

RADICAL MUSEOLOGY

Principi e pratiche di ‘contemporaneità dialogica’/

Principles and practices of ‘dialectical contemporaneity’

Antonella Huber, Giulia Bertolazzi, Eugenio Caregnato, Martina Cataldo, Federica Gabrieli, Gabriele Guarisco, Sara Guidi, Nicola Manzoni, Costanza Morabito, Stefania Pasini, Giorgio Martini, Giacomo Orrù, Giulia Paletti, Annetta Rombolà, Anna Storniello, Maria Lucia Tavella, Nicola Turati, Francesco Zagnoni

«Nella misura in cui i musei vedono se stessi come enti che interagiscono con comunità specifiche [...] piuttosto che semplicemente come enti che istruiscono o edificano un pubblico, essi cominciano ad operare – consciamente e a tratti autocriticamente – in storie di contatto». James Clifford

*Nel difficile anno accademico 2020/21, quando le lezioni potevano svolgersi unicamente da remoto, il corso di Museologia del contemporaneo ha proposto agli studenti di approfondire il tema della museologia radicale, partendo dal testo di Claire Bishop *Museologia Radicale*. Ovvero, cos’è ‘contemporaneo’ nei musei d’arte contemporanea?. Il breve testo, pubblicato a Londra alla fine del 2013, e tradotto in italiano nel 2017, riprendeva il filo di un acceso dibattito internazionale, delineando una sorta di manifesto per una nuova concezione di museo contemporaneo.*

Centro della riflessione è la definizione di “contemporaneità dialogica”, dove per contemporaneo si intende un metodo, più che la delimitazione temporale di un periodo. L’aggettivo, cioè, non identifica i materiali di una collezione ma la sua dinamizzazione, quella capacità di intercettare i punti sensibili del nostro tempo e di metterli in evidenza attraverso relazioni virtuose.

Le formule chiave riportate da Bishop: macchine del tempo, archivio dei beni comuni, ripetizioni, sintetizzavano le esperienze di tre istituzioni europee: il Van Abbemuseum di Eindhoven, il Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia di Madrid e il Museum of Contemporary Art Metelkova (MSUM) di Lubiana, animate dal carisma di tre diverse personalità curatoriali: Charles Esche, Manuel Borja-Villel e Zdenka Badovinac.

Divisi in tre gruppi, gli studenti hanno preso in esame i tre casi chiamati in causa da Bishop sulla base del materiale reperibile in rete e, pur senza il conforto di un riscontro diretto, hanno disegnato un quadro delle singole realtà estremamente accurato, animando la riflessione con accesi dibattiti e confronti.

Il loro lavoro, valutando le azioni radicali di queste istituzioni fino ai nostri giorni, ha permesso un interessante ed utilissimo approfondimento.

dimento di una pratica curatoriale che, al momento della pubblicazione del testo, era in fase iniziale; dando conto così dei successi e degli insuccessi di iniziative sperimentali eterodosse, animate da una forte carica utopica. Pur con caratteri assai diversi, infatti, le tre istituzioni condividono l'aspirazione ad una museologia politica, vale a dire strategica nel suggerire trasformazioni, esercitando quella facoltà del museo, spesso sottostimata o impoverita, di registrare nel proprio linguaggio i mutamenti della società, per rilevarli, comprenderli e, in qualche caso, condizionarli.

Nonostante innegabili difficoltà dovute alle restrizioni e alla distanza, tutti gli studenti hanno lavorato con passione e superato la prova d'esame con successo. Per non disperdere tanto interessante materiale ho suggerito loro di rielaborarlo editorialmente per la rivista della Scuola. Al netto di impegni lavorativi e di studio improrogabili, hanno aderito al progetto dell'inserto monografico: Gabriele Guarisco, Sara Guidi, Nicola Manzoni, Costanza Morabito e Stefania Pasini per il Van Abbemuseum di Eindhoven; Martina Cataldo, Giorgio Martini, Giacomo Orrù, Anna Storniello, Maria Lucia Tavella e Francesco Zagnoni per Il Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Giulia Bertolazzi, Eugenio Caregnato, Federica Gabrieli, Giulia Paletti, Annetta Rombolà e Nicola Turati per il Museum of Contemporary Art Metelkova di Lubiana.

Antonella Huber

Il Van Abbemuseum di Eindhoven

Gabriele Guarisco, Sara Guidi, Nicola Manzoni, Costanza Morabito, Stefania Pasini

Oggetto di questa ricerca è il Van Abbemuseum di Eindhoven, uno dei primi musei pubblici europei di arte contemporanea, inaugurato nel 1936 e inizialmente concepito come istituzione focalizzata alla raccolta dell'arte fiamminga e olandese, in linea con il contesto storico e sociale in cui il museo è visto come necessario per mettersi al passo con la rapida crescita economica e industriale che la città vive dall'inizio del XX secolo. Dagli anni Cinquanta in poi il museo, cambiando prospettiva, si volge all'acquisizione di opere legate alla tradizione della storia dell'arte moderna internazionale, con l'intenzione di lasciarsi alle spalle la percezione di realtà periferica e sposando l'idea di aprirsi al resto del mondo occidentale, omologandosi a quelle che sono le tendenze del XXI secolo. A oggi la collezione del museo ospita più di 3150 opere d'arte, tra dipinti, sculture, installazioni, opere video e materiale d'archivio.

Nel 2004, in un'ottica di rinnovamento intrapresa dal museo, viene nominato come direttore l'inglese Charles Esche, il quale apporta un significativo cambio di strategia e di politica, soprattutto per quanto riguarda il ripensamento della collezione, intesa come *memoria culturale*, in rapporto al pubblico, col fine di elaborare e proporre nuove narrazioni. Da allora il Van Abbemuseum porta avanti un approccio sperimentale in cui lo spazio museale diventa laboratorio aperto a collaborazioni e scambi internazionali, rendendo il museo un luogo fertile, una fonte di ispirazione e immaginazione per tutti coloro che lo frequentano.

In *Museologia Radicale*, Claire Bishop considera il Van Abbemuseum, assieme al Reina Sofia di Madrid e il Muzej Sodobne Umetnosti Metelkova (MSUM) di Lubiana, tra i rappresentanti di quello che viene chiamato nuovo istituzionalismo: un approccio teorico curatoriale volto a ripensare il ruolo del museo d'arte nel XXI secolo e a testarne l'apparente neutralità modificando gli schemi con cui questo si manifesta al pubblico. Bishop invita a vedere

il museo come un agente attivo, calato nella storia, che non parla nel nome di un orgoglio o di un'egemonia nazionale ma pone domande e articola un dissenso creativo. Non vuole uno spettatore incantato in una contemplazione auratica di singole opere, ma uno consapevole di avere di fronte questioni e posizioni da leggere e magari contestare.¹

Partendo dunque dal testo di Bishop, la ricerca è proseguita focalizzandosi su alcuni dei progetti curatoriali svoltisi fin dai primi anni della direzione di Esche, con l'obiettivo di individuare nella pratica espositiva i concetti teorici esposti da Bishop e dal direttore del Van Abbemuseum, valutandone infine gli esiti e le implicazioni derivanti dalla loro effettiva messa in pratica. Ogni autore si è quindi concentrato su un singolo progetto, osservando che, seppur siano spesso diversi in termini temporali, organizzativi ed espositivi, sono tutti accomunati da alcune caratteristiche e concetti assimilabili ai tre termini tanto cari a Esche: demodernizzazione, decolonizzazione e decentralizzazione. Termini che sono stati analizzati e indagati e che sono stati il cardine per coordinare e sviluppare gli approfondimenti delle singole mostre.

Un aspetto fondamentale preso in considerazione riguarda la differente durata delle esposizioni, articolate nel corso di mesi oppure anni, e sottoposte a continui aggiornamenti, sia in termini contenutistici per quanto riguarda le opere esposte, sia spaziali rispetto alla riorganizzazione allestitiva, dando vita a un proficuo dialogo con le altre mostre, fatto di connessioni e reciproci riferimenti.

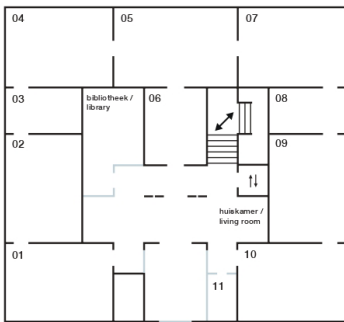
Pur avendo inizialmente condotto la ricerca su un numero superiore di mostre, in questo scritto si analizzeranno nello specifico i seguenti progetti allestitivi: *Once Upon a Time... The Collection Now* svoltasi nell'arco di cinque anni dal 2013 al 2017; *Archivio Queer? Screwing the System (Madrid 1989-1995)* tra aprile e settembre del 2016 e parte di *The 1980's Today's Beginnings; Van Abbe and De Stijl* tra giugno e dicembre del 2017; *Frontier Imaginaries. Trade Markings no. 5*, tra aprile e luglio del 2018 e infine *The Way Beyond Art* dal 2017 al 2021.²

La ricerca è stata completamente svolta a distanza, senza la possibilità di visitare il museo di persona, dunque tutte le informazioni raccolte derivano da ricerche bibliografiche, dai cataloghi e materiali digitali messi a disposizione del museo, compresi i testi di sala e le didascalie, dal suo archivio fotografico, dalla rassegna stampa e da tutta la documentazione reperita all'interno del sito ufficiale del Van Abbemuseum. In alcuni casi il museo è stato contattato per richiedere ulteriore materiale non disponibile alla fruizione, richieste che in parte sono state accolte. In altri casi si è consultata la documentazione riconducibile alla piattaforma de *L'Internationale* che comprende le ricerche e le voci di diverse istituzioni museali. Infine si sono consultati i resoconti delle iniziative collaterali delle mostre, le recensioni e i feedback degli utenti disponibili online.

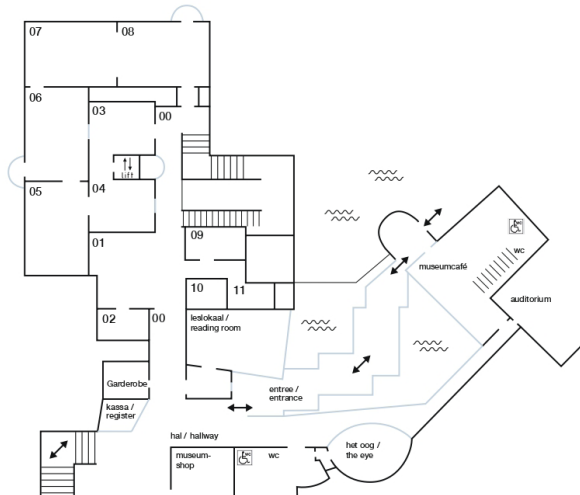
La ricerca, iniziata durante il periodo pandemico, è stata segnata dall'impossibilità di valutare in loco gli spazi del museo, non potendo quindi sperimentare in prima persona le scelte curatoriali e le proposte messe in campo dai curatori e dalle curatrici. Se da un lato questo è stato limitante, dall'altro ha spinto la ricerca verso ulteriori riflessioni. In primis: quali sono le urgenze del presente emerse in relazione agli avvenimenti degli ultimi due anni, ovvero alle contingentazioni, alle chiusure prolungate, alle restrizioni negli spostamenti?

Per sua natura il museo è uno spazio tradizionalmente fruibile e percorribile dal visitatore, l'assenza di questo aspetto di fisicità ci ha portati a osservarlo in un'ottica stravolta, capace di riconsiderare quei valori e quelle consuetudini date per assodate, ma necessariamente da ripensare, punti di partenza per la nostra stessa ricerca.

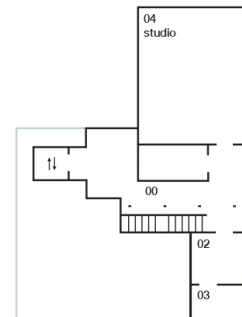
oudbouw



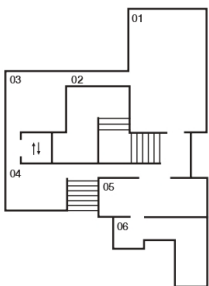
nieuwbouw
begane grond / ground floor



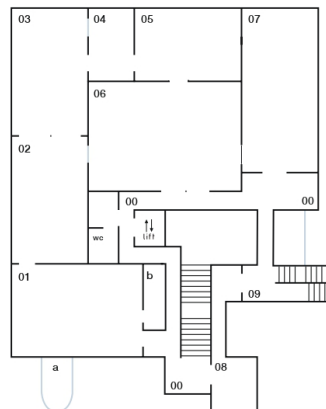
nieuwbouw
kelder / lower floor



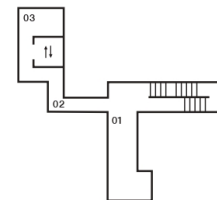
nieuwbouw
tussenverdieping / middle floor



nieuwbouw
bovenverdieping / upper floor



nieuwbouw
uitzicht / outlook



Alla pagina precedente, *fig. 1*. Planimetria del piano terra del Van Abbemuseum, progetto di Abel Cahen. Fonte: Van Abbemuseum website.

L'originario progetto del Van Abbemuseum è stato affidato all'architetto A.J. Kropholler per ospitare la collezione originaria di Henri Jacob Van Abbe. Sin dai suoi esordi, con il primo direttore W.J.A. Visser viene espressa la volontà di creare una relazione costante fra l'istituzione museale e la città. Nel 2003 il museo viene rinnovato ed espanso grazie alla costruzione di una nuova ala progettata dall'architetto Abel Cahen, che all'architettura tipicamente modernista del vecchio edificio affianca ambienti eterogenei che ben si prestano ad accogliere le recenti sperimentazioni del museo. Questa doppia anima dello spazio architettonico del Van Abbemuseum rispecchia la volontà di riflettere criticamente sul passato dell'istituzione senza tuttavia cancellarlo, e al tempo stesso di affacciarsi sul futuro con nuove proposte spaziali che consentono di condurre costanti ripensamenti rispetto al ruolo stesso dell'istituzione.

Difatti, se la struttura modernista, fondata su una successione ordinata di ambienti, guida il visitatore lungo percorsi prestabiliti e sicuri, le nuove integrazioni abbandonano la tradizionale impostazione consolatoria per indurre il visitatore a interrogarsi su nuovi modi di percorrere e abitare gli spazi. Questo aspetto volutamente labirintico caratterizza una ricerca museografica e museologica che si propone come indagine del presente, frammentario e molteplice.

Il design interno è stato affidato all'architetto e designer Marteen van Severen, che ha progettato l'auditorium, concepito come vero e proprio spazio di dialogo fra i cittadini e i visitatori, i quali vi si recano non solo per assistere a eventi e performance, ma per dibattere su vicende e problematiche contingenti, rendendolo così un luogo di sperimentazione e non solamente di fruizione passiva.

Il museo è inoltre aperto e attrezzato all'inclusione di varie forme di disabilità, con programmi e tour pensati per persone non vedenti o ipovedenti, persone sorde, e persone in carrozzina, tramite guide multisensoriali. In questo modo il Van Abbemuseum si interroga su come le opere d'arte possano essere fruite con modalità che non includano la visualità. Questo processo diretto a una maggiore inclusività culmina nella mostra *Delinking and Relinking*, iniziata nel settembre del 2021 e che terminerà nel 2024, la quale mette a disposizione più di 25 strumenti multisensoriali, fra cui testi in Braille, disegni tattili e paesaggi sonori, che dimostrano come l'esperienza di visione frontale dell'opera d'arte non è l'unica forma di assorbimento dei suoi contenuti, e che anzi, è una prassi limitata e limitante. Altre attività comprendono il programma per persone affette da Alzheimer, alle quali il metodo interattivo di dialogare con l'opera offre l'opportunità per esprimersi e dialogare con l'ambiente che li circonda. Il dibattito stesso che si innesta attorno alle opere permette, tramite ricordi, storie e associazioni di idee, l'accesso alla memoria a lungo termine e aumenta la stimolazione cerebrale procurando un effetto benefico sulla malattia. Ciò dimostra come l'istituzione intenda proporre una fruizione dell'arte anche come strumento terapeutico.



fig. 2. Laboratorio di *Movement-as-learning* all'interno dell'allestimento della collezione *The Way Beyond Art*, 19 marzo 2019, Van Abbemuseum, Eindhoven, ph. A.S. González Rueda.

L'allestimento della collezione del Van Abbemuseum dal titolo *The Way Beyond Art* (01/07/2017-13/06/2021) è stato progettato da Can e Aslı Altay sulla scia delle atmosphere rooms dorneriane, con l'obiettivo di mettere in discussione la supposta neutralità del white cube e di incoraggiare una fruizione museale che recuperi l'elemento corporeo, fisico e sinestetico, favorendo così il ruolo attivo del visitatore, non più mero spettatore ma agente all'interno di un ecosistema definito dall'interazione tra opere, architettura, interpretazione curatoriale, personale del museo e informazioni di tipo verbale.

Nella progettazione dell'allestimento Can e Aslı Altay hanno proceduto allo studio della molteplicità di azioni che intendevano incoraggiare nei visitatori, stilando un catalogo che comprendeva sia azioni comunemente associate al protocollo museale tradizionale (come osservare, comprendere, apprendere) sia verbi come protestare, partecipare, perdersi, e azioni quotidiane o sociali come, tra le altre, mangiare, dormire e ballare.

L'intento dietro questa sperimentazione sullo spazio espositivo si lega strettamente al concetto di demodernizzazione caro a Charles Esche, che implica un recupero dell'esperienza sinestetica penalizzata nel corso della modernità in favore del primato della visione: il museo è concepito non più esclusivamente come luogo dello sguardo, dove il corpo è privato della propria vitalità, ma in quanto dispositivo capace di innescare una lettura della modernità intesa come solamente una tra molte possibilità. Vengono messe così in discussione le modalità di elaborazione e apprendimento che si sono affermate, prevaricando le alternative, nel corso della modernità occidentale. L'allestimento consente infatti al visitatore di sperimentare dei punti di vista specifici che possano aiutare nella comprensione delle opere tramite un'elaborazione e una percezione anche "aptiche" dei contenuti, oltre che visuali e verbali.

Il tentativo di ripensare l'elaborazione della conoscenza in termini anche corporei è stato approfondito nel corso dei laboratori di *Movement-as-learning* condotti all'interno di *The Way Beyond Art*, mediante i quali si è cercato di ripensare la mediazione museale in termini co-creativi, "intra-attivi" e performativi, piuttosto che in termini di mera trasmissione di conoscenza dall'istituzione al visitatore. In quest'ottica si sono messe in discussione la subordinazione dell'oggetto artistico al linguaggio verbale (e all'interpretazione dei curatori), nonché le aspettative dei visitatori nei confronti di interpretazioni chiuse e definitive delle opere. Il rappresentazionalismo, concepito come frutto della rigida distinzione cartesiana tra soggetto e oggetto, interno ed esterno, mente e corpo, viene dunque considerato una delle basi della modernità da ripensare in un processo di demodernizzazione e dunque decolonizzazione.



fig.3. Ricostruzione della personale di Theo Van Doesburg al Van Abbemuseum (1968) della sala da ballo-cinema progettata dall'artista per L'Aubrette di Strasburgo nel 1928, in *Van Abbe e De Stijl*, 17giugno 2017 - 7 gennaio 2018, Van Abbemuseum, Eindhoven, ph. Peter Cox.

La mostra *Van Abbe e De Stijl* nasce per celebrare il centesimo anniversario dalla nascita del De Stijl (1917) e si pone come un vero e proprio percorso nel tempo che parte dalla ricostruzione del modello di Ciné-dancing per L'Aubrette di Strasburgo progettato da Theo Van Doesburg, ed esposto per la prima volta al Van Abbemuseum nel 1968, e si conclude con i pezzi di design contemporaneo, a indicare quasi metaforicamente il modo in cui le idee dell'artista si sono evolute e sono state stravolte nel corso degli anni, adattandosi alle esigenze del tempo presente che hanno sostituito l'importanza dell'idea rivoluzionaria con l'interesse per la forma e l'estetica.

Con la mostra la curatrice Diana Franssen riporta le innovazioni introdotte dal movimento De Stijl, che si poneva l'obiettivo del superamento della pittura e la sua trasposizione nello spazio, ridefinendone di fatto la portata tramite un approccio moderno che riduce le opere rivoluzionarie del De Stijl in semplici elementi di decoro. Grazie alla collaborazione con gli studenti della Design Academy di Eindhoven, che hanno selezionato alcuni oggetti di design contemporaneo riconducibili allo stile di Theo Van Doesburg e Mondrian, ora in vendita presso il negozio del museo, i dettami del neoplasticismo vengono degradati ad una mera azione commerciale e i suoi valori portati a un utilizzo estetico.

La demodernizzazione dello sguardo dello spettatore si traduce nel superamento dei limiti della visione frontale tramite l'utilizzo di altri elementi sensoriali, resi possibili, ad esempio, da un allestimento che porta il visitatore ad interagire tramite il proprio corpo con gli elementi dello spazio museale.



fig. 4. Momento di partecipazione dei visitatori al *DIY Archive*, parte di *Once Upon A Time... The Collection Now*, 2 novembre 2013 - 2 aprile 2017, Van Abbemuseum, Eindhoven, ph. Peter Cox.

All'interno dell'esposizione *Once Upon A Time... The Collection Now* vi è una sezione dedicata alle opere degli artisti che esplorano le conseguenze delle controculture sviluppatesi dopo il 1968: l'abbandono dell'ideale modernista, la nascita del punk, il movimento femminista e i diritti LGBTQIA+ hanno influenzato non solo l'estetica ma anche l'etica dell'arte, scaturita in nuove forme di diffusione e partecipazione. *1965 - 1985 – Countercultures and DIY Archive* è la sezione in cui i visitatori possono esplorare e reinterpretare gli approcci alternativi alla produzione e distribuzione di dipinti, stampe, video, film, libri, edizioni limitate, provenienti in particolare da un periodo in cui i confini tra opere d'arte e materiale audiovisivo hanno iniziato a sfumare. Usufruento della biblioteca e degli archivi del museo, gli utenti, tracciando le proprie linee di interconnessione, hanno la possibilità di rielaborare le proposte e i concetti che hanno contraddistinto questo periodo storico esposto così a una costante riflessione e reinterpretazione. In concreto i visitatori nel *DIY Archive*, col supporto del personale del museo, possono ricercare elementi relativi a un artista o a un tema tramite un database, quindi procedono alla raccolta del materiale nel relativo archivio. In un secondo momento su una parete vengono mostrate a rotazione le selezioni dei visitatori, esponendo e preservando così momentaneamente l'interazione del pubblico con gli archivi e la collezione. Questo permette inoltre di dar vita a una rinnovata combinazione tra deposito, biblioteca, laboratorio e sala espositiva.

Non è il passato ma il futuro che dà all'archivio vivente la sua ragion d'essere: gli archivi dei musei devono essere intesi come un tesoro di idee sul futuro. Con questo approccio gli archivi relativamente statici vengono messi in connessione con il mondo esterno dinamico e attuale, il quale funge da memoria di elaborazione attiva. Attraverso l'accesso alle fonti documentarie, il Van Abbemuseum si ripensa, riconsiderando i contesti storici, scavando non solo all'interno del proprio archivio, ma estendendo l'attenzione anche ad altre entità: «As a vital store of knowledge, these archives provide a foundation for new exhibitions and for new museums activities». In particolare, vi è il tentativo di costruire una dimensione sociale del museo ricorrendo a una molteplicità di interventi e si ripensa la collezione ridefinendone i percorsi radicati non solo per contribuire alla riconfigurazione di questo dispositivo storiografico, ma soprattutto per interrogarsi sulle possibilità del linguaggio allestitivo. L'archivio, inteso come *working memory* del museo, offre la possibilità di rappresentare la storia e i contesti della collezione, e allo stesso tempo tenta di far emergere la specificità e il potenziale degli insiemi documentali che fungono da veicoli demodernizzanti.

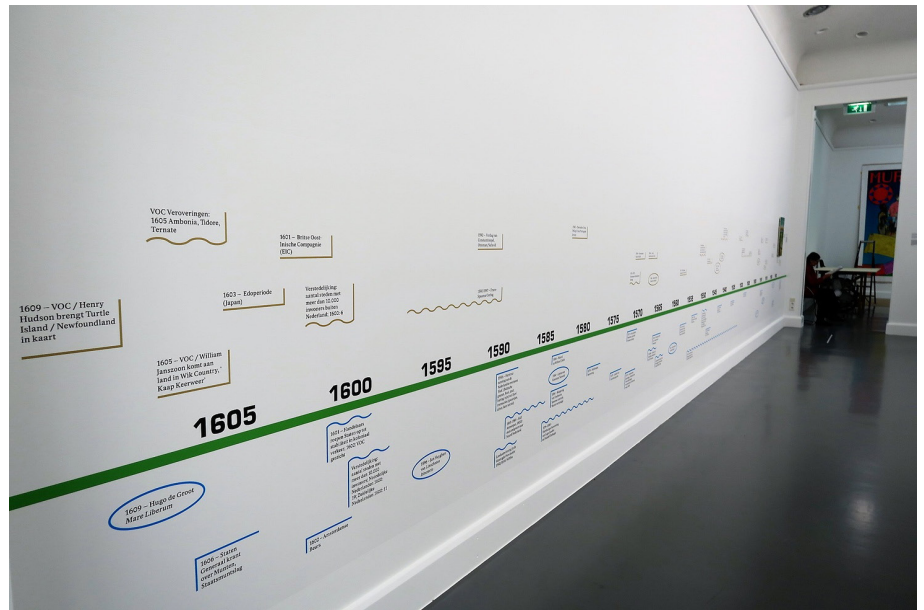


fig. 5. Julie Peters, ed. grafica di *Symphony of Liberalism* (Elizabeth A. Povinelli), in *Frontier Imaginaries: Trade Markings*, 7 aprile - 1 luglio 2018, Van Abbemuseum, Eindhoven, ph. Peter Cox.

L'allestimento di *Frontier Imaginaries: Trade Markings* restituisce gli intrecci culturali e fisici che hanno coinvolto il territorio olandese con altri paesi del mondo, dal XVI secolo a oggi, contrassegnando la prepotenza e l'opinabilità del pensiero colonialista e mettendo in luce le proposte che emergono dagli intrecci tra culture, posizioni, punti di vista della contemporaneità.

La mostra, ospitata negli spazi originari del museo, prevede tre macro-sezioni che ripercorrono il susseguirsi dei predominanti modelli economici e sociali olandesi in relazione agli spostamenti coloniali passati e presenti. Dalla società feudale (XVI - XVIII secc.) in cui emerge l'arte della falconeria importata dal Medio-Oriente, al modello borghese (XVII - XX secc.) in cui l'economia olandese fiorisce grazie al commercio di tabacco ricavato dalle colonie nell'isola di Sumatra, al modello capitalista odierno, in cui l'Olanda detiene un ruolo fondamentale su scala mondiale nei progressi tecnologici grazie all'hub Brainport di Eindhoven, la cui ricerca è però condotta su materie prime ricavate dallo sfruttamento di alcuni territori africani. La scelta di ospitare la mostra solo nelle aree progettate da Alexander Jacobus Kropholler si sposa con la volontà di risemantizzare gli spazi voluti e finanziati da Henri van Abbe, ma anche integralmente coinvolta in uno scambio coloniale. Un processo decolonizzante in un museo, oltre a coinvolgere una ri-semantizzazione della collezione e delle architetture, deve riflettere e agire sugli aspetti storici ed economici in cui è coinvolto. Ad accompagnare il pubblico, contestualizzando le opere e i manufatti in mostra, è la linea del tempo *Symphony of Liberalism*, progettata dalla curatrice Povinelli e la cui grafica è curata da Peters. L'opera, seguendo la logica lineare di misurazione del tempo, delinea gli eventi storicamente più significativi su scala globale (v. eventi delineati in oro) e regionale (v. eventi delineati in azzurro); alcuni di questi sono menzionati esclusivamente in lingua olandese. L'approccio decoloniale è quindi contestualizzato nel territorio ospitante il museo e chiama in causa soprattutto i visitatori locali. *Symphony of Liberalism* sottolinea, tramite l'evidente vicinanza degli eventi, l'interdipendenza fra i vari paesi del mondo. Seguendo un approccio interdisciplinare, la linea temporale cinge l'intero perimetro dell'allestimento, "imbrattando" politicamente lo spazio del white cube e assumendo un'esplicita posizione critica: il visitatore è qui invitato ad abbandonare l'approccio contemplativo a quanto esposto.



fig. 6. LSD, *Es-Cultura Lesbiana*, Madrid, 1993, in *Queer Archive? Screwing the System (Madrid 1989-1995)*, a cura di Fefa Vila Nuñez, 2 luglio - 25 settembre 2016, Van Abbemuseum, Eindhoven, ph. Peter Cox.

Queer Archive? Screwing the System (Madrid 1989-1995) – a cura della ricercatrice associata Fefa Vila Nuñez e realizzato in collaborazione con il Reina Sofia di Madrid – raccoglie in un archivio le performance pubbliche, le azioni e le campagne del movimento Queer a Madrid. La Spagna degli anni '80 – che a quelle date si stava liberando dall'eredità della dittatura franchista – stava vivendo un periodo caratterizzato dall'insorgenza di fronti di liberazione guidati da gruppi di rivendicazione femminista e omosessuale.

Negli anni '80 LSD e La Radical Gai furono tra i primi gruppi di attivisti e attiviste a proporre e stimolare un dibattito teorico utile ad affrontare questioni queer e legate all'identità di genere, problematizzando il contesto politico spagnolo attraverso la lettura e la traduzione di autori e autrici che affrontavano tali tematiche.

Il progetto fotografico di LSD *Es-cultura lesbiana* propone la percezione del corpo della donna – e in particolare della donna lesbica – da un punto di vista ribaltato. Non più oggetto sessuale dello sguardo maschile, il corpo femminile diviene simbolo che mostra apertamente e spudoratamente il desiderio e la sessualità tra donne. Una visione del corpo femminile liberata dal desiderio di colonizzazione e appropriazione, in favore di una prospettiva che si articola come un continuo processo di incontro e riconoscimento del corpo altrui: un desiderio che condanna il suo etero-predatore all'esilio materiale. Questi corpi sociali vengono resi visibili dall'autoidentificazione in quella perversità e in quel dissenso, una visibilità che soppianta, disarticola e rompe il secolare processo voyeristico e colonizzatore dello sguardo maschile, occidentale ed eterosessuale sul corpo femminile.

Il progetto di LSD propone una riappropriazione sociale e sessuale del corpo della donna secondo un processo di decolonizzazione che prende avvio da istanze queer che si oppongono a una visione patriarcale ed eteronormativa della società. Come per il movimento femminista, *Es-cultura lesbiana* reclama la liberazione autonoma della donna che in questo modo recupera una sua creatività alimentata dalla repressione imposta dai modelli del sesso dominante.

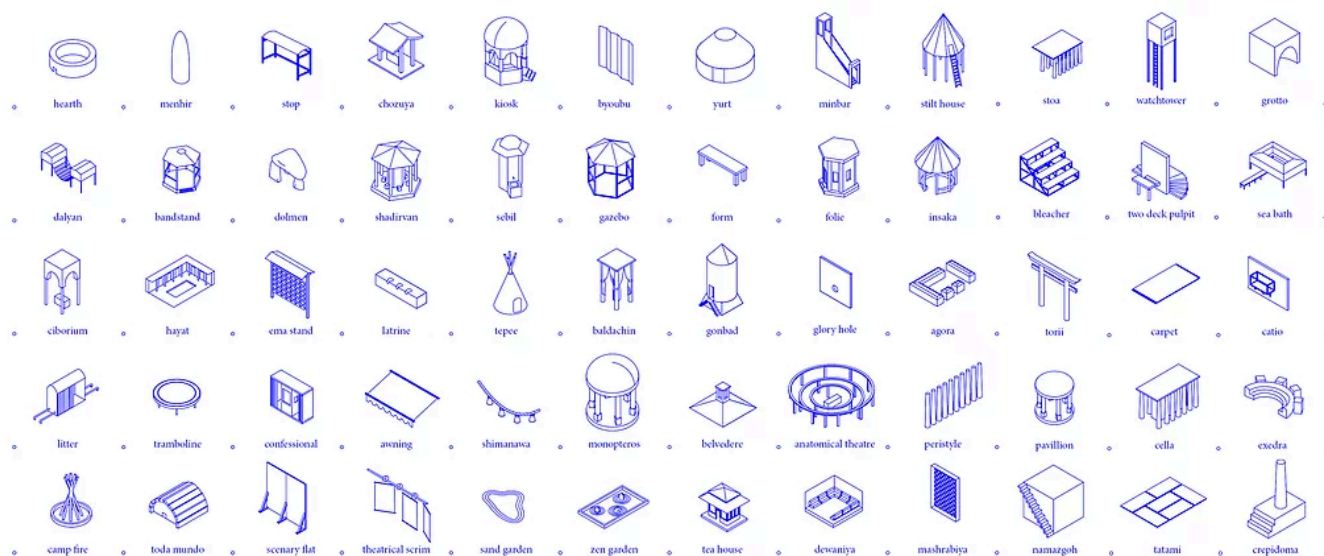


fig. 7. Future Anecdotes Istanbul, Inventario di tipologie architettoniche, studio per l'allestimento di *The Way Beyond Art*, 1 luglio 2017 - 13 giugno 2021, Van Abbemuseum, Eindhoven.

Nel corso della progettazione dell'*exhibition design* per *The Way Beyond Art*, Can e Aslı Altay (Future Anecdotes Istanbul) hanno compilato un inventario di tipologie architettoniche guardando indiscriminatamente a epoche e culture diverse, con lo scopo di tradurre tali architetture nell'allestimento, sotto forma di riferimenti più o meno espliciti. Se infatti in alcuni casi le strutture architettoniche scelte sono restituite in maniera piuttosto letterale – come nel caso di una torre di guardia o di una grande khayma beduina – in altri casi la citazione è meno evidente, dal momento che nella singola struttura proposta nell'allestimento si compenetrano una molteplicità di riferimenti e ispirazioni tratte da varie epoche e culture. È esemplificativo il caso della prima sala dedicata al tema della Terra dove, nelle impalcature che occupano lo spazio e su cui sono esposte le opere, l'ispirazione alle sale ipostile – in particolare a quella della Grande Moschea di Cordova – è fecondata dal riferimento alle strutture lignee di Lina Bo Bardi, all'allestimento della Internationale Ausstellung Neuer Theatertechnik di Friederich Kiesler a Vienna, al Kabinett der Abstrakten di El Lissitzky, ma anche all'architettura delle palafitte e perfino all'ecosistema naturale della foresta.

Con l'integrazione di tipologie architettoniche differenti all'interno dell'allestimento si vorrebbe sottolineare implicitamente come il contenitore della mostra, il museo stesso, di tradizione modernista, lungi dall'essere uno spazio espositivo neutrale, costituisca una tipologia architettonica tipicamente occidentale.

Tale convivenza di tipologie architettoniche provenienti da culture diverse vorrebbe innescare anche una riflessione sul contributo, spesso non riconosciuto, delle culture extraeuropee all'aggiornamento del linguaggio formale che ha contraddistinto il modernismo, e sulla decolonizzazione *tout court*. Dall'*exhibition design* della mostra emerge la volontà di sfatare l'idea di una supposta mancanza di alternative allo status quo attuale, per trovarne viceversa in altre culture e tradizioni.



fig. 8. Vista di *Toolshop* parte di *Once Upon A Time... The Collection Now*, 2 novembre 2013 - 2 aprile 2017, Van Abbemuseum, Eindhoven, ph. Peter Cox.

All'inizio del percorso espositivo di *Once Upon A Time... The Collection Now* è collocato un *Toolshop*, dove il museo mette a disposizione dei visitatori diversi strumenti da scegliere in base al proprio modo di concepire, sperimentare e fruire l'arte. Partendo dal presupposto che una narrazione univoca del museo è per definizione incompleta, attraverso *Toolshop* il Van Abbemuseum permette a persone esterne al museo e con un diverso background di condividere le proprie esperienze e interpretazioni. Un invito aperto che consente di creare e sviluppare nuove trame nel corso della mostra, tant'è che attraverso l'interazione, le reazioni e i feedback ricevuti, i display di varie sezioni cambiano impostazione nei mesi e anni successivi, facendo emergere dalle opere d'arte esposte una serie più ampia di storie e ricordi, raccontati da una moltitudine di voci. *Toolshop* è il dispositivo con cui si sollecitano i visitatori a contribuire alla narrazione del museo e questo avviene grazie a cinque strumenti a supporto dei "curatori outsider" per sollecitare e facilitare le letture della collezione. Vengono messe in campo differenti prospettive: di genere con *No Kiddin'*, un tour sonoro che permette di fruire la collezione attraverso gli occhi dei bambini, i quali hanno un modo tutto loro di osservare e spesso percepiscono connessioni sorprendenti che gli adulti faticano a raggiungere, e con *Qwearing the collection* con cui si ha la possibilità di esplorare come una prospettiva queer può essere utilizzata per cambiare l'esperienza del museo e l'arte in esso esposta, provocando quindi ulteriori riflessioni e analisi da parte dei visitatori. L'uso del termine queer nella sua accezione ampia di alterità e fluidità consente di analizzare le opere da un punto di vista intersezionale e gettare nuova luce sul white cube dello spazio museale. Gli altri strumenti inducono invece a una differente percezione sensoriale utile a raggiungere una maggiore consapevolezza dello spazio architettonico: *Punt.Point* è un tour "autoguidato" che include un kit di oggetti indossabili e che invita il partecipante a esplorare diversi modi di abitare l'architettura rimarcando il rapporto tra architettura, opere d'arte e corpo del visitatore. *This is not a space* evidenzia come l'architettura dell'edificio Van Abbemuseum e la mostra abbiano entrambi un impatto sul modo in cui il visitatore sperimenta le opere d'arte. Si tratta di uno strato immaginario udibile sovrapposto all'ambiente fisico che diventa gradualmente un unicum con l'architettura. Infine, con *Inhaling Art* ci si trova di fronte all'esperienza sensoriale in genere più sottovalutata durante una visita museale: l'olfatto. Con questi strumenti il museo tenta di scardinare la narrazione centralizzata, univoca dunque parziale che contraddistingue le istituzioni culturali, proponendo molteplici, dinamici e stratificati punti di vista mediante il potenziale scaturito dal confronto collettivo.



fig. 9. Vista della mostra *Queer Archive? Screwing the System (Madrid 1989-1995)*, a cura di Fefa Vila Nuñez, 2 luglio - 25 settembre 2016, Van Abbemuseum, Eindhoven, ph. Peter Cox.

Archivo Queer? mette a disposizione del visitatore materiale di varia natura: articoli di giornale, volantini, manifesti, filmati storici, materiali audio, fotografie e testi su performance pubbliche, azioni e campagne del movimento queer a Madrid all'inizio degli anni '90. Sin dalla sua creazione nel 2012 l'archivio è stato sottoposto a numerose ri-attivazioni, partendo da riflessioni collettive derivanti da posizioni queer capaci di mettere in crisi il tradizionale concetto di archivio, nello stesso modo in cui criticano la categorizzazione patriarcale ed eterosessuale della narrazione ufficiale.

I materiali si articolano attorno a cinque gruppi tematici che cercano di raccontare le dimensioni storica, sociale, affettiva, estetica ed emotiva di un attivismo che metteva la propria vita al centro della politica; *Cuerpo*, *Memoria*, *Políticas de vida y muerte*, *La radicalidad del lenguaje* e *Fiesta* sono i nuclei tematici di cui si compone la mostra.

Archivo Queer? si inserisce all'interno di una pratica attuata dal Van Abbemuseum che mira a una maggiore inclusività museologica e museografica, in questo processo – che prende il nome di *queering the collection* – rientra tutto ciò che si oppone allo status quo e alla tradizione occidentale del museo. In questo modo, le sale di un museo rivisto e aggiornato diventano il luogo adatto alla presentazione di questioni sociali, culturali e civili e spazio fertile alla stimolazione di un fruitore invitato a maturare una propria opinione e ad assumere un impegno sociale. Viene sovvertita la presenza tradizionale di un pubblico passivo nei confronti della mostra, che viene invece chiamato a diventare fruitore attivo, partecipe e promotore di una presa di coscienza sociale e civile.



fig.10. Laboratorio di uncinetto per il progetto di Margaret e Christine Wertheim, *Crochet Coral Reef*, 2003 – in corso, in *Frontier Imaginaries: Trade Markings*, 7 aprile - 1 luglio 2018, Van Abbemuseum, Eindhoven, ph. Peter Cox.

L'opera *Crochet Coral Reef* di Margaret e Christine Wertheim, concepita come un *work in progress* e un *learning by doing*, consiste in un'azione collettiva (chiunque può contribuire, seguendo le indicazioni fornite dalle artiste), che sfida qualunque confine temporale e spaziale di mostra e museo. All'opera è anche dedicato un sito web, che documenta la sua presenza nei vari paesi, e amplia digitalmente la sua fruizione. Iniziata nel 2003 e ospitata nel tempo da diverse istituzioni, si tratta di una ricostruzione fedele delle forme della barriera corallina creata tramite il lavoro all'uncinetto. Portatrice di un chiaro pensiero ecologista e di denuncia rispetto ai cambiamenti climatici, conseguenza delle politiche coloniali, *Crochet Coral Reef* è un'opera politicamente attiva, capace di tracciare legami invisibili e sottili fra i partecipanti, seppur anonimi e a distanza, riunendoli in una comunità. Si mina dunque da ogni punto di vista l'idea di artista-genio-modernista: un'opera di una collettività crescente, di cui non è importante sapere il nome dei singoli costituenti. Durante il periodo della mostra, si tengono con cadenza bisettimanale workshop di uncinetto, gestiti da persone competenti e residenti a Eindhoven.

A *Crochet Coral Reef* si affida anche il ruolo di terremotare la centralità del museo quale principale detentore e contenitore culturale: la barriera corallina si espande progressivamente dalle sale del museo ad altre zone di Eindhoven. Il museo perde i suoi primati di esclusività, il suo ruolo di custode e di conservatore dell'opera, aprendo simbolicamente e fisicamente le proprie soglie ad altre zone della città. Decentralizzare il museo significa anche sfumare i suoi confini spaziali, ripensarli, azionare un pensiero centrifugo a discapito di uno centripeto, tipicamente modernista. Interessante notare come questo compito, in una visione di museologia radicale, sia spesso affidato ad artisti piuttosto che ad architetti: ancora una volta, non sono le forme a dettare i contenuti, ma il discorso che si innesca attorno a queste.

Le mostre del Van Abbemuseum prese in esame sono dei perfetti esempi di come l'istituzione metta costantemente in discussione la propria posizione all'interno della società contemporanea, ovvero quel ruolo consolidato e confermato che viene stravolto e ibridato.

Le esposizioni si presentano infatti come territori aperti alle "contaminazioni" degli spettatori, che ricoprono un ruolo attivo nelle mostre: in questo modo lo spazio museale cambia volto e diventa un ambiente atto alla sperimentazione, alla riflessione e alla responsabilità. Luogo quindi sociale e politico, poiché una volta compresa l'impossibilità di produrre una narrazione universale, all'istituzione non resta che condurre delle azioni capaci, al di là della distinzione tra locale e globale, di innescare dei meccanismi di riflessione rivolti alle criticità del tempo presente. Solo indagando e mettendo in discussione il locale, infatti, si possono prendere in esame le emergenze che nascono da una riflessione sull'incontro-scontro fra i molteplici punti di vista che permette lo svolgersi di un dibattito su temi contemporanei, sfidando il concetto di neutralità intellettuale che l'ambito scientifico spesso richiede. La ricerca, focalizzata su culture minoritarie, sfocia in un processo di critica destabilizzante che si insinua nella struttura del museo, ripensandola dalle sue fondamenta in una prospettiva più inclusiva e attenta alle alterità.

Le tre macroaree considerate sono state analizzate separatamente, ma sono concetti che si intersecano e concorrono contemporaneamente nelle narrazioni di ciascuna delle cinque mostre qui analizzate.

Stravolgere lo sguardo, riabilitare il corpo: ripensare i valori della modernità partendo dal museo

I cambiamenti radicali che il XXI secolo ha esercitato sugli equilibri ereditati dall'epoca moderna hanno inevitabilmente prodotto importanti ripercussioni sulle istituzioni museali e sull'articolazione del loro spazio.

Il concetto di demodernizzazione, centrale nella programmazione del Van Abbemuseum e fondamentale per comprendere buona parte dell'offerta culturale del museo, implica una profonda riconsiderazione del ruolo dell'Europa e dell'Occidente nella storia, rivalutandone il sistema di valori dato per assodato e prendendo coscienza del fatto che lo sguardo europeo sul reale è sempre stato, *nonostante* le sue pretese di universalità, uno sguardo parziale, tendente a una neutralizzazione della molteplicità. Nelle parole di Esche: «We not only have to look at the rest of the picture, but we have to take the focus off what was previously the whole view».³

Nel tentativo di destabilizzare le categorie di pensiero tipiche della cultura occidentale, acquisisce importanza primaria il ripensamento dei concetti di spazio e tempo. La visione della storia che si vorrebbe proporre nelle mostre del Van Abbemuseum viene ricercata tanto nelle

culture extraeuropee quanto in momenti minoritari ma significativi della cultura occidentale, ed è molto vicina a quella che dà Benjamin nelle sue *Tesi di filosofia della storia*:⁴ si riconosce a un passato fatto di storie di oppressi una forza messianica che si rivela profezia di un possibile futuro utopico, così da far reagire irresistibilmente tutte le temporalità che non sono il presente.⁵ Alla luce di tale scardinamento delle categorie temporali lo stesso canone moderno viene relativizzato e rinarrato.

Nel processo di demodernizzazione proposto dal Van Abbemuseum acquisisce un ruolo centrale lo sguardo, individuato come snodo significativo della *forma mentis* dell'uomo moderno occidentale, di ascendenza cartesiana. Si tratta in particolare di uno sguardo frontale disin carnato, che nel paradigma modernista del *white cube* ha trovato il suo spazio privilegiato, e che viene additato da Esche come modalità percettiva che, tra le altre cose, ha facilitato l'esperienza del colonialismo: «Visuality is intimately connected to colonialism. [...] You can occupy land with your gaze, eliminating people that you simply don't want to see. If you think about the early depictions of colonial lands they're often uninhabited because those people are eliminated by the gaze, [...] and eliminating from the gaze leads to elimination in reality».⁶ La demodernizzazione dello sguardo – declinabile sia come liberazione dall'egemonia dello sguardo frontale che come tentativo di superare criteri di giudizio dell'arte puramente estetici – viene percepita dunque come essenziale e propedeutica a un processo di demodernizzazione *tout court*: è a partire da quest'istanza che i curatori del Van Abbemuseum propongono, tramite il display, modalità di sguardo che destabilizzino la fruizione abitudinaria da parte del visitatore, per innescare piuttosto esperienze che ne coinvolgano il corpo.

Una tale sperimentazione ha portato il Van Abbemuseum a coinvolgere nella progettazione degli allestimenti artisti e designer esterni, e a sfumare i confini tra allestimento, design, architettura e opere stesse. È il caso di uno degli ultimi allestimenti di collezione, dal titolo *The Way Beyond Art* (fig. 7), il cui *exhibit design* è stato curato da Can e Ashl Altay, rispettivamente artista e designer. *The Way Beyond Art*, con la sua ibridazione tra strutture allestitivo e opere e con la creazione di *atmosfere*⁷ che favoriscano l'azione dei visitatori, è tuttavia solo uno dei molteplici tentativi di mettere in discussione il principio del *white cube* e al tempo stesso di incoraggiare una fruizione museale che recuperi l'elemento corporeo, fisico e sinestetico, richiedendo il ruolo attivo del visitatore, che da spettatore si auspica divenga un “thinking user”⁸, capace di prendere posizione sia metaforicamente sia letteralmente all'interno dello spazio.

Mettere in discussione la concezione di museo come luogo dello sguardo, dove il corpo è privato della propria vitalità, per renderlo invece una «source of social and political questions, which visitors can investigate through the exhibition»⁹, implica la sua attivazione in quanto dispositivo capace di innescare una lettura della modernità come solamente una tra molte possibilità.

La volontà di sfatare l'idea di una supposta mancanza di alternative allo status quo, per trovarne viceversa in altre culture giunge, nelle più recenti proposte espositive del Van Abbemuseum, a un tentativo di mettere in discussione le modalità di apprendimento che si sono affermate nel corso della modernità occidentale. Consapevoli della difficoltà di far cogliere a un pubblico occidentale o occidentalizzato l'invito a recuperare la centralità del corpo nella fruizione delle opere d'arte meramente tramite l'allestimento, i curatori hanno previsto in più di un'occasione dei "mediatori" che accompagnino i visitatori nella riscoperta di una modalità di conoscenza totalmente diversa da quella a cui sono abituati ad affidarsi all'interno del museo, legata alla ricezione di informazioni di tipo verbale e visivo, per abbracciare viceversa esperienze corporee e di percezione aptica. È il caso dei "Game Masters" nella mostra *The Pilgrim, the Tourist, the Flaneur (and the Worker)* o dei laboratori di *Movement-as-learning* effettuati all'interno della mostra *The Way Beyond Art*¹⁰ (fig. 2).

La sperimentazione di forme di elaborazione della conoscenza gradualmente più lontane da quella tradizionale occidentale si lega inevitabilmente alla disponibilità del pubblico di mettersi in gioco e in discussione: è forse per questo motivo che le mostre più sperimentali proposte dal Van Abbemuseum sono state anche quelle di durata maggiore. Soprattutto nell'ottica di un coinvolgimento di un pubblico locale, il rapporto con il museo si configura dunque come ricorsivo e reciproco.

Dubitare della storia e prendere posizione: ripensare le origini del museo

Le ricerche post-strutturaliste ci suggeriscono che i luoghi non sono solo spazi fisici, ma costruzioni di *discorsi*. Con le ricerche iniziate da Edward Said, e nel periodo postmoderno, si inizia a sgretolare la concezione di museo come spazio neutro, neutrale e si avverte l'esigenza di narrare storie, individuali e collettive, che per lungo tempo sono state trascurate o ignorate dalla narrazione ufficiale.

Le azioni di conservazione e tutela, principi cardine su cui si basa l'istituzione museale fin dalle origini, sono figlie di istanze occidentali, motivo per cui le modalità e gli interrogativi sui possibili percorsi di decolonizzazione a questa applicabili rimangono ancora apertissimi. A oggi è evidente che, per rivestire un ruolo rilevante, il museo non può più limitarsi a inglobare nelle collezioni opere di artisti "non occidentali", ma si deve spingere verso l'abbandono dello status consolante di conservatore-promotore di cultura per divenire fucina di nuove narrazioni e pratiche ricostruttive di realtà molteplici.

Un approccio decoloniale è concretizzabile tramite vie differenti. Vi può essere un tentativo di ampliamento, di apertura, rispetto alle storie che non sono mai divenute Storia, attuabile tramite ricerche multidisciplinari che, attenendosi a un metodo filologico, inglobano all'interno

della narrazione ufficiale i punti di vista che non sono ancora adeguatamente emersi. Ciò comporta riconoscere le violenze perpetrate dalla cultura dominante rispetto a quelle definite come “altre” e dare voce alle tendenze che emergono in momenti di incontro o scontro tra culture. Un'altra via possibile abbraccia anch'essa una ricerca multidisciplinare, ma abbandona gli schematismi del pensiero occidentale (in primo luogo le modalità di misurazione di spazio e tempo) e si nutre di diversi parametri di valore e di interpretazione della realtà. Più che ri-narrare la storia, si tratta in questo caso di renderla fluida, capace di reinventarsi continuamente, senza fossilizzarsi in narrazioni uniche, consolanti ma discriminatorie.

Analizzando le tendenze seguite dai diversi curatori coinvolti in pratiche decoloniali al Van Abbemuseum e le dichiarazioni di intenti rilasciate dal direttore Charles Esche, si può intuire che vi sia un approccio alla curatela di tipo laboratoriale e caratterizzato da una progettualità scandita su tempistiche dilatate: le singole mostre non vengono proposte come *unicum*, ma, nella loro peculiarità, sono pensate per una sensibilizzazione del pubblico locale rispetto al passato coloniale olandese e gli intrecci tra culture differenti sul territorio.

È necessario sottolineare come le pratiche decolonizzanti proposte dal Van Abbemuseum abbraccino anche riflessioni sulle lotte, le rivendicazioni sociali e identitarie condotte dalle donne e dalle comunità LGBTQIA+, contrastando l'imposizione di un pensiero unico.

Si è dunque impegnati in una fase di ri-scrittura della storia e di un suo ampliamento rispetto alle voci delle minoranze, sintetizzabile nella formula di *Unlearning, Undoing, Remaking*, ipotizzata anche da Laura Raicovich.¹¹ Ciò è reso possibile tramite continui riattraversamenti e ampliamenti di materiali d'archivio, un costante dialogo con la comunità della regione Brabant¹² (ricorrono con frequenza attività performative e laboratoriali negli spazi del museo, in cui il pubblico è chiamato a intervenire e riflettere sulle urgenze del presente), e aprendo gli spazi a momenti di dialogo e di riflessione fra visitatori e artisti.

Crediamo che questa sia una fase obbligata per entrare in un'ottica di fluidità, che condurrebbe a ipotizzare un ampliamento della formula sopracitata con il termine *entangling*.¹³ Le urgenze del presente ci guidano verso una nuova coreografia di comportamenti, ma perché questo avvenga, il pubblico deve avvertirne la necessità e passare attraverso una fase di ri-narrazione. È in questa ottica che si pone la mostra *Frontier Imaginaries: Trade Markings*, per cui la curatrice Vivian Zihlerl e l'artista Elizabeth A. Povinelli ricontestualizzano lungo una linea del tempo le opere e i manufatti in mostra: è all'interno di un'ottica del tempo lineare, e quindi eurocentrica, che vengono inclusi eventi di respiro mondiale, per riconnettere fenomeni lontani fisicamente ma vicini sul piano politico, economico, storico-sociale.

Occorre, inoltre, riconoscere che una ricerca realmente decoloniale è possibile solo nei termini in cui tale sia anche l'approccio gestionale ed economico dei musei stessi: vi è un'imprescindibile inconciliabilità

tra riflessioni decolonizzanti con l'assorbimento di entrate provenienti da enti coinvolti in pratiche coloniali, aspetto già evidenziato da Claire Bishop nel 2013¹⁴ e ribadito da Laura Raicovich nel 2021.¹⁵

Attivare il fruitore e abbandonare il verticismo: il museo come spazio di rielaborazioni collettive

Il museo si costituisce storicamente come l'istituzione dedita alla raccolta, conservazione e tutela del patrimonio artistico, ma nella museologia contemporanea, al suo ruolo di raccogliitore del patrimonio culturale umano, si è affiancato quello di produttore attivo della memoria nell'interazione tra l'istituzione e il pubblico, proponendo un confronto vicendevolmente proficuo e stimolante.¹⁶

La componente decentralizzante della museologia proposta al Van Abbemuseum negli ultimi due decenni è stata sviluppata sia da un punto di vista contenutistico, nella proposizione decolonizzante di narrazioni molteplici, sia dal punto di vista operativo, nell'ideazione e adozione di una metodologia incentrata su un'interazione con il pubblico in cui la collezione viene risemantizzata e rifunzionalizzata come strumento di riflessione personale e collettiva.

In *Istituzioni d'arte nell'epoca della crisi della dimensione pubblica*, Vasif Kortun¹⁷ rivela come l'attuale compito delle istituzioni artistiche dovrebbe essere quello di sfruttare le potenzialità discorsive degli oggetti per presentare nuove narrazioni e per raccontare storie dell'arte molteplici e complesse. Il confronto con collettività molteplici e non uniche diventa elemento fondamentale al fine di una riconsiderazione e una rilettura della collezione museale a partire proprio dall'individualità del singolo spettatore.

In questo modo viene proposta una reciproca relazione di collaborazione che vede interagire proficuamente il museo e il pubblico che lo attraversa, secondo un confronto che li stimola reciprocamente. Il visitatore è chiamato a interagire criticamente con il museo essendo invitato a maturare coscientemente la capacità di elaborare visioni personali, indipendentemente dall'autorità di riferimento e dai dettami culturali della società di appartenenza.

Il dispositivo allestitivo, in questo modo, cessa di essere la mera presentazione di manifestazioni artistiche, ma diviene punto di partenza di un ragionamento personale condotto singolarmente dall'osservatore, divenuto ormai fruitore attivo.¹⁸ La presenza di un pubblico partecipante che attraversa la collezione e lo spazio del museo spinge l'istituzione a ripensare e superare i propri confini fisici e identitari,¹⁹ in una permeazione tra la funzione di valorizzazione estetica delle opere d'arte e la funzione sociale e civile di confronto costante tra la comunità e il bagaglio culturale conservato.

Diverse sono state le proposte metodologiche e le iniziative allestitivo, indirizzate allo sviluppo di un rapporto simbiotico e mutualistico tra

istituzione e pubblico, adottate dai curatori e dalle curatrici che hanno lavorato all'interno dell'istituzione museale del Van Abbemuseum.

Il dialogo con la comunità locale olandese diviene, nella mostra *Frontier Imaginaries: Trade Markings* (fig. 5), elemento fondamentale per un ripensamento della propria storia e del proprio passato coloniale tramite la presentazione di manufatti artistici che in seguito a un processo di ri-narrazione, da una prospettiva alternativa, si caricano di significati molteplici e mai messi in luce nei precedenti percorsi curatoriali. Questo processo di rilettura diviene fondamentale in *Toolshop* (fig. 8), in cui il pubblico viene invitato a modificare apertamente la collezione museale mettendo in campo il proprio punto di vista, la propria storia e la propria sensibilità in un processo diretto che prevede una continua evoluzione risemantizzante della medesima.

In *Once Upon a Time... The Collection Now* (fig. 4), la messa a disposizione di un archivio fisico consultabile dal visitatore diventa, piuttosto che strumento esclusivamente filologico, una fonte di risorse e stimoli formativi ed educativi aperti a nuove possibilità. Al contrario, in *Queer Archive? Screwing the System (Madrid 1989-1995)* (fig. 9), lo strumento dell'archivio, seppure ripetutamente ampliato dalla curatrice, si limita a presentare una raccolta di documenti irrigidita e statica che non consente il contributo e l'alterazione da parte del visitatore. In questo caso la funzione decentralizzante viene rivestita unicamente dalla tematica legata alle rivendicazioni femministe e omosessuali degli anni '80 in Spagna; l'archivio in questo caso non riesce a divenire strumento propositore di un'interazione attiva e partecipe del pubblico, relegato al solo ruolo di osservatore di una narrazione alternativa a quella dello status quo.

Conclusioni

Prendendo spunto dalle riflessioni che sono state esposte in questo breve testo, è possibile tentare di individuare i punti di forza e le criticità che segnano il percorso del Van Abbemuseum negli ultimi anni.

Nella progettazione museologica, il concetto di *glocal* diviene cardine fondamentale di un approccio che promuove l'idea di *think global, act local*. Avvalendosi delle possibilità fornite dalla società globalizzata e della proposizione di narrazioni che coinvolgono tematiche e questioni di respiro globale, la finalità del museo rimane l'interazione con il pubblico locale. Attraverso un articolato e duraturo lavoro con la comunità, viene proposta al visitatore un'educazione specifica incoraggiandolo a maturare l'abitudine a una fruizione attiva in cui viene coinvolto in percorsi che si prolungano nel tempo.

Diventa quindi emblematica, in accordo a questa propensione alla costruzione di un rapporto proficuo con la comunità locale, la realizzazione di mostre che si articolano lungo un periodo molto lungo rispetto alle tradizionali programmazioni delle esposizioni temporanee.

È proprio questo dilatarsi dei tempi di permanenza delle mostre che permette al fruitore locale di visitarle ripetutamente, rendendo il museo soggetto a continue rielaborazioni, evoluzioni e progressi per mezzo dei feedback ricevuti da parte del pubblico.

L'impostazione curatoriale che emerge dall'analisi delle esposizioni del Van Abbemuseum sembra quindi coerente con l'accezione che Martinon e Rogoff danno al termine "the curatorial" in contrapposizione a "curating"²⁰: ossia la curatela come pratica che non presenta un prodotto finito e stabile, ma innesca processi e propone esperienze con esiti imprevedibili, e dove il curatore agisce come facilitatore di processi collaborativi di produzione di conoscenza e significati, progettando mostre come spazi dove accadono eventi, senza porsi risultati predeterminati.

Considerato uno dei principali elementi di riconfigurazione al quale il Van Abbemuseum si appella per ripensarsi e riplasmarsi, il pubblico viene chiamato a superare l'idea tradizionale di museo. Uno sforzo che implica, in linea generale, il rischio che i visitatori stessi non colgano fino in fondo le intenzionalità dei curatori e delle curatrici che si riflettono nelle scelte allestitivo, spesso radicali, mantenendosi su un livello interpretativo più superficiale, attraversando il museo con uno sguardo puramente formale e poco sostanziale. Fermo restando che l'obiettivo del museo deve essere quello di sottrarsi all'imposizione di un percorso unico ed univoco, e di accogliere quindi ogni tipo di fruizione e visione, sia essa ludica o critica.

Focus primario degli approcci sperimentali che i curatori e le curatrici propongono al pubblico è una mediazione immersiva e discorsiva della collezione, che si presta così a molteplici letture. La collezione è considerata come entità viva, continuamente riproposta, riletta e rivista, la quale cambia inevitabilmente la propria natura, assumendo talvolta un tono dissacrante rispetto alla sua stessa storia. In certi casi le opere esposte possono risultare relegate a un ruolo secondario, in favore di una sovra-mediazione curatoriale che rischierebbe di oscurarle.

Un aspetto già preso in esame dal Van Abbemuseum, e con cui il museo del futuro potrebbe confrontarsi, è la riabilitazione del corpo come mezzo conoscitivo. Nei paragrafi precedenti è emerso come questa tendenza ad anteporre il *logos* al corpo nel processo rielaborativo delle informazioni sia anche alla base di politiche discriminatorie nei confronti di ogni minoranza. Applicando le ricerche performative alla disciplina museologica, potrebbe essere possibile la costruzione di linguaggi più inclusivi e mutevoli: come si relazionano i corpi negli e con gli spazi? Come possono essere produttori di significati piuttosto che semplici ricettori?

Riallacciandoci dunque alle potenzialità espressive e conoscitive dei corpi, si può allargare la riflessione di bell hooks in *Elogio al margine. Scrivere al buio*²¹ e ripensare il museo non come luogo di riflessione e assorbimento di "cultura alta", quanto piuttosto come spazio di frattura, rottura, entro cui maturare dal basso nuove potenzialità.

Note

1 C. Bishop, *Museologia Radicale. Ovvero, cos'è «contemporaneo» nei musei d'arte contemporanea?*, Johan & Levi, Monza, 2017, p. 67.

2 Le ulteriori esposizioni analizzate nella prima fase di ricerca sono: *Be(com)ing Dutch* tra maggio e settembre del 2008, *Play Van Abbe part IV - The Pilgrim, the Tourist, the Flaneur (and the Worker)* tra febbraio e agosto del 2011, *Positions #4* tra dicembre del 2018 e aprile del 2019 e *The Making of Modern Art* tra aprile del 2017 e giugno del 2021.

3 C. Esche, *Absences Felt and Unfelt*, in D. Snauwaert (a cura di), *The Absent Museum*, Mercatorfonds and WIELS, Bruxelles, 2017, p. 8.

4 Cfr. W. Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*, in W. Benjamin, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino, 1962, pp. 72-83.

5 Non è un caso se come “special advisor” dell’allestimento di collezione *The Making of Modern Art* (29/04/2017 - 13/06/2021) è indicato un redivivo Walter Benjamin.

6 C. Esche, intervento dal titolo “A demodern option?” nell’ambito della conferenza Global Academy II, examples of transcultural exchange presso la Künstlerhaus Salzburg, 11 agosto 2018; video disponibile in Salzburg International Summer Academy of Fine Arts, “Charles Esche @ Global Academy II ‘18 – Salzburg International Summer Academy of Fine Arts”, YouTube, 31 ottobre 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=t8nEtMESVEY> [ultima consultazione 25/02/2022].

7 Cfr. Van Abbemuseum, “The Way Beyond Art opening with Can & Asli Altay 01-07-2017”, YouTube, registrazione dell’incontro con Can e Asli Altay, <https://www.youtube.com/watch?v=1esn9Swvgac&t=10s> [ultima consultazione 27/02/2022]; cfr. fig. 2.

8 Cfr. C. Esche, *Thinking Users, Thoughtless Institutions: A Prelude About the Present*, Academia.edu, https://www.academia.edu/10150943/Thinking_Users_Thoughtless_Institution,%20ultimo%20accesso%2007/06/21 [ultima consultazione 25/02/2022].

9 C. Esche in L. Kolb, G. Flückiger & C. Esche, “We were learning by doing”. *An Interview with Charles Esche*, “On Curating”, n. 21, dicembre 2013, p. 28.

10 Cfr. A. S. González Rueda, *Meaningful Matter: Testing Feminist Pedagogies in the Exhibition Space*, in N. Aikens (a cura di), *Deviant Practice. Research Programme 2018-2019*, Eindhoven, Van Abbemuseum, 2019.

11 Cfr. L. Raicovich, *Culture Strike. Art and Museums in an Age of Protest*, Verso, New York, 2021, pp. 115-135.

12 Brabant è una provincia nella zona meridionale dei Paesi Bassi, in cui si colloca la città di Eindhoven.

13 Cfr. R. Chow, *Entanglements, or Transmedial Thinking about Capture*, Duke University Press, Durham, 2012.

14 Cfr. Bishop, *Museologia radicale*, cit., pp.41-42.

15 Cfr. Raicovich, *Culture Strike*, cit., pp. 81-113.

16 Cfr. A. Szántó, *The Future of the Museum, 28 Dialogues*, Hatje Cantz Verlag, Berlin, 2020, pp. 15-17.

17 Cfr. K. Vasif, *Istituzioni d'arte nell'epoca della crisi della dimensione pubblica*, in M. Scotini (a cura di), *Utopian Display*, Quodlibet NABA Insight, Milano, 2019, p. 69.

18 Cfr. Szántó, *The Future of the Museum, 28 Dialogues*, cit., p. 91.

19 Ivi, pp.15-17.

20 Cfr. J. Martinon, I. Rogoff, “Preface”, in J. Martinon (a cura di), *The Curatorial: A Philosophy of Curating*, Bloomsbury Academic, London, 2013, pp. VIII-XI.

21 Cfr. b. hooks, M. Nadotti, *Elogio del margine-Scrivere al buio*, Tamu Edizioni, Napoli, 2020.

Il Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia

Martina Cataldo, Giorgio Martini, Giacomo Orrù, Anna Storniello, Maria Lucia Tavella, Francesco Zagnoni

Fondato nel 1988 all'interno dell'edificio settecentesco dell'ospedale madrilenno di San Carlo, il Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia è indubbiamente una delle realtà museali più note dell'intera Europa, nonché il custode di una collezione di arte novecentesca tra le più importanti al mondo. Nondimeno, nonostante la sua collocazione rientri all'interno dei circuiti (anche turistici) internazionali di primissimo piano ed il pesantissimo retaggio storico di cui si fanno carico le sue raccolte e la sua sede, tale istituzione si dimostra ad oggi una delle più dinamiche ed innovative nel panorama europeo. Lo sperimentalismo museologico di cui il Reina Sofia si è fatto portatore gli è valso il riconoscimento, da parte di Claire Bishop, di istituzione-simbolo di quella che la studiosa definisce “museologia radicale”.¹

La trasformazione del Centro de Arte ha avuto origine nel 2008, data a partire dalla quale il museo è diretto da Manuel Borja-Villel. Alla base della nuova politica curatoriale vi è l'idea di rendere la collezione permanente meno lineare, per creare quello che Enrique Dussel, scrittore e filosofo latino-americano, definisce “Museo del sud”: un istituto che non rappresenti la visione del mondo radicata in Europa e negli Stati Uniti, ma valorizzi altre modernità ed espressioni estetiche.² In questo senso, fondamentali risultano i legami stretti dal museo con istituzioni del Mediterraneo, dell'America Latina e dell'Europa dell'Est, ma ancor di più il cambiamento nella politica delle acquisizioni e la revisione del concetto stesso di collezione museale, improntato ora ad un approccio interdisciplinare che integri forme d'arte non tradizionali, come il cinema, la fotografia e i manifesti.

Il Centro de Arte Reina Sofia ha cercato, quindi, di marcare una profonda distanza identitaria rispetto agli altri due musei del triangolo madrilenno, il Museo Nacional del Prado e il Museo Nacional Thyssen-Bornemisza: nonostante il suo ruolo di grande istituzione statale e una collezione tutt'altro che contemporanea, esso sposa una linea museografica neo-istituzionalista, ponendosi come obiettivo il superamento del “museare” modernista che, elaborato dal MoMA, concepisce il grande museo come un deposito di opere d'arte. Il Reina Sofia si pone invece lo scopo di dar vita a un vero e proprio *Archive of the Commons*, un archivio di beni comuni che, messo a disposizione della comunità superando ogni declinazione nazionale, favorisca la creazione di una

conoscenza universale condivisa. Tale scelta, discussa in due cicli di seminari dal titolo *Archive of the Commons I e II* tenutisi nel 2015 e nel 2017, mira a far riconoscere giuridicamente le opere d'arte della collezione del museo quali forme di documentazione. L'obiettivo ultimo è quello di rendere le raccolte più accessibili al pubblico, in modo da consentire al visitatore, ad esempio, di prendere i manufatti tra le mani, come avviene per l'appunto negli archivi.³

Naturalmente una parte fondamentale dell'operato del Reina Sofia consiste nella sua poderosa attività espositiva, di cui si dà qui un saggio a puro titolo esemplificativo. L'analisi di alcuni progetti espositivi, infatti, ci ha permesso di riflettere sulle scelte museologiche e museografiche poste in atto dal museo e di confrontare le aspirazioni teoriche con la concreta pratica allestitiva. Nella selezione delle mostre si è cercato di seguire il criterio della varietà: si sono scelte, infatti, esposizioni organizzate da personalità molto differenti – un artista, due curatori di professione esterni all'istituzione e una docente universitaria – e dedicate a temi afferenti a dimensioni ben distinte: il realismo tra Otto e Novecento, l'arte spagnola del periodo franchista e il movimento egiziano novecentesco *Art et liberté*.

Alla base della ricerca vi è stato l'interesse scaturito da mostre che fossero rappresentative della politica museale del Reina Sofia e che avanzassero proposte espositive innovative, legate ad un graduale e sempre maggiore coinvolgimento del pubblico. Proprio dall'indagine su questi aspetti abbiamo tratto alcune conclusioni riguardo al grado di adesione del Reina Sofia ai principi della "museologia radicale" delineati da Bishop, anche tenendo in considerazione il tempo trascorso da quando quel modello fu teorizzato.

Palazzo Sabatini ed Edificio Nouvel (fig. 11)

Il Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía ha aperto le sue porte nel 1990 e si è presentato fin da subito come un museo rivoluzionario all'interno del più tradizionale panorama culturale spagnolo, andando a collocarsi tuttavia all'interno di una costruzione ben più antica.

Si deve infatti a Re Filippo II la fondazione del primo Ospedale di San Carlo nel XVI secolo, una struttura che permette di centralizzare tutti gli ospedali della Corte madrileni. Segue poi l'intervento di Carlo III nel XVIII secolo, che prevede la fondazione di un nuovo istituto più capiente e funzionale, la cui realizzazione è affidata agli architetti José de Hermosilla e Francisco Sabatini, quest'ultimo responsabile della maggior parte dei lavori.

Alla morte del sovrano, avvenuta nel 1788, la costruzione si interrompe, lasciando compiuto solo un terzo del progetto originario. Malgrado ciò, nel corso dei due successivi secoli numerose sono le modifiche e le aggiunte apportate all'edificio, terminate con la chiusura definitiva dell'ospedale nel 1965. La sorte del nosocomio sembra allora

fig. 11. Palazzo Sabatini ed Edificio Nouvel. Fonte: Artribune



segnata, al punto che ne viene valutata la demolizione, ma la sopravvivenza dell'edificio viene garantita nel 1977, quando è dichiarato Monumento nazionale con regio decreto per il suo valore storico e artistico.

Nel 1980, sotto la direzione di Antonio Fernandez Alba, si dà avvio al restauro della struttura, terminato nel 1986 con l'apertura del Centro de Arte Reina Sofia. Il Museo Reina Sofia, un'organizzazione autonoma dipendente dal Ministero della Cultura spagnolo, viene creato con il regio decreto 535/88 del maggio 1988. Alla fine dello stesso anno risalgono poi le modifiche finali, con l'aggiunta delle tre torri per ascensori in acciaio e vetro, realizzate dagli architetti José Luis Iñiguez de Onzoño e Antonio Vázquez de Castro, in collaborazione con l'architetto britannico Ian Ritchie.

Il 10 settembre 1992, Re Juan Carlos e la Regina Sofia inaugurano la collezione permanente del museo che fino ad allora aveva ospitato solo mostre temporanee. Ufficialmente istituzionalizzato, oramai il Reina Sofia può tenere fede ai suoi obiettivi: conservare, ampliare ed esporre le sue collezioni; promuovere la conoscenza e l'accesso del grande pubblico all'arte contemporanea nelle sue varie manifestazioni; tenere mostre a livello internazionale e offrire attività di formazione, istruzione e valutazione relative alle proprie partecipazioni.

Nel corso degli anni, l'incremento delle collezioni, così come la densa programmazione di attività correlate, hanno portato i responsabili dell'istituzione a intraprendere studi sulla possibilità di ampliare il complesso. Ciò ha portato nel 2001 alla costruzione di un nuovo edificio da parte di Jean Nouvel, inaugurato nel settembre del 2005. Creando questo ulteriore spazio nella città e per la città, il museo ha potuto rispondere sia alle esigenze ormai impellenti dettate dai limiti del suo spazio permanente, sia al preciso intento di trasformare l'ambiente circostante del quartiere cittadino.

El retorno de lo imaginario. Realismos entre XIX y XXI

Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

20 maggio - 27 settembre 2010

Palazzo Sabatini, piano III (figg. 12-13-14)

El retorno de lo imaginario rappresenta uno dei primi approcci del Reina Sofía alla museologia radicale. Il progetto espositivo, curato nel 2010 dallo scultore spagnolo Juan Luis Moraza, pur mantenendo una visione narrativa sulla collezione, riesce a sovvertire i canoni e la ricezione dell'arte contemporanea, arrivando a codificare una mostra para-artistica atta a riscrivere la permanenza del Realismo nella storia dell'arte dal XIX al XXI secolo. Il dissenso del curatore emerge già dal titolo ossimorico, dove si evidenzia un contrasto tra ciò che è reale e ciò che è immaginario: una nuova modalità di espressione orientata ad una lettura trasversale alla ricerca di una continuità stilistica nell'arte contemporanea. Questa intenzione deriva dalla consapevolezza che le opere attuano degli scambi tra ciò che suggeriscono e le modalità di interpretazione, così da creare molteplici narrazioni con specificità quasi propagandistiche. In altre parole, seguendo cambiamenti progressivi, analoghi alla scala musicale – in cui tra una nota e l'altra c'è sempre un semitono che tende verso l'altro – in mostra, opere d'arte che raramente potrebbe essere messe in relazione l'una con l'altra, interagiscono tra loro, offrendo un grande mosaico in cui i rapporti stessi evocano il contenuto. Nella sua narrazione Moraza espone più di duecento opere provenienti dalla collezione permanente del Reina Sofía tra dipinti, sculture, disegni, fotografie, filmati e ready-made realizzati da oltre cento artisti di diverse nazionalità.

L'attraversamento del curatore nella collezione del Reina Sofía è introdotto da un diagramma che, nell'*umbral*, annuncia i diversi segmenti del Realismo: un grande pannello dai colori vivaci si maschera da mappa dell'intera mostra permettendo così allo spettatore di poter scegliere e creare il suo personale percorso all'interno dell'esposizione. In termini cronologici, l'impostazione corrisponde a due transizioni fondamentali: il passaggio dal 1881 al XX secolo e dal 1980 – data di nascita di David Bestué, l'artista più giovane rappresentato nella collezione – al XXI secolo. Di conseguenza, la mostra utilizza una cronologia sfocata, in cui un anno appartiene a due secoli diversi, con l'obiettivo di raggiungere la continuità di lettura: la fascia superiore, tra il 1881 e il 1907, sovrappone opere dell'Ottocento ad altre del Novecento, mentre nella fascia intermedia, tra il 1900 e il 1980, e in quella inferiore, dal 1980 ad oggi, la modernità si sovrappone al postmodernismo presentando un puro accumulo di immagini. Di pari passo all'esposizione orizzontale su tre livelli, nella sua sperimentazione Moraza dimostra di avvalersi delle proprie nozioni critiche per ridefinire il concetto di realismo. Affiancando alla struttura fin qui descritta una divisione verticale, riconosce: un realismo iconico (sensoriale ed emotivo), imperniato su ciò che viene percepito; un realismo simbolico (strutturale e concettuale), de-

fig. 12. Allestimento dell'umbral in *El retorno de lo imaginario. Realismos entre XIX y XXI*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (20 maggio - 27 settembre 2010). Fonte: sito del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía



fig. 13. Veduta di una sala della mostra *El retorno de lo imaginario. Realismos entre XIX y XXI*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (20 maggio - 27 settembre 2010). Fonte: sito del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía



fig. 14. Veduta di una sala della mostra *El retorno de lo imaginario. Realismos entre XIX y XXI*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (20 maggio - 27 settembre 2010). Fonte: sito del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía



terminato dalle cose conosciute o pensate; un realismo indicizzato (materiale e contestuale), identificato dall'evidenza fisica di ciò che esiste.

L'illuminazione della lunga sala voltata è creata artificialmente con fari ancorati al soffitto tramite una struttura metallica, che permettono di concentrare l'attenzione dello spettatore ora sulle pareti, ora sui piedistalli e sulle installazioni a pavimento presenti negli ambienti, occultando ogni contatto con l'ambiente esterno. Nonostante lo spirito sovversivo che anima l'azione del curatore, museograficamente la mostra non riesce a distaccarsi dalla grande tradizione dei musei europei con pareti bianche e privi di elementi d'arredo, se non nell'installazione, al centro della sala, di alcuni *ready-made*.

fig. 15. Veduta di una sala della mostra *Campo Cerrado. Arte y poder en la posguerra española 1939 – 1953*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (27 aprile - 26 settembre 2016). Fonte: sito del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía



Campo Cerrado. Arte y poder en la posguerra española 1939 – 1953
 Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
 27 aprile - 26 settembre 2016
 Palazzo Sabatini, piano III (figg. 15-16-17)

Il progetto espositivo, che deve il titolo al romanzo *Campo Cerrado* (1943) di Max Aub, si presenta come un tentativo di *revisar*, cioè di riscoprire e riesaminare criticamente un'epoca della storia nazionale spagnola fino a quel momento sottovalutata e, dunque, mai indagata in profondità: gli anni Quaranta. Momento storico che, malgrado il ruolo cruciale nel dare avvio allo sviluppo di nuove sensibilità artistiche, ha vissuto un lungo silenzio critico e storiografico, schiacciato com'era tra le criticità degli anni Trenta e i cambiamenti degli anni Cinquanta. La mostra diviene così occasione, come denunciato dalla curatrice Maria Dolores Jiménez-Blanco Carrillo de Albornoz, accademica dell'Universidad Complutense, di confutare i preconcetti e le semplificazioni dell'opinione comune, secondo i quali in questo periodo saremmo di fronte ad una desolazione artistica e culturale, per mettere invece in risalto la ricchezza e la varietà dell'arte e della cultura dell'epoca: non solo quella ufficiale e di propaganda, ma anche quella, storiograficamente meno fortunata e spesso inedita, sviluppatasi ai margini del dominio franchista.

L'esposizione è stata preceduta da tre anni d'intensa attività di ricerca che, cominciata negli archivi e nei depositi del Reina Sofía, si è espansa ad oltre cento tra fondi archivistici e collezioni, pubbliche e private, sparsi su tutto il territorio nazionale. Una delle caratteristiche principali di *Campo Cerrado* è la multidisciplinarietà: tra i circa mille pezzi esposti, spesso inediti, realizzati da oltre duecento autori, si contano circa cento dipinti, venti sculture, duecento fotografie,

fig. 16. Veduta di una sala della mostra *Campo Cerrado. Arte y poder en la posguerra española 1939 – 1953*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (27 aprile - 26 settembre 2016). Fonte: sito del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía



altrettanti disegni, diversi bozzetti teatrali, ventisei film, undici modelli, più di duecento riviste e vari materiali documentali d'archivio (scambi epistolari, atti giudiziari etc.). Questo materiale documentale non è più soltanto un mero elemento di contesto, ma, secondo le tendenze museologiche tipiche del Reina Sofía, diventa arte e le opere d'arte si fanno documento, dando vita ad una riflessione non solamente storico-artistica ma soprattutto sociale, politica e culturale.

Dal punto di vista espositivo, la mostra è suddivisa in nove sezioni tematiche non cronologiche che, spezzando la linearità della narrazione, si presentano quali capitoli indipendenti ma al contempo strettamente correlati tra loro: *Una nuova era*; *Retornos y academias*; *Campo y ciudad*; *La irrupción de lo irracional: El Postismo*; *Intervalo teatral*; *Exilio*; *Arquitecturas*; *Primitivo, mágico, oscuro*; *Apropiación oficial de lo moderno*. Tali segmenti espositivi sono visitabili in maniera del tutto autonoma, consentendo al visitatore – a partire dalla prima sala, in cui vengono offerti gli strumenti essenziali quali una mappa, date e antefatti – di scegliere liberamente sia il percorso da seguire che l'ordine di visita delle sale, aggregando e interpretando i materiali in modi sempre nuovi.

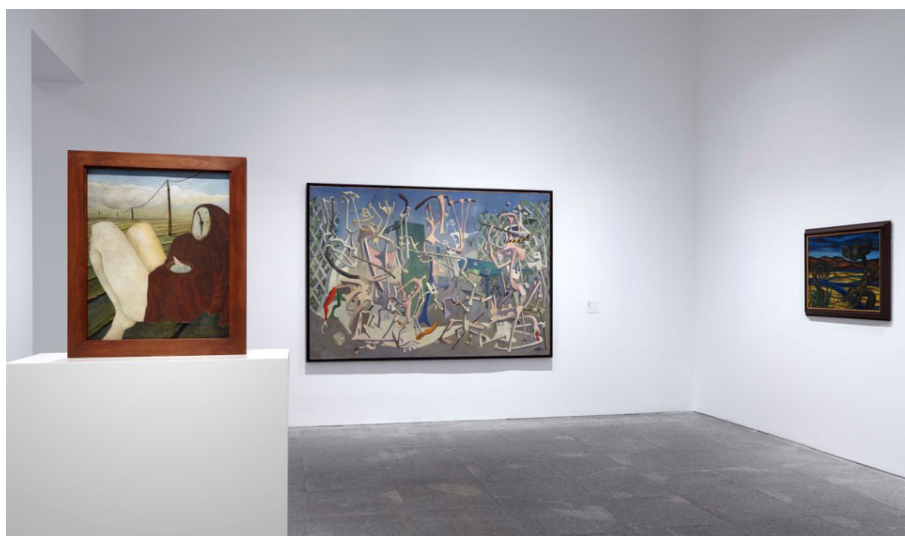
Le nuove prospettive di interpretazione storica non si esauriscono nel percorso espositivo, ma trovano un ulteriore spazio di manifestazione nel catalogo in *open access* e nelle numerose attività collaterali connesse alla mostra, spesso gratuite (documentari, conferenze, convegni, rassegne di film), che si presentano, ampliando la riflessione e moltiplicando le chiavi di lettura, come un *continuum* dell'esposizione.

In conclusione, *Campo Cerrado*, pur mantenendo delle modalità espositive proprie del *museare* modernista, ossia del *white cube*, si presenta come una delle aperture più interessanti del Reina Sofía ai principi museologici radicali teorizzati da Claire Bishop.

fig. 17. Veduta di una sala della mostra Campo Cerrado. Arte y poder en la posguerra española 1939 – 1953, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (27 aprile - 26 settembre 2016). Fonte: canale Youtube del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Exposición: Campo cerrado. Entrevista a M^a Dolores Jiménez-Blanco, frame.



fig. 18. Veduta di una sala della mostra *Art et Liberté. Roptura, guerra y Surrealismo en Egipto. (1938-1948)*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (14 febbraio - 28 maggio 2017). Fonte: sito del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía



Art et Liberté. Roptura, guerra y Surrealismo en Egipto. (1938-1948)

Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

14 febbraio - 28 maggio 2017

Palazzo Sabatini, piano IV. (figg. 18-19-20)

La mostra *Art et Liberté: roptura, guerra y surrealismo en Egipto (1938-1948)* tenta una ricostruzione della vicenda artistica dell'omonimo movimento surrealista attraverso l'esposizione di dipinti, fotografie e materiale documentario relativo all'attività dei suoi principali protagonisti, a partire dal fondatore Georges Henein. Al fine di fornire al pubblico una visione complessiva sul movimento, l'esposizione si sofferma su alcuni aspetti determinanti, come il suo spiccato internazionalismo, l'impegno politico di segno comunista e il deciso attivismo nella società egiziana, senza contare il carattere eclettico e multidisciplinare della produzione di *Art et Liberté*, in cui pittura, fotografia e letteratura sono sempre in stretta correlazione.

L'ideazione della mostra non spetta direttamente al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, bensì al duo curatoriale composto da Till Fellrath e Sam Bardaouil, entrambi fondatori della piattaforma *Art Re-oriented*, che si occupa dal 2009 di organizzare mostre dall'approccio innovativo e revisionistico, perseguendo l'inclusività culturale. L'esposizione itinerante *Art et Liberté* è stata accolta nel palinsesto espositivo del Reina Sofía in quanto rispondeva alla linea museografica stabilita dal direttore del museo, Manuel Borja-Villel, basata sul riconoscimento di altre modernità al fine di confutare la gerarchizzazione prodotta dall'eredità coloniale. Difatti, *Art e Liberté* propone un modello di lettura alternativo, fortemente connotato in senso politico e strettamente connesso a questioni di democrazia, cosmopolitismo ed uguaglianza. La proposta concettuale è, dunque, l'acquisizione di un nuovo punto di

fig. 19. Mappa che illustra i rapporti tra Il Cairo e gli altri centri del Surrealismo internazionale in *Art et Liberté. Roptura, guerra y Surrealismo en Egipto. (1938-1948)*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia (14 febbraio - 28 maggio 2017).
Fonte: sito del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia

vista sulla geografia dei fenomeni culturali, ossia l'abbandono di una prospettiva eurocentrica da cui deriverebbe la differenziazione tra centro e periferia all'interno di una corrente artistica, in favore invece di un riconoscimento della fluidità delle realtà culturali.

Le opere presenti in mostra provengono da una cinquantina di collezioni in prevalenza private di tredici diversi paesi, oltre naturalmente all'Egitto. Pertanto il *corpus* del materiale esposto risulta sostanzialmente estraneo alla collezione permanente del Reina Sofia. La mostra è suddivisa in nove sezioni tematiche, definite "capitoli" dagli stessi curatori, che hanno la funzione di presentare lo scenario artistico e politico in Egitto prima e dopo l'attività del gruppo *Art et Liberté*, nonché le tematiche che il collettivo ha posto al centro della propria riflessione. Tra queste viene data particolare rilevanza ai temi più controversi, ancora di grande attualità, quali le disuguaglianze economiche e la condizione della donna. Al primo è dedicata la sezione intitolata *Cuerpos fragmentados*, in cui i soggetti delle opere esposte sono volutamente

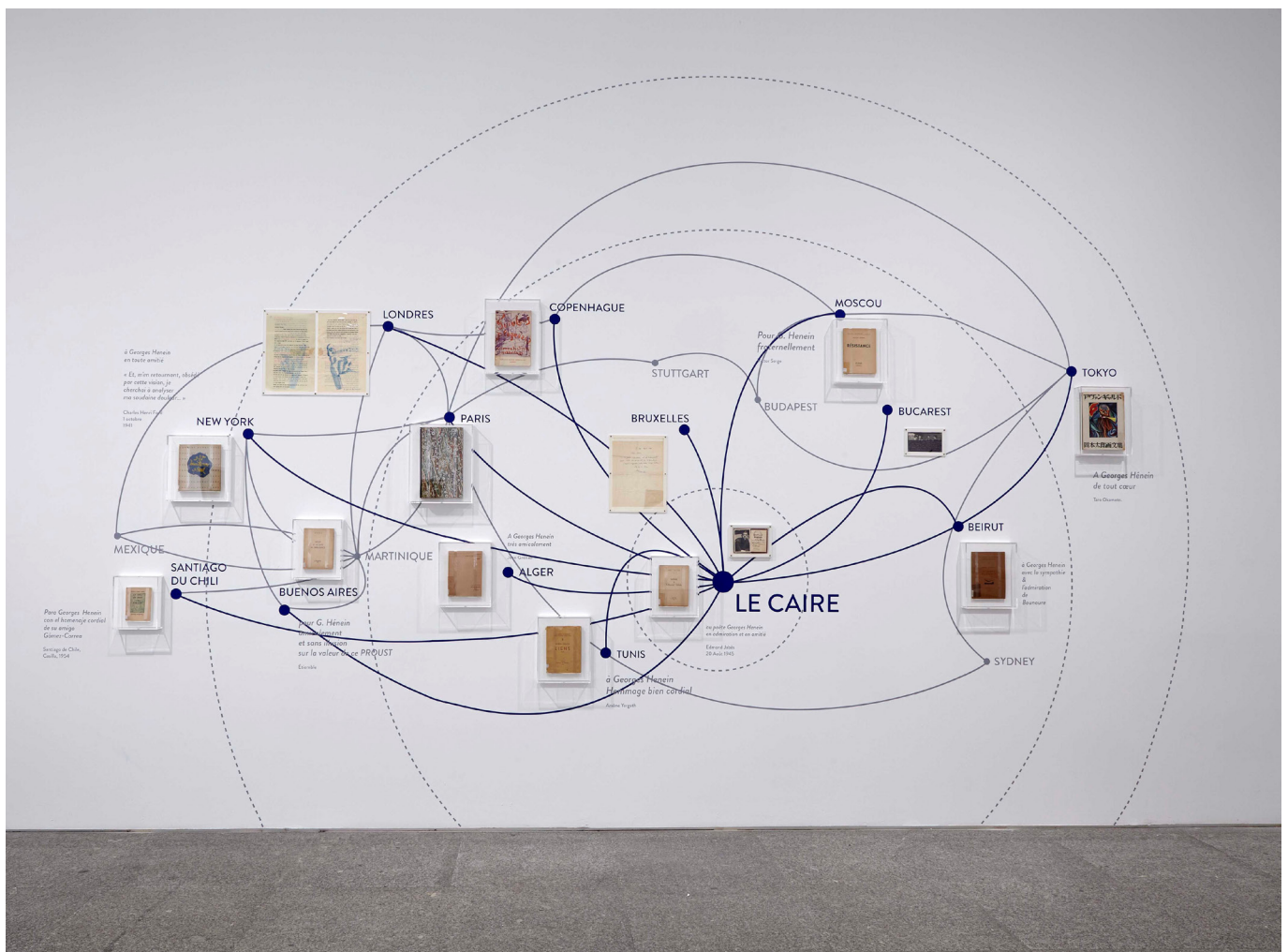
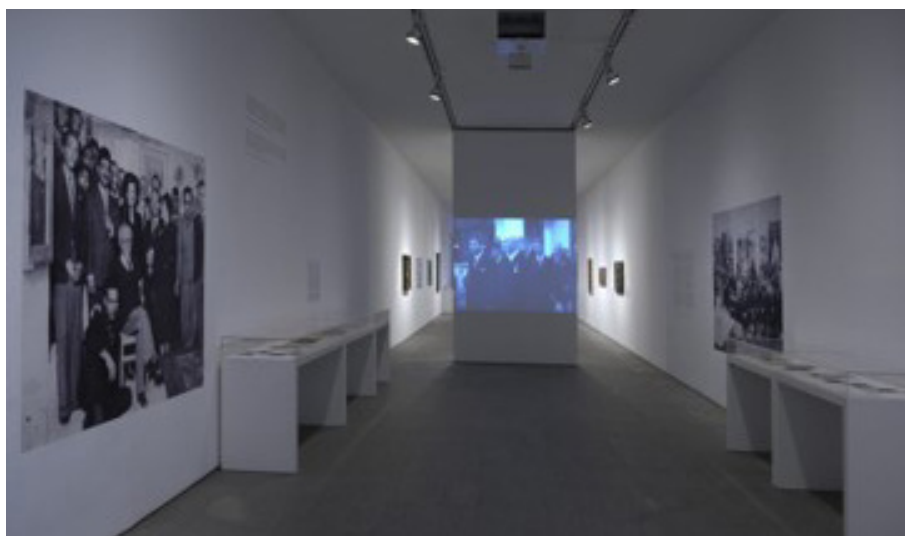


fig. 20. Veduta di una sala della mostra *Art et Liberté. Roptura, guerra y Surrealismo en Egipto. (1938-1948)*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (14 febbraio - 28 maggio 2017). Fonte: sito del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía



deformati o smembrati, alludendo alla condizione di estrema povertà in cui versava la società cairota dell'epoca. Il tema femminile, invece, emerge nella sezione *La mujer de la ciudad*, le cui opere mostrano con particolare crudezza il problema della prostituzione, diffusissimo in Egitto durante la Seconda guerra mondiale. L'intento di denuncia sociale connota in senso decisamente moderno il gruppo *Art et Liberté*, che si distingue così dal Surrealismo internazionale che, diversamente, concepiva il genere femminile quale oggetto di desiderio sessuale inconscio.

Per quanto riguarda l'allestimento, nelle intenzioni dei due curatori il *display* non è semplicemente estetizzante, bensì è soggetto a una logica dialettica che ha la finalità di favorire una più ampia comprensione del poco noto contesto storico-artistico dell'Egitto della prima metà del XX secolo. L'esposizione, quindi, tenta di sottolineare la contemporaneità del movimento e stimolare i visitatori a compiere in prima persona un'operazione di revisionismo storico. Tuttavia, le intenzioni museografiche collidono con la realtà espositiva, connotata da tutti gli elementi propri dell'allestimento *white cube*, che la relegano a un'impostazione ancora fortemente modernista. Da notare, comunque, che tali scelte espositive paiono motivate sia dal limite architettonico costituito da Palazzo Sabatini, edificio storico che determina una fruizione di "attraversamento" della mostra, sia dalla natura stessa di *Art et Liberté*, che, come già accennato, viene concepita come mostra itinerante e non *dal* e unicamente *per* il Reina Sofía.

Il Museo Nacional Centro de arte Reina Sofia e la museologia radicale

Da un primo sguardo all'attività espositiva del Museo Nacional Centro de arte Reina Sofia, esemplificata dalle tre mostre analizzate in questa sede, emerge chiaramente che l'impostazione critica dei progetti espositivi propone nuovi 'attraversamenti' nella storia dell'arte, al fine di scomporre assunti storiografici secolari, talora fondati su pregiudizi. Alla base di questa scelta si colloca una concezione di stampo neo-istituzionalista che, partendo dalla consapevolezza di quanto i musei abbiano un ruolo centrale nel fornire al pubblico un'interpretazione precostituita e autorevole delle vicende storico-artistiche, si ripropone al contrario di favorire una maggiore partecipazione dei visitatori nella costruzione di una memoria collettiva. Obiettivo primario del museo diviene allora, ad esempio, quello di avanzare letture dei fatti artistici caratterizzate da una maggiore inclusività nei confronti delle diverse culture. Molte delle iniziative, prendendo le mosse da studi postcoloniali, tentano di mettere in discussione la tradizionale posizione fortemente eurocentrica a cui si adeguano i canoni interpretativi invalsi nella storiografia occidentale. Altri progetti, invece, propongono la rilettura di un passato scomodo, come la dittatura franchista, spingendo la società spagnola a fare i conti con scheletri nell'armadio non ancora affrontati con la necessaria consapevolezza. Ciò che ne deriva è una nuova concezione – almeno nelle intenzioni – dell'identità del museo, non più espressione di una storia dell'arte codificata, ma luogo dove possano trovare spazio molte storie dell'arte diverse caratterizzate da differenti chiavi di lettura.

Tali concetti risultano evidenti in almeno due delle tre mostre prese in esame: *Campo Cerrado*⁴ e *Art et liberté*,⁵ infatti, tentano di proporre narrazioni alternative di due storie percepite come subalterne. Entrambe le azioni curatoriali partono da un'imponente attività di ricerca, allo scopo non solo di recuperare e riscoprire materiali inediti, ma anche di ricontestualizzare fenomeni già noti, eppure da sempre ritenuti marginali nel panorama della storia dell'arte internazionale. La chiave di lettura proposta, criticamente e politicamente orientata, tende a mettere in rilievo quanto fino a quel momento era stato rimosso, negato o relegato ai margini della storiografia, secondo una prospettiva democratica, multiculturale e rispettosa delle minoranze. Se *Campo Cerrado*, infatti, cerca di dissotterrare gli anni Quaranta spagnoli, epoca a lungo ritenuta un "deserto" di fatti artistici, *Art et Liberté* propone una nuova collocazione dell'omonimo movimento egiziano al centro del Surrealismo internazionale, superando ogni gerarchizzazione geografica. Diverso è il caso de *El retorno de lo imaginario*, dove l'integrazione di una storia "altra" costituisce solo un tassello all'interno di una narrazione più ampia.⁶

Allo stesso tempo il Reina Sofia tenta di proporre un nuovo rapporto con il *Sur*, il Sud del mondo, costituito da Paesi che dal punto di vista storico, artistico, politico hanno prodotto una diversa organizzazione

della modernità. Se questo risulta particolarmente evidente in *Art et Liberté*, che sposta il punto di osservazione dall'Occidente al continente africano, anche *El retorno de lo imaginario* suggerisce di andare oltre rispetto alla cultura artistica europea: la narrazione non segue una scansione pre e post moderna, dettata dai criteri della critica occidentale, bensì tenta di intersecare le diverse modernità del centro e della periferia, creando una visione unitaria che, pur non annullando totalmente le barriere, cerca di superarle.

Se gli assunti teorici di partenza sono quindi comuni e ben riconoscibili, il modo in cui questi si esplicano nell'attività espositiva del museo varia a seconda delle occasioni. In molti casi la collezione permanente – e non soltanto la parte esposta – viene coinvolta direttamente nei progetti o, addirittura, diventa essa stessa il punto di partenza per la creazione di nuove narrazioni. L'obiettivo diviene, allora, non solo la proposta di un nuovo taglio interpretativo per gli oggetti in mostra, ma anche la riscoperta di documenti e manufatti abitualmente confinati negli archivi e nei depositi. Nel caso di *El retorno de lo imaginario*, ad esempio, le oltre duecento opere esposte appartengono alla collezione permanente del Reina Sofia, benché molte di esse provengano dai depositi o siano state trasferite per ragioni cronologiche al Museo del Prado. Anche in *Campo Cerrado* la ricerca è partita dai documenti e dalle opere custodite negli archivi e nei depositi dell'istituzione madrilena, per poi espandersi ad ulteriori fondi archivistici e collezioni sparsi su tutto il territorio spagnolo. Tale modalità di azione si può spiegare perfettamente sia alla luce di quanto siamo andati esponendo riguardo alla volontà del museo di proporre letture innovative a partire da opere ed oggetti noti, sia in relazione alla scelta di considerare ogni testimonianza artistica come documento.

Un caso a sé stante, rispetto a quanto ora discusso, è costituito dalla mostra *Art et Liberté*, che può essere considerata esemplificativa di quei progetti non nati in seno all'istituzione madrilena, ma da essa ospitati. Esposizione itinerante realizzata da curatori di professione in collaborazione col Centre Pompidou, essa non ospitava nemmeno un'opera della collezione del museo. L'unico legame con quest'ultima consisteva nell'utilizzo di *Guernica* di Picasso da parte degli artisti di *Art et liberté* quale opera simbolo dei loro ideali democratici ed antifascisti. Tuttavia, al di là di questo elemento, significativo ma puntuale, anche altri aspetti più sostanziali permettono di riconnettere questo progetto espositivo alla politica museale fin qui descritta. In particolare l'impostazione critica di base, nettamente orientata alla valorizzazione di un movimento artistico nato e sviluppatosi in una realtà periferica (o meglio, presunta tale), si adattava perfettamente a quella volontà di raccontare vicende artistiche lasciate ai margini perché non occidentali, tipica del Reina Sofia sotto la direzione Borja-Villel. D'altra parte l'allestimento, che pur non si discostava di molto, dai canoni modernisti riconducibili alla tipologia del *white cube*, tentava un accostamento di opere e documenti tipologicamente vari, perfettamente in linea con l'idea di "archivio dei

beni comuni” faticosamente portata avanti dal museo.

Proprio la multidisciplinarietà e la multimedialità, infatti, costituiscono un’altra cifra emblematica dell’azione del Reina Sofia, come del resto si può constatare su più vasta scala nella sua collezione permanente. Tale aspetto – più marcato in *Campo Cerrado* rispetto alle altre mostre – costituisce la concretizzazione più evidente di un metodo storiografico che tende a percepire le opere d’arte non tanto come oggetti estetici, quanto piuttosto come testimonianze di un contesto storico, politico e culturale. Il museo, anche nelle proprie iniziative temporanee, solitamente affianca materiali tipologicamente eterogenei, proprio per costruire narrazioni che affrontino a tutto tondo una particolare realtà storica e ancorino saldamente le manifestazioni artistiche all’ambiente che le ha prodotte, evitando approcci astranti, o peggio, mistificatori. Ciò rappresenta uno degli obiettivi fondamentali della politica museale, tanto che il Reina Sofia ha avviato un difficile percorso per far riconoscere, anche a livello giuridico, le proprie opere d’arte alla stregua di documentazione. L’istituzione madrilenica vorrebbe trasformarsi dunque in un “archivio di beni comuni”, fruibile a tutti, nel quale sia possibile conservare, recuperare e ricostruire una memoria storica condivisa e dunque elaborare una lettura storico-politica del presente, fondata nella dimensione locale, ma allo stesso tempo aperta ad una prospettiva universalistica.

I rischi di questa impostazione non sono pochi quando dalla formulazione teorica si passa alla sua concretizzazione. Innanzitutto, le mostre oggetto di questo studio, essendo fondate su un’attività di ricerca imponente, tendono ad offrire un’eccessiva quantità di stimoli al visitatore, con il possibile effetto di affaticarlo, di indurre spaesamento o addirittura di respingerlo. Emblematica è in questo senso l’abilità visiva richiesta da *El retorno de lo imaginario*, dove il curatore Moraza dissimula i nessi fra le opere d’arte, lasciando che sia il visitatore a creare una propria struttura di significato. Il suo sguardo è costretto quindi a rimbalzare tra le diverse forme di realismo, con il rischio che nella sua mente la sua percezione della mostra risulti offuscata.⁷

Inoltre spesso l’allestimento si attiene contraddittoriamente a consuetudini opposte ai principi sostenuti dal museo. Per esempio il materiale manoscritto o a stampa, non solo non può essere maneggiato dal visitatore – come lo statuto documentale imporrebbe – ma, venendo esposto accanto ad opere d’arte “tradizionali”, rischia addirittura di essere a sua volta attratto in una dimensione percettiva primariamente estetica. Emblematico il caso delle riviste, delle quali si mostra solo la copertina o una pagina particolare, all’interno di vetrine trasparenti: in questo modo il pubblico viene orientato verso una lettura critica suggerita dallo stesso curatore e viene meno quel principio che vorrebbe vedere nel visitatore un soggetto autonomo, capace di elaborare liberamente le proprie riflessioni.

Nonostante le criticità di questo metodo espositivo, l’innovativo modello di museo che il Reina Sofia persegue presenta alcuni indiscuti-

bili punti di forza. Ad esempio la scelta di trasformare la tradizionale nozione di patrimonio, con tutto il suo portato di valori acquisiti ed immutabili, in quella più flessibile di archivio può essere letta come una consapevole reazione alle logiche prevalenti nel panorama museale contemporaneo. Non a caso, l'estetica del capolavoro, che tende ad isolare le opere dal loro contesto e ad organizzarle in una rigida gerarchia di valore – anche per assecondare le esigenze di un pubblico di massa che vede nel museo un mero luogo di intrattenimento –, ha trovato espressione in moltissime istituzioni museali in questo primo ventennio del XXI secolo. Partendo dai musei-cattedrali nel deserto, catapultati in ogni parte del mondo senza alcun adeguamento al contesto locale (pensiamo ai casi del Guggenheim di Bilbao o, in modo ancor più evidente, del Louvre di Abu Dhabi), fino ad arrivare agli allestimenti-oblò attraverso cui i nuovi Uffizi cristallizzano e segregano i capolavori di Botticelli, Michelangelo o Raffaello, l'idea fondante comune resta quella che l'arte sia portatrice di valori estetici assoluti, avulsi dalla concretezza del mondo. A questa immagine mistificatoria il Reina Sofia oppone un modello di museo diverso, che cerca di bilanciare le sue aspirazioni universalistiche con una dimensione più locale, radicata nella società madrilenas. Compito non facile per un'istituzione di tale notorietà e depositaria di collezioni così ricche ed importanti. L'attenzione per la vita e la storia del proprio territorio – fondamentale anche in vista della formazione di quel nuovo pubblico, capace di costruire dal basso una memoria collettiva, cui il museo aspira – si esplica soprattutto nelle molte iniziative che hanno ad oggetto il passato recente spagnolo, dominato dall'ingombrante presenza della dittatura franchista. Anche tra le tre mostre prese in esame in questo saggio ciò risulta evidente in *Campo cerrado*, esposizione che dialoga in modo molto stretto con la collezione permanente del museo e che propone una rilettura di uno dei periodi più oscuri della storia spagnola.

Nelle esposizioni temporanee del Reina Sofia si può riconoscere come Borja-Villel abbia tentato di introdurre – attraverso una condivisione delle azioni curatoriali – quelle caratteristiche tipiche del museo-laboratorio, così da ridefinire la concezione, non come solenne istituzione del pensiero illuminista, ma come luogo nel quale interpretare collettivamente il presente ed il passato. Emblematica è la varietà dei profili dei curatori chiamati ad agire nello spazio museale. L'attraversamento attuato da Moraza in *El retorno de lo imaginario* rasenta la pratica artistica, più che quella semplicemente espositiva, descritta da Borja-Villel come di una “cosmogonia personale”. Maria Dolores Jiménez-Blanco Carrillo de Albornoz, docente presso l'università Complutense di Madrid e curatrice di *Campo Cerrado*, riflette la propria formazione accademica nella complessa struttura della mostra, sovrabbondante di materiali e preceduta da tre anni di intensa attività di ricerca. *Art et liberté*, infine, è il prodotto dell'attività del duo curatoriale *Art Reoriented*, che vede nell'attività espositiva e di ricerca la propria professione.⁸

Nonostante il coinvolgimento di personalità tanto diverse, le mostre

prese in considerazione possono essere tutte ricondotte ad una struttura comune, aspetto che permette di comprendere come ogni azione temporanea sia inserita all'interno di una programmazione e di un'idea curatoriale più vasta, quella appunto del Reina Sofia. Tutti e tre i progetti qui analizzati, ad esempio, sfruttano un approccio di tipo tematico. Sia *Campo Cerrado* che *Art et Liberté* sono suddivise in nove sezioni e nove sono anche in *El retorno de lo imaginario* le proposte di lettura del tema principale. Tutte e tre le mostre, inoltre, presentano all'inizio del proprio percorso una mappa, che in *Campo Cerrado* ha il compito di orientare il visitatore, in *El retorno de lo imaginario* ha lo scopo di illustrare le varie sezioni del Realismo, mentre in *Art et Liberté* permette di visualizzare la rete di relazioni tra i vari movimenti surrealisti degli anni Trenta e Quaranta del Novecento. Lo strumento della mappa, del resto, è fondante per la politica museale promossa da Borja-Villel, il quale, per rappresentare i rapporti che intercorrono tra i tre modelli di museo più recenti (quello moderno, quello postmoderno e quello contemporaneo) utilizza un triplice sistema di diagrammi triangolari: a ciascuno di essi viene associata una narrazione-guida o motivazione, una struttura di intermediazione e delle finalità. In questo modo una rappresentazione schematica permette di visualizzare le differenze tra tipi museali distinti e di presentare l'impianto del museo contemporaneo che il Reina Sofia vorrebbe incarnare, con una narrazione-guida legata al concetto di "modernità multiple",⁹ una struttura che è quella dell'archivio dei beni comuni e uno scopo dettato dalla volontà di perseguire una didattica radicale.

Dal punto di vista museografico, le tre esposizioni in esame presentano tutte un impianto espositivo molto simile, che riproduce, anche se in scala ridotta, l'impostazione data alla collezione permanente. Sebbene, infatti, Borja-Villel sembri mantenere, almeno in apparenza, un ruolo secondario rispetto a quello dei curatori, il modello del Reina Sofia permea ogni aspetto delle attività temporanee. Tuttavia emerge come la sistemazione delle opere contrasti almeno in parte con gli obiettivi museologici perseguiti dall'istituzione, in quanto prevale ancora, come impianto di base, il *white cube*.¹⁰ Questo, più o meno smorzato dalla presenza di elementi di contesto e di materiali interattivi, è comunque rilevabile, oltre che nella collezione permanente, anche nei tre progetti analizzati, con maggiore evidenza in *Art et Liberté* e meno in *El retorno de lo imaginario*. In quest'ultima esposizione, infatti, il curatore tenta di mettere in discussione l'isolamento sacrale delle opere, attraverso un percorso controllato dalle stesse, in una doppia tripartizione che dalle pareti giunge – tramite connessioni concettuali – al centro della sala. Risulta quindi difficile, tranne che in casi specifici, riconoscere quell'allestimento «dialetticamente contemporaneo» indicato da Claire Bishop come cifra identitaria del museo.¹¹ Le opere, infatti, sono inserite in un ambiente evanescente e asettico, contraddistinto dalla presenza di pareti bianche, da un'illuminazione artificiale e dall'assenza di finestre, che nega ogni contatto con il mondo esterno. Queste scelte paiono in

contrasto con l'idea stessa di “archivio di beni comuni” promossa dal museo, in quanto accentuano l'aura delle opere d'arte e sacrificano l'interazione con il visitatore.

Una ragione che può spiegare, almeno in parte, questa debolezza dell'azione allestitiva è data dallo spazio entro cui sono collocate le mostre: Palazzo Sabatini, un ex ospedale riadattato a museo, i cui ambienti limitano le potenzialità espositive e impongono un adattamento delle scelte curatoriali. Questa costrizione spaziale costringe il Reina Sofia a mostrare la sua faccia più modernista, ancorata ad una tipologia museale di fine anni Novanta. Il limite architettonico appare evidente se si confrontano, ad esempio, le mostre allestite all'interno di Palazzo Sabatini con quelle ospitate all'interno dell'Edificio Nouvel, ampliamento moderno nato nel 2005 non come spazio espositivo, ma come luogo destinato all'accoglienza dei visitatori. Le esposizioni in questa sede, infatti, si caratterizzano per la moltiplicazione di sollecitazioni esperienziali ed interattive, cosicché si dimostrano più aderenti ai principi della museologia radicale.

Per quanto concerne i modi della fruizione, l'ambiente di palazzo Sabatini impone percorsi lineari, in cui il modello *white cube* non consente di ritagliare spazi per una più approfondita riflessione critica sulle opere. Da qui le difficoltà di un metodo, quello del Reina Sofia, che stenta a discostarsi dall'*exhibit* tradizionale: l'osservazione diretta dei manufatti, spesso presentati in quantità sovrabbondante, se priva di un coinvolgimento esperienziale, rischia di suscitare nello spettatore un senso di disorientamento. Numerosi sono i *feedback* dell'utenza che descrivono come sfiancanti e destabilizzanti le mostre in esame. Molto spesso, inoltre, i commenti rilasciati dal pubblico denunciano la difficoltà a distaccarsi da un tipo di fruizione che vede nella ricerca di un artista o di un'opera ben conosciuta un momento imprescindibile della visita. La libertà di fruizione – più marcata in *Campo Cerrado* ed *El retorno de lo imaginario* che non in *Art et Liberté* –, favorita dall'assenza di una linearità temporale e dalla divisione degli allestimenti in sezioni tematiche, non è sufficiente, dunque, a semplificare e rendere più attiva l'esperienza, soprattutto per uno spettatore medio. Un tentativo di sopperire a tale mancanza e di fornire chiavi di lettura al pubblico, in un contesto però diverso rispetto a quello espositivo, è evidente nelle molteplici attività collaterali alle mostre, come documentari, conferenze, rassegne cinematografiche.

Un ulteriore elemento che può spiegare in parte l'incertezza con cui il Reina Sofia si muove nell'applicazione dei propri innovativi principi museologici consiste nella scarsa presenza, all'interno della sua programmazione, di iniziative di lungo periodo. Un'eccezione è costituita da *El retorno de lo imaginario*, mostra nata all'interno del progetto *Modernidad Invertida*, ideato nel 2010 in occasione del ventesimo anniversario del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia. In particolare all'interno di questa iniziativa, che intendeva promuovere un nuovo concetto di modernità vista dal Sud, il programma *From the archive and*

its device costituì l'occasione per il neo-direttore Manuel Borja-Villel di affidare a degli artisti il compito di rileggere la collezione: le mostre da loro organizzate avrebbero dovuto presentare le opere, non più come frutto di azioni ed interpretazioni definite una volta per tutte nel passato, bensì come campo all'interno del quale allestire narrazioni plurime. Proprio in questo contesto ebbe origine l'intervento di Moraza. *From the archive and its device* costituisce un esempio, raramente replicato in seguito dal museo, di come la progettazione a lungo termine consenta di strutturare narrazioni più ampie e complesse e allo stesso tempo permetta al pubblico locale di abituarsi ad esposizioni sperimentali che mirano a definire un nuovo tipo di *display*.

Da quanto discusso finora emerge come le attività temporanee rispecchino chiaramente le aspirazioni e le contraddizioni proprie del Reina Sofia; anch'esse infatti si collocano, allo stesso modo della collezione permanente, a metà tra la museologia radicale teorizzata da Claire Bishop e quella di matrice modernista. Diversi sono i limiti cui va incontro l'istituzione e diversa ne è la natura: impedimenti strutturali, sovrabbondanza dei materiali esposti, impossibilità di consultare effettivamente i documenti, scarsa interazione tra pubblico e opere fanno sì che l'esperienza di visita risulti pensata non tanto per un particolare *target* di pubblico, magari locale e disposto a farsi coinvolgere in un processo formativo innovativo, quanto piuttosto per un turista medio, che difficilmente si lascerà attrarre da progetti sperimentali che presuppongono una partecipazione attiva. Questa discrepanza tra le intenzioni e la loro attuazione è imputabile - lo ribadiamo - anche al ruolo di importante istituzione che il Reina Sofia ricopre, anche a livello internazionale: la rilevanza storica e l'estensione della sua collezione permanente non permettono, infatti, una libertà di sperimentazione assoluta. Da riconnettere a quest'ultimo tema è anche un altro aspetto fondamentale per un'istituzione di prestigio e risonanza internazionali come il Reina Sofia: la scelta delle lingue tramite cui mediare la propria attività. Il ruolo di centro di rielaborazione artistica delle vicende spagnole, infatti, predominante nella *mission* e nelle scelte culturali del museo, sembra riflettersi, almeno in parte, nell'uso prevalente della lingua spagnola, sia negli apparati didattici, sia nella comunicazione digitale. Tuttavia si deve anche riconoscere come, a differenza degli altri due musei del *Triángulo del arte*, il Reina Sofia si impegna a fornire cataloghi e materiale inerenti alle proprie mostre almeno in due altre lingue oltre allo spagnolo, generalmente inglese e francese, mostrando una maggiore propensione all'apertura internazionale.

Note

1 C. Bishop, *Museologia radicale. Ovvero, cos'è «contemporaneo» nei musei d'arte contemporanea?*, Johan & Levi, Milano, 2017.

2 Come scrive M. Borja-Villel, *Museo del Sur*, «El país», 28 dicembre 2008, disponibile online all'indirizzo https://elpais.com/diario/2008/12/20/babelia/1229731569_850215.html [ultima consultazione 06/06/2021]

3 *The Archive of the commons, il Museo Reina Sofia di Madrid*, in *Il mondo degli Archivi* <http://www.ilmondodegliarchivi.org/rubriche/nel-mondo/579-the-archive-of-the-commons-il-museo-reina-sofia-di-madrid> [ultima consultazione 14/03/2021]; *Mission Statement*, in *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia*, <https://www.museoreinasofia.es/en/museum/mission-statement> [ultima consultazione 14/03/2021]; C. Prieto del Campo, *Archives of the Commons: Knowledge Commons, Information and Memory*, in *L'internationale*, https://www.internationaleonline.org/research/decolonising_practices/62_archives_of_the_commons_knowledge_commons_information_and_memory/ [ultima consultazione 14/03/2021]. Sul concetto di archivio di beni comuni si veda anche C. Bishop, *Museologia radicale*, cit., pp. 44-48, 67-68.

4 Sull'esposizione si veda: *Campo cerrado. Arte y poder en la posguerra española. 1939-1953*, in *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia*, <https://www.museoreinasofia.es/en/exhibitions/campo-cerrado> [ultima consultazione 14/03/2021]; *Campo cerrado. Arte y poder en la posguerra española 1939-1953*, catalogo della mostra (Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 27 aprile 2016 - 26 settembre 2016), https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/publicaciones/textos-en-descarga/catalogo_campo_cerrado_1805.pdf [ultima consultazione 14/03/2021]; *Listado documentacion por secciones*, in *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia*, https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/listado_documentacion_por_secciones.pdf [ultima consultazione 14/03/2021].

5 Sull'esposizione si veda: S. Bardaouil, T. Fellrath (a cura di), *Art et Liberté. Rupture, guerre et surréalisme en Égypte (1938-1948)*, catalogo della mostra (Parigi, Centre Pompidou, 9 ottobre 2016 - 16 gennaio 2017), Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2016; A. Garcia, *La rama árabe del movimiento surrealista. El Reina Sofia acoge la obra del colectivo Arte y Libertad que se reunió en El Cairo entre 1938 y 1948*, in «El País», 15 febbraio 2017; M. Jaggi, *Surrealism's Egyptian moment*, in «The Financial Times», 17 aprile 2017; A. Pérez Casas, *Art et Liberté: ruptura, guerra y surrealismo en Egipto (1938-1948)*, in «Artesycosas.com», 20 giugno 2017.

6 Il repertorio a nostro sostegno per delimitare, tra tutti, le teorie, l'origine della mostra, l'attività del curatore e l'allestimento è stato: C. A. Sauri, A. G Ibanez., *Entervista con Juan Luis Moraza*, in DIDDCC, COLECCION, Mostoles, 2017, pp. 55-57; *El retorno de lo imaginario. Realismos entre XIX y XXI*, in *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia*, <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/retorno-imaginario-realismos-entre-xix-xxi> [ultima consultazione 14/03/2021]; J. L. Moraza, *Entervista*, in <http://www.nonsite.es/?p=1506> [ultima consultazione 16/04/2021].

7 Per una più ampia trattazione del tema si veda: *The return of the imaginary. Realisms from the 19th to the 21st Centuries*, https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folleto/el_retorno_de_lo_imaginario.pdf [ultima consultazione 14/03/2021]

8 Sul gruppo Art Reoriented si veda: *Art Reoriented*, <http://new.artreoriented.com/> [ultima consultazione 16/04/2021]; G. Brownell Mitic, *Art Reoriented, a Curator Duo, is in High Demand*, in «The New York Times», 8 settembre 2016.

9 Su questo tema si veda: K. Moxey, *Is Modernity Multiple?*, in K. Moxey, *Visual Time: The Image in History*, Duke University Press, Durham, 2013, pp. 11-22.

10 B. O' Doherty, *Inside the White Cube. L'ideologia dello spazio espositivo*, Johan & Levi, Milano, 2012.

11 Bishop, *Museologia radicale*, cit., p. 47.

Il Museo di Arte Contemporanea Metelkova di Lubiana (MSUM)

Giulia Bertolazzi, Eugenio Caregnato, Federica Gabrieli, Giulia Paletti, Annetta Rombolà, Nicola Turati

Ognuna di queste istituzioni [il Van Abbemuseum, il Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia e il Muzej sodobne umetnosti Metelkova (MSUM)] ha messo in mostra la propria collezione in modo da suggerire un ripensamento provocatorio dell'arte contemporanea in termini di un rapporto specifico con la storia, sospinto da emergenze sociali e politiche di pressante attualità e segnato dai traumi di ciascun paese [...].¹

Con queste parole Claire Bishop introduce in *Museologia radicale* le tre istituzioni museali che esemplificano, a suo giudizio, modelli di musei di arte contemporanea alternativi al presentismo dominante e in grado di proporre, «sia come pratica museale sia come metodo di studio», quella che definisce una *contemporaneità dialettica*, propria dei musei che possiedono una collezione storica.

Delle tre istituzioni indagate nel testo, il gruppo di lavoro formato da Giulia Bertolazzi, Eugenio Caregnato, Ludovica Fasciani, Federica Gabrieli, Giulia Paletti, Annetta Rombolà, Ernesto Sapienza e Nicola Turati, a partire dalle coordinate suggerite dalla citazione di Bishop ed esemplificate nelle azioni dei singoli musei – *rapporto con la storia, emergenze sociali e politiche e traumi* – ha scelto, quale oggetto del proprio studio, il Museo di Arte Contemporanea Metelkova di Lubiana (MSUM). L'approfondimento proposto al termine del corso di Museologia del Contemporaneo, e qui riassunto, manca di una visita e di un sopralluogo diretto al museo selezionato. Tuttavia, l'indagine ha goduto della preziosa collaborazione dell'istituzione che ha fornito informazioni e materiali di studio aggiuntivi rispetto alla scarsa bibliografia relativa a disposizione nelle biblioteche nazionali.²

Avvicinare una realtà istituzionale come quella del MSUM di Lubiana, la sua collezione e il suo operato, per ampliare i ragionamenti tracciati da Bishop, attraverso l'analisi di due azioni espositive – *Low Budget Utopias. Works primarily from the Artest 2000+ collection* (2016) e *Rojava Film Commune: Forms of Freedom* (2020) – non è stato semplice.³ Si è rivelato necessario spostare il nostro punto di vista, decentrare lo sguardo, per rivolgersi a discorsi sull'arte e sul museo che provenivano da una zona dell'Europa con la quale avevamo poca familiarità. In un territorio, quello della ex Jugoslavia, dove l'ideologia socialista, il trauma della guerra e la ricerca di una posizione e di un'i-

dentità che si collochi tra Est e Ovest sono ancora questioni aperte, il MSUM di Lubiana si pone come “luogo della memoria”. Occupando lo spazio di una ex caserma militare costruita tra il 1883 e il 1895 e utilizzata dall’esercito popolare jugoslavo fino al 1991, anno dell’indipendenza della Slovenia dalla Jugoslavia, l’edificio diventa nel 2011, sotto la direzione di Zdenka Badovinac, il museo di arte contemporanea della città. In quanto luogo della memoria il museo di Lubiana trasforma lo spazio repressivo e dominante del complesso militare in uno spazio di avvio del nuovo, di una nuova concezione di contemporaneità.⁴ Una contemporaneità che non può rinunciare ad una costante riflessione sul passato attraverso le pratiche artistiche elaborate nella regione dagli anni Sessanta in avanti – nucleo principale della collezione - che finiscono per costruire e restituire un certo tipo di narrazione storica. Ed è proprio questa narrazione alla quale il museo decide di non sottrarsi che ne disvela funzionamento ed orizzonti di azione.

Rispetto ad un passato recente segnato da ideologismi e conflitti armati, il MSUM dichiara di non temere il confronto con le vicende del territorio in cui è inserito, non lo allontana, non lo rifiuta. Nelle intenzioni del museo, solo dalla lettura costante del passato si apre una possibilità di azione nel presente volta a costruire un panorama per il futuro. Contro l’attuale revisionismo della storia, operato da una parte della politica europea e internazionale in chiave nazionalistica, il MSUM di Lubiana si costituisce come forma di resistenza culturale; le attività del museo e le iniziative espositive che riguardando la sua collezione preservano dalla volontà di rendere il passato il grande assente della contemporaneità, salvaguardando la collettività dalla perdita della propria memoria storica.⁵

Ma cosa trattiene il MSUM del passato dell’ex Jugoslavia? Cosa recupera dai traumi della storia del suo Paese? L’azione del museo recupera essenzialmente le potenzialità elaborate dal *Movimento dei paesi non allineati* (NAM), nato nel 1955 su iniziativa Josip Broz Tito, presidente della Jugoslavia dal 1953 alla sua morte, avvenuta nel 1980. Il movimento, che nel 1964 contava l’adesione di 46 nazioni, immaginava l’istituzione di forme di solidarietà tra quei popoli e quelle società relegati ai margini del sistema economico mondiale, nel tentativo di combattere la povertà e le disuguaglianze prodotte dal colonialismo e dall’imperialismo.⁶ Il MSUM di Lubiana, riconoscendo nel presente la necessità di mettere mano a quella eredità, articola, attraverso lo strumento dell’arte contemporanea, e quindi della sua stessa collezione, un discorso sulla contemporaneità.

L’obiettivo del MSUM è quello di ripensare il ruolo delle istituzioni artistiche e del loro potenziale, mettendo in discussione il concetto stesso di contemporaneo a partire da ciò che queste conservano.⁷ Il museo e le mostre diventano il luogo della rappresentazione di storie dimenticate, scartate dalla narrazione dominante, e sono in grado di rintracciare connessioni tra paesi e luoghi diversi, tra condizioni simili ma geograficamente distanti, da attori politicamente schierati:

J. Myers-Szupinska: «How does politics at that large scale relate to the museum, or to daily life? Politics is about struggle for power ...».

Zdenka Badovinac: «I think it's more than that, it's also about consciously doing things to affect reality. Politics is not only about political parties or activism, but about how the museum responds to urgencies. We reacted to the war in the 1990s. We currently work directly with refugees, though we don't want to make a reklama, an advertisement, of this aspect of our activities. We have reacted to a new situation in post-socialist Europe, against historical revisionism and neoliberal ideas of culture».⁸

L'arte contemporanea deve consolidarsi quindi come questione di tempestività e il museo deve rispondere alle urgenze del tempo, prendendo posizione su temi che riguardano la storia dell'uomo e della società in cui vive.

In questi termini si struttura la strategia curatoriale di Zdenka Badovinac, interiorizzata nella proposta di un nuovo sito di produzione culturale, il museo critico, caratterizzato da una pratica di critica istituzionale che, in contesti collocati ai margini del dominante sistema artistico globale, riflette sulle gerarchie geopolitiche museali.⁹ Questo modello si fonda su «un'autoriflessione e un'autocritica permanenti», relative sia alle logiche e ai paradigmi culturali sottesi all'esposizione, sia al pubblico a cui si rivolge.¹⁰ Solo così è possibile tentare di conseguire una maggiore democratizzazione del museo, in termini differenti rispetto a quanto propugnato dai musei *mainstream* occidentali, mossi da logiche commerciali e neoliberali. Queste istituzioni seguono la strategia dell'accumulo, raccogliendo opere provenienti da tutto il mondo e uniformandole in un sistema globale falsamente inclusivo, che non tiene conto delle differenti condizioni materiali e geografiche tra i diversi contesti.¹¹ Al loro interno tutti i gruppi sociali sono rappresentati e trovano un testimone, ma vengono continuamente interpretati secondo un punto di vista rigorosamente occidentale. All'ombra della globalizzazione di queste sedi espositive, democratiche solo per retorica, si annidano ancora oggi dinamiche di colonizzazione culturale.¹² Al contrario il museo critico si colloca geograficamente e si schiera politicamente: abbandona la pretesa di fornire una visione enciclopedica del mondo, scegliendo di dar voce a quelle tradizioni trascurate, relegate ai margini della 'Storia', ma che «hanno storicamente dimostrato di contenere un potenziale impulso all'emancipazione sociale».¹³ È un processo di riemersione del soppresso, dell'irrisolto del traumatico in grado di generare nuove letture utili anche agli orientamenti futuri. Il museo diventa così luogo dell'azione politica, in cui è possibile delineare nuovi rapporti geopolitici più equi e cooperativi, partendo da contesti marginali e periferici. A tal proposito le manifestazioni artistiche dell'Europa orientale costituiscono il banco di prova ideale per queste azioni sperimentali, connotate come sono da fratture e traumi ancora vivi.

Ma come dare sostanza a tutto ciò? Secondo Badovinac la concretizzazione del museo critico deve passare attraverso lo strumento della

ripetizione. Fin dalla mostra inaugurale del MSUM, *The Present and Presence*, la strategia curatoriale del museo è stata quella della ripetizione delle esposizioni, riproposte con aggiunte e modifiche ma sempre attingendo dall'archivio e dalla collezione permanente del museo, *Arteast 2000+*, composta in maggioranza da opere di artisti d'avanguardia dell'Europa orientale.¹⁴ Questo processo di continua composizione e ricomposizione produce costellazioni dai significati sempre nuovi, facendo emergere l'importanza delle riletture storiche. In fondo, una delle motivazioni assunte da Badovinac a sostegno di questa strategia è che solo attraverso le riletture critiche e le risposte artistiche un'opera può diventare storica.¹⁵ Impiegata strategicamente la ripetizione si fa strumento per fronteggiare le ristrettezze finanziarie ed economiche nelle quali il MSUM si trova a dover operare, ma anche di opposizione rispetto ai tempi accelerati di produzione e consumo culturale che caratterizzano il vigente sistema dell'arte di matrice neoliberale. In tal senso è ribadita ulteriormente la distanza dal museo *mainstream* occidentale, anche in termini di temporalità delle esposizioni. Quest'ultimo è connotato da esibizioni brevi, temporanee, caratterizzate da un rapido ricambio di quanto esposto, ma tese spesso ad affermare le medesime logiche e letture, che appiattiscono le peculiarità storiche e contestuali su un orizzonte presentista e asettico. Al contrario il museo critico ripete le esposizioni cercando di fornire interpretazioni e paradigmi nuovi, mantenendo intatte e distinguibili le temporalità multiple che mette in gioco.¹⁶ Questo sistema consente di creare una permanenza protratta della mostra stessa, rafforzata dal fatto che quanto esposto è parte dell'archivio e della collezione del museo.

La ripetizione come motore per la produzione della storia risulta fondamentale anche per un altro aspetto che caratterizza molti contesti periferici: l'assenza di un sistema dell'arte locale che possa adeguatamente rappresentare ed esporre le opere degli artisti all'interno delle collezioni. Questa condizione, che nella mostra inaugurale del MSUM è stata approfondita nella sezione *Time of the Absent Museum*, ha caratterizzato i paesi dell'ex Jugoslavia fin dagli anni Sessanta del Novecento, costringendo gli artisti a mettere in pratica forme di auto-storicizzazione.¹⁷ Riunendosi in collettivi, hanno tentato di sostituire le istituzioni assenti, organizzando forme di autogestione, gallerie e reti internazionali che consentissero l'esposizione, e quindi la ripetizione e storicizzazione, delle loro opere. Queste "dinamiche di sopravvivenza" hanno trovato ulteriore approfondimento nella mostra *Low-Budget Utopias*, allestita al MSUM nel 2016 e riproposta in forma ridotta con un *second recycling* l'anno successivo.¹⁸ L'esposizione rappresenta l'esito più coerente dell'impostazione teorica di Badovinac, grazie alla proposizione di un modello museale "utopico", il museo sostenibile. Quest'ultimo, interiorizzando integralmente i principi del museo critico e la strategia della ripetizione, è «in grado di operare in un ambiente a basso budget attingendo alle proprie risorse per il suo potenziale di sviluppo», ribadendo l'alternativa rispetto ai modelli museali dell'Oc-

cidente.¹⁹ Con queste premesse *Low-Budget Utopias* tenta di rendere il museo uno spazio di riflessione attiva, fornendo una rassegna delle utopie prodotte nell'area balcanica dal secondo dopoguerra, fatte di «fughe da circostanze problematiche in mondi di creatività» e «proposte per forme alternative di storicizzazione, per metodi alternativi di produzione culturale e per scambi di idee paritari a livello internazionale».²⁰

Il MSUM riconosce dunque all'arte e alla produzione culturale l'agentività necessaria per la maturazione di un pensiero critico, attraverso la prospettiva di un radicale situamento. Le pratiche istituzionali ispirate al concetto di contemporaneità dialettica lo spingono però ad ampliare l'orizzonte dello sguardo e le possibilità rappresentative, nel tentativo di “congiungere” diverse esperienze storiche e di lotta, orientate al conseguimento di un'utopica giustizia sociale. La costituzione di alleanze di solidarietà culturale e politica che consentano la partecipazione e lo scambio di conoscenze tra soggetti silenziati dai modelli egemonici, trova nel caso della Slovenia una radice profonda nel ruolo avuto dalla ex Jugoslavia nella costituzione del NAM, esempio di una «diversa modalità di associazionismo globale».²¹ Il potenziale della produzione di conoscenze locali e narrazioni parallele condivise è stato colto da Badovinac, che nel 2010 ha fondato a Lubiana l'*Internationale*, una rete di istituzioni museali europee ed extraeuropee (sebbene spesso collocate in contesti marginali), che abbracciano l'internazionalismo come strumento per opporsi ai modelli dominanti di produzione culturale, attraverso il decentramento, la condivisione di metodologie, principi, visioni e la costituzione di archivi comuni.²²

L'impegno volto a rilevare le condizioni materiali che hanno determinato la produzione artistica in uno specifico contesto, consente al MSUM non solo di superare il paradigma modernista e de-politicizzato dello sviluppo autonomo dell'arte, ma anche di tracciare una mappatura di realtà più o meno marginali con le quali si condividono posture rispetto a specifiche urgenze. In questo senso va letta la decisione di ospitare la mostra *Rojava Film Commune: Forms of Freedom*, nata dalla co-curatela tra il collettivo Komina Film a Rojava e Iliana Fokianaki.²³ Il Rojava è una regione autonoma situata nel nord della Siria dove è in corso dal 2012 una rivoluzione per l'autodeterminazione del popolo curdo e per la creazione di un governo basato sul confederalismo democratico. KFR aderisce appieno a questa lotta e produce e realizza film, documentari e corti che hanno lo scopo di testimoniare e diffondere gli ideali della rivoluzione, la realtà della guerra in corso, oltre che la quotidianità e la cultura della società del Rojava. Il “cinema rivoluzionario” è così uno strumento artistico di auto-storicizzazione, di scrittura collettiva della memoria relativa all'impegno di una comunità per la concretizzazione, oltre che la difesa, di un progetto emancipatorio, violentemente negato dai regimi di Erdogan e al-Assad. Il collettivo lavora in un contesto privo di un sistema artistico strutturato e permanente, e dunque risulta necessaria la possibilità di stabilire alleanze che consentano la circolazione della loro produzione artistica,

preziosa per la contaminazione con immaginari altri. Non si tratta di una generica appropriazione di istanze proprie di un contesto di crisi. Il drammatico esodo dei rifugiati tocca direttamente i paesi della ex Jugoslavia socialista: la chiusura della rotta balcanica, uno dei principali corridoi umanitari europei, diventa infatti metaforicamente il simbolo dello sgretolamento degli ideali di “fratellanza e unità”, che ispirarono la costruzione dell’autostrada voluta da Tito che doveva unire i paesi dalla Slovenia fino alla Macedonia.²⁴

Questo breve resoconto relativo alle strategie e all’azione curatoriale di Badovinac consente di riesaminare alcune questioni introdotte da Bishop, che si strutturano quali fondamentali punti di partenza per valutare il posizionamento e il ruolo del MSUM nello scenario odierno dei musei di arte contemporanea. Nel suo porsi, con costante atteggiamento autocritico, tra locale e internazionale, tra rilettura del passato e suggestione di orientamenti futuri, quale deve essere, oggi, la sua funzione? Può davvero, coerentemente con il suo approccio radicale, anticipare i tempi, ponendo le basi «per un nuovo immaginario politico»?²⁵

Per cercare di rispondere a queste domande risulta necessario riflettere sul visitatore, figura centrale all’operazione di rilettura e formazione di nuove costellazioni temporali, storiche e contenutistiche. Il MSUM per la sua specifica collocazione geografica si situa al di fuori delle principali mete del turismo culturale, dove le istituzioni museali vengono esperite attraverso un “consumo” rapido e legato all’occasione di una visita. Il visitatore principale di questo museo è dunque il cittadino “locale”, portatore di una memoria storica e culturale da (ri)attivare. Il ritorno e la ripetizione, mai uguale a sé stessa, connotano dunque anche l’esperienza di visita di questa specifica categoria di fruitori. In questo senso è forse possibile leggere, sotto una luce diversa, la critica articolata da Bishop rispetto al «profluvio di documentazione» proposta dal museo, che costringerebbe il visitatore a «diventare egli stesso curatore e decidere autonomamente cosa guardare e cosa ignorare».²⁶ Lo spaesamento del visitatore viene superato attraverso una “lenta” frequentazione del museo, favorita dalla ripetizione degli allestimenti. L’ambizione sembra essere quella di un superamento della spettacolarità contemplativa, auratica e passiva, a favore di un’attivazione del visitatore, anche attraverso l’innesco di un processo di saldatura della memoria individuale con quella collettiva, recuperata, disvelata, problematizzata per mezzo della collezione museale, re-immaginabile come archivio di beni comuni.²⁷ I continui attraversamenti consentono di intraprendere un percorso costruttivo di immaginazione radicale, saldo nel presente ma orientato al futuro.²⁸ Parafrasando Bishop, il museo d’arte contemporanea deve divenire il luogo in cui percepire, riflettere e comprendere collettivamente. Deve essere in grado di favorire nuovi dibattiti e aggregazioni sociali, fondate su un rapporto di solidarietà, tra artisti, visitatori, cittadini di un luogo e di un tempo comune. In tal senso, come suggerito da Hou Hanru, il museo dovrebbe conformarsi come un nuovo Foro Romano, sito per eccellenza della collettività.²⁹ In

questo orizzonte ideale si muove anche Badovinac, che fa del concetto di ‘collettivismo’ (elemento caratterizzante la produzione artistica locale) uno dei cardini di funzionamento del MSUM. Attraverso progetti didattici (*Radical Education Collective*), seminari e incontri si tenta di rendere i cittadini co-creatori di conoscenza, non solo aderendo al modello del “maestro ignorante” di Rancière, che Bishop aveva già individuato per il Reina Sofia, ma anche recuperando il potenziale del progetto di «socializzazione della cultura» perseguito nei paesi della ex Jugoslavia.³⁰ L’operazione di Badovinac rientra a pieno titolo nella svolta discorsiva della curatela,³¹ intenzionata a dar forma ad un’immaginaria tavola rotonda che avvicini il pubblico agli “addetti ai lavori”: artisti, curatori, università. È auspicabile, come sostiene Vanif Kortun, che al visitatore si possano «porre domande difficili senza che vengano considerate ostili».³²

Rimane da valutare se oggi, a quasi un decennio di distanza dal testo di Bishop, la museologia radicale abbia trovato terreni fertili di applicazione, continuando a costituire, anche nel contesto odierno, un approccio valido. Va detto, innanzitutto, che le iniziative di arte contemporanea politicamente schierate si sono legate più frequentemente ad eventi espositivi temporanei, come ad esempio le Biennali. Più difficilmente l’orizzonte politico è stato interiorizzato dai grandi musei statali in relazione all’esposizione della collezione permanente. Le pratiche di museologia radicale si orientano, infatti, verso *display* che consentono di immaginare una disarticolazione dei poteri vigenti, ripensati in relazione a un’ottica di giustizia sociale. Il potenziale sovversivo di questo progetto utopico compromette, nel più dei casi, la possibilità di ricevere sostegni finanziari da parte delle autorità politiche; in altri termini, «nessuna decolonizzazione sarà possibile nel permanere dei presupposti delle politiche neoliberali attuali».³³

Tornando al caso specifico del MSUM, si può affermare che i processi espositivi e le pratiche curatoriali messe in atto da Badovinac, nonostante le endemiche ristrettezze finanziarie, abbiano costituito per un certo periodo un «tentativo di disarmare il potere» attraverso la «riscrittura di storie complesse, intrecciate e situate localmente, ma mai acquisite dall’univocità della modernità, tali cioè da restituirci una riserva di potenziale non esaurito della storia, mai definitivamente in essa compiuto, ma sempre pronto a diventare (farsi), attuale».³⁴ Anche se, a ben vedere, la concretizzazione di queste ambizioni trasformative, attraverso il patrimonio museale, può avvenire solo grazie alla co-partecipazione tra il museo e una comunità che in esso riesca a riconoscersi, attingendovi risorse per la costruzione di un’identità politica quanto simbolica. Il peso dei condizionamenti politici in cui opera l’istituzione è confermato dal recente licenziamento di Badovinac dal suo ruolo quasi ventennale di direttrice. L’insediamento del neo-governo conservatore guidato da Janez Janša, ha mutato profondamente il quadro socio-politico e culturale del paese, in cui «la nuova normalità è un proto-nazionalismo sloveno che eleva il revisionismo storico per prendere deliberatamente

di mira e tagliare fuori i professionisti dell'arte contemporanea». ³⁵ Ciò nonostante la radicalità di queste museologie sperimentali resta preziosa: sebbene non si giunga a un'effettiva realizzazione delle ambizioni trasformative auspiccate, permane la consapevolezza dell'importanza del sapere (o potere) articolare un pensiero utopico, inteso come

la capacità di immaginare la totalità come qualcosa che potrebbe essere completamente differente. [...] È semplice. Noi usiamo l'Utopia come un catalizzatore, un concetto che dà il suo meglio se usato come benzina. Lasciamo la definizione completa di Utopia agli altri. Noi ci incontriamo per unire i nostri sforzi, motivati dal bisogno di cambiare il panorama interno ed esterno, un bisogno di pensare, un bisogno di integrare il lavoro dell'artista, dell'intellettuale e dei lavoratori manuali che stiano insieme dentro ad un certo tipo di comunità più ampia, un altro tipo di economia, una conversazione più larga, un altro modo di essere. Qualcuno potrebbe chiamare questo bisogno una fame. ³⁶

Low-Budget Utopias. Work primarily from the Arteast 2000+ collection, Lubiana, MSUM, 26 aprile – 25 ottobre 2016

La mostra *Low-Budget Utopias. Work primarily from the Arteast 2000+ collection*, allestita nel 2016 presso il Museo di Arte Contemporanea Metelkova (MSUM) di Lubiana e curata da Zdenka Badovinac e Bojana Piškur, presenta un gruppo di 73 opere, la maggior parte provenienti dalla collezione permanente del museo, le restanti dalla collezione nazionale del Museo di Arte Moderna (MG), dal Museo di Arte Contemporanea di Zagabria (MSU), dall'archivio della società di produzione *Zagreb Film* e dalle collezioni di privati e artisti.

Low-Budget Utopias occupa i tre piani dell'ex caserma militare Metelkova, sede del MSUM. Suddivisa in 20 ambienti (*AMBIENT/AMBIENCE* negli spazi espositivi), la mostra declina all'interno di questi un numero corrispondente di temi (a partire dall'ingresso, *Sustainable Museum, Meta-Museum, Zones of Transition, Re-Imagining the City, New Art for a New Society, Dandyish Utopias, Body-Topias, Cosmologies, Self-historians, (Re)Composing Names, Artistic State, Bright Future, Retro-Utopias, Underground, Story Apparently from Elsewhere, Carnival, Work sets you Free, Maps and Models, Promised Lands, Artization of Space*) che trovano nel titolo *Low-Budget Utopias* un concetto unificatore: l'espressione *low-budget* si riferisce alle condizioni in cui si trova a lavorare il comparto dell'arte nei territori dell'Est Europa e dell'ex Jugoslavia in particolare, le *utopias* sottendono lo spirito reazionario del museo nei confronti di queste circostanze. La soluzione, affermata dal *Museo Sostenibile*, guida l'intero percorso espositivo, fatto di spazi chiari ed ampi – privi di elementi divisorii, se non per poche pareti mobili – che concorrono a fare delle relazioni instaurate tra le opere esposte e tra le atmosfere costituite la chiave di lettura dell'intera narrazione.

La mostra, ottava installazione della collezione, pone al centro la

ripetizione, approccio del museo *low-budget* e nello stesso tempo strumento della pratica artistica sviluppata nei paesi dell'ex Jugoslavia. Proprio il concetto di ripetizione descrive l'ambiente IX dell'esposizione, *Self-historians*, nel quale la proiezione della performance *Mt Triglav*, realizzata dal collettivo OHO nel 1968, viene affiancata alle sue stesse rivisitazioni, prodotte nel 2004 dal collettivo IRWIN e nel 2007 dal trio artistico Janez Janšas e restituite in mostra tramite fotografie. La replica della stessa immagine consente agli artisti e al visitatore di ritornare sul principio che l'ha generata: appropriandosi dei simboli della nazione, l'artista può emergere in una società che spesso gli è ostile o che esercita nei suoi confronti pressioni di natura politica. A questo proposito, al centro dell'ambiente XIII, *Retro-Utopias*, la performance di Jasmina Cibic, *Show the Land in Wich a Wide Space for National Progress in Ensured*, con riferimenti espliciti alla figura di Josip Broz Tito – le vedute paesistiche impresse sulla carta da parati provengono dalle foto scattate durante i suoi viaggi istituzionali, le frasi dei cartigli, completate durante la performance, sono tratte da suoi discorsi pubblici – sensibilizza l'osservatore sulla ricerca, da parte delle forze politiche, del consenso popolare tramite lo strumento dell'arte.

Low-Budget Utopias allarga la propria riflessione, dando spazio a questioni che assumono, nel presente, una rilevanza universale. *Globe Heaters & The World of Maps According to Buckminster Fuller* di Sašo Sedlaček, installata nell'ambiente XVIII, *Maps and Models*, considera l'ingiustizia che si cela alla base della raffigurazione standardizzata del mondo ed offre, rispetto a questa, delle alternative. Per l'artista il map-pamondo descrive un modello distorto di rappresentazione del pianeta, inadatto a figurare le reali emergenze contemporanee, dalle questioni politico-sociali, come i flussi di migranti e rifugiati in Europa, a quelle ambientali, quali ad esempio il surriscaldamento globale.

A partire dalla ripetizione, la mostra *Low-Budget Utopias*, rivela come le condizioni di crisi, connaturate al funzionamento delle istituzioni museali e alla produzione artistica nei territori dell'Europa dell'est, possano contenere un potenziale utopico ed ispirare azioni alternative di ripensamento del ruolo della cultura nella contemporaneità.

***Rojava Film Commune: Forms of Freedom*, Lubiana, MSUM, 5 marzo – 16 agosto 2020**

La mostra *Rojava Film Commune: Forms of Freedom* ospitata nel 2020 dal MSUM ha l'obiettivo di presentare al pubblico occidentale i movimenti di lotta e resistenza del popolo curdo tramite la produzione filmica del collettivo Komina Film a Rojava. L'esposizione è infatti la quarta tappa di un progetto itinerante partito da Atene (2018), giunto a Zagabria (2019) e in seguito a New York (2020).

A Lubiana la mostra si articola in tre ambienti. La prima sala delinea la realtà politica, sociale, culturale, rivoluzionaria nella quale il collet-

tivo è nato e opera: la regione autonoma del Rojava. La ricostruzione avviene attraverso pannelli descrittivi, come *The Rojava Experiment*, una timeline delle pagine del *New York Times* dal 2012 fino al 2019 dedicate alla questione curda, estratti video del telegiornale statunitense *Democracy Now!* e testi di teorici e di storici euro-americani fondamentali per comprendere l'ideologia che ha ispirato il movimento curdo.

Si riconosce dunque un punto di vista occidentale predominante; l'occidente però si declina in modi diversi, da sguardo situato e parziale a modello reinterpretabile per dar forma a nuove espressioni artistiche e culturali. Su di una mensola infatti sono disposti alcuni libri di autori quali Federico Fellini, Gilles Deleuze, Alfred Hitchcock, prelati dalla biblioteca del KFR, archetipi non imposti ma ricercati e recepiti criticamente dai filmmakers curdi, dando così origine a una contaminazione conoscitiva e immaginativa. In un'ottica di riconoscimento e reciprocità può essere intesa la citazione sulla stessa parete estrapolata dal messaggio del regista socialista Ken Loach, trasmesso in occasione del *Kobane International Film Festival* del 2018 e trascritto sul muro in lingua inglese e slovena: «Your work in celebrating film, and recognising the power of cinema together, while you have faced the most unspeakable suffering, is truly inspirational».

Le sale successive sono dedicate al cinema rivoluzionario – o arte di propaganda emancipatoria³⁷ – prodotto dal collettivo. La narrazione dei fatti in queste stanze avviene assumendo uno sguardo “autoctono”.

Il secondo ambiente può essere inteso come il cardine della mostra, la stanza più buia e raccolta nella quale viene proiettato, sull'intera parete frontale, il lungometraggio *Stories of Destroyed Cities* (2016) di Sêro Hindî, regista del KFR. La presenza dei tappeti, oggetti polisemici sui quali gli spettatori possono camminare ma anche sedersi, connota in maniera molto forte lo spazio non solo a livello visivo ma anche emotivo. L'installazione consente al visitatore un'esperienza sensoriale specifica, che non si esaurisce nella combinazione di una percezione visiva e aptica o nel richiamo a una realtà topografica “Altra”, ma che consente di fruire dei prodotti visivi secondo le modalità proprie degli autori/artisti, coinvolgendo così la sfera corporea, emotiva e intellettuale.

I tappeti sono presenti anche nel terzo ambiente, più ampio e luminoso, sulle cui pareti sono proiettati i film selezionati dai membri del Komina e dalla curatrice attingendo dall'archivio del collettivo.

Erano inoltre presenti televisori a tubo catodico per riprodurre classici del cinema muto occidentale, come *The General* di Buster Keaton e *The Great Dictator* di Charlie Chaplin. Anche in questo caso le produzioni occidentali non sono imposte ma accolte con un nuovo significato, sono infatti utilizzate dal KFR come strumento per superare le barriere spaziali e linguistiche del proprio pubblico.

In mostra le opere cinematografiche sono assemblate e montate in modo da determinare una narrazione inedita in grado di veicolare principi sociali e democratici concreti. I materiali prodotti dagli artisti cur-

di, infatti, sono dotati di potenziale emancipatorio che, almeno nelle intenzioni degli artisti stessi, consentirebbe l'attivazione della coscienza politica dello spettatore. I filmmakers del Komina Film a Rojava si avvalgono di pratiche artistiche per rendere poeticamente visibili le complessità di una lotta ancora in corso, scandagliata nella sua essenza e potenzialità.

Note

1 C. Bishop, *Museologia radicale. Ovvero cos'è "contemporaneo" nei musei di arte contemporanea?*, Johan & Levi, Milano 2017, p. 34.

2 A fronte delle lacune bibliografiche dichiarate, lo studio si è avvalso dei contributi, di volta in volta segnalati, tratti dal *Glossary of Common Knowledge* (d'ora in poi *GCK*), all'indirizzo <https://glossary.mg-lj.si> [ultima consultazione 10/12/2022]. Il *GCK*, nato come progetto di ricerca quinquennale per volontà del MSUM, già diretto da Zdenka Badovinac, è una raccolta di termini sull'arte contemporanea elaborata a partire dalla collaborazione e dal confronto tra enti, istituzioni e soggetti internazionali che si occupano di arte contemporanea. Questi, sulla base delle pratiche generate nei propri contesti di appartenenza, condizionate da situazioni politiche e sociali locali, hanno prodotto fino ad oggi più di cento voci. Generando diverse modalità di partecipazione e condivisione di informazioni, i soggetti coinvolti ampliano continuamente la conoscenza comune di quei fenomeni contemporanei che riguardano anche la produzione artistica.

3 Da segnalare la mancanza dei cataloghi relativi alle mostre, non pubblicati. Le informazioni relative alle esposizioni sono tratte dalle pagine on line dedicate, presenti sul sito istituzionale del MSUM.

4 B. Piškur, *The Metelkova Case: From Army Barracks to Museum of Contemporary Art*, Lubiana 2016, <http://www.mg-lj.si/en/exhibitions/1661/low-budget-utopias/> [ultima consultazione 10/12/2022].

5 Zdenka Badovinac in *Conversation with J. Myers-Szupinska*, in Z. Badovinac, *Comradeship: Curating, Art, and Politics in Post-Socialist Europe*, Independent Curators International, New York 2019, pp. 11-34.

6 B. Piškur, *Non-aligned movement*, in *GCK*, Lubiana 2015, <https://glossary.mg-lj.si/referential-fields/geopolitics/non-aligned-movement> [ultima consultazione 10/12/2022].

7 Bishop, *Museologia radicale*, cit., p. 10.

8 Badovinac, *Comradeship: Curating, Art*, cit., p. 29.

9 Badovinac, *New Forms in Cultural Production*, in "ArteEast", 2012, <http://arteeast.org/quarterly/new-forms-in-cultural-production/> [ultima consultazione 10/12/2022].

10 *Ibidem*.

11 «In the spirit of the new political correctness that embraces geographical diversity, the dominant museums map the world of art, making it seem as if they are not the subjects of this mapping, as if they are instead some non-place where agents from all over the world meet» (Z. Badovinac, *Institutional geopolitical strategy*, in *GCK*, Lubiana 2015, <https://glossary.mg-lj.si/referential-fields/geopolitics/institutional-geostrategies> [ultima consultazione 10/12/2022]).

12 «Il nostro modello di Arte è molto simile a quello di una istituzione maggioritaria in grado di determinare o l'integrazione delle minoranze nella misura maggioritaria (nell'identità, nell'unità) oppure la loro esclusione. Appartenendovi non facciamo altro che rinviare ad un'assegnazione totalitaria del potere, all'idea che un solo mondo sia possibile, ad un monolinguisimo senza proliferazioni, senza trasversalità, senza differenze. Così intesa, e una volta estesa su scala globale, l'arte continua a fondarsi sull'autonomia e sulla storicità, sull'universalità e sull'autenticità. Continua a riprodurre (sempre e sistematicamente), la dialettica classica integrazione - esclusione», in M. Scotini, *Arte e curatela nella geografia del potere*, in M. Scotini (a cura di), *Utopian display. Geopolitiche curatoriali*, Quodlibet, Macerata 2019, p. 16.

13 Badovinac, *New Forms in Cultural Production*, cit.

14 L'inaugurale *The Present and Presence* (2011) è stata riproposta in ben nove *Repetitions*, allestite tra il 2012 e il 2015. Un resoconto delle esposizioni è fornito sul sito del MSUM, all'indirizzo <https://www.mg-lj.si/en/> [ultima consultazione 10/12/2022].

15 Badovinac, *New Forms in Cultural Production*, cit.

16 Su questo concetto si veda l'interpretazione data in C. Bishop, *Museologia radicale*, cit., pp. 26-28.

17 «Self-historicisation refers to any informal system of historicisation that is practised by artists who, because of the lack of a suitable collective history, have had to search for their own historical or interpretive context», in Z. Badovinac, *Self-historicisation*, in *GCK*, Lubiana 2014, <https://glossary.mg-lj.si/referential-fields/historicisation/self-historicisation> [ultima consultazione 10/12/2022].

18 Z. Badovinac, *Low-Budget Utopias*, Lubiana 2016, <http://www.mg-lj.si/en/exhibitions/1664/low-budget-utopias/> [ultima consultazione 10/12/2022].

19 Z. Badovinac, *The sustainable museum*, in *GCK*, <https://glossary.mg-lj.si/referential-fields/other-institutionality/sustainable-museum>.

20 Badovinac, *Low-Budget Utopias*, cit.

21 Z. Badovinac, *Più grande di me - dalla ex Jugoslavia con amore*, in *Più grande di me. Voci eroiche dalla ex Jugoslavia*, catalogo della mostra (Roma, MA-XXI, 5 maggio - 12 settembre 2021) a cura di Z. Badovinac, Forma, Firenze 2021, pp. 22-43.

22 Z. Badovinac, *New Forms in Cultural Production*, cit. Ad oggi fanno parte dell'*Internationale* il MSUM di Lubiana, il Museo Reina Sofia di Madrid, il M HKA di Anversa, il SALT di Istanbul e Ankara, il Van Abbemuseum di Eindhoven, il MSN di Varsavia, il NCAD di Dublino e il NDK-Valand di Göteborg. L'esistenza di una rete di istituzioni internazionali è utile a prevenire l'accumulo delle conoscenze in un unico sito, che, come afferma Badovinac, è quanto starebbe avvenendo con l'iniziativa *Global Research: C-MAP* del Moma di New York (Z. Badovinac, *Institutional geopolitical strategy*, cit.; sul progetto del Moma si veda la pagina dedicata sul sito del museo, all'indirizzo <https://www.moma.org/research-and-learning/international-program/global-research> [ultima consultazione 10/12/2022]).

23 Curatrice e fondatrice dello State of Concepts di Atene.

24 Z. Badovinac, *Brotherhood & unity*, in *GCK*, Lubiana 2017, <https://glossary.mg-lj.si/referential-fields/referential-fields/brotherhood-unity> [ultima consultazione 10/12/2022].

25 Bishop, *Museologia radicale*, cit., p. 28.

26 Ivi, p. 63.

27 Ivi, p. 64.

28 B. Piškur, *Radical Imagination*, in *GCK*, Lubiana 2015, <https://glossary.mg-lj.si/referential-fields/subjectivisation/radical-imagination> [ultima consultazione 10/12/2022].

29 «Oggi un museo, in particolare un museo di arti contemporanee – espressione fondamentale della contemporaneità – si ritrova al centro della società ed è naturale che si proponga come sito privilegiato dei dibattiti sulla nostra immaginazione e creatività e, cosa più importante, sui nostri progetti di vita comune e sul sistema politico. Il museo dovrebbe essere un nuovo Foro Romano», in H. Hanru, *Da open Museum a Open City*, in *Utopian Display*, cit., p. 44.

30 B. Piškur, *Self-management*, in *GCK*, <https://glossary.mg-lj.si/referential-fields/commons-solidarity/self-management> [ultima consultazione 10/12/2022].

31 Sulla "svolta discorsiva" della curatela, si veda P. O'Neil, *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*, MIT Press, Cambridge 2012.

32 Kortun, *Istituzioni d'arte nell'epoca della crisi della dimensione pubblica*, in *Utopian display*, cit., p. 69.

33 Scotini, *Arte e curatela*, cit., p. 18.

34 *Ibidem*.

35 D. Batycka, *Concerns rise about cultural freedom in Slovenia*, in "Apollo", 2020, <https://www.apollo-magazine.com/slovenia-arts-government/?fbclid=IwAR31fX7eea5xQywsYPf4CephN0Z3iWkID8aabVGggVHDDpEX-6AW012xiXQw> [ultima consultazione 10/12/2022].

36 M.V. Nesbit, H.U. Obrist, R.V. Tiravanija, *Utopia Station*, in "e-flux", 2003, <https://www.e-flux.com/projects/66652/utopia-station/> [ultima consultazione

10/12/2022].

37 J. Staal, *Emancipatory Propaganda*, in GCK, PAESI BASSI 2019, <https://glossary.mg-lj.si/referential-fields/geopolitics-ii/emancipatory-propaganda> [ultima consultazione 10/12/2022].