



MARISA CULATTO
FLORA/OPHELIA
OCTOBER - DECEMBER 2015

The Routines of Transparency

Susana Blas

“The time of plants: they always seem paralysed, immobile. But turn your back on them for a day or two, a week, and they become more themselves in their stance. Their members have multiplied. What they are was never in doubt. It is their form which, moment by moment, finds its own truth.”

Francis Ponge, *Taking the Side of Things* (1942).¹

It's hard to lend words to my first encounter with *Ophelia* (2014) and *Flora* (2015), the two new photography series by Marisa Culatto. These images speak to us of what happens when the vegetable kingdom comes into contact with water. Subtle traces of the arboreal. Flowers, remains of plants, seaweed – all these emerge and engage with one another, seemingly by chance, sometimes submerged, sometimes frozen. Maybe this is not so much a portrait of reality, we feel, but an impression of it. There is in these images an unstudied honesty by which critical judgement is finally disarmed. They defeat theory, just as theory is defeated by a haiku. I might even say that, like the haiku, her images waive any form of judgement. They are snatches of truth, filtered by reason, given life by the heart.

I looked at her photographs. My mind went on a long and wandering journey. I was startled when I looked at my watch. I realised I'd spent quite a while simply staring at the images in a form of ecstasy, as if watching clouds in their gentle drift across the sky.

Two authors who came to mind were the poet and essayist Francis Ponge (1899-1988), whose literature examined the quiet world of objects, and John Ruskin (1819-1900), the critic who launched the Pre-Raphaelites to fame. Ruskin suggested that the pleasure we feel when faced with nature is not a question merely of feeling but also of thought, even of knowledge – of science. He urged the artist who intended to paint a landscape to equip himself first with an awareness of geology and botany. To depict nature, he said, requires you to find a balance between feeling and thought. Ruskin called this the “innocence of the eye”, a form of ordering that enables us to capture the ineffable impression caused by the natural world. Of the resources needed to achieve this end, Ruskin pointed to the need to represent things indistinctly and at a distance. I find a resonance here with the art of Marisa Culatto.

To photograph the underwater vegetation in the *Ophelia* series, she uses a premeditated distance and scale. She herself has confirmed this. She says, “I produced *Ophelia* on a large scale to make it more unreal. If you don't blow them up, you lose the blur conferred by the subject being under water.”

The series happened by chance, and this, too, has left an imprint. The formal decisions adopted – for example, the recourse to multiplicity – capture the emotive, shapeless cosmos that exists only in the medium of water.

“*Ophelia* is an encounter. I was on a beach in England. When the tide ebbed, I found pools formed in the sand, hundreds of them, each one containing a tiny cluster of seaweed. It reminded me of the floating vegetation in the Pre-Raphaelite painting *Ophelia*, from which the series takes its name. That's the thing about that painting that has always fascinated me.” Marisa's discovery of watery cavities stocked with plantlife suggested to her a work of art that could only take the form of a series. “I expect you've realised that I'm interested in repetition. And here I hit upon a whole series, placed in front of me purely by nature.” So expanding on the concept of a series or succession, for this artist, is no trifling whim. It is constitutional, it is of the essence of her practice. Marisa has given up on the standalone piece as a matter of conviction. “I like repetition. As a young girl I collected all sorts of things. Just the one thing isn't enough for me. For me, it's not about the one testimony. It's about something lyrical, a pictorial song that carries on.”

¹Francis Ponge, *Tomar partido por las cosas*, 1942, p.125, Galaxia Gutenberg.

Let's assume for a moment that her photographs issue from a single voice, but form a story that is ultimately endless and of uncertain meaning: her "plant landscapes of the mind" are all different, but in some sense the same. Ideas flowing in the magma of the mind, sometimes brushing against one another, sometimes suffering floral accidents, vegetable afflictions. As if in a state of meditation, we feel the ideas flitting in and out, flowing, tickling the brain without harm. We observe that flow of life, and do no more.

Perhaps without necessarily meaning to, Marisa has taken a place within the thought of Buddhism, giving up on any single account of the real, embracing change instead. In one of her letters to me, she writes, "An abiding interest of mine is the idea that reality does not exist as a fixed concept. It is just a hypothesis, which you interpret for yourself, filtering it and rebuilding it in accordance with constraints of your own... Aesthetically, I think this notion is wonderfully expressed by reflections and transparencies. Transparency, whether in the pools of water of Ophelia or in the ice of Flora, seems to let us see something, but in fact what it does is distort and blur our vision." At this point I return to Ruskin. That nineteenth-century critic's theoretical approach finds common ground with that of this artist – let's capture impressions beyond understanding and avoid deceptive clarity, let's aim for a fluid transparency. And I could add a further point where Ruskin and Culatto are at one: an interest in small, apparently insignificant things which, when seen on a greater scale, become vast, a micro-world enclosed in another, a whole within another whole.

Ruskin lauded the concentrated points of view proposed by Turner, who perceived intimations of morality even when sketching a sward of grass; while Marisa, in her frozen still lives of the plant world, builds a cosmos. This play with the dimensions of emotion evokes for me Ponge's delicious meditation on the subject of a seashell: "A shell is a small thing, but I can make it measureless when I rest it back where it was on the expanse of sand. For then I shall take a handful of sand and find how little of it remains in my palm after it slips through the gaps between my fingers. I'll look first at a few sand-grains at once, and then at each one in turn. None of those grains will seem to me then such a small thing, and soon, that sculpted conch, that oyster shell... will rise up in my view as a vast monument."²

Yet the exploration begun with Ophelia [2014] is taken further in Flora [2015]: we find a reflection on how existence is transient, matter decays, and bodies perish. When we look, then, on how existence changes state, in the hands of the artist water becomes a medium of metaphor and of conjuring. And she confessed to me: "For a long time, long before I conceived of Ophelia, I'd thought about bringing together a composition and freezing it, and then making pictures after the style of a still life. When I finished Ophelia it became clear to me that the composition had to be of plant life." The conceptual intention addresses beauty, and the loss of it, and the vain attempt to hold onto it. In the end this speaks of the very act of photography: to freeze the moment. Water – which in so many cultures is a symbol of immortality, the eternal cycle of existence – changes state, mutating from vapour to liquid, from liquid to ice. These are still lives in celebration of the living, the fresh, but also of the rotten: of that whose glory lies in the past. Marisa takes stock of her fears; she sees the repulsion but also the draw of growing old. She has learned, therefore, to hallow the worn faces of older women, and find in them a unique fading beauty. And yet decrepitude remains a thing of terror. She does not judge. She only shows – like a haiku, perhaps touched upon by melancholy.

To overcome the myriad choices of the shapeless world she has ventured into, Marisa devises routines, simple personal codes that place bounds on her field of action. No more than two frozen receptacles at a time, for instance; and nothing goes in which she didn't find herself on her daily errands from her home to the centre of town. It is this random orderliness that whispers the story of her work, shielding her limitless sensibility from chaos.

"The beauty of flowers as they fade: the petals twist as though stung by flame. And that's what it really is, a dehydration. They twist round and bring to view their seeds, choosing now to set them free in the open, that they may take their chance."

*Francis Ponge, Taking the Side of Things*³

When I kneel
at the chrysanthemum
life goes quiet.
Shuoshi

English translation by Mike Escárzaga

² Francis Ponge, *Tomar partido por las cosas*, 1942, p.111, Galaxia Gutenberg.

³ Francis Ponge, *Tomar partido por las cosas*, 1942, p.125, Galaxia Gutenberg.

«Las rutinas de la transparencia»

Por Susana Blas

«Tiempo de los vegetales: parecen siempre paralizados, inmóviles. Les damos la espalda por unos días, una semana, y su postura se ha precisado más, sus miembros se han multiplicado. Su identidad no ofrece duda, pero su forma se va realizando cada vez mejor». Francis Ponge, *Tomar partido por las cosas*. [1942].¹

No me resulta fácil poner palabras a mi primer encuentro con Ophelia [2014] y Flora [2015], las dos nuevas series fotográficas de Marisa Culatto, inmersas en capturar órdenes vegetales en contacto con el agua. Sutiles trazos arbóreos, flores, restos de plantas o algas marinas aparecen y se relacionan entre sí, en situaciones azarosas, sumergidos o congelados. Sentimos que estamos ante una impresión, y no ante una representación. Desde su honestidad desaliñada son cuadros que desmontan los juicios críticos. Desarman las teorizaciones como nos desarma un haiku. Me atrevería a decir que, al igual que este género de la poesía japonesa, sus imágenes están desprovistas de enjuiciamiento. Son golpes de verdad depurados por el entendimiento y el corazón a partes iguales. Observé sus fotografías y mi mente divagó largo tiempo. Miré el reloj sorprendida. Comprobé que había pasado muchos minutos extasiada por las imágenes, como quien observa el lento viaje de las nubes.

Súbitamente, los dos autores que aterrizaron en mi mente fueron el poeta y ensayista Francis Ponge (1899-1988), que en su literatura examinó el mundo mudo de las cosas, y John Ruskin (1819-1900), el teórico del arte que encumbró a los pintores prerrafaelitas. Ruskin pensaba que el placer que sentimos ante la naturaleza no solo obedece al sentimiento que nos genera, sino que tiene que ver con el pensamiento e incluso con la ciencia, de ahí que incitara a los artistas a saber de geología y de botánica antes de pintar un paisaje. Representar la naturaleza implicaba hallar un equilibrio entre sentir y pensar que él denominó la inocencia del ojo, a las órdenes del cual se podía captar la impresión inefable que nos produce contemplar el mundo natural. Entre los recursos necesarios para lograr este fin destacaba representar las cosas sin nitidez y a distancia, y en este punto encuentro resonancias con el proceder de Marisa Culatto, que utiliza una distancia y escala premeditadas para fotografiar las vegetaciones submarinas de la serie Ophelia. Ella misma me confiesa esta apreciación: «Ophelia se produce a gran escala para ser más irreal, porque si no haces las fotografías a gran escala, se pierde el carácter borroso que adquieren bajo el agua».

También es importante el modo azaroso en que surge la serie, y las decisiones formales que adopta [por ejemplo el recurso a la multiplicidad], para capturar ese cosmos emocional e informe que solo existe a nivel acuático: «Ophelia es un encuentro. De vacaciones en una playa del Reino Unido, al bajar la marea percibí que se formaban unos cuencos en la arena, cientos de ellos, cada uno conteniendo un pequeño grupo de algas. Me recordó a la vegetación flotante del cuadro prerrafaelita Ophelia [de ahí viene el nombre de la serie], que es la parte del cuadro que siempre me ha fascinado». Y el descubrimiento que hace Marisa de esas cavidades de agua en las que viven formaciones vegetales solo lo concibe expresado en forma de serie: «Ya te habrás dado cuenta de que me interesa mucho la repetición, y ahí tenía una serie completa, colocada para mí por elementos naturales». Es decir: estirar un concepto en una sucesión no es para la artista una decisión meditada a la ligera, sino un elemento esencial constitutivo de su práctica. Marisa renuncia a la pieza única por convicción. «Las cosas repetidas me atraen. Coleccionaba de todo de niña. Con una pieza no me vale.

No soy testimonial. Es algo lírico y pictórico que necesita ser prolongado». Pensemos que adoptando un mismo tono, y a modo de fotogramas de una narrativa desconocida e infinita, sus paisajes mentales vegetales son al mismo tiempo distintos e iguales. Parecerían ideas fluyendo en el magma de nuestra mente, sujetas a leves choques ocasionales, a diminutos accidentes florales y aflicciones vegetales. A semejanza con el estado de meditación, observamos las ideas, las sentimos entrar y salir, fluir sin abrupciones en el cerebro. Nos limitamos a observar en calma ese flujo vital.

¹ Francis Ponge, *Tomar partido por las cosas*, 1942, p.125, Galaxia Gutenberg.

Seguramente sin premeditación, la actitud de Marisa comulga con el pensamiento budista en su renuncia a fijar una única realidad y abrazar la mutabilidad. «Uno de mis intereses recurrentes es la idea de que la realidad no existe como concepto fijo, de que es solo una hipótesis, ya que cada uno la interpreta filtrándola y reconstruyéndola a través de sus propios condicionantes», me escribe Marisa en una de sus cartas. «A nivel estético considero que los reflejos y las transparencias expresan este concepto maravillosamente. Las transparencias, tanto en los charcos de agua de Ophelia, como en el hielo de Flora, parece que nos dejan ver, pero en realidad lo que hacen es distorsionar (difuminar) la visión». Y en este punto vuelvo a Ruskin, porque si parte del ideario del teórico del siglo XIX coincide con el de la artista (captar las impresiones más allá del entendimiento, evitar la nitidez engañosa, apostar por la fluida transparencia), añadiré un nuevo punto de encuentro: el interés por lo insignificante, por lo pequeño, que variándolo de escala se torna enorme, un micromundo encerrado en otro, un todo en otro todo. Y si Ruskin elogiaba los concentrados puntos de vista del pintor Turner, que percibía en el dibujo de una porción de césped un sentido moral, Marisa Culatto en sus bodegones congelados de elementos vegetales construye un cosmos; un juego de dimensiones afectivas que también me evoca la deliciosa escritura de Ponge cuando describía una concha: «Una concha es una cosa pequeña, pero puedo desmesurarla al colocarla de nuevo donde la encuentro, posada en la extensión de la arena.

Porque entonces tomaré un puñado de arena y observaré lo poco que me queda en la mano después de que por los intersticios de mis dedos casi todo el puñado se haya escurrido, observaré algunos granos, luego cada grano, y ninguno de esos granos de arena en ese momento me resultará ya una cosa pequeña, y pronto la concha formal, esa concha de ostra... me impresionará como un enorme monumento». ²

Pero la serie Flora (2015) añade además nuevas preocupaciones a las exploradas en Ophelia (2014), fundamentalmente la reflexión sobre la caducidad de la existencia, sobre el desmoronamiento de la materia y el deterioro de los cuerpos. Inmersa en esta óptica, cambiar de estado el agua se convierte en una solución metafórica y evocadora en manos de la artista, que me confiesa: «Llevaba mucho tiempo (mucho antes de realizar Ophelia) dándole vueltas a la idea de fotografiar una composición congelada por mí, basada en el bodegón. Al acabar Ophelia vi claro que la composición iba a ser vegetación. La intención conceptual tiene que ver con la belleza, su pérdida y el esfuerzo fútil por conservarla finalmente habla del hecho fotográfico en sí: el 'congelar' el instante». El agua, en tantas culturas símbolo de la inmortalidad y del ciclo eterno de la existencia, muta según esté en un estado congelado, evaporado o fluido. Los suyos son bodegones que no atrapan solo lo terso y lo vivo, celebran también lo podrido, que en otro momento fue glorioso. Marisa se adentra en sus miedos y asume la atracción y la repulsión que le genera el envejecimiento; por eso es capaz de halagar los rostros ajados de las mujeres maduras y su singular belleza marchita, al tiempo que le aterroriza la decrepitud. De nuevo no juzga, solo expone, como lo haría un haiku no exento de melancolía.

Para superar la variedad de opciones que le presenta ese mundo informe en el que la artista navega, Marisa se impone rutinas: restricciones y condicionantes personales sencillos que limitan su campo de acción; por ejemplo, no usar más de dos recipientes congelados a la vez en la ejecución de los bodegones; o no añadir en sus composiciones ningún elemento que no haya sido recogido en el paseo diario y cotidiano que la lleva de su casa al centro de Londres. Ese azar ordenado es el que escribe su devenir, el único que acota las infinitas posibilidades de una sensibilidad extrema.

«La belleza de las flores que se marchitan: los pétalos se retuercen como bajo la acción del fuego; y de eso se trata; una deshidratación. Se retuercen para dejar a la vista las semillas, a las que deciden dar su oportunidad, campo libre...».

Francis Ponge, Tomar partido por las cosas. ³
«Cuando mi vida
atiende al crisantemo
se tranquiliza».
Shuoshi

² Francis Ponge, Tomar partido por las cosas, 1942, p.111, Galaxia Gutenberg.

³ Francis Ponge, Tomar partido por las cosas, 1942, p.125, Galaxia Gutenberg.