

(castellano)

## **La huella del nómada**

Nora Ancarola

**La creación es huella de tránsito.**

**La pintura visibiliza lo invisible acercándose cada vez más a lo real, a la vez que se aleja de la representación convirtiéndose en signo.**

**El pintor camina ebrio dibujando el trazado de la errancia.**

**En medio, la tecnología irrumpe, poniendo en peligro el nomadismo de lo innombrable.**

**No es la intermediación de la máquina, es el sentimiento de lo abarcable lo que podría poner fin al infinito *agitar* que da lugar una y otra vez al acto de crear...**

### *La creación es huella de tránsito*

La obra nunca se evidencia como un símbolo, sino se configura como un síntoma. La obra es rastro de restos.

Podríamos hablar del proceso creativo, como un proceso de sustitución, como aquello que permite acercarse a lo indecible a la vez que crear una *distancia*.

Joyce decía:

“el artista se sobrepasa a sí mismo en la tragedia y hace de mediador de la *terrible verdad* ante el rostro velado de Dios...”

Creo que esta mediación de la que Joyce habla es lo que permite al creador el *desmontaje* sistemático y minucioso del vacío, del sin contenido, de lo que permanece incognoscible. No es un discurso místico ni mucho menos religioso. No hay línea directa con la divinidad, el rostro de Dios es velado, sin representación posible.

Lo que anima y estimula al creador es esa conciencia de lo *ilimitado*, ese oscuro pasillo hacia lo desconocido. Camina como un ciego en la oscuridad, agitado, prudente pero en una sola dirección, no tiene sentido cambiar de rumbo, la oscuridad es una.

Posiblemente la idea de la *inspiración* como generadora del proceso creativo en la antigüedad ha sido la manera más elemental de explicar este *tanteo* odiseico. Solución mítica que venía como una prolongación de la teología y la filosofía y que pudo permanecer en el tiempo gracias a la dificultad de encontrar otra explicación convincente.

El misterio de la inspiración reconoce la pervivencia del *mythos* imbricado en el *logos*, como un sustrato oscuro e ilimitado alojado en las profundidades de la conciencia<sup>1</sup>. Misterio que ha permitido durante muchos años y hasta hace relativamente pocas décadas, divinizar lo indecible, ante los vanos intentos de

---

<sup>1</sup> ARGULLOL, Rafael, Territorio del nómada. FCE, Madrid 1987

comprender intelectualmente los estados de la *conciencia* incursionando muchas veces en conceptos como los de *la forma sin forma*, o posturas esencialistas que postulan el fenómeno creativo como alojado en regiones que sobrepasan el ámbito de la racionalidad, ignorando en pleno siglo XX el espacio del inconsciente.

Insisto en este tema porque creo que los sustentadores de la idea de la inspiración han hecho y hacen bastante daño al situar el acto creador en el lugar de lo no-racional, dejando a la creación en manos de las turbulentas aguas del misticismo o lo que es peor aún, de la locura<sup>2</sup>, a pesar que ya está suficientemente demostrado que los verdaderos estados de alienación imposibilitan la creación. Qué es sino lo que hace a A. Artaud abandonarse a una verborrea incontinente en los últimos años perdiendo toda intensidad poética o a Van Gogh cortar el hilo no sólo de la creación, sino el de su propia vida?

En cuanto al tema de la representación y el cómo simbolizar o significar en el arte, me gustaría aclarar mi posición. No creo en la oposición figuración-abstracción para explicar la lejanía o cercanía del trabajo con lo real. Tampoco entiendo adecuados conceptos como *intuición* ni mucho menos *inspiración* como iniciadores del proceso creativo. Sí creo, que un impulso decidido a la vez que tembloroso permite al artista emprender el continuo y reincidente hacer. Rodea el vacío y tantea en él una y otra vez una posible visibilización. La obra responde a ese tanteo independiente de lo narrativo, que no es más que una excusa –no por ello poco importante-. Cuando la excusa-narrada se transforma en el motor de la creación es cuando no ha habido tanteo. El artista se ha quedado en la entrada del pasillo o si preferimos, en la superficie.

Para comprender de lo que hablo puede ser interesante contraponer y estudiar el análisis que hace Rafael Argullol respecto de la actitud y la respuesta creativa de Edvard Munch, pintor noruego de principios del XX, ante el riesgo de su ceguera.

Dice Argullol:

“la pérdida de la visión – particularmente grave para un pintor- le ofrece la oportunidad de afrontar una desconocida dimensión analítica. Munch quiere que su mirada de artista actúe como si estuviera agazapada en el interior de su organismo. La enfermedad se convierte en materia prima. Estudia los efectos de las sombras, las variaciones de los colores, las consecuencias de los disturbios visuales. Realiza numerosos dibujos que relacionan al artista y su ojo enfermo, e incluso se aventura en la expresión pictórica de su retina.”

En relación a esto que dice Argullol yo creo que con lo que Munch en realidad se enfrenta en su ceguera, es al vacío, a la no-representación. La cercanía y el pánico a la oscuridad hacen al pintor tantear *en* la sombra. Simbolizar en

---

<sup>2</sup> me refiero a los filósofos neorrománticos, muy en boga en nuestra Barcelona actual.

imágenes esa sombra de forma narrativa es lo que le impide salir del círculo vicioso de su obsesión.

Es por ello que cuando Argullol continúa diciendo:

“Su inclinación al autorretrato, quizás la más sobresaliente de la pintura moderna, está lejos de ser un hecho gratuito. Hay en el pintor noruego una relación íntima entre su visión autocontemplativa y su idea del arte...vinculación que se pone progresivamente de relieve a medida que su obra adquiere un lenguaje propio...el lenguaje propio del arte entraña una continua circularidad a través de la cual el artista retorna siempre a esa pregunta esencial que permanece suspendida entre los dominios del alma y del instinto. Ambos intervienen por igual en el acto creador.”

La idea que, el acto creador está bajo los dominios del alma y el instinto, permiten a Argullol, como a muchos otros, colocar lo indescifrable en un lugar desconocido fuera del propio creador, en línea directa con lo divino.

Cuando Munch pinta *La retina del artista* pinta un enorme círculo donde todo cabe, donde nada es del todo legible. Sus tanteos con la abstracción, con la propia pintura, con el propio lenguaje de la pintura, se pierden en denodados intentos del representar. Se queda allí, sin poder realmente entrar en el vacío de su propio ojo ciego. Ya desde 1985 Munch intentaba representarse en el infierno y no fue necesaria la amenaza de ceguera para que el artista comience a girar sobre sí mismo en una introspección sin salida que no le dejará ya espacio a la verdadera creación.

Porque Munch va perdiendo distancia. Quiere representar lo irrepresentable. No deja lugar al trabajo con la materia. No puede concebir nada que no fuera la narración propia de sus angustias.

Sigue Argullol:

“El gran reto que Munch se plantea es precisamente pintar tales imágenes (las de su condición)”.

Pero si observamos con atención las imágenes aterradoras de Edvard Munch de la última época no son producto de su ceguera, ni de su generalizada invalidez, sino de su incapacidad por universalizar en la huella su propio destino. Son imágenes de la alienación. Munch ha perdido la calma. La pérdida de distancia le impide controlar su rastro. Busca el símbolo de lo indescifrable.

Más adelante continúa diciendo Argullol:

“Quizás el destino lógico de su pintura fuera la abstracción...pero él está demasiado apegado a una vía *sensorial*<sup>3</sup> de conocimiento para dar este paso....”

---

<sup>3</sup> La cursiva es mía.

Creer que la abstracción es sólo la racionalización del lenguaje es no comprender la verdadera línea que conduce a la creación. Creer que la abstracción sólo existe en la pintura abstracta es hasta ingenuo. Aún cuando se produce *con sentido*, como lo ha hecho la pintura figurativa a lo largo de la historia, o incluso en la literatura naturalista, la utilización de la materialidad independiente del significado ha sido lo que ha caracterizado las grandes obras. El verdadero artista siempre ha sido el que ha podido trascender el significado, el que convoca, evoca, sugiere, refleja...

El mismo A. Machado, el poeta de la naturaleza, dice: "*alma es distancia y horizonte: ausencia*". Y él mismo reconoce en una segunda etapa de su obra que aún no pudiendo prescindir de la realidad, de los objetos materiales perceptibles por los sentidos, lo que le conmueve de ellos es la mudez que ellos mismos exhalan, el vacío y el profundo silencio.

Por otro lado y en relación a la creación pictórica, las diferentes materializaciones en el Barroco por ejemplo, permiten visualizar diferentes formas de "escribir" la falta. Rembrandt por ejemplo corporeiza sus autorretratos poniéndonos delante de su idea de la existencia y de la muerte. No importa su fisonomía, ello es anecdótico. Vermeer vacía el espacio vaciado. El infinito está siempre presente a través de la utilización de la luz y la inmaterialidad de la pincelada. Velázquez en cambio carga de indefinición la literalidad, adentrándose en el infinito mundo de lo indecible, dando lugar también él, al acontecimiento.

*La pintura visibiliza lo invisible acercándose cada vez más a lo real, a la vez que se aleja de la representación convirtiéndose en signo.*

A medida que el artista se va liberando de las lacras y presiones de la *filosofía-verdadera* y la *religión-enunciadora*, se libera también de ciertos normativismos estéticos a favor de la subjetividad.

El Romanticismo abre la puerta al acontecimiento en sí, aunque es incapaz de sustituir sin simbolizar. Sólo cuando el artista toma conciencia de sí mismo, es cuando puede paradójicamente, dar lugar a su inconsciente.

Quizás tenía razón José María Valverde<sup>4</sup> en su durísima crítica a la literatura contemporánea, cuando decía que el fin del arte comienza en la autoconsciencia lingüística. Decía, refiriéndose a la literatura aunque podemos trasladarlo a la creación en general:

“La autoconsciencia lingüística radicalizará la autoconsciencia literaria iniciada con la ironía romántica, que como señaló Hegel, deja en post-historia el ulterior desarrollo del arte. En efecto, a la vez que crece la

---

<sup>4</sup> VALVERDE, J.M., Breve historia y antología de la estética. Ariel. Barcelona, 1987

reflexión teórica sobre el lenguaje, la literatura misma se va dando más cuenta de su propia naturaleza en el mismo acto en que se produce: especialmente la narrativa empieza a presentar no sólo los actos y palabras exteriores de los personajes, sino su proceso de “palabra interior”, la marcha de su verbalización por dentro, con todo su ridículo aspecto de azarosidad asociativa por semejanzas de sonido y por recuerdos privados, aparte de lo que haya de poco decente en la intimidad mental- tal es el elemento más característico y llamativo de *Ulises* (1922) de James Joyce-. Pero este proceso, al principio atractivo y estimulante para los escritores, llegaría a su crisis precisamente en nuestra época...”

Lo que para Valverde es el fin de la literatura a partir de estas palabras, es a mi criterio el fin de la intencionalidad de simbolizar, este esfuerzo que tantas veces ha colocado a algunos hacedores en meros narradores de una supuesta realidad. Y es en ese vaciar de sentido, tan temido por Valverde, utilizando la palabra como materia, la letra como un objeto en sí, como *lalangue-lalengua*, en el que el creador deja al descubierto el verdadero hacer del artista sin mediar la confusa función de la representación. Lo que para Valverde es el fin, es a la vez el principio de la creación en su estado más puro, donde las vivencias del artista van convirtiéndose en recursos artísticos.

Si recordamos la famosa frase de Kandinsky, *el arte no reproduce lo visible sino que hace visible lo que no lo es*, podremos observar que artistas como Kandinsky, Paul Klee, o los mismos dadaístas con toda su complejidad, realizaron con más acierto ese trabajo con lo in-aprensible, lo in-expresable, que cualquiera de los surrealistas, que durante tantos años fueron el baluarte de muchos psicoanalistas. Nada más lejos a mi criterio que la simbolización lúdica-azarosa daliniana de ese sublimar el síntoma, ese trabajar, viajar, rodear, merodear, asediar, *errar* ese agujero vacío, ese desierto creado por el mismo significante que adquiere valor de objeto, de materia en sí mismo<sup>5</sup>.

Huella de lo cual es ese rastro de restos.

### *El pintor camina ebrio dibujando el trazado de la errancia*

Durante algunos años perseguí -como artista- el gesto efímero, la forma perfecta destinada a desaparecer como la de una mano agitando un agua de plata. Por aquellos mismos años llega a mis manos un libro<sup>6</sup> de José Angel Valente, el poeta gallego.

Abro y leo:

---

<sup>5</sup> Parafraseando a Eduard Gadea en su ponencia en este mismo seminario.

<sup>6</sup> VALENTE, J.A. *No amanece el cantor*. Tusquets ediciones. Barcelona 1992.

*SOBRE LA ARENA trazo con mis dedos una doble línea interminable como señal de la infinita duración de este sueño.*

Paso páginas y sigo leyendo:

*PAISAJE sumergido. Entré en ti. En ti entreme lentamente. Entré con pie descalzo y no te hallé. Tú, sin embargo estabas. No me viste. No teníamos ya señal con que decirnos nuestra mutua presencia. Cruzarse así, solos, sin verse. Pájaros amarillos. Transparencia absoluta de la proximidad.*

Más adelante, por fin dice Valente:

*HAY UNA QUIETA PAZ metálica en el aire bajo el tendido gris que el lago inmóvil multiplica. Plata color ceniza el agua, el ala, el vuelo, el aire, el tuyo, el de esta ausencia.*

Estos textos poéticos resonaron en mí de manera particular.

Como pintora que trabaja con el gesto, con la huella de lo invisible me sentí profundamente ligada a ese deambular con las palabras. Las palabras entendidas como materia, pero donde el trabajo con el lenguaje no era un mero ejercicio *experimental* -tan en boga en nuestra época- sino *experiencial*. No pude evitar recordar a Paul Celan en su Fuga de Muerte, donde quizás lleva aún más allá el límite de la errancia sin perder, lo que para mí es imprescindible en el acto de crear, el *temblor contenido*.

Escribe Celan traducido por el mismo J.A.Valente:

*NEGRA LECHE DEL ALBA la bebemos al atardecer  
la bebemos a mediodía y en la mañana y en la noche  
bebemos y bebemos  
cavamos una tumba en el aire no se yace estrechamente en él  
Un hombre habita en la casa juega con las serpientes escribe  
escribe al oscurecer a Alemania tus cabellos de oro Margarete  
.....*

*Temblor contenido* que hace que sus palabras o sus manos –en el caso del pintor- puedan ir marcando las líneas de la errancia, reconociendo en algo los pasos del trazado. Concentración en el hacer sin *desbocar* el paso. Ebrio y prudente a la vez. Comparto las palabras de Francesc Puntí<sup>7</sup> hablando del pintor:...*La acción de trazar la línea evidentemente o secretamente temblorosa y temerosa es lo más parecido a la cordura, una huella de la conciencia...*

Creo que tanto la poesía como la pintura pueden ser lenguajes que permiten vislumbrar lo indecible. Pero creo también que muchas veces confundimos el no-

---

<sup>7</sup> PUNTÍ, Francesc, Una biblioteca. Plaquette.1997

decir-nada con el entrever lo indecible. Tampoco creo que el arte exclusivamente experimental que juega en el vacío sea el resultante de ese proceso creador que permite hilvanar<sup>8</sup> para llegar a anudar imaginario, real y simbólico.

Y es en la sensación de infinitud confrontada a la de *un hacer finito* – los cuadros, los poemas lo son- donde podría haber una clave. Por un lado la obra del artista nunca es la última, siempre inacabada es el inicio de algo. Las posibilidades son infinitas, los haceres no. El artista no pretende abarcarlo todo, solo transitar por el camino que sus propios pasos van trazando, trazado que se realiza al avanzar una y otra vez enmarcado en su propia falta.

Siempre ebrio, siempre prudente.

### *En medio, la tecnología irrumpe, poniendo en peligro el nomadismo de lo innombrable*

Después de varias décadas de tanteos con lenguajes no narrativos, en los años 60, junto con la tecnología, germen de nuestra realidad tecnológica actual, aparecen en escena formas artísticas comprometidas nuevamente con la representación mimética. No se trata de realismo-ilusionistas a la manera de la tradición decimonónica, sino al tratamiento de la imagen como *referencial* o *simulacra*<sup>9</sup>. La producción de series del Pop Art repitiendo una y otra vez cada imagen parece un intento denodado por vaciar de significación:

*“...cuanto más mira uno una cosa exacta, más se aleja del significado y mejor y más vacío se siente uno”*, decía A.Warhol.

Estas palabras de Warhol es lo que ha permitido a Hal Foster hablar del Pop como de un *realismo traumático*. También del Hiperrealismo fotográfico que intenta reproducir una imagen que a la vez es ya reproducción, podríamos hablar de un intento de concluir el combate con lo real desde una suspensión de las apariencias.

Mucho se ha hablado de esta coincidencia tecnológica, consumista y neorrealista. Mucho seguiremos hablando .

Pero lo que sí está claro es que es el comienzo de cambios profundos en la percepción de la naturaleza, la concepción acerca de lo inteligente y lo vivo. Es el momento en que Mc Luhan concibe la tecnología moderna como una extensión de las facultades del individuo, refiriéndose a ella como una cualidad física de lo humano.

Pero de lo que no habla Mc Luhan es que esta nueva capacidad viene aparejada de un inevitable desarrollo de la inercia. El capaz sobreequipado se convierte en incapaz equipado<sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup> Me gusta el término utilizado por Sara Azcárate en uno de sus escritos.

<sup>9</sup> Conceptos utilizados por Hal FOSTER en *El retorno de lo real*. Akal. Madrid 2001.

<sup>10</sup> VIRILIO, Paul. *El cybermundo, la política de lo peor*. Cátedra. Madrid 1997.

El antiguo sentimiento de infinitud, asumido aunque nunca aceptado por los artistas, con las teletecnologías de información pasa a ser un sentimiento de “*gran encierro*”<sup>11</sup>. Un planeta muy pequeño en relación a la velocidad y el transporte provoca una nueva sensación, la de *encarcelamiento*.

No es casual la vuelta al realismo –que dicho en términos de artes plásticas sería en este caso a la *figuración fotográfica*- ya que en los comienzos de la aparición de la fotografía en el siglo XIX, la pintura fue un acto de resistencia. Los post-impresionistas fueron los primeros divergentes respecto del tecnologizado cliché fotográfico. En los años 40 y 50 la abstracción *matérica* y la *action painting* fueron la respuesta autorreflexiva a las consecuencias de una guerra donde la velocidad de la información fue la clave. En los 60, con el *boom* de la publicidad, la pintura se encuentra sin espacio de visibilidad social, por lo que los artistas vuelven a una efectividad mayor dando posibilidades a la captación rápida acorde a un momento donde la velocidad de la información básicamente visual comienza a ser vertiginosa.

Warhol fue el primero en darse cuenta que este rodear la imagen era rodear el vacío, por ello su propuesta conciente de des-significar. También supo que sólo tenía una posibilidad: ser él mismo la máquina. Warhol sabía que la repetición anula la reproducción.

Pero lo que Warhol no supo es que el coste del automatismo, que él decía proveniente del surrealismo, era la pérdida de su propia intimidad al servicio del espectáculo. El aspecto *simulacral* de su obra le absorbe de tal manera que le es imposible regularlo.

El artista ya no camina con paso errático y tembloroso por el pasillo oscuro de la infinitud. El artista camina altivo con paso firme como una super estrella de televisión.

La tragedia de Warhol es la misma que la de sus ídolos mitificados: Marilyn o James Dean.

¿Ha llegado el fin del nómada?

*No es la intermediación de la máquina, es el sentimiento de lo abarcable lo que podría poner fin al infinito agitar que da lugar una y otra vez al acto de crear...*

El oscuro pasillo de la infinitud, que estimula una y otra vez al artista a deambular creando, ha encendido sus luces como si de un gran escenario se tratase. Mirar a través de la máquina o entrar en el cyberspacio es entrar en el ALEPH *borgiano*. A través de él podemos verlo todo, tiempo y espacio confluyen en el llamado tiempo real.

---

<sup>11</sup> Idem.

La sensación de desazón de Borges ante la desaparición de la última imagen que Beatriz Viterbo, su amiga muerta, había podido visualizar aún con vida, desaparece en este mundo *matrixiano*. Todo es abarcable, finito a la vez que atemporal.

Pero ¿cuál es el problema de esta sensación de abarcabilidad?

En la infinitud nos movíamos como ciegos, en el *aleph* contemporáneo no sabemos exactamente donde poner la mirada. Mirada que nos mira a la vez que estimulando en exceso sin permitir a veces la calma necesaria para la creación.

El creador se encuentra en la disyuntiva entre intervenir cada vez más cerca de lo real a costa de ser muchas veces él mismo su propia representación, generando así un gasto de energía extremo para regular la distancia en el proceso de restitución – caso Gunther Brus, Orlan o Marina Abramovic- . O mantenerse al margen de los requerimientos de las pulsiones, perdiendo una cierta vigencia en el discurso y en la capacidad de visibilidad - caso Tàpies, Baselitz, Luppertz, Barceló, etc, -. Visibilidad que no tiene porqué tener relación con el hecho mercantil. No debemos olvidar que las obras de los artistas más vendibles son aún hoy las de los que trabajan en soportes tradicionales. Pero esto es tema de otra charla y en otro contexto.

Llegado este punto puedo explicar mi experiencia como artista.

La pintura, y en particular la que responde a una organización alrededor del vacío, donde impronta, gesto y superposición es la imposición *matérica* de la propia mirada, fue durante largo tiempo mi única respuesta creativa. También la llamaba mi centro, a la vez que la balsa sobre la cual podía errar una y otra vez desembarcando provisionalmente en destinos donde encontraba una nueva marca para continuar viaje.

Thomas Bernhard, Paul Celan, J.A.Valente fueron escritores-destino, como también lo fueron hechos conmovedores como los desaparecidos en Argentina o el deambular eterno de las Sibilas. Hechos y textos unidos muchas veces para crear un marco referencial donde agitar mi aliento.

Aliento que se ve interferido hace unos pocos años por el impulso incontenido de un deseo de *comunicación*.

Ya en los años 80 los artistas tuvimos ese primer impacto *mediático*, que en realidad tenía un trasfondo puramente mercantilista, en el que la presión social hizo a muchos creadores volver a formas representacionales –transvanguardia, neo-expresionistas- o a embarcarse en la búsqueda de nuevos lenguajes más *comprensibles*. Una falaz línea comunicacional se abrió camino acompañada del desarrollo de nuevos medios que permitían cada vez más, nuevos canales de intercambio donde la velocidad y el simulacro eran la clave, a la vez que comenzaban a deshacerse los lazos que nos unían a los creadores con nuestro silencioso deambular.

Por aquellos años permanecí ligada a mi *lago de plata* (¿Río de la plata, Mar del plata?) y continué no sin ciertas dudas dibujando una y otra vez el rastro de mis restos.

Hasta que aparece la urgencia de un *latir distinto*. Mi primera obra videográfica se llamó “El aliento del espectador”. Un personaje *anónimo* –yo- apenas visible se movía lentamente reflejado delante de una pantalla de televisión apagada. Quería incorporar el aliento a la pintura, en un esfuerzo denodado por seguir pintando a través de la cámara.

Sinceramente creí que ese pasillo oscuro del que tantas veces hablo, se iluminaba para mostrarme un *nuevo mundo*: el de la *imagen*.

Parecía que el mundo de la imagen es exclusividad de los medios audiovisuales. Parecía que la imagen fija – incluida a veces la fotografía- no tenía capacidad de verdadera visibilidad.

Debo reconocer que me atrapó por un tiempo ese exceso de *abarcabilidad*, y esa falsa capacidad *comunicacional* de los medios con los que ahora también trabajo.

Creo también que es fundamental explicaros la importancia de la diferencia entre *crear* una imagen y *captar* una imagen para entender lo que nos puede pasar a los creadores que pasamos del medio de la pintura al vídeo – cosa que no sucede en absoluto a los que provienen del medio cinematográfico, donde la narración es la base organizativa de su trabajo desde el principio-.

Crear una imagen con pintura es tantear *el infinito*.

Captar una imagen con una cámara es escoger de entre *el finito*.

Nada más terrorífico a la vez que estimulante para una pintora como yo. La luz encendida del oscuro pasillo logró dispersarme de tal manera que la fantasía de *volver a la pintura* se transformó en una obsesión.

Es por ello que cuando los pintores hablamos o discutimos entre nosotros, si pintura o nuevos medios – lo que casi siempre resulta ser una conversación absurda- de lo que hablamos en realidad es de cómo nos enfrentamos a esta nueva situación que dispersa a la vez que obsesiona.

¿Cerrando los ojos, quizás?...

Finalmente y para no extenderme más, me gustaría mostraros además del vídeo anteriormente citado, un corto que en realidad debería mostrarse en *loop*, que responde a lo que creo comienza a ser mi error con el ahora sí infinito, lenguaje videográfico: “*Esbalaïment de Narcís*”. Y finalmente una obra que incluye físicamente la pintura: “*Desig*”.

Ustedes tienen la palabra.

Gracias por la escucha.

**Nora Ancarola** (Buenos Aires, 1955) és una artista que viu i treballa a Barcelona des de l'any 1978. A partir de l'any 2000 codirigeix amb Marga Ximenez MX ESPA1 1010 a Barcelona. Des de *Correcció* (Col.legi Aparelladors, Barcelona 1991), *Paisatge Submergit* (Capella de Sant Roc, Valls 1992), *Río de (la) Plata* (Centro de Arte Contemporáneo Recoleta, Buenos Aires 1996), *Misiones-*

*Desaparecidas* (Galeria Filo, Buenos Aires 1996-Galería Zenit, Copenhague 1997), *Rio de (la) Plata* (La Xina-Art y M.X.ESPAI, Barcelona 1999), *Paisaje-Memoria* (Bobigny, París 2000), *Naranjitas de la Xina* ((La Xina-Art, Barcelona 2002), *Sibil·la* (La interior bodega, Barcelona 2004-05. Belgrado 2005-06, Copenhague 2006), realitza la seva obra integrada a l'espai, on la interacció entre la ficció i la realitat responen a una intenció reflexiva del present. Treballa amb pintura i mitjans audiovisuals.