

Mónica Giron: el yo y la creación*

* Un fragmento de este artículo referido a la exposición Neocriollo se publicó en Art Nexus, No 68 de este año.

Ajena a las modas, a los influjos de las orientaciones estéticas prevalecientes y, por igual razón, difícil de conciliar en proyectos expositivos con las prácticas artísticas de su generación, la obra de Mónica Girón (Bariloche, 1959) aporta a la escena argentina un tema latente en el imaginario porteño: la conformación del yo individual y colectivo. Desde un vocabulario que destaca por su desentendimiento de los lugares comunes, corporeiza persistentes y renovadas interrogantes en torno a cuestiones relativas a lo fundacional, la transformación de los seres y las cosas y su concreción física en el arte, la introspección personal, la imbricación del yo al contexto formativo, alentada ante la conciencia de su condición de descendiente de una identidad transplantada como tantos otros coterráneos suyos, cuyos ancestros poblaron las regiones del Río de la Plata mucho después de la Independencia, casi en los albores del siglo XX, e incluso ya bastante avanzado su decursar.

Pero en sus manos la índole de sus reflexiones la incitó a subvertir el resultado en proceso, y el proceso en fin o acabado de la obra. El conocimiento de la finitud de las certezas derivado de una historia familiar de inmigración, las tensiones entre la tendencia prevaleciente en su medio a exaltar el sustrato europeo y las contradicciones que ello supone frente a una historia de dominación, el saberse patagónica y sensibilizarse ante una fascinante geografía, el encuentro con una desarrollada Europa, más su posterior adaptación a la dinámica de la vida en Buenos Aires, motivaron el trasvase a la actividad creadora de su propia (re)estructuración existencial y por ende a prestar especial atención a los aspectos procesuales y constructivos del arte. Pocas veces he visto un empeño tan sostenido en materializar nociones tales como lo emergente,

lo esencial, y su contraparte lo externo y adquirido, lo que está en proceso de definición, lo cambiante, así como también el acto de observar, o el peso de esta operación en nuestra comprensión del mundo y de uno mismo. La transferencia al arte de tales nociones al unísono, operó a favor de una simbiosis de registros (temáticos, iconográficos) y hasta a veces de significativo y símbolo, a través de la cual dio expresión a interrogantes biográficas, paralelamente a sus propios dilemas e incógnitas sobre la representación.

Este afán por alcanzar una imagen estética en correspondencia con su indagación personal se verifica desde sus tempranas obras. “Partida” (1982) y “Límites” (1983), por ejemplo, hacen referencia al imperativo de incursionar en la historia familiar y la relación que establecen con el contexto. La alusión, respectiva, a aspectos presentes en la genealogía de sus congéneres y la importancia del arraigo a un territorio específico lo resuelve en el primer caso desde lo testimonial, mediante la estructuración de barcos sobre imágenes fotográficas de los antepasados en su éxodo a la Argentina y, en el segundo, a partir de una propuesta metafórica acerca del tránsito y la demarcación física y mental esbozada a través del despliegue espacial de la instalación.

Sin embargo, las piezas donde la fusión de registros se hace más evidente son aquellas donde lo autobiográfico está dimensionado por una materialidad endémica, y el yo es visto como fusión y prolongación de su entorno natural y doméstico. Esto se aprecia en los exoesqueletos, piezas que pautan su maduración ideo-estética y la dan a conocer en el ámbito internacional. Podría citar la instalación conformada por torsos femeninos recubiertos con la corteza de árboles de la Patagonia, los sweaters para (proteger los) pájaros de la zona en riesgo de extinción de “Ajuar para un conquistador” (1993) exhibidos en la Quinta Bienal de la Habana y “De frente, tierras de la Pata-

gonia" (1995) donde guantes, definidos por el color de la tierra con que cada uno fue revestido, reiteran su aprehensión del paisaje como cuerpo emocional, o "vacío", noción otrora acuñada al inmenso y despoblado territorio patagónico, superpuesto aquí a su humana condición. Se trata de obras que ejemplifican esa externalidad que oscila entre la condición de abrigo, de embestirse o impregnarse del medio originario, o capa superpuesta a un cuerpo esencial. Sin embargo, instalaciones posteriores patentizan otro tipo de fusión, centrada fundamentalmente en los procesos perceptivos, de enunciación y del hecho artístico en sí; una puesta en escena del dueto obra – recepción, punto de vista del artista y del espectador. A propósito, cabe mencionar "*Corner Pieces*" (1997) y "*Obrador*" (1999). En la primera, iconos indefinidos facturados en varias materias bosquejan los enigmas de la creación y cómo la adopción de ciertos rasgos formales define una equivalencia cultural al tiempo que dan identidad a los objetos. Mientras la polisemia de sonidos y textos alternando con luces de "*Obrador*" expresa la dificultad en nombrar las cosas –o nombrar lo nuevo–, parte intrínseca del parto de la creación.

Un salto en su trayectoria creativa se constata a comienzos del nuevo milenio. Aparece condicionado por un abandono temporal de la instalación y del planteo volumétrico, pero sobre todo por la urgencia en dar forma al peso de la experiencia vivida, pues no somos tanto como nacemos o venimos al mundo sino el resultado de lo que nos aconteció. Son las series "*Reparación*", "*Nacer Igual*" y "*Nacer igual desnudo*". En todas ellas, la mirada penetrante de bebés trazados en la línea del dibujo contradice la inocencia del recién nacido, en tanto expresan la experiencia sólo ganada con la adultez. En "*Reparación*" –primera de estas series igualmente realizada en grafito– la cándida representación porta una alineación escrita de motivos traumáticos y de otras vivencias, en respuesta a la necesidad de reparar su memoria en el presente.

En las series "*Nacer Igual*" y "*Nacer igual desnudo*" –producidas entre 2001 y 2002– por primera vez escinde los registros en dípticos conformados por los dos tópicos que dominan su interés: el arte y el ser humano. De un lado, la armonía organizada, de relaciones perfectas, inherente a la abstracción geométrica en acrílico sobre tela y, del otro, la representación del niño en dibujo sobre papel. Situados en paralelo suscitan dudas sobre dónde se halla el núcleo de la composición y las razones que la condujeron a establecer tal

apareamiento Según palabras de la artista..." En estos dípticos se encuentran dos propuestas de "representación" de diferente origen referencial: una imagen figurativa de tipo manierista o expresionista obsesivo "*brut*", (los bebés surgiendo de una suerte de magma) realizada en grafito sobre papel, yuxtapuesta a una tela pintada con una composición de tipo abstracta a base de triángulos dentro de una grilla rectangular, cada una de un solo tipo de color en variaciones de calidad pero siempre saturado" (1). Un contrapunteo entre la perfección estética aportada por el arte junto a otra que simboliza la imperfección (de la vida) humana; modo de evidenciar también la diferencia entre la percepción de lo figurativo de la de lo abstracto o formal.

La figura humana alcanza paroxismo expresivo en la serie de dibujos "*Miedo existencial democrático*". Tuvo como detonante las bombas extremistas colocadas en el tren de la estación de Atocha, en Madrid en el 2004 mientras la artista se encontraba en esa ciudad. Conformada por 10 dibujos, resulta un comentario sobre la inseguridad física que se vive en el mundo contemporáneo. "Un mundo en el cual uno puede desaparecer en forma repentina e instantánea por motivos inesperados o desconocidos" (2), al decir de Girón. En tanto reacción expresiva frente a la violencia de estos tiempos, la configuración desbordada, motorizada y caricaturesca en su macrocefalia de los "MEDs," se acerca a esos personajillos producidos por el cine y la historieta contemporánea, cuyos ojos y arquetipos proyectan la reacción mental ante los sucesos. ¿De dónde surge el expresionismo si no es del pavor y la violencia? El impacto de estas figuras le ha valido la invitación a en varias exposiciones, entre otras a "Turbulence", Trienal de Arte Contemporáneo de Auckland, Nueva Zelanda, en el año 2007.

Durante este periodo, e incluso previo a la producción de los MEDs, retoma el trabajo con la cera –material con el que años antes había elaborado la escultura de un huemul– para producir una de sus obras más enigmáticas: las cabezas.

No dudo que la alegoría bíblica sobre el carácter genésico asociada a la materia con que elaborara la primera versión de las cabezas, el barro, haya orientado a Gustavo Buntix en el fundamento conceptual de su última muestra personal, **Neocriollo**, exhibida a fines del pasado año en el MALBA (Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires).

Neocriollo marca un derrotero en su indagación. Curada por Buntix de la mano de la creadora, la muestra hace ostensible la incursión de la artista en dos campos donde ha hallado fértiles respuestas: la literatura y el psicoanálisis.

No podría decir que el psicoanálisis es un capítulo nuevo en su obra. Toda ella está atravesada por una constante interrogación, método que propicia la descarga que se deriva del silencio del psicoanalista que, como sabemos, es una práctica extendida en el ámbito porteño. Sin embargo, esta exposición posee un grupo de piezas que alegorizan procesos de conformación y reconfiguración no sólo de la personalidad sino de las mentalidades, así como otras que simplemente delatan esa conducta indagatoria.

La muestra estuvo presidida por el huemul, ciervo petizo de la Patagonia reproducido a escala real, cuya pose fetal entra en contradicción con el gran orificio que recuerda el trabajo de la taxidermia. Pero no nos despistemos: Girón de modo consciente conjugó nacimiento y muerte, umbral y consumo postrimero de la piel del ciervo como saco de dormir. Y algo más: buscó homologar la piel del huemul con la oruga que deviene mariposa y, a partir del icono “envoltura”, llamar la atención sobre la mutación del ser, sobre el fenómeno evolutivo, constitutivo. El yo y el paisaje fundidos. Sin dudas esa fue la idea central, pero también subrayar la cualidad protectora de la suave pelusa de este exoesqueleto, y así recrear la imprimación de determinado contexto y reafirmarlo.

Al igual que el resto, el huemul fue realizado en cera, materia dúctil, de poderes regenerativos que en esta pieza alcanza calidades inigualables por la maestría con que la artista la trabajó, al punto de lograr con ella una versión muy cercana al modelo natural. Obras de este calibre refrendan la necesidad de remover la tradicional taxonomía del material, asociado por lo general al procedimiento conocido como cera perdida. Mezclada con parafina y resina de retama, la cera es deificada aquí en tanto acabado. Aunque “Ampárame y guíame” – título del huemul – fue creado mucho antes que el resto, su inclusión va más allá del hecho de haber sido elaborado con materialidad afín: refiere los lazos anecdóticos de la artista al contexto natural de su adolescencia.

El espacio anexo estuvo dedicado a la exploración de la psiquis. Pero al igual que en el huemul, su abordaje es susceptible a una simbiosis de registros: historia colectiva e introspección personal y psicoanalítica. Grupos de cabezas despersonalizadas en varias vitrinas no solo identifican su objeto de reflexión, sino que su separación del cuerpo llevó implícita una alusión a las decapitaciones, castraciones y genocidios perpetrados a lo largo de la historia: en el Medioevo, la Revolución Francesa, las guerras modernas, y en pasajes de la Argentina decimonónica y contemporánea, las turbas sanguinarias del gobierno de Rosas, la aniquilación de los indígenas, los desaparecidos... La violencia universal condensada en el anonimato intencionado de estos iconos del terror. De ahí la pertinencia de incluir las que Girón produjera en barro entre 2003 y 2004 y fueran exhibidas en la muestra del 2006 para conmemorar y condenar el inicio de las dictaduras militares en la Argentina, como apunta Buntix en su texto (3). En la misma sala, un segundo grupo de cabezas, con otras menores adosadas cual parásita adherencia titulado “Ósmosis” (2004-2006), bosquejan, en su lectura de espejo (por su condición de empaladas) las deformaciones mentales de la dominación y la dependencia. Igualmente empaladas, las “Cabezas reducidas” de la tercera vitrina alegorizaron las perturbaciones y búsquedas de equilibrio más frecuentes: la histeria, masoquismo-autocompasión y la fusión compensatoria. El grado de conflicto de cada conducta es calibrado según el metal del eje y su ubicación sobre un determinado escalón dentro de la vitrina.

En las cabezas convergen lo autobiográfico y lo histórico, surgieron del análisis del yo y del análisis de las interioridades de los otros. Son elaboraciones emanadas de una profundización intelectual incorporada a su original indagación, ya de por sí cualificada por la sedimentación de pasajes de la historia local y universal. Mientras las trabajaba, comenzó la ejecución de la obra devenida apoteosis de este ciclo creativo: el *Neocriollo*.

Inspirada en la novela de Leopoldo Marechal de igual nombre, *Neocriollo* constituye una monumental metáfora sobre la conformación del ser nacional. Y digo monumental porque la escala del conjunto escultórico informe, donde despuntan en desigual altura supuestos vástagos y progenitores de un centro común –el

suelo patrio— se corresponde con la magnitud de la alegoría que representa. Una vez más cera, parafina y resina de retama destierran esa noción de rotundez y se confabulan con la indefinición de los rasgos para ratificar el carácter genésico, formativo e inconcluso del símbolo fundacional que encarna esa masa humana, aun amorfa. La obra literaria de Marechal está plena de esas figuras de trasmutaciones, que antes fueron una cosa y luego pasan a ser una distinta, o subvierten una parte de su identidad por contingencias de la vida. Franksteins de los viejos y nuevos tiempos, personajes de orígenes diversos transformados tras su éxodo a la nación sureña, la mitologización del errante, Adán nacido en Buenos Aires, un tronco babélico en tierras de Latinoamérica.

Pupilas minúsculas centellean en los rostros vagos revelando un germen de vida y, quizás, la aparición de la conciencia. Aparecen también en la *Laguna*, una de sus obras postreras, que a diferencia del *Neocriollo* no se afinsa en tierra. Suspendida del techo por invisible hilo para indicar la ausencia de gravedad en torno a su meteórico cuerpo, la *Laguna* parodia la génesis de nuestro planeta. Su superficie la pueblan círculos concéntricos que recuerdan al agua — donde se inició la vida — y amagos de cabezas con pupilas, formas pugnantas de redondez entre cefálica y erógena, prefiguración anticipada de la estirpe humana en la colisión volcánica y gestante de “caos y gea”.

A semejanza de las cabezas, la concepción de la *Laguna* estuvo apuntalada por una investigación de la que extrajo algunas representaciones existentes en el mundo real. Es el caso de las espirales halladas en los muros de las cuevas, y en la gran piedra neolítica de New Grange, Inglaterra, simbología aparentemente ligada a ceremonias sobre la fertilidad y a celebrar el solsticio de verano, aunque no se descartan otras connotaciones halladas en diferentes bibliografías donde se las identifica con lo acuático y lo cósmico, con el principio de las cosas, con el devenir. En suma, una biopoética sobre el origen de lo orgánico, esbozada a través de la materialidad de los tres reinos, animal, vegetal y mineral, explicitados en la cera, resina de retama y parafina, las cuales empapando gasas hasta formar superficies recubren una estructura metálica tensadas por cuerdas de acero. El inicio de la vida simulado en esta amalgama flotante, donde coinciden las simbologías de la fertilidad, de la propia vida y de la transformación de la materia.

La selección de Buntix posee la singularidad de remedar la estructura narrativa de los caminos de héroes de Marechal. Caminos de iniciación, de aprendizaje, de construcción y reconstrucción de identidades, iniciado en la *Laguna*, (génesis anterior a la existencia humana), luego el cuerpo del ciervo (contexto o yo formativo), pasando por las cabezas (el estudio de uno mismo), hasta el cuerpo emocional colectivo: el *Neocriollo*.

Aunque las piezas expuestas poseen unicidad material, no quiere decir que Girón se haya dedicado a trabajar exclusivamente con tales materias durante el periodo en que las ejecutó. Su interés en lograr la imagen deseada, le ha compelido a moverse entre prácticas y medios diversos, según su intuición creadora entienda esta o aquella le conduce mejor a la concreción de sus pensamientos. De ahí la explicación de por qué simultanea las expresiones y moldea a la par que dibuja o pinta, justamente porque lo que domina es “la idea”. Así como años atrás dio configuración a las cabezas paralelo a las citadas series de dibujos, del mismo modo este año ha venido trabajando otras versiones de la *Laguna* junto a la serie “*Lazos Familiares*” iniciada en el 2007.

Es evidente que no abandona la indagación sobre el yo, su biografía e intervínculos. Realizada en lápiz de color sobre papel “*Lazos Familiares*” destaca por su dominio del plano y soltura de los trazos. Una vez más asoman cabezas rigiendo el curso de la vida, su desarrollo y caminos. Se trata de una estética muy personal, desentendida de cantos de sirena que supuestamente la conducirían al éxito fácil si sigue lo que está en boga. En su más reciente producción “*Eclipse*” (¿de personalidades?), insiste en trabajar sobre el espacio bidimensional para continuar explorando la yuxtaposición de registros, signos y símbolos. Así, astros superpuestos, al mismo tiempo ojo y centro de una estructura, aparecen circundados por una cromática maleza, ¿multitud humana o también la propia naturaleza?... el mundo resumido. ¿Qué otra cosa más elocuente puede esbozar el yo que el círculo?

Durante una residencia el pasado mes de marzo, realizó un raro proyecto *site specific* en el Viejo Hotel de Ostende cercano al océano. La arquitectura, llena de referentes foráneos, proyecta las readecuaciones sufridas a lo largo de su existencia, signada por los usos que le dieron sus dueños. Teniendo en cuenta su enti-

dad edilicia, Girón utilizó los planos existentes, la planta original y otra con las modificaciones, junto a un texto de su autoría con información sobre el arquitecto del proyecto, el enclave, vida y cambios en el edificio, todo lo cual pegó a una tabla sostenida por columnas de libros para, además hacernos conscientes que se trata de “un cuerpo que fue habitado”... (Vuelve la superposición de registros). Un escrutinio cual si se tratase de una persona, pero en vez de fotos o rayos x, biografía o historia clínica, los documentos citados. Título del proyecto: *“Interpretación de la forma. Ostende el Nuevo, el Viejo y el Thermas Hotel”*.

Al relacionar su obra con la de figuras internacionales como Louise Bourgeois y Kiki Smith – cuya indagación en la personalidad y los acertijos de la creación la acercan a la de esta creadora –, podríamos pensar que estamos en presencia de una orientación inusual del discurso de género. Sin descartar esta posibilidad, debo añadir que la importancia de la obra de Girón estriba en constituir un aporte, en su original estética,

al nunca agotado tema de la Identidad, en un contexto mundial que – como la propia artista – experimenta los retos de la migración y, por la misma razón, valida los asideros afectivos y respuestas psico-culturales, más allá del entendimiento humano emanado del incremento de las comunicaciones, pero también de su puesta en duda ante la violencia, y las confrontaciones personales y colectivas de los tiempos actuales.

Margarita Sánchez Prieto
Art Nexus num. 68 2007

Notas

(1) y (2) Notas de la artista

—

(3) Bunnix, Gustavo: “Museo de Cera”. Palabras al Catálogo de la exposición *Neocriollo*. Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, octubre – noviembre del 2007.