*. Sin embargo, esta experiencia es, en realidad, imposibilidad de mantener lo que allí comenzó. La visión del paisaje como imagen sostenida por una mirada sin finalidad se vuelve extraña, produce *desasosiego*, porque aparece sin referencialidad. Se trata de una imagen autosuficiente que carece de justificación en el horizonte de posibilidades al que pertenece la experiencia del poeta. En primer lugar no puede ser equiparada al modo teórico de aprehensión de objetos naturales; movido por el sólo deseo de ver, no encuentra conceptos donde poder subsumir lo visualizado; ni lo que ve ni lo que siente pueden constituirse en objeto de *teoría*. Tampoco puede, en segundo lugar, remitirlo a la actitud que los campesinos tienen hacia la naturaleza, limitada a ver en el bosque madera y pesca en los ríos, el ascenso del poeta no obedecía desde el comienzo a ninguna necesidad práctica. Y en tercer lugar el descubrimiento del paisaje queda descalificado en el momento mismo en que, para salir del desasosiego, recurre a las *Confesiones* de San Agustín. Allí se recuerda a los que contemplan las cumbres de los montes y la inmensidad de los océanos que, en realidad, se olvidan de sí mismos, que no es en esas inmensidades sino en el *mundo interior* donde ha de buscarse a Dios y la Verdad. El paisaje, la imagen suspendida de la naturaleza como totalidad, no puede ser retenida en la experiencia del poeta porque carece de estructura referencial del mismo modo que el poeta y su época carecen todavía de la posibilidad de un órgano exclusivamente estético diferenciado de lo *teórico*, lo *instrumental* y lo *teológico*. La experiencia es un fracaso pero un fracaso ejemplar; el paisaje aparece en la imposibilidad de integrarlo, en la imposibilidad de satisfacer la *sugestividad referencial* que lo constituye como tal.

Las imágenes de Bissolino han tomado esa sugestividad al pie de la letra. El paisaje metafísico de su pintura (recurriendo a conceptos célebres) exige una *visión óptica* donde la imagen se señala a sí misma y sólo habla de sí misma. Pero, imprevistamente, sale al encuentro de los objetos que imponen en su materialidad cerrada una *visión táctil*, cercana. Una no aniquila la otra; el espacio de este encuentro puede ser también experimentado como capacidad del objeto para echarse encima todo el trabajo, todo el sufrimiento que implica erigirse en receptor material de la imagen y aceptar todas las consecuencias que sugiere. Ese espacio de encuentros no es neutro, es también susceptible de una infinita interacción que abre, entre imagen proyectada y objeto catacrético, un sinnúmero de derivaciones, expansiones y translaciones. Se inaugura así un juego que compromete definitivamente la mirada preservándola de la tentación a disolverse en el abismo sin fondo de la pura recepción sensible.

El rigor del juego que el artista pone en práctica, lejos de clausurarlo, alienta su repetición sin fin.





Carlos Bissolino, nace Buenos Aires en 1952. Reside y trabaja en Roma entre 1982 y 1988.

MUESTRAS PERSONALES

1999 Fundación Federico Jorge Klemm, Buenos Aires • 1997 Fundación Federico Jorge Klemm, Buenos Aires • 1995 Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires (con Eguía y Stupía) Alianza Francesa, Bahía Blanca • 1994 Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires • 1993 Consulado Argentino, Hamburgo, Alemania • 1991 Galería Sara García Uriburu, Buenos Aires • 1986 "Ipotesi di paesaggio", Galería Studio S, Roma, Italia • 1985 "Underbluewood", Galería Underwood, Roma, Italia • 1984 Casa Argentina, Roma, Italia • 1983 Galería Studio S, Roma, Italia • 1981 Galería Atica, Buenos Aires • Museo Ciudad de Coronel Pringles • 1979 Galería Atica, Buenos Aires • 1978 Galería Altamira, Buenos Aires • Galería El Mensaje, Buenos Aires • 1977 Galería Artemúltiple, Buenos Aires.

PREMIOS

1997 2º Premio Novartis. Museo Nacional de Bellas Artes
1994 Mención, Pintura. Salón Municipal Manuel Belgrano
1991 Mención, Premio Joven Pintura Argentina. Fundación Fortabat
1990 Mención, Premio Alto Palermo Shopping. CAYC
1986 Primera Mención, III Bienal Arche de Pintura y Dibujo
1984 Mención, Pintura, Certamen Coca-Cola en las Artes y las Ciencias
1983 Segnalazione, Premio Internazionale de Pittura ad Acquarello "Sinaide Ghi", Roma
1981 Premio "Pio y Amalia B. de Collivadino", LXX Salón Nacional
1979 Gran Premio Pintura, Fundación Federico Lanús. Premio "Ezequiel Leguina", LXVIII Salón Nacional. Mención, Pintura, XXIV Concurso Sociedad Hebraica Argentina
1978 Primer Premio Pintura, Galería El Mensaje. Segundo Premio, Pintura, Cámara Argentina de Comercio
1977 Primer Premio, Nuevos Valores del Dibujo, Galería Altamira.

OBRAS EN EXHIBICION

1. Mesa I · Sin título · 1999 · Madera pintada · 70 x 160 x 50 cm.
2. Mesa II · Sin título · 1999 · Madera · 72 x 140 x 37 cm.
3. Mesa III · Sin título · 1999 · Madera · 70 x 140 x 75 cm.
4. Mesa IV · Sin título · 1999 · Madera · 77 x 160 x 50 cm.
5. Mesa V · Sin título · 1999 · Madera · 77 x 160 x 60 cm.
6. Sin título · 1999 · Técnica mixta sobre tela · 180 x 150 cm.
7. Sin título · 1999 · Técnica mixta sobre tela · 180 x 150 cm.
8. Sin título · 1999 · Técnica mixta sobre tela · 150 x 140 cm.
9. Sin título · 1999 · Técnica mixta sobre tela · 180 x 150 cm.
10. Sin título · 1999 · Técnica mixta sobre tela · 190 x 160 cm.
11. Sin título · 1999 · Técnica mixta sobre tela · 195 x 150 cm.
12. Sin título · 1999 · Técnica mixta sobre tela · 193 x 137 cm.



Bodega Súter

SAN RAFAEL, MENDOZA

**FUNDACION
FEDERICO JORGE
K L E M M**

Marcelo T. de Alvear 626
(1058) Buenos Aires
Tel.: 541-311 2527 / 312 2058