

Hacerse un cuerpo

0. En un texto de 2002, Mónica Giron habla de un descubrimiento que le permitió colocar bajo una nueva perspectiva más de veinte años de trabajo. Dice en un pasaje: “Las imágenes patagónicas¹ me sirvieron para poner en escena una sensación muy clara del cuerpo vacío. Tracé así una analogía entre mi cuerpo y el cuerpo de la Patagonia. Ahora entiendo que, de 1997 en adelante, estuve trabajando para descubrir cómo llenar el cuerpo. Un cuerpo lleno y vivo no necesita referirse a sus orígenes o a su pasado; le basta con actualizarse a sí mismo, aunque siempre haya alusión a algún contexto”. Tres cuestiones importantes se deducen de este fragmento: 1) que la obra adopta un modo de construcción autobiográfico, 2) que el cuerpo es la imagen constituyente de la obra, 3) que esta imagen pasa (¿progresivamente?) de lo vacío a lo lleno. A partir de aquí, podría reconstruirse la imagen de artista que Giron está proponiendo. Veamos.

1. La obra de Giron nunca funciona como plataforma de escenificación del yo de la artista: no relata episodios de su vida ni introduce imágenes de su persona (ni siquiera para desarrollar actoralmente un personaje o un concepto). Por otro lado, si bien las referencias al paisaje de la infancia y adolescencia son explícitas en las “imágenes patagónicas”, en éstas lo importante es el referente y el modo de la enunciación antes que el sujeto que enuncia. Lo autobiográfico de la obra, por lo tanto, hay que buscarlo en otro lado.

Por una parte –proponemos–, en la “analogía entre mi cuerpo y el cuerpo de la Patagonia”, según la cual podemos suponer que hay algo del cuerpo de la artista que deviene paisaje, y algo del paisaje que deviene cuerpo de la artista; y por otra, más decisiva y enteramente ligada a lo anterior, en el hecho de que sea la obra el espacio para una “performance de autoanálisis”, es decir, que la obra permita dar curso a una investigación del propio devenir subjetivo (para lo cual es necesario que el cuerpo sea conmovido). Esta práctica, sin embargo, no se relaciona sólo con el

período patagónico. De hecho, podría decirse que se vuelve más clara en la obra posterior, esa cuyo origen la propia Giron establece hacia 1997.

2. Es elaborando una determinada imagen corporal como la mayoría de los trabajos de la artista elaboran un problema. A veces se trata de dar forma a un cuerpo humano, a veces a un cuerpo animal o vegetal, a veces a un cuerpo mineral (montañoso, arquitectónico). Este protagonismo ya se advierte en dos series de dibujos ejecutadas respectivamente en 1981 y 1986. Los de la serie más temprana presentan una figura femenina, desnuda o semidesnuda, cuyo cuerpo encarna, padeciéndolo, un determinado defecto moral. Pese a la fijeza de la organización alegórica –cada una de estas figuras representa un concepto que el título explicita: *Indifférence*, *Calomnie*, etcétera–, incluso pese a la estabilidad relativamente académica del estilo –en efecto, Giron realiza la primera serie mientras estudia en una escuela de artes en Suiza–, la figura está atravesada por una fuerza caótica relativamente contenida, que es lo que define el nudo de su configuración corporal. La inestabilidad afectiva se expresa como gestualidad entrecortada, que la nerviosidad de la línea logra captar bien. Por lo que, por debajo del esquema abstracto de la alegoría, la figura trasunta la densidad de la sensación que ha tomado a ese cuerpo.

La otra serie –*Consenso*, *Transgresión*, etcétera– “alegoriza” la tensión anímica de un cuerpo que se dispone al encuentro con otro, para hacer alianza con él o para enfrentarlo. En esta serie, la línea se agrisa casi hasta desvanecerse, y el color, que en los dibujos del primer grupo es empleado para pintar una figura semánticamente destacada (el río de sangre, por ejemplo), en algunos de este segundo grupo se independiza de la figuración y se utiliza para enfatizar, desde fuera del cuerpo, el ritmo de éste, estableciendo un correlato entre la inmaterialidad de la sensación interna y la dinámica material del cuerpo. En ambas series, el

recurso alegórico demarca el campo de expresión del cuerpo singular, pero entre el orden de lo corporal y el orden de la representación alegórica la relación permanece tensa.

Estos cuerpos padecientes o deseantes señalan el lugar fundamental que ocupa el problema ético ya en la obra temprana de Giron. Y a la luz del pasaje citado, podría decirse que una misma búsqueda orienta el conjunto de la obra, aunque al principio no sea sino como tanteo. Una búsqueda por la transmutación del propio proceso vital en sensación artística, que a lo largo del tiempo se percibirá más y más claramente como individuación dentro de un cuerpo mayor que el propio: el cuerpo del mundo, el mundo pensado y experimentado materialmente (por oposición a los idealismos). Así, lo autobiográfico consistiría en la consecución, mediante la obra, y *en* ella, de un cuerpo a la altura de lo que, desde su primer despliegue, traía consigo como determinación y como potencia. Es decir, como lucha por dar extensión y cualidad al cuerpo, que crece o decrece según su capacidad para desenvolverse en el juego de poderes en que cada existencia consiste.

Considerada la relación imagen/título, la primera serie de dibujos exhibiría la falla (podríamos decir, anticipándonos: el vacío), y la segunda, la disposición, la iniciativa, el asalto al mundo (¿lo lleno?). Entre una y otra tendencia, lo que se pondría a prueba sería el devenir corporal. Como diciendo: la cuestión de hacerse un cuerpo —mediante la obra— es ella misma la cuestión ética.

Planteado así, hacerse un cuerpo consistiría en desarrollar un modo de existencia/obra que exceda las condiciones del actual modo capitalista de producción de la vida y su sustrato cristiano-cartesiano, para el cual la vida se rige por leyes de propiedad (el yo como eje del sistema, el individuo concebido como dueño de sus decisiones y deseos) y explotación del mundo (la ecología cósmica desequilibrada por la intervención del hombre, el hombre separado de esa ecología).

3. En la obra de Giron, la búsqueda de una alternativa sanadora (una recuperación de las potencias de lo humano des-individualizado) exigió reelaborar la memoria del cuerpo escindido (cortado y vaciado) por esa racionalidad y, especialmente en los primeros años de producción de la artista, por los efectos traumáticos de la dictadura. La de esta última, una racionalidad militarizada que operó, individuo por indi-

viduo, en el conjunto del cuerpo social —y desde luego en el de la artista, que reside en la Argentina hasta 1979—, implantando un repertorio de mutilaciones y automutilaciones físicas, psíquicas y espirituales.

Concluida la dictadura, y en condiciones de comenzar a elaborar subjetivamente el trauma social (la violencia sobre el cuerpo individual es, inmediatamente, violencia sobre el cuerpo colectivo, y viceversa), ecos de otras situaciones históricas de laceración y vaciado del cuerpo se introducen en la obra, como forma de postular las causas remotas del pasado inmediato y las específicas condiciones de existencia del presente desde el cual se habla, se piensa, se hace obra. Cuando Carlos Basualdo, en su análisis de “El largo del amo” (1997), plantea un paralelismo entre la historia nacional y la tradición de la imagen del corte en la literatura argentina del siglo XX —precisión verbal y violencia extrema en Borges y Lamborghini²—, da una medida de la amplitud de las circunstancias que afectan al cuerpo de la obra de Giron.

Sin embargo, diez años antes de “El largo del amo”, en las ocho cabezas de aves del acrílico *Categoría* (1987), la imagen del corte ya se hacía presente como decapitación.

En esta pintura, la disposición de las figuras en el plano se corresponde con la disposición de las imágenes de ejemplares zoológicos, botánicos o étnicos en las páginas de los catálogos de los naturalistas y antropólogos modernos. Sin embargo, en el caso de *Categoría*, las cabezas conforman algo más que un muestrario de especies: una gruesa línea negra debajo de cada una de ellas sugiere el empalamiento, la cabeza ahora virtualmente inserta en una estaca. No obstante, la figura del empalamiento produce en este caso una desconcertante variación: bien observadas, se advierte que las cabezas bailan y pían. En esta brecha de sentido, lo que se percibe como violencia (política, científica) no puede reducirse a victimización. La imagen es dinámica, el sentido queda abierto. Hay interrogación ética, y se verá que, por más lineal que se pretenda el recorrido de la obra de Giron, una tensión dialéctica puja siempre en cada imagen.

En *De frente – Tierras de la Patagonia* (1995), la catalogación como corte se torna museológica. Aquí también se trata de un muestrario, pero el dispositivo de exhibición cambia del libro a la vitrina. Y aquí las manos de tierra, las manos convertidas en polvo, pue-

den ser tanto el guante protector o la mano laboriosa ligada a la tierra y a los elementos que trabaja, como el miembro separado del cuerpo por mutilación.

Corte y vacío. Éste último ya aparece en las superficies all over, cubiertas de pieles de animales, de *Carnada Patagonia 1880 y Patagonia 1527*, ambas de 1993. Y el mismo año, eminentemente, en *Ajuar para un conquistador*, donde la ambivalencia entre lo lleno y lo vacío plantea una dialéctica particularmente compleja. Marcelo Pacheco lo describe así: "...esos trajes funerarios, esos ajuares calientes, esa vestimenta que protege y encierra, abriga y mata; [...] objetos extraños y sugerentes en su abandono, en su ausencia de cuerpos, en su animalidad, en su calidez infantil"³. Y luego los torsos-troncos de *E-M: radal, ñire, ciprés, maitén, coihue, alerce, lenga, pehuén* (1994), lujosos cadáveres vaciados, cálidos emisores de luz mala. Estas obras, dice Giron, son "comentarios" a la ideología que hasta los años ochenta organizaba la selección y disposición de las piezas del Museo de la Patagonia (Bariloche), "monumento a la conquista de ese territorio por el ejército del estado argentino". Ejército, ciencia y museología. Podría incluso imaginarse el ajuar cubriendo los animales embalsamados del museo, en una nueva inversión del movimiento de los cuerpos (que la obra de Giron, una vez más, habilita).

Sin embargo, querríamos enfatizar que es algo propiamente de la imagen del cuerpo lo que atraviesa toda la obra, incluso con relativa autonomía de las referencias históricas. Si, como dice Giron, ella "traza una analogía" entre su cuerpo y el cuerpo del territorio en el que creció, ¿dónde se vería con más "pureza" ese cuerpo —el de Giron desde luego no, sino en todo caso algo de ese cuerpo transmutado en imagen— que en las formas de los objetos pictóricos de sus paisajes de principios de la década del noventa? ¿Dónde sino ahí esa imagen corporal llega a su mayor estado de latencia, sea que esté hueca, inmovilizada o resguardada de la violencia del entorno?

Formas, las de esos objetos, cinceladas de manera semejante a como Didi-Huberman, al referirse a *El nacimiento de Venus*, de Botticelli, describe el cuerpo de la diosa: "Cincelada, porque el dibujo de su contorno es de una nitidez particularmente cortante, una nitidez que [le] 'arrebata' el cuerpo desnudo a su propio fondo pictórico, al modo, en cierto sentido, de los bajorrelieves"⁴. Formas, ellas mismas, constituidas por el corte, y por lo tanto, más cortantes que

mutiladas. Cuerpos —de montañas, rocas, animales, árboles, arquitecturas— duros, compactos, hechos de materia impenetrable, y por añadidura, convertidos en paisaje, así como el paisaje en cuerpo rígido. Punto quizás extremo, en pinturas como *Cordillera* (1990), *Cordillera-límite* (1990) y *Llegada* (1991), la fragilidad de lo pétreo se percibe como un vidrio que en cualquier momento va a quebrarse.

4. Con *Corner Pieces* (1998), según Giron, se introduciría el tipo de sensaciones que comienzan a dar lugar al "llenado del cuerpo"⁵. Pero se puede decir ahora que el pasaje de lo vacío a lo lleno no es exactamente progresivo: lo constata la tensión que sostiene todas las piezas citadas y, si se considerase estrictamente la cronología, después de las frágiles esculturas de molde e interior vacío que son las cerámicas de *Corner Pieces*, el cuerpo cincelado reaparece en las cinco acuarelas de arquitecturas efímeras —tienda de campaña, toldos, iglú, bolsa de dormir— que escoltan la escultura del cuerpo entreabierto del huemul en *Ampárame y guíame* (1998), así como en la tierra sobre la que se levantan dichas arquitecturas.

Ya en la piedra cerámica de *Corner Pieces* lo orgánico es piedra-viscera igualmente frágil, quebradiza como una crisálida. Lo orgánico parece convocar al cuerpo lleno, y en verdad, y sobre todo si volvemos al huemul de *Ampárame y guíame*, se ve cómo lo orgánico aparece todo exteriorizado, invertido el orden del organismo. Hasta lo cálido y suave (más aún por la cera de la que está hecha la pieza) equivale a lo pútrido.

Visto así, ¿qué habría bajo la alegoría en los dibujos de 1986? ¿No sería justamente un cuerpo rítmico el de la danzarina de *Consenso*, y un cuerpo de alta temperatura el de *Transgresión*, donde la actitud desafiante se torna manchas de color en el rostro abochornado pero terco de la figura, así como en las manos, cuyas posiciones rítmicamente opuestas dan la medida de la violencia que, para disparar el movimiento interno, ese cuerpo necesita ejercer sobre sí?

De modo que, y a fuerza de seguir insistiendo, digamos que lo que mueve el pensamiento de la obra no es primariamente el trabajar con conceptos, ni con invenciones, ni con estrategias, sino con fuerzas. Lo que se multiplica microscópicamente en cada imagen es el cuerpo, configurado, según sea el caso, por unidades fijas, variables, estables o mutantes. Un cúmulo de fuerzas, de materia en movimiento, sostiene la

ingeniería visual y conceptual en la que se despliegan, por ejemplo, el problema de la depredación de la Patagonia, o el de la aniquilación de la población indígena durante todo el siglo XIX. Bajo el paisaje está el cuerpo, como antes estaba bajo la alegoría.

5. Líneas fluidas, de energía centrada y recorrido flotante, estructuran la imagen de las obras que Giron realiza a partir del año 2000. Otra vez se trata de cuerpos, ahora más que humanos (seres en mutación, en procesos de condensación, de aligeración, etc.), que expresan las variaciones de la sensibilidad del cuerpo que dibuja (el de la artista). La evolución de la línea sobre el papel se percibe como autónoma justamente porque consiste en el despliegue de ese cuerpo en crecimiento. La vibración del cuerpo activado se traduce al dibujo, que es también performance, y la performance, resonancia material de la progresión ética como descubrimiento y como revelación.

La fragilidad ostensiblemente física de las *Corner Pieces*, propia de cuerpos que están inaugurando su interioridad (que empiezan a llenarse), que tantean las posibilidades de la vida con la indefensión de lo recién nacido, ahora es fragilidad fuerte (condición corporal cuyo poder se dirime precisamente en virtud de su naturaleza paradójica). En lugar de la configuración cortante del cuerpo replegado, esta otra fragilidad es disposición de apertura al caos de lo vivo, condición necesaria para la conformación del propio cuerpo. Que es lo que el tipo de líneas de los nuevos dibujos muestra como caudal de energías en expansión.

Un movimiento de nuevas cualidades cuya estabilidad se produce en la velocidad inherente del despliegue. Por un lado, los agudos escorzos de *Miedo existencial democrático* (MED, 2004) presentan cuerpos flotantes en posiciones extremas, verdaderas formas del vértigo. Por el otro, los cuerpos en progresiva des-identificación de *Uno en atmósfera – Dos en atmósfera – Tres en atmósfera* (2004-5), movimiento que se deduce de la progresiva interpenetración lineal de las figuras.

Si el “despliegue corporal” del que hablamos se confronta con el miedo al que alude MED (“un comentario a la percepción de la inseguridad física que se vive en el mundo contemporáneo”, según Giron), toda la idea de “hacerse un cuerpo” entraría en crisis. Porque ese hacer, según propusimos, es sintonizado desde el cuerpo observante de Giron, en cuyo horizonte ya se habría estado realizando el crecimiento.

Visto desde otro ángulo, puede decirse que la novedad no se da en ese cuerpo percibido unitariamente, sino en ese mismo cuerpo experimentado como parte de la multiplicidad-mundo. Lo cual implica que, tanto el cuerpo replegado por el miedo cuanto el cuerpo expandido por la des-identificación, existen desde que están enfrentados a la apertura caótica de lo viviente. En términos plásticos, esto se traduce en el empleo del mismo recurso en ambos casos: la estructuración de las figuras mediante diversos haces de líneas entrecruzadas, generalmente concéntricas, que generan espacios de mayor o menor concentración energética.

Finalmente, la imagen de crecimiento o progresión del cuerpo que recorre la obra de Giron desde los inicios se revela de un orden eminentemente perceptivo. Llegar a ver que en los cuerpos replegados (vacíos, vaciados, mutilados, cortantes) existe de todos modos una configuración fluida (aunque replegada), es el tipo de progresión de un cuerpo que puede ver más que su propia condición: si se percibe como replegado, en el entorno sólo puede ver repliegue; y si consigue percibirse como desplegado, puede ver que, pese al repliegue, existe, por debajo, un cuerpo que demanda y puja por una apertura. Como antes vio el cuerpo bajo el paisaje, y lo vio antes bajo la alegoría.

Santiago García Navarro, 2011

En libro Mónica Giron, Editado por Zavaletalab, Buenos Aires, Argentina, 2011.
Pág. 137 a 141

Notas:

(1) Con “imágenes patagónicas” se refiere, entre otras obras, a las pinturas de principios de los años noventa, así como a las instalaciones escultóricas que realiza a mediados de la década: *Ajuar para un conquistador* (1993), *E-M: radal, ñire, ciprés, maitén, coihue, alerce, lenga, pehuén* (1994), *De frente – Tierras de la Patagonia* (1995), *El largo del amo* (1996), etcétera.

(2) Carlos Basualdo, “El corte del largo”, Cat. Ex. *Runt om Oss Inom Oss – Around us inside us*, Boras, Boras Kustmuseum, 1997..

(3) Marcelo Pacheco, “In Absentia: Marcelo Pacheco visitó el taller de Mónica Giron en Buenos Aires”, *Trans – arts.cultures, media*, 1997, vol.1/2, N° ¼.

(4) Georges Didi-Huberman, *Venus rajada. Desnudez, sueño, crueldad*, Madrid/Buenos Aires/Oviedo, Losada, 2005, p. 19.

(5) “Una de las primeras consecuencias que experimenta el cuerpo al comenzar a estar lleno es el miedo a expresarse, porque todavía no sabe cómo hacerlo. Diría que en ese momento, el cuerpo no sabe cómo es estar lleno ni cómo expresar su actualidad o presencia. *Obrador* representa para mí ese miedo a expresar y *Corner Pieces*, en cambio, representa esa dificultad de nombrar lo nuevo lleno que no se sabe bien qué es”, en: Mónica Giron, *Nacer igual*, cat. ex., Galería Ruth Benzacar/Galería dpm, Buenos Aires/Guayaquil, 2002.