

Marco Pustianaz  
Giulia Palladini  
Annalisa Sacchi

# Archivi affettivi Affective Archives

Un catalogo / A catalogue

Vercelli / Torino / 11-13 novembre 2010





UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DEL  
PIEMONTE ORIENTALE



Volume pubblicato con il contributo della Fondazione Cassa di Risparmio di Vercelli e del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università del Piemonte Orientale.

Sito web Archivi affettivi / Affective Archives

WWW.LETT.UNIPMN.IT/AFFECTIVE

EM-Edizioni Mercurio è un marchio registrato  
Numero concessione: 1403985

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento totale o parziale con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm e le copie fotostatiche) sono riservati per tutti i Paesi.*

Copyright © 2013 Edizioni Mercurio - Fischio d'Inizio Produzione S.a.s.  
Sede legale: Alpignano (To) - via Enrico Fermi, 13  
Sede operativa: Vercelli, via Feliciano di Gattinara, 1

ISBN 978-88-98269-xx-x

## Foreword

Looking back at *Affective Archives*, two years later, means to confront first and foremost the utopian charge embedded in this project.

It all started in 2009 with the desire to bring to Italy a discourse on performance in which we, the three curators, had taken part for a number of years, from different latitudes, places and circumstances. We desired to offer hospitality to a discourse on performance that had been going on in Italy for a while, both in performance theory and practice, although it had existed in scattered forms, without a real continuity and outside of a common platform, across different disciplines and geographical places. We desired to conjure up the possibility of breaking the solitude of this discourse, to make it happen, for once, in a temporary community, including artists and thinkers working in and outside of Italy.

This idea was literally utopian: it existed in *no-place*, yet in a potential collaboration in time. We chose Vercelli as its scenario because it was the base where one of us, Marco, had been working for a longer period of time, and because it seemed to us a suitable place to host an actual conversation: far from the hurry and the powers of academic discourses, holding the promise of beautiful places that we could inhabit with our words and deeds.

This project was utopian also because it displaced the very object of our common inquiry: the archive. We imagined to stage a conversation which would dialogue with its own object, hence addressing and reproducing its paradoxical core: what is at stake in considering the archive in relation to performance? How is it possible to think about performance from a posthumous perspective? Where and how do the affects embedded in any encounter with performance stage their survival?

We chose to address those questions by imagining

## Premessa

Ripensare ad *Archivi affettivi* due anni dopo significa innanzi tutto render conto della carica utopica insita nel progetto.

Tutto iniziò nel 2009 con il desiderio di portare in Italia un discorso sulla performance al quale noi tre curatori avevamo preso parte negli ultimi anni, provenendo da diverse latitudini, luoghi e circostanze. Intendevamo offrire ospitalità a un discorso sulla performance che in Italia era presente da anni, sia nella teoria che nella pratica performativa, ma che esisteva in forme disperse, senza una continuità ed estranea a una piattaforma comune, attraverso discipline diverse e in diversi luoghi geografici. Il nostro desiderio era di evocare la possibilità di spezzare la solitudine di questo discorso e farlo accadere, per una volta, in mezzo a una comunità temporanea costituita da artisti e teorici che lavoravano dentro e fuori l'Italia.

L'idea era utopica perché non apparteneva a *nessun luogo*: esisteva in un non-luogo, eppure in una potenziale collaborazione nel tempo. Scegliemmo Vercelli quale scena di questo incontro perché era la base in cui da tempo lavorava uno di noi, Marco, e perché ci sembrava un luogo adatto per ospitare una conversazione: lontana dalla frenesia e dal potere dei discorsi accademici, prometteva dei bellissimi luoghi in cui avrebbero potuto abitare le nostre parole e azioni.

Il progetto era utopico anche perché dislocava l'oggetto stesso della nostra indagine comune: l'archivio. Immaginavamo, in effetti, di mettere in scena una conversazione che avrebbe dialogato con il proprio oggetto, rivolgendosi al proprio nucleo paradossale, ma anche riproducendolo: qual è la posta in palio nel considerare l'archivio in relazione alla performance? Com'è possibile pensare alla performance da una prospettiva postuma? Dove e come mettono in scena la

what an *affective archive* would be like, and then decided to share this idea with others, to open it up in a multiplicity of directions. For the three of us this investigation meant to question first of all the mode of production of academic discourse, that is, its mode of performance. We decided to disrupt the conference genre by imagining a structure that would allow our conversation to confront head on the conditions of its taking place: the accidents and affects that an encounter between people at a certain time is liable to produce, and their disappearance. We desired to challenge such a disappearance by welcoming it right at the heart of our formal choices: the most suitable way to archive our thinking would be to expose it to the ontological status of performance.

Starting with these premises we invited four artists – Claudia Castellucci/Societas Raffaello Sanzio, Cesare Pietroiusti, Massimo Bartolini and Lois Weaver – to devise the frame of our conversations (the four panels or sessions), each of them functioning as a memorial structure containing and archiving the enactment of our encounter. By doing so we intended to turn upside down the duality between artistic practice and academic discourse, which haunts too many academic events devoted to performance practice. In other words, we rejected the standard relation between artists and theorists according to a linear temporality, whereby critical thinking follows artistic practice as its comment and support. Instead, we decided to affirm and give visibility to a mode of working which had been practiced by artists and theorists for a long time: one which not only posits a relation of equivalence and collaboration between these supposedly different parties, but proceeds in the awareness that any artistic intervention – as Carmelo Bene argued at least forty years ago – is in fact a kind of critical thinking, as much as any theoretical inquiry retains – at least, should retain – the potentiality to engage its object as an artistic gesture.

We asked artists and thinkers to entangle their work on archives with the issue of their own archivability: each

propria sopravvivenza gli affetti insiti in ogni incontro con una performance?

Scegliemmo di affrontare queste questioni immaginando che cosa avrebbe potuto essere un *archivio affettivo*, e decidemmo di offrire questa idea ad altri, aprendola in una molteplicità di direzioni. Per noi tre una tale indagine significava prima di tutto porre in questione il modo di produzione del discorso accademico, vale a dire, la sua modalità performativa. Decidemmo di scompaginare la forma del convegno accademico immaginando una struttura che permettesse alla nostra conversazione di affrontare direttamente le condizioni del suo accadimento: le contingenze e gli affetti che un incontro tra persone in un determinato momento suscita – per poi svanire. Il nostro desiderio era quello di sfidare tale sparizione, accogliendola nel cuore stesso della forma da noi scelta: il modo più adatto per archiviare il nostro pensare era quello di esporlo allo statuto ontologico della performance.

Su questa base invitammo quattro artisti – Claudia Castellucci/Societas Raffaello Sanzio, Cesare Pietroiusti, Massimo Bartolini e Lois Weaver – a dare una forma alla cornice delle nostre conversazioni (i quattro panel o sessioni), ciascuna delle quali avrebbe costituito una struttura memoriale tale da contenere, e al tempo stesso archiviare, la realizzazione del nostro incontro. In questo modo rifiutavamo la relazione tradizionale tra artisti e teorici secondo una linearità sequenziale, nella quale il pensiero critico segue la prassi artistica quale suo commento o supporto teorico. Decidemmo invece di affermare e dare visibilità a un modo di lavoro praticato da lungo tempo sia da artisti che da teorici: una modalità che non soltanto pone una relazione di equivalenza e di collaborazione tra questi due gruppi apparentemente distinti, ma procede nella consapevolezza che ogni intervento artistico – come ebbe a dichiarare quasi quaranta anni fa Carmelo Bene – è in effetti una forma di pensiero critico, così come ogni indagine teorica ha in sé la potenzialità, o perlomeno dovrebbe averla, di ingaggiare

conference paper would be subject to specific conditions of delivery, as well as to specific conditions of reception, which would neither be reproduced afterwards, nor had existed before. This choice determined a peculiar mode of engagement for all invited participants: although the event took place in November 2010, its preparation required an ongoing conversation which extended across at least one year before that date – hopefully, beyond our physical meeting, too.

Deciding to work together on the notion of affective archive meant somehow to address our own longing for memorability: our desire to prolong the time of our thinking alongside each other. It meant to take the responsibility for the waste as well as for the value of an affective thinking. We exchanged a huge amount of emails, took notes, and developed a practice of collective writing for each of the documents we produced while putting together our project. Lastly, we invited every participant to share with us the burden of its narratability (and dispersal) by donating his or her images to a common, non-centralized archive.

The utopian charge embedded in *Affective Archives* has to do with its futurity, too, already lagging behind us as we are beginning to encounter it in its lateness: in the act of thinking beyond its own actuality our initial gesture performed a traction on futurity, thus stepping into a future landscape. At least, this is how Ernst Bloch envisaged utopia. It is a landscape where not just the event, but also the discourse which took place in it, continue to exist. Not as nostalgia, we hope, but as nourishment for future enactments, like a territory inhabited by a community of people who are all responsible, in their own different way, for the waste and the value of our event, for its persistent utopian charge.

This catalogue participates in this gesture, while also tentatively staging a narration. It hosts promises and clues to be picked up again, re-staged, bringing a smile or a tear. It embraces the range of potentialities veering between what we imagined and what actually took place;

il proprio oggetto in qualità di gesto artistico.

Chiedevamo agli artisti e ai teorici di porre le proprie ricerche sull'archivio dinanzi alla propria archivabilità: ogni relazione sarebbe stata soggetta a specifiche condizioni di presentazione e di ricezione che non si sarebbero presentate in futuro, così come non erano esistite in passato. Tale scelta determinò per ogni relatore invitato una modalità di partecipazione assai peculiare; anche se l'evento ebbe luogo nel novembre del 2010, la sua preparazione richiese una conversazione protratta che si estese per almeno un anno intero prima di quella data – e che speravamo non si sarebbe esaurita con il nostro incontro fisico.

Lavorare insieme sul concetto di archivio affettivo significava in qualche modo fare i conti con il nostro desiderio di memorabilità: il desiderio di durare oltre al tempo del nostro pensare l'uno accanto all'altra. Significava prendere la responsabilità dello scarto e del valore di un pensiero informato da un affetto. Nel corso di questo tempo ci siamo scambiate un numero incredibile di email, abbiamo steso note e appunti, abbiamo sviluppato una pratica di scrittura collettiva per ognuno dei documenti prodotti nella fase di ideazione e organizzazione del progetto. Infine, abbiamo invitato tutti i partecipanti a condividere con noi il peso della sua narrabilità, nonché della sua dispersione, attraverso il dono delle immagini di ciascuno a un archivio comune e non centralizzato.

La carica utopica insita in *Archivi affettivi* ha a che fare anche con la sua futuridad, che è già alle nostre spalle, man mano che cominciamo a incontrarla come ritardo: al pari di ogni utopia – così almeno pensava Marc Bloch – il nostro gesto di allora, pensando aldilà della propria attua(bi)lità, effettuava una trazione sul futuro, entrando di già in un panorama futuro. Si tratta di un panorama in cui continuano a esistere non soltanto l'evento ma anche il discorso che vi ha avuto luogo. Vi esistono non come nostalgia, speriamo, ma come nutrimento per future attuazioni, come territorio abitato da una comunità di persone, tutte responsabili a modo loro per lo scarto e il

likewise, it suggests how others have imagined it, while taking part in it. Our catalogue addresses itself to those who worked with us then and to those who will work with us in the future. Finally, it speaks to those who just happen to encounter it: to borrow Claudia Castellucci's words, it speaks to "passers-by".

The affective charge of *Affective Archives* finds a first example in the project realized by the art group Canecapovolto, who worked with the heterogeneous documents of our collection and housed them temporarily in the video which accompanies this publication. Having initially invited four artists to engage the memorability of our project, now we witnessed the generation of further forms. We welcomed with joy this creative intervention and saw in it a horizon of the futurity we had longed for.

It is the same futurity we are calling the reader to inhabit, while leafing through the traces of this specific past.

*Berlin/Vercelli*  
*June 2012*

GIULIA PALLADINI  
MARCO PUSTIANAZ

valore del nostro evento, e per la continuazione della sua carica utopica.

Questo catalogo partecipa anch'esso al medesimo gesto, pur nel suo tentativo di inscenarne anche una narrazione. Esso ospita promesse e indizi che possono essere raccolti e nuovamente rappresentati, suscitare riso o lacrime. Accoglie in sé una serie di potenzialità che variano da ciò che abbiamo immaginato a ciò che realmente accadde; analogamente, offre indizi su come altri l'hanno immaginato partecipandovi. Il nostro catalogo parla a coloro che hanno collaborato con noi allora e a coloro che collaboreranno con noi in futuro. Parla infine a coloro che per caso lo incontrano: prendendo a prestito una parola usata da Claudia Castellucci, parla ai "passanti".

La carica affettiva di *Archivi affettivi* trova un suo primo esempio nel progetto realizzato dal gruppo Canecapovolto, che ha lavorato con i documenti eterogenei del nostro archivio ospitandoli temporaneamente nel dispositivo video che accompagna questa pubblicazione. Come avevamo invitato quattro artisti a impegnarsi nella memorabilità del nostro progetto, così testimoniamo adesso ulteriori forme di memorabilità generate da quello. Abbiamo salutato con gioia l'intervento di Canecapovolto vedendovi un orizzonte di quella futurity nella quale speravamo.

È la stessa futurity che chiamiamo il lettore ad abitare, sfogliando le tracce di questo specifico passato.

*Berlino/Vercelli*  
*Giugno 2012*

GIULIA PALLADINI  
MARCO PUSTIANAZ

## The project proposal

The following is an edited version of the application submitted to Performance Studies international (PSi). Every year PSi allocates funding for a Regional Research Cluster to be held in a geographical area where performance studies still enjoy a marginal status. *Affective Archives* was selected for the year 2010. See <http://www.psi-web.org/detail/posts/10902>

### *Why PSI in Italy?*

Starting from 20th century avant-gardes until such recent developments as Societas Raffaello Sanzio, Italy has produced art practices which have provided the reference point for international performance theorists. On the other hand, Italian scholarship has been virtually isolated because of the lack of chances to circulate its contributions abroad. This isolation has also been caused by the scarce opportunities created for a critical interdisciplinary dialogue on many of the central issues of interest to international performance theory. If some of the seminal contributions that laid the foundation of performance studies are not unknown in Italy, thanks to a number of translations carried out in the 80's (Schechner, Turner, Carlson), later developments by now familiar in the field of international performance studies are virtually absent among the bibliographical references quoted by the new generation of theatre studies scholars in our country.

## Il progetto

Quella che segue è una versione riveduta della proposta di progetto sottoposta a Performance Studies international (PSi). Ogni anno PSi destina dei fondi per finanziare un Regional Research Cluster da svolgersi in un'area geografica in cui il campo dei performance studies è ancora marginalizzato. *Archivi affettivi* è stato selezionato quale progetto finanziato e sponsorizzato per l'anno 2010. Cfr. <http://www.psi-web.org/detail/posts/10902>

### *Perché PSI in Italia?*

Se, sul fronte delle pratiche artistiche l'Italia ha prodotto esperienze che dalle avanguardie storiche agli sviluppi recenti, come la Societas Raffaello Sanzio, hanno costituito l'orizzonte artistico di riferimento per la teoria performativa internazionale, gli studi italiani hanno sofferto di un sostanziale isolamento dovuto all'esigua possibilità di circolazione dei contributi fuori del territorio nazionale. Tale isolamento si è determinato anche a causa della penuria di iniziative che, in Italia, hanno ospitato un confronto critico interdisciplinare su questioni centrali per la riflessione teorica sulla performance a livello internazionale. Se i contributi che storicamente hanno posto le



Nevertheless, increasingly over the last few years, a dialogue between Italian and international scholars has taken place at the margins of academic institutions, thanks to individual efforts that have helped younger scholars to participate in international contexts. Moreover, a number of PSi scholars, considered as privileged interlocutors by some Italian artists, have visited Italy over the years and have been invited to take part in conferences, symposia and roundtables organized – paradoxically – by artists rather than by academics.

Given the abovementioned context we are submitting to PSi International Committee our application to host the first PSi Regional Research Cluster in Italy. The event will take place on November 11th-12th in Vercelli at the Faculty of Humanities of “Università del Piemonte Orientale Amedeo Avogadro”, and on Saturday November 13th in Turin in collaboration with the festival *Prospettiva 2* organized by “Teatro Stabile di Torino” – following the tradition that sees PSi conferences held at the same time and in conjunction with performance festivals and other performing arts events.

*Cluster theme: affective archives*

The conference will focus on the challenge of archivability. In general terms, archivability is a movement from the ephemeral object to its documentation. Our intention as curators is to propose archivability as a reflexive movement investing – and joining together under the same ephemeral rubric – both the object and the response to it. The construction of the performance as “object” through the production and selection of evidence questions the very definition of performance, since an archive is constructed through inclusions as well as exclusions. Here we face the first

basi per lo sviluppo dei performance studies non sono ignoti al dibattito italiano, grazie all’opera di traduzione fiorita soprattutto negli anni Ottanta (Schechner, Turner, Carlson), sviluppi successivi ormai acquisiti al dibattito internazionale risultano pressoché assenti nell’orizzonte bibliografico frequentato da molti degli esponenti della nuova teatrologia.

A fronte di ciò, e sempre più spesso negli ultimi anni, un dialogo tra studiosi italiani e il panorama internazionale è fiorito ai margini del dibattito accademico istituzionalmente accreditato, grazie a iniziative individuali che hanno coinvolto in varia misura una costellazione di giovani ricercatori italiani a operare in contesti internazionali. D’altro canto numerosi studiosi afferenti all’organizzazione PSi hanno frequentato l’Italia per interessi di ricerca, perché considerati un referente privilegiato da una serie di artisti italiani, e perché coinvolti in conferenze, simposi e tavole rotonde organizzate – paradossalmente – da artisti e non da accademici.

In questo contesto sottoponiamo al PSi International Committee la nostra candidatura per realizzare il primo PSi Regional Research Cluster in Italia. L’evento si svolgerà l’11 e il 12 novembre 2010, presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università del Piemonte Orientale “Amedeo Avogadro” a Vercelli, e Sabato 13 Novembre a Torino, in collaborazione con il festival *Prospettiva 2* promosso dal Teatro Stabile di Torino – rispondendo alla tradizione che vede le conferenze PSi svilupparsi in concomitanza e in sinergia con eventi come festival e rassegne legate alla performance.

contraddiction, between the event as a non-representable singularity and the logic of its historicization: by becoming an instance of the collection of evidence, documents or traces, the archive recombines the event and redistributes the sensible.

Our proposal aims to investigate the dual structure of the archive: namely, the documentary form and the political matter of archiving subjectivities. In fact, there is not only a practice of conservation which is a matter of conservatism (the “impersonal” archiving for the community and on behalf of future researchers), but also other instances of documentation – such as those carried out by the artists themselves – which hybridize archive and event. Interrogating the logic of documentation involves questioning the possibilities of historiography and memory, as well as the consequences of undertaking the narration of history: the role of institutions, of collectors, of self-archiving artists, of historiographical discourse. On the other hand, a certain political and theoretical reflexivity on the economy of performance and conservation (as proposed by Peggy Phelan’s *Unmarked*, for instance) seemingly intends to preserve the ephemeral as an economy of the negative. This approach involves a rhizomatic dissemination, since it posits performance as a particular mode of distribution and affective relationality rather than the point of concentration of presence.

Our proposal engages the idea of affective archive, intended not so much as objective entity but as subjective recollection. Defining an archive as affective means postulating some sort of continuity (the event does not disappear, it transforms itself) in the midst of a radical discontinuity (the event is transformed since it was never unified).

The conference will address different archival strategies by focusing on questions such as those listed below:

*Tema del cluster: archivi affettivi*

Il focus su cui intendiamo articolare l’iniziativa è quello dell’archiviabilità. Generalmente intesa, l’archiviabilità è un movimento che va dall’oggetto effimero alla sua documentazione: qui vogliamo proporla come un movimento riflessivo che investe – e accomuna sotto uno stesso statuto effimero – tanto l’oggetto che la riflessione su di esso. La costituzione dell’evento performativo come “oggetto” attraverso la produzione e selezione di documenti investe la questione stessa di definizione di performance, in quanto un archivio, statutariamente, si costituisce attraverso una serie di inclusioni e, soprattutto, di esclusioni. Qui si manifesta la prima contraddizione tra evento come singolarità non rappresentabile e sua storicizzazione: diventando istanza di collezione di materiali e prove, documenti o tracce, l’archivio ricombina l’evento, ridistribuisce il sensibile.

Ci interessa investigare da un lato la questione della forma documentaria, dall’altro la questione politica delle soggettività di chi archivia. Esiste un’istanza archivistica che è conservatrice (la conservazione “impersonale” a beneficio della collettività e dei futuri ricercatori della conoscenza), e c’è un’istanza archivistica e documentaria che è incentrata sugli artisti medesimi, sino a ibridare documento ed evento. Interrogare la logica della documentazione conduce alla riflessione sulla possibilità di fare storiografia e memoria, e su ciò che comporta la sussunzione nella narrazione storica: il ruolo dell’istituzione, del collezionista, dell’artista auto-archivatore, della critica storiografica. D’altro canto, una certa riflessività politica e teorica sull’economia della performance e della conservazione (come

- a) What will be “saved”?
- b) Does conservation presuppose an economy of the object?
- c) Is the saved “object” saved as an original, and therefore controlled by an economy of appropriation, or is it conserved through dissipation and reproduction, for example as a digital copy?
- d) What is the role of spectatorial archives? How do spectators intervene in (or interfere with) the conservation process and in the care economy of the performance object?

*The circulation of affects: from conference proceedings to the processing of thought*

Although the debate around archival performativity, construction and ontology has developed internationally through important contributions around issues of ephemerality, the archivability of what can be defined as “engaged thinking” about performance has so far been scarcely addressed by scholars. It is not by chance that the reflections produced during conferences – themselves permeable, dialogic events developing through the deposit of a series of affective encounters – are usually translated and monumentalized in the stillness of scholarly “proceedings”.

The core of our cluster lies in an attempt to restore to the notion of scholarly proceedings the practice of a “processing of thought” – meaning by thought what is produced in a live social exchange. PSi Regional Research Cluster # 01 Italia will therefore undertake an enquiry into its own processual salvage. To this end we have involved four artists in the planning of the event, asking them to articulate a proposal for a panel structure.

The conference will be structured through four panels, all aiming to explore the possibility of “processual salvage”. The panel design will develop as a process outlined as follows:

nella proposta di Peggy Phelan in *Unmarked*, ad esempio) sembra essere legata all’idea di salvare l’effimero come istanza del negativo. Questo approccio conduce a una disseminazione rizomatica, intendendo l’evento performativo non come un punto di concentrazione di presenza, ma come una speciale modalità di distribuzione e relazione di affetti

La nostra proposta implica l’idea di archivi affettivi, con ciò intendendo non tanto delle entità oggettive ma degli atti di individuale rimemorazione. Definire un archivio in quanto affettivo significa ipotizzare una qualche forma di continuità (l’evento non si perde, si trasforma) nella discontinuità radicale (l’evento si trasforma perché non è mai stato uno).

Il convegno affronterà differenti strategie di archiviazione concentrandosi in particolare sulle domande seguenti:

- a) Che cosa si salverà?
- b) La conservazione presuppone un’economia oggettuale?
- c) Ciò che verrà salvato verrà salvato in quanto originale, e dunque controllato da un’esclusività di possesso, oppure verrà conservato riproducendolo e dissipandolo come copia, ad esempio digitale?
- d) Qual è il ruolo dell’archivio spettatoriale? Come intervengono gli spettatori nell’economia di cura e conservazione dell’oggetto performativo?

a) firstly, the cluster curators (Pustianaz, Palladini, Sacchi) will define the theoretical issues focusing on affective archives

b) subsequently, the artists will be invited to devise their own contribution by addressing the following questions:

How shall the memory of this event be kept?

What shall be its documentation?

How to express the political urgency of “saving” traces of this event?

How might each panel speaker design her own contribution and respond to the artist’s working hypothesis of memorability?

c) finally, the invited speakers will receive the “instructions” outlined by the artists and will be asked for a contribution (a paper addressing the notion of affective archive) in response to the performative frame devised by the artist for her/his panel.

*Papers*

The Cluster will involve only invited speakers, previously selected by the project curators. Papers may possibly address, though not exclusively:

a) the presentation of a specific “affective archive”, intended as a collection of research materials affectively encountered or addressed

*La circolazione degli affetti: dagli atti (accademici) al pensiero processuale*

Se la discussione sulla performatività, la composizione e lo statuto di archivi che si confrontano con la questione dell’effimero ha articolato un segmento importante della riflessione internazionale, ancora sporadici risultano i contributi interessati a riflettere sull’archiviabilità del pensiero sulla performance e coinvolto in esso. Non a caso, la riflessione prodotta durante l’evento di una conferenza – che per suo statuto si dà in quanto porosa e dialogica, crocevia e deposito di una serie di incontri affettivi – viene generalmente tradotta e monumentalizzata nell’immobilità degli “atti” scientifici.

Restituire agli “atti” la processualità del pensiero “in atto” (quello prodotto all’interno di un confronto dal vivo) è ciò che costituisce il cuore dell’operazione che abbiamo immaginato. PSi Regional Research Cluster # 01 Italia esplorerà dunque la possibilità della propria conservazione processuale. A tale scopo abbiamo coinvolto, nella fase della progettazione dell’evento, quattro artisti ai quali abbiamo chiesto di immaginare e di articolare ciascuno una proposta di struttura per un panel, o sessione.

La conferenza si svilupperà attraverso quattro panel, attraverso il seguente andamento:

- a) definizione da parte dei curatori (Pustianaz, Palladini e Sacchi) del perimetro teorico di riferimento
- b) coinvolgimento degli artisti a progettare il loro intervento a partire dalle seguenti domande:  
Come verrà custodita la memoria di questo evento?

b) scattered memories from theatre and performance history, recovered through a posthumous archiving gesture; particularly welcome will be contributions addressing Italian performance events, acts, or cultures marginalised from mainstream performance history, or recovered from mainstream history

c) issues related to archive formation and transmission

d) spectatorial archives

e) remains and residues: the artist's archive; the researcher's archive

f) performance conservation and disappearance

### *Language*

As a Regional Cluster of PSi we appreciate the passionately debated and sometimes divisive issue of the language of performance studies. On the one hand, the international nature of its remit would seem to imply the strategic use of the English language, whilst on the other the cultural logic of dissemination, contextuality and questioning of the binary centre/periphery makes the use of English all but self-evident, automatic and all-embracing. The issue of affectivity we propose to explore and activate is closely bound with the subjective process of resonance, witnessing and transmission, all of which have strong ties with the language we use. As any other cultural discourse, performance studies cannot help facing the effects of choosing monolingualism, bilingualism, or multilingualism. The performance of performance studies is always (in) translation.

Given the part-national, part-international nature of our Regional Cluster, we are proposing to leave our speakers

Quale sarà la sua documentazione?

In che termini è possibile esprimere politicamente la necessità di “salvaguardarne” le tracce?

Come permettere a ciascun relatore di disegnare il suo intervento in modo da rispondere all'ipotesi di memorabilità proposta dall'artista?

c) invito ai relatori a proporre un contributo sul tema dell'archivio affettivo; dopo aver ricevuto le “regole del gioco”, ciascuno di loro risponderà alla cornice performativa definita dall'artista proponente la struttura del suo panel.

### *Relazioni*

Il Cluster vedrà esclusivamente l'intervento di relatori su invito, selezionati dai curatori del progetto. Le relazioni possono articolare i seguenti temi suggeriti:

a) la presentazione di un particolare “archivio affettivo”, inteso come raccolta di materiali di ricerca esplorati, esaminati o riveduti sotto il segno dell'affettività

b) la presentazione di memorie disperse dalla storia del teatro e della performance, recuperate da un'archiviazione postuma; particolarmente benvenuti saranno i contributi riguardanti eventi, azioni o culture performative italiane

the choice of which language to use for their papers. We assume that the main choices will be English or Italian. Whatever the case, translated handouts of paper outlines will be distributed, either in Italian or in English, or both in Italian and in English if a third language is used. We will ask the panelists to prepare a brief handout ready for translation.

The Forum roundtable in Turin will be in Italian, with simultaneous translation provided into English or viceversa, as the need may be.

### *Outcomes*

The proposed cluster, while theoretically designed to envisage the possibility of its own salvage, is nevertheless strongly aware of the possibility of its future diaspora. Such a possibility is indeed imbricated in its experimental form and engendered by the theoretical challenge it proposes. At the same time, by addressing the idea of affective archive we believe we are opening up the potential of a future salvage of its traces: of evolution, transformation and multiplication. In other words, within the very idea of building affective archives lies the potential for their reactivation, as well as the possibility of a future enactment made possible by the event, as an expression of thought conceived as processual.

Firstly, the panel structures/artworks conceived and devised by the artists are a form of outcome in themselves. Each panel/artwork will be autonomous and may be incorporated in the artist's own archive or repertoire.

Secondly, a special issue of the journal *Art'O\_Cultura e politica delle arti sceniche* will be devoted to the PSi

marginalizzate dalla storia delle arti performative o recuperate dalla storia “ufficiale”

c) la discussione di questioni relative all'archiviazione e alla trasmissibilità

d) archivi spettatoriali

e) tracce e residui: l'archivio dell'artista e l'archivio del ricercatore

f) il concetto di conservazione e sparizione dell'evento performativo.

### *Lingua*

Proponendoci come Regional Cluster italiano del PSi abbiamo bene presente la questione dibattuta e spesso conflittuale della lingua dei performance studies. Da una parte, l'ampiezza internazionale dei suoi ambiti di ricerca imporrebbe la scelta strategica dell'inglese, dall'altra la logica culturale della disseminazione, dell'attenzione al contesto e della contestazione del binarismo centro/periferia impedisce di accettare l'uso dell'inglese come automatico, onni-inclusivo e scontato. Il tema dell'affettività che vorremmo esplorare e attivare è strettamente legato a processi soggettivi di risonanza dell'evento, di testimonianza e trasmissione, legati fortemente alla lingua che usiamo. Come ogni altro discorso culturale, i performance studies non possono non porsi la questione degli effetti di una scelta monolinguistica, bilinguistica o multilinguistica. La “performance” dei performance studies è sempre (in) traduzione.



Regional Cluster # 01 Italia. It will be intended as an autonomous “object” addressing issues of archivability and performance rather than as a simple gathering of scholarly papers.

Thirdly, we hope that a network between Italian scholars and practitioners working in the field of (or around the field, or in adjacent fields to) performance studies will be fostered in the context of the cluster, particularly through the concurrent Forum round table on performance studies in the Italian context.

The latter, taking place on November 13th, will involve several research groups, institutions and organizations already working in conjunction, or partially overlapping, with the international field of performance. We have decided to open up the Forum platform as an informal space for people interested in performance and cross-disciplinary performing arts; this will be a chance for them to air their approach and interpretation of what might be termed a potential “performance field” in Italy. There is ample room for a new operative focus on the term *performance* in order to give visibility to artistic and (counter) cultural practices which have often sat awkwardly at the margins of more stabilized terms and artistic genealogies. We hope this encounter will facilitate a number of shared dialogues in the future.

Sito web Performance Studies international

WWW.PSI-WEB.ORG

14

Data la natura in parte nazionale, in parte internazionale del nostro “cluster regionale”, la nostra proposta è quella di lasciare ai relatori la scelta di quale lingua usare. Immaginiamo che la scelta principale verterà sull’inglese o l’italiano. In entrambi i casi verranno distribuiti in traduzione (inglese-italiano, italiano-inglese o in italiano e in inglese nel caso di uso di una terza lingua) dei brevi testi che consentano di seguire a grandi linee gli argomenti della relazione. Chiediamo ai relatori di preparare personalmente il testo di tale abstract pronto per la traduzione.

Le “piattaforme” del Forum di Torino invece saranno in italiano, con traduzione simultanea in inglese, o viceversa se è il caso.

#### *Risultati*

Sebbene l’evento che proponiamo contenga sin dalle sue premesse teoriche la tensione alla propria auto-salvazione, nondimeno si fa integralmente carico della possibilità della propria diaspora. Questo orizzonte, d’altra parte, risulta inscindibile dalla forma sperimentale che ci siamo data e dalla sfida teorica che la sostiene. Tuttavia, rimaniamo convinti che nella proposta stessa di articolare un archivio affettivo sia insito un potenziale di salvazione delle sue tracce: evoluzione, trasformazione, moltiplicazione. In altre parole, il senso di costruire degli archivi affettivi sta esattamente nella possibilità della loro riattivazione futura attraverso il potenziale che l’evento potrà sprigionare nel suo farsi come pensiero in atto.



15

In primo luogo, un primo risultato è da considerarsi la stessa struttura artistico-performativa di ogni sessione. Ognuna sarà infatti autonoma e potrebbe essere incorporata nell’archivio o repertorio dello stesso artista che ne ha disegnato la cornice.

In secondo luogo, al Regional Cluster#01 Italia sarà dedicato un numero speciale della rivista *Art’O. Cultura e politica delle arti sceniche*. Tale numero sarà inteso come “oggetto” autonomo per approfondire i temi dell’archiviabilità e della performance, e non rappresenterà una tradizionale raccolta di atti congressuali.

In terzo luogo, auspichiamo che, soprattutto attraverso le piattaforme del Forum, si sviluppi una rete di studiosi e operatori italiani che lavorano nel campo dei performance studies (o in campi adiacenti e contigui).

La tavola rotonda, prevista per il 13 novembre a Torino, coinvolgerà gruppi di ricerca, istituzioni e organizzazioni già attive nell’ambito delle arti performative internazionali, o in parziale collegamento con esse. Abbiamo deciso di aprire le piattaforme come uno spazio informale dedicato a tutti coloro che siano interessati alla performance e alle arti performative trans-disciplinari; darà la possibilità a ciascuno di presentare il proprio approccio e la propria interpretazione del possibile significato di un campo di performance studies in Italia. Vi è ampio spazio per una rifocalizzazione operativa intorno al termine *performance*, così da dare visibilità a pratiche artistiche e (contro) culturali che sono state spesso relegate ai margini di genealogie e terminologie dominanti. Speriamo che questo incontro faciliti un dialogo maggiormente condiviso in futuro.

## Affective archiving: a manifesto

The manifesto was handed out to all participants as an incitement to a shared and shareable documentation. This catalogue would not exist without this affective documentation.

### *Contract of spectatorial collaboration*

1 *Affective Archives* calls on all participants and spectators to share the affective burden of archival documentation.

2 Videomakers, visual artists, photographers, affected spectators and writers are entitled to be equal contributors of images (digital, analogue, manual), texts and sounds for the present and future constitution of an archive of *Affective Archives*. There is no official documentation, nor there will be an official archive. More archives, less archive.

3 The organizers will only take care of the audio recordings of the panels.

4 The future life and housing of our affective archive is not predestined. It will take different shapes, some more structured than others, all of them partial. It will move in places, and be affected by the future.

5 You are first of all spectators, audience, participants. Your archiving will arise out of your own special attention, desire, involvement, boredom. You are not here to play the role of archivist. The burden is shared, there is no obligation to perform it.

6 The holes in our archive are as important as the fillings. Let us archive lightly, with care and attention to the situation, to the time of the moment.

7 Parts of our *Affective Archives* are designed to be self-archiving in the form of material traces.

8 The resulting material may be handed over (at the end of the conference), sent by mail to the organizers, digitally uploaded to our online storage area.

9 The art collective canecapovolto will realize a video work using some of the collected materials. It is neither proposed nor conceived as the ultimate outcome of our invitation to document. It is an ongoing process motivated by a desire to share a common reflection on archiving.

10 The use of spectatorial documentation for a specific archival follow-up will not prevent its alternative use in any other number of competing archival acts.

11 You may document. Then destroy. Or forget about it. Or delegate others to keep it. Or edit it yourself. Or...

12 Be generous. End of contract.

## Archiviazione affettiva: un manifesto

Questo è il manifesto distribuito a tutti i partecipanti tra il pubblico, come incitamento a una documentazione condivisa e condivisibile. Questo catalogo non esisterebbe senza questa documentazione affettiva.

### *Contratto di collaborazione spettatoriale*

1 *Archivi affettivi* chiama tutti i partecipanti e spettatori a condividere il peso affettivo della documentazione di archivio.

2 Videomakers, artisti visivi, fotografi, spettatori affettivi, scrittori sono tutti autorizzati a proporsi quali eguali donatori di immagini (digitali, analogiche, manuali), testi e suoni per costituire il presente e futuro archivio di *Archivi affettivi*. Non esisterà documentazione ufficiale, né un archivio ufficiale. Più archivi, meno archivio.

3 I curatori si faranno carico solamente della registrazione audio delle sessioni.

4 La vita e dimora futura del nostro archivio affettivo non è predestinata. Assumerà diverse forme, alcune più strutturate di altre, tutte parziali. Sarà in movimento e agita dal futuro.

5 Tu sei prima di tutto spettatore, pubblico, partecipante. Il tuo atto d'archivio sorgerà dalla tua particolare attenzione, desiderio, coinvolgimento, noia. Non sei qui per svolgere la funzione di archiviatore. Il suo peso è condiviso, e non vi è alcun obbligo di assumerlo.

6 I vuoti del nostro archivio sono altrettanto importanti dei pieni. Archiviamo leggeri, prestando cura e attenzione alla situazione, al tempo del momento.

7 Alcune parti di *Archivi affettivi* si auto-archivieranno sotto forma di tracce materiali.

8 Il materiale risultante potrà essere consegnato (alla fine del convegno), inviato per posta ai curatori, caricato in rete nella nostra area temporanea di deposito file.

9 Il collettivo canecapovolto realizzerà un'opera video a partire dal materiale raccolto. Non è proposta né concepita come ultimo atto di collaborazione spettatoriale, ma come processo in divenire di una riflessione comune e affettiva sull'archiviazione.

10 L'uso della documentazione spettatoriale per uno specifico progetto non ne impedisce un utilizzo alternativo per molteplici altri atti d'archivio in concorrenza con esso.

11 Sei autorizzato a documentare. A distruggere. O dimenticare. A delegare ad altri la custodia. A manipolare tu stessa. O...

12 Sii generoso. Fine del contratto.



# Panel 1

2010  
november  
11

Facoltà di Lettere e Filosofia,  
Cripta di Sant'Andrea, h. 9-13

## THE LESSON OF ART IN RELATION TO PASSING AND PASSERS-BY

The keynote for the panel created by Claudia Castellucci is *ecphrasis*, both as a strategy to be explored and as a communicative tool. Ecphrasis is defined as the means whereby the affective energy produced by the original manifestation of an artwork is revived and re-presented in a pedagogical and public context. Claudia Castellucci intends to face the speakers with the challenge of producing an affective transmission and will, moreover, introduce a non-expert audience (formed during a previous encounter taking place in Vercelli on October 21st) in the midst of the expected audience for such an event. Such heterogeneity is a challenge not only to academic discourse but also to the unquestioned use of English as a lingua franca in most international conferences.

# Panel 1

2010  
novembre  
11

Facoltà di Lettere e Filosofia,  
Cripta di Sant'Andrea, h. 9-13

## L'INSEGNAMENTO DELL'ARTE IN RELAZIONE AL PASSARE E AI PASSANTI

Il motivo guida del panel creato da Claudia Castellucci è l'*ecfrasi*, intesa come ipotesi di ricerca di e di comunicazione. L'*ecfrasi* è un modo per suscitare l'energia della manifestazione originale di un'opera d'arte in un contesto didattico e plateale, rendendola viva e presente con le parole. Claudia Castellucci intende far confrontare i relatori con la sfida di questa trasmissione affettiva e innesterà un pubblico di non addetti ai lavori (preparati in un incontro propedeutico avvenuto a Vercelli il 21 ottobre) nel pubblico del convegno. Tale eterogeneità è una sfida non solo al linguaggio accademico ma anche all'inglese come lingua franca dei convegni internazionali.

## Appello per la formazione di un futuro pubblico

La chiamata per formare lo speciale pubblico di non addetti ai lavori per il primo incontro con Claudia Castellucci e la sessione del Panel 1. Questo “pubblico nel pubblico” fu costituito alla fine da un gruppo di studenti del locale Liceo Scientifico “Amedeo Avogadro”.

In preparazione della prima sessione del convegno *Archivi affettivi*, intitolata “L’insegnamento dell’arte in rapporto al passare e ai passanti”, Claudia Castellucci intende formare attraverso un incontro preparatorio vercellese un gruppo di giovani, studenti o altre persone interessate all’arte e al teatro, ma comunque non addetti ai lavori, che possa costituire nella mattina dell’11 novembre *un pubblico nel pubblico*, vale a dire un nucleo di pubblico eterogeneo, introdotto all’interno di un pubblico che si può supporre di specialisti o esperti di teatro, arti performative e arte contemporanea. Ai relatori (italiani e stranieri) di quella mattina verrà chiesto di misurarsi con un pubblico in parte inaspettato, al quale dovranno parlare al pari che al pubblico immaginato di colleghi, critici, accademici, artisti ecc.

Claudia è interessata all’ecfrasi, vale a dire a come sia possibile descrivere e trasmettere l’emozione suscitata dall’incontro con un’immagine d’arte, o un evento performativo e/o visivo. Questa trasmissione è quella che in teoria dovrebbero fare i critici e gli studiosi di arte e performance contemporanee. Sono infatti essi stessi pubblico parziale, parte di un pubblico più generale e non meno importante.

In pratica, Claudia chiede a tutti di lavorare su tre atti fondamentali:

- l’incontro attento e l’apertura all’incontro, ad esempio con un’opera d’arte
- la descrizione dell’ “oggetto” visto attraverso la trasmissione dell’emozione che vogliamo comunicare
- il doppio ruolo di spettatore/testimone/osservatore partecipante, e quello di relatore/testimone/trasmittitore di “affetto” (di un’emozione descrivibile)

La data proposta è quella del 21 ottobre 2010. L’incontro, in luogo da destinarsi, durerà quattro ore circa e verrà concordato anche in base alla disponibilità dei partecipanti. Gli stessi partecipanti dovranno rendersi liberi per la partecipazione come pubblico attivo nel giorno dell’11 novembre, dalle 9 alle 13.

Allo scopo di sperimentare forme condivise di incontro e studio le relazioni in lingua inglese della prima sessione del convegno saranno tradotte simultaneamente su schermo per chi non comprende perfettamente l’inglese.

## Open call to form a future audience

**This is the public call sent out to select the special “amateur” audience for the break-in encounter with Claudia Castellucci and the subsequent session of panel 1. Eventually the group was formed by students from the local Liceo Scientifico “Amedeo Avogadro”.**

In preparation for the first panel of *Affective Archives* under the title “The lesson of art in relation to passing and passers-by” Claudia Castellucci intends to gather a group of young people, whether students or other persons with an interest in art and in theatre, though not with a professional interest. On the morning of November 11th they are going to represent *an audience within the audience*, that is, a heterogeneous core introduced amidst an audience presumably formed by experts or specialists in theatre, performing arts and contemporary art. The panel speakers of that morning will be asked to face a partly unexpected audience, which they are going to address, as well as the anticipated audience of colleagues, critics, scholars, artists and so on.

Claudia is interested in ecphrasis, in how it is possible to describe and convey the emotions sparked by the encounter with an art image or a visual-performative event. This is the kind of transmission that, at least in theory, should be enabled by art and performance critics and scholars. The latter, in fact, make up only a partial audience,

part of a more general, no less important, audience.

Claudia will be asking the mixed audience to engage with three basic acts:

- the careful and open-minded encounter, e.g. with a work of art
- the description of the “object” through the transmission of the emotion we want to convey
- the double role of spectator/witness/participant observer and of speaker/witness/bearer of affect (of a describable emotion)

The proposed date is October 21st, 2010. The meeting will last four hours and will be confirmed after the group will be formed. The same participants are expected to attend as an active audience the conference panel on November 11th, h. 9-13.

In order to experiment shared modes of encounter and investigation, the papers of the first panel will be screened overhead in translation for all those who do not have an advanced level of English.

## Gemme senza rami

di CLAUDIA CASTELLUCCI

**Claudia Castellucci ci inviò questo testo nelle fasi iniziali della nostra conversazione sulla concezione e la struttura del panel 1. Lo includiamo nel catalogo, con il suo consenso, come contributo alla diffusione del suo pensiero idroponico.**

22 **V**i sono gemme che non hanno rami e sbocciano senza che si possa risalire alla storia che li ha generati; senza il rilievo di una vita antecedente; senza la direzione ereditata da un solco preesistente. Per le gemme senza ramo la progenie è dispersa e trasparente come l'aria; i nuovi legami gestatori sono le correnti e gli stati termici. Nella coltura idroponica la gravità non si manifesta soltanto in senso perpendicolare, facile da calcolare, bensì in un fluttuare che raggiunge il fondo dopo volute ascensionali e scie. Mentre la caduta perpendicolare ha un tragitto destinale, il gravare fluttuante segue traiettorie che spostano di scatto la propria direzione cambiando in corsa direzione e velocità. Nella massa dell'acqua, gravida di semi, troviamo presenze che si mettono in evidenza senza una cronologia delle precedenze e delle conseguenze. Diversi primi piani retrocedono per farsi superare dagli ultimi, senza rispettare la pila della genealogia. Il turno è un soffio. Il caso è la causa.

Dobbiamo immaginare una ideologia la cui forza non sta nel peso storico discendente, ma nella corrente; la cui storia antecedente non sta nei rami, ma in ragnatele imperlate di gemme; il cui affidamento non sta nella dialogo, ma in bolle di parole autonome, come le "protoparole" che devono avere avuto origini auto-sensate, là dove il senso identifica etimologia e onomatopea. Parole senza rami, da cui discenderanno tutte le altre. Da dove provengono le gemme che nessun ramo ha generato? È una domanda che squarcia il passato rompendo la sua fatale fissazione, e che, simmetricamente, proietta lo strappo

## Buds with no boughs

by CLAUDIA CASTELLUCCI

**Claudia Castellucci sent us this text during our early conversations on the concept and structure of panel 1. With her consent it is included in this catalogue to propagate her hydroponic thinking.**

**T**here are buds that have no boughs. They bloom, but the history of their genesis cannot be traced. There is no mark of a prior life, no direction subsequent to an earlier track. The progeny of these buds is disseminated, as transparent as the air: currents and thermal conditions are their gestating vehicle. In hydroponics gravity has no vertical, easily measurable, direction; it is a flux streaming to the bottom and a concurrent, swirling upward motion. Whereas a perpendicular fall follows its predestined course, here gravity is in flux and follows paths that may suddenly veer off, changing both direction and speed. In this watery mass, teeming with seeds, singularities will come to the fore in total disregard of precedence or consequence. Foregrounds recede to let backgrounds advance, taking no account of stratal chronology. A random breath decides their turn. Chance is cause.

It behooves us to imagine an ideology whose force lies more in the current than in the gravity of historical weight; whose prior history, lacking an originating bough, can only display webs beaded with buds; whose custody is entrusted less to dialogics than to blisters of autonomous words, similarly to the "proto-words" having their own self-signification, a sense conjoined of etymology and onomatopoeia. Words with no boughs, from which all the others were to derive. Where do those buds come from, if no bough has generated them? It is a question that may well rip open the past and shatter its fatal fixation; at the same time, it may also rip open the pre-determination of future that is called destiny. What is the origin of something?

## Gemme senza rami

anche a quella predeterminazione del futuro chiamata destino. Cosa è l'origine di una cosa?

L'origine di una gemma pretende un ramo, che a sua volta risulta dalla concrezione di una storia, testimoniando la pressione genealogica che soverchia l'individuo. Può esservi un'origine senza storia e senza pressione? In un tempo gravido di storia a rispondere affermativamente è l'ignoranza di quei debiti, che altrimenti si tradurrebbero in vita predestinata. La gemma senza ramo è l'espressione attuale di una fisicità singolare che si isola dalla storia o che è isolata, come l'animale, ma qui, si tratta di un animale che sceglie.

Una coltura idroponica che sappia fare a meno dei rami si concentra su una materia senza supporti e senza attrezzi. Le gemme che utilizzeremo saranno parole che non appartengono a sistemi. La struttura della corrente è più difficile e più complicata da studiare e da ponderare. La parola drammatica, la parola politica, devono resistere sotto forme e stati di pressione e di corrosione. La parola non può sempre e solo appoggiarsi a una vita che altri compiono. Non può stare bene in un ramo, da cui ci si aspetta quel dato frutto: deve continuamente cambiare. Esiste una coerenza, ma questa non risiede nella traduzione puntuale di una causa, bensì nell'imprimere una forza organizzata. Non è un disegno che si adegua a un concetto, ma è un disegno che emerge da un percorso fisico.

Perché, dunque, una parola possa essere gestatoria; perché una parola possa essere pronunciata sul palcoscenico, montato apposta per mostrare le generazioni, deve essere gemma idroponica. Sto forse parlando di una parola drammatica che abbia lo stesso carattere della poesia? Se per poesia intendiamo un'indipendenza delle parole dalla specialità dei rami, allora si può dire che l'espressione verbale dell'età moderna soffre di mancanza di poesia. Dopo i linguaggi criptati delle strategie crematistica e militare; dopo il potentissimo linguaggio ecumenico del cattolicesimo; dopo il definitivo, o fortemente progressivo, strappo tra parole e abitudini terragne, occorre portarsi in questi abissi e scalare questi dirupi di aporia

The origin of a bud would seem to call for a bough, which in turn derives from the accretion of history, testifying to the pressure of a genealogy that overwhelms the individual. Can there be an origin without either history or pressure? At a time burdened with history we can only reply in the affirmative by ignoring its debts, to prevent it from churning out predestined lives. A bud with no boughs would be the timely expression of a physical singularity isolating itself – or isolated from – history. Like an animal. Yet, an animal making choices.

In bypassing gemmation hydroponics focuses on a kind of matter that relies on no support, on no tools. The buds at our disposal will be words that do not belong to any system. The structure of currents is much more difficult and complex to examine and evaluate. Dramatic and political words must resist to all kinds and conditions of pressure, of corrosion. Words cannot find support only in a life subjected to heteronomy. They cannot just live contentedly on a bough, safe with the promise of its certain fruit: they must continuously change. A coherence will develop: not by the accurate translation into effect of a definite cause, but through the impression given by an organized force. Far from complying with a concept, its design will emerge from a physical trajectory.

For a word to bear fruit, to be available for utterance on a generative stage, it must be like a hydroponic bud. Am I referring, then, to a dramatic word sharing the same nature with poetry? If by poetry we mean the independence of words from the specialization of the boughs, then we might conclude that in the modern age verbal expression suffers from a lack of poetry. Coming after the cryptic language of economic and military strategy, the powerful ecumenical language of the Catholic Church, and the final, or imminent, disjunction between words and earth-bound habits, we shall need to plunge the abysses and climb the crags of aporia and dismay before we are able to shape words anew.

A hydroponic ideology will have to take sustenance



e smarrimento se si vuole ricominciare a dare forma alle parole.

L'ideologia idroponica deve sostenersi sulle correnti, andando incontro a una difficoltà di comprensione enorme. Le correnti creano un gioco di cause e di effetti che deve essere impugnato nell'immediatezza, prima che tutto si incanali e si solidifichi in rami ancoranti. Questo tipo di comprensione immediata sembrerebbe richiamare l'antica forza del mito: una convinzione altamente evidente che scuote la fisicità e l'io che la abita, molto prima che una teologia sopravvenga per sistemare ciò che è incoerente e per spiegare il senso di un'origine, là dove l'origine è il presente.

*Lazare, ibi mane!*

Andy Warhol, un pittore la cui opera lascia completamente freddi, capì il vigore delle gemme senza rami carpendolo dalla continua erogazione di prodotti, in sostituzione di quegli stessi divenuti ormai rifiuti. Una sua intuizione lo portò a identificare storia e scoria. La sua fu una mossa astuta e nautica, che non compì nei moli della teoria, ma nella baia di New York, una baia simboleggiante, in fatto di incominciamento di una rotta, una *tabula rasa*. La storia profonda lì era tutta imprestata dall'Europa e dall'Asia Minore, con quadri, statue e reperti eteroetoni, che rivendicavano una specie umana che lì non era nata, bensì sopraggiunta, con una serie concentrata di mine monumentali. La deficienza americana dell'antico non ispirava affatto nostalgia, e propendeva al monumento senza volgersi al passato.

Come conciliare il monumento con la distrazione dal passato? Il monumento ha la funzione di un monito, perché indica il vuoto lasciato da quella che una volta fu una presenza. Qui non c'è nulla da ricordare come vuoto di presenza. C'è da ricordare soltanto che occorre sempre riempire un vuoto. Il monumento americano si erge per saturazione. La *tabula rasa* cui accennavo prima non è il vuoto a partire dal quale tutto è possibile, ma è un

from the currents, even though they are are so hard to comprehend. Currents produce a play of cause and effect that needs to be grasped immediately, before things get into a rut and anchoring boughs solidify. Such immediate comprehension may recall the ancient force of myth: a fully evident conviction shaking the physical shell and its in-dwelling self, long before theological discourse orders the unorderedly and explicates origin, whilst the origin is in the present.

*Lazare, ibi mane!*

Andy Warhol, a painter whose work conveys a feeling of utter coldness, understood the strength of buds with no bough, and knew how to extract it from the relentless supply of merchandise, now become waste. His insight lay in identifying past with waste. His gambit was sharp, sea-savvy: he did not set out by walking along the docks of Theory, but by scouring the bay of New York, symbol of a veritable *tabula rasa* from which to start a new route. Here the depth of History was borrowed wholesale from Europe and the Near East, with all the baggage of alien paintings, sculptures and relics reclaimed by a human species who were but latecomers to America, rather than indigenous, having reached its shores thanks to repeated, colossal blunders. The American lack of ancient history could prompt no nostalgia and tended to a monumentality that refused to be backward-looking.

How to reconcile monument and alienation from the past? Monuments serve as warnings, pointing to the vacuum left by what was once present. Here, though, nothing needed to be remembered as lack of a past presence. The only thing to remember was that a vacuum always has to be filled. American monuments arise from a drive to saturation. Far from being the void out of which something is able to originate, the abovementioned *tabula rasa* provided the necessary interval in the dialectics between vacuum and product: filled by gaudy-coloured objects, mimetic spectacles of life, fluorescent boxes revived

intervallo indispensabile nella dialettica tra vuoto e prodotto: oggetti colorati, spettacoli di vita emulata, scatole fluorescenti che resuscitano subito dopo essere state sepolte nella spazzatura. Occorre un momento vuoto per la restituzione di tutti questi prodotti dalla temperatura estremamente bassa, a un passo dal rifiuto. Questo meccanismo di morte e di resurrezione industriale sta alla base della concezione monumentale americana, dove la morte non fa paura, perché è la base automatizzata per la vita. Il monumento americano è il *memento vivere*, e poco importa se questo monumento non lascia spazio a nessuna fantasia e appare duro e freddissimo.

Non c'è nulla da ricordare, nulla da rispettare come causa originale. Solo da ciò che aveva nelle mani, Warhol riuscì a creare gemme senza rami, miti che rimasero estremamente freddi, perché non dovevano essere creduti, ma seguiti come la risposta coerente al bisogno mostruoso di avere gemme, pur senza disporre di rami. Simboli del florilegio senza rami e della foresta senza alberi furono i grattacieli. Warhol trasformò il non poter disporre di rami in un volerne fare a meno. Per questo la sua arte è e rimane gelida, determinata e capace: soltanto una parte del cervello viene toccata, l'altra rimane immobile. La sua arte è di eccezionale originalità, perché scova l'origine là dove meno ce la si aspetta: nella consumazione. Egli ha superato l'origine prototipica creando nella, con, e per la consumazione.

Se l'origine è esente da ogni antecedenza essendo essa stessa il primo tipo che si manifesta; se l'origine è costretta a lambire lo stesso degrado che la farà scadere da novità a vecchiezza, in Warhol il processo è inverso: l'origine è nell'oggetto già tipico, intrinsecamente vecchio, e non nell'idea, già protesa a un nuovo prototipo. Warhol inverte il processo e dall'oggetto sciupato – a cominciare da un'origine che corre verso la ripetizione e l'usura della sua forma – ricava l'idea primigenia e l'originalità. L'idea non degrada nell'oggetto; l'origine non si sfalda nella crescente e fatale obsolescenza dell'ogget-

from trash. An interval of emptiness is needed before returning low-temperature products to life, snatched from the edge of trash. Lying at the foundation of American monuments there is a mechanism of industrial death and resurrection: death is not scary, because it serves as the automatic condition for a new life. The American monument is thus a *memento vivere*, no matter how scarce a room it leaves for fantasy, how hard and cold it may appear.

Nothing to remember, nothing to revere as an original cause. Warhol succeeded in creating buds with no boughs by deploying only what he had in his hands; his myths conveyed coldness because they did not exist in order to be believed, but only as a fitting answer to a tremendous need: the need to create buds even in the absence of boughs. Symbols of a floral landscape with no boughs, of a forest with no trees, are the skyscrapers. Warhol made up for the unavailability of boughs with a wilful repudiation of them. As a result, his art is, and will always be, cold, capable and determined: only one part of the brain is affected, the rest is untouched. His art is incredibly original in discovering a point of origin where it is least expected: in consumption. He overcame all prototypical origin by creating in, through and for consumption.

As a rule origins, being the first of their kind to appear, know no anteriority; they are also bound to secretly commune with the decay that will turn their newness into oldness. With Warhol the reverse is the case. The origin lies in an object that is already typical, inherently old, rather than in an idea already tending towards a new prototype. By reverting the process Warhol extracts the originality of a prototypical idea from a worn-out object – its origin hurrying already towards repetition and embracing the strain of form. Here the idea does not deteriorate to become object; neither does the origin peel away with the fatally advancing obsolescence of the object. Warhol's serial object does not attempt to swim upstream and reach the pure source of the idea, as was the case

to e, d'altra parte, l'oggetto seriale non risale la china dell'idea pura, come nella delocazione demiurgica di Duchamp. Warhol afferma che proprio l'oggetto-comparsa è l'origine di un nuovo fondamento, che non si limita all'opera, ma al modo di vivere. Il suo disegno non segue l'idea, ma cavalca una corrente di cui non si sa (ancora) né la provenienza né la direzione.

Warhol tiene la barra di fronte a una tempesta che solo in quegli anni si manifesta nella sua formidabile potenza: il tifone della quantità, il ciclone di forme e di oggetti saturante che tende a riempire sistematicamente ogni posto che si svuota, come fanno l'acqua e il gas. Già, l'acqua: occorre rifarsi alla sua magica struttura per comprendere, come fa Warhol, che di fronte a tale dispiegamento infernale nessuna zattera essenzialista può sopravvivere, e anziché immaginare una *tabula rasa* minimalista di efficacia nulla, egli cavalca l'oggetto tipico, invenendo nell'acqua l'habitat dell'originalità fondamentale. Warhol non vuole l'origine, perché sa bene che essa è ormai divenuta il prototipo infernale dell'entropia; egli vuole l'*originalità*, che aggettiva e può rivestire di sé ogni oggetto già nato.

Warhol insegue l'originalità là dove si è persa l'aura teologica dell'origine e costringe la storia a fare "marcia indietro": la sua opera è, anziché il ramo che produce le gemme, il racconto di gemme nonostante i rami. Egli promulga la resurrezione a gettone, e a portata di tutti, del tipo, nel tipo. Egli vede la resurrezione nel morto, e quando si imbatte nella sedia elettrica e nell'incidente stradale, per lui la resurrezione è soltanto nella ripetizione esterna-eterna della morte. L'esorcismo contro il potere della morte si ha soltanto nell'ironia anti-cristiana che porta a concludere e a sancire la fine di tutte le cose. La resurrezione di Lazzaro, essendo la resurrezione del morto, condanna Lazzaro a vivere ancora per subire un'altra morte. Non più: *Lazare, veni foras!*, grida Warhol, bensì *Lazare, ibi mane!* La resurrezione nel morto si ha nella sua riproduzione. Si ha nella gemma senza ramo che esplode nella rivoluzionaria concezione di una resurrezione alla portata di tutti.

with Duchamp's demiurgic displacements. Warhol claims the origin of a new foundation by identifying it precisely in the object-as-appearance, which in turn embraces a whole lifestyle rather than just the work. Instead of following the idea, its design rides a current whose origin and directions are (yet) unknown.

Warhol was steering his ship in the middle of a storm that had just started to display its formidable power: the typhoon of mass production, the saturating cyclone of forms and objects bent on filling systematically every vacuum, as water and gases do. Only by turning to water's magic structure we will be able to understand, as Warhol did, that no essentialist raft can presume to withstand such an infernal deployment; therefore, instead of conceiving a helplessly minimalist *tabula rasa*, he chose to ride the wave of the typical object, and discovered the fundamental habitat of originality in water. Warhol does not crave an origin, he knows too well that it has become the infernal prototype of entropy; he desires originality, which is adjectival, able to attach itself to any existing object.

Warhol searches for originality there where the theological aura of origin has vanished and forces history to go "in reverse": a narrative of buds proceeding in the absence of boughs, rather than the bough producing its own buds. He decrees resurrection on demand of the type, and through the type, for everyone. He sees resurrection in the dead. On coming across electric chairs or car accidents resurrection will hail for him in the e(x)ternal repetition of death. The power of death can be exorcised only through the anti-Christian irony that proclaims the end of every thing. Lazarus' resurrection – the resurrection of the dead – forces him to live again in order to undergo another death. Warhol cries out *Lazare, ibi mane!*, instead of *Lazare, veni foras!* Resurrection obtains in repetition, in the buds with no bough bursting forth through the revolutionary concept of a resurrection for all.

### Monumento alla Natura

La risposta del continente europeo a questo incominciamento americano provenne, al contrario, da una terra storica: Joseph Beuys rispose alla domanda di mitica gemmazione extra-ramo con segni che racchiudevano sensazioni e concetti dell'utopia europea. Anche i suoi prodotti organici erano gemme senza rami: boccioli nati dalla desolazione di una guerra mondiale che vedeva la Patria tedesca nella convinzione destinale di Nazione-guida e nell'abisso del genocidio, e l'aviazione alleata radere al suolo le città. Anche qui una *tabula rasa*, di storia vivente questa volta, di persone e di edifici, di generazioni e di vestigia.

Beuys stesso fu aviatore nelle squadriglie della Luftwaffe, l'aviazione militare tedesca, e gli capitò un incidente che fu la sua caduta da cavallo in fatto di visione del mondo. Dunque Beuys finì catapultato in terra sovietica e qui, ferito e semincosciente, venne raccolto da contadini che curarono le sue ferite con grasso e riscaldarono il suo corpo con pezze di feltro grigio. Da allora Beuys non potrà più separarsi dalle materie del grasso e del feltro, e sentirà il bisogno di testimoniare come materie dell'arte di vivere. L'arte qui non è più una specialità, ma una professione della vita che può farsi opera per tutti: di tutti coloro che vogliono trovare la vita in un habitat irricognoscibile o irricognoscente, ponendo materie su cui sollevarsi, girare, salvarsi.

Il concetto idroponico sembra dunque sorgere da esperienze radicali di svuotamento: storico, politico, culturale e materiale, da cui nasce un'etica del mondo che pone il problema del diritto a partire dalla fisicità individuale e non dalla società. Warhol e Beuys ci hanno indicato, da due prospettive opposte, che la filosofia del diritto si trasforma: il primo, identificando i prodotti di serie dell'industria in opere d'arte – vindici di un'origine ormai divelta – con l'insediamento dell'originalità nel prodotto qualsiasi e quotidiano; il secondo identificando qualsiasi lavoro umano in attività artistica, e perciò deter-

### A monument to Nature

A European response to Warhol's originations came, on the contrary, from a history-laden country: Joseph Beuys answered the call of a mythical gemmation without boughs by creating signs replete with feelings and concepts born from European utopias. Yet his organic products were buds with no boughs, too, springing as they did from the ravages of a world war that saw his German *Vaterland* fulfil its belief of destined leadership as far as the abyss of genocide, while the Allied air forces were razing its towns to the ground. Another *tabula rasa*: of living history and living beings, of buildings, generations and heritage.

Beuys fought as an aviator in the Luftwaffe squadrons, until an incident took place that radically changed his world-view, bringing about his Damascene conversion. An air crash left him stranded in Russia, where he was saved – being injured and nearly unconscious – by some peasants who cured his wounds with grease and warmed his body with strips of grey felt. Beuys could no longer part from those materials ever since: he had to take them up as materials for his art of living. With Beuys art ceases to be a specialization and becomes a life-long calling that can become anybody's work: anybody, that is, who wants to search for life even in an unrewarding habitat beyond recognition, through an arrangement of materials enabling support, movement, salvation.

The concept of hydroponics appears to arise from radical experiences of void, whether historical, political, cultural or material: hence a worldly ethics that grounds the question of the Law upon the physical basis of each individual, rather than on society. Warhol and Beuys show us, from two contrasting perspectives, how the philosophy of Law is transformed: the former by focusing on the insertion of originality at the heart of serially produced mass objects until they become works of art, claiming an expropriated origin; the latter by equating human work with artistic work, self-determining its own way of living



minante il proprio modo di vivere e di salvarsi.

In nessun caso si tratta di una replicazione del gesto di Duchamp, che estraeva il prodotto dal mercato plebeo dei bisogni per immetterlo nel mercato aristocratico dell'arte, trasformando il valore del pezzo e ironizzando sul diritto del gesto, grazie alla prerogativa dell'artista-demiurgo. Al contrario, Warhol assume pienamente e freddamente l'estetica commerciale per abbassare, piuttosto, tutta l'arte alla stregua di tutte le altre cose colorate; un abbassamento che incenerisce l'aristocrazia della salvezza, rendendo l'arte e la sua elevazione praticabile a tutti, ma soprattutto ai consumatori di prodotti. Il legame che Warhol crea tra prodotto e consumatore è un programma di salvezza. E Beuys compie una rivoluzione analoga conferendo a qualsiasi lavoro umano la qualità caratteristica dell'arte.

Si tratta, in entrambi i casi, di un agire originale, e di un cambiamento effettivo del diritto. L'opera di Warhol e di Beuys indica i paradigmi di un'attività immediatamente efficace. Il loro principio idroponico ha dato un enorme impulso alle idee e alla generalizzazione della prassi artistica; ha smontato il concetto vetero-artigianale dei lunghi stadi di apprendistato che occorrerebbero per guadagnare l'arte, affermando che questi soli non servono ai fini della produzione di una gemma; non c'è più bisogno di un tronco per staccarsi dalla terra; il curriculum tecnico non è più il passaggio obbligato e garante nei confronti della storia, come un ramo il cui albero lo predestini a gittare una gemma predecisa.

Il concetto idroponico ferve di un'importanza politica crescente e contrastante, perché non preclude nessuno a creare; non eleva la gavetta e l'apprendistato alla mistica dell'iniziazione; non prefissa alcuna preparazione: non tanto per un allargamento demagogico dell'arte attraverso la pratica dell'hobby, quanto per un processo di liberazione del lavoro: per una generazione di gemme senza rami.

and salvation.

Neither of them followed Duchamp's gesture, who had taken the object out of the plebeian market ruled by need to smuggle it into the élite art market: by playing ironically on his entitled gesture and on the prerogative of the demiurgic artist he also transformed the object's value. Warhol, however, coldly took on board commercial aesthetics in order to debase all art and bring it on a par with any other colourful object; his debasement turned the aristocracy of salvation to dust by making art and its sublimity accessible to all, especially to consumers. Warhol's bond between product and consumer reads like a blueprint for salvation. Similarly, Beuys' revolution conferred to any human work the distinguishing feature of art.

Both artists instituted an original act, as well as an actual transformation of the Law. Warhol's and Beuys's work is a paradigm of an immediately efficacious act. Their hydroponic principle has in turn inspired and generalized artistic practice; it has dismantled the traditional principle of craftsmanship – the requirement of a long apprenticeship to earn the status of artist – by claiming that craftsmanship is never sufficient to germinate a bud. We no longer need a tree trunk to raise ourselves from the earth; neither is a curriculum of technical skills a necessary requirement on the path to history, as it happens with a bough whose tree has already predestined it to bear a certain fruit.

The hydroponic principle holds an increasing and contested political importance for a number of reasons: first, it does not prevent anyone from creating; secondly, it does not promote the mystique of initiation through apprenticeship and the slow rising through the ranks; finally, it does not predetermine the form of any preparation. It does so less in order to expand demagogically the realm of art through the practice of hobby, than to initiate a process of liberation of work: a generation of buds with no boughs.

## Letter to the speakers

The text Claudia Castellucci sent to the speakers of panel 1 as the first movement of a possible conversation with their subsequent papers.

Dear panel speaker,  
the idea of our curators was to form groups of scholars accompanied by an artist who would devise a performative frame for each session. My proposal envisages an exposition of ideas on your part following a “grafting” of a few suggestions on my part.

What is interesting in occasional meetings like this is the unpredictability of events. The conference should rise from the movement of some thoughts from me to you, i.e. towards what you are currently thinking and writing. The fragrance of the generative process is more important than the development of self-standing arguments. If just one spark comes about as a result, that would be enough, without any obligation to answer everything, especially since I am not asking questions nor looking for answers. I am asking you to accept the fact that my graft can cause a strain, a challenge. Finally we must also accept that nothing might happen. In any case my participation in the conference will be a simple concise exposition of my suggestions.

The initial spur towards the formation of what I see as our convoy, rather than our panel, originates from my current research on ecphrasis. I believe that ecphrasis should be an essential term in our debate. As advocates for our convoy I

## Lettera ai relatori

Il testo che Claudia Castellucci inviò ai relatori del panel 1 come primo movimento per una possibile conversazione con le loro successive relazioni.

Cara relatrice,  
l'idea dei nostri promotori era quella di formare gruppi di studiosi affiancati da un artista che avrebbe dovuto proporre una cornice performativa per ogni sessione. Ciò che io propongo per il panel è un'esposizione delle vostre idee dopo l'innesto di qualche mia indicazione.

Ciò che è interessante in riunioni occasionali come questa è l'aleatorietà degli incontri. La conferenza dovrebbe nascere dal movimento di alcune mie indicazioni verso di voi, anzi verso quello che in questo momento state pensando e componendo. È importante la fragranza delle nascite, non lo svolgimento di temi autonomi. Sarebbe già sufficiente lo sviluppo di una sola scintilla, senza sentirsi in dovere di rispondere a tutto, tanto più che non vi faccio domande e non vi chiedo risposte. Vi chiedo di accettare il fatto che il mio innesto possa provocare in voi uno sforzo. Infine dobbiamo anche accettare il fatto che non sorga nulla. In ogni caso la mia partecipazione alla conferenza si limiterà a mostrare le mie indicazioni in modo schematico.

am looking to Philostratus the Elder and Lucian, because both investigated a long time ago the verbal recovery of the reception of an artwork: the former in his *Eikones (Imagines)*, the latter in *The Hall*. Both enquired about ways to make a picture alive and present through the use of words. Ecphrasis is a way to conjure up the energy of the original event. Another reason that prompted me to study the phenomenon was the fact that ecphrasis was always performed in an educational context, if not downright theatrical. There was always an audience listening to the detailed description of artworks, so that you could come to perceive what you were not actually seeing.

Of particular interest to me is another constitutive element in the audience convened by Philostratus: its diversity. In his ecphrases Philostratus addresses himself to the son of a householder who is only ten years old, while there are boys sitting next to him who are already accustomed to the exercise of rhetoric. Philostratus refrains from long-winded lectures; he prefers to elicit interpretation and discussion from all, even from those who belong to a lower cultural status. Philostratus does not do so to enliven his listeners (or to “stimulate” them, as the jargon of today would have it); neither does he aim to water down the level of debate. He is just aware of the productiveness of diverse viewpoints. Three years ago I performed a series of ecphrases of works of modern art: among the audience there were also children of nine or ten years of age. We looked at works by Impressionist and Divisionist painters and, despite the elementary language they used, what struck me was their ability to notice details that were far from “elementary”, indeed inherently hermeneutical.

One of the terms often used by both Philostratus and Lucian to describe the ability of words to present vivid images is *enàrgheia* (in Latin, *evidentia*). Ecphrasis occurs in the absence of the object; *enàrgheia* confers a vividness that makes up for the lack of direct sensorial experience. Lucian wants to convey the “delightful” character of this lack. He says that an educated man “cannot tolerate being a mute spectator of beauty, and will seek instead to prolong the pleasure for as

long as possible by responding with words to what he sees”. The eloquence produced by ecphrasis is indeed a reverberation akin to the way – adds Lucian – in which “the rocks reverberate the notes of the flutes played by shepherds, where the sound returns echoing back and rejoins its point of origin”.

The object of the conference in Vercelli is the affective archive. I would like to posit ecphrasis as a working hypothesis. I am proposing to you to take up this hypothesis in any way you like or, alternatively, a further argument that goes in the reverse direction, which I will discuss below in the conceptual schema that follows. Your papers, therefore, will not be an application of ecphrasis, but will only insist on (or lean on) this hypothesis. Only if there is an object – rather than an idea – can ecphrasis become operative.

The map of my hypothesis is as follows. I have said that ecphrasis is a description performed in the absence of the object. The absence of the object must therefore be considered as a condition for the creation of another presence, no less physical: the presence of the person who carries within him/herself the missing object and who feels the need to communicate it to a group of people (at least two, or three if we include the speaker).

Reviving the affect of the missing object is not enough, though: we must also revive the condition of the relationship between viewing subject and viewed object. Ecphrasis takes place necessarily in a public context: no book, no number of participants lower than three will validate it. The embodied and interpersonal character revealed by ecphrasis may also – provocatively, if you like, but profitably for our reasoning – take the shape of a liturgy, namely an assembly that is gathered around an absence and makes up for that absence through the physical nature of their encounter, connected to a highly structured reality: a periodical recursiveness over time. A periodic structure is the most embodied experience we can imagine in a lifetime; it substantiates a soteriological value which ecphrasis certainly lacks, but with which it

L'immediata salita a quella che vorrei fosse una carovana sorge da una mia attuale ricerca sull'ecfrasi. Penso che l'ecfrasi sia un termine essenziale della discussione e, come numi tutelari della nostra carovana, mi rivolgo a Filostrato Maggiore e a Luciano, perché entrambi hanno perlustrato molto prima di noi la ripresa verbale della ricezione dell'opera d'arte. Il primo nel suo *Libro sulle immagini*, il secondo nel suo libro *La sala*. Entrambi si sono posti il problema di rendere vivo e presente, con le parole, un quadro. L'ecfrasi è un modo per suscitare l'energia della manifestazione originale. E la circostanza che le ecfrasi fossero poste in contesti sempre didattici, se non plateali, è il motivo che mi ha spinto a studiare il fenomeno. Dunque c'è sempre un pubblico che assiste alla descrizione dettagliata delle opere, dettagliata sino al punto che si può riconoscere ciò che non si sta effettivamente vedendo.

A me, poi, interessa particolarmente un altro aspetto del pubblico convocato da Filostrato: la sua disomogeneità. Filostrato, nelle sue ecfrasi, si rivolge al figlio di un padrone di casa che ha dieci anni, mentre accanto a lui siedono ragazzi già avvezzi alle esercitazioni di retorica. Filostrato non si esibisce in tirate, ma favorisce l'interpretazione e la discussione di tutti, anche di chi appartiene a un rango culturale primitivo. Filostrato non fa questo per incoraggiare (oggi si usa il corrivo “stimolare”) o, peggio, per livellare verso il basso il tenore della discussione, ma perché è consapevole dell'importanza generativa dei punti di vista disparati. Tre anni fa condussi un ciclo di ecfrasi su opere d'arte moderna e tra i partecipanti iscritti c'erano anche bambini di nove e dieci anni. Abbiamo visto opere degli Impressionisti e dei Divisionisti e, al di là del linguaggio elementare, ciò che mi ha colpito è stata la capacità di vedere dettagli tutt'altro che elementari e di per sé ermeneutici.

La parola ricorrente che sia Filostrato sia Luciano utilizzano per descrivere la capacità delle parole di rendere

presenti, vivide, le immagini è *enàrgheia* (in latino, *evidentia*). Le ecfrasi si producono in assenza di oggetto, e l'*enàrgheia* conferisce una vividezza che supplisce alla vacanza sensoriale diretta. Luciano trasmette il carattere “delizioso” di questa assenza. Egli dice che un uomo colto “non potrà tollerare di essere un muto spettatore della bellezza, e cercherà invece di prolungare quel piacere il più a lungo possibile e di rispondere a ciò che vede con le parole”. Ebbene l'eloquenza che l'ecfrasi produce è invero una riverberazione, allo stesso modo in cui – spiega Luciano – “le rocce fanno risuonare le note del flauto alle arie modulate dei pastori, quando il suono torna indietro, rimandato di rimbalzo dall'eco e raggiunge di nuovo il suo punto di origine”.

L'oggetto della conferenza di Vercelli è l'archivio affettivo, e l'ecfrasi si pone come una ipotesi. Ciascuno di voi potrà confrontarsi con questa ipotesi e, volendo, con un altro ragionamento che procede all'inverso, di cui parlerò più oltre, nello schema che segue. I nostri interventi non applicheranno dunque l'ecfrasi, ma staranno sopra questa ipotesi. Solo se c'è un oggetto, e non un'idea, si può rendere operante l'ecfrasi.

La mappa dell'ipotesi è questa. L'ecfrasi è una descrizione che si compie in assenza dell'oggetto. L'assenza dell'oggetto deve perciò essere considerata una condizione generante un'altra presenza, altrettanto fisica: quella della persona che porta in sé l'oggetto mancante, e che sente il bisogno di comunicarlo a un insieme (composto come minimo da due persone che, in aggiunta al parlante, diventano tre).

Non è sufficiente resuscitare l'affetto dell'oggetto che manca: occorre resuscitare altresì la condizione della relazione tra vedente e opera veduta. L'ecfrasi si dà necessariamente in un contesto pubblico e nessun libro o altra forma di rapporto inferiore al numero tre la omologa. Il carattere corporeo e interpersonale che sempre l'ecfrasi dimostra



can be interestingly associated. Ecphrasis and liturgy both live in the fullness of an absent object you want to revive at a specific time.

Ecphrasis is impelled exclusively by pleasure. There is an overwhelming beauty that attracts and requires a further echo. The object must be beautiful: it is by beauty that ecphrasis is generated. Thus affect “returns” to address its own origin and gives rise to the magnetic chain that is so well described in Plato’s *Ion*, where Socrates speaks of the stone of Heraclea. Therefore, ecphrasis becomes meaningless if an object is alien to the sensation and feeling of beauty – think of all routine newspaper reviews and of so many dissertations!

A reverse process also comes to mind, opposite to ecphrasis. It may provide a parallax view to the perspective assumed by the affective archive. Its schema might be summed up as follows:

There is a finite object, which is recalled (ecphrasis).

There is an object that begins with no memory (reverse process).

Both share the focal point of origin.



può assumere – capziosamente, ma utilmente per i nostri ragionamenti – un valore di liturgia, vale a dire di un’assemblea che si fonda su un’assenza, e che compensa questa assenza con una fisicità dell’incontro agganciata a una realtà fortemente strutturata: la ricorrenza periodizzata nel tempo. Una struttura periodica è quanto di più corporeo si possa immaginare in un’esistenza e sostanza un valore soteriologico di cui l’ecfrasi certo non dispone, ma che è interessante accostare. L’ecfrasi e la liturgia vivono entrambe nella pienezza di un oggetto assente che si vuole resuscitare in un tempo dedicato.

L’impulso dell’ecfrasi è dettato esclusivamente dal piacere. V’è una soperchiante bellezza che attira e che preme perché sia echeggiata. L’oggetto deve essere bello: per questo sorge l’ecfrasi, così che l’affetto “torni indietro” fino a rivolgersi all’origine, inanellando una catena magnetica, descritta benissimo nello *Ione* di Platone, quando Socrate parla della pietra di Eraclea. È quindi incredibile l’ecfrasi di un oggetto estraneo alla sensazione e al sentimento del bello, a differenza delle recensioni fatte per mestiere e di molte tesi di laurea.

Mi è venuto in mente un procedimento inverso a quello dell’ecfrasi che può funzionare da parallaxe nella prospettiva delle ipotesi per un archivio affettivo. Il suo schema è:

C’è un oggetto finito, di cui si fa memoria (ecfrasi).

C’è un oggetto che inizia senza memoria (procedimento inverso).

Entrambi condividono il punto focale dell’origine.

## Papers' abstracts

The following abstracts were printed in a separate booklet as part of the welcome pack of *Affective Archives*.

### Enhancing the affective potential of performance through writing: the case of Goat Island

by Marin Blažević

It is generally accepted that reception – which ranges from perception to reflection (affective archiving included) – is a constitutive part of the performance process, on the opposite pole of production. And it is well known that many post-dramatic theatre companies and authors are engaged with various modes and forms of writing that have the power, if not a clear intention, to affect the production and reception of their performative work. With the example of Goat Island, I will discuss the correlation between the actual performances and their “enhanced” discursive life on the “stages of the page”. Though their writing sometimes holds a documentary value, it is designed as a series of various presentations in the media of text, often also as graphics and drawings, which go far beyond a collection of reminders of a transitory theatrical event.

If performative necessity (or at least potentiality) is, arguably, inscribed into the written dramatic discourse, could we consider Goat Island performances as complex events (theatrical or live art, as you like it) that embody the necessity for a particular kind of writing? A writing that would not just respond to the interpretive incitements of the performance, but, furthermore, take the challenge to enhance – above all – its affective and consequently performative potential. This kind of writing could neither be reduced to reviewing, nor to archiving attempt, nor to a literary piece independent from the manifold dramaturgy of the Goat Island work: a dramaturgy that comprises the whole continuum of aesthetic, social and political activities of Goat Island, from the actual performance to writing, to schooling, to community building, and vice versa.

### What if this Were an Archive? Dance Company Emio Greco | PC's interactive installation *Double Skin/Double Mind*

by Maaïke Bleeker

In *Double Skin/Double Mind* a user is made to move by means of visual demonstration in combination with verbal cues, some of which are downright instructions of what to do while others trigger responses in a more associative way. The installation allows dancers to familiarize themselves with the particular state of body/mind required for performing Greco's choreographies. It may also be used by non-dancers to come to a more embodied appreciation of Greco's performances. Next to this, the installation holds the promise of providing an alternative mode of archiving Greco's work. Alternative, that is, to storing material traces of these works, including notations or descriptions of them or recordings with a camera.

## Abstract delle relazioni

I seguenti abstract furono pubblicati in un libretto a parte e inseriti nella cartellina di benvenuto di *Archivi affettivi*.

### Incrementare il potenziale affettivo della performance attraverso la scrittura: il caso dei Goat Island

di Marin Blažević

È generalmente acquisito che la ricezione – che va dalla percezione alla riflessione (inclusa l'archiviazione affettiva) – è parte costitutiva del processo performativo, al polo opposto della produzione. Ed è noto che molti gruppi e autori di teatro post-drammatico sono impegnati in diverse modalità e forme di scrittura che hanno il potere, quando non una chiara intenzione, di influenzare la produzione e la ricezione del loro lavoro performativo. Con il caso dei Goat Island, discuterò la correlazione tra le performance dal vivo e il prolungamento discorsivo della loro esistenza sulla scena della pagina. Sebbene la scrittura dei Goat Island talvolta contenga una valenza documentaria, essa è composta come una serie di diverse presentazioni attraverso il mezzo testuale – spesso comprendenti un lavoro grafico o di disegno – che trascendono la mera collezione di resti di un evento teatrale transitorio.

Se la necessità performativa (o almeno la sua potenzialità) è, probabilmente, inscritta nel discorso drammatico scritto, possiamo considerare le performance dei Goat Island come eventi complessi (teatro o live art, come si preferisce) che incarnano la necessità di un tipo particolare di scrittura? Una scrittura che non risponderebbe solo all'incitamento interpretativo della performance ma, assai di più, si farebbe carico della sfida di incrementare il suo potenziale affettivo e di conseguenza quello performativo. Un simile tipo di scrittura non può essere ridotto alla recensione, o al tentativo di archiviazione, o al pezzo letterario indipendente dalla molteplice drammaturgia dei Goat Island, una drammaturgia che comprende l'intero spettro delle attività politiche, sociali ed estetiche dei Goat Island, dalla performance alla scrittura, all'insegnamento, alla costruzione di una comunità e viceversa.

### E se fosse un archivio? L'installazione interattiva *Double Skin/Double Mind* della compagnia Emio Greco | PC

di Maaïke Bleeker

In *Double Skin/Double Mind* un utente è indotto a muoversi attraverso una dimostrazione visiva associata a segnali vocali, alcuni dei quali sono istruzioni inequivocabili su cosa fare, mentre altri stimolano risposte attraverso modalità piuttosto associative. L'installazione permette ai danzatori di familiarizzarsi con la particolare condizione, fisica e mentale, richiesta per eseguire le coreografie di Greco. Può venire utilizzata anche da dei non-danzatori per una comprensione più profonda dei lavori di Greco. Accanto a ciò, l'installazione mantiene la promessa di fornire un modo alternativo di archiviazione del lavoro di Greco. Alternativa, cioè, alla conservazione di tracce materiali di questi lavori, comprese notazioni o descrizioni o video registrazioni.



The question of how to accurately archive Greco's work was one of the key motivations to start the project in the first place and questions about archiving have been – and still are – a recurring motive throughout the installation's development. If this installation can be used to transfer an understanding of the logic of Greco's modes of moving, can it then also be used to transfer his dances? What would this entail? Through movement the user gains experiential access to kinesthetic patterns as they are constitutive of thought processes, thus allowing for kinesis to become an integral part of how communication takes place, as well as of what is communicated. What if this were an archive?

(See also: [www.insidemovementknowledge.net](http://www.insidemovementknowledge.net))

## ***La clé des songes. Documentation as archival dislocation***

by Viviana Gravano

In his 1930 painting *La clé des songes*, René Magritte depicts a blackboard, similar to those used in elementary schools to teach children to read and write, featuring different, hyper-realistically represented objects, along with captions supposedly defining them, but actually meaning something else. That is, an egg is captioned as “Acacia” and a boiler hat is captioned as “La Neige”. The taxonomic archiving of the everyday object shows a conflict between enunciation and visibility. From this starting point, I shall analyze two contexts in which an intimate and private place of archiving and “museification” is re-exhibited, thus revealing the extraordinary power of temporary display over the act of reading and therefore of exhibiting “finds”. I shall therefore focus on the temporary staging of two different studios/archives/ collections, pointing out interferences and conflicts between the object and its temporary and purposefully deliberate visual display.

The first case study is André Breton's atelier, examined in three ‘revisions’: the 1993 Fabrice Maze documentary movie shot in the atelier's original venue in rue Fontaine; the documentation of the whole atelier/archive, exhibited at Hotel Drouot in Paris in 2003 on the occasion of the public sale of the archive; the reconstruction of the wall once standing behind Breton's desk, in one of the rooms of the Centre Pompidou's permanent collection in Paris. In 1993 Maze performed a silent dolly shot across the whole atelier space, capturing objects in the manner of an *accrochage*, very much related to Breton's personal vision, to such an extent that the documentation looks almost ‘unbiased’; in fact the movie strings together a frontal montage that apparently sets up the atelier *in situ* for the last time, as if in a site-specific video. In the shooting at the Hotel Drouot, each object from the atelier ceases to be an *objet d'affection* – in Benjamin's terms – and becomes a ‘find’, mounted on red pedestals, separated according to museographic/commodity categories, while the documentary film – again by Maze – relies on a descriptive employment of words, even restoring a chronological diegesis. The third phase – the decontextualized ‘reconstruction’ of the wall at Centre Pompidou – features the wall formerly behind Breton's desk, in the same position chosen by Breton for the intimate space of his atelier, and hence a third form of visual display is realized: the display of documentary, museological philology, aching for an ‘original’.

The second case I consider is the double reading of Sigmund Freud's studio and house: the first as photographed by Edmund Engelman in 1938 in his reportage *Sigmund Freud. Wien IX. Berggasse*, the second by the artist Susan Hiller, in the 1995 work *After the Freud Museum*. The first work was realized in the presence of Freud himself during the Nazi period, and goes along with a text written by the same author. The second is a conceptual work that was conceived for an

L'interrogazione su come archiviare accuratamente il lavoro di Greco è stata una delle motivazioni centrali per avviare il progetto e le domande sull'archiviazione sono state – e sono tuttora – un argomento ricorrente all'interno dello sviluppo dell'installazione. Se questa installazione può essere utilizzata per trasmettere una forma di comprensione delle logiche compositive di Greco, può poi essere usata anche per trasferire le sue opere stesse? Cosa comporterebbe ciò? Attraverso il movimento l'utente ottiene un accesso esperienziale ai pattern cinetici che sono costitutivi del processo cognitivo, consentendo così al movimento di essere parte integrante nel definire tanto la modalità in cui la comunicazione ha luogo, quanto il contenuto di ciò che viene comunicato. E se questo fosse un archivio?

(Cfr. [www.insidemovementknowledge.net](http://www.insidemovementknowledge.net))

## ***La clé des songes. La documentazione come spaesamento dell'archivio***

di Viviana Gravano

Nella tela del 1930 *La clé des songes* René Magritte simula una lavagna, simile a quelle usate nelle scuole primarie per insegnare a leggere e a scrivere ai bambini, e inserisce oggetti rappresentati in maniera iperrealistica, accompagnati da una didascalia che li dovrebbe definire e che invece significa altro: così un uovo porta la dicitura “Acacia” e una bombetta è associata al termine “Neige”. L'archiviazione tassonomica del quotidiano palesa un conflitto tra enunciazione e visibilità. Partendo da questo presupposto vorrei analizzare due contesti nei quali un luogo di archiviazione e museificazione privato e intimo viene riallestito denunciando lo straordinario potere del display temporaneo nella lettura e quindi nella mostrazione di “reperti”. La messa in scena provvisoria di due diversi studi/archivi/collezioni costruisce uno spazio di interferenza e conflitto tra l'oggetto e il suo temporaneo e volutamente arbitrario *visual display*.

Il primo caso analizzato è l'atelier di André Breton nelle sue tre “revisioni”: il film documentario di Fabrice Maze del 1993 girato ancora nella sede originale in rue Fontaine; la documentazione dell'intero atelier/archivio allestito all'Hotel Drouot a Parigi in occasione della sua vendita pubblica nel 2003; la ricostruzione del muro – che si trovava dietro la scrivania di Breton – in una sala della collezione permanente del Centre Pompidou a Parigi. Nel film del 1993 Maze realizza una muta carrellata di tutto lo spazio, degli oggetti, degli *accrochage*, legati strettamente alla visione personale dello stesso Breton, che appare quasi come una documentazione “oggettiva”, ma realizza in verità un montaggio visuale fortemente significativo che allestisce per l'ultima volta, in una sorta di video site-specific, l'atelier *in loco*. Nelle riprese all'Hotel Drouot ciascun oggetto dell'atelier smette di essere un *objet d'affection*, nel senso benjaminiano del termine, e diventa reperto, allestito su piedistalli rossi, separato per categorie museografiche-merceologiche; il film documentario, sempre dello stesso Maze, ritorna all'uso descrittivo della parola, e recupera una diegesi persino cronologica. Nella terza fase, la “ricostruzione” decontestualizzata del muro al Centre Pompidou, nella posizione scelta dallo stesso Breton nello spazio intimo dell'atelier, si realizza una terza forma di *visual display* che è quella della filologia museale documentaria che ricerca l'“originale”.

Il secondo caso emblematico che vorrei analizzare è la doppia lettura data dello studio e della casa di Sigmund Freud: l'una del fotografo Edmund Engelman del 1938 in un reportage dal titolo *Sigmund Freud. Wien IX. Berggasse*, l'altra dell'artista Susan Hiller nell'opera *After the Freud Museum* del 1995. Il primo lavoro è stato realizzato in presenza dello stesso Freud in pieno periodo nazista, con un testo di accompagnamento dello stesso autore. La seconda, un'opera con-



exhibition in the Freud Museum in London. Subsequently it was enlarged in order to create a sort of imaginary museum – or *wunderkammer* – starting from some actual materials exhibited in Freud’s studio/house and deliberately analyzing them as ‘finds’.

In both cases, I would like to start from the books/catalogues produced thereafter, considering not only the visual display of the archive/museum, but also its transformation into a ‘documentary’, printed material. Both in the case of Breton and in that of Freud, I find it interesting to question the political deployment of the preservation of an intimate, private space, which the original owners – themselves its very first ‘curators’ and strongly influenced by an archival and museological imagery – turned into a potentially public space. Hence, my approach shall focus on the meaningful, fertile and uncanny interferences produced by the re-reading of such spaces/finds through the visual display made by other individuals, different from the original collectors. Such a focus implies that any taxonomic or documentary attempt finally discloses its own aesthetic, ethical positioning.

### “... to which something in us that rejects all memory already belongs”: of friendship

by Joe Kelleher

In his later work Paul Ricoeur distinguishes what we might call affective traces from two other sorts of traces: documentary traces (which would already have a social, archival dimension) and cortical traces (which belong to biological materiality). Affective traces are of a different order to these other two, and have to do with the persistence of first impressions, impressions, that is to say, that ‘touch’ us and which continue to leave a mark – a mark as it were in our affections – long after. There are two fundamental qualities to these impression-affections: one is that they remain, or endure, or survive; the other is that they maintain a relation to absence and distance. Where Ricoeur goes with this notion – following the path of Bergson’s thought on ‘the survival of images’ – is to consider the enduring of affections as a form of forgetting, but a very particular form of forgetting. This is not the forgetting that is caused by the destruction or erasure of traces (due for example to ageing or death), but forgetting as a sort of putting-in-reserve. The proof of this reserve of affection is the unlooked-for experience of recognition, which means also that one’s archive – so to speak – of impression-affections can only be affirmed retrospectively.

If what we have here is a certain phenomenology of memory, related to the ‘miracle’ of recognition, then what might be involved in a movement from a phenomenological to a social sphere, or indeed from memory into the field of historiography? In short, the dynamics of mutual or shared recognition – or more generally the dynamics of proximity and distance, and of active and passive modes of relation – might fruitfully be explored by considering friendship. Borrowing a construction from Simone Weil – which Ricoeur alludes to in one of his texts – friendship is the approval of another’s existence, irrespective of one’s approval of another’s actions or attitudes. Friendship is a relation where meeting and separation, mingling and distance, are entwined; where disillusion is put to the test, along with one’s capacity to be alone; and where – according to Weil’s most rigorous formulations – distance is kept and respected, in a mode of ‘pure’ relation that is not far removed from one of indifference.

Without hoping to emulate the Weilian purity, I would like to explore the notion of the affective archive through the simple gathering of instances wherein the archiving gesture is conditioned, driven, shaped and mutated by situations of friendship, or purported friendship. Nor will we assume that friendship, in its most profound attachments, is not also a

cettuale, pensata in partenza per essere allestita al Freud Museum di Londra e poi più volte ampliata, crea una sorta di museo immaginario, o di *wunderkammer* spiazzante, partendo da alcuni materiali realmente esposti nella casa/studio di Freud, analizzati volutamente come “reperiti”.

In ambedue i casi vorrei partire dai due rispettivi libri/cataloghi che sono stati prodotti, prendendo quindi in considerazione non solo il *visual display* dell’archivio/museo, ma anche la sua trasformazione in materiale “documentario” cartaceo. Sia nel caso di Breton che in quello di Freud, mi sembra interessante sottoporre alla discussione l’utilizzo fortemente politico del tentativo di “conservare” uno spazio intimo, privato, reso dagli stessi proprietari – e originari “allestitori” – come uno spazio potenzialmente pubblico legato all’immaginario archivistico e museale. Da qui l’interesse per l’interferenza significativa, feconda e perturbante, della rilettura di questi stessi spazi/reperiti nel *visual display* di “altri”, diversi dai loro “collezionisti” originali, il che costringe ogni possibile tentativo di tassonomia o documentazione a denunciare il proprio posizionamento estetico e quindi etico.

### “... al quale già appartiene qualcosa in noi che respinge ogni memoria”: dell’amicizia

di Joe Kelleher

Nel suo ultimo lavoro Paul Ricoeur distingue ciò che potremmo chiamare le tracce affettive da due altri tipi di tracce: le tracce documentali (che avrebbero già una dimensione sociale di archiviazione) e le tracce corticali (che appartengono alla materialità biologica). Le tracce affettive sono di ordine diverso dalle altre due, e hanno a che fare con la persistenza delle prime impressioni, impressioni che esercitano un ‘tocco’ su di noi e che continuano a lasciare un segno – un segno per così dire nei nostri affetti – molto tempo dopo. Esistono due qualità fondamentali di queste affezioni-impressioni: la prima è che rimangono, ovvero resistono, sopravvivono, l’altra è che mantengono un rapporto con l’assenza e la distanza. Nei casi in cui Ricoeur assume questo concetto – seguendo il percorso del pensiero di Bergson sulla ‘sopravvivenza delle immagini’ – egli considera il carattere duraturo degli affetti come una forma di oblio, ma una forma molto particolare di oblio. Non si tratta infatti della forma di dimenticanza causata dalla distruzione o dalla cancellazione di tracce (provocata ad esempio dall’invecchiamento o dalla morte), ma di un dimenticare come di una sorta di messa in riserva. La prova di questa riserva di affetto risiede nell’inaspettata esperienza del riconoscimento, il che significa anche che il proprio personale archivio – per così dire – di impressioni-affetti può essere solo affermato a posteriori.

Se quello che qui si manifesta è una certa fenomenologia della memoria, in rapporto al ‘miracolo’ del riconoscere, allora cosa può essere coinvolto dal movimento che va da una sfera fenomenologica a una sfera sociale, oppure dalla memoria al campo della storiografia? In breve, la dinamica del riconoscimento reciproco o condiviso, o più in generale la dinamica di prossimità e distanza, e dei modi di relazione attivi e passivi, può essere analizzata proficuamente attraverso l’amicizia. Prendendo in prestito un concetto di Simone Weil – cui allude Ricoeur in uno dei suoi testi – l’amicizia è l’approvazione di un’altra esistenza, indipendentemente dall’approvazione delle azioni e degli atteggiamenti dell’altro. L’amicizia è un rapporto in cui si intrecciano incontro e separazione, mescolanza e distanza; dove la disillusione è messa alla prova insieme alla propria capacità di sopportare la solitudine, e dove – secondo le formulazioni più rigorose di Weil – la distanza è mantenuta e rispettata, in una modalità di relazione ‘pura’, che non è poi troppo diversa da quella dell’indifferenza.

space for a certain forgetting. As Maurice Blanchot wrote in a short text (“Friendship”) commemorating the death of his friend Georges Bataille: “Everything we say tends to veil the one affirmation: that everything must fade and that we can remain loyal only so long as we watch over this fading movement, to which something in us that rejects all memory already belongs.”

Senza sperare di emulare la purezza di Weil, vorrei esplorare la nozione di archivio affettivo attraverso la semplice raccolta di istanze in cui il gesto archiviante è condizionato, guidato, plasmato e modificato da situazioni di amicizia, o presunta amicizia. Considereremo inoltre come l’amicizia, nei suoi legami più profondi, sia anche lo spazio per un certo dimenticare. Come Maurice Blanchot ha scritto in un breve testo (“Amicizia”) che commemora la morte del suo amico Georges Bataille: “Tutto quello che diciamo tende a velare un’unica affermazione: che tutto debba svanire e che si possa rimanere fedeli solo fintanto che si guarda oltre questo movimento di dissolvenza, al quale già appartiene qualcosa in noi che respinge ogni memoria”.





# Panel 2

2010  
november  
11

*Facoltà di Lettere e Filosofia,  
Cripta di Sant'Andrea, h. 15-18*

## PARTICIPATE AND FORGET

Cesare Pietroiusti's panel is enlivened by the dialectics between the desire to be remembered (enacted by the invited speakers) and an attempted forgetfulness. Before the panel seven "forgetters" will be chosen through a public call. They will be asked to think of a strategy of forgetting which will be applied to anything seen or heard in the afternoon session, and will be shared with the rest of the audience. The panel will also host a performance by Cesare Pietroiusti.

# Panel 2

2010  
novembre  
11

*Facoltà di Lettere e Filosofia,  
Cripta di Sant'Andrea, h. 15-18*

## PARTECIPARE E DIMENTICARE

Il panel curato da Cesare Pietroiusti muove dalla dialettica tra una volontà di essere ricordati (espressa dai relatori) e una prova di oblio. Prima del panel, attraverso un bando pubblico, verranno selezionati sette "dimenticanti" i quali sono invitati a pensare a un modo che possa consentire loro di dimenticare ciò che vedranno o ascolteranno nel corso del pomeriggio, suggerendo la propria strategia al pubblico. La sessione prevede, oltre alla presenza dei dimenticanti e quella dei relatori, una performance di Pietroiusti.

## Contract for “Participate and forget”

Before the panel session, a form was circulated to bind all interested participants in the collective ownership of the € 500 banknote that was going to be chewed up by the artist. A blog (in Italian) has been put up for all signatories to comment on the further destiny of the archived “artwork”. Blog link: [archiviaffettivi.blogspot.it/](http://archiviaffettivi.blogspot.it/)

*A Cesare Pietroiusti project (Associate)  
and Mr/Ms ..... (Associated)*

“Participate and forget” is an initiative by the artist Cesare Pietroiusti realized within Sant’Andrea’s Crypt (Faculty of Humanities of “Università del Piemonte Orientale”) during the event called *Affective Archives* with the aim to experiment and realize a work (with performative elements) in order to investigate the artistic, economic and financial nexus combining handicraft and installation.

Cesare Pietroiusti as Associate and the above quoted Associated join in the capitalization of the project “Participate and forget” in relation to the exemplar realized by Cesare Pietroiusti on the day 11.11.2010 according to the following regulation.

### *Clause 1*

Cesare Pietroiusti engages with the Associated in the capitalization of “Participate and forget”.

### *Clause 2*

Associate and Associated participate in equal measure in the profit-sharing consequent to the sale, marketing and capitalization of “Participate and forget” in every way possible and lawful.

### *Clause 3 (Only for the Sponsor)*

The core component of the work “Participate and forget” (a brand-new € 500 banknote) is provided by the Sponsor \_\_\_\_\_; the nominal value of the core component will be returned to the Sponsor by bank transfer, in preference to any other profit-sharing, as in previous Clause 2. He has also a right of pre-emption for the purchase of the work within thirty days of the first bid being received,

### *Clause 4*

Every Associated has the right to express his or her opinion about the marketability of the work by registering with a forthcoming dedicated blog, where it will be possible to be updated about the value of purchase orders for “Participate and forget”.

### *Clause 5*

Every Associated has the right to verify the accounting records related to the sale of “Participate and forget” at the of-

## Contratto per “Partecipare e Dimenticare”

Prima del panel è stato fatto circolare un contratto che legava artista e firmatari nella proprietà collettiva della banconota da € 500 che sarebbe stata masticata dall’artista. È stato creato un blog (in italiano) attraverso il quale i firmatari possono discutere del successivo destino dell’opera archiviata. Link: [archiviaffettivi.blogspot.it/](http://archiviaffettivi.blogspot.it/)

*Progetto di Cesare Pietroiusti (Associante)  
e la/il sig.ra/sig. \_\_\_\_\_ (Associato)*

Posto che “Partecipare e Dimenticare” è una iniziativa dell’artista Cesare Pietroiusti realizzata presso la Cripta di Sant’Andrea (Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università del Piemonte Orientale) nel corso dell’evento denominato *Archivi affettivi*, per la sperimentazione e realizzazione di un’opera (avente anche carattere performativo) di natura tale da indagare le connessioni artistiche ed economiche-finanziarie tra matrice artigianale e installazione,

Cesare Pietroiusti quale Associante ed il succitato Associato si associano nello sfruttamento del progetto “Partecipare e Dimenticare”, per l’esemplare realizzato da parte di Cesare Pietroiusti nel giorno 11.11.2010, secondo la seguente disciplina.

### *Articolo 1*

Cesare Pietroiusti partecipa con gli Associati allo sfruttamento economico di “Partecipare e Dimenticare”.

### *Articolo 2*

L’Associante e gli Associati parteciperanno in egual misura agli utili conseguenti la vendita, la commercializzazione e comunque lo sfruttamento economico di “Partecipare e Dimenticare” sotto ogni forma ciò sia possibile e lecito.

### *Articolo 3 (Vale per il solo Conferente Finanziatore)*

Il componente base dell’opera “Partecipare e Dimenticare” (una banconota intonsa del taglio di € 500), è fornito dal Conferente \_\_\_\_\_; il valore nominale del componente base gli verrà restituito con preferenza su ogni altra distribuzione di utili di cui alla precedente Clausola 2, mediante bonifico bancario. Ad egli è inoltre attribuito il diritto di prelazione sull’acquisto dell’opera, da esercitarsi entro trenta giorni dal momento in cui pervenga un’offerta.

### *Articolo 4*

Ogni Associato ha la facoltà di esprimere il proprio parere sulla commerciabilità dell’opera, mediante iscrizione in apposito blog in corso di predisposizione, sul quale sarà possibile anche consultare gli aggiornamenti sul valore in corso delle offerte di acquisto di “Partecipare e Dimenticare”.

### *Articolo 5*

Ogni Associato ha facoltà di verificare la documentazione contabile relativa alla vendita di “Partecipare e Dimenticare”

ices located at \_\_\_\_\_, and has the right to enquire and be informed of the financial statement methods used by the Associate.

*Clause 6*

Within three years from today, the Associate will provide the Associated with the statement of “Participate and forget” financial management, along with the detailed amount to be paid out as gross profit.

*Clause 7*

The present statement lasts three years, and is extendable only once for justified and serious reasons.

*Clause 8*

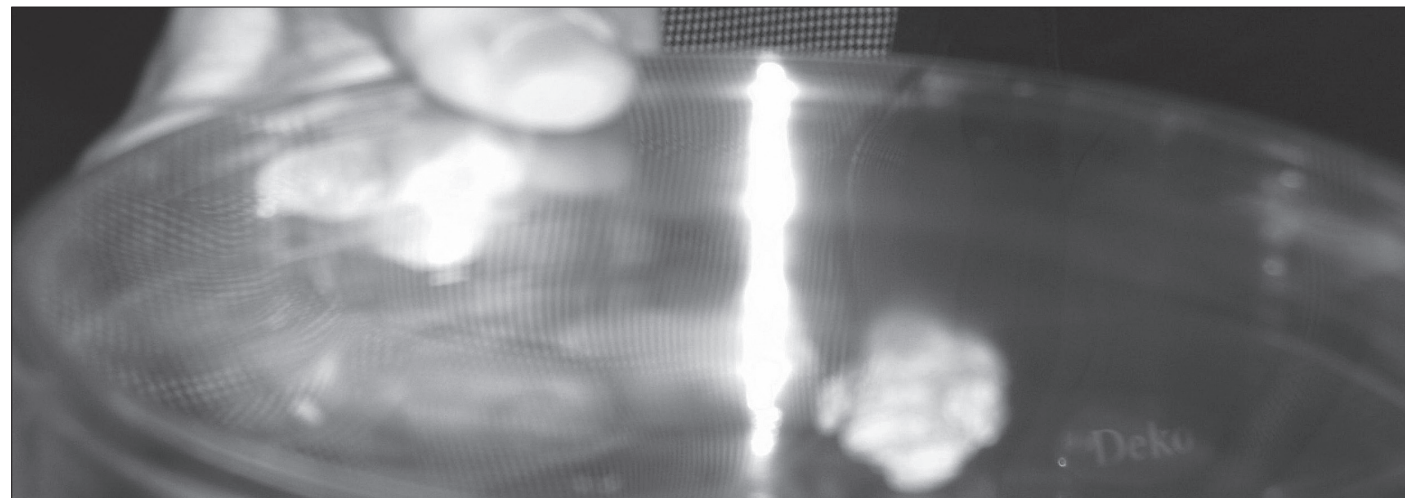
Any “Participate and forget” patent or brand will be protected and deposited in the Associate’s behalf and the relative advance payment will be deducted from the final financial statement of “Participate and forget”.

*Clause 9*

Everything not specifically provided by this statement is regulated by Italian law and in particular by paragraphs 2549-2554 of the Italian Civil Code.

Vercelli, 11/11/2010

Cesare Pietroiusti (Associate)  
Mr/Ms ..... (Associated)



presso gli uffici di \_\_\_\_\_, e ha diritto di richiedere informazioni e delucidazioni sui metodi di rendicontazione utilizzati dall’Associante.

*Articolo 6*

Entro il termine tassativo di tre anni da oggi l’Associante fornirà agli Associati il rendiconto della gestione economica di “Partecipare e Dimenticare”, con il dettaglio degli importi da erogare a titolo di remunerazione lorda.

*Articolo 7*

Il presente accordo ha durata di anni tre, ed è rinnovabile solo una volta e per giustificati gravi motivi.

*Articolo 8*

Eventuali depositi brevettuali per invenzione o processo, ovvero depositi per modelli di utilità o marchi di “Partecipare e Dimenticare” saranno eseguiti a nome dell’Associante ed i relativi costi anticipati verranno dedotti del rendiconto finale di “Partecipare e Dimenticare”.

*Articolo 9*

Per quant’altro qui non espressamente previsto si richiamano le disposizioni di legge vigenti, ed in particolare gli artt. 2549-2554 C.C.

Vercelli, 11/11/2010

Cesare Pietroiusti (Associante)  
la/il sig.ra/sig. \_\_\_\_\_ (Associato)





## Call for seven “forgetters”

The open call addressed to the future participants of *Affective Archives* asking for seven strategies of forgetting with which to inaugurate the panel “Participate and forget”.

In preparation for the second panel of *Affective Archives* under the title “Participate and forget”, the artist Cesare Pietroiusti is looking for seven forgetters who will attempt to devise a way to forget everything they will see and hear in the course of the panel session of Thursday November, 11th.

Those who will answer this call to forget will thereby promise to attend the panel curated by Pietroiusti as forgetters. They will be asked to enact – either before, during or after the panel – techniques, material, psychological or otherwise, that will enable them to avoid fixing, or to erase partly or wholly, the memory of the forthcoming experience.

At the beginning of the session Pietroiusti will invite each of the seven forgetters to explain to the audience and to the panel speakers the techniques of forgetting devised by him/herself, in no more than two minutes.

### *The seven forgetters*

ALESSANDRO BARBERIS

I am going to listen to everything carefully. I don't want to miss anything.

Yet I think it will be impossible to remember anything else except the location. I don't know if you are aware that we are sitting in a vault, completely isolated. Have you noticed that not even mobile phones work? The name of this place does not bode well, either. A crypt! We are actually sitting in a big grave. Isn't it scary? What if the doors remained sealed? With a bit of luck, our end would be the same as that of the entombed Capuchins in Sicily.

Seats are comfortable, granted. Papers will surely be interesting, but how could you be safe inside a grave whose walls, as the minutes go by, seem to become narrower and narrower? What about the bricks in the ceiling? Don't they seem to be in a different place every time you look up? It's frightening, and we already got away with it this morning!

Not to mention the air. Don't you feel it is a little bit stale? Don't you feel you can hardly breathe? And we have hardly even started! Don't you feel the anguish seep in, filling up every nook of your soul? Well, I do.

IRENE BELLONI

The technique allowing me to forget, or avoid fixing, the experience of this afternoon will be realised in three steps. First of all, I am going to try and clear my mind of questions that concern the conference; that is, of questions that would make me focus the attention on the event, undoubtedly creating some expectations: “What will be the main topics?” “How many people will attend the session?” “Will I find a front row seat?” “Let's hope my friend Claudia will be there!” This will be possible by means of a slow and accurate respiration that will enable me to store up *prana*, which is considered by Eastern cultures as the vital energy, so as to reach a state of contemplation which will render my thought free from

## Bando per sette dimenticanti

La chiamata diffusa ai futuri partecipanti al convegno per raccogliere sette strategie di dimenticanza con cui iniziare il panel “Partecipare e dimenticare”.

In preparazione della seconda sessione del convegno *Archivi affettivi* intitolata “Partecipare e dimenticare”, l'artista Cesare Pietroiusti cerca sette dimenticanti disponibili a escogitare un modo per dimenticare tutto ciò che vedranno e ascolteranno durante la sessione del pomeriggio di giovedì 11 novembre.

Coloro che risponderanno a questa ‘chiamata alla dimenticanza’ si impegneranno a prendere parte alla sessione del convegno curata da Pietroiusti nella veste di ‘dimenticanti’. Verrà chiesto loro, cioè, di mettere in atto – prima, durante o dopo il panel – tecniche materiali, psicologiche o di qualsiasi altro tipo che consentano di non fissare, ovvero di cancellare in tutto o in parte, il ricordo dell'esperienza di ciò che avverrà.

All'inizio della sessione, Pietroiusti chiederà ai sette dimenticanti di esporre in non più di due minuti a testa, di fronte al pubblico del convegno e ai quattro relatori che presenteranno i loro interventi, le tecniche di dimenticanza precedentemente elaborate da ciascuno.

### *I sette dimenticanti*

ALESSANDRO BARBERIS

Cercherò di ascoltare tutto con molta attenzione. Non voglio perdermi nulla.

Ma sarà impossibile che dopo mi ricordi qualcosa, eccezion fatta per il luogo. Non so se ve ne siete accorti ma stiamo in un sotterraneo, del tutto isolati: avete visto che nemmeno i cellulari prendono? E poi già dal nome questo posto non promette nulla di buono. È una cripta! Siamo praticamente seduti dentro un grosso sepolcro. Non vi vengono i brividi? E se la porta rimanesse chiusa, poi come usciremmo? Ad essere fortunati faremmo la fine dei Cappuccini siciliani!

Le sedie sono comode, le relazioni saranno certo interessanti, ma come si può stare tranquilli dentro una tomba le cui pareti, ogni minuto che passa, sembrano restringersi? E i mattoni sulla volta? Non vi pare che siano in un posto diverso ogni volta che alzate gli occhi? È terribile e c'è già andata bene stamattina!

E l'aria? Vogliamo parlare dell'aria? Non la sentite un po' viziata, non avvertite una leggera fatica a respirare? E dobbiamo ancora cominciare! Non sentite l'angoscia invadervi, penetrare in ogni spiraglio del vostro essere, non lasciarvi spazio per altro? Beh, io sì.

IRENE BELLONI

La tecnica che mi permetterà di dimenticare, ma soprattutto di non fissare, il ricordo dell'esperienza di questo pomeriggio si attuerà in tre momenti. Innanzitutto, prima del panel cercherò di sgombrare la mia mente da domande che potrebbero riguardare la sessione, domande che mi inducono a concentrare la mia attenzione sull'evento e che creano

trivial matters. Secondly, I will incessantly repeat a mantra in my mind, to be more precise a linguistic concept, a sound without literal meaning which is endowed with a mystical force. I will focus on the mantra used in Tibetan Buddhism: *Om Mani Padme Hum*.

During the conference I will pretend to pay attention to every detail, I will watch the lecturer, give nods of approval or disapproval and I will even take notes. Nevertheless, my attention will be fictitious. I am going to sit among you but my mind will be elsewhere because my aim is, on the one hand, not to fix the memory, on the other hand, to reach a spiritual concentration. Finally, the third step will happen after the convention. How can I forget the session curated by Cesare Pietroiusti and the time spent repeating a sort of magic spell? As soon as I get home I will practice some yoga exercises which require at first an alternate breathing in particular body positions, and then a meditative harmonization of one of the seven *chakras*, the energy centres of the human body. This will provoke a deep relaxation. I am going to close my eyes leaving the day behind, overcoming the boundaries of body and spirit in order to get rid of the deception of the senses and of false thoughts, to forget my reality.

#### LIVIA CAPUTO

At the movies or in the theatre our attention is focused on the event of representation, without pauses or interferences, while in front of the TV it is disturbed all the time by the flux of disparate information, in particular advertising. My experiment will consist in the attempt to create voluntary advertising intermissions during Pietroiusti's panel: every three minutes I am going to read different kinds of ads in newspapers and magazines for 20-30 seconds each time. This way I will be able to forget or, indeed, radically alter the actual event through data interference and attention strain caused by the interruptions of advertising.

#### PAOLA DI CORI

*A tribute to Cheshire cats*

Making ready to forget is like starting to live in reverse: placing ourselves back to front and walking askew. It is an invitation to start something unexpected in the middle of what we are doing or thinking: an interruption, a detour, a sudden change of motion and gesture. This is what we see all the time in cats, veritable masters of non-places and of the unexpected.

Nobody knows what they will be up to next ("he'll leap on your lap in the middle of your sewing", T.S.Eliot). They can even disappear and leave their grin behind: "I've often seen a cat without a grin...", Alice remarks. William S. Burroughs, author of a number of human and literary mischiefs, used to forget the world altogether to indulge in unexpected feelings of tenderness when confronted by the commonplace remark: "We are the cats inside".

Give me a cat and I will forget everything very quickly.

#### ELENA FELISATTI

The method I suggest in order not to retain what will be heard, seen or experienced is based on creating a sort of gap in which to insert the pieces of information to be lost. Imagine a confused space that dismantles any possible mnemonics,

indubbiamente un'aspettativa. "Quale sarà l'argomento precipuo?" "Quanta gente ci sarà?" "Riuscirò a trovare posto davanti?" "Chissà se ci sarà anche la mia amica Claudia?" Ciò sarà possibile attraverso una respirazione lenta e accurata che mi permetterà di accumulare *prana*, considerato dalle culture orientali come l'energia vitale, affinché io raggiunga uno stato di contemplazione che bloccherà il mio pensiero, scevro così da inutili questioni. In secondo luogo, durante la sessione ripeterò incessantemente un mantra nella mia mente, ovvero un concetto linguistico, un suono privo di senso letterale dotato di forza mistica. Penserò al mantra del gioiello utilizzato nel lamaismo tibetano: *Om Mani Padme Hum*.

Per tutta la sessione fingerò di essere completamente attenta e vigile su ogni punto trattato: guarderò l'oratore, farò cenni di approvazione o di disapprovazione a seconda dell'argomento e addirittura prenderò appunti. Ciononostante la mia attenzione sarà fittizia. Sarò seduta in mezzo a voi ma la mia mente sarà altrove in quanto il mio intento sarà sia di non fissare il ricordo sia di raggiungere la concentrazione dello spirito. Infine il terzo momento è costituito dal dopo panel. Come dimenticare la sessione del convegno curata dall'artista Cesare Pietroiusti? Come dimenticare le tre ore passate a ripetere tra me e me una sorta di formula magica? Non appena arriverò a casa mi dedicherò ad alcuni esercizi di yoga che implicano dapprima una respirazione alternata, poi l'assunzione di alcune posizioni ed infine un'armonizzazione meditativa di uno dei sette *chakra*, i centri energetici del corpo umano. Ne scaturirà un rilassamento profondo. Chiuderò gli occhi e lascerò alle spalle la giornata trascorsa per superare poco a poco i confini del corpo e dello spirito, per liberarmi dagli inganni dei sensi e dagli errori dei pensieri, per dimenticare la mia realtà.

#### LIVIA CAPUTO

La nostra attenzione al cinema e a teatro è concentrata sull'evento rappresentato senza pause e interferenze, mentre di fronte alla trasmissione televisiva è disturbata da un flusso di informazioni di vario genere tra le quali in particolare le pubblicità. Il mio esperimento consisterà nel crearmi degli stacchi pubblicitari volontari intercalando la fruizione dell'evento del panel curato da Pietroiusti ogni 3 minuti per 20-30 secondi attraverso la lettura di pubblicità di vario genere, collezionate tra giornali e riviste. Dimenticare o alterare completamente il fatto, attraverso la sovrapposizione di dati e il collasso dell'attenzione dovuto allo "stacco" pubblicitario.

#### PAOLA DI CORI

*Omaggio ai gatti del Cheshire*

Proporsi di dimenticare è un po' cominciare a vivere all'incontrario; sistemarsi di spalle invece che di fronte, camminare di traverso. È un invito a introdurre in ciò che stiamo facendo e pensando qualcosa di inaspettato: una interruzione, una deviazione, un brusco cambiamento di movimenti e di gesti. Ce lo mostrano ad ogni istante i gatti, veri maestri del non-luogo e dell'imprevisto.

Nessuno sa mai cosa potrebbero fare ("vi salterà in grembo mentre cucite", T.S.Eliot). Capaci perfino di scomparire e dimenticare sul posto il proprio sorriso: "Ho visto spesso un gatto senza il suo ghigno", osserva Alice. William S. Burroughs, protagonista di un certo numero di efferatezze umane e letterarie, dimentica il mondo intero e non esita ad abbandonarsi a inauditi intenerimenti, di fronte all'ovvia constatazione che "noi siamo il gatto di dentro".

Datemi un gatto, e dimenticherò ogni cosa molto presto.

either natural or artificial. The feature that facilitates such a technique is the gap's limit, its finiteness. Its starting point and endpoint will be the lever to use in my forgetting.

The first step to prepare for memory erasure is to focus on an incident happened on the way to the event. To better keep it in mind I will linger over some details of the episode and also investigate my feelings while it was taking place. It may be a silly thing I have noticed, such as some conversation heard on the tube, or a major accident in case there has been one, or again I may follow step by step my entrance to the place of the event: observing the weather outside, watching the building while entering it, smelling the air inside the room, trying to emphasize my feelings in such a situation, so that they become more relevant than what takes place in between.

NICHOLAS RIDOUT

*Ridout's technique of forgetting is missing from the archive and has been forgotten.*

ELISA SANTANGELO

An excellent way to forget a speech, a stream of words, a sequence of images would be to make them lose their meaning, while they acquire another one, maybe a different one, a more colorful one or a rawer one. The purpose is to grasp, or to let only a few words or a few visions cross our mind – the most affecting ones – and to build around them something else by embroidering a story, a poem, a song; to create anything new starting from a few little visual or audible particles.

We could shuffle the elements of the game giving life to something else, so that we forget the old appearance and function of the elements we saw or heard, and welcome the new one, which would replace the old one.

ELENA FELISATTI

Il metodo da me suggerito per non trattenere ciò che viene visto, udito o esperito è basato sulla creazione di una sorta di vuoto nel quale inserire le informazioni da perdere. Immaginate uno spazio confuso che smantella ogni possibile mnemotecnica, naturale o artificiale che sia. La caratteristica che permette di attuare effettivamente tale tecnica sta nei limiti dello spazio, nella sua finitezza. Il suo punto d'inizio e quello di fine saranno ciò su cui far leva per dimenticare.

Il primo passo per preparare il campo per la cancellazione mentale è quello di fissare un fatto che avviene nel tragitto verso l'evento. Per meglio tenerlo a mente indugero sui dettagli dell'episodio e approfondirò i miei sentimenti mentre avveniva. Si può trattare di qualcosa di estremamente banale come una conversazione udita in metropolitana, oppure un incidente di più grossa entità se dovesse capitare, o ancora il seguire passo passo il mio ingresso nel luogo dove si svolgerà l'evento da dimenticare: osservando il tempo fuori, l'edificio mentre vi entro, annusando l'aria all'interno, cercando di enfatizzare le mie sensazioni in tale situazione, così che esse diventino più rilevanti di ciò che è avvenuto nel mezzo.

NICHOLAS RIDOUT

*La strategia dimenticante di Ridout è assente dall'archivio ed è stata dimenticata.*

ELISA SANTANGELO

Un ottimo modo per dimenticare un discorso, un flusso di parole, una serie di immagini, potrebbe essere quello di permettere che esse perdano di significato e ne acquistino un altro, magari diverso, più colorato, più grezzo. Quindi cogliere, o meglio, lasciarsi attraversare solo da alcune parole, alcune visioni, quelle che colpiscono di più, e costruirci intorno qualcos'altro, ricamarci intorno una storia, una poesia, una canzone; creare del nuovo a partire da piccole particelle visive o uditive.

Rimescolare i pezzi del gioco per dar vita a qualcosa di nuovo, di modo che la vecchia veste e funzione degli elementi visti o ascoltati venga dimenticata per far posto alla nuova, che si sovrappone ad essa.



## Papers' abstracts

The following abstracts were printed in a separate booklet as part of the welcome pack of *Affective Archives*.

### Variation lies in waiting. “Conserving” performance between archive and repertory

by Fabrizio Deriu

The paradigm change (Kuhn) which is taking place in the arts disciplines – and hence in the humanities as a whole – following the introduction and development of the notion of performance affects a number of theoretical axes, among which one of the most important and significant is the relationship between orality and literacy: performative knowledge, as Schechner has argued, belongs to the oral tradition. No reflection on the archivability of performance can afford to lay aside such a complex and fascinating issue. If performances are essentially made up of actions, how can they be “conserved” and archived? In so far as we are used to linking the act of archiving with the production of documents, i.e. with the transferral of action from the field of praxis to that of *poiesis* by means of writing, can we still consider the latter as the most adequate means to conserve performance?

Documents are more properly objects (Roger Fidler, *Mediamorphosis*), and as such they are inscribed acts – acts which, once transformed into writing, are no longer “acting”. This is similar to what happens to oral discourse when it is fixed through writing or mechanically recorded. Should it not be preferable, then, to think of oral memorization (producing repertories rather than archives)? Not only because it remembers and re-produces actions through the actions themselves (cf. the notion of “twice-behaved behaviour”, central in performance studies), but also because, as Carlo Sini and Jack Goody among others have noted, oral memory is always open and liable to variation, therefore more creative (even if involuntarily) and more “affectively” shared?

### Real crimes and symbolic memory

by Aleksandra Jovičević

Almost always, if not always, most of our life depends on our memory; even our behavior could be considered a memory of previously learned behavior, or as Richard Schechner would have it, “restoration of behavior”. With so much voluntary and “involuntary memory” (Henry Bergson), one does not have much chance but to make use of an “active forgetting” (Nietzsche) in order to get through his/her life. But what happens the other way around, when “active remembering” is imposed on someone in order never to forget something? If it were not for the survivors of German concentration camps, all these horrible crimes would be completely erased from human memory. However, in a couple of decades there will be no one left who remembers them first-hand, and the memory of these atrocities will become distant and symbolic, represented through various tangible and intangible documents.

My paper is thus focused on different symbolic modalities of remembering horrible events which were not participated

## Abstract delle relazioni

I seguenti abstract furono pubblicati in un libretto a parte e inseriti nella cartellina di benvenuto di *Archivi affettivi*.

### La variazione è in agguato. “Conservare” le performance tra archivi e repertori

di Fabrizio Deriu

Il ri-orientamento (come direbbe Kuhn) che si sta producendo nelle discipline che si occupano delle arti – e da qui nell’insieme delle scienze umane – in seguito all’introduzione e all’applicazione della nozione di performance investe alcuni assi teorici tra i quali uno dei più importanti e denso di conseguenze è rappresentato dalla questione dei rapporti tra oralità e scrittura: il sapere performativo, dice infatti Schechner, appartiene alla tradizione orale. Una riflessione sull’archiviabilità delle performance non può evitare di fare i conti, dunque, con tale complessa e affascinante problematica. Se le performance sono essenzialmente fatte di azioni, come vanno perciò “conservate” e archiviate? Nella misura in cui colleghiamo l’archiviazione con la produzione di documenti, ovvero con il trasferimento dell’azione dall’ordine della *praxis* a quello della *poiesis* mediante lo strumento della scrittura, possiamo ancora ritenere che questo sia il mezzo più idoneo per conservare le performance?

I documenti sono propriamente oggetti (Roger Fidler, *Mediamorfosi*) e gli oggetti sono atti iscritti: atti cioè che non sono più tali proprio perché trasformati dalla scrittura. Esattamente quel che succede al discorso orale quando viene fissato per iscritto o registrato meccanicamente. Non risulta allora preferibile la memorizzazione orale (che genera repertori piuttosto che archivi) e non solo perché ricorda e ri-produce azioni mediante le azioni stesse (qui si innesta il concetto, cardinale negli studi sulla performance, di “comportamento recuperato”) ma anche perché, come hanno notato tra gli altri Carlo Sini e Jack Goody, la memoria orale è sempre aperta e disponibile alla variazione, e perciò più creativa (perfino involontariamente) e più “affectivamente” partecipata?

### Crimini reali e memoria simbolica

di Aleksandra Jovičević

Quasi sempre, se non sempre, molta della nostra vita dipende dalla memoria; persino il nostro comportamento può essere considerato memoria di un comportamento precedentemente acquisito, o come direbbe Richard Schechner, un “comportamento recuperato”. Con tutta questa memoria volontaria o involontaria (Henry Bergson), non c’è modo di proseguire nella propria vita se non quello di esercitare una dimenticanza attiva (Nietzsche). Ma cosa accade in una situazione opposta, quando un “ricordare attivo” è imposto a qualcuno perché non dimentichi mai qualcosa? È solo grazie ai sopravvissuti dei campi di concentramento nazisti che quei tragici crimini non sono stati completamente cancellati dalla memoria umana. Nonostante ciò, tra una ventina d’anni non ci sarà più nessuno che possa testimoniare direttamente di quei fatti, e la memoria delle atrocità che hanno avuto luogo diventerà distante e simbolica, rappresentata solo attraverso una varietà di documenti tangibili e intangibili.

personally in by those who usually commemorate them: specifically, how one non-governmental, anti-war organization, Women in Black, with its Serbian branch from Belgrade, commemorates the execution of more than 8,372 civilians in a Bosnian town, Srebrenica during the Yugoslav wars in 1995. This is one of the worst crimes in European history and what makes it even worse is that it happened in the midst of a globalized, fancy, developed, high-tech and mediatized Europe. Even if 15 years have passed, not all the bodies of all people missing have been found (in the mass grave there are about 4,000 people buried); the main executor, general Ratko Mladić is still at large; and except the Memorial Park there is no real monument raised for the victims. However, various performances of Women in Black represent intangible monuments for the victims, like for example their latest action *A Pair of Shoes, One Life*, in which they tried to collect 16,744 shoes in order to create a symbolic monument in the form of a shoe wall. By constantly insisting on the involuntary memory of the European Community and the rest of the world, Women in Black often trigger negative reactions by passers-by and ordinary citizens.

Their perseverance and determination in enacting these performances of remembering recall Kierkegaard's notion of repetition. For Kierkegaard, repetition is not the simple reproduction of the past, but rather a means of recollection into the future. Repetition is a way of interacting with memory, an act of remembering, or of re-remembering, with an eye for the future. As Slavoj Žižek puts it, this process involves a “repetitive movement of repeating the beginning again and again” through a process of future-oriented recollection that is fundamentally rooted in the galvanizing memory of a past history which becomes intrinsic to the present. Without this kind of “dangerous memory” (Walter Benjamin) there cannot be a real emancipation of society.

### “Extinguish me”: on memory, leaving, and the power to bind

by Annalisa Sacchi

More than four centuries ago today, on February 16th, 1600, the Roman Catholic Church executed Giordano Bruno, Italian philosopher and scientist, for the crime of heresy. He was taken from his cell in the early hours of the morning to the Piazza dei Fiori in Rome and burnt alive at the stake. To the last, the Church authorities were fearful of the ideas of a man who was known throughout Europe as a bold and brilliant thinker and “magician”. Throughout his life Bruno opposed the stultifying authority of the Church and refused to recant his philosophical beliefs throughout his eight years of imprisonment by the Venetian and Roman Inquisitions. His life stands as a testimony to the drive for knowledge and truth that marked the Renaissance.

Giordano Bruno has been, furthermore, one of the most influential figures, along with Camillo, of the *ars memorandi*, the art of memory. He produced several systems, in the form of wheels, diagrams and magic pictures, for memory architecture. Bruno's mnemonic systems form, to a great extent, the high-water mark of the Hermetic Art of Memory. His methods were dizzyingly complex, and involve a combination of images, ideas and alphabets which require a great deal of mnemonic skill to learn in the first place. Hermetic philosophy and traditional images of astrological magic appear constantly in his work, linking the framework of his Art to the wider framework of the magical cosmos. In one of his magic treatises, *A general account of bonding*, Bruno postulates that bonds are brought to completion by knowledge, and they are woven together by affection. Thus, the bonds created by affection become the very reason of all knowledge.

Il mio intervento sarà focalizzato su differenti modalità simboliche del ricordare fatti tragici a cui non hanno preso parte direttamente quelli che li commemorano. In particolare, tratterò di come l'organizzazione non governativa e pacifista Women in Black, attraverso il suo gruppo serbo di Belgrado, commemora l'esecuzione di più di 8.372 civili nella città bosniaca di Srebrenica durante il conflitto in Jugoslavia nel 1995. Si tratta di uno dei peggiori crimini nella storia europea: quello che lo rende ancor più tragico è il fatto che abbia avuto luogo nel cuore di un'Europa globalizzata, sviluppata, high-tech e medializzata. Sebbene siano passati 15 anni, non tutti i corpi degli scomparsi sono stati ancora ritrovati (nelle fosse comuni sono state sepolte circa 4.000 persone), il suo più grande responsabile, il generale Ratko Mladić, è tuttora libero, e ad eccezione del Memorial Park non esiste un vero monumento eretto per le vittime. Nonostante ciò, diverse performance delle Women in Black si pongono come monumenti intangibili alla memoria delle vittime. Ad esempio nell'ultima delle loro azioni, *A Pair of Shoes, One Life*, hanno provato a raccogliere 16.744 scarpe allo scopo di creare un monumento simbolico sotto forma di un muro di scarpe. Insistendo costantemente sulla memoria involontaria dell'Europa Unita e del resto del mondo, spesso le Women in Black scatenano reazioni negative da parte dei passanti o di normali cittadini.

La loro perseveranza e determinazione nel mettere in scena queste performance del ricordare richiamano l'idea di Kierkegaard della ripetizione. Per Kierkegaard, la ripetizione non è la semplice riproduzione del passato, quanto piuttosto lo strumento di un ricordare orientato verso il futuro. La ripetizione è un modo di relazione con la memoria, un atto del ricordo o del ricordo ripetuto che ha lo sguardo verso il futuro. Come afferma Slavoj Žižek, questo processo implica un “movimento ripetitivo per ripetere continuamente l'inizio”, attraverso il processo di un ricordo orientato al futuro fondamentalmente radicato nella memoria galvanizzata di un passato che diventa intrinseco al presente. Senza questa “memoria pericolosa” (Walter Benjamin) non può esserci una vera emancipazione della società.

### “Estinguimi”: sulla memoria, sull'andarsene, e sul potere del vincolo

di Annalisa Sacchi

Sono passati più di quattrocento anni da quando Giordano Bruno fu condannato per eresia dalla Chiesa Cattolica e arso vivo in Campo de' Fiori. Era il 16 febbraio 1600: di mattina venne prelevato dalla sua cella e ucciso pubblicamente l'uomo la cui fama di pensatore e di mago era cresciuta in tutta Europa facendone, allo stesso tempo, motivo di palese preoccupazione per la Chiesa. Nel corso della sua vita Bruno rifiutò radicalmente di sottostare al potere mortificante della Chiesa, né ritrattò mai i suoi convincimenti anche di fronte alla condanna dell'Inquisizione. La sua vita e il suo pensiero si ergono come il sigillo di quella unità tra pensiero e verità che galvanizza il Rinascimento.

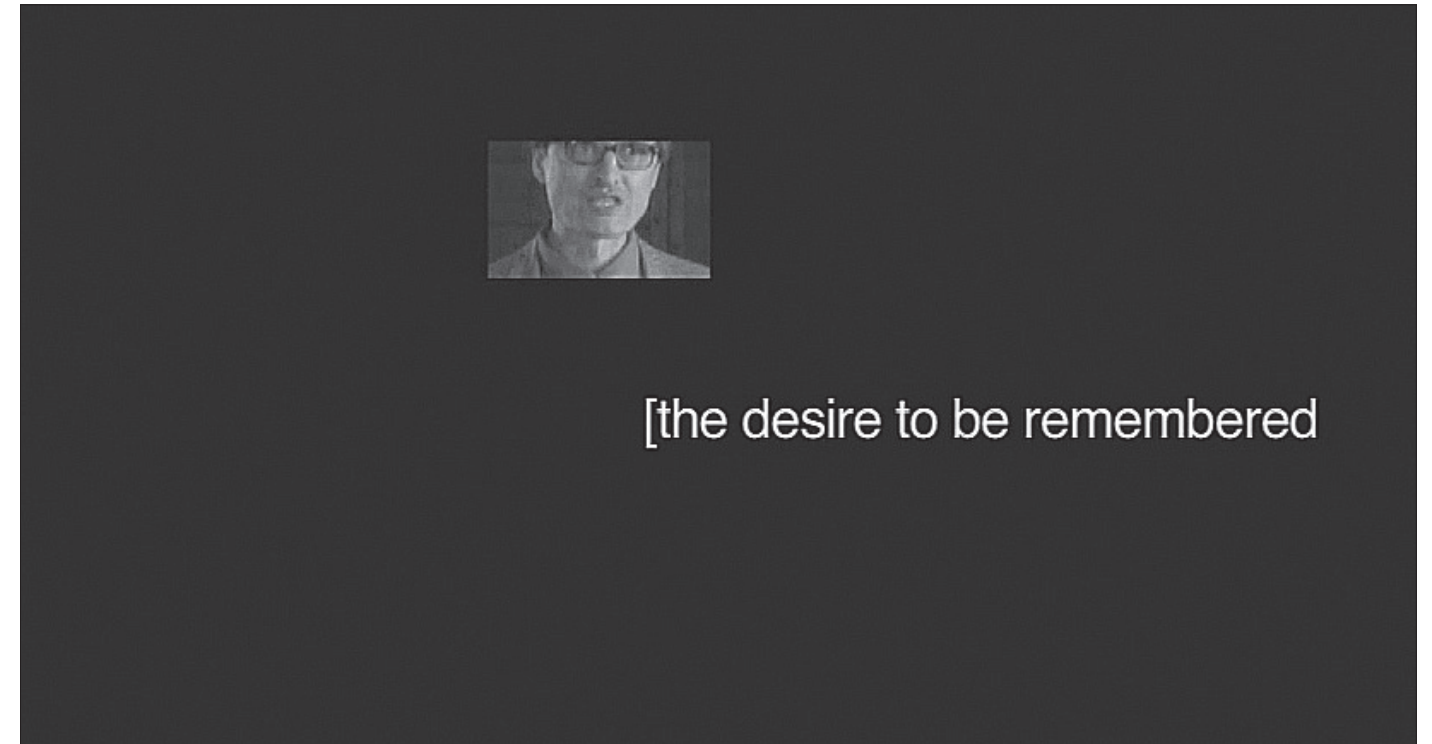
Giordano Bruno fu inoltre, insieme a Giulio Camillo, una delle figure più influenti dell'epoca per la conoscenza e per la pratica dell'*ars memorandi*: produsse diversi sistemi per l'architettura mnemonica nella forma di diagrammi, ruote e figure magiche. Il pensiero di Bruno costituisce, si può dire, il punto più alto nella pratica ermetica della memoria, al cui sviluppo egli contribuisce attraverso un sistema estremamente complesso che si avvale di combinazioni di immagini, lettere, numeri e idee che richiedono, già solo nell'atto del loro apprendimento, delle sviluppate doti mnemoniche. La filosofia ermetica, e le immagini tradizionali dell'astrologia magica sono elementi generativi del suo pensiero e rendono la sua *ars memorandi* profondamente imbricata al contesto del cosmo magico. In uno dei suoi trattati magici *De vinculis*



In the book I have edited, along with Enrico Pitozzi, Romeo and Claudia Castellucci about *Tragedia Endogonia* (*Itinera. Trajectoires de la forme: Tragedia Endogonia*), Claudia composed a diagram that recapitulates all the figures, elements, matters, colours and feelings that appeared in the 2 years and 11 episodes of the *Tragedia* project. It is a sort of Brunian wheel for memory. Its efficacy lies in the fact that, along with it, the book presents pictures and theoretical essays providing different form of witnessing of the event. My point is thus that every mnemotechnical dispositif or system connected with theatre is powerless and mute if not re-activated by affect.

*in genere* Bruno sostiene che i vincoli si realizzino grazie alla conoscenza e che siano tessuti dagli affetti. Il vincolo creato dall'affetto è cioè, per Bruno, l'intima ragione di ogni conoscenza.

Nel libro che ho curato con Enrico Pitozzi, *Itinera. Trajectoire de la forme: Tragedia Endogonia* (intorno al lavoro della Societas Raffaello Sanzio), Claudia Castellucci ha composto un diagramma che ricapitola ogni figura, luogo, elemento, colore e temperatura che appare nell'opera composta da undici episodi dispiegati in tre anni di lavoro. Si tratta di una sorta di ruota della memoria bruniana. La sua efficacia risiede nel fatto che nel libro è presentata accanto a immagini degli spettacoli, ad analisi teoriche, e nel quadro di un'architettura compositiva che intreccia diverse forme di testimonianza dell'evento. Ciò che intendo analizzare, in conclusione, è come ogni dispositivo o sistema mnemonico connesso al teatro sia impotente e muto se non viene riattivato da un affetto.





# Panel 3

*Piscina ENAL, Vercelli, h. 9-13*

## THE HUMAN VOICES

The open-air ENAL swimming-pool in Vercelli is the location of Massimo Bartolini's site-specific panel. Closed after the summer season, the historical building (1939) will be re-opened on purpose for *Affective Archives*. The pool surface, by the month of November muddy and opaque, will become a liquid layer of traces, with a raft in the middle. On the raft, four P.A. amplifiers. The speakers will be absent from the scene, whilst the audience will take a seat all round the pool. The speakers' words will come from the air, as in a radio broadcast.

2010  
november

12

# Panel 3

*Piscina ENAL, Vercelli, h. 9-13*

## LE VOCI UMANE

La piscina ENAL di Vercelli è lo spazio all'aperto in cui si svolge il panel site-specific curato da Massimo Bartolini. Chiuso al pubblico dopo il periodo estivo, l'edificio storico (costruito nel 1939) verrà riaperto appositamente per *Archivi affettivi*. Lo specchio d'acqua, ormai opaco e stagnante nel mese di Novembre, diventa deposito di tracce con al centro una zattera. Su questa zattera 4 casse. I relatori sono assenti dalla scena, mentre il pubblico si disporrà tutt'attorno alla vasca. Le parole giungeranno come in una trasmissione radiofonica.

2010  
novembre

12

## La cornice performativa di Massimo Bartolini

Quelle che seguono sono le istruzioni fatte avere ai relatori. Il panel fu organizzato come una sorta di programma radiofonico, con un presentatore (Marco Pustianaz) e brani musicali tra una lettura e l'altra. Valentina Valentini preparò un montaggio sonoro speciale di rare registrazioni di attrici di teatro italiano, dagli anni Ottanta a oggi; i paper di Alan Read e Marco Pustianaz furono accompagnati da musiche scelte dagli autori; l'intervento di Patrizia Violi, assente da Vercelli, fu registrato e trasmesso nel corso del panel.

Cari relatori e relatrici,

il panel si svolgerà presso la piscina Enal di Vercelli, un pezzo interessante di architettura fascista, costruita nel 1939 e all'oggi uno dei pochi esemplari di questo tipo sopravvissuti in Italia. A novembre la vasca sarà piena d'acqua per allora divenuta stagnante, una sorta di specchio opaco e deposito di tracce. Il pubblico si disporrà intorno alla vasca e su una terrazza che vi affaccia, mentre voi relatori non sarete visibili: trasmetterete da uno "studio radiofonico" situato in altro luogo, in un camper attrezzato. Le vostre voci arriveranno "da lontano", come sola presenza sonora.

L'idea è quella di creare una distanza e al tempo stesso un'urgenza nell'ascolto, una dialettica di presenza/assenza dei relatori stessi. Lo spazio della piscina diverrà dunque un territorio d'incontro tra lo spazio privato della conversazione (invisibile agli occhi) e quello pubblico della trasmissione (che ha solo l'udito come deposito memoriale). È emersa la suggestione di utilizzare materiale audio o sonoro nel vostro intervento: voci d'archivio e registrate, suoni e

### Massimo Bartolini's performative frame

**The following are the instructions sent to the speakers. The panel was broadcast as a radio program of sorts, with a presenter (Marco Pustianaz) and music tracks between each reading. Valentina Valentini prepared a special edit of rare recordings of female voices from the Italian theatre (1980's until today); Alan Read's and Marco Pustianaz's papers included music, whilst Patrizia Violi – who could not come to Vercelli – recorded her own voice reading her paper.**

Dear panel speakers,

the panel will take place at ENAL swimming-pool in Vercelli, an interesting example of Fascist architecture, built in 1939, one of the few surviving structures of this kind in Italy. In November the tank will be full of stagnant water, a kind of opaque mirror and repository of traces. The audience will take a seat round the pool and on an overlooking terrace; the speakers will communicate out of sight from a "broadcast studio" located elsewhere in a camper fitted out as a mobile studio. Your voices will come from a distance as a mere presence of sound.

The idea is to create a physical distance and at the same time a listening urgency, a dialectics of presence/absence, starting with the speakers themselves. The area of the pool will become a meeting ground between the private space

rumori, musica, canzoni... Ciò accrescerebbe la natura uditiva della vostra trasmissione affettiva.

Persa la dimensione della presenza e della frontalità, la vostra voce si rivolge a uno spettatore mobile: prevediamo infatti che le persone si possano muovere nello spazio intorno alla piscina, ma anche uscire, distrarsi ecc. In ogni caso, nel corso del panel voi quattro relatori potrete decidere autonomamente se indirizzarvi ciascuno all'uditorio assente, oppure se parlare tra voi come in una conversazione condivisa in studio. Uno di voi potrà svolgere la funzione di speaker, eventualmente introducendo le relazioni altrui.

PLAYLIST. Amon Tobin, "Toys" // Cocteau Twins, "Melonella" // Stereolab, "Cadriopo" // Caretaker, "False Memory Syndrome" // Sterling Holloway, "Winnie The Pooh and the Blustery Day" // Robert Johnson, "I Believe I'll Dust My Broom" // Elmore James, "Dust My Broom (I Believe My Time Ain't Long)" // Gustav Mahler, *Sinfonia No. 2 in Do Minore*, Berliner Philharmoniker, diretta da Simon Rattle // OHNO

of your studio "conversation" (invisible to the eyes) and its public transmission (relying on hearing for its memorial deposit). The artist suggests using audio or sound in your presentation: archival and recorded voices, sounds or noises, music, songs ... This would enhance the auditory nature of your affective transmission.

Having lost any visual reference and the frontal nature of its emission, your voice will be directed to a mobile audience: we expect people to move in the space around the pool, maybe take a break etc. Moreover, before or during the panel the four speakers will decide whether to directly address the absent audience, or to talk to each other as in a shared studio conversation. One of you may act in turn as a speaker, e.g. introducing the papers of others.

PLAYLIST. Amon Tobin, "Toys" // Cocteau Twins, "Melonella" // Stereolab, "Cadriopo" // Caretaker, "False Memory Syndrome" // Sterling Holloway, "Winnie The Pooh and the Blustery Day" // Robert Johnson, "I Believe I'll Dust My Broom" // Elmore James, "Dust My Broom (I Believe My Time Ain't Long)" // Gustav Mahler, *Symphony No. 2 in C Minor*, Berliner Philharmoniker, conducted by Simon Rattle // OHNO

## Papers' abstracts

The following abstracts were printed in a separate booklet as part of the welcome pack of *Affective Archives*.

### One at a time. The secret archive of one-to-one performance

by Marco Pustianaz

On archiving Jordan McKenzie's one-to-one performance *Drawing Breath*.

Me: Touch. That is the main reason why I remember *Drawing Breath*. Because it was initiated with a touch and finished off with a bang. Between my hand and my ears the encounter was forged. Enabled by the pressure of my hand on your chest and sealed off by a bursting sound. Maybe it's because my sight is less than perfect, I don't trust it so much. Maybe that's why I remember you already in front of me. Maybe you took my arm, maybe you didn't. You must have guided it towards your chest. I am always attracted by male chests. I remember I really wanted to find out if it was hairless or not.

You: I think that there is always an assumption that a one-to-one performance will always be charged in some way, that one-on-one proximity means intimacy. You may be my 30th encounter of that day. I am often an automaton, I know what will be happening, in some ways you become matter or substance to be dealt with for the five minutes that I spend with you. I am asking of myself and performing for you intimacy, though at times the sheer repetition of the action and the duration of it may mean that I am not always fully present. To be honest, at times it is quite a mechanical procedure.

### Dust My Broom

by Alan Read

Keith Richards met Brian Jones playing the Elmore James standard *Dust My Broom* at The Ealing Club in West London in 1962. Brian Jones founded and named The Rolling Stones but wrote none of their music. His only compositional work was the soundtrack for a German film made in 1967, *Mord Und Totschlag (A Degree of Death)*. In this film Brian Jones makes a single fleeting experience. He died at the bottom of A. A. Milne's swimming pool on the night of 2/3 July 1969. Taking these brief facts as a starting point I would like to take the opportunity to listen to Brian Jones's 'human voice'. I will invite the ENAL swimming pool in Vercelli to become an acoustic amplifier of this voice.

The coincidence of swimming pool death is not my interest, but rather how by means of the affective archive of the pool, sonically, atmospherically and aquatically the silenced Stone might be recalled in such a distant setting. I would be interested in proposing that Brian Jones walk on the water in some way, though I am unclear as to how such a thing might be possible. I may need some help for this aspect of the program to be realized. I like the line that goes: "I'm gonna get up in the mornin' / I believe I'll dust my broom". I would hope that my twenty-minute contribution could finish with these lines somehow. It would perhaps take us back to when Keith heard Brian for the first time next door to where I

## Abstract delle relazioni

I seguenti abstract furono pubblicati in un libretto a parte e inseriti nella cartellina di benvenuto di *Archivi affettivi*.

### Uno alla volta. L'archivio segreto delle performances per spettatore unico

di Marco Pustianaz

Sull'archiviazione di *Drawing Breath*, performance per spettatore unico di Jordan McKenzie.

Io: Il tatto. Questo è uno dei motivi principali per cui ricordo *Drawing Breath*. Perché venne inaugurato da un contatto tattile e terminato con un'esplosione. L'incontro fu forgiato tra la mia mano e le mie orecchie, reso possibile dalla pressione della mano sul tuo petto e sigillato da uno scoppio. Forse perché la mia vista è tutt'altro che perfetta, e non mi fido molto di quello che vedo. Forse per questo ti ricordo già davanti a me. Forse mi hai preso il braccio, forse no. Probabilmente l'hai guidato verso il tuo petto. Sono sempre stato attratto dal petto maschile. Mi ricordo che volevo scoprire se il tuo fosse glabro o peloso.

Tu: C'è sempre il presupposto che una performance per spettatore unico abbia un qualche carico emotivo, che la prossimità di due singoli individui significhi intimità. Magari sei il trentesimo spettatore in una sola giornata. Spesso mi muovo come un automa. So quello che accadrà, in qualche modo sei materia e sostanza con cui lavorare per i cinque minuti che passerò con te. L'intimità è qualcosa che chiedo a me stesso e che costruisco per te, anche se a volte la mera ripetizione dell'azione e la sua durata fanno sì che non sia sempre totalmente presente. A essere sinceri, qualche volta si tratta di un procedimento meccanico..

### "Dust My Broom" ("Spolvera la mia scopa")

di Alan Read

Keith Richards incontrò Brian Jones che suonava il classico del repertorio di Elmore James *Dust My Broom* all'Ealing Club di Londra nel 1962. Brian Jones fu colui che fondò e diede il nome ai Rolling Stones senza tuttavia comporre nessuno dei loro pezzi. Il suo unico lavoro compositivo fu la colonna sonora di un film tedesco del 1967, *Mord Und Totschlag*. Nel film Brian Jones compie anche una fugace apparizione. La notte tra il 2 e il 3 luglio 1969 Jones muore annegando nella piscina di A.A. Milne. Assumendo questi elementi come premessa vorrei cogliere l'occasione per ascoltare la "voce umana" di Brian Jones. Inviterò la piscina ENAL di Vercelli a farsi amplificatore acustico di questa voce.

Non mi interessa tanto la coincidenza della morte in una piscina; mi interessa come per mezzo dell'archivio affettivo di una piscina una "pietra rotolante" ormai ammutolita possa essere richiamata sonoramente, atmosfericamente e acquaticamente in un ambiente tanto lontano. Vorrei proporre che, in qualche modo, Brian Jones cammini sull'acqua, anche se non so bene come questo possa accadere. Avrò bisogno di aiuto per realizzare questo desiderio. Mi piace il verso che dice: "I'm gonna get up in the mornin' / I believe I'll dust my broom". Vorrei che, in qualche modo, il mio contributo



live. If I could hear that in Vercelli, and feel what those words might mean, and meant then, a pool that is opaque might be a little less unfathomable.

## The dwelling of female voices from Italian theatre. A radio broadcast

by Valentina Valentini

On the occasion of the *Affective Archives* event, I would like to start giving shape and experimenting with a long cherished project of mine: an archive of female voices from Italian theatre. For this purpose, I have been gathering recordings from performances by actresses Marion D’Amburgo, Perla Peragallo, Ermanna Montanari, Iaia Forte, Chiara Guidi, Mariangela Gualtieri, Gaby Rusticali, Silvia Calderoni, Rossella Or. My aim is to produce, as a sample for my larger project, a remix with pieces from different performances involving these actresses, and offer it to the audience, thus taking advantage of the radio broadcast station that Massimo Bartolini proposed as the location for our panel. The criteria I am employing for orchestrating these different voices and performances will be a hypothesis of composition, involving a choreography of texts (featuring Iaia Forte’s *Ambletto*, Silvia Calderoni’s *Antigone*, Chiara Guidi’s *Santa Sofia*), stories (Ermanna Montanari’s Alcina), authors (Gualtieri, Testori, Joyce, etc.), time periods (Perla Peragallo’s 1970s, Chiara Guidi’s 1980s).

The main idea is to create a montage of vocal pieces featuring the performance of the actress’s voice as a key to disclosing both the tone of the performance and the specificity of the actress’s voice itself. The sound mix is designed to be interspersed by live commentary, standing as an explanatory-interpretive caption. This broadcast will offer the chance to test my hypothesis of an archive/dwelling for female voices, and help me verify the feasibility of the project on a small, ephemeral scale.

## If toys could speak: affective resonances from Joseph Cornell’s toy archive

by Alessandra Violi

Between 1929 and 1932 Walter Benjamin broadcast a series of radio talks dedicated to the viewpoint of childhood, and in particular to the world of toys, those material bodies that are as ephemeral and evanescent as the voice that recounted them over the air. Refusing to classify them in psychological or functional terms, Benjamin uses toys to rethink the notion of historical archive, reading them as a collective formation “at the border” between cultural document, affective trace and memory of what is yet to be experienced. Toys become the prototype for the performativity of archive materials, to be handled in accordance with the practice of “making ever new”, characteristic of the dialectics between contingency and repetition that is the hallmark of childhood toys. In those very years, Benjamin’s insight was embodied in the archive constructed by the American artist Joseph Cornell, where the materials of history are imagined as the toys of bygone and newfound performers, and take on a “second life” in the affective-mnemonic interaction between researcher and viewer.

a Vercelli finisca con queste parole. Ciò potrebbe forse farci tornare indietro a quando Keith ascoltò Brian per la prima volta, proprio accanto a casa mia. Se sentirò questo a Vercelli, e se sentirò cosa quelle parole possono significare, e aver significato allora, l’opacità di una piscina potrebbe apparire un po’ meno insondabile.

## La dimora delle voci femminili del teatro. Un intervento radiofonico

di Valentina Valentini

In occasione del convegno vorrei incominciare a sperimentare e mettere in forma un progetto che accarezzo da tempo: un archivio delle voci femminili del teatro italiano. Sto raccogliendo le registrazioni di spettacoli di Marion D’Amburgo, Perla Peragallo, Ermanna Montanari, Iaia Forte, Chiara Guidi, Mariangela Gualtieri, Gaby Rusticali, Silvia Calderoni, Rossella Or. L’intento è di realizzare un mix che contenga brani di differenti spettacoli rappresentati dalle attrici selezionate come campione e di offrirlo all’ascolto – utilizzando lo studio radiofonico che sarà la location progettata da Massimo Bartolini per il nostro panel. Il criterio che presiede all’orchestrazione delle differenti voci e dei differenti spettacoli sarà una ipotesi di composizione di una coreografia di testi (ci sarà *Ambletto* con Iaia Forte e *Antigone* con Silvia Calderoni, Chiara Guidi con *Santa Sofia*), di storie (Alcina di Ermanna Montanari) e di autori (Gualtieri, Testori, Joyce), di tempi (gli anni Settanta di Perla Peragallo e gli anni Ottanta di Chiara Guidi).

L’idea è di montare pezzi vocali di spettacoli in cui la performance dell’attrice renda sia il timbro dello spettacolo che la singolarità della propria voce. Il mix sonoro è pensato come intervallato da un parlato dal vivo a mò di didascalia esplicativa/interpretativa. Con questo intervento l’ipotesi dell’archivio/dimora può trovare una prima piccola verifica progettuale, benché effimera.

## Se i giocattoli potessero parlare: risonanze affettive dall’archivio di giocattoli di

### Joseph Cornell

di Alessandra Violi

Tra il 1929 e il 1932 Walter Benjamin fece una serie di trasmissioni radiofoniche dedicate all’infanzia, in particolare al mondo dei giocattoli – corpi materiali altrettanto effimeri ed evanescenti quanto la voce in onda che ne parlava. Rifiutando di classificarli in termini psicologici o funzionali, Benjamin si serve dei giocattoli per ripensare al concetto di archivio storico, leggendoli come formazione collettiva liminale tra documento culturale, traccia affettiva e memoria di una esperienza di là da venire. I giocattoli diventano il prototipo della performatività dei materiali di archivio, trattati secondo la prassi di costante rinnovamento caratteristica di quella dialettica tra contingenza e ripetizione che è un tratto fondamentale dei giocattoli infantili. Negli stessi anni, l’intuizione benjaminiana veniva incarnata dall’archivio costituito dall’artista americano Joseph Cornell, in cui i materiali della storia sono immaginati come i giocattoli di attori passati e nuovamente riscoperti, assumendo una “seconda vita” attraverso l’interazione mnemonico-affettiva tra ricercatore e osservatore.

# Panel 4

2010  
november  
12

*Piccolo Studio, Abbazia di Sant'Andrea,  
Vercelli, h. 9-13*

## “THE GAME”

Lois Weaver's session will see the four speakers in the guise of card dealers, each at their own table. The participants were asked to write their own texts in 13 points; each point was subsequently printed on a different card, thus making up a deck created on purpose by Lois. Four tables, four papers, four card suits. Each speaker will deal out the cards of her own text to the three players at the same table. The game will begin, and with it the reading of the randomly reconfigured papers. A fifth table will respond, while Lois herself will preside over “The Game”. This is the final game, which will see the participation of all the speakers of *Affective Archives*.

# Panel 4

2010  
novembre  
12

*Piccolo Studio, Abbazia di Sant'Andrea,  
Vercelli, h. 9-13*

## LA PARTITA A CARTE

Il panel curato da Lois Weaver trasforma i quattro relatori in mazzieri di altrettanti tavoli da gioco. Ad ogni partecipante è stato chiesto di scrivere il proprio intervento in 13 punti, ciascuno dei quali verrà impresso sulle 13 carte da gioco di un mazzo di carte appositamente realizzato dall'artista. Quattro relazioni per quattro tavoli e quattro semi. Il relatore distribuirà le carte a se stesso e agli altri tre partecipanti al suo tavolo. Comincerà il gioco e con esso la lettura dei testi. Un quinto tavolo ospiterà i respondent, mentre Lois sarà maestro di cerimonie. È il gioco finale a cui parteciperanno tutti i relatori.



# AFFECTIVE ARCHIVES

## A Card Table on Affective Archives

Conceived and Curated by **Lois Weaver**  
Commissioned by **Affective Archive, Performance Studies International**  
///regional cluster 01, Italia, 11-11-13 November 2010

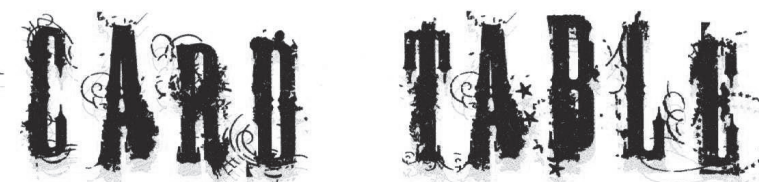
Dealers include:  
**Susanne Franco, Giulia Palladini, Heike Roms and Jurgita Staniskytė**

A Card Table is an alternative panel format that utilises the elements of a card game to deliver prepared papers and presentations and to generate audience participation and discussion. Each speaker is a dealer and is seated at a small table with three other players. The speaker's paper is divided into thirteen points and printed on the thirteen cards of one suit in their deck. The entire deck is dealt to all 4 players seated at the table. The dealer leads by reading from any of the printed cards that happen to be in their hand. The others play a card by reading one of the printed cards in their hands that seems to follow suit. The score is kept by noting the order in which the points were read.

The game is repeated for each of the speakers on the panel. A simultaneous game can be played by a table of responders who make notes on the cards corresponding to the ones being played. These cards are then used in a final game of discussion and response.

At the end of all of the games, the speaker's and the responder's cards are each assembled into a separate deck in the order in which they were read. This creates two complete decks of cards that archive the event.

For more information on the Card Table contact:  
l.weaver@qmul.ac.uk



# AFFECTIVE ARCHIVES

## Un gioco di carte per *Archivi Affettivi*

Concepito e curato da **Lois Weaver**  
Commissionato da **Archivi affettivi, PSi Regional Cluster#01 Italia**,  
11-13 novembre 2010

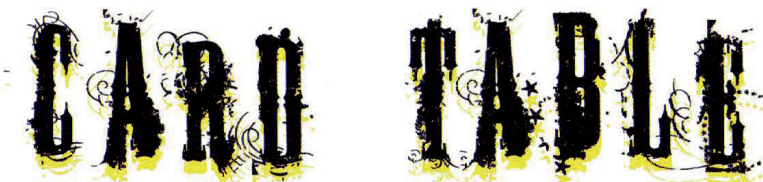
I giocatori:  
**Susanne Franco, Giulia Palladini, Heike Roms e Jurgita Staniskytė**

Il Gioco di carte propone un formato alternativo di conferenza che utilizza gli elementi del gioco di carte per la presentazione di relazioni e per generare la partecipazione e discussione da parte del pubblico. Ogni relatore viene designato come giocatore ed è seduto a un tavolo da gioco insieme ad altri tre giocatori. La relazione di ogni giocatore è suddivisa in tredici segmenti e stampata su tredici carte di uno stesso seme a formare un normale mazzo di carte. Il mazzo che ne risulta è distribuito a tutti e quattro i giocatori al tavolo. Il primo giocatore inizia a leggere una delle carte a scelta tra quelle che ha in mano. I successivi giocatori giocano la propria carta leggendo quella che sembra rispondere meglio alla precedente. Il tabellone sarà compilato tenendo nota dell'ordine in cui sono stati letti i valori delle carte.

Il gioco si ripete per ognuno dei giocatori della sessione. Contemporaneamente, si svolge su un altro tavolo il gioco dei *respondent* che dovranno scrivere su un altro mazzo di carte le proprie annotazioni relative a ciascuna delle carte lette dai giocatori. Tali carte annotate saranno usate successivamente in una partita finale giocata dai *respondent* con le loro risposte e annotazioni.

A conclusione di tutte le partite, le carte dei giocatori e dei *respondent* verranno raccolte in due mazzi separati mantenendo l'ordine in cui sono state lette. Si creano così due mazzi completi che archiviano l'evento.

Per ulteriori informazioni sul Gioco di carte contattare: l.weaver@qmul.ac.uk





## Papers' abstracts

The following abstracts were printed in a separate booklet as part of the welcome pack of *Affective Archives*.

### Archiving modern dance: Rudolf Laban between affects and documents

by Susanne Franco

Rudolf von Laban (1879-1958) was one of the leaders of *Ausdruckstanz* (dance of expression): a writer and theoretician, a dancer and a choreographer, a teacher and a tireless organizer of schools, associations and festivals, a consultant in work ergonomics. Recently I have studied his mostly unrealized film projects, whose traces are scattered in different archives, and which reveal his capacity to shape his kinesthetic imaginary for the screen. Laban was a polyglot and a 'nomad spirit'. He left a few archives spread between Germany and Great Britain, where documents of different kinds and written in different languages have been studied in a discontinuous and unsystematic manner. This was due to the politics of preservation adopted by the institutions that house them. These archives have nourished the work of a few scholars that have deconstructed the hagiographic version of his life and the artistic and cultural activity transmitted by his pupils. On the other hand, this version, albeit historically unreliable, is based on an incorporated memory of his theories and on the affective relationships that these pupils had established with Laban. The tensions between these two approaches to his theories and to his artistic and intellectual figure have fueled many polemics on the ownership of Laban's legacy, and more generally on how to study dance history (and memory). In Laban historiography these tensions have not been sufficiently problematized to take into account recent theories on affective archives. My paper deals with these topics in order to problematize the issue of sources in the study of the history (and memory) of modern dance.

### A map of deposits for an urban childhood

by Giulia Palladini

My paper shall address urban experience as a specific form of archive, one that can be reconstructed only by means of affective encounters. Every city, in its subsequent stratification of history and modes of inhabiting, hosts a number of traces, which can be recovered in affection both by the people who once produced them (either purposefully or by accident) and by late-comer inhabitants, who will grasp those remains as leftovers of the city landscape. I shall consider the accumulations of those traces in specific urban spaces as 'deposits', collections of cues to the urban experience that may or may not be re-activated in the future of their re-appearance.

With reference to Walter Benjamin's writings on the city, I shall refer to the idea of childhood as a key attitude to the recognition of those traces, featuring an experience of immediate wonder and seduction toward "the urban", one capable of forecasting the future as a prophecy of sort, as well as of re-enacting a non-linear, obliterated past for those who happen to encounter those traces. Moreover, childhood shall be further explored as a specific territory of emotions, featuring purposeless, infantile pleasure as the main affect sustaining the experience of recognition, and hence locating this very

## Abstract delle relazioni

I seguenti abstract furono pubblicati in un libretto a parte e inseriti nella cartellina di benvenuto di *Archivi affettivi*.

### Archiviando la danza moderna: Rudolf Laban tra affetti e documenti

di Susanne Franco

Rudolf Laban (1879-1958) è stato uno dei protagonisti dell'*Ausdruckstanz* (danza di espressione) ed è passato alla storia come teorico del movimento corporeo, danzatore, coreografo, insegnante, fondatore di scuole e associazioni, animatore di festival, e consulente di ergonomica per l'industria. Più recentemente ho studiato i suoi progetti di film (per la maggior parte non realizzati) che rivelano la sua abilità a trasformare un immaginario cinestetico in linguaggio cinematografico. Laban, che era un apolide e un poliglotta, ha lasciato in eredità alcuni archivi disseminati tra Germania e Gran Bretagna in cui sono custoditi documenti eterogenei sia per la tipologia sia per le lingue in cui sono stati redatti, e che sono stati studiati nel tempo in modo discontinuo e disorganico, anche a causa delle politiche gestionali adottate dalle istituzioni che li custodiscono. Questi archivi hanno nutrito il lavoro di alcuni studiosi che hanno finito per decostruire la versione agiografica della sua sfaccettata attività artistica e culturale tramandata dagli allievi. D'altro canto, questa versione, pur se storicamente poco attendibile, si basa sulla memoria incorporata dei suoi insegnamenti oltre che sulle relazioni affettive che i suoi allievi, a vario titolo, avevano stabilito con lui. Le tensioni tra questi due approcci alle sue teorie e alla sua figura artistica e intellettuale hanno alimentato molte polemiche su chi ne custodisce l'eredità e più in generale su come si studia la storia della danza. Nella storiografia labaniana queste tensioni sono state poco problematizzate non tenendo conto delle recenti teorizzazioni sugli archivi affettivi. Il mio intervento verterà su questi temi, problematizzando la questione delle fonti nello studio della storia (e della memoria) della danza moderna.

### Mappa di depositi per infanzie urbane

di Giulia Palladini

Il mio intervento prende in considerazione l'esperienza della città come specifica forma di archivio, un archivio che può essere ricostruito solo attraverso una serie di incontri affettivi. Ogni città, infatti, nella sua successiva stratificazione di storia e modi di abitare, custodisce una serie di tracce, che possono essere affettivamente recuperate sia da coloro che le hanno prodotte (volontariamente o per caso) sia da abitanti ritardatari, che si avvicinano a questi resti come residui del paesaggio cittadino. Mi interessa considerare l'accumulazione di queste tracce all'interno di luoghi specifici come 'depositi', collezioni di indizi circa l'esperienza urbana, che possono essere o non essere riattivati nel futuro della loro ri-apparizione.

Con riferimento agli scritti di Walter Benjamin sulla città, voglio esplorare l'idea di infanzia come attitudine chiave nel processo di riconoscimento di tali tracce, un'attitudine che trattiene l'esperienza di meraviglia immediata e di seduzione ed è in grado di preannunciare il futuro come una sorta di profezia, così come di 'ridare luogo' a un passato non

experience outside the relations of functionalism and production, and within the space of metaphoric re-production.

I shall attempt a map with multiple entries to the idea of the urban as affective archive, offering a series of images standing as many possible memorial deposits. In this process, I shall consider the affective relations with those deposits, focusing both on the encounters with the city landscape (specifically considered as performances of recognition) and on the form of these deposits in their own history and geographical location.

## Performing the gift of the archive

by Heike Roms

My proposed contribution intends to consider the often strongly affective dimensions associated with the ambivalent ‘gift’ that the bequest of an artist’s legacy presents to those who receive it. The recent “archive fever” in performance scholarship can evidently be traced back to the publication (in English) of Derrida’s eponymous lecture in 1995. Performance scholars such as Schneider (2001) and Taylor (2003) have taken Derrida’s explications on the patrilineal logic of the archive and its foundational role for the authorization of state power as an invitation to rethink the ontology of performance vis-à-vis the archive. Performance in this context appears as an alternative mode of cultural transmission, which due to its embodied and contingent nature manages to escape the “house arrest” under which, according to Derrida, the archive places all of its content. But the relationship between archive and performance is more complex than this simple opposition suggests – as Taylor herself has pointed out, archive and performance (or what she terms “the repertoire”) are deeply interdependent. The archive is a site of many performances, and performance (particularly performance art in its complex relationship to documentation) has often succumbed to its own archival impulses.

I would like to take as my starting point a more recent text by Derrida (2008), in which he returns to the question of the archive. The text, a lecture given on the occasion of the gift of the archive of Hélène Cixous’ papers to the Bibliothèque Nationale de France, was published as *Geneses, Genealogies, Genres, and Genius* in English translation in 2008 and is subtitled *The Secrets of the Archive*. Derrida meditates on the ‘gift’ of the archive, in the double sense of a bequest (as a performative act) and of the singularity of an artistic ‘genius’ (in this case the singular genius of Cixous) which the archive manifests. He reflects on the necessity and impossibility of archiving such a ‘gift’, as it ruptures the bounds of the archive. Storing documents associated with a singular artistic creation, the archive not only keeps the secret but also keeps secretly working the force of such creation. Written as a homage to Cixous, the text also raises the question of gender, as the force of creation here appears as a feminine rupture into the patriarchal power of the cultural institution.

For the past four years I myself have been afflicted with what may be diagnosed as an acute case of archive fever. Not only have I spent much of my time in archives, an unfamiliar location for someone whose work had previously been almost exclusively concerned with contemporary performance and who had hardly ever written about any work I had not witnessed myself. I am also attempting to build an archive of sorts (although proper archivists may question whether what I am creating can really be regarded as such). Under the title *What’s Welsh for Performance? (Beth yw ‘performance’ yn Cymraeg?)*, I am aiming to ‘uncover’ Wales’s hitherto largely hidden history of performance art in the 1960s and 1970s and to chart the manner in which performance art as an international artistic movement was adapted in localized cultural contexts during its formative years. To the lived experience of the researcher (and not just the per-

lineare, da tempo sommerso, in coloro che si trovano a incontrare queste tracce. All’interno di questa riflessione, l’infanzia verrà inoltre esplorata come territorio specifico dell’emozione, caratterizzato da un piacere infantile, ateleologico, principale affetto sostegno dell’esperienza di riconoscimento; il riconoscimento ‘infantile’, in altre parole, non si colloca all’interno delle relazioni di funzionalismo e produzione, bensì in uno spazio metaforico di ri-produzione.

Su questa base, tenterò di costruire una mappa con entrate multiple rispetto all’idea di città come archivio affettivo, offrendo una serie di immagini che possono considerarsi possibili depositi memoriali. Nel far questo, prenderò in considerazione le relazioni affettive con questi ‘depositi’, sia con riferimento agli incontri con il paesaggio cittadino (che possono considerarsi altrettante performance del riconoscimento) sia con riferimento alla configurazione di questi depositi all’interno della loro storia e del loro posizionamento geografico.

## La performance del dono d’archivio

di Heike Roms

Il mio contributo intende prendere in considerazione la dimensione spesso fortemente affettiva associata all’ambivalente dono che il lascito di un artista comporta per chi lo riceve. Il recente “mal d’archivio” negli studi sulla performance può, con ogni evidenza, essere fatto risalire alla pubblicazione in inglese dell’omonima conferenza tenuta da Derrida nel 1995. Studiose della performance come Schneider (2001) e Taylor (2003) hanno assunto l’analisi derridiana intorno alla logica patrilineare dell’archivio e il suo ruolo fondamentale nell’autorizzare il potere dello Stato come invito a ripensare l’ontologia della performance rispetto all’archivio. In questo contesto la performance appare come una modalità alternativa della trasmissione culturale la quale, a causa della sua natura incarnata e contingente, riesce a sottrarsi agli “arresti domiciliari” a cui sono costretti, nell’ipotesi di Derrida, i contenuti di un archivio. Ma la relazione tra l’archivio e la performance è più complessa di quanto questa semplice opposizione suggerisca – come Taylor stessa ha evidenziato, l’archivio e la performance (o ciò che lei definisce “repertorio”) sono profondamente imbricati. L’archivio è il sito di numerose performance, e la performance (in particolare la performance art nella sua relazione complessa con la documentazione) ha spesso ceduto ai propri impulsi archivistici.

Vorrei assumere, come punto di partenza del mio intervento, un testo più recente di Derrida (2008), nel quale egli torna alla questione dell’archivio. Il testo, una conferenza tenuta in occasione della donazione dell’archivio dei testi di Hélène Cixous alla Bibliothèque Nationale de France, è stato pubblicato col titolo *Geneses, Genealogies, Genres, and Genius*, e col sottotitolo *The Secrets of the Archive* nella traduzione inglese del 2008. Derrida riflette sul ‘dono’ dell’archivio nella sua doppia accezione di lascito (come atto performativo) e della singolarità di un ‘genio’ artistico (in questo caso il genio singolare di Cixous). Derrida riflette sulla necessità e sull’impossibilità di archiviare un simile ‘dono’ poiché esso infrange i limiti dell’archivio. Nel conservare documenti legati alla singolarità della creazione artistica, l’archivio non solo mantiene il segreto, ma mantiene inoltre segretamente al lavoro la forza di questa creazione. Scritto come omaggio a Cixous, il testo solleva anche la questione del *gender*, in quanto la forza creativa appare qui come una rottura femminile all’interno del potere patriarcale dell’istituzione culturale.

Nel corso degli ultimi quattro anni io stessa sono stata afflitta da quello che potrebbe essere diagnosticato come un caso acuto di mal d’archivio. Non soltanto ho trascorso molto del mio tempo in archivi (un luogo straniante per chi come

formance researcher), archives often present themselves not as monolithic institutions of power, but as sites of various activity and thus as performance. Many of the performances that occur in the archive – selecting, sorting, classifying, preserving, tending – are the labour of women. Furthermore, the majority of the archives that I deal with in my research (and I would argue that this is the case in much of performance research) do not originate in institutions but emerge from artists' personal collections. Some of these have since been bequeathed to institutions, but the majority are still in private hands. More often than not, they have become the responsibility of the artists' families (and more often than not the responsibilities of artists' widows), who are left to negotiate the ambivalent 'gift' that the bequest of an artist's legacy presents. This 'gift' plays a similarly ambivalent role for the researcher, who often finds herself in the highly affective position of helping to create an artist's legacy as she works her way through his or her archival remains.

## Structuring passion: performances of personal histories in post-Soviet Baltics

by Jurgita Staniškytė

For a long time theatre was described as a site where community can contemplate or evaluate the representations of its own past and identity. According to this definition, theatre serves as a social environment that helps shape individual memories into a more or less coherent collective memory. However, in the last two decades post-soviet Baltic theatre has radically revised and complicated the notion of performance as a “vehicle of memory”. First of all, an increasing body of contemporary performances that deal with personal memories of the Soviet period openly avoids the promotion of a sense of ‘coherent’ collective memory or national history, but rather focuses on the notions of dislocation and paradox, on the imaginative or constructive (as well as emotional) aspects of historical narratives, and investigates the interplay between reality and fiction in performative displays of individual memories as well as in the nature of historiography itself.

The paper will focus on three main strategies of performing personal memories of Soviet history in post-soviet Baltic theatre, which can be conceptualized in the following way: “Autobiography Performed, or Working on the Reality Effect”; “I am a Myth: Mythic Representations and Personal Histories, or Playing with the Real”; “Personal Stories on the Verge of the Fictional”. Performances of personal memories are often regarded as the source of an authentic presence. However, contemporary displays of personal memories onstage demonstrate a quite different urge to play with the notions of “authentic” historical experience and to place the audience at the center of the game as the main agent, who can verify or recognize a given phenomenon/history/memory as fictional or real or who, as a matter of fact, can be tricked to do so. The paper will also demonstrate how these examples of “theatres of memory” use pre-existing cultural templates – myths, narratives and images from pop culture, frames of traditional historiography – in order to produce a double effect of emotional identification and critical distance.

me aveva lavorato in precedenza quasi esclusivamente in relazione alla performance contemporanea, scrivendo solo raramente di spettacoli di cui non fossi stata direttamente testimone), ma sto anche tentando di comporre una sorta di archivio (sebbene archivisti più tradizionali potrebbero obiettare sul fatto che quello che sto creando possa essere effettivamente considerato tale). Dietro al titolo *What's Welsh for Performance?* (*Beth yw 'performance yn Cymraeg?*) sto tentando di scoprire la storia, sinora largamente ignorata, della performance in Galles negli anni Sessanta e Settanta, e di tracciare la maniera in cui essa, in quanto movimento artistico internazionale, è stata adattata all'interno di contesti culturali locali nel corso del suo iniziale sviluppo. Al vissuto del ricercatore (e non solo del ricercatore nel campo della performance), gli archivi spesso si presentano non in quanto istituzioni monolitiche di potere ma come luoghi di differenti attività e in questo senso come performance. E molte delle performance che hanno luogo nell'archivio – la selezione, la cernita, la classificazione, la conservazione, la cura – sono attività femminili. Inoltre, la maggior parte degli archivi con i quali ho a che fare per la mia ricerca (e vorrei suggerire che è lo stesso in molta della ricerca sulla performance) non sono originati all'interno delle istituzioni ma emergono dalle collezioni private degli artisti. Alcune collezioni sono state lasciate in eredità a delle istituzioni, ma la parte più cospicua è ancora in mani private. Nella maggior parte dei casi, la responsabilità della loro custodia è ricaduta sulle famiglie degli artisti (spesso sulle loro vedove), le quali si trovano a negoziare il dono ambivalente che comporta il lascito dell'eredità di un artista. Questo dono gioca un ruolo altrettanto ambivalente per il ricercatore, il quale spesso si trova nella posizione fortemente affettiva di contribuire alla creazione dell'eredità di un artista facendosi strada attraverso i suoi resti archivistici.

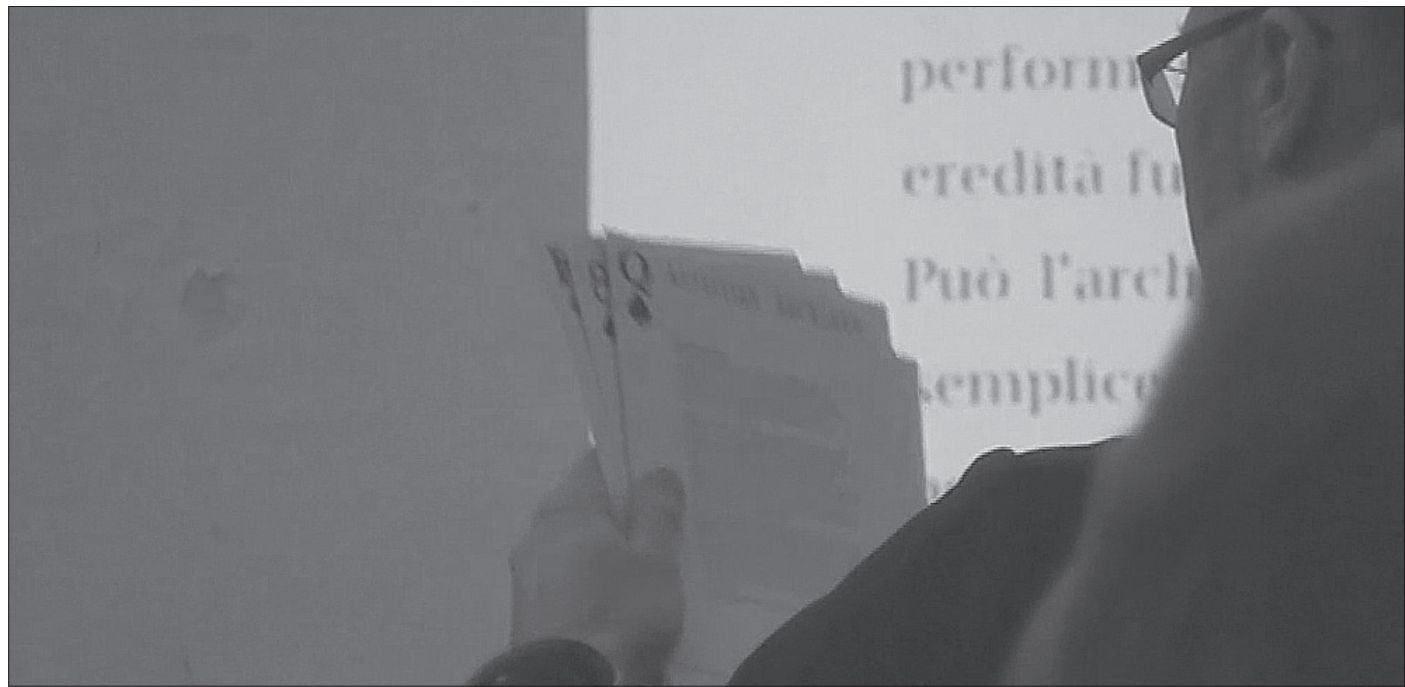
## Strutturare la passione: performance di storie personali dal Baltico post-sovietico

di Jurgita Staniškytė

Per molto tempo il teatro è stato visto come un luogo dove la comunità può contemplare o valutare la rappresentazione del proprio passato e identità. Secondo tale definizione, il teatro svolge la funzione di ambiente sociale per aiutare a trasformare le memorie individuali in una più o meno coerente memoria collettiva. Tuttavia, negli ultimi due decenni, il teatro baltico post-sovietico ha rivisto e complicato radicalmente la nozione di performance come ‘veicolo della memoria’. Innanzitutto, un numero crescente di performance contemporanee che trattano di memorie personali del periodo sovietico evita apertamente di rafforzare un senso di “coerenza” della memoria collettiva o storia nazionale. Esse si concentrano piuttosto sulle nozioni di dislocazione e paradosso, sull'aspetto dell'immaginazione o costruzione (nonché dell'affettività) delle narrazioni storiche, ed esplorano l'interazione tra realtà e finzione nelle rappresentazioni performative di memorie individuali, nonché nella natura della storiografia stessa.

Il mio intervento si concentrerà su tre principali strategie di performance di memorie personali della storia sovietica nel teatro baltico post-sovietico, che possono essere così concettualizzate: “Rappresentare l'autobiografia, ovvero lavorare sull'effetto della realtà”; “Io sono un mito: rappresentazioni mitiche e storie personali”; e “Giocando con il reale: storie personali sull'orlo della finzione”. Le rappresentazioni di memorie personali sono spesso considerate come fonte di presenza autentica. Tuttavia, le rappresentazioni contemporanee di memorie personali mostrano sulla scena una diversa necessità: quella di giocare con la nozione di esperienza storica ‘autentica’ e quella di collocare il pubblico al centro di tale gioco, quale attore principale in grado di verificare o riconoscere un dato fenomeno/storia/memoria come fittizio





o reale, o che perlomeno può essere indotto a farlo. La relazione dimostrerà anche come questi esempi di 'teatri della memoria' utilizzano modelli culturali pre-esistenti, quali i miti, le narrazioni e le immagini della cultura pop, nonché le cornici della storiografia tradizionale, per produrre un doppio effetto di identificazione emotiva e distanza critica.





# Forum

In collaboration with Festival Prospettiva 2

2010  
november  
13

Teatro Gobetti, via Rossini 8, Turin,  
h. 10-13

## BEING-WITH: PRAXIS AND POLITICS OF SHARED CREATIVITY AN OPEN FORUM TO RETHINK GROUP WORK

### Schedule

h.11.00: Opening address by *Affective Archives* curators: Marco Pustianaz, Giulia Palladini and Annalisa Sacchi.

h. 11.15: Talk by Nicholas Ridout (Queen Mary University, London)  
*We, the workers and the spectators*

Nicholas Ridout offers an initial response to the questions posed by the organisers of the event with the suggestion that we might attempt to think and imagine ways of doing things together, in theatre and performance, which avoid the logics of work. What might be the aesthetic and political implications of moving from the work, professional practice and collaboration towards other kinds of being and doing, such as, for example, conversation?

h. 11.30: Roundtable discussion.

Participants:

Rifrazioni / *Roots&Routes* / canecapovolto / Lo spazio pubblico: cultura, potere, rappresentazione (Università di Teramo) / *Art'O\_cultura e politica delle arti sceniche* / Magdalena italia / Performance season / Icareus / blucinQue / Balletto Civile / Start

# Forum

In collaborazione con Festival Prospettiva 2

2010  
novembre  
13

Teatro Gobetti, via Rossini 8, Torino,  
h. 10-13

## ESSERE-CON: PRATICHE E POLITICHE DI CREAZIONE CONDIVISA UN INCONTRO PER RIPENSARE IL LAVORO DI GRUPPO

### Programma

Ore 11: Apertura dei lavori con i curatori di *Archivi affettivi*: Marco Pustianaz, Giulia Palladini e Annalisa Sacchi

Ore 11,15: Intervento di Nicholas Ridout (Queen Mary University, Londra)  
*Noi, lavoratori e spettatori*

Nicholas Ridout propone una risposta provvisoria alle questioni sollevate dagli organizzatori invitando a trovare e immaginare modi per collaborare nel teatro e nella performance che evitino la logica del lavoro. Quali sarebbero le implicazioni estetiche e politiche nel passaggio dal lavoro, dalla pratica e collaborazione professionale ad altri modi di essere e fare, quali ad esempio la conversazione?

Ore 11,30: Tavola rotonda

Partecipano:

Rifrazioni / *Roots&Routes* / canecapovolto / Lo spazio pubblico: cultura, potere, rappresentazione (Università di Teramo) / *Art'O\_cultura e politica delle arti sceniche* / Magdalena italia / Performance season / Icareus/ blucinQue / Balletto Civile / Start

## A Contribution from a Distance

by FREDDIE ROKEM

**The text that was sent by Freddie Rokem, one of the invited speakers who could not come. In it he explains the reasons, both affective and professional, that kept him away from Vercelli. His contribution, printed and distributed to the audience, was thus doubly affective: as gesture and as content.**

### *Der Messingkauf*

*A Staged Reading*

Wednesday, 10/11/2010, h. 18:00, T'muna Theatre, Shonzino 8, Tel Aviv

Research and dramaturgy: Freddie Rokem

Translation: Doron Tavori

Directing: Moshe Perlstein

Consultant: Matthias Naumann

Production: Revital Michali

Participants: Doron Tavori, Naama Shapira and Moshe Perlstein

The reading is carried out in collaboration with the Department of Theatre Studies, Tel Aviv University

**D**uring the last 20 years of his life Bertolt Brecht was working on a project that he called *Der Messingkauf*, literally meaning “buying brass”. The aim of this perpetual work-in-progress, to which Brecht repeatedly returned, even after long pauses over this period of time, but never completed, was to summarize the basic theoretical issues of his theatrical vision and practice. The project exists today only in a fragmentary form. It was planned as a vast collection/collage of dramatic, poetic and theoretical texts that were supposed to be presented and performed during four consecutive nightly sessions as a self-reflexive performative presentation of his theory of the theatre. In the words of Brecht scholar John White, “*Der Messingkauf* attempts to expound, illustrate and perform

## Un contributo da lontano

di FREDDIE ROKEM

**Questo è il testo invitato da Freddie Rokem, uno dei relatori invitati impossibilitato a venire. Qui spiega le ragioni, professionali e affettive, che lo tennero lontano da Vercelli. Il suo contributo, stampato e distribuito al pubblico, è doppiamente affettivo: come gesto e come contenuto.**

### *L'acquisto dell'ottone*

*Una lettura scenica*

Mercoledì 10/11/2010, ore 18:00, T'muna Theatre, Shonzino 8, Tel Aviv

Ricerca e drammaturgia: Freddie Rokem

Traduzione: Doron Tavori

Regia: Moshe Perlstein

Consulenza: Matthias Naumann

Produzione: Revital Michali

Partecipanti: Doron Tavori, Naama Shapira e Moshe Perlstein

La lettura è prodotta in collaborazione col Dipartimento di Theatre Studies, Tel Aviv University

**N**egli ultimi vent'anni della sua vita Bertolt Brecht lavorò a un progetto che egli aveva intitolato *Der Messingkauf*, letteralmente “L'acquisto dell'ottone”. Lo scopo di questo work-in-progress infinito, sul quale Brecht ritornò di continuo, anche dopo lunghe pause, ma che rimase incompiuto, era quello di ricapitolare le questioni teoriche di base della sua visione e pratica del teatro. Il progetto esiste oggi solo in forma frammentaria. Era stato pensato come una vasta collezione/collage di testi poetici, drammatici e teorici, che dovevano essere presentati e messi in scena durante quattro sessioni notturne consecutive, come una presentazione performativa e auto-riflessiva della sua teoria del teatro o, nelle parole dello studioso brechtiano John White: “*L'acquisto dell'ottone* tenta di esporre, illustrare e inscenare la teoria

theory by means of an ingenious presentational strategy largely dictated by the theatrical medium that is at the same time the work's subject matter.”

Just as the monumental *Arcades Project*, summarizing Walter Benjamin's cultural and philosophical vision of modernity which remained unfinished at the time of his death, Brecht, too – a close friend of Benjamin – did not complete his comprehensive summation of his vision of the theatre focusing on the interactions between theory and practice and its role within the social and cultural spheres. And just like Benjamin's *Arcades Project*, Brecht's comprehensive summation of his ideas consists of sketches, notes and suggestions of what the project was supposed to include, but not its final form. The materials have been published in several versions in the attempt to reproduce as closely as possible what Brecht's supposed intentions with the project were, but there is and cannot be a final version of this unique project.

The underlying idea of *Der Messingkauf* derives from the situation of a man who buys a brass instrument – like a trumpet – for the metal it is made of, rather than for the music it makes. The issue Brecht raised by this example leads to a series of investigations of the basic ‘materials’ from which theatre is created, just like the instrument making music is made of brass, thus drawing attention to the complex relations between the materials from which the work of art is created and the final product.

Brecht is interested in exploring the materials from which the theatre performance is composed. The allusions to the concept of ‘materials’ within Marxist cultural theory are of course of primary importance, mainly in connection with Brecht's understanding of artistic practices as a craft through which ‘materials’ are transformed into an aesthetic object. This creative production process is at the same time also a social practice. *Der Messingkauf* explores the theoretical aspects of this transformational recycling process, in the sense that the theory is embedded in the doing itself and is at the same time exemplified

attraverso una strategia di presentazione ingegnosa largamente dettata dal medium teatrale che è allo stesso tempo la materia soggetto del lavoro”.

Proprio come i monumentali *Passages di Parigi* di Walter Benjamin, che racchiudono la sua visione culturale e filosofica della modernità, e che rimasero incompiuti alla sua morte, anche Brecht – amico intimo di Benjamin – non terminò la vasta summa della sua visione del teatro focalizzata sull'interazione tra teoria e pratica e sul ruolo che il teatro riveste nelle sfere sociali e culturali. E proprio come i *Passages* di Benjamin la ricapitolazione completa delle idee di Brecht (che non raggiungerà mai la sua forma definitiva) consiste di sketch, appunti e suggestioni su quanto il progetto avrebbe dovuto includere. I materiali sono stati pubblicati in diverse versioni nel tentativo di rispettare il più fedelmente possibile quelle che si suppone fossero le intenzioni di Brecht, ma non esiste, né può esistere, una versione definitiva di questo progetto unico.

L'idea di base de *L'acquisto dell'ottone* deriva dalla situazione di un uomo che sta appunto comprando uno strumento – simile a una tromba – per il metallo con cui è forgiato e non per la musica che produce. La questione che Brecht evidenzia con questo esempio conduce a una serie di investigazioni sui ‘materiali’ di base di cui è composto il teatro – proprio come lo strumento musicale è composto d'ottone – e che insistono sulle relazioni complesse tra i materiali a partire dai quali è creata l'opera d'arte e il prodotto finale.

A Brecht interessa esplorare i materiali dei quali è ‘fatta’ la performance teatrale. L'allusione al concetto di ‘materiali’ all'interno della teoria culturale marxista è chiaramente d'importanza decisiva, in particolare relativamente alla concezione che Brecht ha delle pratiche artistiche come di un mestiere attraverso il quale dei ‘materiali’ sono trasformati in oggetto estetico. Questo processo di produzione creativa è allo stesso tempo anche una pratica sociale. *L'acquisto dell'ottone* esplora gli aspetti teorici di questo processo di riciclaggio trasformativo, nel senso



by it. Brecht's unfinished project also aimed at drawing attention to the frictions and gaps between theory and practice, based on the seminal idea that this unique liminal 'space' between theory and practice can reveal unique forms of knowledge that are not only of importance for the creative process but are crucial for our social and political activities as well.

A small selection of texts from this vast unfinished collection of materials will be presented here, introducing the discussions between three of the participants in the *Messingkauf* dialogues: the philosopher, the playwright, and the actress. Besides this 'dialogic frame' a number of so-called *Messingkauf* poems and other texts, presenting various theoretical concepts in a literary form, have been included. Brecht also envisioned the inclusion of several of his theoretical texts in the project, as well as large sections from several of his dramatic works, in particular *Life of Galileo*, the dramatic summation of his theory, with Galileo – the subversive scientist – in the 'role' of Brecht's alter ego.

The present reading is the first stage of a project which will explore the interaction between artistic practices and the theoretical research of theatre and performance.

F.R.

---

*The preceding notes are part of the program for the staged reading of Brecht's Der Messingkauf that will take place on November 10th, 2010 at 18:00. The reading, which opens a series of events with and about today's German theatre hosted by the T'muna theatre (a fringe venue in south Tel Aviv) includes sections from the "First Night" of Der Messingkauf, several of the Messingkauf poems and a short section on the K- and P-Typus texts, and it will take about 50 minutes. The following evening there will be a symposium on German theatre today, taking the theory and practice of Brecht as its point of departure.*

che la teoria è incorporata nell'atto del fare e allo stesso tempo ne è esemplificata. Il progetto incompiuto di Brecht mirava anche a sottolineare le frizioni e le aporie tra teoria e pratica, a partire dall'idea fondamentale che questo particolare spazio liminale tra teoria e pratica possa rivelare forme uniche di sapere, importanti non solo per il processo creativo ma cruciali, anche, per le nostre attività sociali e politiche.

Verrà presentata qui una piccola selezione di testi da questa collezione vasta e incompiuta di materiali, introducendo le discussioni fra tre dei partecipanti a *L'acquisto dell'ottone*: il filosofo, il drammaturgo e l'attrice. Oltre a questa cornice dialogica sono stati inclusi alcuni altri testi e poesie tratti dalla raccolta, nei quali appaiono varie questioni teoriche in forma letteraria. Brecht pensava anche all'inclusione di ampi brani dai suoi lavori drammatici, in particolare dalla *Vita di Galileo*, la ricapitolazione in forma di dramma della sua teoria, con Galileo – lo scienziato sovversivo – nel 'ruolo' dell'alter ego di Brecht.

La presente lettura è il primo stadio di un progetto che esplorerà l'interazione tra pratiche artistiche e ricerca teorica intorno al teatro e alla performance.

F.R.

---

*Gli appunti che precedono sono parte del programma di una lettura scenica de L'acquisto dell'ottone di Brecht che avrà luogo il 10 novembre 2010 alle ore 18:00. La lettura, che apre una serie di eventi di e sul teatro tedesco contemporaneo ospitati dal T'muna Theatre (un locale off nell'area meridionale di Tel Aviv) include sezioni dalla "Prima serata" de L'acquisto dell'ottone, alcune delle poesie della raccolta e una breve sezione sui testi delle varianti K e P, e durerà circa 50 minuti. La sera successiva è in programma un convegno sul teatro tedesco contemporaneo, a partire dalla teoria e dalla pratica*

*Because of my own role in these events, I had to decline the invitation to come to Vercelli. However, the organizers of Affective Archives suggested that participants who are not able to attend this week's events in Vercelli will be included in a panel at the PSi conference in Utrecht in May, possibly taking their absence as a possible point of departure for their contribution at this later event.*

*This week I hope to gain some additional understanding of the forms of knowledge hidden under the bridges connecting artistic practices and theoretical investigations of theatre and performance. In order to formulate these manifestations of knowledge, we first have to find the bridges and examine how they are constructed, how safe they are – and in particular if they really are such a particular bridge. Brecht's Der Messingkauf is an interesting site to begin this labour.*

*Feel free to send your papers and thoughts after the meeting in Vercelli to: [rokem@post.tau.ac.il](mailto:rokem@post.tau.ac.il)*

F.R.

*di Brecht. A causa del mio ruolo all'interno di questi eventi, mi trovo costretto a declinare l'invito a venire a Vercelli. Ad ogni modo, i curatori di Archivi affettivi hanno proposto che i partecipanti impossibilitati a prendere parte agli eventi a Vercelli siano inclusi alla conferenza PSi di Utrecht (maggio 2011), assumendo idealmente la loro assenza come un possibile punto di partenza per il loro contributo all'interno di questo evento successivo.*

*Questa settimana spero di migliorare la mia comprensione delle forme di sapere nascoste sotto i ponti che uniscono le pratiche artistiche alle indagini teoriche su teatro e performance. Per articolare queste manifestazioni di sapere dobbiamo innanzitutto trovare dove siano questi ponti ed esaminare la materia di cui sono costruiti, quanto sono saldi e, in particolare, se si tratta davvero del genere di ponte che ci interessa. L'acquisto dell'ottone di Brecht è un luogo interessante per dar principio a un simile lavoro.*

*Dopo l'incontro di Vercelli, mandatemi pure i vostri testi e pensieri a: [rokem@post.tau.ac.il](mailto:rokem@post.tau.ac.il)*

F.R.

## Standing before the archive (of *Affective Archives*)

The following essay was written jointly by the three curators as a first reflection on the archives of *Affective Archives*, and was published in Italian for the online journal *Roots&Routes*: [www.roots-routes.org/?p=2485](http://www.roots-routes.org/?p=2485)

### *Snap-shots*

All but a few among the photos donated to the imperfect archive of *Affective Archives* are snapshots. Snap-shots: images existing in the time of the snapping of a finger, then vanished. Having no before, no after. Instant-images. Each of them exists and persists in the multitude of this collection, offering themselves in their singular beauty, force or banality. Each one of them clings to the surface of time, with a willful persistence in their exposure, in the hurried expiring of their present.

Their irresponsible appearance forces my gaze to a responsible recognition, leads my memory to engage with the surface of this time. In so doing, however, it also questions, shuns and thwarts the very importance of each instant. Each photographed instant is, in fact, a trivial moment. It is not an event, unless we call “event” the impudence of the appearing of each image. It is a time which preserves the possibility of indifference – mine, yours, and, above all, the indifference of the image to me, to my time, to the instant of my watching it.

My recognition, on the other hand, is not happening in any instant, nor does it recognize that instant. Somehow, it is

## Dinanzi all’archivio (di *Archivi affettivi*)

Il seguente saggio è stato scritto a sei mani dai curatori come una sorta di prima riflessione dinanzi ai materiali dell’archivio di *Archivi affettivi*. È pubblicato online in italiano dalla rivista *Roots&Routes*: [www.roots-routes.org/?p=2485](http://www.roots-routes.org/?p=2485)

### *Snapshots – Istantanee*

Quasi tutte le foto donate all’archivio imperfetto di *Archivi affettivi* sono istantanee. Snap-shots. Immagini esistite per il tempo di uno schiocco di dita, poi scomparse. Immagini che non hanno un prima, né tantomeno un dopo. Immagini-istante. Ognuna di queste immagini esiste e resiste nella moltitudine di questa raccolta; si offre nella sua singolare bellezza, forza o stupidità. Si aggrappa alla superficie del tempo e su di essa si ostina a esporsi, nel suo frettoloso scadere come presente.

Il loro irresponsabile apparire obbliga il mio sguardo alla responsabilità di un riconoscimento; conduce la mia memoria a un confronto con la superficie di questo tempo – ma nel far questo discute, rifugge e vanifica proprio l’importanza di ogni istante come tale. Ogni istante fotografato è, in effetti, un momento qualunque. Non si tratta di un evento, a meno che non si consideri evento la sfrontatezza stessa dell’apparire di ogni immagine. Si tratta di un

also indifferent to it. It chimes with the time in which any image encounters my affect and begins to inhabit it, a time that knows no hurry. In this time an ancient future is condensed.

I wish to imagine a narrative that is able to extract each snapshot from its own instant, to rescue it from any emotional vector that might give a direction to my gesture of recognition. I wish to scatter the images on the surface of a rounded time, where foreboding and nostalgia overlap and blur. I am thinking, for instance, of an image of Claudia Castellucci where she is not looking at me.

Her eyes are looking down, arms folded in her lap, as one who is feeling cold; maybe a feeling of coldness strikes me because of the ample scarf that wraps up her neck, woven with a dark-colored wool the same color as her jumper, which outlines her silhouette against the brick wall at the back. Or, once again, a shiver is reaching me with the feeling of another winter morning, as the tiredness of my body amplified the coldness of that brick wall, in the empty crypt of St. Andrew’s church in Vercelli. In the photograph Claudia is smiling, as if to herself.

I choose a date and a time of the day for this snapshot, knowing full well that they have nothing to do with their instant, that they do not match. On the other hand, I come to realize, the choice of its time is not even mine, as this portrait is accompanied by an imaginary chiming of my clock: October 21st, 2010, 4 p.m.

In the course of that afternoon Claudia Castellucci spent three hours in Vercelli, carving out what she herself called in an

tempo in cui è custodita la possibilità dell’indifferenza – la mia, quella di ognuno di voi e più di ogni altra l’indifferenza dell’immagine stessa verso di me, verso il mio tempo, o l’istante in cui la sto guardando.

Il mio riconoscimento, d’altra parte, non avviene in un istante e non riconosce quell’istante; è in un certo senso indifferente ad esso – ma coincide con il tempo in cui ogni immagine incontra il mio affetto e inizia ad abitarlo, un tempo senza fretta. È in questo tempo che si condensa un futuro antichissimo.

Voglio immaginare qui una narrazione che estrae ogni istantanea dal proprio istante e la sottrae a un vettore emotivo che possa suggerire una direzione al mio gesto di riconoscimento. Sparpagliare le immagini sulla superficie di un tempo rotondo, dove presagio e nostalgia si sovrappongono, confondendosi. Sto pensando, ad esempio, ad un ritratto di Claudia Castellucci, in cui lei non mi guarda.

Ha gli occhi bassi, le mani conserte sul grembo, come se avesse freddo; o forse questo freddo giunge a me come riflesso dell’ampia sciarpa che le avvolge il collo, tessuta di una lana scura, come il suo maglione, che disegna i contorni della sua figura sullo sfondo di un muro di mattoni. O ancora, mi giunge come la sensazione di un’altra mattina d’inverno, in cui la stanchezza del mio corpo intensificava il freddo di quel muro di mattoni, nella cripta vuota della chiesa di S. Andrea a Vercelli. Nella foto Claudia sorride, come tra sé e sé.

Scelgo per questa istantanea una data e un momento del giorno, e so che essi non hanno a che fare con il suo



email addressed to us “a time for reception”, which took place a month before the three-day event of *Affective Archives*. Those whom she invited to her “reception” – those whose presence she received – were mainly students, most of them very young and unfamiliar with a number of words. The words “archive” and “affect”, for instance, must have sounded as though dulled by the hurried and mundane use of the language, obscured by history, lifeless for lack of wonder. During her reception, in the same crypt where the first session of *Affective Archives* was going to take place a month later, Claudia gave the students an unexpected taste of wonderment, some fragments of thought on archive and affect, the idea of a suspended moment of grace in the encounter with a work of art. She did not prepare them to receive the words from later speakers, a month later. Instead, she called upon them to inhabit our own archive, to involve themselves in a similar affect to the one she imagined the speakers felt when they were writing or reflecting on the affects retained in the remembrance of an art encounter. A harsh-sounding, ancient word describes the account of such an encounter: *ekphrasis*.

In the photograph I am looking at Claudia seems to be smiling when thinking of this affect. She is not looking towards the students: she is seeking neither comfort from them nor the fulfillment of a communication. She is seeking a relationship in time, similar to the relationship within this image, that is suspended – a suspended relation offering itself in whole openness, in utter solitude, in absolute potentiality. Oddly enough, in that October afternoon before *Affective Archives*, Claudia chose to talk at length about the impossibility of “completing” a portrait. She told them of other afternoons in the past, when Alberto Giacometti repeatedly attempted – and repeatedly failed – to complete a portrait of his friend James Lord, each time giving up the idea of congealing in an instant the lasting image of a face that was so dear to him. I was reminded of Cézanne’s mountain, of his unceasing attempt to re-encounter the image he had first loved, to fix the time of his affect through a visual trace that could archive it. I do not remember whether I spoke about this, nor do

istante, non gli corrispondono. Mi accorgo che non sono neppure io a scegliere questo tempo per lei, questo ritratto porta con sé un immaginario rintocco sulla mia pendola: si tratta del 21 ottobre 2010, alle quattro.

In quel pomeriggio Claudia Castellucci ha trascorso tre ore a Vercelli, per dare luogo a ciò che lei stessa, in una lettera a noi, ha chiamato “il tempo del ricevimento”, avvenuto circa un mese prima delle tre giornate di *Archivi affettivi*. Gli invitati a ‘ricevere’ – o coloro la cui presenza Claudia ha ricevuto – erano prevalentemente studenti, alcuni dei quali molto giovani e certamente digiuni di alcune parole. Le parole “archivio” e “affetto” – probabilmente – erano giunte a loro incrostate della fretta e banalità della lingua, oscurate dalla storia, paralizzate dalla mancanza di meraviglia. Durante il suo ‘ricevimento’, nella cripta di Sant’Andrea dove un mese dopo *Archivi affettivi* ha avuto luogo, Claudia ha voluto servire agli studenti inaspettati assaggi di stupore, frammenti di pensiero attorno all’archivio e agli affetti, l’idea e la grazia di un momento sospeso in cui s’incontra un’opera d’arte. Non preparandoli a ricevere le parole che altri avrebbero depositato nel loro ascolto un mese dopo, ma invitandoli ad abitare il nostro archivio, partecipando all’affetto che lei stessa immaginava ognuno di noi stesse provando, scrivendo e pensando agli affetti trattenuti nel ricordo dell’incontro con un’opera, il cui racconto una parola antica racchiude nel suono spigoloso del termine *ekphrasis*.

Sembra sorridere di questo affetto, Claudia, nel ritratto che sto guardando. E non guarda gli studenti, perché non cerca conforto in essi, né il compimento di una comunicazione. Cerca una relazione nel tempo, come accade in quest’immagine – una relazione sospesa, che si dà in tutta franchezza, in assoluta solitudine, in assoluta potenzia-

I remember if I thought of the indifference of the mountain’s gaze, (not) looking at Cézanne. What I remember, though, is the last image shown by Claudia without a word of comment: a photograph by Gino de Dominicis with a very long title, *Palla di gomma lanciata da un’altezza di due metri colta nel momento immediatamente precedente al suo rimbalzo* (“Rubber ball thrown from a 2-metre height photographed in the instant just before its rebound”).

#### *The archive of what is not yet there*

The two days of *Affective Archives* in Vercelli were closed by another kind of ‘reception’. Once again, we were asked to ‘receive’ a few words, to respond to a thinking in progress “in the instant just before [and soon after] its rebound”, so to speak. Each of the four papers we had come to listen to had been dismembered and cut up into 13 interchangeable paragraphs, printed out on playing cards bearing the same suit, and eventually shuffled in a multitude of white playing cards to make up a deck of 52. In the hall where the “Game” devised by Lois Weaver took place – a different place, by the way, from the location of the “Salone Dugentesco” advertised in the conference poster and postcards – four players, selected among the participants of *Affective Archives*, sat at each of the five tables covered in green baize. The fifth table gathered four ‘respondents’, whose task was to write out on the white cards of their deck their brief responses to the texts read out by the players/speakers.

The circulation of these texts, entrusted to the delivery and to the hearing of a small assembly of participants (called upon to “participate and forget”, as Cesare Pietroiusti had suggested a day earlier), appeared to imitate the pattern of the first two days in Vercelli. Through the gesture of a shared distribution and a collective documentation (in the double

lità. Curiosamente, quel pomeriggio di ottobre prima di *Archivi affettivi*, Claudia ha parlato a lungo ai suoi invitati dell’impossibilità di ‘finire’ un ritratto. Raccontò loro di altri pomeriggi, quelli in cui Alberto Giacometti ripetutamente tentava di ritrarre l’amico James Lord, continuamente fallendo, di volta in volta rinunciando a racchiudere in un istante la durata del volto a lui caro. Pensai a Cézanne e alla sua montagna, al tentativo inesausto di ri-incontrare l’immagine da lui amata la prima volta, di fermare la durata di quell’affetto in segni grafici che potessero archiviare. Non ricordo se lo dissi, non ricordo se pensai all’indifferenza dello sguardo di quella montagna, (non) rivolto a Cézanne. Ricordo però che l’ultima immagine che Claudia mostrò, senza aggiungere altre parole, fu una fotografia dell’artista Gino de Dominicis, dal titolo lunghissimo: *Palla di gomma lanciata da un’altezza di due metri colta nel momento immediatamente precedente al suo rimbalzo*.

#### *L’archivio di ciò che non è ancora*

Le due giornate vercellesi di *Archivi affettivi* si sono concluse con un altro ‘ricevimento’. Si è trattato, nuovamente, di ricevere alcune parole, di accogliere un pensiero in atto, “nel momento immediatamente precedente [e stavolta successivo] al suo rimbalzo”. Ognuno dei quattro testi che si era convocati ad ascoltare era stato smembrato in tredici punti interscambiabili; poi stampato sulle carte di uno stesso seme in un mazzo di carte; quindi smarrito nella moltitudine di carte bianche dello stesso mazzo da cinquantadue. Nella stanza dove il “Gioco” inventato da Lois Weaver



2



An idea: — of the possible recovery of an experience from a moment when it had not yet 'become' that experience.

For example, the experience of falling in love;

To be recovered from a place-name, or from a place, that is still there.

'There' is a place where one is still falling, or can we say: still learning how to fall.

In falling I am learning how to fall.



Z

figure of performance and trace) a teeming, provisional archive was being built, counter to any notion of origin, subverting the notion of writing as the deposit of timeless thought, staging our body as a dispositif of custody. A similar movement – the teeming swirl of its affective archive – appeared to prompt the (e)motion in the writing of the responses (often shaped as questions, actually), drafted on the white cards in a brief timespan that left no time for details, but called for 'instant' tracings.

I "receive" one of those responses, now deposited in print. Entrusted to the instant when you will choose to encounter it. A snap-shot response resting on the additional support of a printed digital image. In other words, the time of its writing has become image, condensing on its surface the effort of the hand that had once held a pen, the warmth of those writing fingers, the sound of the words being listened to. Its 'origin' is of no consequence, as it now 'exists' in whole openness, in utter solitude, in absolute potentiality.

The card tells me of the saving of an affect that is not yet there; it makes me wonder what it means to archive what is still nameless, what is still not given; whether a place exists where the potentiality of a becoming-affect could stand still in time, in an instant: "For example the experience of falling in love, to be recovered from a place-name, or from a place that is still there.

ha avuto luogo – diversa da quella che compare nei manifesti e nelle cartoline: il Salone Dugentesco – vi erano cinque tavoli coperti da un panno verde, a ognuno dei quali sedevano quattro giocatori, selezionati tra i partecipanti. Il quinto tavolo era composto da quattro *respondent*, chiamati a depositare sulle carte bianche del proprio mazzo brevi risposte ai frammenti di testo letti dai giocatori.

La circolazione di questi testi, affidati alle cure della parola e dell'ascolto di una piccola polis di partecipanti (coloro che sono chiamati a partecipare e a dimenticare, come ha proposto Cesare Pietroiusti) sembra mimare il movimento delle due giornate di *Archivi affettivi*. Nel gesto di questa condivisa spartizione e collettiva documentazione (come performance e come traccia) si costruisce un archivio provvisorio, brulicante, che impedisce ogni idea di origine, sovverte la scrittura come deposito di un pensiero senza tempo, mette in scena i corpi come dispositivi di custodia. Questo movimento – il brulichio di questo archivio affettivo – sembra infatti (e)muovere anche la scrittura delle 'risposte' (che in molti casi erano in realtà domande), redatte a penna sulle carte bianche in un tempo che non consentiva dettagli, ma chiedeva risposte 'istantanee'.

'Ricevo' una di queste risposte, ora depositata sulla pagina, affidandola all'istante in cui voi la incontrerete. Si tratta di una risposta istantanea che ora riposa sul supporto di un'immagine digitale stampata. Il tempo di questa scrittura, in altre parole, è divenuto immagine – ha condensato sulla sua superficie lo sforzo della mano che teneva la penna, il calore delle dita che scrivevano, il rumore delle parole ascoltate. La sua 'origine' non ha importanza, perché ora 'esiste' in tutta franchezza, in assoluta solitudine, in assoluta potenzialità.

'There' is a place where one is still falling, or can we say: still learning how to fall. In falling, I am learning how to fall, still".

The rubber ball in the photograph by de Dominicis is motionless in the instant just before its rebound; it acts as foreboding, presage and memory. It condenses the whole nostalgia of its waiting, the potentiality of its failure. There was a time, in our conversations, when *Affective Archives* had not yet taken place. I hardly remember that time, or what it was like. Yet if I look at its traces – our mail exchanges, the notes in my notebooks, the early shared drafts – a feeling of nostalgia overwhelms me. A presentiment of nostalgia, rather.

(Im)memorabilia

I have had already to deal in the past with collections of images from performance events. I am aware, for example, of the relationship they entertain with the disappearance of theatre. This is, however, the first time that we are the makers of an event. In its very making there dwelt the desire for its testimony to leave our hands in order to be multiplied: after all, we invited everyone to contribute to our archive. We even wrote a manifesto for a participatory documentation. People responded with images, with short videos, some writing. Others have urged us to talk again of *Affective Archives* – proof that affects, no less than archives, circulate (or should circulate), so that those that have been invited will ask you afterwards to stand witness, once again.

However, any archive in the form of a personal remembrance by the curators of an event is bound to be a reappropriation prone to over-indulgence. It was precisely in order to ward off the danger of self-referentiality – 'we' talking about

La carta mi racconta della salvazione di un affetto che non è ancora tale; mi domanda cosa vuol dire archiviare ciò che ancora non ha un nome, ciò che ancora non è stato; mi chiede se esista un luogo dove la potenzialità di un affetto in divenire può stare ferma nel tempo, in un istante. "Per esempio, l'esperienza dell'innamoramento, recuperata dal nome di un luogo, o da un luogo che esiste ancora, lì. 'Lì' è il luogo dove ci stiamo ancora innamorando, o forse potremmo dire, stiamo ancora imparando a innamorarci. Nell'innamorarmi sto imparando come farlo, ancora una volta".

La palla di gomma nella foto di De Dominicis è ferma immobile nell'attimo prima del suo rimbalzo; essa ne è il presentimento, il presagio, la memoria. Essa condensa la nostalgia della sua attesa, la potenzialità del suo fallimento. C'è stato un tempo, nelle nostre conversazioni, in cui *Archivi affettivi* non era ancora avvenuto. Mi sembra quasi di non ricordare quel tempo, di non ricordare com'era. Ma se ne osservo le tracce – le nostre lettere, gli appunti sui miei quaderni, le primissime bozze condivise – si offre a me un sentimento di nostalgia. Più precisamente, forse, dovrei chiamarlo un presagio di nostalgia.

(Im)memorabilia

Ho avuto già a che fare con repertori di immagini legate ad eventi. So bene, ad esempio, che rapporto intrattengono col teatro che si inabissa. Ma è la prima volta che siamo noi artefici dell'evento e che, nel costruirlo, abbiamo



what ‘we’ have done – that a general invitation was extended to contribute with a boundless, compulsive documentation, with a constellation of partial memories capable to sustain the burden of the event.

I am going, then, to take up one of these visual memories, this gaze of the ‘other’, of an ordinary (an in-differently important) spectator. I am not interested in finding out who took the picture, or where it finds its origin. It is an outdoor photograph, showing a winter day and a clear sky. People talking, not turning towards the camera, others sitting on their own. It is a ‘stolen’, impromptu picture, with nobody appearing to notice that s/he is being photographed. What looks like the edge of a swimming pool is visible, with rows of

deckchairs and sun umbrellas. The time of the year is apparent from the coats and jackets worn by all; there is even somebody with a blanket over the legs.

voluto che la testimonianza passasse di mano e si moltiplicasse, invitando chiunque a contribuire. Abbiamo scritto un appello alla documentazione partecipata. Ci hanno risposto con immagini, soprattutto, ma anche con brevi video, qualcuno con la scrittura. Qualcun altro ci ha invitato a parlare di nuovo di *Archivi affettivi*, segno che gli affetti, come gli archivi, circolano (o dovrebbero circolare) e quelli che tu inviti a testimoniare chiederanno poi a te di testimoniare di nuovo.

Ma un archivio che abbia la forma della testimonianza personale composta dai curatori dell’evento è sempre di fatto riappropriante, e rischia di cedere alla lusinga del ‘noi’. È stato precisamente per scongiurare il pericolo del discorso autoctono – ‘noi’ che parliamo di quello che ‘noi’ abbiamo fatto - che avevamo invitato tanti, anzi tutti, a una documentazione senza limitazioni e dal ritmo compulsivo, una costellazione di memorie parziali e capaci di sostenere il peso dell’evento.

E allora proverò ad assumerla una di queste memorie, questo sguardo dell’altro, di uno spettatore qualsiasi (ovvero tale che comunque importa). Non voglio risalire a chi abbia scattato la foto, non mi interessa individuare il principio. È una foto di esterni, e vedreste una giornata invernale con una luce tersa. Persone non rivolte verso l’obiettivo che parlano, altri da soli, seduti. È una foto rubata, nessuno dei soggetti ritratti sembra far caso allo scatto. Si vede quello che potrebbe essere il bordo di una piscina, e oltre questo bordo sono disposti sdraio e ombrelloni. Che la giornata sia invernale si capisce dal fatto che tutti indossano cappotti o giubbotti, c’è addirittura una persona seduta con un plaid sulle gambe.

To be sure, the image is not all. Neither is it a whole. There is nothing conclusive in this rectangular frame: something precarious, in fact, reluctant to speak of the event, of its icons and memorabilia; reluctant, even, to capture a glance or an individual face that might perhaps be taken as emblematic. This image does not fix anything as crucial, offers no eloquent ‘proof’. We have taken or received many other pictures more ‘significant’ than this one: where, for instance, you would be able to identify the location as a remarkable, entirely renovated, Fascist-era swimming pool, full of water, with a wooden raft and a wall of PA speakers floating in the middle. In another you could see the inside of the camper van from which the conference speakers of the second panel broadcast their voices through the swimming pool PA system, weaving their texts in the shape of a radio program. In the same photograph you could see Alan Read – whose voice the audience captured in the photo are perhaps listening to – intent on making Brian Jones walk on the water, the founder of the Rolling Stones drowned at 20 in another swimming pool.

Compared to those images, the one I have chosen shows nothing memorable, except the evidence of a certain ambience, of something passing among the audience. This is why I am making this image mine: because it does not shrink the multifarious density and texture of the event to a fragment of an (auto)biography. Here the event is taking place ‘in between’, that is, in the circumstance that many others, including myself, have shared.

#### *Incitement and affect*

I am placing this image in the interval where we summon what has been, while waiting for what is going to be, waiting for the diffusion and dissemination to come of *Affective Archives*. I am placing it, that is, in the space that is most

Non è, certo, che l’immagine sia tutto, e neppure, propriamente, che l’immagine sia tutta (nulla di conclusivo in questo rettangolo di visione, piuttosto qualcosa di molto precario, riluttante a dire l’evento, le sue icone, i suoi memorabilia, riluttante anche semplicemente a catturare uno sguardo o un volto preciso, che potrebbe forse apparire emblematico). Questa immagine non trattiene nulla di centrale, nessuna ‘prova’ eloquente. Ne abbiamo ricevute e noi stessi scattate tante altre assai più ‘significative’, in cui vedreste che la scena è una magnifica piscina fascista completamente ristrutturata, che questa piscina è piena d’acqua e al centro c’è una zattera e sulla zattera un muro di amplificatori. In un’altra, avreste visto l’interno del camper da cui i relatori trasmettevano le loro voci agli amplificatori della piscina, orchestrando gli interventi come in una trasmissione radiofonica; e avreste visto Alan Read – che forse quegli spettatori catturati nella mia foto iniziale stanno nel frattempo ascoltando – intento a far camminare sull’acqua della piscina Brian Jones, il fondatore dei Rolling Stones morto ventenne in un’altra piscina.

L’immagine che ho scelto, al contrario, non trattiene alcunché di memorabile, se non l’evidenza di un certo ambiente, di qualcosa che passa tra gli spettatori. Questa immagine è paradossalmente la mia immagine perché evita di rimpicciolire a frammento (auto)biografico la variegata densità e consistenza dell’evento che si situa ‘tra’, cioè in quell’occasione che molti, me compresa, hanno spartito.

appropriate: my personal archive of affects.

Archive, affects. At first, the lining up of these two terms will reveal a hybrid overtone, leaving room soon afterwards to suspicion: is it really possible to unhinge the familiar appearance of the archive, to dislodge through affect the patrilinear principle it embodies, as well as the colourless remains that are the remains of the event? Maybe so, provided the affectivity that is being summoned is bellicose and warlike rather than mere parataxis; provided it is a strategic deployment capable to drive the urgency of testimony: something that presses and incites, moving behind the frontlines of documentation.

The archive ought to be organized as a passion, as Derrida suggested in his justly famous essay on archive “fever”. Archive and affect show themselves in their true appearance: as symmetrical, even mirroring, passions. If stability presents itself as the exclusive feature of the traditional archive – the cultural-historical niche providing an artificial shelter from the waywardness of affects – the affective archive is on the contrary unstable, in transit. Whereas the former is selective and pre-emptively sets up its own inclusive/exclusive logic, the latter is crowded, unordered, participated. Whereas the traditional archive rests on recursive iteration, an emotional tone prevails in affective archives.

An affective archive is dislocated: it needs bodies in order to take place. It is singular, though not coinciding with the subject: it takes place in the singularity of an intersubjective relation. It is virtual, in that it claims for itself the domain of possibility. Finally, it is duplicitous like any testimony: open to both salvation and diaspora. This is why we have refrained from publishing the proceedings of *Affective Archives*, contrary to what often happens with conferences and symposia. We will attempt, instead, to account for the thinking-in-becoming, mutating and hybridizing in the event of encounter. Whereas proceedings act as the logical cogs of the conference format – each singularity preserved as

#### *Incitamento e affetto*

Metto questa foto nello spazio intervallare in cui convochiamo quello che è stato in attesa di quello che sarà, in attesa della moltiplicazione e della dispersione a venire di *Archivi affettivi*. La metto, in un certo senso, nel luogo che più le è proprio, ovvero nel mio personale archivio degli affetti.

Archivio, affetti. La difficoltà sta nel fatto che i termini così allineati assumono dapprima una tonalità ibrida e, subito dopo, inducono un sospetto: è davvero possibile scardinare le fattezze stereotipate che assume l’archivio, mettere in movimento il principio patristico che incorpora, le spoglie incolori che sono i resti dell’evento, attraverso l’affetto? È, sì, possibile, finché l’affettività che convochiamo non è paratattica, ma bellica; è la risorsa strategica che muove la vocazione all’urgenza della testimonianza, è ciò che incita e incalza, è ciò che si muove nelle retrovie della documentazione.

L’archivio, del resto, andrebbe in se stesso organizzato in quanto passione, come aveva indicato Derrida in un saggio giustamente celeberrimo dove parlava di “mal” o “febbre” d’archivio. Lì, l’archivio e l’affetto si mostravano per quello che sono: passioni simmetriche e addirittura speculari. Se la stabilità si presenta come un requisito esclusivo dell’archivio tradizionale, cioè di quella nicchia storico-culturale capace di offrire una protezione artificiale al capriccio degli affetti, l’archivio affettivo è instabile, transitorio. Se il primo è selettivo e regola preventivamente le proprie logiche di inclusione e di esclusione, il secondo è affollato, disordinato, condiviso. Se l’archivio tradizionale si fonda sulla reiterazione ricorsiva, quello affettivo è dominato dalla tonalità emotiva.

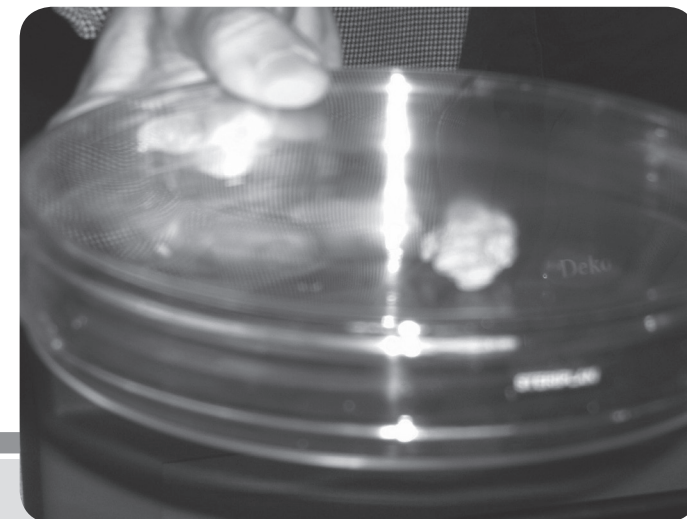
monological – thinking-in-becoming reveals the uncertain development of a thought happening between us, the kind of thinking that I perceive being thought in the sunshine, on one November morning waiting for Brian Jones to appear.

In the photograph I am looking at the modicum of pre-subjective affect, persisting unresolved in the memory of the event, is shown as indifferent to my own individual experience, situated in the relationship formed between subjects: a “we” that includes many, not just the three of us who first imagined the event and made it happen.

#### *Chew and forget*

Clause 7 of the *Contract of spectatorial collaboration*, which was handed out to the conference participants to solicit their archival collaboration, reads: “Parts of our *Affective Archives* are designed to be self-archiving in the form of material traces”.

At the end of Cesare Pietroiusti’s performance, in which he chewed up a 500 euro banknote for what seemed like a dozen of endless minutes, this is what remains: a nondescript blob produced by the artist’s salivation. Offered up to the spectators’ visual consumption, the monetary residue acts as a paradoxical archive of a performance that has destroyed



L’archivio affettivo è de-locato, perché il suo aver luogo ha bisogno dei corpi. Singolare, ma non coincidente col soggetto, perché avviene nella singolarità della relazione tra i soggetti. Virtuale, perché conserva per sé il regime della possibilità, e bifronte come ogni testimonianza: aperto alla salvazione e alla diaspora. Per questo, del convegno *Archivi affettivi*, non pubblicheremo gli atti (come si conviene alla logica dei convegni). Tenteremo invece di rendere conto del pensiero in atto, quello che muta e si ibrida nell’evento dell’incontro. Laddove gli atti sono gli addentellati logici della forma-convegno in cui le singolarità restano monodiche, il pensiero in atto è uno sviluppo – incerto – del pensiero tra noi, quel pensiero che posso vedere pensato al sole, una mattina di novembre, aspettando che compaia Brian Jones.

Nella foto che continuo a guardare la quota di affetto preindividuale, che perdura irrisolta nella memoria dell’evento, si manifesta al di fuori della mia esperienza singolare e si situa nella relazione che si è venuta istituendo tra i soggetti, quel ‘noi’ che comprende molti e non i tre che l’hanno immaginato e voluto al principio.

#### *Masticare e dimenticare*

Al punto 7 del *Contratto di collaborazione spettatoriale*, distribuito al pubblico della nostra conferenza per invitarlo a collaborare, si legge: “Alcune parti di *Archivi affettivi* si auto-archivieranno sotto forma di tracce materiali”.



economic value (whilst also degrading the object ‘banknote’) in return for the mere promise of ‘another’ value, possibly generated through performance and validated by the previous contract underwritten by the audience. Our signature certifies that, as conference participants, we actually own “what used to be a banknote”. Here it is, then: a relic photographed while shown around to the Crypt’s seated spectators.

Among the material remains of *Affective Archives*, this is potentially endowed with the highest worth, while being the most problematic. Its suspended, hybrid nature eventually questions all the other affective remains of the conference: a series of events, relationships, encounters that only with the utmost difficulty can be reduced to a whole. Reviewing the heterogeneous collection of residues – and taking into consideration not just the product of three days’ conference, but the longer period of gestation, process and fruition – becomes yet another stage in the dissemination of the event, unassimilable as a wholeness by the archive, only assimilable, perhaps, once forgotten, by letting it pass elsewhere. As a consequence, I feel as though the title of the panel devised by Pietroiusti, “Participate and forget”, can begin to make sense, obscurely understood and ‘digested’, only now, after nearly five months since the event. As if the affective structure of this panel were releasing the effect of its intimate transformation after a long time, at the edge of forgetfulness, in fact, so distant it seems in the past.

Each of the other panels radically engaged – brushing against breaking point – with the chance of a passage, a transmission, an archiving – in the face of deferral and asynchronicity, of difference (linguistic and otherwise), of absence and failed presence, of dissemination and dispersion. All of these are dangerous conditions for the constitution of archives and shareable memories; yet, though deeply scarred by their affective force, this is what makes them unavoidable conditions for any capacity of testimony. Without affect nothing can ever be witnessed. On the other hand, through affect nothing else will be witnessed but ‘as experience’: the event is affectively transformed, ‘chewed over’ and

Alla fine della performance di Cesare Pietroiusti, nella quale ha ruminato una banconota da 500 euro per una decina di interminabili minuti, questo è ciò che rimane: una pallottolina indistinta lavorata dalla saliva dell’artista. Offerta in ostensione al pubblico, questo residuo di banconota è l’archiviazione paradossale di una performance che ha distrutto il valore monetario (e degradato l’oggetto ‘banconota’) in cambio della mera promessa di un valore ‘altro’, generato dall’atto performativo e suggellato dal contratto firmato da tutti i presenti. La firma che abbiamo apposto certifica che i partecipanti al convegno possiedono collettivamente ‘quella che fu una banconota’. Eccola, questa reliquia, fotografata mentre viene portata in giro tra le poltrone della cripta.

Tra tutti i resti materiali di *Archivi affettivi*, questo è potenzialmente quello di maggior valore e al tempo stesso il più problematico. La sua natura sospesa e ibrida finisce per interrogare tutti gli altri resti affettivi del convegno – un insieme di eventi, relazioni e incontri che con grande difficoltà si lasciano ridurre a unità. Rivisitare l’eterogenea mole di residui, prodotti non solo in quei tre giorni, ma in tutto il lungo periodo di incubazione, processo e realizzazione, è un’ulteriore tappa nella disseminazione dell’evento: inassimilabile dall’archivio nella sua integrità, o forse assimilabile a patto di dimenticarlo, lasciando che passi altrove. Perciò forse solo adesso, a distanza di quasi cinque mesi, mi sembra che il titolo del panel ideato da Cesare Pietroiusti, “Partecipare e dimenticare”, possa cominciare a essere capito, oscuramente compreso e assimilato. È come se la struttura affettiva di quel panel rilasciasse solo molto tempo dopo l’evento – ai margini della dimenticanza, in verità, tanto ci sembra lontano – l’effetto della sua intima trasformazione.

archived in the form of a trace, in the shape of an unidentified object.

In comparison with the other panels, this one looked utterly disjointed: seven spectators were to declare in public each their own forgetting strategy before the panel speakers spoke; Cesare would then deliver a conference on select passages from the *Capital*; finally, his chewing performance would take place. Inherent in this structure was the danger of overshadowing the academic speakers ‘proper’, as a result of their being locked between the forgetters and the artist/performer. Would such a frame help make their words memorable? Or would it, in the contrary, overwhelm them? How does the frame perform its relationship with the propositions it stages and highlights? The question of frame and dwelling, to be sure, pervaded the whole experimental structure of the conference, no less than the dissemination of curatorship and its ethico-aesthetic methodology: there were three curators (doubling up as speakers), four artists as panel devisers, fifteen ‘framed’ speakers. Such a multidirectional propagation – intimately connected with the plurality of framing levels – was a clear intimation of a desire to multiply affect, to incite and actively promote both archiving and self-archiving, whilst keeping true to the frailty of affect and therefore explicitly entrusting the becoming archive to no custodian in particular.

The participatory and forgetful frame devised by Pietroiusti is an example of such a paradoxical entrustment, especially because of the nature of the object to be entrusted to us by contract. Taken at face value, participation and forgetfulness would appear as contradictory ‘acts’, and the nature of their conjunction consequently cryptic. If one participates knowing in advance that his/her own participation is going to be forgotten, even by oneself, the excitement caused by the taking part in a shared experience will already be tinged with melancholia. On the other hand, the unavailability of the present hinted at by anticipated forgetfulness challenges the belief that the present might be fully or absolutely partaken of in the here and now – there is a present that escapes us whilst we take part in it, so that we have already forgotten

Ciascuno degli altri tre panel ingaggiava radicalmente, sino quasi a rasentare il punto di rottura, la possibilità di un passaggio, di una trasmissione, di un’archiviazione, pur nell’esperienza del differimento e dell’asincronia, della differenza (linguistica, ma non solo), dell’assenza o non-compresenza, della disseminazione e dispersione: tutte condizioni pericolose per la costituzione di un archivio e di una memoria condivisibile, ma nondimeno profondamente segnate da una marca affettiva, e perciò condizioni ineliminabili per la testimoniabilità di un evento. Senza un affetto nulla è testimoniabile. Ma affettivamente nulla è testimoniabile se non come esperienza: l’evento ne esce affettivamente trasformato, ‘masticato’ e archiviato come traccia, come oggetto non identificato.

A confronto con gli altri il panel di Cesare Pietroiusti appariva quello più disarticolato: dapprima sette spettatori che dichiarano pubblicamente sette strategie per dimenticare, poi tre relazioni, poi la lezione di Cesare su alcuni passi del *Capitale* e infine la performance. Il pericolo insito in questa struttura era quello di mettere tra parentesi i tre relatori, incorniciati tra i dimenticanti e la performance. Tale cornice avrebbe facilitato la memorabilità delle loro parole o le avrebbe invece sovrastate? Quale performatività agisce la cornice rispetto agli enunciati che ospita e a cui dà rilievo? La questione della cornice e della dimora, del resto, ha caratterizzato tutta la struttura sperimentale del convegno, così come la moltiplicazione e interconnessione etico-estetica delle sue ‘cure’: tre curatori-relatori, quattro artisti ideatori dei panel, quindici relatori. La moltiplicazione della cura, intimamente legata alla pluralità dei livelli delle cornici ospitanti – a un discorso dunque meta-performativo – era chiaro indice di un desiderio di affettività moltiplicata, di un’archiviazione e auto-archiviazione incitata e attivamente ricercata, e tuttavia vincolata

it in the present – and releases it from the tyranny of being present to itself. Strangely enough, by opening gaps in the participation of/in the present, forgetfulness also opens up to future participation. All this, though, could not be clear at the time of the conference: everything, at the time, seemed too present, impossible (irresponsible, even) to forget.

In addition, there was the inversion in the organization of the panel. Forgetfulness – commonly though deceptively considered as a subsequent act – was introduced as the panel’s opening act. Wasn’t it quite paradoxical to engage in forgetting even before any positive content was uttered? In saying one ‘intends to’ forget does one guarantee the suspension of memory, too? Is the speech act “I want to forget” more likely to perform forgetfulness or remembrance? And what about the speakers about to speak? Would they feel forgotten even before they said a word, or no more and no less forgettable, after all, than the speakers of the other panels?

The potential of memorability nurtured by *Affective Archives* undoubtedly had its own underside of wastefulness, an overflowing excess which was sure premonition of loss. The distinct articulation into four ‘acts’ also meant a fourfold erasure and restart in the two days (to say nothing of the Forum in Turin on the third day). Every time we would start anew with different constraints, a different spatio-temporal performative frame. Each panel, with its own specific difference, not only complemented the others, but somehow also wiped the slate clean in order to enable new beginnings, new games. The glaring exhibition of forgetfulness enjoined by the opening of Cesare’s panel was a gesture, then, that resounded with a number of repeated acts of resetting. Accommodating forgetfulness at the heart of our structure – meta-performatively, so to speak – also helped to sow the seeds of its promise, whereas academic symposia pretend as a rule to be memorable and important, until the pall of forgetfulness descends on them, unthought-of, along with the silent burden of futility.

fragilmente agli affetti suscitati ed esplicitamente affidata a nessun garante in particolare.

La cornice dimenticante e partecipativa di Cesare è un esempio di questo paradossale affidamento, tanto più paradossale data la natura dell’oggetto a noi affidato per contratto. Partecipare e dimenticare paiono due ‘attività’ contraddittorie, e la natura della loro congiunzione sibillina. Se si partecipa sapendo già che la propria partecipazione sarà dimenticata, persino da noi stessi, l’euforia propria della partecipazione e della condivisione sembra già tingersi di melanconia. D’altra parte, l’indisponibilità del presente suggerito dalla dimenticanza non solo mette in dubbio il fatto che il presente possa essere pienamente o assolutamente partecipabile nel qui e ora – c’è un presente che ci sfugge pur partecipandovi e che quindi abbiamo già dimenticato nel presente – ma lo libera anche dalla tirannia di essere presente a sé stesso. Paradossalmente, aprendo buchi nella partecipazione presente, la dimenticanza lo apre a partecipazioni future. Ma tutto ciò non poteva essere chiaro nel momento del convegno perché tutto ci sembrava troppo presente e impossibile (irresponsabile?) da dimenticare.

Che dire poi dell’inversione tra partecipare e dimenticare realizzata dal panel? La dimenticanza, generalmente ed erroneamente considerata come atto posteriore, era inserita nel panel come suo atto inaugurativo. Non era paradossale che la dimenticanza venisse messa in gioco ancor prima che il contenuto da dimenticare fosse stato positivamente enunciato? Inoltre, dire di voler dimenticare garantisce forse la messa in mora della memoria? L’atto linguistico “Voglio dimenticare” è performativo di una dimenticanza o la rende memorabile? E in quanto ai relatori, si saranno sentiti dimenticati ancor prima di parlare, o né più né meno dimenticabili di quanto non lo fossero, tacitamente, an-

### *Value in destruction*

Parallel with the opening acts of forgetfulness, there was the final ‘destruction’ of the banknote. Such destruction – a debasement that is also a transformation – is no less complex a performance than the previous promise of forgetfulness: unexpected gains lurk behind or within it. I would like to dwell briefly on the question of the puzzling ownership of ‘what was once a 500 euro banknote’: the nature of that ownership, vacuous yet certified by a signed contract, can tell us something of what we can claim to own after *Affective Archives*. In the chewed-up space of those ten or so minutes the exchange value of money melted away under our very eyes, i.e. the immaterial, yet socially ineradicable quality that turns a negligible material object into a value-ridden sign. With it there melted away as in a hidden holocaust all the goods, wares and services that could be exchanged via that banknote, as though the latter were all contained within it. The feeling of outrage caused by the first few minutes of chewing lay in the sensation of a real-time catastrophe, in the sudden destruction of the value inherent in the banknote, which plunged from 500 to 0 with no chance of a gradual decay.

Compared with this invisible destruction, tangibly perceptible as a silent outrage, the slow decay of the material substrate of the banknote made its double nature apparent; in other words, the destruction of the nominal value freed, as it were, the material substrate of money-as-sign, thus making it available to another kind of processing, patient and methodical. Whether such further processing, or ‘work’, can be named and valued as an ‘artistic’ gesture depends in turn on another performance of value-creation. It requires a public that is different from the body of consumers in a market economy; the trusting creation of this ‘other’ public – thereby constituted as producer of value – had been prefigured by the signing up of contracts. The contract allowed us to share the ownership of a new object, whose value would be

che i relatori degli altri panel?

La potenzialità memorabile coltivata da *Archivi affettivi* aveva indubbiamente un aspetto collaterale di spreco, di eccedenza superflua che è garanzia certa di perdita; l’articolazione di *Archivi affettivi* in quattro atti distinti significava ricrearlo e distruggerlo almeno quattro volte in due giorni (senza contare il forum a Torino), ricominciando ogni volta con diverse condizioni di parola, con diverse cornici spazio-temporali e performative. Ogni panel, nella sua specifica differenza, non solo complementava i precedenti, ma li azzerava anche, necessitando nuovi inizi, altri giochi. La dimenticanza esibita platealmente da Cesare era dunque un gesto non così estraneo a quell’azzeramento ripetuto: ospitare meta-performativamente la dimenticanza nella struttura stessa del convegno ne seminava anche la promessa, laddove generalmente i convegni scientifici si fingono memorabili e importanti, sinché la dimenticanza cade su di loro come un impensato, muto e greve di futilità.

### *Il valore di una distruzione*

Simmetrica rispetto alla dimenticanza iniziale, vi è poi la ‘distruzione’ finale della banconota. Questa distruzione – ma anche degrado e trasformazione – è una performance non meno complessa della dimenticanza: essa nasconde aperture inaspettate. In particolare vorrei tornare brevemente sulla questione dell’enigmatico possesso di ‘quella che fu la banconota da 500 euro’, poiché la natura di quel possesso, vuoto eppure certificato dai contratti sottoscritti,



virtually instituted in the space freed up by the destruction of the former exchange value inherent in the banknote.

We now own two things related to the performance: firstly, we own by contract the banknote that once was – the memory of its value and the scandal of its destruction; secondly, we own its chewed-up residue, whose value is no longer monetary and yet virtually there, available in a temporality that is neither present nor future. The artist's chewed relic may certainly be returned to the market economy, with its quotations and fluctuating rates; on the other hand, it might also lie dormant in a virtuality that is actively forgetful of market values. Whichever of these options is realized, it is in our hands. As a result, we are no less double than Cesare's banknote: on the one hand, we are deeply involved in capitalist economy, so that we are shocked by the 'immoral' waste of 500 euros; on the other, we are contractually bound to forget 'what was once a banknote' in order to repossess it as virtuality, in(de)finite in value: trusting in – and thus ready for – other economies.

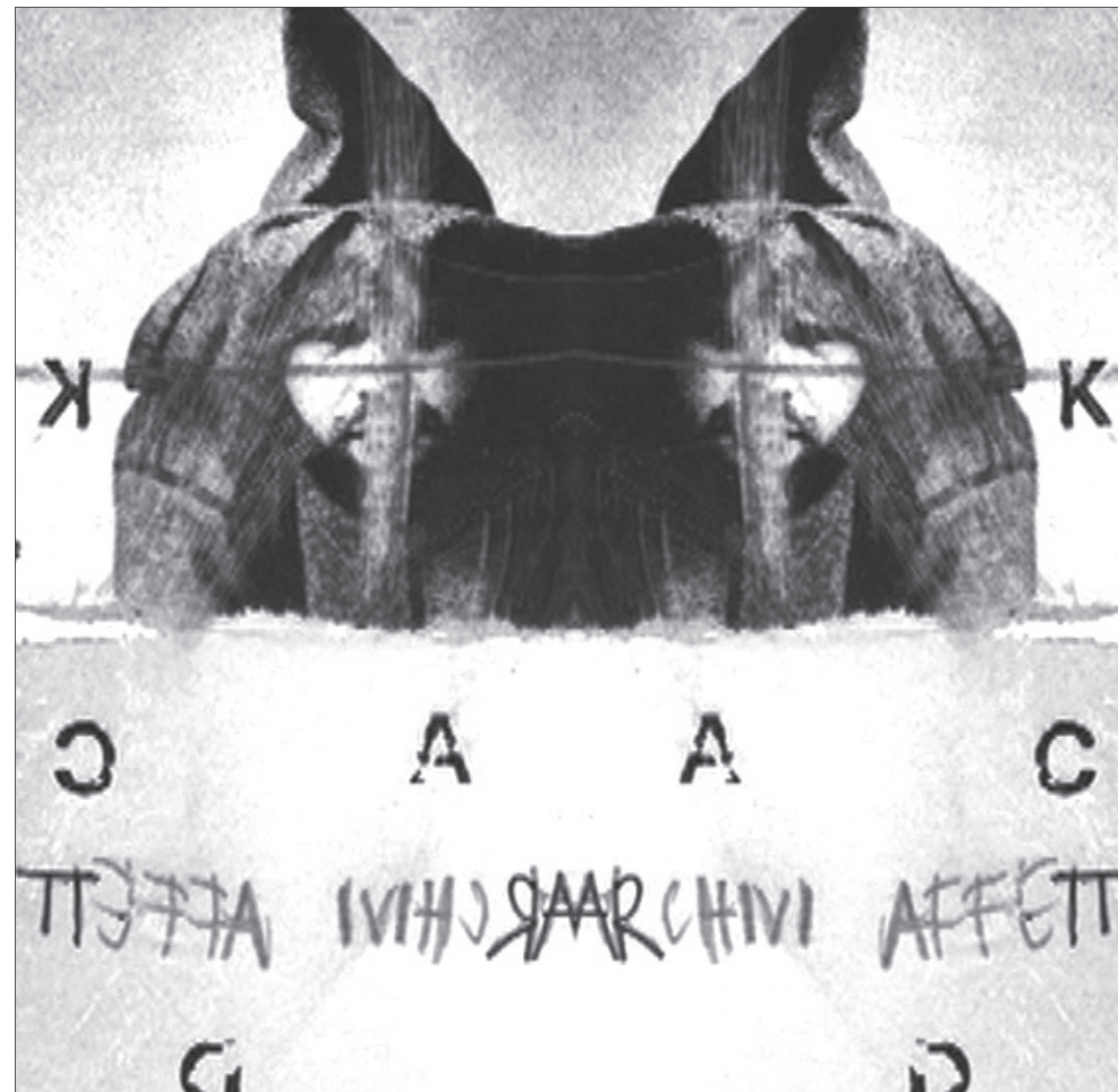
It is the same trust and forgetfulness that the affective archive is requiring from us, as we are leaving the event behind.

100 può dirci qualcosa su ciò che possiamo dire di possedere dopo *Archivi affettivi*. Nello spazio di quei dieci minuti a evaporare sotto i nostri occhi era il valore di scambio, la qualità immateriale eppure socialmente insopprimibile che rendeva prezioso un sostrato materiale in sé di scarso valore. Dinanzi a noi evaporavano in olocausto tutte le merci, beni e servizi scambiabili con quella banconota, e dunque nascosti dentro di essa. La sensazione scandalosa prodotta dai primi minuti della masticazione era dovuta alla percezione in tempo reale di una distruzione catastrofica e subitanea relativa al valore della banconota, che passava da 500 a 0 senza alcun passaggio intermedio.

Paragonata a quella distruzione, invisibile eppure affettivamente tangibile come scandalo, il lento degrado della banconota fisica rendeva evidente la natura doppia della banconota stessa: la distruzione del valore nominale liberava il sostrato materiale del segno-denaro e lo rendeva processabile da un'altra lavorazione, paziente e metodica. La possibilità di denominare questa seconda lavorazione un gesto 'artistico' dipendeva a sua volta da un'altra performance di attribuzione di valore. Essa presuppone un altro pubblico che non sia quello del consumatore in un'economia delle merci, e la creazione fiduciaria di questo secondo pubblico – un pubblico di produttori di valore – era stata anticipata dalla sottoscrizione dei contratti. Il contratto ci aveva reso comproprietari di un nuovo oggetto, il cui spazio di valore era stato liberato virtualmente dalla distruzione del valore precedentemente insito nella banconota.

Due cose possediamo di questa performance: possediamo la banconota che non esiste più – il ricordo del suo valore e lo scandalo esperito della sua distruzione – e il suo resto, non monetario eppur valorizzabile, reso disponibile in una temporalità né presente né futura. La reliquia masticata d'artista può certamente tornare ad appartenere al mondo del mercato con le sue quotazioni e i suoi flussi di scambio, oppure può giacere in riserva, in una virtualità attivamente dimentica del sistema delle merci. Qualunque di queste possibilità si avveri, essa è nelle nostre mani. In questo modo anche noi siamo sdoppiati come quella banconota: da un lato, partecipiamo dell'economia capitalista e conseguentemente sdegnati per lo spreco 'immorale' di 500 euro, dall'altro implicati per contratto a dimenticare 'quella che fu una banconota' e a ripossederla come virtualità, dal valore in(de)finito, fiduciosi e pronti, dunque, per altre economie.

È la medesima fiducia e la stessa dimenticanza che ci chiede l'archivio affettivo, all'uscita dall'evento.





## Affective Archives Affect Memory

While *Affective Archives* was being organized we proposed for the annual PSi conference, to be held six months later in Utrecht, a paradoxical memorial ‘repeat’ of the curators’ own paper delivered in Vercelli: a repetition with a difference. Freddie Rokem, who had missed Vercelli joined us as a missing witness. Jill Dolan, included in the proposal with her own abstract, could not come. The proposal was accepted and we held the panel on May 28th, 2011.

### Panel Proposal: “Affective Archives Affect Memory”

by Marco Pustianaz, Annalisa Sacchi, Giulia Palladini

Guests: Freddie Rokem and Jill Dolan

By the time of the conference in Utrecht, half a year will have elapsed since PSi Regional Cluster#01 Italia in Vercelli. As the three curators of *Affective Archives* we would like to propose in this panel a follow-up of that event, facing the full challenge of what is at stake in proposing to ‘follow up’ an event that is, at the time of this proposal, yet to come. In its very premise – the definition of an archive as affective – our regional cluster has posited a form of continuity in the midst of radical discontinuity. With this in mind, our proposal for PSi #17 is an experiment on memory, on the recollection of the traces of our own thoughts since that event.

Since we are involved in affective archives, we are interested, as panelists, in analyzing our own presentations as a matter of memory and recollection, urgency and hybridation, looking at how our earlier public presentation in Vercelli, the encounter with other people’s thoughts, reflections and critical comments, have consequently affected our research, ideas, terminology. Each of us will present the same paper s/he will have already presented in Vercelli, or, more precisely, the double of the earlier paper. They will be in fact reactivations of the ‘original’ presentations, necessarily changed and imbricated, evolved and transformed after the experience of the live exchange between the participants in the Vercelli conference.

In addition, we are inviting two scholars, Jill Dolan and Freddie Rokem, who would have loved to be in Vercelli (but their engagements wouldn’t let them), asking them to confront the paradoxical memory of an event they never took part in. This is for us an affective attempt to take up the regret over a past that one has failed to experience, and imagine a performative archive of living memories (whether actual or nostalgically constructed).

## L’archivio affettivo trasforma la memoria

Mentre *Archivi affettivi* era in preparazione, proponemmo per l’annuale conferenza PSi (che si sarebbe tenuta sei mesi più tardi a Utrecht) una paradossale ‘replica’ memoriale delle relazioni presentate dai curatori a Vercelli: una ripetizione con differenza. Freddie Rokem, che aveva mancato la conferenza a Vercelli, partecipò come testimone assente. Jill Dolan, inclusa nella proposta con un suo abstract, non riuscì a venire. La proposta fu accettata e il panel venne presentato il 28 maggio 2011.

### Proposta di Panel: “Affective Archives Affect Memory”

di Marco Pustianaz, Annalisa Sacchi, Giulia Palladini

Ospiti: Freddie Rokem e Jill Dolan

All’epoca in cui si svolgerà la conferenza di Utrecht, saranno trascorsi sei mesi dalla realizzazione del Regional Cluster *Archivi affettivi* a Vercelli. In quanto curatori di quell’evento vorremmo proporre per questo panel un seguito dell’evento, affrontando la sfida radicale di ciò che significa proporre il ‘seguito’ di qualcosa che è, al momento in cui formuliamo questa proposta, di là da venire. Sin dalla sua premessa – la definizione di archivio in quanto affettivo – il nostro cluster ha posto una forma di continuità nel mezzo di una radicale discontinuità. A partire da ciò, proponiamo per PSi #17 un esperimento di memoria, una raccolta delle tracce di quelli che saranno i nostri stessi pensieri dall’evento in poi.

Poiché siamo a nostra volta parte di archivi affettivi, siamo interessati, in quanto relatori, ad analizzare quanto era stato oggetto dei nostri interventi come una questione di memoria e di ricordo, urgenza e ibridazione, guardando a come la nostra precedente presentazione a Vercelli, l’incontro col pensiero degli altri, con riflessioni e commenti critici, abbiano poi influenzato la nostra ricerca, le nostre idee e la terminologia che avevamo impiegato. Ognuno/a di noi presenterà l’intervento che aveva già proposto a Vercelli, o, più precisamente, il doppio di quell’intervento. Si tratterà infatti di riattivare le ‘originali’ presentazioni, che saranno necessariamente cambiate e imbricate, sviluppate e trasformate dopo l’esperienza dello scambio avvenuto dal vivo tra i partecipanti alla conferenza di Vercelli.

Oltre a ciò, abbiamo invitato due studiosi, Jill Dolan e Freddie Rokem, che avrebbero desiderato essere a Vercelli (ma i cui impegni non gliel’avevano permesso) chiedendogli di confrontarsi con la memoria paradossale di un evento cui non hanno preso parte. Ciò rappresenta per noi un tentativo affettivo per affrontare il rimpianto di un passato che è stato mancato, e di immaginare un archivio performativo di memorie viventi (sia effettive che costruite nostalgicamente).

## Prologue to an exposure

What gets remembered will mostly be unmemorable

This is the prologue to the Utrecht session in which we introduce the participation of Freddie Rokem as the “speaker who was not there”. It was also the premiere of canecapovolto’s para-documentary video on *Affective Archives*, which they gave us permission to add as part of this catalogue.

A disclaimer: this panel is not intended as a celebration of our PSi regional cluster *Affective Archives*, which took place in Vercelli, Italy, just over six months ago. Neither is it a re-enactment of some of those papers, even though Giulia, Annalisa and myself have kept exactly the same titles. *Affective Archives* was a conference which experimented a self-reflexive format: as curators, we set up four performative frames to enable relations of collaboration and conflict between artists, scholars and conference curators. We experimented with scholarly protocols, with sites, with ownership of risk and failure. We tried to test the safe confines of a performance studies conference by bringing performativity into its core. Performance as method and investigation, rather than as an object of performance studies. Despite all the care we put in *Affective Archives*, we don’t care so much about what happened there. We don’t care about it as an event, that is, we don’t care about its own unrepeatable singularity. After curating the event, we can only reap its losses with as many gestures of affective recollection as possible, offered to anyone. That’s why we are exposing our own recollections here in Utrecht, as a public and constructed space for archiving its unownerable traces.

We have called on Freddie Rokem and canecapovolto to share this process. Rokem missed the Vercelli event and did the rather extraordinary thing of sending an open letter to explain his absence. His public letter addressed

## Prologo a un’esposizione

Ciò che sarà ricordato non sarà perlopiù memorabile

Questo testo è il prologo alla sessione di PSi Utrecht in cui presentammo la partecipazione di Freddie Rokem nella veste del “relatore che non c’era”. È stata anche l’occasione in cui venne presentato per la prima volta il video para-documentario di canecapovolto su *Archivi Affettivi* che trovate in allegato al catalogo dietro gentile concessione degli artisti.

Un avvertimento: questa sessione non è intesa come una celebrazione del nostro evento regionale PSi, *Archivi affettivi*, che ebbe luogo, poco più di sei mesi fa, a Vercelli. Non è nemmeno una replica di alcune di quelle relazioni, sebbene Giulia, Annalisa ed io abbiamo mantenuto esattamente gli stessi titoli. *Archivi affettivi* è stato un convegno che ha sperimentato un modello autoriflessivo: in qualità di curatori abbiamo messo in atto quattro cornici performative per permettere relazioni di collaborazione e conflitto tra artisti, studiosi e gli stessi curatori. Abbiamo sperimentato con i protocolli scientifici, con i luoghi, con la responsabilità del rischio e del fallimento. Abbiamo cercato di mettere alla prova i sicuri confini di un convegno di performance studies mettendone al centro la performatività. Performance come metodo e investigazione piuttosto che come oggetto dei performance studies. Nonostante tutta la cura che abbiamo profuso in *Archivi affettivi* non ci interessa troppo quello che vi è accaduto. Non c’importa tanto l’evento, vale a dire, non ci importa della sua irripetibile singolarità. Dopo aver curato quell’evento non resta che trarre i frutti delle sue perdite con quanti più gesti di memorazione affettiva possibile, offerti a chiunque. Questo è il motivo per cui veniamo qui a Utrecht a esporre questi nostri gesti, come a costruire uno spazio pubblico per archivarne le tracce irrivendicabili.

Abbiamo invitato Freddie Rokem e canecapovolto a unirsi in questo atto. Rokem non poté partecipare all’even-

## Prologue to an exposure

to the Vercelli audience foreshadowed his own presence here, a belated speaker recalling his own affective absence. Therefore, you might call this a reunion of sorts, a reunion of three curators with one speaker who ‘was not there’. What kind of certificates does a presence or absence need?

These are the conditions, then – the frame – we have set for our small memorial act of today. It asks a difficult question: “Who is asked to remember?”. A much harder question than “What or who is remembered?”, which immediately directs our critical attention to the contents of the archive, to its inexorable partiality. On the other hand, the shift towards affect foregrounds relationships and the open temporalities founding them. An affective archive only comes to light whenever we cease to view the archive as a collection of records. This holds true for *Affective Archives*, too, a conference on archives striving to do and become what it has ‘talked about’. Its archive collects us, as we are intent in gathering up its traces. The items in the affective archive are always doubled and even overshadowed by the affect moving their collection, and, again, their re-collection.

Moreover, affect cannot be simply identified with the positive energy of a will to remember, however politically and ethically benign this intention may be: for example in our wish to preserve endangered, unrepresented modes of being and acting. The act of remembering can never be trusted as a pure and simple preservation. In fact – in Vercelli we had a whole panel titled “Participate and forget” – forgetting is equally constitutive of remembrance. Re-membering and dis-membering are twin events and occurrences.

As a starting point, we are going to introduce the panel with a video by canecapovolto, an art collective from Sicily who came to the conference. We handed over to them the whole spectatorial archive of visual records (photos, especially, and a few videos). We did not want to reiterate or preserve the conference in the form of ‘proceedings’. On the contrary, we wanted to open up the question

to vercellese ma fece un gesto abbastanza straordinario: inviò una lettera aperta per spiegare la sua assenza. Indirizzata al pubblico vercellese, tale lettera era una premonizione della sua presenza qui, un relatore tardivo giunto a ricordare la sua assenza affettiva. Si potrebbe quindi definire questa sessione una sorta di rimpatriata, la riunione fra tre curatori e un relatore che ‘non c’era’. Di quali certificati ha bisogno una presenza o un’assenza?

Queste sono dunque le condizioni – la cornice – che abbiamo disegnato per il nostro piccolo atto odierno di memorazione. Attraverso di esso poniamo una difficile domanda: a chi chiediamo di ricordare? Una domanda ben più difficile rispetto a ‘chi o che cosa viene ricordato?’ – domanda che dirige immediatamente la nostra attenzione al contenuto dell’archivio, alla sua inesorabile parzialità. D’altronde, il passaggio a un paradigma affettivo pone in primo piano le relazioni e le temporalità aperte che ne sono il fondamento. Un archivio affettivo viene alla luce soltanto nel momento in cui cessiamo di vederlo come collezione di elementi. Questo vale anche per *Archivi affettivi*, un convegno sugli archivi che ha cercato di realizzare e diventare ‘ciò di cui parlava’. Nel suo archivio siamo contenuti anche noi nell’atto di raccoglierne le tracce. Gli elementi dell’archivio affettivo sono sempre reduplicati, e persino eclissati, dall’affetto che muove la loro raccolta e, di nuovo, la successiva raccolta memorante.

Inoltre l’affetto non può semplicemente essere identificato con l’energia positiva di una volontà di ricordare, per quanto politicamente ed eticamente benevola sia tale intenzione: per esempio nel nostro desiderio di preservare modalità di essere e agire sulla soglia dell’estinzione oppure non rappresentate. L’atto di ricordare non può mai essere accolto nella fiducia che esso sia pura e semplice conservazione. In effetti – e a Vercelli un’intera sessione era intitolata “Partecipare e dimenticare” – la dimenticanza è ugualmente parte integrante del ricordo. Ri/membrare e s/membrare sono eventi gemelli.

Per iniziare la nostra sessione presentiamo un video di

“Who is asked to remember” to those who were neither simply inside nor outside *Affective Archives*. The grey zone occupied by canecapovolto struck us as worthy of the task of remembering/dismembering our conference. The result is a para-documentary video. As you will see, it takes the extraordinary liberty to crossbreed our gift of the archive with film fragments from other archives, which ‘historically’ would not belong to our conference. Yet, affectively they do, now. We are particularly attracted by the way canecapovolto disintegrates the archive by injecting parasitical matter. The more the ‘original’ archive is affected by other image banks, the more hospitable it looks: affection and infection, like remembering and dismembering, operate as an ambivalent *pharmakon*, at the same time salvage and poison.

The different involvement of canecapovolto and Freddie Rokem is a way for us to ask a theoretical question in a very practical way. Can recollection be performed on the permeable limen between outside and inside, before and after? What does it mean for a conference called *Affective Archives* to push the envelope of its own affective archiving, acknowledging the burden of its name?

You are all welcome to our small memorial. We are trying to expose an archive in a state of disarray, in the process of recollecting itself. What gets remembered will mostly be unmemorable.

canecapovolto, un collettivo artistico siciliano che fu ospite del convegno. Consegnammo loro l’intero archivio spettatoriale di registrazioni visive (fotografie soprattutto, e qualche video). Non volevamo reiterare o conservare la memoria del convegno con gli usuali ‘atti di convegno’. Al contrario, volevamo consegnare la domanda “A chi chiediamo di ricordare?” anche a chi non era semplicemente dentro o fuori *Archivi affettivi*. La zona grigia occupata da canecapovolto ci è sembrata meritare l’affidamento del compito di ri/membrare e s/membrare il nostro convegno. Ne è risultato un video para-documentario. Come vedrete, esso si prende la straordinaria libertà di ibridare il nostro dono di archivio con frammenti filmici provenienti da altri archivi, che ‘storicamente’ non appartenerebbero all’evento. Eppure, affettivamente adesso vi appartengono. Ci piace il modo in cui canecapovolto disintegra l’archivio inoculandovi materia visiva parassitaria. Più l’archivio ‘originario’ viene toccato da altre banche dati visive, più diventa ospitale: affezione e infezione, al pari dell’atto di rimembrare/smembrare, operano come un *pharmakon* ambivalente, contemporaneamente medicamento e veleno.

Il diverso coinvolgimento di canecapovolto e Freddie Rokem significa per noi porre una domanda teorica in un modo molto pratico. Può il ricordo essere attuato sulla soglia permeabile del dentro e del fuori, del prima e del dopo? Che cosa significa per un convegno come *Archivi affettivi* portare all’estremo la propria archiviazione affettiva, facendosi carico così del proprio nome?

Benvenuti al nostro piccolo gesto memoriale. Stiamo esponendo un archivio in uno stato di disordine, nell’atto di ricordare se stesso. Ciò che sarà ricordato non sarà perlopiù memorabile.

## Su canecapovolto

canecapovolto nasce a Catania nel 1992. In una continua sperimentazione, supportata dall’uso di vari mezzi quali film acustici, video, installazioni, happening, collages, canecapovolto sviluppa un’indagine sulle possibilità espressive della visione e sulle dinamiche della percezione, adoperando tecniche originali di trattamento e manipolazione dell’immagine. Partendo dal cinema, dunque da esperimenti visivi e sonori inizialmente legati al cortometraggio in super-8, il gruppo ricorre a diverse pratiche di produzione audio-video, “sabotando” l’immagine mediatica di partenza con l’intento di attuare strategie di spiazzamento. Grande attenzione è rivolta ad indagare la matrice scientifica della comunicazione e la sua risposta nello spettatore.

[www.canecapovolto.it](http://www.canecapovolto.it)

## About canecapovolto

canecapovolto was formed in Catania in 1992. Continuously experimenting in various media including acoustic films, videos, happenings, and collages, canecapovolto investigates the expressive potential of vision and the dynamics of perception, adopting original techniques for treating and manipulating images. Starting from film, from visual and sound experiments initially tied to super-8 shorts, the group draws on various audio-video production techniques, ‘sabotaging’ the initial media image to catch viewers off-guard. A great deal of attention is paid to investigating the scientific communication model and its response in the viewer.

[www.canecapovolto.it](http://www.canecapovolto.it)





# archivi affettivi / affective archives

Performance Studies international /// regional cluster #01 Italia

Credits: Fabio Mauri, "Muro occidentale o del pianto", foto e courtesy di Claudio Abate



VERCELLI /// TORINO 11-13 NOVEMBRE 2010







## Credits

### Funding sponsors

Fondazione CRV (Cassa di Risparmio di Vercelli)  
Performance Studies international  
Dipartimento di Studi Umanistici

### Patronage

Università del Piemonte Orientale “Amedeo Avogadro”  
Comune di Vercelli, Assessorato alla Cultura

### Catalogue sponsor

Fondazione CRV (Cassa di Risparmio di Vercelli)

### Affective Team UPO

Mattia Albera; Francesca Boschetti; Gabriella Brusaferrò (Facebook advisor); Fulvia Iampietro; Alice Monetti; Inga Perić

**Organization support UPO** Gabriele Cagliano

**Graphic design** Gabriele Quartero

**Postcard image** Claudio Abate

**Conference booklet sponsor** Edizioni Mercurio, Vercelli

**Website** Simonetta Todi

**Para-documentation** canecapovolto

**Translating Team** Mattia Albera; Alessandro Barberis; Irene Belloni; Francesca Boschetti; Laura Cognolato; Valentina Delledonne; Alice Francione; Fulvia Iampietro; Eleonora Masperi; Alice Nebbia; Inga Perić; Margherita Triantafyllou

**Panel 1,2,4 sound and video** Denis Longhi

**Panel 3 logistics and advertising** Guido Gabotto (Coop. Gestel and Vercelli Oggi)

**Panel 3 sound and broadcasting** Dosio Music, Vercelli

**Raft design and construction** Andrea Salvucci

**Camper van sponsor** Lucamp Centro Camper, Caresanablot (Vercelli)

**Panel 4 art objects** Rossella Carrara

**Card printing** Queen Mary University, London

**Forum sponsor** Festival Prospettiva 2, Teatro Stabile di Torino

**Catering** I-Tal Buffet Bio-catering

**Eatery** Ristorante “La Vecchia Brenta”, Vercelli

### Artists

Claudia Castellucci / Societas Raffaello Sanzio Cesare Pietroiusti  
Massimo Bartolini  
Lois Weaver

### Speakers

Marin Blažević (University of Zagreb)  
Maaike Bleeker (University of Utrecht)  
Viviana Gravano (Accademia di Belle Arti di Brera, Milano)  
Fabrizio Deriu (University of Teramo)  
Aleksandra Jovičević (University “La Sapienza”, Roma)  
Joe Kelleher (Roehampton University, London)  
Alan Read (King’s College University, London)  
Valentina Valentini (University “La Sapienza”, Roma)  
Alessandra Violi (University of Bergamo)  
Susanne Franco (University of Salerno)  
Heike Roms (University of Aberystwith)  
Jurgita Staniškytė (Vytautas Magnus University, Vilnius)

**Speakers who could not speak** Freddie Rokem (University of Tel Aviv); Rebecca Schneider (Brown University); Jill Dolan (Princeton University)

**Panel 1 non-expert audience** Students of Liceo Scientifico “Amedeo Avogadro”, Vercelli

**Forgetters** Alessandro Barberis; Irene Belloni; Livia Caputo; Paola Di Cori; Elena Felisatti; Nicholas Ridout; Elisa Santangelo

**Forum Guest speaker** Nicholas Ridout (Queen Mary University, London)

**Forum participants** Rifrazioni; *Roots&Routes*; canecapovolto; Lo spazio pubblico: cultura, potere, rappresentazione (University of Teramo); *Art’O\_cultura e politica delle arti sceniche*; Magdalena Italia; Performance season; Icareus; blucinQue; Balletto Civile; Start

### Thanks to:

canecapovolto; Pietro Cerutti (CRV); Paolo Garbarino (UPO former Dean); Fabrizio Arcuri; Lorenzo Barello; Azzurra Ricci; Maurizio Dosio; Mauro Scansetti; Nicola Pellegrini; Claudio Abate; Franca Gioffrè; Viviana Gravano; Federico Goetsch; Harald Goetsch; Marco Lorini; Andrea Raimondi; Lorenzo Proverbio; The roast chestnut man.  
All those who sent documentation to [archiviaffettivi@gmail.com](mailto:archiviaffettivi@gmail.com)  
All those who signed Cesare Pietroiusti’s contract  
All our Facebook friends

**Archival selections for this catalogue** Marco Pustianaz



# Indice

XXXX XXXX

XXXXXX

XXXXXX

XXXXXX

XXXX

XXX

XXX



Edizioni Mercurio

**Edizioni Mercurio**

Fischio d'Inizio Produzione S.a.s.  
Vercelli, via Feliciano di Gattinara, 1  
Alpignano (TO) - via Enrico Fermi, 13  
info@edizionimercurio.com  
www.edizionimercurio.com

*Stampato presso lo stabilimento Andersen*  
*Borgomanero (NO)*  
MARZO 2013