

# POÉTICAS DEL DECIR

## TEXTUALIDADES Y PRESENCIA EN LA OBRA DE ANA GALLARDO

POETICS OF SAYING  
TEXTUALITY AND PRESENCE IN THE WORKS OF ANA GALLARDO

CLARA CARLÓN

[claracarlongm@gmail.com](mailto:claracarlongm@gmail.com)

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza  
del Arte Argentino y Latinoamericano.  
Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, Argentina

### Resumen

El presente trabajo indaga en las estrategias que la artista argentina Ana Gallardo instrumenta en torno al uso del testimonio biográfico como recurso poético. Para ello se analizarán dos obras que adscriben a esta metodología y reconocen una inscripción en procesos de producción que implementan estrategias escriturales (Baeza, 2013), donde la palabra también es utilizada como recurso plástico operando en una doble dimensión de forma-contenido.

### Palabras clave

Arte contemporáneo; testimonio; biografía; estrategias escriturales; giro performativo

### Abstract

This article analyses the strategies that the argentinian artist Ana Gallardo implements in relation to the use of biographical testimony as a poetic device. To that end, I will analyse two artworks which ascribe to this methodology and recognize an inscription in processes of production which involve writing strategies (Baeza, 2013), where the word is also used as plastic-art material, which operates within a double dimension of content-form.

### Keywords

Contemporary art; testimony; biography; writing strategies; performative turn

Recibido: 16/3/2021 | Aceptado: 2/7/2021



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons  
Atribucion-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional

Este trabajo propone el análisis de dos producciones de la artista argentina Ana Gallardo que se caracterizan por poseer una amplia carga personal y simbólica: *La hiedra (Lidia)* y *Dibujos textuales II*. Ambos casos se construyen desde una dimensión singular-afectiva que entra en juego y dota a las obras de presencia, una presencia constituida más allá de la evidencia concreta de los cuerpos, por mediación de un giro que reconocemos como performativo y que atraviesa las instancias de producción y de circulación.

Es sabido que la práctica artística contemporánea pone el acento en aquellas producciones que desvían la mirada del objeto estético y anclan su sentido en el procedimiento y el proyecto. Esto supone comprender a la obra como un proceso y no ya como un producto-objeto acabado y definitivo, perspectiva que las inscribe en los procesos de desmaterialización de la obra de arte, y nos invita a reflexionar sobre prácticas en las que la acción como gesto significativa y la percepción de este hacer por la mirada de otro, resultan constitutivas. Excediendo los alcances de la *performance* como género, entendemos a lo performativo como una forma de ser del arte de nuestro tiempo, que pone foco en el proceso artístico-investigativo y que logra hacer visibles acciones y experiencias en un devenir temporal propio de la obra entendida como acontecimiento (Valesini & Valent, 2020), donde «el interés de lo artístico no radica solo en los resultados a los que se llega, sino también en cómo se llega, el lugar de la experiencia que sostiene esos resultados» (Cornu, 2015, p. 153).

### Entre el testimonio oral y la palabra escrita

En nuestro primer caso de estudio, la autora trabaja sobre historias de amor de distintas mujeres mayores y, tomando como punto de partida cada relato, produce una serie de obras que conviven en la muestra «La hiedra», llevada a cabo en la Galería Alberto Sendrós (2006). Una de ellas es la historia de Lidia Barreiro, una mujer de 78 años que comparte, a través del diálogo con la artista, su experiencia al encontrar las cartas de un antiguo amor perdido. A raíz de este acontecimiento, Lidia escribe un extenso texto donde habla de su sentir al encontrarlas y de los recuerdos que estas evocan. Finalmente, para su montaje, Ana toma estas palabras para luego escribirlas a mano en la pared, acompañadas con una fotografía de dichas cartas [Figura 1]. Esta obra es realizada nuevamente en 2015 en el Museo de Arte Moderno en la exposición «Un lugar donde vivir cuando seamos viejos» [Figura 2].

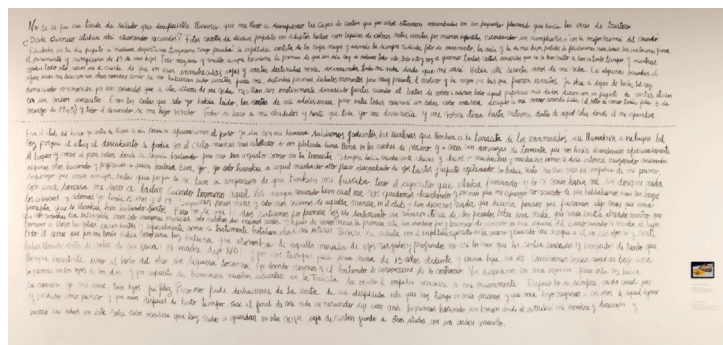


Figura 1. Vista de *Lidia Barreiro* de la serie *La hiedra* (2015), Ana Gallardo, catálogo de la exposición «Ana Gallardo: Un lugar para vivir cuando seamos viejos», Museo de Arte Moderno de Buenos Aires

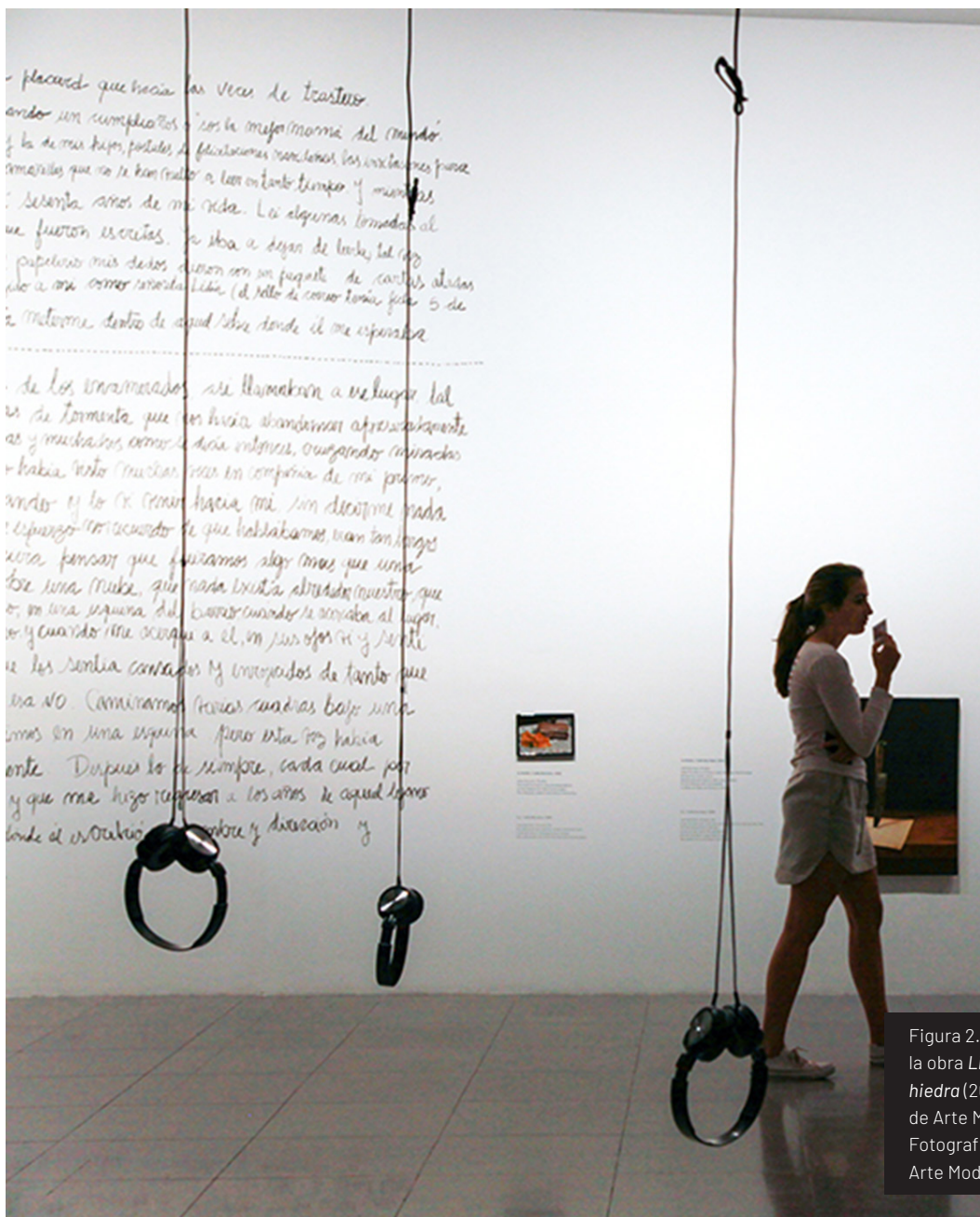


Figura 2. Vista de un fragmento de la obra Lidia Barreiro de la serie *La hiedra* (2015), Ana Gallardo, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Fotografía del archivo del Museo de Arte Moderno

Por otro lado, el segundo caso, *Dibujos Textuales II*, es una obra presentada en la Galería de Arte Ruth Benzacar (2018), y surge de testimonios orales de mujeres y niñas que han sufrido distintos tipos de violencia frente al contexto de guerrillas en Guatemala en los años ochenta. Recopiladas por Gallardo en su estadía en México a fines de esa década, estas palabras son retomadas en 2018 para formar parte de una instalación de once piezas de gran tamaño cubiertas de grafito (Rivero, 2018), donde al pie de los grandes planos negros se entrevé la

supervivencia de pequeñas zonas de blanco, que dan forma a las palabras de los impactantes y desgarradores testimonios [Figura 3]. La dimensión de las piezas impacta de manera inmediata y el negro envuelve la sala, de esta manera, y a modo de un amplio silencio negro, las palabras logran hacerse visibles y posibilitan una presencia despojada de corporalidad [Figura 4].



Figura 3. Vista de *Dibujos Textuales II* (2018), Ana Gallardo, Galería de Arte Ruth Benzacar. Fotografía de Nacho lasparra

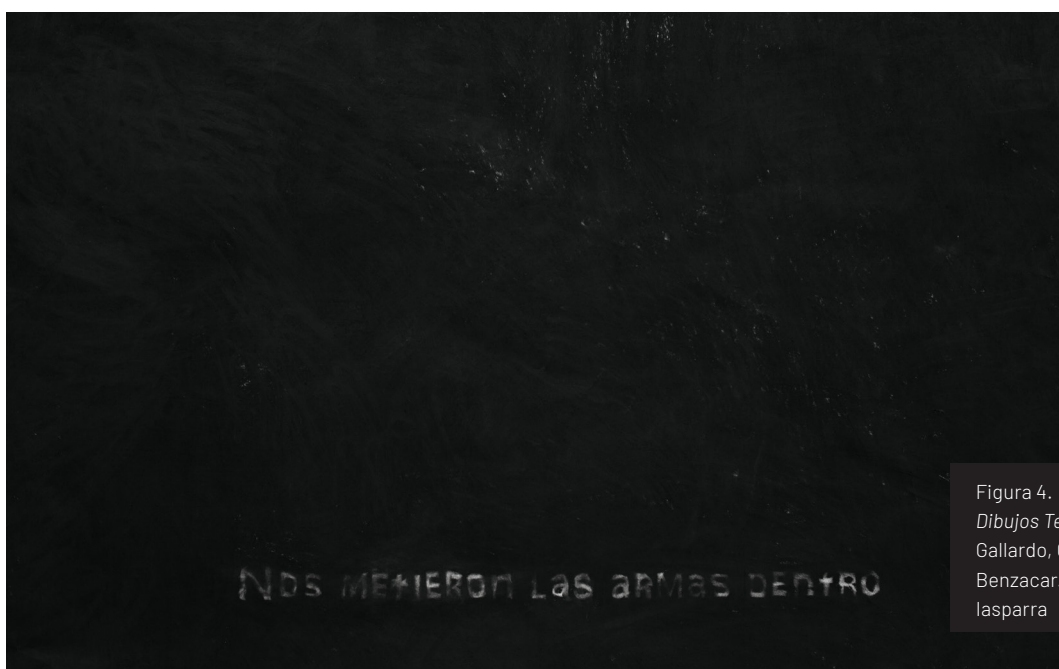


Figura 4. Vista en detalle de *Dibujos Textuales II* (2018), Ana Gallardo, Galería de Arte Ruth Benzacar. Fotografía de Nacho lasparra

Estos dos proyectos nos ofrecen un claro ejemplo para reconocer una etapa experiencial previa a la materialización de las obras, que, si bien no es totalmente visible al momento de su presentación, configura el sustrato performativo clave de estas prácticas. El intercambio que la artista establece con los distintos sujetos comprende una «forma de hacer» que implica «el cuerpo y la situación a la que da lugar, es decir, una experiencia ligada a unas obras, pero que no se reduce a estas» (Cornago, 2015, p. 153). Los medios utilizados «son el diálogo y el vínculo afectivo, y su obra resulta un proceso en el que, sobre la base de la contención, la compasión y la complicitad, [...] tanto Gallardo como las distintas personas con quienes entabla relaciones, asumen el desafío de presentar al público sus historias de vida» (Aguado, 2015, p. 19).

En el marco de este proceso previo en el que ambas obras se inscriben, las producciones no poseen como condición necesaria la presencia física de los cuerpos, sino que estos se intuyen a través de las huellas y vestigios dejados por el autor en ciertos contextos y procesos de producción. En este sentido, la documentación de los distintos testimonios y la utilización de lo que reconocemos como *estrategias escriturales* ocupa un papel fundamental. Dichas estrategias comprenden la «transcripción de las textualidades de la vida cotidiana» donde pueden incluirse, por ejemplo, narraciones biográficas, recuerdos, usos particulares de los objetos, entre otras (Baeza, 2013, s. p.). Retomando a Federico Baeza, entendemos que estas formas de hacer logran establecer un nexo entre la singularidad de las historias de vida y el entramado social en el que estas se inscriben; las cuales reivindican, nuevamente, lo personal como político. Así, arte y vida se entrecruzan para retomar conceptos que nos atraviesan colectivamente: «¿Quiénes y qué somos ante la muerte, el amor, la amistad?; ¿cómo encaramos el deseo, la soledad, el desamparo?; ¿en qué lugar nos deja la vejez, la marginación, la frustración?» (Aguado, 2015, p. 19). Las producciones artísticas construidas en esta lógica nos permiten pensar algunas respuestas posibles.

Para el análisis de las obras seleccionadas, podemos establecer dos modos diferentes de trabajar estos procesos que implican necesariamente el relato personal y la producción plástica/montaje. Si bien estos dos componentes forman parte de ambas producciones y ambas son constitutivas de sentido, proponemos poner el eje en distintos momentos de acuerdo a las características de cada producción.

### **La hiedra: el testimonio puesto en diálogo**

En la obra *La hiedra*, consideramos que hay un primer momento de comunicación e intercambio entre Lidia y Gallardo que actúa como eje vertebrador de la producción. Es decir, que su sentido se ancla en los encuentros previos con la artista y en la historia personal y única que brinda Lidia. Aquí podemos reconocer cómo la producción supone un proceso de reconstrucción de las memorias llevado a cabo de manera conjunta, donde la documentación de los relatos —es decir su *escritura*— funciona también como productora de experiencia (Baeza, 2013). A su vez,

nos resulta pertinente aclarar que en la serie de *La hiedra* todas las obras se enmarcan en este tipo de proceso de producción; el formato que las obras adoptan al momento de su exposición es variado, ya que responden a esta lógica experiencial que involucra tanto la subjetividad de las distintas mujeres como la de la propia artista. En palabras de Gallardo (2015): «después de varios encuentros en sus propias casas, con sus propias cosas, después de íntimos diálogos y de instantes de alta emoción, se desprende la forma de la acción, y es así como con cada una realizamos un trabajo particular y personal». A propósito de las biografías puestas en juego para las producciones, podemos establecer que aquí, lejos de presentarse como un todo sin grietas ni fisuras, estas obras proponen una reconstrucción de lo biográfico a partir de fragmentos, de lo oculto y de lo que ha sido silenciado (Alcázar, 2014).

### ***Dibujos Textuales II: el montaje***

En *Dibujos Textuales II* podemos identificar al montaje como otro momento a partir del cual se logra estructurar la obra. A diferencia de lo que ocurre en *La hiedra*, en este caso los testimonios son recabados un largo tiempo antes de su exposición y las personas involucradas resultan anónimas. Aquí, de manera más notoria, la reelaboración de esos discursos ocupa un papel fundamental, donde su materialidad y los procedimientos elegidos para llevarla a cabo resultan significativos. El uso del carbón para cubrir casi la totalidad de las enormes piezas opera como constructor de sentido; el negro actúa como un silencio ensordecedor y el blanco es dejado como un hueco, un pequeño vacío a partir del cual surge y logran hacerse visibles las palabras. Asimismo, desde el procedimiento, el cubrimiento de los planos implica un tiempo y un espacio específicos que se hace imposible ignorar, el trazo insistente utilizado por la artista nos advierte de una acción sostenida en el tiempo necesaria para que las palabras puedan articularse y afloran como testimonio.

A su vez, respecto del título *Dibujos Textuales II*, podemos reconocer una tensión que se establece entre los conceptos de *dibujo* y de *texto*; donde el dibujo, comúnmente asociado al lugar de la forma, signo o símbolo, se ve atravesado por *lo textual* y su significado; lo cual da cuenta, de manera más evidente, la imposibilidad de separar la forma de aquello que esta enuncia. A propósito de la tipografía, en estas piezas las palabras son realizadas en imprenta, que remite a una forma de texto claro, universal y simple, a diferencia de lo que sucede en *La hiedra* donde son escritas a mano y en cursiva. Así, reconocemos cómo la producción de las palabras en *Dibujos Textuales II* nos aleja de un modo de hacer personalizado, a la vez que nos permite repensar el carácter anónimo de esas frases y su poder de generalización. De esta manera «el lenguaje funciona en varios niveles, y oscila siempre entre su materialidad y su significación», dado que «hasta en su forma más abstracta, la letra más ínfima está cargada de sentidos semánticos, semióticos, históricos, culturales y asociativos» (Goldsmith, 2015, p. 65-66).

## Consideraciones finales

En este trabajo reconocemos que las obras de Ana Gallardo se construyen a partir de un giro performativo, de un modo de hacer atravesado por la acción y la experiencia, que logra manifestarse en este entrecruzamiento con la palabra. Si bien nos hemos referido al testimonio como elemento articulador de estos procesos de producción, podemos identificarlo en permanente tensión con las cualidades a las que suele ser atribuido su significado. Entendiendo lo testimonial como algo entero, complejo, formal y cargado, elegimos contraponerlo con un *decir*, una manera de operar de la palabra ligada a una voz que habla en complicidad, que susurra sus vivencias. En ambos casos, estas producciones artísticas recuperan un espacio personal e íntimo que luego es visibilizado. A modo de una amplia e íntima carta, o de impactantes y contundentes frases, Gallardo utiliza la palabra escrita como recurso y como un modo de «hacer cuerpo en un proceso sensible y susceptible a las fuerzas de acontecimiento» (Hang & Muñoz, 2019, p. 14). La palabra escrita entonces, anclada a una subjetividad concreta y determinada, aparece como un modo de representación, un recurso que logra poner en valor la acción que ha precedido a los montajes y de las cuales son tributarias; y que, a su vez, permite reivindicar las memorias personales y evocar la presencia de cuerpos socialmente invisibilizados.

## Referencias

Aguado, A. (2015). Un lugar para vivir cuando seamos viejos. En *Ana Gallardo. Un lugar para vivir cuando seamos viejos* [Catálogo de la exposición] (pp. 19-25). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

Alcázar, J. (2014). *Performance: un arte del yo. Autobiografía, cuerpo e identidad*. Ciudad de México, México: Siglo Veintiuno.

Baeza, F. (2013). Escrituras de la vida cotidiana. *Caiana. Revista de Historia del arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, (2). Recuperado de <http://caiana.caia.org.ar/resources/uploads/2-pdf/FedericoBaeza.pdf>

Cornago, Ó. (2015). Sobre el mito de la acción y las acciones mínimas. En J. Albarrán e I. Estella (Eds.), *Lámalo performance: historia, disciplina y recepción* (pp. 141-186). Madrid, España: Brumaria.

Gallardo, A. (2015). *Ana Gallardo. Un lugar para vivir cuando seamos viejos / Entrevistada por Gabriela Cabezón Cámara* [Catálogo de la exposición]. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

Goldsmith, K. (2015). *Escritura no creativa. Gestionando el lenguaje en la era digital*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.

Hang, B. y Muñoz, A. (2019). *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.

Rivero, N. (24 de noviembre de 2018). El «negro absoluto» de Ana Gallardo. *La Nación*. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/cultura/el-negro-absoluto-ana-gallardo-nid2196017/>

Valesini, M. S. y Valent, G. (2020). Muerte y renacimiento de una imagen: Óscar Muñoz y el giro performativo en las artes visuales. En *De «A peste» o «Estrangeiro» ou as Arte em 2020: Atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras* (pp. 1311-1318). Lisboa, Portugal: Centro de Investigação e Estudos de Belas-Artes (CIEBA); Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa. Recuperado de <http://cso.belasartes.ulisboa.pt/atas.htm>