

MOMENTOS (DE) PLATA, ESPACIOS COMPARTIDOS

És contemporani qui té l'esguard fit en el seu temps per percebre'n no pas la llum, sinó la foscor. Tots els temps són obscurs, per a qui n'experimenta la contemporaneïtat. És contemporani precisament qui sap veure aquesta foscor, qui és capaç d'escriure sucant la ploma en la tenebra del present¹.

Agamben, en *Què vol dir ser contemporani?* (2008), expone cómo el sujeto contemporáneo es quien percibe la oscuridad de su tiempo y se siente constantemente interpelado². Dentro de tales parámetros, el arte se impregna de la cotidianidad, con sus grietas e injusticias, enfocando aquello que a menudo se invisibiliza. La experiencia artística puede transformar el malestar y Nora Ancarola, a lo largo de su trayectoria, concibe la creación desde una dimensión política y comprometida.

Tiempos de plomo y plata. Derivas obligadas (2018-2020) se articula a partir de diversos proyectos, conectados estrechamente entre sí, que se complementan y retroalimentan. Nora Ancarola bascula los momentos de plomo y plata. Evoca el plomo presente en las dificultades que encuentran quienes inician un periplo migratorio, resaltando la violencia del poder institucional (GEWALT³) y sus mecanismos de vigilancia y de control (desde el panóptico foucaultiano al panóptico digital de las cámaras de video-vigilancia). Asimismo, también ahonda en los instantes de plata que se generan en la toma de conciencia de la realidad, en la hospitalidad recibida y en las experiencias compartidas.

Aquí es preciso apuntar que la propia artista explica cómo las “horas de plomo” aluden a las preguntas sin respuesta, a la incertidumbre y al desasosiego, en el contexto de la Segunda Guerra Mundial⁴, y los “espacios de plata” recogen los procesos y las estrategias para moldear el malestar dando forma a una serie de obras en las que reflexiona sobre su propia experiencia como migrante, profundizando tanto en su propia memoria como en una memoria colectiva. Hay que recordar que el término migrar, “migrare”, etimológicamente implica moverse, dejar un país para instalarse en otro y este desplazarse puede relacionarse con el término “emovere”, emoción, que significa “movimiento hacia”, “ponerse en movimiento”, “remover”. Emovere hace alusión a unos movimientos exteriores e interiores, pues las emociones nos impulsan a realizar una acción y nos ayudan a activar cambios para adaptarnos a nuestro entorno, algo esencial en todo periplo migratorio. En este marco es necesario mencionar que la empatía –generada por las emociones– es fundamental, pues el corpus de las obras de Nora Ancarola nos mueve, remueve y conmueve. Así pues, en este contexto, el arte

¹ AGAMBEN, Giorgio, *Què vol dir ser contemporani?* Barcelona: Arcàdia, 2008, p.12.

² Idem, p.13.

³ La artista explica que –en alemán– GEWALT significa VIOLENCIA, pero también PODER institucional. Véase ANCAROLA, Nora, *Plom-plata _ derives obligades*. E2 Edicions. 2017, s.p.

⁴ Idem.

deviene un instrumento para reflexionar y compartir de manera directa la **experiencia** que genera la movilidad, hablando desde los afectos, desde la primera persona del singular, estableciendo lazos entre el cuerpo individual y el cuerpo colectivo.

Moments plata (2018) se presenta como un conjunto de instantes vitales de inflexión, en los que irrumpe la potencialidad de transformar el malestar a partir de la experiencia creativa. Estas piezas han sido realizadas conjuntamente por Nora Ancarola y Agnès WO⁵, revisitando y glosando las experiencias vividas por Nora Ancarola cuando decidió, el año 1977, dejar Buenos Aires –a causa de la política represiva de la dictadura militar argentina– e instalarse en Barcelona. Nora Ancarola y Agnès WO ya habían trabajado juntas previamente en el proyecto *La maleta de Walter Benjamin. Dispositius migratoris* (2017) y, en esta obra, a partir de la lectura e interpretación de Agnès WO del libro de artista *Plom-plata_ derives obligades* (2017) de Ancarola, empiezan a pensar sobre los momentos de plata que recoge la publicación⁶, siendo dicho libro un punto de partida para engendrar nuevas obras creadas en co-autoría, siendo esencial el proceso compartido⁷.

Las derivas migratorias, tratadas de manera procesual en el proyecto *Habitatges de la seda, histories que fan la Història* (2018)⁸ de Nora Ancarola, en *Moments plata* se materializan en seis simbólicas “reliquias”. Empezaremos el recorrido del conjunto por la obra *El poder de la imatge* que muestra una fotografía de Nora Ancarola en el aeropuerto de Buenos Aires, tomada por un fotógrafo (sin el conocimiento de la artista) con la finalidad de vender la imagen a su familia como testimonio de que había logrado llegar al aeropuerto y estaba viva. La imagen deviene esencial y Nora Ancarola y Agnès WO apuntan la función de testimonio vital a partir de una plancha de plata –que enmarca dicha fotografía– y de la que se extienden unas líneas e hilos que aportan a la pieza la tercera dimensión, la “vida”, enfocando y recreando el exilio y unos desplazamientos tan geográficos como emocionales y afectivos. El libro de artista *Plom-plata_ derives obligades* (2017), el primer apartado *El poder de la imatge*, comienza con esta imagen de Nora Ancarola (en el aeropuerto de Ezeiza el año 1977)

⁵ Agnès WO es joyera, arquitecta y profesora de la Escuela Superior de Diseño y Arte Llotja de Barcelona. Véase: <http://agneswo.com/>

⁶ Conversación con Nora Ancarola, Agnès WO y Joan Minguet en el taller de Agnès WO, 29 de octubre de 2018 en Barcelona.

⁷ Es preciso destacar, dentro de estos trabajos procesuales y colaborativos, *Antikeres*, desarrollado dentro del proyecto *Trilogía de la Privacidad* (2004-2009) conjuntamente con Marga Ximenez, y *Optimización Combinatoria* (2016), realizado conjuntamente con Ulla Blanca Lima. Véase: MANONELLES MONER, Laia, “La estética del cuidado; la creación como actitud y compromiso”. *Anales de Historia del Arte* 2016, Vol. 26, 253-272. [En línea] <https://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/viewFile/54056/49450>

⁸ En el proyecto *Habitatges de la seda, histories que fan la Història* (2018), desarrollado en el Prat a partir de un trabajo comunitario con los vecinos de las antiguas Casas de la Seda, Nora Ancarola expone la migración interna en España a partir de las experiencias de los migrantes que llegaron a el Prat para trabajar en la Fábrica de la Seda. Reflexiona sobre el espacio laboral y las viviendas que facilitó la empresa a los trabajadores y recoge los testimonios de dichos vecinos, trazando unas microhistorias que se suman y, a veces, se contraponen a “la” Historia oficial.

que dialoga con la fotografía *Inmigrantes italianos a l'hotel d'immigrants de Buenos Aires a finals del segle XIX* protagonizada por la bisabuela de la artista, recordando ambas imágenes las experiencias migratorias en dos momentos históricos distintos. La propia artista explica:

El 31 de desembre de 1977, a l'aeroport d'Ezeiza de Buenos Aires hi havia fotògrafs que enregistraven imatges i que igual que jo marxaven del país de manera involuntària, encara que amb passaport o visat. Se'ns reconeixia perquè un grup més nombrós de l'habitual, de familiars i amigues, ens acompanyaven amb una tristesa difícil d'amagar. Les venien allà mateix, als familiars que necessitaven assegurar-se que el seu familiar estimat encara era viu, després de passar el control policial. Aquestes dues imatges, la del fotògraf inquiet que volia documentar la vida d'un país i la del fotògraf precari que feia un trist negoci, són dues cares del que pot significar l'enregistrament d'una imatge⁹.

En relación a tales fotografías, procedentes del archivo familiar de la artista, es pertinente citar al pensador e historiador del arte George Didi-Huberman, en su obra *Cuando las imágenes toman posición* (2008), puesto que reflexiona sobre un arte que se posiciona e interpela al espectador. Dicho autor señala la potencialidad de la cultura, de la creación, recordando la relevancia de volver a mirar las imágenes para “volver a pensar la historia”¹⁰, recalando la necesidad de sostener una mirada crítica respecto el mundo que nos rodea. Esta determinación de “volver a pensar la historia” atraviesa también las obras *Ferida de (la) plata* y *Casa tomada _polisèmica*.

Ferida de (la) plata –la pieza de mayores dimensiones del conjunto– se presenta como una grieta en la pared de dos metros de alto rellena con un simbólico “cataplasma” de plata. En esta obra, Nora Ancarola y Agnès WO reinterpretan la obra *Río de plata* (1996) de Ancarola. En *Río de Plata* la artista presentó una serie de veinte pinturas enmarcadas en hierro –ubicadas en el suelo– en las que mostraba unas siluetas que se desdibujaban, alternando dichas imágenes con unas piscinas de hierro con aguas tintadas de rojo y con pigmento plateado en la superficie. Aquí el fluir propio de los ríos quedaba estancado, sin movimiento, sin aliento. Esta obra evoca el lecho de muerte de las personas desaparecidas en Argentina en la década de los setenta del pasado siglo y la historiadora del arte Elina Norandi comenta al respecto:

Este río, en torno al cual, gira buena parte de la vida comercial, turística y cultural de las dos capitales, Montevideo y Buenos Aires, se convirtió en un lugar de ignominia durante los años de las juntas militares.

Según las declaraciones de Adolfo Scilingo, entre 1976 y 1978, fueron lanzados al río unas 4400 personas en los llamados “vuelos de la muerte”. Los prisioneros eran drogados y trasladados en aviones, mediante el engaño de que iban a ser llevados al sur del país, y, una vez dormidos, durante la noche se les arrojaba al río. La instalación de Nora Ancarola nos habla de todas esas personas, entre ellas, muchas mujeres, abocadas al río, un río cuyas míticas aguas plateadas se transformaban en rojas, mientras todos nos bañábamos en sus playas y corríamos por sus orillas¹¹.

⁹ ANCAROLA, Nora, *Plom-plata_ derives obligades*. E2 Edicions. 2017, s.p.

¹⁰ DIDI-HUBERMAN, G., *Cuando las imágenes toman posición*. Antonio Machado, 2008, p. 310.

¹¹ NORANDI, Elina. “Velaciones y Revelaciones del cuerpo agredido: algunos ejemplos en la obra de artistas latinoamericanas contemporáneas”. *Barcelona, Pasen y Vean. Estudios corporales* (Isabel Clúa y Pau Pitarch eds.), 2008, pp. 223-228.

Pocos años después, en *Río en mi cuerpo* (1998), expuesto en *Artist's Space* en Berlín, Ancarola propuso un conjunto de impresiones infográficas en las que las pinturas de *Río de plata* se proyectaban sobre su cuerpo, impregnando su propia piel con la huella de todos los fallecidos, relacionando así la experiencia y la memoria individual con la colectiva. En *Río de la plata (A.M)* (1999), expuesta en el *M.X.Espai* en Barcelona, Nora Ancarola exhibió unas pinturas de siluetas –colgadas en las paredes del espacio expositivo– que conectaban también con piscinas de hierro con agua y pigmento rojo. De este modo, Ancarola conectaba el homenaje realizado a los desaparecidos en Argentina, víctimas de los llamados “vuelos de la muerte”, con la abrupta muerte de la artista cubana Ana Mendieta tras precipitarse al vacío desde su piso en Nueva York¹². En la misma dirección, en *Río de (la) plata* (1999), expuesta en *La Xina-Art* en Barcelona, la artista presentó cuarenta imágenes (con goma bicromatada y trófers) de su propio cuerpo colgadas en los muros de la galería. Estas siluetas eran acompañadas por piscinas de hierro que recordaban de nuevo el río bañado de sangre, es decir; la muerte, la ignominia de lo acontecido, la memoria silenciada de todas las personas desaparecidas en Argentina. *Ferida de (la) plata* nos retorna ese dolor, acompañando a dicha obra dos imágenes de pequeñas dimensiones –gravadas en metal– de la serie *Río en mi cuerpo*, a la vez que también nos presenta un simbólico apósito curativo de plata.

Casa tomada _polisèmica comparte la misma voluntad de *Ferida de (la) plata* de aproximarse a la historia argentina, pero en esta ocasión a partir del cuento *Casa tomada* de Cortázar, publicado el año 1946, en el que dicho autor narra la historia de dos hermanos que se ocupan cuidadosamente de la antigua casa familiar. El relato revela cómo un día, a causa de unos misteriosos ruidos, los hermanos deciden empezar a cerrar habitaciones de su hogar para protegerse de unos supuestos intrusos. No obstante, como los ruidos continúan, finalmente deciden abandonar su casa “tomada” y tirar la llave de la vivienda en la alcantarilla. Es especialmente inquietante y significativo que, en ningún momento, los protagonistas intenten plantar cara o averiguar quiénes son los temidos intrusos, todo y quedarse a la intemperie. La pieza *Casa tomada _polisèmica* la componen dos puzzles que recrean los planos de dicha casa, concebidos siguiendo la minuciosa descripción de la residencia esbozada en el cuento de Cortázar. Uno de los puzzles tiene las piezas de plomo y el otro de plata, siendo algunas de estas piezas intercambiadas y apareciendo en ambos planos la palabra “Clau” (llave y clave en catalán). Nora Ancarola explica cómo estos dos puzzles de plomo y plata pueden remitirnos a dos de las lecturas que acompañan el simbólico cuento de Cortázar: la primera alude a la brutalidad de las muertes y desalojos, relacionados con la violencia de la Junta Militar, y la segunda a una interpretación anti-peronista que remite al miedo de la oligarquía y de los burgueses de Buenos Aires a que el “peronismo” trajera a los “cabecitas negras” (migrantes mestizos que llegaron a las capitales procedentes de las zonas rurales) y que estos les ocuparan las casas¹³. *Casa tomada* es un cuento polisémico que expone una sensación de invasión y ofrece múltiples significados alegóricos, siendo interesante citar la lectura de Francisco Aloe:

¹² ANCAROLA, Nora. [En línea] [Consulta: 5.10. 2018]. <http://www.noraancarola.com/NORA/p/1/192/0/Riu-de-la-plata>

¹³ Conversación con Nora Ancarola en su taller, 25 de julio de 2018 en Barcelona.

Para un análisis completo del cuento de Cortázar, tenemos que empezar desde el título, y sobre todo desde el participio, tomada, que acompaña a la casa. En el diccionario RAE, «tomar» aparece con el significado de «ocupar o adquirir por expugnación, trato o asalto una fortaleza o ciudad». Por lo tanto, se trata de una forma verbal con una importante carga connotativa que nos hace pensar en empresas militares de antaño, cuando se tomaban las fortalezas y las ciudades tras largos periodos de asedio. *Casa tomada*, ya desde el título, nos anuncia un asalto¹⁴.

La violencia silenciosa que aparece en *Casa tomada* y en la salida forzosa de Nora Ancarola, dejando Buenos Aires el año 1977 para dirigirse a Barcelona, queda recogida en la obra *La inocencia del mal*. En este caso no se trata de un cuento fantástico sino de la investigación realizada por la Comisión Argentina por los Derechos Humanos para denunciar el terrorismo de Estado en Argentina. En dicha pieza, Nora Ancarola y Agnès WO proponen intervenir el libro *Argentina: proceso al genocidio* (1977), presentando dos ejemplares de dicha publicación. Uno de estos libros es perforado, agujereado, incrustándole un túnel de plata y, a su lado, otro ejemplar se expone abierto resaltando – con una lupa– el testimonio de Lourdes Odas de Hernández:

Las detenidas en la cárcel de Olmos están alojadas juntas con sus bebés en un solo pabellón, donde sufren los riesgos y rigores de la baja temperatura, paredes descascaradas y techos húmedos y abovedados. Casi todas tienen enfermedades bronquiales que transmiten inevitablemente a los pequeños. Algunas de las detenidas políticas están en avanzado estado de embarazo, y otras recientemente torturadas se quejan de intensos dolores en las coyunturas y diversas partes del cuerpo, sin recibir atención médica. A todo esto hay que agregar la existencia sólo de dos calentadores para quince bebés de menos de dos años, los que son levantados junto con sus madres a las siete de la mañana para contarlos. Quedan claras las intenciones de las autoridades militares, responsables del penal, de evitar que las madres estén junto a los bebés¹⁵.

Ancarola explica cómo dicho libro fue esencial, cuando llegó a Barcelona, para conocer con detalle el proceso de genocidio que tuvo lugar en Argentina, en 1977, desgranando las torturas y la violencia ejercida por un estado represor¹⁶. Con esta obra, Nora Ancarola y Agnès WO, enfatizan la necesidad de posicionarse y la responsabilidad de conocer y denunciar las injusticias. El título de dicha pieza se inspira en una carta de Jorge Luís Borges, que se muestra al lado de los libros intervenidos, en la que el escritor narra cómo presencié la declaración de un testimonio –víctima de los abusos de la Junta Militar– en un Juicio Oral¹⁷ y, al terminar la sesión, escribió la crónica *Lunes 22 de Junio de 1985* para la agencia española Efe, visibilizando así la barbarie que tuvo lugar en Argentina.

¹⁴ ALOE, Francisco. “Casa tomada de Julio Cortázar y La Molicie de Julio Ramón Ribeyro. *Sobrenatural, fantástico y metarreal. La perspectiva de América Latina* (Bárbara Greco y Laura Pache Carballo eds.). Madrid: Biblioteca nueva, 2014, p. 86.

¹⁵ Comisión Argentina por los Derechos Humanos, *Argentina: proceso al genocidio*. Ed. Elías Querejeta, 1977, p. 259.

¹⁶ Conversación con la artista Nora Ancarola en su taller, 17 de setiembre de 2018 en Barcelona.

¹⁷ BORGUES, Jorge Luís, “Lunes 22 de Junio de 1985”. [En línea] [Consulta: 10.10. 2018]. <https://www.youtube.com/watch?v=CcSajctRcSQ>

Otra obra que reflexiona sobre la llegada a Barcelona de Nora Ancarola es *Hospitalitat (a Ramón Guillen-Balmes)* que se articula a partir de un plano de Barcelona de dos metros –dibujado a mano alzada sobre fieltro blanco– que señala con alfileres de plata los espacios en los que Nora Ancarola fue acogida al llegar a la ciudad. Estos enclaves de recogimiento, entre los que destaca el taller del artista Ramón Guillén Balmes, son identificados con unas pequeñas etiquetas –sostenidas con dichos alfileres– en las que pueden leerse diversas palabras (*acolliment, benvinguda, escalfor, protecció, asil, allotjament, rebuda, calor, recer acompanyament, consol, familia*, entre otras) que recuerdan la solidaridad y la hospitalidad recibida. Las artistas tejen con hilos plateados una cartografía de afectos, una red de puntos de apoyo y anclaje para quien llega a un entorno desconocido.

En este punto del recorrido es preciso introducir la última obra del conjunto, *Un gol para sobrevivir*, que se muestra en otro espacio de la sala expositiva. En esta ocasión las artistas intervienen un antiguo futbolín de mesa para evocar la experiencia de Józef Tabaczynski, quien estuvo preso en el campo de concentración de Auschwitz desde 1943. Una placa de plomo se transforma en el campo de juego y los jugadores aparecen pintados de negro (el equipo que representa a los nazis) y de rallas (el equipo que representa a los prisioneros). Cabe destacar dos elementos especialmente simbólicos; el pie de plata de uno de los jugadores y el balón de fútbol que se convierte en una patata. *Un gol para sobrevivir* se presenta junto al testimonio de Józef Tabaczynski:

Los celos que tenía cuando estaba viendo a los prisioneros jugar no estaban relacionados con las ganas de participar, sino con la ración de comida de más que daban a los que jugaban. El responsable de organizar los partidos era Pawe Stolecki, un polaco. A veces intentaba llamarle la atención y un día, cuando estaba muy cansado, me llamó él. Estaba emocionado, porque me dijo que iba a jugar contra Alemania y, aunque no tenía suficiente fuerza, me sentía orgulloso. Me prometí al menos hacerlo bien en cuanto a técnica. Escuchaba con placer cómo otros prisioneros nos animaban. Aproveché la oportunidad y marqué un gol que luego resultó ser el único. El público estaba loco por la victoria. Tras el partido, me mandaron a trabajar en la cocina y ese avance me hizo pensar en el futuro¹⁸.

Estas piezas de plata realizadas por Nora Ancarola y Agnès WO, interconectadas entre sí y con otros proyectos de Ancarola, describen momentos de plata vividos en los que se producen metamorfosis. Son obras que cristalizan procesos, siendo el trabajo colaborativo esencial en la trayectoria de Nora Ancarola. Estas joyas nos remiten al dolor y a la posibilidad de transformarlo y, tal y como exponía Gaston Bachelard relejendo a Roupnel: “En un mismo pensamiento debemos hacer caber el lamento y la esperanza. Síntesis sentimental de los contrarios, así es el instante vivido”¹⁹. El plomo y la plata, el lamento y la esperanza, la conciencia del dolor y la capacidad de

¹⁸ TABACZYNSKI, Józef, “Yo jugué al fútbol en Auschwitz”. [En línea] [Consulta: 7.11. 2018]. <http://www.marca.com/deporte/futbol/especial/futbol-auschwitz/>

¹⁹ BACHELARD, Gaston, *La intuición del instante*. México D.F.: Ed. Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 91.

transfigurarlo, la potencialidad de la creación de generar espacios y momentos compartidos de cura, de consuelo, de plata.

Laia Manonelles Moner

Referencias bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio, *Què vol dir ser contemporani?* Barcelona: Arcàdia, 2008

ALOE, Francisco, “Casa tomada de Julio Cortázar y La Molición de Julio Ramón Ribeyro”. *Sobrenatural, fantástico y metarreal. La perspectiva de América Latina*, (Barbara Greco y Laura Pache Carballo eds.). Madrid: Biblioteca nueva, 2014.

ANCAROLA, Nora, *Plom-plata_ derives obligades*. E2 Edicions. 2017.

ANCAROLA, Nora. [En línea] [Consulta: 5.10. 2018]. <http://www.noraancarola.com/NORA/p/1/192/0/Riu-de-la-plata>

BACHELARD, Gaston, *La intuición del instante*. México D.F.: Ed. Fondo de Cultura Económica, 1999,

BORGUES, Jorge Luís, “Lunes 22 de Junio de 1985”. [En línea] [Consulta: 10.10. 2018]. <https://www.youtube.com/watch?v=CcSajctRcSQ>

Comisión Argentina por los Derechos Humanos, *Argentina: proceso al genocidio*. Madrid: Ed. Elías Querejeta, 1977.

CORTÁZAR, Julio, *Cuentos Completos. 2 Vol.* Mexico, Alfaguara, 2007.

DIDI-HUBERMAN, George, *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Antonio Machado, 2008.

MANONELLES MONER, Laia, “La estética del cuidado; la creación como actitud y compromiso”. *Anales de Historia del Arte* 2016, Vol. 26, 253-272. [En línea] <https://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/viewFile/54056/49450>

NORANDI, Elina, “Velaciones y Revelaciones del cuerpo agredido: algunos ejemplos en la obra de artistas latinoamericanas contemporáneas”. *Barcelona, Pasen y Vean. Estudios corporales* (Isabel Clúa y Pau Pitarch eds.), 2008, pp. 223-228. [En línea] [Consulta: 1.7.2018]. <http://www.noraancarola.com/docs/Elina%20norandi%20velaciones%20y%20revelaciones%20del%20cuerpo%20agredido.pdf>

TABACZYNSKI, Józef, “Yo jugué al fútbol en Auschwitz”. [En línea] [Consulta: 7.11. 2018]. <http://www.marca.com/deporte/futbol/especial/futbol-auschwitz/>