UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS
INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN EN HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES
CENTRO INTERDISCIPLINARIO DE INVESTIGACIÓN EN HUMANIDADES

El arte es mi refugio, un espacio de combate. Aproximaciones a la práctica artística de Ana Gallardo

TESIS PARA OBTENER EL GRADO DE
DOCTOR EN HUMANIDADES

PRESENTA
Ana Eugenia Gilardi

DIRECTOR DE TESIS
Angela Ixkic Bastian Duarte

8 de mayo de 2023

Infinitas gracias a:

Ixkic por aceptar la dirección de esta tesis a medio camino y brindarme tu acompañamiento amoroso e inteligente.

Carlos por insistir en la importancia de la estructura y la edición.

David por sumarte a este viaje y aportar valiosamente desde los afectos, los cuidados y tu lucidez.

Morna por tu atención, dulzura, experiencia de vida, humanidad.

Adriana y Helena por su entrega a una lectura cuidadosa con respeto a lo transitado, y por detectar la necesidad de "podar" y aportar coherencia fina.

Dubra por tu tiempo de lectura y atención.

Gracias Javier Norambuena por enseñarme la importancia de dar espacio a la angustia y alumbrar el proceso de ordenamiento de la maraña.

Gracias a las personas que me brindaron su testimonio con agradecimiento, generosidad y cariño: Carolina, Nina, Andrés, Magdalena y especialmente a Guido por acompañarme a la distancia conversando conmigo sobre cómo pensar esta investigación.

A mis amigas y amigos por su presencia y hermandad.

A Lilián por el impulso que me contagiaste al iniciar esta investigación.

Gracias Ana Gallardo por tu entusiasmo y generosidad, por abrirme las puertas de tu casa, tu vida, tu maraña, por las risas, por estar dispuesta a co-crear conmigo, fracasar y seguir en el intento, por mostrarme un camino de retorno al arte.

Dedico este esfuerzo y aprendizaje a Aura, mi mamá, por estar siempre presente inspirándome, enseñándome y alentándome.

Y a mi hermano Luis, mi mayor ejemplo de vida a quien admiro profundamente.

Título: *El arte es mi refugio, un espacio de combate.* Aproximaciones a la práctica artística de Ana Gallardo

~~**Índice**~~ **COLUMNA**

~~**Introducción**~~ **PUERTA DE ENTRADA**

Empezar por *pensar* el uso del lenguaje como gesto político

NICHO 1: ~~ARTE~~

Diálogos: arte y contexto

Argentina

México

Intersecciones: arte y antropología

Tránsitos: de las obras de arte a las prácticas artísticas

Tránsitos: artista como productore y obra como proceso

NICHO 2: MÉTODO. Un ejercicio de co-labor en femenino

Los relatos en la narrativa etnográfica

Investigar desde una perspectiva feminista

Etnografiar en femenino

Etnografiar en primera persona

Ejercitando la co-labor

La escucha expandida

Reflexiones en torno a la escritura

Retrato

Tejido

Ensamblaje

De qué se trata una maraña

Cómo hacer una columna a partir de una maraña

NICHO 3: *TEJIDO AMOROSO*. Tres hebras de la maraña

Deseo

Agenciamiento

~~Sanar~~ Transformar

Formar familia

NICHO 4: *DONDE IBA TENÍA UN TEJIDO EN EL MUNDO*. Una mirada interseccional al testimonio

Leer el testimonio desde la interseccionalidad

Una *pintora de flores* y un *poeta excéntrico*

Me fue cuidando

Mi invisibilidad me permitió generar todo esto

El empoderamiento de intentar ser vieja

La historia de amor con Gustavo

Cuando decidí ser artista empecé a sanar

Soy la artista que creé de mi

Construcción de afectos: *haciendo con*

NICHO 5: PRECARIEDAD. *Armar otras estrategias*

Mis obras valen mi necesidad

Crear al margen de la colonialidad del arte

Discutir: otra manera de construirnos

El acto de crear, plural y desbordado

NICHO 6: RESENTIMIENTO. *El fracaso como un espacio de alimentación*

El fracaso como práctica

Estamos como en casa

Redes, comunidades, encuentros e intercambios

Biografías y deseos

Ser artista mujer

NICHO 7: ~~RESISTIR~~ REBELIÓN. *Conspirar con redes afectivas*

Hechos artísticos

Es una revancha

Puesta en escena

La artista como directora

La obra soy yo contando todo eso

¿Qué hacer con la vejez?

Se te fue el olor de la fertilidad y cagaste

Soy artista vieja

NICHO 8: ABRIR LA CASA Y VISIBILIZAR

No hay comunidad, soy sola

El error fue dar

No teníaMOS lugar para exhibir

Agradecer y reivindicar a través del testimonio

Resistencia, contención y familia

Tiene esa cosa tan de madre

Un espacio protegido

Imponer la idea de solidaridad

Cadena de favores

Descolonizar creando *pequeños foros*

Empujar el desborde

~~Conclusiones~~ AGLUTINAR

De la maraña al aglutinado

Aglutinado como sustantivo

Aglutinar como verbo

Aglutinar es *Abrir la casa*

Abrir la casa es hacer del arte un refugio

Aglutinar es:

Maternar

Colectivizar

Crear espacios inmateriales

Sostener el valor del fracaso

Aumentar un campo de acción empujando el desborde

Ampliar la mirada

Ser otra manera de pensar (la revancha)

Una estrategia para ~~sanar~~ transformar

Aglutinar es cartografiar

~~Introducción~~ PUERTA DE ENTRADA

Empezar por *pensar* el uso del lenguaje como gesto político

> "Para leer un experimento de escritura se requiere un experimento de lectura que tense y disloque prácticas institucionalmente consensuadas en el tiempo"
>
> **val flores**

El uso del lenguaje fue la última decisión que tomé en esta investigación, y la primera que necesito mencionar. Lo que importa, más que el uso de una letra, es aclarar que la decisión no es lingüística, sino política. Cambiar el lenguaje no es suficiente, pero ayuda a seguir transformando. val flores (2021) plantea que la "x"

> conserva el enigma de un llamado a lo desconocido, a lo incontable de una multiplicidad que no se deja ordenar, la "e" … parece conformarse con que las identidades antes sobrantes se reconozcan ahora en lo abarcador de una fórmula de contención (flores 2021, 236).

Ambas letras resultan insuficientes, pero es indispensable pensar en sus limitaciones y alcances. De acuerdo con flores, la cuestión no es qué letra utilizar, sino cuestionarse el lenguaje. El potencial de la escritura reside en ser una práctica relacional que permite proponer significantes que desborden lo normado. En este sentido, flores subraya la urgencia de pensar la incomodidad que genera el uso del lenguaje inclusivo en relación con la poética del mismo, y no utilizarlo de manera instrumental.

La teoría es un ámbito que involucra lo corporal: "los modos de hacer teoría son en definitiva modos de relación *con* y *entre* los cuerpos, las palabras, los afectos, las imágenes, los contextos" (flores 2021, 44) formas que intervienen críticamente. Refiere a modos de escribir que se interrogan sobre la propia práctica y las resonancias de su uso, tanto más allá del cuerpo como hacia adentro de sí misme. La autora se pregunta, por ejemplo: "¿cómo una práctica artística (des)compone una práctica teórica?" (flores 2021, 47), una escritura

fronteriza liminal que impulse a reformular e imaginar, que sea capaz de inventar más que acoplarse a las normas (formales y de contenido) habitando las zonas intersticiales del lenguaje. Escritura fugitiva performática e indomesticable que se pregunta a sí misma por las implicaciones políticas de su instrumentalización.

val flores sostiene que la palabra no sólo nombra el mundo sino también construye y destruye el *modo* de nombrar. La relevancia del lenguaje radica en "el trabajo sobre, con y contra las palabras como tarea política, una tarea del cuerpo y en el cuerpo" porque:

> la escritura teórica como escenario poético opera como dispositivo de des-educación corporal contra el disciplinamiento académico y como ruptura de la dicotomía teoría-práctica (flores 2021, 59).

De acuerdo con la autora, producir teoría desde y con el cuerpo es hacer pensamiento de manera crítica tensionando los condicionamientos y el sistema de pautas académico. Es pensamiento que se construye *durante* la práctica de la escritura. Asimismo, se pregunta qué tipo de sintaxis elabora otro tipo de escritura teórica y qué sentidos y significados cuestiona cuando dialoga con la escritura poética, y ambas dimensiones se atraviesan y transforman mutuamente. Como una invitación a tomar de la poesía su libertad y su irreverencia. En definitiva, flores plantea una "experiencia poética como sensibilidad epistémica" (flores 2021, 69): una poética que se trenza con la escritura académica, pero también con los diálogos y el lenguaje del arte "para habitar los umbrales del pensamiento y construir ficciones políticas como una potente maniobra de subversión epistémica y poética" (flores 2021, 69).

En este sentido, dice Adriana Salazar (2021): "asumir la escritura desde su dimensión afectiva: un hacer del cuerpo y para el cuerpo, así como un trabajo inscrito en una serie de intercambios materiales" (Salazar 2021, 169). En consonancia con flores, Salazar la asume como una práctica física que se encarna – *es* cuerpo-, donde el pensamiento se articula con la dimensión

orgánica del mismo y lo pone en disposición para ese intercambio que, a la vez, lo transforma. En sus palabras:

> El "hacer" se suele concebir como un fenómeno del cual es necesario dar cuenta desde fuera, como si no tuviera una potencia epistemológica propia; es decir, la praxis se entiende como trasfondo y no como forma de conocimiento (Salazar 2021, 59).

De acuerdo con la autora, la teoría es la voz autorizada para construir discurso y saber. Una forma de problematizar la noción de conocimiento es entrelazar saberes situados más allá de las fronteras disciplinares, afectos, práctica escritural, para mostrar la condición de inseparabilidad del entorno-contexto desde donde surge y actúa.

En la práctica escritural de esta tesis, opté por la letra "e" por varias razones. En Argentina su uso está más generalizado que la "x", surgió desde las juventudes en un contexto escolar, Ana Gallardo y yo somos argentinas y nos sentimos cómodas con su uso. Además, la "e" tiene sonido propio y eso facilita la lectura en voz alta. Si bien las feministas radicales cuestionan su uso porque invisibiliza -nuevamente- a las mujeres, la "e" tampoco resulta suficiente para incluir la diversidad de géneros.

La aplicación de la "e" en algunas palabras incomoda, porque resulta extraño como le artiste (¿o se cambia solo lo masculino? ¿qué pasa con las palabras que, en masculino, terminan en "e" como curadores o jóvenes? o ¿sujete político?). Más importante aún: ¿cómo reemplazar esa combinación de palabras para evitar el cambio a la "e"? El ejercicio de pensar el lenguaje para decidir cómo usarlo me ayudó a expandir las preguntas.

Una vez atravesada la extrañeza, la sonoridad de las palabras empieza a ser más familiar, como juntes u otres que suenan tan bonito.

En los testimonios recogidos y las citas recuperadas (o parafraseos de autoras que abordan la etnografía feminista en femenino), respeté el uso de origen. Esto produce una mezcla que espero no provoque incongruencias.

Una puerta de entrada es un acceso a un territorio, uno entre muchos.
Este territorio es el del arte latinoamericano contemporáneo donde las despliegan prácticas artísticas, surgidas en la intersección entre el arte y la política. En esas coordenadas, las herramientas metodológicas de la antropología permiten investigar la figura de le artista a partir de su presencia activista que incide en lo cultural a través de la autogestión. Les artistas despliegan sus prácticas en un contexto político, económico e histórico como espacio de manifestación social, donde adquieren un valor de protesta contra un estado desgastado. Como parte de ese discurso y su praxis, y entre las prácticas artísticas y el activismo cultural se inscribe la práctica de Ana Gallardo.

Para delimitar este territorio, la investigación se sitúa en la intersección entre el arte y la antropología. Investigo la práctica artística de Ana Gallardo, artista política, autodidacta y feminista, desde los feminismos decoloniales[1] porque son herramientas para preguntarnos por la noción de mundo y desarmarlo, preguntarnos por quiénes tienen derecho a vivir y expresarse en él. Esta perspectiva ayuda a transformar la vida en teoría y es coherente con el lugar de enunciación de Ana Gallardo, desde donde construye su discurso y lo lleva a la acción.

Titulo esta investigación a partir de la unión de dos recortes del testimonio de Ana Gallardo. *El arte es mi refugio, un espacio de combate.* Refugio es un sitio adecuado que ofrece amparo. Puede ser propio o un lugar de llegada y acogida para otres. Una zona reservada, un espacio protegido y habitable.
El combate es una batalla, una lucha. Sus sentidos son opuestos y desde esa contradicción Ana Gallardo construye su lugar de enunciación. La pulsión del refugio es hacia adentro, la del combate es hacia afuera. Una metáfora de su posición respecto al sistema hegemónico del arte y el mercado. Desde ese

[1] Sitúo las disciplinas que enmarcan la investigación más adelante, aquí las señalo de manera introductoria.

territorio *entre*, crea su refugio como espacio de combate: un territorio liminal que la mantiene a resguardo y le permite luchar.

La elaboración de ese refugio combativo es performática, desde ahí se autoriza a sí misma a discutir la noción de institución y proponer la suya. Un refugio autogestionante y gestionante porque lo hace para sí misma y, simultáneamente, es un espacio habitable para otres. Ana Gallardo lo dice en sus palabras:

> Mis herencias. Mi mamá era pintora y mi papá poeta y cuando ella se murió yo me quedé dibujando mucho, pintaba. Era como mi refugio y lo hacía muy bien yo.
>
> Mi mamá se murió y nosotras (con su hermana) nos vinimos acá a México, a la casa de mis tíos, y estaba mi abuelita -que no era mi abuelita exactamente porque mi abuela se había muerto en España, era la hermana mayor de mi mamá que era como mi abuelita-. Ella miraba telenovelas y yo me quedaba con ella sentada al lado de su gran sillón a dibujar y a pintar. Entonces ese era como mi deseo: ser artista.
>
> Ese fue el origen de por qué después no pude dejar de ser artista ¿viste?, era como una manera de estar cerca de mi madre. El arte es mi mamá, claramente, las mujeres son mis madres, mi relación con ella, con ese vacío que ella dejó.
>
> Fue como un destino, como que casi no pude *zafar*[2]. Pero como yo no estudié, ni siquiera terminé el secundario, recién tipo a fin de los 80, cuando entré en los 80, terminó la dictadura (militar en Argentina) como que ahí decidí que me quería dedicar al arte y empecé a estudiar en talleres de artistas porque no podía hacer la universidad porque no tenía el secundario. Por eso soy autodidacta. Y después el modelo que tengo de artista era el de ellos, el de mi papá, sobre todo, esa cosa romántica del

[2] Escapar.

> artista bohemio que no *transa*[3] con el sistema, que siempre está marginado, que no vende porque el mercado es una mierda. Crecí un poco con esa idea de que el arte era eso: era un espacio de combate.

Resulta un desafío investigar académicamente una artista que se fuga -para *refugiarse*- de los espacios institucionales, cuestiona la educación formal y pone en tensión el ejercicio pedagógico desde su trinchera. Ella es una artista que construyó su camino contra las lógicas institucionales y mercantiles del arte. La pertinencia de esta investigación es poner en tensión las cuestiones académicas: la elección del marco teórico, las herramientas metodológicas, la estructura, la narrativa, cuestiones que abordo y problematizo.

Observo su práctica desde la dimensión política, activista, pedagógica y de gestión. Su potencial transformador y los fenómenos que la atraviesan desde determinados conceptos de una variedad de autores, que no necesariamente provienen de una misma perspectiva epistemológica.

Asumí el desafío de lograr congruencia en esta diversidad -escogida y construida intencionalmente- en función de que ofrece una mirada que abona la investigación de la práctica artística de Ana Gallardo, porque es coherente con la diversidad que la habita.

Abordé el campo de investigación a través de herramientas antropológicas clásicas como la recolección de testimonios y la observación participante. Reflexioné sobre ellas y las reformulé en la práctica, problematizando lo metodológico como una dimensión fundamental de esta investigación etnográfica y dialógica, ocupando la mayor profundidad que posibilitan la teoría y los afectos. Es una investigación de caso único, la descripción de un modo de vida y elaboración de afectos, situados en la praxis artística. El relato de una

[3] Negocia.

artista singular, vista desde una perspectiva antropológica a través de la cual se cartografía una escena artística particular.

Esta puerta de entrada ofrece un orden de lectura a la práctica artística de Ana Gallardo, quien nació en 1958 en Rosario, Argentina, donde se crio hasta los 7 años, edad en la cual falleció su madre. Sus tíes la llevaron -junto con su hermana menor- a vivir a la CDMX, México unos meses, y luego a Santander y Torrelavega, España[4] durante algunos años. En ese periodo vivieron en un internado, en una escuela de monjas y en el campo. Después, regresaron a Rosario y cada verano iban de vacaciones a la CDMX hasta su adolescencia, periodo en el cual los viajes se espaciaron.
A partir de los 18 años, las estancias en México se prolongaron entre unos meses y un año. La movilidad constante entre los dos países es un factor que exploro en la investigación porque influye en la configuración de su práctica artística.
En la década del 90, Ana Gallardo optó por una maternidad deseada e independiente y se estableció en Buenos Aires donde crio a su hija Rocío. En 2016 decidió radicarse definitivamente en la CDMX con Gustavo, su marido, donde también viven actualmente su hija y su hermana.

Ana Gallardo proviene de una familia de artistas y se formó como artista autodidacta y hacedora de sus propios caminos en diversos talleres. Su trayectoria inició a principios de la década del 90 en Buenos Aires, donde abrió múltiples espacios de gestión, paralelamente al desarrollo de una carrera internacional participando en casi todas las bienales latinoamericanas.
Su práctica artística involucra principalmente la performance y la gestión independiente orientada a promover y acompañar artistas jóvenes, visibilizar prácticas que están fuera de los circuitos comerciales del arte, y artistas mujeres

[4] En ambos países Ana Gallardo tenía parte de su familia materna y paterna.

con trayectorias no reconocidas por el sistema artístico hegemónico[5]. Su poder de convocar y vincular ha sido fundamental en la escena de Buenos Aires, especialmente a partir de la primera década del siglo XX y luego en la CDMX, donde abrió una sede de La Verdi, su último espacio de gestión. Allí desplegó los mismos mecanismos vinculantes de la primera sede, trenzó relaciones y se posicionó en la escena artística local.

Su práctica convoca otras personas a través de procesos relacionales y colectivos que son resultado de una interacción de largo aliento, tiempo en el que construye lazos que en muchas ocasiones derivan en vínculos afectivos.

Sus performances, su trabajo gestionante, curatorial y docente tienen características particulares y elementos transversales. Los más importantes son el deseo como motor, la rebelión contra el sistema hegemónico, la idea del arte como refugio que le permite crear familia, los agenciamientos y el potencial transformador del arte.

Para elaborar una investigación sobre su práctica artística extraje la metáfora de la maraña (cuyo surgimiento y sentido explico en el Nicho[6] *Método. Un ejercicio de co-labor en femenino*) que condensa varios conceptos de las epistemologías del sur (y retomo en el Nicho *Precariedad*). Dichos conceptos permiten la elaboración teórica de la maraña y su *transformación* en un aglutinado[7], la metáfora de cierre que adquiere sentido desde su materialidad, en la red que conforma.

[5] Ana Gallardo sostiene una postura crítica respecto al sistema hegemónico del arte, aun cuando participa en las bienales, ferias de arte y convocatorias para el financiamiento de sus proyectos. Eso no significa que sea contrahegemónica, como sostengo en adelante. Su práctica artística orbita en torno al sistema y al mercado del arte sin ser parte, de manera tal que le resuelva su subsistencia económica. La venta de su obra es esporádica y el financiamiento de sus proyectos y obra es autónomo, porque proviene de su práctica artística, pero no son iniciativas sustentables ni lucrativas.

[6] Propongo el concepto *Nicho* como central en el análisis y elemento clave en la escritura. Lo argumento más adelante.

[7] El concepto se desarrolla al cierre de la investigación, en ~~Conclusiones~~ Aglutinar.

Esta investigación profundiza en dos dimensiones de su práctica artística: a) su *trabajo gestionante* y b) sus performances.

a)- La primera dimensión es su *trabajo gestionante*[8]

A través de la gestión, Ana Gallardo configuró su propia curaduría de la escena artística de Buenos Aires (desde la década del 90 hasta la fecha). Concibió distintos espacios cuya constante fue el taller como territorio de prácticas compartidas, intercambios y ejercicios de visibilización. Para su análisis, son centrales los conceptos de comunidad y colectividad, que entran en diálogo y se problematizan en el Nicho *Abrir la casa y visibilizar.*

b)- La segunda dimensión son sus performances[9]

Escuela de envejecer es la performance que abordo a profundidad, desde una perspectiva de género y edad con énfasis en la vejez. Identifico los mecanismos de aproximación de Ana Gallardo con las mujeres que invita a trabajar, describo los procesos durante la experiencia compartida y reflexiono sobre los espacios afectivos que se crean.

Las dos dimensiones se articulan en la maraña. Dialogan y se nutren mutuamente, compartiendo elementos que las atraviesan como los afectos, la creación de redes y la articulación de prácticas-otras[10].

El uso de la etnografía feminista en el campo de las prácticas artísticas ayuda a historizar una práctica contemporánea, es decir, que *está siendo* a medida que la investigación se construye. El proceso también se *fue construyendo* durante el trayecto. Ana Gallardo es una artista nacida a finales de la década del 50 en Argentina, que crece, configura su praxis y su lugar en el arte, en el tránsito

[8] Ana Gallardo nombra *trabajo gestionante* a su labor de gestión, un concepto que surge en nuestras conversaciones durante el trabajo de campo. Lo retomé para referirme así a esa dimensión de su práctica, aunque es intrínseca a ella, como argumento más adelante. Me interesa la potencia del gerundio que supone un *estar siendo*, un movimiento, una acción continua que se alimenta y activa a sí misma en su propio hacer.

[9] El concepto performance es complejo, lo desarrollo a profundidad en el Nicho 7 ~~*Resistir*~~ *Rebelión. Conspirar con redes afectivas*

[10] Abordo la noción de prácticas-otras en el Nicho 5 *Precariedad. Armar otras estrategias*

dialógico entre este país y México. El análisis de caso particular en el marco de la escena del arte latinoamericano (entre los 90 y las primeras dos décadas del 2000) permite construir memoria.

Decidí investigar la práctica artística de Ana Gallardo porque su trayectoria no ha sido historizada, a pesar de la amplia visibilidad y el fuerte reconocimiento afectivo[11] que tiene en Argentina y recientemente en México. Revisitarla es explorar la escena artística como un territorio, porque hablar de ella es hablar de una comunidad. Cartografiarlo, es construir un relato de la historia del arte que hasta la fecha no está escrito.

Existen pocos artículos sobre el trabajo de Ana Gallardo en relación con su obra performática y ninguno que profundice en su trabajo de gestión.

Esta investigación es un ejercicio en el que una mujer artista toma la palabra para elaborar una mirada sobre la trayectoria de otra artista mujer, en vida. Eso abre una posibilidad de enunciación e inscripción en la historia del arte latinoamericano contemporáneo, lo que valora esta aproximación. La investigación aporta elementos a esa historia: La Verdi, su actual espacio de gestión, y *Escuela de Envejecer*, la performance que amalgama su trayectoria.

Escogí a Ana Gallardo para investigar *sobre* y *con* ella, por eso la reflexión metodológica es medular. Ambas tenemos modos de hacer en común como el impulso de trabajar *con*, el gusto por conversar y escuchar. La aproximación etnográfica a partir de la charla, el afán de colectivizar las prácticas, el interés por los relatos de vida. Las dos desplegamos un universo cartográfico y afectivo, que se construyó *durante* el proceso y *en diálogo con* ella.

Aunque conocía la trayectoria de Ana Gallardo y lo que representa en Argentina, la traté personalmente en una charla que dio en Soma, un espacio de formación para artistas de la CDMX donde actualmente es docente. En ese momento

[11] Al hablar de reconocimiento afectivo me refiero a que la comunidad de artistas valora y quiere a Ana, la reconoce como persona y artista, identifica su trayectoria, le asigna un lugar singular e importante en el mapeo de artistas de su generación y los territorios en los cuales realiza su práctica.

estaba buscando mi "objeto de estudio" y me encontré con ella como si fuera un elemento que reposa en tu trayecto, un hallazgo, un amuleto.

En la dimensión académica del campo de las artes visuales se traza "una división entre praxis y teoría -entre sentir y pensar-, en la cual la primera opera como objeto de conocimiento de la segunda" (Salazar 2021, 67). Sin embargo, de acuerdo con Salazar, existen prácticas que anulan la diferencia entre el saber y el hacer y se integran, expandiendo el alcance de la noción de conocimiento. Desde esta perspectiva, hablar de objeto de estudio, por un lado, y de sujete por otro, se vuelve inútil.

Durante ese encuentro, cuando escuché a Ana Gallardo me sentí inspirada y mi decisión de investigarla fue intuitiva. Se lo propuse al cierre de la charla e inmediatamente me respondió que sí. Ese encuentro tuvo dimensión de acontecimiento, hubo un antes y un después.

Durante el proceso fuimos creando un lazo afectivo, ella me brindó su testimonio como artista y yo la escuché como investigadora. Aprendí a tomar distancia para mirarla con distancia crítica feminista (Haraway 1995), a expandir la escucha, descubrir lo que brotaba en el trabajo de campo, recuperarlo y percibir sus resonancias.

Entendí que cada investigación es un recorte y la investigadora es quien señala la puerta de entrada. Determina qué y cómo problematiza su "objeto de estudio", toma lugar en el recorte de los testimonios, escoge y reinterpreta los recursos metodológicos, se sitúa.

Al final del proceso, tengo claro que esta investigación refleja el lugar *particular* desde donde observo su práctica artística y es una primera aproximación exploratoria.

Esta investigación se estructura en Nichos de contenido, los cuales homologo a campos semánticos y poéticos; y entiendo como aglomerados de contenido de donde emergen conexiones y reflexiones. *Nichos* son los espacios que la maraña que ella y yo hemos construido nos habilita a pensar su trayectoria y están

atravesados por los hilos que los conectan entre sí. Hilos que hemos bordado juntas a partir de la marejada que es sus testimonios e imaginarios. Es importante llamarlos Nichos y no Capítulos porque durante la investigación recupero los "nuevos vehículos conceptuales" (Rappaport 2007), aquellos conceptos que surgen *en* el trabajo de campo y *desde* les sujetes.

Nicho guarda congruencia con maraña y aglutinado, entre otras metáforas que retomo en este trabajo. Trastoco su significado de espacio cóncavo destinado a poner estatuas, objetos o cadáveres, para conferirle un sentido vital. Estos nichos gestan procesos y afectos.

Cada nicho contiene un campo semántico y poético rastreado en universos epistémicos diversos, resaltando la importancia de la diversidad en esta investigación, porque está fuertemente presente en la práctica artística que aborda y quiero conocer.

Con este diálogo entre conceptos compongo el texto, tejiendo la teoría con los testimonios y las notas etnográficas.

El ~~índice~~ columna[12] de esta investigación es el resultado de un recorte y un reordenamiento[13] de la maraña en los nichos, para elaborar una de las múltiples historias posibles sobre la práctica artística de Ana Gallardo.

Utilizo una aproximación etnográfica y cartográfica para encontrar rutas y armar un mapa que requiere coordenadas de lectura específicas para recorrer el *tejido amoroso*[14].

Incluyo en este apartado una reflexión acerca de mi modo de apropiarme de los conceptos de distintas disciplinas con la intención de delinear una posición

[12] *Columna* es otro "vehículo conceptual" (Rappaport) que se explica a profundidad en el Nicho 2 *Método. Un ejercicio de co-labor en femenino* y la palabra tachada es un gesto que justifico en el siguiente apartado.

[13] Hablo de *reordenamiento* para referirme al orden de los contenidos. Será más pertinente el término *diagramación* en tanto esta tesis doctoral sea retrabajada para configurar una publicación, momento en el cual la diagramación resultará tan sustancial como la práctica de la escritura o el uso del lenguaje.

[14] Vehículo conceptual que abordo en el Nicho 3 *Tejido amoroso. Tres hebras de la maraña*.

de lectura particular sobre los mismos y su relación[15]. El gesto que pongo en práctica es tomar prestados los conceptos e integrarlos en un texto que busca generar una experiencia de lectura envolvente,que surgió del caos y se fue ordenando con dificultad y mucho cuidado. Este trabajo teórico está cosido desde la plasticidad del discurso y la práctica "collage", entendido como un permiso para hacer uso de materiales diversos en este marco de lectura sobre la práctica artística de Ana Gallardo, y la imaginación que acompaña la escritura para desplegar una mirada singular sobre ella. En este marco, sacar de contexto algunos conceptos en particular para entender y sostener una idea en otro ámbito del conocimiento, funciona como un gesto rebelde que sintoniza con la práctica artística que investigo. Es un desafío plantear conversaciones "imposibles" desde la coherencia académica esperada, que se hacen posibles desde la perspectiva de la investigación como práctica artística. Entiendo que esto guarda coherencia con la pretención de este trabajo: construir y compartir una lectura propia sobre una práctica específica. El collage teórico es también una forma de aglutinar los distintos tiempos de escritura que constituyen las investigacioness teóricas, que se siguen construyendo a partir de su lectura.

Este proceso supuso un gran esfuerzo por desbordar la cercanía teórica que mantengo con la antropología, a partir de una apropiación de herramientas etnográficas que tomé para investigar una práctica artística y resignifiqué para adecuarlas a lo que exploraba con/en Ana Gallardo. La antropología me brindó los caminos de aproximación que fueron vehículos de reflexión para el proceso de investigación, me inspiraron a manipularlas y adecuarlas a lo que intuía. Me acerqué a Ana con los recursos que aprendí de la etnografía y fueron esas lecturas, particularmente, las que me ofrecieron caminos para escribir de una forma diferente, nombrarme como investigadora, identificarme *con* o

[15] Esta reflexión es, también, un modo de conversar con dos lectoras del comité académico, Adriana Salazar Vélez y Helena Chávez Mac Gregor, quienes me sugirieron revisar la construcción teórica y el registro escritural que difiere del metodológico.

distanciarme *de* mis intereses de investigación, plantear las dudas que nos atraviesan, narrar desde una postura feminista. Esta investigación está situada *entre* fronteras porosas. Tomé de la etnografía lo que me resultó útil y necesario para pensar lo que estaba haciendo y me permití jugar con ella con la impertinencia de alguien que no ha sido formada en esa disciplina y, sobre todo, con la libertad de asumirme artista investigando a otra artista.

Desde este lugar, utilicé la antropología reconociendo una plasticidad de las herramientas que es propia de la práctica artística. Empecé a investigar con herramientas e intuiciones y mucha reflexión sobre el ensayo-error, que fue el verdadero aprendizaje. Al inicio muy intuitivamente y después con "rigor" de artista, fui asumiendo la construcción de un método propio, en colaboración con Ana, buscando orillas por donde penetrar la maraña y desenmarañarla para entenderla y narrarla sin que eso atente contra su cualidad caótica de enriedo.

Las lecturas de la antropología en co-labor y el encuentro con Ana -con su particular forma de ser y hacer- fueron el punto de partida para configurar el método de esta investigación. Nuestra combinación produjo una mezcla de dudas, incertidumbres, intuiciones y deseos de honrar el error y los fracasos e inventar lo que necesitábamos para que ese trabajo exista.

El camino entre la co-labor y la "columna" es un recorrido que requiere ser identificado y nombrado como propio, de nosotras, de Ana Gallardo y Ana Gilardi.

La etnografía fue el punto de partida hacia la comprensión de la práctica artística que permitió trazar la columna, nombrar la maraña como metáfora, identificarla como recurso para mapear una práctica, como "dispositivo de pensamiento" (Salazar en conversaciones informales 2023), ubicar los nichos, asignarles contenido, aglutinar sentidos. Esta investigación es un ejercicio experimental y político de investigación y escritura que defiende la posibilidad de crear otros modos de hacer, pensar y decir a partir de la potencia y plasticidad de la mezcla.

La escritura de esta tesis ha sido en muchos sentidos un ejercicio de experimentación y un desafío, una conversación constante con otres y un proceso reflexivo profundo para decidir no solo qué decir sino cómo, de qué manera traer y tratar las voces que ayudaron a pensar las ideas, qué lugar ocupa cada una, cómo descubrir y sostener mi voz en esa trama plural.

En coherencia con este gesto, decidí incorporar las observaciones, comentarios, aportes de mis lectoras del comité ampliado, quienes no estuvieron durante el proceso de investigación sino que leyeron el manuscrito final. Honrando su atención, interés, cuidado, afecto puestos en juego, y la importancia de sus aportes, decidí incorporar sus miradas como fragmentos de otras conversaciones que, si bien surgieron posteriores al proceso de escritura, son tan valiosas y pertinentes como las que acompañaron el *durante*. Me interesa la diversidad de sus miradas, desde realidades distintas y distantes como la edad, sus formaciones profesionales, sus trayectorias de vida. Cada una desde la experiencia in-corporada enuncia sus preocupaciones que el texto les detonó para nutrir este trabajo de investigación.

A continuación, introduzco los contenidos de cada Nicho.

NICHO 1: ~~ARTE~~

Este nicho presenta el escenario de prácticas artísticas y el contexto social, político y económico en Buenos Aires, Argentina, principalmente desde los 90 y hasta la primera década del 2000, en el cual se inscribe la práctica de Ana Gallardo (Inés Katzenstein, Andrés Labaké, Reinaldo Laddaga, Roberto Echen, Adrián Villar Rojas, Pamela Desjardins, Viviana Usubiaga). Paralelamente, el nicho delinea el contexto en México durante el mismo periodo (Daniel Montero y Cuauhtémoc Medina), necesario por los tránsitos que Ana Gallardo realiza entre un país y otro,

Introduzco una reflexión sobre la forma en que dialogan arte y antropología en esta investigación (Giuliana Borea, X. Andrade, Chiara Pussetti, Carla Pinochet Cobos) y cómo se construye un lugar de intersección entre ambas disciplinas. El nicho cierra con dos tránsitos que recorre el arte contemporáneo: de las obras de arte a las prácticas artísticas, y del rol de le artiste como productore a la obra como proceso (Pablo Helguera, Claire Bishop, Nicolás Bourriaud, Michel de Certeau).

Antes de continuar con los contenidos del segundo Nicho, explicaré por qué la palabra arte está tachada, el origen y sentido del gesto.

En los ejercicios de co-labor que puse en práctica para decidir *con* Ana Gallardo el orden de contenidos de esta investigación, ella tachó algunas palabras y las sustituyó por otras. Decidí apropiarme de los conceptos tachados y hacerlos presentes con un doble propósito. Por un lado, problematizar los pilares conceptuales de este trabajo y, por otro lado, evidenciar el método de investigación y los procesos previos al resultado. Utilizo lo tachado como metáfora de la memoria y sus rastros, porque permite mantener el concepto inicial y evidenciar su transformación.

Dice Sara Ahmed (2021): "vivir una vida feminista es hacer de todo lo que existe algo cuestionable" (Ahmed 2021, 21). Tachar es un gesto que cuestiona lo dicho: lo sostiene pero lo discute, es una forma de desarticular o deconstruir. También es una forma del reciclaje. Se tacha lo que no está bien, lo que resulta necesario discutir, problematizar o cambiar. Es una estrategia simbólica para cuestionar las gramáticas, para contar otras historias. Tachar puede leerse también como una forma de dudar sobre lo dicho, para repensarlo. Si el feminismo, como propone Ahmed (2021), es una tarea para llevarnos a casa y trabajar con lo que nos incomoda, tachar forma parte de esa tarea.

En este texto, tacho lo que me incomoda para poner en cuestión el concepto recogido y la forma de interpretarlo. "Las ideas feministas son eso que inventamos para entender lo que persiste" (Ahmed 2021, 38). En este sentido, entiendo el gesto de tachar como una forma de resemantizar, de crear nuevos

sentidos sobre los conceptos que persisten. Lo tachado, a diferencia de lo borrado, reaparece para sostener una conversación. Lo tachado es imperfecto. Si "los conceptos están en los mundos que habitamos" (Ahmed 2021, 40) tachar es un ejercicio para recuperar lo que está y renombrarlo.

En algún momento de esta investigación, emergió el gesto de tachar. Aportó un sentido potente a sus contenidos, me apropié de él intuitivamente y comencé a utilizarlo como recurso discursivo. Ya avanzada la investigación, me recomendaron el texto "Nota sobre la "pizarra mágica" (1924) de Sigmund Freud. Decidí incorporar exclusivamente este texto del autor, porque me permitió enmarcar la tachadura en el universo de la memoria y colaboró con el sentido que le doy en la escritura[16].

En este pequeño escrito, Sigmund Freud (1924) ofrece dos procedimientos para complementar la memoria con registros escritos. El primero son los cuadernos que conservan lo escrito como una huella mnémica duradera: lo escrito es susceptible de ser reproducido y, al acabarse el soporte, se renueva. Escribir es un gesto que refuerza la memoria. Aunque el registro no se conserve, el acto le otorga permanencia.

El segundo procedimiento es la pizarra[17] mágica, una superficie receptora que produce huellas: lo escrito se borra, pero el rastro permanece. En la pizarra el gesto de escribir se combina con el de borrar, como una escritura invisible cuyas marcas son guardadas en la memoria.

[16]Aclaro que no entro en el cuerpo de obra del autor ni lo asumo como referencia estructural, sino como una posibilidad de abrir este texto a ciertas "conversaciones", de pensar acerca del lugar que ocupan las referencias/citas/hallazgos/recomendaciones que aparecen en el camino de la investigación y resuenan de alguna manera significativa y profunda, aunque no obliguen a profundizar en les autores.

[17] El artista alemán Joseph Beuys (1921-1986) utilizó la pizarra como dispositivo artístico pedagógico, como parte del ensamblaje entre técnicas, disciplinas y materialidades que constituía su práctica artística. En sus pizarras, utilizaba la palabra y el dibujo con tiza para remitir a la gráfica tradicional alemana y en referencia a eventos biográficos propios. En el contexto económico, social y político argentino del año 2001 fue un elemento articulador del ejercicio de las asambleas populares para enfrentar la profunda crisis que atravesaba el país.

Retomo el planteo de Freud exclusivamente para proponer el gesto de *tachar* como un tercer procedimiento. Tachar permite conservar el gesto inicial y visibilizar su transformación, lo cual tiene sentido para esta investigación por dos razones. Por un lado, *visibilizar* y *transformar* son dos pilares de la práctica artística de Ana Gallardo que exploro a profundidad. Por otro lado, el ejercicio etnográfico para decidir la estructura de este trabajo se desplegó en esos términos. Escribí una serie de palabras que recuperé del trabajo de campo y le pedí a Ana Gallardo que interviniera tachando las que no considerara pertinentes y las cambiara por otras. Por esta razón, algunos de los conceptos que organizan este texto permanecen tachados. Explico este proceso en el Nicho *Método. Un ejercicio de co-labor en femenino*.

NICHO 2: MÉTODO. Un ejercicio de co-labor en femenino

Este nicho presenta mi metodología de investigación desde la antropología feminista, y los ejercicios etnográficos que dieron lugar al proceso de selección de contenidos.

Los relatos en la narrativa etnográfica desde Daniel Bertaux y Juan José Pujadas en diálogo con el método de caso extendido de Michael Burawoy. Exploro el método etnográfico a partir de las perspectivas de Rosana Guber, Joanne Rappaport, Eduardo Restrepo.

Me centro en la etnografía feminista apoyada en autoras como Eli Bartra, Norma Blazquez Graf, Martha Patricia Castañeda Salgado, Carmen Gregorio Gil, Sandra Harding, Rocío Medina Martín. Desde esta perspectiva, retomo el concepto de decolonialidad delimitada a la colonialidad del conocimiento, de las condiciones y mecanismos de producción del arte, apoyada en autoras como Ochy Curiel, Rita Laura Segato, Laura Saavedra Hernández.

Analizo el proceso etnográfico de esta investigación, que se originó en una serie de charlas[18] y desembocó en el concepto de escucha expandida.
Abordo la dimensión de co-labor a través de Paula Ripamonti, Rosana Paula Rodríguez y Natalia Angulo Agudelo, narrando cómo la pusimos en práctica con Ana Gallardo durante el proceso.
Incorporo reflexiones en torno a la escritura, constituida por tres niveles de contenido que se tejen con testimonios y notas etnográficas:

1- el sentido que Ana Gallardo le otorga a los conceptos al interior de su práctica,
2- un rastreo teórico sobre dichos conceptos y
3- la conceptualización a partir de mi lectura sobre ambos niveles.

Para esto, me apoyo en tres textos: *Borderlines* de Gloria Andalzúa, *Cuéntame algo, aunque sea una mentira. Conversaciones con mi comadre Esperanza*, de Ruth Behar y *Del deseo nace el derrumbe* de Ana Longoni. ¿De qué manera puede esta investigación poner en práctica ejercicios metodológicos particulares para abordar una práctica artística enmarañada? Finalmente, desarrollo el concepto de maraña como metáfora de origen de esta investigación y el proceso etnográfico que nos permitió otorgarle un orden de lectura.

NICHO 3: TEJIDO AMOROSO. Tres hebras[19]

Este nicho presenta el *tejido amoroso* como metáfora de la práctica artística de Ana Gallardo que surge durante el trabajo de campo y retomo. Engloba tres conceptos esenciales sobre los cuales se profundiza a lo largo de la

[18] Si bien en mi escucha como investigadora hubo una espesura diferente a la que opera en la charla y en esta siempre hay conducción, devela el desapego a una guía de preguntas y formatos específicos.

[19] Rián Lozano y Nina Hoechtl están trabajando actualmente esta operación epistémica en un texto sin publicar. Las referencio desde el Seminario de cultura visual y género del MUAC y el posgrado en Historia del arte de la UNAM a raíz de conversaciones informales con David Gutiérrez Castañeda durante la revisión de esta tesis.

investigación: deseo, agenciamiento y ~~sanar~~ transformar. Propongo que estos tres conceptos se activan desde un lugar que no es nuevo, sino que existe en Ana Gallardo como sujete. ~~Sanar~~ transformar pone en acción dos estrategias, que dan cuenta de las trayectorias delineadas por el hecho de atravesar procesos estéticos: proponer el arte como refugio -y espacio de combate- y formar familia en él. Se trata de un proceso que permite a la persona que lo transita descubrir una maniobra: los recursos *están* en ella y al hacerlos conscientes los transforma en herramientas.

NICHO 4: DONDE IBA TENÍA UN TEJIDO EN EL MUNDO. Una mirada interseccional al testimonio

En este nicho los contenidos se tejen a partir de una etnografía sobre la vida de Ana Gallardo, que se detiene en algunos nodos para leer su testimonio desde la interseccionalidad. Su familia de origen y algunos eventos de su niñez y adolescencia por la forma en que la afectaron y configuraron su trayectoria vital y artística. Refiero sus derivas geográficas entre Buenos Aires y la CDMX como una circunstancia que ayudó a crear y consolidar sus redes afectivas (Donna Haraway, Sara Ahmed, Helena López) y algunas experiencias de trabajo que anticipan el contexto de precariedad que se desarrolla en el siguiente Nicho.
Abordo la configuración de sus modos de vida y afectos a partir de la perspectiva de la interseccionalidad desde María Rodó-Zárate con referencia a Kimberlé Crenshaw. El análisis interseccional me permitió situar a Ana Gallardo desde su particular experiencia de vida como mujer, artista precarizada y actualmente empoderada desde la vejez.

NICHO 5: PRECARIEDAD. *Armar otras estrategias*

En este nicho propongo el concepto de precariedad como una herramienta potenciadora de la práctica artística de Ana Gallardo, su modo de transformarla en una estética y en su lugar de enunciación.

Abordo el concepto desde dos dimensiones diferenciadas. La precariedad material vinculada con las condiciones de producción y circulación de su práctica artística, considerando en qué consiste y respecto a qué se valora. Y la precariedad simbólica vinculada con el conocimiento, que Ana Gallardo transforma en fortaleza.

Ubico la precariedad del trabajo artístico latinoamericano en relación con las nociones de mercado y sistema del arte apoyada en Luis Camnitzer y Nathalie Heinich en un contexto global de neoliberalismo, desde Cabanas e Illouz.

Retomo la perspectiva feminista (Sara Ahmed), el concepto de minorización (Rita Segato) y la colonialidad del conocimiento (María Lugones, Ochy Curiel, bell hooks) para delinear cómo surge la noción de *discutir* de Ana Gallardo y se transforma en su respuesta contrahegemónica. Ella crea y valida prácticas-otras desde una perspectiva decolonial. Para este análisis, propongo un diálogo entre la ecología de saberes y las sociologías de las ausencias y de las emergencias (Boaventura De Sousa Santos), el pluriverso (Arturo Escobar) y el conocimiento situado (Donna Haraway). Este cruce me permite ubicar el rol de Ana Gallardo como artista, gestora y educadora dentro de un universo de prácticas-otras.

NICHO 6: RESENTIMIENTO. *El fracaso como un espacio de alimentación*

Este nicho aborda el resentimiento como un gesto de esperanza crítica (Cabanas e Illouz) que activa Ana Gallardo en su práctica artística como reacción contra el sistema hegemónico del arte y el mercado. Presento y discuto la noción de fracaso desde Jack Halberstam y la forma en la ella lo practica desde su labor docente.

Referencio el trabajo del artista Roberto Jacoby como una figura central de la escena artística de Buenos Aires (1990-2010) que creó una genealogía de prácticas autogestivas, apoyada en Ana Longoni. Analizo cómo la situación social, económica y política afecta el mundo del arte impulsando potentes iniciativas de auto gestión a través en diversas voces (Ana Longoni, Lucas Rubinich, Reinaldo Laddaga, Roberto Echen, Adrián Villar Rojas). Recupero los trabajos que analizan la obra performática y las instalaciones de Ana Gallardo, a través de Federico Baeza, Natalia Carod, Nathalie Heinich. Y, finalmente, referencio la situación de artistas mujeres en Buenos Aires y la CDMX apoyada en Araceli Barbosa Sánchez y María Laura Rosa.

NICHO 7: ~~RESISTIR~~ REBELIÓN[20]. *Conspirar con redes afectivas*

Este nicho aborda el concepto de performance en relación con los cuerpos y los afectos a través de Antonio Pietro Stambaugh, Richard Schechner, Diana Taylor y Natalia Angulo Agudelo. Sitúo *Escuela de envejecer* como performance que busca subvertir lo que se espera de las personas que transitan la vejez y recuperar el deseo a través del agenciamiento, desde una perspectiva de género y edad, con énfasis en la vejez (Robert Connell, Conway Jill, Teresa De Lauretis, Monique Wittig, Gayle Rubin, Martha Patricia Castañeda Salgado). Planteo cómo actúa la rebelión contra la violencia hacia las mujeres viejas y la sistemática invisibilización social que sufren, y cómo la praxis artística la combate *conspirando con redes afectivas* (Donna Haraway, 2016).

Analizo los roles que asumen les artistas en proyectos colaborativos, apoyándome en una clasificación de Suzanne Lacy en el marco del nuevo género de arte público.

[20] Ana Gallardo asocia la resistencia con *aguantar* una situación con la cual está en desacuerdo y propone REBELIÓN como práctica que le permite combatir un estado de cosas y cambiarlo.

Señalo el rol de las mujeres en el mundo del arte a través del análisis de Linda Nochlin y referencio parte del trabajo que Ana Gallardo realiza reapropiándose de la obra y algunos relatos de vida de su madre pintora.

NICHO 8: ABRIR LA CASA Y VISIBILIZAR

Este nicho presenta el *trabajo gestionante* de Ana Gallardo a través del cual abre su casa y visibiliza, como estrategias políticas, gestos concretos -no metafóricos- que actúan en respuesta a la precariedad. Reseño sus primeras experiencias de gestión que funcionan como los antecedentes de La Verdi, en la cual profundizo. Identifico cómo se construye y qué define su modo de gestionar, y retomo la práctica del fracaso (Jack Halberstam) para problematizar el concepto de comunidad y el ejercicio del liderazgo.
Abordo La Verdi como caso específico, apoyada en el testimonio (John Beverley, Alejandro Castillejo Cuéllar, Morna Macleod). Me interesa particularmente el valor y uso del testimonio como acto de reivindicación.
Incorporo las voces de artistas y curadores fueron parte de los últimos espacios de gestión de Ana Gallardo. En este Nicho propongo que su modo de gestionar descoloniza el conocimiento en el arte (Curiel, Segato), incorpora la noción de cuidado (Puig) y crea una curaduría de la escena artística local, subrayando los límites de su mirada y sus efectos en el contexto del arte.

~~Conclusiones~~ AGLUTINAR

En el cierre, analizo el concepto *Aglutinar* que Ana Gallardo propone para nombrar su práctica. Lo presento desde su perspectiva, lo identifico en la praxis a través de los testimonios y lo interpreto desde mi experiencia orgánica.
Aglutinar es una metáfora que recoge las dimensiones más importantes de su trabajo que se han abordado a lo largo de la investigación: aumentar un campo

de acción, crear y visibilizar prácticas-otras para discutir el sistema hegemónico del arte, maternar simbólicamente creando una familia en el arte, entre otras.

Aglutinar y transformar son los objetivos definitivos de la práctica artística de Ana Gallardo e identifico que abrazan dos dimensiones diferentes. ~~Sanar~~ transformar es individual, y refiere a cómo el arte le ha permitido transitar procesos de resignificación de experiencias dolorosas a través de la creación. Aglutinar, se relaciona con lo que ha transformado en la escena artística al construir una propuesta curatorial-otra contrahegemónica de las producciones artísticas, de un contexto y tiempo determinados que responde a su mirada y sus deseos.

NICHO 1: ~~ARTE~~

La práctica artística de Ana Gallardo comienza a principios de la década del 90 en Buenos Aires, Argentina[21], donde se despliega hasta que se muda a México en el 2018. Las variables tiempo y espacio se vinculan entre sí configurando un territorio complejo que está íntimamente relacionado con las producciones artísticas. Hay artistas que fueron precursores de un cambio en la forma de producir y experimentar el arte, y permiten delinear ciertas características en común de la época que la práctica de Ana Gallardo hereda, comparte y transforma. En adelante, me referiré a ella como Ana, para evidenciar en el texto la familiaridad que sostuvimos en el trato durante la investigación[22].

En este Nicho exploro el contexto en vínculo con el arte. Abordo la intersección entre este y la antropología (como dos disciplinas pilares de esta investigación) y algunos tránsitos en el arte (obras que comienzan a configurarse como prácticas artísticas, y la transición del rol de les artistas como productores y la obras como procesos).

Diálogos: arte y contexto

Argentina

A partir de la década de los noventa se instala en la Argentina un proyecto neoliberal que reconfigura el rol del estado, antes proveedor en áreas como la educación, la cultura y la salud. Este detona un proceso de desestatización y privatización de las iniciativas públicas, provocando el debilitamiento de las instituciones. El inicio del neoliberalismo en Argentina está vinculado con el

[21] Su trabajo de gestión se fortalece a partir del 2013 con el espacio Forest y su performance *Escuela de envejecer* comienza a gestarse en 2006.

[22] Al inicio de la investigación fue necesario identificarla con su apellido porque su voz y la mía compartiendo nombre generaba confusión. Una vez desenredadas nuestras interlocuciones, y por acuerdo con la sugerencia de Adriana Salazar Vélez, decidí referirme a Ana Gallardo por su nombre.

contexto que hereda Isabel Martínez de Perón, vicepresidenta entre 1974 y 1976. Ella hereda un contexto político y económico muy complejo caracterizado por la inflación, desocupación, devaluación de la moneda nacional, aumentos desmesurados de los servicios públicos. Se implementó una política de ajuste con fuerte oposición de la Central General de Trabajadores (CGT), paros, recesión económica, hiperinflación. Más tarde, con el inicio de las dictaduras militares, se implementó el plan económico neoliberal del grupo golpista.

Andrea Giunta (2010) plantea que esta situación política, económica y social afectó también al modelo estético hegemónico de esa década e impulsó les artistas a resignificar la relación entre el arte y la política, como respuesta a la precarización de la vida social en general, incluida la esfera del arte (Katzenstein 2010).

Estas circunstancias provocaron fuertes movilizaciones y acciones colectivas que detonaron una profunda crisis en 2001, la cual ocasionó grandes cambios sociales, políticos y económicos, y evidenció la urgencia de reconfigurar y rearticular las formas de ciudadanía e interacción social (Farina y Labaké 2010). Las características del momento histórico repercutieron en el campo artístico, el cual transitó, a grandes rasgos, de las estéticas consideradas ligeras o decorativas de los años noventa, al trabajo en redes y la politización de los 2000, que definieron los movimientos artísticos de esa época (Cippolini 2010).

Fue un periodo de profunda reconfiguración cultural vinculada con la expansión de proyectos que buscaban articular diferentes formas de producción, la experimentación de modos de vida en común, que optaban por procesos de creación (a veces conversaciones, otras improvisaciones) abiertos a una comunidad no artística, en lugar de la producción de obra tradicional. Proyectos enfocados en transformar la situación histórica a partir de la construcción de "formas artificiales de vida social, modos experimentales de coexistencia" (Laddaga 2006, 22) que fomentaron cambios significativos en la forma de producir y hacer circular las prácticas artísticas. Éstas, impulsadas por iniciativas colectivas con un fuerte componente subjetivo, reconfiguraron la

creación individual colectivizándola y viraron el foco de lo objetual a lo procesual y lo contextual. El interés artístico se desplazó de la producción de obras de arte a los procesos de producción, fuertemente vinculados con el contexto en el cual se desarrollaban. En los años 90, signados por el neoliberalismo, surgieron colectivos de artistas que iniciaron acciones callejeras a la par de su presencia en espacios de arte, iniciativas ligadas con el surgimiento de HIJOS, organismo que integra personas hijas de desaparecides, que fueron exiliadas o estaban ligadas a la militancia política (Longoni 2014). Siguiendo a la autora, esos colectivos artísticos pueden leerse bajo coordenadas que cuestionan el estatuto de las prácticas artísticas y la figura de le artista, en tanto las producciones de arte son también formas de militancia de múltiples materialidades, que circulan en diversos espacios artísticos y extra artísticos. La relación de estos grupos con las instituciones artísticas problematiza los circuitos y las formas de circulación, haciendo uso de la calle y otros ámbitos que no pertenecen al mundo del arte. Se trata de prácticas surgidas en y para el espacio público, que luego son absorbidas por el circuito institucionalizado del arte. Estas operaciones colectivizantes del contexto latinoamericano, tienen una raíz en las acciones políticas de la época, las movilizaciones populares, las protestas sociales, el activismo que impregnaba todas las esferas de la vida, como iré desarrollando a mayor profundidad en adelante.

La mayoría de los proyectos eran impulsados desde la autogestión, inauguraron espacios físicos o virtuales proponiendo nuevos modos de visibilizar la producción artística involucrando la investigación, el debate y creando otras vías de circulación y legitimación de las prácticas artísticas.

En ese contexto, la figura del artista comenzó a trascender las disciplinas y desbordar el ámbito de la producción de obra, configurándose como une gestore capaz de negociar con las instituciones del arte de diferentes maneras (Echen 2010). Se crearon comunidades de artistas-gestores que se relacionaban entre sí y con sus contextos buscando proyectar los escenarios más allá de lo local, constituyendo una cultura de la gestión (Rojas 2010), como un acto de

resistencia frente al debilitamiento de las políticas culturales o al desacuerdo con ellas (Desjardins 2012).

Si bien estos proyectos emergieron principalmente en Buenos Aires, existieron experiencias significativas en otras ciudades argentinas con las cuales compartían ciertas estrategias. La diversidad de iniciativas y dispositivos tuvieron en común la cooperación y la creación de redes como elemento nuclear (Usubiaga 2010, Echen 2010) y, en algunos casos, esto permitió la vinculación artística interprovincial (Desjardins 2012), creando comunidades destinadas a compartir (Giunta 2010).

El escenario artístico argentino de principios del siglo XXI se caracterizó por una gran variedad de espacios, estrategias de trabajo y formatos, un aumento de les artistas, los públicos consumidores de arte, los modos de financiamiento, las redes y los programas educativos. Un pluralismo en todo sentido y en constante crecimiento (Iglesias 2015).

Si bien la mayoría de los proyectos de autogestión no tuvieron larga duración, aquellos más potentes lograron incidir en la escena artística a través del diálogo y la negociación institucional reconfigurando sus roles (Usubiaga 2010) e instaurando una tradición de prácticas artísticas colectivizantes, de las cuales Ana es heredera y forma parte integra en la generación de estrategias pertinentes ante el declive económico y anímico. Este panorama se retoma y amplía en relación con su trabajo en el Nicho 6 *Resentimiento. El fracaso como un espacio de alimentación.*

El periodo neoliberal en Argentina se profundizó con la presidencia de Carlos Menem (asumió a mediados de 1989) en un momento histórico crítico de hiperinflación heredado del gobierno de corte populista de Raúl Alfonsín (1983-1989). La situación social, política y económica se definió por altos índices de desempleo, disminución de los salarios, endeudamiento con el Fondo Monetario Internacional (iniciado durante la última dictadura militar). La década del 90, caracterizada por el fortalecimiento del neoliberalismo, se interrumpió con la

presidencia de Néstor Kirchner (2003-2007), sucedida por la de Cristina Fernández de Kirchner (2007-2015), que marcan un cambio de paradigma: el comienzo de un periodo de centro izquierda.

Este periodo hereda el complejo momento histórico, político y económico de la década anterior, definido por el destrozo de la convertibilidad peso argentino-dólar, el aumento de la deuda externa y la recesión de la economía nacional. En rechazo a esta situación, comenzaron a observarse fuertes movimientos sociales como la presencia del movimiento *piquetero*[23] que provocaban cortes en las rutas del país para manifestar su descontento, la precarización de sectores sociales de alta vulnerabilidad como las amas de casa y les adultes mayores. Se vivía un clima de profunda hostilidad principalmente en la periferia de las ciudades, con constantes saqueos a comercios y violencia callejera, acontecimientos que derivaron finalmente en un estallido de la crisis en 2001. Con ella, también comenzaron a crearse y fortalecerse ferias de comercio informal y movimientos activistas desde el arte, aumentaron las manifestaciones sociales, las fábricas fueron tomadas por les empleades en reclamo de sus derechos laborales. Fue una época de crisis profunda que provocó una fuerte cohesión social con el surgimiento de asambleas vecinales y potentes movimientos sociales, algunos de los cuales tuvieron vínculo con las acciones propulsadas desde el arte como el de les *cartoneros*. Este movimiento surgió de grupos que recolectaban cartón para su tratamiento, reciclaje y venta para subsistir económicamente, y se consolidó a partir de la crisis. Algunos proyectos artísticos entraron en vínculo con estas agrupaciones sociales o cooperativas como *Eloísa Cartonera*, una editorial independiente que compraba el cartón a les cartoneros para realizar a mano las tapas de sus publicaciones. *Eloísa Cartonera* es un proyecto creado por les artistas Fernanda Laguna, Washington

[23] Los piqueteros constituyen un movimiento social de personas desocupadas que surge en los años 90 en rechazo a las políticas de corte neoliberal, cuya herramienta de protesta eran los cortes de rutas estratégicas para interrumpir el tránsito y el comercio.

Cucurto y Javier Barilaro como alternativa al cierre de las editoriales en 2002. *Eloísa* compraba el cartón al doble del precio establecido por les cartoneros para hacer las cubiertas a mano y encuadernar textos fotocopiados. Algunes cartoneros se integraron al proyecto, abrieron un local e incluso participó en la Bienal de San Pablo (2006) donde se vinculó con cartoneres y escritores locales. Un eje fundamental del proyecto era el intercambio (Rosa 2012), como el de otras iniciativas autogestivas.

En este contexto de crisis la acción de las mujeres fue significativa porque:

> realizaron un gesto fundante: se hicieron cargo de producir espacios de reproducción de la vida en términos colectivos, comunitarios, frente a la devastación que causaba la desocupación (Gago, 2019: 135).

El liderazgo visible de las mujeres surge en respuesta al debilitamiento del rol proveedor de los hombres provocado por el desempleo. De acuerdo Gago, esto resalta lo político de esas tareas en términos de, por un lado, producir un valor que ayuda a la organización colectiva. Por otro lado, problematizar el trabajo en relación con una vida digna al abrir nuevas formas de gestión autónoma de los recursos: las economías populares. Esta primera generación de mujeres que asumió el liderazgo inaugura una genealogía que continúa con las hijas de las piqueteras, quienes fortalecieron las economías populares trastocando las lógicas de lo público y lo privado como entidades polarizadas (Masseroni y Sauane 2004, Gago 2019).

Gago interpreta las movilizaciones sociales que cobraron fuerza en Argentina alrededor del 2015, cada vez más masivas, como territorios significantes. En ellas, reconoce la presencia de ciertos gestos poderosos, simbólica y políticamente, que nutren las posibilidades de imaginar nuevas prácticas. Un territorio donde importa cómo dialogan estos gestos[24] entre sí y cómo inciden

[24] Marie Bardet (2021) concibe el concepto "Prácticas gestuales" (2021:11) en su libro *Perder la cara*. El término nombra gestos que apuntan al proceso hegemónico del universo visual y sus resonancias en los cuerpos y vínculos con el mundo, de las disciplinas artísticas con el devenir cotidiano. Bardet se pregunta por los ecos que producen y las preguntas que instalan en la relación entre arte, vida, política, cuestionando los

en la transformación política y social, porque señalan un estado de cosas, generan resonancia desde la calle hacia otros espacios, resignifican los hechos y producen su propia genealogía a partir de nuevas formas de circulación simbólica. Esta gramática se sostiene colectivamente en la trama social organizada (las cooperativas, por ejemplo) e individualmente, filtrando las sensibilidades. De acuerdo con Gago, estas movilizaciones problematizan la situación socio-histórica e intentan mover ese poder del centro, a través de la acción específica no centralizada. Estos procesos no son aislados, sino que van sedimentando otras maneras de hacer.

En ese contexto, la escena artística y sus prácticas -atravesadas y configuradas por la crisis y los movimientos sociales- comienzan a transformarse profundamente a principios de los 2000. Esta búsqueda social de autonomía laboral provocada por el descrédito de las instituciones también se reflejó en el ámbito del arte. Las iniciativas alternativas al circuito oficial que comenzaron a surgir fuertemente con el cambio de siglo, fueron múltiples y diversas. Algunas de ellas lograron consolidarse y crear otros escenarios de producción, exhibición y circulación de las prácticas.

Un proyecto pionero que inauguró una nueva forma de entender y concebir la práctica artística de ese momento fue la Fundación Sociedad, Tecnología y Arte. START fue una organización autosustentada[25] que se creó en 1999. Estaba enfocada en el cruce de prácticas, saberes y disciplinas con énfasis en la "experimentación y el desarrollo de nuevas formas de vida social a través de la interacción entre artistas y no artistas"[26], la autogestión, la colaboración, la conformación de redes vinculantes entre el arte y lo social, y el intercambio. El

binarismos y los dualismos. La autora propone tejer el concepto dando consistencia a esos gestos. Por su amistad con ella, Verónica Gago retoma el concepto.

[25] Su financiamiento era sólido y diverso: a través de prácticas docentes, publicaciones, donaciones, recursos provenientes de instituciones públicas y privadas que apoyan el arte.

[26] http://www.fundacionstart.org.ar/node/2

desarrollo conceptual de los complejos proyectos que START impulsó fue del artista y sociólogo Roberto Jacoby, quien contaba con el apoyo de sólidas redes de colaboración. Estas iniciativas fueron una gran influencia para los proyectos que buscaban intervenir *en* y transformar la situación histórica desde el ámbito artístico en diálogo con lo socio-político. Profundizo el trabajo de Jacoby en el Nicho *Resentimiento. El fracaso como un espacio de alimentación.*

Diálogos: arte y contexto

México

Si bien la práctica artística de Ana se sitúa y desarrolla principalmente en Buenos Aires, viajaba periódicamente a México y, en ocasiones, se quedaba allí a vivir y trabajar durante un periodo. Esas experiencias configuraron aspectos importantes de su labor de gestión, como se verá en distintos momentos de esta investigación. Referenciaré la escena artística de México, contemporánea a la de Argentina, descrita en el apartado anterior.

Daniel Montero (2014) analiza la multiplicidad de fenómenos que afectaron un viraje en el arte en México a partir de la década del 90: del llamado neomexicanismo al arte objetual y conceptual.[27] Producciones que buscaban desprenderse de la noción de identidad nacional e integrarse a los relatos contemporáneos a partir de la relación entre la producción artística, el mercado, la curaduría y la crítica. En este periodo se redefine lo artístico -entendido como político y económico-, sus modos de producción y construcción de discursos, transformando la escena artística local. Uno de los rasgos principales de este cambio, fue el desplazamiento de las prácticas de lo alternativo a lo contemporáneo a través de la institucionalización, proceso relacionado con la orientación de las políticas públicas culturales.

[27] Su tesis doctoral abarca el periodo entre 1988 y 2007.

Montero plantea que, en México, el contexto de neoliberalismo y globalización provoca cambios en las políticas públicas de regulación económica, que influyen en las formas de producción artística y su discursividad. El ingreso de capitales privados nacionales e internacionales, derivado del Tratado de Libre Comercio, diversificó los espacios habituales para la promoción del arte y buscó transformar la lógica artística institucional en lugar de producir desde los bordes del sistema[28]. Esto estuvo vinculado con el surgimiento de instituciones de fomento a la producción artística como el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) y el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) en 1988. Ambas instituciones financian *proyectos*, lo cual redefine la noción de arte en relación con los procesos más que con los productos.

Cuauhtémoc Medina, Álvaro Vasquez Mantecón, Olivier Debroise, Pilar García, entre otros (2007) investigan el mismo periodo para el catálogo de la exposición *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997* y aporta importantes singularidades, algunas de las cuales se relacionan el contexto argentino en la misma época.

Durante la presidencia de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994) la CDMX parecía estar en una curva de crecimiento y desarrollo que le permitiría entrar al "primer mundo" por el libre mercado. Su sistema cultural se percibía fortalecido, los espacios culturales se mantenían con constancia y muestras periódicas de artistas con trayectoria. De acuerdo con los curadores (2006), paralelamente a la escena oficial existían grupos de artistas jóvenes que experimentaban procesos en otras vías, no respondían a los intereses institucionales de la época, y aprovechaban el desarrollo tecnológico para establecer vínculos entre la escena del arte local y la internacional, diversificando sus producciones. Esta generación representaba una minoría que, con el tiempo, fue fortaleciéndose y

[28] Esta situación está vinculada con el surgimiento de instituciones de fomento a la producción artística como el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) y el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) en 1988. Ambas instituciones financian *proyectos*, lo cual redefine la noción de arte en relación con los procesos más que los productos.

ampliándose. Comenzaron a crear espacios independientes hacia finales de la década del 80 que se consolidaron en los 90, como La Quiñonera, la Galería de Autor Pinto Mi Raya, y el Salón de los Aztecas los cuales inauguraron otras formas de expresión, reflexión y circulación de las prácticas, y modos de aproximación resignificando los tradicionales.[29] También se movilizaron grupos de estudiantes de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, quienes fundaron Temístocles 44 (1993-1995) e impulsaron cambios significativos como procesos no objetuales, inclusión de acciones y obras de sitio específico. Este espacio funcionaba en una casa que se demolería, lo cual dotó de un carácter más cotidiano las prácticas que se emplazaron y les artistas tenían libertad de hacer y transformar incluso las condiciones arquitectónicas (algo restringido en los espacios oficiales en esa época). Esto fue significativo porque permitió una vinculación estrecha entre la obra y el espacio e incluso, cierta intimidad dada porque se utilizaba toda la construcción para las exposiciones, desde los clósets hasta la cocina: "era como una invitación a casa" (Medina 2006, 371). Hubo varias viviendas de artistas que fueron abiertas para ampliar las posibilidades de mostrar las prácticas, gesto que permitió una recuperación de temas como lo cotidiano, lo común, lo íntimo. De acuerdo con Medina (2006), estos espacios llegaron a convertirse en hogares de acogida para artistas. Referencio esto en particular porque Ana inicia de la misma manera su trabajo de gestión: abriendo su casa. Abordo el tema en el Nicho Abrir la casa y Visibilizar. Otro espacio importante fue La Panadería creada por los artistas Yoshua Okón y Miguel Calderón quienes traían aires de transformación de experiencias en el extranjero, que recibía subsidio público y privado.

Estos espacios independientes, lograron crear vinculación con la escena artística internacional debido a la apertura y el intercambio comerciales de

[29] *Pinto Mi Raya* es un proyecto creado por Víctor Lerma y Mónica Mayer, artista mexicana que retomo más adelante como contemporánea a Ana Gallardo. El Salón des Aztecas es un espacio cultural donde trabajó Ana Gallardo durante uno de los periodos que vivió en la CDMX, cuya experiencia retomo durante la investigación.

México, y los avances tecnológicos. Se consolidaron -si bien no económicamente, simbólicamente- gracias a la estrategia de no confrontación institucional sino de aprovechamiento de los recursos[30].

Intersecciones: arte y antropología

En Latinoamérica, la relación entre el arte y la antropología se ha ido estrechando con los años. Ambas disciplinas comparten, por un lado, la necesidad de dar respuesta a contextos de violencias y, por otro lado, metodologías, formas de hacer y reflexionar (Borea 2017). La noción de tráfico (Andrade 2007) enuncia dichas conexiones interdisciplinarias y las tensiones, fricciones y resistencias que generan, así como preguntas que han emergido en torno a esta relación de rivalidad-complementariedad y al rol de les artistas como etnógrafes y viceversa.[31]

Chiara Pussetti (2017) plantea que, cuando se establece colaboración dialógica entre el arte contemporáneo y la antropología -más allá de las discrepancias disciplinares-, es posible:

- experimentar otros métodos de investigación que superen la etnografía clásica,
- alcanzar distintos niveles comunicativos y reflexivos entre las personas involucradas en la etnografía que permiten alumbrar dimensiones más allá del lenguaje,

[30] La participación de Ana Gallardo en El salón de los aztecas significó para ella un aprendizaje potente que influyó en su modo de hacer y concebir el arte, como se evidencia más adelante.

[31] Las principales discusiones acerca del vínculo entre arte y antropología fueron recogidas en *The Traffic in Culture: Refigurin Art and Anthropology* (Marcus & Myers, 1995). De estas reflexiones surge el concepto de "tráfico" que Andrade recupera en *Inscripción, desinscripción, intrusión: la etnografía como práctica curatorial* en Arte y antropología. Estudios, encuentros y nuevos horizontes. Ed. Giuliana Borea (2017).

- fundar un nuevo lenguaje que no busca decir ni explicar ni enseñar "sino que evoca y abre posibilidades de interrogación e interpretación" (Pussetti 2017, 235).

Hal Foster propone el "giro etnográfico del arte contemporáneo" (Foster 2001, 188) para subrayar ciertas características de la antropología que entran en vínculo con la práctica artística contemporánea, y la proliferación de proyectos en colaboración con comunidades que exigen herramientas y métodos cualitativos para la práctica artística y contaminan las fronteras disciplinares. Foster analiza el arte producido a partir de la década del 60, en el cual reconoce una tendencia a retornar a lo real y el surgimiento de un nuevo paradigma en el arte de izquierda. En ese contexto, la figura del *artista como etnógrafo* refiere al vínculo que establecen les artistas con lo social fundado en la identificación cultural mutua. El interés por la alteridad, la cultura como ámbito de estudio, su naturaleza contextual, su tendencia interdisciplinaria y su capacidad de autocrítica como disciplina, son características que evidencian cómo el arte y la antropología convergen en la esfera cultural. El giro etnográfico describe los métodos utilizados para la producción de proyectos artísticos contemporáneos que siguen una lógica contextual: selección de un sitio para intervenir, integración cultural y desarrollo del proyecto (que luego, continúa su ciclo en otro territorio).

El arte y la antropología también se conectan en las aproximaciones investigativas. Carla Pinochet Cobos (2017) identifica tres formas de investigar en las artes y la antropología. La primera es la tentativa de cercanía (se trata de una aproximación); la segunda busca descubrir algo preexistente en el campo de lo social; y la tercera se enfoca en producir un conocimiento emergente (lo cual supone crear algo a través de un proceso flexible). Esta última, corresponde al modelo procesualista que ofrece otras posibilidades interdisciplinarias porque funde las fronteras entre disciplinas, creando un espacio de co-

construcción. Pinochet Cobos identifica en este modelo cuatro niveles que convergen: las preguntas, los caminos, las herramientas y los resultados. Si la investigación se va construyendo en el proceso, las hipótesis y las planificaciones disminuyen. Desde su perspectiva, cuando arte y antropología se cruzan la investigación dialógica requiere abrazar las preguntas y todo aquello no dicho como un decir en conjunto.

De acuerdo con Cobos, "el conocimiento se construye en el encuentro, en el trabajo colaborativo" (Cobos 2017, 446) y eso desarma la figura problemática de la antropología: *el informante*, entendida como une sujete pasive. Lógica discutida por la antropología feminista, sobre la cual profundizo en el Nicho *Método. Un ejercicio de co-labor en femenino.*

El libro *Artropología. Un acercamiento entre dos disciplinas* (2019), coordinado por José Miguel González Casanova y Geneviève Saumier, es un referente importantísimo en el debate local y académico sobre la relación entre arte contemporáneo y antropología. En el texto, y a través de diversas voces, múltiples autores se preguntan acerca de la colaboración entre ambas disciplinas para entender mejor el concepto de alteridad, así como por la influencia de los procesos culturales, políticos y locales en la búsqueda de una transformación social. El libro es producto de un proceso largo de trabajo, surgido a partir de debates y encuentros en el marco del seminario *Proyecto de investigación formativa arte contemporáneo y antropología*, dirigido por Saumier en colaboración con antropólogues de la Escuela Nacional de Antropología e Historia junto a otres artistas, y el seminario *Medios Múltiples*, coordinado por Casanova en la FAD, Facultad de artes y diseño de la UNAM. El conjunto de aproximaciones reflexiona sobre la integración al espacio de la cotidianeidad de ciertas prácticas artísticas que se aproximan en sus modos de producción a la antropología, haciendo porosas y borrosas las fronteras disciplinares. Asimismo, revisa las nociones de autore desde la antropología y de artista como etnógrafe. En definitiva, abre la discusión y reposa la mirada en prácticas híbridas en tanto surgen desde el arte y retoman teorías o metodologías

etnográficas o antropológicas, dentro de las cuales se enmarcan la práctica artística de Ana y esta investigación.

Tránsitos: de las obras de arte a las prácticas artísticas

En la intersección entre la antropología, el arte, lo político se sitúan y anidan prácticas artísticas nombradas de diversas maneras: arte participativo o colaborativo, contextual, dialógico, intervencionista, arte terapia, comunidades experimentales, arte basado en la comunidad o práctica social (Bishop 2016). Estos términos derivan del concepto en inglés: *socially engaged art* o *social practice*, traducido como "arte de interacción social" o "arte comprometido socialmente". Asimismo, se puede enmarcar estas prácticas como parte del activismo cultural o nueva forma cultural híbrida, cuyos antecedentes se remontan a los años 60 y se fortalecen en los 70, habiendo recogido la herencia del arte conceptual. En la década del 80 se generalizan y son reconocidas por las instituciones culturales, e incluso absorbidas por ellas, aunque no dejan de ser prácticas postmodernas críticas o de resistencia que intervienen en la esfera cultural entendida como lugar de conflicto y confrontación.

Pablo Helguera (2009), artista y teórico mexicano identifica la construcción de lo comunitario, las estructuras multidimensionales de participación que generan, su tipología y los públicos, como los conceptos medulares de estas prácticas. Helguera señala que, al involucrar la colectividad, se abre una dimensión impredecible en el proceso de trabajo que dificulta su valoración en términos de éxito y fracaso[32].

[32] Helguera subraya las diferencias entre el trabajo social y la práctica social surgida desde el arte, la colaboración, las acciones performáticas y la documentación, como el proceso que permite la subsistencia de estos proyectos. Recupero y problematizo la noción de fracaso en el Nicho 6 *Resentimiento. El fracaso como un espacio de alimentación*.
En relación con el concepto de arte público, también es importante referenciar un amplio grupo de personas que vienen "cuestionando el estatuto privilegiado y vanidoso de las artes a la hora de dar cuenta de cómo las dinámicas comunitarias importan y tienen estatuto estético propio" (David Gutiérrez Castañeda en conversaciones informales, 2022), como Suzanne Lacy, Mónica Mayer, Lorena Wolffer y CERRUCHA en México.

Lo que define estas prácticas artísticas es que implican el involucramiento de un grupo humano como el "medio y material artístico central" (Bishop 2016, 12) que actúa en un territorio específico, e incorporan herramientas terapéuticas en los procesos. De acuerdo con Bishop, la participación actúa como una estrategia política porque desde la perspectiva del arte es una palabra que "denota autorrealización y acción colectiva" (Bishop 2016, 30). A diferencia del discurso social que la utiliza como herramienta para la inclusión. Estas prácticas constituyen un territorio del arte que, si bien carece de un marco estético o conceptual estrictamente definido, es motivo de reflexión y se renueva constantemente porque lo social es su materia y, como tal, está en constante fluctuación.

A partir de la década del 90, se produce un crecimiento de las prácticas artísticas basadas en contextos (Canclini 2010) que da lugar al arte participativo. Éste concibe las obras como proyectos en los cuales cada artista es más un "colaborador y productor de situaciones" (Bishop 2012, 275) y el público deja de ser una entidad pasiva para coproducir y participar en las experiencias. De acuerdo con Bishop, estas prácticas adquieren un carácter etnográfico porque buscan más la participación que la representación y los proyectos de arte participativo y los etnográficos tienen en común la innovación metodológica y la experimentación.

En los años 90 se buscaba subvertir la relación tradicional entre artista, obra de arte y público o audiencia, figuras que en el arte participativo cambian y aparecen otras. Les artistas se conciben como productores de situaciones, la obra se propone y exhibe como un proceso y el público es invitado a involucrarse y colaborar, pasa de observar a ser parte del proceso de creación.

Bishop plantea que "la palabra proyecto ha venido a reemplazar obra de arte como el descriptor de las actividades artísticas emprendidas a largo plazo en la esfera social" (Bishop 2016, 283). Si bien estas prácticas existen desde hace más de 60 años, en las últimas décadas se han generalizado en términos de visibilidad

y acción aunque no así en el mercado del arte.[33] En este sentido, podrían considerarse marginales con respecto a la lógica de consumo del mercado del arte, aunque con una gran presencia en el ámbito social.

En relación con el desborde disciplinar que presentan estas prácticas artísticas, Michel de Certeau (2001) propone las nociones de modos de hacer y tácticas para referirse a elementos que intervienen en lo social y lo político, y pueden ser observados desde diferentes perspectivas. Son intervenciones realizadas desde el arte que se insertan en lo social, tienen impacto político e inciden en las subjetividades individuales y colectivas en el sentido de que "cada individualidad es el lugar donde juega una pluralidad incoherente (y a menudo contradictoria) de sus determinaciones relacionales" (Certeau 2001, 367). En palabras de Certeau, estos modos de hacer implican:

> algo que no puede decirse ni enseñarse, sino sólo "practicarse" (...) las tácticas forman un campo de operaciones en el interior del cual se desarrolla también la producción de la teoría (Certeau 2001, 391, el encomillado es del autor).

Es decir, la práctica misma *contiene* las teorías y ambas están imbricadas en el proceso. Son prácticas que exploran los dominios de otros terrenos (extra-artísticos) y producen un tipo de conocimiento surgido de la praxis que rebasan el conocimiento teórico y adquieren una apariencia estética.

De las aproximaciones teóricas abordadas, recuperaré las principales características de estas prácticas artísticas:

- Se definen por su naturaleza híbrida entre el arte y la intervención social
- Conjugan una serie de actividades, intercambios y participaciones que no siempre existen más allá de su experimentación por parte de quienes estuvieron en el momento de la acción

[33] Joseph Beuys (Alemania, 1921-1986) es considerado su mayor precursor, quien proponía el arte y la sociedad como un todo indivisible y subrayaba su potencial político. El artista consideraba que había formas de arte que no podía crear por sí mismo, sino en colaboración con otras personas más allá de la subjetividad individual.

- Son acciones cuyo objetivo se ha desplazado del producto u objeto artístico hacia el proceso implicado en su desarrollo, implementación y receptividad
- Producen acontecimiento
- Utilizan metodologías participativas que usualmente incluyen una investigación contextual previa y un contacto o relación con el grupo social implicado
- Implican mediaciones con otres agentes de la cultura y esferas de lo social que trascienden lo artístico
- Problematizan las nociones de autoría, obra, proceso, públicos
- Permiten un tránsito de lo privado/íntimo a lo público/político cuando el acontecimiento entra en el circuito del arte y, en algunos casos ocurre un desplazamiento de los lugares de exhibición hacia los contextos específicos donde surge el proyecto
- Proponen interacción, a partir del intercambio de experiencias, diálogos y acciones que construyen afectividades.

En la práctica artística de Ana anidan estas dimensiones sobre las que profundizo en cada Nicho de la investigación.

Tránsitos: artista como productore y obra como proceso

Nathalie Heinich (2019) plantea que el objeto que produce el arte es *una* de sus dimensiones y funciona como un detonador, pero no es la obra en sí. Lo que comenzó a cobrar importancia en el arte contemporáneo, es su relato. De acuerdo con Heinich, el arte contemporáneo busca contar, brinda jerarquía a la narrativa, situando al texto como un puente para comprender sus sentidos. La narrativa está aparejada a operaciones como desmaterializar y crear experiencias, conceptualizar, producir actos efímeros, documentar y

acompañar la obra con una trama, integrando el contexto al punto de constituir -más que una obra- una experiencia.

Ambas autoras subrayan la relevancia de los procesos artísticos y los métodos que estos abrazan.

Thierry De Duve (1994) sitúa el término "práctica artística" alrededor de 1975, entre aquelles artistas vinculades con la teoría francesa, cuyo uso se ha generalizado. Dicho concepto carece de especificidad, por ello dejó de enfocarse en la técnica para hacerlo en la división del trabajo social. Esto permite una concepción de las disciplinas en relación con la institucionalidad histórica, en lugar de una habilidad o un medio de producción determinados. Algunes artistas utilizaron el término práctica artística (en singular o plural) para combatir la especificidad disciplinaria, en defensa de la interdisciplinariedad y para eliminar los esencialismos asociados con la palabra "arte". De acuerdo con De Duve, actualmente "la expresión "práctica artística" se ha convertido en una fórmula ritual" (De Duve 1994, 28-29) cuyas connotaciones ayudan a nombrar ciertas obras para las cuales la palabra "arte" resulta insuficiente.

El abanico de prácticas artísticas es muy amplio y diverso, aunque con problemáticas y dimensiones en común. Entre ellas, la dificultad de ser enmarcadas en las disciplinarias clásicas, el desbordamiento de la dicotomía entre práctica y teoría -o artes visuales y cualquier otra disciplina artística-, y la intención de cuestionar dichas categorizaciones. Además, estas prácticas suelen estar atravesadas por una dimensión política y, en muchos casos, de activismo (Blanco, Carrillo, Claramonte, Expósito 2001).

NICHO 2: MÉTODO. Un ejercicio metodológico de co-labor en femenino

Los relatos en la narrativa etnográfica

El método de caso extendido es una "estrategia alternativa" (Burawoy 1998, 5) que se construye a partir de tres niveles de interrelación. El primer nivel, entre quien investiga y quien es investigado, el segundo en el vínculo entre el proceso local y el contexto externo al campo de estudio, y el tercer nivel entre lo observado en campo y la teoría. Los tres niveles se aglutinan a través del diálogo. En el método de caso extendido, la representatividad no es exhaustiva sino relativa, sin que esto cuestione la veracidad de la investigación. La persona que investiga se *sabe* y se *reconoce* como entidad sumida en ciertas categorías que la configuran y repercuten en el campo de estudio, y asume que si cambian las condiciones del contexto se modifica su observación teniendo en cuenta la posibilidad del fracaso. En esta investigación, los niveles que plantea Burawoy no fueron sucesivos, sino que se desarrollaron como fases paralelas y el trabajo de campo atravesó diversas modificaciones que asumí como parte del proceso y sobre las cuales reflexiono en este Nicho.

En el método biográfico (Pujadas 1992), al igual que en el de caso extendido, el interés de la investigación se desplaza de la representatividad hacia la reconstrucción de la teoría que emerge y se nutre de las prácticas mismas, asumiendo las subjetividades.
Parte de las fuentes documentales del método biográfico son los relatos de vida, instrumentos que sirven para ilustrar, comprender y sumergirse en el universo de les otres. Tienen naturaleza dinámica y diacrónica, en tanto narran hechos de una trayectoria vital desde el presente hacia el pasado (utilizando la memoria como vehículo). Emergen a través de la voz de les "informantes", a quienes se accede gracias a un proceso previo de negociación y acuerdos, noción que discuto más adelante desde la perspectiva de la etnografía feminista.

La historia de vida es el concepto global que agrupa sucesivos relatos, surgidos de un diálogo profundo y reflexivo (Pujadas 1992). Permite explorar e ilustrar los significados y prácticas culturales en los cuales se sitúa la persona. A través de los relatos, se establece una relación dialogada y bidireccional con la persona que narra (porque es con quien le etnógrafe establece un vínculo cercano y duradero) constituyéndose en una fuente primordial de conocimiento de la realidad observada (Restrepo 2018).

Los relatos de vida son inherentes a la investigación reflexiva, su función es comprender las prácticas, acontecimientos, sentidos culturales tradicionales que se heredan (y los que emergen) y las subjetividades (Berteaux 2005, Ripamonti 2017). Cuando los relatos construyen narrativas y éstas conforman un archivo, logran interactuar con la formulación del problema de investigación y se inaugura un diálogo que nos aproxima a las personas *en* su propio contexto. De acuerdo con Ripamonti, las narrativas son capaces de develar la complejidad de los procesos de construcción de saberes y prácticas, y pueden tener diversas modalidades (entrevistas, cartas, autobiografías, relatos de experiencias escritas u orales, registros de observaciones etnográficas, entre otras). Todas son compatibles entre sí y permiten la triangulación de información manifestando las contradicciones propias de toda realidad social. Las narrativas son una forma artesanal de comunicación porque permiten recrear, resituar y resignificar una experiencia a partir de un ejercicio de memoria que la transmite y produce sentidos sobre lo vivido (Ripamonti 2017).

Esta investigación toma elementos de ambos métodos y utiliza los relatos de vida para hacer una lectura de la práctica artística de Ana, en sus coordenadas vitales y producción. Retomo sus relatos orales, los testimonios de otres artistas que trabajan con ella para matizar, complementar e incluso discutir sus ideas desde varias perspectivas y mis observaciones etnográficas. La intención no es configurar su biografía, una deriva posible del método biográfico, sino recuperar

vivencias que la marcaron y fueron significativas para ella, como algunos eventos familiares de "locura"[34] y "depresión". Los mismos, dejan entrever temas que aparecen con insistencia en su práctica artística como la violencia de género y la violencia moral (Hierro 2004). Me interesa mostrar de qué manera ciertas experiencias de su vida como miedos, sometimientos, ausencias y orfandad anuncian modos de – rebelión en sus prácticas artísticas configuradas desde los "afectos" y los "cuidados".

Los relatos de vida de Ana me permitieron observar comportamientos reiterados, como su necesidad de "huir" de su casa primero, y mudarse de país después, que me ayudaron a comprender algunas de sus múltiples derivas geográficas. Los relatos alumbran la forma en que su historia de vida atraviesa y aporta sentido a su práctica artística.

Investigar desde una perspectiva feminista

La antropología feminista descree de la abstracción y el positivismo, busca matizar la separación entre les sujetes y los objetos de estudio, la dimensión emocional y teórica, lo personal y lo político. Asimismo, cuestiona la *necesidad* de pertenecer a la realidad que se investiga valorando la posibilidad del extrañamiento: una antropóloga feminista se permite entrar en un mundo ajeno y comprenderlo desde la experiencia que comparte con otras mujeres, para crear un conocimiento que surge de esa proximidad (Castañeda 2019). La "disposición al extrañamiento y no el viaje y el "otro" en sí mismo" (Gregorio 2014, 302) es lo que aporta sentido a la antropología desde una perspectiva feminista, en la cual las fronteras entre investigadora y realidad tienden a desdibujarse. Se crean vínculos con las personas y cobran sentido las

[34] Las palabras entre comillas son términos recuperados de los testimonios de Ana Gallardo sobre su vida.

implicaciones subjetivas que surgen de las prácticas observadas. Es decir, no es el viaje ni la noción la otredad lo que caracteriza una investigación feminista, sino la relación con las personas. Lo subjetivo que atraviesa estas relaciones permite reconocer y abrazar una multiplicidad de puntos de vista sobre la realidad -todos parciales y contextuales- (Castañeda 2012). En coherencia con esto, la forma narrativa de la etnografía se construye a partir de los relatos recogidos desde la experiencia en el trabajo de campo, en la que nos vamos involucrando.

Parte de la investigación feminista es la práctica etnográfica, la cual tiene como eje de reflexión no solo el ámbito de lo femenino y la experiencia de las mujeres a través de un cuerpo teórico feminista, sino también las experiencias de grupos sociales no hegemónicos (Bartra, 2012). Es un ejercicio comprometido políticamente que considera otras categorías de dominación más allá del género, y evita la tendencia a universalizar experiencias en torno a La Mujer (como un todo homogéneo). Enfatiza las vivencias singulares de las mujeres en plural, sin vaciarlas de los elementos contextuales que les dan sentido.

Si bien existe heterogeneidad en la investigación feminista, hay dos puntos en común que siempre están presentes: la intersección del género con otras categorías, como eje transversal en la organización social, y la búsqueda de la acción para transformar la realidad en términos de equidad (Esteban 2006, Castañeda 2010, Blazquez 2012, Bartra 2012)

Ana es una mujer blanca de clase media, madre por elección. Tuvo una vida de precariedad económica que la encaminó, primero, a abandonar la escuela secundaria para trabajar en cualquier cosa, mantenerse económicamente y no depender de su padre con quien tuvo una relación de confrontación. Trabajó en la periferia del ámbito artístico, atendiendo el *buffet* en una escuela de cine o como recepcionista de una galería de arte que le facilitaron la vinculación con el arte. Su experiencia singular (sobre la cual profundizo en el Nicho 4 *Donde iba tenía un tejido en el mundo. Una mirada interseccional al testimonio*) me

permitió indagar sobre un panorama global que la incluye: las razones históricas y sociales por las cuales las mujeres tuvieron un lugar marginal en el arte.
La etnografía feminista es un "procedimiento multimetódico" (Castañeda 2010, 222) que reconoce la parcialidad de la información y la variedad de fuentes posibles. La selección del método de investigación -entendido como la técnica que recopila y analiza la información- es primordial: no puede predeterminarse, sino que *va surgiendo durante* trabajo de campo. En este sentido, resulta importante relatar el proceso y sus transformaciones. La selección de las técnicas tiene que ver con el universo investigado y el punto de vista que se asuma, nunca neutro. Lo feminista en la investigación es el método, que busca abrir vías propias de aproximación a la realidad (Bartra 2012) y, específicamente, *la forma* en que se aplica. La metodología feminista busca recuperar experiencias concretas en una relación dialógica con el contexto (Harding 2012, Graf 2012). Esto supone privilegiar lo cualitativo al rescatar los sentidos que otorgan las personas a sus prácticas y conocimientos, entendidos como algo heterogéneo y plural. La investigación feminista es crítica porque busca concientizar, no solo las opresiones que han sufrido históricamente algunas mujeres, sino también su poder de agenciamiento. Profundizo en el Nicho 7 ~~*Resistir*~~. *Rebelión. Conspirar con redes afectivas.*

Etnografiar en femenino

La antropología hecha por mujeres se pregunta si existe un método exclusivamente feminista, vinculado con conceptos o modos que involucran lo relacional y la experiencia femenina. Lo que la define es el pensamiento y el conocimiento situados desde una perspectiva parcial en la cual es fundamental el lugar desde donde la investigadora decide mirar la realidad.
En "Manifiesto para cyborgs: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX", Donna Haraway (1995) plantea que la objetividad es sinónimo de conocimientos situados que habilita la vulnerabilidad. Esta visión finita,

particular y encarnada en un cuerpo atravesado por categorías sociales, está localizada en un lugar específico, pero no de manera fija "sino de nudos en campos, inflexiones y orientaciones" (Haraway 1995, 334). La objetividad feminista se construye desde un yo parcial, inacabado, incompleto, construido y en relación con otres, con quienes se conecta parcialmente, asumiendo las complejidades y contradicciones. Para el feminismo, la perspectiva parcial es la única que puede ofrecer una visión objetiva y responsable que produce conocimientos parciales, localizables y críticos porque "ocupar un lugar implica responsabilidad en nuestras prácticas" (Haraway 1995 333) y esas prácticas son responsables *precisamente* porque están encarnadas. Desde esta perspectiva, la visión y los posicionamientos son críticos. El *objeto* de conocimiento no es objetivable, sino que es entendido como agente que puede tener múltiples formas y con le cual se entra en relación a través de la conversación crítica y consciente de las relaciones de poder.

Este lugar crítico se construye a partir de una autodefinición que hace explícitas, no solo las categorías de pensamiento, sino también la dimensión emocional y del cuidado (Puig 2012), entendiendo que lo relacional es inherente a su práctica. Como todo ejercicio antropológico, el feminista es parcial e incompleto debido a que siempre se delimita el contexto que le da significación a lo observado y devela "realidades antes invisibilizadas, ignoradas o silenciadas" (Castañeda 2010, 220). La etnografía feminista confronta prácticas etnográficas de carácter androcéntrico y colonialista, proponiendo espacios epistémicos alternativos que arropan una diversidad de saberes producidos al margen del conocimiento hegemónico (Angulo, 2018). Busca tensionar dichas prácticas a través de otras formas de aproximación, como la metáfora del *patchwork* (Gregorio 2019) que simboliza un entramado de historias y saberes recuperados a través del acto de narrar.

Uno de los rasgos que caracteriza las etnografías feministas que he revisado para esta investigación es el reconocimiento de somos parte del universo que investigamos, desde las múltiples identidades que nos atraviesan. Esto

configura el punto de vista (Harding 1987), cuyo resurgimiento en la década del 70 y 80 del siglo XX, define a la investigación feminista. Harding señala que el punto de partida de estas investigaciones son las experiencias singulares y específicas de las mujeres y la comprensión de los marcos conceptuales dominantes. A partir de allí, se evidencian la dominación y el funcionamiento de las jerarquías que producen las opresiones. El punto de vista siempre produce conocimiento situado, combate el pensamiento dominante representado por un único punto de vista -universal y omnipresente-, y utiliza categorías y conceptos específicos (Bartra 2012).

En este sentido, las etnografías feministas suponen una manera específica de crear conocimientos que son respaldados por un marco conceptual feminista, cuyo eje de reflexión son las experiencias situadas en sus contextos particulares (y su problematización). Esto implica, sobre todo, considerar a las mujeres como sujetas de conocimiento y no informantes pasivas (Gregorio 2014, 2019).

Por las características del trabajo de campo, la etnografía se define como una metodología artesanal de naturaleza múltiple porque es enfoque, método y texto al mismo tiempo. Sirve para comprender y explicar fenómenos sociales y reconocer la capacidad de agencia de las personas en tanto privilegia su propia perspectiva como actores sociales (Guber 2015).

Me interesa la etnografía como enfoque porque prioriza la descripción de los sucesos observados desde el marco de pensamiento de quienes los experimentan, intenta responder *cómo es* desde su mirada, disminuyendo el riesgo de etnocentrismo. En la descripción integro mi voz como investigadora porque mi presencia colabora con la visibilidad de lo que investigo (Castañeda 2012).

La reflexividad es parte del proceso de conocimiento, permite recortar, condensar y sintetizar los testimonios y los eventos. El desafío consiste en aprender a ver y escuchar lo que no es posible registrar por falta de categorías homólogas en la concepción de quien investiga, a través del diálogo y el reconocimiento de los conocimientos de ambas partes (Guber 2015, Castañeda

2019).

El hecho de que "los sistemas socioculturales son altamente variables" (Guber 2015, 20) imposibilita determinar instrumentos estáticos de conocimiento. En este sentido, la flexibilidad que permite el *estar ahí* del trabajo de campo etnográfico, propicia una permanencia durante la cual las herramientas de investigación pueden ajustarse.

Etnografiar en primera persona

Castañeda (2019) analiza las perspectivas contemporáneas de la investigación feminista en relación con lo que han aportado y reconoce tres líneas de trabajo. Las perspectivas de las protagonistas, las epistemológicas y las teórico metodológicas. Señalaré la primera y la tercera porque son pertinentes a esta investigación.

La primera línea se conforma por las perspectivas de las protagonistas que se ubican en un marco dialógico donde la investigadora puede posicionarse en tres lugares. La primera posición es activa: reconoce que las personas con quienes investiga poseen prácticas y saberes propios y aun cuando busca la horizontalidad, mantiene en sí la "iniciativa epistémica" (Castañeda 2019, 23). La segunda posición, surge de un trabajo previo con la comunidad investigada y es ésta quien determina sus propias necesidades.[35] En la tercera posición la investigadora es parte del grupo social investigado y los conocimientos se validan mutuamente.

Mi posición como investigadora es la primera porque reconozco y admiro el universo de saberes y prácticas de Ana. Busco aproximarme a partir de su forma de nombrarlos, por eso recuperé los conceptos surgidos en el trabajo de campo como ejes de reflexión. Este punto de la investigación me llevó a preguntarme

[35] Esta modalidad se funda usualmente en intereses compartidos, orientados a transformar la realidad local.

qué significa ser parte de la misma cultura que la persona investigada, compartir categorías como el género, la clase social, la nacionalidad e incluso la experiencia de la migración. Si bien nos atraviesan categorías en común, pertenecemos a dos generaciones distintas y nos separa una trayectoria diversa de formación y prácticas. Tenemos circunstancias de vida semejantes, pero experiencias diferentes sobre las mismas.

La tercera línea que señala Castañeda Salgado (2012) se refiere a los emplazamientos teórico-metodológicos: reconoce propuestas que abren nuevos caminos de aproximación al campo de estudio. Entre ellas, la intersubjetividad asociada con el conocimiento situado, la disolución del binarismo entre lo racional y lo emocional, y la enunciación en primera persona para que las sujetas de estudio se autoenuncien.[36] Además, el uso de las metáforas y el tono directo de la escritura no atenta contra la responsabilidad sobre el conocimiento que se elabora (Bartra 2012).

Para Castañeda:

> La investigación feminista se produce en la articulación entre teoría(s), epistemología(s) y metodología(s) feministas; a partir de ello genera conocimientos, conceptos, categorías, preguntas e hipótesis, que conducen a ampliar los horizontes académicos, al mismo tiempo que los ofrece a la sociedad para su transformación (Castañeda 2019, 37).

Esta investigación en primera persona, dialógica y con una amplia inclusión de la voz de Ana y personas clave en sus prácticas, busca producir un relato sobre una serie de experiencias artísticas sin historizar que son una potente plataforma de visibilidad y fortalecimiento de trayectorias de artistas jóvenes en Buenos Aires y la CDMX. Mi metodología se construye articuladamente con la recuperación de los conceptos que surgieron en el trabajo de campo, lo cual

[36] La primera persona en la escritura confronta la idea de neutralidad y objetividad.

explico a profundidad en el apartado *Cómo hacer una columna a partir de una maraña*, de este Nicho.

Ejercitando la co-labor

Investigar en colaboración es una decisión política que implica resistirse a una relación jerárquica de la investigadora sobre el "objeto" de estudio.
Es una invitación a crear nuevas formas de aproximación a los saberes compartidos en el marco de una interacción (Saavedra Hernández 2018). Situarse como investigadora y reconocer la coproducción del conocimiento es una característica de los feminismos decoloniales, que buscan priorizar la autorrepresentación de les sujetes con quienes se investiga. Una de las estrategias utilizadas para reconocer sus voces, es la producción de testimonios que permiten recuperar y respetar lo que se dice y lo que se calla. Los silencios sugieren el límite de lo que la persona está dispuesta a decir y enmarcan los alcances de la investigación (Medina 2019).
Mi primer ejercicio para investigar colaborativamente, fue entregarle a Ana la transcripción literal de la charla inaugural que tuvimos. Esperaba que leyera el texto y discutiéramos las ideas, pero no tuve respuesta. Luego, le compartí los capítulos iniciales de la investigación y sucedió lo mismo. Pensé en lo difícil que sería poner en práctica la co-labor de esta manera, teniendo en cuenta su explícito desinterés por la teoría académica. Durante el proceso, encontré otros modos de colaborar que narro más adelante.
Rocío Medina Martín (2019) propone que el conocimiento coproducido surge de un ejercicio de pensamiento conjunto entre la persona que investiga y les sujetes investigades. Esto me ayudó a entender dos cuestiones fundamentales. La primera, es que esta investigación va más allá de lo que es importante para Ana como artista porque entra en juego mi mirada como investigadora sobre su práctica. La segunda, es que la colaboración no se limita a la escritura conjunta,

sino que puede cobrar vida en la acción concreta de (re) pensar juntas. Recupero esta reflexión porque fue el primer punto de quiebre que me permitió redefinir mi aproximación a la práctica artística de Ana, y avanzar con nuevas coordenadas en mente acerca de la colaboración.

Investigar desde una posición epistemológica de co-labor supone la construcción conjunta de las categorías analíticas y las aproximaciones a las diferentes facetas de la investigación. Colaborar va más allá de escribir. Apertura un nuevo territorio: una teorización compartida, que implica resituar el pensamiento de las personas con quienes se investiga para que sea paralelo al de la investigadora. Para que esto suceda, es necesario entender el campo como un espacio en el cual tiene lugar "un proceso de interpretación colectiva" (Rappaport 2018), donde el diálogo cobra vital importancia. De acuerdo con su perspectiva, para co-teorizar es preciso valorar la etnografía más allá del método. Es decir, repensar el trabajo de campo como un territorio dialógico *en sí mismo* y dar lugar a otros modos de elaborar teoría. En palabras de Joanne Rappaport:

> Entiendo la co-teorización como la producción colectiva de vehículos conceptuales que retoman tanto a un cuerpo de teorías antropológicas como a los conceptos desarrollados por nuestros interlocutores (Rappaport 2007, 9).

Esta es una investigación de co-labor en términos de Rappaport, porque retoma las palabras con las cuales Ana y otras personas testimoniantes nombran su práctica.

Los relatos producidos a partir de la etnografía feminista, se integran en una narrativa que contiene la descripción "conceptual, reconstructiva, interrogadora de múltiples interconexiones implícitas" (Castañeda 2012) de los acontecimientos observados con su propio universo de sentidos. Castañeda afirma que, en esta forma de narrar, es importante la autodefinición de las mujeres con quienes se investiga, sus lugares de enunciación, cómo son

concebidos y nombrados e, incluso, las metáforas que utilizan para hacerlo. Regreso sobre esto en varios momentos del texto.

En este trabajo, la co-teorización se concretó cuando decidí recoger las metáforas surgidas en el trabajo de campo (con la multiplicidad de sentidos que cobijan) y me resultaron útiles.

Nina Fiocco, curadora, gestora y artista, quien co-creó y co-coordina con Ana el proyecto educativo Imán desde 2019 a través de la vinculación de La Verdi CDMX con Error Puebla (espacio artístico creado por Fiocco) utilizó la *mancha de aceite* para definir la práctica de Ana. Logra expandir un campo de acción que va más allá de las prácticas centralizadas de poder y saber, lo cual reafirma la dimensión decolonial de todas sus iniciativas. Su metáfora me ayudó a entender cómo Ana, al expandir sus acciones, genera resonancias. Las acciones detonan cosas en la práctica: inician con unos límites más o menos definidos que luego son desbordados en sus efectos y afectos. No terminan en el tiempo-espacio donde se despliegan, sino que siguen resonando y generando sentidos que recuperé para entender sus modos de hacer gestión.

La investigación de co-labor busca la transformación social, al menos, de la micro realidad de la cual somos parte, etnografía para atender lo que emerge en las conversaciones. En este ejercicio de co-labor, mi interacción -como investigadora- con Ana -como artista-, permitió asir los "nuevos vehículos conceptuales" (Rappaport 2007: 12-17). Fueron los conceptos que guiaron la investigación y no los que yo traía previamente.

Al final del proceso, entiendo que una investigación feminista de co-labor no significa exclusivamente escribir juntas, sino pensar en conjunto. Un ejercicio muy inspirador que me ayudó a reflexionar sobre los modos de nombrar y cómo la práctica se nombra a sí misma en su propio hacer.

La escucha expandida

Ocupé la charla como técnica etnográfica porque fue el dispositivo que se configuró con Ana durante el trabajo de campo. Cuando le pregunté sobre su método de aproximación a las mujeres que convoca a trabajar en sus proyectos, me respondió que no tiene estrategia. Sin embargo, mencionó la charla como un acto simple e inaugural que le permite compartir sus ideas con ellas y detectar si quieren participar. Entre nosotras sucedió lo mismo. La guía de preguntas que había preparado para nuestro primer encuentro, se redujo a una o dos muy generales que desencadenaron un relato construido casi sin mi intervención.

La charla es un recurso que se sostiene en el diálogo, me permitió explorar distintas dimensiones de la vida y práctica artística de Ana. De la charla surgieron narrativas en primera persona donde ella -como protagonista- les confirió significado a sus vivencias, desde su percepción. Sin embargo, la DRAE indica que la charla es una conversación amena, familiar y relajada sobre *temas sin trascendencia.* Al inicio las pensaba como el sustituto de la entrevista, como espacios de apertura a pliegues de sus experiencias vitales que no había considerado previamente y confieren sentido a su práctica artística.[37]

Alba Pons Rabasa (2018, 27) nombra "encuentros afectivos" a su práctica etnográfica porque la narrativa da lugar a una historia cargada de performatividad de la cual es parte como investigadora. Pons Rabasa describe estos encuentros como íntimos y atravesados por la afectividad. Le permiten crear una especie de "sentido común" que atraviesa el relato y articula su experiencia con la de las mujeres con quienes investiga, y de ellas con su contexto específico. Con esto en mente, puedo nombrar mis encuentros afectivos con Ana como espacios de escucha expandida. Si bien me dejé llevar

[37] Aun cuando mi intención nunca fue utilizar la entrevista estructurada, con Ana Gallardo no lo hubiéramos logrado porque ninguna de las dos se siente cómoda con esos esquemas rígidos o formatos preestablecidos.

por la estructura desarticulada de nuestras conversaciones, reconozco un momento posterior de reordenamiento y recorte al escucharlas de nuevo, con distancia, y transcribirlas para la construcción de la narrativa.

La escucha es una acción, y la expansión una cualidad que busca dilatar, aumentar, propagar, extender, hacer que crezca algo que no estaba ahí antes.

Nuestros encuentros inauguraron dinámicas de trabajo en las cuales escuché las resonancias para identificar las hebras principales de la maraña, concepto que explico en otro apartado más adelante.

Esta investigación no busca dar testimonio de mis encuentros con Ana, sino de las razones por las cuales la escogí y aquello que fui indagando a través de la acción de escuchar. La llamo escucha expandida porque escuché atentamente para dilatar las zonas de resonancia y "ver" la maraña lo más cerca que fuera posible, hasta encontrar los caminos de penetración. La escucha expandida adquiere sentido en las coordenadas de Ana para crear territorio, desplegarse en él y establecer conexiones.

La metodología y el cuerpo teórico de esta investigación se configuraron en torno a los vehículos conceptuales surgidos durante la escucha expandida que recuperé y problematicé.

Reflexiones en torno a la escritura

Retrato

El libro *Cuéntame algo, aunque sea una mentira. Las historias de la comadre Esperanza* de Ruth Béhar (2013) se estructura en cuatro partes.[38] Las dos primeras se concentran en la historia de vida de Esperanza. *Coraje* contiene las memorias de su niñez, su experiencia de mujer casada con hijos, el abandono de

[38] Ruth Behar es reconocida por su peculiar forma narrativa, en la cual incluye la intimidad de su historia de vida y las emociones que la atraviesan en sus procesos de investigación etnográfica. En su libro *Cuéntame algo, aunque sea una mentira. Las historias de la comadre Esperanza* le pide a una mujer mexicana de 60 años que se dedica a la venta ambulante en un pueblo fronterizo de San Luis Potosí, que le cuente su vida, empezando por su primer recuerdo.

su marido y su labor como vendedora ambulante. *Redención* complementa con algunas dimensiones de su vida que llaman la atención de Béhar y la forma en que son atravesadas por tradiciones, creencias religiosas y prácticas curativas, recogidas a través de la etnografía. La tercera parte, *Mojada Literaria*, aborda el proceso de la investigación y sus vaivenes en relación con cuestiones éticas (como hacer público el relato íntimo de Esperanza), las complejidades de las fronteras, las contradicciones de la práctica etnográfica y las diferencias culturales entre ambas. *Posdata*: *Biografía en la Sombra*, la última parte del libro, es un relato autobiográfico de Béhar interpelado por la historia de Esperanza, su lugar de enunciación que problematiza el lugar tradicional de le etnógrafe, el reconocimiento de que toda historia de vida contiene elementos que autorrepresentan a quien escribe y dicha representación nunca es absoluta.

Enfatizo el tono de la escritura, los diferentes niveles de la narrativa, su estructura dialógica con amplia presencia del testimonio de Esperanza que logra diferenciarse claramente de su voz como investigadora. El tono etnográfico atraviesa todo el relato de Béhar: describe minuciosamente los ambientes, las situaciones, las emociones que experimentan durante sus conversaciones.[39]

El texto da cuenta de un proceso de colaboración, que ha sido uno de mis principales intereses en esta investigación: ¿cómo implementar una metodología de co-labor y evidenciarla en la escritura? En este sentido, el libro de Béhar fue un referente fundamental para esta investigación porque se construye sobre la base del diálogo. La narrativa crea un entrecruzamiento de voces que delinean varios niveles de lectura: fragmentos de conversaciones, reflexiones de la autora sobre las situaciones que viven, notas del trabajo de campo (que nombra como "nuestro", compartido con Esperanza).[40]

[39] Desde el inicio de la investigación, Esperanza no comprende por qué a Behar le interesa su vida. Sin embargo, habla mientras ella la hace parte del proceso mostrándoselo y preguntándole si quiere incluir algo. Hago este comentario porque refleja nuestro proceso con Ana Gallardo.

[40] Las situaciones a las que se refiere Behar son las fronteras que las separan y los momentos en que éstas se diluyen, la confianza que logran consolidar, las memorias propias que detonan los eventos que viven, sus

El libro cierra con un cuestionamiento acerca de cómo la historia de vida de la persona investigada puede tornarse un *retrato* de la investigadora, quien reflexiona desde su interseccionalidad, su situación de privilegio y discriminaciones.[41]

Este libro me inspiró para trenzar los hilos de esta investigación: la voz de Ana con la mía, los elementos teóricos que la sostienen y las experiencias del trabajo de campo como un territorio de reflexión y pensamiento en común.

Al final del proceso observé que, en cierto sentido, esta investigación también me retrata porque simboliza un modo de ser artista que me hubiera gustado habitar.

Tejido

"Imaginamos este libro no como un objeto inerte sino como una máquina de sentidos superpuestos, a la manera del Talmud, cuyas partes son susceptibles de interpretación, apropiación y discusión en nuevos itinerarios producidos por cada acto de lectura"

Ana Longoni

Otro referente para estructurar la investigación fue "Del deseo nace el derrumbe. Roberto Jacoby. Acciones, conceptos, escritos" de Ana Longoni, un texto que aborda la obra del artista como un todo, en función sus "conceptos fetiche" como "ideas-fuerza" (Longoni 2011, 10). Éstas, si bien mutan y se relacionan de diversas maneras, logran trazar los ejes principales de la narrativa, que aborda un cuerpo de obra enmarcado en un contexto histórico y social, el

contradicciones (ser una antropóloga gringa que está investigando una mujer mexicana), sus inseguridades durante la investigación, las preguntas que se hace y la forma en que se van reconfigurando en el proceso.

[41] El cierre es importante porque Behar explica que decidió poner esa información sobre sí misma al final -y no entrelazada con la historia de Esperanza- porque no encontró manera de cruzar ambas experiencias. Concluye que ambas historias de vida se vinculan en la imposibilidad de hablar en diferentes momentos de sus vidas, de ambas mujeres. Behar no nació con "autoridad" etnográfica, sino que la fue construyendo a través de un complejo y doloroso proceso que es aquel que finalmente enlaza su vida con la de Esperanza.

territorio donde acontece y sobre el cual incide. De acuerdo con Longoni, esos conceptos son hilos de un tejido que entrelaza la historia social y la vida personal del artista, atravesado por teorías, en una trama que logra articular su pensamiento con su praxis. Longoni inquiere su obra como un universo abierto a través de las ideas fuerza, creando un texto que funciona como:

> un juego de piezas móviles para armar y desarmar (…) como una caja de herramientas para abordar, desde múltiples entradas posibles, el material reunido y sus capas de sentido superpuestas y entrelazadas (…)
>
> (un texto) que articula arte, política, vida personal, transformaciones sociales, crisis históricas (Longoni 2011, 11-29).

Dicho tejido está estructurado en dos secciones diferenciadas, (Documentos por un lado, y Conversaciones por otro) y los recursos están organizados de manera no lineal ni jerarquizada, sino permitiendo accesos múltiples al contenido. Lo que rescato de este texto es la claridad de su estructura, de entradas múltiples, con cierta autonomía e interconectadas, que permiten abordar la vida y obra del artista en contexto.

Ensamblaje

El tercer texto que nutrió la estructura de esta investigación es *Borderlines* de Gloria Anzaldúa (s/f) concebido como un patrón de mosaicos, "un dibujo de tejido, fino por unos lados, grueso por otros" (Anzaldúa s/f, 120-21).

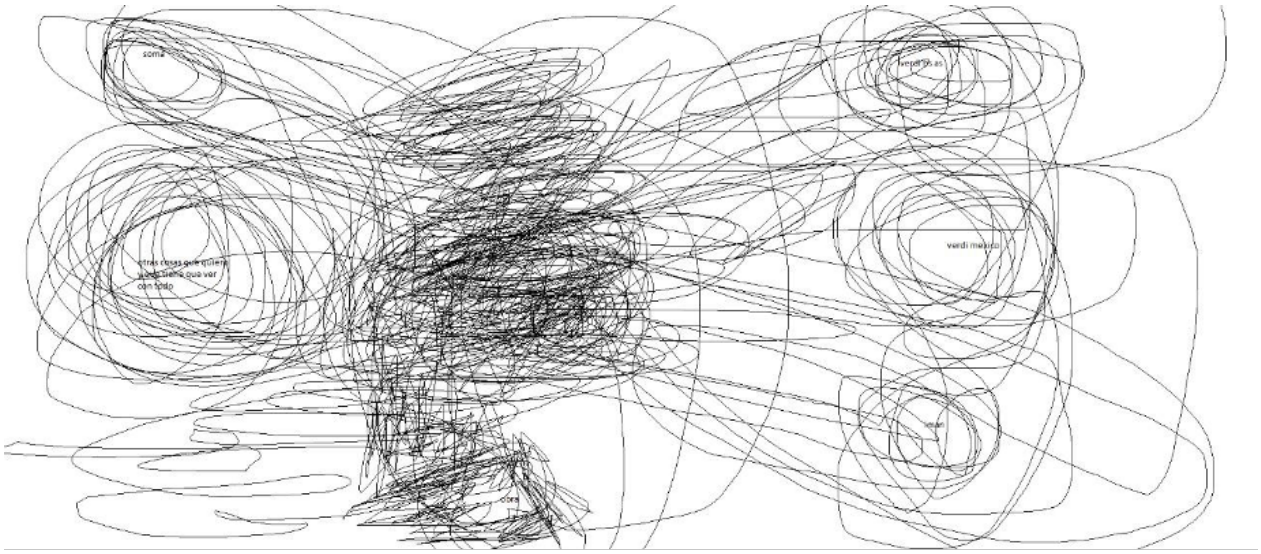
Anzaldúa plantea que, mientras la estructura de fondo del libro -su andamiaje-, se sostenga, agregar el contenido no es tan complejo. Sin embargo, reconoce que en ocasiones dicho contenido se fragua antes que su esqueleto, que va surgiendo *durante* el proceso de escritura en todas sus fases. En *Borderlines* anidan metáforas, ideas diversas y contradicciones contenidas en un orden particular que estructura y vincula los fenómenos entre sí. Al culminar el proceso de escritura, lo visualiza como "un ensamblaje, un collage, un trabajo de chaquira con diferentes motivos y un núcleo central que a veces aparece y otras desaparece en una danza loca" (Anzaldúa s/f, 120-121).

Esta investigación es un retrato, un tejido y un ensamblaje. Para crear el orden de lectura, con Ana hicimos los ejercicios etnográficos que nos permitieron co-crear una *columna* a partir de la *maraña* y encontrar caminos de aproximación al *aglutinado*. En los siguientes apartados desarrollo este proceso.

De qué se trata una maraña

> "Las marañas pueden tener la propiedad de la sistematicidad o, incluso, de los sistemas globales estructurados centralmente con profundos filamentos y tenaces zarcillos incrustados en el tiempo, el espacio y la conciencia, las dimensiones de la historia del mundo".
>
> **Donna Haraway**

Encontré esta frase de Haraway en una de mis primeras lecturas para esta investigación y me generó resonancias. La entendí tiempo después, cuando le propuse a Ana hacer el primer ejercicio cartográfico durante el trabajo de campo. Le pedí que represente gráficamente cómo se entrelazan las diferentes dimensiones de su práctica artística. El resultado fue esta imagen que identifico como una maraña, cuyo texto (ilegible) reescribo y rescato párrafos más adelante para su análisis.



Ana creó una imagen potente y ciertamente enmarañada[42], donde se entrelazan su vida y las diversas facetas de su práctica creando una trama. Esta maraña tiene la propiedad de la sistematicidad, como dice Haraway, es decir, de ajustarse a un sistema. Esta investigación propone formas para penetrar la maraña, retomar sus hebras, reconocer sus huecos y aquello que albergan.

Las definiciones de maraña que provienen del diccionario conducen a algo que está lleno de maleza (y eso lo hace inaccesible), algo enredado, intrincado y de salida complicada. La maraña está asociada a la confusión.

La segunda entrada de la DRAE es más atractiva y se aproxima a mi intuición con la palabra cuando la encontré.

> 2. f. Conjunto de hebras bastas, enredadas y de grueso desigual, en la parte exterior de los capullos de seda, que se apartan al hacer el hilado, y se emplean en tejidos de inferior calidad.

En esta definición, la maraña es una serie de hebras que se descartan precisamente porque están enredadas, tienen mayor grosor y, al parecer, su uso es casi de deshecho. En la maraña habita la noción de *aprovechamiento* de un

[42] Esta imagen fue hecha por Ana respondiendo a mi pedido. Me la envió en el tamaño que la reproduzco. Al término de esta investigación le pedí que la rehiciera con mayor calidad para facilitar su lectura, pero no lo hizo. Entiendo que es coherente con este proceso en el cual la espontaneidad ha sido un eje fundamental y así lo asumo.

material cuya calidad es insuficiente. Un material de descarte cuyo fundamento es el enredo, pero está destinado a ser desenredado para ser útil.

Mientras más avanzaba la investigación, más sentido cobraba la metáfora. Retomé la maraña por la resonancia de la idea de Haraway y se transformó en imagen en el diagrama de Ana.

En la definición de maraña anida la precariedad, simbolizada por aquellas hebras de calidad inferior, aspecto crucial en su vida y práctica artística. Si algo distingue sus modos de hacer, es la respuesta que ofrece a la carencia de recursos o falta de estabilidad que la precariedad supone. Ana dota de utilidad lo que es considerado un descarte.

La maraña como metáfora acompañó esta investigación. Me evocaba un espacio permeable, poroso, con líneas conducentes como caminos posibles que a veces se superponen y otras se cruzan e interceptan creando nudos.

La maraña no es puro caos, es un espacio que contiene vacíos que resultan contenedores. De hecho, lo que Ana anotó en la maraña cupo en sus huecos, estos permiten que la maraña sea una red. Una maraña es como un gran nudo que se expande y cuyo centro parece impenetrable. Las zonas habitables están en la periferia, donde se abre y hay espacio.

Finalmente entendí que la cualidad de una maraña es el enredo y su condición de utilidad el desenredo. Surge como caos y debe ser "ordenada".

Guiada por la maraña, reuní y organicé toda la información que surgió -inconexa y en retazos- durante el trabajo de campo con Ana. En las conversaciones, nunca lineales, se ramificaba, conectaba y entramaba en una red que, al principio, se resistía a dejarse desenredar. Después, me di cuenta que solo deshebrando podría hacer algo con ese material, y que deshebrar no significa destrozar sino *transformar*.

Ana anotó en la mañana lo que ocupa espacios significativos en su práctica artística, que abordo en los Nichos de contenido de esta investigación.

El texto en la imagen está casi ilegible y dice:

- “Soma” (arriba a la izquierda)
- “cosas que quiero y que tiene que ver con todo” (al medio a la izquierda)
- “Verdi Bs. As.” (arriba a la derecha)
- “Verdi México” (al medio) e “Imán” (abajo)
- “obra” (al centro y abajo)

Soma es un espacio institucional de formación para artistas donde Ana es docente. Durante el trabajo de campo acompañé uno de los talleres que ella diseñó y coordinó para abordar el fracaso.

Cosas que quiero hacer y tiene que ver con todo son las hebras transversales que configuran su vida, cuyos relatos reconstruyeron eventos significativos relacionados con su práctica artística.

Las dos sedes de La Verdi (Buenos Aires y CDMX) son espacios de residencias para artistas, recepción y vinculación. Sus recientes espacios de gestión. La primera es la sede inaugural y la segunda, abrió en la CDMX cuando se mudó a México. Para profundizar en las experiencias de estos espacios recolecté testimonios de artistas y curadores que participaron para entender cómo operan y qué particularidades tienen respecto de otras prácticas de gestión.

Imán[43] es el programa de formación para artistas que Ana creó junto a Nina Fiocco y coordinan en conjunto con Mauro Giaconni. Su desarrollo vincula La Verdi CDMX y Proyecto Error, en Puebla.

Obra engloba varias disciplinas según el proyecto que desarrolle.

De estos seis grandes nudos de la maraña, decidí deshebrar y retejer algunos eventos de su vida que configuran su práctica artística, su trabajo gestionante y su performance *Escuela de envejecer*.

[43] Imán se ha convertido en espacio de referencia para artistas jóvenes que aplican a la formación de Soma. Representa una dimensión de su práctica pedagógica en la cual no profundicé porque excede los alcances de esta investigación y decidí enfocarme en sus experiencias de gestión, más urgentes de historizar.

Cómo hacer una columna a partir de una maraña

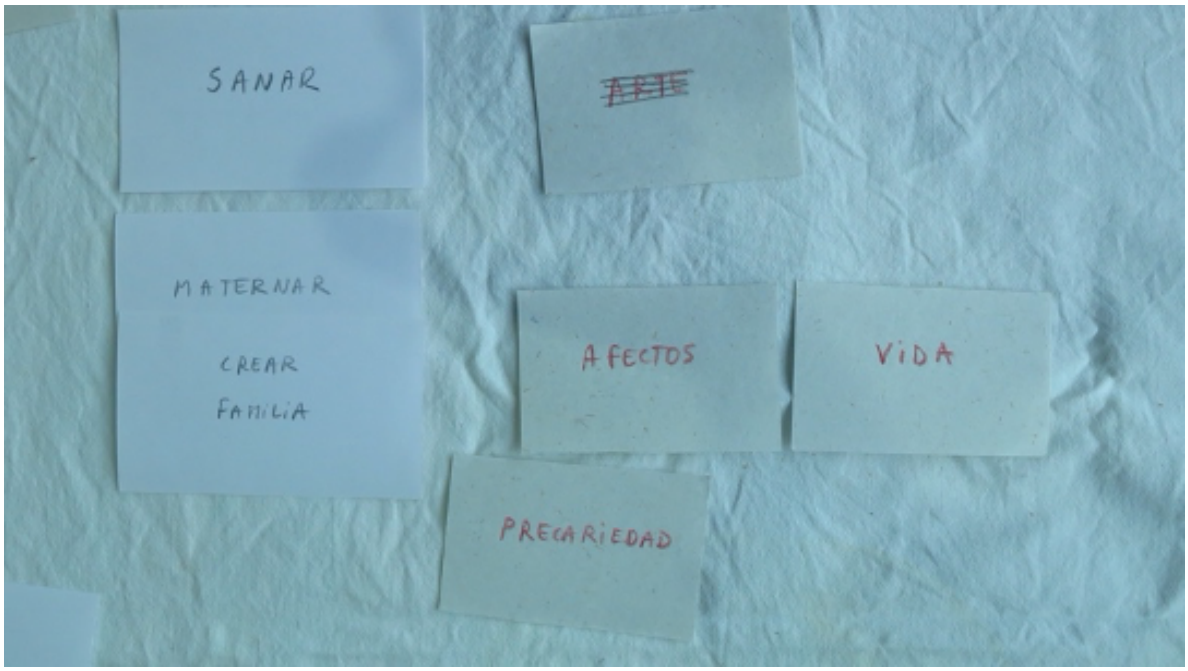
Relataré una experiencia del trabajo de campo en la cual invité a Ana a jugar con los conceptos que escogí para pensar juntas la estructura de esta investigación. El ejercicio performativo dio como resultado una nomenclatura inicial sobre la cual continué trabajando hasta obtener ~~el índice~~ la *columna* y moldeó la metodología de co-labor de esta investigación.

Llegué a La Verdi un miércoles a las 2 de la tarde. Ana me esperaba con la mesa puesta: un mantelito blanco, los platos, la comida y por supuesto, el vino. En una pared estaban apoyados los cuadros que su madre pintó, con los cuales está trabajando actualmente. Encontró las pinturas de flores y bodegones que su madre hizo en México, las están restaurando y rehaciendo en diversas materialidades (dibujo a carbón, cerámica, entre otras). Un proyecto íntimo e inspirador que queda fuera de esta investigación porque es reciente y *está siendo*.

Conversamos durante varias horas hasta que nos dispusimos a trabajar.

Yo había llevado unas tarjetas para que la co-labor sea un juego porque pensaba que los elementos visuales serían más atractivos para ella que los textos.

Mi material consistía en dos grupos de fichas con palabras escritas: verbos (en negro) y sustantivos (en rojo) relacionados con su práctica. Me interesaba saber qué pensaba Ana sobre esa selección de conceptos, ver cómo los ubicaba y organizaba en el espacio para crear juntas la estructura de este trabajo. No sé por qué clasifiqué las palabras con colores distintos, ella interpretó que debía mantener la separación entre ambos.



Primero acomodó las fichas sobre la mesa como si fuera una lotería, un tablero en filas paralelas, respetando los dos grupos. Le pedí que ignorara mi clasificación e interviniera con libertad. A partir de ese momento, comenzó a mezclar las fichas y crear una estructura que llamó “la columna” de su trabajo, el índice de esta investigación.

Durante el proceso, Ana jugó con las fichas mientras yo la observaba. Armó varias columnas mientras yo tomaba fotografías del proceso y grababa el audio con sus comentarios sobre las fichas. A veces la escuchaba en silencio, otras veces le hacía preguntas específicas sobre lo que narraba o intervenía en sus argumentos. Le pedí que interviniera las fichas como quisiera.

Ana quitó de la columna las fichas con las cuales no se identifica, tachó otras para sustituirlas por otras que dejó como parte de la estructura.

Este ejercicio confrontó mi primera aproximación a su práctica artística y convocó dimensiones significativas que no había contemplado como la incertidumbre. Ana ejerce una práctica desde el saber del no saber, enraizado en su cuerpo, dice: “me encanta el arte porque estamos todos investigando sobre lo incierto. Y si no funciona, mejor todavía. ¿Tiene que funcionar?”. Desde

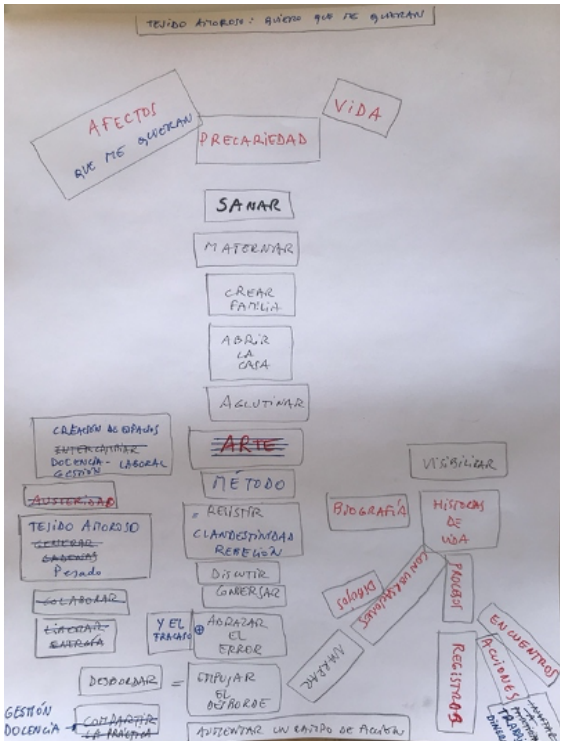
ese lugar de no certezas propone la intuición como guía para la acción y la aproximación con las personas que invita a trabajar. En uno de los encuentros del trabajo de campo, le propuse pensar juntas una pregunta de investigación y me recordó que "estamos tratando de no hacer investigación académica (...) tenemos que encontrar otras formas de pensar". Lo asumí como un desafío epistemológico y metodológico.

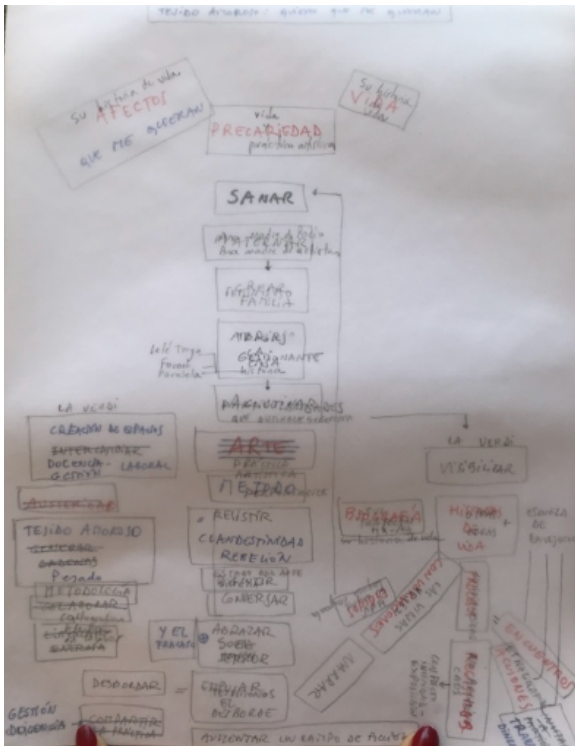
El ejercicio cartográfico con las fichas se prolongó durante cuatro horas. Ana estuvo muy concentrada, dispuesta aunque cansada, olvidó que yo grababa la conversación y expresó que sentía la experiencia como una terapia. Lo tomé como un acierto de la metodología de co-labor porque para ella el arte *es* terapéutico.

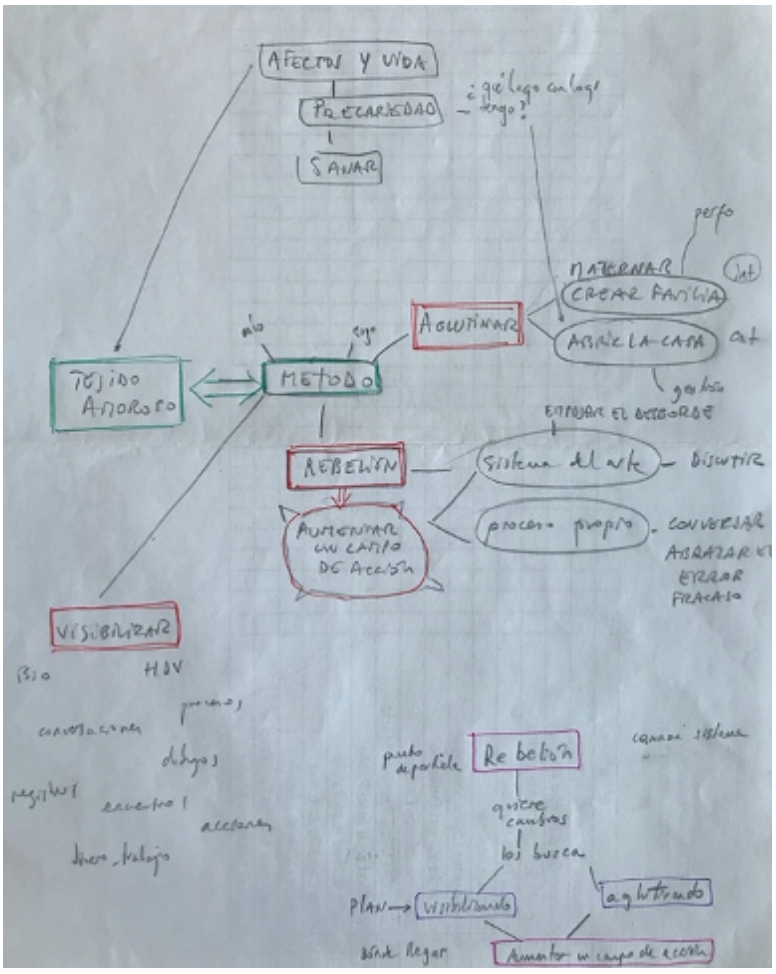
En las fichas había palabras o frases tomadas de nuestras conversaciones o de los testimonios que recogí. Sin embargo, al estar fuera de contexto, algunas no las reconoció. Por ejemplo, cambió ~~GENERAR CADENAS~~ por TEJIDO AMOROSO que constituye el siguiente Nicho.

Su criterio para armar la columna fue cronológico. Ubicó de arriba hacia abajo las palabras más importantes de su práctica artística de las cuales surgen todas las otras. La forma fue cambiando varias veces durante el proceso, reubicó varias veces fichas como VIDA y AFECTOS. La primera ficha que eligió fue SANAR, aunque la considera el fin último del arte. La palabra ~~ARTE~~ la tachó y agregó MÉTODO.

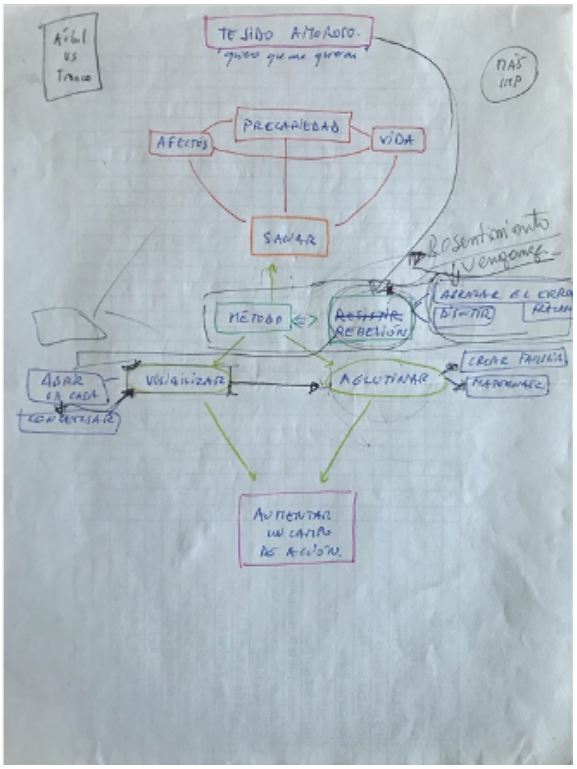
El resultado de ese primer ejercicio fue una columna que transcribí. Comencé a trabajar sobre ella poniendo capas para ubicar los contenidos sobre los conceptos y reorganizando elementos que desde mi punto de vista funcionaban mejor juntos.

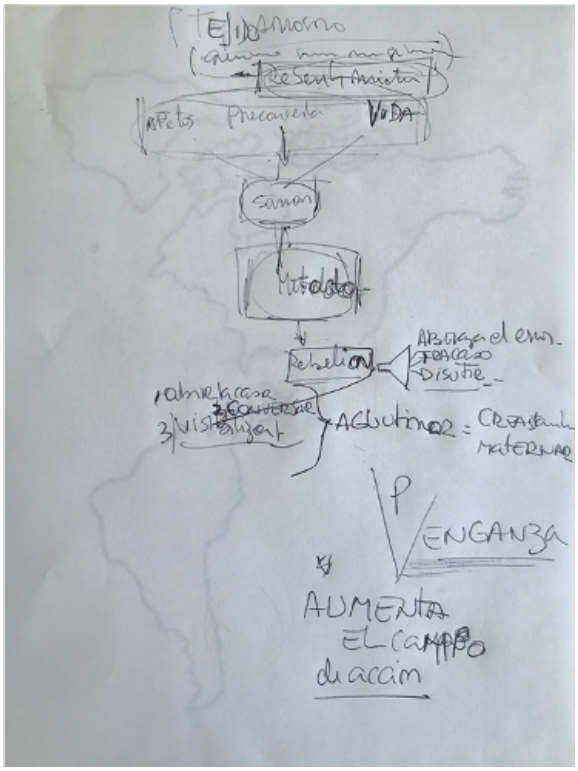

TEJIDO AMOROSO: QUIERO QUE ME QUIERAN
AFECTOS QUE ME QUIERAN
PRECARIEDAD
VIDA
SANAR
MATERNAR
CREAR FAMILIA
ABRIR LA CASA
AGLUTINAR
ARTE
MÉTODO
VISIBILIZAR
BIOGRAFÍA
HISTORIAS DE VIDA
TEJIDO AMOROSO
Pesado
REVISTIR
CLANDESTINIDAD
REBELIÓN
DISCUTIR
CONVERSAR
PROCESOS
ENCUENTROS
ACCIONES
REGISTRAR
Y EL FRACASO
ABRAZAR EL ERROR
DESBORDAR
EMPUJAR EL DESBORDE
GESTIÓN DOCENCIA
AUMENTAR UN CAMPO DE ACCIÓN


AFECTOS QUE ME QUIERAN
PRECARIEDAD
SANAR
ARTE
MÉTODO
VISIBILIZAR
TEJIDO AMOROSO
Pesado
REVISTIR
CLANDESTINIDAD
REBELIÓN
CONVERSAR
Y EL FRACASO
ABRAZAR
DESBORDAR
EMPUJAR EL DESBORDE
GESTIÓN DOCENCIA
AUMENTAR UN CAMPO DE ACCIÓN


AFECTOS Y VIDA
PRECARIEDAD
¿qué hago con lo que tengo?
SANAR
perfo
MATERNAR
CREAR FAMILIA
ABRIR LA CASA
AGLUTINAR
TEJIDO AMOROSO
MÉTODO
EMPUJAR EL DESBORDE
REBELIÓN
Sistema del arte
DISCUTIR
AUMENTAR UN CAMPO DE ACCIÓN
proceso propio
CONVERSAR
ABRAZAR EL ERROR
FRACASO
VISIBILIZAR
Bio
HDV
procesos
conversaciones
dibujos
registros
encuentros
acciones
dinero, trabajo
Rebelión
quiere cambios
los busca
PLAN
visibilizando
aglutinando
Aumentar un campo de acción

Tiempo después, llevé esta última versión de “columna” a Ana para conversar sobre ella y hacerle los cambios necesarios. Ella intervino haciendo otras conexiones e incluyendo nuevos conceptos. Entendí que este ejercicio podría resultar infinito porque la práctica artística es orgánica y está en constante movimiento. Entonces decidí que el resto de los cambios me correspondían en función de la investigación.





La columna resultante de los ejercicios es el índice de esta investigación, organizado en nichos.

NICHO 3: TEJIDO AMOROSO. Tres hebras de la maraña: deseo, agenciamiento y ~~sanar~~ transformar

El tejido amoroso funciona como metáfora de lo permeables que son los procesos de trabajo de Ana, constituye el núcleo de su práctica artística. Para ella lo importante no es el arte en sí, sino el universo humano en torno a él: "las personas, los gestos, las acciones".

El tejido amoroso pone a dialogar artistas de generaciones y trayectorias diversas para usar el poder de unes en favor de otres. Crea espacios y nuevos paradigmas para pensar las prácticas y darles visibilidad. Es un espacio donde estar juntes como posibilidad concreta para pensar y potenciar el agenciamiento.

Ana (re) hace familia en el arte. Lo entiende como la posibilidad de estar cerca de su madre a través de su obra, una mujer que deseaba ser artista y no pudo. El sistema del arte es su padre, una figura que se define desde la confrontación. La metáfora explica por qué decide discutir ese sistema y mantenerse al margen o delinear sus propios modos de estar adentro.

Tejido amoroso nombra el trabajo relacional de Ana: crea comunidad y abre espacios de sociabilidad. Un gesto totalmente consciente y político que supone ciertas condiciones de producción y materialidades. A través del arte, crea una nueva familia, le reconfigura sus vínculos familiares y transforma la precariedad en una fortaleza.

En este mecanismo que teje afectivamente intervienen tres hebras principales: deseo, agenciamiento y la intención de ~~sanar~~ transformar.

Deseo

Para vincular el deseo con el arte, retomaré otro texto breve y muy específico de Sigmund Freud: "El creador literario y el fantaseo" (1907), en el cual plantea que el artista toma sus materiales (temas o preguntas) de la infancia, donde

aparecen las primeras huellas de la creación. El juego origina un mundo propio que el niño toma y opone a la realidad efectiva. En ese texto, el creador toma seriamente el fantaseo y lo carga de afecto. Es decir, en la adultez no se renuncia al juego, sino que se cambia por otra cosa, proceso al que llama formación de sustituto. En la niñez se juega, en la adultez se fantasea. Sin embargo, operan de manera diferente. Mientras el juego se comparte, el fantaseo se oculta y se entrega a él la persona insatisfecha. Ambos tienen en común que buscan cumplir un deseo que puede ser ambicioso o erótico, según las etapas de la vida. El trabajo anímico se liga a una impresión actual que despierta deseos. De ahí, se remonta a un recuerdo de infancia, algo cumplido. El deseo se transforma en el vehículo entre pasado, presente y futuro porque aprovecha un momento presente para proyectarse al futuro según un modelo del pasado. Es decir, una vivencia presente rememora una vivencia pasada, un recuerdo insistente que despierta el deseo. Siguiendo las ideas de ese texto, para les artistas el deseo se cumple en el arte, que funciona como un territorio de continuidad del juego de la infancia. Desde su perspectiva, los sueños son un territorio para el cumplimiento de deseos: le artista es une soñante, vive sueños diurnos y nos habilita vivir las fantasías que nos negamos como personas adultas.

El deseo es un interés de realización, como un motor que vehiculiza las acciones. ¿Cómo identificar y nombrar mi deseo al escoger a Ana y su práctica artística como sujeta de investigación?

Me impulsó pensar juntas algunas inquietudes compartidas. Entre ellas, el hacer desde/con/en la incertidumbre, percibir la intuición como timón y abrazar el fracaso, propiciar acercamientos desde la conversación y la escucha, aproximarnos a las personas y las prácticas desde las emociones. Me reconozco en ella en el impulso por ser parte de mundos diversos, encontrar las conexiones entre ellos. En un plano más íntimo, Ana me recuerda la figura de mi madre por su carácter fuerte, su poder de convicción, su impulso por transformar la realidad y su sentido de la justicia social. En esta etapa de sus vidas, por las

complejidades que supone para ambas el hecho de identificarse y percibirse como mujeres “viejas”.

Agenciamiento

Agenciamiento es un vocablo cuya raíz enuncia una acción y remite al verbo hacer. Es la capacidad de las personas de crear territorios críticos que pueden discutir el orden hegemónico y generar un contrapunto a un estado de cosas.

La performance *Escuela de envejecer* se sitúa en distintos territorios, convoca a diversas mujeres, se rebautiza. Pero siempre aparece el deseo fuerte e insistentemente. Para la 13°Bienal de La Habana en Cuba (2019) se llamó *Acciones para recomponer un perfil*. Tuvo lugar en una residencia de día para personas mayores de 70 años (principalmente mujeres), y consistió en una serie de ensayos corales con quienes aceptaron participar. Ana se acercó a ellas, les presentó el proyecto e indagó sobre sus deseos hasta detectar uno en común: cantar. Por esa razón, la performance se materializó en una serie de ensayos corales como un territorio de colectivización del deseo y un proceso de agenciamiento que lo transformó en un acontecimiento. Sobre esta experiencia profundizo en el Nicho 7: ~~Resistir~~ REBELIÓN. *Conspirar con redes afectivas.*

La relación entre deseo y agenciamiento se cristaliza en *Escuela de envejecer* porque Ana valida las prácticas y saberes de las mujeres que invita a trabajar, abriendo un espacio para reflexionar juntas sobre la vejez a través de la activación del deseo.

Las convoca para hacer lo que les gusta, de la manera que les salga: “no importa si lo hacen bien o lo hacen mal. Es lo que hacen, lo hacen *así*”, subraya Ana. Con este gesto desnuda la precariedad e insiste en la pregunta: “¿quién dice que está bien o está mal? ¿quién determina eso?”.

Ana provoca situaciones para mostrar aquello que tiende a ser invisibilizado, emprende agenciamientos colectivos entre las mujeres y ella para activar los

deseos de todas, porque *Escuela de envejecer* es *su* deseo. El agenciamiento les permite transitar del deseo a su posibilidad: el acontecimiento.

~~Sanar~~ transformar

> "Arte es todo lo que moviliza y agita. Arte es lo que niega radicalmente este modo de vida y dice: hagamos algo para cambiarlo".
>
> **Roberto Jacoby**

Suely Rolnik (2001) en una conferencia para el MACBA "¿El arte cura?", se pregunta acerca de la capacidad del arte para curar, que envuelve tres conceptos: el buen vivir, lo que significa crear y transformar, y la relación entre sí.

En ese texto en particular, Rolnik retoma el término "curar" del psicoanalista D.W.Winnicott quien propone la cura vinculada con la fuerza y la potencia creadoras y expansivas de la vida, que dependen de formas estéticas de aprehender el mundo, más que de la relación con la salud de la psique. Desde esta perspectiva, curar permite a las personas experimentar la construcción de la vida y lo que le confiere sentido, promoviendo la impresión de que merece la pena. Rolnik analiza el concepto curar en la obra de la artista Lygia Clark, quien desplaza los bordes tradicionalmente marcados entre clínica y arte sin dejar de realizar una práctica estética cuyos efectos son terapéuticos. Por lo tanto, funciona "como crítica y como clínica indisociablemente" (Rolnik 2001, 12). Desde esta perspectiva, reflexiona acerca de la dimensión terapéutica de una práctica estética -no clínica- y sobre el vínculo entre arte y cura, proponiendo que estas prácticas permiten al espectador experimentar la faceta estética de lo subjetivo, circunscrita a cada artista.

Siguiendo la propuesta de Rolnik en ese texto, dado que lo clínico reduce la subjetividad a su faceta psicológica relegando la estética, en esta "política del deseo" lo que se excluye es la posibilidad de participar subjetivamente en el

proceso creativo y transformador de la experiencia. Estas prácticas revierten la situación permitiendo resignificar las experiencias.

Me convocan verbos asociados a sanar como restituir, recobrar, recuperar porque son acciones que suponen el retorno a algo existente, y no a su creación. Ese *algo* existía, aunque en otro estado, con otros sentidos. En la práctica artística de Ana, el arte actúa como vehículo que permite atravesar procesos estéticos y materiales para resignificar, como un territorio de transformación. Esta investigación indaga en sus potencialidades curativas.

En una dimensión colectivizante, Ana crea comunidades de práctica con mujeres viejas a través de sus performances. Ellas no *buscan* sanar, pero los procesos que se activan las transforman. En las comunidades creadas con su trabajo gestionante ella *materna* artistas jóvenes, proceso que abordo en el Nicho 8 *Abrir la casa y Visibilizar.*

Desde una dimensión íntima, el arte es para Ana una forma de estar cerca de su madre, quien falleció durante su infancia. Su práctica la aproxima a ella, le permite resignificar su ausencia física otorgándole una presencia simbólica a través de procesos estéticos. Otra forma de transformar los vínculos de origen, es recrearlos: crear familia en el arte.

Formar familia

"Soy una tortuga, por donde voy, cargo ´mi hogar´ a la espalda"

Gloria Anzaldúa

Gloria Anzaldúa recuerda una foto donde aparece de la mano con su madre. Al mirarla, no reconoce de dónde sacó el valor para irse del lugar donde nació, alejarse de su familia, su tierra y todo aquello que la imagen simboliza. Se fue para encontrarse con ella misma y para hacerlo, necesitó sentirse segura de sus recursos en un nuevo contexto sin abandonar el contacto con sus raíces.

Anzaldúa cuestiona la lógica de la colonialidad del poder en la organización del mundo dividido en centro y periferia, sumando la frontera como territorio político. La propone no solo como la metáfora de la herida y la casa, sino como una posibilidad concreta.

Me ayuda a pensar[44] a Ana -quien sostiene "somos otra manera de pensar"- por su rebeldía, la defensa de los deseos, la desobediencia institucional, por su capacidad de mezclar los lenguajes y su impertinencia. Anzaldúa decía que, si le niegan la posibilidad de volver a su casa, su respuesta sería levantarse y reclamar su espacio: crear una cultura nueva, mezclada, con su arquitectura propia.

Ana se fue primero de la casa de su padre y después de su país de nacimiento. Con su capacidad de crear hogar hizo familia[45] en el arte y con arquitectura propia. Creó vínculos para estar con los otros y *con el problema*, en términos de Donna Haraway (2016). Una acción que implica aprender a estar honestamente presentes como criaturas entrelazadas en infinitas configuraciones de lugar, tiempos, sentidos. Estar con la realidad en todas sus dimensiones y asumiendo su complejidad, batallas, contradicciones. Para Haraway, la tarea primordial es volvernos capaces de reaccionar juntos y *hacer familia*, entrelazarnos. Haraway propone hacer familia como una práctica para aprender a vivir y morir con les otres y lo explica con una metáfora: el juego de crear figuras con hilos entrelazados en las manos origina nuevas formas al pasar de unas manos a otras.

[44] Me atrevo a recurrir a Anzaldúa más allá de la teoría, por la potencia y el tono su voz, pero con la conciencia de que sus circunstancias de vida y lugares de enunciación son completamente diferentes.

[45] El término familia es problemático. Lo utilizo para diferenciar la familia sanguínea a la cual pertenecemos y aquella que creamos, voluntariamente, desde los afectos y al margen de la consanguineidad. La retomo en la investigación porque Ana la utiliza mucho y lo hace en este sentido, para identificar aquella comunidad que elegimos crear y no la que heredamos.

NICHO 4: *DONDE IBA TENÍA UN TEJIDO EN EL MUNDO.* Una mirada interseccional al testimonio

"Caminar y encontrar. Caminar y hacer. Caminar e improvisar: el caminante. Viajar e improvisar. Caminar el mundo: el nómada. Reconstruir. Construir y rehacer: el hogareño. Desaparecer en el mundo. Regresar al mundo. Alejarse de casa y divagar por el planeta, perderse en el mundo, alejarse de todo: el vagabundo".

Gabriel Orozco

Desde la perspectiva interseccional se activan preguntas complejas en el marco de una investigación, ayudando a identificar la posición situada que tenemos frente a una realidad y el lugar de enunciación desde un cuerpo y un territorio singulares. Constituye una manera de entender las desigualdades sociales -independientes e interrelacionadas- y muestra que esa relación determina una configuración diferente en cada experiencia de vida.

María Rodó-Zárate (2021) propone varias aproximaciones para abordar la complejidad de la interseccionalidad en relación con el contexto, porque es un elemento que produce distintos efectos en las trayectorias vitales, según sus características.[46] Para Rodó-Zárate, la clave principal de la interseccionalidad es evidenciar cómo raza y género, analizados de manera aislada, no ofrecen explicaciones complejas sobre las desigualdades. Se requiere observar la forma en que se relacionan porque produce experiencias específicas de opresión.

Kimberlé Crenshaw (1991) es quien propone la interseccionalidad como concepto, para subrayar las diversas maneras en que raza y género actúan vinculadas entre sí (promueve la expansión del concepto a otras categorías como edad, clase o sexualidad) y cómo configuran distintas dimensiones en las

[46] La autora localiza el origen del término en un texto de Kimberlé Crenshaw (1989; 1991) y en los aportes de la acción política del colectivo *Combahee River Collective* (como parte del feminismo Negro de Estados Unidos). Señala que, si bien ninguna de esas propuestas pretendió desarrollar una teoría, sentaron las bases que se fueron fortaleciendo a partir de una tradición diversa y múltiple, logrando integrar voluntades conceptuales y políticas.

experiencias de mujeres.[47] Crenshaw propone analizarlas desde la intersección de categorías porque la "conciencia interseccional" (Crenshaw 1991, 34) permite detectar e identificar los pilares de las diferencias que existen entre las personas.[48] Esfuerzos como el suyo por teorizar la interseccionalidad se consolidaron con el tiempo como un campo de estudio, sobre el cual difieren les autores considerándolo método, concepto, teoría, fenómeno e incluso proceso. Rodó-Zárate avanza más allá de lo planteado por Crenshaw porque propone una "perspectiva situada sobre la interseccionalidad" (Rodó-Zárate 2021, 24).[49] Esta, reconoce la parcialidad y procura construir herramientas para analizar la interrelación de los ejes de desigualdad, considerando no solo las opresiones sino también los privilegios. Principalmente, se concentra en visibilizar que ambas condiciones se vinculan entre sí sin excluirse, y en considerar la dimensión emocional porque permite visibilizar cómo es percibida y vivida la interseccionalidad en cada caso particular.

Rodó-Zárate rastrea la genealogía de las metáforas utilizadas históricamente para comprender la perspectiva interseccional y aporta otra. La metáfora fundacional fue la intersección de calles con tráfico en todas las direcciones propuesta por Crenshaw (1991). En esa metáfora cada calle simboliza un eje de opresión y, mientras más ejes se cruzan, más se sufre en la intersección. Teniendo en cuenta que "la inseparabilidad es un factor clave en la interseccionalidad" (Rodó-Zárate 2021, 34), el límite de esta imagen, y las

[47] La autora hace referencia particularmente a las mujeres de color y en el campo laboral desde una perspectiva legal.

[48] En el caso que la autora analiza es importante diferenciar las violencias que sufren las mujeres de color -para quienes las intersecciones estructurales son evidentes y dependientes (la clase de la raza o el género)- de las violencias que sufren las mujeres blancas. Lo señalo para no confundir opresiones con discriminaciones.

[49] La autora distingue la interseccionalidad de la diversidad e incorpora en su análisis la perspectiva geográfica para situarla, y reconocer su complejidad y dinamismo.

siguientes, es que son sumativas. Es decir, cada uno de los ejes permanece como una entidad autónoma: se cruzan, pero no se constituyen mutuamente.

Rodó-Zárate (2021, 40) propone la "imagen del cesto de manzanas y el marco conceptual de las propiedades" para explicar la interseccionalidad. En esta, cada manzana tiene cualidades diferentes que se constituyen mutuamente y, en su combinación, la definen. Cada una de sus propiedades (color, sabor, textura, tamaño) representa una posición o categoría social que no es estable, sino producto social y cultural.

La metáfora de Rodó-Zárate permite reconocer los distintos ejes de desigualdad, abordarlos en conjunto y relacionados entre sí (aunque unos sean más visibles y poderosos que otros), teniendo en cuenta que no son estáticos, sino que se transforman todo el tiempo. La imagen del cesto de manzanas facilita la identificación de cada eje de opresión y permite reconocer que ninguno deja de constituirse mutuamente con los otros. El valor a cada manzana es otorgado por la *combinación particular* de todas sus propiedades.

Leer el testimonio desde la interseccionalidad

Identificar las categorías sociales y los principales ejes de opresión que atraviesan una persona para leer su trayectoria de vida desde la intersección, es una tarea compleja y necesaria. Para ejercitarlo, pongo en práctica la perspectiva situada de la interseccionalidad de Rodó-Zárate (2021) porque permite ver los ejes de desigualdad interrelacionados teniendo en cuenta la vinculación entre las opresiones y los privilegios. Además, incluye la dimensión emocional a través de la cual se puede analizar cómo la persona percibe y experimenta su interseccionalidad. En este sentido, seleccioné parte de los testimonios de Ana para hacer visible la dimensión emocional y situar el análisis en su trayectoria de vida particular.

Las categorías sociales que escogí para el análisis interseccional, son las que han condicionado de manera más evidente la vida y práctica artística de Ana. Me

centro en la nacionalidad porque sus desplazamientos territoriales entre Argentina y México le facilitaron construir puentes entre ambos países, un rasgo que sitúa lo que leo y analizo en su trabajo gestionante. La clase social porque fue un condicionante en su educación que la condujo hacia caminos de formación autodidacta. Y la edad como un eje fundamental en este periodo de su vida, porque le permite construir su lugar de enunciación: pronunciarse como artista vieja, política y militante, y reivindicar esa experiencia desde el arte.

Ana es una mujer blanca, artista, heterosexual, cisgénero. Nació en 1958 en Rosario, Argentina y proviene de una familia de origen español y mexicano. Su abuela materna nació en México y era hija de españoles. Su abuelo materno era de Santander, España. Se conocieron en México donde tuvieron 15 hijos.
Cuando su abuelo era mayor decidieron regresar a Santander con los hijos más pequeños: la mamá de Ana Gallardo, Carmen Gómez Raba, su tía Chelo y su tío Manolo, a quienes describe como "tres personajes muy locos, depresivos, artistas en una familia que no analiza el arte, que no entiende ese tipo de emociones".[50]
Referenciaré estas personas que fueron particularmente significativas en la vida de Ana Galardo por su sensibilidad artística y, principalmente, porque ella recupera sus historias de vida en su práctica artística.
Su tío Manolo fue un artista de cierta importancia en España: participó en la Bienal de Venecia y la de San Pablo, a pesar de que falleció joven. Estudió artes con la madre de Ana, quien no tuvo las mismas posibilidades de desarrollar su carrera artística, lo cual abordo en el Nicho 7 ~~*Resistir*~~ *Rebelión. Conspirar con redes afectivas*. Encontró el catálogo de la primera exposición que Carmen, su madre, y su tío hicieron juntes cuando eran muy jóvenes. Eso le permitió entender el rol de su madre, una pintora clásica de bodegones y retratos, principalmente.

[50] Ana Gallardo define a su abuelo como parte de una "familia bruta, católico, franquista (…) un tipo que sometió a todos, violento.

En palabras de Ana:

> En esa búsqueda inicial la que no pudo darle continuidad fue mi *vieja*[51] porque ese lugar (de artista) no era para una mujer. Ella se dedicó a lo que hacían las mujeres: a las flores.

Chelo, la tía de Ana, era escritora. Según la leyenda familiar, quemó todos sus libros publicados y terminó internada en un psiquiátrico durante 35 años, hasta que murió. Ana no recuerda bien su historia de vida, o no la sabe, porque la conoció cuando era niña y dejó de verla hasta que la visitó en el psiquiátrico durante un viaje que hizo a España. Sin embargo, reconoce en ella el origen de sus ataques de pánico, que referencio más adelante.

En América Latina, ni las desigualdades ni sus intersecciones pueden universalizarse porque están localizadas social y políticamente, son específicas y requieren pensarse de manera relacional. Por ello, la nacionalidad es otra categoría involucrada en la producción de desigualdades sociales (Viveros, 2016).

Ana vive en México desde 2018 con residencia permanente.[52] Esta condición migratoria le sirve para seguir diversificando su red de trabajo y afectiva a través de la gestión, estirarla, hacerla porosa y crear puentes que vinculan prácticas artísticas de ambos países. Sus espacios de gestión multiplican las posibilidades para que artistas argentines viajen a México y amplíen las oportunidades de fortalecer su trayectoria vinculándose con la red de artistas locales.[53]

La Verdi CDMX es la sede que Ana abrió cuando se mudó a México, a partir de La Verdi Buenos Aires que inició en 2014. Este espacio de residencias funciona como conector, es un nodo que articula porque recibe artistas de Argentina para

[51] En Argentina se le llama *vieja* a la madre y *viejo* al padre, independientemente de la edad que tengan.

[52] Ana Gallardo lleva su argentinidad a cuestas. Diario escucha la radio argentina, sigue la situación política, social y económica, mantiene sus lazos afectivos fuertemente activos.

[53] Muches artistas se quedan a vivir en México a partir de la residencia en La Verdi CDMX y fortalecen sus trayectorias. Profundizo esto en el Nicho 8 *Abrir la casa y Visibilizar*.

trabajar durante un mes en la residencia. En este periodo, además de producir su obra, les artistas residentes son condicionades por Ana a realizar una actividad pública en la comunidad local, con cualquier formato. Ella les propone: "una exhibición, charla, fiesta, comida lo que fuera, con la condición de involucrar a colegas mexicanos para generar esa red y ese vínculo". Problematizo el concepto de intercambio, colaboración y condicionamientos en el Nicho 8 *Abrir la casa y Visibilizar.*

Una pintora de flores y un poeta excéntrico

La mamá de Ana, Carmen Gómez Raba, conoció a su papá, José Carlos Gallardo, un poeta bohemio nacido en Granada, España y se enamoraron a primera vista. Su familia lo identificaba como un personaje estrafalario y le prohibieron casarse con él. Por eso, tuvieron un noviazgo durante 8 años sostenido por correspondencia entre Santander y Madrid, con algunas visitas mutuas.[54] Cuando la madre y el padre de Carmen murieron, ella se casó con José en Argentina, donde vivía la hermana de él. Tenían el plan de viajar por el país y subir por tierra hasta México, donde pensaban radicarse. Sin embargo, en Rosario, apenas iniciada la travesía, su madre quedó embarazada de Ana y suspendieron el viaje. Carmen tuvo un embarazo difícil, se separó de José y sufrió una depresión que la atravesó durante muchos años hasta que falleció. Ana la encontró sin vida a los 7 años y a partir de ese momento tuvo que hacerse cargo de sí misma y su hermana menor, Gaby. Identifica ese evento traumático como el desencadenante de otros que le imposibilitan situaciones como estar sola en lugares vacíos. Aquí radica el origen de su espíritu colectivizante y convocante.

Cuando Ana y su hermana Gaby quedaron huérfanas de madre, la parte de su

[54] Menciono la correspondencia porque Ana Gallardo recupera las cartas que se enviaron su madre y su padre durante su noviazgo para realizar una obra que describo en el Nicho 7 ~~Resistir~~ Rebelión. *Conspirar con redes afectivas*.

familia materna que vivía en México decidió ocuparse de ellas. Viajaron solas a la Ciudad de México donde las recibieron unos primos que no conocían.

La conexión de Ana con ese país surge en esa época y se sostiene hasta 2018, año en que deciden mudarse a vivir allí con su marido Gustavo. Durante varios años fue de vacaciones y se quedó a vivir por periodos. Concibió a su hija Rocío, quien decidió mudarse definitivamente a México cuando era adolescente, otra razón fundamental para Ana al tomar la decisión de mudarse a ese país.

Cinco años después de vivir en México, las dos hermanas regresaron a Buenos Aires a la casa de su padre, ya casado con otra mujer con quien permaneció el resto de su vida. Vivieron juntes durante cinco años, se peleaban todo el tiempo y su relación era muy compleja. Ana decidió irse de su casa a los 17 años. Así lo cuenta:

> Yo tenía que *laburar*[55] y estudiar. Lo primero que hice fue *largar*[56] la escuela. Laburé y agarré la calle (...), yo me iba a la mierda. Agarraba la puerta, la cerraba y me iba. Desaparecía.

Cuando desaparecía de su casa, dormía en la plaza o en la calle, no le tenía miedo a nada y la salvaba que "era *amiguera*[57]. Donde iba tenía un tejido en el mundo. Eso ha sido siempre así, toda la vida", dice Ana. En esa época ya había aprendido a construir un universo afectivo al margen de su familia de origen, a buscar otros caminos cuando el lugar donde estaba no le hacía bien y a gestionar su independencia. Así como se fue de la casa de su padre cuando era adolescente, se fue de la Argentina a los 60 años a vivir a México.

Me fue cuidando

[55] Trabajar.

[56] Dejar, abandonar.

[57] Que tiene muchos amigos y crea relaciones fácilmente.

En Argentina a principios de los ochenta se vivía una época de violencias y censuras en el marco de la dictadura militar que inició el 24 de marzo de 1976 al derrocar la presidencia de Isabel Martínez de Perón.[58] Gobernó en un contexto político y económico muy complejo: inflación, desocupación, devaluación de la moneda nacional, aumentos desmesurados de los servicios públicos. Se efectuó una política de ajuste con fuerte oposición de la Central General de Trabajadores, paros, recesión económica, hiperinflación. Este escenario preparó el terreno para la implementación posterior del plan económico neoliberal del grupo golpista.

Se debilitaron las libertades civiles y políticas. López Rega fortalece la derecha y organiza la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina) que secuestra, tortura y asesina. Muches artistas, gente de la política, intelectuales se exilian. La izquierda peronista inicia violencia armada contra el gobierno y este la considera terrorista[59].

A finales de 1974, se impone por decreto el estado de sitio en todo el país, se profundiza la represión, se expande el terror, la ciudadanía responde con manifestaciones y huelgas. Se crean los Centros Clandestinos de Detención (CCD) que aumentan durante la dictadura.

En 1975 se firma un decreto que autoriza al ejército a aniquilar militarmente a las personas consideradas subversivas (sobre todo organizaciones guerrilleras como el Ejército Revolucionario del Pueblo, les Montoneros, las Fuerzas Armadas Revolucionarias). Este fue el preludio del terrorismo de estado.[60]

[58] Fue vicepresidenta de Argentina (1974-1976) durante el último período presidencial de Perón, quien murió en 1974). Asume la presidencia bajo la influencia de José López Rega (Ministro de Bienestar Social).

[59] Para ampliar la información se recomienda "Pasado/presente: las disputas del sentido. Debates en historia, memoria y comunicación" compilado por Daniel Badenes, Luciano Grassi, 2021

[60] El ejército militarizó el país en cinco zonas con autonomía para crear los centros de detención y tortura como el D2 y La Perla en Córdoba, donde operó el tercer cuerpo (que fue uno de los más duros). El Departamento de Estado de EEUU conocía los preparativos del golpe antes de su estallido, los medios de comunicación impresa Clarín y La Nación incitaron al alzamiento y debilitaron más al gobierno constitucional.

Martínez fue presionada por las cúpulas militares para que renuncie y, aunque se negó varias veces e intentó negociar con los golpistas, fue detenida.

En 1976 asumió la Junta Militar con Videla (ejército) en la presidencia, Massera (naval) y Agosti (aérea). Se implantó el Proceso de Reorganización Nacional (PRN), se dejaron de lado las garantías del Estado de Derecho y el país quedó bajo el poder autónomo de las Fuerzas Armadas (FF.AA.).

El PRN (1976-1983) fue una dictadura cívico militar que aplicó un plan sistemático de terrorismo de Estado con desaparición de personas, torturas, robo de bebés, ocultamiento de identidades, exilios forzosos[61]. El golpe fue apoyado por civiles, empresarios[62], la Sociedad Rural Argentina, la Iglesia católica[63] y los medios de comunicación más importantes del país. El jefe de la Junta Militar concentró los poderes ejecutivo y legislativo, la Corte Suprema de Justicia estaba integrada por civiles. Se administró la doctrina de seguridad nacional articulada con el Plan Cóndor de EEUU para América Latina.[64]

Los objetivos del PRN eran: ubicar Argentina en el mundo occidental y cristiano, combatir la subversión, aplicar el neoliberalismo económico. Las FF.AA. argumentaban que el golpe era contra la subversión, la corrupción, la demagogia, el caos, el vacío de poder, el manejo irresponsable de la economía. Durante la dictadura se mantuvo el carácter tripartito del poder (con las juntas), pero se reemplazaron los comandantes.[65] Se impuso la pena de muerte en los

[61] Para ampliar la información se recomienda "Clase obrera y dictadura militar en Argentina (1976-1983) : Nuevos estudios sobre conflictividad y cambios estructurales" editado por Juan Pedro Massano y Luciana Zorzoli, 2021.

[62] Como José Martínez de Hoz, presidente del Consejo empresario argentino, quien luego fue ministro de economía, muy vinculado a Videla.

[63] Un sector de la iglesia: el nuncio apostólico Pío Laghi, integrante de la Logia Anticomunista. Se recomienda https://ridaa.unq.edu.ar/bitstream/handle/20.500.11807/2979/ComplicidadesEclesiasticas.pdf?sequence=1&isAllowed=y

[64] Argentina era el único país de América del Sur que mantenía un gobierno constitucional (Isabel Martínez), el resto de los estados tenía dictaduras apoyadas por EEUU.

[65] Los sucesivos presidentes fueron: Videla, Viola, Galtieri y Bignone, todos del ejército.

Centros Clandestinos (donde se aplicó el terrorismo de estado) y consejos de guerra o tribunales militares. La mayoría de las víctimas fueron estudiantes, docentes, trabajadores, sindicalistas, militantes políticos). El número de personas exiliadas fue muy alto. Se persiguió la heterogeneidad, las minorías (judíos, ateos, testigos de Jehová...), la diversidad sexual, las personas de zonas precarizadas.[66] Las mujeres embarazadas detenidas no recibían asistencia médica, las asistían sus compañeras de celda. Muches niñes fueron robades. La cifra oficial de desapariciones es de 30.000.

Argentina contrajo una importante deuda con el Fondo Monetario Internacional, que trazó la política neoliberal aplicada durante el proceso militar. Se fortaleció la educación privada con criterios meritocráticos y elitistas, se aplicó la censura previa en la producción científica, artística, política, se quemaron miles de libros.

El 2 de abril de 1982 durante la presidencia de Galtieri, se organizó la invasión a las Islas Malvinas como un recurso para recibir apoyo popular y de dirigentes políticos, porque la dictadura ya estaba debilitada y cuestionada. En la Guerra de Malvinas contra el Reino Unido, Argentina se rindió el 14 de junio de 1982, cuya derrota acelera el final de la dictadura. Galtieri renunció, lo reemplazó Bignone -el último presidente de facto- e inició el proceso de restablecimiento de la democracia.

En 1983 asume la presidencia Raúl Alfonsín (Unión Cívica Radical) con el 52% de los votos, el peronismo fue derrotado. Inicia la investigación de la violación de los derechos humanos (1976-83). Los crímenes de lesa humanidad fueron investigados en 1984 por la Comisión Nacional sobre Desaparición de Personas (CONADEP) que publicó el Informe *Nunca más*.[67]

---

[66] Algunas *Villas miseria* fueron arrasadas y otras erradicadas durante el Mundial de Fútbol 1978.

[67] Las tres Juntas militares fueron juzgadas y condenadas. Entre 1986 y 1987 se dictaron las leyes de Punto Final y Obediencia debida con las que Alfonsín buscó finalizar los juicios por los crímenes cometidos durante la dictadura (en 2005 la Corte Suprema las declara inconstitucionales). Durante el *Menemismo*, Carlos Menem dejó en libertad varios de los máximos responsables del proceso. La lucha por juicio y castigo continúa.

En ese contexto histórico, Ana tuvo su primer ataque de pánico y lo vivió sin saber qué le pasaba, como tampoco entendía la situación que refiero a continuación. Vivía sola y había comenzado a trabajar en un consultorio odontológico donde conoció al primer hombre con quien se vinculó afectivamente. Él era el dueño, tenía 27 años y estaba casado. Ella tenía 17 años, se había ido de la casa de su padre y necesitaba trabajar para mantenerse. Sostuvieron una relación durante 8 años, tiempo en el cual Ana fue descubriendo que él y su familia eran gente turbia. Ella describe el consultorio odontológico y sus dueños de la siguiente manera:

> Era un *prostíbulo*: todos *garchaban*[68] con todos y yo era virgen. A pesar de todo[69], llegué a ese punto virgen. Estaba aterrada (...) atada con una cadena (...)
>
> Todos me adoraban, era secretaria de todos ellos, los hombres (...) Yo sabía las amantes que tenían. Era como una testigo, pero estaba tan necesitada de algo, de lo que ellos me daban, que yo estaba ahí...re *chiflada*[70]. Una situación de delirio.
>
> Fue re denso. Eran todos unos psicópatas. El padre (de su pareja) era gendarme, gente de derecha, creo que muy involucrados con la dictadura.
>
> Yo no veía nada y después entendí, mucho tiempo después.

Ana estaba vulnerable debido a la precariedad, frente a un *psicópata* que detectaba sus carencias y buscaba subsanarlas con gestos disfrazados de cuidados. Durante su primer mes de trabajo, no tenía dinero y comía galletitas. Cuando él se dio cuenta, comenzó a llevarle comida y a procurarla. Ana dice: "me fue *cuidando*, entré *como por un tubo*[71], no te puedo explicar". En otras

[68] Tenían relaciones sexuales.

[69] Se refiere a esa época de adolescente en la calle -sin contención familiar- como una situación de la cual se espera que termine en un caos.

[70] Loca.

[71] Directamente, sin ningún tipo de freno.

ocasiones, él la invitaba a ir de vacaciones con su esposa y sus hijos a quienes Ana cuidaba mientras el matrimonio salía. Ella era una amante *atada con una cadena* a una situación violenta y oscura.
Después de un tiempo de relación, este hombre se separó de su mujer y se fue a vivir con Ana, aunque siguió teniendo otras amantes. Ella reconoce inadmisible esa situación y le cuesta identificarse en aquel cuerpo sometido.

La escena del consultorio es muy importante para entender ciertos mecanismos que Ana opera en relación con su construcción de afectos y modo de vida que impactan su práctica artística. El nivel de descripción de su testimonio lo hace interpretable desde la perspectiva teórica que esta investigación propone.
Ana se sitúa como una *testigo* que decide no ver la situación que la daña (en un entorno de psicópatas violentos vinculados con la dictadura militar) y se autoexcluye para salvarse. *No ver* es una forma de negación y autoexclusión de una situación dañina y dolorosa, un mecanismo de defensa. Leo este gesto de supervivencia en relación con dos elementos transversales de su práctica artística que retomo en varios momentos del texto. Por un lado, la autoexclusión (entendida como la decisión de no pertenecer) en vínculo con la construcción periférica de su práctica artística, desde donde discute el centralismo y busca ser incluida en él, contradictoriamente. Construir desde los bordes es una decisión que responde a su circunstancia de vida y tiene una dimensión voluntaria porque le permite visibilizar lo que no es visto desde el centro.
Por otro lado, el momento en que Ana decide *revelarse* a sí misma la situación, quitarle el velo para transformarla. Su *cuerpo sometido* de esa época le permite detectar las cadenas y rebelarse. El consultorio odontológico resulta una metáfora más de las confrontaciones constantes que ella sostiene, como la identificación del sistema del arte con su padre.
El dueño del consultorio, su pareja en ese momento, no solo la devastó emocionalmente, sino que la arruinó económicamente, porque Ana le cedió la

parte de la herencia que había recibido de su madre para que él emprendiera un negocio con otra mujer.

La situación detonante para salir de ese infierno, como ella lo identifica, fue el inicio de sus ataques de pánico. Si bien esos episodios no se han repetido, Ana considera que son crónicos porque permanece en ella la sensación de que pueden regresar en cualquier momento. Con los años y las terapias aprendió a construir herramientas de autocuidado y dejar de hacer cosas que antes hacía impulsivamente. Así lo cuenta:

> El ataque de pánico es inexplicable. Yo le tengo ataque de pánico al vacío (…) una calle totalmente vacía a cualquier hora del día, no puedo transitarla. Después del ataque de pánico, hay un montón de cosas que ya no volvés a hacer en tu vida. Hay un montón que **curé** (lo dice entre comillas), porque antes no podía hacer nada: no podía salir, no podía estar adentro sola…es horrible.

Cuando la pareja de Ana se iba de la casa donde vivían juntes, ella empezaba a sentirse mal al punto de tener que llamar una ambulancia y tomar un sedante. Cada vez que sucedía, su ausencia la impulsaba a pedir ayuda a una amiga para que la acompañara, porque no podía quedarse sola. Sentía "palpitaciones, sudoración, ahogo…¡no sabés lo que es! Se te nubla todo, creés que te vas a morir", dice Ana y reconoce que los ataques le permitieron salir de la situación.

Recupero esta experiencia porque el testimonio evidencia su relación entre el miedo al vacío y su impulso por crear comunidad en torno a ella, su tejido amoroso. Además, da cuenta de su habilidad para transformar -*curar*- los eventos traumáticos en oportunidades: cortó la relación y regresó a vivir a México durante un tiempo.

Mi invisibilidad me permitió generar todo esto

Ana proviene de clase media, no tiene respaldo económico y se reconoce vieja

para el sistema del arte contemporáneo, condiciones materiales que configuran su práctica artística. La misma, se construye en los bordes y resiste a las formas hegemónicas, proponiendo un trabajo que cuestiona los cánones que legitiman ciertas prácticas sobre otras.

bell hooks (2017) plantea que la clase fue la primera división social que evidenció el feminismo, al mostrar que las mujeres blancas de clase trabajadora no lograban incluirse en los sectores de poder a los cuales sí accedían las mujeres blancas con privilegios de clase. Los trabajos disponibles no requerían especialización y ofrecían escasa remuneración, condiciones que jamás permitirían la independencia y la liberación.[72] De acuerdo con hooks, los beneficios derivados de la participación en la vida laboral están relacionados con la valoración propia de las mujeres y la inclusión concreta en sus contextos.[73] Introducir la clase en la agenda del feminismo permitió mostrar su interseccionalidad con la raza y evidenciar cómo "el patriarcado supremacista blanco global" (hooks 2017, 65) continúa subordinando mujeres.

Ana es una mujer sin privilegios de clase para quien el trabajo no fue un medio de independencia real, sino de subsistencia que le permitió vincularse tangencialmente con el mundo del arte e ir entrando desde los márgenes.

El inicio de la carrera artística de Ana es otro elemento fundamental relacionado con la clase social para leerla desde las coordenadas de la interseccionalidad. Ella eligió ser madre independiente en México, y regresar a Argentina en la década de los 90 en pleno neoliberalismo y pre-crisis económica y social, con su hija Rocío cuando era pequeña.[74]

---

[72] bell hooks ha sido una de las autoras más críticas al pensamiento reformista que asociaba el trabajo con el fin de la dominación de los hombres sobre las mujeres.

[73] Por eso es tan importante para la antropología feminista no pretender universalizar las experiencias de las mujeres sino tomar, como punto de partida, cada experiencia singular que se configura desde una intersección particular de categorías.

[74] Decidimos no profundizar sobre la maternidad porque Ana Gallardo considera que su práctica artística no está atravesada por ese evento. Fue una decisión libre y consciente.

En Buenos Aires, vivieron en condiciones de precariedad económica mientras Ana trabajaba en cualquier espacio que le procurara ingresos suficientes para mantener a su hija. A veces, esos trabajos le permitían orbitar la escena artística teniendo una participación indirecta. Por ejemplo, mientras trabajaba en el servicio de comida de una escuela de cine, hacía la dirección de arte de los cortometrajes de les estudiantes o era vendedora en una galería de arte.

En esa época, el hecho de ser mujer, madre independiente, sin estudios formales ni sostén económico fueron condiciones que no favorecieron su carrera como artista.

En palabras de Ana:

> Pensando en los 90, Buenos Aires con Rocío (su hija), mi economía, mi vida personal... y ahí, dándole duro a la pintura, invisibilizada.
>
> Esos años me confirman el MÉTODO: la resistencia. Mi invisibilidad me permitió generar todo eso, clandestinamente, porque nadie lo ve.[75]

Ana se refiere a la falta de reconocimiento de su trayectoria que recibe en Argentina. Su testimonio evidencia la voluntad de transformar la invisibilización que sufría como artista en un modo de resistir y consolidar su método en la práctica artística. Además, la vinculación que logró en esa época en cada uno de los trabajos que realizó influyó en su carrera artística. Los vínculos que creó fueron un gran soporte en distintos momentos de su vida, algunos de los cuales relato más adelante.

Otro eje fundamental de análisis es su edad como mujer porque el sexismo no es neutro, sino que se constituye por distintos ejes de discriminación y afecta de manera condicionada en relación con la edad (Rodó-Zárate 2021). Ana reconoce su edad como una limitante en el mundo del arte. En sus palabras:

[75] En el momento que tuvimos esa conversación con Ana Gallardo, la Feria ArteBa en Buenos Aires rechazó la participación de La Verdi, un espacio de gestión respaldado por una trayectoria de cuatro décadas. Profundizo sobre esto en el Nicho 8 *Abrir la casa y Visibilizar* donde abordo los orígenes de sus espacios de gestión y exploro sus experiencias más consolidadas, Forest y La Verdi.

> Como artista mayor o grande tengo muchas menos posibilidades de trabajo acá o allá. Si no tenés el sostén del sistema, del mercado y los curadores que te invitan a trabajar, es muy difícil hacerlo. Eso no tiene que ver con ser argentina o no, sino con la edad y con cómo trabaja el sistema del arte.[76]

Ana comenzó con la menopausia a los 45 años y fue un parteaguas en su vida porque le permitió reconocer y nombrar el origen de la violencia que para ella supone envejecer.[77] Desde ese momento, identifica un olor diferente en su cuerpo que la invisibiliza como mujer, como si ya no estuviera atravesada por la experiencia del deseo sexual. Su menopausia coincidió con el inicio de su relación con Gustavo, cuando él tenía 34 años.

En sus palabras:

> El deterioro de mi cuerpo… yo te muestro fotos de esa época y no decís que tengo 45 años. Estaba a pleno, mis brazos, todo. Hace dos años, a los 59, el cuerpo hizo *truummm* (enfatizando un desplome). No fue paulatino, de golpe toda la vejez se me vino encima. (Ahora) me duele todo, yo estaba divina hasta hace muy poco.

Ella percibe el deterioro que su cuerpo le reporta. Yo la veo divina como se sentía hace 20 años: llena de energía, poderosa, fortaleciendo y ampliando su tejido en el mundo. Su testimonio refuerza la insistencia en la invisibilidad frente a la cual su práctica ofrece una respuesta contrahegemónica. A partir de ese episodio, la vejez es uno de los grandes temas que reflexiona desde su práctica artística con *Escuela de envejecer*. Profundizo esto en el Nicho 7 ~~Resistir~~ Rebelión. *Conspirar con redes afectivas.*

[76] Sobre el sistema y el mercado del arte profundizo en el Nicho 5 *Precariedad. Armar otras estrategias*.

[77] Retomo esta circunstancia en otro apartado, para mostrar cómo da origen a su proyecto *Escuela de envejecer*.

El empoderamiento de intentar ser vieja

Relataré una experiencia sustancial de Ana que le permitió fortalecer su militancia desde el arte, situada en su circunstancia de vida: proponer la vejez como un camino de empoderamiento y agenciamiento. Un acto performático que cristaliza una de las grandes búsquedas de su práctica artística: visibilizar artistas y prácticas y *ser vista* como artista (el reconocimiento del sistema).

En octubre de 2019, Ana fue invitada a participar en la Ted Talk del Río de la Plata en Argentina, con una presentación que llamó *Arte, política, feminismo, vejez y karaoke.*[78]

Se presentó en el escenario de la Ted Talk frente a 10.000 personas durante dos días. La preparación para el evento la confrontó con sus miedos e inseguridades, porque su territorio es la incertidumbre y en esos espacios la improvisación no tiene lugar. Tuvo que memorizar el discurso de 8 minutos que daría. Ensayó su presentación por Skype frente los organizadores de la Ted con mucho esfuerzo y dificultades y luego, en Buenos Aires, practicó en dos ensayos presenciales. Durante el primero, olvidó el texto que debía recitar de memoria, tuvo que salir del escenario, respirar e intentarlo de nuevo hasta lograrlo. El reto de estructurar un discurso confrontó la espontaneidad que caracteriza su práctica, elemento que recupero y analizo en el siguiente Nicho.

En la presentación definitiva, Ana compartió su charla y al final invitó al escenario a sus compañeras de *Las Desesperadas por el ritmo*, un grupo musical que formó junto a otras artistas mujeres mayores de 50 años, en 2015.[79] En 2016, las invitó a La Verdi Buenos Aires a cantar coplas que nombraban artistas

[78] https://www.ted.com/talks/ana_gallardo_arte_politica_feminismo_vejez_y_karaoke?language=es
Esta experiencia es producto de su red afectiva. La invitó a participar la directora de la Ted, quien es su amiga, y consideró pertinente la obra de Ana Gallardo para el evento que celebraba sus 10 años de emisión y el objetivo era reflexionar sobre el futuro de la misma.

[79] La banda grabó un disco bajo *Otras formas*, un Sello Exclusivo para Artistas visuales que hacen música. *Las desesperadas por el ritmo* son Marcela Astorga, Elba Bairon, Adriana Bustos, Mariana De Caro, Silvana Lacarra, Mónica Millán y Cristina Schiavi.

argentinas, como un gesto para inscribir los nombres de mujeres en la historia del arte y denunciar la inequidad de género que dominaba el arte de esa época (Giunta 2018).

En la Ted Talk, Ana decidió compartir su espacio de visibilidad con *Las desesperadas por el ritmo*, un gesto recurrente en ella. Así narra la experiencia:

> Empezamos a cantar y explotó. ¡No sabés lo que era! Un despropósito, nos *cagamos*[80] de risa. Habíamos hecho una grabación cortita de la canción *Resistiré*. Bajamos de ahí y no podíamos creer mi transformación: nadie daba *dos mangos*[81] por mí, me di cuenta. Yo bailaba, alentaba la gente. Se levantan y cantan todos. Todo el mundo parado cantando *Resistiré*.

[80] Se rieron mucho.

[81] Nada.

WhatsApp
12:07
Publicación
carlos.diazbruno
Tecnopolis. Buenos Aires, Argentina
1/5
Les gusta a anabeatrizgallardo y 88 más
carlos.diazbruno Aquí, 10.000 personas de pié, vibrando con palmas, ante la "Genia" de @anabeatrizgallardo en su presentación como ponente, durante la Jornada anual organizada por los "Gigantes" del Equipo de @tedxriodelaplata, éste jueves 24_10_19 en @tecnopolis de Argentina. Su Charla previa: "El arte de la Transformación", fue parte del evento anual de "TED x RIO de la PLATA" de éste 2019, con el nombre de: 《Los próximos 10 años》. Con otra actuación, Ana Gallardo interpretó un conocido tema musical ("Resistiré"). Como siempre ocurre en todos los años -
1
ciclos-, hubo una multitudinaria co cia de
inscriptos, y ésta vez se sumaron 5.000 alumnos por

WhatsApp
12:08
Publicación
carlos.diazbruno
Tecnopolis. Buenos Aires, Argentina
3/5
TEDx
Les gusta a anabeatrizgallardo y 88 más
carlos.diazbruno Aquí, 10.000 personas de pié, vibrando con palmas, ante la "Genia" de @anabeatrizgallardo en su presentación como ponente, durante la Jornada anual organizada por los "Gigantes" del Equipo de @tedxriodelaplata, éste jueves 24_10_19 en @tecnopolis de Argentina. Su Charla previa: "El arte de la Transformación", fue parte del evento anual de "TED x RIO de la PLATA" de éste 2019, con el nombre de: 《Los próximos 10 años》. Con otra actuación, Ana Gallardo interpretó un conocido tema musical ("Resistiré"). Como siempre ocurre en todos los años -desde hace 10 ciclos-, hubo una multitudinaria concurrencia de inscriptos, y ésta vez se sumaron 5.000 alumnos por

Fotografías tomadas de Instagram.

Resistiré es una canción del Dúo Dinámico, que aumentó su popularidad desde que Pedro Almodóvar la incluyó en la banda sonora de Átame. La letra propone resistir frente a la obstrucción de las posibilidades, permanecer de pie ante el miedo, fortalecerse con el fracaso y no rendirse, aunque todo se desplome. Es una canción que simboliza el discurso que Ana sostiene con su práctica artística y la Ted Talk es un guiño a su carrera desde la luz de la performance. La visibilidad es una de las grandes búsquedas de su trabajo, y en el escenario ella juega el rol de ser vista por una multitud. Por un lado, como revancha a su historia de vida -después de haber decidido no ver en el consultorio odontológico- y, por otro lado, como revancha al sistema del arte.

La experiencia de la Ted Talk es relevante por dos razones principales. La primera es la expansión descomunal del público que tuvo la oportunidad de ver a Ana en escena y la forma en que esa experiencia expandió su red. Desde su participación en la Ted le escriben muchísimas mujeres que se identifican con ella y con su discurso sobre la vejez pidiéndole, incluso, que arme un club.

La segunda razón de su importancia, es el hecho de que Ana se reconoció audaz. Esto es significativo porque da lugar a lo que elaboro en esta tesis: Ana testimonia una transformación que nadie esperaba. Con este gesto, no solo encarna su discurso sobre la vejez exponiéndose, sino que propone el arte como camino de sanación. Canta y baila en el escenario como artista vieja sin parámetros estéticos ni técnicos y así transforma la vejez -algo negado socialmente- en un *show*. Es el acto performático que reivindica la visibilidad de *Escuela de envejecer*.

Así lo cuenta Ana:

> Después de la Ted me sentí… me gusta como la valentía, que hablo de eso, entre otras cosas, la vejez. Soy artista militante y ahora estoy trabajando con la violencia de envejecer (…) Mi trabajo habla sobre el empoderamiento de intentar ser vieja (…) Soy valiente. Lo que me termina gustando es la valentía que finalmente transito cuando hago eso y digo lo que digo.

En la Ted Talk, la vejez como eje de *Escuela de envejecer*, logró una visibilidad masiva que, no solo le da valentía como persona, sino que la legitima como artista. El empoderamiento que sintió en el escenario es el que busca provocar en las mujeres que invita a su performance. Lo hace a través del agenciamiento porque "intentar ser vieja" supone un esfuerzo. Profundizo esto en el Nicho 7 ~~Resistir~~ Rebelión. *Conspirar con redes afectivas.*

La historia de amor con Gustavo

Ana conoció a Gustavo, su actual marido y compañero de trabajo la segunda vez que regresó a vivir a Buenos Aires, en la década del 90, siendo madre de Rocío. Ella trabajaba en una escuela de cine que abrieron unos amigos suyos, quienes le ofrecieron atender el servicio de comidas porque estaba recién llegada a la ciudad, no tenía trabajo y cocina rico. Gustavo era estudiante en la escuela y se hicieron amigues. Él se casó, tuvo hijos y luego de un tiempo dejaron de verse. Muchos años después, se encontraron en la calle cuando ella salía de una Feria de arte. Él le contó que se había separado, la invitó a salir y comenzaron una relación de pareja durante 10 años, cada quien en su casa, hasta que se casaron y se mudaron a México. Eligieron ese país por varias razones, entre ellas que Rocío estaba radicada ahí, las experiencias laborales y afectivas acumuladas en años de viajes y estancias de Ana. Antes de ese viaje definitivo a la CDMX ella vivió durante varios periodos alternando residencia entre Argentina y México hasta que decidió casarse y mudarse a los 60 años. La falta de patrimonio económico le facilitó desenraizarse, armar unas maletas y reinstalarse en otro país para empezar de nuevo, sobre el *tejido amoroso* que tiene en el mundo. Haber vivido previamente en México resultó un privilegio en tanto le permitió crear redes afectivas y de trabajo que recuperó y fortaleció a su llegada, factor que favoreció su inserción en la escena artística local.

Gustavo abrió una productora de cine y trabaja con Ana realizando el registro de sus performances. Ella es parte del cuerpo docente de Soma, una asociación civil sin fines de lucro que funciona como espacio de formación para artistas a través de un programa educativo. Paralelamente, co-dirige Imán un programa creado por ella y Nina Fiocco orientado a generar encuentros entre artistas para reflexionar colectivamente la producción y funciona en colaboración entre Proyecto Error (Puebla) y La Verdi (CDMX).

Desde que Ana reside en México su trayectoria aumentó el reconocimiento en Argentina. En 2022 fue invitada por las curadoras María Alejandra Gatti y Lorena

Fernández a mostrar *Escuela de envejecer* en el Parque de la Memoria de Buenos Aires durante cuatro meses. En ese marco, se desplegó un ciclo de actividades públicas y acciones para exhibir lo que Ana y las mujeres con quienes trabaja aprendieron juntas durante el proceso. Como parte de esa experiencia, se publicará el libro sobre la performance, sobre la cual esta investigación ofrece la primera aproximación.

Cuando decidí ser artista empecé a sanar

Ana interrumpió su educación formal cuando era adolescente, para trabajar y mantenerse sola fuera de la casa de su padre donde no sentía bienestar. Su familia de origen no fungió como cobijo y su casa no fue un hogar para ella. Al independizarse comenzó a ensayar otras formas de vincularse con las personas y el mundo que influyeron claramente en su modo de ser artista. En sus palabras:

> No hubiera podido ser otra cosa que artista por la historia de vida que tengo. Mis clínicas (de arte) son terapéuticas, se habla de los problemas de vida más que de la obra, todo lo que hablamos es terapéutico. Y con esos procesos se sana (…) Finalmente, cuando decidí ser artista, empecé a sanar. Si yo no hubiera tomado esa decisión no sería quien soy. Tampoco sé si tenía otra opción, entre que no había estudiado y vivía sola desde los 17 años… Estaba sola. Tenía que resolver.

Durante el trabajo de campo presencié los espacios de práctica docente de Ana y constaté lo que describe en su testimonio. En sus clínicas de arte, el vínculo con las personas que las integran desborda la práctica artística porque comparten experiencias de vida muy personales. Ana habilita la escucha e intuitivamente configura zonas de intimidad y confianza. En sus palabras: "me gusta darme cuenta que soy precaria en la inteligencia intelectual, porque en lo

emocional soy *master*", dice refiriéndose a esa habilidad que tiene para el trato con la gente, de la cual construye una poderosa herramienta.

El testimonio de Ana deja claro que entiende el arte como un proceso terapéutico en cuyo tránsito fue reparando su historia de vida y cuya sanación se expande al resto de las personas con quienes comparte la práctica artística. Ella estaba sola y tenía que resolver, *no tenía otra opción.* La frase evidencia su forma de responder ante la carencia: activar una respuesta, poner en marcha un mecanismo para transformar lo que falta en un recurso.

Uno de esos mecanismos de transformación fue la decisión de ser artista. Su trayectoria escolar trunca le impidió a ingresar a la universidad y la encaminó a formarse de manera autodidacta. Esta condición la ubicó en un lugar de "inferioridad" en los espacios académicos de formación para artistas, a pesar de que siempre logra *colarse* en ellos como docente. En relación con este tema, relataré su ingreso a Soma porque ilustra la capacidad que leo en Ana de entrar en el sistema -contra el cual combate- para transformarlo. La institución hizo una consulta a varies artistas para que éstes propusieran otros 30 como candidates a integrarse al cuerpo docente. En el grupo referenciado estaba Ana, quien fue de las 4 personas que eligieron para probarlas dando talleres en Soma-pese a que se había radicado en México apenas un par de años antes-.[82] Finalmente la contrataron y es parte del núcleo académico de la institución. Haber sido recomendada por otros artistas para ser docente de Soma pone en evidencia la fortaleza e influencia de sus vínculos, que validan su trayectoria. Ana dice: "Estoy en el mundo paralelo de los artistas", porque son elles quienes la reconocen más que el sistema hegemónico del arte. Recuerdo que un día de trabajo de campo encontré en la mesa de su taller el libro *M Train* de Patti Smith. Le comenté que me encanta y me dice:

[82] Retomo la etnografía de esta experiencia de taller en el Nicho 6 Resentimiento. *El fracaso como un espacio de alimentación*.

- Yo la amo, cuando sea grande quiero ser como ella (risas).
- Sos un poco como ella.
- Sí, las dos somos amigas de los más importantes.

La lengua es otro conocimiento necesario para moverse en el circuito del arte contemporáneo, en relación con las residencias artísticas y eventos legitimadores como las Bienales. Ana no habla inglés y cada vez que es invitada a desarrollar sus proyectos en territorios de habla no española necesita alguien que traduzca, por la condición relacional de su práctica. La mediación entre ella y las personas a quienes involucra en sus performances supone una barrera, porque le quita libertad de expresión e independencia. A pesar de ese obstáculo, logra conectar con las personas y llevar a cabo sus proyectos. El conocimiento académico y la lengua son ejes fundamentales en la configuración de su lugar en el sistema del arte donde se sitúa en "desventaja" y desde ahí construye un modo-otro de hacer su práctica artística. Profundizo sobre esto en el Nicho 5 Precariedad. *Armar otras estrategias.*

Soy *la artista que creé de mí*

Reseñé algunas de las limitaciones económicas y laborales de Ana para delinear el contexto de precariedad que abordo en el siguiente Nicho y, en particular, para señalar cómo transformó esas situaciones en oportunidades.

A finales de los 90, en Buenos Aires, Ana se integró por casualidad al *Grupo de la* X mientras trabajaba en una galería de arte y pintaba en talleres no institucionales.[83] El grupo fue creado en 1996 por el artista Enio Iommi y estaba conformado por 7 hombres y 5 mujeres, artistas jóvenes que proponían un diálogo entre disciplinas y perspectivas.[84]

[83] http://www.proa.org/exhibiciones/pasadas/80s/avisuales_eventos.html

[84] Pablo Siquier, Ernesto Ballesteros, Jorge Macchi, Enrique Jezik, Gustavo Figueroa, Juan Papparella, Martin Pels, Carolina Antoniadis, Marita Causa, Andrea Racciatti, Gladis Néstor y Ana Gallardo.

Los hombres del Grupo de la X lograron posicionarse en el medio artístico, las mujeres desaparecieron de la escena y Ana se fue a vivir a México. Esa movilidad le facilitó participar en casi todas las Bienales de arte más importantes, a diferencia del resto de los artistas del *Grupo de la* X que no salieron de Argentina, sino que consolidaron sus trayectorias en territorio nacional.

Ana sostiene: "soy lo que creé de mi", una artista que se distingue por su trayectoria internacional en instituciones como Soma. Es un mecanismo que le permite construir su identidad desde la diferencia y, desde ahí, dar batalla, paradójicamente fortalecida. Para Ana el *Grupo de la* X representaba, en sus palabras: "un cuerpo de pertenencia: la comunidad, lo colectivo, los amigos, la familia". El grupo se disolvió y ella conserva la amistad con les integrantes, que son su familia elegida.

Durante una de las temporadas que Ana vivió en México trabajó en el Salón Dès Aztecas, un espacio independiente creado por Aldo Flores (1988 a la fecha). El Salón funciona como galería y espacio de formación y documentación dedicado a la promoción de artistas nacionales. Allí, Ana aprendió a poner en diálogo territorios y artistas de distintas generaciones, herramienta que implementó en su modo de hacer gestión cuando regresó a Buenos Aires. Conocer y experimentar las dinámicas de la escena artística de la CDMX -que aún no existían en Buenos Aires en esa época- le permitió abrir su panorama y fortalecer sus proyectos de gestión. Además, le posibilitó hacer comunidad.

En palabras de Ana:

> Lo que siempre he hecho en toda mi vida: crear familia. Mi casa, en México en los 80, era un *aguantadero*[85] de argentinos. Vivía en Lindavista y todo argentino que pasaba y no tenía donde vivir paraba en mi casa, conocidos o no.

[85] Se traduce como lugar donde se ocultan delincuentes, pero en su uso coloquial es un espacio que recibe mucha gente.

Su movilidad fue un factor que le posibilitó recibir artistas y generar intercambios entre ambos países. Éstos colaboraron significativamente con la configuración de una dimensión muy particular y potente de sus espacios y modos de hacer gestión: ser vinculantes.

La Verdi CDMX funciona como un puente que facilita el tránsito de artistas jóvenes entre Argentina y México donde, en muchos casos, permanecen y consolidan sus trayectorias. En ocasiones, también ingresan a Soma y aquelles que quedan fuera de este, se incorporan a Imán.

Ana se pronuncia en contra de las instituciones, los discursos hegemónicos, las lecturas de moda en ambos espacios de formación para artistas. Después de cuatro décadas de trabajo gestionante y construcción de afectos, ha logrado transformar las condiciones que la desfavorecían en mecanismos de resistencia y rebelión.

Construcción de afectos: *haciendo con*

Donna Haraway (2016) subraya la doble naturaleza de la palabra *simpoiesis* -simple y radical- que se traduce como *haciendo con.* Una frase compuesta por un verbo en gerundio (una acción que *está siendo*) y una preposición que implica a alguien más (una compañía). Haraway reconoce que nada se hace a sí misme en la naturaleza, por lo tanto, nada puede ser estrictamente auto-organizado (*autopoietico*).

La práctica artística de Ana es esencialmente simpoiética: nada es concebido en soledad, sino que implica a otras personas que actúan en conjunto, con complicidad. Su práctica surge *desde* y adquiere sentido *en* ese hacer compartido.

Haraway observa que las criaturas vivas no solo interactúan entre sí, sino que se interpenetran, se atraviesan e incluso se fagocitan. Es decir, se asimilan en acuerdos simpoiéticos que le dan significado al *hacer con.*

En el caso de Ana, la interacción humana surgida por y para la práctica artística la desborda y perdura en el tiempo. Es un modo de *dejarse atravesar* mutuo en el cual ella y las mujeres con quienes trabaja son *transformadas*, *afectadas* por la acción de los afectos y los procesos. Ana reconoce, recupera y se involucra con los saberes y prácticas de las mujeres y éstas, a su vez, juegan el rol de artistas en una dinámica de *fagocitación afectiva*. Lo mismo sucede con les artistas jóvenes que recibe en La Verdi: brinda acompañamiento y crea lazos de amistad.
Antes de continuar desde el pensamiento de Haraway, haré una referencia al origen del concepto autopoiesis, acuñado por Humberto Maturana, epistemólogo y biólogo chileno, con la colaboración de Francisco Varela, en 1973. Originalmente fue pensado para explicar cómo se organizan y sostienen los sistemas vivos[86].
La autopoiesis refiere a que las entidades vivas tienen la cualidad de autoproducirse, autorreferenciarse y autoorganizarse. En palabras de Darío Rodríguez y Javier Torres (2003) describe "un fenómeno radicalmente circular: las moléculas orgánicas forman redes de reacciones que producen a las mismas moléculas de las que están integradas" (2003, 112) que, a su vez, se auto producen y determinan sus límites. El concepto denomina un sistema que contiene un tipo particular de organización, cuyos elementos están relacionados de manera dinámica en una trama de interacciones. Se diferencia de otros sistemas por "el dominio y la estructura en los que (re)producen su modelo organizativo" (Darío Rodríguez y Javier Torres 2003, 91).
Es un concepto fundado en la experiencia que pone en tensión las certezas científicas, haciendo que las tensiones entre objetividad y experimentación no se contrapongan. El término resulta transversal a todos los seres que tienen vida, trazando un puente entre el origen biológico de lo humano con la

[86] Es importante señalar su surgimiento en un país periférico en la teoría social como Chile y se generaliza su uso a nivel global. Dicho concepto desbordó los alcances de las ciencias naturales e impactó en las ciencias sociales y otras áreas del conocimiento. Niklas Luhmann retomó estos conceptos en 1998 para pensarlos y aplicarlos en las ciencias sociales, entendiendo la sociedad como sistema (Arnold, Urquiza, Thumala 2011).

construcción social. Esto supone que lo colectivo es un fenómeno de origen biológico que opera a partir de la recurrencia de las relaciones individuales, y permite el sentido de pertenencia.

El concepto de Maturana también alude a la presencia fundamental de la confianza y el amor en la producción del conocimiento (a partir de predisposición biológica), sin los cuales no es posible el proceso de sociabilizar -esencial en la vida social- (Arnold, Urquiza, Thumala 2011). El conocimiento es entendido como acción autopoiética porque "opera como un sistema determinado sólo desde el interior mediante sus propias estructuras" porque "un sistema autopoiético es el que produce sus propios componentes" (Rodríguez y Torres 2003, 120-127). De acuerdo con les autores, la autopoiesis aplicada a los sistemas sociales, hace referencia a que las comunicaciones existen dentro de y gracias a los sistemas sociales, fuera de los cuales no tienen posibilidad de existencia, ni en el universo biológico ni en el social, en cuya estructura el pensamiento y las comunicaciones van desencadenando otras, al interior del mismo sistema.

Para Haraway la simpoiesis actúa en conjunto con la autopoiesis -más que en oposición- porque son dos aspectos diferentes de una misma complejidad sistémica. Lo simpoiético implica lo autopoietico y lo excede. Desde esta perspectiva, los elementos/seres de ese entramado hacen parte de un sistema, funcionan como un cosmos en miniatura y no preceden a sus relaciones. Las interespecies pueden producir entidades que se abrazan, desarrollan, comunican y forman tejidos juntas, en capas. Son tramas de muchos seres que enfrentan los obstáculos "tejiendo y teniendo cuidado" (Haraway 2016, 87) para *estar con el problema* en compañía y en cooperación.[87]

[87] Haraway subraya la importancia de la homeostasis que mantienen los animales y sus simbiontes, y nos invita a pensar cómo las aproximaciones ecológicas pueden ofrecernos un entendimiento más profundo de la multiplicidad de niveles que existen en la interacción animal-bacterial. Analiza proyectos de arte y ciencia que proponen formas de *estar con el problema* para nutrir el bienestar en un planeta dañado, propuestas conformadas por muchos hilos conectores, basadas en la ayuda mutua y con la participación activa de quienes las llevan a cabo, creando lazos en mundos relacionales.

De esa naturaleza es la importancia que Ana confiere a los lazos afectivos y a la creación de comunidades en torno a una serie de actividades específicas que su práctica habilita. La misma, representa ese tejido conectivo y afectivo, cuya trama propicia ayuda mutua y sostén. Esa trama configura su método de gestión y performático.

El modo de vida de Ana influyó en su práctica artística, como analicé en el apartado anterior. El tipo de lazo que tuvo con su familia de origen la impulsó a desarrollar otras estrategias de vinculación con la gente para *formar familia* a través del arte. Aprendió de sus experiencias dolorosas a expandir su universo afectivo a través de su trabajo gestionante y sus performances.

La práctica artística de Ana es colectivizante y convocante. Está fundada y fundida en procesos relacionales sostenidos por una interacción de larga duración con otras personas. En ese tiempo, construyen relaciones afectivas de intimidad y confianza, tejiendo y teniendo cuidado en términos de Haraway.

En sus espacios de gestión, incluye a artistas jóvenes y les involucra con artistas de mayor trayectoria para aumentar su visibilidad. Asimismo, les condiciona a involucrarse con otres artistas y con la comunidad local para ampliar esa red afectiva y de trabajo.

En sus performances, su estrategia de aproximación consiste en generar encuentros para charlar con un grupo social específico (personas de la tercera edad, transgénero, mujeres privadas de su libertad, entre otros). Comunidades diversas con elementos en común que las atraviesan como situaciones de abandono, violencias y exclusión. Sus temas más recurrentes son el amor, la vejez, los miedos, la muerte, los fracasos, los deseos, el tiempo, la violencia, y los aborda desde lo biográfico.

La relación que Ana crea con las mujeres que invita a trabajar en *Escuela de envejecer*, continúa después de la performance. No sólo se reúnen para compartir una práctica artística, sino también experiencias personales de vida: se hacen amigas, se visitan y comparten eventos significativos para ambas.

Cristina es una de las tres mujeres que participó en el proyecto cuando se presentó en el Museo Jumex. Luego, Ana la invitó a otra performance para la Feria de Arte Contemporáneo, Maco en 2019, y a su casamiento con Gustavo. Así, se van tejiendo las redes, el estar juntas, el *hacer con* y la *conspiración afectiva.*

Incluiré dos anécdotas significativas que ilustran la dimensión del tejido amoroso de Ana y la influencia que ejercen en su práctica artística. La primera, evidencia que su *tejido amoroso* le responde en situaciones concretas de precariedad material. La segunda, refleja cómo su afán por visibilizar artistas jóvenes en sus espacios de gestión, fortalece su visibilidad como artista.

La primera anécdota sucedió en los 90, cuando Ana regresó a Buenos Aires con su hija Rocío. Era muy joven, no tenía trabajo y se sentía juzgada por ser "madre soltera" y no tener dinero. Vivía y trabajaba en condiciones de precariedad para mantenerse, no le alcanzaba económicamente y contrajo una deuda de 8000 dólares.

En 1998, circunstancia límite, una amiga le ofreció trabajo en una galería de arte y le organizó una colecta con un grupo de amigues artistas. Cada artista donó una obra, juntaron el dinero que hacía falta y le pagaron su deuda. Desde ese momento, Ana nunca más debió ni un solo centavo.

La segunda anécdota fue en el 2018, antes de mudarse a México. Ana realizó una exposición individual en la galería Ruth Benzacar, una de las más reconocidas de Argentina que la representó durante años. En los años 90, el mercado del arte no se constituía en el soporte de la vida profesional y laboral de les artistas en Argentina, ni había apoyo para las expresiones que proponían un cambio de estética. Era una época de conservadurismo generalizado, con consenso en hablar del arte como sinónimo de *pintura de caballete* (Jacoby 1993). Paralelamente, subsistían artistas que trabajaban contra la lógica mercantil y

espacios como los centros culturales Recoleta y Rojas.[88] En ese contexto, la figura de Ruth Benzacar es excepcional porque la galerista que se pronunció en apoyo al surgimiento de ese mercado inexistente.

La muestra de Ana se tituló *Dibujos textuales II* y estaba compuesta por una serie de dibujos negros de gran formato realizados con carbón sobre papel, dispuestos en dípticos y trípticos, aunque conformando un solo relato. Los dibujos representan textos tomados de testimonios de niñas y mujeres víctimas de violencia durante el Conflicto armado interno en Guatemala. En esa obra, Ana recuperó una experiencia previa de colaboración con la insurgencia guatemalteca a finales de los años 80 cuando vivía en México, transportando elementos necesarios para la organización a través de la frontera.[89]

[88] El Centro Cultural Rojas estaba dirigido por Gumier Maier y algunes artistas. Allí realizaron exposiciones orientadas a la promoción de artistas jóvenes en una sala –concretamente un pasillo-, que adquirió gran poder de validación de prácticas artísticas sin fondos económicos.

[89] En 2022 Ana Gallardo recibió un patrocinio de la Fundación Jumex para su proyecto de investigación *Bitácora Guatemalteca (1987/2022)* a través del cual se propone recuperar el vínculo con las mujeres guatemaltecas con las que entró en contacto a finales de los 80 a partir de su colaboración con la insurgencia.

Fotografías de la Galería Ruth Benzacar, 2018. El texto del primer dibujo dice: "nos hurgaron nuestros sexos".

Dibujos textuales II fue una exposición emblemática porque cuando se realizó, Ana había tomado la decisión de irse de Argentina -donde percibía falta de reconocimiento a su trayectoria artística-. Sin embargo, el evento visibilizó de manera muy potente e inesperada para ella, la dimensión afectiva del lugar que ocupa en la escena artística de Buenos Aires. La inauguración de esa muestra, crítica y de denuncia a las sistemáticas violencias de género sufridas por las mujeres guatemaltecas, recibió en la galería un público de cantidad y diversidad inusitadas.

Ana recupera la experiencia:

> En Buenos Aires me pasó algo hermoso con la muestra en Benzacar, re fuerte, porque la muestra era *heavy heavy heavy*. Y de golpe ¡la galería eran millones de gentes! Nunca la galería había tenido tanta gente en una inauguración. Todo el mundo de fiesta, brindando con toda esa cosa negra atrás. Era muy fuerte ver gente que nunca había ido a la galería: curadores, artistas de los ochenta, de los setenta, mujeres históricas, todas las viejas, las más viejas que yo (risas) que nunca van a esa galería. Yo me sentía como desbordada (...)

El desborde que Ana manifiesta en su testimonio, evidencia los efectos de su forma de construir afectos sostenida durante su trayectoria como artista. Refleja la concreción de su deseo de crear *un tejido en el mundo* a través del arte, y se manifiesta de manera tan poderosa que ese tejido supera sus límites, la *desborda* y hace tambalear su resentimiento. ¿Contra qué se resentirá si alcanzara lo que desea como artista?

Su sorpresa ante el impacto de sus acciones refleja cómo Ana persigue metas que supone inalcanzables que, al materializarse, la paralizan. Refiero este mecanismo más adelante, en otra situación.

La presencia en la galería de diferentes agentes del circuito del arte contemporáneo local como artistas y curadores de generaciones diversas expone los resultados de los cruces que Ana propone en sus espacios de gestión.

Un rasgo distintivo de sus modos de gestionar es, como he señalado, propiciar que artistas de trayectorias consolidadas compartan espacios de exhibición con los jóvenes para favorecer sus carreras. La experiencia en la galería evidencia el poderoso poder de convocatoria que tiene como artista, que profundizo en el Nicho 8 *Abrir la casa y Visibilizar*.

NICHO 5: PRECARIEDAD. *Armar otras estrategias*

En las prácticas artísticas del arte latinoamericano contemporáneo la vinculación de les artistas con el neoliberalismo ocupa una problemática singular. El neoliberalismo las pone a la deriva del capital, esa relación particular entre las prácticas artísticas y el mercado hace que tengan rasgos contrahegemónicos. En palabras de David Gutiérrez Castañeda (2022)[90]

> la obra de arte es un artefacto de especulación financiera- lo que implica capitalizar económicamente las relaciones sociales, capital social, de les artistas para jugar el juego de sostener el valor de las obras a partir de la importancia de las trayectorias y su posterior valor como patrimonio cultural.

De acuerdo con el autor, significativos artistas como el argentino Jorge Macchi y el mexicano Gabriel Orozco participan de esas dinámicas pero, el hecho no estar dentro de las mismas, no significa que se juegue un rol contrahegemónico. En este sentido, apunta que la noción de prestigio es sustancial y ésta incluye el reconocimiento de otres artistas y la densidad de su red afectiva, aunque no suponga un reconocimiento en el mercado del arte. La función del prestigio, independientemente del mercado, "organiza las relaciones curatoriales y configura los grandes nombres de los regímenes de bienales y la alta cultura del arte contemporáneo" (Gutiérrez, 2022) en los cuales Ana está presente y es reconocida. Esto significa que no hay correlación directa entre redes afectivas o ser ajene al mercado del arte y la contrahegemonía, ni el hecho de estar dentro de las altas esferas culturales exime a le artiste de ser precarie económicamente. Para Cabanas e Illouz (2019) el neoliberalismo es "un nuevo estadio del capitalismo" porque excede las teorías políticas y las prácticas de la economía. Se expande al ámbito social, penetra en lo político, científico y tecnológico. Se caracteriza por preponderar criterios utilitarios como la eficacia, exacerba los

[90] En conversaciones informales que fueron parte constitutiva del proceso de reflexión de este trabajo.

beneficios en la dimensión individual, provoca precariedad laboral a través de la flexibilización, la incertidumbre, la mercantilización de lo simbólico e inmaterial, entre otros factores.

De acuerdo con Cabanas e Illouz, el neoliberalismo promueve ideales individualistas que se enfocan particularmente en el yo, postulando que todas las personas tienen independencia y autonomía suficientes como para crear su propio destino. Principia valores de libertad, responsabilidad, autonomía y autocontrol en las personas les exige ponerlos en práctica. Así, les impulsa a perseguir el *ideal de la felicidad* como sujetes responsables de su propio destino, solapando las deficiencias estructurales y ponderando la dimensión psicológica sobre la social.

Algunos grupos feministas mapearon el neoliberalismo desde la economía y delinearon cuatro ejes problemáticos principales.[91]

El primero, es la profundización de la violencia en los mecanismos a través de los cuales el capitalismo se impone a las necesidades de las personas para su proyecto de apropiación desmedida y expansiva de todo tipo de recursos. El segundo eje, son las consecuencias del esquema económico extractivista que devasta el medio ambiente a través de la contaminación, privatización y apropiación de territorios sin derecho.[92] El tercer eje se vincula con la desregulación mercantil intensificada y la profundización de la precariedad laboral que impulsa movimientos migratorios.[93] El cuarto eje, se relaciona con el poder de los epicentros del mundo financiero global sobre las economías locales, que empuja a los estados a ejecutar recortes en las mismas.

---

[91] El seminario *Luchas y alternativas* (2019) determinó algunos puntos problemáticos apremiantes e inminentes desde un acercamiento crítico y activista. Los cuatro ejes problemáticos son el resultado del mapeo de estos grupos de mujeres revisando la economía para proponer o rescatar iniciativas de resistencia que apunten a una transformación social profunda.

[92] Procesos sociales que incrementan la exclusión social en la dimensión familiar (por ejemplo, transformar la posibilidad de un bienestar, en subsistencia).

[93] Y sus consecuencias, como la negación de derechos por la condición de extranjería, deportaciones, etcétera.

Estos cuatros ejes problemáticos delinean una situación generalizada de precarización en todas las dimensiones de la vida y esferas de lo social, provocando una instrumentalización del arte por parte del mercado y la disolución del valor de uso de la práctica estética (Cabanas e Illouz).

Las dictaduras militares en América Latina provocaron profundas consecuencias en todos los ámbitos de la vida, entre ellos el arte. Entre ellas, el desarrollo de prácticas clandestinas (como publicaciones, fanzines, revistas) con perspectiva crítica de los procesos de censura contra la expresión libre, agrupaciones entre artistas de distintas disciplinas para colaborar en espacios fuera del arte oficial como bares o cafés casas de artistas. La clandestinidad se sostuvo en espacios alternativos al punto de crear una escena de contracultura o antihegemónica. La noche y lo subterráneo eran territorios propicios para el sostenimiento de las prácticas. La performance y el teatro fueron géneros muy activos porque solo requerían del cuerpo y un espacio (Taylor, 2009) o por la colectividad que podían impulsar. Estas iniciativas estaban atravesadas por una profunda crítica a la represión, torturas, desapariciones forzadas y exterminios. Nuevos espacios de circulación y formas de socializar que conformaron una escena propicia para desarrollar otras formas de crear, expresar y consumir las prácticas, en contra de aquellas incluidas en el mercado del arte (Rosa 2020). Dentro de esta clandestinidad se sostenían críticas a la heteronorma -feministas, de activismo gay y otros colectivos como el travesti y el lésbico- que se interceptaron y sumaron con artistas, consolidando redes de prácticas que se sostuvieron en el periodo postdictadura.

De acuerdo con Rosa (2020) estas prácticas produjeron "acciones micropolíticas que operaron en los planos performativo, artístico, conceptual y existencial con el objetivo de desestabilizar lo establecido" (Rosa 2020, 21). Hubo muchos exilios de artistas y acallamiento de quienes permanecieron en el país y esto desarticuló la escena artística de la época.

Luis Camnitzer (2009) distingue la cultura del imperio de la cultura de las colonias. La cultura imperial es dominante, se expande haciendo de sus logros un canon válido internacionalmente, que determina lo que se universaliza y cómo se hace. Genera productos culturales cuyo sistema de consumo establece las lógicas de funcionamiento que se aplican de manera universal, y a las cuales debe adecuarse todo tipo de producción.[94] El arte, como producción simbólica y material, se rige por las reglas de mercado, oferta y demanda.

Luis Camnitzer, "una figura homogeneizadora y hegemónica" que participa de la definición de "lo que es válido y valorable" (Gutiérrez, 2022), con gran poder en el ámbito simbólico de la curaduría de arte en Latinoamérica, plantea la llamada corriente principal del arte. La misma, está representada por una élite perteneciente a una clase económica y social, integrada por personas provenientes de un número limitado de países. La corriente principal "es el nombre de una estructura de poder que promueve una autoasignada cultura hegemónica" (Camnitzer 2009, 23). Desde su perspectiva, les artistas que no forman parte de ella habitan la contradicción entre el deseo de pertenencia y el impulso de destrucción, ambos presentes fuertemente en Ana como mostraré más adelante. Esto moviliza acciones para la inclusión, la discusión o la transformación de la cultura hegemónica y el combate contra el mercado como instrumento de homogeneización.

Estar dentro o fuera del mercado depende, en parte, de adaptarse su repertorio estético y de sentidos.

Durante la primera década del 2000 el mercado del arte contemporáneo se impulsó de manera extraordinaria. Se constituyó como una trama que vincula y superpone subculturas distribuidas mundialmente, pero concentradas en algunas capitales como Londres, Nueva York, Berlín, Los Ángeles.

[94] De acuerdo con Camnitzer esta es la disyuntiva le artista colonial quien, al aceptar las lógicas del arte metropolitano pospone su liberación de la colonia. Les artistas coloniales usualmente no obtienen sus ingresos de la venta de su obra, sino que requieren diversificar sus actividades, muchas veces por fuera de la esfera del arte.

Paralelamente, aunque periféricas, hay comunidades localizadas en otras ciudades, y en el siglo XXI el universo del arte es más "policéntrico" (Thornton 2010, 3) que en el siglo anterior. Sarah Thornton (2010) define seis funciones para quienes integran el mundo del arte: artista, galerista, curador, crítico, coleccionista o subastador. Estos roles configuran una constelación compleja -no igualitaria ni democrática-, de poder y control del mismo, egos, jerarquías, estatus, fama, afiliaciones. Dicha constelación incluye el mercado del arte, la dimensión de la compra-venta de obras: una economía regida por el valor simbólico y cultural, además del económico. El mercado es oferta y demanda y, además, "una economía del convencimiento" (Thornton, 2010:27). De acuerdo con la autora, es necesario revisar las trayectorias que recorre una obra desde el taller hasta su circulación o ser incluida en alguna colección y toda la red de valoraciones que constituyen los eslabones del sistema del arte para entender sus lógicas. Asimismo, cuenta la trayectoria de le artista que le va confiriendo legitimidad, desde su formación académica, los premios obtenidos, las residencias realizadas, la representación de las galerías, los artículos publicados, la inclusión en colecciones y las exposiciones en museos y eventos públicos como las bienales.

Siguiendo a Thornton (2010), uno de los eslabones que influyen en la inclusión de artistas en el mercado y el precio de sus obras tiene que ver con las ferias de arte. Eventos espectaculares que habilitan la internacionalización del arte, ostentosas plataformas de visibilización, legitimación, negociación y circulación económica y simbólica. Las ferias de arte son eventos que se han multiplicado a partir de mediados de los noventa, dotan de prestigio a la comunidad artística y sus instituciones e imbrican obra y dinero de una manera indisoluble, aunque permanezca la "antítesis ideológica entre arte y comercio" (Thornton 2010,105). La más importante es Art Basel (1970 en adelante, realizada en Basilea, Suiza). En esos eventos, les galeristas median la relación entre artistas y coleccionistas, mientras les artistas participan activamente de la trama relacional del evento.

Otro eslabón influyente en las dinámicas del mercado del arte son las subastas. Otro tipo de espectáculo internacional, de extrema visibilidad de las clases sociales altas que manejan un lenguaje mercantil, códigos basados en la confianza y entienden el arte como una mercancía cuyo valor es relativo a la trayectoria que recorre de un compradore a otre. Desde su surgimiento, las subastas han colaborado con el crecimiento y la expansión del mercado del arte en tanto han aumentado el número de compradores.

Las bienales son eventos internacionales que organiza una ciudad en particular, se trata de una "experiencia" integral (Thornton 2010, 205) que comienza antes de que el evento inicie y funciona como un termómetro del estado del arte actual, cuya estructura está fundada en cuestiones identitarias nacionales junto a otras temáticas curatoriales. Se espera de ellas que desestabilicen el sistema del arte más que confirmar el consenso. Cada pabellón nacional expone un artista según criterios de selección propios y su presencia tiene que ver con cuestiones geopolíticas, de poder, económicas.

De acuerdo con Camnitzer (2009), el mercado es el ente regulador económico y simbólico porque les artistas son reconocides por el precio de sus obras en el mercado, más que por lo que contribuyen culturalmente en sus comunidades locales. Para el autor, la subordinación a la cultura hegemónica es una señal evidente de la colonización.

El trabajo gestionante[95] de Ana crea otros espacios desde donde propone formas alternativas de producir, dar sentido y visibilizar las prácticas artísticas más allá de su valor en el mercado. Ella habita la contradicción entre el deseo de pertenencia y el impulso de destrucción que señala Camnitzer porque, si bien persigue estar dentro la escena artística central, discute los valores dominantes desde el borde del sistema donde se sitúa y construye su poder simbólico.

[95] La gestión en el arte contemporáneo no es necesariamente contrahegemónica, sino que se constituye como una estrategia que permite interactuar con y en el mercado del arte.

Camnitzer plantea que el mercado del arte es útil a sí mismo y a un sistema socio económico, y seguirá siéndolo más allá de toda transformación en términos de categorías sociales como la raza, el género o la clase. En su opinión, el cambio estaría dado a través de la disociación entre el éxito y la internacionalización. Es decir, dejar de validar las trayectorias artísticas en función de su inclusión o no en el mercado del arte y desasociar el fracaso de la exclusión al mismo. Si "arte es aquello que cabe en el mercado, mientras que lo que no cabe es tratado como algo ajeno a dicho campo" (Camnitzer 2009), es necesario deconstruir esa lógica colonial. En esos términos, la pertenencia al mercado significa la asimilación de las prácticas por la cultura hegemónica, lo cual supone el éxito de la colonización. De acuerdo con Camnitzer, la solución reside en la dimensión política del arte, que es político desde la decisión misma de ser artista desde la cual poco importa pertenecer o no a la corriente principal. Cuando la práctica artística se dirige al mercado internacional, está obligada a adaptarse a sus lógicas y valores construidos por la cultura hegemónica y sostenidos por su infraestructura. De acuerdo con Camnitzer, lo relevante es situarse del lado de la construcción de una cultura propia, identificando cómo es y a quiénes pertenece -sin que esto suponga nacionalismo sino oposición y freno al colonialismo-.

Ana se pronuncia como artista política porque busca la transformación de los mecanismos dominantes y patriarcales del sistema del arte, a través de una práctica que pone en cuestión problemáticas invisibilizadas, como la vejez. Se posiciona del lado de la construcción de otra escena posible. Ana no es una artista comercial ni forma parte del mercado del arte, su "éxito" es simbólico y proviene de sus esfuerzos por visibilizar a otres, que terminan visibilizándola.

El sistema del arte está constituido por varios engranajes que hacen funcionar la maquinaria. Nathalie Heinich (2019) plantea que uno de los principales está representado por la crítica de arte, que construyen discursos legitimadores de las prácticas a través de la publicación de su pensamiento, e incluso bautiza

movimientos artísticos. De acuerdo con Heinich, la producción discursiva sobre las obras incluye claves de lectura, interpretaciones y valoraciones, en la cual también intervienen las instituciones artísticas. Los representantes de las mismas, trabajan en conjunto con agentes del ámbito comercial creando "una espiral inflacionista de los precios en un mercado altamente competitivo" (Heinich 2019, 232) situada en la relación entre las galerías de arte y les compradores.

Siguiendo a Heinich, las ferias de arte tienen el rol de seleccionar y promocionar artistas y galerías así como descubrir o señalar nuevos talentos, función que las galerías desempeñaban en el paradigma de la modernidad, y les curadores y la crítica a inicios del paradigma contemporáneo. Actualmente, el poder de estos ha sido superado por las casas de subasta, eslabón que valida las obras a través de las ventas.

La validación de obra de acuerdo con su nivel de ventas es una dimensión que Ana discute ampliamente a través de una estrategia muy concreta. Sitúa los precios de la obra en el marco de su realidad y prioriza su subsistencia económica más allá del lugar simbólico que el mercado le otorgue o no.

En el sistema del arte, los eventos de arte evidencian la importancia de las relaciones sociales en la carrera artística y en la valoración en el mercado, cuyos precios se han elevado al punto de evidenciar "la noción de arte como bien de lujo y símbolo de estatus" (Thornton 2010,13). De acuerdo con la autora, el mercado del arte es comparable con el mercado inmobiliario por su fortalecimiento, solidez y la garantía de ser una buena inversión. Más allá de su dimensión económica, el mercado del arte es determinante al ejercer influencia sobre la percepción y valoración de las obras y les artistas. Como señalé con anterioridad, el lugar que ocupan les artistas en el mercado económico del arte no necesariamente es el mismo que ocupan en el mercado simbólico, donde la unidad de medida es el prestigio.

En este punto cabría la pregunta acerca de qué dimensión del neoliberalismo se instaló en Argentina y en México, pero la especificidad de esta tesis está por

fuera de elaborar una respuesta. Aun cuando las prácticas artísticas pueden ser leídas como un signo que responde a las condiciones del neoliberalismo y el mundo del arte. Éstas, dan cuenta de la situación socio política pero no son definitivas.

En relación con la última dictadura militar en Argentina, Jacoby decía que: "Los efectos del poder se nos figuran como trabas, límites, prohibiciones, ocultamientos, aniquilaciones. Su acción parece regirse exclusivamente por la parcial aritmética de la resta, cuyas operaciones solo admiten la disminución" (Jacoby 1985, 248 en Longoni).

Jacoby señala las dimensiones -no tan visibles- aparejadas a la destrucción que generó el gobierno de facto. No la prohibición, sino aquello a lo que las personas están obligadas a pensar y manifestar. No lo que destruyó, sino lo que sedimentó. El ejercicio represivo del poder y la censura actuó sobre la dimensión física de los cuerpos, impidiendo la expresión o la manifestación. Pero no tuvieron dominio sobre las voluntades. El Proceso de Reorganización Nacional logró un lavado de cerebro masivo manifestado en la desinformación, el colaboracionismo y la complicidad.

Mis obras valen mi necesidad

La precariedad se asocia a la inseguridad y la escasez de calidad, permanencia o estabilidad, tiene que ver con la falta de recursos o medios necesarios para la consecución de algo. María Laura Rosa (2012) analiza la precariedad socio-económica y política -desde el género y en el contexto latinoamericano-, como una circunstancia que impulsa iniciativas artísticas orientadas a la transformación individual y social.[96] Rosa (2012) subraya lo contradictorio del concepto porque se asocia con la fragilidad en áreas desarrolladas económica y

[96] Rosa analiza la obra de tres artistas que despliegan operaciones de adaptabilidad a su circunstancia local con prácticas solidarias y éticas.

socialmente, a la vez que provoca prácticas artísticas que buscan dar respuestas transformadoras. Desde su perspectiva, la precariedad es el ancla al presente y aquello que posibilita la apertura del arte a la vida.

En la vida y práctica artística de Ana la precariedad tiene dos dimensiones fundamentales. Una dimensión simbólica vinculada con su trayectoria educativa y conocimientos, y otra dimensión material relacionada con los recursos económicos para su subsistencia y producción de obra. Si bien llegó a México con redes afectivas, lo hizo a los 60 años y sin contar con una propiedad. A pesar de que la edad es un factor que también dificulta la construcción de trayectorias, logró consolidar un prestigio en la escena del arte contemporáneo de la CDMX. Un prestigio que fue llegando con el tiempo y los años de trabajo, y que no le significa todavía una estabilidad económica.

Para Ana, la precariedad es una forma de confrontar las tendencias en torno a la construcción de conocimientos. Así lo razona:

> La precariedad está incluso en el discurso: no es un discurso intelectual, académico. No leo lo que hay que leer, lo que *tendría* que leer. Soy una artista precaria por donde me mires.

Ella sostiene un discurso muy ligado a la praxis que se nutre de otro tipo de lecturas y se resiste a dejarse asimilar por el hegemónico, en términos de Camnitzer.

La dimensión económica de su precariedad se configura como un pilar en su práctica porque es un eje de desigualdad que logra utilizar de manera estratégica. Así lo define:

> La precariedad para mí siempre ha sido importante, no porque yo la haya buscado, sino porque ha sido imposible salir. No había otra manera de construir. No porque yo quisiera ser precaria, está ahí. Después la tomo y ya se queda conmigo (…)

Ella asume que *no había otra manera de construir* y elabora un modo de trabajar que responde a las condiciones materiales y simbólicas de cada proyecto. No

prevé lo que necesita para su práctica, lo descubre durante el proceso. Continúa Ana:

> Todo lo que va sucediendo me doy cuenta que es precario, y es cuando *decido serlo*. Y está bueno que sea así, que no tenga el alarde…
>
> Esa suciedad (de la precariedad) … corresponde más eso. Soy precaria porque tengo un pensamiento precario. Soy precaria porque soy vaga. Soy precaria toda. No porque elegí la precariedad, sino porque me tocó y la tomé.

Ana habita la precariedad al situarse en la marginalidad del conocimiento. Desde ese lugar crea un poder que fortalece su voz propia y permea las lógicas institucionales de los espacios donde se integra como docente. Cuando se incorporó a Soma tenía temor de opinar por la *precariedad* de su conocimiento y las diferencias con el resto del equipo. Ella considera que:

> la inteligencia respetada por la humanidad anuló la otra, la inteligencia emocional -que es la que te enseña a vivir-. Soy precaria en ese mundo culto. Tengo la inocencia y la ingenuidad de la persona inculta[97]. Eso me llevó por otros caminos. He sido inteligente sin pensarlo, porque he sobrevivido.

Con el tiempo, su recorrido por *otros caminos* fue reconocido por Soma como un lugar-otro de enunciación que milita por una mirada expandida sobre las prácticas artísticas y la construcción de sentidos contrahegemónicos en torno a ellas.

Otra dimensión importante de la precariedad de Ana es material. Se refleja en cuestiones concretas como la falta de aportes para su jubilación y la ausencia de ahorros a sus 64 años, situación que la coloca en un lugar vulnerable e inquietante. Es la única artista que no tiene casa propia dentro de su generación

[97] Ana Gallardo se autodefine "inculta" con la conciencia de que este atributo es una herramienta que le permite desplazarse con habilidad en los circuitos considerados cultos del arte contemporáneo.

de amigues que conforman la escena más reconocida del arte argentino. Ana buscaba experimentar en el arte, transformar un estado de cosas, confrontar el sistema y el mercado. Los artistas del *Grupo de la* X que referí con anterioridad, lograron estabilidad económica a partir de su trabajo como artistas. Ana configuró una trayectoria diferente en torno a la movilidad entre México y Argentina que le facilitó construir una carrera artística internacional. Participó en todas las bienales de Latinoamérica mientras sus colegas permanecieron en Argentina, donde actualmente son parte del mercado del arte. En palabras de Ana:

> El sistema lo que hace es aplastar todo (…) te chupa y después te descarta. El mercado te aplasta, te consume. A mí no me pasa eso, no me va a pasar porque *no quiero* que me pase.

Su deseo de experimentación y transformación le dio rebeldía que se manifiesta a través de un proceso simbólico. Ana reacciona a la autoridad a través de la metáfora, así lo enuncia:

> El sistema es tu padre. Es una guerra psicológica, familiar. Mi familia fue el arte finalmente. Mi orfandad la resuelvo acá, con todo esto: formar familia. Me toca discutir: el sistema es mi papá (hace un gesto como indicando que jamás dejará de resistir, justamente por eso). Tiene ese precio porque en realidad no sé si prefiero ser rica o verme despreciada por el sistema, mi padre.

Una y otra vez su deseo de pertenencia y de destrucción se confrontan en términos de Camnitzer. Si el sistema del arte la absorbe, se diluye la figura que simboliza su padre y la lucha que *le toca* pierde sentido. Enriquecerse por el reconocimiento del mercado equivaldría a ser vista por su padre y perdería el objeto de su disputa.

Ana obtiene su salario de varias fuentes relacionadas con su práctica docente, algunas curadurías o clínicas de arte que realiza, y la venta ocasional de su obra. Esta, le ha permitido generar ahorros durante algunos periodos de su vida que

se van agotando en la medida que las ventas no son constantes. Ella utiliza otra metáfora para explicarlo: "voy ordeñando una vaca que no sé hasta donde da", refiriéndose a los ahorros y al miedo que le provoca cualquier situación imprevista que desestabilice su precaria economía. El único ingreso constante proviene de su práctica docente en Soma, que cobra trimestralmente. Los honorarios que cobra como artista, cuando sucede, le alcanzan para financiar el boleto de avión, en el caso de una Bienal en otro país, y pagar a las mujeres que *invita a trabajar* en sus performances.

Cuando Ana participó en la Feria Arco Madrid en 2021 no recuperó el dinero invertido por falta de ventas. Sin embargo, elige redistribuir sus honorarios, por insuficientes que sean, pagando a las mujeres. Para ella la retribución tiene que ser económica, no simbólica y la asume como una obligación porque todas las personas involucradas son mano de obra. Así lo razona:

> Cristina cobra porque está haciendo *algo*[98] en el marco de una obra que tiene un presupuesto y tiene su honorario. Es una trabajadora como yo. No me están pagando mi creatividad... es un trabajo. Te están pagando por poner el cuerpo, estoy haciendo un trabajo físico. Dos *mangos*[99] igual pero bueno, la producción de eso. Es la precariedad del artista *trabajando.*

De acuerdo con Heinich (2019) los honorarios son poco solicitados por les artistas y resultan clave para continuar y sostener su práctica, sin la necesidad de crear objetos vendibles. Está normalizado que les artistas trabajen gratis y el pago sea el reconocimiento simbólico que supone entrar a los circuitos de exhibición y circulación de las obras. Ana combate esa lógica haciendo que la precariedad no atente contra la redistribución económica. En otros casos, el dinero no alcanza porque se realizan presupuestos insuficientes, como la obra

[98] Las palabras que destaco en itálica han sido enfatizadas de manera particular por Ana Gallardo en su testimonio.

[99] Poco.

que Ana presentó en Seminario 12, porque quienes curaban la exposición son amigos suyos.[100]

Otra estrategia de Ana frente a la precariedad es rebelarse contra las lógicas de venta del mercado del arte ajustando sus precios, por dos razones principales. La primera es fomentar la venta de las piezas reduciendo sus precios para solventar su economía diaria. La segunda es discutir el mercado del arte modificando sus parámetros de plusvalía.

Estudio para la construcción del paisaje de La Laguna de Zempoala (2012) es una serie de dibujos de varias dimensiones realizados con carbón sobre papel. Conforman una instalación en conjunto con un video y un relato relacionado con la muerte de su madre.

Su cuerpo estuvo enterrado en un cementerio de Rosario, Argentina, hasta que fue incinerado y las cenizas transportadas hasta México por una de las hermanas de Ana. Juntas, las depositaron en la Laguna de Zempoala, entre el Estado de México y Morelos.

[100] Refiero esta exposición en el Nicho 7 ~~Resistir~~ Rebelión. *Conspirar con redes afectivas*.

Imágenes tomadas de la Galería Ruth Benzacar, 2018.

Ana decidió bajar los precios estipulados por el mercado del arte para esa obra, solicitando a su galerista que ofreciera los dibujos a la mitad del monto, para que se vendieran. Este gesto básico y estratégico la sitúa en el marco de su realidad, atendiendo a sus necesidades de vida. Los dibujos se vendieron y eso le permitió solventar su economía (por un tiempo). Simultáneamente, esa operación la desvalorizó como artista en términos del mercado. Así lo razona:

> Bajar mis precios es discutir el sistema del arte también. Yo necesito *plata*[101] para comer. Mis obras valen mi necesidad, no lo que el mercado dice.
>
> ¿Quién impone este mercado? ¿Cuándo lo voy a vender? ¿Cuándo me muera?

[101] Dinero.

> Ni *en pedo*[102]. Salvo que mi hija lo pueda hacer bien. Si yo tuviera la garantía que eso le puede pasar a Rochi... pero mientras tanto te bajo los precios, te lo regalo para poder pagar mi alquiler.
>
> Quiero ser realista. Si en un remate de arte contemporáneo mis piezas salen a tal precio, ese es mi valor. Aunque el remate sea una mierda. Si la gente dio ese precio, ese es mi valor más alto. Eso es lo que la gente está dispuesta a dar por mi obra. Entonces, voy a poner ese precio porque quiero vender. Cuanto más venda la obra y más circule, voy a comer, voy a pagar mis gastos y no me voy a morir antes de lo que quiero morirme, voy a pagar mi salud. Al mercado hay que reventarlo bajando los precios.

La argumentación de Ana es material: sus dibujos son grandes pero están hechos con carbón sobre papel. Para ella es absurdo que el precio de mercado sea 20.000 dólares porque calcula que con la venta de 5 dibujos se podría comprar un departamento.[103] Su estrategia es un gesto de supervivencia que se transforma en una acción que resiste a la imposición de un mercado al cual busca *reventar*, incidiendo en sus lógicas.

La precariedad material de Ana se manifiesta también en los recursos de los cuales dispone para su práctica artística.

De acuerdo con Bishop el arte debe ser transferido a otras instituciones para producir la transformación social[104]. En este sentido, necesita un dispositivo para mediar la experiencia y habilitar su circulación -que puede ser una narrativa, una imagen, un objeto, un registro audiovisual-.

---

[102] Nunca, jamás, de ninguna manera.

[103] Los precios de los últimos dibujos oscilaron entre 21.000 y 7.000 dólares. En la lógica de Ana Gallardo, el precio real es el más bajo. En el año 2015 llegó a vender esos dibujos a 30.000 dólares, vivió de esa venta durante varios años y no volvió a alcanzar esos precios.

[104] Para David Gutiérrez Castañeda, "dicha transformación social es pura retórica" porque "no analiza los impactos de los procesos desde perspectivas críticas y antropológicas" y rechaza "el concepto necesario de política cultural porque para ella los artistas solo son responsables de sus obras" (en conversaciones informales, 2022)

Las performances de Ana precisan ser documentadas para tener visibilidad en los circuitos del arte más allá del acontecimiento. Durante muchos años, ella realizó los registros con la tecnología que tenía a la mano, siempre de baja calidad. Los videos eran lentos y de larga duración, sin pretensiones estéticas ni dinamismo.[105] Sin embargo, logra convertir esa precariedad en un valor: la coherencia. Deja de buscar *excelencia* en el producto y pone en foco la pertinencia de las herramientas técnicas que responden al sentido de su práctica y a las condiciones materiales de su economía. Ana sostiene:

> Me gusta que tenga ese *tono* porque me parece que es pertinente por lo precario, porque yo no podía ahorrar para un *camarón* y un *equipazo*[106]... porque no es verdad. Todo mi trabajo tiene un grado de precariedad y de suciedad que no quieren tampoco. Es complejo dentro del mundo del arte.[107]

Ana transforma la precariedad y suciedad en algo sustancial de sus procesos para oponerse a los cánones de belleza y pureza de imagen. Desde su precariedad material propone una estética particular que dialoga con la imperfección asociada con la vejez en *Escuela de envejecer*.

Crear al margen de la colonialidad del arte

Aníbal Quijano plantea que la colonialidad del poder[108] (1992, 2000) es un patrón que naturaliza las jerarquías (territoriales, raciales, culturales y

[105] Actualmente, sus performances son filmadas por Gustavo Crivilone, su marido, a través de su productora de cine.

[106] En Argentina, la terminación *ón* y *azo* para exagerar los términos. En este caso, *camarón* y *equipazo* refieren a una cámara de video de alta calidad.

[107] De acuerdo con Ana Gallardo, lo que quiere el sistema del arte es un video atractivo en términos estéticos, lo cual supone el uso de otro tipo de tecnología con la cual no cuenta.

[108] El concepto de colonialidad surge para diferenciar el colonialismo como hecho histórico (que impuso una lógica hegemónica) de la colonialidad como reflejo o producto de sus efectos, presentes hasta la actualidad. Esta perspectiva luego se articuló en el Proyecto Modernidad-colonialidad o Perspectiva decolonial, en los noventa. El concepto de poder fue importante para la teoría decolonial para entender la raza como elemento fundamental que justifica la explotación de unos seres humanos sobre otros.

epistémicas) posibilitando la reproducción de las relaciones de dominación. Estructura el sistema-mundo moderno en cada uno de sus ámbitos, provocando la jerarquización y sujeción de las personas a partir de su racialización en un contexto inequitativo de producción-distribución de la riqueza. Dicho patrón, abona y perpetúa la explotación ejercida por el capital, obstruyendo y considerando subalternos los modos de vida, las experiencias y los conocimientos de los grupos bajo dominación. De acuerdo con Quijano, el poder colonial instrumentaliza la razón instalando paradigmas hegemónicos de conocimiento que niega o desvaloriza otros. La colonialidad del poder es el patrón de poder global que conjunta relaciones de dominación, conflicto, explotación, en relación con todas las dimensiones de la vida en el contexto del capitalismo. De él deriva la colonialidad del saber[109]: su dimensión epistémica expresada en estructuras jerárquicas que regulan los modos de producir conocimiento, promoviendo unos y marginando otros. En este sentido, la colonialidad de la práctica artística legítima unas prácticas y desacredita otras. Si el patrón de poder colonial elabora y refuerza jerarquías, el pensamiento decolonial busca desjerarquizar, integrar, equiparar. La categoría *decolonialidad* -correspondiente a la segunda descolonialización- tendrá que dirigirse a la heterarquía de las múltiples relaciones raciales, étnicas, sexuales, epistémicas, económicas y de género que la primera descolonialización dejó intactas. Siguiendo a Quijano, la decolonialidad es un proceso de resignificación que pretende integrar las diversas jerarquías de poder del mundo capitalista como engranajes del mismo proceso estructural, histórico y no homogéneo, que no sucede de manera inmediata sino con el paso del tiempo.

La colonialidad del poder se expandió como concepto hasta considerar la colonialidad del saber, el ser, el género e incluso la naturaleza (Ochy Curiel 2018).

[109] Abordo el concepto de colonialidad a partir de Bonaventura De Sousa Santos en las páginas que siguen.

El feminismo lo retoma denunciando la apropiación del conocimiento en lugar del reconocimiento de las voces propias y el cuestionamiento a la categoría universal de Mujer, que solo representa aquellas mujeres con privilegios dejando afuera a la mayoría.

La perspectiva feminista implica varias formas de aproximación. Entre ellas, los feminismos descoloniales entendidos como la tendencia crítica al pensamiento político del feminismo eurocéntrico o hegemónico, que reconoce la interseccionalidad de categorías involucradas con la opresión histórica de las mujeres.

María Lugones (2012) propone el feminismo decolonial para señalar que la raza no es la única categoría de opresión, sino también el género. La tendencia universalista del feminismo hegemónico fue criticada por las feministas tercermundistas y de color, buscando superar la homogeneidad y el atomismo de las categorías sociales modernas a través de la interseccionalidad. El feminismo decolonial comienza por hacer visible que en el feminismo occidental blanco permanece la lógica colonial y propone la categoría mujer como única, englobando las experiencias de todas las mujeres como algo homogéneo. Lugones plantea que *mujer* es una categoría reduccionista que representa exclusivamente a la "mujer blanca burguesa heterosexual" -producto de lo colonial- categoría que requiere desmontarse a través de la interseccionalidad (Lugones 2012, 192). De acuerdo con su perspectiva, hay dos lógicas. La "lógica categorial" fija categorías dicotómicas para la realidad social, y la "lógica interseccional" cuestiona que mujer y blanca sean categorías asociadas e inseparables, porque no permiten otras combinaciones, ni leer la dimensión relacional. La interseccionalidad hace visible las posiciones jerárquicas de unas personas sobre otras (mujeres y hombres) en relación con categorías de opresión (más allá del género) que la categoría "mujer" oculta. Asimismo, esta conjunción de categorías se piensa y funciona de manera diferencial según cada contexto y experiencias específicas (Medina 2019). En este sentido, la perspectiva feminista descolonial apuesta por ir más allá de la

categoría sexo-género como exclusiva de la subordinación histórica de las mujeres, y luchar contra la descolonización del pensamiento académico. Resiste a la jerarquización del poder epistémico buscando construir conocimiento *con* las sujetas de estudio a partir de sus saberes y prácticas que cobran sentido en su propia realidad. Lo decolonial es necesariamente situado y, como categoría, sirve para articular y posicionarse políticamente (Curiel 2009).

La descolonización es un concepto que se puede arraigar en la práctica investigativa siempre y cuando los objetivos del trabajo de campo, previamente definidos por quien investiga, sean repensados *con* les sujetes de estudio en una etapa inicial. A partir del consenso, es posible hacer el análisis de la información recabada y elaborar el texto final. Para el feminismo decolonial, el pensamiento siempre es colectivo porque no surge de la nada, sino que es acumulativo (Curiel 2014).

Desde mi punto de vista, la descolonización no es únicamente una perspectiva teórica con la cual empatizo para esta investigación, sino un elemento que atraviesa mi método y la forma que tiene Ana de desplegar y movilizar sus prácticas. Lo decolonial permea todo su hacer, desde su deseo de cambiar las cosas (en el sistema del arte y en la vida) como artista autodidacta que construye sus propios caminos sosteniendo que hay *otras maneras*, alternativas a las hegemónicas, de hacer y pensar.

Ana cuestiona la institucionalidad del arte y las tendencias hegemónicas de producción contemporánea identificándose como "activista desde el arte". Planteo cómo ella se autodefine sin olvidar que eso no borra los rastros de la colonialidad en la construcción de todas las subjetividades, porque la emancipación de ese proceso histórico y presente es otro estadio (Gutiérrez, en conversaciones informales 2022). En este sentido, lo que subrayo son los esfuerzos que Ana realiza por hacer conscientes los efectos de la colonización y, aunque no logre descolonizarse, sí ejerce otro tipo de prácticas críticas que interpelan esas huellas.

Las preguntas que se plantea sobre la utilidad de su "trabajo gestionante" y sus respuestas son decoloniales. Abre espacios y genera experiencias para pensar, desaprender, reordenar, abrir lugares donde no los hay, incluir gente que está afuera o sin posibilidades, cuestionar el poder. Su trabajo gestionante es útil porque crea otros territorios de visibilidad tejiendo redes y en compañía.

Discutir: *otra manera de* construirnos

Ana Gallardo discute el sistema del arte -*su padre*- y sus parámetros hegemónicos como una acción fundamental que crea, valora y visibiliza prácticas-otras.

Para entender su naturaleza, me apoyo en tres conceptos de la perspectiva decolonial en diálogo con el conocimiento situado de Dona Haraway. Tomo las sociologías (de las ausencias y de las emergencias) y la ecología de saberes de Boaventura De Sousa Santos (2014) porque entrelazan los conocimientos y permiten su interacción con las ignorancias. Estos conceptos dialogan y se complementan con la noción de pluriverso de Arturo Escobar (2018) que habilita la posibilidad de crear otras realidades posibles y pensar-vivir desde la complejidad. Esta triada conceptual continúa el hilo trazado por Camnitzer en apartados anteriores y ofrece coordenadas de lectura para entender la práctica-otra de Ana Gallardo que apuesta por expandir la mirada para producir, validar y visibilizar las prácticas artísticas bajo parámetros propios.

Boaventura de Sousa Santos (2014) plantea que las epistemologías del sur designan la diversidad de conocimientos del mundo, entendiendo el sur como la metáfora geográfica de una zona sometida al colonialismo europeo. Son el conjunto de intervenciones que denuncian la supresión de ciertos saberes y valoran la resistencia de aquellos que sobrevivieron.

Sousa Santos plantea la existencia de un pensamiento abismal que separa los saberes, experiencias y actores sociales entre lo útil/visible y aquello

considerado inútil/ininteligible. El pensamiento dominante lleva los conocimientos *otros* –los no reconocidos- de la invisibilidad a la inexistencia porque no los considera relevantes ni comprensibles. Los condena a la exclusión imposibilitando su copresencia, que es la principal condición para el pensamiento postabismal.[110] Este pensamiento sostiene que las prácticas y agentes de ambos lados de la línea abismal son igualmente importantes.

De acuerdo con Sousa Santos, el pensamiento postabismal es un pensamiento ecológico porque reconoce la pluralidad y heterogeneidad de los conocimientos (sin excluir la ciencia moderna) y sus conexiones dinámicas y constantes (sin negar su autonomía).

La ecología de saberes es el diálogo entre los saberes suprimidos, un diálogo horizontal entre diversos conocimientos porque "el saber sólo existe como ecología de saberes" (Sousa Santos 2014, 451). Propone el conocimiento como interconocimiento, y la ecología de saberes pluralista y propositiva, porque al reconocer la diversidad epistemológica y la pluralidad de conocimientos niega la existencia de una sola epistemología general. Su perspectiva propone el aprendizaje de otros conocimientos sin olvidar el propio, y reconoce la copresencia de temas y comunidades con sus prácticas y saberes específicos.

La práctica artística de Ana es una ecología de saberes. En ella se entrelazan e interactúan los conocimientos con las ignorancias, se abrazan los fracasos, se acepta la heterogeneidad de saberes que se consideran igualmente valiosos y existen en copresencia. Su práctica se sitúa del lado de los conocimientos otros de la línea abismal, creando una ecología de saberes en varios ángulos. Una de esas aristas es el reconocimiento de temas subvalorados, negados o marginalizados por las sociedades occidentales contemporáneas y el sistema del

[110] El conocimiento y el derecho modernos son las manifestaciones más consumadas del pensamiento abismal que concede a la ciencia moderna el monopolio para decidir qué es verdadero y qué es falso. Para De Sousa Santos, estas divisiones son abismales porque eliminan lo que no se reconoce, lo que está del otro lado, lo que no puede ser pensado en términos de verdadero/falso o legal/ilegal, sino a través de otros parámetros como la amistad, la paz y la tregua.

arte, como la vejez. Ana la aborda en su performance *Escuela de envejecer* para visibilizarla e invitar a la reflexión. Al hacerlo, reivindica los conocimientos de las personas "viejas" sin buscar "excelencia" en lo que saben o hacen, sino validando la "imperfección" de sus saberes y prácticas e integrándolas en esa ecología que su performance crea.

Escuela de envejecer se gesta en encuentros entre mujeres jubiladas que se dedican a hacer lo que siempre quisieron y postergaron por diversas razones relacionadas con el género, como la maternidad y el trabajo de cuidados.[111] Ana las convoca a identificar y activar esos deseos para compartir y enseñar en la performance sus saberes y prácticas (el baile, el canto, el karaoke). En sus palabras: "Yo les pido que sean maestras de esas actividades, que se conviertan en maestras de sus deseos frustrados".[112]

De las conversaciones que sostienen, el tiempo compartido y los deseos postergados que recuperan durante el proceso de trabajo, surgen actividades. Ana las recupera, las colectiviza -haciendo de ellas un hacer compartido- y las transforma en un aprendizaje común y recíproco que constituye el proceso previo a la performance. Así lo cuenta:

> Trabajamos juntas en la jardinería un montón de tiempo (...) es como la preparación de lo que vamos a hacer después, las *perfos* (performances). Todo este proceso lleva un tiempo, que varía. Y eso me encanta: cuando estamos con la gente.

Una vez identificadas las actividades, conciben las acciones de la performance e integran las emociones y los recuerdos que emergen durante el proceso. Ese periodo de encuentros y prácticas compartidas constituye la primera instancia de *Escuela de envejecer*, su zona íntima. La segunda etapa es abierta al público:

---

[111] Las mujeres que Ana Gallardo invita a trabajar son personas activas que están haciendo cualquier actividad que les guste.

[112] https://www.ted.com/talks/ana_gallardo_arte_politica_feminismo_vejez_y_karaoke?language=es
Ana Gallardo en la Ted Talk del Río de la Plata.

se exhibe la performance conformada por talleres en los cuales comparten las actividades.

Si bien Ana es la jefa en *Escuela de envejecer*, porque dirige los procesos, lo hace a través de un *autoritarismo amoroso* que no fagocita ni anula las prácticas y saberes de las mujeres que *invita a trabajar*, sino que las reconoce y las abraza. El autoritarismo supone ejercer en exceso la autoridad o cometer abusos, y ella se ha manifestado autoritaria en varias oportunidades durante nuestros años de charla. Interpreto que tiene que ver con lo que he planteado en el texto de ser ella, en su trabajo gestionante, quien lidera, dirige, decide, mapea y toma todas las decisiones, muchas veces por falta de interlocución con el mismo nivel de compromiso. Sin embargo, ejerce ese autoritarismo desde un lugar de respeto a la diversidad de opiniones y mirando a las personas. Autoritarismo amoroso me resulta un juego contradictorio de sentidos que equilibra lo que encarna.

Estas acciones cimentan un pensamiento crítico: la posibilidad de trabajar con los recursos disponibles y establecer conexiones entre ellos. Para Ana, ese *estar con* crea espacios de encuentro que configuran territorios de vinculación e intercambios que suponen, en sus palabras: "otra manera de construirnos que es la de nosotras, que implica otras prácticas, otros saberes que no se valorizan, se desprecian".

Esa *otra manera de construirnos* son prácticas-otras que constituyen una ecología de saberes donde se produce un intercambio entre Ana como artista y las mujeres que cantan, hacen jardinería o se dedican a la narración oral.

Escuela de envejecer responde al pensamiento postabismal porque reconoce lo que es considerado irrelevante y lo comprende desde la perspectiva de la vejez y los deseos.

Valora la pluralidad y heterogeneidad de las experiencias de vida de las mujeres compartidas en los encuentros. *Escuela de envejecer como* ecología de saberes reúne saberes y prácticas infravaloradas socialmente y los convoca a dialogar. Reconoce la copresencia de mujeres con historias de vida diversas con ejes

comunes: el deseo de compartir conocimientos adquiridos y prácticas deseantes, y la vejez.

Retomo la performance desde una perspectiva de género y edad en el Nicho 7 ~~Resistir~~ Rebelión. *Conspirar con redes afectivas.*

El acto de crear, plural y desbordado

Arturo Escobar (2018, 14) propone la construcción de otros mundos teniendo en cuenta la naturaleza pluriversal de las realidades subalternas con nociones-otras de lo real/posible. Esto implica reconocer la interdependencia radical de todo lo existente en un entramado de relaciones. Escobar concibe el pluriverso como una práctica más que un concepto: un hacer concreto que supone una ética diferente de vivir, ser, hacer, conocer. La política pluriversal crea las condiciones idóneas para que emerja el pluriverso, es decir, otras formas de *hacer mundo* desdibujando los esencialismos. Estos muchos mundos no existen completamente separados entre sí, sino que están entreverados en condiciones de desigualdad de poder. Sin embargo, la mezcla que los conecta parcialmente no los hace uno solo: los mundos pueden ser parte unos de otros, y a la vez diferentes.

Esta perspectiva supone dejar de pensar con el prisma de las categorías dominantes y reaprender lo real posible desde otros lugares no destructivos.[113] Escobar propone pensar más allá de la noción de un solo mundo, una única realidad o manera de lo posible. Invita a pensar-vivir desde la complejidad y la noción de pluriverso que simbolizan las interdependencias que sostienen la vida. Desde su mirada, proponer otros reales posibles requiere acercarse a la

[113] Esta perspectiva tiene consonancia con otras ontologías fundadas en la condición relacional y de interdependencia de todo lo que existe, humano y no-humano. El autor se refiere a lo que llama ontologías relacionales (Escobar, 2018), una concepción distinta de la vida que no se funda ni en la dominación y la jerarquía sino en el tejido relacional de la vida. Todo tiene una conciencia fundada en la interconectividad de la existencia, lo cual implica que las consecuencias actúan sobre la totalidad de la misma. Provienen de sociedades matriarcales y ontologías matrísticas.

existencia de otros mundos y otras formas de saber, hacer y ser, interrelacionados. Lejos de una sola existencia de "lo real", subsisten fuentes ancestrales vivas en resistencia a esta episteme occidental.[114]

Ana calibra en su universo relacional -en sus modos de vida colectivos, con condiciones de clase y localización en común- la posibilidad de crear y soportar vitalidades denigradas, como envejecer.

Escuela de envejecer se presentó virtualmente en el Colegio San Ildefonso en abril de 2021 durante la pandemia, a través de un ciclo de charlas. Ana invitó a participar a tres de las mujeres que trabajaron en la performance. Durante cada sesión, ocupó menos de 10 minutos para introducir *Escuela de envejecer* y luego cedió la palabra a cada una de las mujeres que la acompañaba, para conversar acerca de sus experiencias de vida. Ana brindó espacio y atención a sus relatos validando sus prácticas y saberes.

Crea territorios de conexión entre mundos artísticos y no artísticos, afectos, saberes y prácticas diversas en los que vive y trabaja creando complicidades para expandir lo real/posible en términos de Escobar.

Ana gesta, articula y visibiliza prácticas-otras que activan un modo de pensar en colectivo y tiende a desdibujar las fronteras entre hacer-pensar. Esto la sitúa en una posición irreverente y crítica frente a la institucionalidad del arte, los cánones de producción, sus lógicas y circuitos de visibilidad. Su atracción por los márgenes, lo olvidado, lo rechazado e infravalorado de algunos temas, grupos sociales, saberes y prácticas impulsan su actitud política.

Como propone Escobar, para Ana el pluriverso es una práctica que se sostiene sobre una ética de hacer-pensar que discute la dominante. Una ética que valida e incluye mundos, respetando sus diferencias y promoviendo el reaprendizaje

[114] La noción de un solo mundo-realidad deviene de una hábil estrategia de Occidente de suponerse y postularse como ese único mundo, sometiendo al resto o negándole su existencia, actitud imperialista y colonial. La episteme occidental reduce las realidades no occidentales a creencias (versus ciencia) e invisibiliza la multiplicidad de realidades; la noción de un único mundo-verdad es uno de los principios de la globalización neoliberal. Las cosmovisiones de los pueblos originarios basadas en la interdependencia, encarnadas en las prácticas territoriales, familiares, espirituales, rituales, artísticas y de relación con el entorno.

mutuo. Así, gesta otros reales posibles que identifican y recuperan conocimientos, prácticas y diálogos diversos.

Escuela de envejecer como ecología de saberes y pluriverso, es también una práctica de conocimiento situado (Haraway 1995). Cabe aclarar que la autora concibe el concepto desde la ciencia, particularmente la biología, cuestionando "la objetividad como consecuencia patriarcal" (Gutiérrez en conversaciones informales 2022), sin reflexionar directamente sobre el arte. Como señala el autor, es preciso diferenciar lo situado de aquello localizado y contextualizado, porque albergan sentidos diferentes. Conocimiento situado es abordar la objetividad como parcial y emergente de puntos de vista particulares, en una trama relacional de poder. En este texto, defiendo la idea de que el arte produce formas de conocimiento desde y con la práctica y es en este sentido que ocupo el término.

Para las feministas que retomo, la objetividad es sinónimo de conocimientos situados y localizados de forma limitada.[115] Esta visión finita -particular y encarnada en un cuerpo atravesado por categorías sociales-, está localizada en un lugar específico, aunque no de manera fija "sino de nudos en campos, inflexiones y orientaciones" (Haraway 1995, 334). La objetividad feminista se construye desde un yo parcial, inacabado, incompleto, construido y en relación con otres, con quienes se conecta parcialmente, porque lo hace desde un cuerpo asumiendo sus complejidades y contradicciones. Haraway propone que la perspectiva parcial es la única que puede ofrecer una visión objetiva y responsable que produce conocimientos parciales, localizables y críticos porque "ocupar un lugar implica responsabilidad en nuestras prácticas" (Haraway 1995, 333).

De acuerdo con Haraway, la política y las epistemologías deben estar situadas

[115] Desde la perspectiva científica feminista, la objetividad es entendida como una racionalidad que se construye y actúa desde un posicionamiento donde se encuentran múltiples visiones, siempre parciales, y voces que conforman la colectividad.

para reconocer su parcialidad y combatir la pretendida universalidad. Asimismo, la visión debe situarse desde la particularidad compleja de cada cuerpo con sus contradicciones. El conocimiento situado surge a partir de la rivalidad entre la investigación académica y el activismo feminista en torno a la noción de objetividad. El feminismo defiende la subjetividad, la circunstancia histórico-colectiva y las definiciones propias de lo que se entiende por "verdad". Propone habitar el mundo a través de un vínculo de reflexividad y crítica, fundado en la conciencia de los privilegios y las situaciones históricas de opresión que moldean cualquier lugar que se ocupe en la estructura social. La objetividad científica no sólo presenta contradicciones entre teoría y práctica (referentes vacíos, significados diferidos, sujetos desdoblados, significantes), sino que se construye una categoría no señalada, la del Hombre Blanco, quien ve y representa el mundo sin ser visto ni representado. Esta perspectiva encarna la visión *en* un cuerpo presente que piensa y siente de manera parcial y específica, "la objetividad feminista trata de la localización limitada y del conocimiento situado, no de la trascendencia y el desdoblamiento del sujeto y el objeto" (Haraway 1995, 327).[116] De acuerdo con esta perspectiva, la objetividad se logra sólo a través de la parcialidad porque abre posibilidades y conexiones, reconociendo que es imposible ser parte de todas las categorías al mismo tiempo, o estar *totalmente* en ellas.

La práctica de Ana es encarnada, parcial y crítica, le permite crear conexiones entre mundos compartidos y entretejidos. Ella se sitúa en la condición de la vejez reconociendo sus límites, desde donde construye su lugar de enunciación: una artista deseante.

[116] Desde esta perspectiva, el objeto de conocimiento no es objetivable, sino que es entendido como un actor o agente que puede tener múltiples formas y con el cual se entra en relación a través de la conversación crítica y consciente de las relaciones de poder. Al agente de conocimiento no se lo descubre, sino que se entra en vínculo con él y, por lo tanto, no se sabe exactamente qué se espera, hay una apertura a la sorpresa.

NICHO 6: RESENTIMIENTO. El fracaso como *un espacio de alimentación*

La práctica artística de Ana se concibe desde el resentimiento como respuesta a un sistema del arte que no le ofrece lo que busca, cuestión que deriva en la construcción de su hacer de formas diferentes a la hegemónica. Es una reacción a un estado de cosas que quiere transformar, para lo cual es necesaria la "esperanza crítica" (Cabanas e Illouz 2018), social y argumentativa que busque la justicia social y enunciada desde la acción colectiva.

Desde el surgimiento de la historia del arte como disciplina en 1764, existe la disputa en torno a la ocupación de los espacios de poder y su ejercicio en relación con la producción, circulación y visibilidad de las prácticas artísticas. La historia del arte historiza y, al hacerlo, jerarquiza acontecimientos, artistas y todos sus engranajes porque inicia desde una ideología particular enmarcada en la Ilustración (Lozano, 2013). Esto supone que dicha perspectiva -aunada a la dimensión económica-, produce una localización de los sitios de producción (recursos) y los espacios de recepción. De acuerdo con Lozano, Europa central se convierte en el epicentro de producción y distribución cultural y el resto de los continentes en sus receptores. Lo que se conoce y enseña como historia del arte, se refiere a Europa occidental y Estados Unidos. Así como las dimensiones ideológica y económica condicionan la historia del arte, también los criterios para su análisis y las estrategias implementadas para su investigación. Como disciplina, configura discursos que se sustentan en las dicotomías que encubren formas de colonialismo. Dichos parámetros, no resultan suficientes para leer el arte producido más allá de los epicentros señalados y reclaman pautas propias de lectura e interpretación que reconozcan las diferencias. La construcción hegemónica de la historia del arte está representada por aquellas voces autorizadas para otorgar poder y legitimidad a ciertas prácticas sobre otras. Existe una "multiplicidad de voces que dan cuenta de la complejidad simbólica del pensamiento artístico, desde aparatos analíticos y otros reflexivos, expresados a lo largo y ancho del mundo no hegemónico del arte" (Lozano, 2013).

En este sentido, las producciones locales se sostienen desde un lugar contrahegemónico en tanto luchan por desbordar las fronteras de lo local y discutir la unicidad de voces producidas desde los epicentros hegemónicos como espacios de resistencia, a través de prácticas autogestivas que discuten las lógicas institucionales y estatales.

La pregunta que Ana elabora para responder desde el resentimiento se funda en qué hacer con lo que tiene a disposición, cómo transformarlo en recursos y cómo incidir en las grietas del sistema del arte. Ese recurso que construye es esperanza crítica en tanto trabaja para que ese sistema sea más justo e inclusivo, una búsqueda que activa desde la colectividad en su trabajo gestionante. La esperanza crítica es propositiva, activa algo que persiste y manifiesta descontento e impulsa una transformación. Permite creer en el cambio, moviliza a actuar con rebeldía.

En palabras de Cabanas e Illouz:

> La voluntad de cambio social y el rechazo del orden existente le debe mucho a sentimientos como la ira y el resentimiento (estigmatizarlos es hacer lo mismo con la) estructura emocional del malestar social (Cabanas e Illouz 2018, 184).

Para Ana el resentimiento refleja su resistencia a las reglas del arte contemporáneo y a las pautas del mercado, es una fuente de donde emana la fuerza de su resistencia y rebelión.

Relataré sus comienzos en la práctica artística en los cuales identifica cómo y contra qué brota su rabia, asociada a cualidades negativas como la mala voluntad, el odio y cómo en ella es el impulso para transformarse. Ana comenzó a pintar a finales de los 80 sintiendo incomodidad con la pintura. Pintaba porque, materialmente, era lo que tenía al alcance y, emocionalmente, esa práctica la acercaba a la figura de su madre que era pintora. Así lo cuenta:

> En los 90 el arte discutía otras cosas y mi trabajo no circulaba, así que yo tenía una gran frustración. Estaba enojada porque mandaba a los

concursos de pintura y me rechazaban sistemáticamente. Así que un día decidí: dejo el arte y me voy a poner un bar en la playa. Comencé a levantar mi taller, enojada.

Ese enojo la condujo a recoger sus cosas para mudarse y dejar de ser artista. Mientras guardaba algunas, pegaba otras a la pared con cinta de pintor. Durante ese proceso la visitó un amigo, quien pensó que esos objetos encintados al muro eran una obra de arte y la elogió. Cuando su amigo se fue, Ana recolectó de su cocina algunos instrumentos (cuchillos, tenedores, espátulas) y repitió el gesto de encintarlos a la pared. Repetir el gesto fue la acción transformadora que provocó un giro en su práctica artística. Se liberó de la pintura y comenzó a realizar instalaciones como *Material descartable* (2007) que recupero y reseño más adelante.

En la repetición de su gesto hay esperanza crítica porque surge del reconocimiento de un lugar incómodo, la necesidad de moverse de ahí y la respuesta por el cambio. La esperanza crítica dialoga con el fracaso en tanto ambas pueden abrir otras posibilidades de estar en el mundo.

El fracaso como práctica

"Al hacer una obra, ¿cuáles son las aspiraciones razonables de los artistas? O, mejor, ¿no será que los artistas no deben aspirar a lo que creen que podrían alcanzar? O, dicho de otra manera, ¿no sería mejor que pensaran la aspiración como la búsqueda continua de algo inalcanzable o de metas que siempre son solo parcialmente alcanzables?"

John Rapko

"Intento darle valor al capricho y al fracaso como saberes académicos también, intentando discutir con el sistema del arte que suele ser bastante autoritario y prejuicioso con respecto al saber"

Ana Gallardo

Me interesa abordar el fracaso en la práctica artística de Ana como categoría analítica. Es decir, cómo el fracaso puede ser utilizado como un valor, más allá del análisis de los fracasos que las prácticas artísticas colectivas pueden suscitar. Visto desde esta perspectiva, el fracaso es una herramienta para discutir el poder de la práctica artística hegemónica y proponer otras formas que militan desde el arte por la transformación del sistema.

Ana concibe el arte como un espacio de investigación sobre lo incierto y, en ese terreno, el fracaso es una posibilidad. Para ella, lo que se activa en la práctica artística no necesariamente tiene que funcionar y que no funcione no significa que fracase, significa poder discutir el sentido que se le otorga al término. Lo hace a través de dos estrategias diferenciadas. Por un lado, se desautoriza en el rol docente como un dispositivo que facilita la apertura de espacios dialógicos en las dinámicas de taller. Por otro lado, defiende la política del fracaso en espacios docentes institucionales más allá de los proyectos de les alumnes: lo que se discute son los parámetros del sistema.

El fracaso está asociado con todo aquello que no alcanza el logro esperado y queda silenciado en la historia, porque los relatos se construyen a partir de lo que se valora como exitoso. Sin embargo, cuando el fracaso es observado como un dispositivo de transformación de un estado de cosas habilita otras vías de acción en y desde las prácticas artísticas, expandiendo la mirada de lo posible en términos de Escobar. La potencia del fracaso radica en lo *parcialmente alcanzable*, como dice el epígrafe, y esa parcialidad habilita prácticas-otras, como analicé en Nicho anterior.

Ana no define el fracaso desde la dicotomía con el éxito sino como “un espacio de alimentación” porque del fracaso se nutre, aprende, explora. Para ella, representa una forma de combatir el poder como un factor determinante de las prácticas artísticas que son reconocidas por el sistema y sus parámetros de lo que está “bien” y tiene derecho a existir.

Jack Halberstam (2018) plantea que el fracaso y el éxito son dos polos opuestos cuya lógica es necesario cuestionar para pensar y entrar en relación con la vida de otras formas, diluir el binarismo y arribar a zonas más caóticas en las cuales se fundan el conocimiento y su ausencia. En *El arte queer del fracaso*, le autor se pregunta qué otras alternativas existen entre la resignación y el optimismo, y reivindica el hecho de perder el rumbo porque permite encontrar nuevos sentidos.

De acuerdo con Halberstam, el éxito es una categoría que se impone en las sociedades heteronormativas y de régimen capitalista. El fracaso tiene una dimensión anárquica, invoca negatividad y está asociado a lo carente de significado y estéril. También, a "un conjunto de afectos negativos como la decepción, la desilusión y la desesperación" (Halberstam 2018, 31) que pueden ser usados estratégicamente.[117] Desde esta perspectiva, el fracaso tiene el potencial de discutir los niveles exacerbados de la competencia y abandonar el éxito como ideal. Esto habilitaría otros caminos posibles de acceso al conocimiento, fisurando sus lógicas, su dimensión disciplinaria y de producción. El fracaso funciona como "un discurso contrahegemónico sobre la pérdida" y "una forma de saber ilógica" (Halberstam 2018, 17) que confronta las teorías universalizantes, cuestiona la identificación del éxito con el beneficio, valida lo que es considerado inadecuado o irracional, habilitando la posibilidad de arribar a otros conocimientos.

El fracaso es "una herramienta de oposición" (Halberstam 2018, 111) y negación de las formas dominantes de poder que crea caminos alternativos al hegemónico, otras maneras de estar en el mundo, percibirlo, y formas diferentes de relacionarse con el conocimiento. También lo entiende como una práctica

[117] Siguiendo las ideas de Halberstam, estas afectividades pueden fisurar la lógica de la positividad ingenua generalizada en EEUU, la cual promueve que tanto el éxito como el fracaso dependen del individuo borrando toda dimensión sistémica. Por ello, propone disociarlo de la negatividad que se le atribuye y reubicarlo en el marco de los afectos políticos queer desde donde supone asumir la finitud del conocimiento y aquellas cualidades no reconocidas como lo absurdo, entre otras.

capaz de sacar provecho de zonas de indeterminación o impredecibilidad del sistema dominante. Visto desde esta óptica, asumir el fracaso como práctica permite identificar las fisuras del sistema y actuar en ellas como zonas de intervención, para transformarlas.

Ana reivindica el fracaso como práctica en su forma de gestionar y ejercer el rol docente posibilitando espacios más libres y experimentales. Reconoce en el fracaso una virtud: ser susceptible de convertirse en un recurso para enfrentarse a un sistema del arte con el cual no concuerda. Para ella, el fracaso es una trinchera y una forma de resistir. En sus palabras: "sosteniendo este valor del fracaso intento discutir con cierto poder, con las hegemonías y autoritarismos del mundo del arte y de la vida". Utiliza el fracaso como herramienta de oposición, en términos de Halberstam, a las formas de producción y validación canónicas de las prácticas artísticas, sin que esto la ubique en un lugar de alteridad radical. Es decir, Ana se opone al sistema y al mercado del arte sin dejar de participar, cuando tiene la oportunidad, desde un lugar crítico y desde su economía precarizada. Su fracaso es de dimensión económica y quizás en "el impacto social de alguno de sus gestos (...), pero prestigio tiene" (Gutiérrez en conversaciones informales 2022. De acuerdo con el autor, hay cierto impacto de esos fracasos que Ana reflexiona y reivindica que le otorgan sentido a su práctica artística y configuran de cierta manera su poética. Eso se visibiliza tanto en el carácter rudimentario que han tenido durante muchos años los registros caseros de sus performances, como en su práctica pedagógica y de gestión que hace énfasis en lo inacabado, lo procesual, lo descartado por otras lógicas de la mirada.

Las constelaciones de sentido que se despliegan en torno al fracaso en el marco de la práctica artística, educativa y de gestión de Ana, permiten abrazar la posibilidad del error y explorar vías alternativas de creación, más allá de su validación mercantil. Para ella, el fracaso constituye, junto con la precariedad y el resentimiento, un territorio de ~~resistencia~~ REBELIÓN desde donde discute el

poder hegemónico y propone otros modos de ver, hacer y validar las prácticas artísticas.

Estamos como en casa

> "Pensar debemos, debemos pensar. Esto significa, simplemente, que *debemos* cambiar la historia, la historia *debe* cambiar"
>
> **Donna Haraway**

Reseñaré el primer encuentro que tuve con Ana porque a partir de él pude observar y entender la forma en que se vincula con el fracaso desde su práctica educativa, y cómo a través de él asume que la historia *debe* cambiar, como dice el epígrafe.

El 5 de marzo de 2019 llegué a su taller, que en ese momento estaba ubicado en Escuela de la Paz, en un cuarto pequeño de un edificio que funcionaba como escuela.[118] Nos sentamos las dos muy cerca, yo en una silla y ella en un pequeño banquito que le resulta más cómodo para su espalda, "por la edad". En ese momento tenía 61 años recién cumplidos. Se puso un poncho de colores que le quedaba hermoso. Tenía el pelo revuelto, corto y desalineado. Conversamos mucho, informal y desarticuladamente, sin premisas ni preguntas predeterminadas. Horas más tarde, comenzó el *Taller de proyectos fracasados*, un espacio que Ana creó como parte del programa de Soma, al cual me quedé para hacer trabajo de campo.[119]

---

[118] Escuela de la Paz fue un proyecto autogestionado por Mauro Giaconni, un artista joven vinculado desde hace años con Ana Gallardo por haber mostrado en sus espacios de gestión. La invitó a ocupar una de las salas del edificio cedido para su proyecto cultural antes de su demolición. Esto evidencia, una vez más, la forma en que la visibilidad que Ana Gallardo ofrece a los artistas en sus espacios, le devuelve oportunidades.

[119] Soma hizo una consulta a varies artistas para que propusieran otros 30 artistas para ser docentes de la institución. En ese grupo estaba Ana y fue de las 4 personas que eligieron para probarlas dando talleres en Soma. Como parte del proceso, ella organizó el taller que relato más adelante. Sobre esto comenta: "Estoy en el mundo paralelo de los artistas", que son quienes la reconocen. Todas las citas son parte de las conversaciones con Ana Gallardo del 5 de marzo de 2019 en su taller.

Ese día fue la primera sesión del taller y asistieron 7 artistas alumnes de Soma. Fueron dos encuentros de más de tres horas cada uno, informales, entretenidos y frescos. Ana abrió el taller diciendo: "estamos como en casa". Lo creó con la intención de "abrir espacios para visibilizar lo que (les participantes del taller) no habían mostrado a nadie antes (...), discutir temas que no se discuten en Soma". Pensó el taller como una oportunidad para dar lugar y reflexionar sobre aquello que es desplazado por el sistema institucionalizado del arte y preguntarse qué hacer dentro del mismo, cómo y desde qué lugar. En sus palabras: "tengo la teoría de que no hay nada fracasado sino que hay *algo* que dice cómo debe ser". Y se pregunta: "¿a qué le damos el valor del fracaso?". Ana considera que aquello que fracasa es, más bien, una práctica que no responde a las reglas de producción impuestas por los mecanismos de poder del mercado, que establece los parámetros.

En el taller, convocó a les artistas a "pensar otras cosas, jugar, tomar una copa de vino", a partir de los proyectos "fracasados" que cada quien compartió con el

grupo.

Durante la experiencia, Ana les contó que cuando muestra su obra “terminada”, en ocasiones, no sabe qué decir debido a que hay otro tipo de saber en lo que no se muestra (porque se considera desorganizado o poco claro). El poder del fracaso radica en reconocer que el conocimiento y las formas de relacionarnos con él son muy diversas, como propone Halberstam. Para Ana no sólo hay conocimiento en lo inacabado, sino que es más interesante y abierto. Por eso convoca a mostrarlo y reflexionar sobre él. Les participantes del taller se animaron a socializar sus experiencias incompletas o consideradas fracasadas y fueron construyendo otras coordenadas de lectura posible.

Durante las dos sesiones de taller, Ana les preguntó varias veces por la pertinencia de sus interpretaciones o comentarios sobre sus proyectos. Al terminar, cuando el grupo se fue, consultó mi opinión sobre la experiencia. Le observé el lugar de duda en el cual se coloca y me dijo: “me encanta desautorizarme”. Ese aspecto es el que permite transformar los espacios tradicionalmente jerárquicos de la educación en territorios de conversación muy próximos a la horizontalidad. La desjerarquización que Ana propone en la enseñanza es una estrategia muy útil en los espacios creativos porque conduce a les participantes a encontrar sus propios caminos, en lugar de proponer una única vía de producción.

MADRES DE LA PLAZA, EL PUEBLO LAS ABRAZA
FEDERICO MANUEL TE LEO Y

Fotografías tomadas por mí durante el evento.

Redes, comunidades, encuentros e intercambios

En el Nicho 1 ~~ARTE~~ mencioné una serie de transformaciones en los modos de producción y gestión artísticas que se dieron entre 1990 y 2010 en Argentina, de los cuales hace parte la práctica de Ana. Dichos cambios estaban en diálogo con las características sociales y económicas de la época de neoliberalismo y crisis, que tuvieron repercusión en el ámbito del arte. En respuesta, artistas y colectivos abrieron otros circuitos de exhibición y legitimación de sus prácticas. Uno de los cambios más significativos fue la reformulación de la figura de les artistas, quienes comenzaron a expandir la producción de obra hacia la gestión (Echen 2010) dando origen a comunidades de práctica y vinculación entre artistas y con sus contextos locales, creando una cultura de la gestión (Rojas 2010).

A inicios del siglo XXI la escena artística argentina contaba con una gran cantidad de espacios, formas de producir y formatos, principalmente en Buenos Aires (aunque no de manera exclusiva) donde Ana inició sus proyectos de gestión. Profundizo sobre esto en el Nicho 8 Abrir la casa y visibilizar.

Una de las figuras más representativas e investigadas de la genealogía de artistas-gestores que crearon comunidades de práctica y proyectos experimentales es Roberto Jacoby (Buenos Aires, 1944). Artista, sociólogo, intelectual, quien desde inicios de la década del 80 comenzó a desplegar una serie de acciones y obras situadas en la intersección entre política y arte, vinculando la producción artística con la "construcción de escenas" (Laddaga 2006, 88).

Ana Longoni (2010) ubica como un antecedente del activismo artístico, surgido a inicios del año 2000, en tanto sus acciones utilizan recursos del arte para transformar la dimensión política y social. "La noción de comunidades experimentales o microsociedades" implica moverse "desde un lugar de oposición contrahegemónica hacia uno alternativo" (Longoni 2011, 16), lo cual permite a Jacoby establecer sus propias reglas sin confrontación directa con las

instituciones del arte. En su práctica, destaca la diversidad de inquietudes y su capacidad de desplazarse de un proyecto o género a otros, como dimensiones que le confieren vitalidad.

Uno de los aportes más importantes de Jacoby es haber creado una estrategia cultural que potenció la subjetividad colectiva como territorio de lucha, en el cual resultaban centrales tanto la vida social como el cuestionamiento de los cánones artísticos de la época. Jacoby buscó reconfigurar los modos de entender el arte como un acontecimiento social, cuya fuerza se relaciona con la agrupación y la reconstrucción de los lazos sociales.

En ideas de Longoni (2011), el encuentro y la investigación son algunos de los ejes de trabajo que Jacoby utilizó para crear formas alternativas de vida y desmaterializar el arte. En su práctica, la autoría se disuelve en lo colectivo y lo colaborativo, muchas de sus experiencias fueron efímeras y discontinuas. Sus acciones se materializan en formatos sumamente diversos, mediante el encuentro como dispositivo para la reflexión de un grupo de personas (artistas y no-artistas). Sus proyectos de esa época buscaban articular y dar visibilidad a comunidades ya existentes, pero dispersas (Laddaga 2006).

De acuerdo con Lucas Rubinich (2009), a inicios de la década del 90 las acciones artístico-políticas de Jacoby se fueron constituyendo como experimentos sociales que politizaban lo social, generaban colectividades y problematizaban todas las esferas de lo real. Rubinich señala que, por un lado, éstas afirmaban cierta autonomía del arte y, por otro lado, le reconocían un rol fundamental de lucha y resistencia contra formas sociales alienadas y en favor de la emancipación. Sus propuestas buscaban cambios concretos en el contexto donde se desarrollaban, sobre la base de un elemento común: el concepto de comunidades experimentales o microsociedades, y el fortalecimiento de las redes sociales.[120]

[120] Otro de sus aportes a la práctica artística del momento, es que trasciende las artes visuales para ocupar ámbitos como la música, por ejemplo, siendo compositor de las canciones del grupo Virus logró manifestar una clara posición política a la par de una crítica hacia la esfera cultural. Su "estrategia de la alegría", como

Una de las principales iniciativas de Jacoby en la escena del arte argentino fue el proyecto Venus (2001-2006) que buscaba reparar lazos sociales, crear redes de reflexión y comunidades de acción y pensamiento colectivos.[121] Su estrategia era el intercambio de servicios y bienes, simbólicos y materiales entre artistas y no artistas (Longoni 2011). De acuerdo con Longoni, este proyecto no debe ser leído en clave de generosidad, sino de una posición política que defiende el vínculo indisoluble entre la vida y el arte, y se sostiene en los lazos de amistad y las prácticas en colaboración.

Ana es parte de esa tradición de prácticas artísticas. Sus comienzos en la gestión también fueron efímeros y espontáneos, y se fueron fortaleciendo en la década del 2010 en un terreno abonado a estas prácticas autogestivas.

Varios de los ejes de trabajo propuestos por Jacoby están presentes en la práctica artística de Ana. Los más importantes son la articulación de redes, la visibilización de prácticas, la creación de comunidades entre artistas y no artistas, la colectivización, el pensar con otres, la apuesta por generar encuentros, el intercambio de recursos simbólicos y materiales.

Sin embargo, entre la práctica de Jacoby y la de Ana existen diferencias sustanciales. Una de ellas, es que él supo negociar con el sistema del arte porque su estrategia no fue la confrontación directa, como apunta Longoni. Logró gestionar fuentes de financiación que le permitieron sustentar económicamente sus iniciativas, darles visibilidad e incluso generar un archivo sobre las mismas. A diferencia de Jacoby, Ana no documentó muchas de sus experiencias de gestión, sobre todo las iniciales y más embrionarias, ni creó un archivo con la

el artista la bautizó, no es sólo cultural sino también política y engloba acciones que resisten a las estrategias del miedo y la represión implementadas por el terrorismo de estado durante esos la dictadura militar en Argentina (1976-1983), previos al retorno de la democracia.

[121] Uno de los elementos potentes de las iniciativas de Jacoby tiene que ver con haber logrado coexistir con el mercado tradicional del arte, lo cual le permitió no estar completamente aislado, por un lado y, por otro lado, la misma fuerza expansiva del sistema lo devoró. Es decir, las comunidades activadas por proyectos como Venus, realizaban acciones favorecidas por las instituciones, pero, a su vez, desbordando sus propios límites y desdibujándose (Laddaga, 2006). Lo refiero como ejemplo sin profundizar más porque ya lo expliqué en otro espacio de esta investigación.

documentación posterior.[122] Tampoco logró financiar sus iniciativas ni obtener rédito económico de ellas.

Por estas razones, entre otras, el trabajo de gestión de Ana no ha sido historizado aún. Solo se ha escrito en relación con sus instalaciones y performances, las cuales referencio en el siguiente apartado.

Biografías y deseos

La práctica artística de Ana reflexiona sobre la soledad, la vejez, la intimidad, la cercanía de la muerte, la motivación, la intuición, las emociones y la cotidianeidad (Gallardo, 2006).[123] Su punto de partida son los relatos de vida de otras personas que funcionan como excusa para generar encuentros y crear vínculos. En ese proceso, configura su estrategia de trabajo cuyo resultado puede involucrar distintos recursos, disciplinas, estéticas, formatos.

Su práctica artística es compleja, diversa y múltiple. Incluye performance, gestión, curaduría, docencia. Sin embargo, lo poco que se ha investigado sobre su trabajo refiere a sus instalaciones y performances, interpretadas como estrategias de escritura que configuran nuevas experiencias a partir de hechos biográficos y autobiográficos mezclados entre sí y con elementos de la cotidianeidad (Baeza 2013).

De acuerdo con Baeza, Ana explora las historias de vida de las personas con quienes trabaja, las recrea en un proceso de co-creación y busca producir una vivencia nueva donde el vínculo afectivo se torna esencial. Baeza reconoce dos tipos de experiencias que recogen sus prácticas artísticas: las biográficas, que funcionan como *ready-made*, y las experiencias que se generan durante el

[122] Esta investigación ofrece un primer acercamiento a los espacios de gestión de Ana Gallardo. Sin embargo, no aborda su archivo (registros caseros y dispersos que tienen les artistas que expusieron en ellos o hicieron residencias) sino que lo señala como otra posible vía de aproximación para historizar.

[123] En la Revista Ramona, otro de los múltiples y prolíficos proyectos de Roberto Jacoby.

proceso de creación en los encuentros con las personas que le comparten sus historias de vida.[124]

Desde la perspectiva de Carod (2021) las instalaciones de Ana pueden ser leídas en clave feminista porque su contenido es político y las estrategias que ocupa apelan al simbolismo y la afectividad de la forma, así como a su materialidad.

Una instalación se caracteriza por estar compuesta de objetos hechos o no por les artistas, intervenidos o no, a menudo cotidianos. Carece de marco (no es pintura) y de base (no es escultura), son montajes efímeros e híbridos cuyo tamaño, componentes y apariencia cambian según el contexto donde se emplazan. Su importancia radica en la elección, la organización y la presencia de los objetos de acuerdo con el sitio donde se realizará la instalación (Heinich 2014).

Material descartable (2007) es una instalación de Ana compuesta por racimos de perejil amarrados con hilo y colgados en un muro. El perejil es convertido en signo de ilegalidad porque es utilizado por poblaciones precarizadas como método de aborto casero, y tomado por Ana a partir de ese valor sintáctico. Esta instalación fue mostrada nuevamente en el año 2021-2022 en el Museo de Arte Contemporáneo, MUAC, como parte de la exposición *Maternar*.

Fotografías tomadas de http://fiofaracovi.blogspot.com/2015/09/ana-gallardo.html

[124] A inicios del siglo XX el artista Marcel Duchamp introdujo en el circuito del arte un objeto encontrado proponiéndole como obra. Ese gesto cambió radicalmente el curso de la historia porque puso en cuestión si el arte requiere que la obra sea manufacturada por el artista o si el arte reposa en la idea más que en la producción.

Las instalaciones de Ana sintonizan con los discursos feministas y producen imágenes que pueden considerarse formas de acción política porque no solo representan, sino también reclaman un cambio en las connotaciones de lo femenino y del "deber ser" mujer (Carod 2021). De acuerdo con Carod, son prácticas disidentes que señalan las grietas del contexto donde surgen y al cual discuten. Prácticas de resistencia al patriarcado, las violencias de género y todas sus repercusiones, tanto por la alta carga simbólica de los materiales con los que trabaja, como por las acciones estéticas que produce.

Las pocas referencias que existen sobre las performances de Ana al momento de escribir esta investigación, coinciden en dos aspectos. Por un lado, el simbolismo de los objetos y la materia prima que ocupa como parte de sus procesos de producción. Por otro lado, las relaciones y afectividades que detonan y la denuncia a problemáticas sociales como el aborto ilegal (Riccardi 2011, Baeza 2013, Carod 2021). Les autores coinciden en que la práctica artística de Ana se construye en el cruce entre lo autobiográfico y lo biográfico, los deseos y las frustraciones.

Ser artista mujer

En México, el arte hecho por mujeres (particularmente las artes plásticas) no ha sido ampliamente investigado desde una perspectiva de género. María Araceli Barbosa (2000) lo asocia a su inclusión en el ámbito institucional, la condición de las mujeres como artistas y la identidad femenina en los discursos visuales. De acuerdo Barbosa, esta práctica se amplió con el tiempo y el aumento en los años 60 de las producciones hechas por mujeres con influencia del feminismo, que colaboró con la creación de una autoconciencia de género en las artistas.

Barbosa analiza el caso de Mónica Mayer (CDMX, 1954), artista mexicana contemporánea a Ana, quien trabajó junto a otras artistas para visibilizar sus producciones desde una perspectiva de género. Buscaban reconfigurar la

identidad de las mujeres colaborando con la difusión del feminismo y auto adscribiéndose como artistas feministas.

Inicialmente, sus producciones fueron individuales y se colectivizaron a finales de los años 80 con la creación de grupos como *Polvo de gallina negra*, el primer grupo mexicano de arte feminista. Lo crearon en 1983 Mónica Mayer, Maris Bustamante y Herminia Dosal (quien salió al poco tiempo del grupo) con el propósito de investigar el imaginario de la mujer en el ámbito artístico y los medios de comunicación, investigar su participación y producir arte desde una perspectiva feminista.

El hecho de agruparse les permitió "asumir una identidad colectiva en el arte a través de la identificación ideológica de sus integrantes con el feminismo" y constituyó "una estrategia de acción colectiva" (Barbosa 2000, 242) que fortaleció su presencia en la escena artística. Esto fue posible gracias a dinámicas orientadas a generar conciencia, reconocimiento propio y reflexión sobre la condición de ser mujer que se visibilizó en sus obras colectivas y les permitió fortalecer la solidaridad. Barbosa explica que las artistas utilizaban la performance como su principal medio de producción para deconstruir la forma en que se representaba el género en los discursos hegemónicos del arte.[125] Su investigación da cuenta de cómo el arte reflejó la presencia del feminismo de la época, a pesar de que las producciones de estos grupos no tuvieron repercusión, por dos razones principales. La primera, por falta de documentación de sus acciones, lo cual dificulta su reconstrucción histórica.[126] La segunda, por la ausencia de crítica de arte feminista.

María Laura Rosa (2009) plantea que en Argentina, los estudios feministas relacionados con el arte son pocos antes de 2010. Las primeras agrupaciones

[125] Algunas de sus estrategias fueron la ironía, el humor y la posibilidad de auto-representarse como mujeres artistas, a través del discurso en primera persona y la selección de temas subversivos que configuran el arte feminista como un arte transgresor.

[126] En este sentido, los archivos particulares de las artistas han posibilitado un acercamiento histórico a sus prácticas.

feministas se formaron en la década del 70, se reunían a reflexionar y debatir en lugares icónicos como el Café Tortoni en Buenos Aires (Rosa 2006, 2020). De acuerdo con Rosa, este impulso fue interrumpido a causa del golpe militar del 24 de marzo de 1976, referenciado en el Nicho 4. *Donde iba tenía un tejido en el mundo*. Una mirada interseccional al testimonio.

Como parte de las profundas consecuencias que dejó, entre ellas los exilios de artistas y el acallamiento de les que permanecieron en el país (Rosa 2009, 2020), la actividad de las artistas feministas se suspendió o se mantuvo clandestina. A partir de la recuperación de la democracia en 1983, comenzó a visibilizarse el trabajo que se había mantenido subterráneo, retornaron personas exiliadas y las mujeres fueron recuperando su participación en el arte: comenzaron a cuestionar el patriarcado, visibilizaron las problemáticas de género. Paralelamente, se abrieron espacios destinados a mostrar la obra de mujeres y generar reflexión artística como la casa estudio de la artista Liliana Maresca (Buenos Ares, 1951-1994) emblemático punto de encuentro cultural, de artistas y disciplinas (Rosa 2015).

Durante la década siguiente, de neoliberalismo y crisis económica, se hizo más evidente la presencia de artistas mujeres que trabajaban desde una perspectiva de género y abordaban temáticas como el cuerpo, la intimidad, el amor, el deseo y la enfermedad en el entramado complejo que representaba el arte argentino de ese momento.

Ana Gallardo y Mónica Mayer comparten el hecho de utilizar la performance y la búsqueda de la transformación del arte y social a través de sus prácticas. Sin embargo, existe entre ellas una diferencia fundamental que incidió en la investigación sobre sus prácticas. Mónica Mayer creó el grupo *Pinto mi raya* junto a Víctor Lerma, su pareja y artista. Surgió en 1989 en la CDMX, una época referenciada al inicio de esta investigación en la cual los espacios alternativos estaban en auge. El grupo se mantiene activo y concentra los proyectos que

realizó, su archivo digitalizado y textos sobre sus prácticas, material que le dio visibilidad y facilita su historización.

La situación de Ana en torno a la documentación de sus prácticas es completamente diferente porque no ha construido una memoria tangible de sus experiencias, algunas de ellas cortas, aunque potentes. La falta de documentación (o su precariedad y desorganización) dificultan la historización de su trayectoria.[127]

Esta investigación busca contribuir a la historia del arte ofreciendo un primer acercamiento a sus experiencias de gestión y dando cuenta de sus aportes a la escena artística local e internacional. Profundizo sobre su trabajo de gestión en los *Nichos Abrir la casa y Visibilizar*.

[127] Los registros existentes sobre su trabajo de gestión surgen a partir del 2004 con la aparición de Facebook y se encuentran publicados en la página de La Verdi y en su perfil de Instagram.

NICHO 7: ~~RESISTIR~~ REBELIÓN. *Conspirar con redes afectivas*

"Me interesa el trabajo compartido y conspirar con estas redes afectivas"

Ana Gallardo

Una performance es un dispositivo conformado por acciones y el cuerpo de les artistas (más que por objetos), en el cual el factor tiempo es fundamental (Heinich, 2019).

También es definida como "un fenómeno situado en cuerpos actuantes, afectivos, sexuados, políticos" (Pietro 2005, 31). Antonio Pietro Stambaugh utiliza la metáfora de una esponja nómada que muta al absorber elementos de distintas disciplinas para conceptualizar el mundo de una nueva forma. Logra transformarse en una multiplicidad de significados y, además, tiene la capacidad de trasladarse de una disciplina a otra, o de una latitud a otra (Pietro 2005, Taylor 2011).

Performance suele traducirse al español de manera limitada como representación, teatralidad, actuación, puesta en escena. Lo importante es que trata de "una práctica estética" (Taylor 2011, 18) de trayectoria prolongada. De acuerdo con Taylor, sus antecedentes se sitúan en el ámbito de las artes visuales (en algunas prácticas del Futurismo, Dadaísmo y Surrealismo), en el teatro (con el travestismo), en la vida cotidiana (en relación con la construcción social del género) e incluso en la antropología (con las teorías del drama social). La práctica y finalidad de la performance cambian y el concepto desborda los límites del arte por su potencial social (aunque incide en los públicos e interviene el espacio). Por estas razones, requiere ser estudiada sin delimitaciones disciplinares ya que, desde sus orígenes, se enfocó en el comportamiento social, las prácticas del cuerpo, los rituales y los gestos, trascendiendo las disciplinas.

Taylor subraya que toda performance es específica a cada contexto sociopolítico. En América Latina surgió en las décadas del 60 y 70, periodo de

dictaduras militares, violencias extremas y desapariciones forzadas, activó reacciones contra la represión militar y buscó irrumpir en la hegemonía cultural y política[128]. La performance fue utilizada como dispositivo crítico y contestatario a través del cuerpo entendido como "materia prima del performance" (Taylor 2011).[129]

En tanto campo de estudio, la performance se enfoca en el análisis de "fenómenos de representación estética y social" trascendiendo esas fronteras y poniendo atención "en actos tanto corporales como verbales con la capacidad de transformar realidades, (des)construir identidades, imponer o bien subvertir el orden de las cosas" (Pietro 2005, 36). De acuerdo con Pietro, la performance tiene el alcance de *transformar* un estado de cosas que el acto de representar no tiene. Por ello, la performance excede la representación y abarca otros elementos como "rituales, juegos, deportes, artes escénicas, manifestaciones políticas, formas de desempeño empresarial y sexual" (Pietro 2005, 37).

Además de un campo de estudio, la performance puede entenderse como concepto e instrumento metodológico. En este sentido, no permite ser codificado formalmente, sino asumido como una "zona de conflicto sociopolítico" (Taylor 2011, 15) porque usa métodos y estrategias de varias disciplinas para investigar sobre prácticas corporales y comportamientos. Taylor plantea que performance es un concepto ambiguo. Se utiliza en diversos ámbitos del conocimiento y carece de exactitud en español. Tanto *performance* como *performar* incluyen dimensiones individuales, sociales y sus interacciones. Toda performance "implica simultáneamente un proceso, práctica, acto, episteme, evento, modo de transmisión, desempeño, realización y medio de

[128] En la década del sesenta comienzan las dictaduras militares en Brasil y Bolivia, y en la del setenta en Argentina, Uruguay y Chile.

[129] La autora hace una lectura de las movilizaciones de las Madres de Plaza de mayo a la luz de la performance.

intervención en el mundo" (Taylor 2011, 28). Es decir, cada acción individual incide en el territorio social donde se desarrolla.

Toda performance refiere a comportamientos cargados de simbolismo y desempeños. Sin embargo, el término mantiene su ambigüedad porque dentro de esta definición encajan tanto el teatro como el arte acción. De acuerdo con Pietro (2015, 2005) la diferencia reside en que busca *transformar* la tradición teatral a través de acciones con características específicas que son las siguientes (en la mayoría de los casos). Les artistas (se) presentan en lugar de representar, prescinden de artilugios al escoger elementos reales para su performance. Cada artista es también el director del texto y del cuerpo, su elemento principal. Esta serie de nociones siempre está presente en la performance y, según cómo sean utilizadas, esta estaría más cercana al teatro o al arte acción.

En el campo artístico, particularmente, el término performance se traduce como arte acción y refiere a las prácticas que devienen del Arte Conceptual, mientras *performing arts* se utiliza más en relación con las artes escénicas (Pietro 2005). De acuerdo con Taylor (2011), performance hace referencia a ciertas acciones o intervenciones efímeras surgidas en la década del sesenta, como un gesto contestatario a la exclusión de las instituciones y el circuito económico sufrida por les artistas. Para hacer obra performática, no requieren más que su cuerpo y cualquier espacio, prescindiendo del aparato institucional, por ello se la identifica como un gesto político. El cuerpo individual que encarna la performance se inscribe en el entramado social con las relaciones de poder que supone, albergando las historias de vida y funcionando como un "documento vivo" que "contiene la memoria corporalizada" (Angulo 2018, 45). De acuerdo con Angulo, el cuerpo tiene naturaleza dual: es espacio de violencias y opresiones, y geografía donde se entretejen subjetividades y nace la resistencia. En el ámbito del arte, las definiciones y límites del concepto performance tampoco son fijos, sino que existen variaciones en la forma de concebir su función, por su naturaleza efímera y las limitaciones para documentar o

reproducir un acto en vivo. Una vez realizado, éste deja de ser la performance en sí y pasa a ser su registro, aunque la diferencia entre ambos no es estable.

Hechos artísticos

Escuela de envejecer es un conjunto de "hechos artísticos" en términos de Ana, que explora las posibilidades de "estar juntos, vivir cerca y no estar solos durante la vejez". La performance reflexiona en torno a la violencia de género -en particular la violencia que implica envejecer- y subvierte lo que socialmente se espera de las mujeres viejas, poniéndolas en escena para visibilizarlas.

De acuerdo con Ana, *Escuela de envejecer* "contiene acciones performativas que asumen distintos perfiles y son resultado del trabajo previo que se realizó en encuentros sucesivos e íntimos". En este proceso, las mujeres reviven e impulsan actividades que les ayudan a mantenerse en soledad sin caer en la depresión o el resentimiento. En sus palabras: "*Escuela de envejecer* propone estas labores/quehaceres que han aprendido a su manera, como puntos de partida. Modos particulares embebidos de un conocimiento de vida (frustrados, complejos, sobrevivientes, que nadie contempla)".

Modos de resistencia y dignificación. Para realizar la performance Ana escoge un espacio específico -extra artístico- donde se reúne con mujeres, les cuenta su idea, explora sus intereses y deseos y dirige los hechos artísticos, de los cuales forma parte.

Escuela de envejecer (2006 hasta la fecha) es el proyecto de vida de Ana, así lo concibe:

> Es un trabajo que no logro cerrar nunca, me cuesta cerrarlo. Me cuesta entender cómo debería ser, si tiene que tener un cierre. Me cuesta cerrarlo, en realidad porque no lo quiero cerrar: quisiera que fuera eterno. Como que va a terminar siendo mi práctica de toda la vida. Pero a veces siento que es demasiado abusivo estar todo el tiempo con una misma

> materialidad. Y a veces, no sé, resulta que es un trabajo muy eficiente, muy claro, cuando está instalado en las relaciones.

Varían los territorios y los grupos de mujeres que intervienen, pero siempre se compone de acciones planeadas durante una serie de encuentros previos con ellas, para conocerse, conversar y configurar la performance en conjunto. Durante esas reuniones, Ana explora sus historias de vida y define el formato de las acciones: talleres, bailes, charlas, un coro, basado en actividades "vocacionales" más que "de entretenimiento", porque responden a un deseo postergado durante la juventud.

Escuela de envejecer fue concebida en 2006 durante conversaciones cotidianas que Ana mantenía con sus amistades sobre su acercamiento a la vejez y las preocupaciones que les suscitaba. Al inicio, el proyecto se llamó *Un lugar para vivir cuando seamos viejos* y fue creado por Mario Gómez Casas, un amigo suyo de toda la vida, Ramiro Gallardo, su hermano, y ella. Querían crear un lugar para "estar juntos, vivir cerca y no estar solos, donde trabajar y pensar juntos" (Gallardo 2010, 82), una crítica social a la desprotección, el abandono y la violencia social que sufre la vejez. Imaginaban el proyecto como un espacio físico donde vivir, como un geriátrico.

Un lugar para vivir cuando seamos viejos fue el nombre de una exposición realizada en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (2016) y en Bienal Sur (2017). El proyecto, de naturaleza participativa y *de sitio específico*, explora la relación de personas viejas con la danza, contrarrestando la percepción socio cultural desfavorable del envejecimiento.[130] Despliega una serie de acciones, una video-proyección y un mural realizado a partir del dibujo que representa las historias y relatos que la gente le comparte al participar.

[130] Las obras de sitio específico son proyectos concebidos para un territorio o espacio expositivo en particular, de acuerdo con sus condiciones y características.

Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (2016) y en Bienal Sur (2017). En la fotografía de la izquierda Ana Gallardo con una de las mujeres que invitó a participar para que enseñe su práctica

Con los años y el ejercicio de repensarlo *Un lugar para vivir cuando seamos viejos* se desterritorializó hasta devenir en diversos espacios relacionales -más que físicos- donde suceden acciones. En palabras de Ana, el proyecto mutó a "un lugar de encuentro, de trabajo, de formación" donde se "aprenda a envejecer"[131], con todas sus contradicciones.

Quedó configurado como *Escuela de envejecer*, un territorio simbólico al cual Ana *invita a trabajar*[132] a otras mujeres[133] para compartir sus prácticas, saberes y deseos. El nombre de su performance es un acto político. *Escuela* es, por excelencia, la institución de formación, control y poder para los primeros años de vida. Es el espacio obligatorio legitimado para transmitir saberes con una perspectiva clara de hacia dónde se dirige el conocimiento que se imparte. *Envejecer* es el proceso final de la vida y en las sociedades capitalistas contemporáneas se asocia con lo que entra en desuso porque representa el

[131] https://www.lanacion.com.ar/opinion/autorretrato-ana-gallardo-nid1853159

[132] *Invitar a trabajar* es un término que Ana utiliza para no identificase con la colaboración porque paga un salario a las mujeres que participan, y colaborar es entendido por ella como un acto voluntario, como abordé en el Nicho 5 Precariedad. *Armar otras estrategias*.

[133] En algunos proyectos ha trabajado con hombres, sin embargo, desde hace años solo le interesa trabajar con mujeres.

cierre de la fase productiva, lo viejo se relaciona con el desecho. La combinación de estos dos términos potencia la performance.

Es una revancha

Escuela de envejecer se presentó en el Museo Jumex de la CDMX, del 21 de noviembre al 10 de diciembre de 2017. Ana invitó a trabajar a tres mujeres mexicanas con quienes diseñó la performance y juntas desarrollaron una serie de actividades en la explanada exterior del museo, que fueron las siguientes.

- Sesiones de escucha con Marian Baumann (CDMX, 1940) melómana quien ha ido perdiendo la visión progresivamente. Su acción en el museo fue guiar espacios de escucha mientras el público permanecía con los ojos cerrados.
- Talleres de narración oral con María Cristina Urzaiz Mediz (CDMX, 1937). Ella se dedica a la mediación cultural y es narradora oral. En el museo compartió con el público sus conocimientos sobre el arte de narrar.
- Pláticas con Samantha Flores (Veracruz, 1932) activista transexual que lucha por los derechos de las personas con VIH y la comunidad LGBT+. Su acción en el museo consistió en compartir pláticas sobre su experiencia de vida y política.

Los hechos artísticos de *Escuela de envejecer* son gestos políticos que se rebelan y transgreden. Por un lado, exhiben la vejez como una etapa activa-creativa más que asociada a la pasividad porque son mujeres que se muestran, y eso las legitima. Por otro lado, las prácticas que comparten no se rigen por cánones estéticos ni de manufactura. Ana discute los parámetros normalizados de lo que está bien o mal y concibe la performance como una "revancha" porque supone activar deseos que fueron postergados durante la juventud.

En sus palabras:

> Yo nunca pude bailar, ahora te voy a bailar todo lo que quieras y si no te gusta… *me chupa un huevo*[134]. Es una revancha. Y "hacerlo mal" es mucho más *revanchista* porque ¡¿quién dice que baila bien!? Yo bailo como bailo, no sé si está bien o mal. Para mí, vos tenés que hacer las cosas como las podés hacer, como querés hacerlas".

Su performance es irreverente porque las mujeres hacen lo que quieren subvirtiendo las expectativas sociales. Ana les habilita la posibilidad de irrumpir en la escena del arte contemporáneo compartiendo lo que saben/desean/pueden hacer como sus cuerpos viejos se los permiten. Crea *espacios-otros* que dan batalla a los prejuicios y los discursos legitimadores que ponderan ciertas prácticas e invalidan otras que ella recupera y reivindica. Abraza los fracasos, habilita la posibilidad de reaprender y activa el poder de agenciamiento a partir de la validación y la posibilidad de exhibición.

[134] No me importa nada.

Ana Gallardo de pie, presentando a Marian Baumann en la explanada del Museo Jumex donde se desarrollaron las acciones. Fotografía de archivo del museo. Abril 2017

Puesta en escena

Escuela de envejecer cambia su nombre según el territorio donde se sitúa. *Acciones para recomponer un perfil* como fenómeno situado[135] (Pietro 2005) se desarrolló en un geriátrico de La Habana donde Ana y las mujeres que vivían ahí reflexionaron en torno a la memoria y el deseo como "herramientas de debate, inicio de diálogo y disparador de acciones"[136].

Estas acciones se desarrollan en el espacio físico y en sus cuerpos, entendidos como territorios que carecen de neutralidad, altamente significantes y

[135] Antonio Prieto maneja el término "situado" tal como Donna Haraway aunque considero que tienen distintos alcances. Desde mi punto de vista, Prieto lo maneja más próximo a la noción de localización.

[136] Ana Gallardo, texto para la Bienal no publicado.

atravesados por categorías sociales (Taylor 2011). Las mujeres que participaron en la performance fueron, en palabras de Ana, "históricamente invisibilizadas y sufrieron la postergación de un deseo" por diversos motivos como los valores de la época, los procesos revolucionarios, el trabajo diario, la maternidad. En ese contexto específico, el deseo que las convocaba era cantar. Ana plantea que las mujeres fueron aplazando sus deseos y sus cuerpos quedaron reducidos a una fuerza de trabajo, a un medio para subsistir económicamente. La performance es una invitación a despertar ese deseo y ponerlo en acción a través de una serie de ensayos corales.

Como práctica estética (Taylor 2011), *Acciones para recomponer un perfil* toma la forma de un coro para la puesta en escena. Durante la fase de preparación, ensayan las canciones que luego presentan frente al público de la Bienal de La Habana (2019). Ana viajó dos meses antes de la inauguración del evento y visitó un geriátrico todos los días, de 10 de la mañana a 3 de la tarde para trabajar con las mujeres en la performance.

En *Acciones para Recomponer un perfil* Ana *se presenta* a sí misma dirigiendo y tanto ella como las mujeres ocupan su lugar en el coro. No hay personajes, sino cuerpos situados desde su vejez a través de la cual buscan resignificarse. La performance politiza la vejez. Es una colectividad de cuerpos que singulariza la experiencia del envejecimiento, una generación bisagra entre dos siglos que simboliza es el último testimonio del proceso revolucionario cubano.

Fotografías tomadas por Gustavo, su marido y compañero de trabajo, quien acompañó la performance y realizó el registro, 2019.

La artista como directora

Ana se sitúa como artista vieja, pone su cuerpo e integra una corporalidad colectiva con las mujeres, mientras dirige la performance. En sus palabras:

> Me parece ridículo que yo no me ponga (en escena) porque sería mostrar la vejez desde afuera, *señalar* la vejez. Yo me expongo como vieja, *yo soy vieja.* Entonces, estoy en escena como una más del grupo, como directora…alumna, no estoy *yo enseñando algo.* A lo mejor el siguiente paso es, en lugar de buscar una vieja que de clases, *ser yo ya la vieja*, la maestra que da clases de envejecer.

El lugar de enunciación de Ana pendula entre los afectos y el poder. Si bien ser artista es ocupar una posición de privilegio en las configuraciones sociales que atraviesan cierto recorte de la realidad, como un geriátrico en Cuba, ella convoca a una práctica artística colectiva e íntima. Propone a las mujeres que

elijan qué hacer en un contexto social donde la libertad de expresión tiene sus límites.

Su performance discute el concepto de *colaboración* proponiendo una acción compartida donde las reglas del juego son establecidas por ella como artista y desde su poder como tal. Ana afirma: "yo funciono en grupo cuando soy la jefa". Aún en espacios relacionales y afectivos resulta inevitable el despliegue de relaciones asimétricas que determinan los criterios y el marco de acción. El gesto rebelde y militante de convocar voces silenciadas es un acto de poder. En *Escuela de envejecer*, Ana usa su poder como artista para legitimar los saberes adquiridos por mujeres viejas durante su vida para transformar en acción la pasividad adjudicada socialmente a la vejez.

Schechner (2011) propone que la dimensión principal de la performance es la conducta restaurada que "significa "nunca por primera vez", sino "por segunda vez y hasta 'n' número de veces". Performance es una "conducta realizada dos veces" (Schechner 2011, 36-37) que puede tener duración variable e incorporarse a representaciones diversas. Se ejecuta en secuencias independientes de los fenómenos sociales que las originaron, pueden de ser reordenadas y reconstruidas tal como en el cine. En ese proceso de manipulación o edición, se desdibujan las fronteras entre la verdad y la ficción, e incluso esto deja de importar. Siguiendo a Schechner, la performance es un proceso nuevo que surge de la secuencia de conductas previas.

En *Acciones para recomponer un perfil*, la conducta restaurada está dada por la repetición de ensayos corales que fueron realizados durante varios días previos a la inauguración de la Bienal de La Habana. Si bien hubo una versión final que se mostró en una fecha específica, los ensayos en sí mismos *son* la performance. En su reiteración, la performance visibiliza "otras trayectorias culturales y nos permite resistir la construcción dominante del poder artístico e intelectual (...) romper las normas es la norma del arte del performance" (Taylor 2011, 19-20).

En este sentido, funciona como vehículo de saberes, micro historias, memorias e identidades a través de la repetición de acciones.

Fotografía cortesía de la artista. https://artishockrevista.com/2020/11/12/ana-gallardo-entrevista/

La obra soy yo contando todo eso

En el Nicho 1 ~~ARTE~~ referencié que la forma de nombrar las prácticas artísticas ha ido cambiando a través del tiempo así como la manera de concebirlas y reflexionar sobre ellas. En 1989 se creó en Chicago el programa *City Sites: Artists and urban Strategies*, en el cual un grupo de artistas reflexionaron acerca de la relación de sus obras con comunidades y problemáticas particulares. Cuestionaron el vínculo entre el trabajo del arte y lo social, pensaron formas de llegar a más públicos. En los eventos en torno al programa, les artistas propusieron una colaboración con ciertos grupos sociales, abriendo una reflexión sobre la relación del arte con la sociedad. Dichos eventos, se conformaron como un "modelo para un nuevo género de arte público" (Blanco

2001, 23) con compromiso social, que busca reflexionar sobre los medios de producción y la vinculación entre algunas comunidades y el arte.

Susanne Lacy[137] (1995) propuso el género de arte público para nombrar las prácticas de artistas que abordan problemáticas sociales urgentes y complejas, y articulan estrategias de colaboración con el público creando un compromiso. Lacy plantea que el nuevo género busca diferenciarse del arte público (que tradicionalmente se instala en los espacios), llevando la exhibición de las piezas más allá y provocando la interacción con las personas, a través de un vínculo fundado en el compromiso social y un nuevo tipo de sensibilidad.

Ese mismo año, se organizó el simposio *Mapping the Terrain: New Genre Public Art* que visibilizó la necesidad de crear un lenguaje que permitiera identificar y valorar estas prácticas en relación con su interés por lo social y lo político, además de lo estético.

El nuevo género de arte público comenzó a crecer y en 1992, se organizó un congreso con el mismo nombre que permitió su codificación y contextualización. Las formas de abordarlo, entenderlo, categorizarlo y reflexionar sobre él son muchas y diversas. Suzanne Lacy, quien participó en estos eventos, propone un esquema para analizar los roles que asumen artistas y públicos en estas prácticas de acuerdo con sus niveles de implicación en las mismas. De acuerdo con Lacy las posiciones y los roles no son estáticos, sino que se configuran en relación con las intenciones de cada práctica, lo cual permite observar las estrategias estéticas de manera más compleja.

En este esquema, Lacy delinea cuatro formas de concebir al artista: como experimentador, informador, analista y activista. Las reseñaré brevemente para ubicar el espectro que la autora propone, y mostrar cómo Ana desborda esas

[137] Lacy es fundamental no sólo por el concepto que retomo, sino también por su trabajo con mujeres mayores de sesenta años, orientado a darles visibilidad y practicar su empoderamiento e incluso, su potencial activista. El proyecto *Crystal Quilt* de 1987, se realizó en Mineápolis el Día de la Madre, en la Tate. Consistió en un diálogo colectivo que involucró a 400 mujeres que narraban hechos de sus vidas y reflexionaban sobre lo femenino y el proceso de envejecimiento. Esto es particularmente importante en relación con las temáticas que aborda Ana Gallardo en *Escuela de envejecer*.

categorías en sus performances mezclándolas o ejerciéndolas todas juntas e incluso creando una nueva.

- El artista como experimentador es aquel que transfiere la subjetividad del producto artístico al proceso. Según Lacy lo importante en este rol es lo que les artistas pueden aportar a la agenda pública a partir de sus herramientas, para mediar e interactuar con comunidades (público extra artístico). En el marco de la experiencia artística, le artista entra en un territorio específico, observa y entrega un informe subjetivo de la misma, mediatizando la experiencia y haciendo de la obra una metáfora de esa relación entre artista y territorio.
- El artista como informador es quien reelabora la experiencia de la práctica y la comparte a través de una narración reflejando (sin valorar) o informando (algún aspecto en particular de dicha experiencia). Informar supone seleccionar ciertos contenidos (aunque no se analice), por eso supone persuasión.
- El artista como analista va más allá de los primeros dos modelos -que subrayan su intuición, capacidad de recepción, experimentación y observación- para utilizar herramientas de otras disciplinas como las ciencias sociales e implicar la colaboración. De acuerdo con Lacy esta operación redirige la atención de lo estético a los significados sociales de las prácticas. Este rol pone en foco la narrativa de la obra, a través de un análisis estético que enfatiza la relación de las ideas entre sí y con los elementos visuales, en lugar de que las imágenes se expresen por sí mismas.
- El artista como activista analiza el activismo desde el rol de le artista contexutalizade en situaciones sociales específicas, en las cuales el público pasa a ser un ente activo en la práctica. Les artistas que asumen este papel se tornan ciudadanes activista y desarrollan capacidades que tradicionalmente no han sido asociadas a la práctica artística, tales como colaborar, crear públicos, interactuar con otras disciplinas, entre otras.

> Esta práctica se enfoca en "la producción de significados consensuada con el público" (Blanco 2001, 29).

En E*scuela de envejecer* Ana es artista experimentadora porque se enfoca en el proceso más que en el producto, la performance sucede en un territorio específico y resulta una metáfora de una serie de vínculos e intercambios de saberes y prácticas. También es artista activista porque desarrolla la performance en espacios extra artísticos, crea públicos e involucra varias disciplinas según cada saber específico. Asimismo, asume el rol de artista analista porque busca trascender la mediatización de la experiencia y llevar cada vez más al límite la frontera entre la performance, su exhibición y documentación.

Ana desborda las categorías de Lacy: es la artista como jefa que dirige, situada en las relaciones de poder. Metafóricamente es interesante el término *jefa* porque en México se utiliza para nombrar a la madre, cuestión que problematizo en el Nicho 8 *Visibilizar y Abrir la casa.*

En 2021 Ana hizo una residencia en Planta Alta, Madrid y llevó al límite *Escuela de envejecer*. La performance consistió en una serie de encuentros en bares donde se reunía con algunas mujeres a tomar una copa de vino, charlar y conocerse. En sus palabras: "eso es obra, aunque estemos nosotras solas, aunque no estén filmando, aunque no lo vean: la obra *está pasando*".

El único encuentro que compartió como "producto" de la residencia fue el último, donde las mujeres conversaron en ronda. Para Ana, el proceso *es* la obra independientemente de qué se muestra o, incluso, si se muestra algo o no. En sus palabras:

> esa intimidad es imposible mostrarla, pero sí funciona lo que sucede" (porque) "la pieza es potente" (la intimidad) "sucede *durante*, *está*"
>
> Empiezo a pensar que la obra soy yo contando todo eso.

En el momento de exhibición de *Escuela de envejecer* se genera una tensión entre lo que ocurre durante los ensayos - un espacio compartido de profunda cercanía entre Ana y las mujeres que invita a trabajar-, y lo que se muestra, sus registros. El testimonio evidencia una necesidad de prescindir de los sistemas de registro que median las performances y potenciar el encuentro como obra.

Suzanne Lacy ofrece una quinta categorización relacionada con el público, entendido como parte de la estructura de la obra y su interacción con ella, independientemente de su identidad o composición. Lacy crea un modelo concéntrico, formado por seis círculos que van de adentro hacia afuera cuyas divisiones son arbitrarias y lo importante es el grado de responsabilidad del público en la participación de la obra.[138]

Lacy llama al primer círculo o nivel: origen y responsabilidad de la gente en la obra, que resulta imprescindible para la existencia de la misma.

El siguiente es colaboración y codesarrollo y refiere a las personas que cooperan en la obra ofreciendo "tiempo, energía e identidad" (Blanco 2001, 31). Esto las hace partícipes de su autoría, porque sin dicha colaboración no habría obra (aunque la misma se puede sostener aun cuando un participante se pierde).

El siguiente círculo es voluntarios y ejecutantes y refiere a las "personas sobre, para y con quien se crea la obra" (Blanco 2001, 32) que participan voluntariamente. Estos públicos se conforman en relación con los objetivos de cada práctica, por lo tanto no están predeterminados.

En *Escuela de envejecer* es difícil diferenciar estos niveles. Si bien existe una colaboración y un codesarrollo en el proceso y las mujeres participan

[138] De los seis círculos o niveles me refiero en el texto solo a tres, por su pertinencia. Aquí mencionaré los otros tres, aunque no son tan significativos en relación con la práctica de Ana Gallardo, para enunciarlos. El público inmediato es aquel que experimenta directamente la obra, el público de los medios de masas acceden a la obra a través de su documentación, y, finalmente, el del mito y la memoria, el público accede a la obra con el paso del tiempo y su remembranza.

voluntariamente, Ana problematiza el concepto colaborar. Enfatiza que las *invita a trabajar*, lo cual no obstruye los procesos de afectividad que las vinculan. Asimismo, las mujeres son *ejecutantes* porque la pieza está concebida con ellas, para ellas y sobre ellas, a través de sus historias de vida, deseos, prácticas y saberes.

Ana convoca a estar juntas corporal y afectivamente haciendo algo y mostrándolo al público *como es*. Crea espacios relacionales y simbólicos, que desbordan los límites de lo artístico institucional dando lugar a micro experiencias que transforman hacia adentro -en tanto permiten una revalorización de las mujeres- y hacia fuera -porque instan al público a mirar aquello que tiende a ocultarse-. Quienes participan en estos procesos artísticos devienen artistas efímeras, como la experiencia. Lo que se muestra dura poco pero lo que resuena transforma a fondo porque hay algo que permanece en los registros subjetivos de cada una de las mujeres.[139]

¿Qué hacer con la vejez?

Escuela de envejecer vista desde una perspectiva de género y edad, es una red afectiva que se teje en cocreación, entre cuerpos en resistencia que reivindican el hecho de ser mujer *vieja* para la sociedad y para el arte.

El discurso, la práctica y la vida misma de Ana evidencian una conciencia de clase, género y edad que constituye parte de la dimensión política de su praxis y aquello que le permite poner en tensión el sistema del arte y sus discursos legitimadores, de los cuales la vejez está al margen.

El sistema de género es una estrategia impuesta para ordenar las prácticas sociales y conceptualizar la cultura, no un determinante biológico (Connell 1995, Conway 2013).

Para ambos autores, tanto la masculinidad como la feminidad son dimensiones de una estructura mayor que las contiene y conforma, a través de relaciones y

[139] Este es un punto cardinal de en la práctica artística de Ana Gallardo que esta investigación no aborda a través de los testimonios de las mujeres. Lo señalo como otro camino posible de profundización a futuro.

procesos. El género es relacional, estructura la práctica social y se intersecta con otras categorías como clase y raza, cuyas relaciones operan al interior de contextos específicos. El género y sus relaciones, constituye una de las estructuras sociales más importantes y normativas. Conway plantea que el poder atraviesa toda dimensión social a través de los discursos institucionales -que normativizan y estructuran- y devienen formas estereotipadas e imaginarios sociales de cómo ser hombre o mujer, y de lo que se espera de estos roles.

La práctica social carece de autonomía porque se configura en torno a situaciones específicas dentro de las estructuras sociales y los actos no son autónomos sino "configuraciones de prácticas de género" (Connell 1995:7) que están ancladas en la reproducción. De acuerdo con Connell lo fundamental es *cómo* se configuran dichas prácticas, pues esto subraya su dinamismo: son cambiantes y están en vínculo con los discursos normativos. Teresa de Lauretis (1993) está de acuerdo en que las categorías de género y edad son relacionales y deben ser pensadas en vínculo con el contexto socio histórico específico en el cual se desarrollan. Las prácticas, como los cuerpos que las ejecutan, están normadas por éstas y otras categorías sociales. Sin embargo, va más allá al plantear que no determinan la estaticidad de las identidades, sino que evidencian su constante transformación a través de la cotidianeidad de los actos y de las formas de apropiación y resimbolización de las corporalidades. Lauretis plantea que las prácticas sociales no pueden escindirse de los cuerpos, inmersos en estructuras de poder. Por lo tanto, son condicionantes de las mismas y tienen la posibilidad de modificar los discursos normados. Los cuerpos están situados en condiciones socio culturales, económicas e históricas específicas (con desigualdades e inequidades) que son interpeladas por sus prácticas. Esta es la capacidad de agenciamiento en la cual anida la posibilidad de actuar y transformar.

Lauretis abre el precedente para pensar la posibilidad de agencia en la producción del género de los sujetos mediante la subversión. Plantea que hay

algo fuera del género y orbita en torno a él, que puede ser interpretado en el proceso de subjetividad individual, y se evidencia en prácticas cotidianas y micropolíticas que permiten resignificar las categorías sociales. La capacidad de agencia se ejerce a través de la materialidad del cuerpo y el ejercicio de la sexualidad, así los discursos entran en tensión y abren posibilidades de transformar la realidad o configurar microprácticas de resistencia.

¿Qué tipo de prácticas subvierten lo que se espera socialmente de la vejez? Ana sostiene que:

> Ningún viejo es feliz de ser viejo, ¡es mentira! ODIÁS SER LO QUE SOS. NO QUERÉS VERTE. Y no tiene que ver solamente con la mirada heteropatriarcal del sistema del arte. ES UNA MIERDA TU CUERPO LLENO DE COSAS HORRIBLES QUE TE SUCEDEN. Entonces: ¿QUÉ HACÉS CON ESO? Además, en una sociedad que marca 24 horas al día que eso es una mierda. [140]

[140] Al momento de leer esta tesis como parte del comité de evaluación, Morna Macleod tiene 68 años. Su atención al tema de la vejez tiene que ver con su interés personal por reflexionar sobre y experimentar, desde su cuerpo, la vejez o su proximidad. Ella se detuvo en esta cita que le resultó "muy reveladora" y me comentó que ella, a diferencia de Ana, matizaría la experiencia de la vejez desde su modo de vivirla. Para Morna es la etapa más feliz de su vida. Si bien reconoce cierto disgusto en la aparición de las arrugas, los cambios en la piel, el pelo con la aparición de canas, la masa corporal, esto no le despierta "la sensación de rechazo absoluto que leo en las palabras de Ana Gallardo". Lo interesante es la reacción que genera el testimonio de Ana en Morna, que funciona como un detonante para la reflexión, por ejemplo, de la percepción del cuerpo de las mujeres en Argentina donde ella observó en alguna visita, con "desconcierto y rechazo", que las mujeres buscaban "verse más jóvenes de lo que eran". Morna observa que Ana se tiñe el pelo y que Gustavo, su compañero de vida, es mucho más joven que ella y eso la conduce a pensar la complejidad de un proyecto como *Escuela de envejecer* y las contradicciones que anidan en él. Señalarlas, hacerlas conscientes, ponerlas en el papel es un ejercicio que no busca demeritar ni sospechar sino traerlas como vehículo para hacer de la reflexión un acto que escape al reduccionismo.
Mientras escribo esto y pienso a partir de los comentarios de Morna, recuerdo alguna conversación con Ana en la que ella manifestaba no ser inocente respecto a esto: sabe que es la más joven entre las mujeres con las que trabaja, se construye *cool*, se resiste a la vejez y esa resistencia la ubica en un lugar diferenciado. Durante el trabajo con ella he leído este gesto como un proceso de preparación *para*, como si la vejez fuera un lugar que la aguarda y no que habita en este momento, aunque se enuncie como artista vieja. Ana habita, reconoce, encarna sus contradicciones y desde ahí se ríe, ironiza y sigue resistiendo.

En E*scuela de envejecer* los cuerpos que intervienen recuperan su capacidad de agencia a través de una resignificación de sus prácticas cotidianas llevadas a la escena pública a través de la performance. Aquello *horrible* que le sucede al cuerpo es expuesto y opera como un dispositivo de rebelión contra la norma.

Se te fue el olor de la fertilidad y cagaste

Cada sociedad crea "un sistema de sexo-género" (Rubin 1975, 44) definido como una serie de disposiciones que hace del sexo y la procreación un producto social que se satisface de acuerdo a ciertas convenciones. Se trata de una estructura compleja en la cual se intersectan múltiples lógicas, que generan relaciones contradictorias al interior de sí misma y quiebres estructurales, externos y contextuales. De acuerdo con Rubin, el sexo y la identidad de género son producto de lo social. Ambos constituyen un sistema que incluye mucho más que la procreación (entendida como la reproducción desde una perspectiva biológica). Esta lógica supone reconocer que las opresiones históricas son resultado de las relaciones sociales y de poder que configuran el sistema, dentro de las cuales se ubica el patriarcado como una de las formas de dominación masculina. En palabras de Rubin:

> la organización social del sexo se basa en el género, la heterosexualidad obligatoria y la constricción de la sexualidad femenina. El género es una división de los sexos socialmente impuesta (Rubin 1975, 58).

En concordancia con estas ideas, Monique Wittig (1981) propone que las mujeres constituyen un grupo socialmente configurado a través de fuertes procesos opresión. Asignarles un origen biológico sería reconocer que la maternidad es la condición que *hace* a la mujer y ésta se transforma en un mandato social, en el acto de creación por excelencia.[141]

[141] La perspectiva biologicista considera que la violencia ejercida por los hombres es un fenómeno natural que, no sólo se justifica, sino que es inevitable. De esta manera, se niegan los procesos sociales.

De acuerdo con Wittig (1981), fundar el hecho de ser mujer en las cualidades positivas que las "distinguen" es peligroso, porque son características asignadas por el sistema de opresión. Su postura es radical porque propone la desaparición de las mujeres como clase y pensar las dimensiones de la opresión, más que los rasgos que comparten como grupo social o aquellos que suponen *ser mujer*. Es fundamental identificar la diferencia entre las mujeres como grupo "producto de una relación social", y el mito de la mujer que es "una formación imaginaria" (Wittig 1981, 38). "Mujer" en singular es una concepción ideológica y política que no reconoce la pluralidad de las mujeres ni su realidad, obstruyendo la capacidad de pensarse como clase cuya conciencia no sólo es colectiva, sino también individual.

Ana asocia el proceso de envejecimiento de las mujeres con la menopausia, momento en el cual:

> Se te fue el olor de la fertilidad y *cagaste*. Ya nadie te da trabajo, no servís para nada porque la *utilidad* de las mujeres, hasta estas generaciones, era el vientre. Es una mierda ser vieja (...)
>
> En ese proyecto trabajo sobre la violencia del envejecer. Cuando empecé a envejecer empecé a sentirme más violentada que nunca, con conciencia. Porque cuando sos joven, sobre todo mi generación (...) estábamos acostumbradas a que era normal.

Escuela de envejecer es un proyecto concebido desde una perspectiva feminista, una invitación a estar juntas como un ritual de afecto y una posibilidad política. Ana lo enuncia significativamente porque *cagaste*, en Argentina, es una manera informal de marcar que no hay nada que hacer, es irreversible. Además, el término está asociado con el desecho, lo inútil, lo que simboliza la vejez-. En el extremo opuesto, utiliza la palabra *fertilidad*, lo útil, lo que da vida. Su frase encierra una metáfora que su práctica materializa: dotar de vitalidad lo que el sistema descarta. Su estrategia para hacerlo es visibilizar y lo hace en dos vertientes. *Escuela de envejecer* pone en escena a las mujeres viejas y su trabajo

gestionante abre espacios para artistas jóvenes, como se aborda en el siguiente Nicho.

La teoría feminista aborda el cruce entre edad y género desde el ciclo de vida, una elaboración de la cultura que establece grupos por edades en relación con los cambios en el cuerpo y la movilidad social (Castañeda 2019). De acuerdo con Castañeda, además de ser categorías sociales e históricas son "sistemas de relaciones de poder" que tienen un rol primordial en la organización de la sociedad y sus prácticas. En este sentido, es necesario comprender su interrelación con las trayectorias vitales, cuyos momentos y experiencias las afectan.

Castañeda señala que la categoría de edad es fundamental por dos razones principales. Por un lado, para el estudio de la socialización y la manera en que la identidad de género se interioriza durante el ciclo de vida a través de valores, estereotipos, actitudes. Por otro lado, el ciclo vital es lo que permite al género manifestar su condición dinámica. Género y edad interrelacionadas develan su dinamismo como sistemas que organizan lo social (Sibilia 2016): la edad configura el género y éste le confiere estructura al ciclo vital. De acuerdo con las autoras, el ciclo de vida -como toda construcción cultural- organiza la historia biográfica con base en elementos y prácticas que configuran posiciones en la sociedad. Las mismas están determinadas por el contexto histórico donde se sitúan, cambian la trayectoria vital y liberan al género de estatismo.

Género y edad posibilitan reflexionar sobre las implicancias que tiene ser mujer durante cada etapa específica del ciclo de vida, en la dimensión social e individual y desde cada experiencia particular.[142]

[142] Las ciencias sociales y las humanidades han desatendido la vejez privilegiando los estudios sobre juventud, lo cual colabora con la invisibilidad teórica de este tema. Sin embargo, ha ido creciendo a la par del incremento de la expectativa de vida de las personas, que continúa en alza a nivel mundial.

Soy *artista vieja*

Investigaciones de diverses autores sobre la intersección de las categorías de género y edad reunidas en *Género y vejez en México* (2017) ofrecen un panorama amplio para problematizar el tema. Fueron realizadas desde múltiples perspectivas y enfatizan que el envejecimiento es un proceso heterogéneo en hombres y mujeres. Sus experiencias y significantes son resultado de "factores diferenciados de género entre los que se encuentra la sexualidad" (Briseño 2017, 94), teniendo en cuenta el perfil sociodemográfico, la etnicidad, la clase y los contextos.

De acuerdo con Elizabeth Briceño Gruel las desigualdades estructurales por el género permanecen en la vejez y se reflejan en varias dimensiones: la económica, la participación social y las percepciones sociales sobre esta etapa de la vida, entre otras. Si bien se observan avances importantes en torno a la igualdad de derechos, los roles tradicionales asignados a las mujeres y desempeñados por ellas, se mantienen.[143]

Según el Consejo Nacional de Evaluación de Política Pública (2012) la vejez tiene connotaciones negativas en relación con la dependencia, el aislamiento y la degradación de la posición social. Las personas de la tercera edad o adultas mayores constituyen uno de los grupos sociales más vulnerables, y la vulnerabilidad aumenta en la medida que disminuyen las facultades físicas y cognitivas. Aparejado a ello, baja el nivel de autonomía, situación que expone principalmente a las mujeres a una multiplicidad de violencias.[144]

En las investigaciones sobre vejez existe el acuerdo de asumirla como una construcción social, a la vez que un proceso biológico irreversible, cuya

[143] Como por ejemplo formas de empoderamiento a través de iniciativas educativas, laborales y de participación ciudadana.

[144] Desde una perspectiva económica, se evidencian las desigualdades en torno a actividades no remuneradas como las del hogar, principalmente porque no generan retiro.

temporalidad varía de una sociedad a otra. En México, los 60 años marcan el inicio de la vejez, mientras en países desarrollados los 65, edades relacionadas con el fin de la etapa productiva.

Otras investigaciones sobre la vejez plantean las reconfiguraciones de los roles de género en el ciclo vital. En algunos casos, tienden a una exploración espiritual individual e íntima o al reconocimiento de algunas mujeres indígenas consideradas fuente de sabiduría ancestral durante su vejez. En las ciudades, en cambio, las representaciones de las mujeres mayores en las telenovelas reproducen estereotipos culturales y roles tradicionales de género como el de trabajadora doméstica, nana, víctima, madre a través de la construcción de personajes.

En el campo del arte, el problema de la invisibilización de las mujeres está relacionado con asumir que el punto de vista del hombre (occidental y blanco) es el único posible, como en todas las áreas del conocimiento. Linda Nochlin (1971) analiza cómo "el mito del genio", los discursos del canon estético y la forma en que construyen, son masculinos.

Nochlin plantea que, si se busca subsanar la inexistencia de las mujeres en la historia del arte a través de una operación de rescate y nombramiento, se acepta implícitamente como respuesta que su invisibilidad es producto de su incapacidad. Analiza una posible diferenciación de estilos en el arte basada en el género, y constata que ciertas cualidades de femineidad no atraviesan la obra de *todas* las artistas mujeres. Por el contrario, cada una de ellas podría agruparse bajo los mismos parámetros estilísticos que los hombres manejaban, según la época.

La respuesta es estructural, va más allá de las habilidades individuales, los intereses temáticos o los estilos artísticos. "No han existido extraordinarias mujeres artistas" más allá de las excepciones, como tampoco "ningún gran pianista de jazz lituano ni un gran tenista esquimal" (Nochlin 2007, 21). La autora

niega que la razón de la invisibilidad de las mujeres en el arte sea el ocultamiento de su presencia o un estilo diferente derivado del género. Analiza la cuestión de la visibilidad desde una perspectiva interseccional y estructural, así lo enuncia: "La igualdad de la mujer (está relacionada con) la naturaleza misma de nuestras estructuras institucionales y la visión de la realidad que imponen a los seres humanos que forman parte de ellas" (Nochlin 2007, 23).

Su análisis evidencia cómo la configuración social formatea las posibilidades de desarrollo y esto le permite imaginar otras preguntas a ese Único Relato Histórico para responder de otra manera. La respuesta que propone anida en las exigencias de los roles sociales que impedían a las mujeres la posibilidad de ocupar otros, diferentes de los asignados, porque el arte se sitúa en un contexto histórico y es parte de la estructura social, por lo tanto, está determinado y mediado por las instituciones.[145]

Nochlin desmonta el mito: el genio no *nace* genio, sino que se *hace* mediante sus posibilidades de desarrollarse.

María Laura Rosa plantea que uno de los mayores aportes de la teoría del arte feminista fue "la desarticulación del sistema patriarcal que afecta al campo de las artes" (Rosa 2020, 8) y la recuperación de artistas que no fueron inscritas en el relato canónico de la Historia del arte.

Rosa retoma el texto de Nochlin y sostiene que la formación en artes era desigual según el género. Una de las limitantes de las mujeres que estudiaban arte era que no tenían permitido el estudio del desnudo con modelo. Su ámbito eran géneros considerados menores -decorativas, bordado- y esto afectaba "el estatus" de las mujeres artistas porque eran escasamente reconocidas e infravaloradas por el mercado artístico (Rosa, 2009-2020).[146]

---

[145] Analizar el desnudo (sólo una de las tantas dimensiones del campo de la producción artística) le es suficiente a la autora para poner en evidencia lo que las instituciones promueven o bloquean y, sobre todo, sus consecuencias en la configuración de la práctica artística. Con este aspecto logra "demostrar tanto la universalidad de esta discriminación y sus consecuencias, como la naturaleza institucional y no individual" (1971: 32) de una fase de la carrera artística de cuyo desarrollo dependía, en gran medida, el éxito.

[146] No se valoraban ni se pagaban como las artes mayores: escultura, pintura, arquitectura.

Otro análisis que recupera Rosa es el de Parker y Pollock (1981) donde las autoras señalan dos elementos importantes y relacionados. Por un lado, las asociaciones diferenciales según el género (sensibilidad y refinamiento a las producciones hechas por mujeres; energía y fortaleza a las producciones de hombres). Por otro lado, la importancia del lugar donde se produce el arte y para quiénes se produce. Mientras el arte masculino es público y profesional, el hecho por mujeres (bordados en los hogares y para la familia) es doméstico.

Rosa (2020) subraya que las desigualdades producidas por el género influyen en la profesionalización de las trayectorias artísticas y en las narrativas que se elaboraron, en relación con conceptos impuestos por el orden canónico hegemónico (que establece, en definitiva, qué se incluye y qué no). La historia del arte desde una perspectiva feminista busca intervenir radicalmente en el "canon" y, en conjunto con la teoría feminista, critican las narrativas tradicionales. No solo buscan incluir mujeres en el relato sino revisitar la subjetividad como concepto (Rosa 2020).

Ana comenzó a formar parte de la escena artística desde un lugar que no la visibilizaba como artista, como mostré en el Nicho 5 Precariedad. *Armar otras estrategias*, sino que la ubicaba en la estructura de producción y circulación de las galerías de arte. Sin embargo, ella transformó esa circunstancia en un potencial que le permitió tejer sus redes de vinculación. Así narra los orígenes de su camino como artista:

> No tengo una educación académica, soy autodidacta. Empecé el secundario, era muy mala alumna, tenía que estudiar y trabajar al mismo tiempo y con 14 años no era tan fácil. Así que decidí trabajar porque me tenía que mantener. A los 26, cuando decidí que quería dedicarme al arte, no podía porque tenía la escuela trunca... Así que empecé a tomar clases en un taller y, claramente, tenía que ser un hombre el que me enseñara a pintar.

Ana se quedó en el primer taller de pintura que visitó porque la atrapó el olor a trementina que, inconscientemente, asocia con su madre que pintaba al óleo.

Aunque han pasado 50 años desde que Nochlin escribió el texto, las estadísticas siguen reflejando profundas desigualdades.[147] En México (aunque la situación es similar en el resto del mundo), la representación de las mujeres en la academia y en el sistema de becas de arte es igualitaria. Sin embargo, dentro del circuito comercial sigue siendo inequitativa en gran medida. Por ejemplo, Mónica Mayer, artista mexicana referida con anterioridad y contemporánea a Ana tuvo su primera exposición retrospectiva en el 2016, a pesar de sus condiciones de desarrollo y posibilidades. Como respuesta, ambas artistas asumen desde el feminismo, la responsabilidad de visibilizarse a sí mismas y ampliar el campo de visibilidad para otres artistas, cada una desde su trinchera.

Cierra Ana:

> Es parte de la historia de la humanidad: hay gente que es visible y gente que es invisible. Me toca aceptar el lugar que tengo, que tal vez no es el que yo quería. Y eso implica seguir trabajando y seguir abriendo, pensando, y me ayuda a reflexionar también un montón sobre cómo se construyen esos espacios de visibilidad.

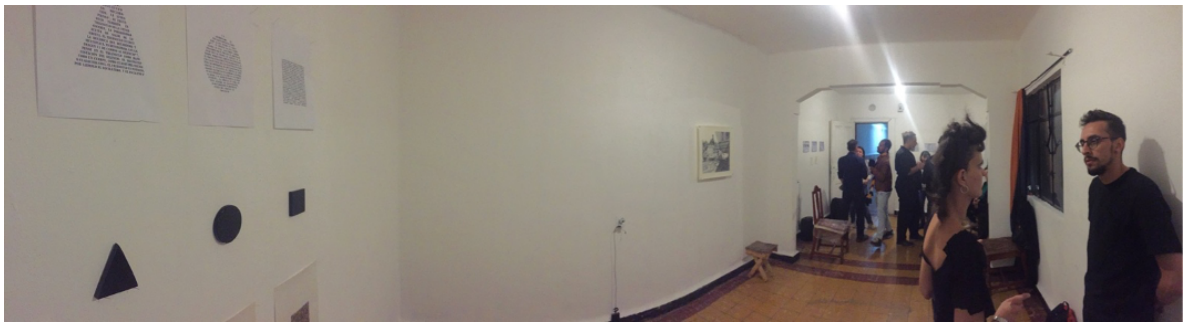
¿Cuáles son las conquistas de sus prácticas?

Mientras socialmente se espera el aislamiento en la vejez, Ana trasgrede ese *deber ser vieja* a través de la puesta en escena como lugar privilegiado para subvertir la invisibilidad. Su performance *conspira con redes afectivas* creando perspectivas críticas a las lógicas de comportamiento, visibilidad e incluso estéticas establecidas, en tanto lo que se muestra no es bello ni perfecto. La puesta en escena es un espacio simbólico donde la corporalidad es colectiva y se congrega en un nuevo agrupamiento afectivo-creativo que abre posibilidades de fisurar los discursos hegemónicos del arte a través de la revalorización de *lo viejo*, o al menos su cuestionamiento.

[147] Datos de una investigación de Betsabé Romero, ofrecidos por Karen Cordero y Mónica Mayer en conferencia.

Recupero una experiencia del trabajo de campo que simboliza su forma de (re) crear familia en una de las sedes donde funcionó La Verdi CDMX, su "última hija". Un departamento en La Merced con una sala, dos habitaciones pequeñas, un baño y la cocina. Durante cada residencia, el espacio se ocupaba por completo con gente, colores, olores. Todo enmarañado.

Ahí inicié formalmente mi trabajo de campo, el sábado 19 de enero de 2019 a la tardecita. El evento celebraba el cumpleaños 61 de Ana y una exposición familiar que organizó en su honor y el de sus seres querides. La muestra reunía obra de Rocío Gallardo Gómez (su hija), María Gabriela Gallardo Gómez (su hermana), Mario Gómez Casas (su primer gran amor y amigo de toda la vida) y Emiliano Rocha Minter (la pareja de su hija en ese momento). Lola Granillo, una artista de Buenos Aires que terminaba su residencia en La Verdi acompañó el encuentro, cantando y tocando la guitarra.



La sala principal de La Verdi durante la inauguración del 24 de enero de 2019.

Cuando llegué, La Verdi estaba a oscuras. La puerta estaba abierta, no había luz en todo el edificio. Sólo se escuchaban voces que venían desde adentro, entre ellas la voz de Lola. En la sala había proyecciones mientras ella cantaba. En la pared del fondo, frente a la entrada, había muchos dibujos colgados a lápiz y tinta, la mayoría eran estudios de figura humana, de Gabriela Gallardo, ceramista. Ella estaba feliz con la curaduría de la exposición, hecha por Ana, quien la convenció de que esos trabajos merecían ser mostrados. En la habitación del fondo había otra proyección y gente dando vueltas en la

penumbra. Mientras se sumaban y sucedían los encuentros, en la cocina humeaba una sopa de cebolla. Esa noche me diluí entre el público y comencé a entender cómo vive Ana inmersa en su trabajo a su vez zambullido en su mundo de afectos, entre mundos compartidos. La exposición simbolizó una cartografía afectiva de su familia.

Otra experiencia importante relacionada con ~~sanar~~ transformar es AD-HOC. O *cómo vivir juntos* (23 de enero al 29 de marzo de 2020) una exposición colectiva que curó Catalina Urtubey en Seminario 12, en el Centro Histórico de la CDMX. Ana participó con el video *Estudio 1 para la deconstrucción de un perfil: ensayo de un perfil* (Edición de 3 + 1 PA).

Cuando visité la exposición, respiré capas superpuestas de memoria. Seminario 12 funciona en una construcción de finales del siglo XVII que tuvo varios usos, desde centro ceremonial hasta escuela. Actualmente funciona como residencia para la investigación en artes y centro de exposición.

El catálogo de la exposición incluyó un texto de cada artista -organizado como poema- y era toda la pauta que había sobre las piezas en las salas. El texto de Ana decía:

> No la dejan mostrar.
> En mi voz, apoyo
> su deseo incondicional.
>
> Hurgo sus correspondencias.
> Tienen la temperatura de un deseo feroz.
> Espío los privilegios y descubro una apariencia.
>
> Erguida, desde el fondo, en los cimientos,
> no la veo.
>
> En el rincón, monotemático,
> mis venas suenan con un murmullo.

La voz de Ana inundaba el espacio de exhibición, era una presencia anunciada desde el fondo que invadía amorosamente el territorio colectivo. Su video estaba instalado al fondo, en una sala pequeña con cierto aislamiento del resto. Ella aparecía en el video vestida de negro, leyendo cartas que su madre le escribió a su padre hace más de 60 años cuando eran novies, vivían geográficamente distanciades, se amaban y se prometían eternidad. Ana se apropió de la correspondencia con su voz para nombrar un deseo.

El proyecto discute el deseo frustrado solapado silenciado de una mujer artista -su madre- y su profunda admiración por un poeta–su padre-.

El video está grabado en el mismo edificio donde se exhibe, Ana se pasea por salas y objetos cargados de historia y testimonios mudos, elocuentes mientras lee las cartas. Su voz pronuncia también el silencio de las paredes.

En esta performance aparecen también sus mundos compartidos, los que decide trenzar en un mismo cuerpo de sentido. El edificio de Seminario 12 fue restaurado por una mujer a quien entrama en su video, otra de las tantas mujeres que reúne para recuperar un deseo, la posibilidad de visibilizar. Los mundos compartidos se crean entre su madre, a través de las cartas a su padre; la restauradora, con las huellas de su trabajo en el edificio; y ella, quien al reescribir la historia de su madre como artista la reivindica y se nombra a sí misma. En palabras de Ana:

> Yo veo la obra de mi mamá y te das cuenta que ella tenía un deseo que ni siquiera podía pronunciar. Hay partes de su diario (donde escribe) que ni siquiera tenía ganas de ir al taller a pintar, ¿para qué? Ella no podía pintar. Si podía pintar, no podía ser artista, no podía mostrar: la familia no quería que ella hiciera eso. Entonces, hay un mandato familiar, un mandato de época, generacional: *las mujeres eso no lo hacen*. Eso pasa de generación en generación en mi familia, creo que soy la primera que dice *a tomar por culo*. (Se retracta) Mi mamá fue la primera que dice: *me voy a casar con este señor* (el padre de Ana). Logra irse detrás de ese deseo. Para eso tiene que cruzar el Atlántico e irse detrás de ese señor que no conoce. Y no le

funciona.

Hay una manera de pensar las cosas -de la conciencia de lo que podés y no podés- que nosotras, las de mi generación, tenemos. Con estas mujeres (*Escuela de envejecer*) me pasa eso, yo soy mucho más joven (...) ellas no se lo plantearon nunca.

Aparece claramente en su voz, la conciencia e importancia del deseo que reconoce en su historia de vida y lo siembra en su trabajo, como búsqueda. Su testimonio está cargado de una rabia que activa sus acciones disruptivas. En Ana, el motor es el resentimiento y el amor la herramienta.

NICHO 8: ABRIR LA CASA Y VISIBILIZAR

Los orígenes del trabajo gestionante de Ana son parte de una práctica artística y política que interviene en el circuito del arte desde finales de la década del 80 en Buenos Aires, y a partir del 2018 hasta la fecha en CDMX. En este nicho abordo dos rasgos que distinguen y potencian sus modos de gestión: el uso del taller y la noción de comunidad.

Forest (2013-2014) y La Verdi (2014 hasta la fecha) son sus últimos y más consolidados espacios de gestión que nacieron en un escenario abonado por otras prácticas autogestivas surgidas en la década del 2000 en Buenos Aires, que reseñé en el Nicho ~~ARTE~~. Sin embargo, las iniciativas anteriores de Ana, aunque más embrionarias, son significativas porque aparecieron en una escena artística despoblada de espacios donde exhibir las prácticas artísticas.

En palabras de Ana:

> "Los dos espacios iniciaron para pensar las cuestiones de la práctica contemporánea, para desaprender, reordenar, dar lugar a quien no lo tiene; jerarquizar todo eso que el poder de turno violenta.
>
> Este gesto, se puede pensar de manera colectiva, o en compañía de otres, de elles, de les pares.
>
> Sola, no tiene sentido.
>
> Los dos espacios fueron y son aglutinadores".[148]

[148] Recupero y profundizo el concepto en ~~Conclusiones~~ *Aglutinar*.

Fotografías de actividades públicas de Forest y La Verdi que Ana Gallardo escogió a pedido mío, como representativas de ambos espacios.

Ana sostiene su trabajo gestionante desde los inicios de su práctica artística, aún en el marco de precariedad que referí con anterioridad. El primer espacio que abrió para mostrar obra de otres artistas fue su propia casa y algunos talleres que le prestaban para organizar eventos colectivos.

Lele de Troya (1999-2003) fue un espacio de 4x6 metros cuadrados en un restaurante de una amiga de Ana, que funcionaba en un edificio de cinco pisos en el barrio de Palermo, en Buenos Aries. Su amiga se lo ofreció para que gestione algo relacionado con el arte y ella lo enfocó en exhibir y discutir prácticas artísticas contemporáneas y organizó muchísimas actividades que lograron posicionarlo rápidamente en el medio artístico local.

El garaje de su casa, los talleres prestados e incluso *Lele de Troya* fueron iniciativas experimentales, carecen de genealogía previa y no tenían el terreno preparado de la escena artística de inicios del SXXI. La dificultad para historizarlas radica en que no existe registro más que la memoria de la artista y quienes participaron en ellas, y algunas fotografías caseras. En este sentido, su trabajo gestionante es performático y evidencia el desafío de reconstruir a partir de la memoria oral y los testimonios.

Las reseño porque comprueban el impulso de *gestar* como parte sustancial de la práctica artística de Ana al punto de ser considerada la “madre del arte”, como evidencian los testimonios que recupero más adelante. Aun cuando han mutado

de espacio físico, estructura o nombre, estas experiencias son siempre situadas y se configuran en relación con la forma que tiene Ana de crear territorio: expansiva, vinculante, radicante en términos de Nicolas Bourriaud (2009).

En la primera fotografía aparece Ana Gallardo. La segunda es la imagen de perfil de La Verdi en Facebook

No hay comunidad, soy sola

Forest surgió en 2013. Fue una experiencia corta y de alto impacto en términos de ampliación de la red de artistas y los territorios de visibilidad para sus prácticas. Andrés Brun, coleccionista de arte, le ofreció a Ana un edificio en préstamo para que hiciera *algo*. Ella concibió Forest como un espacio donde algunes artistas tuvieran un taller gratuito a cambio de organizar actividades abiertas al público, una vez por mes. Les artistas tenían la responsabilidad de elegir otre artista para que mostrara su obra en el taller y gestionarle. Les

proponía: “no producirlo económicamente, sino con tiempo y atención. El ejercicio de *ocuparse* de otra persona que no tiene tu visibilidad”.

Ana se ocupa de visibilizar artistas en su trabajo gestionante y lo promueve como modelo de gestión porque permite crear una cadena de visibilidad. Sin embargo, su interés es personal y les artistas respondían al acuerdo por el uso del taller. Ella invita, concentra, reúne y propone: “discutamos (…) pensemos juntos qué estamos haciendo y para qué estamos haciendo esto”. Configura sus espacios de gestión como territorios de encuentro y reflexión colectiva que no necesariamente despiertan el compromiso que ella espera. Así lo asume:

> (A les artistas) No les interesaba, era casi la obligación para tener ese espacio *gratuito* (el taller). No les interesaba lo colectivo.
>
> (…) (Era) un trabajo obligatorio: *tenés que hacer algo porque te estoy dando algo*. No existe la comunidad, soy yo sola. El otro nunca está como yo quisiera que esté.

Del tamaño de su entrega son sus demandas. Su trabajo gestionante responde a sus intereses de trabajar y pensar en conjunto y resuelve la contradicción dirigiendo.

Continúa:

> Casi todos mis espacios siempre han sido dirigidos por mí. No eran colectivos, sino que yo trabajaba *para* la comunidad artística. En mi casa tuve un espacio años, donde voy he hecho algo. Mis talleres siempre fueron espacios de exhibición para otros artistas (…) una vez al mes hacíamos encuentros, charlas, yo cocinaba, hacía empanadas, los artistas mostraban su obra. Siempre he hecho algo, pero soy yo la que propone siempre en un espacio que es mío: yo lo pago, yo lo rento, es mi taller. Estoy sola trabajando.

El testimonio de Ana da cuenta de su necesidad de convocar y colectivizar aunque niega la existencia de una comunidad en los términos que imagina, como si el hecho de trabajar *para* negar la colectividad. Sin embargo, los testimonios

de artistas que participaron en sus espacios contradicen su percepción, como mostraré más adelante.

Ana pone su cuerpo, energía y espacios gratuitamente a disposición de una comunidad artística con la expectativa subyacente de que sea retribuido con idéntico compromiso. Les artistas se entusiasmaban, pero las iniciativas eran de ella que es quien imagina el proyecto, convoca, dirige y establece las lógicas de funcionamiento.

¿Qué sucede con la comunidad cuando los intereses o iniciativas no son comunes y cuando las relaciones al interior de la misma están jerarquizadas?

La comunidad tiene que ver con lo relacional, la pertenencia y el hacer colectivo, elementos presentes en el trabajo gestionante de Ana, quien reconoce su habilidad para armar equipo aunque fallan las voluntades compartidas. Así lo cuenta:

> Yo siempre fui la jefa: yo pongo la plata, yo hago la gestión, yo consigo, yo busco, yo me ocupo porque son *mis intereses*. A los otros les interesa el taller gratuito (...) No hay comunidad. Soy sola creyendo cosas que son posibles y que también creo en mi obra (...) trabajo *con y para* la gente, pero no es de manera colectiva (...)
>
> Yo creo que pienso sola, con cierta necesidad de que sea colectivo y *lo hago* colectivo, pero no confronto con nadie. Yo estoy sola. Yo dirijo.

Este testimonio es muy importante porque refleja la posición que Ana construye respecto al poder, las formas en que se instala en él, a través de diversos recursos y refleja la contradicción de sentirse sola con otres. Desde su mirada, la confrontación anida la colectividad. Ella hace uso de su poder simbólico como artista que lidera y les artistas responden a su lógica por el uso de un taller como recurso gratuito. Ana problematiza los términos:

> No sé cómo se llama, si colectivo o colaborativo (...) He intentado hacer algo colectivamente -que significa más de uno- para generar una energía entre todos (y) cambiar cosas. No solamente cambiar nuestro entorno,

> sino sentirnos mejor. Ser mejores acá, en esto que hacemos que es el sistema del arte (…) y repensar la dimensión social de los proyectos.

La lógica de su gestión es asumir un compromiso y ceder el tiempo que la colectividad le resta al trabajo individual de taller. Es importante señalar que la práctica artística de Ana opera, como en muches otres artistas, en relación inseparable con la práctica pedagógica (a través de las clínicas, en la educación formal e informal) y con la práctica de la gestión de espacios, artistas, programas. En este sentido, entiendo aquí la práctica como un todo que no se puede disociar. Gestionar desde La Verdi es hacer arte, como lo es sostener *Escuela de envejecer* y coordinar un taller en alguna escuela de arte. De esta manera, su trabajo gestionante es intrínseco a su práctica artística.

Ana es quien gesta e impulsa las ideas, invita a pensar en conjunto, cocina, financia. Es la primera que llega y la última que se va de cada evento. Hace lo que espera de los artistas: ocuparse de la comunidad brindando atención y energía para transformar un estado de cosas. Entrega lo que no recibió, produce y construye para quienes no tienen, lo que ella no tuvo.

Ana cree en el ejercicio de una práctica artística que trascienda el trabajo individual en el taller y se preocupe por transformar su entorno. Su estrategia para lograrlo es democratizar los recursos y politizar el taller ocupándolo como espacio de expansión. Consigue un lugar (como el edificio de Forest), y lo financia para que otres artistas usen lo usen como taller para producir su obra, a cambio de que visibilicen a otros. Si bien Ana no es propietaria de los espacios, pagar la renta o recibir el préstamo del lugar le otorga el poder de decidir qué, con quiénes y cómo gestionar.

Es tan consciente de sus limitaciones y precariedades como de sus recursos y posibilidades como artista. Sostiene: “demos visibilidad, tenemos un poder”.

En palabras de Ana:

> El arte para mí va más allá de la práctica, el proceso, hacer obra y estar encerrada idílicamente en el taller. Yo creo que el arte, los encuentros artísticos o pensar la práctica, estar activo, pensar el mundo, pensar

> desde la obra todos estos problemas que decimos que pensamos en la práctica, tendrían que ser transformadores. Si hay un grupo de artistas que está trabajando dentro de un sistema, algo tendría que hacer para cambiar.

Ana trabaja para transformar el sistema del arte ampliando los espacios para las prácticas. Si bien es la jefa porque tiene el poder, responsabiliza a cada artista de producir a otro para mostrarlo en su taller y ese gesto resitúa el poder de visibilizar. Su manera de dar aloja algo a cambio y eso compromete el intercambio. Ofrece un taller y la obligación es abrirlo para mostrar a alguien más. De esa manera, asegura el fortalecimiento y sostén de la red que crea su trabajo gestionante, que sostiene y la sostiene.

El error fue dar

La primera sede de La Verdi abrió en Buenos Aires, en 2014. Al igual que Forest, reunía talleres donde cada artista producía su obra durante una residencia y era invitade a "pensar colectivamente" acciones para abrir los talleres al público. Cada mes se organizaba un evento diferente relacionado con el cine, la música, la lectura, para mostrar las prácticas de les artistas en residencia y las de otres, asegurando la expansión de la red.

Para Ana no todas las personas trabajan en un proyecto conjunto, y quien trabaja tiene poder. Así lo razona:

> Quien lleva esa energía tiene poder (…). Hay que trabajar, y no hay que trabajar para *uno solo* (…). Solamente *estar* en colectivo no sirve de nada, y para hacer cosas tenés que colaborar.

Ana realiza una gestión colectiva que opera al margen de la gestión pública y del mercado del arte. Se sostiene con la fuerza de una red humana afectiva y de trabajo porque es una artista con un gran poder de convocatoria y una poderosa

capacidad para el acompañamiento. Tal vez ella no lo lee en clave colectiva, pero la red está presente, no es metafórica. Ana propone:

> Generar esas conexiones, esos vínculos o dar visibilidad a todo aquello que me parece que también puede ser propio. En esa convivencia, en esos encuentros, se arma otro tipo de comunidad, pero no la de pensar… o sea no es propio pero es una posibilidad.
>
> Generalmente, se tiene como idea comunitaria colectiva todo aquello que se *gesta* desde los intereses propios, de todos al mismo tiempo y hay una paridad: todos pagamos el alquiler, todos pagamos la luz, todos nos juntamos una vez por semana a hablar, a pensar y todos discutimos derechos y obligaciones. Lo que pasaba en La Verdi (y lo que pasa generalmente) es que soy yo la que está dando órdenes, diciendo, poniendo las fechas, hacé esto…
>
> Es más maternal, si querés.

Su testimonio delinea una figura materna que manda, paga, encuadra, dice: "no te vayas, esta es tu casa". Abre para integrar y educa en cómo se hacen las gestiones. Representa una imagen potente que los testimonios de artistas refuerzan, en un marco familiar de afectividad y acompañamiento.

Es interesante la operación de Ana en torno a los roles. Si el sistema del arte simboliza su padre y le discute, en su trabajo gestionante ella ocupa el rol de una madre -entre autoritaria y amorosa- que cobija mientras demanda, incluye mientras ordena, proyecta sus propios deseos mientras busca colectivizarlos. Ejerce el poder hacia adentro mientras batalla contra él resistiendo hacia fuera. Desde el punto de vista de Ana, sus iniciativas por lo común fracasan debido a la imposición de sus propios intereses al resto de les artistas, quienes no necesariamente estaban interesades en lo colectivo. Así lo asume:

> Entiendo que el error fue dar, eso no funciona. El error fue invitar a gente por afectos o necesidad de esas personas, e imponer lo colectivo como intercambio. Nunca una práctica *colectiva*, sino que ese intercambio fue

un pago y ese pago es simbólico: esta plataforma la tenés que compartir con alguien que no tiene, como un intercambio para ampliar la red.

Para ella es justo que les artistas no paguen, porque como artista conoce los recursos que requiere participar de una residencia en otro país o gestionar una exposición. El ejercicio de dar no es desinteresado y eso problematiza los conceptos porque lo colectivo no es una invitación que emerge del deseo, sino de la obligación. Ana no concibe otra manera de hacer las cosas más que el intercambio como estrategia para que la red siga creciendo.[149]

No teníaMOS lugar para exhibir

En este apartado, profundizo en La Verdi y confronto la perspectiva de Ana sobre lo comunitario y lo colectivo con los testimonios de una comunidad artística que participó ejerciendo diversos roles, que solicité a través de WhatsApp.

Seleccioné artistas que ocuparon los talleres, exhibieron y desarrollaron eventos, el coleccionista que cedió el edificio para Forest y la artista que actualmente co-gestiona Imán con Ana y les pedí que reflexionaran sobre sus modos de hacer gestión.

Me sorprendió la predisposición a brindar su testimonio con alegría: "Ana fue como una madre" (...) "es de las personas más generosas que conocí en el mundo del arte...", me dijeron. Encontré muchos puntos de coincidencia que me permitieron identificar las características más importantes del trabajo gestionante de Ana y reivindicar la pertinencia de investigarlo. *Abrir la casa* es el gesto inaugural de una trayectoria de gestión que se ensambla con su práctica artística. Me interesa reflexionar sobre el rol y el poder del testimonio desde su

[149] El intercambio es una lógica común al Proyecto Venus y otras iniciativas contemporáneas que surgieron en resistencia al sistema institucionalizado del arte. Sin embargo, en los espacios de gestión de Ana Gallardo el intercambio se concreta en el espacio de taller y se circunscribe a la comunidad artística.

dimensión afectiva, en la construcción de un relato aún no inscrito en la historia del arte.

El primer acercamiento de Ana al arte fue en la década del 80, en Buenos Aires, trabajando en la *Galería del Retiro*, de Julia Lublin, donde permaneció varios años. En la galería pudo experimentar desde adentro los mecanismos de poder que subyacen al mercado del arte.

En México, su experiencia en El Salón des Aztecas, ya referenciado le permitió entender la dinámica de trabajar en conjunto con amistades y generar otros espacios y vínculos que influenciaron su modo de gestión. A partir de las herramientas que recogió de esas experiencias, comenzó a abrir su propia casa como lugar de exhibición, en una escena artística en Buenos Aires durante la década del 90 que no ofrecía muchas posibilidades.

En esa época, el mercado del arte no existía en Argentina, ni había apoyo para las expresiones que proponían un cambio de estética. Dominaba un conservadurismo generalizado que hablaba del arte como sinónimo de pintura de caballete (Jacoby 1993). Paralelamente, subsistían artistas que trabajaban contra toda lógica mercantil y espacios como los centros culturales Recoleta y Rojas. Este último, dirigido por Gumier Maier y algunes artistas, realizaron exposiciones orientadas a la promoción de artistas jóvenes en un pasillo del centro cultural, que adquirió gran poder de validación de prácticas sin fondos económicos.

En palabras de Ana, la escena:

> Era bastante pequeña, muy cerrada y, por lo general, no había espacio para la cantidad de artistas que había. Una cantidad enorme de gente (quedaba) fuera de esos espacios, no teníaMOS lugar para exhibir. Así que, en aquel momento, decidimos abrir la casa. He tratado siempre de gestionar, si no era mi casa eran talleres o espacios como un bar, o la sala que me prestó una amiga durante 3 años donde abrí *Lelé de troya*.

Ana se incluye en el grupo de artistas que no tiene dónde exhibir su obra, abre sus espacios para otres y para sí misma. De esta manera, comenzó a incidir en

la escena artística creando lo que faltaba: espacios de visibilidad e inclusión de artistas jóvenes y mujeres no reconocidas.

Fotografías tomadas de las redes sociales de La Verdi.

Ana cuenta su experiencia de trabajo en la galería *Del infinito*, con Estela Tota:

> Tratábamos de mostrar mujeres en la galería y buscar mujeres *de* artistas, que estaban *siendo* artistas, pero también *se ocupaban* mucho de sus compañeros. Había un plan de mostrar esas artistas, que además estaban buenísimas, pero opacadas. Siempre invitábamos artistas a mostrar. En esa pre-cocina yo le decía a Estela: "che, invitemos a esta". Artistas que finalmente están invisibilizadas, no solamente por el sistema del arte que es patriarcal, sino también por sus propios maridos.

Ana busca transformar la escena desde el lugar que construye en el sistema del arte, ya sea como empleada en una galería o como líder en sus proyectos de gestión. Independientemente de su rol, reconoce y ejerce el poder que tiene para visibilizar.

Agradecer y reivindicar a través del testimonio

En esta investigación, la producción de los testimonios es un mecanismo de valoración del trabajo gestionante de Ana y funciona como un intercambio

afectivo. Reconozco en ellos un doble propósito. Por un lado, los artistas que testimonian quieren compartir una vivencia en Forest o La Verdi que impulsó significativamente su carrera. Por otro lado, mi propósito es explorar el poder del testimonio para hilar un relato ausente en la historia del arte en relación con una "nueva forma de hacer gestión". La misma, si bien se inscribe en una tradición alternativa a los circuitos institucionales del arte, resulta más rebelde por crear criterios no hegemónicos de validación para las prácticas artísticas menos visibles.[150]

Un testimonio es el relato de un suceso narrado en primera persona, en el cual la persona que narra ha vivido o atestiguado los hechos, vinculados con su vida en general o alguna situación relevante. El testimonio expresa la necesidad de denunciar alguna experiencia de injusticia y es producido, en ocasiones, con una finalidad política (Beverley 1987). Su principal función es "comunicar o denunciar, incitar una respuesta de su audiencia" buscando el resarcimiento y reclamando "la justicia social" (Macleod 2020, 40). De acuerdo con Macleod contribuye a la memoria social e histórica e impulsa acciones sociales que buscan transformar la realidad.

En el marco de esta investigación, el testimonio que "siempre delata, aunque sea tácitamente, la necesidad de cambio social estructural" (Beverley 1987, 14) y también denota su dimensión afectiva. Los testimonios funcionan como un acto de agradecimiento, reivindicación y resistencia pronunciados por una voz colectiva: la comunidad artística que fue y es parte de las iniciativas de Ana.

El testimonio recrea el pasado y confiere explicaciones al presente en el momento de la enunciación (Castañeda 2018). La suma de testimonios como herramienta para recuperar ciertos saberes aún no registrados (Rodríguez 2013), permite una reconstrucción, siempre incompleta, de acontecimientos que recuperan registros de las vivencias relatadas. Éstas provienen de un cuerpo y

[150] Esto lo hace a través la posibilidad del error, como se verá más adelante.

una experiencia en particular, y se amplían a quien las escucha a través de la narración.

Incluso cuando la persona que testimonia no tiene sentido de comunidad, prevalece un "efecto metonímico que equipara la situación del narrador con una situación social colectiva" (…) y "cada testimonio particular evoca en ausencia una polifonía de otras voces posibles, otras "vidas"" (Beberley 1987, 12).

Si el testimonio es una vía de acceso a la experiencia de las personas, su polifonía implícita ofrece múltiples entradas a una diversidad de experiencias que configuran la forma de gestionar de Ana. Mi pregunta a los testimonios fue: ¿cuál es sujete político que ella representa y cómo la representa a través de su gestión?

Resistencia, contención y familia

Magdalena Petroni (Argentina, 1982) es una de las artistas que participó en Forest y La Verdi donde tuvo su primer taller. Para ella, el valor del trabajo gestionante de Ana radica en haber creado en Buenos Aires una red que expandió a México, a través de la cual Magdalena hizo una residencia y participó en una exposición en la CDMX, curada por Ana. Esta situación se repite en otres artistas que se hicieron más visibles con la conexión entre las dos sedes de La Verdi. En palabras de Magdalena:

> Ana te abría la puerta, te daba un lugar (…) desdibujaba un poco el límite de lo que está bien o mal (…). Confía en la gente, te dice que está bueno lo que hacés. Genera espacios de resistencia, contención y familia (…). De alguna forma crítica un sistema a través del afecto, la ternura, el cariño.

La primera puerta que Ana abrió para mostrar a otros artistas fue la de su casa. Sus parámetros de validación no descansan en el binarismo sino en la confianza en los procesos de les demás, como en su propia mirada. Impulsa y respeta los modos particulares de hacer de cada artista sin juicios de valor, a través de un acompañamiento afectivo.

Ana abre la puerta y confía en los procesos de les artistas, se deja guiar por la intuición. Ejemplo de ello es la "Competencia de empanadas", uno de los eventos más masivos que se organizó en La Verdi. Surgió espontáneamente a partir de una charla entre artistas de diferentes provincias argentinas que discutían sobre la calidad de las empanadas según la región y terminó siendo un evento multitudinario que tuvo, incluso, su registro documental.

Tiene esa cosa tan de madre

Guido Yannitto (Argentina, 1981) fue uno de los artistas invitados por los artistas que tenían taller en Forest. Exhibir su obra en el espacio de alguien más le permitió sumarse

una comunidad en constante expansión. Guido cuenta la experiencia:

> Era bastante *under* todo (…) Ana rescataba artistas de una época y los ponía en diálogo con artistas jóvenes que estaban arrancando (…) Se armaba fiesta (…) Ana siempre convocó mucho, en todo lo que hacía.
>
> Era muy relajado el ambiente, estaba bueno, muy experimental… Invitaba gente que pruebe cosas… Ahí mostró toda la *banda*[151] (…) Y ese sentido de comunidad, de casa, ¿viste? Eran eventos muy multitudinarios que iba todo el mundo, desde coleccionistas muy *top* a artistas muy jóvenes (…) Tiene esa cosa tan de madre, se considera como la madre del arte.

Los testimonios de les artistas confrontan el de Ana para quien lo colectivo nunca existió en sentido estricto, como evidenciaron sus testimonios. Sin embargo, elles identifican en sus espacios cualidades como contención, familia, afecto, sentido de comunidad. Perciben espacios relajados y experimentales donde animarse a probar y donde errar no está condenado.

[151] Gente.

Un espacio protegido

Carolina Fusilier (Argentina, 1985) es otra artista que tuvo taller en La Verdi Buenos Aires y había participado previamente en Forest.[152] Viajó por primera vez a México donde reside actualmente, a partir de una exposición que realizó en La Verdi CDMX, invitada por Ana. Carolina comparte:

> Ana fue como una madre, para muches artistas de mi generación y generaciones más jóvenes, aún lo es. Ella genera un espacio protegido donde pone en cuestión constantemente las formas de poder, las dinámicas del éxito artístico, el mercado y la legitimación institucional. Es muy importante que las generaciones jóvenes puedan discutir sobre esto y Ana abre este lugar, siempre. Para ella, toda forma artística es valiosa para pensar y trabajar y eso genera confianza, apertura, entrega y un sentido colectivo que casi no existe fuera de formatos pedagógicos del arte como programas alternativos, clínicas de obra, etcétera.
>
> La primera vez en la vida que mostré una pintura fue en el 2008, en Periférica, una Feria de arte que organizaba ella y Gustavo. También me dio un espacio para mostrar en Forest. Más tarde entré a La Verdi y tuve mi estudio ahí durante un año. Ana me apoyó desde muy temprano y eso marcó mi trayectoria. Una figura como ella es fundamental para nuestra comunidad y agradezco tenerla cerca aún hoy, como colega, amiga…es como familia para mí.

Periférica (2005/2006) fue otro proyecto de gestión que Ana co-creó con Gustavo Crivilone, su marido y compañero de trabajo. Fue la primera feria de arte y encuentro internacional de espacios artísticos, editoriales y sellos discográficos autogestionados por artistas que se realizó en el Centro Cultural Borges, en Buenos Aires.

[152] Luego de exponer en La Verdi CDMX la artista se formó en Soma y su carrera se ha ido consolidando fuertemente.

Carolina relata una trayectoria de acompañamiento que es común a otres artistas de su generación y que permanece durante toda su carrera. Ana construye un hogar a partir de una gestión que sostiene un cruce de lo diverso, observa y valida las prácticas artísticas desde una mirada amplia que se deja atravesar por los afectos. En sus espacios convergen artistas consagrades con otres emergentes, artistas del interior del país con artistas de la capital, coleccionistas con artistas, cruces que potencian y pluralizan la red.

Imponer la idea de solidaridad

Nina Fiocco (Italia, 1985) es artista y gestora. Cocreó y coordina Imán con Ana Gallardo, un programa orientado al acompañamiento y análisis de procesos artísticos. Nina rescata su:

> mirada muy amplia hacia todas y todos, hacia distintas maneras no centralizadas. Esta capacidad de apreciar la práctica artística en todas sus formas más borrosas y de impulsarla, entenderla, proponerla como posibilidad. (una) enorme capacidad de ser solidaria, de imponer la idea de solidaridad como una posibilidad *real*. La colaboración como una posibilidad real: el estar juntas, juntos, de forma distinta como una posibilidad concreta.

Nina refiere una solidaridad impuesta que concuerda con la lectura de Ana de *imponer lo colectivo como intercambio*. También evidencia que su lógica de gestión se replica en los diferentes espacios que va creando. En ellos, comparte su práctica artística como su vida cotidiana y en ambas, estar juntas significa crear, gestionar, comer, cocinar, charlar.

En diálogo entre sí, los testimonios configuran el agenciamiento cultural de Ana como una entidad no hegemónica y múltiple que escucha, reconoce y e incluye a través del poder simbólico de convocar y *estar juntos de forma distinta*. En palabras de Nina Fiocco es “una forma que mina las formas sistémicas de hacer”, expandiendo los límites y desestabilizando las prácticas centralizadas.

Cadena de favores

Andrés Brun (Argentina) es coleccionista de arte, mecenas y socio de Fidusaires, una empresa dedicada al desarrollo y la construcción en Buenos Aires.[153] Él le ofreció gratuitamente a Ana un edificio en desuso para desarrollar Forest y reconoce que a partir de esa experiencia, su relación se consolidó como una amistad. Ante el ofrecimiento ella les propuso a Andrés y Juan José Cattaneo, su pareja y también coleccionista de arte, pensar su deseo en relación con el uso de ese espacio y configurarlo juntes. Ana colectivizó el pensamiento y expandió la gratuidad del espacio abriéndolo a otres artistas a través del uso del taller. Cada artista era responsable de hacer la curaduría de otre artista en su taller y organizar un evento por mes, que siempre resultaba masivo. En palabras de Brun: "Llegamos a una especie de pico, creo que una noche asistieron 1000 personas, lo cual para el espacio pequeño que era, fue casi una locura".

[153] Brun invitó a Ana Gallardo como asesora de su colección de arte y ella incluyó muches de les artistas que ella acompañó desde muy jóvenes.

De acuerdo con Brun, esta lógica creó una

> cadena de favores. Era una manera de devolver o de potenciar el hecho de que nosotros les estuviéramos prestando el taller y ellos se los prestaban a otros y se generaban diferentes tipos de encuentro.

Esto evidencia el poder simbólico de convocatoria de Ana que encauza para ampliar y fortalecer la red, poniendo en juego lo plural y proponiendo otras formas de mirar las prácticas. En ese punto Brun reconoce su valor:

> Logra una visibilidad, una presencia en la escena que a veces uno ni siquiera entiende por qué o cómo lo logra. Evidentemente, por esta mirada tan especial que tiene. Para mí el logro de estos proyectos está en el proyecto mismo, (en) generar nuevos espacios de visibilidad con nuevos paradigmas de visibilidad.

Los *nuevos paradigmas* surgen como resultado de una lucha por demostrar que los márgenes son capaces de representarse a sí mismos, a través de la suma de fuerzas y recursos. Ana no admite la existencia de una historia única y verdadera, escrita por los centros de poder, sino que propone su propio relato *underground* de la escena artística, siempre polifónico y colectivo. Lo hace expandiendo los límites de la experimentación (propia de los espacios autogestionados de la época) hacia la posibilidad del error como una forma de poner atención a los conocimientos *descalificados* y proponerlos como contra relato.

En Forest, les artistas eran invitades a mostrar procesos más que obras terminadas y legitimadas por el sistema del arte. En palabras de Andrés Brun:

> Esa posibilidad del error yo la entiendo y la percibo como algo conceptual que genera una mayor apertura (porque) todavía no se sabe si (esos procesos) van a devenir en una obra, o si van a devenir en un pensamiento, o si van a fracasar y van a desaparecer del imaginario del artista.

El error como posibilidad, expande la mirada y configura un trabajo gestionante que garantiza la libertad de acción de les artistas, estableciendo mecanismos propios de validación de sus prácticas. Continúa Brun:

> para mí es lógico que de alguna manera los proyectos de Ana de autogestión tengan principio y fin y no perduren en el tiempo. Es intrínseco a la manera de verlos, de estructurarlos, a la cantidad de energía y la dinámica explosiva que liberan. Me parece que es algo absolutamente distintivo y no quiero decir único, pero *muy particular* de sus proyectos.

El potencial del trabajo gestionante de Ana radica en la energía colectiva que pone en marcha, alcanzando un nivel de intensidad que marca su propio límite. Si bien Brun se refiere particularmente a Forest (cuya temporalidad estaba pactada en función de la disponibilidad del edificio), a excepción de La Verdi, sus espacios de gestión se transformaron durante su existencia. Ocuparon diversos espacios, cambiaron de nombre y colectividad. Sin embargo, ni las cualidades

de esas experiencias ni los esfuerzos de colaboración deben ser reducidos a unidades de medida como la estabilidad. La mutabilidad es su constante, lo contrario sería aceptar que un proyecto de estructura más estable es más potente que otro que cambia. La complejidad de estos procesos no admite parámetros que los reduzcan, porque contienen una compleja trama de actividades cuyo desafío es negociar sentidos, crear contenidos y generar encuentros de manera conjunta.

Si bien estas experiencias no permanecen estables físicamente, resultan imborrables de los registros subjetivos de las memorias. Los testimonios dan cuenta de ello y subrayan el carácter performático del trabajo gestionante de Ana.

Todas las fotografías de este nicho fueron tomadas de las redes sociales de La Verdi.

Descolonizar creando *pequeños foros*

Ninguna narrativa puede contener todos los sucesos porque siempre hay límites que configuran el lugar de enunciación que determina lo que se incluye,

produciendo nuevos silencios (Spivak 2003, Castillejo 2007, Macleod 2020). Lo importante es reconocer la trama de poder subyacente en todo relato histórico y actuar sobre sus espacios de intervención. En palabras de la Ana:

> La historia del arte está escrita desde la inteligencia intelectual y no emocional (…) El poder habla de lo que le interesa hablar y no indaga en otra cosa que no esté dentro de su mapeo. Esos límites cada uno los tiene (…) Uno dentro de ese límite se mueve, visibiliza, sufre, etc. Yo estoy en el mío (…).

Si bien uno de los principales rasgos de su trabajo gestionante es la inclusión, se rige por su mirada expandida pero limitada, como todas. Ana amplía la escena artística visible creando su propio mapeo: una propuesta curatorial configurada desde los afectos y la intuición.

La manera en que es contada la historia, por quiénes, desde dónde y en qué condiciones, deja al descubierto las relaciones entre el poder y el saber (Curiel 2009). De acuerdo con Curiel, para descolonizar el conocimiento y el feminismo urge revisitar otras historias que han sido ignoradas por la colonización y la colonialidad. Situarlas en sus contextos particulares y analizarlas desde una perspectiva que articule distintos niveles de opresión. Curiel define la descolonización como un posicionamiento político que permea todas las dimensiones de la vida, confronta la universalización y reconoce otras formas de construir conocimientos desde diversos territorios, teniendo en cuenta sus condiciones específicas de producción. Una de esas dimensiones es el conocimiento que se genera a través del arte. En este sentido, una forma concreta de descolonizar sería dejar de considerar como únicas y válidas las referencias que se imponen desde los centros de poder y proponer formas propias.

Claudio Iglesias (2018) tiene dos gestos que ilustran la forma en que se narra la historia: hablar del trabajo de alguien sin haber conversado con esa persona[154] y

[154] Tenían la posibilidad de conversar porque vivían en la misma ciudad, se conocían, tenían contacto y él ya había escrito sobre el trabajo de Ana Gallardo.

validar su práctica en relación con un marco referencial legitimado externamente. En su libro *Corazón y realidad*, cita a Ana Gallardo como una de las dos mujeres que aportaron rasgos diferenciales a la práctica artística argentina del momento[155] y comenta brevemente tres exposiciones suyas: Cadáver exquisito (2001), Patrimonio (2003) y La hiedra (2006)[156].

Iglesias reseña estos proyectos destacando su aporte al fortalecimiento de la perspectiva feminista, el uso político de los objetos recuperados e incluidos en las instalaciones o performances, y el lugar de enunciación construido en la primera persona.

Para *demostrar* el valor de estas obras y su articulación con la escena artística, Iglesias acude a referencias internacionales. Esto confronta con la formación autodidacta de Ana y su particular modo de construir conocimiento, anclado en la práctica. Cuando produjo esas piezas no conocía las artistas con las que Iglesias la vincula. En sus palabras:

> Yo la verdad es que no tenía referentes, empecé a conocer el arte contemporáneo después. Yo no leía, de hecho, no leo. Estoy empezando a leer ahora (...). Entonces, te das cuenta que cuando *ellos* escriben la historia, la escriben con su saber, no con el saber de uno. Yo discuto y sigo discutiendo en este mundo de maltrato esas comparaciones. Es colonialista el pensamiento este. Sophie Calle[157] ya lo hizo, ¿y? ¿Cuál es el problema con que lo haya hecho? Esa cuestión de la autoría y de la hegemonía de los discursos europeos, sobre todo, me parece que es un pensamiento dominante del patriarcado. Hay alguien que *inventó* algo y entonces vos no podés transitar por ahí. Me cago en eso porque para mí,

[155] Junto a Claudia Fontes, fundadora del Proyecto Trama.

[156] Instalaciones y performances que no abordo porque exceden los alcances de la investigación.

[157] Sophie Calle es la artista con la que Iglesias la compara, una de las pioneras del arte autorreferencial.

> *justamente* la cuestión sentimental, biográfica, personal de cada autor, *es* la característica.

Los procesos de descolonización del saber comienzan con el reconocimiento de aquellos saberes que surgen de prácticas no centralizadas y políticas, porque crean resistencia y tensionan la relación entre el conocimiento y el poder. Por esta razón, y para sostener coherencia entre la perspectiva de Ana y la mía como investigadora, tuve especial cuidado de no imponer conceptos, sino identificar los que emergen de su práctica artística y los testimonios en torno a la misma.

Ochy Curiel (2009) critica, desde la teoría descolonial, la producción del conocimiento académico que proviene de los centros de poder como una cuestión política además de epistémica. De acuerdo con Curiel la práctica y la experiencia *siempre* producen conocimiento, aunque no se teorice sobre él o no se valide. No sólo se trata de construir conocimiento de otras maneras, sino de cómo ponerlo en circulación.

Ana se rebela desde su contexto y condiciones de producción, reconoce sus privilegios e identifica su lucha. Se pronuncia contra el individualismo del trabajo artístico ensimismado en el taller. Así enuncia los propósitos de su gestión:

> habitar el espacio, generar actividades y contenidos, pensar la práctica y los bordes, dar visibilidad a artistas que no tenían posibilidad de ser visibles en un espacio que es endogámico, cerrado.

Ana pone en práctica sus propósitos creando encuentros que pueden devenir en una fiesta o materializarse en gestos cotidianos como cocinar para todes, abrir su casa y disponer mantas para que la gente se abrigue durante los eventos. En sus palabras:

> Siento claramente que el arte contemporáneo también es bastante autoritario en cómo se piensa la visibilidad. Por qué se hacen visibles unas prácticas y no otras, por qué ciertos discursos son más poderosos, qué poder tiene el mercado, los curadores en este sistema. Entonces, estos *pequeños foros* que intento armar son para romper un poco esa escena endogámica. Me interesa mucho el cariño, el afecto. Creo que es la única manera que podemos armar una escena diferente.

Situar la producción del saber en el marco de la estructura patriarcal permite reconocer la sistemática subordinación que afectó principalmente a las mujeres

(Curiel, 2017) y seguir cuestionando la existencia de una única historia que niega la multiplicidad. En esos *pequeños foros* donde convergen prácticas y afectos, Ana perfila un territorio más inclusivo, descentralizado y descolonizado que da lugar a otras historias del arte.

Este proceso determinado por las cuestiones de género, tiene lugar en la modernidad y es problematizado por Rita Segato: "La minorización hace referencia a la representación y a la posición de las mujeres en el pensamiento social" (Segato 2016, 98), creando un espacio limitado cuyos temas han sido orillados a los ámbitos íntimo y doméstico. Identifica este proceso con los inicios de la modernidad, por el impacto que tuvo en las relaciones humanas y de género. De acuerdo con Segato, si bien el género está presente en la estructura social antes de la modernidad, ésta lo resignifica y sus sentidos cambian al sumirse bajo otro sistema normativo.[158] Lo minorizado se percibe marginal frente a cuestiones consideradas más valiosas, y esa estructura bifurca la vida pública de la privada, asignándole preponderancia a la primera. Esta coyuntura está vinculada con "la creencia moderna de que todo lo relativo al tema de las relaciones de género es clasificable dentro del ámbito de lo privado y de lo íntimo" (Segato 2016, 103), lo cual masculiniza lo institucional y despolitiza lo doméstico.

Segato subraya que el estado y su historia son patriarcales. El patriarcado constituye el embrión de las violencias cuya presencia se ha neutralizado por su existencia histórica, a pesar de sus transformaciones, como la que ocurre con la conquista y la colonización. Segato explica que el patriarcado es precolonial, pero de intensidad e impacto bajos, aún con su estructura de género jerárquica (por lo tanto violenta) donde el rol de los hombres era prestigioso y el de las mujeres subvalorado. La explicación que ofrece es que la mujer en comunidad tiene mayor protección y, si bien el suyo era un ámbito desprestigiado, no pertenecía a la esfera íntima ni privada. El cambio se produce con la

[158] Que transforma la dualidad (donde la relación entre los géneros es desigual *pero* complementaria) en binarismo (un elemento se impone al otro como universal).

nuclearización moderna de la familia que, a través de la colonización, privatiza el ámbito de lo doméstico despolitizándolo, al tiempo que lo desvaloriza.

La estructura del patriarcado está en la base de las violencias y atraviesa todas las dimensiones de la vida. De ella emergen otras vías que las mujeres trazan, y permiten reconstruir una trama comunitaria. Lo relacional y lo plural suponen lo recíproco y actúan en resistencia al capitalismo a través de los afectos (Segato 2016, Ahmed 2017).

La violencia patriarcal vinculada al sexismo y la dominación masculina impacta en otres sujetes más allá de las mujeres, desde las categorías de clase, raza y género. Por eso importa que el feminismo incluya en su análisis las vivencias personales desde cada posición particular (Curiel 2017).

El feminismo permitió luchar contra las consecuencias del pensamiento patriarcal y sexista que fomentaba la competencia entre mujeres, posibilitando un contexto de solidaridad que diera protección a sus intereses comunes. La sororidad expresa esa solidaridad política (hooks 2017), rebasando la afinidad y el reconocimiento mutuo de las experiencias de vida de las mujeres, para construir una lucha contra *toda* injusticia provocada por el patriarcado. De acuerdo con hooks, esto fue posible a partir del reconocimiento de la subordinación de unas mujeres -más poderosas- a otras, ejerciendo sobre ellas la explotación. La sororidad es una tarea concreta: "hacer de la solidaridad política una realidad" (hooks 2017, 39).

Ana atiende la minorización de las mujeres viejas en *Escuela de envejecer*. Al exponer la intimidad, repolitiza el ámbito íntimo y afectivo asignado históricamente a las mujeres y señala la importancia de reflexionar sobre lo considerado marginal.

Los testimonios sobre su gestión afirman que la sororidad y la producción de conocimiento *con*, son constitutivas de la gestión de Ana. Hace *de la solidaridad cultural* un modo de gestión.

Carolina Fusilier recuerda que La Verdi:

> para mí fue una linda época de trabajo y estar acompañada en un lugar de colaboración. Me encantó compartir el espacio con Ana, sobre todo era almorzar juntas, hablar... No solamente era un espacio compartido, sino era una práctica compartida: estás haciendo tu trabajo y le podés preguntar cosas, ella a mí... nos acompañamos en los procesos y eso fue muy importante en esa época.

El acompañamiento hace de la práctica artística un hacer compartido. Para Magdalena Petroni, Ana impulsa el trabajo artístico como:

> un trabajo en comunidad. Hay que ser artista y también hay que gestionar y dar espacio a otros. Hacer tu carrera acompañado por otros es mejor que hacerlo sola. Estar en el sistema pensando el sistema y teniendo un rol activo en el sistema es una buena forma de generar otro tipo de relaciones y de ideas.

De acuerdo con los testimonios, Ana hace comunidad con su trabajo gestionante lo cual contradice lo que ella percibe, o asume como comunidad, como mostré al inicio de este Nicho. Ella siente soledad en la colectividad que reúne y lo atribuye a la falta de intereses en común. Sin embargo, todas las personas testimoniantes coincidieron en que hacer comunidad y crear familia son rasgos

que distinguen su gestión en todas las etapas. Nina Fiocco, quien es su compañera más reciente, lo confirma:

> Pone en campo no sólo su saber, su persona, su espacio, su casa, sino también logra *activar* desde ahí estas dinámicas. Lo hace con el interés de apoyar *de verdad* cosas que, por supuesto, le interesan (...) La solidaridad auténtica surge de estos intereses, y también de ponerlo en común *desde* esos intereses comunes. Garantiza la libertad para que el otro haga lo suyo. Ana es una persona muy equitativa, muy justa en términos del manejo de cualquier tipo de recursos. Y esto lo aprecio, pienso es raro en el mundo de la cultura.

La comunidad se crea al poner en común los recursos, independientemente de si los intereses o deseos son compartidos por ese colectivo.

Empujar el desborde

María Puig de la Bellacasa (2012) retoma el conocimiento situado de Haraway (1995) y lo propone "como una forma de pensamiento con cuidado" por su naturaleza relacional, porque toda trama de relaciones surge a partir de algo, no

es preexistente a las personas. El cuidado permite una implicación con la realidad que reconoce la interdependencia mutua, una red que sostiene el pensar-con como:

> Una forma relacional de pensamiento (que) crea patrones nuevos a partir de multiplicidades previas, interviniendo por vía de la adición de capas de sentido más que por la mera deconstrucción de, o adaptación a, categorías anteriores (Puig 2012, 3)

De acuerdo con Puig, pensar-con es un gesto que no niega la divergencia que surge cuando se pone en juego lo colectivo, sino que invita a transgredir las categorías para proponer otras, que permitan adentrarse en la complejidad y sumar experiencias. En el pensar-con existe una polifonía y una trama de conexiones donde lo plural no impide el reconocimiento de las voces, sino que desafía la endogamia tradicional del pensamiento académico. Pensar-con crea relaciones y comunidad: un espacio donde los pensamientos que convergen no se anulan unos a otros, sino que buscan crear intersecciones. El pensamiento con cuidado es amoroso, sin que esto niegue el conflicto propio de toda confluencia de energías. Para Puig es:

> un pensamiento-con rico, colectivo, interdependiente, aunque no sin rugosidades (…) El conocimiento vinculado, el pensar-con, implica, más que observar desde la distancia, dejarse afectar (Puig 2012, 8-15).

El pensamiento-con busca la transformación de un estado de cosas, abrazando la complejidad que supone el reto de lo colectivo.

En diálogo con estas ideas, Verónica Gago propone que:

> la experiencia de pensar juntes se siente en el cuerpo como potencia de una idea (…) conocer es una práctica política. Una forma propia del saber feminista es confiar en la inteligencia colectiva, que es algo más que la suma de individuos y también algo más que un consenso (Gago 2019, 165).

Para Ana la práctica artística es política, tiene que ver con la construcción colectiva de conocimientos y la consolidación de redes. Su práctica recoge estas ideas del cuidado y lo colectivo:

> invitar artistas a hacer cosas es una manera de estudiar lo contemporáneo: ¿qué está pasando con toda esa gente que anda circulando por ahí, y uno no entiende qué hacen o por qué? Estudiar *con* el otro es la mejor manera.

Cuando Ana invita artistas a participar en sus espacios de gestión, configura un mapeo de prácticas-otras, una curaduría que responde a su mirada expandida de las prácticas, que termina ampliando la historia del arte al configurar otro escenario y contar micro historias.

En consonancia con estas ideas, opina Nina Fiocco que:

> Las formas de Ana apuntan a estrategias y formas de hacer distinto, que realmente construyan (…) otro modelo. Por supuesto que están en diálogo con un sistema hegemónico (…). Pero pienso que, fundamentalmente, el efecto que hacen es empujar el desborde (…) Desbordar otros modelos *auténticamente*, no desde la absorción (…) dentro de un sistema hegemónico, sino más bien de pensar cómo se pueden vivir formas de hacer *desde ese desborde mismo.*

El trabajo gestionante de Ana es una energía en expansión, que desborda porque va más allá de los límites establecidos por otres para las prácticas artísticas y porque

tiene un efecto polinizador que le permite sembrar.

Para Sara Ahmed (2017) "vivir una vida feminista" significa preguntarnos éticamente cómo vivir mejor en contextos desiguales e injustos, cómo crear relaciones equitativas con nuestro entorno, cómo descubrir maneras de apoyar a personas que reciben menos, o nada, de los sistemas sociales, cómo seguir confrontando la Historia (en mayúscula y singular). Ana vive una vida feminista y desarrolla una práctica artística feminista. Confronta la injusticia y las desigualdades del sistema del arte excluyente, construye vínculos equitativos poniendo en común sus recursos, inventa formas de favorecer a quienes están (aún más) al margen expandiendo las posibilidades de hacer y mostrar. Combate las historias escritas desde una voz que no la representa y escribe la suya a través

de su gestión. Para Ana, gestionar para transformar es otra forma de producir conocimiento.

~~Conclusiones~~ AGLUTINAR

"El futuro del arte se liga no a la creación de obras sino a la definición de nuevos conceptos de vida, y el artista se convierte en el propagandista de estos conceptos. El "arte" no tiene ninguna importancia. Es la vida la que cuenta"

Roberto Jacoby

El trayecto recorrido en la investigación sobre Ana aglutina cuestiones sobre el arte latinoamericano contemporáneo, las prácticas artísticas de la época y ofrece rasgos de sí misma, como historia viva, y de las escenas del arte en las cuales se inscribe. Aglutinar es reunir. Aglutinar es un concepto decolonial porque surge de su práctica y alberga múltiples dimensiones. Descoloniza el saber del arte abriendo *pequeños foros* que se rigen por lógicas diferentes a las hegemónicas y propone un ejercicio docente que deconstruye el rol jerárquico de transmisión de saberes para compartir experiencias.

Aglutinar simboliza pulsión por *reunir* en un sistema neoliberal que se esfuerza en dividir y fragmentar y profundiza la precarización del trabajo artístico.

Si bien esa reunión genera inevitablemente otro "centro", este discute la colonialidad del conocimiento porque configura prácticas-otras. Prácticas que no se dejan colonizar, ni domesticar.

Aglutinar es el "vehículo conceptual" (Rappaport 2007) transversal a la investigación. Un concepto polisémico cuya lectura puede hacerse en dos niveles: individual y colectivo. Aglutinar es una estrategia de transformación que actúa sobre la vida de Ana y sobre la escena artística a través de su gestión. Un factor que caracteriza este trabajo es haber puesto en práctica ejercicios metodológicos orientados a recolectar los conceptos del campo de investigación como principales coordenadas de lectura. Esta investigación tiene un potencial metodológico, que radica en haber tomado y reformulado herramientas clásicas de la antropología para configurar un modo etnográfico y

cartográfico de aproximación a la práctica artística de Ana, que pueda ser utilizado en la investigación artística. En el marco de este trabajo, cartografiar fue una propuesta metodológica para construir narrativas a partir de imágenes y establecer coordenadas de lectura. Para cerrarlo retomo su palabra, la integro con los testimonios que otorgaron densidad semántica al concepto aglutinar y lo interpreto desde mi experiencia orgánica e investigativa.

La conexión entre estas tres perspectivas que definen el concepto, recoge su polisemia y co-construye un campo epistémico enraizado en la praxis. Un glosario del cual resumo su trayectoria a continuación.

De la maraña al aglutinado

> "Crear un sistema (no un producto). Organizar. Crear un organismo. Diversos componentes. Recipientes"
>
> **Gabriel Orozco**

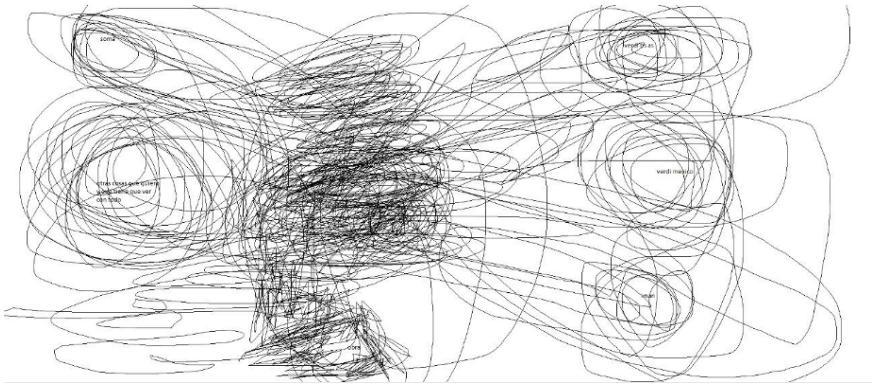
La primera metáfora que surgió en el trabajo de campo, como mencioné al inicio, fue la maraña y me acompañó durante toda la investigación. Con la maraña descubrí que un

caos (de hilos) no bloquea los vacíos, sino que los habilita como espacios donde albergar.

En esta investigación son los recipientes que llamé Nichos de contenido.

La maraña es un caos y en todo caos anida un orden. La maraña es un *sistema* cuyos mecanismos responden a una lógica interna de organización y praxis. Es un *organismo* que tiene *recipientes*. Si requiere ser leída desde afuera, la maraña debe ser desenredada. Parte del proceso de lectura de la maraña fue identificar las hebras más gruesas que dibujaron la ruta para penetrar su espesura. *De la maraña al aglutinado* es el trayecto que da cuenta de la transformación de la materialidad: las hebras gruesas que fueron caminos para investigar, se configuran en la praxis como gestos concretos.

La maraña es una red elástica que se expande según las condiciones del ambiente y sirve para amalgamar o adherir. La maraña es el corazón del aglutinado.



Aglutinado como sustantivo

Para Ana el aglutinado es:

> Un acojinamiento derivado del recorte de todas las espumas de poliuretano. El recorte se muele y se comprime hasta lograr el aglutinado. El aglutinado, como las espumas, puede tener variedad en densidad y dureza.
>
> Se utiliza mucho como soporte de colchones, asientos para sala y sillas.

Durante la investigación regresé constantemente a esta definición y recuperé las palabras clave que la definen (en esos términos) para profundizar su conceptualización y situarla en su práctica.

Desde la perspectiva de Ana, el aglutinado es un sustantivo. Define un tapizado en forma de cojín que resulta de la suma de recortes molidos y comprimidos. Su materialidad (densidad y dureza) es variada. Se usa para soportar (resistencia). Refiere a una concentración de fragmentos que, al molerse y comprimirse, dan lugar a una nueva materia: el aglutinado. Su particularidad es que mantiene cierta diversidad proveniente de los trozos, a partir de los cuales se conforma.

Aglutinar es un gesto que atraviesa sus modos de hacer. Reúne e integra, no busca diluir la diversidad de la colectividad en el nuevo conjunto que se forma, sino que éste se define *precisamente* por reconocer la pluralidad que lo constituye.

Al recuperar los caminos de la investigación, sostengo que el aglutinado es una ecología de saberes (Sousa Santos), un pluriverso (Escobar) y, definitivamente, conocimiento situado (Haraway).

Aglutinar como verbo

Comprendí el sentido del concepto de manera *orgánica* tiempo después de recogerlo del trabajo de campo. Lo sentí en el cuerpo en una experiencia práctica: aprendiendo a hacer pan en un taller. Durante el amasado, pude llevar a la práctica la idea de que el gluten es una proteína formada por alveolos que le dan elasticidad a la masa. Cuando se activa, se transforma en una red que se expande *según las condiciones del ambiente*. Establecer estas conexiones tuvo dimensión de acontecimiento, como el primer encuentro con Ana.

Me permitió *darme cuenta* que aquello que investigas se puede -y debe- sentirse en el cuerpo y desde el cuerpo, algo fundamental para la antropología feminista que busca situar, experimentar para conocer, relacionarse con les sujetes de estudio y su campo relacional para investigar. Retomé el concepto aglutinado de la voz de Ana, como una acción que replica un gesto suyo: apropiarse de algo y resignificarlo. Luego, la experiencia orgánica me permitió entender que gluten, aglutinado y aglutinar son parte de un mismo campo semántico y pensarlas en relación me ayudó a descubrir sus diferencias.

Gluten proviene del latín gluten, glutinis y significa cola, goma, materia viscosa de origen orgánico que sirve para amalgamar o adherir. Una amalgama cierra, tapa, y lo que se adhiere se pega.

El aglutinado es artificial y comprime los trozos reunidos. El gluten es natural y junta sin comprimir porque crea una trama porosa cuya expansión depende de ciertas condiciones. Esta particularidad la sitúa en un territorio particular.
Las imágenes muestran claramente sus diferencias.

Por esta cualidad de trama porosa que reúne sin comprimir, abordo el aglutinado como verbo, como práctica.

Aglutinar es abrir la casa

Gloria Andalzúa se preguntaba qué significa tener un cuarto propio, proponía olvidarlo para resituar las experiencias, escribir donde puedas y como puedas. Cabe la pregunta: ¿qué significa abrir la casa en la práctica artística de Ana Gallardo? Porque las anécdotas también son políticas.
Una artista que abre su casa se olvida del cubo blanco porque su casa es la antítesis. Muestra donde puede y como puede, transforma su garaje en un territorio político.
Una artista abre su casa porque sabe lo que significa no tener un espacio para expresarse, donde vive se transforma en su lugar de reivindicación/vindicación. Según la DRAE reivindicar significa elevar un reclamo firme de algo sobre lo cual se tiene un derecho y ha sufrido una desposesión, o la desposesión es una amenaza. También es reclamar la iniciativa de una acción. Abrir la casa es

reclamar la iniciativa de crear espacios donde no los hay. Es reivindicar que *cualquier* espacio es una posibilidad si se abre y se politiza. Ana reivindica lo que le duele, la frustra y busca transformarlo. No importa si el cuarto es propio, ella se lo apropia y lo comparte.

Abrir la casa es la acción precedente a gestar espacios, para sostener la negación a dejarse medir por los parámetros con los que desacuerda y crear los suyos, desde su óptica e intuición. Desde su perspectiva situada, siempre parcial, ejerce un feminismo de la praxis porque actúa: identifica un problema, lo señala con rabia y propone una solución.

Abrir la casa es una forma de honrar lo que se tiene. Ana reconoce su privilegio de recibir espacios en desuso para gestionar el arte. Es consciente de su poder y lo usa en favor de una acción colectiva. Renueva la figura del artista que produce solo porque pone en circulación modos conjuntos de hacer. Su taller se convierte en espacio de agenciamiento político, donde se inauguran conversaciones que siempre implica más de une. Por lo tanto su casa-taller adquiere una presencia política en la ciudad (más allá de lo doméstico). Al abrir su casa, la sitúa como territorio político.

Abrir la casa es hacer del arte un refugio

¿Qué significa hacer del arte un refugio?

Dar respuesta a una orfandad real y simbólica, combatir la orfandad con colectividad. Ana propone *producir a otre artista* porque se ha hecho la pregunta. Y la respuesta construye su lógica: si nadie nos produce, nos producimos entre nosotres. Eso es político. Hacer del arte un refugio es crear una red de artistas de distintas generaciones que surgió en La Verdi Buenos Aires, se hizo porosa y se expandió a La Verdi CDMX. Ambas son experiencias situadas en el marco de condiciones particulares de producción y territoriales que crean comunidades artísticas.

Aglutinar es maternar

Ana confiere cualidades asignadas socialmente a una "buena" madre a su labor de gestión. En el marco de esta investigación, maternar es un gesto que implica modos de hacer solidarios y generosos, de resistencia con acompañamiento y contención. ¿Qué experiencias construyen lo maternal en este contexto? Experiencias vinculadas con los cuidados, que discuten el aislamiento y el individualismo neoliberales. Ana materna a través de su trabajo gestionante porque crea familia en el arte: un ecosistema crítico del sistema, problematizando y resignificando el sentido de comunidad.

Aglutinar es colectivizar

Ana activa un poder de convocatoria muy potente. En lo colectivo hay jerarquías, el trabajo y la energía puesta a disposición del proyecto otorgan poder a quien pone el cuerpo. En lo colectivo importa si los intereses son comunes o son individuales. En todo intercambio de fuerza de trabajo por dinero hay jerarquías, el tema es cómo se ejercen, contra qué combaten y qué proponen. Ana resuelve las contradicciones proponiendo un hacer *juntes* que reúne para colectivizar el aprendizaje, el pensamiento y la praxis. Ella es la *jefa* que *impone la idea de la solidaridad* y ejerce un liderazgo contradictoria y funcionalmente *autoritario y amoroso*.

Aglutinar es crear *espacios inmateriales*

Ana gestiona iniciativas semilla que crecen capaces de prescindir de su liderazgo. La Verdi Buenos Aires continúa funcionando sin su intervención, mientras ella coordina La Verdi CDMX. Si la semilla germinó es porque fue sembrada en tierra fértil y una tierra fértil es una tierra cultivada juntes. En esos

espacios inmateriales se *libera energía* por la intensidad de las dinámicas colectivizantes de las prácticas. Aunque no perdurables bajo el mismo formato, el potencial de su trabajo gestionante es mutar la forma y seguir alimentando la energía para expandir su derrama.

Aglutinar es *sostener el valor del fracaso*

Abrir la posibilidad al error significa permitir la experimentación, garantizar la libertad, trabajar con equidad, negarse a las condiciones del "éxito" capitalista. Practicar el fracaso como valor significa que, en los espacios de acompañamiento para la formación de artistas, lo que se problematiza no son los proyectos "descartados" sino los parámetros de validación del sistema hegemónico del arte. No es una discusión sobre las obras, es una discusión sistémica.

Sostener el valor del fracaso es, también, sostener la práctica en un terreno de incertidumbre donde anidan contradicciones. Frustra la expectativa pedagógica capitalista. Fractura un relato hegemónico y habilita la pluralidad de voces en la construcción conjunta del conocimiento. Practica el fracaso al mostrar las hebras de la maraña. Mostrar las hebras es mostrar las contradicciones, y eso es político.

Ana sufre la vejez, pero la nombra e *intenta el empoderamiento de ser vieja* devolviendo a la vejez su valor de uso al ponerla en escena en la performance *Escuela de envejecer*. Poner algo en la agenda, también es político. En sus palabras: "yo no le tengo miedo a la improvisación, al contrario… dale espacio a la situación, al error, a la equivocación… eso va alimentando". Abrazar el error *dar espacio*, es aceptar que hay otra manera de pensar y de construirnos. El éxito se presume, Ana practica el fracaso.

Aglutinar es *Aumentar un campo de acción empujando el desborde*

Desbordar es ir más allá del borde y empujarlo es producir *desde* los bordes prácticas situadas que configuran modelos de gestión desconcentrados.
Nina Fiocco utilizó la metáfora de la "mancha de aceite" para leer la práctica artística de Ana: "cómo desde ahí, podemos aumentar un campo de acción que sí se proponga ser distinto".
Una mancha de aceite se comporta diferente según la superficie: puede ser absorbida o expandirse y siempre deja un rastro. Los testimonios recogidos en esta investigación reconocen esa huella que dejaron las experiencias de gestión compartidas y su persistencia, que continúa activando y articulando desde su energía particular. Aglutinar es aumentar un campo de acción expandiendo la acción misma porque genera y recoge saber de la praxis.

Aglutinar es Ampliar la mirada

Ana mira hacia otras maneras no centralizadas de hacer arte a través de la intuición y el deseo. Pone en práctica un modo de gestión que mapea prácticas-otras y propone una curaduría que responde a formas diferentes de leer las prácticas artísticas.
La mirada expandida que se activa desdibuja los parámetros bien-mal, discute las estructuras de poder que los determinan y propone otros mecanismos de validación más inclusivos. Amplía la mirada para visibilizar.
¿Qué significa visibilizar?
Señalar, alumbrar lo que no puede o *no quiere* ser visto. Actuar sobre los sesgos de la visión: resolver. Si el problema es que no quieren ver la vejez, la mostramos. Mostrar la vejez es emancipador porque resignifica la vejez para dignificarla. Si el problema es que no cabemos en un campo de acción, lo expandimos.

La visibilidad es una de las principales búsquedas y conquistas de la práctica artística de Ana.

Aglutinar es *ser otra manera de pensar* (la revancha)

Ana sostiene que les artistas que incluye en sus proyectos de gestión:

> piensan de una manera distinta… o (son) amigos cercanos o gente que entiende la dificultad, que no son visibles o que no tienen el discurso hegemónico
>
> (…) hay otro camino y hay que fortalecerlo porque somos otra manera de pensar.

Desde los espacios embrionarios, intersticiales y autogestivos que sostuvo con su trabajo gestionante, Ana consolidó un poder para confrontar las limitaciones impuestas por el mercado al determinar "qué es arte y qué no", clasificar y descalificar las prácticas.

Su trabajo gestionante es su revancha, donde "mamá pollito" da cobijo y teje su nido.

Desde su perspectiva:

> La Verdi en su momento lo logró: dio visibilidad a un montón de artistas, hizo contactos… no sé cómo (pero) posiciona. Igual posiciona más de lo mismo y de la misma manera: generando tendencia, generando poder ¿no?
>
> Siempre es igual, hay un punto ahí donde fracasa: no es equitativo, no es democrático. Es eso, es jerárquico, es poderoso… cinco artistas con intereses comunes pensando… creo que tendría que ser transformador. Transforma en la medida que hay una comunidad que recibe esa onda de la ola, ¿no?

Ana es autocrítica. Reconoce la dificultad de escapar al poder legitimador, aunque sea un poder que legitima lo previamente desvalorizado o no reconocido.

Sin embargo, reconoce que sus espacios han sido hogar de prácticas que no responden a los discursos de poder, que han logrado posicionar y que han afectado a quienes recibieron *la onda de la ola.*

¿Para qué sirvió el aporte que Ana realiza *en* y *desde* su trabajo gestionante? ¿Qué construyó a partir de su modo particular de hacer gestión?

La respuesta de Ana es:

> Me construye a mí. Afectos, fuerza, pensar, estudiar. Yo qué se. Yo no estudié. Familia… Y después…visibilidad de un montón de gente que no hubiera tenido. O… ni siquiera visibilidad… (piensa en cómo decirlo) me siento como orgullosa de esa lectura mía.
>
> Tuve… como esta *apertura* ¿me entendés? (…), casi soy una premonitora o entiendo claramente este sistema (…) al cual yo no logro entrar totalmente.
>
> No sé si me da bronca o me gusta no haber entrado. En eso colaborativo, en esa escena argentina yo sé, aunque nadie lo sepa, cuánto de mi trabajo hay. Hay algo en esa escena que tiene que ver con mis deseos, con lo que yo soñaba. Y funcionan cosas.

Muches de les artistas que participaron en sus espacios y a quienes acompañó e impulsó han logrado posicionarse en la escena del arte y ser reconocides. Sin embargo, cuando les abrió el espacio aún eran "invisibles". Ahí es donde se activa su mirada intuitiva que le permite crear la cartografía de sus deseos.

Aglutinar es una estrategia para ~~sanar~~ transformar

Sanar es la palabra más importante de la práctica artística de Ana, lo que busca. Ella la colocó al inicio de la COLUMNA y yo decidí ubicarla al final como parte

de los ejercicios etnográficos y cartográficos que me permitieron, primero, escuchar y retomar su palabra, y segundo, construir la mía.

En su práctica artística, la sanación es el proceso que permite adjudicar una narrativa a los hechos traumáticos que ha vivido o reordenar los elementos del trauma. Ella identificó los eventos traumáticos que experimentó durante su vida, encontró los elementos detonantes y activó procesos creativos para repensarlos. Descubrió en ella los recursos y los puso en práctica. Sublimó, resignificó.

La sanación actúa a través de sus gestos de reapropiación que van suturando ausencias y es lo que le permite montar su maquinaria creativa y activarla. Ella ~~sana~~ transforma la ausencia de su madre y reivindica su rol como artista poniendo su voz para leer las cartas que le enviaba a su padre, donde hablaba de su obra. Pone su cuerpo en la restauración de sus pinturas y las rehace una y otra vez otorgándoles diversas materialidades. Activa un agenciamiento para resignificar su obra y hacerla visible -un gesto que también la visibiliza a ella-. Es un mostrarse juntas.

Aglutinar es cartografiar

Esta investigación abrió una puerta de entrada a la práctica artística de Ana para acceder a una mirada sobre *Escuela de envejecer* y su trabajo gestionante. Es la primera construcción teórica sobre su trabajo de más de cuatro décadas de trayectoria constante, congruente, honesta y comprometida. Da cuenta de cómo Ana se gestó como artista, de cómo dialogan su construcción de afectos, su modo de vida y su práctica artística. Explora y expone las particularidades de su saber y su trabajo, la manera en que se hace presente en la escena cultural donde se sitúa y las formas en las que crea resonancias.

Esta investigación busca ofrecer elementos para historiografiar porque deja testimonio y se construyó *con* testimonios, recogidos a través de ejercicios

etnográficos y cartográficos que se concibieron en sintonía con las dinámicas de Ana de crear territorio en el arte. Aglutinar es construir memoria sobre un refugio convocante. Sobre el arte *como* refugio y espacio de combate.

Bibliografía

Ahmed, Sara. 2017. *Vivir una vida feminista.* Traducido por Tamara Tenembaum. Buenos Aires: Caja Negra.

Andrade, X. 2017. "Inscripción, desinscripción, intrusión: la etnografía como práctica curatorial". En *Arte y antropología. Estudios, encuentros y nuevos horizontes.* Editado por Giuliana Borea, 135-155. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.
https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=r6DNDwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PT92&dq=ARte+y+antropolog%C3%ADa+giuliana+borea&ots=yHnjLuwayS&sig=jwj71OKzNxLNlu5E7K9cd27TcDY#v=onepage&q=ARte%20y%20antropolog%C3%ADa%20giuliana%20borea&f=false

Angulo Agudelo, Natalia. 2018. "Habitar el cuerpo. Etnografía feminista desde los cuerpos de mujeres de San Basilio de Palenque". *Revista Corpo-grafías: Estudios críticos de y desde los cuerpos.* 5 (5): 42-57. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7870501

Anzaldúa, Gloria. 1999. *Borderlands. La frontera.* Traducido por Carmen Valle. Madrid: Colección Ensayo.

https://enriquedussel.com/txt/Textos_200_Obras/Giro_descolonizador/Frontera-Gloria_Anzaldua.pdf

Arnold, Marcelo, Anahí Urquiza y Daniela Thumala. 2011. "Recepción del concepto de autopoiesis en las ciencias sociales". *Sociológica*, 26 (73), mayo-agosto: 87-108.
https://www.scielo.org.mx/pdf/soc/v26n73/v26n73a4.pdf

Blanco, Paloma. 2001. "Introducción: explorando el terreno". En *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa.* Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
https://ciudadcomentada.files.wordpress.com/2015/04/modos-de-hacer.pdf

Baeza, Federico. 2013. "Escrituras de la vida cotidiana". *Revista electrónica de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte* (CAIA) 2: 1-11.
https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/3616/CONICET_Digital_Nro.4827_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y

Bartra, Eli. 2012. "Acerca de la investigación y la metodología feminista". En *Investigación feminista. Epistemología, metodología y representaciones sociales.*

Coordinado por Norma Blazquez Graf, Fátima Flores Palacios, Maribel Ríos Everardo. CDMX: UNAM, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades.
http://biblioteca.clacso.edu.ar/Mexico/ceiich-unam/20170428032751/pdf_1307.pdf

Behar, Ruth. *Cuéntame algo, aunque sea una mentira. Las historias de la comadre Esperanza.* CDMX: Fondo de Cultura Económica, 2009. Primera edición electrónica Kindle.

Bertaux, Daniel [1997] 2005. "La obtención de relatos de vida". En *Los relatos de vida. Perspectiva etnosociológica.* Barcelona: Bellaterra.

Bishop, Claire. 2016. *Infiernos artificiales. Arte participativo y políticas de la espectaduría.* Traducido por Israel Galina Vaca. CDMX: Taller de Ediciones Económicas.

Blazquez Graf, Norma. 2012. "Epistemología feminista: temas centrales". En *Investigación feminista. Epistemología, metodología y representaciones sociales*, coordinado por Norma Blazquez Graf, Fátima Flores Palacios, Maribel Ríos Everardo. CDMX: UNAM, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades.
http://biblioteca.clacso.edu.ar/Mexico/ceiich-unam/20170428032751/pdf_1307.pdf

Borea, Giuliana. 2017. "Introducción. Ensamblajes y solturas" en *Arte y antropología. Estudios, encuentros y nuevos horizontes*, editado por Giuliana Borea. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.
https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=r6DNDwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PT92&dq=ARte+y+antropolog%C3%ADa+giuliana+borea&ots=yHnjLuwayS&sig=jwj71OKzNxLNlu5E7K9cd27TcDY#v=onepage&q=ARte%20y%20antropolog%C3%ADa%20giuliana%20borea&f=false

Bourriaud, Nicolás. 2009. *Radicante*. Traducido por Michele Guillemont. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Briceño Gruel, Elizabeth. 2017. "Sexualidad en la vejez: conductas sexuales de las mujeres adultas mayores" en *Género y vejez en México*, coordinado por Gina Villagómez Valdéz. Mérida: Universidad Autónoma.

https://www.researchgate.net/profile/Teresa-Castillo-3/publication/322959704_ABUELAS_EDUCACION_Y_EMPODERAMIENTO_EN_TLAXCALA/links/5a79c81a45851541ce5e4f40/ABUELAS-EDUCACION-Y-EMPODERAMIENTO-EN-TLAXCALA.pdf

Burawoy, Michael. 1998. “The extended case method”. *Sociological Theory University of California, Berkeley*. 16 (1): 4-33. https://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.123.717&rep=rep1&type=pdf

Castañeda Salgado, Martha Patricia. 2010. “Etnografía feminista”. En *Investigación Feminista. Epistemología, metodología y representaciones sociales*, coordinado por Norma Blazquez Graf, Fátima Flores Palacios, Maribel Ríos Everardo, 217-238. CDMX: Colección Debate y Reflexión. http://computo.ceiich.unam.mx/webceiich/docs/libro/Investigacion%20Feminista.pdf

Castañeda Salgado, Martha Patricia. 2019. “Perspectivas y aportes de la investigación feminista a la emancipación”. En *Otras formas de (des) aprender. Investigación feminista en tiempos de violencia, resistencias y decolonialidad*. Bilbao: Agencia Vasca de Cooperación para el Desarrollo (AVCD). https://publicaciones.hegoa.ehu.eus/uploads/pdfs/409/metodologia_feminista.pdf?1557744901

Castañeda Salgado, Martha Patricia. 2019. “Etnógrafas Etnografiadas: de posicionamientos, dislocaciones y ubicaciones epistémicas”. *Disparidades. Revista de Antropología* 74 (1): e002b. https://doi.org/10.3989/dra.2019.01.002.02

Castañeda Salgado, Martha Patricia. “Perspectivas y aportes de la investigación feminista a la emancipación”. Cap. 1 en *Otras formas de (des) aprender. Investigación feminista en tiempos de violencia, resistencias y decolonialidad*. Agencia Vasca de Cooperación para el Desarrollo (AVCD), 2019. https://publicaciones.hegoa.ehu.eus/uploads/pdfs/409/metodologia_feminista.pdf?1557744901

Carod, Natalia. 2021. “Activar la resistencia. La dimensión simbólica de los objetos”. *Boletín de Arte 21*. e028. http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/120171/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Castillejo Cuéllar, Alejandro. 2007. “La globalización del testimonio. Historia, silencio endémico, y los usos de la palabra”. *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, núm 4: 75-99. http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1900-54072007000100005

Cejas, Mónica. 2011. "Desde la experiencia: Entrevista a Ochy Curiel”. *Andamios*, 8 (17): 181-197.

http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-00632011000300009

Connell, R. W. 1995. "La organización social de la masculinidad". Cap. 2 en *Masculinidad/es: poder y crisis* editado por Valdes, Teresa y José Olavarría. ISIS-FLACSO: Ediciones de las Mujeres N° 24: 31-48.
http://www.pasa.cl/wp-content/uploads/2011/08/La_Organizacion_Social_de_la_Masculinidad_Connel_Robert.pdf

Conway, Jill, Susan Bourque y Joan Scott. 2013. "El concepto de género". En *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, coordiado por Marta Lamas. CDMX: Porrúa.

https://www.legisver.gob.mx/equidadNotas/publicacionLXIII/El%20genero.%20La%20construccion%20cultural%20de%20la%20diferencia%20sexual.pdf

Crenshaw, Kimberlé Williams. 1991. "Cartografiando los márgenes. Interseccionalidad, políticas identitarias, y violencia contra las mujeres de color". Traducido por Raquel (Lucas) Platero y Javier Sáez.
https://www.uncuyo.edu.ar/transparencia/upload/crenshaw-kimberle-cartografiando-los-margenes-1.pdf

Curiel, Ochy. 2014. "Construyendo metodologías feministas desde el feminismo decolonial". En *Otras formas de (re)conocer Reflexiones, herramientas y aplicaciones desde la investigación feminista* editado por Irantzu Mendia Azkue, Marta Luxán, Matxalen Legarreta, Gloria Guzmán, Iker Zirion, Jokin Azpiazu Carballo. Bilbao: Universidad del país Vasco.
https://publicaciones.hegoa.ehu.eus/uploads/pdfs/269/Otras_formas_de_reconocer.pdf?1488539836

Curiel, Ochy. 2009. "Descolonizando el Feminismo: una perspectiva desde América Latina y el Caribe". Ponencia presentada en el Primer Coloquio Latinoamericano sobre Praxis y Pensamiento Feminista, Grupo Latinoamericano de Estudios, Formación y Acción Feminista (GLEFAS), Instituto de Género de la Universidad de Buenos Aires, junio.
https://feministas.org/IMG/pdf/Ochy_Curiel.pdf

De Certeau, Michel. 2001. "De las prácticas cotidianas de oposición". En *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa.* Editado por Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte, Marcelo Expósito. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

https://ciudadcomentada.files.wordpress.com/2015/04/modos-de-hacer.pdf

De Duve, Thierry. 1994. "When form has become attitude–and beyond". *The artist and the academy: Issues in fine art education and the wider cultural context*: 23-40.
https://jarrettfuller.com/Graphic-Design-Readings/PDF/ThierrydeDuveFormAttitude.pdf

De Lauretis, Teresa. 1989. *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction.* London, Macmillan Press, 1-30.

https://www.perio.unlp.edu.ar/catedras/hdelconocimiento/wp-content/uploads/sites/197/2021/05/teconologias-del-genero-teresa-de-lauretis.pdf

De Lauretis, Teresa. 1993. "Sujetos excéntricos: la teoría feminista y la conciencia histórica". En *De mujer a género, teoría, interpretación y práctica feministas en las ciencias sociales* compilado por María C. Cangiamo y Lindsay DuBois, 73-113. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

https://www.perio.unlp.edu.ar/catedras/wp-content/uploads/sites/197/2021/05/n3_-_de_lauretis_teresa_-_sujetos_excentricos_la_teoria_feminista_y_la_conciencia_historica.pdf

Desjardins, Pamela. 2012. "El artista como gestor y la gestión como discurso artístico
plataformas, iniciativas y redes de auto-gestión colectiva en el arte contemporáneo argentino". *Arte y sociedad. Revista de investigación* 1.
https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3868802

De Sousa Santos, Boaventura. 2010. "¿Un occidente no occidentalista?" En *Epistemologías del sur. Perspectivas, Refundación del estado en América Latina* editado por Boaventura De Sousa Santos y María Paula Meneses, 21-52. Bogotá: Universidad de los Andes-Siglo XXI.

De Sousa Santos Boaventura y María Paula Meneses Eds. 2014. *Epistemologías del sur. Perspectivas.* Madrid: Akal editores.

De Sousa Santos Boaventura. 2005. "Hacia una sociología de las ausencias y una sociología de las emergencias". En: *El milenio huérfano. Ensayos para una nueva cultura política*, 151-192. Bogotá: Ed. Trotta.
https://es.scribd.com/document/476711605/Sousa-Santos-Hacia-una-sociologia-de-las-ausencias-y-una-sociologia-de-las-emergencias

Dobrée Patricio y Natalia Quiroga Diaz, comps. 2019. *Luchas y alternativas para una economía feminista emancipatoria.* Buenos Aires: CLACSO Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/gt/20191108021928/Luchas_y_alternativas.pdf

Escobar, Arturo. 2018. "La teoría de lo ir/real. Herramientas para repensar "la realidad"y lo posible". En *Otro posible es posible: caminando hacia las transiciones desde Abya Yala/Afro/LatinoAmérica.* Bogotá: Ediciones Desde abajo.

Escobar, Arturo. 2018. "Postdesarrollo a los 25: sobre "estar estancado" y avanzar hacia delante, hacia los lados, hacia atrás y de otras maneras". En *Otro posible es posible: caminando hacia las transiciones desde Abya Yala/Afro/LatinoAmérica.* Bogotá: Ediciones Desde abajo.

Esteban, Mari Luz. 2017. "Los cuidados, un concepto central en la teoría feminista: aportaciones, riesgos y diálogos con la antropología". *Quaderns-e Instituto Catalán de Antropología* 22 (2): 33-48.
https://raco.cat/index.php/QuadernseICA/article/view/333111

Esteban, Mari Luz. 2006. "El estudio de la salud y el género: las ventajas de un enfoque antropológico y feminista". *Salud colectiva Buenos Aires* 2(1): 9-20.
http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-82652006000100002
Farina, Fernando y Andrés Labaké. 2010. *Poéticas contemporáneas. Itinerarios en las artes visuales en la Argentina de los 90 al 2010.* Buenos Aires: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.
https://es.scribd.com/document/100245098/Poeticas-Contemporaneas-Itinerarios-en-lasartes-visuales-de-la-Argentina-de-los-90-al-2010

flores, val. 2021. *Romper el corazón del mundo. Modos fugitivos de hacer teoría.* Editorial Continta Me Tienes.

Foster, Hal. 2001. "Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte Contemporáneo". En *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa.* Editado por Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte y Marcelo Expósito. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
https://ciudadcomentada.files.wordpress.com/2015/04/modos-de-hacer.pdf

Foster, Hal. 2001. "El artista como etnógrafo". En *El retorno de lo real.* Madrid: Ediciones Akal España.

Freud, Sigmund. 1907-8. "El creador literario y el fantaseo".

En *La creación poética y la fantasía*, traducido por Ludovico Rosenthal, 51-64. https://desarrollo2usal.files.wordpress.com/2018/08/el-creador-literario-y-el-fantaseo-1908-1907.pdf

Freud, Sigmund. 1924-5. "Nota sobre la "pizarra mágica"". *El "block maravilloso"*, 17(14): 277-82.
https://www.studocu.com/cl/document/universidad-diego-portales/procesos-psicologicos/notas-sobre-la-pizarra-magica-freud/4096207

Gibert Galassi, Jorge y Beatriz Corre. 2001. "La Teoría de la Autopoiesis y su aplicación en las Ciencias Sociales". *Cinta de Moebio*, núm. 12, Universidad de Chile.
https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=10101203

Gago, Verónica. 2019. *La potencia feminista o el deseo de cambiarlo todo*. Madrid: Traficantes de sueños.
https://traficantes.net/sites/default/files/pdfs/TDS_map55_La%20potencia%20feminista_web.pdf

Gallardo, Ana. 2010. *Obras 1999-2009*. Buenos Aires: Ed. Alberto Sendrós,.

Gallardo, Ana. 2006. *Ramona. Revista de artes visuales*. Buenos Aires.
http://www.ramona.org.ar/files/r60.pdf
García-Oliveros, Elena y Gloria G. Durán. 2014. "Cambiar el arte para cambiar el mundo (Una perspectiva feminista) Diálogo abierto con Suzanne Lacy". *Calle14 revista de investigación en el campo del arte*, 11 (16): 114 – 127.
https://www.redalyc.org/pdf/2790/279044557010.pdf

Giunta, Andrea. 1996. "América Latina en disputa. Apuntes para una historiografía del arte Latinoamericano". Universidad de Buenos Aires / CONICET. Ponencia presentada en el Seminario Internacioal de estudios del arte de América Latina en el Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.
http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Oaxaca/complets/giunta_oaxaca96.pdf

Giunta, Andrea. 2014. "Arte, memoria y derechos humanos en Argentina". *Artelogie* 6.
DOI: https://doi.org/10.4000/artelogie.1420

Giunta, Andrea. 2020. *Contra el canon. El arte contemporáneo en un mundo sin centro*. Buenos Aires: SIGLO XXI.

Giunta, Andrea. 2018. *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Buenos Aires: Siglo XX.

González Casanova, José Miguel y Geneviève Saumier. 2019. *Artropología. Un acercamiento entre dos disciplinas*. CDMX: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.

González Torralbo, Herminia y Lube Guizardi Menara. "Las mujeres y el envejecimiento en la investigación social (1950-2018)". *Revista Estudios Feministas, Florianópolis*, 28 (1). (s/f). https://www.scielo.br/j/ref/a/cxJPPNxSWQmbch7w5KDvBXM/?format=pdf&lang=es

Gregorio Gil, Carmen. 2019. "Explorar posibilidades y potencialidades de una etnografía feminista". *Disparidades* 74(1): e002a.

https://doi.org/10.3989/dra.2019.01.002.01

Gregorio Gil, Carmen. 2014. "Traspasando las fronteras dentro-fuera: Reflexiones desde una etnografía feminista". *Revista de Antropología Iberoamericana* 9: 297-322. https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4947059.pdf

Guber, Rosana. 2015. *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. CDMX: SigloXXI Editores.

Haraway, Donna. 2019. *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Traducido por Helen Torres. Bilbao: Ed. Consonni.

Haraway, Donna. 1995. "Manifiesto para cyborgs: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX". En *Ciencia, cyborgs y mujeres: La reinvención de la naturaleza* traducido por Manuel Talens. Valencia: Universidad de Valencia e Instituto de la Mujer.

http://kolectivoporoto.cl/wp-content/uploads/2015/11/Haraway-Donna-ciencia-cyborgs-y-mujeres.pdf?fbclid=IwAR0CR6YUcang_f3ICS2RzCee_-wLFNXUeEMvBVpnnYzV676gTIkdSrgWBZw

Harding, Sandra. 1998. "¿Existe un método feminista?". Traducido por de Gloria Elena Bernal. *Debates en torno a una metodología feminista* 2: 9-34. https://urbanasmad.files.wordpress.com/2016/08/existe-un-mc3a9too-feminista_s-harding.pdf

Harding, Sandra. 2012. "¿Una filosofía de la ciencia socialmente relevante? Argumentos en torno a la controversia sobre el Punto de vista feminista". En

Investigación feminista. Epistemología, metodología y representaciones sociales coordinado por Blazquez Graf, Fátima Flores Palacios, Maribel Ríos Everardo. CDMX: UNAM, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades.
http://biblioteca.clacso.edu.ar/Mexico/ceiich-unam/20170428032751/pdf_1307.pdf

Helguera, Pablo. 2009. *Manual de estilo para el arte contemporáneo*. CDMX: Editorial Tumbona.
https://traficantes.net/libros/manual-de-estilo-del-arte-contemporaneo

Heinich, Nathalie. 2017. *El paradigma del arte contemporáneo. Estructuras de una revolución artística.* Madrid: Casimiro Libros.

Hierro, Graciela. 2004. "La violencia moral contra las mujeres mayores". En *Envejecer con dignidad. Compilación de artículos de Las Reinas.* Grupo Feminista de Estudios del proceso de envejecer de las mujeres.
https://www.nl.gob.mx/sites/default/files/envejecer_con_dignidad-planchas.pdf

Holmes, Brian. 2001. "No doblar: desplegar". En *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa* editado por Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte, Marcelo Expósito. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. https://ciudadcomentada.files.wordpress.com/2015/04/modos-de-hacer.pdf

hooks, bell. 2017 *El feminismo es para todo el mundo*. Madrid: Traficantes de sueños.
https://traficantes.net/sites/default/files/pdfs/TDS_map47_hooks_web.pdf

Iglesias, Claudio M 2018. *Corazón y realidad.* Buenos Aires: Consonni. Edición en formato digital.

Lacy, Suzanne. 1995. *Mapping the Terrain. New Genre Public Art.* Seatle: Suzanne Lacy.
https://monoskop.org/images/7/7c/Lacy_Suzanne_ed_Mapping_the_Terrain_New_Genre_Public_Art_1995.pdf

www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/woman-art-house-suzanne-lacy/

Laddaga, Reinaldo. 2006. *Estética de la Emergencia. La formación de otra cultura de las artes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora. https://labineditos2.files.wordpress.com/2014/04/laddagareinaldoesteticadelaemergencia.pdf

Longoni, Ana. 2011. *El deseo nace del derrumbe. Roberto Jacoby. Acciones, conceptos, escritos.* Madrid: La Central/Museo Reina Sofia.

Longoni, Ana. 2014. "El mito de Tucumán Arde". *Artelogie* 6. https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/35586/CONICET_Digital_Nro.f6092bf0-6e25-42da-baf3-e410df041699_X.pdf?sequence=5&isAllowed=y

Lozano, Ana María. 2013. "Historia del arte y poder hegemónico: ¿una relación peligrosa?". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 8 (2): 9-14. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá, Colombia

Lugones, María. 2010. "Hacia un feminismo descolonial" Traducido por Gabriela Castellanos. *Hypatia* 25 (4). https://es.scribd.com/document/139008877/LUGONES-Maria-Hacia-Un-Feminismo-Descolonial

Lugones, María. 2012. "*Interseccionalidad y feminismo decolonial*". En *Lugares descoloniales, Espacios de intervención en las Américas* editado por Ramón Grosfoguel y Roberto Almanza. Bogotá: Editorial Javeriana.

Lugones, María. 2018. "Hacia metodologías de la decolonialidad". En *Prácticas otras de conocimiento. Entre crisis, entre guerras* 3, 75-92, Tomo I. San Cristobal de las Casas: Cooperativa Editorial Retos. https://www.iwgia.org/en/documents-and-publications/documents/publications-pdfs/spanish-publications/212-clacso-retos-la-casa-del-mago-libro-pra%CC%81cticas-otras-de-conocimientos-entre-crisis,-entre-guerras-tomo-3-2018-es/file.html#page=75

Macleod, Morna. 2020. "Testimonios mayas durante el conflicto armado interno en Guatemala". *Desacatos*, 62: 36-53. https://doi.org/10.29340/62.2198

Masseroni, Susana y Susana Sauane. 2004. "Crisis y subjetividad: la situación social en Argentina vista por mujeres de clase media". *Papeles de población. Toluca* 10 (39): 239-261. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S1405-74252004000100010&script=sci_arttext

Medina, Cuauhtémoc. 2007. "Sistemas (más allá del llamado "geometrismo mexicano"). En *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México* 1968 – 1997, 122-127. CDMX: Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial de la UNAM y Editorial Turner-México.

http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/ma_del_carmen_rossette/wp-content/uploads/2013/10/70729433-Catalogo-Discrepancia.pdf

Medina Martín, Rocío. "Aplicaciones metodológicas en feminismos y de(s)colonialidad". Cap 6 en *Otras formas de (des) aprender. Investigación feminista en tiempos de violencia, resistencias y decolonialidad.* Bilbao: Agencia Vasca de Cooperación para el Desarrollo (AVCD), 2019.
https://publicaciones.hegoa.ehu.eus/uploads/pdfs/409/metodologia_feminista.pdf?1557744901

Moraga, Cherríe y Ana Castillo ed. 1988. *Esta puente, mi espalda. Voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos.* Traducido por Ana Castillo y Norma Alarcón. San Francisco: Editoria Ismo.
https://we.riseup.net/assets/168533/este%20puente%20mi%20espalda.pdf

Nochlin, Linda. 2007. "¿Por qué no han existido grandes mujeres artistas?" . En *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, editado por Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz. CDMX: Universidad Iberoamericana.

Pinochet Cobos, Carla. 2017. "Arte, comunidad y polifonía: acerca de la noción de investigación en arte y antropología". En *Arte y antropología. Estudios, encuentros y nuevos horizontes*, editado por Giuliana Borea. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.
https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=r6DNDwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PT92&dq=ARte+y+antropolog%C3%ADa+giuliana+borea&ots=yHnjLuwayS&sig=jwj71OKzNxLNlu5E7K9cd27TcDY#v=onepage&q=ARte%20y%20antropolog%C3%ADa%20giuliana%20borea&f=false

Pons Rabasa, Alba. 2018. "Vulnerabilidad analítica, interseccionalidad y ensamblajes: hacia una etnografía feminista". En *Afecto, cuerpo e identidad. Reflexiones encarnadas en la investigación feminista*, coordinado por Alba Pons Rabasa y Siobhan Guerrero Mc Manus, 23-52.

https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/12/5500/13.pdf

Puig de la Bellacasa, María. 2012. "'Nothing comes without its world': thinking with care" *The Sociological Review* 60 (2).
http://www.editorialconcreta.org/_Maria-Puig-de-la-Bella

Pujadas, Juan José. 1992. *El método biográfico: el uso de las historias de vida en ciencias sociales*. Madrid: Centro de investigaciones sociológicas. https://www.uv.mx/mie/files/2012/10/MetodoBiografico.pdf

Precarias a la deriva. 2003. "A la deriva por los circuitos de la precariedad femenina". Traficantes de sueños,. https://traficantes.net/sites/default/files/pdfs/A%20la%20deriva-TdS.pdf

Prieto Stambaugh, Antonio. 2017. "¿Traducir performance? La representación subvertida". En *Dilemas de la representación: presencias, performance, poder*. CDMX: UAM, ENAH. https://www.academia.edu/36341879/_Traducir_performance_La_representaci%C3%B3n_subvertida

Prieto Stambaugh, Antonio y Martha Julia Toriz Proenza. 2015. "Performance entre el teatro y la antropología." *Diario de campo 2 Tercera época* (6-7): 22-31. http://hdl.handle.net/11271/2563

Pussetti, Chiara. 2017. "Los productos puros enloquecen. *Ethnography-based art* y los caminos de arte y antropología". En *Arte y antropología. Estudios, encuentros y nuevos horizontes* editado por Giuliana Borea editora. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial. https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=r6DNDwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PT92&dq=ARte+y+antropolog%C3%ADa+giuliana+borea&ots=yHnjLuwayS&sig=jwj71OKzNxLNlu5E7K9cd27TcDY#v=onepage&q=ARte%20y%20antropolog%C3%ADa%20giuliana%20borea&f=false

Quijano, Aníbal. 2000. *Colonialidad del Poder, Eurocentrismo y América Latina*. En *Colonialidad del Saber, Eurocentrismo y Ciencias Sociales* compilado por Edgardo Lander, 201-246. Buenos Aires: CLACSO-UNESCO.

Rappaport, Joanne. 2007. "Más allá de la escritura: la epistemología de la etnografía en colaboración". *Revista Colombiana de Antropología* 43: 197-229. http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105015277007

Rappaport, Joanne. 2018. "Más allá de la observación participante: la etnografía colaborativa como innovación teórica". *Prácticas otras de conocimiento. Entre crisis, entre guerras* 1: 323-352. https://doi.org/10.2307/j.ctvn5tzv7.16

Restrepo, Eduardo. 2018. *Etnografía. Alcances, técnicas y éticas*. Lima: Universidad Mayor de San Marcos. https://www.aacademica.org/eduardo.restrepo/3.pdf

Ripamonti, Paula. 2017. “Investigar a través de narrativas: notas epistémico-metodológicas” en *Metodologías en contexto: intervenciones en perspectiva feminista, poscolonial, latinoamericana* editado por De Oto Alejandro y Mariana Alvarado, 83-104. Buenos Aires: CLACSO.

https://www.cud.unlp.edu.ar/uploads/docs/metodologias_en_contexto__intervenciones_en_perspectiva_feminista__poscolonial__latinoamericana.pdf

Rodó-Zárate, María. 2021. *Interseccionalidad. Desigualdades, lugares y emociones.*
Manresa: Ediciones Bellaterra.
https://traficantes.net/libros/interseccionalidad-0

Rodríguez, Rosana. 2013. “El poder del testimonio, experiencias de mujeres”. *Estudios Feministas, Florianópolis*, 21(3): 496.
https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2013000300021/26522

Rodríguez, Darío M. y Javier Torres N. 2003. “Autopoiesis, la unidad de una diferencia: Luhmann y Maturana”. *Sociologías, Porto Alegre* 5 (9): 106-140.
Rosa, María L. 2006. “Apuntes para el análisis de género en Argentina”. *Revista Nuestra América* 2: 182-197.
https://bdigital.ufp.pt/bitstream/10284/2372/3/182-197.pdf

Rosa, María L. 2020. “Reflexiones sobre la dialéctica ausencia/presencia de las artistas en los relatos de la historia del arte. Algunos porqués sobre las ausencias”. *Revista Estudios curatoriales* 7 (10): 7-14.
https://revistas.untref.edu.ar/index.php/rec/article/view/811

Rosa, María L. 2012. “Sobre la no precariedad de lo precario. Una aproximación al arte y al
activismo de mujeres en México, Brasil y Argentina”. *Paula Valero: Zonas Precarias. Mujeres en y ante lo precario.* Valencia: Sala Parpalló.
https://www.academia.edu/23302742/Sobre_la_no_precariedad_de_lo_precario_Una_aproximaci%C3%B3n_al_arte_y_al_activismo_de_mujeres_en_M%C3%A9xico_Brasil_y_Argentina

Rosa, María L. 2015. “Trasgrediendo los géneros. Activismos, performances y contracultura en la Buenos Aires de la posdictadura” 8:1-25.
https://www.academia.edu/23315087/Trasgrediendo_los_g%C3%A9neros_Activismos_performances_y_contracultura_en_la_Buenos_Aires_de_la_posdictadura

Rubin, Gayle. 1975. “El tráfico de mujeres: notas sobre la economía política del sexo”. En *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual* coordinado por Marta Lamas, 35-96. CDMX: Porrúa.

Rubinich, Lucas. 2009. “Reinventar el fuego. Construcción de relaciones de fuerza simbólica y radicalidad en la estética de Roberto Jacoby”. *Apuntes de investigación del CECYP* 15: 113-158.
https://apuntescecyp.com.ar/index.php/apuntes/article/view/286/254

Salazar Vélez, Adriana. 2021. “Habitar la ribera de las disciplinas. Investigaciones que se forman entre tierra y agua”. En *Lecturas interdisciplinares de los cuerpos: discursos, emociones y afectos*. Coordinado por Helena López, David Gutiérrez y Jorge Alberto Palomino. CDMX: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones y Estudios de Género.

Schechner, Richard. 2011. “Restauración de la conducta”. En *Estudios avanzados de performance*. CDMX: Fondo de Cultura Económica.

Segato, Rita Laura. 2016. *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos. Y una antropología por demanda*. Madrid: Ed. Prometeo.

Segato, Rita Laura. 2016. *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de sueños.
https://traficantes.net/sites/default/files/pdfs/map45_segato_web.pdf

Sibilia, Paula. 2016. “El cuerpo viejo como una imagen con fallas: la moral de la piel lisa y la censura mediática de la vejez”. En *14 Encuentro Latinoamericano de Facultades de Comunicación Social. Comunicación e industria digital* editado por Giancarlo Carbone de Mora y Óscar Quezada. Lima: Universidad de Lima, Fondo Editorial.
https://repositorio.ulima.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12724/10741/Carbone_Quezada_comunicacion_industria_digital.pdf?sequence=1&isAllowed=y#page=47

Spivak, Gayatri. 2003. “¿Puede hablar el sujeto subalterno?”.
Revista Colombiana de Antropología 39:297-364. Instituto Colombiano de Antropología e Historia
https://www.redalyc.org/pdf/1050/105018181010.pdf

Taylor, Diana. 2011. “Introducción”. En *Estudios avanzados de performance*. CDMX: Fondo de Cultura Económica.

Thornton, Sarah. 2010. *Siete días en el mundo del arte*. Traducido por Laura Witter. Buenos Aires: Ed. Edhasa.

https://www.academia.edu/20361638/Siete_Dias_en_El_Mundo_Del_Arte_Thornton_2008

Viveros Vigoya, Mara. 2016. “La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación”. *Debate Feminista* 52: 1-17. https://debatefeminista.cieg.unam.mx

Wittig, Monique. 2006. “No se nace mujer” y "El pensamiento heterosexual". En *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Traducido por Javier Sáez y Paco Vidarte. Barcelona: Ed. Egales.

http://www.multimedia.pueg.unam.mx/lecturas_formacion/identidad_cuerpo_gen_sex/unidad_4/Wittig_Monique_El_pensamiento_heterosexual.pdf

Tesis doctorales

Barbosa Sánchez, María A. 2000. “La perspectiva de género y el arte de mujeres en México (1983-1993)”. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de México. https://tesiunam.dgb.unam.mx/F/439LRAM4LBEBH7IH6MTIVA4I7JNULDN2Y696K9T6DNTKXN23K1-43713?func=find-b&local_base=TES01&request=Barbosa+Sánchez%2C+Mar%C3%ADa+Araceli&find_code=WRD&adjacent=N&filter_code_2=WYR&filter_request_2=&filter_code_3=WYR&filter_request_3=

Montero, Daniel. 2012. “El cubo de Rubik, arte mexicano en los años 90”. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de México.

http://132.248.9.195/ptd2015/anteriores/filosofia/0726882/Index.html

Pons Rabasa, Alba. 2016. “De las transformaciones sociales a las micropolíticas corporales: un archivo etnográfico de la normalización de lo trans y los procesos de corposubjetivación en la Ciudad de México”. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de México Iztapalapa.

https://www.academia.edu/30895757/De_las_transformaciones_sociales_a_las_micropol%C3%ADticas_corporales_un_archivo_etnogr%C3%A1fico_de_la_normalizaci%C3%B3n_trans_y_los_procesos_de_corposubjetivaci%C3%B3n_en_la_Ciudad_de_M%C3%A9xico

Rosa, María Laura. 2011. “Fuera de discurso. El arte feminista de la *segunda ola* en Buenos Aires”. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.

Testimonios y conversaciones

Gallardo, Ana. 2019-2022. Conversaciones.
Andrés Brun, 29 de octubre de 2020.
Carolina Fusilier, 8 de octubre de 2020.
Guido Yannitto, 3 de octubre de 2020.
Magdalena Petroni, 7 de octubre de 2020.
Nina Fiocco, 23 de octubre y 13 de noviembre de 2020.
David Gutiérrez Castañeda. Conversaciones informales durante la fase final de revisión de esta tesis, 2022.

Recursos externos

La potencia feminista o el deseo de cambiarlo todo. Conversación el 26 de Agosto
entre Verónica Gago y Emanuela Borzacchiello en el Instituto de Investigaciones Jurídicas, UNAM.
https://www.facebook.com/IIJUNAM/videos/345956033095010/
Conferencia Mónica Mayer y Karen Cordero Reiman – Archiva en acción. MALBA.
En: https://www.youtube.com/watch?v=5V7DTsnD_VA&feature=youtu.be

Colonial/Patriarcal. Archivas feministas y queer desde las artes visuales ante la disputa colonial. *Acciones para recomponer un perfil*. Conversación entre Amanda de la Garza y Ana Gallardo.
https://culturaunam.mx/encuentrointernacionaldecatedras/archivo-y-el-activismo-la-matriz-colonial-patriarcal/

Antonio Prieto Stambaugh: *The Mutant Sponge from Estridentópolis.*
https://vimeo.com/349666229

Documental "Story telling for earthly survival" (2016, Bélgica) Guión y dirección: Fabrizio Terranova.

Rolnik, Suely. "¿El arte cura?". Conferencia en el MACBA en el contexto de los debates *Arte, locura y cura.*
https://www.academia.edu/42086978/Suely_Rolnik_-_El_arte_cura

Rosa, María L. "Fuera de discurso. La omisión del arte feminista en la historia del arte
Argentino". Balances, perspectivas y renovaciones disciplinares de la
historia del arte: V Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes, Buenos Aires, CAIA, 2009.

Morelia, Michoacán de marzo del 2023

Dr. Sergio Rodrigo Lomelí Gamboa
Coordinador del Posgrado en Humanidades
Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades
Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales
Universidad Autónoma del Estado de Morelos
Cuernavaca, Morelos

Cordial Saludo,

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis "*El arte es mi refugio, un espacio de combate.* Aproximaciones a la práctica artística de Ana Gallardo" que presenta:

ANA EUGENIA GILARDI

para obtener el grado de Doctor en Humanidades.

Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **voto aprobatorio** para que se proceda a la defensa de la misma. Baso mi decisión en lo siguiente:

El documento presenta un rastreo argumentativo y biográfico de la trayectoria del artista Ana Gallardo tanto los espacios colectivos y comunitarios de Buenos Aires, Argentina, como sus propuestas en la Ciudad de México alrededor de finales de la década de los ochentas hasta nuestras fechas. El trabajo vincula argumentaciones de orden feminista, poéticas y conceptualizaciones del trabajo de Gallardo, actividades que inciden directamente en sujetos políticos concretos como la vejez y el trabajo feminista. Éste trabajo es innovador y permite dar luz sobre la obra de una artista que si bien es visible ha sido poco estudiada en los campos de las humanidades historia del arte. Rastrea fuentes, documentos, archivos, y testimonios que son claves para la argumentación posterior de la obra por medio de una escritura imaginativa y experimental que denota una impronta de las epistemologías feministas.

Sin más por el momento, quedo de usted

Atentamente,

David Gutierrez C.

_____

Dr. David Gutierrez Castañeda.
Profesor Ordinario de Carrera Asociado "C" de Tiempo Completo
Escuela Nacional de Estudios Superiores
Universidad Nacional Autónoma de México
<david.gutierrezc@enesmorelia.unam.mx>

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

DAVID GUTIERREZ CASTAÑEDA | Fecha:2023-03-09 13:53:55 | Firmante

QdJ0OU9e3COayDxPTaG9yB3EBXEllWU2kOdPa2GFMYT5x0/KcmbhceHvNY0UTSA0jJZF77fVtfrOh+BzWAPu/hCoH9WHgepExxSf9lRHTknbf8xDrlhzs00btLBVWqwIy8MRw1dwHkX1q9SGmcIWedNb2tCdHhsjLQqGSo5Tx/ikEgV/qZSmgaFbPLeyGC+NuSq6kbHZIxwDgcZ4+FaZIvN+lo4w7hDcCTiawHPFs8Vzkm8p6+wnPIDwu1+6pvIp+YEmC/WZpKRJv6RuPqf/F9QdcEGUWG77+5QME5BpS+SlT0yKk9ChrCUBj2UZu5uoVCX3NNAIXUNdRtDZYtscXA==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:

AV2aHbyvc

https://efirma.uaem.mx/noRepudio/5d11c4RXWtWVtDkafq5weKDvtAxjbH8c

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS

CENTRO DE INVESTIGACIÓN EN CIENCIAS SOCIALES Y ESTUDIOS REGIONALES.

Av. Universidad 1001, Chamilpa, Cuernavaca, Morelos, C.P. 62209,
Tel. (777) 329 70 00 Ext. 6101

1967 50 años 2017 Autonomía UAEM

Cuernavaca, Mor., 08 de marzo de 2023

Dr. Sergio Rodrigo Lomelí Gamboa
Coordinador del Posgrado en Humanidades
Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades
Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales
Universidad Autónoma del Estado de Morelos
PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis "*El arte es mi refugio, un espacio de combate.* Aproximaciones a la práctica artística de Ana Gallardo" que presenta:

ANA EUGENIA GILARDI

para obtener el grado de Doctor en Humanidades.

Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **voto aprobatorio** para que se proceda a la defensa de la misma. Baso mi decisión en lo siguiente:

JUSTIFICACIÓN ACADÉMICA DEL VOTO

El trabajo reúne con un formato original y crítico una serie de reflexiones alrededor de la artista argentina Ana Gallardo radicada en México. En ese sentido, es fundamentalmente a base de los testimonios en diálogo de Gallardo sobre su vida, su obra y su relación con una postura esencialmente feminista, que Ana Gilardi va entretejiendo lo expresado con

estructuras de poder mayores y las dificultades de mantener una actitud coherente dentro de las complejidades de la interacción subjetiva con la realidad social. Además, el material teoriza efectivamente con la ayuda de lecturas relevantes desde esta práctica individual situaciones referentes a los procesos interseccionales, que dan cuenta de diferentes niveles de opresión estructural generados por cuestiones como género, pobreza, marginalidad y vejez. En mi opinión, uno de los valores principales del trabajo es establecer cierto orden y coherencia a partir de una experiencia de vida testimonial aparentemente desordenada y caótica. Otro punto importante es la nada fácil tarea de transmitir en un texto académico la dimensión emocional de una persona con profunda sensibilidad artística y social. Para lo anterior, la autora invita a leer un texto que tanto en su estructura narrativa como en sus planteamientos, descoloca al lector constantemente para obligarlo a preguntarse sobre construcciones hegemónicas y naturalizadas de verdad. Por este esfuerzo mostrado por ensanchar y desafiar de manera no convencional nuestro entendimiento tanto de lo textual como de lo social y lo subjetivo, doy mi voto aprobatorio.

Sin más por el momento, quedo de usted:

_____

Dr. Carlos Yuri Flores Arenales
Profesor-Investigador de Tiempo Completo del CICSER

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

CARLOS YURI FLORES ARENALES | Fecha:2023-03-08 18:40:48 | Firmante

FccOm1xIE4qKAffOmLD8d9rAwlqmCuRn0AP46SoOpUgPX2va7orxKPHomCrB8u0rb5Nn2zsCQqK6D95UTcxBgnvZwmrPxOURT2AWvCfSwDsY5Ko5ipFAma24fySpAOiU2wLkyEaRz1Ejoc9megYz+2CQstWAjoJxB4BUta8ylfALTH7jdzUDwntoH8AMeaqIC5KiDF/7NH8q9XWRwZaKPpX6cTMrB0GwHK/eJ/xN2/ctVaMIVDmw/yp9eP+qYldIFvpNnghbYYMd8I0uG1F9b8xWWO9CW5A3MMGq8n7zoM+LQ1q0isbgmEzcTnMDe/G3KHY63PJMEMR69PbpgqRg8Q==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:

YAlJ7VwXh

https://efirma.uaem.mx/noRepudio/P9HpwZVuqQR7QZBQscatsOQ7kdOdxCAy

Anáhuac México

Ciudad de México, Febrero 28 de 2023

Dr. Sergio Rodrigo Lomelí Gamboa
Coordinador del Posgrado en Humanidades
Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades
Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales
Universidad Autónoma del Estado de Morelos
PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis *El arte es mi refugio, un espacio de combate.* Aproximaciones a la práctica artística de Ana Gallardo que presenta:

ANA EUGENIA GILARDI

para obtener el grado de Doctor en Humanidades.

Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **voto aprobatorio** para que se proceda a la defensa de la misma. Baso mi decisión en lo siguiente:

El trabajo de Ana Gilardi nos permite acceder a una dimensión amorosa del proceso de investigación que se convierte en una potencia política. Al buscar un terreno poroso en el cual la investigadora y la investigada se encuentran para co-laborar, en lugar de construir una mirada desde la relación sujeto-objeto, Ana permite en ello que nosotres, sus lectores, accedamos a otras dimensiones de la práctica artística de Ana Gallardo que no serían posibles desde aproximaciones más canónicas. El tejido que se produce es a la vez investigación y afecto, desglose y maraña, mapa y territorio.

Sin más por el momento, quedo de usted

Adriana Salazar Vélez

Campus Norte
Av. Universidad Anáhuac núm. 46, col. Lomas Anáhuac,
Huixquilucan, Estado de México, C.P. 52786
Tel.: (55) 5627 0210

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

ADRIANA SALAZAR VÉLEZ | Fecha:2023-03-01 10:48:47 | Firmante

gBPxnL+BtNCLgZKUzlliJm5oc6IZwKXmDVmfkXmkPtk8UyI13PSp65KG2b1Fb3tJbm5pBr7XKgr9Tw11iPNxc6K5v+96RqEP+Xgyqpr6Lr2KXTWITZ38Vmo7/IbIDQDhmL10315MY
aE4kmBQnTiSTGK+rGntad3jUddUuw5xnLXeQWtf1DCFH8CuYeM/qM9EuBUVeLfQyGhH+0F1gDwFp9GYQp89bgDmNe2e0lU8yVc8mpgyKfqf8jqkFHPlbHroYNovYtkGBPl2F9f
nayYWVxJSVCMX0C0mdkwrI7xJrKeYn4B270iTTxqR9Twr0vYAuR2FZz9mXlqKZ/n3JyvbfQ==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:

XThUu3fxr

https://efirma.uaem.mx/noRepudio/vGq3tPjaPbfy8MGiCRJoq55dZNbJdcRO

H.H. Cuautla, Morelos, 06 de marzo de 2023

FESC UAEM Facultad de Estudios Superiores de Cuautla

Dr. Sergio Rodrigo Lomelí Gamboa
Coordinador del Posgrado en Humanidades
Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades
Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales
Universidad Autónoma del Estado de Morelos
PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis *El arte es mi refugio, un espacio de combate.* Aproximaciones a la práctica artística de Ana Gallardo que presenta:

ANA EUGENIA GILARDI

para obtener el grado de Doctor en Humanidades.

Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **voto aprobatorio** para que se proceda a la defensa de la misma. Baso mi decisión en lo siguiente:

El manuscrito tiene claros y explícitos los objetivos, el enfoque y la metodología. Hay coherencia entre ellos. La bibliografía es adecuada, actual y exhaustiva. El trabajo está muy bien escrito y las partes están presentadas en una secuencia lógica de una manera novedosa, resultado de una co-labor. El resultado es un trabajo original en cuanto al tema, su abordaje y los resultados.

Sin más por el momento, quedo de usted

Dra. Dubravka Mindek
Profesora Investigadora de Tiempo Completo
de la Facultad de Estudios Superiores de Cuautla UAEM

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

DUBRAVKA MINDEK JAGIC | Fecha:2023-03-06 11:14:12 | Firmante

IBGf468jkMq/4Tsrxk5Q5RTjkMWwVspW4xC2SGThzOLy2nQmT1hgsYvAoMghp5ZGq9fMkXpTXNf3YoRDeQPVcBs7H8O7b3E0/FaoPPZOJ7n/oH4KDRZdyPinWVfDD+BUIN/4OUj50yVx7TpkAGtPBYDaLkJYggGT9Ye8M8HSqvMF9FjKcRiZHMGWgFEoOqFTZ60tCw2FEzKUU/OAZ+Iw4bNPWeX9q/Hs2K8VKl4MlK74U3GfSQp/hbkXoFafS6bGFd6SgtYMW+ASYzqwq7OFAAqZoWcJRQI/D4xZahR8gOxhIhMoh783tKRnIwKhLb7BH34vSiS14eTHCIWjIAKfIA==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:

HZEWL50Ph

https://efirma.uaem.mx/noRepudio/2sSFTrWCuxXTr8ZicXgsOjjw4rhK4v9M

8 de marzo de 2023

Dr. Sergio Rodrigo Lomelí Gamboa
Coordinador del Posgrado en Humanidades
Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades
Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales
Universidad Autónoma del Estado de Morelos
PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis *El arte es mi refugio, un espacio de combate.* Aproximaciones a la práctica artística de Ana Gallardo que presenta:

ANA EUGENIA GILARDI

para obtener el grado de Doctor en Humanidades.

Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **voto aprobatorio** para que se proceda a la defensa de la misma. Baso mi decisión en lo siguiente:

La investigación de Ana Eugenia Gilardi es una propuesta y lectura novedosa del trabajo de una artista contemporánea muy significativa pues desde su trabajo y contexto se pueden desplegar críticas y estrategias con relación a las dinámicas del campo del arte contemporáneo en México, así como en Argentina.

El acercamiento que hace Gilardi es original y presenta una metodología sumamente creativa y coherente con el tipo de práctica que hace la artista Ana Gallardo. Me parece que lo más importante a resaltar de la tesis es la metodología de trabajo con la propia Ana Gallardo que la hace parte de la investigación a la vez que mantiene ciertas distancias críticas, ello es completamente novedoso y resulta sumamente estimulante. Por otro lado, también propone una serie de categorías que resultan pertinentes e

iluminadoras para acercarnos a una práctica que se presenta como resistente, contra hegemónica y en una búsqueda por el levantamiento de una serie de valores que no son los predominantes en el campo. Gracias al acercamiento crítico, situado, pero también respetuoso y cariñoso es posible que las lectoras y lectores de esta tesis podamos comprender la radicalidad de la práctica de Ana Gallardo. En este sentido, esta investigación es un aporte a la historia del arte. Permite levantar desde el trabajo investigativo y acompañar una práctica que sin duda está generando rupturas y "marañas" que tendrán efecto en el devenir del arte.

En relación a la parte teórica y al tejido que se hace con diferentes autoras y autores encuentro la metodología un poco contraria al ritmo y cuidado que la que se tomó con el trabajo de la artista y, en ese sentido y en algunas cuestiones técnicas, presentó algunas recomendaciones que me parecen pueden mejorar un ya buen trabajo. Son cuestiones que son debatibles y que por ello no encuentro que sean definitorias para dar el voto. Lo importante de la investigación está en cómo logra levantar el trabajo en categorías que abren a la radicalidad de una práctica que sin duda es un parteaguas en la historia del arte mexicano.

Sin más por el momento, quedo de usted

Helena Chávez Mac Gregor

_____

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

HELENA CHÁVEZ MAC GREGOR | Fecha:2023-03-14 10:55:43 | Firmante

qKxQsaDFRVtdTY9lw6wheozIQNfkA8tu4zKEJcKLLhU+Sal1P6rEzwlcEUmt+4xQpOTQUmGwI7WMFCp8p0FEfKk/fh9h4YJ8Tex5kzysXN+S7BApFnxmdYDExH8vO0hRkfkzKXZEPeq/kf8JNJe+YxVwNiu3jExUPSyQzEFSvurTpZI6w9zR5yBm/ej7XpAvmrH0uy27SAQulyiyRHCpYmf0tdMXxGC4FQYn2DSOj37Z5VMUlPl05oqYCyPy+1hYA/5OqmSKBkr9O4VXVH9kVptbvGuUHf1WAUND9f++Th+tyJ4TZ3yXUwmmek/4aajVnfZTbAnBKO524uZjl2cNGg==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:

ZROAzJBtb

https://efirma.uaem.mx/noRepudio/BI5xiWnp0VWbI9pZSiTU5eSiDafITnoZ

9 febrero del 2023

Dr. Sergio Rodrigo Lomelí Gamboa
Coordinador del Posgrado en Humanidades
Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades
Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales
Universidad Autónoma del Estado de Morelos
PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis "*El arte es mi refugio, un espacio de combate*. Aproximaciones a la práctica artística de Ana Gallardo" que presenta:

Ana Eugenia Gilardi

para obtener el grado de Doctor en Humanidades.

Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **voto aprobatorio** para que se proceda a la defensa de la misma. Baso mi decisión en lo siguiente:

La estudiante construyó un problema de investigación y un marco teórico pertinentes, así como una ruta metodológica adecuada, y ha entregado una elocuente tesis doctoral.

Sin más por el momento, quedo de usted

Dra. Ixkic Bastian Duarte
NOMBRE COMPLETO DEL DOCENTE

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

ANGELA IXKIC BASTIAN DUARTE | Fecha:2023-02-09 12:34:17 | Firmante

0+90DrZIINQL7rXdEJdY5wiVBXsMcURoB8yLFgGoT2a1Z5R3EgimZnYmZ6eZez7A+hZUHMh0XCKIASY1KrWokRpLgoHbFhKMxq4n6kxmnJg4ww3zi+l7VowOHKjnJ3f0qGPL3
cDOH/0bPyutGWp+3s4j/zrvUbOQ2ndA3nL0N9X7wCISR6wtxhea1xTBP6F4LOdt8EspT3uiIW/OWCdKfnvK15NHGzJo5262V9+GXCcSn8QWi8U4nAz57qjfutNhxIHHN9NaxWjm7
Ut4XKLLDy9nT9OnpakCwdsoULbSzWL5eYaQSsuafZQm63/EORN0tzMIu337iAf0y+iMvGDgpw==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:

pKDy2u7BA

https://efirma.uaem.mx/noRepudio/BPkECehDQHuJgtKQqqoA5uyrqQoSM6HB

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES DE CUAUTLA

FESC

11 de marzo de 2023

Dr. Sergio Rodrigo Lomelí Gamboa
Coordinador del Posgrado en Humanidades
Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades
Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales
Universidad Autónoma del Estado de Morelos
PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis *El arte es mi refugio, un espacio de combate.* Aproximaciones a la práctica artística de Ana Gallardo que presenta:

ANA EUGENIA GILARDI

para obtener el grado de Doctor en Humanidades.

Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **voto aprobatorio** para que se proceda a la defensa de la misma. Baso mi decisión en lo siguiente:

JUSTIFICACIÓN ACADÉMICA DEL VOTO

Se trata de una tesis original e innovadora, interesante, bien lograda y bien redactada. La tesis demuestra un muy buen manejo teórico y se intercalan reflexiones teóricas con información empírica. Por otra parte, me parece pertinente el esfuerzo de adaptar el lenguaje de una tesis académica a la producción de pensamiento de Ana Gallardo y adentrarse en sus formas de pensar, hacer y sentir. He enviado algunos comentarios puntuales a la doctorante y a su directora de tesis.

Sin más por el momento, quedo de usted

Morna Macleod Howland

_____

NOMBRE COMPLETO DEL INVESTIGADOR
(FIRMAR CON LA EFIRMA-UAEM)

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

MORNA MACLEOD HOWLAND | Fecha:2023-03-13 09:21:48 | Firmante

ytAO+Ior3qNRbVysjZ6AJoVfDBvYdu8pGCxotugEidwZAqcn3oMYejbdIjsHc14b6+lNlFTrv4hDPdYbixl/Y5Tvn53fSj8BY3ZKr7SZgmipvB0JjfmTEAQT+OEoLLqODO0jZhfy9U/i9tWPb/HrzOpmGk6VUNy7EDwgragA3f2HWsGXXmJnOQh8qL9zWKdtNwAcV4DRxVVU/aWSELfQexFl2lhoAeCjssOdqHRqUFPqbXa3wHXAh9AkVBLWWBcuv6HF5xgg6MIvDl5AOUY2BGVgunT1fPKpr3FynJV7dIyxOcFRQMb2nkq8R6U/N0UY5QhvTCxLpqtp8Gx62tdMHw==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:

lOShK9cdJ

https://efirma.uaem.mx/noRepudio/y1hoYy2l0kuXErN0hXUHwGouMJlr5UxZ