

Algunos apuntes sobre mi trabajo

Por Mónica Giron

Bariloche

San Carlos de Bariloche se fundó a fines del siglo XIX, cuando se cumplió lo que se llamó la conquista del desierto. La trama geográfico-política que el Estado le asignó en el momento de su fundación fue diseñada sobre la base de latifundios privados –uno de ellos devino luego en el Parque Nacional Nahuel Huapí–, y la adjudicación a inmigrantes de pequeños lotes destinados en principio a la agricultura y a la ganadería. En la década de 1940 se llevaron a cabo tres grandes proyectos urbanos: el Centro Cívico, los edificios de los Parques Nacionales y el Hotel Llao Llao, cuyos planes de diseño y estilo fueron realizados para la zona por el arquitecto Alejandro Bustillo y algunos de sus colegas asociados. Inmediatamente después de la Segunda Guerra, la reducida población de Bariloche –básicamente compuesta por algunos pocos extranjeros, inmigrantes turcos, libaneses, criollos y por los sobrevivientes del exterminio indígena– recibió a quienes venían de la guerra, provenientes de uno y otro bando, así como a muchos argentinos que dejaban las grandes ciudades en busca de nuevas oportunidades y de la belleza del paisaje. Para entonces, el pueblo ya empezaba a desarrollarse según dos ejes: el turismo y las ciencias. Mis padres se instalaron allí a fines de 1958. Ese lugar, sofocado por un pacto de silencio, es donde nací y donde pasé mi infancia y mi adolescencia.

En mi casa había una gran biblioteca con libros de arte de todos los tiempos y de todas las culturas: enciclopedias, ensayos de historia y de antropología, ciencias sociales, ciencias médicas, novelas clásicas y contemporáneas y también poesía. Mi madre Silvia Egger –quien antes de dedicarse a formar una familia y ejercer de operadora cultural, trabajó con el diseñador gráfico Tomás Gonda–, cada tanto solía pintar en técnica naturalista con tintas y en lápiz al aire libre. Con ella fui a ver exposiciones de arte. También hacíamos caminatas para ver cuevas con motivos rupestres y

juntábamos puntas de flecha y boleadoras. Además pasábamos largas temporadas en una estancia de su familia en Coronel Pringles, al sur de la provincia de Buenos Aires. En Bariloche asistíamos a conciertos de música clásica y a toda conferencia ligada a temas de cultura que sucedieran en el pueblo. Varias pinturas al óleo, de pintores que habían vivido en Bariloche, colgaban de las paredes de la casa, la mayoría regalos de pacientes agradecidos a mi padre, el Dr. Enrique Luis Giron, destacado cirujano y médico clínico. Empecé a dibujar y a pintar, copiando y estudiando con las imágenes de esos libros y también evocando los recorridos que me permitía mi propia realidad. Esos fueron mis primeros modelos.

Buenos Aires

Los artistas y amigos de mis padres, Sylvette Badesich y el Dr. Mariano Barilari –precursor en Argentina del tratamiento del inconsciente, de la medicina psicosomática y de la educación para la salud, escritor de numerosos textos y cocreador de la revista Viva 100 años–, me alojaron en su casa taller, en compañía de su hija Florencia. Ellos apoyaron y enriquecieron mi decisión de estudiar arte. Llegué a Buenos Aires en plena dictadura militar. Ese itinerario estuvo jalonado por la inminencia de la guerra contra Chile, y la continuación de una serie ininterrumpida de crisis económicas, así como la creciente corrupción gubernamental. Todo eso y mi sensibilidad acostumbrada al paisaje de las montañas hizo que, al principio, la ciudad me resultara brutal. Tenía que asimilar muchas impresiones nuevas, extensiones y códigos de comunicación que desconocía. Con ese telón de fondo, comencé estudios en la Escuela Nacional de Bellas Artes (1977 y 1978). Allí aprendí a dibujar y a componer según las reglas académicas. Por otra parte, me ensimismé en los libros y en el aprendizaje, y en la práctica de técnicas de la representación. A la distancia, asimilé ese

período a la sensación de los paseos en la Recova, en el Bajo, en la niebla, en la sudestada cuando apenas se vislumbra la vereda de enfrente.

Ginebra

Algo después, pasé cuatro años de estudio en la Escuela Superior de Artes Visuales (ESAV), en Ginebra, Suiza. Por ser ginebrina (herencia de mi familia suiza), recibí una beca del Estado que facilitó mi acceso al estudio. Fui a Suiza no solo porque no podía imaginar otro destino en ese momento, sino también porque mi madrina —que vivía en Zúrich—, me regaló cuando nació un pasaje de ida y vuelta a Suiza.

En mi aprendizaje, fueron fundamentales las clases magistrales de semiología y antropología de Daniel Wilhem, escritor e investigador suizo. Con él, y con las artistas Anne Sauser-Hall y Nadine Amrein, aprendí a pensar y a hacer arte contemporáneo. Por “pensar” quiero decir aprender a comparar contenidos o a poner en práctica el sentido común, así como a discutir conceptos éticos y políticos. Practiqué mucho el dibujo y un poco la fotografía y la filmación, observé con detenimiento el quehacer de mis colegas mayores y de mis pares. Aprendí a escuchar a críticos expertos y a discernir las tendencias o los humores en los que cada discurso sobre el arte estaba inmerso. Visité museos y leí teoría, sobre todo semiología contemporánea. También a Borges.

En el ESAV, varios de mis trabajos fueron muy bien recibidos. Silvie y Chérif Defraui, mis maestros de arte, me llevaron a Lausanne, para ver la exposición del grupo CAYC 1981. Me pareció que esos trabajos estaban en sintonía con los procedimientos plásticos que yo estaba estudiando y de los que estaba aprendiendo. En 1977 una obra realizada por Chérif Defraui había estado en la polémica terna de los premiados por la Bienal de São Paulo y por ello conocía los trabajos del grupo CAYC, aunque como no habían viajado a São Paulo, no se conocían personalmente.

Otra vez Buenos Aires

Me tomó tiempo adaptarme psíquica y económicamente a las nuevas condiciones de vida en la Argentina que recuperaba la democracia. Esta vez aprendí a apreciar la ciudad y su arquitectura en compañía del arquitecto Carlos López y Bragaña, quien a su vez me presentó a arquitectos y artistas de mi generación. Tra-

bajé para un anticuario italiano durante seis años. En aquella época la economía favorecía ese tipo de negocio: las economías europeas compraban las obras de arte de origen europeo que habían venido con las distintas migraciones, y el cambio monetario alentaba las transacciones de repatriación de esas obras. Asimilé así un aspecto del mundo comercial ligado al circuito del arte. Además de ese trabajo —que requería muchas horas diarias y para el cual viajaba a menudo—, comencé a dar clases de arte contemporáneo. Por esos años, las instituciones, los museos y centros culturales empezaban a hacer exposiciones retrospectivas y a escribir la historia del arte de los años anteriores. Poco a poco fui entrando en contacto con las múltiples facetas de los variados circuitos artísticos de esa época, que se reconstruía y repensaba de a saltos, muchas veces apoyándose en amiguismos y animosidades.

Los noventa fueron años de mucho cambio para mi persona. Dejé el trabajo con el anticuario y comencé una vida nómada, viviendo de prestado en casa de amigos y parientes. Carolina Antoniadis me invitó a compartir su taller en el barrio de Palermo. Realicé algunos proyectos con Carlos Basualdo antes de que se fuera a Nueva York, y luego conocí a Liisa Roberts, quien a su vez habría de mostrarme la escena artística de Nueva York. Marcelo Pacheco, Gustavo Buntinx y Santiago García Navarro comparten desde entonces su mirada crítica sobre mi trabajo.

Mis casas

El arquitecto Thomas Bally y su esposa María Teresa Bally-Gessner, de Basilea, amigos de mis padres y a quienes conocí en Suiza, me ofrecieron en 1993 un préstamo para comprar una casa taller y para que yo pudiera de ese modo no estar de un lado a otro con las valijas. La obra para adaptar el departamento al uso de taller, en el barrio de Montserrat, en la parte antigua de la ciudad, por distintos motivos tardó casi tres años. Pude mudarme a comienzos de 1996.

Vivo y trabajo allí desde entonces. Desde hace cinco años comparto mi vida con Antonio Panno, que es electricista y fotógrafo, y que me acompaña y ayuda con la producción de los trabajos. Este libro se realiza en sociedad con la galería ZavaletaLab, de Hernán Zavaleta en Buenos Aires, quien representa mis trabajos desde hace poco más de un año y cuya galería se encuentra actualmente en el mismo edificio que mi casa taller.

Otra especie de casa taller o de exoesqueleto dinámico, vital y complementario es la que conforman algunos amigos de siempre y mis cuatro hermanos, con quienes intercambio en modo intenso y comprometido mi vida intelectual y creativa.

Observando y enseñando

El Ajuar para un conquistador (1993) se expuso con mucho éxito en abril de 1994 en la V Bienal de La Habana. Un ensayo escrito por Lucas Fragasso acompañó al Ajuar en el catálogo de la Bienal. Esa Bienal tuvo visibilidad internacional y una parte de la exposición fue al Museo Ludwig, en Aachen, Alemania, que entonces compró mi obra. La Bienal de La Habana también fue muy importante para mí porque allí conocí a Víctor Grippo y Carlos Capelán, con quienes establecí una relación desde entonces.

Los siguientes años fueron intensos, por un lado porque viajaba bastante, no solo siguiendo los pasos de las exposiciones a las que me invitaban, sino porque mis actividades en Buenos Aires ocurrían muy distantes unas de otras. Participé en 1994 y 1995 del Taller de Barracas auspiciado por la Fundación Antorchas, un ámbito de intercambio rico en eventos y en sintonía con las políticas de legitimación imperantes en la ciudad. El objetivo del Taller dirigido por Pablo Suárez, Luis Fernando Bénédict y Ricardo Longhini, era reunir y ayudar a artistas jóvenes que estuvieran trabajando en medios mixtos como instalaciones, objetos y esculturas. Para entonces, ya comenzaban a intensificarse mis actividades docentes, tanto en Buenos Aires como en otros lugares. Me gusta mucho dar clases ya que es una actividad que funciona como diálogo con el desafío de hacer la obra de arte.

Aprendiendo y desaprendiendo

La forma de enseñar con base asociativa, comparativa y deductiva de las clases magistrales de Daniel Wilhem, en Ginebra, constituyó sin duda alguna la base que me predispuso a favorecer la asociación de elementos aparentemente incongruentes o meramente distintos, como una de las herramientas de trabajo para reflexionar o para buscar significado allí donde el sentido común ya está asentado y no hay más preguntas. En otras palabras, es lo que mantiene abierta la puerta a la dulzura de la incertidumbre. Profundicé

en el estudio del romanticismo alemán, el surrealismo, el arte povera, el arte conceptual, el minimal art y el land art.

Aprendí a tratar de adaptar la técnica o la materialidad del trabajo a la imagen que quiero plasmar de forma tal que, en la medida de lo posible, la forma y la representación construidas mantengan una relación estructural esencial.

Entonces, por ejemplo, para realizar una obra de arte que es una suerte de reflexión sobre el paisaje —que es de por sí una construcción cultural—, no solo se van a traducir algunos aspectos de las muchas impresiones sensoriales o anímicas de un espacio físico-temporal particular, sino que también se va a negociar con el material físico (real, imaginario y simbólico) con el que esa impresión o sentido se materializa cuando se plasma como obra de arte y deviene representación.

Esta metodología supone entonces que tengo que estudiar procedimientos nuevos según lo requiera cada obra. Intento aprender a manipular y comprender materiales o técnicas que hasta el momento no me eran familiares. Con el objetivo de lograr cierta precisión o capacidad comunicativa de tipo iconográfica, suelo consultar archivos de imágenes o libros con ilustraciones y textos. Por otra parte, para entender algún significado en capas menos aparentes de la percepción o de la impresión, ausculto la experiencia de intercambio en sociedad y en soledad, en el espacio de la vida cotidiana.

Mi personalidad de tipo activa e hipersensible almacena una cantidad enorme de percepciones, impresiones y pensamientos o esbozos de pensamientos. Anhelo compartir o existir con otros o al mismo tiempo que otros y expresando. Ese deseo por expresar toma forma o se plasma al intentar articular y discernir la intensidad y la variedad de sensaciones resultantes de la existencia cotidiana. Mi mente y mi sensibilidad se adiestran en el ordenamiento de impresiones y expectativas. Existe una extraña relación entre el hacer y la ignorancia cuando se hace algo nuevo o distinto, experimental o desconocido por uno, supongo que se relaciona con eso que llamamos intuición.

Entendiendo que podía y quería ampliar mis capacidades expresivas si desarticulaba algunos mecanismos de respuesta emocional básica y de argumentación racional inequívoca, me propuse expandir el campo de investigación. Quería profundizar en la comprensión de las relaciones entre creer, aprender, entender y representar.

Hacia fines de los años 90 me sumergí en distintos ti-

pos de entrenamientos y de terapias como un método de exploración de la capacidad de percibir, discernir, expresar y transformar lo que llamamos sensibilidad, sentidos, inteligencia, memoria, etc. Hice terapia conductista y lacaniana. Practiqué meditación budista y taoísta, entrené Tai-Chi y estudié Feng-Shui, mitología y astrología. Seguí cursos terapéuticos de tipo conductista para el desarrollo de la creatividad tanto en la escritura como en las artes plásticas. Seguí talleres de aprendizaje de la gramática y la escritura en castellano y estudié textos de Leopoldo Marechal. Esta reevaluación de la sistematización de los conocimientos adquiridos me ayudó a poner en crisis mi propia producción artística, así como mi metodología de enseñanza. Mirar mirando, en el hacer, no es fácil, puede no ser placentero y, aunque es al fin comprensible y con gratificaciones, es como atravesar el mar y después caer no por error, sino por curiosidad, en un infierno para salir después y respirando.

La pupila, volúmenes y materiales

El lápiz presiona contra el papel y lo marca en varios registros: color, densidad, ancho de línea. Da cuenta de la presión, sugiere un espacio y registra una huella, sugiere una temporalidad y sondea espacios mentales, emocionales o espirituales. Así como cada tanto hay que sacarle punta al lápiz, así el gesto de dibujar exige precisión, aunque no conozca con exactitud su derrotero. A veces hay que empezar de nuevo porque en alguna encrucijada la certeza o la concentración se pierden.

El volumen emocional como cieno sulfúrico traspapelado entre cuerpos en el Neocriollo, se construía en sintonía con la sospecha de que las innumerables coladas de cera calcinadas por distracción eran equivalentes a la cantidad de cera nueva requerida para recomenzar. Quizás fue la pérdida de la sensación de gravedad en el trabajo con las Lagunas, o la inestabilidad del movimiento, lo que llevó a respirar de repente el perfume de las flores durante el trabajo. Y luego, como si fuera poco, sensible al tacto y a la temperatura, todo aquello requiere iluminación y transcurso –en escala humana– en el espacio positivo.

Las cabezas

En cambio, y a diferencia del Neocriollo, las Cabezas son solo una parte del cuerpo. Ellas refieren con facilidad a las ideas o a los conceptos o sentimientos que tenemos de lo humano, del cerebro, del pensamiento, del encuentro con el “otro”, del lenguaje o el mestizaje entre otras posibilidades. Tienen ojos, por eso en ellas nos encontramos reflejados. Empaladas y separadas del cuerpo, se asemejan a un espejo de mano, en el que uno se mira, o al títere, o al trofeo de guerra que, como elemento de observación monstruoso y escindido del resto, ha sido situado en las entradas de las ciudades o en los anaqueles de estos y otros tiempos. Presentadas en vitrinas como de museo arqueológico, generan un cruce de campos de saber –tales como la museografía, la antropología, la etnología, el psicoanálisis, estudio del carácter en base a los rasgos– y fuerzan nuestra capacidad de autoespeculación.

Haciendo en compañía

La imagen final requiere, entonces, que muchas tendencias y fuerzas se armonicen para que el resultado sea satisfactorio a nivel sensible, anímico, mental y material. A veces los procesos para el quehacer pueden ser muy largos. En otras oportunidades, en cambio, son rápidos o de resolución casi inmediata. Por un lado, existe una necesidad de estar cerca de una intuición con el pensamiento –cuestión que parece paradójica e imposible– y, por otro, tener a mano disponibles el capital en materiales y conocimientos o lo que sea –entusiasmo, amor, deseo, impulso, amigos, colegas, asistentes, empresas dispuestas a investigar o experimentar; en fin, socios de todo tipo. La ecuación entre el encuentro de voluntades y la resolución de tensiones o dificultades que supone trabajar en equipo o en conexiones interdisciplinarias es delicada. El objetivo es la armonía y la belleza. Se trata de equilibrar la forma física con la gama de aportes variados.

Al concluir, en el mejor de los casos, la forma o la representación, parece no tener dudas acerca de sí-misma ni de aquello que está poniendo en escena. Entonces su vitalidad resonante, evocativa y residual como obra de arte contemporáneo resulta en utilidad poética esencial.

Este libro

El impulso inicial para pensar este libro fue de Adriana Hidalgo Solá. Las primeras decisiones editoriales fueron realizadas en equipo con Hernán Zavaleta y María Gainza. Su segunda versión le debe a los aportes del trabajo en equipo con Lucio Dorr y Adriana Manfredi. Aprendí mucho en el proceso de retomar el proyecto inicial y transformarlo. En enero de este año y con motivo del emplazamiento de Kol (Homo Sapiens) en Bariloche, Hans Schulz, que es mi amigo e interlocutor crítico desde mi adolescencia, realizó y publicó en el diario digital Bariloche2000, una conversación conmigo sobre esa pieza y la cultura de Bariloche. Eso me hizo imaginar que un diálogo podía ser la herramienta más adecuada para organizar mis pensamientos para este libro. La entrevista elaborada a distancia con Margarita Sánchez-Prieto desde La Habana, y por e-mail, en base a un boceto primigenio reducido de imágenes, generó un marco rico en reflexiones pero no adaptable a la nueva forma del libro. Este texto, al fin, es el resultado de una entrevista con mi amigo el poeta Jorge Fondebrider, realizada con carácter autobiográfico cronológico para lograr encontrar un hilo a lo que a mi modo de entender y de sentir era difícil de sintetizar en palabras. Mientras resumía, revisaba y corregía la entrevista me propuse enfatizar algunos de los avatares que surgen del encuentro de la acción creativa con la materia plástica y con las formas, sabiendo que la autobiografía, o el libro, que es una ficción en sí misma, como cualquier otra creación, lleva elementos verdaderos y esenciales que dependen tanto de lo real como de lo imaginario y lo simbólico y que, por lo tanto, puede escribirse y reescribirse tantas veces como uno quiera y pueda.

Mónica Giron, Buenos Aires, septiembre de 2010
