

COTT

Verónica Gómez
Las vestiduras peligrosas

1. Se ha dicho mucho más que una vez: la alegoría está lejos de ser solamente un procedimiento retórico; se trata, ante todo, de un instrumento cognoscitivo. Los manuales definen a la figura como una cadena de metáforas: la clave de su funcionamiento descansa en la obstinada manía de sustituir una cosa verdadera por otra aparente y en la convicción de que el significado verdadero se retira de este modo hacia un plano más o menos oculto, que permanece detrás de la superficie. A esa metodología subyace una condición: se pretexto que las cosas –al menos aquellas que se fabrican en el terreno simbólico– son portadoras de un significado cierto, a la par que abstruso, que puede ser rescatado de su oscuridad esencial si se está en posesión de la clave de lectura correcta. Es poco frecuente que los artistas activos en el presente asuman este dispositivo de interpretación como matriz efectiva para la producción de su obra. La vulgata sobre la polisemia en la enseñanza visual o el peso excesivo que el mandato de abrazar la incertidumbre ha proyectado desde el llamado pensamiento crítico hacia la imaginación artística contribuyeron tal vez a que un saber lúdico, vinculado al mismo tiempo con el cálculo de la analogía y la diversión exacta de las enciclopedias, perdiera el terreno que le había pertenecido por siglos en la historia cultural de las imágenes artísticas.

2. Aunque nacida en la poesía, la tradición de la *alegoresis* o exégesis alegórica no tardó en arribar al arte de producir y descifrar imágenes y llegó a su florecimiento con la producción iconográfica del período barroco. Después de la irrupción de las vanguardias, la persona que ose preguntar por lo que significa una imagen de arte corre el riesgo de ser censurada por ingenua; por ignorar que esta es, en rigor, una entidad abierta que carece de un fondo de sentido unívoco. Ese consenso pudo ser agujereado por experiencias puntuales, como la irrupción, especialmente en el dibujo y el grabado, de algunas manifestaciones satíricas de tema político en los años 80 y 90; pero la interrupción no alcanzó a modelar un nuevo protocolo de lectura. A contrapelo de los hábitos de mirada consensuados por una época, el comportamiento que las obras de Verónica Gómez solicitan al espectador de *Las vestiduras peligrosas* no es otro que el de la *alegoresis*: se trata de descifrar el sentido oculto en cada uno de los momentos significantes que se pliegan en la imagen y llegar al significado total de la pieza por ese camino aditivo. Pronunciada frente a esta serie, la pregunta por lo que significa cada uno de los motivos representados es correcta; más aún, es deseable.

3. Como corresponde al ideal barroco del saber, los cuadros alegóricos de esta exposición cumplen una función de almacenamiento: son el asilo de ideas que han llegado desde otra parte. Nacidas de la tormenta que significa el avance de las derechas radicales en el mundo pero en especial en este país, son el precipitado de rumiaciones, sentimientos negativos y escenas de un cuerpo social desamparado y expuesto a las políticas de crueldad. La forma encriptada en la que aparece este sustrato experiencial remite a distintos códigos culturales y a disímiles dominios del saber: la historia social de la carne, la fabulística que liga a la vida animal con la moralidad, la noticia política, los imaginarios de contubernios e intrigas en la tradición satírica, y en general, la vasta herencia de la iconografía artística occidental. La artista no declama su erudición –sabe que la pintura es un arte mudo– pero no hace maniobras distractivas para esconder el tesoro que la prodigalidad de un temple curioso ha recogido con décadas de trabajo sostenido.

4. En los tratados de pintura del Renacimiento se llamaba inventores a los pintores que se daban a la tarea de crear nuevas iconografías. La obra de Verónica Gómez incardina a la artista en ese largo linaje de artistas figurativos que se afanan por inventar las composiciones icónicas precisas para historias que, como tales, son eventos esencialmente verbales. *Istoria* es el término técnico usado en uno de los primeros tratados del Quattrocento para aludir a la representación pictórica de hechos en los que está implicada una emotividad que se expresa a través de los cuerpos. En el marco humanista que asociaba pintura y narratividad, el pintor capaz de fabricar este tipo de cuadros, trasuntos visuales de relatos escritos, cargados con el espesor de los libros e informados por una cierta semiótica de las pasiones, era el que gozaba de la mayor jerarquía.

5. A lo largo del siglo XX, la relación entre la facultad de narrar y la elaboración de traumas colectivos –como el advenimiento de las derechas– prestó la ocasión para distintas disquisiciones teóricas. En los cuadros de aparato que muestran escenas complejas la vena narrativa de Gómez aparece como la exhumación de tiempos dispares en la historia de la pintura. La olvidada capacidad que se había atribuido a esta última para contar historias, codificada por el siglo XV, es uno de esos momentos. Sedimento y hojaldre de una temporalidad compuesta, están en el cúmulo de los cuadros las referencias puntuales a personajes de la más rabiosa actualidad, pero también la enseñanza que la pintura de entreguerras dejó en el siglo pasado para procesar la zozobra, los códigos del retrato monárquico o el recuerdo de la literatura infantil ilustrada, iluminado por los fulgores de la tradición surrealista. Las criaturas femeninas pintadas por la artista en series previas retornan: es el cuerpo feminizado al que se ha atribuido en grado eminente la capacidad de encarnar alegorías en el arte occidental. Sucede como si lo anacrónico fuera una estrategia subjetiva para abordar la inminencia de una pesadilla.

6. Los cuadros de achuras solitarias introducen otro modo de la alegoría. Permiten pensar en la relación entre esos fragmentos cadavéricos y la mirada melancólica del artista alegórico, para el cual toda naturaleza está muerta, separada de lo que alguna vez le dio vida. Yuxtapuesta al retrato presidencial, la naturaleza abyecta de la carne vacuna conduce a pensar también en las dos formas de existencia de un cuerpo soberano, al que la teología política medieval imaginaba escindido entre un cuerpo físico, que se agota en su realidad transitoria, y otro trascendente, que se identifica con la continuidad de la comunidad política más allá de la existencia de cada rey. El cuerpo físico perecible y la investidura sin edad.

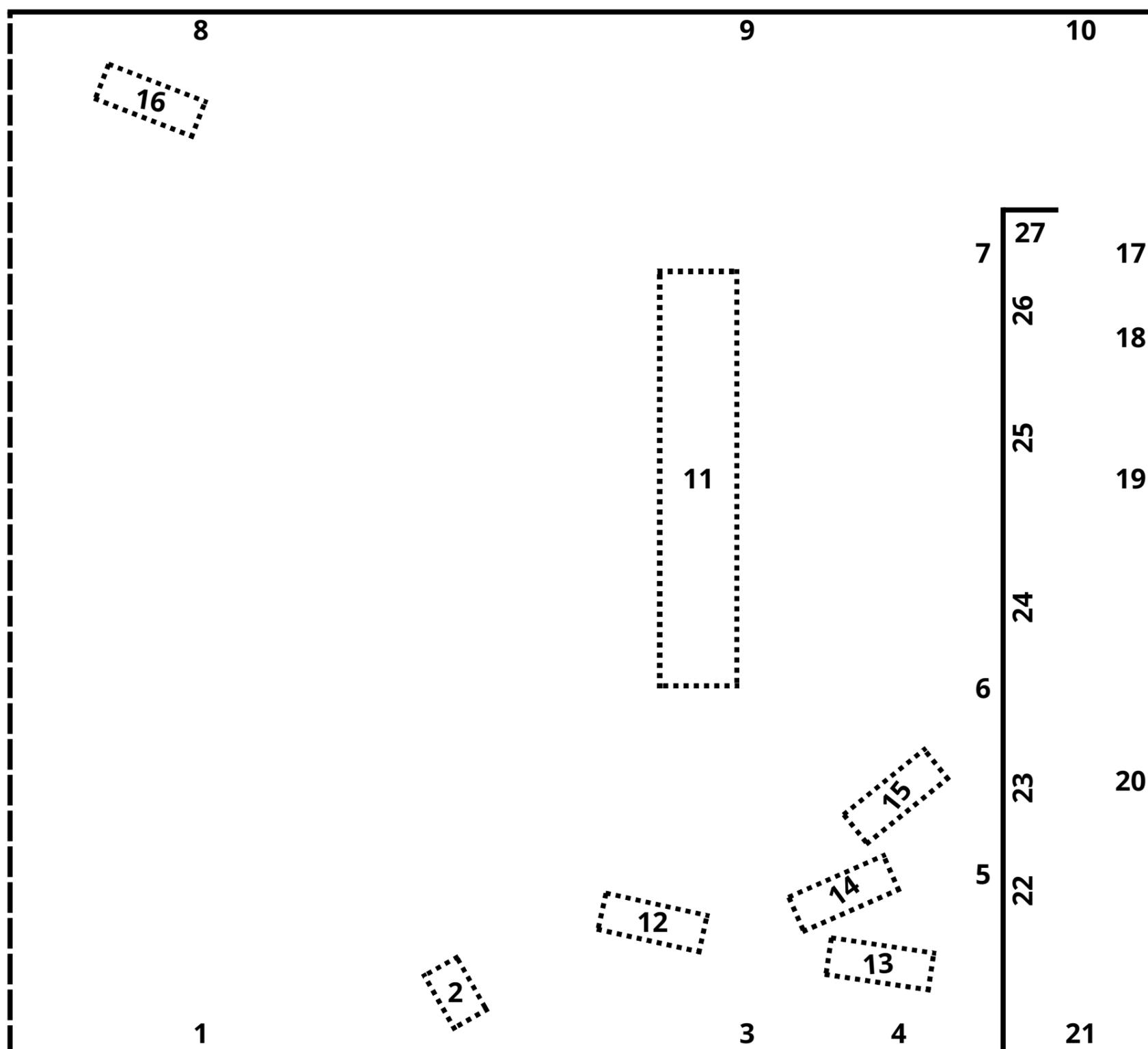
7. El tratamiento plástico acerca a su vez esos restos cárnicos a piedras preciosas pulidas, con el tipo de fantástico natural que ofrecen meandros, vetas y manchas de origen mineral. La apariencia de signo en las formas provoca la perplejidad del espectador y atiza la inquietud por conocer el arcano. Lo putrescible es el lugar de una lucha con el aire de perennidad que las achuras reciben de esa otra, improbable, procedencia lítica; una iconografía que aproxima lo que está destinado a la descomposición con lo que pide la dignidad de las vitrinas.

8. De la modernidad temprana hasta nuestros días, la historiografía del arte ha clasificado las innovaciones de los artistas según éstas se desplieguen en el dominio del lenguaje o en el de los temas. En arreglo a esa convención, es posible decir que *Las vestiduras peligrosas* supone ante todo una renovación del repertorio temático, pero será necesario recordar un antiguo concepto de tema en las artes figurativas: no se trata de una materia disponible que preexiste a la imagen sino además de una propuesta concreta sobre la forma en la que ese tema debe ser volcado en el recipiente de una cierta solución compositiva. En la teoría del arte del siglo XVI, fuente de primeras nociones sobre la pintura figurativa, esa operación es nombrada en el concepto de *disegno*, la concepción del esqueleto lineal de una imagen que permite la captación de su sentido. El cultivo del lenguaje, en cambio, que la artista no ha desestimado en su interrogación sobre la materialidad del objeto pictórico como artefacto ficcional, está en esta serie subordinado a la legibilidad de una historia, que no deja por ello de cobijar su oscuridad constitutiva. Es en esta división más matizada pero sobre todo más precisa desde el punto de vista histórico que la estéril antinomia entre forma y contenido en la que conviene situarnos para registrar el hueco temporal que produce la aparición de una obra imprevisible.

9. Pero la ruptura de expectativas más sustantiva en el trabajo de Verónica Gómez emerge con una ética que posiciona al trabajo artístico como quehacer inventivo. Esa norma de conducta es contemporánea porque pertenece a otro tiempo, un pasado que con su irrupción fisura el suelo de certezas de la axiología delicuescente que rige a una zona de la práctica artística actual. La obra de Gómez nos dice que hay un trabajo del artista y que ese trabajo es tan exegético como fabulador: producir fábulas que interpreten las ficciones políticas y que, a la vez, las combatan con sus propias formas de fantasía. En esa concepción, la figura del artista confunde las del mago y la del hermeneuta, los raptos del oficio fictivo con las destrezas lentas de la lectura.

Gracias a:

Nicole Fregonese, Santiago Buchovsky, Gabriel Cott, Tobías Calviño, a mi familia y al pueblo argentino.



1. *Corazón*. De la serie Achuras metafísicas. Óleo sobre lienzo, pana y varilla dorada. 59 x 41 cm. 2024
2. *Morcilla*. De la Serie Achuras metafísicas. Óleo sobre lienzo, patitas de madera torneadas y pedestal de madera. 155 x 25 x 35 cm. 2024
3. *Otro final para Pinocho*. Óleo sobre lienzo. 45 x 42 cm. 2024
4. *El Niño que devoraba identidades*. Óleo sobre lienzo. 45 x 42 cm. 2024
5. *El Rey León*. Óleo sobre lienzo. 130 x 110 cm. 2024
6. *La Niña angurrienta*. Óleo sobre lienzo. 45 x 42 cm. 2024
7. *La Niña Cruel*. Óleo sobre lienzo. 45 x 42 cm. 2024
8. *Hígado*. De la serie Achuras metafísicas. Óleo sobre lienzo, pana y varilla dorada. 59 x 41 cm. 2024
9. *Reina Pulpa reúne su ejército de liliputienses*. Óleo sobre lienzo. 194 x 158 cm. 2024
10. *La Sagrada Familia*. Óleo sobre lienzo. 66 x 53 cm. 2024
11. *Miss Anginas (tríptico)*. Óleo sobre lienzo. 250 x 198 x 24,5 (medidas con base). 2024
12. *Mondongo*. De la Serie Achuras metafísicas. Óleo sobre madera. 20 x 96 x 44 cm. 2024
13. *Entrañas*. De la serie Achuras metafísicas. Óleo sobre madera. 84 x 35 x 35 cm. 2024
14. *Lengua*. De la Serie Achuras metafísicas. Óleo sobre madera. 20 x 96 x 44 cm. 2024
15. *Bofe*. De la Serie Achuras metafísicas. Óleo sobre madera. 91 x 41 x 40 cm. 2024
16. *Horizonte*. De la Serie Achuras metafísicas. Óleo sobre madera. 109 x 80 x 54 cm. 2024
17. *Sin título*. De la Serie Letargia. Lapíz grafito sobre papel. 29 x 21 cm. 2016
18. *Señorita Gris*. Óleo sobre lienzo. 29 x 20 cm. 2020
19. *Sin título [Tríptico]*. De la Serie Letargia. Lapíz grafito sobre papel. 29 x 21 cm c/u. 2016
20. *Sin título [Políptico]*. De la Serie siete variaciones invernales. Óleo sobre papel. 32 x 23 cm c/u. 2017
21. *Alajärvi*. Óleo sobre lienzo. 130 x 200 cm. 2017
22. *Díptico*. De la Serie Letargia. Lapíz grafito sobre papel. 34 x 42 cm c/u. 2016
23. *Díptico*. De la Serie Letargia. Lapíz grafito sobre papel. 34 x 42 cm c/u. 2016
24. *Sin título*. De la Serie Letargia. Lapíz grafito sobre papel. 29 x 21 cm. 2016
25. *Dama con tessén*. Óleo sobre lienzo. Barrotes de madera torneada, pana y remates de madera torneada. 72 x 22 x 7,5 cm. 2020
26. *Señorita con cofia*. Óleo sobre papel. 20 x 28 cm. 2015
27. *Señorita peluda*. Óleo sobre papel. 20 x 28 cm. 2015