

Dossier

Performatividad y archivo, a partir del Proyecto Atlas (de) las obras perdidas de Beatriz Catani

Performativity and Archive, based on Beatriz Catani's Project Atlas (of) lost works

Óscar Cornago Bernal

Consejo Superior de Investigaciones Científicas, España

oscar.cornago@cchs.csic.es

 <https://orcid.org/0000-0002-3660-6392>

Cuadernos del CILHA núm. 35 1 36
2021

Universidad Nacional de Cuyo
Argentina

Recepción: 10 Abril 2021
Aprobación: 11 Junio 2021

Resumen: Performance y archivo han definido dos grandes campos de investigación en artes a lo largo del siglo XX. Este artículo explora las distancias y confluencias entre estos dos territorios aparentemente opuestos tomando como punto de partida el *Proyecto Atlas (de) las obras perdidas* (setiembre 2019 -), de la dramaturga y directora argentina Beatriz Catani. Con este fin se ponen en diálogo diversos episodios fundacionales del archivo y la performance, como el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg y la lectura que hace de este Didi-Huberman, las fotografías de Jackson Pollock inaugurando la *action painting* o las ideas de Allan Kaprow anticipando un nuevo territorio para las prácticas artísticas.

Palabras clave: Performatividad, Archivo, Fantasmas, Beatriz Catani, Aby Warburg.

Abstract: Performance and archive have defined two great fields of research in the arts throughout the 20th-century. This article explores the distances and confluences between these two apparently opposite territories, taking as a starting point the *Project Atlas (of) Lost Works*, by Argentine playwright and theater director Beatriz Catani (september 2019 -). To this end, various foundational episodes in the history of archives and performance are put into dialogue, such as Aby Warburg's *Atlas Mnemosyne* and the analysis by Didi-Huberman, the photographs of Jackson Pollock inventing action painting or the Allan Kaprow's ideas anticipating the future of artistic practices.

Keywords: Performativity, Archive, Ghosts, Beatriz Catani, Aby Warburg.

0.

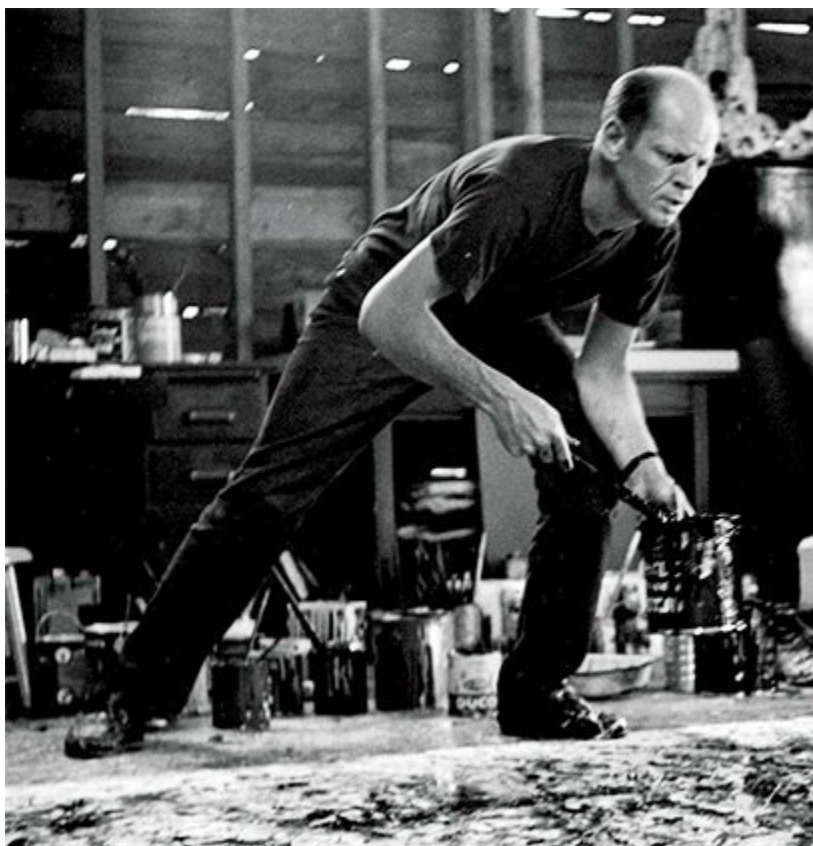
Recuerdo que hace años en el debate que siguió a una conferencia que di en la Universidad de Cali, en Colombia, sobre la figura del actor en la escena actual una persona ya entrada en años, de quien después supe que era un conocido director teatral de la ciudad, expresó de forma airada su rechazo más radical a la performance (un término que, por cierto, yo apenas había utilizado), definiéndola como un atajo, un truco para actores que no querían estudiar. No recuerdo las palabras exactas, lo que se me quedó grabado fue la virulencia de su intervención, en la que fue elevando el tono de voz hasta acabar de pie a gritos con el rostro enrojecido y las venas de la garganta infladas.

Cuando volví a Madrid le conté a un amigo, un reconocido artista y performer, Jaime Vallaure, aquel episodio, y me dijo que efectivamente la performance era justo eso, un atajo. ¿Un atajo? Creo que en aquel momento no entendí bien a qué se refería exactamente. ¿Un atajo para qué? Hoy me doy cuenta de que se trataba exactamente de eso que enfurecía tanto a aquel director teatral. Un atajo para burlar la academia, para trazar diagonales en la historia, trampillas para saltar el orden establecido, túneles para conectar realidades discontinuas. La performance, que paradójicamente no tarda en integrarse en la academia, nace efectivamente como un salto al vacío y un gesto antiacadémico, un cortocircuito en la corriente de la historia, una manera de salirse del marco del cuadro, bajarse del pedestal de la escultura o romper las convenciones del escenario teatral.

1.

La performance se ha convertido en un término de época. Cualquier cosa podría ser vista en términos de performance o performatividad. Una persona, una reunión, un paisaje o un cuadro de Velázquez pueden ser entendidos en función de los procedimientos performativos a los que remiten. Como suele ocurrir con los cambios paradigmáticos, como ocurrió con la semiótica, la posmodernidad y todos los pos que le han seguido, incluido lo posdramático, y ocurrirá con la decolonialidad, una vez pasado el momento de emergencia, estas miradas quedan asimiladas de un modo u otro. Se convierten en términos de uso común, modas, corrientes, y en el mejor de los casos puntos de partida para abrir nuevos derroteros. La pregunta que me hago es desde dónde seguir hoy pensando el discurso de la performatividad, no como herencia del pasado, identificada con ciertos géneros críticos y/o artísticos archivados por la historia (Carlson, 2004), y que damos por sabidos,

sino como una posición todavía válida para seguir mirando, pensando y haciendo el mundo alrededor.



Jackson Pollock & Lee Krasner in Pollock's studio, 1950.
Photo ©Hans Namuth Ltd. Courtesy Pollock-Krasner House & Study Center.

Una de las imágenes icónicas del archivo de la modernidad fueron las fotografías de Jackson Pollock que Hans Namuth hizo en 1950, pertenecientes a la Fundación Pollock-Krasner, de la que extraigo aquí la mitad de una de ellas, la correspondiente al artista, el que hace, el que actúa. Seguramente, la encontramos en algún lugar de nuestra memoria cultural, y si no, es fácil dar con ellas en ese archivo de archivos que es hoy internet. El pintor aparece en su taller con ropa de trabajo. Un año después se pondrá al aire libre en mitad de la naturaleza para la grabación del vídeo también de Hans Namuth en 1951. Pero en estas primeras está todavía en el interior de su estudio, ligeramente inclinado sobre un gran lienzo dispuesto en el suelo. Se le ve concentrado, con un bote de pintura en una mano y un pincel grueso en la otra esparciendo pintura por uno y otro lado de la amplia superficie del cuadro. Está absorto en su tarea, aunque nos lo imaginamos algo tenso y por momentos nervioso. Dos años antes, la revista *Life* le dedicó un reportaje firmado por Ben Cosgrove (1949) y acompañado con las imágenes de Martha Holmes, en el que se lanzaba la siguiente pregunta: "Is he the greatest living painter in the United States?".

Estas imágenes no solo sirvieron para construir la historia de la performatividad en el arte (De Diego, 2015), sino para lanzar a su autor como representante por definición de una nueva corriente genuinamente americana, el expresionismo abstracto, un tipo de pintura que quería romper todos los moldes, no solo por el estilo, sino por la puesta en escena, los modos y actitudes con las que quedará identificada, con la que el país americano tomaba el relevo del liderazgo que hasta entonces había tenido Europa en el mundo artístico. Resulta significativo la utilización de este gesto inaugural en la historia de la performance, que dará lugar a la denominada action painting, como una estrategia, como supo ver nuestro airado interlocutor, una operación de marketing cuya principal valedora era en aquel entonces Peggy Guggenheim, gran admiradora del artista.

A la frase que encabezaba el reportaje de la revista Life se le podría yuxtaponer el famoso comentario que la propia Lee Krasner (1978) atribuye a su profesor Hans Hofmann, precursor del expresionismo alemán: “This is so good. You would not know it was done by a woman”. Lo que hoy nadie duda es que su obra ocupa un lugar propio en la historia de la pintura. Aunque en aquel momento, como señala Estrella de Diego (2015, p. 12) en su historia de las Artes visuales, su lugar en alguna de aquellas fotografías, como podemos ver en esta otra mitad de la imagen anterior, sea el de observadora desde un discreto segundo plano: la que mira frente al que sabe que le están mirando; el que está frente al que no está. Como tantos otros artistas que han vivido y trabajado en el lado B de la historia, Krasner quedó entonces excluida del archivo de la modernidad, construido desde una visión de raza, género y clase social.



Hans Namuth, H. Lee Krasner and Jackson Pollock. [fragmento de foto]
Hans Namuth Estate. Center for Creative Photography

El archivo es una maquinaria política por definición, un mecanismo de inclusiones y exclusiones. En este ejercicio esencialmente escénico radica su performatividad. Es la dinámica que sirve para delimitar cualquier escenario público. Un archivo es otro tipo de escenario público, caracterizado no solo por lo que contiene, sino por lo que no contiene. Es a este segundo lado de lo que queda fuera a donde van a dirigir su mirada tanto los archivos de creación como la performance en su intento por intervenir de forma práctica en los límites que regulan la construcción de lo público.

A pesar de nacer como resistencia al archivo, la performance se halla sujeta por su origen a este gesto intrínseco de rechazo al propio archivo. Toda performance sueña con un archivo del que quiere escapar, porque no quiere convertirse en un resultado, producto u obra identificada en la historia, sino realizarse como acción viva; y todo archivo de creación es un archivo imposible porque cuestiona las lógicas epistemológicas de los archivos oficiales. En este giro sobre sí mismo radica su performatividad. Las cámaras y dispositivos de grabación que rodean al performer en el momento de la acción son la puesta en escena de la tensión entre estos dos ámbitos. La insistencia en su efimeridad señala el archivo, el documento, la historia y la posibilidad del relato, como una imposibilidad frente a la que se

define por oposición. Sin embargo, hoy no solo existen numerosos archivos de performance, sino que la performance en sí constituye uno de los capítulos centrales del archivo de la modernidad que quiso dejar atrás, convirtiéndose en uno de sus ejes transversales. Finalmente, habría que preguntarse si hubo alguna vez alguna performance que no naciera para ser archivada. La emergencia del archivo de creación puede entenderse como una respuesta a esta pregunta.

La relación entre performance y archivo es ciertamente paradójica, como lo es la relación de la idea de acción con una cultura eminentemente teórica que ha funcionado como una maquinaria de producir teorías, relatos de autoridad y modos de legitimación de lo que debe entrar y lo que no debe entrar en los archivos. A pesar de su resistencia, la performance terminó ocupando un puesto de honor en los archivos de la modernidad, una muestra de las buenas intenciones del archivo, o parafraseando el título de la conferencia de Derrida, del mal de archivo, que no son sus límites o resistencias, sino el vórtice sobre el que gira un movimiento compulsivo hacia el pasado como un modo de resolver el presente. El archivo se convierte en un síntoma de una historia que a pesar de su obsesiva insistencia no consigue cerrarse sobre sí misma.

Poco después de la temprana muerte de Pollock en 1946, Allan Kaprow, otro de los nombres clave de este giro cultural, escribe una reseña destacando la renovación que había aportado este artista, las promesas que había traído consigo, pero también su rápida neutralización por la historia. Lo que se prometía como una liberación de los modos de entender y utilizar los medios artísticos se transforma pronto en un estilo perfectamente reconocido y reconocible, integrado y proyectado desde las instituciones:

El acto de pintar, el nuevo espacio, la marca personal que construye su propia forma y significado, el embrollo infinito, la gran escala, los nuevos materiales, son todos lugares comunes en los departamentos universitarios de arte. Las innovaciones han sido aceptadas. Están empezando a formar parte de los libros de texto (Kaprow, 2016, p. 43).

Sin embargo, no es esto lo que rescata del trabajo de Pollock, sino el mundo alrededor que el giro performativo descubre, los objetos de la vida cotidiana, las rutinas del artista, el medio que le rodea: “nos hizo ver que es necesario dejarse inquietar e incluso deslumbrar por el espacio y los objetos de nuestra vida cotidiana, por nuestros cuerpos, nuestra ropa, nuestras habitaciones y, si es menester, por la enormidad de la calle 42” (Kaprow, 2016, p. 51).

Estos elementos en los que el impulsor del happening descubre un nuevo horizonte para las artes, pertenecen a la cultura ordinaria, sobre la que se estaban volviendo todas las miradas como una suerte de tabla de salvación, no solo en el mundo del arte y la filosofía, sino también de la sociedad de consumo. Como conclusión de su proyecto, La

invención de lo cotidiano, Michel De Certeau define la cultura ordinaria como una “ciencia práctica de lo singular” (De Certeau, Giard y Mayol, 1999, p. 265), frente al conocimiento de lo general, las abstracciones y el rigor características del discurso científico. El descubrimiento del mundo que tenemos más a la mano, las rutinas, objetos, lugares y personas del día a día, será también el terreno desde el que nace la performance y al que se vuelve el archivo.

La performance incorpora los límites de la modernidad. Como uno de los modos artísticos y críticos que mejor define lo que quiere ser -acción, cuerpo, inmediatez, experiencia-, expresa también lo que se le escapa. Unas limitaciones que, sin embargo, no la han hecho desaparecer de la historia, al contrario: la respuesta fue su asimilación dejándola perfectamente integrada en su lugar correspondiente. Hablar de performance y producto es ya en sí una contradicción si tenemos en cuenta el rechazo de la primera a ser considerada como producto, objeto o resultado en lugar de un proceso vivo. No obstante de la insistencia en la experiencia y la acción, el discurso sobre la acción y las prácticas nacieron como una construcción intelectual. Esto explica su vinculación histórica con los conceptualismos o la enorme producción teórica de que ha sido objeto en el ámbito académico.

Pocos años después de su nacimiento existían ya departamentos de universidad que ofrecían un grado académico con este título. Su éxito hubiera hecho esperar que los sistemas de producción, incluido el medio cultural, cambiaran, pero esto no fue así. Nuestro furibundo detractor de la performance puede estar en este sentido tranquilo. Su teatro de toda la vida y sus actores bien formados en los métodos de actuación homologados por la institución seguirán gozando de buena salud. El discurso de la performance remite a una práctica que es también una experiencia y un riesgo, pero cuando en un platillo de la balanza se coloca la inmediatez de lo sensible y en el otro la academia, de la que forman parte también los métodos con nombres propios y las escuelas, el fiel de la balanza siempre se termina inclinando para el mismo lado. El poder explicativo de la teoría instituida, encarnada por un sujeto abstracto y vigilante movido por los principios de la autoridad, deja poco espacio para lo incierto de la experiencia sensible. Este conflicto expresa la paradoja de un discurso cultural como la modernidad cargado de buenas intenciones —y buenas teorías— pero cuyos modos de implementación han tenido efectos contrarios.

La performance desaparece cuando se la nombra. Resulta inevitable. Desaparece para quedar convertida en un relato ligado a unas operaciones de legitimación. La performatividad de estas estrategias es la peformatividad característica de la modernidad. El relato podría ser portador de una experiencia que permita traducir a nivel sensible el momento al que se refiere, pero en la mayoría de los casos estas narrativas se encuentran sujetas a una retórica que se define por su rechazo de lo sensible en favor de las abstracciones. La

performance podía haber dado lugar a otros modos (prácticos) de hacer teoría, pero esto no sucedió, en su lugar se convirtió en escuela, estilo, corriente o moda. Se hizo teoría de la performance como se hace teoría de cualquier otra cosa, porque la institución se organiza en función de unos códigos y lenguajes, y ahí no cabe otra performatividad que la impuesta como forma aparentemente universal de homologación de los resultados. De este modo, no solo se terminó uniformando la teoría de la performance, sino la propia performance, que pasó en un tiempo récord de tener un efecto de descolocación a convertirse en un clásico de la modernidad.

La pregunta que me hago es si posible rescatar hoy este término más allá de los lugares comunes y la aparente evidencia con la que se nos presenta la idea de acción y cuerpo, el aquí y el ahora, la experiencia inmediata o el relato de lo que ya pasó. Se trata de articular estos imaginarios para que no se reduzcan a un decorado cultural o una estrategia de legitimación artística. Para ello hemos de empezar cuestionando la evidencia de estas posiciones, lo que implica poner en riesgo el lugar de la acción y el cuerpo, el aquí y el ahora, la experiencia y la historia; confrontar el hacer con el no hacer, la academia con lo que queda fuera de la academia, lo que está pasando con lo que ya pasó, el cuerpo con su ausencia.

2.

En sábado, 1 de mayo de 2021 09:46:55 GMT-3, Óscar Cornago <oscarcornago@yahoo.com> escribió:

Hola Beatriz,

hoy es sábado, no suelo mirar el mail los fines de semana, pero andaba desayunando (hemos desayunado tarde, de estos desayunos de sábado que son casi una comida), y justo se me ocurrió un modo de arrancar con la escritura de un artículo cuya fecha de entrega se me está echando encima. Las ideas crecían, pero no daba con la manera de dar forma al relato, cómo poner la maquinaria (de la escritura) en movimiento. Entonces se me ocurrió utilizar nuestro intercambio de mails como parte de este artículo. El tema no es muy distinto de lo que venimos hablando desde que empezamos con tu proyecto de tesis sobre el archivo de tu propia obra, que he tomado como eje transversal para el estudio.

El objetivo es poner en diálogo dos campos aparentemente distantes como son la performance y el archivo. Indagar en la performatividad del archivo y en el archivo de algo como la performance, la puesta en escena, las artes vivas, que parece nacer justamente como rechazo de ese archivo. Para ello voy a recurrir a distintos proyectos y momentos singulares de cada uno de estos campos.

Diría que, más que el archivo en sí, me interesan los mecanismos que lo articulan, los desplazamientos, movimientos y descolocaciones que introduce en ese tejido de relaciones que va generando, relaciones entre personas, pero también entre tiempos, obras, formas y miradas distintos, y los vacíos que se

van creando entre medias. Vacíos recuperados de un pasado que se confunden con los vacíos del presente. Los silencios que dejaron las obras que hicimos, y las que no hicimos.

Si un archivo supone un tejido de relaciones que se va armando a medida que crece, me veo como un nodo más de ese tejido que desborda los límites del propio archivo para seguir creciendo por fuera. Me veo ahora dentro de un archivo que remite a otro archivo. Hace casi veinte años fui por primera vez a Buenos Aires. Iba con una beca de investigación y como parte del trabajo que estaba haciendo comencé a consultar los fondos de la biblioteca del Teatro San Martín, que estaba en la planta 5 o 6. Ya no recuerdo bien. Carlos, creo que se llamaba el bibliotecario, un tío majísimo, antropólogo. ¿Le recuerdas? Ahí empecé a revisar materiales sobre el teatro argentino actual. Fue ahí que tuve noticias de tus primeras obras, de Cuerpos abanderados y Ojos de ciervo rumanos, que tiempo después recogimos en aquel libro, Acercamientos a lo real.

El arco temporal que se extiende desde esa escena inicial hasta el momento actual, en el que me veo un sábado por la mañana escribiéndote este mail como parte de un trabajo sobre otro archivo, es seguramente la motivación secreta de este artículo, cuyo fin es tratar de entender qué ha pasado en ese tiempo en términos de formas de trabajo, creación e investigación. Dónde estábamos antes y dónde estamos ahora. Claro que esto no se puede entender sin tener en cuenta el período de confinamiento que nos ha tocado vivir y que nos ha obligado a recurrir al archivo casi como un modo de supervivencia, otra estrategia de supervivencia. Justo hoy leía en el suplemento literario de El País, que suelo tener en el baño, un titular que decía “El aislamiento provocado por la pandemia devolvió a muchos artistas a un formato que ha dejado de ser privado o preparatorio de una obra mayor” (El País, 12 de junio, 2021). Si no podemos hacer de un modo, habrá que probar otros. El archivo en definitiva supone eso, otros modos de hacer y situarnos en el mundo sin necesidad de fijar un resultado final.

Ese lapso que va desde un archivo otro, desde la biblioteca de teatro del San Martín al Proyecto Atlas, describe una extraña parábola que hace saltar la continuidad de los tiempos, la linealidad con la que entendemos el tiempo histórico. Esta perspectiva lineal sirvió para explicar la evolución entre el teatro dramático y las dramaturgias performativas, que luego se utilizarán para estudiar tu trabajo (Radice y Donnantuoni, 2018), o entre el teatro de texto y el llamado teatro posdramático; cuando en realidad lo que ha pasado es que estos y otros modos teatrales y no teatrales se ha terminado confundiendo en una variedad de posibilidades de hacer y trabajar con el teatro y con las prácticas artísticas que va más allá de cualquier división binaria. En este lapso no solo han cambiado los lugares y las fechas, sino sobre todo las posibilidades frente a la historia. La linealidad interrumpida de la historia hace emerger estratos distintos de tiempo, planos superpuestos ligados a lógicas y causalidades diversas. Esta es la complejidad que despliega el archivo y su performatividad característica.

En este sentido, creo que el Proyecto Atlas no es un proyecto más que venga a sumarse a otros proyectos tuyos, sino que supone un salto cualitativo en el tiempo, una posición distinta, una manera de hacerle un quiebre a la historia para repensar sus propias formas de hacerse y deshacerse, que son las tuyas propias como parte de unos contextos históricos. Esta posición, como se decía en el diario, no busca un resultado previamente fijado, como una obra teatral o una performance. Los resultados finalmente se irán produciendo a

medida que avanza el trabajo y respondiendo a planteamientos distintos en función de las obras que se van archivando.

Recuerdo que un día hablamos sobre lo performativo o la performance, y decíamos que hoy ya performance puede ser cualquier cosa. Me quedé pensando en eso, efectivamente hoy de casi cualquier cosa se podría decir que es performativo. Y si todo es performativo, finalmente nada sería performativo. Esa nada es lo que en realidad me interesa, ese lugar difuso en relación con este término y los discursos que se han generado desde ahí. En qué medida o de qué modo podemos seguir rescatando hoy la nada de lo performativo, quizá como un fantasma más del imaginario del siglo XX.

Quiero presentar la performatividad como una estrategia práctica, un modo de dar soluciones prácticas a problemas reales, soluciones que se conjugan con mundos imaginarios. Esto es lo que Bourdieu en su teoría de la acción llama la razón práctica: la capacidad de aprovechar los recursos inmediatos del medio, “las potencialidades inscritas -dice textualmente- en el cuerpo de los agentes y en la estructura de las situaciones en las que estos actúan o, con mayor exactitud, en su relación” (Bourdieu 7), es decir, la capacidad de aprovechar los recursos que tenemos a la mano, de los espacios y relaciones de las que formamos parte. Esta dimensión relacional, y yo añadiría operativa y práctica, como dirá por aquellos años también De Certeau, es la que pone en juego la performatividad en el campo de las artes y la imaginación como forma de conocimiento por medio del hacer.

Para bajar esto a tierra, te confieso que uno de esos problemas reales a los que quiero dar respuesta con este mail tiene que ver con el destinatario de la escritura académica. Para quién se escribe un artículo como este, ¿para la comunidad científica, para la humanidad, para la posteridad? ¿Cómo seguir dando un sentido a esta maquinaria de producción de artículos en que se ha convertido la investigación académica? Quizá para eso vale la performatividad, para buscar soluciones prácticas a problemas reales. Soluciones que pasan al mismo tiempo por un plano imaginario. Prácticas/hábitos/ usos que nos abran otros mundos y modos de hacer.

Abrazo grande, y que disfrutes el sábado. Voy a acabar el café.



Catani, B. (2021). Proyecto Atlas (de) las obras perdidas. [captura de pantalla]
https://www.centrodearte.unlp.edu.ar/categorias_archivo/beatriz-catani-proyecto-atlas/

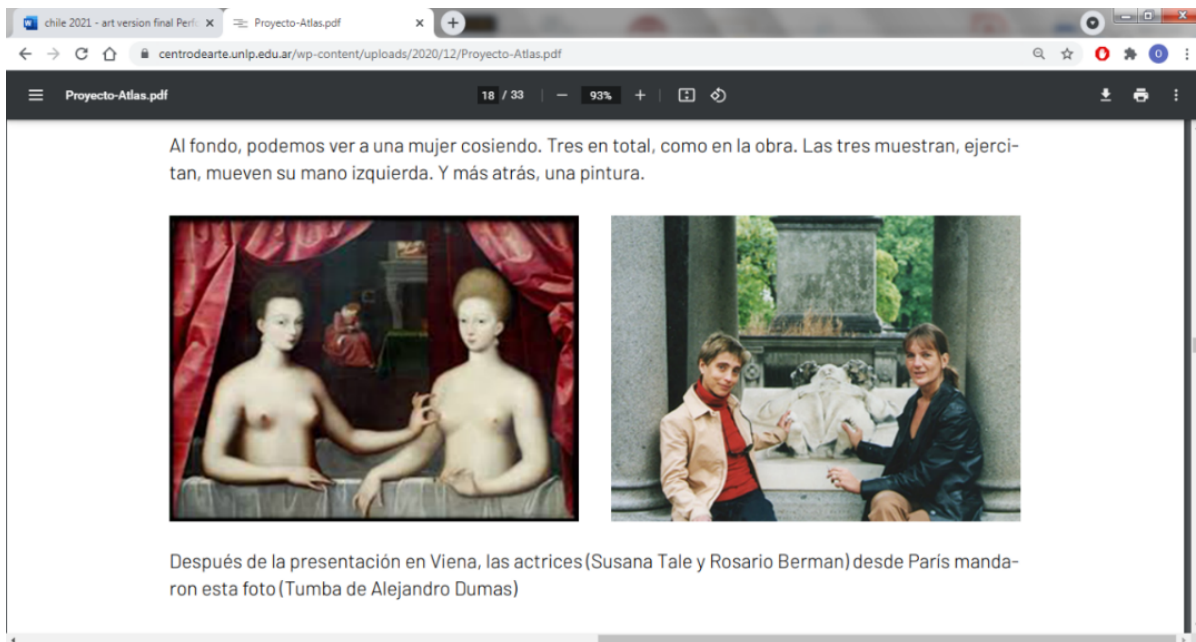
3.

Proyecto Atlas (de) las obras perdidas tiene como eje la construcción de un archivo que parte de los trabajos escénicos de Beatriz Catani (2020). El proyecto se inició con la primera de sus obras, *Cuerpos abanderados*, cuyos resultados se editaron en formato pdf y luego en vídeo, disponibles, como el resto de los materiales que se han ido produciendo, en la página del proyecto alojado en el archivo del centro de artes de la Universidad Nacional de La Plata. Aunque la idea inicial es seguir obra por obra, y actualmente se está trabajando en la segunda, *Ojos de ciervo rumanos*, el proyecto se ha traducido en distintas actividades e iniciativas que han descrito líneas de trabajo diversas que han interferido en este orden inicial, ajeno a los mecanismos de la memoria.

Las obras en sí mismas no son, sin embargo, el objeto del archivo, sino el punto de partida desde el que se construye un mapa de relaciones cuyos nexos son los contextos, mundos y personas con los que se ha ido poniendo en relación, con los reflejos y sombras que han ido dejando. Estos contextos, mundos y personas, reflejos y sombras son en definitiva el objeto de este archivo, que desde que nació en el 2019 no ha dejado de probar formatos de trabajo y estrategias de relación distintas. De este modo, ha ido creciendo con textos y documentos, imágenes, nombres, lugares y personas del pasado, a los que se han sumado otros documentos y reflexiones, vídeos y acciones propuestas ya desde el presente del archivo puesto en relación con esos pasados. De fondo late una consistencia poética que transita

entre el texto y la imagen, entre lo literario, lo sonoro, el video y la acción.

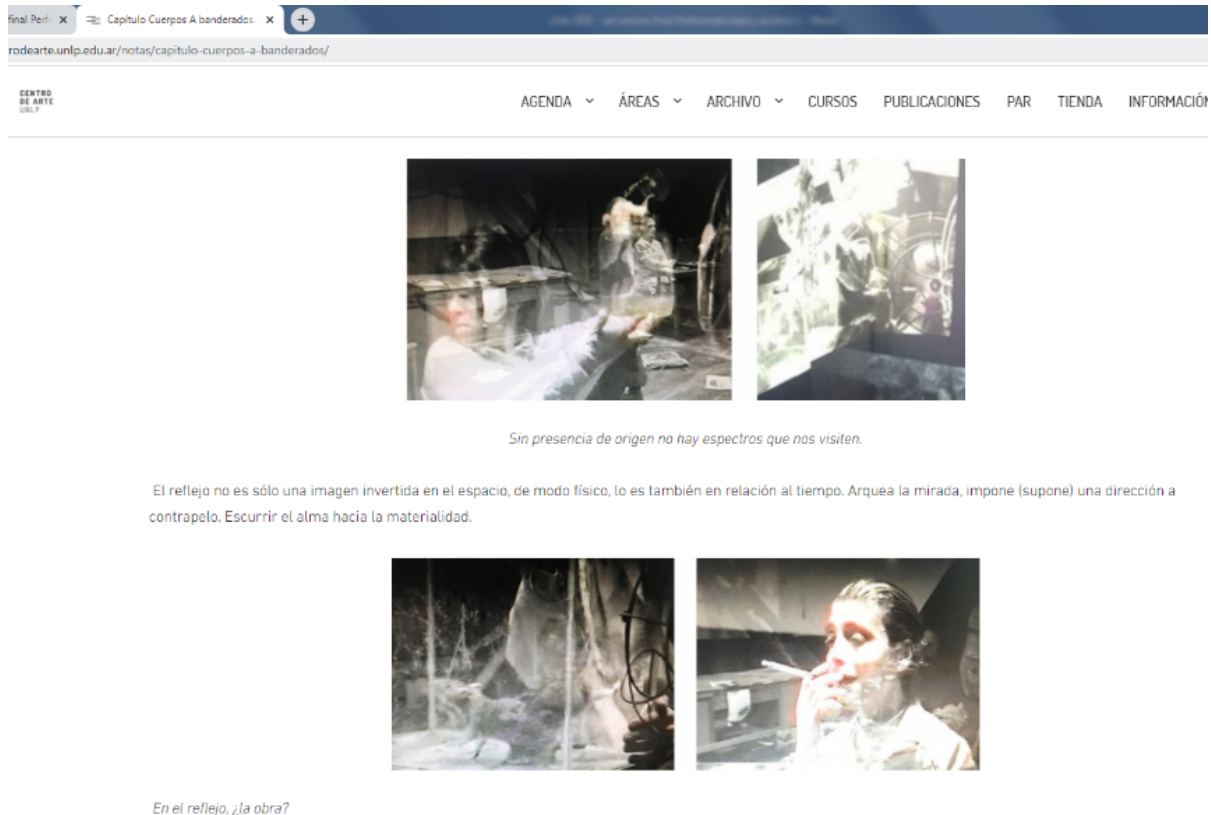
La pregunta que lo mueve es por el modo de supervivencia de lo que ya no está. Cómo algo vuelve a pasar en el momento en que es evocado de nuevo, actualizado, incorporado. Esta es la pregunta por la historia y el interrogante para el que el archivo de creación busca una respuesta práctica. Lo sensible en relación con los documentos y los cómplices que se irán involucrando en este ejercicio colectivo de memoria son los motores de estas búsquedas. Porque un archivo no se limita a la memoria de una sola persona, se entrelazan también las memorias de los otros invocados al hilo de ese ir recordando. La memoria de uno dialoga con la memoria del otro, lo que le da al archivo una condición de memoria que se constituye a medida que se hace, y no ya previamente instituida.



Catani, B. (2021). Proyecto Atlas (de) las obras perdidas. [captura de pantalla]
https://www.centrodearte.unlp.edu.ar/categorias_archivo/beatriz-catani-proyecto-atlas/

El archivo de Cuerpos abanderados está dividido en cinco secciones: imágenes, memorias, textos críticos, análisis dramaturgicos y datos relativos a la obra. La primera se compone de imágenes que no provienen únicamente de la obra ni están sujetas a un mismo tratamiento, sino que tanto las fuentes, el tipo de imagen, como los procedimientos y modos de comentarlas y ponerlas en relación varían. Un principio que caracteriza todo el archivo, en el que las formas de elaborar los documentos, exponerlos y cruzarlos son el objeto constante de reflexión. Como explica Catani (2020) en la presentación del proyecto no se trata de recuperar el positivo de las imágenes que dejaron estos trabajos, lo que de algún modo ya estaría recogido por defecto en el archivo de la historia del teatro argentino,

sino el negativo, lo que rodeó la memoria de estas obras, lo que se cruzó de forma azarosa, y lo que la rodea hoy, ahora, en el momento en el que se evoca nuevamente su recuerdo. La memoria recuperada no es algo que se dé por hecho, sino que está siempre rehaciéndose, resultado de un ejercicio de formalización que se desarrolla de manera distinta en cada caso.



En el reflejo, ¿la obra?

Catani, B. (2021). Proyecto Atlas (de) las obras perdidas. [captura de pantalla]
https://www.centrodearte.unlp.edu.ar/categorias_archivo/beatriz-catani-proyecto-atlas/

La botánica de los fantasmas, un breve ensayo en formato audiovisual que vino a continuación de esta primera entrega, revela las claves del proyecto al tiempo que abre un plano paralelo de reflexión. Este trabajo fue un punto de llegada y al mismo tiempo sirvió para poner en marcha otra línea de trabajo transversal a todo el archivo, abriéndolo a la participación de otras personas que habiendo tenido alguna experiencia de la obra de Catani quieran hacer sus propias devoluciones en vídeo. La botánica de los fantasmas trata de la economía incierta de los recuerdos y los modos de pervivencia de la obra. Los reflejos que producen las imágenes; las sombras, proyecciones y espectros que surgen difusos como pervivencias de las obras, como si el sentido de estas, dice una voz en off, fuera solamente producir un reflejo en el tiempo. A continuación se cita a Chris Marker: “Las cosas mueren cuando ya no hay sobre ellas una mirada

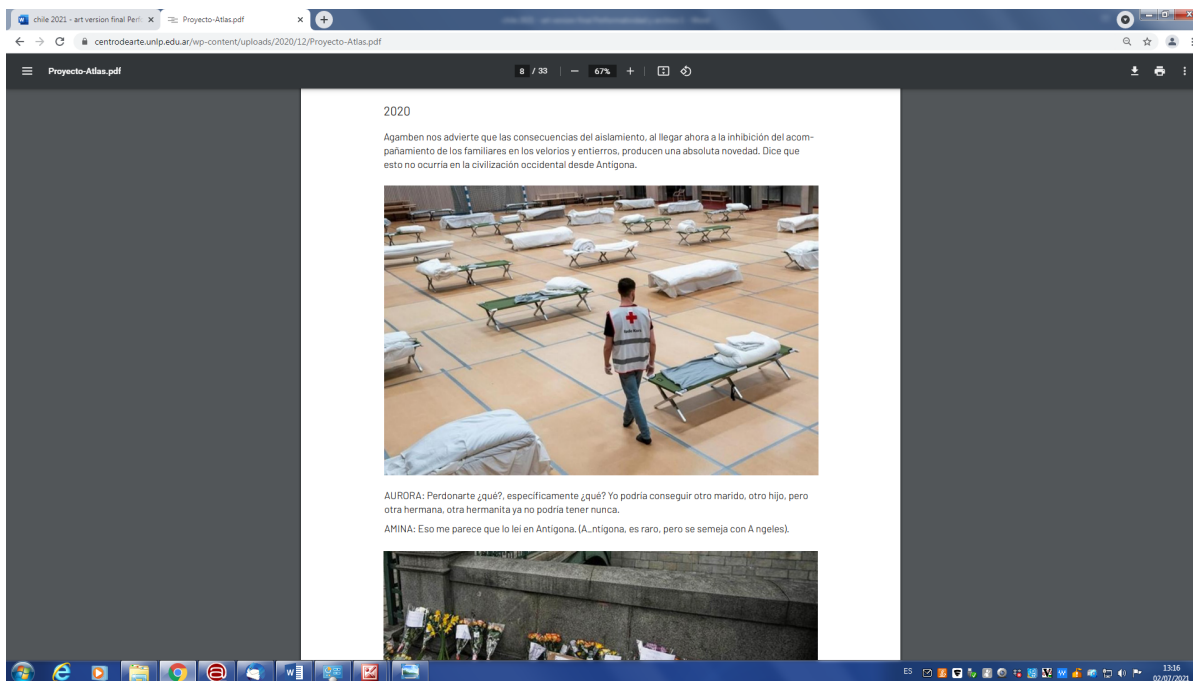
viva”, para terminar haciendo una apuesta: quizá la función de los fantasmas sea impresionar la mirada de los vivos.

Seguramente el denominador común de este archivo no haya que buscarlo en la especificidad formal de los materiales, sino en los modos de implicar y establecer vínculos con otros agentes que desde posiciones distintas tuvieron algún tipo de relación con su obra o con la autora, actrices, críticos, amigos, compañeros de viaje, conocidos casuales. Es la complicidad de estos actores invitados a sostener juntos una memoria común la que anima este ejercicio en el tiempo. Si juntarse para recordar es la función del teatro, este archivo se asemeja a una suerte de teatro virtual, teatro de fantasmas expandido en el tiempo. Quizá sea esta la definición de archivo: un teatro irreal, un escenario de fantasmas sostenido en el tiempo. El campo de relaciones abierto es tan vasto que potencialmente cualquiera que entre en relación con el archivo, aunque sea como usuario incidental, puede convertirse en un nodo más de este tejido vivo de memorias inciertas. Este tejido forma parte finalmente de la memoria del mundo, el horizonte último al que mira todo archivo.



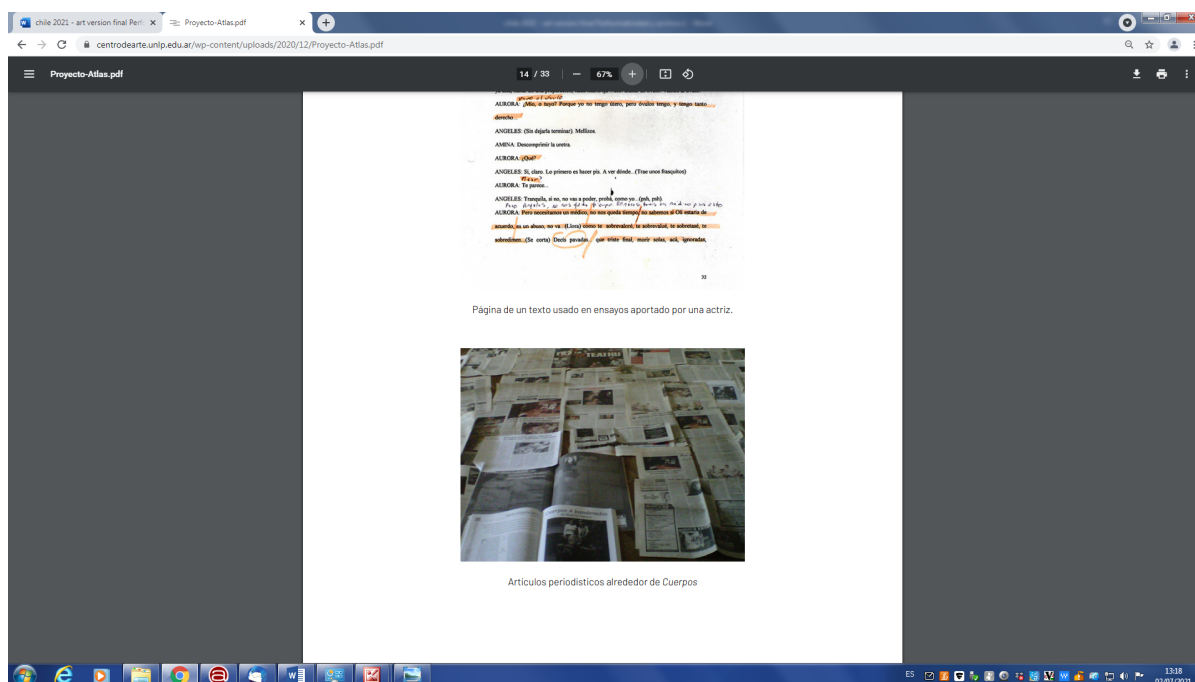
https://www.centrodearte.unlp.edu.ar/categorias_archivo/beatriz-catani-proyecto-atlas/

Las “imágenes comentadas”, que conforman el archivo de Cuerpos abanderados, una ficción dramática sobre una cooperativa en un pueblo de Buenos Aires en el que no se permite a las familias recuperar a sus muertos, se intercalan con imágenes y comentarios ligadas al momento político y cultural de entonces y de ahora, de lo que estaba pasando a finales de los años noventa y de lo que está pasando ahora. Así, por ejemplo, a la descripción de una escena de la obra en la que se ve a la actriz llevándose un cigarrillo a los labios, le sigue una foto de Carlos Saúl Menem, el que fuera presidente de Argentina, en el momento de hacerse público el indulto a los presidentes de la dictadura militar argentina llevándose igualmente un cigarrillo a los labios. O tras una referencia a la ficción dramática, en la que a los deudos de los muertos solo se les entrega una foto de estos, le sigue una imagen de las camas alineadas en los hospitales improvisados para atender a los enfermos de Covid, a la que sigue un comentario de Agamben sobre la situación, insólita desde los tiempos de Antígona, de que los familiares de los enfermos ingresados no puedan despedirse de ellos.



Catani, B. (2021). Proyecto Atlas (de) las obras perdidas. [captura de pantalla]
https://www.centrodearte.unlp.edu.ar/categorias_archivo/beatriz-catani-proyecto-atlas/

4.



Catani, B. (2021). Proyecto Atlas (de) las obras perdidas. [captura de pantalla]
https://www.centrodearte.unlp.edu.ar/categorias_archivo/beatriz-catani-proyecto-atlas/

Los archivos de creación, tal y como lo expone en su recorrido histórico Guasch (2011), se construyen como una operación incierta sobre un archivo previo: sobre la geometría calculada de los archivos oficiales custodiados por las instituciones se trazan las líneas de fuga de estos nuevos archivos. En el caso del Proyecto Atlas el territorio previo del que se despegue es el campo teatral y los criterios, discursos y categorías que han servido para organizarlo: dramaturgia, obra, autor, director, actores, público, crítica, etc. Ahora bien, este archivo específico es solo el punto de partida, el medio y la excusa para un viaje que se adentra en un espacio más vasto que es la memoria del mundo y más concretamente, en este caso, de la sociedad argentina desde la época de las dictaduras y los movimientos de izquierdas de los años sesenta hasta la actualidad, que corresponde con los años de formación, de trabajo y vida de la autora.

Un archivo remite finalmente al archivo de una vida en relación con una época, con otras vidas y pasados, por ello termina resultando tan específico e inespecífico como puede ser cualquier vida, que está más allá del ejercicio de una profesión. En su indeterminación cotidiana descansa también su potencia.



Warburg, A. Montaje original de los paneles para el Atlas Mnemosyne en la sala oval de la Biblioteca de Ciencias de la Cultura del Instituto Warburg en Hamburgo.

© The Warburg Institute London.



Warburg, A. Reproducción del Atlas Mnemosyne en la sala oval de la Biblioteca de Ciencias de la Cultura del Instituto Warburg en Hamburgo en el 2020 en la Haus der Kulturen der Welt en Berlín.

https://www.hkw.de/de/programm/projekte/2020/aby_warburg/bilderatlas_mnemosyne_start.php

El Atlas Mnemosyne está construido como un archivo universal de imágenes de épocas y naturaleza diversas, responde a unas condiciones históricas y materiales evidentemente muy distintas, pero nos proporciona un horizonte de referencia para poner en perspectiva el proyecto de Catani. El trabajo desarrollado por el historiador alemán Aby Warburg entre 1924 y 1929 constituye junto con el Libro de los

Pasajes, de Walter Benjamin, también de los años veinte, dos de las referencias pioneras en el archivo como modo de organizar una investigación interdisciplinar en artes con un alcance cultural amplio. En ambos casos los archivos previos sobre los que operan comprenden una amplia esfera de la enciclopedia cultural del momento, que a su vez remite a temas universales. Si el horizonte de fondo de El libro de los pasajes son las transformaciones del París de la II mitad del siglo XIX, el del Atlas Mnemosyne son los métodos y motivos sobre los que está construida la historia del arte, cuyos principios, conceptos y categorías se estaban redefiniendo en este momento con el objetivo de establecer las bases para una historiografía con unos criterios más académicos.

La elaboración del archivo va unida a un trabajo práctico de reflexión sobre las formas de la historia. A menudo se trata de proyectos de vida. Resulta significativo que ambos proyectos quedaran inacabados, lo que hizo que pasaran a la historia en el modo provisional, abierto y sin concluir, en el que se fueron gestando, sin llegar a conocerse como obras acabadas con un formato ya cerrado. Aunque en los dos casos estos proyectos ocuparon la etapa final de sus vidas, sus huellas pueden rastrearse desde sus primeros años, cuando tanto Benjamin como Warburg, aunque desde contextos muy distintos, descubren en la dimensión estética de la imagen, de los objetos, el espacio y la vida cotidiana el vehículo para recorrer de manera transversal disciplinas, saberes y épocas.

La Biblioteca Warburg de Ciencias de la Cultura (Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg), el gran proyecto en el que joven doctor empieza a trabajar tan pronto acaba sus estudios con el respaldo económico de su familia, de la que el Atlas es la pieza final, comparte un enfoque transdisciplinar con el Libro de los pasajes. Una mirada capaz de trazar puentes entre el arte y la vida, las imágenes y la cultura, la filosofía y lo cotidiano, la política y lo sensible. Es esta perspectiva abierta, y no la elaboración de un determinado método de estudio, lo que los ha convertido en algunos de los referentes más inspiradores, y también más citados, en las Humanidades desde los años ochenta del siglo pasado; con el riesgo de convertirse en una auténtica avalancha orquestada por las modas internacionales y las vanidades académicas, como explica Krieger, temeroso de los efectos que puede tener el uso indisciplinado de unos mundos de conocimiento que justamente invitan a ir más allá de las disciplinas.

No es de extrañar que el extenso estudio de Didi-Huberman sobre Warburg no se abra con el Atlas Mnemosyne, que ocupa tan solo la última parte, sino con un capítulo dedicado al nacimiento de la historia del arte como disciplina con referencias tan distantes en el tiempo como Vasari y Winckelmann. La historia del arte, se dice al comienzo, no nació una vez, sino que está naciendo constantemente.

La promesa de un origen, explicada en el Proyecto Atlas por medio de la botánica de los fantasmas, es el secreto sobre el que gira el

archivo, su arché, orden y principio, y por ello también el centro del que nace su poesía y su poética, una inteligencia compleja objeto de una constante reinención. Tenemos archivo porque necesitamos un principio, un origen, un punto de partida que permite salir y entrar de la historia, como dirá también Benjamin (1982), quien hace de la crítica de la historia el tema transversal de todo el Libro de los pasajes, aunque lo trata de forma más directa en el archivo N “Teoría del conocimiento, teoría del progreso”. En paralelo a la historia, se señala el arte y la experiencia estética como un terreno desde el que sortear los modos de la lógica lineal y la rigidez de las categorías abstractas. Del cruce entre una cosa y otra, entre la necesidad de historia y la de sabernos más allá de la historia surgen los archivos de creación.

El Atlas Mnemosyne está formado por reproducciones en blanco y negro de obras, mapas e imágenes que van desde la Antigüedad europea al Renacimiento y Oriente Próximo, a las que suman en los últimos paneles recortes de prensa, anuncios e imágenes de actualidad. La posibilidad de un principio de ordenación queda suspendida, sujeta a un proceso de reelaboración, como lo estuvo el propio Atlas. La insatisfacción con la historia da lugar al archivo como un mecanismo diverso de conocimiento y posición activa frente al pasado.

Dejar en suspenso este principio, que es también un principio de autoridad, es la cuerda floja sobre la que se sostiene este tipo de proyectos de larga duración. Así mantiene Warburg en vilo la posibilidad de este principio para la historia de las imágenes a lo largo de los 63 paneles negros sobre los que se ordenan 971 imágenes. Solo en el 2020, en la exposición Aby Warburg: Atlas Mnemosyne. Das Original, organizada entre el Warburg Institute, en la Universidad de Londres, y la Haus der Kultur der Welt en Berlín se reprodujo de modo integral la disposición última que tenía cuando Warburg muere.

Las técnicas, modos de composición y formas de exposición difieren para cada archivo, pero todos ellos suponen una intervención en el tiempo y en los modos de instituir y desinstituir el pasado, de organizarlo y desorganizarlo, de clausurarlo y abrirlo. Realizan un movimiento de apertura, de des-archivo más que de archivo, de procedimientos de identificación y clasificación de la historia. Una operación epistémica en tanto que cuestiona las categorías y prácticas de conocimiento que han servido para organizar los campos académicos.

Si traducimos esta operación al medio artístico, diríamos que el archivo no se centra estrictamente en la historia como relato, sino en las prácticas de ese relato. Se trata de un instrumento esencialmente práctico, una intervención mantenida en el tiempo sobre los modos de la historia, los medios de conocer y desconocer, componer y descomponer, replanteando sus usos y combinatorias.

Una de las diferencias, nos advierte Didi-Huberman (2013: 44), entre el Atlas Mnemosyne y los enfoques del historiador académico es que este último no cree en los fantasmas, sino en los hechos. Las sombras, las visiones, los anacronismos, las supervivencias del pasado o los síntomas de lo que queda oculto, llenan los vacíos abiertos por el montaje y distancias de ese conjunto heterogéneo de piezas que conforma los archivos de creación. Los fantasmas son los actores que habitan el archivo esperando el momento para aparecerse; fantasmas que también son invocados en el Proyecto Atlas. La búsqueda de relaciones imprecisas, detalles marginales, analogías azarosas, marcan el ritmo de un juego de descomposiciones que apela a la presencia de quién los contempla, provocando su mirada y poniendo en riesgo la capacidad de identificarnos.

En este escenario donde todo se mezcla, la historia se descompone, sus imágenes se confunden y sus actores vuelven a entrar en acción, pero sacados de sus escenarios habituales, siguiendo un guion que aún no ha sido escrito. La pregunta que queda en el aire no es ya por el sentido original que todo aquello pudo tener en su momento, sino por el que puede tener hoy. El origen está en el presente. Se trata más de averiguar una dirección, como se pregunta también Catani en uno de los trabajos para el archivo de su segunda obra, Ojos de ciervo rumanos. El archivo insiste en una pregunta sobre el presente. Vuelve su mirada al pasado, pero no para quedarse ahí, sino para volverse de forma obsesiva sobre el momento en fuga desde el que se está recordando. En su capacidad para movernos y relacionarnos no solo con nuestros fantasmas, sino con los ajenos, radica su capacidad de agencia y dimensión performativa.

Como puede verse por los ejemplos paradigmáticos del Libro de los pasajes o el Atlas Mnemosyne, el formato del archivo de creación sirvió para establecer los primeros puentes entre el mundo de la investigación académica y el arte a comienzos del siglo XX, cuando todavía el discurso del arte como modo de investigación práctica no existía. El archivo, herramienta por definición del trabajo en la academia, traslada al campo del arte preguntas y principios que serán ahora objeto de un tratamiento distinto. No es casualidad que el Proyecto Atlas se inicie, como se cuenta en la primera entrega, como proyecto de investigación doctoral de su autora. Tampoco es de extrañar que el proyecto de Warburg, con sus metodologías indisciplinadas, tuviera que esperar a ser redescubierto medio siglo después.

La lógica poética del archivo funciona de cara a la institución como una estrategia de suspensión de las certezas. Para la academia del arte, como para el campo de la filosofía establecida históricamente, los métodos de Warburg o de Benjamin de asociación de imágenes viajando entre épocas, corrientes y estilos distantes, debieron despertar más dudas que certezas, como las puede seguir despertando

fuera del ámbito de las prácticas artísticas y las perspectivas críticas de investigación en diálogo con un pensamiento estético.

En el caso del Proyecto Atlas, las objeciones por parte de la universidad, primero para que una artista haga la tesis sobre su propia obra, lo que parece atentar contra el discurso de la objetividad y la distancia necesaria frente al objeto de estudio, y sobre todo las dudas acerca de una metodología que inevitablemente habrían de convertirse en el objeto central de la tesis, serían comparables salvando las distancias con el lugar entre paréntesis que hasta hace poco ocupó el Atlas Mnemosyne dentro de la historia del arte.

El salto constituye el método de trabajo, la forma práctica de operar, incorporada en el caso de Warburg no solo en el plano crítico, sino también a nivel clínico por la esquizofrenia que le fue diagnosticada. Como explicaba él mismo: “Mi enfermedad consiste en que pierdo la capacidad de conectar las cosas en sus simples relaciones causales, lo que se refleja tanto en lo espiritual como en lo concreto” (cit. en Vélez Bertomeu, 2013), aunque, por otro lado, no dejó de reconocer la condición esquizofrénica de toda la humanidad.

El médico que le trató en el Sanatorio Bellevue, en Suiza, Ludwig Binswanger, uno de los fundadores de la psicología existencial, se inspiró en su paciente para su estudio sobre las fugas de ideas *Über Ideenflucht*, de 1933, donde se refería a su forma de trabajar con las ideas/imágenes saltando de unas a otras a un ritmo que variaba según los momentos, como explica Didi-Huberman (2013, p. 426) citando las palabras de su médico: “Cuando el salto es festivo, es una danza (es sabido la importancia que Warburg le concedía). Cuando no lo es, es una decadencia, una caída, un torbellino con “gritos y accesos gesticulantes violentos”. Pero en todos los casos, concluía, “el salto es el método” (2013, p. 426). El archivo se convierte en un *denkraum*, una escena incierta de vida y pensamiento; algo que también podría afirmarse del Proyecto Atlas.

Todavía hoy, a pesar de lo que ha llovido, alguien identificado con el mundo académico, como el citado Krieger, se siente obligado a comenzar su estudio sobre Warburg señalando que “No obstante, a todos los interesados en el pensamiento warburgiano hay que advertirles que Aby Warburg no dejó una estricta metodología de la investigación sobre la imagen” (Krieger, 2006, p. 244), temeroso quizá de los efectos que puede tener un siglo después en sus lectores esta falta de instrucciones de uso.

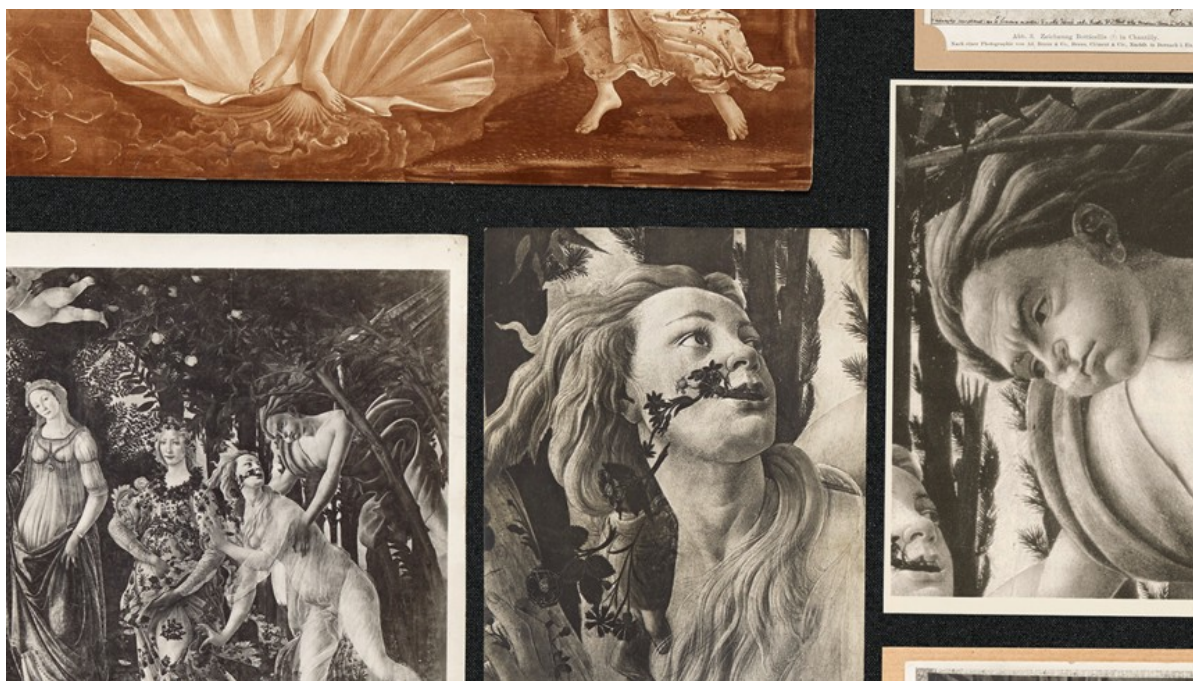
El método es el telón de Aquiles de la academia, en él descansa la credibilidad de los resultados. La importancia del método no está en función de los resultados, sino que son estos los que tienen que legitimarse recurriendo a unos procedimientos previamente validados que los autorice. Por eso las metodologías van siempre al comienzo de un proyecto, y son imprescindibles aun cuando los proyectos están en fase de solicitud. Por contradictorio que pueda resultar, antes de andar el camino hay que haber establecido los modos de recorrerlo.

Sin embargo, después de una vida dedicada a construir un archivo universal de las imágenes, Warburg sigue teniendo dudas acerca de su método. Trabajar sobre el archivo es trabajar sobre los modos de hacerlo. Los últimos folios de las más de 2000 páginas manuscritas, como señala Didi-Huberman al final de su estudio, que acompañaron el trabajo en el archivo están dedicadas a la cuestión del método. Sin embargo, este último apartado, escrito poco antes de morir en 1929, apenas concluye nada acerca del método empleado, más bien lo vuelve a dejar abierto, o incluso más abierto que nunca, porque esas últimas veinte páginas están en blanco, salvando algunas palabras dispersas al comienzo, entre las que figura justamente el término conclusión, al lado de otros como destino, huida y Nietzsche.

Una investigación práctica no concluye, tampoco se desarrolla en función de unos métodos previamente establecidos; en la reinención del método está su inteligencia. Su performatividad radica en una metodología en fuga, un modo permanente de hacerse y deshacerse.

A pesar de su corta historia, la historia de la performance, también ha vuelto a nacer una y otra vez, cada vez que fue convertida en lo que no quería ser: una obra, un resultado, un estilo o una teoría que se repite a sí misma. La reformulación de Warburg a través de todo su trabajo, pero de forma clara por medio del Atlas Mnemosyne del paradigma histórico del arte en términos no de evolución sino de supervivencia, no de continuidad, sino de discontinuidades y anacronismos, podría aplicarse igualmente al difuso territorio de la performance o la performatividad. Las huellas de la performatividad afloran por las rendijas de la modernidad sin que medie una relación directa, sino más bien una latencia, una necesidad, una trampa para sobrevivir dentro de un sistema económico que impone las reglas de la producción también en el campo del arte y la cultura. Consumir performances como quien consume tranquilizantes expresa el carácter esquizofrénico que Warburg descubre en la humanidad.

Buscando los síntomas de esas fuerzas oscuras que desmienten el ideal de equilibrio y serenidad del arte clásico, el investigador alemán convierte la función del historiador en la búsqueda comparada de huellas de otras épocas. No se trata de establecer líneas de continuidad, sino de ejercitarse en el arte de andar por la cuerda floja, de dar saltos y advertir los huecos abiertos por los fantasmas de la historia, cuyas huellas eran lo que Warburg denominó los *pathosformeln*, expresiones de pasiones que irrumpen en la superficie de la historia.



Warburg, A. Aby Warburg, Bilderatlas Mnemosyne. Detalle de la reproducción del panel 39. Foto: Wooton/fluid. Cortesía The Warburg Institute.

https://www.hkw.de/de/programm/projekte/2020/aby_warburg/bilderatlas_mnemosyne_start.php

Es significativo que uno de estos rastros del pasado los encuentre justamente en una performance. Las danzas rituales de las comunidades Pueblo de América del Norte, en Nuevo México, fueron el objeto de la famosa conferencia que retoma casi treinta años más tarde a modo de celebración y prueba del restablecimiento de su salud mental. La visita a estas comunidades y sus entornos de vida, de los que fue mostrando numerosas imágenes, a pesar de que no conocer el idioma y de que nunca llegó a asistir a las citadas danzas de la serpiente, que dan título a la conferencia, fue suficiente para disparar su imaginación trazando conexiones con imágenes de otras épocas y culturas.

A las danzas de la serpiente, símbolo de las fuerzas oscuras que habitan la humanidad y con las que él mismo estaba luchando, dedica su conferencia de 1923, dejando claro desde el comienzo que es en la distancia entre su memoria ya lejana de este viaje y lo que pudo ser en realidad, donde el público podía encontrar sentido no solo a las imágenes, sino al propio acto de la conferencia planteada por Warburg como otra suerte de deambular sobre la cuerda floja de su propia historia de vida:

Soy consciente de que, si en el curso de esta tarde he de presentar y comentar las fotografías que en su mayoría fueron tomadas por mí durante un viaje realizado veintisiete años atrás, tal empresa requiere una explicación. Sin embargo, dado que no he podido refrescar y repasar adecuadamente los viejos recuerdos [...] no puedo prometerles más que el relato de mis propios pensamientos sobre estos recuerdos lejanos, con la esperanza de que el

carácter inmediato de las fotografías les permita obtener, por encima de lo que les puedo contar con palabras, una impresión [...] (Warburg, 2018, p. 8).

Alejándose del esteticismo con que la historia fija las imágenes, expone su búsqueda personal de los lazos biológicos entre estas y la historia. En la performatividad de estas danzas descubre el puente entre la historia de las imágenes y el impulso vital que las anima, tratando de escapar de la historia. Una necesidad de fuga que trasladada al momento de la conferencia, hace de esta otra suerte de ritual de la serpiente y performance de sanación.

Puede resultar un azar que este artículo comience con otra coreografía, la descrita por los movimientos de Pollock sobre el lienzo extendido en el suelo. El pintor expresionista había conocido ya desde su infancia en entornos rurales las tradiciones de otras comunidades originarias como las comunidades navajo. También Pollock recurre al imaginario de estos rituales y más concretamente a las pinturas de arena de este pueblo como un modo de invocar un origen con el que conectar su propia práctica artística. No se trataba de buscar el principio de la imagen, sino el modo de fabricarlas, la puesta en práctica de un momento de creación. La performance circunstancial de Pollock esparciendo pintura sobre sus grandes lienzos extendidos en el suelo tuvo sus efectos, pues marcó el nacimiento de una historia de la pintura que no partía de un ideal abstracto o un estilo, sino de un modo de hacer, un hábito o una acción física, la *action painting*.

La partitura de una performance, uno de sus elementos por definición, se corresponde con otro plano menos visible a nivel formal, que es el entorno de inmediatez en el que interviene, formado por los objetos, las rutinas y el día a día del performer. A este ámbito de lo cotidiano aludían también las imágenes que acompañaban la conferencia de Warburg. Repetición y emergencias, partituras y acciones, archivos y performance, terminan siendo dos polos que a pesar de las distancias se cruzan en una reflexión común sobre lo distante y lo inmediato, la extrañeza de lo cotidiano y la cotidianeidad de lo extraño.

En A este mundo ordinario se refiere centra Kaprow para poner en valor no la pintura de Pollock como un nuevo estilo, sino los modos de afrontarla. Kaprow no busca en su trabajo la creación de un lenguaje distinto, sino unas formas de hacer y una economía distintas, incorporadas como modos de vida, hábitos que nos integran y desintegran en el día a día.

El giro performativo en la historia cultural va de la mano del descubrimiento de la vida cotidiana. Es desde ahí que se sostienen las acciones como una realidad sensible, lo que incluye también la acción de recordar y la performatividad del propio archivo. Es por estos años cuando Henri Lefebvre convierte lo que él denomina la “humilde razón de lo cotidiano” (1972, p. 26) en un terreno práctico para reconsiderar los modos de la filosofía y el pensamiento. Este

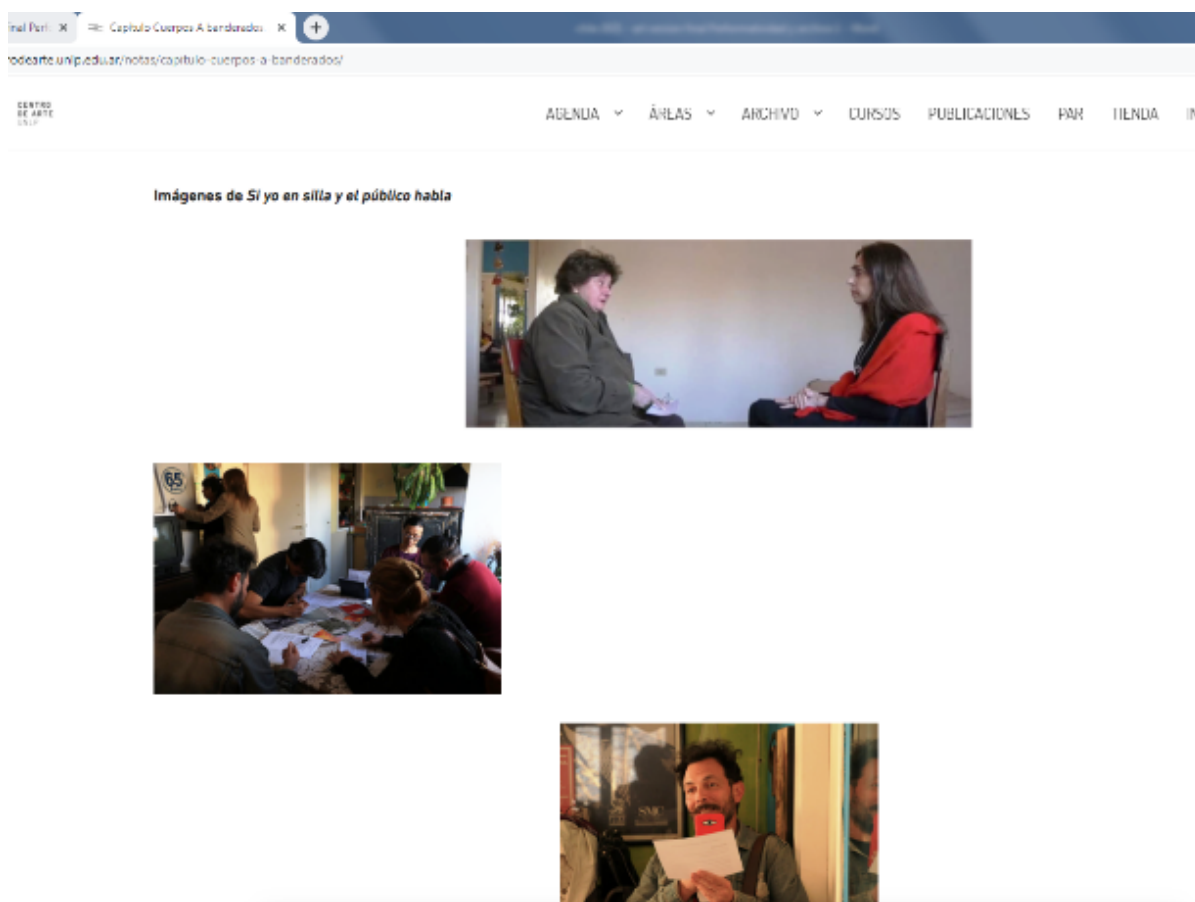
desplazamiento le conducirá igualmente a reconsiderar el modo de las imágenes en unos términos cercanos a los de Warburg: “La imagen, la imaginación, lo imaginario, parecen hundirse y prolongarse en el flujo temporal; y, sin embargo, la esencia de lo imaginario se sitúa quizá en la evocación, en la resurrección del pasado; es decir, en una repetición” (1972, p. 31). A estos habitus del día a día, los modos de relacionarnos con los lugares, personas y objetos que nos rodean, se refiere también Bourdieu como un elemento fundamental de la acción desde una perspectiva contextual, que se corresponde con esa “ciencia práctica de lo singular” al que remite La invención de lo cotidiano emprendida por De Certeau.

En estas mismas rutinas repara Didi-Huberman para explicar la cualidad fantasmal de ese performer anónimo de todos los días, no por moderno sino por superviviente de la modernidad:

El superviviente no es el hombre moderno ni posmoderno, se sitúa a distancia de estas configuraciones históricas, en otro tiempo, discontinuo, anárquico, real e irreal. El performer, por su gestualidad de todos los días, su actitud neutra, sus rutinas repetidas hasta la saciedad, se presenta como un fantasma de la historia, alguien venido de algún pasado, hasta que queda identificado como figura de la (pos)modernidad (2013, p. 67).

Las referencias a lo que va sucediendo en el día a día es el sustrato con el que se tejen las memorias en el Proyecto Atlas. Como espacio desde el que recuperar el pasado se deja ver el magma informe de un acontecer inmediato, el entorno que nos rodea, episodios anecdóticos, momentos de desidia, agujeros en el tiempo. “El domingo 19 de julio de 2020, en la plataforma Mubi dan el film Lola de Rainer Werner Fassbinder y distingo la misma luz y el mismo fondo opresivo”. Comentario que introduce las imágenes de la película del director alemán que continuarán alimentando ese bajo continuo de imágenes, reflexiones, recuerdos de distinta procedencia.

El mismo Proyecto Atlas, como se recoge en el archivo, nace de una conversación con amigos en un pequeño auto regresando de Buenos Aires a La Plata; una conversación en la que estos la animan a hacer su tesis doctoral sobre la memoria de su propia obra. De ahí surge la acción/obra/performance fundacional que activará esta maquinaria de recordar.



Catani, B. (2021). Si yo en silla y el público habla. En Proyecto Atlas (de) las obras perdidas. [captura de pantalla]

https://www.centrodearte.unlp.edu.ar/categorias_archivo/beatriz-catani-proyecto-atlas/

Si yo en silla y el público habla, realizada en los últimos meses del 2020, se plantea como un encuentro performativo en el que la directora hace de público y el que fue público de sus obras actúa frente a ella: “La acción parte de procedimientos de inversión, el público trabajando y devenido en obra y yo misma viviendo la experiencia de ser público de mis obras, de los residuos de mis obras en la memoria de algunos espectadores” (Proyecto Atlas, 24). Al comienzo se firma un contrato para formar una cooperativa, una referencia directa al mundo de Cuerpos abanderados, para gestionar el dinero que había para la actividad.

Convertir un encuentro en una performance, un trabajo en un juego, una acción en una rutina construida, abre un plano aparente de irrealidad, una temporalidad incierta, espectral, como afirma Didi-Huberman del performer, que sin embargo confiere otro tipo de anclajes con lo real, el entorno y el pasado.

La performance se convierte en un modo de hacerse cargo de la ley de la botánica: “Sin presencia de origen no hay espectros que nos visiten”. La acción, que consiste en reunirse para recordar, matriz fundacional del teatro, es comparable a una suerte de ritual integrado

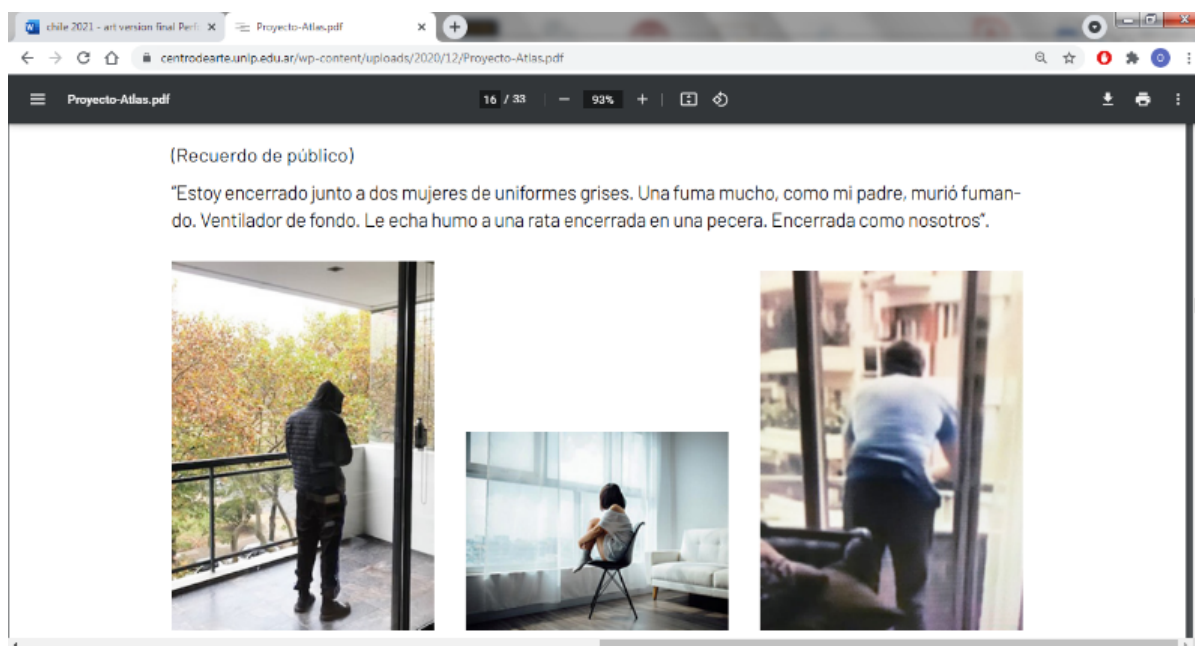
en la cotidianidad. La confianza en una fuerza trascendental de los rituales antiguos se traslada a la confianza en el grupo, en el momento y en la acción que se está llevando a cabo. Como en todo ritual, su finalidad es invocar los orígenes y celebrar la memoria perdida, en este caso de la primera de sus obras.

Reunidos como espectros del pasado, los participantes se juntan para contarle a la directora lo que recuerdan de su obra. La acción se hizo en casas privadas. En un momento previo, los asistentes rellenan un cuestionario con varias preguntas; un cuestionario que se continuará enviando después vía mail y redes sociales, y cuyas respuestas pasarán a integrar otro de los apartados del archivo, Memorias del público.

Como estrategias frente al paso del tiempo, archivo y performance se miraban sin saberlo, pues ni el archivo tenía conciencia de su dimensión operativa y contextual, que tiempo después descubrirá la perspectiva performativa, ni la performance sabía que a pesar de su resistencia al objeto-obra y al documento, y su insistencia en lo inmediato y lo fugaz, estaba señalando también su opuesto, la posibilidad de archivar lo que más se resiste al archivo, de hacer historia a partir de lo que más se escapa de la historia.

La cualidad autómatas que caracteriza la performance se corresponde con la utilización de partituras o instrucciones/contratos que a menudo guían su desarrollo. Estas hacen de disparador de una temporalidad dispersa, sin una dirección fija, a lo que contribuye la desubjetivación del performer, que contrasta, sobre todo en sus inicios, con la subjetividad emocional y la construcción psicológica características del actor dramático y el teatro convencional. La acción y el performer, la operación y el ejecutor se confunden con el paisaje que lo rodea, extraño y cotidiano, cercano y distante.

La performance será lo que quede más dentro y más fuera. Su fracaso comienza con su integración plena en la historia, en la anormalidad de la norma, con la pérdida de ese impulso de descolocación que le permite estar y no estar al mismo tiempo, de esa fuerza para salir y entrar (que es como los navajos llaman a sus pinturas rituales con arena iikáá). Lo incierto de la acción la convierte en una apuesta colectiva. La presencia del performer, agente, actor o chamán no es evidente, como tampoco su sentido, sino que emergen desde la improbabilidad de un origen, de un principio que nunca tuvo lugar, por eso necesita el secreto, la ley, la arché. Como los cuerpos que los incorporan, estos tampoco están, sino que se aparecen a partir de su ausencia, como se aparecen las imágenes del archivo frente a la mirada que los interroga.



Catani, B. (2021). Proyecto Atlas (de) las obras perdidas. [captura de pantalla]
https://www.centrodearte.unlp.edu.ar/categorias_archivo/beatriz-catani-proyecto-atlas/

Si la botánica de los fantasmas consiste en la invocación de un origen, la botánica de la historia consiste en la capitalización de esos orígenes para asegurar un sentido de presencia sin necesidad de estar. Son los agentes del capital, zombis más que fantasmas, que devoran todo lo que tocan. El problema de la performance es quedar convertida en un estilo o una teoría. Al igual que los fantasmas, el problema de los performers es también quedar convertidos en zombis.

6.

En miércoles, 9 de junio de 2021 06:03:49 GMT-3, Óscar Cornago <oscarcornago@yahoo.com> escribió:

Hola Beatriz,

Yo también estoy acabando con mi artículo, justamente lo quiero cerrar con este mail a modo de conclusión. Frente a la botánica de los fantasmas, la botánica de la historia. Esta es la conclusión. El conflicto entre la acción y el archivo, entre el cuerpo y la imagen, la obra ya hecha y el presente, la historia y la experiencia. Creo que hay que partir de esta tensión si queremos pensar en recuperar las obras del pasado, recuperar la memoria como un espacio por hacer, el relato de la historia como un ejercicio de creación en relación con el presente; hacer del archivo un espacio de incertidumbres antes que una ceremonia de reconocimientos. Estas son las preguntas que han convertido el archivo en uno de los recursos más utilizados para plantear, organizar y hacer público un proyecto de investigación en artes.

En la Haus der Kulturen der Welt, la misma institución de Berlín que impulsó la reconstrucción del Atlas Mnemosyne, me encuentro con otra referencia al archivo The Whole Life: An Archive Project (2018-2022), en el

que lo presentan como “una red de sociabilidad con el potencial de establecer relaciones entre campos de investigación interdisciplinarios, prácticas sociales, vida cultural e infraestructuras locales”.

A pesar de sus distintos modos de conjugar ausencias y presencias, archivo y performance han terminado confluyendo como elementos clave del legado artístico y cultural del siglo XX. En torno a ellos se han desplegado nuevos modos de entender el trabajo en artes, se ha desplegado un campo inédito de posibilidades de relación y juego no solo entre diferentes lenguajes artísticos, sino entre el campo artístico y otros ámbitos de conocimiento, y en definitiva se ha replanteado el lugar de las prácticas artísticas y su dimensión pública, cuestionando la construcción y los roles de los agentes clásicos del medio artístico, tales como el autor, el público, el crítico o la obra.

Entre medias, como mar de fondo que hace posible este diálogo entre archivo y cuerpo, memoria y presente, está el mundo de todos los días, esa íntima clandestinidad que guarda el secreto de una vida y en la que Agamben descubre el centro de lo político, justamente en lo que más fuera se queda de la política:

Pues ella es, sin duda – la clandestinidad, nuestra forma-de-vida-, tan íntima y próxima que, si intentamos captarla, queda entre las manos tan sólo la impenetrable, tediosa cotidianeidad. Y, sin embargo, tal vez precisamente esta homónima, promiscua y sombría presencia guarda el secreto de la política, la otra cara del arcanum imperio, en el que naufragan todas las biografías y todas las revoluciones (Agamben, 2017, p. 15).

Sin embargo, los fantasmas de lo cotidiano nos resultan más ordinarios, más cercanos, también más huidizos. Somos nosotros mismos repitiendo nuestros rituales de supervivencia. Es la performatividad de lo inmediato, de los atajos, de una inteligencia práctica capaz de hacernos y pensarnos en relación con lo más inmediato y lo más distante, lo más presente y lo más ausente.

En jueves, 10 de junio de 2021 15:51:41 CEST, beatriz catani <beatrizcatani2002@yahoo.es> escribió:

Hola Óscar,

Y sí, es un tiempo de pensar en rituales, se están valorizando. En el taller de dramaturgia un estudiante escribió sobre la parrilla de su casa, contaba que prende igual el fuego y se queda tiempo ahí, pensando y extrañando. Barthes, creo, dice que las ceremonias protegen como una casa, que dejan habitar un sentimiento. No lo había pensado en la actuación, como si la reiteración fuese un rito que vendría también a contener; aunque a veces es más bien una maldición!

Referencias

- Agamben, G. (2017). *El uso de los cuerpos. Homo Sacer IV*, 2. Trad. César Palma. Pre-Textos.
- Catani, B. (2007). *Acercamientos a lo real. Textos y escenarios*. Ed. Óscar Cornago. Ediciones al Sur.
- Catani, B. *Proyecto Atlas (de) las obras perdidas*. Archivo de Arte de la Universidad de La Plata. https://www.centrodearte.unlp.edu.ar/categorias_archivo/beatriz-catani-proyecto-atlas/
- De Diego, E. (2015). *Artes visuales en Occidente desde la segunda mitad del siglo XX*. Cátedra.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Edición original del 1995. Trad. Francisco Vidarte. Trotta.
- De Certeau, M., Giard, L. y Mayol, P. (1999). *La invención de lo cotidiano. 2. Habitar, cocinar*. Nueva edición revisada y aumentada presentada por Luce Giard Trad. Alejandro Pescador. Universidad Iberoamericana.
- Didi-Huberman, G. (2013). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Edición original del 2002. Trad. Juan Calatrava. Abada.
- Kaprow, A. (2016). El legado de Jackson Pollock. Edición original del 1946. En J. Kelley (Ed), *Entre el arte y la vida: Ensayos sobre el happening*. Trad. Albert Fuentes. Alpha Decay.
- Krieger, P. (enero, 2006). El ritual de la serpiente. Reflexiones sobre la actualidad de Aby Warburg, en torno a la traducción al español del libro Schlangenritual. Eine Reisebericht. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 88, 236-250. <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2006.88.2208>
- Lefebvre, H. (1972). *La vida cotidiana en el mundo moderno*. Edición original de 1968. Trad. Alberto Escudero. Alianza.
- Radice, G. y Donnantuoni, C. (2018). Entrevista pública. Los posibles caminos de la dramaturgia platense I: Beatriz Catani y el desconcierto de la presencia de lo real en el teatro. *Plataforma de Teatro Performático*. <https://plataformadeteatroperformatico.wordpress.com/2019/02/05/entrevista-publica-los-posibles-caminos-de-la-dramaturgia-platense-i-beatriz-catani-y-el-desconcierto-de-la-presencia-de-lo-real-en-el-teatro/>
- Vélez Bertomeu, F. (2013). Aby Warburg, El ritual de la serpiente trad. J. Etorena, Sexto Piso, Madrid, 2008, 112 pags. Salon Kritik <https://>

www.academia.edu/45535724/

El_ritual_de_la_serpiente_Aby_Warburg

Warburg, A. (2018). *Recuerdos del viaje al territorio de los indios pueblo en Norteamérica*. Ed. Maurizio Ghelardi. Trad. Helena Aguilá Ruzola. Siruela.



Disponible en:

<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=181777848009>

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de revistas científicas de Acceso Abierto diamante
Infraestructura abierta no comercial propiedad de la
academia

Óscar Cornago Bernal

**Performatividad y archivo, a partir del Proyecto Atlas
(de) las obras perdidas de Beatriz Catani**

Performativity and Archive, based on Beatriz Catani's Project
Atlas (of) lost works

Cuadernos del CILHA

núm. 35, p. 1 - 36, 2021

Universidad Nacional de Cuyo, Argentina

cuadernosdelcilha@ffyl.uncu.edu.ar

ISSN: 1515-6125 / **ISSN-E:** 1852-9615

DOI: <https://doi.org/10.48162/rev.34.037>



CC BY-NC 4.0 LEGAL CODE

**Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0
Internacional.**