

**Perspectiva comparatista
na recolha, tratamento e análise
de arquivos de teatro**

3

**AR
QUIVAR
O
TEATRO**

**ARQUIVAR
O TEATRO**

**Perspectiva
comparatista
na recolha,
tratamento
e análise de
arquivos de teatro**

Coordenação

Maria João Brilhante

Autoria dos textos

Maria João Brilhante

Elizabeth R. Azevedo

Colectivo Arde (Constanza

Alvarado, Javiera Brignardello,

Katha Eitner, Pia Gutierrez,

Fabiola Neira)

Marco Baravalle

Produção

Centro de Estudos de Teatro

Revisão

Projeto ARTHE - Arquivar o Teatro

DOI 10.54499/PTDC/ART-PER/1651/2021

Design

Bloodymary & Braun

Impressão

Impressão gráfica

Papel

IOR 120 grs

Fontes tipográficas

Anheim e Calvino

Tiragem

150 exemplares

ISBN / DL

978-989-53500-9-4 /

531665/24



Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia



IUGBIA

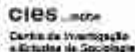


FLUL
FACULDADE
DE LETRAS



Centro de Estudos de Teatro

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto ARTHE - Arquivar o Teatro «PTDC/ART-PER/1651/2021».



Índice

Cruzar e conhecer outras práticas de arquivo

Maria João Brilhante / p.7

Centro de Documentação Teatral: criação, atuação e perspectivas

Elizabeth R. Azevedo / p.15

Arte de archivo, pensar los archivos desde el sur

Colectivo Arde conformado por Constanza Alvarado, Javiera Brignardello, Katha Eitner, Pia Gutiérrez y Fabiola Neira / p.23

Performance, Commons and the Archive

Marco Baravalle / p.35

Biografias dos autores / p.41

Cruzar e conhecer outras práticas de arquivo

Maria João Brilhante

(CEI)FLUL). IR do projeto ARTHE - Arquivar o Teatro

Este terceiro livreto da Coleção sobre Arquivos de Teatro surge no seguimento da Conferência Internacional Arquivos Cruzados, organizada no âmbito do projecto ARTHE - Arquivar o Teatro, que pretendia reunir experiências diversas de identificação e tratamento de arquivos de artes performativas e discutir as práticas de arquivo e suas circunstâncias. Considerámos que o mapeamento e estudo de 18 arquivos que iniciámos e está em curso ganharia em se adoptar uma abordagem comparatista reconhecendo iniciativas desenvolvidas em vários pontos do globo onde se vem também produzindo

conhecimento sobre arquivos no sentido de reconfigurar e re-memorar o potencial transformador das práticas comunitárias nas artes performativas.

Foram dois dias de trabalho que envolveram de novo vários dos nossos parceiros, entre instituições como o MNTD, o TNSJ, várias companhias de teatro, mas também investigadores de vários países que trouxeram para a discussão as suas individuais pesquisas em ou sobre arquivos e ainda vários profissionais do teatro sensíveis ao tema. Alegra-nos que as companhias parceiras venham fazendo connosco o diagnóstico da situação dos arquivos das artes performativas

em Portugal, e, sobretudo, que tenham acompanhado durante o ano de 2023 as várias iniciativas suscitadas pela nossa investigação. Tem sido um processo demorado, onde o tempo da pesquisa e o tempo da vida das companhias não coincide. Mas a verdade é que este modo original de cruzar a investigação académica com as práticas das comunidades artísticas tem trazido resultados importantes. Foi graças a elas que confirmámos uma intuição: a de que a precária situação em que muitos arquivos se encontram significava inenarráveis incertezas e desejos adiados de olhar e cuidar deles, de os tratar como coisa viva a pedir atenção. E de que a motivação para idealizar este projecto e juntar uma equipa disposta a investigar no terreno fazia todo o sentido.

O impacto na nossa investigação das missões que nos levaram a atravessar o país ao longo de 2023 é estímulo para continuarmos a explorar os arquivos que fomos descobrindo, desta feita focando a nossa atenção na documentação de tipo variado com informação necessária ao estudo do teatro independente e da descentralização nos anos 70 e 80 do século passado. Sem essa incursão nos arquivos podemos especular sobre os conceitos, reescrever o já escrito, mas

não estaremos a contribuir para trazer para a discussão, ao fim de 50 anos de Abril, textos, imagens, sons, objectos que foram determinando os discursos sobre o teatro em vias de se fazer e deram origem a arquivos hoje existentes ou perdidos. Ou seja, não estaríamos a cumprir os objectivos deste projecto.

Também o sucesso das duas Jornadas que realizámos, pensadas para partilhar a nossa pesquisa e ouvir os nossos parceiros, nos obrigou a contrariar a natureza efémera desses encontros e a pensar em como prolongá-los. Aparecem em parte nos dois livretos disponíveis que antecedem este. Quanto aos debates que tiveram então lugar, eles estão gravados e farão parte de um website que constituirá o arquivo do projecto e ponto de partida para mais conhecimento.

Uma das estratégias do ARTHE, como já disse, consiste em cruzar permanentemente experiências e alargar horizontes de possibilidades sobre as melhores ideias e práticas para inquirir acerca dos arquivos de artes performativas: os existentes e os que vão ser criados. A ideia é percebermos o que de comum e diferente existe nas várias experiências que conseguimos repertoriar, apesar das geografias e dos contextos sociopolíticos e culturais

diversos; que acções foram postas em prática e como se respondeu a necessidades que talvez também sejam as nossas.

Conhecer outras perspectivas sobre a criação e a conservação de acervos documentais, sobre os desafios que as artes performativas colocam ao trabalho de arquivar, sobre aquilo que neles é possível recolher para a criação artística ou para o resgate das vozes ausentes dos discursos públicos orientaram a busca dessas outras experiências de trabalho em torno dos arquivos. Algumas tornaram-se para nós uma referência e determinaram certas opções que tomámos (a elaboração e aplicação de um questionário às companhias, por exemplo), motivando a definição de um conjunto de objectivos norteadores do projecto tais como: a centralidade conferida, na abordagem aos arquivos, à participação das companhias, o entendimento alargado de arquivo para incluir as diversas materialidades que compõem os acervos, a consideração da especificidade da organização sistémica dos arquivos tendo em conta os seus usos e o movimento de reconfiguração das práticas artísticas e de gestão no contexto sociopolítico em que se inserem as companhias.

Das quatro intervenções por convite

apresentadas na Conferência Internacional Arquivos Cruzados, incluímos três reformuladas pelos autores para este livreto. O texto de Elisabeth R. Azevedo aborda a questão do enquadramento institucional do trabalho de integração de fundos arquivísticos na Universidade de São Paulo e a gestão dos acervos pessoais pelo Centro de Documentação Teatral (CDT). Escolhe discutir, numa perspectiva histórica, os "desafios de se criar um centro de documentação no âmbito de uma universidade pública" e a inclusão e tratamento de arquivos pessoais nessa mesma instituição, tendo em conta o contributo teórico que sobre eles vem sendo produzido. No caso da gestão institucional, ou ausência dela, constata que as "iniciativas, ainda que louváveis, têm, na sua maioria, se mostrado efémeras, parciais, carentes de tratamento técnico adequado, de espaço disponível e, sobretudo, de reconhecimento institucional que lhes garanta permanência". Quanto à política de tratamento de "acervos de pessoas", designação que reivindica para os fundos documentais que já ocupam 95% do CDT, ela deve partir do seu reconhecimento como arquivos, e não colecções, e da exigência de um tratamento rigoroso e estável como

o que é dado a qualquer arquivo que representa as actividades que lhe deram origem, neste caso de uma pessoa e não de instituição.

O segundo texto, dá conta do trabalho desenvolvido por uma equipa de pesquisadoras chilenas na realização quer de um Catastro de Archivos de Artes Escénicas que deu origem a um Relatório final em 2022¹, quer do projecto ARDE², em curso. A actividade destas pesquisadoras mereceu a nossa atenção por incidir sobre uma realidade que possui semelhanças com a portuguesa. Nos dois casos evidencia-se a ausência de mapeamento sistemático de acervos documentais ligados às artes cénicas, a inexistência de qualquer programa estatal associado à identificação e preservação desses acervos pessoais, de companhias ou depositados em instituições, a falta de financiamento para permitir a conservação dos acervos e, por vezes, a subvalorização dos materiais produzidos na criação e gestão³. Depois

do enquadramento programático acerca do trabalho desenvolvido pelo projecto ARDE e pela concepção de arquivo que o sustenta, afirmam:

"Comprendemos los archivos como una forma de afianzar comunidades de

(AAEE). Si bien no todas contemplan un trabajo con conceptos o metodología archivística, estos proyectos tienen como interés común el trabajo con la memoria escénica a partir de diversos conjuntos de documentos, ya sean fondos personales, colecciones o proyectos comunitarios. Asimismo, varias universidades realizan importantes esfuerzos en esta línea al mantener fondos documentales que custodian el patrimonio de las AAEE." (p.8); "A diferencia de la música y las artes visuales, que cuentan con archivos, centros de documentación y otras instancias que actualmente albergan documentación patrimonial, no hay en Chile una institución estatal que contemple en su misión esta labor ni que reciba fondos documentales de las AAEE. Esta falta de institucionalidad dentro de este campo artístico ha perjudicado las posibilidades de colaboración entre proyectos y la valorización de los archivos por parte de artistas y sus familiares, quienes muchas veces desconocen la importancia patrimonial de sus fondos. O -por defecto- aun estando en consciencia de dicha importancia, no pueden acceder a recursos que les permitan la preservación del conjunto de documentos que posean." (p.10); "Concebimos el archivo como un espacio activo de construcción de la memoria y la identidad, donde la comunidad artística se puede vincular no solo para aprender de su pasado, sino para reinterpretarlo y mantenerlo vivo." (p.11)

1 https://drive.google.com/drive/u/1/folders/10gHK8tBOZUh_PLE9qubtbAEW-UX4oZEe

2 Arde www.proyectoarde.org

3 L6-se no Informe Final: "Durante los últimos años hemos podido constatar el surgimiento de varias iniciativas de resguardo y difusión documental en las Artes Escénicas

aprendizaje y de resguardar memorias colectivas; así como una herramienta de divulgación de las artes y la cultura. Creemos que los archivos aportan a la ciudadanía al permitir hacernos responsables de los relatos de nuestra historia y elegir las narrativas que se proyectan hacia el futuro.”

O que a equipa ARDE nos apresenta no texto que lerão é, em síntese, um manifesto onde surge a reivindicação por uma visão pós-custodial do arquivo e por uma apropriação da ciência arquivística para desafiar o olhar tradicional e propor o arquivo como “un espacio discursivo, con dimensiones políticas, estéticas y afectivas”.

Finalmente, em “Performance, commons and the archive”, Marco Baravalle leva-nos através da estrutura do Atlas produzido no âmbito do projecto INCOMMON. In praise of community. Shared creativity in arts and politics in Italy (1959-1979)⁴, passa pelo quadro teórico em torno da ideia de *performar*.

o arquivo que sustentou a criação do Atlas para, finalmente, nos introduzir no arquivo do poeta Giuliano Scabia através do qual estudou o movimento de descentralização levado a cabo pelo Teatro Stabile de Turim, nos anos 1969-1970, promovido por Scabia e Edoardo Fadini. Ao resgatar as tensões, omissões e afectos manifestados pelo arquivo, Baravalle expõe o seu modo de *performar* do arquivo: “by turning materialistically to archives as affective maps, it is possible to resonate what is at first glance absent, the social, historical, collective and relational fabric in which artistic creation finds its common ontology, invisible to disciplinary approaches.”

Através destas três propostas que constituem experiências muito diferentes de praticar o arquivo, o projecto ARTHE - Arquivar o Teatro pretende traçar um percurso que o aproxima de actuais modos de tomar a arquivística como ponto de partida para explorar dimensões inesperadas dos arquivos de artes performativas e da própria ciência tradicional dos arquivos.

4 “INCOMMON looks at the scene of experimental theater in Italy, in the 1960s and 1970s, with an approach that emphasises the relational and collaborative forms between the protagonists, often influenced by the struggles and movements active in those years.” (<https://in-common.org/>)

Centro de Documentação Teatral: criação, atuação e perspectivas

Elisabeth R. Azevedo

Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo

Gostaria de abordar dois aspectos concernentes ao Centro de Documentação Teatral, existente na Universidade de São Paulo, entre tantos outros possíveis: um mais histórico, a respeito dos desafios de se criar um centro de documentação no âmbito de uma universidade pública, e outro, mais teórico, sobre os arquivos pessoais.

Uma brevíssima história do Centro de Documentação Teatral poderia ser a seguinte: no final da década de 1990, no Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, por iniciativa de uma professora alocada temporariamente junto a nós, começou-se a organizar o acervo do professor emérito Clóvis Garcia.

Os documentos do professor ocupavam toda sua sala e estavam se espalhando pelo restante do edifício. A partir de um projeto com financiamento de nossa agência de fomento, FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo), foi feito um esforço para organizar todo o material: criou-se, no departamento (e esse dado é importante) um *Laboratório de Informação e Memória do CAC (LIM CAC)*; houve deslocamento de uma bibliotecária da Escola para o projeto, a presença

de bolsistas, a destinação de mais uma sala do prédio para o material. Foram feitos relatórios, pesquisas de IC, etc. Terminado o prazo de dois anos do projeto, a coordenadora voltou ao seu departamento de origem, a bibliotecária para a biblioteca, os bolsistas se foram, a nova sala foi destinada a outra atividade e todo o acervo reposto em caixas e amontoado em um depósito. Claramente, tempo e dinheiro desperdiçados.

A partir de 2003, com minha chegada ao departamento, e por conta de minha formação como historiadora, o problema de como cuidar daquela massa documental foi transferido para mim. Nessa ocasião, com a colaboração do prof. Fausto Viana (cenógrafo, figurinista e grande especialista em conservação de trajes), o projeto foi retomado, mas com outra perspectiva, bem mais ambiciosa: a criação do Centro de Documentação Teatral (CDT).

Desde então, temos recebido importantíssimos acervos de figuras icônicas do teatro paulista e brasileiro. Nosso acervo cresceu imensamente, provando que nossa existência se justifica plenamente, mas também desafiando nossa capacidade de tratar tamanha massa documental.

Para realizar tal missão, temos recebido apoio das diversas chefias que passaram pelo Departamento, bem como das sucessivas direções da ECA, no que se refere a espaço e serviços gerais, e da USP, através de editais internos e de bolsas para alunos de graduação. Também contamos com as agências de fomento, FAPESP e CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico), através de suas linhas de financiamento.

Sobre o surgimento do CDT é preciso compreender dois contextos históricos: o primeiro externo à USP, o segundo, referente às contingências de conservação de patrimônio dentro da universidade.

Um levantamento realizado por nós revelou que não possuíamos em São Paulo órgãos públicos, de nível federal, estadual ou municipal, ou

mesmo entidades privadas, que se preocupem, especificamente, com a preservação do património teatral. Em termos de categorias de instituições custodiadoras pudemos encontrar:

- 1 arquivos de teatros públicos - como o do Theatro Municipal de São Paulo - que cuidam apenas de seus próprios documentos e que, no caso de fechamento, estes seriam recolhidos ao Arquivo Histórico Municipal, garantindo assim sua permanência;
- 2 arquivos de teatros privados - alguns se encarregam de zelar por sua produção arquivística. Porém, nada garante que eles permanecerão caso o teatro venha a desaparecer;
- 3 instituições públicas que conservam documentação "cultural" - como o Centro Cultural São Paulo e seu Arquivo Multimeios, o Museu da Imagem e do Som ou a Biblioteca do Museu Lasar Segall. Contudo, eles não são especializados e, muitas vezes, não aceitam documentação que não seja em papel, de textos ou fotos, ou algumas gravações de depoimentos, etc;
- 4 instituições culturais privadas - geralmente optam por ter apenas arquivos digitais, recolhendo e digitalizando acervos de artistas, inclusive de teatro, sem se dedicarem a conservar os documentos físicos. Em geral, elas se preocupam mais em recolher os vestígios dos grandes nomes consagrados pela historiografia. É válido lembrar aqui o silenciamento de práticas divergentes que tais políticas podem acarretar;
- 5 acervos de companhias e/ou artistas - em geral, material preservado pelas companhias durante sua existência, mas em condições de conservação e (des)organização as mais variadas;
- 6 há também iniciativa de famílias/herdeiros que criam "institutos", *sites*, *blogs* com a herança de seu familiar, geralmente, sob iniciativa dos cônjuges ou da primeira geração de herdeiros. Já houve financiamentos disponíveis para esse tipo de ação (Petrobrás nas Artes, Proac), mas elas são sempre muito limitadas (ge-

almente, com duração de 1 ano). Ao final, o acervo permanece com a família, que não tem estrutura para receber pesquisadores ou implementar ações de extroversão além de um site e, às vezes, uma base de dados. Cria-se, portanto, uma grande instabilidade a respeito do destino desses acervos, adiando-se a questão da preservação definitiva.

Então, qual o destino dos "acervos órfãos" que não se encaixam nessas categorias? Nossa nova perspectiva foi (e é) de que, diante da falta de um centro de documentação, arquivo ou mesmo biblioteca dedicada especificamente à custódia dos acervos teatrais na cidade de São Paulo, caberia à Universidade ter um papel nessa equação.

No entanto, há que se considerar, igualmente, as contingências internas de conservação de patrimônio dentro da USP. Como mencionado anteriormente, o início de tudo se deu com o acervo do prof. Clovis Garcia. Essa situação é bastante comum dentro da universidade e cresce à medida que a própria instituição se expande e envelhece. Conforme professores vão se aposentando ou falecendo, uma massa de documentos vai se acumulando nas unidades sem que haja por parte da universidade uma diretriz clara para seu gerenciamento.

O problema começou a ser investigado em 2013/14, por iniciativa do Arquivo Geral da USP sob a coordenação das professoras Ana Maria Camargo e Johanna Smit, através do *Projeto Memória Docente*¹. Com ele identificou-se a seguinte situação: apenas na Cidade Universitária do Butantã², 173 arquivos de professores aposentados ou falecidos, dos quais 103 "aguardavam um destino". Nesse rol, a ECA apareceu com 18 conjuntos, sendo que 11 pertenciam ao nosso acervo e foram classificados como em "vias de tratamento ou em aguardo". Mas, pelo menos, eles tinham um destino³.

1 Disponível em: <https://sites.usp.br/projetomemoria/projeto/>.

2 Lembrando que a USP tem outros dez campi.

3 Segundo a atual direção do Arquivo Geral, os dados de 2014 não foram atualizados, nem há perspectiva para tanto.

Uma segunda iniciativa institucional da universidade foi levada a cabo pelo Centro de Preservação Cultural da USP, ou Casa de D. Yayá, - criado em 2002, para promover ações de inventariação, "preservação e extroversão dos bens culturais da Universidade de São Paulo, mantendo para isso sistemas de informação sobre o património universitário e promovendo ações de divulgação e valorização, como a publicação de guias, roteiros e outras atividades. sugestão e formulação de políticas públicas patrimoniais, bem como na assessoria técnica às várias unidades e órgãos em assuntos relacionados aos processos de patrimonialização".

Em 2017, foi redigida a *Carta Patrimonial* da USP, na qual se afirma que: "Os bens culturais universitários incluem, mas não se limitam, a manifestações e referências culturais de estudantes, professores, funcionários da universidade, bem como da sociedade a ela externa, como festas, lugares, paisagens e celebrações; rotinas, práticas, modos de fazer, de criar e tradições acadêmicas; acervos de natureza arquivística, museológica e bibliográfica; espaços, sítios e conjuntos arquitetônicos e urbanísticos; lugares de memória e consciência e paisagens". Isto é: reconhece-se que a universidade acolhe bens acumulados por seus próprios membros, bem como "da sociedade a ela externa". O que, como vimos, é o caso do CDT. A Carta ainda registra que entre seus objetivos está o de "colaborar na formulação e apresentar diretrizes e recomendações para o estabelecimento de políticas, programas, projetos e ações de identificação, salvaguarda e comunicação dos bens culturais no contexto da Universidade de São Paulo e fornecer subsídios à implementação adequada de tais iniciativas sobretudo aos órgãos executivos."

Em 2023, houve um grande encontro para se fazer uma avaliação da situação dessas ações. Dentre as dificuldades relatadas, destaco a de fundo mais institucional que, ao fim e ao cabo, determina a instabilidade e fragilidade de muitas das iniciativas apresentadas então: o fato

de, até o momento, não terem sido fixadas diretrizes ou recomendações para qualquer política ou projeto de preservação. Com exceção feita aos órgãos já institucionalmente firmados (museus e institutos sob a égide da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão), cada um faz o que quer como pode. Tais iniciativas, ainda que louváveis, têm, na sua maioria, se mostrado efêmeras, parciais, carentes de tratamento técnico adequado, de espaço disponível e, sobretudo, de reconhecimento institucional que lhes garanta permanência.

Desse ponto de vista, vale ressaltar que o CDT, desde seu início há duas décadas, foi incorporado à estrutura do Departamento como fomentador de atividades de cultura e extensão e, dessa maneira, figura nos relatórios de produtividade do CAC e da unidade nesse quesito. Portanto, estamos em uma situação que nos dá uma posição mais estável diante da maioria das iniciativas da mesma ordem. Entretanto, temos recebido cada vez mais ofertas de acervos externos e estamos assumindo uma dimensão que começa a ultrapassar a capacidade real do Departamento em termos de estrutura física, de pessoal, de equipamento e de manutenção. Estamos, pois, em um momento de "crise de crescimento" e esperamos equacionar o desafio o mais rapidamente possível junto às instâncias responsáveis dentro da universidade.

Passo agora ao segundo ponto: a questão do tratamento de acervos de pessoas.

Cerca de 95% dos acervos que custodiamos são "de pessoas"⁵. E o que esse fato implica em termos de tratamento? Creio que nosso maior esforço vai na direção de sermos tão rigorosos e coerentes quanto possível no trato arquivístico⁶.

5 Menciono aqui, apenas para registro de um exemplo recente, que recebemos também a oferta de transferência de arquivos institucionais, como o do Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões de SP (SATED), criado em 1930. Estamos negociando.

6 Ver sobre o assunto o clássico artigo de Ana Maria Casmargo, "Arquivos pessoais são arquivos". *Revista do Arquivo Público Mineiro*, Belo Horizonte, ano 45, n. 2, 2009.

Sabemos que durante muito tempo os arquivos pessoais foram vistos como "intratáveis" tecnicamente, uma vez que não estão sujeitos à ordenação jurídica de organização e preservação e sua acumulação era vista como portadora de enorme carga de informalidade e subjetividade. Porém, "ainda que a informalidade caracterize os procedimentos e os documentos gerados [nos arquivos pessoais], isso não invalida o respeito aos princípios arquivísticos na organização de tais acervos. Pelo contrário" (Ancona, 2003, p 70)?

Durante muito tempo, acostumou-se a não vê-los como "conjuntos orgânicos e autênticos, representativos das atividades que lhes deram origem", que é o conceito básico dos documentos de arquivo, ou seja, não sendo "a materialização ou corporificação dos fatos. Eram tratados mais como coleções e não como arquivos propriamente. Um arquivo é a representação de funções, processos, incidentes, eventos e atividades"; e, sim, tudo isto está presente também nos arquivos de pessoas. Eles "são o resultado natural de processos que lhes deram origem". Daí a necessidade comum para todos os arquivos, institucionais ou de pessoas, de manter a integridade e o sistema de relações entre os documentos e as atividades realizadas e sua contextualização, de "buscar a relação de indiciabilidade" (Ancona, *op. cit.*).

As indecisões sobre o problema começam pelo nome desses conjuntos. Ao invés de "arquivos pessoais", o mais exato seria dizer "arquivos de pessoas", para não confundi-los com os documentos pessoais existentes em arquivos institucionais, ou com os documentos apenas identitários. Seria também mais correto evitar-se identificar todo um acervo por apenas uma categoria de atividade de seu titular, como: acervo "científico", "político", ou "de artista". Isto porque, por óbvio, um acervo pode conter mais do que documentos relativos às atividades científicas, políticas ou artísticas de uma pessoa. Um indivíduo insere-se em

p.27-39.

7 ANCONA LOPEZ, André Porto. "Arquivo pessoal e as fronteiras da arquivologia". *Gragmatê*, Niterói, n.15, vol.2, 2003, p.69-82.

variados contextos, sejam eles institucionais - escola, igreja, trabalho, política, família -, ou outros menos visíveis ou regulamentados: amizades, *hobbies*, crenças variadas, amores... Todos eles são registrados em documentos nem sempre bem identificados e estudados pela arquivologia, mas que não por isso necessitam de menos rigor em suas definições. Daí a importância da diplomática-tipologia para identificá-los corretamente⁸.

Desta perspectiva decorre a primazia do contexto sobre o conteúdo, regulado pelo princípio fundamental da proveniência⁹. Tal integralidade pode ficar comprometida caso se realize - pelo próprio titular, pelos herdeiros, ou pela instituição de custódia - uma divisão seletiva da massa documental, o que é bastante comum acontecer, mas que deveria ser evitada. Dever-se-ia buscar a impermeabilidade do arquivo diante de qualquer uso secundário que se faça dele¹⁰.

Lembremos que, como os acervos institucionais, os de pessoas precisam manter sua organicidade e não ser esquarterados a partir de critérios que elegem, indiferentemente, para aquisição ou descrição: espécies, formas, gêneros, assuntos, formatos, etc. Sobretudo, é indispensável preservar o contexto funcional dos documentos. Para a arquivística, a correlação entre a atividade e o documento que a viabiliza é crucial e constitui o núcleo básico dos procedimentos que conferem à área seu caráter científico. Ao contrário do que até mesmo alguns autores que lidam com arquivos de pessoas afirmam, os custodiadores não têm direito para organizar os documentos de acordo com o que entendem ser "as demandas da pesquisa", mesmo que se identifique neles um "caráter heterogêneo, fragmentário e incoerente". Não se deve abrir mão da descrição contextualizada em favor dos conteúdos

8 No momento, desenvolvemos um Glossário de Tipologia Teatral em co-autoria com a Prof.^a Dr.^a Fabiana Fontana, que deverá ser lançado ainda neste ano de 2024.

9 Lembrando que proveniência difere de procedência/origem.

10 No caso de absoluta necessidade de se partir um acervo, o recomendável é que as entidades custodiadoras compartilhem e divulguem em seus guias as indicações mútuas de existência dos documentos de um mesmo titular.

presentes. É necessário assegurar sempre o vínculo entre os documentos e as atividades de seu produtor (reforçando seu caráter probatório), atingindo assim a estabilidade de classificação.

Por outro lado, vale lembrar que a noção de ordem original dos documentos, é descrita nos dicionários de arquivística como: "objetivo decorrente do princípio da proveniência que consiste em resguardar um fundo de misturas com outros, de parcelamentos e de eliminações indiscriminadas. Também chamado integridade do fundo."¹¹ Portanto, ela não deve ser confundida com a ordenação meramente física dos documentos. "Nada impede que os documentos sejam fisicamente separados (e essa separação é frequentemente necessária seja em favor da racionalização do uso do espaço nos depósitos, seja em função de necessidades especiais de armazenamento de certos suportes), desde que o elo entre eles não seja perdido no momento da descrição. É justamente o contexto originário, materializado na ficha de descrição e na cronologia que os une intelectualmente."¹²

Em resumo: entendemos que nossos acervos de pessoas "devam refletir a estrutura, as funções e as atividades da entidade acumuladora em suas relações internas e externas. Organicidade é o ponto essencial da especificidade dos documentos de arquivo", sejam eles de pessoas ou não. Assim, trabalhamos a partir da metodologia apresentada pela professora e renomada arquivista brasileira Ana Maria de Almeida Camargo em *Tempo e circunstância*¹³, criada a partir das experiências de

11 Dicionário brasileiro de terminologia arquivística. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005. p.108

12 NEVES, J. V. das; SOUZA, L. G. de; NETO, P. J. de C. A abordagem contextual em arquivos pessoais: o caso do fundo Gguita Mindlin. *Múltiplos Olhares em Ciência da Informação*, Belo Horizonte, v. 5, n. 1, 2018, p.8. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/moci/article/view/17037>

13 CAMARGO, Ana Maria de Almeida; GOULART, Silvana. *Tempo e circunstância: a abordagem contextual dos arquivos pessoais: procedimentos metodológicos adotados na organização dos documentos de Fernando Henrique Cardoso*. São Paulo: Instituto Fernando Henrique Cardoso (IFHC), 2007. 316 p. <https://fundacaoofhc.org.br/publicacoes/tempo-e-circunstancia-a-abordagem-contextual-dos-arquivos-pessoais>

organização do acervo de Plínio Salgado na cidade de Rio Claro e do ex-presidente da República, Fernando Henrique Cardoso, em seu instituto (IFHC). Em resumo, trata-se da abordagem contextual, baseada na cronologia do titular do acervo, incluindo não só eventos pontuais e específicos, como também "áreas de interesses", isto é, atividades desempenhadas pelo titular ao longo do tempo. A questão da identificação de formatos, formas, suportes, entre outros, entra nas considerações desta metodologia apenas quando referente às indicações para descrição, acondicionamento e conservação, em vista da racionalização de espaços de guarda. A organização material, física, não se sobrepõe à descrição e arranjo intelectual do acervo.

A partir desses pressupostos teórico-metodológicos, procuramos dar a cada um dos nossos 50 acervos de pessoas um tratamento de bases arquivísticas rigorosas, pautando-nos exclusivamente pela contextualização da documentação custodiada.

Apenas para ilustrar certos pontos, quero destacar alguns dos acervos custodiados e fazer breves comentários sobre eles.

Prof. Clóvis Garcia – A massa documental acumulada é enorme. Ao longo de sua vida, não descartou praticamente nada. De sua vida familiar guardou carnês de pagamento do colégio de seus filhos. Não se desfez de passagens aéreas, crachás de eventos, etc., etc.

Neste caso, não houve dúvida em privilegiar a documentação mais diretamente ligada ao universo teatral e elegendo alguns conjuntos pela tipologia como estratégia de trabalho para os bolsistas: programas de teatro, coleção de cartazes, fotografias e, atualmente, toda documentação relativa a festivais de teatro desde a década de 1950. Isso, porém, não significa que essa prática se reflita no arranjo do acervo. Em qualquer um dos casos desses documentos eles estão associados aos eventos que lhes deram origem ou, pelo menos, a uma atividade. Por exemplo: sua biblioteca, de mais de 3.000 livros, é entendida como parte de seu arquivo e mencionada como atividade "formação de biblioteca". Não há uma série arquivística "biblioteca", ou "folclore", ou

"teatro grego" ou ainda como uma "coleção de cartazes" ou "coleção de fotografias", etc.

Ruth Escobar – atriz, diretora e produtora portuguesa radicada no Brasil. Seu acervo é razoavelmente extenso e se caracteriza por apresentar uma grande quantidade de material audiovisual, desde fitas só de áudio, passando por grande quantidade de VHS, fitas super 8, Umatic, Betamax e mesmo 12 raros filmes de 35mm. Um grande desafio em termos de conservação para nós. Contudo, a questão mais relevante diante do que foi dito até agora é que recebemos e preservamos vasto material referente à participação político-partidária de Ruth, bem como seu envolvimento com o movimento feminista dos anos 1980. Entendemos com isso preservar a integridade do acervo da melhor maneira possível, ainda que não diga respeito, aparentemente, à área teatral. No entanto, acreditamos que o teatro de Ruth sempre foi político e que uma correlação entre todos os documentos é claramente perceptível.

Gianfrancesco Guarnieri/Cecilia Thompson – ator e dramaturgo, responsável por um dos textos mais icônicos da história do teatro brasileiro moderno - *Eles não usam black-tie*. No âmbito da arquivística, a questão é o fato de que sua primeira esposa, a ex-atriz e jornalista Cecilia Thompson, também ter tido seu acervo doado ao CDT. Ao contrário do que se poderia supor, a maioria dos documentos relativos à família Guarnieri, e de seus anos de maior destaque na dramaturgia nacional, estavam com ela. É o caso da enorme correspondência trocada entre os membros do histórico Teatro de Arena nos anos 50 e 60, como Chico de Assis, Juca de Oliveira e Augusto Boal. Paralelamente, foi também Cecilia que preservou documentação sobre os pais de Guarnieri. Gianfrancesco era filho do maestro Edoardo di Guarnieri e da harpista Elsa di Guarnieri.

Assim, foi preciso lançar um olhar mais amplo ao acervo e pensar em "acervos de casal" ou "acervos de família", sobre os quais poucos trabalhos têm sido escritos. Os que temos referem-se sobretudo às famílias

nobres, abordando questões de terras e títulos. Contudo, o teatro (assim como o circo) tem uma tradição de "famílias de artistas". Como organizar, como relacionar? Como conseguir determinar, se é que isso se entenda necessário, o que provém de um ou outro membro familiar?

Glauco Mirkos Laurelli - diretor de teatro e cinema. O doador nos encaminhou diversas caixas. Outros itens foram levados ao arquivo da Cinemateca Nacional. Felizmente, neste caso, pudemos fazer referência a esse material em nossos Instrumentos de pesquisa. Ações de *reconstituição* de acervos são extremamente relevantes e vêm sendo propostas cada vez com maior frequência.

Em síntese, diante das características prevalentes nos acervos custodiados pelo CDT, e pela maior parte dos órgãos de preservação e memória na Universidade de São Paulo, seria necessário implementar uma política bem desenhada de recebimento e tratamento de acervos e promover o compartilhamento de práticas e saberes. Desse modo, os responsáveis por tais conjuntos documentais poderiam compartilhar equipamentos e soluções de conservação e extroversão, bem como organizar-se em um fórum de discussão teórico-metodológico, propondo discussões sobre tipologia documental, criação de redes de acervos e descrição arquivística, entre outros temas. Em conjunto, as experiências existentes na Universidade, certamente, seriam mais dinâmicas, eficientes e consequentes.

Arte de archivo, pensar los archivos desde el sur

*Colectivo Arde (Constanza Alvarado,
Javiera Brignardello, Katha Eitner,
Pia Gutiérrez y Fabiola Neira)*

Arde es un colectivo de mujeres que se dedica a pensar y crear archivos. A partir del 2017 trabaja desde distintos territorios (Valdivia, Santiago, Berlín y Passau) desarrollando una plataforma web que alberga un archivo sobre procesos de creación de artistas y de prácticas culturales con fines de investigación, educación y disfrute. Proporciona acceso a documentos digitalizados -fotos, videos, material gráfico, bocetos, bitácoras, audios, entre otros- en un marco abierto, libre y de dominio público. Genera contenidos -cápsulas documentales, entrevistas, textos y material gráfico- que invitan a la reflexión sobre las artes y buscan vincular a diversas audiencias con las voces y documentos de artistas y creadores. Comprende los archivos como una forma de afianzar comunidades de aprendizaje y de resguardar memorias colectivas, así como una herramienta de divulgación de las artes y la cultura. Cree que los archivos aportan a la ciudadanía al permitir hacernos responsables de los relatos de nuestra historia y elegir las narrativas que se proyectan hacia el futuro.

1. Para entender Arde: el relato de nuestra escena

“La ficción es la ceniza que cae de un pucho”, dijo la escritora argentina María Negroni en una conversación con el también escritor Eduardo Halfon, a propósito de la escritura de autoficción. Hay que quemar la vida para que llegue la escritura, la ficción es proyección y huella¹. Sobre esto nosotras decimos: el archivo es una huella, la marca de la fricción sobre el papel, el roce de un cuerpo sobre la arena, la impresión del peso que un objeto deja en la madera después de posarse en

1 “A ficção é a cinza que cai de um cigarro”

2 “A ficção é projeção e impressão digital”

ella por mucho tiempo. Una huella es la reacción condicionada que nos afecta ante un recuerdo, una sensación conocida, una posibilidad para ser quien somos en lo trazado por otras y otros. Los archivos, en consecuencia, disputan la huella para que existamos. Proponemos el ejercicio de archivo como un hacer con, como un estar siendo, para encontrar posibilidades de ser en la ficción de archivar. En ese camino, estamos siempre buscando. El archivo para nosotras es verbo, es acción, es llenar espacios de silencios, es excavar, documentar, mediar, invocar, hacer talleres, entrevistas, encuentros, crear exposiciones, publicaciones, videos y contenidos. Apostamos a que lo más significativo es que los archivos se activan al relacionarse con las artes y viceversa. Los documentos parecen estar en estado de latencia hasta que investigadores o creadores les permiten ponerse en contacto con la memoria nuevamente, transmitiendo narrativas a otras generaciones y comunidades, complejizando la historia oficial y su hegemonía con diversas voces e imaginarios. Los archivos, además de documentos, son silencios. Y en los silencios de la representación está la posibilidad de imaginar, de invocar, de crear.

Hoy queremos hablarles de algunos asuntos que se han convertido desde el hacer en reflexiones y desde el pensar en formas de actuar. Estas preocupaciones están atravesadas por trabajar con archivos y las comunidades a las que estas materialidades interpelan. Somos integrantes del Colectivo Arde, y además ejercemos en nuestras profesiones un vínculo constante con la memoria, sus problemas y sus posibilidades. Nos hemos criado en el Sur, en Chile, y desde ahí ejercemos nuestra labor. Si bien hemos migrado por momentos, nuestro campo epistémico y lugar de enunciación define un pensamiento situado que mira América Latina no como un objeto de estudio, sino como un lugar creativo que se piensa a sí mismo en conexión con otras tradiciones. En ese sentido, adherimos a lo que describe en su manifiesto la REAL (Red de Estudios de las Artes Escénicas Latinoamericanas):

*apostamos por un pensamiento producido desde América Latina, respondiendo a nuestras propias realidades; una teoría cuya mira esté

puesta en pensar la producción escénica articulada con las problemáticas de cada país y de toda la región" (Manifiesto REAL).

Sabemos que somos personas que, en ese contexto, tienen derecho a la palabra, que hay otros cuerpos, territorios y colectividades para quienes este acceso es aún más complejo. Mucho de nuestro trabajo está atravesado por cómo hacer transitar esa palabra, resguardar y activar saberes que no siempre están ligados al logos sino a la práctica. Quiénes trabajamos en Artes Vivas estamos ciertas de que el saber encarnado se transfiere en la práctica, en el hacer conjunto. ¿Qué hacer cuando el borramiento de una globalidad homogeneizadora nos obliga a dejar de encontrarnos, a reproducir modelos del centro o estéticas de moda? ¿Cómo resistir? El reconocimiento de esta posición sureña nos moviliza a una práctica investigativa que supone la implicación sensible, afectiva, ética y política. Eso nos mueve a compartir hoy con ustedes el recorrido de estas búsquedas.

Arde (www.proyectoarde.org) es un colectivo multidisciplinario en torno a las humanidades digitales conformado por cinco mujeres: Constanza Alvarado Orellana, Javiera Brignardello Cornejo, Fabiola Neira Rodríguez, Katha Eitner Montgomery y Pia Gutiérrez Díaz. A partir del 2017 trabajamos desde distintos territorios (Valdivia, Santiago y Berlín) desarrollando una plataforma web que alberga un archivo sobre procesos de creación de artistas y de prácticas culturales con fines de investigación, educación y disfrute. Proporcionamos acceso a documentos digitales –fotos, videos, material gráfico, bocetos, bitácoras, audios, entre otros– en un marco abierto, libre y de dominio público. Generamos contenidos –cápsulas documentales, entrevistas, textos y material gráfico– que invitan a la reflexión sobre las artes y buscan vincular a diversas audiencias con las voces y documentos de artistas y creadores. Comprendemos los archivos como una forma de afianzar comunidades de aprendizaje y de resguardar memorias colectivas, así como una herramienta de divulgación de las artes y la cultura. Creemos que los archivos aportan a la ciudadanía al permitir hacernos responsables de los relatos de nuestra historia y elegir las narrativas que

se proyectan hacia el futuro.

Hemos levantado colecciones históricas, como el de memorias del Teatro del Pueblo, grupo teatral del partido comunista a fines de los 60; y el archivo del primer diseñador escénico chileno Sergio Zapata en su ordenamiento físico, digitalización y puesta en línea, y una exposición sobre este proceso en colaboración con la diseñadora Catalina Devia, quien también ha compartido en nuestras colecciones sus cuadernos de creación. Hemos trabajado en los procesos creativos de compañías chilenas contemporáneas en los que el archivo ha sido una metodología: Teatro Niño Proletario y Colectivo La Patogallina. También, hemos colaborado con investigaciones como el Núcleo de Investigación Vocal, archivando los materiales usados para sus producciones. Nos volcamos a los procesos creativos desplegados por niñas en las escuelas hospitalarias de Valdivia, en el sur de Chile. Cuando los cuerpos salieron a las calles en la revuelta del 2019, pudimos prestar nuestros saberes para plegarnos a la recopilación colectiva de una colección llamada "Cuerpo y protesta" que inauguramos a un año del estallido social en Chile, y que durante las manifestaciones acompañamos con talleres básicos para archivar en resistencia, que organizamos en colaboración con Viviana Pinochet.

Bajo la persecución de la huella, realizamos en medio de la pandemia, no sin cuestionamientos, la adaptación de un proyecto en que perseguimos lo que quedaba de los procesos creativos. Trabajamos con seis compañías teatrales y curamos en conjunto colecciones, creamos documentos, registramos conversaciones de Whatsapp, listas de Spotify, divagaciones, entrevistas. Digitalizamos juntos, buscando temas que a cada cual nos interesaba, armando relatos, imaginando. *Huellas de Creación* nos llevó a las *Sesiones Arte*, que con el trabajo de la creadora audiovisual Katherine Luke se convirtieron en cápsulas de técnica, entrenamiento y dramaturgia disponibles en el archivo, en Youtube y en el canal ArTV, para el uso público.

Luego, recreamos otras versiones de *Huellas*, una sobre mujeres crea-

doras en Chile, doce mujeres de diferentes generaciones que van de los 40 a los 80 años; y en un trabajo conjunto con La MAE, un colectivo de creadoras y archiveras de Costa Rica para mapear, por medio de los documentos, la colaboración artística durante el exilio chileno en ese país. Hace unos días lanzamos Teatro y Juventudes en dictadura, una colección que explora las experiencias de jóvenes que participaron en teatros populares y aficionados durante la dictadura cívico-militar en Chile. Y también hemos invitado a creadores y pensadores a mostrar sus procesos de investigación a través de colecciones, como Cartografía del teatro político chileno contemporáneo de Cristian Flores.

Nos aventuramos sin saber los resultados, pensando más bien en preguntas, esperando que las huellas se impriman en soportes varios, diversos, multiplicables como han sido nuestros fanzines con las ilustraciones de Constanza Salazar y Francisco Espinoza y una reciente colaboración con otros dos colectivos de mujeres archiveras, Las Luisas y Hambrehambre, para incentivar la autoarchivación de artistas gráficos. De este modo nos apoderamos de la archivística en la reutilización de los documentos y de los canales con que contamos.

Nos interesa abrir un campo expandido y dialogar con otros y otras para proponer lecturas sobre las relaciones entre los archivos y los afectos, los archivos y la naturaleza, los archivos y la tecnología, los archivos y las artes. Próximamente, vamos a lanzar un proyecto llamado "Los Archivos Laten", en el que creamos una serie de contenidos digitales (escritos, entrevistas, videos, gráficas, etc.) sobre archivística y que estarán disponibles al público para invitar a reflexionar sobre lo que entendemos por archivar hoy.

Queremos aprender, discutir, por eso también estamos acá. Hemos presenciado en nuestra labor los oficios invisibles del trabajo escénico, y armamos vínculos, preguntamos sobre sus haceres y nos sumamos a asociaciones que disputan la visibilidad, como diseñadores y técnicos, como productoras o teatros no profesionales, que exigen ser registrados, escuchados, mejor pagados, reconocidos.

En Arde creemos que los archivos tienen un vínculo indiscutible con su territorio y con la comunidad, ambos ampliados y volátiles, los que están siempre en construcción. Apostamos a interpelar desde la llamada visión postcustodial de los archivos a los documentos. Hemos evocado el fuego que nos mantiene, concebimos nuestra plataforma como ese espacio común, que también es impropio.

La filósofa chilena Nelly Richard nos incita a “hacer revivir el pasado a los espectadores del futuro (...) dotar de energía el recuerdo, que enable una conversación con el presente disconforme” (Aguilar, 2019). El derecho a ser otros, a cambiar, a revisar el documento, a reutilizarlo, a estar en desacuerdo. Lo común no es plano ni homogéneo, y confirmamos el derecho a disentir.

Nos interesan iniciativas que desafíen la mirada tradicional de los archivos, pero que a la vez se apoyen en la archivística para sobrevivir. Preguntas guía en esto han sido ¿pueden los cuerpos y sus gestos, la naturaleza, las tradiciones orales, transformar el archivo? ¿Cómo las prácticas digitales y los nuevos medios han explorado estos límites? ¿Cómo pueden los archivos convertirse en espacios de resignificación y reparación? ¿Qué papel desempeña la imaginación en los espacios de resistencia contra los registros oficiales y las narrativas dominantes? ¿Cómo disputamos la presencia de los cuerpos, sus oficios y saberes por medio de los archivos? ¿Qué responsabilidad exigimos a las instituciones en estos procesos?

Exploramos posibles respuestas, acá algunas.

2. Archivos y sobrevivencia: planteamientos de archivo desde un colectivo latinoamericano

Desde la teoría, la práctica del archivo, la observación del trabajo de otros y, sobre todo, en el diálogo con otros, hemos ido desarrollando y com-

prendiendo con maior profundidade o concepto de **archivo postcustodial** (inicialmente tomado de Terry Cook) e a súa relación con os afectos e a comunidade, nos gustaría compartirlas algunhas de estas reflexiónes.

Para saber qué é lo *postcustodial*, primeiro temos que ter claro qué se ha entendido por ARCHIVO e CUSTODIA. É importante preguntarse isto, dado que na actualidade o concepto de *archivo* é de uso cotidiano. A práctica de archivar, compartir e generar información está aparentemente al alcance de todos a través de las redes sociais, la *nube* de Internet, las bases de datos e las aplicaciónes que nos permiten archivar nuestra vida. Temos apps para guardar nuestros recuerdos, datos de salud o nuestros lugares favoritos de la ciudad. Estas tecnoloxías que funcionan con la lóxica del archivo, non solo facilitan las tarefas diarias, sino que determinan la forma en que experimentamos el mundo. Como lo plantea la teórica de medios Nelly Pinkrah (2020) "la forma en que nos relacionamos entre nosotros, con cualquier cosa, viva o muerta, material o no, con cualquier estrutura o sistema, con el mundo, está determinada por los medios de comunicación e la tecnología. Constituyen la realidad en la que las experiencias se hacen posibles e, por lo tanto, dan forma a nuestra comprensión del mundo".

En los talleres que realizamos, siempre partimos con esta pregunta: ¿qué é un archivo? Acá emergen diversas respostas, tales como: "un archivo es una carpeta", "son documentos del pasado", "es memoria", "es una sala con papeles viejos". Si hacemos un primer acercamiento a la literatura, según Mariana Nazar e Andrés Pak, El Consejo Internacional de Archivos contempla tres acepciones para el vocablo "archivo":

- Conjunto de documentos, sea cual sea su fecha, forma e soporte material, producidos o recibidos por cualquier persona física o moral, e por cualquier servicio u organismo público o privado en el ejercicio de su actividad, conservados por su productor o sus sucesores para sus propias necesidades, o bien transferidos a la institución de archivos competente según el valor archivístico.

- b Institución responsable de la reunión, el tratamiento, el inventario, la conservación y la comunicación de los archivos, también denominada servicio de archivos o archivo.
- c Edificio o parte de un edificio donde se conservan y comunican los archivos, denominado también depósito de archivos.

Tradicionalmente, los archivos son espacios o lugares asociados al orden o a algún tipo de sistematización de archivos que estos espacios custodian, con el fin de luchar contra su desaparición. Un archivo sería el **lugar** destinado a resguardar al pasado del olvido. Y entiéndase que ese lugar puede ser físico (un edificio o el espacio de una institución), digital (como Google) y simbólico (en este último sentido el archivo se convierte en la base de la verdad o el a priori de los enunciados, como dijo Foucault en su libro "Arqueología del saber" el año 1969). El archivo visto como lugar, nos conecta con la etimología de la palabra archivo, proveniente del griego *arkhē*, cuyo significado es *el arca o cofre donde se guardan los tesoros del imperio*.

El antropólogo indio Arjun Appadurai, en su texto "Archivo como aspiración" afirma que esta forma de comprender los archivos es la visión humanista o la perspectiva custodial clásica. Efectivamente, en el imaginario humanista el archivo sería un lugar o una institución, y los archiveros serían vigilantes pasivos y neutrales de documentos.

El enfoque humanista se ha extendido enormemente en la cultura y predomina en el imaginario social. Pero al poner en práctica el oficio archivero aparecen preguntas cuyas respuestas nos llevan a cuestionar la visión monumentalizadora de los archivos: ¿qué se archiva y qué no? ¿Quién decide qué queda adentro y afuera? ¿Quiénes acceden y cómo a aquello que se resguarda? ¿Qué se considera un documento? ¿Cómo se ordenan y se describen esos documentos? ¿Con qué categorías? ¿Quiénes producen documentos para ser archivados? ¿Cómo se regula el uso de los documentos?

Desde estos cuestionamientos emerge la visión postcustodial. Esta de-

saffa la mirada *tradicional o humanista* del archivo y propone que el archivo no es un simple sitio de almacenamiento o resguardo, *sino que es un espacio discursivo, con dimensiones políticas, estéticas y afectivas.*

Entonces, ahora podemos volver a nuestra pregunta central: ¿Qué es lo postcustodial? ¿En qué se diferencia un archivo custodial de uno postcustodial?

En primer lugar, hay un cambio en las prioridades, destacando el “uso” de los documentos, por sobre la centralidad de su “conservación”. Esto hace que toda la *técnica archivística tenga que ser repensada.*

Posicionarnos desde una perspectiva postcustodial pone en evidencia que los archivos se relacionan con la disputa de quiénes cuentan la historia y cómo se narra, e implica hacernos cargo de la ruta que siguieron los documentos para llegar a estar dentro de un archivo. Sobre este punto, la historiadora del arte española Anna María Guasch (2011), propone que la etimología de la palabra archivo no sólo es *arké*, como ya habíamos dicho, sino que también tiene su origen en el término griego *agón*, que significa *contienda, batalla o disputa*. De este modo, el archivo se vincula igualmente con el disenso, el desorden y la contradicción. *El archivo tiene entonces en su origen dos conceptos y potencialidades: el arca que resguarda tesoros (arké) y la disputa por la memoria (agón).*

La visión postcustodial cuestiona la supuesta **neutralidad y bondad** de los archivos y afirma que archivar puede ser, por ejemplo, entre otras cosas, un acto de violencia y de olvido. No existen los archivos completos o universales, tal como no existe la historia única y lineal. Tal como el *mapa no es el territorio*, es solo una representación, el archivo no es LA historia, y siempre tiene vacíos o silencios. En este sentido, archivar es un acto de violencia porque siempre tiene un punto ciego y excluye un documento, una narrativa o una memoria. Al distribuir el poder del archivo y no centralizarlo solo en un sujeto o institución hegemónica podemos, quizás, encontrar estrategias para contrarrestar la violencia del archivo.



Visita nuestras colecciones
en proyectoarde.org

Catalina Davis, Cuaderno de trabajo obra La Tempestad.

Arde



Visita proyectoarde.org

"Hay que volver a dotar de energía al recuerdo.
Que entable una conversación con el presente
disconforme". **Nelly Richard**

Teatro del Pueblo, "Fotografía segundo grupo Teatro del Pueblo"

Arde



/ Foto colectivo Arde:
integrantes del colectivo Arde.
Autora foto: Liu Marino, enero 2024.

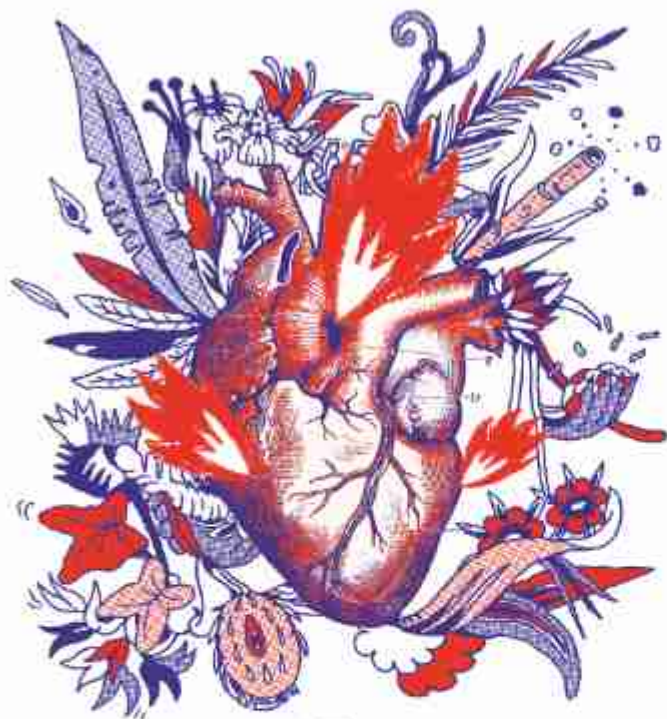
/ Logo Arde

Arde

/ Visita nuestras colecciones:
postal creada por Arde para difundir
su sitio web el 2020. Se usa una
imagen del cuaderno de creación
de la diseñadora escénica Catalina
Devia para la obra *Tempestad*.
Disponible en el archivo de Arde.

/ Cita Nelly Richard:
postal creada por Arde con cita de
la autora Nelly Richard. La imagen
corresponde a una fotografía del
Teatro del Pueblo. Disponible en el
archivo de Arde.

ARCHÍVAME EN TU CORAZÓN



Creado
con el tiempo
Cebolla,
maíz y zanahoria.
El arte es
como
el corazón,
uno de los que
el cuerpo

J. L. Herrer

Arde®

Archívame en tu corazón:
Portada del fanzine *¿Cómo armar
un archivo de procesos de creación
artística?* Creado por Arde el 2018.
La portada fue diseñada por los
artistas Constanza Salazar y
Francisco Espinoza.

Exposición Sergio Zapata:
Fotografía de exposición sobre
Sergio Zapata en el Gam, 2021.
Nombre exposición: Gabinete de
curiosidades: Archivo escénico
de Sergio Zapata Brunet.
Curadoras: Catalina Devia y
Pía Gutiérrez. Foto tomada por
Cristian Flores Rebolledo.

Cuaderno Catalina Devia:
imagen de una página de un
cuaderno de la diseñadora
escénica Catalina Devia para
la obra *La visita de Apolonia*.
Disponible en el archivo de Arde.



Es importante decir que la perspectiva postcustodial no busca anular la representación tradicional de los archivos y todo el conocimiento técnico que ha emergido de ahí, sino que pone en crisis la perspectiva custodial como la forma hegemónica de definir los archivos y busca valorizar otros aspectos de la práctica archivera. Sin embargo, no se plantea como una nueva verdad, sino que entiende que la representación de los archivos es transitoria, dinámica, localizada y disponible de ser revisada y cuestionada constantemente desde las necesidades del presente y de las diversas comunidades que usan los archivos como herramientas colectivas.

Si tuviéramos que resumir, la visión postcustodial de los archivos plantea los siguientes siete puntos:

- 1 Comprende que la práctica de archivar es una acción infinita e inacabada, que emerge en fragmentos. Sin narrativa lineal sino más bien rizomática y dinámica que depende de un flujo de conexiones y silencios entre unidades de información.
- 2 Plantea que los archivos se relacionan más con el presente y el futuro que con el pasado. *Invocamos* documentos del pasado, pero para imaginar presentes y futuros posibles. Esto es un asunto colectivo que despliega acciones para usar y hacer circular los documentos y promover diferentes lecturas en el hoy.
- 3 Cambia el foco desde el *resguardo* a la *divulgación* o *diseminación* como estrategia de preservación. Es posible resguardar y lograr que los archivos perduren en el tiempo por medio de la expansión de formatos, lugares de custodia y copias que pueden ser usadas.
- 4 Se pregunta lo que puede ser un documento archivable. Imaginar que lo documentado va más allá de lo oficial e incluye documentos personales y colectivos o documentos efímeros.
- 5 Intenta hacerse cargo de una necesidad afectiva de contar la historia. Un archivo es útil cuando es capaz de preservar y producir

no sólo conocimiento, sino sentimientos.

- 6 Promueve que las personas sean productoras de archivos, no solo usuarias. La práctica de archivar puede ser ejercida por comunidades y no-expertos, quienes reclaman con justa razón poder intervenir los archivos y crear sus propios acervos documentales.
- 7 Finalmente, la perspectiva postcustodial se propone diseñar herramientas de visualización de los archivos (por ejemplo, atlas, álbumes, exposiciones, montajes digitales, gabinetes, catálogos, etc.). Esto porque entiende la importancia de crear experiencias estéticas con el archivo y darle coherencia a sus elementos múltiples y discontinuos. Ahí la relación de los archivos con las artes tiene mucho que aportar.

Desde esta perspectiva postcustodial, las preguntas que nos hacemos frente al problema del archivo son: ¿cómo transformar un archivo en un espacio común, en un espacio de conocimiento, pensamiento e imaginación colectiva? ¿Cómo relacionar el archivo con el presente? ¿Cómo hacer archivos desde el sur del mundo? ¿Qué archivos faltan por construir?

3. A modo de cierre

Hemos intentado exponer algunos puntos centrales de los archivos postcustodiales: cambiar el foco desde el *resguardo* a la *divulgación* o *diseminación* como estrategia de preservación.

En el trabajo más sostenido de nuestro colectivo, aparecen reflexiones que nos llevan a trazar una forma de trabajo que se abre a la colaboración para la subsistencia de los documentos, el aseguramiento del acceso y la posibilidad que otras y otros disputen el orden que hoy nosotras creemos encontrar para registrar el quehacer de las artes vivas. Este es un asunto de la ciudadanía y de las instituciones, es una lucha por el reconocimiento y por la memoria que nos sitúa. Este recorrido

sobre concepciones y experiencias de archivo, amplía la forma de acercarnos a los documentos, primero porque presume el archivo en tanto sus condiciones técnicas, universo simbólico y lugar de transferencia. El archivo es un campo de disputa, lo que explica, en parte, esta fiebre de archivos a la que atendemos los países de América Latina, lugar en que sus archivos han sido mucho más precarizados que en los países centrales desde dónde esta relación entre archivo y monumento es más evidente tanto por la arquitectura de los mismos como por el lugar que han mantenido en la tradición y financiamiento.

En este contexto creemos les invitamos a tomar conciencia de que la técnica del archivo es también una premisa ideológica, política e incluso ética, sabemos que la pelea no hay que darla sólo por los documentos (qué sí, claro que son importantes) sino también por cómo se crea ese orden, esa forma de catalogar el mundo en el archivo.

No existe "un" camino para esto, pero sí varias ramas, entre ellas la de empoderarnos como comunidad y preguntarnos por nuestro derecho a archivar, considerar si el archivo es una estrategia para nuestras batallas cotidianas, exigir a las instituciones que abran sus acervos y que incluyan subjetividades desplazadas. En el campo de los archivos digitales cuestionar el orden de nuestro territorio, pensar en la conservación y diseminación como asuntos centrales. Como hemos querido mostrar, la apertura para la cosecha de datos puede ser una vía para sobrevivir en las presiones de los presupuestos y algoritmos que privilegian relatos centralizados. Además, creemos que la práctica de archivar puede ser ejercida por comunidades y personas no-expertas, que con justa razón reclaman su poder de intervenir los archivos y crear acervos documentales propios. Autoformarnos como artistas-archiveras/archiveras-activistas/investigadoras-archiveras es un derecho y un deber.

El archivo es una estrategia para encontrarnos, una excusa para vernos, una llamita en la que abrigarnos. Es un trabajo lento, muchas veces nos repetimos: una cosa a la vez, fragmentamos el trabajo, pedimos

ayuda, dejamos para más adelante. Pero todo eso es el archivo. Es que entre tanta vuelta aparece el deseo que nos mueve, no el de que los documentos entren solo al archivo oficial, sino el que nos mantiene vivas en torno a las memorias que nos convocan. Cuando constantemente se ha escrito la historia desde un lugar, cuando constantemente el mundo se ha ordenado en ciertas categorías, nos damos cuenta de que en un archivo imaginario, en uno del futuro, en uno por trazar, podemos inventar un poco el mundo, sumar otros cuerpos, incluir nuevas voces. Y una llamita nos incendia y el corazón late rápido y acompasado con el de otras y otros. Por eso repetimos:

¡Los archivos laten!

Referencias bibliográficas

- Aguilar, A. (2019). "Nelly Richard: 'El arte no borra el conflicto'". *El País*, 24 de abril. Acceso el 22 de enero de 2024. https://elpais.com/elpais/2019/04/24/ideas/1556119065_185470.html
- Appadurai, A. (2003). "Archive and Aspiration". In *Information is Alive* In Joke Brouwer, Arjen Mulder, Susan Charlton, *Information is Alive*, Michigan, V2. / NAi Publishers. <http://publishing.v2.nl>
- Carvajal, F., Dávila, M., Tapia, M. (Eds.) (2019). *Archivos del Común II: El Archivo Anómico* [*Archives of the Common II: The Anomic Archive*]. Madrid: Red de Conceptualismos del Sur.
- Cook, T. (2010). "*Panoramas del pasado: archiveros, historiadores y combates por la memoria*. [*Panoramas of the past: archivists, historians and struggles for memory*]" .Castillo y León: *Tabula*, 13, 153-166.
- Devia, C., & Gutiérrez, P. (2021). *Álbum de archivo. Documentos teatrales de Sergio Zapata Brunet* [*Archive album. Sergio Zapata Brunet's theatrical documents*]. Santiago: Oximoron.
- Didi Huberman, G. (2007). *El archivo arde*. Filología Hispánica de la Universidad Nacional de La Plata. <https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/05/el-archivo-arde1.pdf>.
- Filba Literatura. (20 de octubre de 2021). *DIÁLOGO. Escribir lo que se vive. María Negroni & Eduardo Haïón*. Youtube. https://youtu.be/qjhle8_FQQ?si=aMaZ_mAYjvZ95mpM
- Foucault, M. (1972). *The Archeology of Knowledge*. New York: Pantheon Books.
- Guasch, A. M. (2011). *Arte y archivo, 1920-2010: Genealogías, tipologías y discontinuidades* [*Art and archive, 1920-2010: Genealogies, typologies and discontinuities*]. Madrid: Ediciones Akal.
- Montané, B. (2013) *Mapas de bobillo*. Tajamar.
- Pinkrah, N. (July 7, 2020). The digital has been around for a while. *Contemporary And (C&)*. Print Issue #11. CONSCIOUS CODES, ANYONE? <https://contemporaryand.com/magazines/the-digital-has-been-around-for-a-while/>

Performance, Commons and the Archive

Marco Baravalle

Nuova Accademia di Belle Arti, Milano

Part 1: INCOMMON Atlas

INCOMMON. In praise of community. Shared creativity in arts and politics in Italy (1959-1979) was a five-year research project funded by the European Research Council, hosted by the IUAV University of Venice and directed by Annalisa Sacchi. INCOMMON looks at the scene of experimental theater in Italy, in the 1960s and 1970s, with an approach that emphasises the relational and collaborative forms between the protagonists, often influenced by the struggles and movements active in those years. INCOMMON takes the form, among other things, of a digital atlas that, in addition to valorizing and socializing the archival heritage, tries to imagine a complex exploration of the materials and attempts to bring out the relational complexity that exists between performance, artists, spaces, geography and the temporality of the events, rethinking and supporting the affective dimension to which the performative event is bound. (<https://in-common.org/>)

Architecture of the site

The digital atlas is articulated in different views or entry possibilities. The underlying idea has to do with experimenting with a dynamic use of digital space: thus, treating the "site" not as a repository, an inert container of documentary relics, but as a space in which documents move, activate relationships, create choreographies and visions. The interface therefore invents certain movements that organize the spatial configuration of matter. The views are named: "Catalogue", "Performance Remains", "Times and Places", "The Shape of Community", and "Recomposition".

The Catalogue provides the most traditional access to the materials. The documents are laid out in a grid, in random order, and can be filtered through certain nodes, through which one can orient one's search. Clicking on an individual document opens to a descriptive tab.

Performance Remains. The title of the view pays homage to the famous book by Rebecca Schneider.

A spatialized view of documents, of remnants, of traces that are placed in distance or proximity according to an algorithmic criterion of aesthetic similarity: one algorithm measures the affinity between documents in the collection, encoding certain visual characteristics, a second algorithm makes the documents travel, translating the liquid character of the similarity into hypotheses of spatial distance.

A constellation is generated that mainly brings together documents produced with the same graphic or aesthetic style: materials belonging to the same archive or created by the same person or collective, inevitably attract each other. This view opens possibilities for enlargement, even granular enlargement of the documents.

Times and places. Thanks to this possibility, each event plunges into its own context and is put in relation with other events, sometimes close and sometimes completely unconnected, occurring in the same

geography and temporality.

The Shape of Community. This image is intended to give an account of the relational and affective complexity to which the performance event is bound in those years. The performance is not so much the product of a genius, of an eccentric subject, who individually curates his/her/their work, but is also the outcome of a broad process of negotiation, with relationships, affects, contexts, politics, community. This view tries to unhinge the dual author-work dynamic and tries to open up new forms, trajectories, new subjectivities often neglected by historiography and the classical archive: in the "INCOMMON network" (a sub-section of the view) we try to include subjectivities marginalized by art-historical narration: the stage photographers, the curators, the critics who never as in those years colluded with the creative processes in a way that is often affective, ephemeral, untraceable and therefore aborted.

Recomposition. This view produces layering and superimposition, the idea of a decomposable and reconfigurable work.

PART 2: Performing The Archive

In this second part, I will try to highlight a series of theoretical problems that informed INCOMMON's approach to creating the atlas. I will refer to very well-known performance studies' positions on the problem of archiving performance, but I will do it to weave a dialogue between these positions and others coming from the fields of visual arts (in particular from curatorial practices), from Italian post-workism, from decolonial and black studies.

1

When the subject is the archiving of performance, one is typically confronted with a conundrum that appears at the intersection of two very well beaten tracks. The first path starts from the notion of the archive

and often takes its cue from Jacques Derrida and his interrogation of the etymology of the term that includes both commencement and commandment:

"This name apparently coordinates two principles in one: the principle according to nature or history, there where things commence - physical, historical, or ontological principle - but also the principle according to the law, there where men and gods command, there where authority, social order are exercised, in this place from which order is given- nomological principle".¹

In addition, it is today impossible to ignore the role of archives in modernity as imperial *dispositifs* fundamental for sustaining the colonial order. As Anna Laura Stoler argues:

"Colonial archives were both sites of the imaginary and institutions that fashioned histories as they concealed, revealed, and reproduced the power of the state. Power and control, as many scholars have pointed out, is fundamental to the etymology of the term. From the Latin *archivum*, "residence of the magistrate," and from the Greek *arkhe*, to command or govern, colonial archives ordered (in both the imperative and taxonomic sense) the criteria of evidence, proof, testimony, and witnessing to construct moral narrations".²

Moreover, Stoler sees this authoritarian nature of the archive stretching itself far beyond the colonial era into late capitalism:

The imperial archive was both the supreme technology of the late nineteenth century imperial state and the telling prototype of a post-modern one, predicated on global domination of information and the circuits through which "facts" move.³

1 Jacques Derrida (1998). *Archive Fever. A Freudian Impression*, Chicago: University of Chicago Press : 1

2 Ann Laura Stoler (2002). "Colonial archives and the arts of governance." *Archival science* 2: 97

3 Stoler. "Colonial...": 97

2

The second path moves from the territories of Performance Studies. It meanders from Richard Schechner down to a range of scholars including Diana Taylor, Peggy Phelan, Rebecca Schneider, José Esteban Muñoz (among others). Along this trail, one inevitably encounters concepts such as immateriality, disappearance, ephemerality and loss animating an ontological debate.

The feminist ontology that Phelan brings to light is one where being unmarked is revalued and presented as a liberatory and subversive character. Performance, Phelan tells us, is unmarked because it is impossible to reproduce it, copy it, save it and archive it. Or better, when one does it, it turns into something else. The specific *potenza* (power to) of performance is that of occupying a "maniacally charged present". The now of the live is described by Phelan as a "plunge into visibility"⁴. After that, though, the performance "disappears into memory, into the realm of invisibility and the unconscious, where it eludes regulation and control".⁵ This is why, the scholar argues, performance does not participate in capitalistic accumulation, and it is at odds with finance and its drive towards speculation. In a kind of entropic economy, performance "saves nothing. It only spends"⁶.

Despite Phelan brilliantly discloses the "oppositional edge" of performance, I must admit I have a certain difficulty in accepting too linearly the idea that it stems from its immateriality. Especially because the immaterial has been, as post-workerists argue, the center of a new valorization process in the shift to cognitive capitalism. At the beginning of the new millennium, in his book *A Grammar of The Multitude*,⁷ Paolo Virno argues that it is exactly the performative type of the *virtuoso* that

4 Peggy Phelan (1993). *Unmarked. The Politics of Performance*, New York: Routledge: 148

5 Peggy Phelan, *Unmarked*... 148

6 Peggy Phelan, *Unmarked*... 148

7 Paolo Virno (2003). *A Grammar of the Multitude. For an Analysis of Contemporary Forms of Life*, Semiotext (e)/Foreign Agents

becomes the model for labour in general. Virno, then, suggests a more nuanced understanding of immateriality in today's society, not as a marked character, but instead as a battleground between capitalistic valorization and the common.

Coming back to Performance Studies and the archive, the unarchivable character of performance is highlighted by Diana Taylor too, but contrary to Phelan, the former sees a possible aftermath for bodily grammars in the repertoire. Famously the repertoire differs from the archive because it is an embodied memory, and it requires presence.

3

Rebecca Schneider, for her part, sees things differently. While she as well recognizes the imperial and authoritarian history of what she calls the "archival logic"⁸, unlike Taylor she is not ready to give up the archive in exchange for the repertoire.

Marco Scotini, an Italian curator who has extensively reflected on the relationship between art and the archive for the last two decades, frames the paradox emerging when the archive leaves the bureaucratic field and shifts to aesthetics. When this happens, the colonial, nationalist, archontic function of the archive is turned on its head. In the hands of the artist (and sometimes of the curator), the archive becomes "a means of subversion and liberation (from social roles, gender identities, crystallized past, forms of subordination, etheronomous representations)"⁹. According to Scotini, the non-narrative structure of the archive is what has made it (both as a physical and theoretical space) the ideal locus of counter-memories; the lens through which deconstruct the idea of a mono-temporal, universal and linear history. Moreover, the aesthetic counter-use of archives in the era of digital technologies runs parallel to a complete change of status of the document.

⁸ Rebecca Schneider (2011). *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. London: Routledge: 99

⁹ Marco Scotini (2022). *L'inarchiviabile. L'archivio contro la storia*. Milano: Meltemi: 11 (My translation).

4

According to Schneider then, the body is an archive through which performance remains. For Scotini, artists employ an archival logic or work with documents in actual archives transforming them in sites where counter-memories get their revenge on history. These are two modes of “performing the archive”.

Of course, not all people composing or working with archives of live/visual arts are artists. Not all archival interventions are meant to be artistic, not all archives are works of art, and performance-as-archive does not substitute archives of performance. But we shall again follow Scotini when he writes that the paradigmatic shift of the archive from the scientific to the aesthetic “should prevent us from maintaining this distinction between art and science, which, as such, would end up reconfirming the alleged modernist objectivity, at a time when the very idea of evidence or that of the opposition between art and fiction, subject and object, art or document, has definitively entered into crisis”.¹⁰

5

So said, fortunately we know that not all archives are the same, not all of them have been put together and nurtured by constituted powers such as the State or disciplinary institutions such as police or psychiatry. Think of social movements, socialist, anarchist, feminist, collective, queer, avant-garde art, black archives, etc. Perhaps it could be said that such archives are always already the result of a certain performative, subversive, *detoured* approach to the disciplinary nature of the modern Western archive. Anyway, we all know how precious these places are. I think for example, of how the self-managed and militant Archivio Moroni, in Milano, has been instrumental, after the repression of the Italian social movements of the 70s, to retain the counter-memory of the Autonomia and to oppose the criminalization

10

Marco Scotini, *L'anarchinabile...* : 15-16. (My translation)

of the memory of that movement performed by the state apparatus (included its archives). But what would happen if, all of a sudden, the usual activist management of the archive would become too heavy to bear for the generous comrades who have taken care of it for decades on a volunteering base? And what would happen if, for example a big global institution would offer to buy the archive, or simply would accept to host it? It could be an Ivy League college in the US, a rich art foundation or a famous museum in the Global North.

Sure, hopefully such an acquisition would result in an acceleration of the digitisation of documents, a wider global accessibility of the items, a new impulse in academic research. But what would happen to the situatedness of that archive? To the complexity of the local counter-memories it shelters? What would happen to its common and subversive character?

In opposition to this extractivist tendency, it is worth recalling the experience of the Reina Sofia Museum in Madrid, especially its collaboration with the Red Conceptualismos del Sur around the archive of CADA. CADA (Colectivo Acciones de Arte) is a group (founded in 1979) that used performance and theatricality as a means to oppose the Pinochet regime in Chile, and it has put together a substantial archive of its history. The Red Conceptualismos del Sur is a network of Latin American scholars founded in 2007 around the study of militant Latin American art and the urgency of avoiding the dispersion of its many archives. The collaboration between La Red and the Reina Sofia was inspired by a theoretical reflection carried along a series of seminars titled "Archive of The Commons". The title implicitly suggests the possibility of untying the dispositive of the archive from constituted power and to consider it as a *common*, that is a space where the memories of the subalterns, of those who opposed the violent affirmation of neoliberalism in the 70s, could not only be preserved without being fetishized, but also, hopefully, could socially perform their dissonance once more.

What I would like to underline is that when Manuel Borja Villel, the director of Reina Sofia for 15 years uses archival documents (or documents as quasi-works of art) in the exhibition space, the effect is that they haunt the exhibited pieces by defusing the risk of their fetishization, by sabotaging their reception as autonomous objects, torn from social history and the unique fruit of individual genius. In such a way we are not only confronted with what Scotini describes as the present fragility of the document (its now uncertain relation to truth), but also with the fragility of the autonomous conception of the work of art and the fetishization of its author that is breached by the very presence of the document. In this particular relationship, therefore, the reification of the document does not prevail. On the contrary, elements usually connected to performance: the ephemeral, the collective, the fugitive and the concatenation between aesthetics and politics break the isolation classically produced by the museum, its tombal and sacral aura. Of course, this is only possible if the document does not occupy an ancillary position to the work of art, if the former threatens the status of the latter.

PART 3: Giuliano Scabia's Archive

In the context of INCOMMON, I focused on a central figure of the Italian avant-garde of the 1960s and the 1970s: Giuliano Scabia, more specifically his *Decentralization actions of the Teatro Stabile in Turin*, developed between 1969 and 1970.

The research took place mostly at Giuliano Scabia's private archive, in Florence, where the artist (still alive at the time) would always welcome me and my colleagues.

In 1969, radical organizer Edoardo Fadini was given the task by the Teatro Stabile of Turin to design its decentralization program. Decentralization is a term defining a series of actions through which public theatres try to reach new subaltern audiences, typically the proletari-

an population of working-class neighbourhoods. In the 1960s and the 1970s, pushed by the growing social mobilization and a new request for culture, decentralization became one of the main concerns of Italian theatres. Fadini opted for the involvement of Giuliano Scabia, back then a 34-year-old poet who was soon to be recognized as one of the seminal figures of the Italian theatrical avant-garde.

Turin was, at the time, one of the hotbeds of social struggles, particularly due to the presence of FIAT, the main national car factory. The postwar economic boom was changing the face of entire cities, especially those in the northern part of the country. The galloping industrialization of places like Genova and Milano demanded fresh labour force, triggering a massive movement of internal migration from the South. This demographic boom was mainly fed by migrants from Southern regions who, in a general climate of racism and suspect, were amassed in peripheral neighbourhoods of recent construction: desolate housing estates with overcrowded apartments in areas poorly connected to the centre, lacking schools and services. Pure dormitories for the manpower employed at FIAT.

The *operaisti* (a group of unorthodox Marxist intellectuals, gathered around the magazine *Quaderni Rossi*) had sensed the subversive potential of this new typology of worker who they named *operatio massa* (mass worker): typically, young and immigrant, he/she was very different from the professional workers of the early post-war period, politicised and proud of their professionalism. The biggest difference from the previous generation laid in the so-called 'refusal of work', a detachment from the traditional values of the official labour movement that would, in fact, prove to be one of the most radical features of the movements of the 1960s and 1970s. During the 1960s, this new "class composition" (to use another term borrowed from the *operaista* Jargon) had been showing the propensity to autonomously engage in a series of conflicts with their capitalist counterpart.

It was against this background that Giuliano Scabia started his work

in Turin that would last six months, from November 1969 to April 1970. Previously to his arrival, Fadini and the Teatro Stabile had already organized a series of assemblies in four working class districts with the goal of creating a dialogue and gathering answers about the expectations of the different local communities. The idea of proceeding through open assemblies involving local actors was certainly influenced by the historical conjuncture. The movement of 1968 popularised collective decision-making processes: in factories, schools, political organisations, neighbourhoods and, a few years later, in feminist self-awareness groups. In this collectivist wave, the assembly represented the main technology of self-government. It therefore made sense for a theatre, when designing its decentralisation policies, to make use of it. What's more, Fadini's work responded to a concept of decentralisation that was radically different from the traditional one, which (although inspired by the desire to democratise the theatrical institution) was mainly aimed at reaching new audiences by shifting to the margins of what was being produced in the centre, leaving the latter totally unquestioned. In 1976, Gigi Livio, a theatre critic from Turin, argues that decentralization shall not understand people "*fascisticamente*" (fascistically) as an object to be reached, but it should on the contrary grant them the status of a subject. This is exactly the way Fadini thought of his mission in Turin:

"The difference with this kind of colonialist operation lies, as I said, in the concept of participation, naturally understood in the strict political sense. By 'participation' we in fact meant in Turin: a real connection with the grass-roots organizations of the population in the neighbourhoods, then an analysis of the movements of struggle where they were present in the neighbourhoods, and finally a type of collective work (where possible assembly based) in which all the protagonists of the initiative (technicians, theatrical performers, neighbourhood inhabitants) would merge as much as possible. Of course, underlying these three directions of work was a precise political discriminating

factor, and it is as follows: the four chosen neighbourhoods were and are considered to be home to a working-class population. Therefore proposals, discussions, choices and working methods all had to be informed by a single commissioner: the working class".¹¹

Once in Turin, Scabia founded four *attivi teatrali*, four open assemblies, one for each working-class neighbourhood interested by the decentralization: Mirafiori Sud, Le Vallette, Corso Taranto and La Falchera. Scabia was assisted by the Research Group, formed by professional actors: Gigi Angelillo, Pierantonio Barbieri, Walter Cassani, Luciana Barberis, Loredana Perissinotto e Armando Vello.

In the detailed diary of those months emerges the laborious but exciting work the research group did in assemblies attended by students, parish priests, political activists, feminists, workers, housewives and schoolteachers.

Despite a climate of growing tensions (as it will be later addressed more in detail) between the poet and the Teatro Stabile (especially with Edoardo Gadda) and between the poet and some of the assemblies, at the end of his experience in Turin, Scabia had produced three performances, one street action and one film newsreel.

The first performance is titled *600.000*, an example of documentary-theatre on the aforementioned Revolt of Corso Traiano. During the performance, the actors were joined by people who actually took part in the demonstration, such as one man who was arrested during the clashes. Scabia left open the possibility that the performance could be interrupted to make room for moments of assembly. Indeed, one of the few pictures of the occasion, portray the poet sitting on stage.

11. Edoardo Gadda (1970). "Una esperienza di decentramento teatrale in una grande città industriale", *Teatro: rassegna trimestrale di ricerca teatrale* / diretta da Giuseppe Bartolucci, Editore Capriolo, Edoardo Gadda - Torino : Cafizzi, 1967-1971, a. 3, n. 2: 13-14 (My translation)

facilitating a collective discussion. The staging did not take place in a theatre (this would also be the case for all the other actions), but at the Mirafiori Sud social centre.

The second performance is titled *Un nome così grande (A Name This Big)*. Inspired by the book *Letter to a Teacher (1967)*, written by the progressive priest Don Lorenzo Milani in collaboration with his students at the primary school in Barbiana. Here, Scabia wants to highlight the classist structure of Italian school and the pervasive power of FIAT in Turin. This time, the actors share the stage with a puppet theatre, one of the recurrent tools in Scabia's participatory poetics.

The third performance is titled *The alienating power relationship represented by the ATM bus line no. 59 to the Vallette district of Turin*.

To these three examples one must add a non-stop 33 hours long action created by Assemblea Teatro (an independent group who participated in the Attivo teatrale Le Vallette). The action was titled *Closed ward system (In Section No. 7 they made me take a nap). Visit to a repressive institution*. It took place in the Municipality building of Le Vallette, transformed on the occasion in a psychiatric hospital with wards, a room for solitary confinement, a prison, toilets, and a room that hosted a permanent assembly moderated by Giuliano Scabia. The performance is clearly inspired by Living Theater's *The Brig (1963)*. Actors impersonate in turn patients, doctors and guards, stressing the violence of the disciplinary institution. In addition, the space hosts documentary photographs, slides and films.

Finally, Scabia puts together one street action *La casa del giovane operaio (The House of The Young Worker)*; one (lost) film newsreel, the *Cinegiornale di lotta Corso Taranto (Corso Taranto Struggle Newsreel)*, and the project for an unrealized children's show *Il Teatrino di Corso Taranto (The Little Theatre On Corso Taranto)*.

As mentioned above, researching Scabia's private archive a series of tensions emerge. Between Scabia and Fadini (that is, between the artist

and the institution) or between the Attivo delle Vallette and Scabia (that is, between the assembly and the artist). Despite or maybe exactly because Scabia chose to maintain the participatory framework inaugurated by the Teatro Stabile, the tension between him and Fadini, generated by a sense of excessive control exercised by the institution over the artist, and by the issue of the paternity of the project, built during the months, as evidenced by a furious typewritten letter (found in the poet's private archive) addressed to Fadini by Scabia: "I am extremely bitter and nauseated by the situation that has arisen, not least because I see that I risk throwing four months of ideas and inventions to the pigs, and I do not work for the pigs. At most, I occasionally eat slices of salami, which are minced pork. Bye".¹²

On the other hand, part of the Attivo delle Vallette felt expropriated by Scabia's cumbersome individuality. This is an excerpt of another letter (dated April, 17, 1970) found in the poet's archive, sent by the Attivo to the press and the directors of the Teatro Stabile as a response to an article on the decentralization actions: "The Attivo teatrale delle Vallette considers it appropriate to correct the statements reported in the article itself and supported by the Stabile's collaborator Mr. Giuliano Scabia, according to which Mr. Scabia himself is the creator of the theatrical action entitled "The alienating power relationship represented by bus 59", staged at the Vallette. This action is actually the result of a group work in which Mr Scabia participated only in a small part and which he abandoned long before its realization, despite repeated invitations and the commitment he made to the theatrical activity itself".¹³

12 This is the original Italian text of the letter sent by Scabia to Fadini. The sheet of paper is not dated, but a passage in the text suggests that it could be from February 1970: "Sono estremamente amareggiato e nauseato per la situazione che si è venuta a creare, anche perché vedo che rischio di buttare ai porci quattro anni di idee e di invenzioni. E io per i porci non lavoro. Al massimo ogni tanto mi mangio delle fette di salame, che sono porco tritato. Ciao".

13 This is the original Italian text of the letter written by the Attivo Teatrale Le Vallette: "L'Attivo teatrale delle Vallette ritiene opportuno correggere le dichiarazioni

These letters are not mentioned because, as such, they would help to clarify the contours of certain professional and creative relationships. Or better, they do so, but this is not the point. First of all, it is my conviction that, despite their disagreements, both Fadini's institutional courage and Scabia's questioning of the hegemonic understanding of theatre were instrumental in giving birth to an example of radical participatory art. Second, an affective reading of archives it is no sentimental endeavour. Feelings, relations and intimacy are not excuses to linger on philological gossip or cornerstones on which temples of the cult of personality can be built. On the contrary, by turning materialistically to archives as affective maps, it is possible to resonate what is at first glance absent, the social, historical, collective and relational fabric in which artistic creation finds its common ontology, invisible to disciplinary approaches.

For these reasons, the tensions emerging from Scabia's archive testify to a historical moment of general questioning and fibrillation of the institutional framework, of the idea of artwork (meant as art labour) as something exceptional and free from the grip of capitalist exploitation. Radical experiments in decentralization, like the one set up in Turin, are those time-spaces where this fibrillation is taken to its limit. This happens because in these rare cases, social, political and aesthetic margins are not summoned in paternalistic term, but in terms that actually challenge established central structures, aesthetics and hierarchies. It is then the common, collective and affective creativity of the margins that reclaims its space and its subversive potential.

Scabia was absolutely aware of this. Indeed, he recalls a night of 1968 in Milano, when he visited Giancarlo Celli, the founder of the Dioniso

riportate dall'articolo stesso e sostenute dal collaboratore dello Stabile Sig. Giuliano Scabia, secondo cui lo stesso Scabia sarebbe l'ideatore dell'azione teatrale dal titolo "L'alienante rapporto di potere rappresentato dall'autobus 59", messa in scena alle Vallette. Tale azione è in realtà il frutto di un lavoro di gruppo al quale il signor Scabia ha partecipato soltanto in minima parte e che da lui è stato abbandonato molto tempo prima della sua realizzazione nonostante i ripetuti inviti a l'impegno assuntosi di fronte all'attivo stesso"

Group, who was living in a squatted hotel. "The hotel - abandoned and ready for demolition - was occupied by young and old who stayed there in unadorned rooms, mattresses and cots, between green walls, talking and dreaming a lot - sometimes in delirium."

It is by accepting the challenge of this molecular wave of groups of militants, friends, lovers, artists and dreamers that the trajectory of Scabia intersects the *Kunstwollen* of 1968. It is this revolution of politics and everyday life that stresses institutional structures and roles, short-circuiting them.

Well, in conclusion, I hope the Incommon Atlas looks more like a squatted hotel than a police station to its own documents. I hope it remains marginal, not out of poverty fetishism, but because, as bell hooks reminds us, margins invite the creation of communities of resistance. I hope it retains the messy open character of an assembly, the fleshy feeling of bringing a collective act of revolt to presence.

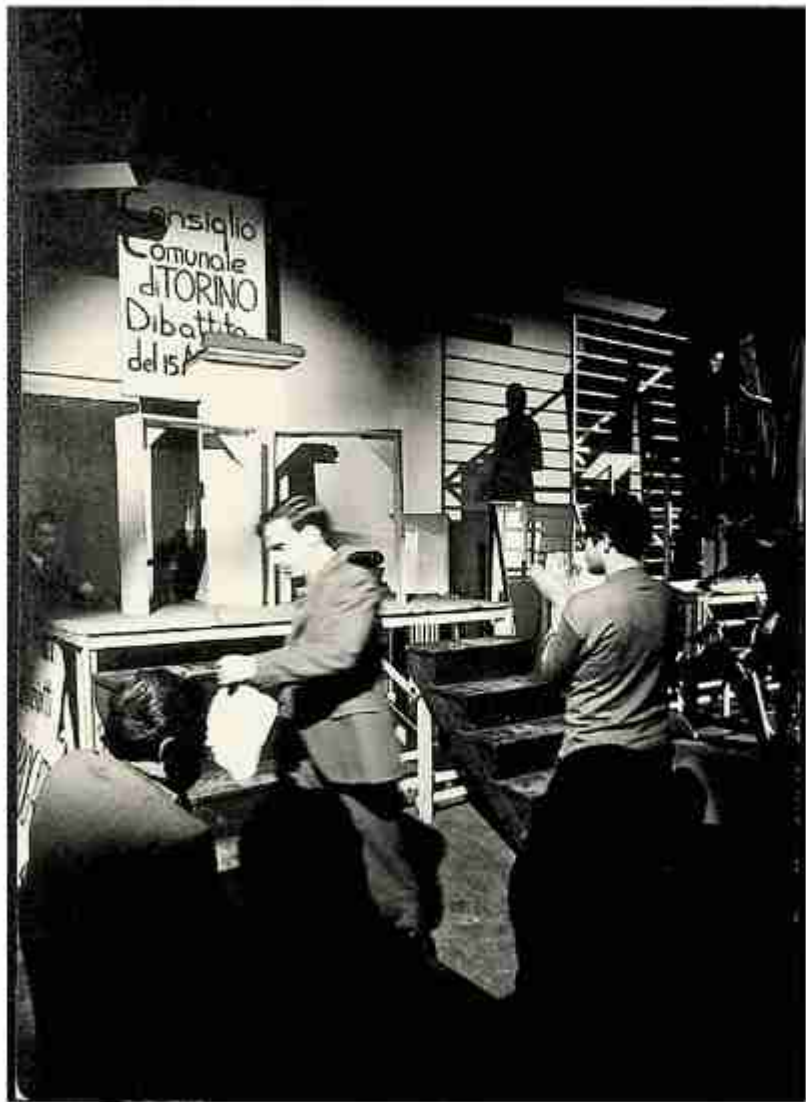
/ "INCOMMON
Digital Atlas".
www.in-common.org

/ Scabia 1. Credit
"Giuliano Scabia,
600.000" Courtesy
Archivio Giuliano Scabia



Miraflores Sud. 600.000 . Scene del teatro

2ª oficina fruto de trabalho directo de um
depl. impetado del 3 Dupla ~~...~~, Cosimo Colazzo,
inventor "del un" nel documento teatrale.



Scabia I. Credit
Giuliano Scabia,
600.000' Courtesy
Archivio Giuliano Scabia

Biografias dos autores

Elisabeth R. Azevedo

Elizabeth R. Azevedo é professora sênior livre docente na Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo.

Em 2002, doutorou-se em Artes, pela ECA/USP, com a tese "Recursos estilísticos na dramaturgia de Jorge Andrade". No ano seguinte, passou a pesquisar a Companhia de Revistas Sebastião Arruda em São Paulo nas primeiras décadas do século XX. Entre 2003 e 2020, foi professora de História do Teatro Brasileiro e História das Artes Cênicas no Departamento de Artes Cênicas (CAC) da ECA/USP. É orientadora no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da ECA desde 2004. Em 2005, participou como coordenadora de pesquisa no projeto Traje em Cena, que organizou o acervo de figurinos do Theatro Municipal de São Paulo, com apoio da Fundação Vitae. Entre 2012 e 2014, coordenou a pesquisa Inventário da Cena Paulistana, sobre a história dos antigos edifícios teatrais em São Paulo entre 1850 e 1930, com apoio FAPESP e Condephaat. Em 2020, obteve o título de Professora Livre Docente pela ECA/USP com a tese Emilio Doux, trajetória de um ensaiador francês rumo aos trópicos. Atualmente elabora a segunda etapa da pesquisa Inventário da Cena Paulistana, sobre a história dos antigos edifícios teatrais em São Paulo entre 1930 e 1955, com apoio FAPESP e CNPq. É vice-coordenadora do Centro de Documentação Teatral da ECA/USP (2021), de onde foi coordenadora entre 2004 e 2021.

ARDE

Descrição das integrantes do ARDE - Arde é um colectivo liderado por cinco mulheres, todas dedicadas às artes e humanidades:

Constanza Alvarado Orellana (1983). Actriz, Mestre em Artes, diplomada em Arquivística e candidata a Doutora em Comunicação pela Universidade de La Frontera e Universidade Austral do Chile. Participa em projetos de criação teatral, terapias criativas e investigações interdisciplinares em artes, educação, saúde, memória e arquivos.

Javiera Brignardello Cornejo (1995). Mestre em Arte, Pensamento e Cultura Latinoamericana do Instituto de Estudos Avançados da Universidade de Santiago e Licenciada em Letras Hispânicas. Investiga em torno dos processos criativos, o arquivo e o corpo nas artes vivas.

Katha Eitner Montgomery (1987). Socióloga e gestora cultural, Diplomada em Métodos Qualitativos para a Investigação Social, Mestre em Arte em contexto pela Universidade das Artes de Berlim (UdK). O seu interesse em Investigação e criação centra-se em unir as ciências sociais com as artes como método de exploração do social.

Pia Gutiérrez Díaz (1985). Doutora em Literatura, investiga, escreve e ensina principalmente sobre o vínculo entre arte, literatura, arquivos e comunidade. Fez parte de projetos de arquivo de literatura e teatro chileno e tem trabalhado sustentadamente na discussão sobre políticas de arquivo. Académica na Pontifícia Universidade Católica do Chile e investigadora com bolsa da Fundação Alexander von Humboldt na Universidade de Passau, na Alemanha.

Fabiola Neira Rodríguez (1974). Bibliotecóloga e Diplomada em Arquivística. Colaborou em projetos de arquivos de teatro. Interessa-se por Humanidades digitais e tecnologia social.

Marco Baravalle

Nuova Accademia di Belle Arti, Milão

Marco Baravalle é investigador, curador e ativista. É membro da Sale Docks, um espaço coletivo e independente para as artes visuais, ativismo e teatro experimental, localizado no que foi um armazém de sal abandonado em Dorsoduro, Veneza, Itália. Fundada em 2007, a sua programação inclui reuniões de grupos de ativistas, exposições formais e projeções. Baravalle ensina Fenomenologia da Arte Contemporânea no Mestrado em Artes Visuais e Estudos Curatoriais da NABA (Nuova Accademia di Belle Arti, Milão).

Em 2022, foi-lhe atribuída uma bolsa Fulbright, e passou seis meses no Graduate Center da CUNY, em Nova Iorque. É membro do IRI (Institute Of Radical Imagination), um coletivo que convida cientistas políticos, economistas, advogados, arquitectos, hackers, ativistas, artistas e produtores culturais a partilhar conhecimentos com o objetivo de definir e implementar zonas de pós-capitalismo no sul da Europa e no Mediterrâneo. De 2018 a 2021, Baravalle foi bolseiro de investigação no "INCOMMON: In praise of community. Shared creativity in arts and politics in Italy (1959-1979)", um projeto acolhido pelo IUAV, Universidade de Veneza.

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto ARTHE - Arquivar o Teatro (PTDC/ART-PER/1651/2021).