

**DIBUJAR PARA VISLUMBRAR UN PLAN.  
SOBRE LA OBRA *TÍA ROSITA* DE ANA GALLARDO.**

**Clara Carlón.** [claracarlongm@gmail.com](mailto:claracarlongm@gmail.com)

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

**Verónica Lucentini.** [verolucentini@gmail.com](mailto:verolucentini@gmail.com)

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

**GT 1:** Análisis de los procesos creativos.

**Palabras clave:** Giro performativo; práctica artística; registros.

**Resumen:** En el marco del giro performativo del arte, es posible identificar proyectos artísticos que involucran la recuperación de memorias, relatos y espacios, que luego son reelaborados y reconstruidos mediante registros sutiles, únicos e imprecisos. La evocación del pasado que estas prácticas artísticas proponen, se alejan de una reproducción mecánica de lo sucedido, ya que habilitan nuevas imágenes posibles de aquello que alguna vez fue. De esta manera, estos procesos permiten conectar pasado y presente en una reinterpretación activa de los recuerdos que se proyecta hacia el futuro como una nueva imagen. Bajo esta perspectiva, el presente trabajo propone analizar la obra *Tía Rosita* (2004) de la artista argentina Ana Gallardo, y su posterior presentación en el Parque de la Memoria - Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado en el marco de la muestra *Escuela de envejecer* (2022).

**Una mirada desde el giro performativo en las artes visuales**

Este trabajo se enmarca en las investigaciones realizadas como becarias doctorales de la UNLP dentro del proyecto (I+D) *El giro performativo en las artes visuales. A propósito de cuerpos, espacios y objetos puestos en acto* (11/B383) radicado en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata. El mismo se propone problematizar el campo de las artes visuales a la luz de su giro performativo, una noción que aparece en forma frecuente pero escasamente sistematizada en los escritos sobre el arte contemporáneo.

En la actualidad, numerosas prácticas artísticas se han afirmado a partir de la acción como gesto significativo, en tanto las obras ya no operan como un objeto definido y cerrado sino

como un proceso que focaliza en el devenir artístico-investigativo, sensible y susceptible a las fuerzas del acontecimiento (Hang & Muñoz, 2019). Esto implica, entonces, extender y complejizar los alcances de las producciones; es decir, “repensar *con* los materiales y operaciones durante el proceso de la obra y también después de su escenificación” (Hang & Muñoz, 2019, p. 12). Excediendo a la performance como género, estas prácticas performativas asimilan recursos y estrategias vinculadas al campo de las artes escénicas, conformándose desde una naturaleza híbrida. De este modo, conceptos tales como teatralidad, experiencia, acción, presencia y objetualidad, son actualizados a partir de esta nueva trama conceptual donde lo experiencial y lo vivencial se constituyen como sus aspectos predominantes (Valesini & Valent, 2020).

Bajo este enfoque, consideramos a la obra *Tía Rosita* de la artista argentina Ana Gallardo como un proyecto que se enmarca en estos modos de operar, donde las instancias de producción resultan fundamentales para otorgarle sentido. Es así que podemos decir que la naturaleza performativa de esta obra se centra en su proceso de producción, en el modo en que es construida por Gallardo a partir de la recuperación de imágenes, relatos y espacios provenientes de la vida cotidiana que se reconfiguran en una situación o puesta en escena. Cuando decimos puesta en escena, nos referimos al modo de ordenamiento y de presentación de la misma, a una acción que es vista o percibida por otros. En este sentido, el carácter performativo de dicha obra —en tanto práctica poética político-crítica que visibiliza aquello que existe por debajo de una supuesta homogeneidad de lo cercano— no reposa únicamente en su capacidad de reconocer la realidad, sino también en la posibilidad de cambio del sentido de las cosas, en imaginar y construir un nuevo espacio para otras formas posibles de habitar el mundo.

### **Recolectar: construir ficciones, construir mundos**

En *La teoría de la bolsa de la ficción* ([1986] 2022), Úrsula K. Le Guin desarrolla la idea de la bolsa como un espacio contenedor, necesario para mantener la vida desde los orígenes de la especie humana; para recolectar lo cosechado y transportarlo, para poder subsistir en comunidad. La autora sostiene que, durante el Paleolítico, el Neolítico y el período prehistórico, en regiones templadas y tropicales, el alimento de los seres humanos se sustentaba principalmente en la recolección; solamente en el extremo Ártico la carne conformaba el alimento básico (Le Guin, [1986] 2022). Sin embargo, la historia de la bolsa —aquella que involucra las prácticas cotidianas— ha quedado enmudecida frente a la historia de los cazadores. Los relatos épicos, protagonizados por la figura de los héroes que se

enfrentan a las bestias, se han afirmado frente a los pequeños relatos. Siguiendo a Le Guin ([1986] 2022):

Ya lo hemos oído, todos hemos oído todo sobre palos, lanzas, y espadas, sobre las cosas para aplastar, pinchar y golpear, sobre las cosas largas y duras, pero no hemos oído nada sobre la cosa para poner cosas dentro, sobre el recipiente para la cosa recibida. (p.32)

En la teoría de la bolsa, lo fundamental es la importancia del relato —de la ficción— en tanto forma de construir la historia que da cuenta de los modos de comprender la realidad, de las formas de conocimiento y de la relación del sujeto con el mundo. Esto, a su vez, nos habilita otros interrogantes: ¿Qué voces quedan por fuera del relato de los héroes? ¿Quiénes son sus protagonistas? ¿Cuáles son los relatos velados? ¿los no contados? ¿Cómo se visibilizan?

En este sentido, consideramos que los proyectos de Ana Gallardo se podrían ubicar dentro de este marco ya que mediante el lenguaje metafórico que ofrece el arte, posibilita que lo indecible pueda finalmente pronunciarse a partir de materialidades específicas. Sus producciones artísticas acontecen al filo de la vulnerabilidad, donde las subjetividades se hacen visibles a partir del uso de la palabra —en su dimensión escrita u oral— privilegiando su valor testimonial y biográfico, pero también apelando a sus capacidades ficcionales. De este modo, coincidimos con Ticio Escobar (2020) en que “el arte no contesta las preguntas, las reenvía a dimensiones donde resuenan de manera distinta y devienen eco de sí; multiplican de este modo sus sentidos posibles” (p. 22). Así, estas prácticas permiten pensar en la potencialidad de las imágenes y los lazos interpersonales para producir resistencias frente a los discursos dominantes, ya que, en sus formas de operar, habilitan otros relatos posibles, otrxs narradorxs de la historia.

### ***Tía Rosita en sus dos presentaciones***

En el año 2004, Ana Gallardo expone por primera vez la obra *Tía Rosita* en el Centro Cultural Recoleta de la ciudad de Buenos Aires. Durante dos meses, Rosa Carbone —una mujer de setenta y ocho años de edad— reconstruyó junto a la artista su historia de amor más importante. En este intercambio, Rosita le contó que hasta su adolescencia vivió en Pompeya, una ciudad situada en el sur de Italia, y que a sus dieciséis años se enamoró de un muchacho que a su padre no le gustaba. Tal era así, que se veían escondidas en el campanario de la iglesia del pueblo. Una tarde, su padre la envió en un barco rumbo a Argentina y ella nunca pudo decirle al muchacho que se iba para siempre.

La historia de amor de Rosita evoca a un pasado que no pudo ser, pero habilita su transformación en material artístico por parte de la artista, dando paso a instancias intermedias en las que se presenta evidencia plástica de la trama que tejen los relatos personales. Es así que, en el transcurso de los distintos encuentros, Gallardo tomó fotos y grabó las conversaciones, como una forma posible para intentar reinstalar esos recuerdos en nuevas coordenadas temporo espaciales que se alejan de una reproducción mecánica de lo sucedido, sino que más bien habilitan nuevas imágenes posibles de aquello que alguna vez fue. Durante su exhibición, se presentaron auriculares con el audio de Rosita contando su historia de amor y distintos dibujos realizados por ella con carbonilla sobre las paredes de la sala. Destacándose, entre ellos, un corazón que decía *cuore* en el centro y, también, imágenes del campanario ubicado en la ciudad de Pompeya. Los detalles que poseen los dibujos realizados por Rosa Carbone dan cuenta de cuán fresca persistía esta historia en su memoria [Figura 1].

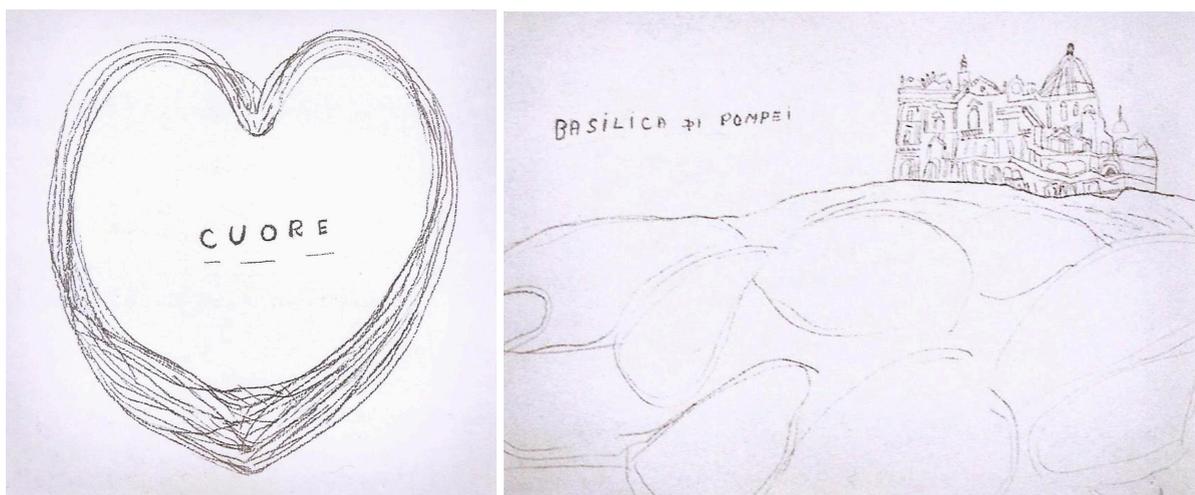


Figura 1. *Tía Rosita* (2004) de Ana Gallardo. Intervención conjunta con Rosa Carbone, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, Argentina.

Este primer paso en 2004 fue la antesala de lo que sería un proyecto más amplio titulado *Escuela de envejecer* (2022) producido en la sala PAYS del Parque de la Memoria —en CABA—, espacio que configura el monumento a las víctimas del terrorismo de Estado en Argentina con la curaduría de María Alejandra Gatti y Lorena Fernández, editoras del libro que lleva también el mismo nombre. Aquí, el relato de Rosa Carbone se reúne con la recopilación de las historias personales de otras mujeres mayores que comparten sus saberes con Gallardo. Frente a la pregunta que se hace la propia artista sobre “¿Cómo envejecer en un sistema que niega lo viejo?” —especialmente a las mujeres mayores—, propone un espacio

para que los deseos postergados a lo largo de sus vidas encuentren un momento de realización, al mismo tiempo que los hallazgos alcanzados en la vejez sean compartidos y enseñados. Para la artista, es precisamente esta etapa marcada por la jubilación, la que habilita un último potencial de satisfacción para las mujeres mayores donde los sueños irrealizados, silenciados e invisibilizados encuentran un lugar, alejándose de la idea de que se trata únicamente de formas de ocupar el tiempo libre o distracciones.

Pero, a diferencia de la primera presentación de *Tía Rosita*, la estructuración del espacio expositivo en el Parque de la Memoria adopta una significativa dimensión. Las paredes de las salas se transformaron en pizarrones contenedores de distintos registros —o voces— escritos con tiza, para aludir a la idea de escuela [Figura 2].

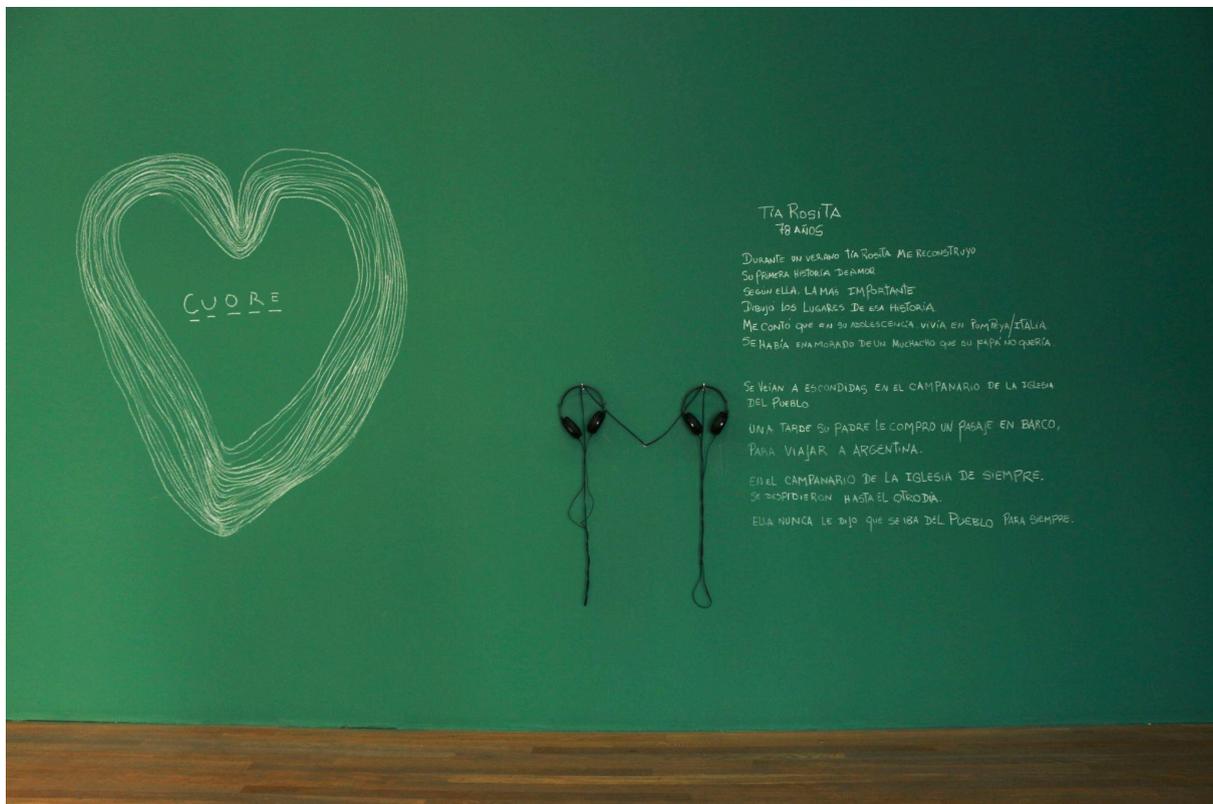


Figura 2. *Tía Rosita* (2022) de Ana Gallardo. En *Escuela de Envejecer*, Parque de la Memoria, Buenos Aires, Argentina.

Además, para contribuir a este ideal de escuela, durante los cuatro meses en los que transcurrió la exposición, en las distintas salas se realizaron un programa de acciones y actividades públicas para que tanto la artista como otras mujeres invitadas pudieran exhibir lo aprendido. Por ejemplo, sobre una de las paredes blancas de la sala se invitó a recrear un paisaje de arcilla con las manos de Lita Boitano, de Familiares de Desaparecidos y Detenidos

por Razones Políticas; Taty Almeida, de Madres de Plaza de Mayo Línea Fundadora; y Buscarita Roa, de Abuelas de Plaza de Mayo.

Podemos considerar que, en el proyecto de *Escuela de Envejecer*, Gallardo construyó un espacio para vivir la vejez en comunidad, para revalorar múltiples saberes y oficios que quedaron invisibilizados frente a otras formas de productividad que deben realizar las mujeres durante sus vidas para integrarse al sistema laboral. Este proceso se llevó a cabo mediante el encuentro y el diálogo: las distintas personas mayores le compartían saberes específicos a la artista que luego eran recuperados y reinstalados por Gallardo para activarlos en forma de acción (Catálogo Escuela de Envejecer, 2022). Se trató de un proyecto construido desde los afectos, en donde otras narrativas son convocadas y donde la posibilidad de aprender y enseñar alcanza nuevos horizontes.

### **A propósito de los materiales**

En sus dos presentaciones, los registros de la historia de Rosita adoptaron distintas materialidades y un modo específico de visibilidad que contribuyeron al sentido de la obra. En su primera presentación, el texto fue escrito en la pared con carbonilla, un material que remite a un resto, a algo que fue consumido por el fuego pero que luego es utilizado y transformado para hacer emerger un rastro o una huella. Podemos considerar de que se trata de una materialidad borrosa, borrable y frágil a partir de la cual la escritura se torna volátil. Esta característica resulta fundamental para la obra en tanto evidencia la importancia del cuidado de la memoria y la posibilidad de que el polvo que la nombra se vuelva ilegible. En relación a esto, la artista comenta que entiende la utilización del carbón para dibujar como un cuerpo y un compost del cual alimentarse.

Años más tarde, en *Escuela de Envejecer*, estas palabras se hicieron visibles mediante el uso de la tiza, aludiendo a una escuela y, por ende, a un espacio de aprendizaje. Si bien mantiene su cualidad volátil y ligera, en esta nueva presentación la palabra se afirma como un conjunto de saberes colaborativos. En este entramado, los hallazgos y conocimientos aportados por las distintas mujeres mayores se intercambian, y se transmiten a las demás a través de la copia y la imitación. De este modo, la palabra potencia su sentido, en tanto resulta atravesada por las acciones que la acompañan y las situaciones a las que dan lugar. Al mismo tiempo, en ambas presentaciones, la escritura a mano y la utilización del audio de Rosita contando su historia de amor mediante su propia voz, refuerzan el carácter único e irrepetible de su vivencia. Podemos decir que la artista construye tramas poéticas en el espacio expositivo a través del trabajo desde la singularidad, pero sin abandonar los asuntos profundamente sociales y

políticos como el amor, la vejez y la violencia de género.

Otro de los materiales presente en el proyecto *Escuela de envejecer* en el Parque de la Memoria fue el barro. En una de las salas, el público invitado y algunas referentes de los Derechos Humanos en Argentina como son las Madres de Plaza de Mayo, pintaron sobre la pared un paisaje con los ojos cerrados. Esta invitación convocada por Gallardo, motivó la mirada hacia un interior personal e íntimo de quienes asistieron a la muestra. Tal como comentamos anteriormente, esa pared, ya intervenida por la artista y las Madres de Plaza de Mayo, se habilitó posteriormente para que el público también pudiera dejar su marca. Esta última acción consistió en colocar algunos tachos de barbotina cerca de la pared de la sala, para que quienes asistieran a la muestra sumergieran las manos, cerraran los ojos y dibujaran sobre el soporte —como si fuera un lienzo— un espacio interior propio, aquel paisaje que se hace visible al cerrar los ojos. Nos parece importante recuperar esta materialidad, porque entendemos que el modo en el que opera también habilita leer estas historias —múltiples, polisémicas, fragmentarias— como sedimentos de un todo. Una historia que se inscribe una sobre otra, y que funciona como si se tratase de la huella de un camino sinuoso, pero común.

### **Copiar y registrar**

Los registros —sutiles, únicos e imprecisos— que se elaboran en estas producciones artísticas se presentan como una posibilidad de hacer presente una nueva imagen del pasado a través de la acción de recordar. En este marco, documentar estas narrativas implica necesariamente una actividad procesual a partir de la cual la lectura y reescritura de la experiencia personal es también, en sí misma, una instancia productiva y activa, que modifica ese primer recuerdo (Baeza, 2017).

Leticia Obeid, en *Galería de copias* (2023), nos presenta el escenario de la copia —de imágenes, películas, voces, música, escrituras y gestos— como un escenario de la vida. A partir de su propia práctica artística en el campo del video y la escritura, donde documenta la acción de copiar manualmente distintos documentos como por ejemplo una carta de Simón Bolívar, se revaloriza la acción de la copia como un método de entrega y aprendizaje con lxs otrxs. Así, copiar deja de ser un modo de aprovecharse de lo que ya existe para convertirse en un modo de vivir y aprender, reivindicando la dimensión vital y creativa, motriz y manual, incluso corporal, que la acción contiene. Nos interesa especialmente recuperar este concepto, ya que, en las producciones realizadas durante la muestra, las acciones de copiado —cómo transcribir un relato, dibujar una fotografía, un recuerdo o un paisaje— implican más que replicar. Tal como propone Obeid (2023), es un acto de creación táctil que percibe e inventa a

la vez, que acaricia y hace aparecer. Es así que en *Escuela de Envejecer*:

La copia genera capas que se superponen y se van enriqueciendo. Como pasa en el lenguaje: las palabras refuerzan y modifican. No hay una resta, una limpieza, una pureza ni un gesto en el vacío, lo que hay es un sedimento (Obeid, 2023, p. 54).

A través de acciones, Gallardo rescata saberes que estarían destinados a perderse, archivos frágiles en vías de desaparición. De esta manera, inaugura —para retomar las palabras de Le Guin—, un espacio que funciona como contenedor de saberes y de historias.

### **Conclusión**

Los imaginarios que Ana Gallardo teje junto con las personas con las que ella se vincula en sus producciones, son capaces de restituir voces invisibilizadas y silenciadas mediante procesos de documentación, transcripción y montaje. Si bien estos relatos parten de vivencias personales —en tanto son narrados en primera persona— se encuentran atravesados por su contexto político, social y cultural. Siguiendo a Fressoli (2010):

La dimensión del sujeto relatando es fundamental, es su relato individual en intercambio directo con el resto de la comunidad lo que permite reponer la diferencia, lo singular y con ella la duda, la sospecha, la opinión propia anuladas por la industria cultural. (p. 7)

De esta forma, entendemos que las prácticas artísticas de esta naturaleza se apoyan en la memoria para poner en escena lo omitido y trazar, a partir de aquello que se vislumbra, un plan de acción. Narrar, en este marco, se convierte en un gesto persistente para que otros relatos sean transmitidos, contados y leídos; para disputar espacios, sentidos y saberes.

### **Bibliografía:**

Baeza, F. (2017). *Proximidad y distancia. Arte y vida cotidiana en la escena argentina de los 2000*. Biblos.

Escobar, T. (2020). *Aura latente. Estética/Ética/Política/Técnica*. Tinta Limón.

Fressoli, G. (2010). Memoria y recuerdo en la obra de Walter Benjamin: Mirar, inquietar el pasado: un acto cognitivo sobre el presente. *Afuera*, 8, 1-10.

<http://hdl.handle.net/11336/189214>

- Gallardo, A. (2022). *Escuela de Envejecer* [Catálogo de Exposición]. Parque de la Memoria. Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado. Buenos Aires Ciudad. <https://parquedelamemoria.org.ar/escuela-de-envejecer/>
- Hang, B. & Muñoz, A. (2019). *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas*. Caja Negra.
- Le Guin, U. K. ([1986]2022). *La teoría de la bolsa de la ficción*. Rara Avis Casa Editorial. Primera publicación 1986. The Carrier Bag Theory Of Fiction.
- Obeid, L. (2023). *Galería de copias*. Ripio.
- Valesini, S & Valent, G. (2020). El giro performativo en las artes visuales. A propósito de cuerpos, espacios y objetos puestos en acto. En *Arte e Investigación, 17. Revista científica de la Facultad de Artes*. Papel Cosido, 2020. Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/101948>