

Para Catálogo de la IV Bienal de la Habana – Cuba – 1994 –

(Texto completo – ver en cat. Versión reducida)

Lucas Fragasso

"Ajuar para un conquistador"

Ensayamos establecer una construcción hipotética que permita descomponer la visualización de la instalación "Ajuar para un conquistador" en dos momentos sucesivos.

A) En un primer momento la mirada recorre la delicada construcción de los envoltorios de lana tejida que reproducen formas de vida animal, mas precisamente, de aves pertenecientes a una determinada geografía: la inmensa y casi desierta extensión patagónica. Se detiene minuciosamente en el volumen visible de los cuerpos, percibe su tibia concavidad y su condición de receptáculos destinados a ser habitados por algo que no está presente, por algo que falta. Sin embargo la mirada permanece absorta en la consistencia material de los cuerpos, en su pura evidencia sensible, y es esta absorción empírica lo que le impide atender los requerimientos de aquello que falta, lo que la mantiene alejada de los significados que podrían surgir de la ausencia de cuerpos vivos. De este modo queda retenida en lo inmediatamente visible: en los pliegues blandos de una capucha roja que emerge de pequeñas alas negras, en el desmembramiento casi dramático del cuerpo del ñandú o en el acoplamiento sensual de las partes de un flamenco. Pareciera que el mismo volumen de los "vestidos" de lana, en su mera presencia escultórica, ambiciona reproducir una apariencia de vida animal y que, por consiguiente, no se conforma con ser una alusión lejana o una sombra difusa. Por el contrario, la vida que esa mirada sensible - táctil, podría decirse - quiere experimentar no es ni una abstracción ni una representación idealizada de la naturaleza. Lo que quisiera incorporar como contenido sería aquello que la filosofía llamó alguna vez vida combatiente (*kämpfendes Leben*)(1). Bajo este nombre, todavía romántico, se quería comprender el movimiento - carente de concepto- de figuras anima-

les lanzadas unas contra otras, separadas por la mutua hostilidad y unidas en su recíproco desgarramiento. Por esta razón, la determinación fundamental de la vida animal sólo podía ser la muerte; y por muerte debe entenderse en este contexto el movimiento propio de una vida desgarrada entre el aniquilamiento y el resurgimiento. Allí las figuras animales se individualizan, se enfrentan, se destruyen y se vuelven a individualizar en la continuidad sin fin del flujo vital.

Ahora bien, los repliegues, texturas y colores de la lana tejida, su corporeidad volumétrica, los desmembramientos continuos... ¿no son todas respuestas a esa mirada detenida en la evidencia sensible de lo que ve, instalada definitivamente dentro de los límites de lo visible? ¿Y no es la más firme pretensión de ese modo de ver experimentar los objetos tejidos como receptáculos que, de alguna manera, alojan el aliento de la vida animal?

Si esto es así entonces la naturaleza que se abre ante los ojos del artista nunca podría ser el paisaje lejano e idílico de una especie de Suiza en medio del desierto patagónico. Todo lo contrario, cada uno de los objetos, uno frente al otro, llevan en sí la exigencia de aferrar la vida combatiente, y es precisamente esta exigencia la que prohíbe visualizarlos como meras abstracciones o esquemas conceptuales de cuerpos ausentes.

B) Pero la visión no encuentra su satisfacción plena ni se agota en el recorrido sensible que le brinda la materialidad del objeto. Lo que se ofrece a la visión no se reduce tampoco a referente sensible de una significación definitiva. En otras palabras, la visión no es solamente estética. La hermenéutica contemporánea ha analizado este problema de modo exhaustivo y sus enunciados decisivos se organizan alrededor de las modalidades de la visión y los límites de lo visible. "Ver es siempre una lectura articulada de lo que hay (...)

Guiado por sus propias anticipaciones el ver coloca (pone) lo que allí no está" (2). Ver, afirma un axioma hermenéutico, es acoger siempre significación, de modo tal que la significación acogida trasciende en todos los casos los límites de la materialidad sensible y pasa a ser el elemento directriz y anticipatorio del proceso de visualización.

Este es el segundo momento de nuestra construcción hipotética, donde la visualización de la obra de Mónica Girón transforma la modalidad de lo visible sujeta a la percepción sensible y desplaza hacia otra dimensión el modo de ser del conjunto de la obra (3).

Los cuerpos de lana suspendidos ya no proporcionan a la contemplación solamente una plenitud visual que intenta retener el hábito de cuerpos vivos ausentes; ahora acontece que es esa ausencia misma la que pasa a primer plano.

Algo amenazante, algo turbador surge de la capucha vacía, de los miembros sin vida, de los guantes sin garras. La sensualidad de los objetos abre paso a una ausencia muda y los cuerpos se exhiben como envoltorios donde se aloja el vacío. La mirada que antes se deslizaba por los volúmenes visibles se abisma de pronto en un vacío sin fondo; se disuelven todas sus antiguas certezas, de modo que entre ellas y la creciente oscuridad que ahora la rodea solo cabe una escisión definitiva. Esa oscuridad es el destino de todo cuerpo vivo. Es entonces cuando lo que vemos se revela como incapaz de devolver la mirada porque lo que no mira - esa invisibilidad abismal- solamente puede reconocer como nombre propio la palabra muerte.

En los cuerpos que otrora aparecían blandos y cálidos se inscribe la palabra muerte como signo de tumbas silenciosas. Pero se trata de otra muerte; ya no es ese proceso signado por el nacer y el perecer donde se reconocía la mirada sensible, es la muerte lenta e inexorable, la que amenaza desde afuera con la extinción total. Es la muerte que culmina en la nada. Por eso las figuras tejidas se metamorfosean en tumbas, en receptáculos para una naturaleza condenada sin posibilidad de redención.

La muerte de las especies es la amenaza que, como una inmensa sombra, se abate sobre los cuerpos de lana, y su contacto los transforma en ropajes caprichosos, en envoltorios desdibujados, en productos

que aparecen como derivaciones ciegas de la amenaza que ellos quieren todavía representar.

C) Solo admitiendo la escisión de la mirada es posible experimentar la doble dimensión de la instalación de Mónica Girón. Ella se hace presente entre los extremos de una naturaleza animal desplegada y simultáneamente amenazada, entre plenitud sensible y ausencias angustiantes. Pero la pregunta decisiva es: ¿Qué hace presente la obra a partir de la escisión que la constituye?. Pregunta que puede ser formulada de otra manera y a través de un rodeo necesario: ¿Qué es lo que permanece en medio de la vida amenazada? La respuesta es: el nombre. Los nombres de esas singularidades que ya casi no pertenecen a quienes lo reciben ni guardan memoria de quienes lo impusieron. Nombres casi exóticos, atravesados por atribuciones inadecuadas y malentendidos referenciales. Esos nombres habitan el desierto que se abre hacia el sur de la ciudad y constituye el horizonte histórico y geográfico recorrido por el artista. Desierto al mismo tiempo propio y exótico, ajeno y presente, como esas figuras animales de lana que corresponden a cuerpos que allí están dejando de vivir. El desierto es también una figura espacial, una figura del lugar, del puro lugar (4). Y eso significa que se trata de un lugar que ya no es objetivo y terrestre, que casi no pertenece a ninguna geografía, que desdibuja todo dato temporal. Los cuerpos de lana tejida hacen presente el desierto porque la escisión entre envoltura y contenido alude a una relación cada vez más desterritorializada, una relación que también nombra la desertización sin fin de nuestro lenguaje.

Los objetos de Mónica Girón no intentan recuperar una plenitud perdida ni condenar a los responsables de la amenaza de extinción, solo quieren hablar de nosotros mismos, de nuestro lenguaje amenazado. Por eso dispone los receptáculos tejidos como antiguamente se disponía del ajuar, como envoltura del cuerpo prometido al derecho del señor. Ajuar es lo que pertenece tanto exteriormente como intimamente a la novia. Los idiomas extranjeros también ajenos y presentes, propios y lejanos que, además, son lenguas maternas del artista, intervienen decisivamente en este punto. Ajuar, Trousseau; una única palabra para el inglés y el francés. Ajuar es *bridel apparel and furniture*. Lo accesorio, el moblaje externo que pertenece o pertenecer al matrimonio anunciado. Pero es

también y más exactamente la ropa, linge, la ropa interior, blanca, la más íntima promesa de la prometida. Trousseau alude al acto de juntar en un ramo, en un manojo, trousser, replegar los miembros de un ave a su cuerpo para separar la piel de la carne. Recoger, disponer, juntar el aporte de la mujer al matrimonio. Exponer las posesiones externas como anuncio de la más íntima desposesión.

Los ropajes tejidos de cuerpos en extinción constituyen un ajuar, una ofrenda obligada e irreversible dispuesta para un sombra amenazante. Amenaza señalada con la estridente resonancia de la palabra conquistador, el que despoja.

Pero más allá del carácter de promesa y anticipación el ajuar de Mónica Girón es también lo que queda después, mero resto, envoltorio ya vaciado. Si, por una parte, el ajuar es lo que anticipa, prefigura e incluso precipita, por otra parte es testimonio del despojo, profundización del desierto.

El "Ajuar para un conquistador" mantiene la tensión irresuelta entre la promesa escondida en la c lida sensualidad de la ropa tejida y la tristeza sin fin de envoltorios dispuestos como restos de un incomprensible saqueo.

Lucas Fragasso
Banfield, Noviembre 1993.

Notas

(1) La frase pertenece a Hegel y aparece en el contexto de la Religión de los animales al comienzo del capítulo Die Religion de la Fenomenología del espíritu.

(2) Hans-Georg Gadamer, *Warheit un Methode*, Tübingen, 1986, p.96.

(3) Para el problema de la escisión de la mirada en todo lo que sigue : George Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, París, 1992.

(4) Jacques Derrida, *Sauf le nom*, París, 1993.
La rentabilidad y la posesión de la tierra.
