

AJUAR PARA UN CONQUISTADOR

PRÁCTICAS ARTÍSTICAS
Y FIGURACIONES DEL
ENMALLADO DE MUNDOS
HUMANOS Y
MÁS-QUE-HUMANOS

Salomé
Lopes Coelho

Salomé Lopes Coelho es investigadora posdoctoral en la Universidad NOVA de Lisboa, con el proyecto “Rutmanálisis y ecologías de la imagen en movimiento en Latinoamérica”. Doctora en Estudios Artísticos (UNL) y mágister en Filosofía-Estética (UNL y Paris-Sorbonne). Fue investigadora visitante en la Universidad Nacional de las Artes (Buenos Aires), donde dictó cursos en la intersección entre cine, filosofía y ritmo. Coedita *La Furia Humana*, una revista de teoría e historia del cine.

“Miren, chicos, ahí está el tímido
dodó, que no puede volar; la colorida
paloma llamada migratoria, el gran pingüino
Auk, el zarapito esquimal, el picamadero
conocido como Carpintero del Rey,
el...

Vamos chicos, apúrense– Hay tantas
cosas increíbles para mostrarles en
los oscuros cajones del museo”.

Mary Oliver, *El pájaro rojo*¹

Las últimas semanas han estado marcadas por una convivencia más atenta a los pájaros con los que cohabito (aunque en mundos diferentes). Los sigo con la distancia necesaria para no interferir en sus gestos, variando mi proximidad según la respuesta que obtenga. Intento ajustar mi presencia al impacto que pueda tener en los pájaros con quienes me cruzo en el jardín y en el huerto de casa, aunque esté lejos de saber lo que implica esta afirmación enteramente. Al pájaro de pico naranja y plumas negras le asocio un nombre: mirlo. A ese nombre pude asociar después un sonido, pero todavía establezco relaciones entre sonidos y cuerpos que no están asociados sino por mi incapacidad de diferenciar completamente quién canta qué.

Acompaño visualmente los movimientos del mirlo, uno de los más regulares visitantes. Su vuelo se produce en líneas casi rectas y su avance sobre el suelo procede por saltos con las dos patas al mismo tiempo. Esto es lo que me permite distinguirlo de otras aves similares que aún no sé si son de la misma familia específica o no.

Abro la página web *Aves de Portugal* para buscar el nombre exacto de la golondrina que acabo de ver, y el sonido de una gaviota se abalanza sobre la casa donde estoy escribiendo. La consciencia de los múltiples sonidos de pájaros empezó

Este trabajo es parte de mi investigación posdoctoral, financiada por fondos nacionales, a través de FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia, Portugal, en el contexto del proyecto Ref. UIDP/05021/2020. Agradezco a Mónica Giron y a Azucena Castro sus lecturas y comentarios, que han ayudado a construir la versión final de este texto.

1. Mary Oliver, *El pájaro rojo*, trad. Natalia Leiderman y Patricio Foglia, Buenos Aires, Caleta Olivia, 2017, p. 62.

a volverse una constante, hasta el punto en que empecé a intentar grabar lo que oía. Es imposible separar el canto de los pájaros de otros sonidos, ya sea de los autos, de la campana de la iglesia o de las conversaciones en el supermercado de enfrente. Me sorprende no haber sabido, ya antes de empezar a grabar, que no sería posible destrenzar los sonidos, pero luego recuerdo que el gesto de pulsar “grabar” también modifica la atención, por eso lo sigo haciendo, aunque sea más reveladora la atención que instala de lo que termina quedando grabado. El otro día leí que hay pájaros que se apropian del sonido de los autos, haciéndolo parte de sus cantos, y me pareció un buen ejemplo de la complejidad de la relación entre lo que convencionalmente se llama *naturaleza y cultura*. Es esta atención sensible a otros mundos la que instala la obra *Ajuar para un conquistador* (1993), de la artista argentina Mónica Giron (1959), desde que entramos en contacto con ella. La experiencia de esta obra constituye una apertura y modificación de los regímenes de atención a los mundos de los pájaros, con los cuales se vinculan los mundos que habito.

¿De qué manera figura *Ajuar* este encuentro y entrelazamiento de mundos y ritmos (humanos y no humanos)? ¿Y qué otros sentidos, sobre el territorio patagónico, genera la obra? Estas son las preguntas que guían el diálogo que entablo con la obra de Giron, teniendo como eje el análisis de los ritmos de *Ajuar*, en el contexto de la exposición “Crear mundos”, que ocurrió en la Fundación Proa, Buenos Aires (2020-2021). Para ello, comenzaré con una incursión por el principal terreno geoafectivo de la obra, San Carlos de Bariloche (Patagonia), pasando por los ritmos del material de lana de oveja merino

2. Sarah Whatmore, *Hybrid Geographies: Natures, Cultures, Spaces*, Londres, SAGE, 2002.

3. Tim Ingold, *Being Alive. Essays on Movement, Knowledge and Description*, Londres/Nueva York, Routledge, 2011.

y por los procesos de *fabricación*² de las escalas espaciotemporales, en el contexto de una malla de conexiones (*meshwork*)³ coloniales, ecológicas y patriarcales.

Ajuar es una instalación compuesta por piezas textiles de lana de merino y botones, que comprende pulóveres, bufandas y medias para diferentes aves en peligro

de extinción de la región nativa de la artista, la Patagonia. Tejidas a dos agujas, las piezas siguen las ilustraciones del libro *Las aves argentinas: una guía de campo*, de Claes Olrog⁴. Tres de las piezas de *Ajuar* formaron parte de la exposición “Crear mundos”, en la Fundación Proa: ropas para cóndor, colibrí cabeza granate y caburé patagónico (ver imagen). La muestra se sumergía en los archivos de la Fundación, seleccionando obras de mujeres artistas que ya habían sido expuestas allí, ahora presentadas según cuatro ejes principales que daban nombre a cada una de las salas : materialidad, espacio, lenguaje, cuerpo. *Ajuar* formó parte de la sala “Materialidad”, la primera que veíamos al entrar. El título de la exposición, cuenta María Laura Rosa⁵ en el catálogo, pretende pensar qué materiales usamos para pensar otros materiales y qué historias hacen mundos, según Donna Haraway:

Importa qué pensamientos piensan pensamientos.
Importa qué conocimientos conocen conocimientos.
Importa qué relaciones relacionan relaciones.
Importa qué mundos mundializan mundos.
Importa qué historias cuentan historias⁶.

Antes de avanzar, me gustaría explicitar algunas denominaciones utilizadas a lo largo del ensayo. Asumo una afinidad con los llamados *nuevos materialismos* que, a pesar de sus significativas diferencias, cuestionan la reducción de la materia a una sustancia pasiva, estática y desprovista de significación. Además, tienen en cuenta diversas lógicas de existencia que van más allá de la antropocéntrica –como la animal, la vegetal, la mineral u otras⁷–. Por *figuración*, entiendo la emisión e interpretación de signos cuyo significado requiere desbordar la dimensión individual y específica para centrarse en una red de vínculos simpoieticos interespecie⁸.

4. Claes Christian Olrog, *Las aves argentinas: una guía de campo*, Buenos Aires, El Ateneo, 1995.

5. María Laura Rosa, “Materialidad”, *Catálogo de la exposición “Crear mundos”*, Buenos Aires, Fundación Proa, 2021.

6. Donna Haraway, *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*, trad. Helen Torres, Bilbao, Consonni, 2019, pp. 65-66.

7. Serenella Iovino y Serpil Oppermann, “Ecocrítica material: materialidad, agencia y modelos narrativos”, *Pensamiento de los Confines*, trad. Guadalupe Lucero y Noelia Billi, n.º 31-32, 2018, pp. 215-249.



Ajuar para un conquistador (pullover y medias para cóndor, colibrí cabeza granate y caburé patagónico).
Exposición "Crear mundos", Fundación Proa, 2020-2021.
Cortesía de Mónica Giron.

Meshwork, aquí traducido como ‘malla de relaciones’, se refiere al entrelazamiento de líneas, en contraposición a la noción de red de puntos conectados. Los elementos conectados en la malla/*meshwork* no se pueden separar de las líneas de sus conexiones, sino que son ellos mismos líneas, movimientos y flujos, ritmos⁹. *Ritmo*, a su vez, hace referencia a una configuración momentánea de un flujo en constante movimiento, observada en el instante de su formación¹⁰. Para el análisis del ritmo de *Ajuar* recurrí al rutmanálisis, metodología de carácter ecocrítico que vengo desarrollando, en diálogo con el ritmanálisis de Henri Lefebvre y Catherine Régulier¹¹. Esta metodología considera el ritmo como una herramienta para escuchar las temporalidades y las disrupciones rítmicas, invitando a una reflexión a partir de un punto de vista no exclusivamente humano, e insistiendo en el cuestionamiento de la separación y jerarquización entre el llamado mundo cósmico y el mundo animal, generalmente entendido como cíclico, y, por otro lado, el mundo humano, predominantemente entendido como rítmico.

8. Donna Haraway, óp. cit.

9. Tim Ingold, óp. cit.

10. Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, París, Gallimard, 1966.

11. Henri Lefebvre, *Éléments de rythmanalyse. Introduction à la connaissance des rythmes*, París, Syllepse, 1992; Henri Lefebvre, *La producción del espacio*, trad. Emilio Martínez Gutiérrez, Madrid, Capitán Swing, 2013.

Demos ahora espacio a la palabra de Mónica Giron:

Aprendí a tratar de adaptar la técnica o la materialidad del trabajo a la imagen que quiero plasmar para que, en la medida de lo posible, la forma y la representación construidas mantengan una relación estructural esencial. [...] [P]ara crear una obra de arte que sea una especie de reflexión sobre el paisaje –que es en sí mismo una construcción cultural–, no solo se van a traducir algunos aspectos de las múltiples impresiones sensoriales o psicológicas de un determinado espacio físico-temporal, sino que también se negocia el material físico (real, imaginario y simbólico) con el que se materializa esa impresión o sentido cuando se forma como obra de arte [...]¹².

De esta cita, destaquemos dos puntos sobre los cuales me detendré: *Ajuar* “como traducción y disparador de impresiones sobre el espacio físico-temporal patagónico” y “ritmos de la materia real y simbólica”. Aunque separados, estos puntos son el resultado de un mismo movimiento de escucha de las disrupciones rítmicas que la obra de arte abraza y abre a partir de los materiales elegidos, la técnica principal de creación y el dispositivo de exposición creado.

I. *Ajuar* como traducción y como disparador de impresiones sobre el espacio físico-temporal patagónico

El paisaje se ha entendido convencionalmente como la percepción sensorial de un universo material externo por parte de un sujeto invisible e incorpóreo que observa, a distancia, un mundo objetivo que hay que controlar, clasificar y capitalizar. Esta “forma-paisaje” surge en el siglo XV como un dispositivo imperial y como condición del conocimiento¹³.

12. Mónica Giron, “Algunos apuntes sobre mi trabajo”, *Mónica Giron*, Buenos Aires, Zavaleta Lab, 2010, p. 152.

13. Jens Andermann, “Introduction”, en Jens Andermann, Lisa Blackmore y Dayron Carrillo Morell (eds.), *Natura: Environmental Aesthetics After Landscape*, Zúrich, Diaphane, 2018, pp. 7-16; Jens Andermann, *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*, Santiago, Metales Pesados, 2018.

14. Angela Prysthon, “Paisagens sonhadas: imaginação geográfica e deriva melancólica em Jauja”, *Devires*, vol. 11, n.º 2, 2014, pp. 230-255.

En cuanto al imaginario del paisaje-Patagonia en particular, este se ha caracterizado por la idea de desierto y, sin embargo, ha estado marcado por una promesa de abundancia y felicidad infinitas. La “fabulación cartográfica y topológica” del territorio de la Patagonia “constituye un elemento fundacional del discurso sobre América, y especialmente sobre América Latina, a través de sus navegantes y cronistas. Jardines, islas, montañas mágicas, El Dorado de promesas y reservas de imaginación”¹⁴.

En este contexto, la Patagonia surge como un destino ideal para exploraciones, viajes y expediciones científicas.

15. Jens Andermann, "Introduction", óp. cit., p. 11.

16. Macarena Gómez-Barris, *The Extractive Zone: Social Ecologies and Decolonial Perspectives*, Durham, Duke University Press, 2017. (Edición en castellano: *La zona extractiva. Ecologías sociales y perspectivas descoloniales*, Santiago, Metales Pesados, 2021).

17. *Ibíd.*, p. 11.

18. *Ibíd.* p. 6.

19. David Viñas, *Indios, ejército y frontera*, Mar Azul, La Flor Azul, 2021.

20. *Ibíd.*, p. 25.

Los imaginarios geográficos que marcaron el discurso sobre las Américas constituyeron una "técnica de imperio"¹⁵ para la colonización europea de la región. Para que el proyecto colonial pudiera prosperar, era necesario convertir los territorios en zonas susceptibles de extractivismo, mercantilización y expropiación, es decir, en una "zona extractiva", según la designación de Macarena Gómez-Barris¹⁶. Para ello, se ha producido una devaluación activa y violenta (simbólica y física) de las múltiples conexiones entre los mundos humanos y no humanos, reorganizando los territorios, las poblaciones, la vida animal y vegetal, y convirtiéndolos en recursos para la acumulación material e inmaterial¹⁷. La creación e imposición del imaginario de la Patagonia como desierto resulta de un esfuerzo por invisibilizar a los pueblos indígenas, así como sus relaciones cosmológicas con la tierra, para facilitar la ocupación estatal y corporativa de los territorios. Los regímenes visuales coloniales, continúa Gómez-Barris, normalizaron una visión extractiva planetaria que sigue facilitando la expansión del capitalismo, especialmente sobre los territorios indígenas ricos en recursos¹⁸.

La colonización europea de América encontró, en el siglo XIX, lo que David Viñas llama una "etapa superior de la conquista": la Campaña del Desierto¹⁹. Fue llevada a cabo por la República Argentina entre 1878 y 1885 para la conquista de grandes extensiones de territorio habitados por los pueblos originarios pampa, ranquel, mapuche y tehuelche. Las expediciones militares para la ocupación territorial de la Patagonia, articuladas con una "racionalidad capitalista e imperialista"²⁰, culminan en 1879 con la "Conquista del Desierto", aunque las campañas hayan continuado hasta 1885. En 1902 se estableció por decreto del Estado argentino la fundación de la ciudad de San Carlos

de Bariloche, lugar de nacimiento de la artista Mónica Giron, donde se instalaron los colonos.

Uno de los recursos para la fundación de la ciudad –y del propio Estado-nación argentino– fue la creación del Museo de la Patagonia Dr. Francisco P. Moreno, en 1940, integrado en un complejo arquitectónico denominado Centro Cívico, cuya función era favorecer el crecimiento de la población e integrar la región en el mercado nacional, sobre todo impulsando la actividad turística. El Centro Cívico, en el que el Museo era una pieza clave, era considerado una afirmación de la soberanía estatal, que constituía una especie de establecimiento corpóreo del Estado, para recurrir a la designación de Giulietta Piantoni²¹. Bajo la dirección de Parques Nacionales, desde su

21. Giulietta Piantoni, "El Museo de la Patagonia: la construcción del imaginario nacional en San Carlos de Bariloche a partir de 1937", *Actas de las XIV Jornadas Interescuelas, Universidad Nacional de Cuyo*, 2013.
22. *Ibíd.*

23. *Ibíd.*

de tradiciones y pasados compartidos, y de fomento de los sentimientos de pertenencia a un territorio²².

fundación, la dimensión de lo *natural/naturaleza* ha estado presente en la implementación del Estado nacional en la Patagonia. El Museo de la Patagonia es un caso paradigmático de lo que algunas investigaciones definen como procesos nacionalistas de invención

La colección del museo incluía, sobre todo, objetos relacionados con la Conquista del Desierto y sus protagonistas, como uniformes, banderas, armas, cartas y pinturas, así como huesos de personas indígenas. La colección afirmaba al conquistador como triunfador (sobreviviente) y al indígena como vencido (extinto). La incorporación de estos objetos en el contexto museológico, afirma Piantoni, forma parte de un proceso de circunscripción del "otro indígena" al espacio de la arqueología, transformándolo en restos y procediendo a un vaciamiento físico y simbólico del espacio conquistado²³. La lógica del dispositivo museológico y la forma-paisaje encuentran, pues, una gran afinidad, ya que ambos son una máquina de exposición y exhibición que coloca al sujeto en el lugar de un observador externo, separado del espectáculo que contempla, como afirma la Colectiva Materia²⁴.

Como descendiente de migrantes blancos asentados en San Carlos de Bariloche en este contexto, Giron hereda un lugar particular en esta trama colonial, que la artista problematiza estéticamente. Las reiteradas visitas al Museo de la Patagonia, durante la niñez y adolescencia, le causaron una fuerte impresión, fundamental para el cuestionamiento de su historia (nacional y familiar). *Ajuar* es una producción artística nacida de estas impresiones, de las indignaciones a ellas asociadas, así como de la necesidad de procesar los sentimientos desencontrados que este museo (y la historia que cuenta) suscitó en ella.

24. Noelia Billi, Guadalupe Lucero y Paula Fleisner, en el contexto del seminario "Arte y naturaleza desde una perspectiva materialista poshumana", del doctorado en Artes y Tecnoestéticas, Universidad Nacional de Tres de Febrero (27 de mayo a 15 de julio de 2022).

25. Mónica Giron, "Nacer igual", *Catálogo de obras en "Llegar-ahora" y "Nacer igual"*; Buenos Aires, Ruth Benzacar, 2002.

Agrega Giron:

Por la naturaleza misma de la región de donde provengo o por la imagen que esta ha proyectado sobre el imaginario occidental, las imágenes patagónicas 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 Patagonia²⁵.

Es precisamente esta sensación de ausencia o de "cuerpo vacío" la que tenemos al encontrarnos con la obra *Ajuar*. No obstante, el concepto y la impresión de vacío se amplían, a partir de *Ajuar*, por incorporar la dimensión no humana del vaciamiento o exterminio. Accedemos no solo a una imagen de vaciamiento humano del territorio, sugerido por el "conquistador" del título (ya sea el español o el Estado argentino) y sus conexiones con el territorio de la Patagonia, sino también a un vaciamiento de los múltiples habitantes no humanos, en este caso, las aves. Partiendo de la confección detallada de prendas para diferentes especies de aves, la artista pone la lupa sobre la ausencia real, imaginada o anticipada de especies patagónicas. De este modo, *Ajuar* contribuye a la interrogación de lo que significa habitar un territorio (y un mundo) desde mediadores no exclusivamente humanos.

II. Ritmo de la materia real y simbólica

Las paredes de la Fundación Proa, donde están instalados los abrigos para cóndor, colibrí cabeza granate y caburé patagónico, en ese orden, son inmaculadamente blancas; el suelo está limpio y la única presencia que se puede registrar es la de humanos. Si una hormiga pasa, una hierba crece o una araña teje su tela, es por una gran resistencia a los esfuerzos constantes por inmunizar el espacio y mantener alejada de la sala blanca cualquier forma de vida que no sea útil, controlable o a la disposición humana. Las piezas, a igual distancia unas de otras, y a la altura de los ojos, se cuelgan de clavos plateados, como si fueran objetos “colgados de cuerda de colgar ropa”²⁶, listos para ser usados. Las ropas de aves, expuestas en las paredes del museo, acentúan la ausencia misma de esas aves, aunque estén hechas “a su imagen y semejanza”, como dice la artista²⁷. Los abrigos no están rellenos de un cuerpo al que se adapten, como si se apoyaran en un maniquí o una escultura

26. Mónica Giron en conversación por e-mail, el 25 de octubre de 2022.

27. Video “SPOT - *Ajuar para un conquistador*”, Fundación Proa. <<https://bit.ly/3bSgetx>>

28. Lucas Fragasso, “*Ajuar para un conquistador*”, *Catálogo de la IV Bienal de La Habana, Cuba, 1994*. <<https://bit.ly/3PbwEvO>> [última consulta: 11/07/2022]

que les diera forma. Más bien, siguen el peso de la gravedad, apuntando más hacia la tierra, hacia algo que se rinde. Lo ausente se hace evidente; vaciado de la existencia corporal, solo quedan, en las palabras de Fragasso, los “envoltorios dispuestos como restos de un incomprensible saqueo”²⁸.

El tamaño de las piezas, los materiales y los colores utilizados parecen despertar una sensación de ternura en quienes entran en contacto con la obra. Un ejemplo es el relato de una coleccionista que adquirió piezas de la serie porque veía en ellas algo de la infancia que le generaba afecto, lo que puede verse en una imagen en la que abraza la obra como si tuviera un bebé en sus brazos²⁹. El título también parece apuntar al ámbito del afecto o del cuidado, ya que *ajuar* se refiere a la ropa preparada para una persona recién nacida o al conjunto de tejidos que acompañan a una recién casada. La esfera del cuidado (*ajuar*) y la esfera del exterminio (*conquistador*) coexisten en el mismo título, lo

29. Annika Capelan Köhler, *Fibre Formations: Wool as an Anthropological Site*, tesis de doctorado en Antropología Social, Universidad de Lund, 2017.

que a veces señala afectos y gestos diferentes (y antagónicos) (cuidado-violencia)

y otras veces puede señalar la posible contaminación entre ambas esferas, como la violencia en la esfera de la intimidad.

La asociación entre la ropa de bebé y la ropa de pájaro también puede resultar de la identificación de ambos como seres frágiles cuya existencia requiere cuidados y protección. Sin embargo, en el caso de las personas recién nacidas, la ropa sí puede servir de protección, pero, si un ave vistiera alguna de las prendas de *Ajuar*, probablemente no sobreviviría. Esta es una de las disonancias que la artista instala, e identifica, al elegir objetos que supuestamente protegen, pero que, de ser realmente utilizados, serían una amenaza para la existencia y no su garante. Quizá por eso este ajuar es “para un conquistador”, un recurso que lo acompaña en el dominio del nuevo territorio, cuyas consecuencias serán catastróficas para la fauna. Utilizo aquí el futuro porque el ajuar acompaña la transición de una esfera a otra, como algo que viene. No obstante, este conquistador no es solo futuro, como hemos visto, sino también un pasado concreto. “Vestir” al colonizado (“civilizarlo”, por lo tanto) es un gesto repetido y, en extremo, de fatales consecuencias.

Muchas prácticas artísticas contemporáneas, a pesar de la intención de instaurar una relación formal horizontal entre *naturaleza* y *cultura*, acaban reproduciendo la jerarquía antropocéntrica que pretenden discutir³⁰. Cabe preguntarse si la intención de Giron de recordar una vez más el peligro de extinción de las aves de la Patagonia no contrasta con la hechura de abrigo que serían la causa de la muerte de esas mismas aves que busca proteger y cuidar. Esto sugiere una extensión de un gesto que es significativo en un contexto de criaturas humanas, pero que no atiende ni lleva en cuenta la multiplicidad inherente a lo que en verdad cuenta o importa a las propias aves. Con Vinciane Despret³¹ y su trabajo sobre el habitar con los pájaros, cabría preguntarse si *Ajuar* hace honor a los modos de habitar de los seres con los cuales

dialoga. En el mismo sentido, la creación de los parques nacionales también se da en este duplo y antagónico movimiento. Por un lado, su creación se encuadra en un plan nacional que busca constituir zonas protegidas, resguardar los “paisajes naturales” y conservar las especies. Por otro lado, su ejecución solo es posible bajo una acción violenta de expulsión, despojo y negación de los derechos de las poblaciones originarias, una vez que los parques nacionales eran concebidos como espacios sin habitantes.

30. Véase, por ejemplo, Colectiva Materia, “Interrupciones e interferencias multiespecie. La redistribución de la agencia en algunas prácticas artísticas contemporáneas”. *Revista Heterotopías del Área de Estudios Críticos del Discurso de FFyH*, vol. 4, n.º 8, 2021.

31. Vinciane Despret, *Habiter en oiseau*, Arlés, Actes Sud, 2019. (Edición en castellano: *Habitar como un pájaro: modos de hacer y pensar los territorios*, trad. Sebastián Puente, Buenos Aires, Cactus, 2022).

32. Mónica Giron en conversación por e-mail, en octubre de 2022.

33. Claes Christian Olrog, óp. cit.

34. *Ibíd.*

Durante su infancia y adolescencia, Giron dedicó “mucho tiempo tanto a los pájaros como a los mamíferos y vegetales” que pudo “observar vivos en el territorio”³². No obstante, al momento de realizar *Ajuar*, la artista no se basa en la observación/escucha de estas aves (de sus cantos, sus gestos, sus hábitos, etc.), sino que teje guiándose por los dibujos de *Las aves argentinas*³³. El libro de Olrog proporcionaba imágenes detalladas de las especies, de sus colores, “nociones de órdenes y familias”, “zona de vida de la especie”³⁴ y demás informaciones de otro modo inaccesibles a la artista. En el caso del cóndor, en que la guía presenta dibujos del ave tanto en reposo como en vuelo, la artista elige tejer los abrigos según la imagen en reposo. Estas decisiones sugieren un régimen de atención diferido en relación con los seres que pretende ataviar, cuidar o proteger, haciéndolos encajar en un imaginario en el que su existencia es de especie y no específica, es decir, en el que no se tienen en cuenta las historias individuales de las aves, sino las narrativas generales sobre las especies. Sin embargo, si, por un lado, retratar las aves en reposo de algún modo acerca *Ajuar* a la tradicional representación museística de los animales, basada en la taxidermia, por otro puede abrir

a nuevas narrativas e imaginarios en la representación de lo no humano, a través de la elección de nuevos medios, llevándonos, por ejemplo, a cuestionar qué hacen las aves cuando reposan o qué es lo que detiene sus vuelos.

En cuanto al ajuar de la futura esposa, como nos dice la historiadora Michelle Perrot, este es “una larga historia entre madre e hija [...], un legado de conocimientos y secretos, del cuerpo y del corazón”³⁵. El ajuar, en este sentido, materializa la transmisión de valores y gestos del universo feminizado. En el caso de Giron, a partir de la entrevista concedida en el marco de la exposición “Crear mundos”³⁶, nos enteramos de que también existe una relación entre los gestos de su madre y su propia práctica. La artista nos cuenta que su madre tejía a diario y que eso la influenció de dos maneras. Por un lado, le permitió aprender a tejer; por otro, el hecho de que el material estuviera tan disponible y el gesto de tejer fuera tan accesible hizo que Giron creara sus primeras obras con este material.

En este sentido, el arte textil de Giron, inicialmente asociado a la esfera de la domesticidad, se adentra en el mundo del arte, lo que sitúa la obra en línea con los movimientos artísticos feministas de los años 70, que desafiaron las fronteras y jerarquías tradicionalmente trazadas entre artesanía y bellas artes, artes mayores y menores, esferas privada y pública³⁷. Las creadoras de arte textil de los años 70 se preguntaban “si con ese hilo con el que se hilvana, se borda y/o se teje, se pueden reparar simbólicamente situaciones”, buscando “reparar las ausencias, los errores humanos”³⁸. En el caso de Giron, el arte textil de *Ajuar* parece traer a la discusión los gestos humanos que afectan a otros humanos, pero también la dominación humana sobre la llamada “naturaleza”. Recordemos que la asociación de lo femenino con la naturaleza, y, por lo tanto, como terreno de lo bello, para ser dominado y domesticado, es

35. Michelle Perrot, “Práticas da Memória Feminina”, *Revista Brasileira de História*, vol. 9, n.º 18, 1989, pp. 9-18.

36. En el ya mencionado video “SPOT - *Ajuar para un conquistador*”.

37. Alexandra Kokoli, “Creative Tensions Making (It), Unmaking, and Making Do in Textiles Informed by Feminism”, en Jennifer Harris (ed.), *A companion to Textile Culture*, Nueva Jersey, Wiley-Blackwell, 2020.

una construcción histórica. La raíz común de la misoginia y de la destrucción ambiental reside en la lógica de dominación patriarcal, como varias autoras vienen subrayando³⁹. Del mismo modo, lo indígena es situado del lado de lo salvaje y de lo natural. Indígena, mujer, naturaleza: una tríada convocada por *Ajuar* y en él articulada.

Veamos ahora las fuerzas, los movimientos y los flujos de los materiales de *Ajuar*, así como los procesos de formación y sus múltiples configuraciones, es decir, los ritmos de la materia. En la apertura del artículo donde discute los entendimientos y usos que la teoría contemporánea hace de la noción de “materialidad”, Ingold afirma:

Las cosas son activas [...] por la forma en que están atrapadas en [las] corrientes del mundo de la vida. Las propiedades de los materiales, por tanto, no son atributos fijos de la materia, sino que son procesales y relacionales. Describir estas propiedades significa contar sus historias⁴⁰.

Describir las propiedades de los materiales de *Ajuar* implica, pues, contar sus historias. Los materiales que me gustaría destacar son la lana de ganado merino y los botones. La elección de mallas para tejer los abrigos para los pájaros tiene la ventaja de crear una “intimidad sin proximidad”⁴¹, constituyendo una cercanía y una presencia que no perturba a las criaturas que animan el proyecto. Esta práctica no requiere tocar a los pájaros, mientras que convoca inmediatamente el tacto a través de la textura de los materiales, así como del propio gesto de tejer. La lana de oveja merino, además de hacernos comprender la oveja como un recurso disponible para el uso humano, tiene complejidades adicionales. Hay un problema respecto a la oveja merino y su lana que debemos seguir, como afirma Annika Capelan Köhler en su

38. María Laura Rosa, óp. cit., p. 20.

39. Véanse, por ejemplo: Carol J. Adams, *The Sexual Politics of Meat. A Feminist-Vegetarian Critical Theory*, Londres/Nueva York, Bloomsbury, 1990; Val Plumwood, *Feminism and the Mastery of Nature*, Londres/Nueva York, Routledge, 1993.

40. Tim Ingold, “Materials against materiality”, *Archaeological Dialogues*, vol. 14, n.º 1, 2007, p. 1.

investigación sobre la lana como lugar antropológico⁴².

La autora refiere que, durante su trabajo de campo en la región del Cono Sur, la lana

surgió asociada a un conjunto de preocupaciones y discusiones en torno a nociones de “orgánico”, “amigo del ambiente” y, como tal, de la “sustentabilidad”. Sin embargo, Capelan Köhler identifica ambigüedades en los usos de tales designaciones.

Por un lado, porque la lana merino es conocida como una variedad artificial y cultivada, por haber nacido bajo la observación y guía humanas. Por otro, porque estas designaciones aparentan ser solo una forma de destacarse discursivamente de las fibras textiles y de ganar ventaja comercial, una vez que la autora no pudo encontrar, en la práctica, una influencia concreta de las discusiones alrededor de la “sustentabilidad”.

Cabría preguntar, con Cielemecka y Daigle, qué futuros sustenta la tematización de la sustentabilidad⁴³. Además, habría que sumar la pregunta por la responsabilización que estamos o no asumiendo, no solo para con generaciones futuras (humanas y no humanas), sino también por generaciones pasadas. Es en este pasado, siempre actualizado, donde reside otro problema de la lana merino, ya que fue introducida en América por la colonización, siendo de origen europeo. También los botones tienen una historia que se remonta a la colonización, ya que se utilizaban como moneda para comercializar con los pueblos nativos. Frente al uso del telar, que era más común en la región antes de la conquista española, la técnica que utiliza Giron es la de dos agujas. En este sentido, cuando nos acercamos a su dimensión rítmica, los materiales y las técnicas utilizadas en *Ajuar* pueden ser identificados como participantes y fabricantes de relaciones inmersas y generativas de tejidos coloniales y “ecológicos”.

La lana, y la lana de oveja merino en particular, es un material ampliamente utilizado por el Grupo Benetton en la fabricación de sus productos más antiguos y más vendidos. El 10 % del territorio argentino es propiedad de capitales extranjeros. La

41. Donna Haraway, *óp. cit.*, p. 128.

42. Annika Capelan Köhler, *óp. cit.*

43. Olga Cielemecka y Christine Daigle, “Posthuman Sustainability: An Ethos for our Anthropocenic Future”, *Theory, Culture & Society*, vol. 36, n.º 7–8, 2019, pp. 67–87.

multinacional Benetton posee la mayoría de esas tierras, en circunstancias de disputa territorial, desde 2007, con indígenas mapuches que allí viven desde hace 13 000 años, y que sostienen sus tradiciones de ganadería ovina y tejeduría⁴⁴. La lana y el textil aparecen, pues, en su dimensión de *fabric-ación*⁴⁵: no como una mera retroproyección del trabajo humano sobre un objeto, sino como una coproducción reflexiva dentro de una práctica colectiva. ¿Pueden las herramientas del amo desmontar la casa del amo?⁴⁶ ¿Pueden la lana de ganado merino y los botones, así como la técnica de dos agujas, desmontar la casa del amo, especialmente cuando el tejido colonial de estos materiales no solo remite a un pasado que se convoca y se cita, sino a un pasado que se reafirma en una escala espaciotemporal actual?

44. Annika Capelan Köhler, óp. cit., p. 113.

45. Sarah Whatmore, óp. cit.

46. Audre Lorde, *La hermana, la extranjera. Artículos y conferencias*, trad. María Corniero, Madrid, Horas y Horas, 2003.

47. Vinciane Despret, óp. cit.

48. Annika Capelan Köhler, óp. cit., pp. 58-59.

Otro problema de la lana merino es la relación que establece la oveja con otros modos de existencia. Como nos recuerda Despret, no hay habitar que no sea cohabitar, ya que la existencia de cada ser se apoya en la del resto, en un ensamblaje ecológico en el que cada organismo juega un papel crucial como condición de existencia de los demás⁴⁷. En la Patagonia del siglo XX, época de un “boom ovino” y de “merinomanía”, los estudios apuntaban al pastoreo ovino como causa de la destrucción de los campos, por obstaculizar la producción de semillas de plantas, inhibiendo así su reproducción. La vida de la población ovina fue, consecuentemente, sometida a distintas leyes de gobierno. En el siglo XXI, el sector ovino en la Patagonia emplea cerca de 23 000 trabajadores y trabajadoras; existen más de 600 000 granjas, y la producción anual de fibras animales es de aproximadamente 140 millones de kilogramos, de la cual la lana de oveja es la principal⁴⁸. En 2021, el mismo año en que se exhibía “Crear mundos”, se encontraron varios cóndores muertos en la región andina de Bolivia. Se cree que fue resultado del consumo de carne envenenada, esparcida por el territorio por los propietarios de

ovejas para exterminar a los depredadores que cazaban los rebaños. En un intento de proteger a las ovejas que dan (son obligadas a dar) lana, leche o carne, se matan varias aves, para las que se construyen, desde el arte, pulóveres con los que llamar la atención sobre el peligro de su extinción. Elementos y polirritmos aparentemente dispares se encuentran y generan, pues, diferentes escalas espaciotemporales, en un complejo proceso geopolítico de cohabitación, pero, sobre todo, de un devenir-con multiespecies⁴⁹.

49. Donna Haraway, óp. cit.

El dispositivo creado por Giron pone en relación varios significados, atravesando distintos modos de existencia, temporalidades, intereses geopolíticos y espacios. La obra de Giron genera y forma su entorno, en lugar de simplemente instalarse en él como si ambos fueran interdependientes, y pone así de manifiesto la relación simpoiética entre varios modos de existencia, problematizando la relación entre existencias –humanas con animales no humanos, humanas entre sí, animales y plantas, entre otras–. Sobre todo, pone bajo sospecha los términos de esas relaciones como elementos aislados que entrarían en contacto. Así, *Ajuar para un conquistador* figura los encuentros y vínculos de distintos mundos, al mismo tiempo que contribuye a su reconfiguración tematizando el peligro de extinción de aves patagónicas, en su relación con las múltiples colonizaciones de la región. El uso de la técnica escogida –tejido a dos agujas–, los materiales elegidos –la lana merino y los botones– y las historias que estos cuentan entrecruzan en la obra la historia individual de la artista y la creación del Estado-nación argentino, en que *Ajuar* surge como un interrogante de la herencia del colono y del museo en la ficcionalización de la identidad nacional. Mientras escribo estas frases, me estoy preguntando cómo lograr sostener el régimen de atención a los mundos de las aves abierto por *Ajuar*: ¿Cómo afianzar esta atención a los mundos más-que-humanos, más allá de la experiencia y memoria de *Ajuar*? ¿Cómo evitar que el final del texto coincida con el final de esa atención? Me sigo preguntando, mientras el sonido de una tórtola en vuelo se enmalla en estas palabras finales.

