

Mónica Giron poscontinental

Fragmentos de un navegante

Hace tres años que en el taller de Mónica Giron se despliegan maquetas, modelos, dibujos, bronce, acuarelas, escaneos y bibliografía sobre la teoría de los seis continentes y el estudio de los campos vectoriales propios de la física y aplicados a la geología.¹

Desde principios del siglo XX, una de las versiones sobre la organización de las masas rocosas de la Tierra reconoce seis formaciones: América del Norte y América del Sur separadas, Europa y Asia unidas en Eurasia, África abarcando Madagascar, Oceanía con la Gran Guinea y Nueva Zelanda y la Antártida.

Al aplicar los principios de magnitud y orientación y respetar los tamaños de los continentes con sus formas —no costeras sino tomando como referencia los kilómetros debajo del mar—, sus proyecciones vectoriales aparecen en una maqueta para ser emplazadas en un lugar público al aire libre, a gran escala para que la gente interactúe con las masas terrestres. Atenta a la idea de las placas geológicas y sus movimientos, el espacio vectorial agrega sus covariantes de tiempo y velocidad en una memoria que, dentro de 250 millones de años, hará del planeta una única formación de granitos y pórfidos.

¿Cómo llegó Giron a su proyecto transcontinental? Como ocurre siempre con sus trabajos, hay explicaciones y argumentos que la artista despliega con porfía y energía en recorridos mentales por momentos inciertos y por momentos reveladores. Lo sinuoso de su manera de producir y de los haces de relaciones de sus signos son itinerarios internos y corporales que, desde los disparadores de *Ajuar para un conquistador*, los torsos vacíos y nacarados, *Obrador* y *Corner Pieces*, han ido profundizando visiones internas que llegan —en la vigilia— enigmáticas pero precisas, con temporalidades y necesidades de fuerzas individuales y sociales.

Mundus, con sus continentes, no deja de ser casi una consecuencia “natural” de sus “SX”, posible hábitat para este conjunto de acuarelas de “otro mundo” que hoy rodean a la artista y que no pueden ser nombradas por las palabras, sino sólo por algún roce caprichoso con la poesía.

Ya la insana Canícula, ladrando
llamas, cuece las mieses, y, en hervores
de frenética luz, los labradores
ven a Proción los campos abrasando.

El piélagos encendido está exhalando
al sol humos en traje de vapores;
y, en el cuerpo, la sangre y los humores
discurren sediciosos fulminando.

Bébese sin piedad la sed del día
en las fuentes y arroyos, y en los ríos
la risa y el cristal y la armonía.

Sólo el llanto de los ojos míos
no tiene el Can Mayor hidropesía,
respetando el tributo a tus desvíos.

(Francisco de Quevedo, *Poemas amorosos*)

Hace tiempo que Giron abandonó los significados, aquellos símbolos que unen significantes y significados de manera casi obligatoria y única, al igual que los signos paradigmáticos que se mueven sólo entre asociaciones familiares. Su universo es el de los signos sintagmáticos, como los llamó Roland Barthes en *El placer del texto*, los que circulan libres entre antecedentes y consecuentes y en la multiplicación de los sentidos, entrelazando las formas artísticas. Son estos fulgores los que llevan a las iluminaciones de la artista entre yesos, cerámicas, frazadas, cera de

abejas, bronce, grafito, lápices de colores, acuarelas, piedras y tierras de bosques patagónicos, tejidos, fundiciones, modelados, pinturas y dibujos, cochuras y moldes. La materialidad es un hecho determinante; elegir el soporte es un dato semántico de la pieza que lleva directo a uno de sus niveles de significancia.

El sistema de las obras de la artista es complejo en apariencia, pero sólo necesita de una mirada justa. Insistir con la opacidad de todos los días no da ningún resultado. Sus figuraciones son entre reales e inventadas, interiores y exteriores, reconocibles y ocultas. Hay seres de lo cotidiano, interrogantes, presencias atractivas y otras con algo de lo siniestro que arrastra a la mirada ominosa de los dioses.

La figuración es la primera estación de su estructura artística tridimensional, que se entrelaza de plano en plano, porosa y dinámica, maleable y sugerente. Sólo se ordena en el papel, en la realidad funciona intensa y actúa acelerada y transversal. La figuración le da al espectador el guiño visual inicial y la literalidad del material. Los ingresos se revelan con paciencia. Desechar los significados y trabajar en la pura secuencia de los haces de relaciones ilumina su figuración y visiones. En “SX”, los arabescos y los trazos extendidos y continuos, con sus fulguraciones transparentes de colores, siguen caminos que en el arte argentino sólo mostraron otros dos pintores: las revelaciones interiores de Xul Solar en su búsqueda de un conocimiento superior, y Raquel Forner en sus series espaciales, a partir de 1959, con sus mutantes surgidos de los encuentros entre los hombres y los astroseres.

Al imaginar las masas continentales realizadas por Giron en sus diferentes maquetas y estudios, podría suponerse un falso modo seco de formas estáticas y mesetas. Por el contrario, cada pieza vibra con sus cadenas montañosas y las cuencas de sus ríos, los recortes irregulares de sus costas y las curvaturas de su topología. Además, el modelado tiene los rastros firmes de los dedos que han trabajado el material y han conformado cada accidente de cada macizo geológico.

Las obras de Giron tienen una segunda figuración, una figuración interna que recorre invisible todo el contorno de la primera, que es lo que los griegos llamaban “forma”. La forma es el segundo lenguaje de sentidos que se encarga de hilvanar y presentar los signos sintagmáticos, es el plano de los contenidos, de la significancia, del haz de relaciones que abre la

existencia de la pieza al mundo. En su comportamiento acontecen todos los secretos de la obra. La forma es el centro equidistante de todas las fuerzas y tensiones sintácticas, semánticas y prácticas, es donde se condensa su punto máximo de energía localizado durante el proceso de la creación, buscado o no.

El sistema en funcionamiento entre las conversaciones de la figuración y de la forma reconoce un tercer elemento, una especie de supraestructura, que cubre a la obra con sus contenidos de mundo, aquello que pertenece al campo de las mentalidades, pero también de la biografía de la artista, una madeja de cualidades de época que crea la contextura que acompaña siempre a la obra. Es parte de su estructura temporal en sucesos de la microhistoria y de los modelos culturales asociados a su origen y a su duración en la realidad o en el imaginario. Su aparición dependerá del “inconsciente positivo” del que habla Michel Foucault al trabajar el problema de la mirada. Siempre vemos mucho menos de lo que suponemos. Sólo podemos ver lo que ya está pensado en el horizonte actuante. Ver es pensar y pensar es ver, un cruce entre teoría y práctica que le ofrece un perfecto contexto a la producción de Giron.

La actividad de Giron –como una trama que combina la práctica artística con la investigación y el estudio– la ubica en una situación especial. No sólo responde a una característica posible de rastrear en el arte poshistórico y cercana al posconceptualismo, sino que abre el territorio de las “prácticas teóricas” y de las “ideologías prácticas” argumentadas por Louis Althusser en su *Curso de filosofía para científicos* de 1974. Al enfrentar la división del conocimiento entre las ciencias científicas y las ciencias humanísticas, y de las prácticas teóricas entre la ciencia y la ideología, Althusser creó un nuevo marco de referencia para la filosofía. Sus propuestas resultan provocativas para pensar la obra de Giron.

De manera sintética, el autor plantea dos situaciones específicas para ver la práctica: por un lado, la práctica señala prácticamente y enuncia teóricamente una posición o Tesis, que es un “campo de intervención” en la coyuntura ideológica, histórica y teórica, y, por otro, la práctica se dedica a trazar líneas de demarcación entre las prácticas teóricas y las ideologías.

El primer punto adjudica a las prácticas, en este caso a la práctica artística, movimientos que combinan el

quehacer y el ejercicio de una tarea con la presencia de conductas ligadas a lo teórico, a la enunciación de discursos que, además, fijan posiciones. De este razonamiento surgen las prácticas teóricas que son el terreno natural en que se mueve Giron y desde el cual marca sus diferentes posiciones dentro del campo artístico y sus relaciones con el campo de poder. En la lucha entre dominados y dominadores, que define el campo artístico, la artista interviene con una Tesis que, aunque no logre subvertir el orden del mundo, sólo por su ingreso en la batalla plantea un nuevo origen para el próximo movimiento de la realidad. En esta sociedad cruzada por los desencuentros y con la memoria anestesiada, por ejemplo, la vivencia de los “*MED Miedo Existencial Democrático*”, en los cruces políticos del 2004, resulta cargada de valencias en sus apariciones públicas.

Pero Althusser va más allá y reconoce las prácticas teóricas como campos de intervención en las diferentes coyunturas de época. Sus interferencias afectan específicamente a lo ideológico, lo histórico y lo teórico. Nuevamente, Giron se beneficia con un ángulo de acción cuando pone a circular sus obras en plataformas actuantes que se expanden más allá del espacio específico de lo artístico, terrenos que ignoran la artísticidad del arte.

La posición ideológica se refiere a los valores de las luchas sociales, a los movimientos de confrontaciones políticas que atraviesan a las comunidades y que tienen como trasfondo la lucha de clases. Corresponde a los movimientos y acciones de las fuerzas de dominio. La obra de arte entra en tensión con el campo de poder. Bourdieu explica que no es suficiente preguntarse quién determina las cualidades jerárquicas del territorio, sino que hay que entender que el campo artístico es un espacio constante de confrontaciones y conflictos y son las batallas mismas las que definen su actividad y dinámica.

Por otro lado, si se traslada al mundo del arte la propuesta de Louis Althusser, puede formularse que la práctica artística traza una línea de demarcación entre la artísticidad del arte y la ideología. El abandono de lo autorreferente y de los autointerrogatorios de la modernidad abre la fisura necesaria para la acción en lo real que puede mostrar el arte contemporáneo. Este punto puede verse en las posiciones que, dentro y fuera del territorio, adopta Giron y la vitalidad de intervención

de sus obras en la escena mundializada del arte, colonizada estéticamente. La suposición de la avanzada de riesgo de los artistas activos hoy no debe olvidar la falta de distancia crítica que la postmodernidad introdujo en la relación entre la sociedad y su realidad histórica, lo que anula muchas veces las capacidades de transformaciones de las producciones artísticas y sus impactos, y, en cambio, las fortalece como cómplices de lo instituido. La celebración de ciertos teóricos sobre las hipotéticas fuerzas de batalla de lo contemporáneo, en su mayoría, parecen menciones endogámicas resultado de las simulaciones del siglo XXI; son dimensiones a las que conviene ingresar sospechando de sus intenciones y de lo correcto de sus cadenas de relaciones. El abismo entre el público y el arte contemporáneo, generado desde las vanguardias históricas, sigue en plena acción, independiente de la audiencia masiva que provocan las exposiciones de arte actual. El espectáculo, las industrias culturales, la industria turística y las industrias del entretenimiento suelen estar en la raíz de estas respuestas colectivas estadísticamente impactantes.

Giron no actúa en el frente de la disputa política; el sentido ideológico de sus trabajos se mueve en otras direcciones y tiene otros anclajes. Sus piezas hablan sobre posibles modificaciones internas del sujeto contemporáneo y de sus haces de relaciones comunitarias: por ejemplo, series como “Ósmosis”, 2004-2006, y “Reconciliación”, 2006. Otro sujeto social y otro cuerpo social son los que se mueven en “Lazos familiares”, 2007, y en su monumental *Neocriollo*, 2003-2006.

En la coyuntura intervenida por la práctica artística, uno de los pliegues afectados es el que le corresponde a lo histórico. El tema es complejo en su formulación porque puede despertar confusiones con respecto a uno de los puntos centrales del arte poshistórico: la expulsión de todos los historicismos. La modernidad y los abusos de las actividades de la historia pensada como progreso, como serie de hechos consecuentes mandados y como contexto autoritario y normativo, han sido tachados con especial insistencia en las últimas cuatro décadas. Sin embargo, la historia a la que se refiere Althusser debe entenderse como la historicidad propia de cualquier acontecimiento artístico, como el acto en que los sucesos artísticos se temporalizan al entrar en las luchas del territorio. La historicidad reconoce las intencionalidades y los compromisos, incluso el plan estratégico de la práctica y de la producción

artísticas en su materialismo dialéctico. Nuevamente aparece la Tesis que señala prácticamente y enuncia teóricamente la práctica (prácticas teóricas).

La teoría afectada por la intervención de la práctica artística en las sucesivas coyunturas contemporáneas ya fue mencionada como sistema al hablar de las prácticas teóricas. Las obras de arte no sólo modifican sus figuraciones sino que disputan el nivel de la forma y las ideas que sostienen las jerarquizaciones y privilegios dentro del campo artístico y sus proyecciones sociales, políticas y económicas. Planos teóricos que en este siglo XXI deben considerarse como constitutivos de la dinámica de la globalización y sus circuitos socioculturales con sus expansiones transnacionales y sus acciones planetarias. Hay aspectos teóricos que desde los años 80 entraron en los terrenos culturales decisivos en las tensiones inevitables entre lo global y lo local. En las batallas y posiciones de resistencia “glocales” (global/local), los artistas y sus obras deben asumir posiciones de compromiso a la manera de espolones de penetración. El filósofo Jürgen Habermas, en su libro sobre lo posnacional, habla de los “agujeros de legitimación” surgidos en el proceso de las extensiones totalizadoras de la mundialización. Esos intersticios son los puntos donde pueden articularse haces de relaciones por fuera de la “zoología del multiculturalismo” y de la “pacífica convivencia artística” declarada por el norte a los demás puntos cardinales, incluso, con supuestas prácticas de respeto y motivación de las diferencias que para algunos actores, “inexplicablemente”, son cualidades propias de la escena actual. Las policías discursivas son fuerzas de choque que se muestran caducas frente al control de las narrativas y el hacer que imponen los modelos del arte global contemporáneo a través de los museos dominantes y los dominados por políticas de importaciones de exposiciones, de las ferias de galerías —que marcan las agendas de cada temporada—, del coleccionismo privado, con intervenciones millonarias en el mercado planetario. Por las bienales de siempre y las nuevas ya impuestas como puntos de referencia obligatorios para el campo y los curadores globalizados y los aspirantes “titulados”, que son los principales agentes del territorio, quienes actúan como productores de servicio de “cuello blanco”, pensando en la nueva categoría de profesionales que introduce Saskia Sassen en el hoy.

Mientras tanto, *Mundus* con sus seis continentes está viviendo el proceso de encontrar su figuración, su forma y sus representaciones culturales. Pero algunas pistas ya circulan alrededor de los gestos que, en los tres últimos años, se han acumulado dentro y alrededor de la maqueta principal de la pieza.

Hay una materialidad pensada que es el bronce. Si bien el emplazamiento de la pieza al aire libre es un dato que sin duda interviene en la decisión, no hay que olvidarse de las relaciones que desde *Neocriollo* se expanden con su cera modelada, en parte, con un oficio que la acerca a posibles modelos visuales de fundición. En los años de trabajar capa por capa la puesta de cera caliente, la mirada de la pieza se acercó al fuego de los bronceos y a los rastros de los dedos de los yesos y las terracotas de Auguste Rodin, el primer escultor moderno. Sus piezas comparten la misma sensibilidad por la materia y por una figuración excesiva y descontrolada, al mismo tiempo que precisa y justa en sus faltas. Hay fricciones para mencionar: sus modos de lo monumental, sus paisajes inestables de espesores y superficies, la convivencia de lo reconocible con lo arrasado, con restos de una arqueología que es propia del soporte, el gusto por entreverar figuras y formaciones geológicas o aristas orgánicas, sus modos de trabajos extendidos en el tiempo, la presencia de sus furias en sus resoluciones figurativas y casi abstractas, sus fascinaciones por el cuerpo humano y el gusto por medirlo en sus más amplias y complejas posturas y extremosidades de la anatomía, por la alegoría o el significado iconográfico y cultural de los títulos elegidos para sus trabajos.

Es interesante que, en su gusto por los continentes y sus presentaciones vectoriales, Giron —probablemente sin saberlo— se una a una extensa tradición de interés especial del coleccionismo porteño por mapas, globos terráqueos, mapamundis, relevamientos topográficos, planos urbanos. Experiencia que se remonta a fines del siglo XVIII y que tuvo entre sus primeros protagonistas, antes de la mitad del 800, a figuras como José María Cabrer, Saturnino Seguro, Juan José Larramendi, Manuel Trelles, Domingo Faustino Sarmiento y Bartolomé Mitre, todos coleccionistas eclécticos que formaron numerosas y destacadas mapotecas rodeadas de sus otras predilecciones por los libros, las bellas artes, la numismática, la arqueología, la historia.

La elección del modelo terrestre de Giron no está libre de connotaciones ideológicas y de expansiones sobre la historia política, aunque parezca un campo sólo perteneciente a la geografía y a grupos de interés minúsculos, argumentando sobre los orígenes y la formación de la Tierra. Desde su planteo a inicios del siglo XX, esta hipótesis de los seis continentes no ha gozado de muchas adhesiones y ha sido cuestionada duramente en el campo científico.

Es interesante la mirada sobre la geografía y la geología que se transforma en instrumento geopolítico: América del Norte y América del Sur se representan como dos masas continentales separadas. Para la idea dominante “del patio trasero”, la ruptura de ambos territorios deja fuera de foco un dicho que no debe subestimarse como comentario doméstico, ya que se trata de una visión de mundo y de la representación del funcionamiento del imperialismo; además, se dibuja una zona de aguas profundas y extensas que esquivan el sentido de pertenencia y de propiedad habitual del norte sobre el sur y de su “obvia” disponibilidad por orientación. Por otro lado, y por motivos contrarios, Europa y Asia unidas en Eurasia, derribando la débil muralla de los montes Urales, crea una visión de nación dominante en una magnitud fuera de escala, al mismo tiempo que afirma la presión de Rusia hacia occidente y oriente, hacia lo que fueron sus ocupaciones y países satélites europeos y lo que son sus fronteras asiáticas y sus expansiones que llegan hasta China. La presencia amenazante del continente antártico le recuerda al norte la inmensidad y los enigmas de un territorio por ahora marcado en sus subdivisiones de las proyecciones de los países del sur y del norte.

El hecho de que Rusia haya sido el país que sostuvo, desde su aparición, este sistema de seis continentes habla de una posición política y de estrategias de ocupación visuales y simbólicas. Giron elige un modelo geológico que pudo participar de la Guerra Fría, que puede desplegarse en la mundialización actual del globo.

La forma invisible como segundo lenguaje responsable de las cadenas de relaciones y de signos se muestra aún poco locuaz. Sin embargo, se mantiene hiperactiva en sus murmullos a medida que avanza en sus diferentes soportes, materiales y versiones, tamaños y medios, siempre como espacio vectorial y con sus vistas en mallas. Pieza que presenta las magnitu-

des del mundo y que le permite al espectador ver y pensar, pensar y ver, interactuar y jugar con accidentes orográficos y cuencas de ríos, y descubrir las distribuciones de reservas naturales, comparar extensiones e imaginar contactos, todos principios de múltiples sentidos que aparecen y se ocultan dentro del cuerpo del proyecto, en lo artístico y en lo teórico.

A la contemporaneidad y complejidad del espacio vectorial, ya Giron sumó la tarea de escaneo de uno de sus modelos. Sin duda, el tema de los sistemas de producción del mundo contemporáneo es otro vector en investigación. Se trata de ratificar la idea de Tony Bennett que postula que a cada capitalismo y fuerza de energía le ha correspondido un determinado sistema de representación artístico. Por ejemplo, a la revolución industrial y la máquina de vapor, al Realismo, a la última modernidad, a la energía eléctrica y el poder nuclear, a la Abstracción de la segunda posguerra.

En el sistema discursivo de las piezas de Giron, *Mundus* plantea, además, una figuración que avanza en las tareas de la cartografía íntima dibujada por la artista con sus inicios autobiográficos en la Patagonia. Su producción mezcla paisajes emocionales y visuales escandinavos, suizos y regionales que se asientan y expanden en miradas retroactivas o futuras desde sus iluminaciones porteñas señaladas no sólo por *Neocriollo*. Pero, además de los caminos subjetivos y sus geologías y geografías, algunos signos de la forma de *Mundus* suponen ya una actitud frente a la globalización y sus mercados financieros planetarios, sus redes de ciudades globales, sus desplazamientos de las corporaciones que concentran toda la riqueza en el norte del planeta y los centros de producción ubicados en los lugares más pobres de la Tierra.

Enunciar sobre la globalización, lo posnacional y el tardo capitalismo son notas que la forma y las representaciones culturales de la pieza ya tienen en sus estructuras y en sus promesas, sin olvidar el privilegio que los mundos poéticos y de fuerzas interiores y corporales tienen en la artista.

Néstor Perlongher, en uno de sus ensayos paulistas de 1981, a partir de un cuento de Jorge Luis Borges, propuso la idea de una “cartografía deseante”, en referencia a la representación de los espacios que no debían ser observados desde un punto de vista central y fijo, sino reconocerse en su trayectoria, en su

transitar, en su deriva, en sucesivas olas libidinales. El verdadero cartógrafo crea territorios a medida que los recorre. Pensar los seis continentes con sus océanos como fuerzas que bañan las masas terrestres en distribuciones sin nortes y que se configuran en el deambular es una manera de poner en el futuro a *Mundus* entre la práctica y la teoría, el arte y el deseo.

Marcelo E. Pacheco, 2016

En libro Modelo de Ejercicios terrestres, Editorial Arta, Buenos Aires. Argentina, 2016. Pag. 42 a 65