

mantenerse en escucha

Entrevista a Mónica Girón por Mariana Daiez y Cecilia Closa

Mónica Girón es artista visual, nació en San Carlos de Bariloche y cursó estudios en la Escuela de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón en Buenos Aires. Obtuvo el Diploma en "Expresión tridimensional y conocimiento del arte" en la École Supérieure d'Art Visuel, en Ginebra, Suiza. Su obra Ajuar para un conquistador se presentó en la V Bienal de La Habana, y fue adquirida por el Museo Ludwig de Aachen. A lo largo de su carrera, integró diferentes exposiciones colectivas e individuales en Europa y América. Obtuvo el primer premio del concurso de la Fundación Nuevo Mundo en el Museo Nacional de Bellas Artes y en el segundo premio del concurso del Deutsche Bank en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Ha participado en el programa de las Becas Iaspis (Estocolmo) y la Beca Barracas (Buenos Aires). Vive y trabaja en Buenos Aires, da clases en su taller y dirige seminarios en diversos sitios entre los que se destacan la Academia de Arte de Helksinki, la Academia de Arte de Bergen, Noruega, el taller de arte de Ruth Viegner en Bariloche, para la Fundación Antorchas y su programa de Becas para las provincias, en Posadas, Misiones, Argentina.

Para empezar queríamos preguntarte en qué consiste la serie de talleres *Formar...*

Quería en primer lugar dales gracias por la invitación, es un honor para mí estar acá en el Rojas y acompañarlas en este ciclo. *Formar* es el nombre que le di al taller cuando me invitó Inés Katzenstein para dar un taller de corta duración (de tres o cuatro meses) para el programa de artistas que ella estaba formando para la Universidad Di Tella en 2008. Dirigí *Formar* desde 2009 hasta 2017, intermitentemente, hubo años en que sí y otros en que no. Consiste en ejercicios que se dan una vez por semana a un grupo de participantes que están anotados por su propia voluntad para seguir ese taller. Se trabaja con distintos materiales: arcilla, lápiz y papel o tijeras y cinta Scotch. Y se plantean algunos tópicos, todos tienen que desarrollar muy rápidamente durante casi una hora, y después analizar durante otra hora todo eso y se comparte después durante una hora más. El taller dura 3 horas aproximadamente. Los tópicos son siempre diferentes y van abordando preguntas y cosas de variada índole, por ejemplo qué es una paradoja, qué es una metáfora o utopía. Alguna cosa que no sea para nada simple y que involucre un montón de iniciativa, tanto al momento de construir algo como al momento de interpretar lo que otro construyó en un tiempo muy corto. Esa aceleración de producir algo, cuando los participantes están comprometidos, genera mucho entusiasmo; y la lectura es un desafío que también genera un montón de interrogantes. Compartirlo

es un momento de recoger. Se pueden hacer esos ejercicios en grupo o solos. La modalidad va cambiando según los años, la cantidad de participantes, los tópicos.

¿Cómo es el vínculo con los estudiantes? ¿Cómo te acercás a su proceso?

En *Formar* por ejemplo es como un ejercicio de cumplir horarios, funciono como una máquina de producir el evento. Tengo que tener aplomo y carácter para conseguir que todo el mundo llegue al final del ejercicio. Y al final de todo el ciclo de ejercicios, que pueden ser tres o cuatro por mes o todo un año, se recoge también de la experiencia, que en el momento no parece quizás tan útil. Después de toda la repetición, sí hay una decantación. Entonces, sostener ese tipo de clase es bastante exigido. Mi fuerza radica en lograr que se comparta, que todos hablen, que todos hagan, que todos saquen un aspecto creativo de sí mismos, que lo compartamos todos. Ese es como el aspecto más exigido en *Formar*. En otros tipos de talleres, como el de análisis de obra que implica que el artista va a traer al grupo su producto artístico, su propio material; entonces los distintos participantes pueden hacer el ejercicio similar al de *Formar* para analizar un trabajo, una obra de arte, un proyecto en proceso y analizarlo con el mismo tipo de procedimiento grupal. Seguir según grillas de análisis, analizar lo presentado siguiendo premisas. Eso demanda mucha concentración y estar ahí, en horario. Montar como si fuera una muestra, en un espacio adecuado; eso implica una preparación, compromiso y generosidad, tanto para el que expone lo presentado como para el grupo que genera una lectura de lo expuesto.

¿Cómo son las premisas? ¿Cómo moderás esa clínica?

Las premisas fueron cambiando y fui agregando nuevas, complicando o ampliando niveles en la lectura a lo largo de los años a medida que iba estudiando distintas cosas y aprendiendo. Pero básicamente consiste en obligar a un espectador a experimentar la lectura de una obra desde distintos puntos de vista o de distintos niveles de entendimiento: emocionales, sensitivos, espirituales o racionales; para entender cómo opera la máquina de la gramática propia y la del quehacer del otro.

Las distintas capas...

Claro, entonces tienen que seguir esquemas. Es arduo, es agotador hacer una de esas clases pero tiene un lado gratificante, que es que al final uno aprendió de sí mismo y de los colegas un montón de cosas. Y también de la pieza expuesta. Ese tipo de consigna tiene un dispositivo simple que es que el hacedor no habla de su producto: se mantiene en escucha. Es un dispositivo opuesto al que normalmente se entrena

en las escuelas de arte que es que el hacedor afirma qué es lo que hizo. Este ejercicio propone esto entendiendo que es difícil animarse a escuchar.

No defender el trabajo...

Desde un punto de vista es así porque a uno le gustaría que lo que uno hizo dijera o expresara tal o cual cosa; pero si todos ven otra cosa, la lectura puede ser muy frustrante. Mi tesis es que en definitiva si uno sabe escuchar es enriquecedor.

¿Cómo lidiás con la frustración de los participantes? ¿O con el miedo?

En los últimos años descubrí que para aprender a escuchar es mucho más fácil trabajar en grupo. A veces, en un análisis de obra, estás casi una hora pasando una grilla de ítems. Lo que no sabe uno, lo sabe otro. Y me gusta hacer circular un diccionario en papel que resulta muy útil al momento de buscar palabras definiciones, vocabulario ajustado. Como las tecnologías fueron cambiando, creo que hoy día tendría que tener una o varias tabletas digitales, (desconectada de las redes), que suplen con creces el diccionario de papel.

¿Cómo es el uso de este diccionario?

Entre los jóvenes -o no tan jóvenes- que entran a participar en general hay poca práctica de leer o de hablar sobre la obra. Para describir asuntos no evidentes como los que aparecen en la obra de arte, uno busca vocabulario más sofisticado, más específico para algo y un diccionario es muy útil: Sinónimos, antónimos, giros del lenguaje, lo que sea que uno necesite.

¿Qué tiene que tener una consigna para funcionar? ¿Cómo inventás ejercicios?

Me inspiro con distintas cosas, no sé muy bien cómo es ese proceso. Tengo un plan anual para *Formar* de tópicos ligados a la cultura y los fundamentos visuales y diseño del conocimiento, que voy ajustando antes de llegar al aula y con otras cosas recién al llegar sé qué es lo que falta. Es como un juego que tiene que ver con qué está sucediendo en el mundo, o con lo que presiento que son preguntas que están dando vueltas.

¿Existe el conocimiento? ¿Qué tipo de conocimiento trabajás en tu taller?

Quizá la pregunta es esa, en todo lo que uno hace. Son como preguntas. Los ejercicios también son preguntas y las respuestas las dan los que participaron. Lo único que yo puedo hacer durante el compartir de lo que sea que se está diciendo de lo que se vio, interpretó o leyó de la obra es interrumpir si yo siento que hay estereotipos, o lugares comunes que no agregan debate ni comprensión, por ejemplo evitar palabras o adjetivaciones que son como estereotipos “es re-fuerte”, “color femenino”...

Fomentar otro tipo de reflexiones.

Sí, por eso el diccionario y la búsqueda de distintos niveles, para sofisticar un poco, para que el hacedor pueda ver un eco de otras resonancias poéticas y gnoseológicas dentro de lo posible.

¿Cuáles son las especificidades de la enseñanza de arte en una institución como el Di Tella? ¿Y en un espacio como tu taller, más personal?

En mi taller di clase durante muchos años y también en otros talleres o proyectos institucionales educativos en Argentina y Ecuador o Brasil y en academias en Escandinavia durante 12 años. Eso hasta que empecé en la Universidad Di Tella, en el programa de artistas donde también fui jurado muchas veces para elegir a los participantes. Elegir en grupo con quién se quiere trabajar en equipo es muy interesante. En mi taller estaba más sola y a mí me gusta trabajar con otra gente. Cuando vienen a tu taller también podés elegir al grupo pero el proceso es difícilísimo, es más misterioso. Aprecié mucho dar clase en el Programa de artistas y también en mi taller, al que pensé y traté siempre como si fuera una institución, para mantener una suerte de distancia crítica, una objetividad de formación.

¿Qué sentís que construís cuando construís un espacio educativo?

A mí me encanta dar las clases: ya sea preparar o pensar que se puede dar un taller me entusiasma, me da una expectativa de compartir preguntas sobre el aprendizaje. No sé si sobre el conocimiento pero sí sobre cómo aprendemos, me gusta un poco lo lúdico. Quizá yo de chica en Bariloche subía y bajaba de la montaña, entonces pienso que me gusta el arte porque lo encuentro con desafíos en aumento, muy entretenido. Siento que hay mucho más para ver y experimentar, además de ver el otro lado de la montaña: es conocimiento y sensibilidad compartidas y nosotros mismos haciendo y aprendiendo del intercambio en el lenguaje, todo esto enriquece.

¿De qué formadoras o formadores te sentís cerca?

En general de todos porque estamos atravesando las mismas dificultades. Al trabajar en arte no tenés la menor idea de qué estás haciendo y por qué. Aprendí mucho de algunos en específico que me dieron herramientas para que yo pudiera expandir mi capacidad: no ser un sujeto que domina una clase o sabe un resultado sino que se hace las preguntas al mismo tiempo que participa. Una de las personas que me influyó mucho es Ani Zetina, mi profesora de mitología; su metodología para interpretar y compartir en grupo a partir de arquetipos me enseñó muchísimo para mis proyectos de aula. Y también me impactaron las clases magistrales de mi maestro de Antropología y Semiología en la Academia de arte de Ginebra, Daniel Wilhem, que viene de la Filosofía y la Literatura, de la escuela de Altos Estudios en París, de Mayo del '68, de esa línea de estudios. Wilhem presentaba al menos un título con dos tópicos, por ejemplo Bach y Hoelderlin, o catástrofe, un dilema filosófico o conceptual o geométrico/matemático para pensar cosas. Su método consistía en propiciar preguntas que no vienen naturalmente.

Por otra parte, en la escuela de arte en Ginebra, cada seis meses se cerraban todos los talleres y procedían a exhibir todos los estudiantes por turnos en las aulas, durante dos o tres semanas. Se vaciaba el aula y se volvía a llenar y un jurado de cinco personas -tres de las cuales no eran de la escuela de arte-, hacían una lectura pública de la obra. De este procedimiento yo saqué un enorme aprecio por la diversidad de opinión y la disputa de posiciones: si yo digo "esto viene de tal cosa", que el otro diga "no, viene de tal otra, por tal y tal razón", se trabaja la presentación de fundamentos. A esta suerte de debates con jurados podía venir público, y se acercaban hasta doscientas personas, galeristas, gente de los museos y claro, estudiantes. Venían a escuchar, se aprendía mucho sobre las genealogías del pensamiento o de lo que se dice sobre el arte.

¿Cómo se vincula tu trabajo como artista a tu trabajo como formadora? ¿Se influyen entre sí?

Supongo que sí. Yo di clase siempre un poco porque me gusta y otro poco se fue haciendo un modo de vida. Traté de mantener el trabajo separado de la clase. Y también de no preocuparme íntimamente como entidad creativa de los resultados de la elaboración del otro, que el trabajo del otro no me ocupe mi ser creativo porque sería un problema para los dos. O para todos. Como parte del proceso de dar las clases logré generar instancias donde no es mi problema el resultado. El trabajo grupal o las grillas son sistemas de distanciamiento donde yo intento no tener un juicio sobre el resultado, ninguna opinión. Algo me puede o no interesar, gustar, me puedo hacer amiga de alguno de los participantes. Pero eso es, en el mejor de los casos, separado de todo el proceso del aula, o de formación o aprendizaje.

¿Notás alguna transformación en las generaciones de artistas a las que fuiste formando?

Sí, en relación con la tecnología y mía también. Cuando vine de Ginebra vine muy racional, muy dura porque tenía mucho ejercicio del juicio: esto sí, esto no; respecto del canon. Fue muy duro y exigido para mí desarmar ese esquema para llegar a donde antes te explicaba: yo trato de no hacer juicio en clase. También porque puedo ser muy filosa e hiriente en ese campo y eso no le sirve a nadie. La transformación me la exigí en mi persona y el trabajo de arte y en clase es un reflejo del trabajo que hago sobre mí y con el mundo, con el contexto. Sin duda no solo los participantes al aula se renuevan sino todos nos vamos modificando.

Contame un poco más sobre tu formación...

Yo crecí bastante libre de pensamiento y en el paisaje vital de Bariloche en la niñez. La temprana adolescencia en cambio y secundaria en medio de la dictadura y los períodos militares -en los que, claro, no era muy libre-, me hicieron transitar una juventud bastante arruinada, básicamente por lo que uno vivió. Yo no soy afín a la violencia. Milité en cierto sentido en un grupo de jóvenes que hacía ayuda escolar y otras cosas hasta que la iglesia protestante luterana que nos amparaba nos echó. Los hijos del nuevo pastor habían sido desaparecidos, y él tuvo miedo por nosotros. O sea que incluso los grupos donde no ejercías violencia también eran susceptibles de desaparecer. No teníamos entrenamiento en preguntas, ni en afirmación personal en la escuela ni en el pueblo, que vivía un pacto de silencio de post guerras europeas y de apropiación del territorio. Teníamos huelga nacional y huelga provincial, íbamos poco a la escuela. Después vine acá, en 1977 o 1978, primero fui a la Regina Pacis y después conseguí el pase al ciclo de enlace de la Pueyrredón. La verdad es que era bastante pobre el panorama para estudiar y actuar. Además de peligroso: no se podían hacer preguntas, no se podía cuestionar nada. Es inimaginable ahora, antes de Internet y quizás intraducible para tu generación. Así aprendí a dibujar y hacer naturalezas muertas según la academia local. Y un poco a sobrevivir. Entonces me fui a Suiza, una tía me regaló el pasaje y una abuela un poco de plata, la otra una valijita, le dije a mis padres que me iba, y me fui. Y en Suiza tampoco fue fácil encontrar el lugar de estudio, me ayudó mi tía Margarita que vivía allí. Visité escuelas y la de Ginebra me pareció la más interesante: porque me preguntaron para qué quería ir yo a la escuela de arte, al tiempo que me rechazaban el portfolio de naturalezas muertas. Pensé: "Bueno, acá debe estar bien entonces". Me sugirieron ir al taller de grabado y crear un nuevo portfolio. Allí realicé, con ayuda de un profesor artista, una pequeña colección de grabados de personas en estado de migración, bastante deprimente. Entré con eso a la escuela y fue como una revelación para mí: gente que hablaba, pensaba, discutían en voz alta sobre arte, ideas y política; se abrió un nuevo mundo de arte y reflexión. Los jurados abiertos

que comenté antes, me parecían teatro vivo. En la Prilidiano, en cambio, pintabas la manzana y la botella como mejor podías y al final del día, con todas las pinturas adentro de un aula, te corregían con una nota (el autor en ausencia); era terrible.

Durante esa época de escolaridad en Ginebra y con pequeños trabajos que ayudaron a mis subsistencia, pude hacer algunos viajes para conocer museos y fuimos de viaje escolar a la Bienal de Venecia: allí vi a Joseph Beuys y a Laurie Anderson haciendo una performance. Mis profesores en la Academia eran artistas activos muy conectados, que exponían y viajaban con el arte. Después volví cuando ya estaba Alfonsín, en el 84. Y ahí estuve trabajando para un anticuario italiano como medio de subsistencia y hasta poder entender un poco qué había en arte contemporáneo en la ciudad y empezar a hacer un núcleo de amigos. Conocí a Ruth Benzacar desde mi trabajo en el anticuario porque ella sostenía parte de su proyecto para el contemporáneo, con lo que se denomina “el mercado secundario”, apoyado con la venta de antigüedades. La conocí a ella primero así y expuse en su galería en 1999 y en el 2002. En Buenos Aires a mediados de los '80 se hacían concursos de pintura y yo en Suiza me había especializado en instalaciones. Conocí a Carolina Antoniadis por intermedio de Hans Schulz, un antropólogo amigo de Bariloche y así entré en contacto con el Grupo de la X, que ya estaba formado. Carolina me invitó unos años después a trabajar con ella en su taller en Palermo. Ese tiempo en su taller con mucha pintura, fue especial para mí porque me permitió acceder a un contexto local y real, ya que para el sustento diario en ese momento me la pasaba viajando por el mundo, buscando antigüedades y no estaba mucho en Buenos Aires.

¿Qué diferencia sentís que hay entre lo local y el circuito de arte de Suiza?

El circuito del arte de Suiza tenía dificultades parecidas a las nuestras, porque es una sociedad de mucha diferencia económica; están las grandes galerías y el underground. Pero entrar a la corriente principal era una operación más o menos milagrosa y lo lograban en ese momento un pequeño grupo de personas. La masa grande de artistas va a estar en un contexto intelectual europeo central en el que económicamente es muy difícil sobrevivir como artista si no estás en una galería o en la educación. Ahora sí, Suiza tiene un programa para artistas que viven del Estado; pero en esa época no. Yo quería venir a Argentina para entender el contexto del Río de la Plata, quería entender a los artistas y lo que estaba pasando acá. Me daba muchísima curiosidad entender mi propia cultura.

¿Qué camino te llevó a transitar las artes visuales?

Las preguntas sobre la belleza y la ética, el altruismo. El bienestar en contraposición a la violencia. Lo que había alrededor como sociedad. Estudié música clásica, pero

no tengo talento en esa área, y para las artes plásticas aparentemente tampoco en el inicio, todo el mundo me rebotaba pero sigo insistiendo.

Tu perfil en *Bola de Nieve* decía: “Investigo sobre el aporte de las ciencias simbólicas y la construcción emocional de la cultura”.

El cuerpo emocional es para mí, o era al menos, imperante en mi vida. Con mi cuerpo emocional tenía algo que podía ver, usar de ejemplo, dibujar, usar de resonador. Entonces el aprendizaje sobre cómo desglosar, entender el cuerpo y lo que está trabajando para generar la emoción y la sensación, que también después va a llevar a inteligencia o al conocimiento -que son pasos diferentes-; desglosar todo eso me llevó a muchas investigaciones distintas. Me llevó a hacer muchísimas terapias para entender qué me pasaba o por qué mis emociones funcionaban así. Y poder aprender a disfrutar un poco más la vida. Del cuerpo, de la existencia en el cuerpo. En general tengo más preguntas existenciales pero lo emocional te tira al cuerpo, tiene saliva, transpiración, calor, frío, temblores.

¿Cómo te sentís como artista formadora en el contexto de la ciudad de Buenos Aires? Con respecto al circuito del arte contemporáneo.

Estoy trabajando acá desde 1986 sin parar. Así que conozco muchísima gente que pasó por el taller y eso me da muchísima felicidad. Me siento “en casa” siempre. Cuando vos ves las obras y conocés a la gente también aprendés a relacionarte, te da un nivel muy íntimo con la otra persona. Es un cuerpo de artistas que son varios cuerpos, hay muchas generaciones ya que han ido cambiando el cuerpo emocional porque la sociedad fue cambiando. Eso lo hace todo muy apasionante. Tengo un montón de amigos.

Ficha técnica

Entrevista a Mónica Girón por Cecilia Closa

Epílogo poético a cargo de Osías Yanov

Edición de Marina Jurberg, Cecilia Closa, Marina Daiez

Ciclo Maestras Centro Cultural Ricardo Rojas – octubre de 2019

Disponible en ebook en <http://www.rojas.uba.ar/contenidos/entrevistas.php> y

editadas en formato audiovisual en <http://webtv.uba.ar>

Ciclo coproducido por el Centro Cultural Rector Ricardo Rojas - UBA

