

PROYECTO ATLAS (DE) LAS OBRAS PERDIDAS

USOS DEL ARCHIVO COMO DISPOSITIVO DE CREACIÓN

Beatriz Catani / beatrizcatani2002@yahoo.es
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 13/5/2021 / Aceptado: 5/8/2021

RESUMEN

Análisis y detalles de un proceso de creación que en su devenir va conformando su propio archivo. Una puesta en funcionamiento de una serie de articulaciones entre personas, creaciones, memorias y formas de registro que involucran distintas temporalidades y sistemas sensoriales. Por lo que el archivo en su expansión va proponiendo una tarea que nunca es definitiva ni fija —cuestionando el concepto mismo de archivo—, sino una actualización permanente y mutante.

PALABRAS CLAVE

Investigación en arte; archivos en tiempo presente; cruces de temporalidades

PROJECT ATLAS (OF) THE LOST WORKS

USES OF THE ARCHIVE AS AN AUTHORING DEVICE

ABSTRACT

Analysis and details of a creation process that shapes its own archive in its evolution. An implementation of a series of articulations between people, creations, memories and forms of registration that involve different temporal and sensory systems. Therefore, the archive in its expansion proposes a task that is never definitive or fixed —questioning the very concept of archive— but rather a permanent and mutant update.

KEYWORDS

Research in art; archives in the present tense; crossing of temporalities

EL ORIGEN

En el inicio de un proceso de creación se sitúan con frecuencia algunas preguntas, y la dificultad de respuestas certeras (la imposibilidad a veces) pone en funcionamiento nuestra imaginación de un modo decisivo. Entonces, vamos a tientas por lo que no sabemos, formulando nuevos interrogantes, abriendo direcciones no conocidas, rastreando en un enigma.

En este caso, en el inicio, nos preguntamos sobre la posibilidad (o no, o en qué condiciones) de la recuperación de una obra escénica, siendo que lo específico del teatro es su materialidad efímera.

De inmediato, percibimos que la cuestión no es solo la recuperación de toda la documentación disponible de una obra. Sabemos que una obra escénica sucede en el presente, en la celebración con el público. (Entonces) cuando ya ha acontecido la representación: ¿qué subsiste de la obra? ¿La obra ha quedado en el cuerpo del actor?, ¿allí reside?, ¿durante cuánto tiempo?, o ¿en el espectador? ¿Cuáles son los sitios donde la memoria de la obra sigue constituyéndose?

Y, a su vez, ¿esa memoria lograría instaurarse como una nueva existencia? ¿Podríamos entonces volver a darle un cuerpo a esa obra?, ¿una voz? ¿Es posible pensar los archivos escénicos como formas diversas que den entidad y visibilidad a esas memorias?

Siguiendo la primera serie de preguntas vemos que es preciso pensar-imaginar un modo de abordar las experiencias sucesivas de creación y percepción (que supone la presentación de una obra), tanto de los grupos de trabajo como del público asistente. Es decir, incluir aspectos relacionales, que involucran a las personas implicadas, a los espectadores, y también el alrededor, los espacios, el tiempo, los contextos.

Y, asimismo, como se desprende de los interrogantes finales, es determinante (necesario) constituir una formulación presente que vuelva al archivo un documento vivo.

La pregunta ahora entonces es: ¿cómo inducir la restitución de las obras de un modo *vivo* —en semejanza con el espíritu propio de lo escénico—? ¿Cómo atrapar algo de la verdad de la escena produciendo un nuevo acontecimiento?

Repetir, dice Giorgio Agamben (2002), es recuperar la posibilidad de lo que fue. Recuperarla hoy, en este tiempo. Y en el mismo sentido, Óscar Cornago (Catani & Cornago, 2020) dice que «el desafío de un archivo es llegar a archivar lo que más se resiste a ser archivado, que es el presente desde el que se está construyendo» (s. p.).

¿Podría el archivo constituirse como lugar vivo de memorias? ¿Podríamos organizar a partir de archivos un dispositivo de memoria?, ¿idear una máquina de recordar?

De ahí el trabajo que nos proponemos: concebir el archivo como formas de producción y transmisión de memorias, como una puesta en diálogo de diversas temporalidades. Ofrecerle un presente a las obras ya realizadas a través de los lazos del tiempo.

Si Walter Benjamin (1996) habla del hombre que cava para que el azar traiga el objeto material en el que quedó atrapado el pasado, si Michel Foucault (2002) habla de deshacer las capas para volver a las masas discursivas y reubicarlas en otras series y otras relaciones, pensamos (entonces) las obras como esas masas discursivas y decidimos crear nuevas relaciones elaborando un proyecto hacia atrás, constituyendo un *atlas* de esa memoria artística. Un trabajo necesariamente inacabado, una tarea que puede ir regenerándose en el tiempo, un acto de creación permanente.

Así surge el *Proyecto Atlas (de) las obras perdidas*. Y esta es su introducción:

Esto es un ejercicio de memoria.

Una invitación a leer el pasado reciente a través de ficciones, o aún más del recuerdo de esas ficciones. Ejercicio que involucra a las obras que escribí desde *Cuerpos A banderados* (1998) a *Cosas como si nunca* (2018) y a las personas que las constituyeron.

La mirada de veinte años (1998-2018) traída sesgadamente por algunas personas de los grupos de trabajo de las obras, o vinculadas a ellas de algún modo: artistas, equipos, público, allegados, gestores. La memoria del mundo que sostiene las obras.

No sólo pensar las obras como determinadas por un medio y un tiempo sino indagar en lo que hoy visibilizan y que, tal vez en su realización no percibíamos. No ya el análisis y revisión de acontecimientos históricos, políticos y estéticos para la comprensión de una producción artística, sino la memoria de esas obras para el análisis y la discusión de acontecimientos artísticos, políticos, etc. del pasado y del presente.

Esta tarea supone un doble contacto con las imágenes que la memoria nos traiga de las obras. Por un lado la estética que supusieron, el comportamiento político, los entornos y aspectos biográficos —el testimonio de un tiempo—, y a su vez la revelación de nuevos cruces, de diálogos desconocidos entre esas imágenes supervivientes —esas memorias— y el tiempo presente.

La potencia y la vulnerabilidad del recuerdo de un sistema ficcional para intentar rastrear claves de desciframiento de la realidad (Catani, 2020, p. 3).

Lo primero que advertimos es que no se trata de un dispositivo de almacenamiento de datos, sino de una forma de volver a darle presente,

de crear un nuevo acontecimiento a partir de establecer nuevas relaciones entre temporalidades: una máquina para pensar imágenes, para hacer saltar correspondencias.

Así de la observación de memorias fragmentadas —de las obras en sí, de sus protagonistas y allegados (los sistemas de relaciones propios de las obras) y del público, ligadas todas ellas invariablemente a sus entornos, al contexto del teatro en particular y de la ciudad y de las situaciones socio-políticas e históricas— se articulan nuevas series de preguntas:

¿Podemos vislumbrar un sesgo, una mirada oblicua del transcurrir de esos veinte años?, ¿podemos de manera desplazada construir una nueva mirada histórica desde verdades fragmentadas?

Concluimos, entonces, que se trata de volver a imaginar y pensar, individual y colectivamente, las obras desde *Cuerpos A banderados* hasta *Cosas como si nunca* —de 1998 a 2018— a través de las memorias de las personas que trabajaron, que asistieron y que estuvieron vinculadas de algún modo; junto con la mirada y las reflexiones de artistas y pensadorxs de hoy. No ya para volver a traer las obras, sino para la recuperación de una posibilidad del pasado: abrir diálogos —más directos o más sesgados— (de ese pasado) con nuestras vidas y con nuestro tiempo, reflexionar entre temporalidades, vincular acontecimientos de diversos tiempos, que incluso nos permite reconocer hoy aquello que tal vez en su momento no percibíamos en las obras.

Hacernos preguntas, reflexionar desde lo inestable, como es, la materia de la memoria y la emoción. Rastrear el alrededor, las historias y los recuerdos del mundo (que falta) que es el mundo que sostiene las obras.

En suma, es una invitación a leer el pasado reciente a través de ficciones, o, aún más, del recuerdo de esas ficciones. Si la ficción es un lugar de

comprensión de la realidad, un lugar de verdad, el recuerdo de una ficción ¿a qué comprensiones o verdades nos puede acercar?

DESARROLLO HASTA ACÁ

I. ACCIÓN DE INICIO

«En medio del estallido del universo que experimentamos,
¡prodigio! los pedazos que caen están vivos.»
René Char (1986)

Si yo en silla y el público habla es la acción de inicio de este proyecto. Se realizan varias ediciones entre septiembre y diciembre de 2019 [Figura 1]. La situación epidemiológica del 2020-2021 derivó en formas virtuales de diálogo tanto con personas del público como con personas intervinientes en las distintas obras referidas.



Figura 1. *Si yo en silla y el público habla* (2019), Beatriz Catani. Fotografía de Maximiliano Nery

La idea esencial es volver a imaginar la obra colectivamente. Volver a traer lo que constituye y sostiene las obras: las personas que trabajaron, las que asistieron, y también los espacios, la ciudad, ese tiempo, los momentos. No es la obra que falta, es el alrededor que falta.

Esta acción, como casi literalmente sugiere el título, trata de dar voz al público y de convertirme a mí en público de la memoria de mis obras.

Dada esa inversión donde el público trabajaba y yo era su público, se firma un contrato en el inicio con la conformación de una cooperativa, con un monto de dinero asignado a cada edición. El público por votación determinaba la forma de reparto de ese monto [Figura 2].



Figura 2. *Si yo en silla y el público habla* (2019), Beatriz Catani. El dinero a repartir en cada acción. Fotografía de Maximiliano Nery

Los registros de las fichas escritas y las notas de voz son parte de la documentación del proyecto, donde a su vez se procura una nueva circulación de las mismas, con entrecruzamientos entre memorias, imágenes y nuevas acciones.

A su vez, esas memorias están condicionadas por las circunstancias presentes (pensadas para esa acción) y esto deja un remanente en el recuerdo de cada día, constituyendo una nueva complejidad. Esas condiciones creadas para que la memoria emerja, para traer al presente el hecho acontecido y hasta quizás olvidado, rozan una zona de misterio, una posibilidad a descubrimiento (Didi-Huberman, 2011).

La obra incendiada, explotada de algún modo, queda (latente) en las imágenes de personas, que al decirlas, al hacerlas presente, las vuelven a poner en circulación para armar otros modos de vinculación y por ende otros sentidos. Como si el rompecabezas primero de la obra se descalabrara y cada vez, otras personas y otras circunstancias, volvieran a darle una nueva intención, una nueva forma. Como aluden las palabras del poeta francés René Char (1986), referidas al inicio: «En medio del estallido del universo que experimentamos, ¡prodigio! los pedazos que caen están vivos».

ARCHIVO CUERPOS A BANDERADOS

EL ÍNDICE:

Imágenes comentadas.

Este material lo constituyen «Las ruinas de la obra» (lo que ha quedado de la obra), «Memorias fragmentarias» (aportadas por la actriz Susana Tale y Beatriz Catani), «Los contextos sesgados» (imágenes de época en diálogo), «Los Disparates» (imágenes desplazadas de conexiones variables), «La botánica de los fantasmas» (imágenes reflejadas) y «Las Presencias necesarias» (memorias de ausencias).

Fichas realizadas en el presente por espectadores de la obra. Registros producidos en la acción *Si yo en silla y el público habla* (septiembre a diciembre de 2019) y aportados por redes sociales y otros medios virtuales durante el año 2020.

Trabajos críticos sobre la obra, aportados por referentes del campo cultural. Óscar Cornago, Horacio Banega, Gustavo Radice y Germán Retola.

Análisis dramaturgico de *Cuerpos Abanderados* en función de una Nueva Codificación. La abstracción. (En proceso).

Otros datos. (Trayectoria, ficha artística, índice de rendimiento) (Catani, 2020, p. 4).

Este es el primer archivo del proyecto, donde tratamos de desplegar y darle concreción a las preguntas planteadas, cuya síntesis podría ser: ¿cómo generar una memoria nueva y presente de obras ya realizadas?

De la lectura del índice podemos establecer algunas observaciones:

La diversidad de la naturaleza de las *imágenes comentadas*, todas ellas vueltas huellas donde más allá de la temporalidad originaria, pasado, presente y futuro se coimplican. El tiempo de la obra, el tiempo presente, y también necesariamente el tiempo entremedio, el transcurrir. (Temporalidad de doble faz) (Didi-Huberman, 2011).

Precisamente, la función del *comentario* es la de abreviar y condensar tiempos diversos, infiltrarse entre tiempos. «El objeto del comentario es la relación que todo texto establece con el tiempo de su revelación» (Agamben en Coccia, 2007, p. 15).

El uso de las memorias aportadas. Fichas y voces del público y personas intervinientes.

La presencia de otras miradas, otras reflexiones.

Los fragmentos referidos pueden ser entonces textualidades, documentos, objetos, partes de la obra y, también, aquellas memorias que conservan actores y público. Recuperar una imagen, en cuanto fragmento que se desprende de la obra, *imágenes supervivientes* —noción warburguiana— o *denkbilder* —al decir benjaminiano—, es seguir una huella, a lo largo de una cadena de operaciones [Figura 3].



Figura 3. *Cuerpos A banderados* (1999), Sala El Escudo, La Plata. El instante de alejar el cigarrillo a la boca. Presidente de la Argentina, el día que se conocieron los indultos a los comandantes de las juntas militares (1989-1999). Fotografía de Víctor Bugge. El instante de llevar el cigarrillo de la boca

El intento es que el archivo se convierta en una gran máquina de mirar, una imagen que segrega otras, que dispara series, que conecta circuitos, tanto de la obra en sí, de los contextos, como de las subjetividades recordadas. Los hilos de la memoria personal y colectiva [Figura 4].



Figura 4. Campera de Susana Tale (actriz de *Cuerpos A banderados*, 1998-2001), Saúl Ubaldini, sindicalista argentino y diputado del Partido Justicialista (1997-2001) y una de sus treinta y siete camperas. Las camperas de Rainer Weiner Fassbinder en *Fox y la ley del más fuerte* (1975) (Captura de pantalla)

Incluso la posibilidad de percibir aquello que no veíamos en la presentación de origen, la precognición del arte, y la habilitación de infinidad de lecturas en nuevos contextos, [Figuras 5 y 6].



Figura 5. Programa de *Cuerpos Abanderados* (2001). Fotografía de las calles de Ecuador (2020)

Wichtige Motive in „Cuerpos A banderados“ sind die Leichen, die den Hinterbliebenen verweigert werden, der Tod, der für die Verwandten nicht annehmbar ist, da kein Abschied von den Toten möglich war. Motive, bei denen man zuerst an die Verschwundenen der Militärdiktatur denken muss. In welchem Zusammenhang wollten Sie Ihren Text verstanden wissen? Sicherlich steht das Stück im Kontext der argentinischen Diktaturzeit, aber es lässt sich auf jedes andere totalitäre System ausweiten. Ich dachte an Antigone und das Verbot, Polyneikes zu bestatten. Die Idee, wie man einen Körper darstellen soll, wenn der Körper nicht vorhanden ist, geht über die Militärdiktatur hinaus, aber außerhalb dieses Zusammenhangs hätte ich mir das Stück nicht vorstellen können.



Agamben nos advierte que las consecuencias del aislamiento, al llegar ahora a la inhibición del acompañamiento de los familiares en los velorios y entierros, producen una absoluta novedad. Dice que esto no ocurría en la Civilización Occidental desde Antígona.

Figura 6. Fragmento del Theater del Zeit (2002), fotografías de fosas (2020) y texto sobre reflexión de Agamben en el contexto del aislamiento (2020)

Surgen así nuevos interrogantes acerca de la relación de la obra con el tiempo que nos propone (e impone) una imagen y cómo esto se relaciona con la recuperación de una obra escénica.

ARCHIVO *CUERPOS A BANDERADOS*. VERSIÓN AUDIOVISUAL

Con parte de la documentación del archivo se realizó un audiovisual —presentado en el Festival Internacional de Buenos Aires (FIBA) y en el Centro de Arte de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP)— que permite seguir encontrando diversidad con materiales análogos.

Es decir, tanto el cambio de soporte como el proceso de montaje generan una nueva mirada que da lugar a otros encuentros, destellos, nuevas fricciones. El abandono y la búsqueda de nuevas formas y de otras relaciones son, en definitiva, la esencia de la propuesta. Como una deconstrucción y reconstrucción de infinitas formas sobre un acontecimiento abierto a la participación colectiva.

Por ejemplo, volver a algunas escenas de la obra de origen y grabarlas por teléfono con Susana Tale, actriz de *Cuerpos*, y comprobar la permanencia en el cuerpo de la memoria de la obra, de una forma de decir, de una musicalidad que ha quedado encarnada. Y, más aún, una clase de vínculo —actriz-directora—, que se instala de modo automático y misterioso; y, de repente, en el 2020 (después de no tener contacto en años) estamos pasando una escena a semejanza y en los mismos modos que en 1998. Esa inscripción misteriosa remite a los aspectos afectivos de los archivos escénicos, que permiten (como en el caso referido) recuperar una alegría esencial de la creación.

LAS PRESENTACIONES

Este ítem se relaciona con un punto central de este proyecto: la mirada colectiva, el pensamiento en red. No de otra forma se produce una obra escénica y esto es algo fundamental en el sostenimiento del *Proyecto Atlas*.

Así, a los documentos inscriptos en el archivo de Óscar Cornago, Horacio Banega, Germán Retola y Gustavo Radice, se introduce en esta instancia, a partir de sus presencias, el matiz de las reflexiones en vivo.

Estas presentaciones corresponden al lanzamiento del proyecto, en el Centro de Arte UNLP (diciembre, 2020), y en ocasión del FIBA (febrero, 2021).¹

ARCHIVO OJOS DE CIERVO RUMANOS

La primera operación en este archivo de *Ojos de ciervo rumanos* es la vinculación con la crisis del 2001. *Ojos* se estrenó en el Teatro del Pueblo en diciembre de 2001. O sea, a metros del obelisco y de los cacerolazos.

En uno de los últimos ensayos (diciembre de 2001), en el Teatro del Pueblo (Diagonal Norte y 9 de julio), a días del estreno, salimos de los sótanos donde trabajábamos, en medio del combate y de la Ciudad de Buenos Aires tomada.

Unos días después del estreno, en la segunda o tercera función, volví a casa en medio de una lluvia que había dejado completamente inundada la ciudad de La Plata. El micro no pudo hacer el recorrido habitual, desvió

en calle 13 y avenida 44, y pude bajarme en calle 17, creo recordar. Llegué a casa caminando con el agua cubriéndome por completo las piernas, los zapatos en la mano, con la extrañeza y el miedo de no ver dónde pisaba. Parecía un sueño. La ciudad bajo el agua en medio de la crisis. Y yo, estrenando *Ojos*, mi segunda obra en Buenos Aires.

La obra hablaba entre otras cosas de una familia en reducción: de una plantación de naranjas a algunas plantas en un departamento, tomadas, a su vez, por una plaga que las iba secando. Al tiempo que la empresa textil de mi familia, que ya venía deteriorándose, quebraba definitivamente.

Y *Ojos* de algún modo quedó asociada a la crisis. Algunas de las críticas que encuentro apuntan a eso. «Macetas ruidosas», «La Argentina a flor de piel», un diario de Hannover dice: «Uno puede ver cien documentales y permanecer indiferente. Pero uno no puede ver *Ojos de ciervo rumanos*, sin entender a los argentinos, sin sufrir con la Argentina» (Di Blasi, 2002, p. 7)

La segunda decisión es retomar la sección «Presencias necesarias» del archivo de *Cuerpos A banderados* (referidas a memorias de personas ausentes, decisivas en mi producción y en el campo cultura en general) y trabajar con artistas que, a sus edades de ochenta años, hoy resultan indispensables. Artistas de una época de transformaciones esenciales en la historia del arte argentino (por la experimentación y la riqueza conceptual, y sus formas de producción, osadas, fluctuantes y de difícil definición).

Así, la indagación del archivo de *Ojos de ciervo rumanos* en relación con la crisis del 2001 se ve interpelada por las obras de Carlos Vallina, *Hamlet finge* (2001), Graciela Taquini, *Quebrada* (2008-2009), y Luis Pazos, *Transformaciones de masas en vivo* (1973), entre otras.

¹ Pueden consultarse en: https://www.centrodearte.unlp.edu.ar/categorias_archivo/beatriz-catani-proyecto-atlas/

Es decir, el archivo en este caso se ha complejizado, pone en diálogo imágenes de estas obras mencionadas y las reflexiones de lxs artistas sobre esas imágenes y el presente.

Imágenes y sonidos de las distintas obras mencionadas, interpelados desde el presente a partir de campos en común, cuestiones narrativas, ideológicas y/o formales. En la reafirmación de una continuidad temporal (sin la existencia de un pasado o presente absoluto) entendemos este archivo como una forma de construir nudos con la experiencia anterior.

En los tránsitos, en los intersticios, hay una posibilidad de conocimiento a explorar. Una escénica del pensamiento, como lo llama Cornago, «sostenernos a partir de una memoria, que es en definitiva el tema de Atlas, de todos los atlas, una orientación en un espacio irreal» (O. Cornago, comunicación personal, 15 de abril de 2021).

El procedimiento utilizado de intervención sobre la obra de lxs artistas mencionadxs, va derivando en una nueva obra. Estas interposiciones —como un nuevo formato del *comentario* analizado en el archivo anterior— funcionan como el *off* del escenario de otrx. Y es ese campo de afuera el que vuelve a proponer nudos de reflexión sobre la obra y el tiempo actual.

Recordamos que el efecto del comentario es el de la actualización en un instante donde todos los tiempos se cumplen.

Y a propósito de este procedimiento Cornago expresa: «Intervención como un “venirse” entre medias, aparecer donde no corresponde, en medio de una obra de otro, fuera de tiempo y de plano» (O. Cornago, comunicación personal, 15 de abril de 2021).

LA BOTÁNICA DE LOS FANTASMAS

«Interrogados por una mirada extraña que viene de algún lugar solo aparentemente lejano.»
Beatriz Catani y Óscar Cornago (2020)

La imagen que se desprende de esta frase aporta a la comprensión de un aspecto esencial del *Proyecto Atlas*. Su materia de trabajo no trata del pasado, sino, más bien, de lo real, o alguna forma de lo real.

Pienso que mis trabajos se inscriben en una zona de problematización de lo real en el teatro. Y, en este caso, el impulso primero de este atlas es darle materialidad (realidad) a lo inmaterial. Una inmaterialidad transformada que quizás sea la realidad de los fantasmas.

Chris Marker (2001) dice que las cosas mueren cuando no hay sobre ellas una mirada viva. La mirada viva —la mirada conjunta, la imaginación individual y colectiva— hace que la materia se vuelva vital, adquiera un grado de espesor, de realidad, aunque sea fantasmagórica.

Lo cual tiene relación con el concepto artaudiano de *la máquina que respira*. Antonin Artaud se refiere al soporte del dibujo (el *subjectil* lo llama) lo que está debajo, la superficie de abajo. El abajo del arriba.

Jacques Derrida (1998) lo extiende a todo el arte y refiere al intersticio, como el lugar donde se produce la tensión (del sentido). Precisamente, en ese umbral, ese intervalo entre el arriba y el abajo, entre el más acá y el más allá, es donde el abajo, *la máquina que respira*, perfora la superficie y el tiempo. (Derrida & Thévenin, 1998)

En este caso, para mí, la mirada viva —junto con la imaginación individual y colectiva— logran que esa superficie de abajo (o del más allá) se materialice, cobre vitalidad, velocidad y eyecte. Tienen la habilidad para hacer aparecer los fantasmas, como una invocación.

Incluso la mirada viva, la imaginación individual y colectiva también tienen la capacidad de traer a la memoria, de corporizar lo que en el momento de origen no se podía ver, o incluso producir (algo) que en realidad no está allí. Crear o volverse su propio fantasma. La recepción de un texto o una imagen es «una perenne dilación» o como lo llama Benjamin «la hora de su cognoscibilidad» (Agamben en Coccia, 2007, p. 12).

Por eso la memoria no incluye solo lo que pasó, sino de lo que podría haber pasado, lo que sigue pasando, o la interferencia de este tiempo vivido en lo recordado. Tiene la capacidad de diálogo con las ausencias, con lo invisible, con las sombras. Un ejercicio de presente donde se sostiene una posibilidad de futuro (Catani y Cornago, 2020).

Este ciclo, *La Botánica de los fantasmas*, incluye la mirada de artistas invitadxs. En esta primera serie, los capítulos son: capítulo uno de Beatriz Catani, dos de Marcos Migliavacca, tres de Iván Haidar y cuatro de Agustina Muñoz [Figura 7]. Todos ellos pueden verse desde el sitio del Centro de Arte.²

² Puede consultarse en: https://www.centrodearte.unlp.edu.ar/categorias_archivo/beatriz-catani-proyecto-atlas/



Capítulo uno



Capítulo tres

Capítulo dos



Capítulo cuatro

Figura 7. Capturas de pantalla de las piezas audiovisuales de Beatriz Catani, Marcos Migliavacca, Iván Haidar y Agustina Muñoz (2021)

REFLEXIONES HASTA ACÁ

Hace unos días (entre el 1.º y el 29 de mayo), conversamos por mail con Cornago acerca de este archivo y de sus conversiones a través de la práctica de creación. El archivo ya no es un fin, tampoco las obras, todo parece volverse un medio. Transcribo parte de esos diálogos (virtuales):

Óscar Cornago (O. C.): [...] el objetivo del *Proyecto Atlas*, y por ende también de la tesis basada en este proyecto, ya no son las obras directamente; no es que las obras no sean parte de este archivo, pero el archivo no se agota en las obras, estas pasan a ser un punto de partida, un lugar desde el que mirar, desde el que preguntarse y moverse.

Beatriz Catani (B. C.): En un inicio tomamos las obras como excusas, ahora voy inclinándome a pensar las obras como un objeto estafalario, un sistema de ideas y de tiempo, congregados en fragmentos supervivientes —sean registros VHS, fotos, documentos, etcétera o memorias de personas—.

O. C.: Lo raro es esta naturaleza doble del archivo, que visto por una cara, por ejemplo, universidad u otros ámbitos culturales con una mirada histórica al uso, se puede decir que el objetivo es la recuperación de tu obra, y que, visto de otra manera, este objetivo no es más que un medio/maquinaria que puesto en relación con otros medios, personas, agentes, obras de otras personas, como las que has introducido ahora en relación con *Ojos*, se convierte en una maquinaria para recorrer la historia de modo incierto

B. C.: Esto es algo que nos incitaba en el inicio, pensar desde lo inestable, desde lo frágil, lo difuso, (fluctuante) y es precisamente en esa condición donde se va constituyendo el archivo... Pienso que ese objeto preexistente (las obras y la memoria de las mismas) desde su propia inestabilidad, su endeblez de origen conforman un sistema de orientación, y en la disposición de esos lineamientos se vuelven concretos. (Adquieren concreción).

O. C.: [...] Este archivo siempre es otra cosa, más extraña de lo que aparenta ser, y quizá lo mejor para definir estas cosas extrañas no sea un relato, sino un modo de operar e intervenir en un medio o contexto determinado, la construcción de una nave con la que moverse por la historia de un modo imprevisto.

B. C.: Tal vez el tratamiento de este archivo sea el pasaje del pasado como hecho objetivo (la representación de la obra) al pasado como hecho de memoria, como hecho en movimiento —un movimiento a contrapelo—, tanto a nivel del pensamiento y las ideas como a nivel material. Lo que induce a pensar cada vez ese dispositivo que nos conduzca a través de

la memoria. (Como forma también de alcanzar la experiencia que, según define Benjamin (2015), es precisamente un «llegar a conocer»).

O. C.: En este sentido, en este archivo todo está movido, sacado de sus casillas habituales, y las obras que se tratan de recuperar ya no son las obras, o no solo las obras, sino restos, memorias, impulsos que animan nuevos movimientos, o quizá mejor habría que decir errancias. El sentido de este archivo estaría determinado por la cualidad de estos desplazamientos... Pasado y presente al mismo tiempo, porque ese pasado no puede existir sino como parte de un presente desde el que se recupera y en el que sigue ocurriendo.

En definitiva, el objeto del *Proyecto Atlas* no es lo que ya no está o lo que fue, sino lo que vamos creando, los modos de creación, para crear recordando. Crear para comprender, para descifrar la realidad... No para hablar de la obra, sino de lo que va fundando su ausencia.

REFERENCIAS

Agamben, G. (2002). *Difference and Repetition: on Guy Debord's Films* [Diferencia y repetición: en las películas de Guy Debord]. En T. McDonough (Ed.), *Guy Debord and the Situationist International* [Guy Debord y la Internacional situacionista]. Cambridge, Reino Unido: MIT Press.

Benjamin, W. (1996). *Escritos autobiográficos*. Madrid, España: Alianza Editorial.

Benjamin, W. (2015). *Estética de la imagen*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: La Marca editora.

Char, R. (1986). *La palabra en archipiélago*. Madrid, España: Hiperión.

Catani, B. y Cornago, O. (2020). Mirada de Óscar Córna y Beatriz Catani. *Red Escénica*, (13). Recuperado de <https://www.redescenica.com/2020/12/22/mirada-de-oscar-cornago-y-beatriz-catani/>

Catani, B. (2020). Proyecto Atlas (de) las obras perdidas: *Cuerpos A banderados*. En N. Giglietti (Comp.), *Proyecto Atlas (de) las obras perdidas: Cuerpos A banderados*. Recuperado de <https://www.centrodearte.unlp.edu.ar/wp-content/uploads/2020/12/Proyecto-Atlas.pdf>

Centro de Arte UNLP. (2020). *Capítulo Cuerpos A banderados. Publicación digital*. Recuperado de https://www.centrodearte.unlp.edu.ar/categorias_archivo/beatriz-catani-proyecto-atlas/

Coccia, E. (2007). *La filosofía de la imaginación*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.

Derrida, J. y Thévenin, P. (1998). *The Secret Art of Antonin Artaud* [El arte secreto de Antonin Artaud]. Cambridge, Reino Unido: MIT Press.

Di Blasi, J. (14 de junio de 2002). *Hannover Allgemeine Zeitung*. Hannover, Alemania: Madsack.

Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.

Foucault, M. (2002). *La arqueología del saber*. Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno.

Marker, C. (2001). *Le souvenir d'un avenir* [Recuerdos del porvenir] [Película]. París, Francia: Les Films de l'Équinoxe.