

CONCEPCIÓN ELORZA

Pasado, presente y futuro. Reflexionar-hacer desde el archivo

Past, present and future. Thinking-doing from the archive

IBÁÑEZ DE GAUNA

Resumen

Fundamentalmente a partir de los años noventa del siglo veinte ha venido adquiriendo especial relevancia en el arte el trabajo en torno al paradigma del archivo. Quienes desarrollan esta clase de prácticas parten de una necesidad de releer las imágenes de modo no lineal y no jerárquico, en el seno de procesos de conocimiento interesados en generar nuevas posibles lecturas, nuevas relaciones.

Este texto propone un recorrido por un determinado grupo de manifestaciones que tienen en común el empleo del paradigma del archivo como punto de partida, como espacio de una indagación acerca del presente. Se trata las proposiciones artísticas llevadas a cabo por Catarina Simão, Maria Ruido, Sahatsa Jauregui y Elssie Ansareo.

Todas ellas, habiendo entendido la importancia de su necesaria incidencia en el futuro, asumen la colección y/o relectura de las imágenes mismas como estrategia.

Palabras clave

Arte contemporáneo, construcción de imaginarios, memoria, arte como conocimiento, archivo

Abstract

Especially from the nineties of the twentieth century, working around the paradigm of the archive has acquired special relevance in the art world. The interest in this line of work, for those who are involved in it, is based on a need to reread the images in a nonlinear, non-hierarchical way, within processes of knowledge involved in generating new possible readings, new relationships.

This text goes through a very particular group of manifestations that have in common the use of the paradigm of the archive as a starting point, as a space for an inquiry about the present time. It is about the artistic proposals developed by Catarina Simão, Maria Ruido, Sahatsa Jauregui and Elssie Ansareo.

Keywords

Contemporary art, construction of imaginaries, memory, art as knowledge, archive

All of them, having understood the importance of their necessary impact on the future, assume the collection and/or rereading of images themselves as a strategy.

Vivimos en una época en la que los cambios se suceden a velocidad exponencial, un ritmo que, podemos prever, irá incluso en aumento.

En este contexto, en tanto constantemente reactiva su propio poder de difusión y transmisión, su eficiencia como soporte de trabajo conjunto, su valor como agente catalizador y, simultáneamente, reflejo de la complejidad del mundo en que vivimos, el arte provee un tiempo *otro*, mientras continúa desarrollando —con todas sus consecuencias— la exploración de su propia capacidad como herramienta, como espacio en el que se entrecruza, se construye, se piensa, se imagina, se proyecta... en diálogo con la realidad.

En el seno del amplio campo que tal diálogo configura, en las líneas que siguen se propone un recorrido por un muy determinado grupo de trabajos, los cuales concretan una pequeña parcela del mismo, la que se refiere al empleo del paradigma del archivo como punto de partida, como espacio de una indagación acerca del presente.

Se trata de varias proposiciones artísticas en las que, entendida la importancia de su necesaria incidencia en el futuro, sus autoras asumen la mirada a las propias imágenes como estrategia.

Así, sus procesos les llevan a la recuperación y relectura de visiones ajenas del pasado, como hacen Catarina Simão o María Ruido. O bien plantean actuar desde y en el presente, construyendo sus propias configuraciones a partir de una contemplación centrada en lo inmediato, lo más cercano, las cosas tal y como aparecen ante nuestros ojos, para dibujarse en nuestras mentes, como en Sahatsa Jauregui. O consiguen localizar, como Elsie Ansareo, los rastros actuales de modelos cuya presencia nos remite a orígenes y situaciones temporalmente lejanos.

Establecer relaciones entre imágenes y mundo con mirada y pensamiento atentos les permite y nos permite, desde la confluencia de tiempos que generan, desarrollar proposiciones artísticas que señalan e implican tanto a lo que somos, como a lo que está por venir.

El archivo como modelo

En los últimos tiempos diferentes artistas han desarrollado sus trabajos en torno al paradigma del archivo, paradigma que la historiadora Ana María Guasch sitúa como un claro eje del arte de buena parte de las dos décadas finales del siglo veinte —la autora establece el comienzo de su presencia más extendida, en los inicios de los años noventa—, siendo un modo de hacer que permanece plenamente vigente en la actualidad.

De este modo, los archivos, como la propia Ana María Guasch también indica, se han convertido tanto en materia prima, *realidad* a partir de la cual los y las artistas construyen sus propuestas, como en *estructura*, un tipo de orden especialmente estimado precisamente por su carencia de una disposición determinada que se impone al/la espectador/a, y por su consiguiente configuración, dotada de múltiples entradas y salidas, posibilitada por su organización.

Parafraseando a Guasch, quien a su vez cita a Michel Foucault y el trabajo acerca de éste desarrollado por Miguel Morey «el campo virtualmente inagotable del archivo [es] un campo que se da por «regiones, fragmentos y niveles»¹, en el que ningún discurso queda privilegiado sobre otro, [...] una estructura descentralizada: todo tiene cabida en la estructura indistinta del archivo y nada queda favorecido por encima de lo otro»². Y dicha configuración es —siguiendo a Guasch— requerida por los y las artistas «tanto en su versión puramente estructural (la «arquitectura» del archivo como un conjunto de cajas, contenedores, etc.) como en su carácter sistémico y epistemológico»³.

Por otra parte, en el texto *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*⁴, se hace igualmente referencia al «impulso a archivar» como «un paradigma tácito en la práctica contemporánea»⁵, y se describe del siguiente modo esta manera de proceder:

como cualquier archivo los materiales de este arte son encontrados pero también contruidos, públicos pero también privados, fácticos pero también ficticios, y a menudo se los reúne simplemente para la ocasión. Con frecuencia estas obras también presentan una especie de arquitectura de archivo, un complejo físico de información [...], así como una especie de lógica de archivo, una matriz conceptual de cita y yuxtaposición. [...] Quizá la vida de cualquier archivo sea cuestión de un crecimiento mutativo de esta clase, mediante conexión y desconexión, que este arte también revela⁶.

En este contexto, desde el interior de este paradigma, y en continuidad con los muchos y muy interesantes ejemplos provistos por estas aproximaciones, recorreremos a continuación otras propuestas. Se trata de distintas formulaciones que se han producido recientemente en nuestro entorno, relacionadas de diversos modos con el *modelo* del archivo.

Cada una de ellas utiliza una estrategia distinta a la hora de asumir su relación para con la estructura que genera, y da lugar a un diferente *producto* artístico: un diálogo múltiple de carácter performativo, una producción audiovisual ligada a un proceso de debate, un fichero estrechamente vinculado a una publicación impresa, y un fascinante

¹ Ana María Guasch: *Arte y Archivo 1920-2010; genealogías, tipologías y discontinuidades*, Akal, Madrid: D.L. 2011, p. 49, cita a Michel Foucault: *La arqueología del saber*, p. 221.

² Ana María Guasch: *op. cit.*, p. 49.

³ Ana María Guasch: *op. cit.*, p. 179.

⁴ Hal Foster [et al.]: *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, Akal, Madrid: 2006.

⁵ «La estética de archivo» en Hal Foster [et al.]: *op. cit.*, p. 668.

⁶ *Ibidem*.

catálogo de imágenes fotográficas —realizadas expresamente o recuperadas—, respectivamente, en cada uno de los casos que a continuación recorreremos.

La revisión de la historia a través de los archivos cinematográficos: Catarina Simão

Gracias a la enorme energía y el magnífico trabajo desarrollado por el espacio Bulegoa z/b⁷, tuvimos el privilegio de poder aproximarnos durante un día al proyecto artístico de investigación de Catarina Simão. En la producción concreta de esta artista a la que nos referimos, nos encontramos con una revisión de los fondos cinematográficos creados expresamente para sustentar el proceso de definición de los rasgos que habrían de sustentar la identidad nacional de Mozambique, una vez se hubo independizado de Portugal en 1975.

El diálogo se produjo en el seno de un taller de un día llamado *Fora de Campo/Off-screen Project. Archivo Cinematográfico de Mozambique. La investigación a través de la rivalidad mimética*, arropado por el contexto del programa expresamente diseñado por este espacio llamado EGB (Educación General Básica), y tuvo lugar en el mes de mayo de 2013.

El acceso dialogado a los archivos, llevado a cabo durante el tiempo del taller y sustentado en un profundísimo conocimiento de cada uno de

⁷ Según su propia presentación: «Bulegoa zenbaki barik es una oficina de arte y conocimiento dirigida al desarrollo de la investigación, el debate y la reflexión [...] Es un espacio para la producción, la discusión, el intercambio de ideas y la materialización de proyectos artísticos. Para lograr estos objetivos organiza seminarios, presentaciones, proyecciones, performances, conferencias, conversaciones y otras actividades». Ver: <http://www.bulegoa.org/>. Última consulta: 22 de octubre de 2013.



Fotografía de Bulegoa Z/B.



Fotografías de Bulegoa Z/B.

los materiales integrados en su estructura, aportado por Catarina Simão —quien, sin embargo, no lo había ordenado definitivamente ni dotado de una disposición precisa, es decir, había evitado objetualizarlo—, puso sobre la mesa cuestiones vinculadas a colonialismo y postcolonialismo, memoria e historia, arte y discurso; necesariamente aparecieron consideraciones vinculadas a la dificultad de aprehensión del archivo y a la responsabilidad implícita en su reapropiación. Las preguntas y respuestas se encadenaron siguiendo sus propios ritmos, sin límites, sin un guión preestablecido, permitiendo todo tipo de asociaciones, memorias..., sin un final predefinido, con una clara finalidad.

El debate, extremadamente complejo y cimentado sin duda en la prolongada investigación de la artista en torno a la situación de referencia, a pesar de ceñirse al contexto de Mozambique y a diferentes momentos de su pasado colonial y, sobre todo, postcolonial, supo trascender, desde la riqueza de su referencia local, su acotación geográfica.

En un sentido más amplio, el modo en que fueron y son habitualmente abordados estos materiales, desde la mirada que Catarina Simão plantea, está directamente vinculado con las intenciones del proyecto y refleja también la actitud de la artista con respecto a ellos. Su descripción en la web del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, anteriormente sede, también, de este proyecto, contribuye a acercarnos sus posiciones:

El trabajo de *Fuera de campo* consiste en alinear las narrativas de diferentes formas de condición post-colonial: desde la ideología de la Guerra Fría, que produjo una colección de películas revolucionarias pasando por el capitalismo global que busca ahora su preservación, hasta su propuesta situacional como fragmento de una investigación personal. Sólo a partir de la acumulación puede iniciarse una nueva

topología de la imagen: la que emerge del equilibrio creado como respuesta al inevitable fracaso de la recuperación de una versión unívoca de los hechos. Aquí se intenta otra cosa distinta a mostrar las actas históricas del cine de propaganda socialista en Mozambique. Se trata, a partir de este fracaso inicial, de evocar una nueva forma de socialismo, la que resulta del montaje de diferentes propuestas de lo real en un mismo plano de comienzo. Una fórmula que rechaza la resolución de conflictos y se abre a las paradojas convocadas por la memoria codificada a través de las imágenes⁸.

La condición, buscada por la artista, de una reflexión compartida, de la convivencia y copresencia de distintas clases de asociaciones, proyecciones y solapamientos, de un pensar conjunto, de un espacio para el acuerdo y para el desacuerdo, de un querer ir siempre más allá, fueron los motores de una experiencia significativa, a la que las y los implicados nos sumamos desde la realidad de nuestra diferencia y de nuestro deseo de aprender, compartir y profundizar por medio del arte.

Electroclass: Bilbao y su transformación reciente en el punto de mira

La artista María Ruido, invitada expresamente por la productora de arte Consonni⁹, revisó durante un largo periodo los fondos de la cadena EITB del País Vasco profundizando en las imágenes que, de algún modo, marcaban para la sociedad vasca el recorrido desarrollado desde los años 80 hasta el presente. Como resultado, su trabajo *ElectroClass*. *Apuntes sobre la generación de imaginarios postindustriales desde la televisión (Bilbao como caso de estudio)*.

En el seno de su investigación, la interrogación acerca de cómo las imágenes nos cuentan nuestras propias historias. La narración medial



Videostill de la película *Electroclass* de María Ruido. Cortesía de consonni.

⁸ Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Ver: <http://www.juntadeandalucia.es/cultura/caac/programa/simao12/frame.htm>. Última consulta: 26 de octubre de 2013.

⁹ Según su propia definición : «consonni es una productora de arte localizada en Bilbao. Desde 1997, consonni invita a artistas a desarrollar proyectos que no adoptan un aspecto de objeto de arte expuesto en un espacio. [...] consonni opta por el camuflaje como método de acción y estrategia. La producción artística en su sentido más inmaterial y comunicativo y el propio sistema del arte no son sólo su praxis y contexto sino parte del propio análisis y cuestionamiento que consonni provoca con cada proyecto. [...] consonni se conforma por dos entidades jurídicas vinculadas: una asociación sin ánimo de lucro de titularidad privada que surge en 1997 y una pequeña cooperativa creada en el 2009». Ver: <http://www.consonni.org/es/consonni>. Última consulta: 26 de octubre de 2013.



Videostills de la película *Electroclass* de María Ruido. Cortesía de consinni.



como borrado y memoria. La puesta en cuestión de aquéllas imágenes que devienen icónicas y que sintetizan momentos determinados de la evolución social de un contexto particular.

Mostrados de modo no lineal, los pedazos de documentos que, ensamblados, configuran la pieza, generan un desarrollo en el que las referencias, los tiempos, los testimonios, las sugerencias, se fusionan.

Reconocemos de modo fragmentario los espacios, los modos de vestir, algunos escenarios, algunas situaciones. Las imágenes *documentales* y *de ficción* conviven y se entrelazan sin transiciones. Las voces en off y la banda sonora aportan nuevos matices, reconducen, completan.

Generar imágenes —dice María Ruido— es un ejercicio del que te tienes que hacer responsable, porque vivimos en un mundo donde la imagen juega un papel político muy importante y no hay que olvidar que la aprehensión del mundo que nosotros tenemos [...] es a través de las imágenes¹⁰.

En esta pieza de María Ruido revisamos escenas de un pasado reciente, que nos pertenece. Sin embargo la autora evita generar por medio de su audiovisual un único discurso, dotar de una línea narrativa convencional, plantear una sola mirada, dar respuestas. Emplea por el contrario un tipo de montaje basado en la yuxtaposición de fragmentos, cuya lectura resulta de gran complejidad, y que evidencia en todo momento el propio papel mediador de quien hace, sin pretensión de neutralidad.

La artista sitúa este ejercicio en el seno de un más amplio cuestionamiento de la importancia del medio televisivo del que se siente partícipe, junto a Harun Farocki, Alexander Kluge, Hito Steyerl, Félix Pérez-Hita y, sobre todo, Pier Paolo Pasolini.

En este sentido, lo que nos propone con su trabajo es que asumamos un papel activo —reflexivo— en torno a las imágenes, que proyectemos nuestra propia memoria sobre lo que vemos, que hagamos nuestra propia lectura, que extraigamos nuestras propias conclusiones. He aquí como formula estas intenciones:

nuestra labor crítica sobre la TV no pasa hoy por la confrontación ni por la ingenua y estéril evidencia de la fetichización que ésta produce sino por generar extrañamiento, por intentar una sutil y delicada desmembración de la lógica de producción de lo real que naturaliza el imaginario televisivo (igual que el más simple y reaccionario imaginario documental) evidenciando en él sus marcos de construcción material y, en definitiva, su calidad ficcional¹¹.

Así, este proyecto evidencia las tensiones y contradicciones presentes en la producción audiovisual *documental* al tiempo que desmantela las narrativas hegemónicas por medio de las cuales se trata de construir nuestra memoria, de moldear, a voluntad, nuestro imaginario. «Electroclass es una película que de lo que habla fundamentalmente es del fuera de

10 Ver: María Ruido nos habla sobre su trabajo (video), <http://www.consonni.org/es/media/maria-ruido-nos-habla-sobre-su-trabajo>. Última consulta: 26 de octubre de 2013.

11 Maria Ruido. Ver <http://www.workandwords.net/es/projects/view/584>. Última consulta: 26 de octubre de 2013.

¹² Ver: María Ruido nos habla sobre su trabajo (video), <http://www.consonni.org/es/media/maria-ruido-nos-habla-sobre-su-trabajo>. Última consulta: 26 de octubre de 2013.

¹³ Para seguir todos los pasos ver: http://www.consonni.org/es/intrahistorias---?term_node_tid_depth=68&views_exposed_form_focused_field=. Última consulta 22 de septiembre de 2013.

campo, de aquello que no sale [...] qué imágenes muestra la televisión pero, sobre todo qué imágenes no muestra»¹².

Pero además —y en esto también el trabajo se despegaba de cualquier intento de cerramiento y conclusión únicos—, las cuestiones fundamentales que encontramos proyectadas en las imágenes han sido desarrolladas por la artista, tanto antes como después de la producción de la pieza audiovisual, en una serie de otros formatos generados desde las mismas inquietudes e intereses, explorando en profundidad sus múltiples facetas desde diversos aspectos y miradas, y permitiendo modos muy distintos de participación —desde la realización de entrevistas a la organización de foros—, incorporando participaciones de diferentes interlocutores en numerosos contextos.

De hecho, todas estas investigaciones, debates, colaboraciones —que aún se encuentran *activas* y en proceso, y evidencian la capacidad de aportar de esta forma de trabajo—, se despliegan en múltiples estratificaciones y cruzamientos cuyos rastros pueden ser seguidos en su *reflejo* digital¹³. La web nos brinda la oportunidad de completar el mapa o tomar de él lo que deseemos o consideremos conveniente, siguiendo nuestras propias trayectorias, atendiendo a nuestras propias demandas, pero siempre tratando de avivar la energía crítica que las imágenes son capaces de albergar.

Los atlas de Sahatsa Jauregui

Sahatsa Jauregi presentaba en la noche del veintisiete de mayo de 2013 en la librería ANTI liburudenda, el material impreso titulado *Tabloid*, proyecto que había comenzado en el año 2011 en la ciudad de San Francisco, y que veía así terminada una primera fase, en el formato de publicación.

La revista *Tabloid* es el destilado final de un proceso de conocimiento y relación con un determinado contexto. Es una forma de diálogo con el lugar, un modo de aprendizaje *del* lugar; documenta un proceso de transformación, una simbiosis, una mimetización. Las imágenes que constituyen *Tabloid* hablan de la identidad de la propia artista, Sahatsa Jauregi, y del especial interés que siente por la diferencia, lo kitsch, la marginalidad (deseada o no), la (consciente o inconsciente) querencia por el fracaso.

Constantemente busca dentro de los límites marcados por el espacio de este ámbito de interés sus propios referentes y su propio lugar. Es la inestabilidad de este espacio, la puesta a prueba permanente que supone, su *debilidad*, su carácter antimodélico y antidiscurso lo que le



Fotografía de Sahatsa Jauregui.

mueve. Trata de ubicarse precisamente en el lugar en el que todas estas condiciones le sitúan.

Sahatsa menciona expresamente, para hablar de su trabajo, el modelo del atlas, en clara referencia a la particular organización de Aby Warburg, el Atlas Mnemosyne, estructura en la que Warburg trataba de encerrar diferentes fenómenos, diferentes aspectos de la construcción de la cultura en Europa, con una voluntad enciclopédica, totalizadora. Tal y como lo describe Isidoro Reguera, Warburg realiza una tarea de «detective de la historia cultural en todos sus detalles, entrelazamiento de tiempos, juego de diferencias, retornos, anacronismos, que sigue algo parecido a la marca incesantemente veleidosa del ir y venir de las olas sobre la orilla no continua del tiempo»¹⁴.

No en vano, tal y como lo describe Ana María Guasch «Warburg repiensa [...] la historia del arte mediante un archivo icónico que se articula a través de heterogeneidades y discontinuidades, constituidas con el valor individual pero a la vez relacional, de cada imagen, de la que se ha eliminado o, al menos, obviado cualquier jerarquía, límite o frontera, de

¹⁴ Isidoro Reguera: *A.W., inventor del museo virtual* en: elpais.com/m/diario/2010/05/01/babelia/1272672757_850215.html.



Fotografías de Sahatsa Jauregui.

orden estético o de procedencia. Se crea así un conjunto de relaciones fuera de cualquier orden cronológico o temático —aunque no de significación— que responde a un pensamiento histórico «subjetivo» y en buena medida rizomático, activado desde el presente»¹⁵.

¹⁵ Ana María Guasch: *op. cit.*, p. 25.

En este contexto, Sahatsa Jauregui hace un uso actualizado del atlas, el cual se convierte en estructura/trama para posteriores desarrollos:

Interesatzen zaidan horri argazkia ateratzen diot, argazkitutako hori errepikatzen denean, eta errepikapen hau behartzeraino eramatean, taldeak sortzen ditut. Taldeen arteko harremana era organikoan ematen da, egitura errizomatikoak osatuz.

«Atlas» forman biltzen ditudan erregistro hauek, nere relatu perstonala eraikitzeko estrategia gisa azaltzen dira, eta errepresentazioaren bitartez, forma bilakutzen. Gorpuztutakoa, nerea soilik den esperientzia bat izotetik, garatutako metodologiari esker, errepresentazioan plazaratzen da besteari.

[...] Materialen azalaren nortasuna garrantzitsua da nire lanean. «Porrotera» ahokatuta dagoen dizdira baten kalitatea. Dizdira igortzea, objektua baina haratago dagoen sublimetasuna seinatzen duenean. Ezinezkoa den nahi hori objektuak bere baitan gorpuzten duenean, eta batez ere, ezintasun hau oso agerikoa denean¹⁶.

Sahatsa necesita del atlas, necesita crear su propio atlas. Es el sustrato sobre el que su trabajo vive, crece, madura. De este modo, aunque en contadas ocasiones sus archivos convivan con las realizaciones finales y se hagan visibles, siempre las han condicionado previamente, siempre han estado ahí, y es desde los perfiles trazados por esa documentación —sistemática, minuciosa, exhaustiva, obsesiva, en cierto modo gratuita, o que podría parecer irrelevante, cargada con toda la fuerza de lo cotidiano, del *mundo ahí fuera*— que el trabajo final existe.

El trabajo final es en este caso la revista *Tabloid*¹⁷, una historia de amor con un lugar, el resultado de un juego adulto, un espejo-ventana donde imágenes ajenas y apropiadas son colocadas al mismo nivel y configuran un recorrido que nos transporta, por la vía del desconcierto y de la entrega directa, una experiencia privada que nos proporciona quien nos ha atrapado primero golpeándonos de pleno con imágenes.

La aguda observación de Elsie Ansareo

El 17 de mayo de 2013 comenzaba en la Fundación Bilbaoarte Fundazioa la exposición *El Observatorio* de Elsie Ansareo, producto de una dilatada investigación y un desarrollo pausado y profundo.

El hilo conductor de este trabajo en un sentido amplio es el dolor, si bien parte de una reflexión fundada en imágenes relacionadas con la historia. Por medio de su selección —en este caso por negación, pues tan solo encontramos hombres fotografiados—, la artista nos recuerda que es éste un término médico que, tanto en el contexto científico como en la vida diaria, nos hemos acostumbrado a que fuera unido a otro: femenina.

Siguiendo el proceso mismo que podemos intuir ha seguido la autora, relacionamos estas imágenes con otras que podrían haber sido antes referenciales para ella, y que una vez más reflejan su profundo conocimiento de la historia del medio del que se sirve. En *El Observatorio*

¹⁶ «Hago fotografías a lo que me interesa, y cuando los motivos fotografiados se repiten, y llevando esa repetición hasta el forzamiento, creo grupos con las imágenes. La relación entre los grupos se da de modo orgánico, creando estructuras rizomáticas. Estos registros que reúno en forma de «atlas», aparecen como estrategia para formar mi relato personal, llegando a ser forma por medio de la representación. Lo materializado, de ser únicamente mi experiencia, gracias a la metodología desarrollada, se hace público para el otro en la representación. [...] La identidad de la piel de los materiales es importante en mi trabajo. La calidad de un brillo abocado al «fracaso». Emitir brillo señala a un carácter sublime que está más allá del objeto. Esto sucede cuando el objeto materializa en su interior ese deseo imposible, y sobre todo, cuando esa imposibilidad es evidente.» Notas inéditas de la artista Sahatsa Jauregui. Traducción propia.

¹⁷ Sahatsa Jauregui, *Tabloid*, Eusko Jaurlaritza/Gobierno Vasco, Bilbao, 2013. ISBN: 978-84-616-2922-0

resuena —tal como se recoge en el catálogo de la exposición celebrada en la Fundación Bilbao Arte Fundazioa— un corpus excepcional: la documentación fotográfica del hospital de la Salpêtrière, valiosísimo testimonio acerca del modo en que la imagen se instala y enfatiza unas expectativas y preconcepciones, adquiriendo un lugar determinante en las relaciones entre doctor y paciente.

Pero tal archivo documental a su vez ha sido también inspirador de otras lecturas, las cuales la autora sin duda también conoce y en las que tal vez se reconoce, proyectos como la serie *Locura* de Marina Núñez (1995-96) o la instalación de Carmen Navarrete *La Bella (in)diferencia* (1996)¹⁸. El gesto que recogen muchas de las fotografías, nos recuerda, asimismo, el *Arco de la histeria* (1993) que congelara en su escultura Louise Bourgeois¹⁹.

Pero, además de la memoria de las imágenes, entendemos ha tenido un gran peso en la configuración de este trabajo la importante tarea de investigación sobre la enfermedad, desarrollada por la artista en colaboración con el profesor Imanol Amayra, Director del Departamento de Personalidad, Evaluación y Tratamientos Psicológicos de la Universidad de Deusto, en Bilbao.

De la colaboración con este especialista, basada en conversaciones entre ambos, sometida al filtro del proyecto y consecuentemente reelaborada, ha resultado un libro que recoge un glosario de términos relativos a la histeria, el cual ahora convive con el archivo generado por la autora, su obsesiva colección de imágenes tanto propias como ajenas.

Es como si Elsie Ansareo se alimentara de todas esas imágenes ya inscritas en su mente y en las nuestras, y nos las devolviera después de haberlas dotado de una nueva energía, haciendo que las percibamos una vez más como simultáneamente familiares y enigmáticas.

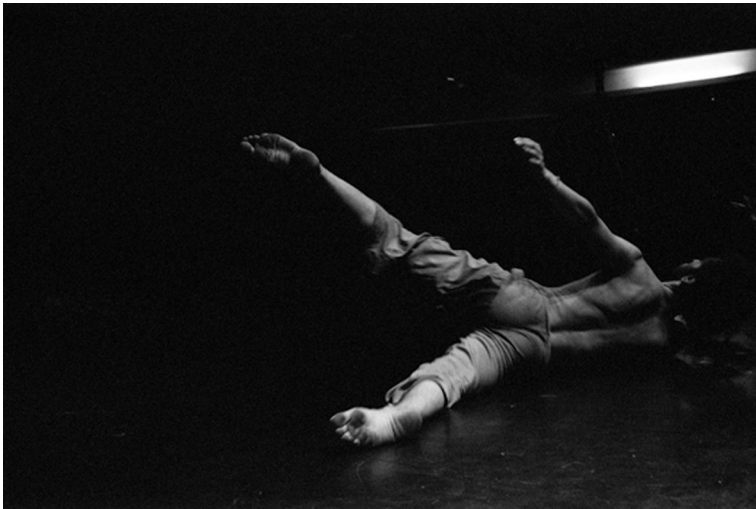
En todos estos trabajos, como propone Sergio Martínez Luna, «[el archivo] se relaciona con las formas de temporalidad no lineal y de producción de memoria asociadas al surgimiento de la imagen contemporánea. Esta, perfilando una relación nueva entre palabras y mundo, erosiona las economías de representación para ganar una capacidad constitutiva propia, una, si se quiere, fuerza performativa, de modo que el archivo comienza a ver cuestionado su papel como lugar de registro y conservación de los instantes de verdad de la imagen»²⁰.

Por tanto, y puesto que sin duda habrá de afectar a cuanto suceda en el futuro, nos interesa especialmente cómo el arte, recuperando el archivo,

18 Carmen Navarrete: *La Bella (in)diferencia* (1996) instalación, y «*Fragmentos de una análisis o La Bella indiferencia*» texto en: *Zehar*, revista de Arteleku-ko aldizkaria, ISSN 1133-844X, N.º 30, 1996, pp. 7-9.

19 La artista se refiere a este específico momento del movimiento, diciendo: «en El Observatorio fotografío hombres con el mismo gesto, el conocido arco de la histeria, en escorzo, como si un escalofrío recorriera el cuerpo del modelo en cuestión. El archivo se refuerza con textos e imágenes recogidas de muy diversos modos y con la inclusión de material que los propios protagonistas me han proporcionado». Ver: http://infoenpunto.com/not/9625/_lsquo_el_observatorio_rsquo_de_la_fotografia_elsie_ansareo_en_bilbaoarte/ Última consulta: 23 de octubre de 2013.

20 Sergio Martínez Luna, «Paseos por el archivo y la frontera», file:///D:/Documents%20and%20Settings/udpelimb/Escritorio/atlasdidi/_%20%20%20salonKritik%20%20%20_%20%20PASEOS%20POR%20EL%20ARCHIVO%20Y%20LA%20FRONTERA%20-%20Sergio%20Mart%C3%ADnez%20Luna.htm. Última consulta: 26 de octubre de 2013.



Fotografías de Elssie Ansareo.
Cortesía de consonni.



asume su responsabilidad hacia ese tiempo por llegar desde los actuales procesos, y lo hace reclamando nuestra atención y participación, propiciando la reflexión crítica, afrontando y superando —pese a todo— las dificultades y limitaciones del presente.

Bilbao, 30 de octubre de 2013.

Mi agradecimiento a Bulegoa z/b, consonni y a las artistas Catarina Simão, Maria Ruido, Sahatsa Jauregui y Elssie Ansareo.