



J. Fontecilla

J. Guilisasti

EL ESPECTRO

GALERÍA GABRIELA MISTRAL

Departamento de Programas Culturales - División de Cultura - Ministerio de Educación

J. Fontecilla

J. Guilisasti

EL ESPECTRO

GALERÍA GABRIELA MISTRAL

Departamento de Programas Culturales - División de Cultura - Ministerio de Educación

7 de septiembre al 30 de septiembre, 1999 Santiago



EL ESPECTRO

Escala Real

J. Fontecilla

EL ESPECTRO

Dos camas, un velador, una silla y un cristo

J. Guilisasti

La Vida en el Campo



CÔTÉ COUR, CÔTÉ JARDIN Sobre *Escola Real* de Josefina Fontecilla

JUSTO PASTOR MELLADO

El título en francés para esta presentación se ajusta al carácter de la casa de referencia en que se fundamenta *ESCALA REAL*, intervención fotográfica de Josefina Fontecilla.

El "lado del patio trasero" (côté cour) y el "lado del ante-jardín" (côté jardin) señalan de manera transversal las polaridades de la casa, de manera análoga a cómo el granero y el subterráneo configuran los extremos de su disposición vertical.

El hecho de que se denomine "intervención" a la disposición particular de las fotografías de escaleras, a *escola real*, sobre los muros de una galería, indica el abandono de una estética de la



VANITAS

Sobre *Dos camas, un velador, una silla y un cristo* de Josefina Guilisasti

CATALINA MENA

Para Guilisasti el paisaje o la naturaleza muerta son discursos desarmables. Asumiendo las estrategias propias de cada género ella monta, diplomáticamente, su operación transgresora del lenguaje. La ambivalencia, acaso clave de su rendimiento crítico, tiene que ver con este doble gesto de adhesión y sospecha.

Por un lado, uno pensaría que a Guilisasti le acomoda la eficiencia comunicativa de los géneros pictóricos; por el otro, se adivina su desconfianza hacia el modo en que éstos defienden su amenazada autoridad. Muchas de sus obras parten de modelos visuales y metodológicos obtenidos en manuales didácticos que enseñan al alumno a obtener el resultado estándar (por ejemplo, el "paisaje ideal") siguiendo mecánicamente las instrucciones. A propósito de esto, Justo Mellado hablaba de un manual escolar de Dibujo y Pintura cuyo objetivo era que el niño llegara a realizar figuras geométricas complejas "sin darse cuenta". Mellado pone el acento en el carácter disciplinario de esta empresa educadora de la "motricidad fina".

reducción fotográfica. La escala real monumentaliza el soporte y lo expulsa de sus dimensiones manipulables, susceptibles de comparecer en carpetas tomadas prestadas al almacenamiento de grabados clásicos.

Aquí, la dimensión sustituye la realidad de la referencia marcando la zona mediante una declaración de intenciones. La fotografía de Josefina Fontecilla no es, en sentido estricto, un documento de prueba, sino la puesta a prueba de un espacio representativo de ficción, que se juega en un doble registro: el de la imagen y el de la escena plástica.

En el campo de la imagen, la prueba se reconoce por la precariedad de su adherencia. Vemos, pues, unas fotografías de escaleras a las que se ha "levantado" las alfombras. En el sentido de "levantar" un cuerpo (por orden judicial), que hasta

Ya se ve que no sólo la mano es entrenada, sino también la cabeza. Lo importante es obtener el resultado "sin darse cuenta", seguir las instrucciones sin pensar demasiado, porque el pensamiento puede conducir a peligrosos desvíos. El instructivo funciona así como un mecanismo represivo que asegura la permanencia del género. Guilisasti sabe que el adiestramiento de la mano es adoctrinamiento ideológico.

A LA MANERA DE LA NATURALEZA MUERTA

No es casual, por esto, que en su crítica de los géneros, Guilisasti utilice la serie como estructura de disposición del montaje. Su obra suele desplegarse como repetición de un mismo motivo, característica o elemento, reformulando visualmente el método disciplinario. Desde otro punto de vista, repetir o reproducir puede ser también un gesto de irreverencia frente a la identidad del género que se supone único e indivisible. Por último, en Guilisasti la repetición sirve a su tendencia a descargar el sentido de la imagen, es decir, a neutralizarla y reducirla a su mínima condición de representatividad.

ese entonces ha estado extendido, yaciente. Pero, en verdad, la alfombra, el tapiz faltante, deja sobre la madera la huella de su memoria como soporte sobrepuesto; materia textil cuya función es encubrir, justamente, lo que ha quedado "debajo de la alfombra", de la ligadora configuración resultante de la cadena y de la trama; es decir de la filiación y del reticulado; más bien, del reticulado simbólico sobre el cual se hilvana la filiación, el nombre de la casa. De este modo, la puesta a prueba pasa a convertirse en una prueba de la posición del sujeto que evade la pregunta por las condiciones de acceso. Levantar la alfombra es dejar a la casa sin su nombre; esto es, sin su principio de discriminación entre el antejardín y el

En la presente muestra, la estructura serial funciona, sobre todo, como recurso de neutralización aplicado al lenguaje de la naturaleza muerta. Josefina Guilisasti asume en sus "cuadros" la apariencia de la naturaleza muerta para trabajar algunos de sus elementos discursivos y ampliarlos, críticamente, hacia otros campos de relaciones. La obra consiste en una serie de fotos de muebles realizadas y montadas "a la manera de" la naturaleza muerta pictórica.

De partida, ella marca su distancia respecto del canon, al elegir la técnica fotográfica en vez de la pintura. Con esto pretende demostrar que la configuración de un determinado género no depende de la técnica utilizada o de la imagen representada. Es decir, lo que hace una naturaleza muerta no es la pintura, ni siquiera la elección de un determinado modelo (frutas, cacharros, herramientas, etcétera) sino los artificios de su discurso. Pero, la fotografía es también la técnica más adecuada para abordar la idea de *un instante de tiempo*: de eso se trata. A partir del análisis del semiólogo italiano Omar Calabrese, Guilisasti entiende la naturaleza muerta como el género encargado de representar "cosas que se han parado en un instante". Se trata de anular la temporalidad, de producir un tiempo *cero* o *instante durativo*. El mensaje ideológico que subyace a toda naturaleza muerta es la conciencia del inexorable paso del tiempo y la vanidad de los

patio trasero, homologadas en su alcance por la continuidad del piso de madera, que, en ese despeje, queda a la vista y paciencia. Sobre todo, porque delata la diferencia limitrofe entre lo adherido y los des-adherido; en definitiva la pátina respecto de lo que ha sido preservado. O sea, memoria y olvido. En el entendido de que una de las escaleras corresponde a la documentación del "servicio" y que la otra pertenece a las obligaciones nobiliarias.

En la escena plástica, la *puesta a prueba* de Josefina Fontecilla se reconoce por su referencialidad simbólica: accesos, decesos y descensos por el lado del jardín (oligarquía de la pintura) y por el lado del patio trasero (plebe fotomecánica).

placeres mundanos. El tiempo va dejando todo atrás y su huella fatal se registra en el desgaste y la descomposición de los objetos. Por eso congelar el tiempo es congelar los objetos.

Para lograr este efecto, la naturaleza muerta cambia el tipo de representación pictórica y modifica el espacio. La "historia", dice Calabrese, deja de ser lo importante y la acción es sustituida por la inacción. Conseguir el tiempo cero requiere reformular el espacio de manera que exista cierta contigüidad entre lo representado y el contexto de recepción, es decir, entre el cuadro y "lo que rodea al cuadro". El pintor de naturalezas muertas no invita al espectador a recorrer una "historia" representada, sino, por el contrario, quiere que su mirada se paralice en el objeto, en su *instante durativo*. Para ello simplifica el tema y lo aísla de la temporalidad: en vez de una escena con personajes y perspectiva, pinta manzanas sobre una bandeja en primer plano. El formato del cuadro es achicado; la escala de los objetos representados busca aproximarse a la de los objetos "reales"; la perspectiva elimina; la luz natural es sustituida por luz artificial (muchas veces la vela aparece dentro del cuadro) lo cual dificulta la diferenciación de un fondo ya difuso. La imagen se sirve inmediata al ojo.

La intervención consiste en pegar lo nobiliario a lo plebeyo como el anverso a su reverso. La casa retratada posee dos escaleras, dos entradas y dos salidas, una estrategia de ingreso y una estrategia de abandono. La "levantada" de la alfombra equivale a la "levantada" del cuerpo fotográfico en la coyuntura plástica. En estos mismos muros, la pintura ha desfallecido; por eso, la fotografía instala -ilusoriamente- la erectibilidad de lo que hace (la) falta: el desnudo. O sea, el suelo de los escalones ha sido desnudado de una manera análoga a la referencia erudita a la historia del arte de inicios del siglo, a pocos meses de su término. Digo, de la historia del arte como término nobiliarizante de su deprimida

BLANQUEO CIVILIZATORIO

Imitando las estrategias formales de género, Guilisasti utiliza para este montaje el pequeño formato, la luz dirigida y artificial, la eliminación de la perspectiva, el fundido entre la figura y el fondo, el modelo central privilegiado... La idea de contigüidad aquí se trabaja mediante el monocromo: poniendo un mueble blanco sobre un fondo blanco sobre un muro blanco. Si la serie amenaza con vaciar el sentido de la imagen, el blanco exacerbado la empuja a desaparecer.

Recuperando la figura del mueble, Guilisasti lo transforma en modelo de representación. Pero además lo elige blanco, es decir, doblemente neutralizado: antes y después del registro. Si la naturaleza muerta saca al objeto del mundo para apartarlo de sus vicisitudes, Guilisasti hace el recorrido inverso: sigue la mundana huella del modelo. Se trata, en efecto, de un recorrido por tiendas, hospitales, casas y ferias chilenas, en busca de esos muebles que los mercados de antigüedades venden por dos pesos: son mesitas, sillas o estantes que se usaban en las cocinas y baños de comienzos de siglo. Eran blancos y de diseño simple porque así lo requería la cultura del momento. A diferencia de los muebles de salón, los

condición. La cuestión del "desnudo descendiendo la escalera" se convierte aquí en la angustiosa maniobra de anticipación de la pintura renunciando a la representabilidad del deseo.

El encubrimiento fotográfico (como "alfombramiento" mural) de una zona parcial de la sala de exposiciones transgrede la intimidad de la casa del arte. Lo que se pone en tensión es la noción de habitabilidad de los *géneros de servicio* (*côté cour*) así como el desfallecimiento de las *disciplinas oligarcas de la imagen* (*côté jardin*).

muebles de cocina y baño debían ser pulcros, lisos, evitando toda clase de ornamentación, porque en los recovecos y adornos es donde mejor se oculta la mugre.

A propósito del auge del baño, a comienzos de siglo, dice un artículo titulado "Bathrooms and Civilization", publicado en la revista *House and Garden*, en 1917: "El cuarto de baño" es un índice de la civilización. Hubo un tiempo en que bastaba a un hombre ser civilizado de mente. Ahora exigimos una 'civilización del cuerpo'. Se trata del blanqueo del cuerpo y de su humana hediondez. Desplazando esto hacia el blanqueo del modelo de la naturaleza muerta se comprende cómo el género impone una disciplina civilizatoria sobre los objetos.

Son estos muebles civilizadamente higiénicos pero, paradójicamente, condenados a los cuartos traseros, los que Guilisasti recolecta de distintos lugares para transformarlos en modelo de sus "naturalezas muertas". Llevados al borde de la neutralización, aparecen como modelos anómalos. La orden del tiempo cero, obedecida hasta sus últimas consecuencias, termina por destruir la legitimidad del género. Lo que queda son las fotos, en su perfecto mutismo. Y el gesto de Guilisasti: su delicada traición.







CÔTÉ COUR, CÔTÉ JARDIN

About *Escala Real* of Josefina Fontecilla

JUSTO PASTOR MELLADO

The French title for this presentation is true to the character of the house which is the reference and basis of ESCALA REAL, the photographic intervention by Josefina Fontecilla.

The "back yard side" (côté cour) and the "front garden side" (côté jardin) indicate the polarities of the house in a transversal manner, in a way similar to that in which the attic and basement mark the extremes of its vertical arrangement.

The fact that the particular arrangement of photographs of staircases, life size, on the walls of a gallery should be called an "intervention" indicates the abandoning of an aesthetic of photographic



VANITAS

About *Dos camas, un velador, una silla y un cristo* of Josefina Guillisasti

CATALINA MENA

For Guillisasti, the landscape or the still life are discourses designed to be taken apart. Accepting the strategies peculiar to each genre, she diplomatically mounts her operation for transgressing the language. Ambivalence, perhaps the key to her critical performance, has to do with this double gesture of adhesion and suspicion.

On the one hand, one would think that the communicative efficiency of the pictorial genres would suit Guillisasti, while on the other, one guesses at her distrust of the way in which these defend their threatened authority. Many of her works start from visual and methodological models gleaned from didactic manuals that teach the pupil how to obtain a standard result (the "ideal landscape", for example), by mechanically following instructions. Justo Mellado talked with regard to this about a school handbook on Drawing and Painting, where the aim was that the child should manage to create complex geometrical figures "without realizing it". Mellado puts emphasis on the disciplinary nature of this undertaking to educate the "fine motor skills".



CÔTÉ COUR, CÔTÉ JARDIN

About *Escala Real* of Josefina Fontecilla

JUSTO PASTOR MELLADO

The French title for this presentation is true to the character of the house which is the reference and basis of ESCALA REAL, the photographic intervention by Josefina Fontecilla.

The "back yard side" (côté cour) and the "front garden side" (côté jardin) indicate the polarities of the house in a transversal manner, in a way similar to that in which the attic and basement mark the extremes of its vertical arrangement.

The fact that the particular arrangement of photographs of staircases, life size, on the walls of a gallery should be called an "intervention" indicates the abandoning of an aesthetic of photographic



VANITAS

About *Dos camas, un velador, una silla y un cristo* of Josefina Guillisasti

CATALINA MENA

For Guillisasti, the landscape or the still life are discourses designed to be taken apart. Accepting the strategies peculiar to each genre, she diplomatically mounts her operation for transgressing the language. Ambivalence, perhaps the key to her critical performance, has to do with this double gesture of adhesion and suspicion.

On the one hand, one would think that the communicative efficiency of the pictorial genres would suit Guillisasti, while on the other, one guesses at her distrust of the way in which these defend their threatened authority. Many of her works start from visual and methodological models gleaned from didactic manuals that teach the pupil how to obtain a standard result (the "ideal landscape", for example), by mechanically following instructions. Justo Mellado talked with regard to this about a school handbook on Drawing and Painting, where the aim was that the child should manage to create complex geometrical figures "without realizing it". Mellado puts emphasis on the disciplinary nature of this undertaking to educate the "fine motor skills".

reduction. The fact of using life size transforms the structure into something monumental, removing it from its manageable dimensions that allow it to appear in folders borrowed from the storage of classical engravings. Here the dimension takes the place of the reality of the reference, marking the area with a declaration of intentions. Josefina Fontecilla's photography is not in the strict sense a document providing proof, but rather a resting of a space representing fiction, which is played out on two levels: that of the image and that of the painted scene. In the field of the image, the test is recognized by the precarious nature of its adhesion. We see, therefore, a few photographs of staircases, from which the carpets have been "lifted". In the sense of "lifting" (by order of the judge)

It is already obvious that not only the hand is being trained, but also the head. The important point is to achieve the result "without realizing it", follow the instructions without thinking too much, because thought can lead to dangerous deviations. The instruction thus serves as a repressive mechanism to ensure the permanence of the genre. Guilisasti knows that training the hand is ideological indoctrination.

IN THE MANNER OF THE STILL LIFE

It is, therefore, not by chance that Guilisasti, in her criticism of genres, uses the series as the structure for arranging the montage. Her work tends to unfold in the repetition of a single motif, feature or element, visually reformulating the disciplinary method. From another point of view, repeating or reproducing can also be a gesture of irreverence in the face of a genre which sees itself as unique and indivisible. Finally, in Guilisasti, repetition serves her tendency to de-charge the sense of the image, in other words, to neutralize it and reduce it to its minimum condition of representativeness.

a body which, until then, has been lying stretched out. But in fact, the carpet, the missing fabric, leaves the mark of its memory on the woodwork like a superimposed canvas; textile material with the precise function of covering up what has been swept "under the carpet", of the linking configuration resulting from the chain and the weaving; in other words, the connection and the netting; or rather the symbolic netting on which the connection is worked, the name of the house. In this way, the testing turns into a test of the position of subject who evades the question because of the conditions of access.

14

In the present exhibition, the serial structure works above all as a source of neutralization applied to the language of the still life. Josefina Guilisasti takes on the appearance of the still life in her "pictures" in order to work on certain of their discursive elements and broaden them critically in the direction of other fields of relationships. The work consist of a series of photos of pieces of furniture, taken and mounted "in the manner of" the painted still life.

For a start, she marks her distance from the canon by choosing a photographic technique instead of painting. By this she aims to demonstrate that the configuration of a particular genre does not depend on the technique used or the image represented. In other words, what makes a still life is not the paint, or even the choice of a particular model (fruit, cooking utensils, tools, etc.) but the devices of its discourse.

But photography is also the most appropriate technique for tackling the idea of an instant in time: that is the whole idea. Starting from an analysis of the Italian semiologist, Omar Calabrese, Guilisasti understands the still life as a genre whose role is to represent "things which have stopped for a moment". The idea is to annul temporality, to produce a zero time or lasting instant. The ideological message underlying any still life is the awareness of the inexorable

a body which, until then, has been lying stretched out. But in fact, the carpet, the missing fabric, leaves the mark of its memory on the woodwork like a superimposed canvas; textile material with the precise function of covering up what has been swept "under the carpet", of the linking configuration resulting from the chain and the weaving; in other words, the connection and the netting; or rather the symbolic netting on which the connection is worked, the name of the house. In this way, the testing turns into a test of the position of subject who evades the question because of the conditions of access.

In the present exhibition, the serial structure works above all as a source of neutralization applied to the language of the still life. Josefina Guilisasti takes on the appearance of the still life in her "pictures" in order to work on certain of their discursive elements and broaden them critically in the direction of other fields of relationships. The work consist of a series of photos of pieces of furniture, taken and mounted "in the manner of" the painted still life.

For a start, she marks her distance from the canon by choosing a photographic technique instead of painting. By this she aims to demonstrate that the configuration of a particular genre does not depend on the technique used or the image represented. In other words, what makes a still life is not the paint, or even the choice of a particular model (fruit, cooking utensils, tools, etc.) but the devices of its discourse.

But photography is also the most appropriate technique for tackling the idea of an instant in time: that is the whole idea. Starting from an analysis of the Italian semiologist, Omar Calabrese, Guilisasti understands the still life as a genre whose role is to represent "things which have stopped for a moment". The idea is to annul temporality, to produce a zero time or lasting instant. The ideological message underlying any still life is the awareness of the inexorable

Removing the carpet is like leaving the house without its name; in other words, without its means of discriminating between the front garden and the back yard, proven in their scope by the continuity of the wooden floor, which, in that process of uncovering, remains exposed to the view and patience. Above all, because it tells of the limiting difference between what is stuck and what is not; definitively, the patina regarding what has been preserved. In other words, memory and oblivion. On the understanding that one of the staircases corresponds to the recording of "service", while the other answers to noble obligations.

passing of time and the vanity of world pleasures. Time passes, leaving everything behind and its fatal footprint is recorded in the wasting away and decomposition of the objects. For that reason, freezing time means freezing objects. In order to achieve this effect, the still life changes the type of pictorial representation and modifies space. The "story", says Calabrese, ceases to be important and action is replaced by inaction. Achieving zero time means reformulating space, so that there is a certain closeness between what is represented and the context in which it is received, in other words, between the picture and "what surrounds the picture". The painter of a still life does not invite the spectator to follow a "story" which is represented, but on the contrary, wants the viewer's gaze to be paralyzed on the object, in its enduring instant. To achieve this he simplifies the subject and isolates it from time: instead of a scene with characters and perspective, he paints apples on a tray in the foreground. The format of the painting is reduced, the scale of the objects seeks to be approximately the same as the "real" objects, perspective is eliminated and natural light is replaced with artificial light (there is often a candle in the picture), making it difficult to distinguish them from a background which is already dim. The image presents itself immediately to the eye.

In the painting scene, Josefina Fontecilla's testing is recognizable because of its symbolic references: accesses and ways down (deaths) on the garden side (the oligarchy of painting) and the backyard side (plebeian photo mechanics). The "intervention" consists of sticking the noble to the plebeian as the front to its back. The house depicted in the portrait has two staircases, two entrances and two exits, one strategy for entering and one for leaving. The "lifting" of the carpet is equivalent to the "lifting" of the photographic body in the artistic environment. On these same walls, the paint has fallen away; for that reason the photograph gives the illusion of installing the possibility of erecting what is missing: the nude. In other words, the tread of the steps has been stripped in a manner comparable with a

CIVILIZING WHITEWASH

Imitating the formal strategies of the genre, Guilisasti uses for this montage the small format, directed artificial light, elimination of perspective, merging of the figure with the background, and the privileged central model..... The idea of nearness is worked here through use of monochrome: putting a piece of white furniture against a white background on a white wall. If the series threatens to empty out the sense from the image, the exacerbated white pushes it towards disappearance.

Recovering the form of the piece of furniture, Guilisasti transforms it into a model of representativeness. Moreover, she chooses white, in other words, doubly neutralized: before and after recording. If the still life takes the object out of the world in order to remove it from its vicissitudes, Guilisasti takes the opposite course: she follows the model's worldly trail. In fact, it is a journey through Chilean shops, hospitals, houses and markets, in search of those pieces of furniture that the antiques fairs sell for a song: they are the little tables, chairs or stands that were used in kitchens and bathrooms at the beginning of the century. They were white and of simple design because the culture of the period wanted them that way.

learned reference to art history from the beginning of the century, just a few months from its end. I say, art history as a term for ennobling its depressing condition. The thing about the "nude going down the stairs" is here transformed into the desperate anticipatory manouvre of painting, while giving up the possibility of representing desire. The photographic cover-up (like a mural "carpeting") of a partial area of exhibition room trasgresses the intimacy of the house of art. What is placed in tension is the notion of hability of service fobrics (backyard side) and the falling away of the oligarchic disciplines of image (garden side).

Unlike drawing-room furniture, kitchen and bathroom furniture had to be spotlessly clean and smooth, avoiding all kinds of ornamentation, because crannies and decorations are the best places for dirt to hide.

Speaking of the bathroom boom at the beginning of the century, an article entitled "Bathrooms and Civilitation", which appeared in the magazine House and Garden in 1917, states: "The bathroom is a sign of civilization. At one time it was sufficient for a man to have a civilized mind. Now we demand civilization of the body". It was a case of whitewashing the body and its human stench. Transferring this to the whitewashing of the model for the still life, we can see how the genre imposes a civilizing discipline on objects.

Paradoxically, it is these hygienically civilized pieces of furniture, condemned to back rooms, that Guilisasti collects from different places in order to transform them into the model for her "still lifes"; taken to the brink of neutralization, they seem like anomalous models. The rigorousness of zero time, pushed to its final consequences, ends up by destroying the legitimacy of the genre. What remains are the photos, in their perfect silence. And the gesture of Guilisasti: her delicate betrayal.

Fig. 22





Tasación:

Con la asistencia de la funcionaria de impuestos internos Doña María Teresa Lobos procedo a tasar los bienes muebles en la forma siguiente.

una lámpara, una alfombra gastada, un grabado, un cuadro.	\$ 540.000
un sofá, una mesa de centro, dos alfombras grandes, dos sillas, dos sillones, una banca,	
un grabado, un cuadro, una mesita nido, dos lámparas.	\$ 1.200.000
una mesa, una alfombra, una tapicería, un cuadro al óleo, una lámpara lágrima.	\$ 2.560.000
una mesa juego, un escritorio chico, una cama, libros usados, fotografías.	\$ 370.000
dos camas, dos veladores, una mesa, una cómoda, un sofá, dos sillas, un grabado.	\$ 1.000.000
dos camas, dos sillas, un velador.	\$ 370.000
dos sillas, tres camas, dos veladores, una mesita.	\$ 680.000
dos camas, un velador, una cómoda, dos sillas p. servicio, dos camas, un velador, dos sillas p. servicio.	\$ 290.000
cuatro sillones, cinco sillas, una mesa.	\$ 100.000

un sofá, una mesa comedor, dos bancos comedor, un sillón, dos sillas, un sofá, un sillón caña.	\$ 610.000
dos camas, dos veladores, dos sillas, un grabado de la Virgen.	\$ 400.000
dos camarotes, un velador, una silla, un cristo.	\$ 140.000
dos camarotes, un velador, una silla, un cristo.	\$ 140.000
un camarote, una cama, un velador p. servicio.	\$ 200.000
cuatro sillones, dos sillas, una mesa, un quitasol quemado.	\$ 80.000
dos sofás, una mesa, una mesa comedor chica, un aparador, un grabado, dos bouquetes.	\$ 820.000
dos camas, dos veladores, una silla, un cristo.	\$ 200.000
dos camas, un velador, una silla, un cristo, dos camas, dos veladores, una silla.	\$ 410.000
un camarote, una cama, un velador, una silla, dos bouquetes, tres sillas.	\$ 210.000

Por tanto

a Us. pido se sirva tener por presentada la tasación y por aprobada si no fuere objetada dentro del plazo fijado por las partes.

- Pág. 2 Foto superior (Ref. *Escala Real*, J. Fontecilla) del Álbum familiar, 1951.
Foto inferior (Ref. *Dos camas, un velador, una silla y un cristo*, J. Guillisasti) foto encontrada.
- Pág. 4 Foto superior (Ref. *Escala Real*, J. Fontecilla). Página de la revista *Selecta* (N° 2 año, 1909) donde aparece una crónica de la recién construida casa de Las Majadas de Pirque.
Foto inferior (Ref. *Dos camas, un velador, una silla y un cristo*, J. Guillisasti) foto baño, revista *House and Garden*, 1907.
- Pág. 10 y 11 Tiras de prueba realizadas para *Escala Real* de J. Fontecilla (negativos 6 x 7 cm, B/N).
- Pág. 12 Foto superior (Ref. *Escala Real*, J. Fontecilla). Página de la revista *Selecta* (N° 2 año, 1909) donde aparece una crónica de la recién construida casa de Las Majadas de Pirque.
Foto inferior (Ref. *Dos camas, un velador, una silla y un cristo*, J. Guillisasti) foto cocina, revista *House and Garden*, 1907.
- Pág. 18 y 19 Tiras de prueba realizadas para *Dos camas, un velador, una silla y un cristo* de J. Guillisasti (negativos 6 x 7 cm, color).
- Pág. 20 y 21 (Ref. *Dos camas, un velador, una silla y un cristo*, J. Guillisasti). Transcripción de la tasación de una casa.

De las obras expuestas:

Josefina Fontecilla, 1999

Escala Real

(ampliaciones fotográficas B/N proceso color)

Instalación medidas variables.

Josefina Guillisastí, 1999

Das camas, un velador, una silla y un cristo.

(102 fotografías color 30 x 35 cm c/u enmarcadas,
negativo color 6 x 7 cm)

Instalación medidas variables.

TEXTOS Justo Pastor Mellado Catalina Mena **FOTOGRAFÍA** Vinka Quintana
DISEÑO Paulina Lagos **TRADUCCIONES** Shaw & Beuchat **IMPRESIÓN** Ograma S.A.

AGRADECIMIENTOS

Gonzalo Díaz Isabel del Río Isabel Gana Rodrigo Martínez Kika Mazzy Luz Nieto
Bernardo Oyarzún Cecilia Puga Vinka Quintana Rodrigo Vega

Santiago de Chile, 1999

