visual ethnography
vol. 2, n. 1, June 2013, pp. 27-55 | DOI: 10.12835/ve2013.1-0013| www.vejournal.org | ISSN 2281-1605

Giulia Grechi
Università L'Orientale - Napoli

What dust will rise? Il museo sotto assedio (o in esodo…)[1]

Abstract
Questo articolo presenta una lettura posizionata di un processo aperto e irrisolto, che vede da decenni accendersi un forte confronto intorno al ruolo e all'identità dei musei contemporanei, rispetto alla loro vocazione di istituzioni preposte alla formazione dei cittadini. Un ruolo che, in un contesto caratterizzato da una situazione economica e culturale complessa, sta attraversando inedite conflittualità, ma che sta anche sperimentando nuove modalità di ridiscutere alcune questioni, come quelle della rappresentatività e dell'accessibilità del museo in quanto spazio pubblico, del patrimonio, della cittadinanza, dell'autorità delle narrazioni museali. L'articolo consiste in una rielaborazione di "appunti di campo" relativi all'incrocio tra ricerca teorica e pratica curatoriale che ho accumulato negli ultimi due anni, lavorando su due piani sovrapposti: la ricerca in un ambito che incrocia antropologia culturale, studi culturali e postcoloniali, museografia, e la pratica curatoriale, sperimentata attraverso l'attività di Routes Agency, l'agenzia indipendente di curatela della quale faccio parte.

English Abstract
This article presents a reading of an unsolved process about the role and the identity of contemporary museums, and their vocation as institutions devoted to citizen education. This role, in a difficult economic and cultural situation like the present one, is experiencing new unrests, but it is also experimenting new ways of discussing old questions, like representativeness and accessibility of the museum as a public place, heritage, citizenship and authority of museum narrations. This article is structured as a sort of fieldwork notes about the link between my theoretical research in the last two years in the fields of cultural anthropology, cultural and postcolonial studies and museography, and curatorial practice, experimented through the activities of the independent association of contemporary art curators Routes Agency, to which I belong.

Keywords
Museo, Museo Etnografico, Postcoloniale, Documenta (13), Museo dell'Oro di Bogotà, Arte Contemporanea, Curatela.

Giulia grechi
Giulia Grechi holds a PhD in "Theory and social research" at the University La Sapienza (Rome, Italy). Her Phd thesis, "The embodied representation. An ethnography of the body between

[1] "This essay ensued from the Research Project *MeLa - European museums in an age of migrations* (http://www.mela-project.eu/), funded within the European Union's Seventh Framework Programme (SSH-2010-5.2.2) under Grant Agreement n° 266757."

colonial stereotypes and contemporary art", examined the works of the Afro-American artists Lorna Simpson and Kara Walker, focusing on colonial representation, the concept of embodiment and emotions as field of knowledge's production. She is currently research fellow at "L'Orientale" (Naples, Italy) as a member of the EU Project "Mela – European Museums in the Age of Migrations" (founded as FP7-SSH-2010/2012), where she is working on the relation between museums, curatorial practices, contemporary anthropology and contemporary art. Her research interests include anthropology, cultural and post-colonial studies, with a focus on contemporary art and on representations of the body. She teaches Photography – social communication at the Fine Arts School of Brera (Milan, Italy), Visual anthropology and Sociology of communication at the European Institute of Design (IED) in Rome. She is also co-coordinator and Professor of Visual Anthropology and Contemporary Art for IED Master's Program in "Museum and Events Curator - Contemporary Arts and Performing Arts", directed by Professor Viviana Gravano. She is editor-in-chief of the on-line journal roots§routes – research on visual culture (www.roots-routes.org). She works in a team of independent curators based in Rome, called Routes Agency - Cura of contemporary arts (www.routesagency.com). She has published La Rappresentazione Incorporata. Una etnografia del corpo tra stereotipi coloniali e arte contemporanea (Bonanno 2010).

Email: giulia.grechi@gmail.com

Premessa: il museo sotto assedio (o in esodo…)

"A theorist is one who has been undone by theory"
(Rogoff, 2003)

Quando si tratta di teorizzare o esprimere il mio pensiero su un argomento specifico, intorno al quale da tempo *faccio* ricerca, spesso mi trovo catturata nel piacevole imbarazzo di un posizionamento doppiamente sbilanciato: né radicato in modo esclusivo (e a volte escludente) in uno specifico ambito disciplinare, né focalizzato solo sull'aspetto teorico-critico, speculativo, ma sempre con un occhio attento alle "pratiche", al "fare". Potrebbe sembrare un equilibrio troppo instabile per permettermi di fondarvi un discorso – un posizionarsi senza avere sotto i piedi un appoggio davvero sicuro, con il rischio di perdere aderenza e stabilità, di finire magari per scivolare o cercare di mantenersi in piedi attraverso operazioni piuttosto scomposte. Ma per certi versi è proprio questa *scompostezza* che potrebbe essere auspicabile trovare: una posizione cruciale, a partire dalla quale lavorare sugli *smarginamenti* come luoghi liminari che, proprio in quanto tali, possono suggerire inedite aperture e stupori produttivi. Innanzitutto gli smarginamenti tra diverse discipline, che consentono di assumere quell'approccio radicalmente interdisciplinare imprescindibile di

fronte all'analisi di qualunque oggetto o processo culturale. In secondo luogo si tratta di riconoscere che il confine tra il fare (la pratica artistica o curatoriale, ad esempio) e il produrre conoscenza attraverso il teorizzare si è da tempo e progressivamente sempre più assottigliato, come sottolinea Irit Rogoff: "the old boundaries between making and theorising, historicizing and displaying, criticising and affirming have long been eroded. Artistic practice is being acknowledged as the production of knowledge and theoretical and curatorial endeavours have taken on a far more experimental and inventive dimension, both existing in the realm of potentiality and possibility rather than that of exclusively material production" (ivi).

Seguendo l'affermazione di Foucault, secondo la quale il sapere non è fatto per comprendere, ma per prendere posizione, questo articolo intende presentare una lettura posizionata (in quello smarginamento di cui sopra) di un processo aperto e irrisolto, che vede da decenni accendersi un forte confronto intorno al ruolo e all'identità dei musei contemporanei, innanzitutto rispetto alla loro vocazione di istituzioni preposte, tra le altre, alla formazione dei cittadini. Un ruolo che, in un contesto contemporaneo caratterizzato da una situazione economica e culturale estremamente complessa, sta attraversando inedite conflittualità, ma che sta anche sperimentando nuove modalità di ridiscutere alcune questioni basilari, come quelle della rappresentatività e dell'accessibilità del museo in quanto spazio "pubblico" (Bennett, 1995) – questioni che aprono ad altre ulteriori e cruciali domande, che riguardano la definizione del concetto di patrimonio, di cittadinanza, la costruzione e il racconto di memorie culturali più o meno conflittuali, cioè l'autorità delle narrazioni museali.

Seguendo di nuovo le suggestioni di Irit Rogoff, si tratta qui di presentare un approccio che slitti "from criticism to critique to criticality – from finding fault, to examining the underlying assumptions that might allow something to appear as a convincing logic, to operating from an uncertain ground which while building on critique wants nevertheless to inhabit culture in a relation other than one of critical analysis" (ivi). Passare cioè da un approccio centrato sulla rigidità del giudizio e delle opposizioni dicotomiche, a uno centrato sulla decostruzione attiva di discorsi e pratiche, che tuttavia tenga sempre presente la molteplicità dei punti di vista e l'instabilità del terreno dal quale ci si dispone all'analisi, ma che soprattutto si proponga di valorizzare le potenzialità del cambiamento culturale, piuttosto che le sue staticità, sostituendo i binarismi con campi di referenzialità aperti. È necessario anche assumersi il rischio di questo posizionamento, legato a un approccio teso più a sollevare questioni che a individuare nette e chiare risposte, a riconoscere e rendere visibili le fratture piuttosto che le continuità, lavorando con il materiale vivo del contemporaneo, con una processualità culturale nell'adesso che spesso sfugge alla possibilità di essere articolata con chiarezza: "a cultural inhabitation that performatively acknowledges what it is risking without yet fully being able to articulate it" (ivi).

> "Il museo come modo di vedere; come forma di spettacolo teatrale; come baraccone, circo Barnum del moderno; come strumento di trasmissione di valori e contenuti politici; come saccheggio civilmente istigato a fine di formazione di nuovi malloppi di idee; i luoghi-museo, come Venezia; i musei come 'monumenti alla fragilità delle culture, alla decadenza delle grandi istituzioni, al tracollo dei rituali, alla scomparsa dei miti, agli effetti distruttivi delle guerre, della trascuratezza e dei dubbi corrosivi'." (Drugman, 1995: IX, X)

Il museo come dispositivo moderno e coloniale ha fornito le risorse immaginative e performative, gli orizzonti cognitivi e le pratiche utili alla costruzione del cittadino europeo moderno, intronizzandolo come soggetto "universale", sempre in relazione con un'alterità rispetto alla quale definirsi per differenza, ancorandosi a una serie di dicotomie fondanti (sé/altro, natura/cultura, deviante/normale). D'altra parte il museo è uno dei dispositivi che hanno storicamente articolato la foucaultiana dimensione del potere attraverso il sapere, e che hanno formato quello che lo studioso di cultura visuale Timothy Mitchell definisce "exhibitionary order" (Mitchell, 2002): un approccio fondativo dell'identità Europea moderna che organizza e comprende la realtà nei termini di un sistema visuale classificatorio di conoscenza, traducendola e mettendola in scena in tutti quei dispositivi eterotopici (Foucault, 2006) attraverso i quali l'Europa inizia a organizzare la propria rappresentazione di sé e della diversità (le Esposizioni Universali, i documenti delle amministrazioni coloniali, i musei, il turismo o l'industria del tempo libero, la pubblicità, i parchi zoologici, i giardini botanici, il teatro, i Freak Show).

L'attitudine a classificare, raccogliere e categorizzare la realtà, organizzando e istituzionalizzando in un regime visivo il gioco delle identità e delle differenze, diventa una prerogativa Occidentale nella misura in cui queste attività sono associate ai concetti di accumulazione e preservazione (piuttosto che a quelli di redistribuzione o dissolvimento), a nozioni di temporalità e di ordine che hanno le loro radici nella cultura occidentale. In questo senso il collezionismo o la costruzione di archivi, cioè quel complesso insieme di pratiche che comprende il raccogliere, l'accumulare, il classificare, il conservare e l'esporre, è identificabile sia come una specifica "forma di soggettività occidentale" (Clifford, 1992: 255), sia come una serie di potenti pratiche istituzionali tese all'appropriazione di oggetti, immagini, significati *altri*: "in Occidente il collezionismo è stato a lungo una strategia del dispiegamento possessivo dell'io, della cultura, dell'autenticità" (ivi: 252).

Come suggerito da Fredi Drugman nella citazione in esergo, il museo istituzionalizza un modo di vedere, organizza lo spazio della visione, normalizza e controlla i corpi che lo attraversano, e *costruisce* il suo oggetto precisamente nell'attività del mostrarlo. La neutralità del dispositivo museale è da tempo stata sottoposta a critica, proprio a partire da questo atto di "mostrazione"[2]: con questo termine intendo evidenziare quel complesso insieme di pratiche attraverso le quali l'identità di un oggetto o di un soggetto mostrato viene definita tramite le modalità della sua stessa esposizione. Si tratta di un mostrare che al contempo agisce, di un'azione che viene compiuta attraverso l'atto stesso della rappresentazione, un atto essenzialmente performativo (Danto, 1988).

Nel decostruire il museo come dispositivo non neutrale e coloniale di rappresentazione e costruzione di identità e di potere, da tempo e da più parti si insiste sul fatto che il Museo è morto, o sta per esserlo. Ma prima di decretare l'irreversibile dipartita del dispositivo museale, sarebbe opportuna forse una riflessione sulla possibilità di riattivare in modo inedito alcune delle sue funzioni sociali, prima fra tutte quella di costruire delle narrazioni in grado di

[2] Ringrazio la storica dell'arte Viviana Gravano, per aver elaborato con me il senso del termine "mostrazione". Il riferimento è al concetto di enunciato performativo (*performative utterance*), elaborato da John L. Austin negli anni '40 (si vedano Austin J.L., *Philosophical Papers*, Oxford, Oxford University Press, tr. it. Milano, Guerini, 1990 e *How to do things with words*, Oxford, Oxford U.P., tr. it. *Come fare cose con le parole*, Genova, Marietti, 1987).

produrre un processo di identificazione, una "comunità immaginata" (Anderson, 1996) non più, auspicabilmente, in senso nazionale o coloniale, ma in senso postcoloniale, interculturale e transnazionale, offrendosi come laboratorio sperimentale di nuovi sensi della cittadinanza – di una diversa "comunità che viene" (Agamben, 2001).

In questo senso l'*assedio* che stringe i fianchi del dispositivo museale sembra avere a che vedere con una delle "posizioni" che Carolyn Christov-Bakargiev pone a fondamento dell'ultima edizione di Documenta, la quinquennale esposizione di arte contemporanea istituita a Kassel nel 1955 (nell'ottica di "ricostruire" una Germania devastata dagli orrori della Seconda Guerra Mondiale), da lei curata tra giugno e settembre 2012: "under siege. I am encircled by the other, besieged by others" (Christov-Bakargiev, 2012: 35). Una posizione piuttosto scomoda, che tuttavia può rivelarsi produttiva: essere sotto assedio, essere circondati dagli sguardi di "altri" (quelli che spesso il museo stesso ha contribuito a definire come i propri "altri", e che dunque non si sentono rappresentati o non riescono a identificarsi con la comunità immaginata che esso propone) trasforma il museo da dispositivo di costruzione degli "oggetti" esposti, di costruzione del suo pubblico e di produzione di sapere-potere attraverso l'istituzione di un regime visivo, ad essere esso stesso oggetto osservato, sottoposto a critica, vivisezionato, in un'ottica attiva di inversione e di trasformazione. Le quattro posizioni individuate da Carolyn Christov-Bakargiev come quattro tra le possibili condizioni in cui ci si può trovare oggi nell'atto di produrre conoscenza (sia da un punto di vista artistico che curatoriale che teoretico) mi sembra articolino in maniera estremamente pregnante anche la condizione di crisi che le istituzioni museali stanno attraversando, sospese tra l'essere "on stage", sul palcoscenico, giocando un ruolo e mettendo continuamente in scena la mostrazione di identità e differenze, costruendo il proprio pubblico ma al contempo accettando che esso possa "ricambiare lo sguardo"; il sentirsi assediate in un tempo compresso e di emergenza, nel quale c'è una pressione critica ma anche una domanda di cambiamento; il sentirsi "*on retreat*" – espressione che può voler dire sia "in esodo" che "in ritiro", ed è qui che si gioca il posizionamento del museo, in questa indecisione tra l'estrema chiusura e introversione nella rigidità delle proprie pratiche, e invece l'*exodus*, l'uscita dal luogo proprio, l'andare fuori strada, il deviare verso il fuori, l'allontanarsi dal conosciuto; e infine il potersi lasciar andare a uno *stato di speranza*, di ottimismo, per il quale "I dream, I am the dreaming subject of anticipation" (ivi), a partire dal quale poter sperimentare inedite potenzialità, gettare lo sguardo in un tempo decompresso e proiettato verso il futuro – il tempo della promessa o del desiderio.

> "Dire qualcosa sull'aspetto metodologico della stesura stessa: quando si attende a un lavoro, tutto ciò a cui si sta pensando deve a ogni costo esservi incorporato". (Benjamin, 2000: 510)

Questo articolo si configura nelle mie intenzioni come una rielaborazione di "appunti di campo" relativi all'incrocio tra ricerca teorica e pratica curatoriale che ho accumulato negli ultimi due anni, lavorando su due piani, continuamente e produttivamente sovrapposti. Il primo riguarda la ricerca in un ambito che incrocia antropologia culturale, studi culturali e postcoloniali e museografia, all'interno del progetto quadriennale di ricerca europeo *MeLa* –

European Museums in an Age of Migrations[3], che si propone di delineare la situazione attuale e nuovi possibili approcci rispetto alla relazione tra i musei europei e le migrazioni di persone, culture, idee, conoscenze e informazioni. Il secondo piano riguarda la pratica curatoriale (soprattutto, per quel che riguarda questo articolo, nei suoi aspetti concettuali), sperimentata attraverso l'attività di *Routes Agency* – cura *of contemporary arts*, l'agenzia indipendente di curatela della quale faccio parte, e con la quale ho curato diversi eventi (talk, rassegne video, esposizioni) negli ultimi due anni, intorno alle tematiche del postcoloniale e delle migrazioni[4].

I due piani sopra descritti non possono fare a meno di essere a loro volta attraversati, messi in comunicazione e ridiscussi attraverso riflessioni elaborate durante alcuni recenti viaggi di ricerca a Kassel, per Documenta (13)[5], e in diversi altri luoghi[6], che mi hanno consentito di approfondire le implicazioni delle questioni trattate in questo articolo soprattutto in riferimento ai musei etnografici.

Nel luglio 2012 ho partecipato con Routes Agency al bando di concorso "Idee migranti"[7] (aperto a artisti, cineasti, collettivi, ricercatori, studenti, associazioni, centri di

---

[3] Lavoro al progetto MeLa all'interno del gruppo di ricerca del prof. Iain Chambers, presso l'Università L'Orientale di Napoli http://www.mela-project.eu/.

[4] Routes Agency (http://www.routesagency.com) è un attivatore di processi e collaborazioni tra diversi contesti culturali, sociali, istituzionali e produttivi, italiani e internazionali, con un approccio sperimentale e interdisciplinare. L'obiettivo di Routes Agency è porre l'arte contemporanea in una relazione diretta con ogni ambito della società, investendo sulla produzione di trasformazioni responsabili e di occasioni di sviluppo produttivo attraverso la creatività e la ricerca. Routes Agency cura inoltre la rivista on line Roots§Routes – Research on Visual Culture, che si propone come piattaforma di riflessione e di ricerca internazionale, per individuare le aree teoriche e metodologiche tra pratiche estetiche e antropologiche. Tra gli eventi curati, faccio qui riferimento alla serie di incontri al MAXXI BASE intitolata *Found in Translation, Visioni Postcoloniali*, svoltasi tra ottobre 2011 e gennaio 2012: http://www.routesagency.com/found-in-traslation.

[5] La produttiva discussione, durante questo viaggio, tra i componenti di *Routes Agency* su alcuni aspetti curatoriali relativi a Documenta (13) è diventata l'editoriale in formato audio del n. 8 della rivista (coordinata dallo stesso team dell'agenzia) *roots§routes research on visual cultures* (ottobre-dicembre 2012): *What dust will rise? Conversazione su Documenta (13) a cura della redazione di roots§routes*: http://www.roots-routes.org/2012/11/12/what-dust-will-rise/.

[6] Tra gli altri: il Museo Ettore Guatelli di Parma; il Museo degli Sguardi di Rimini; il Museo Cesare Lombroso di Torino; il Museo Etnografico e il Museo delle Culture Europee di Berlino; il Musée du Quai Branly a Parigi; l'esposizione *Intense Proximity*, sulla relazione tra arte e antropologia, curata da Okwui Enwezor al Palais de Tokyo di Parigi nel 2012; l'esposizione *Fare gli Italiani*, realizzata da Studio Azzurro a Torino per le celebrazioni del cinquecentenario della repubblica Italiana.

[7] Per maggiori informazioni rimando al sito del museo: http://www.pigorini.beniculturali.it/mostre_eventi.html#idee_migranti, nel quale si legge che il bando Idee Migranti è stato lanciato come completamento dell'esposizione *[S]oggetti migranti: dietro le cose le persone*, realizzata con il sostegno dei fondi europei destinati alla ricerca (http://www.soggettimigranti.beniculturali.it/index.php). Il Museo Pigorini infatti è parte della rete europea dei musei etnografici RIME (http://www.rimenet.eu/), nella quale ha potuto prendere parte a un progetto di ricerca europeo, che ha portato i musei partner a produrre e curare delle esposizioni, anche sperimentando, come nel caso del Pigorini, pratiche di co-curatela grazie alle quali il Museo ha invitato alcuni rappresentanti delle comunità diasporiche del territorio romano a lavorare con il patrimonio del Museo. Nel sito internet del museo si legge: "La sezione "Idee Migranti" della mostra *[S]oggetti migranti: dietro le cose le persone* intende accogliere, nel periodo dell'esposizione (fino al 16 giugno 2013), le proposte di artisti, ricercatori, associazioni, centri di ricerca, ecc. che hanno partecipato al concorso lanciato dal Museo "Luigi Pigorini" nel luglio 2012. "Idee Migranti" è un ampliamento della mostra *[S]oggetti migranti* e della sua missione: aprire gli spazi museali al dialogo tra diversi attori del territorio nazionale per rafforzare la vocazione del museo ad essere contenitore e catalizzatore di multivocalità, prospettive critiche, contaminazioni di linguaggi".

ricerca), lanciato dal Museo Preistorico Etnografico *Luigi Pigorini* di Roma per selezionare "proposte di installazioni (assemblaggio di oggetti, video, etc.), performances e iniziative sui fenomeni migratori contemporanei, i diritti di cittadinanza e la promozione del patrimonio culturale nell'era delle diaspore"[8]. Il progetto che abbiamo presentato come Routes Agency, *Crossing bodies – Immaginari Postcoloniali*, è stato selezionato ed è stato in mostra al Museo Pigorini dal 1 al 15 dicembre 2012.

Crossing Bodies e la relazione con il Museo Pigorini sono stati un territorio di sperimentazione di alcune delle riflessioni sopra accennate. In questo senso parlavo di "appunti di campo": quello che vorrei far emergere in questo testo è proprio la processualità di questa ricerca, il suo essere articolata in una costellazione di questioni che emergono in tutta la loro irresolutezza, senza la pretesa di arrivare ad alcuna sintesi – seguendo piuttosto la massima citata da Clifford Geertz "se non sai la risposta, discuti la domanda" (Geertz, 2001: 10), cercando cioè di esplorare questa processualità, di "abitare" le domande, prima ancora che dare delle risposte. Lasciando infine che la scrittura proceda da qui, dalla radicale irresolutezza di un'esperienza, raccontata nel momento stesso della sua rielaborazione.

> "Oh, ma con i versi si fa ben poco, quando li si scrive troppo presto. Bisognerebbe aspettare e raccogliere senso e dolcezza per tutta una vita e meglio una lunga vita, e poi, proprio alla fine, forse si riuscirebbe poi a scrivere dieci righe che fossero buone. Poiché i versi non sono, come crede la gente, sentimenti (che si hanno già presto), sono esperienze. Per un solo verso si devono vedere molte città, uomini e cose, si devono conoscere gli animali, si deve sentire come gli uccelli volano, e sapere i gesti con cui i fiori si schiudono al mattino. [...] Si devono avere ricordi di molte notti d'amore, nessuna uguale all'altra, di grida di partorienti, e di lievi, bianche puerpere addormentate che si richiudono. Ma anche presso i moribondi si deve essere stati, si deve essere rimasti presso i morti nella camera con la finestra aperta e i rumori che giungono a folate. E anche avere ricordi non basta. Si deve poterli dimenticare, quando sono molti, e si deve avere la grande pazienza di aspettare che ritornino. Poiché i ricordi di per se stessi ancora non sono. Solo quando divengono in noi sangue, sguardo e gesto, senza nome e non più scindibili da noi, solo allora può darsi che in una rarissima ora sorga nel loro centro e ne esca la prima parola di un verso." (Rilke, 2000: 14)

Del prendersi cura

Museo

Ci sono i piatti, ma non l'appetito.
Le fedi, ma non scambievole amore
da almeno trecento anni.

C'è il ventaglio – e i rossori?

[8] Tratto dal bando del concorso di Idee migranti.

C'è la spada – dov'è l'ira?
E il liuto, non un suono all'imbrunire.

In mancanza di eternità hanno ammassato
diecimila cose vecchie.
Un custode ammuffito dorme beato
con i baffi chini sulla vetrina.

Metalli, creta, una piuma d'uccello
trionfano in silenzio nel tempo.
Ride solo la spilla d'una egiziana ridarella.

La corona è durata più della testa.
La mano ha perso contro il guanto.
La scarpa destra ha sconfitto il piede.

Quanto a me, credete, sono viva.
La gara col vestito non si arresta.
E lui quanta tenacia mi dimostra!
Vorrebbe viver più della mia vita!

(Szymborska, 2009: 109)

Il Museo dell'Oro[9], situato nel centro territoriale, politico ed economico di Bogotà, contiene trentottomilacinquecento pezzi di oro lavorato – custoditi con la stessa determinazione con la quale viene raccontato, per mezzo loro, l'incanto di un tempo mitico di "autentici indigeni" felici tra la natura, l'oro e le foglie di coca, e la storia gloriosa della Nazione Colombiana. Michael Taussig, durante una delle sue ricerche in Colombia, si è occupato del Museo dell'Oro e del modo in cui esso riesce a fatica a trattenere i rumorosi fantasmi che si aggirano nelle sue stanze e le rimozioni sulle quali è stato edificato: i fantasmi degli schiavi portati dall'Africa e il loro lavoro nelle miniere (che per più di tre secoli ha garantito ai coloni spagnoli l'oro e all'Europa l'avvio dell'accumulazione capitalista) non prendono corpo in nessun racconto, in nessuna didascalia, nelle sale del museo. Certe rimozioni sono mostruose, avverte Taussig, perché si servono "del bottino agrodolce del genocidio e del saccheggio" (Taussig, 2005: 3), e ignorano le storie dei corpi e delle cose, la loro relazione tattile e violenta con la politica economica e con La Storia della Colonia (e

[9] "El Museo del Oro del Banco de la Republica preserva, divulga y exhibe una de las mas importantes colecciones de metalurgia prehispánica del mundo. A lo largo de su historia, esta institución se ha convertido en un emblema de la memoria cultural de Colombia" (dalla guida del Museo dell'Oro, pag. 6-7, edizione 2008). La collezione del Museo dell'Oro nacque nel 1939, quando la Banca della Repubblica acquistò un poporo quimbaya. Negli anni '40 venne inaugurata la prima mostra della collezione, aperta al pubblico a partire dal 1959. Il Museo in quanto tale nacque nel 1968 con la costruzione di un edificio dedicato. Nel 1998 il Museo dell'Oro ha visto un radicale ripensamento nell'allestimento e nella programmazione, che ha delineato il Museo nella sua forma attuale, caratterizzato da quattro sale: El trabajo del los metales, La gente y el oro en la Colombia prehispánica, Cosmología y simbolismo e La ofrenda. Il Museo è anche un centro di ricerca accademica, e presenta una sala per esposizioni temporanee e un auditorium.

dell'Europa). Il Museo dell'Oro costruisce *finzioni* (nel senso di "fictio"), identità e classificazioni mistificandole come rappresentazioni adeguate: i processi storici che hanno reso possibile quella mostrazione (la diaspora africana e lo sfruttamento nelle miniere) vengono resi trasparenti, le relazioni di potere occultate per costruire una organizzazione del mostrato tesa a produrre un effetto di realtà, affinché la validità scientifica e l'autorità di una specifica versione della storia risultino evidenti e decodificabili in maniera immediata, innocente (Clifford, 1992).

Il carattere finzionale, narrativo di un archivio non è dunque solo relativo al suo contenuto, al modo in cui una particolare storia viene raccontata o una mostrazione di oggetti costruita, ma alla grammatica di costruzione dell'archivio stesso, fondata su una attività strategica e selettiva tesa a costruire "l'illusione della rappresentazione adeguata di un mondo, dapprima separando gli oggetti dai loro contesti specifici e facendoli stare «in luogo di» totalità astratte (...). Successivamente si elabora uno schema di classificazione per immagazzinare o esporre l'oggetto, in maniera tale che la realtà della collezione stessa, la coerenza del suo ordine, si sovrappongano alle storie specifiche di produzione e di appropriazione dell'oggetto. (...) Il mondo oggettivo è dato, non prodotto, e così i rapporti storici di potere insiti nel processo di acquisizione risultano occultati. La costruzione del significato nelle classificazioni e nelle esposizioni viene mistificata come rappresentazione adeguata. Il tempo e l'ordine della collezione cancellano il concreto lavoro sociale del suo farsi" (Clifford, 1993: 254).

Il pezzo di maggior valore del Museo dell'Oro di Bogotà è un *poporo* d'oro[10], una piccola ampolla con quattro sfere poste intorno alla sua apertura, usata dagli indigeni colombiani, prima dell'arrivo degli europei, per consumare le foglie di coca insieme a una poltiglia di conchiglie polverizzate e cotte che veniva prelevata in piccole quantità dal *poporo* grazie a un bastoncino inserito nella sua apertura. Si trattava di un rituale collettivo di estrema importanza, in cui il gesto ripetuto di mescolare con il bastoncino il contenuto del *poporo* produceva non solo un suono ritmico, corrispondente al movimento del pensiero di chi lo usava, ma anche un residuo di saliva impastata di coca, che si depositava intorno alla bocca del *poporo*, incrostandosi via via in un'alterazione "carnale" dell'oggetto stesso, rimodellandone i contorni nel tempo, rendendolo una sorta di protesi, di estensione del corpo-mente di chi lo usa. Nel Museo dell'Oro non vi è alcuna traccia di questo profondo impasto di pensiero e corpo che rende il *poporo* un oggetto per certi versi vivo. Il *poporo* d'oro, esposto in una teca illuminata dalla penombra della sala e dal feltro nero sul quale si appoggia, è ripulito e lucido, nudo in un certo senso, privato com'è della sua pelle incrostata, di ogni traccia di utilizzo umano. Quel *poporo* non parla, non racconta la bassezza corporea di questa storia; è per suo tramite, piuttosto, che viene recitata un'altra storia, La Storia Istituzionale, Ufficiale, Nazionale. Nella didascalia si legge: "questo poporo proveniente da Quimbaya, che è stato il primo pezzo della collezione del Museo dell'Oro, identifica i colombiani con la loro

[10] Si legge nella guida del Museo, a pag. 200: "El "poporo Quimbaya", o "el poporo", tiene una biografía memorable que se inicia en Antioquia hacia comienzos de nuestra era, y que a partir del siglo XIX se entrelaza con la de la arqueología colombiana y en especial con la del Museo. Según anotaciones del geógrafo Agustín Codazzi, ya para 1850 el poporo había sido descubierto en el sitio de Pajarito, entre Yarumal, Campamento y Angostura, en el noreste antioqueño, como parte de un rico ajuar funerario. (…) En 1939, el Banco de la Republica adquirió el poporo para iniciar con él su colección de orfebrería del Museo del Oro".

nazionalità e la loro storia". Ecco la seconda cruciale rimozione nella costruzione della Storia della Nazione da parte del Museo: quella della corporeità, del vissuto emozionale legato agli oggetti esposti, sulla quale pone ironicamente il suo sguardo anche Wislawa Szimborska nella poesia in esergo – nel museo dove sono finiti l'appetito, l'amore, i rossori, l'ira? ci sono al loro posto, in una sorta di chirurgica e asettica operazione metonimica, i piatti, le fedi, i ventagli e le spade, ma esattamente questi oggetti quale storia raccontano? la storia di chi? e chi è l'autore del racconto? quale la sua autorità/autorialità? (del resto, si chiede Taussig, che posto avrebbe mai potuto occupare, nell'atmosfera rarefatta e ordinata di un Museo , "uno sputo disseccato"?).

> "L'allestitore e l'ordinatore non possono – o non dovrebbero – mai rivendicare per sé una presunta neutralità d'intenti. Anzi, gli andrà ascritto a merito il dichiararsi esplicitamente di parte, nelle scelte, e l'avere esposto gli oggetti procedendo per contrasti e comparazioni, segnalando al pubblico, anziché pretestuose continuità, nette differenze tra giudizi estetici e contesti. Il che richiede, da parte di entrambi, autoconsapevolezza non da poco" (Drugman, 1995: X).

Carolyn Christov-Bakargiev descrive Documenta come "a state of mind" (Christov-Bakargiev, 2012: 30). La storia di questa esposizione internazionale di arte contemporanea in effetti è molto diversa dalle altre biennali o fiere, per lo più legate all'idea e al modello delle fiere commerciali o delle esposizioni universali e coloniali del XIX secolo, con il loro portare nel cuore dell'Europa il "cuore di tenebra" e le meraviglie del resto del mondo. Documenta nasce dopo la Seconda Guerra Mondiale, sulle macerie di una Germania devastata non solo dai bombardamenti (Kassel era il centro dell'industria bellica tedesca), ma dal trauma dei campi di concentramento e dell'*inimmaginabile* progetto dello sterminio di massa nazista. Ma Georges Didi-Huberman esorta a fuggire dal meccanismo della disimmaginazione, perché "per sapere occorre immaginare" (Didi-Huberman, 2005: 15) e dunque non parliamo di inimmaginabile:

> "Non difendiamoci dicendo che immaginare una cosa del genere, in qualsiasi modo ci proviamo, è un compito che non possiamo assumerci, che non potremo mai assumerci – anche se in fondo è vero. Poiché comunque dobbiamo provarci, dobbiamo confrontarci con questa cosa difficile da immaginare. (…) Immagini *malgrado tutto*, allora: malgrado l'inferno di Auschwitz, malgrado i rischi corsi. E noi abbiamo il compito di contemplarle, di renderne conto, di assumerle. Immagini *malgrado tutto*: malgrado la nostra incapacità di guardarle come meriterebbero, malgrado il nostro mondo, un mondo rimpinzato, e quasi soffocato, da merce immaginaria" (ivi).

Documenta nasce proprio da qui, emerge dal trauma come uno spazio "where collapse and recovery are articulated" (Christov-Bakargiev, 2012: 30), da una ferita che non è possibile rimarginare e della quale tuttavia è possibile *prendersi cura*, proprio affinché quel taglio irrimediabilmente aperto possa diventare uno spazio intermedio dal quale, *malgrado tutto*, mostrare immagini, ricostruire la propria identità e raccontare ciò che sembra non lasciarsi dire. Ed emerge infine dall'idea, o dalla speranza, che l'arte possa essere un linguaggio internazionale in grado di riarticolare ideali e prospettive condivise.

Carolyn Christov-Bakargiev, nella sua Documenta (13), recupera e traduce nel contemporaneo questa radicale istanza, penetrando (attraverso luoghi e temporalità disseminate) lo shock successivo al trauma vissuto dalle persone o dai popoli appena dopo un forte conflitto, "where the gaps in speech, the silences, and the words not even said under hypnosis find meaning. In that silence, emotions emerge that are able to break through the clutter of our times. [Documenta] leaves space for the inoperative and the imperceptible, for the not-quite-appearing" (ivi: 34).

L'ottica curatoriale di Documenta (13) è dunque molto chiara: fondata sulla scelta di cento "consiglieri" (scienziati, filosofi, curatori, psicanalisti, antropologi, storici dell'arte, archeologi, poeti, scrittori e artisti) che, in un'ottica fortemente transdisciplinare, hanno contribuito alla sua costruzione nei cinque anni di preparazione, Documenta (13) si sviluppa tutta intorno a una processualità, e a partire da una esplicita assenza di tema. Nelle parole della curatrice:

> "La mia è un'intenzionale assenza di tema (…) perché viviamo in una fase in cui i concetti, i temi e i contenuti sono prodotti che vengono trasferiti ovunque nel mondo. (…) Gli operai del XIX secolo sono ora i lavoratori cognitivi, coloro che operano nel settore del cognitivismo capitalista, ovvero in tutti quei settori che fanno parte del sistema dell'informazione (…). In tutti gli ambiti il motore della nostra economia oggi è la conoscenza, l'informazione. (…) Ebbene, credo che a fronte di questa situazione ci sia la necessità di una sorta di resistenza alla trasmissibilità di un concetto." (Christov-Bakargiev, 2012a)

Carolyn Christov-Bakargiev parte così dal riconoscimento del diritto all'opacità come pratica conflittuale, della necessità di opporre resistenza alla coazione a *trasmettere* il sapere, non potendo fare a meno di leggere in queste pratiche un atteggiamento funzionale al sistema economico capitalistico legato alle nuove forme di lavoro immateriale[11]. Tuttavia questo non significa affatto chiudersi in una ritirata strategica e rinunciare all'autori(ali)tà del proprio punto di vista curatoriale; piuttosto vuol dire articolarla in tre aspetti fondamentali e fortemente interrelati: una esposizione del proprio posizionamento nella sua processualità; una condivisione dell'idea di "*commitment*"; un'apertura ad altri punti di vista, a sguardi e racconti *altri*.

A proposito dei primi due aspetti, Carolyn Christov-Bakargiev ha previsto una sezione nella rotonda del Fridericianum (l'edificio principale, tra i vari in cui è dislocata Documenta a Kassel) intitolata "The Brain", che raccoglie ed espone "una serie di elementi i quali non si possono trasmettere come informazioni o concetti, né esprimono un tema preciso" (Christov-Bakargiev, 2012a). Si tratta piuttosto di una costellazione di opere d'arte, oggetti e documenti provenienti da diverse parti del mondo e appartenenti a diversi periodi storici (da antichissime sculture afghane alle fotografie di Lee Miller nella vasca da bagno di Hitler, alle bottiglie di Morandi), scelti dalla curatrice secondo un suo itinerario concettuale, che tuttavia

[11] "Cognitive labour produces goods of the intellect, and the control over and ability to use these flows of information determines forms of power, suggesting that the artist is caught between the emancipatory potential of artistic practice – the potential of imagination – and the fact of being a prototype of the alienated, precarious creative labourer of the twenty-first century" (Christov-Bakargiev, 2012: 35).

non viene verbalizzato. Il visitatore è chiamato così a ricostruire un *proprio fil rouge*, a trovare affinità e contrasti tra i vari elementi, a elaborare narrazioni a partire dalle biografie degli oggetti esposti, a stabilire corrispondenze o conflitti tra "opere d'arte", "documenti" o "artefatti culturali" di epoche e culture differenti, aprendo a una molteplicità di possibili traiettorie di senso – interrogandosi prima di tutto sullo statuto dell'oggetto e sulle dinamiche legate al potere di definirlo in un modo piuttosto che in un altro. Se, come afferma l'artista Paul Chan, "a thing is not a thing but an assembly of relations"[12], questa operazione apre alla possibilità di costruire una zona di transizione, quello che Homi Bhabha chiamerebbe un "terzo spazio", nel quale l'idea di *commitment* (che può essere resa in italiano come coinvolgimento, responsabilità, dedizione o impegno totale) possa essere una pratica di ricerca di senso attiva, provvisoria, parziale e condivisa, e che possa riguardare il curatore, tanto quanto il visitatore o l'artista. Si tratta dunque di una chiamata a un coinvolgimento e un posizionamento etico e politico, rivolta a tutti i soggetti in gioco nel processo espositivo.

Per quanto riguarda il terzo aspetto dell'impostazione curatoriale di Documenta (13), e cioè l'apertura a sguardi e racconti *altri*, l'operazione cruciale proposta da Carolyn Christov-Bakargiev è stata quella di de-localizzare Documenta, di farla uscire materialmente e simbolicamente (in un vero e proprio *exodus*) dai luoghi istituzionali di Kassel deputati alle esposizioni – pur utilizzandoli ampiamente –, non solo disseminandola nel resto della città, in luoghi scelti per il loro valore simbolico e culturale; ma anche dislocandola in *altri* territori, molto lontani (per certi versi solo geograficamente) da Kassel e dalla Germania.

Le quattro posizioni individuate dalla curatrice come quattro possibili condizioni in cui oggi è possibile esercitare il pensiero corrispondono anche a quattro possibili dislocazioni spazio-temporali per Documenta, che è disseminata in quattro location diverse: Kassel, Kabul, Alexandria/Il Cairo e Banff in Canada. Ognuna di queste posizioni comporta degli slittamenti ad altre temporalità e altre narrazioni di micro-storie connesse in qualche modo con le storie degli altri, in uno scenario globale e transnazionale di apertura e intenso dialogo. Non si tratta qui semplicemente di "portare" Documenta in Afghanistan per un breve periodo di tempo (magari semplicemente spostando lì parte delle esposizioni), in un rituale nel migliore dei casi ingenuo, già mappato in altri scenari del mondo dell'arte[13]. Si tratta piuttosto di una operazione più radicale di tessitura di relazioni profonde tra le radici storico-culturali di Documenta, e uno scenario di conflitto e distruzione come quello che recentemente l'Afghanistan aveva vissuto. Nei cinque anni di preparazione di Documenta,

---

[12] Paul Chan, intervistato durante Documenta (13): http://d13.documenta.de/#/research/research/view/paul-chan, visionato il 16 marzo 2013.

[13] Ad esempio, a margine di Manifesta 8, che si è tenuta nel 2011 nella regione di Murcia, nel sud della Spagna, in dialogo con il Nord Africa, si è svolto un incontro in cui i curatori della Biennale (Alexandria Contemporary Arts Forum, Egitto; Chamber of Public Secrets, Danimarca e Medio Oriente; tranzit.org, Europa Centrale) avevano invitato alcuni giovani curatori o operatori culturali di diversi paesi dell'Africa a discutere della possibilità di "esportare" in Africa il modello di biennale itinerante sperimentato da Manifesta in Europa, proponendo di dare l'avvio a un "incubatore" per una Pan-African Roaming Biennial (http://www.manifesta8.com/manifesta8.artist?nombre=&codigo=126). Questa proposta ha ricevuto diverse contestazioni da parte dei curatori invitati, che sottolineavano in primo luogo come rischiava di diventare una sorta di operazione neo-coloniale, ma anche come non tenesse in alcun conto le condizioni infrastrutturali, politiche ed economiche dei diversi paesi africani invitati, che sarebbero state già di per sé sufficienti a comprendere l'inattuabilità di una manifestazione d'arte "itinerante" in Africa.

sono stati realizzati molti incontri con istituzioni e operatori culturali afghani, che hanno dato vita a workshop di vario genere, tenuti da artisti "di Documenta" e da artisti afghani, e sviluppato progetti di lunga durata – la sola temporalità, secondo Arjun Appadurai, che possa sostenere la capacità di aspirare, l'immaginazione e il desiderio come motori di cambiamenti culturali e sociali profondi, i quali necessitano di tempi lunghi e di quella che lo studioso definisce "una politica della pazienza costruita lottando contro la tirannia dell'emergenza"[14]. L'artista iracheno-americano Michael Rakowitz ha tenuto uno di questi workshop nella zona di Bamiyan, ricca di cave, vicino al luogo dove i Talebani nel 2001 distrussero le enormi statue di Buddha del VI secolo. I partecipanti al workshop hanno ricostruito con la pietra delle cave alcuni dei libri distrutti a Kassel nell'incendio del Fridericianum durante i bombardamenti del 1944. Una parte di questi volumi sono stati esposti a Documenta, mentre una parte sono stati donati al Kabul National Museum, proprio per testimoniare del forte legame tra due atti di feroce iconoclastia e distruzione di importanti patrimoni culturali, pur avvenuti in condizioni, tempi e luoghi molto diversi, e dell'opportunità di ricostruire un possibile patrimonio (di memorie disseminate e plurali) per il futuro.

In questo senso Documenta (13) propone quello che Carolyn Christov-Bakargiev definisce "locational turn":

> "Documenta (13) thus takes a spatial or, rather, 'locational' turn, highlighting the significance of a physical place, but at the same time aiming for dislocation and for the creation of different and partial perspectives, (…) an exploration of micro-histories on carrying scales that link the local history and reality of a place with the world. Like a matryoshka doll, it cracks open to reveal hidden spaces and narrations behind, inside, and underneath its surface. It speaks from the inside out in an act of ventriloquism – a second voice that comes from the belly, from inside the body" (Christov-Bakargiev, 2012: 35).

Si tratta della possibilità di intervenire sulla narrazione della storia e del contemporaneo in modo da non attestarsi sulle sue continuità, ma evidenziandone le ambivalenze, le fratture e i punti di rottura, o le possibili affinità, in modo da far emergere visioni e narrazioni *altre*. Si tratta di aprire l'archivio come dispositivo che autorizza una determinata visione della storia, per costruire un diverso archivio: diasporico, deterritorializzato eppure fortemente radicato nelle micro-storie, condiviso, un archivio in cui "le cose che possono essere dette", come le chiama Foucault, "non retrocedano con lo stesso passo del tempo, ma [faccia sì che] che alcune che brillano forte come stelle vicine ci vengano in realtà da molto lontano, mentre altre nostre contemporanee sono già di un estremo pallore"[15].

Documenta (13) infine esplora un'alterità ancora più radicale, più perturbante perché si presenta in forma di fantasma – uno di quei fantasmi che per Taussig si aggirano sempre nei musei, evidentemente non solo in quelli etnografici o nazionali. Per Carolyn Christov-Bakargiev è molto importante che i visitatori di Documenta percepiscano la presenza di questo fantasma, che si sentano a disagio nell'apparente neutralità degli spazi espositivi istituzionali, come se questi fossero incompleti e contemporaneamente assediati da un'assenza: "nervously lacking – at every step, one needs to know that there is something

[14] Arjun Appadurai, *Le aspirazioni nutrono la democrazia*, Et al., Milano 2011, p. 479.
[15] Michel Foucault, *L'archeologia del sapere*, Bur, Milano 2005, p. 173.

fundamental that is not known, that is invisible and missing – a memory, an unresolved question, a doubt" (Christov-Bakargiev, 2012: 36). A Guxhagen, circa venti minuti da Kassel, si trova il monastero Benedettino di Breitenau, del XII secolo, che dopo essere stato trasformato in una prigione a metà del XIX secolo, durante il nazismo è stato utilizzato come campo di lavoro e poi di concentramento; negli anni '50 è diventato un riformatorio femminile chiamato Fuldatal, mentre oggi i suoi spazi ospitano un memoriale della seconda guerra mondiale e una clinica psichiatrica. Breitenau non è stato una sede espositiva di Documenta, tuttavia nella volontà della curatrice è stato un punto di riferimento fondamentale: tutti coloro che hanno lavorato in vario modo alla costruzione dell'esposizione sono prima passati per Breitenau. Breitenau è l'altra Kassel, il suo subconscio, familiare ed estraneo al tempo stesso (*unheimlich*), invisibile eppure presente, è la volontà di Documenta (13) di esplorare la propria alterità interna, il proprio trauma ripetutamente messo in scena e giocato ogni volta su livelli repressivi diversi (fisico, psicologico, sessuale, politico, estetico). Documenta (13) è anche il tentativo di aver cura di quelle memorie intrattabili, di dare forma al trauma illuminando il modo in cui precipita nell'oggi e nell'altrove, di dare corpo a quel fantasma, al proprio sé alterato.

Crossing Bodies – Immaginari Postcoloniali

> "La mostra: luogo sociale di incontro, più ancora che tra oggetti e visitatori, tra i visitatori stessi; forma di narrazione, in cui si riattualizza il passato e si rende presente ciò che normalmente non è tale; occasione rituale, in cui appare magicamente visibile l'invisibile; evento cui il pubblico è chiamato a partecipare collaborando direttamente alla creazione di un significato, un arricchimento in mezzi di scambio sociale" (Drugman, 1995: X).

Sulla scia del surrealismo etnografico di Leiris e Bataille degli anni Venti e Trenta del Novecento, a partire dalla seconda metà degli anni Ottanta l'arte contemporanea viene attraversata da quella che Hal Foster ha definito una "svolta etnografica" (Foster, 2006). Molti artisti contemporanei hanno iniziato a tracciare i loro percorsi collocandosi negli spazi interstiziali di una costellazione di ricerca aperta tra la rilettura di Fanon da parte degli studi culturali e postcoloniali e la rilettura critica dello stesso approccio antropologico, inaugurata dal lavoro del gruppo di *Writing Culture* (Clifford e Marcus, 1986), e di *Anthropology as Cultural Critique* (Marcus e Fisher, 1986), riaprendo le traiettorie da questi lasciate inesplorate, soprattutto riguardo alle arti visive. In una vasta area di ricerca teorica e artistica, caratterizzata da una fortissima interdisciplinarietà, si è affermato un sempre maggiore riconoscimento di queste sovrapposizioni e una consapevolezza della loro produttività. Nell'approccio contemporaneo alla relazione tra antropologia e arte non si tratta né, come in una visione ormai superata, di mediare oggetti e estetiche non-occidentali a beneficio del pubblico occidentale (Price, 1992); né di costruire nuove feticizzazioni dell'Altro come subalterno che produce la sua "arte etnica", chiedendogli di esplicitare se stesso proprio in funzione di una sua pretesa "autenticità"; né tantomeno di costituire l'arte contemporanea come oggetto di ricerca di una rinnovata antropologia dell'arte, trattando il mondo dell'arte come l'antropologia tratterebbe un'altra cultura; e dall'altro lato non si tratta neanche di fare arte

sull'antropologia. Piuttosto si tratta di considerare l'antropologia e l'arte come due discipline *indisciplinate* che fanno della mobilità dei loro confini un terreno produttivo di nuovi discorsi critici sulla costruzione e la rappresentazione delle identità, esplorandone il potenziale epistemologico e le implicazioni critiche (Schneider, Wright, 2006). Del resto, come afferma Clifford Geertz, "uno dei vantaggi dell'antropologia come disciplina è che nessuno, nemmeno chi la pratica, conosce esattamente cosa essa sia" (Geertz, 2001(a): 107), il che può portare a svariati risultati, più o meno pericolosi, il più interessante dei quali è una permanente e produttiva crisi di identità.

Una rinegoziazione e una ridefinizione contestuale e plurale della relazione arte/antropologia, inserita nel contesto di un museo etnografico come il Pigorini di Roma, può consentire di mettere in discussione le divisioni binarie, etnocentriche e essenzialiste che hanno fondato le narrazioni europee sulla modernità (Montezemolo, 2002), di cui i musei sono insieme soggetto e oggetto; di mandare in pezzi la monumentalità di concetti come quelli di autenticità e primitivismo; di contestare la presunta neutralità del display etnografico, attraverso un'operazione curatoriale critica che sappia portare alla luce la centralità del colonialismo nella formazione di quel patrimonio e delle relative narrazioni. Ma un progetto del genere può anche essere utile nel diagnosticare l'attuale, problematica relazione della nostra cultura con le migrazioni, con le culture diasporiche, e con la propria visione di sé, strettamente legata proprio a un mancato riconoscimento di quanto quel passato coloniale non sia affatto *passato*. Parlo non a caso di "diagnosi", per sottolineare quanto la relazione della cultura italiana con il proprio passato coloniale sia presa in una forma di vera e propria repressione: non si tratta di una *rimozione* inconscia di quel passato traumatico e difficile da trattare, ma di una *repressione*, cioè di un allontanamento (conscio) di una memoria difficile o spiacevole dalla coscienza, e dello spostamento degli affetti ad essa legati (aggressività, narcisismo, razzismo, senso di superiorità) in un altro luogo del quotidiano, minimizzando (ad esempio, come nell'idea popolare degli "italiani brava gente"), alterando o dissimulando il potere di quel passato nel dare forma alla cultura italiana contemporanea rispetto alla propria relazione con l'altro. Si tratta perciò di affrontare una memoria estremamente conflittuale, che sembra non trovare abbastanza spazio nelle stanze dei musei:

> "the modern museum, as a European-derived modality of knowledge and cultural power, has to register the highly charged pertinence of excluded times and spaces to the making of modernity, particularly in the harsh light of the intertwined centralities of colonialism, imperialism and global migrations. At this point, the museum becomes another space, a heterotopia; an unsuspected site for the critical diagnoses of the modernity it seeks to exhibit and explain" (Chambers, 2013).

Il progetto *Crossing Bodies – Immaginari postcoloniali*, curato da me e dai miei colleghi di Routes Agency e esposto al Museo Preistorico Etnografico Luigi Pigorini di Roma a dicembre 2012, si fonda proprio a partire da questa consapevolezza critica, e dalla basilare presa di coscienza che la nostra stessa identità (come Europei e come Italiani) è un'identità radicalmente migrante, per la sua storia e per gli immaginari che questa storia ha generato. Lo scenario postcoloniale ha prodotto innanzitutto una dislocazione del soggetto del discorso, di chi cioè è "autorizzato" a parlare. Questa nuova configurazione, conflittuale ma anche

produttiva, ha generato inediti immaginari critici, che aprono il racconto della modernità alle fratture e alle discontinuità di storie e punti di vista *altri*, che sfidano l'ottica dominante euro-americana di narrazione della Storia, esponendola a una radicale interrogazione critica. *Crossing Bodies* ha esplorato gli immaginari prodotti dalle e sulle migrazioni contemporanee in un'ottica postcoloniale, con l'obiettivo di riaprire il racconto del passato, della storia e delle memorie, alla luce delle sfide e delle voci di un presente radicalmente *alterato*, abitato cioè dall'alterità, per far emergere altri modi di raccontare e punti di vista spesso oscurati, per far "ritornare" il rimosso su cui si fonda la nostra cultura, portando alla luce e analizzandone le dinamiche repressive[16], per prendersene carico e responsabilità: "esporre la repressione che abita il cuore di tenebra della modernità significa toccare il rimosso che permette un'immagine coerente e omogenea da sostenere in pubblico e in privato. La modernità si è costruita su questa rimozione, sulla negazione dei corpi, delle storie e delle culture su cui l'economia politica dell'Atlantico, e con ciò dell'Europa moderna, si è fondata" (Chambers, 2003: 139).

Il progetto si è sviluppato in una rassegna video[17], una installazione fotografica di Mauricio Lupini (*Observing Ethnography*, 1996-97), un'opera d'arte relazionale di Massimiliano Di Franca (*Spazi Vocali*, 2012), una performance di danza contemporanea degli MK (*Quattro danze coloniali viste da vicino*, 2012) e la proiezione del video *Traces* (2012), dell'artista-antropologa Fiamma Montezemolo, presentato dall'artista in conversazione con Iain Chambers, Lidia Curti, Viviana Gravano e la sottoscritta.

Per una estetica della giustapposizione e una politica del rovesciamento

> "The boundary between collection and fetishism is mediated by classification and display in tension with accumulation and secrecy" (Stewart, 1984: 163).

L'installazione fotografica *Observing Ethnography* (1996-97) di Mauricio Lupini mette in scena un doppio rovesciamento. Le immagini ritraggono porzioni di diversi *display* museali etnografici: oggetti, reperti o fotografie esposti dietro le vetrine di diversi musei etnografici, ri-fotografati per intero o in un dettaglio. L'occhio dell'osservatore è costretto a una doppia focalizzazione per poter leggere queste immagini: esposte al Pigorini, esse apparentemente sembrano delle fotografie etnografiche come altre esposte nello stesso museo, ma a ben guardare si intravede un'ombra o un riflesso sulla grana dell'immagine, la traccia che quella che stiamo guardando è la fotografia di una fotografia esposta in un'altra vetrina, in chissà quale altro museo come questo[18]. Mauricio Lupini qui non discute il "reperto", ma i criteri di

[16] "Gli storici della sessualità non hanno mai utilizzato altra nozione che quella di repressione, e questo per una ragione molto semplice: questa nozione mette in evidenza i contorni sociali che determinano la rimozione. Possiamo dunque fare la storia della rimozione a partire dalla nozione di repressione" (Foucault, 1998: 168).

[17] I video inseriti nella rassegna erano i seguenti: Zineb Sedira, *MiddleSea*, 2008; Isaac Julien, *Western Union: Small Boats*, 2007; Lida Abdul, *In Transit*, 2008; Adelita Husni-Bey, *Gestures of Labour*, 2009; Marco Baroncelli e Enzo Orlandi, *Parole crociate*, 2001.

[18] Questa installazione di Mauricio Lupini è stata esposta in passato in contesti per lo più legati all'arte

mostrazione elaborati per restituirlo all'interno di una narrazione dominante. In queste immagini che, con Benjamin, possiamo definire *immagini dialettiche*, il passato "converge" con il presente non per un senso di continuità, ma di contiguità o di giustapposizione. Presentate sotto le mentite spoglie di "pezzi da museo", le fotografie di Lupini sembrano citare quell'atteggiamento oggettivante nei confronti dell'oggetto museale di cui parla Taussig a proposito del Museo dell'Oro. Ma nell'atto dell'essere ri-fotografate e di nuovo mostrate, in questa operazione di ripetizione, decontestualizzazione e ricontestualizzazione, aprono uno spazio di contraddizione delle visioni legate al *displaying* etnografico classico, bloccato sotto il peso delle sue rimozioni. Si tratta dunque di gettare un diverso sguardo sul passato, contestando i ruoli di chi osserva e chi viene osservato: in un doppio rovesciamento sia dei dispositivi dell'osservazione che dei dispositivi della mostrazione su se stessi, l'etnografia e il suo metodo fondato sull'osservazione-esposizione diventano a loro volta oggetto dello sguardo dell'artista prima, e dello spettatore poi. È possibile così entrare in quel "terzo spazio" che rende ogni luogo di tradizione un luogo di traduzione, e che può generare le condizioni discorsive che sottraggono ai significati e ai simboli di una cultura qualunque fissità, "facendo sì che persino dei segni stessi ci si possa appropriare per tradurli, ri-storicizzarli e interpretarli in modo nuovo" (Bhabha, 2001: 59).



Mauricio Lupini, *Observing ethnography*, 5 fotografie a colori 40x40 cm montate su alluminio, 1997.

contemporanea, ma mai in un museo etnografico prima di *Crossing Bodies* al museo Pigorini.



Mauricio Lupini, *Observing ethnography*, 5 fotografie a colori 40x40 cm montate su alluminio, 1997. Immagini dell'allestimento dell'opera per *Crossing Bodies – Immaginari Postcoloniali*, a cura di Routes Agency, Museo Preistorico Etnografico Luigi Pigorini di Roma, dicembre 2012.

I sensi del limite: this is not a story *to pass on*[19]

"We want to place flags in waters so that we can move with it"
(Lida Abdul, *What We Have Overlooked*, 2011, 2-channel video installation, Documenta (13), 2012)

[19] La frase è tratta dal romanzo *Amatissima*, di Toni Morrison, e contiene tutta l'ambiguità di una storia (nel romanzo quella della schiavitù, qui quella delle migrazioni) che non si può in nessun modo tralasciare, sulla quale non si può passare sopra (*to pass on*), nonostante il desiderio di farlo, perché mette costantemente in crisi l'identità di chi la racconta, e che tuttavia è difficile tramandare (*to pass on*) per il suo essere un'esperienza o-scena, eccessiva, letteralmente irraccontabile.



Fiamma Montezemolo, *Traces*, video, 2012.

Essere migranti ha a che fare con un essere radicalmente posizionati su un confine: tra l'altrove e il qui, il prima e il dopo, il dentro e il fuori, tra storie e memorie. Ma non si tratta unicamente di un percorso di perdita, di dispersione, come a volte tende ad essere rappresentato. È anche un percorso di disseminazione e di *aspirazione*, di costruzione di nuovi racconti identitari, di nuove memorie e immaginazioni (Appadurai, 2003). *Crossing Bodies* in questo senso ha cercato di spingersi oltre l'ottica multiculturalista, affrontandone i limiti e portando letteralmente il confine, come luogo e immaginario perturbante, dentro il museo. Come afferma Iain Chambers, non si tratta di allargare gli spazi della sfera pubblica, per ospitare altre culture e altre storie, ma di interrogare radicalmente il nostro posizionamento e il nostro sguardo, dislocandolo e ricollocandolo in senso culturale e estetico, dunque in senso profondamente etico e politico (Chambers, 2003).

Il video *Traces* (2012), dell'artista e antropologa Fiamma Montezemolo[20], ha come s-oggetto il muro che divide Messico e Stati Uniti. L'artista conosce molto bene quel confine, avendo vissuto per sei anni a Tijuana da antropologa. Questo video in effetti segna in maniera inequivocabile il passaggio per Fiamma Montezemolo dall'essere un'antropologa che lavora con l'arte, all'essere un'artista che lavora con l'etnografia: questo video è una etnografia impossibile, una forte critica al linguaggio etnografico quando questo si chiude nelle proprie barricate disciplinari, che non permettono di comprendere a fondo ed esprimere gli aspetti più emozionali, corporei, affettivi dell'oggetto studiato. Ed è proprio questo confine tra oggettività e soggettività dello sguardo che costruisce nel video il legame tra l'approccio artistico e quello etnografico. Nel video una voce femminile si rivolge al muro tra Messico e Stati Uniti, gli parla come a una persona: il muro non solo come soggetto, ma come corpo geo-politicizzato, come corpo virile nel suo determinato rifiuto di essere penetrato. Eppure la

[20] www.fiammamontezemolo.com.

voce femminile che gli parla, si rivolge a un corpo esposto alla propria vulnerabilità: la sua potenza maschile viene continuamente interrotta e contestata dalle fessure, dai buchi, dalle porte e dagli spiragli che si aprono sulla sua superficie, a segnalare l'impossibilità di un controllo panottico totale, l'impossibilità della chiusura ermetica, la fragilità di quel corpo-muro sia rispetto ai corpi di carne che non smettono di passare dall'altra parte, sia rispetto alla propria stessa costituzione materica, sensibile suo malgrado al territorio che vorrebbe dominare e dal quale invece viene continuamente trasformato, minacciato nella sua monoliticità, sensibile alle acque "uterine" e "cannibali" dell'Oceano Pacifico, che "ti mangiano e sputano i tuoi resti. Ti masticano e non ti digeriscono". L'unica scelta possibile, da parte dell'artista, per entrare in relazione con la presenza arrogante del muro è la sua trasformazione attraverso un atto alchemico, che consenta di "snaturare" il suo potere, trasformandolo da soggetto *fantasmatico* in soggetto *perturbante*, una smaterializzazione che è anche un felice atto di profanazione di ogni narrazione essenzializzante.

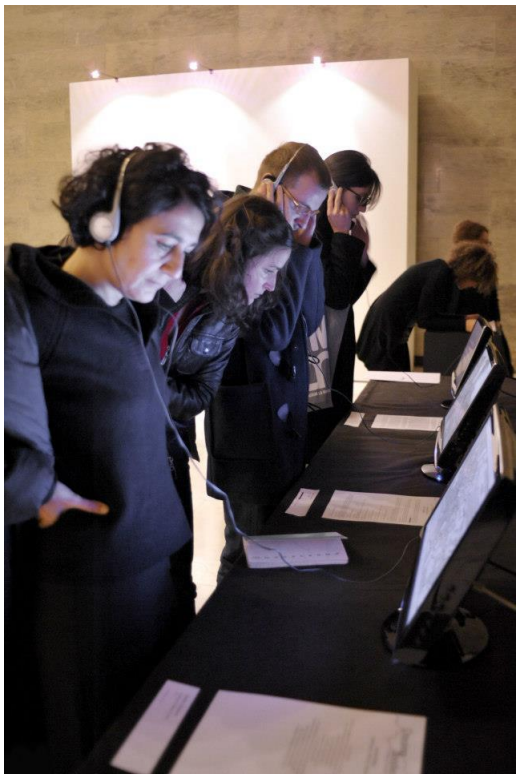
Come comportarsi quando gli oggetti non bastano?

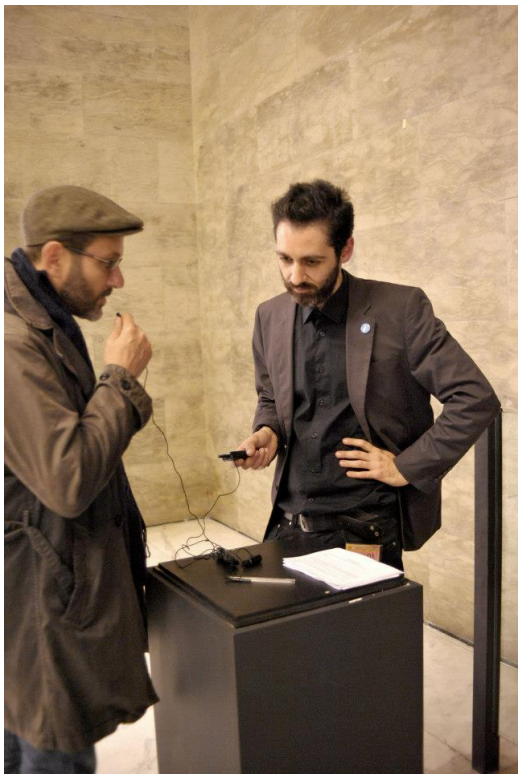
"Sono quella
che va via, sempre
via con la casa
che può solo restarmi dentro
il sangue – la mia casa che non ha posto
in nessuna geografia."
(Bhatt, 2005: 109)

L'installazione interattiva *Spazi Vocali* (2012) dell'artista relazionale Massimiliano Di Franca espone in tre monitor tre differenti punti di vista, tre riflessioni sul concetto di migrazione e di diaspora, rilasciate per l'occasione dall'artista Jimmie Durham, dall'antropologo visuale Tarek Elhaik e dalla ricercatrice e storica della danza Susanne Franco, attraverso un'immagine e un contributo audio. Ognuno di loro, con la propria sensibilità e il proprio posizionamento che incrocia spesso il livello personale con quello professionale, contribuisce ad una visione stratificata e molteplice sulle diaspore contemporanee, anche mettendo in gioco l'intimità del proprio vissuto. L'artista ha inoltre messo a disposizione del pubblico un registratore audio per lasciare la propria opinione, il proprio pensiero o un qualunque feedback sul lavoro, aggiungendo la propria voce a quella dei tre soggetti invitati nella costruzione di un dialogo[21], di una traccia condivisa che porti ad attivare, attraverso una dinamica partecipativa e relazionale, nuovi *spostamenti* di senso. L'artista ha voluto aprire uno spazio relazionale, generando una dinamica di attivazione del pubblico, non considerandolo semplice fruitore passivo di un'opera da contemplare nello spazio museale, masuo protagonista attivo. Attivo anche nel condividere una concezione del patrimonio museale che possa essere slegata dall'oggetto o dalla collezione, e riguardare piuttosto narrazioni, memorie o esperienze complesse come quelle delle diaspore contemporanee. Inoltre l'attivazione di

[21] Il lavoro finale di Massimiliano Di Franca, compresi gli audio lasciati dai visitatori, è visibile qui: http://www.roots-routes.org/2013/04/04/relationshipspazi-vocalispazi-vocali-di-massimiliano-di-franca-con-la-partecipazione-di-jimmie-durham-tarek-elhaik-susanne-franco/.

altri sensi oltre quello del guardare, e la messa in gioco della voce del visitatore, lasciano emergere il vissuto privato, emozionale, e le concezioni di quest'ultimo, che possono essere depositati come traccia parziale di un diverso patrimonio, affettivo, relazionale, condiviso.





Massimiliano Di Franca, *Spazi Vocali*, installazione interattiva, 2012. *Crossing Bodies – Immaginari Postcoloniali*, a cura di Routes Agency, Museo Preistorico Etnografico Luigi Pigorini di Roma, dicembre 2012.

Prendere corpo: performing (colonial) archives

> "La prima cosa che l'indigeno impara, è a stare al suo posto, a non oltrepassare i limiti. Perciò i sogni dell'indigeno sono sogni muscolari, sogni di azione, sogni aggressivi. Io sogno di saltare, di nuotare, di correre, di arrampicarmi. Sogno di scoppiare dalle risa, di varcare il fiume con un salto, di essere inseguito da mute di macchine che non mi prendono mai. (…) Nel mondo coloniale, l'affettività del colonizzato è mantenuta a fior di pelle come piaga viva che rifiuta ogni cicatrizzante. E la psiche si ritrae, si oblitera, si scarica in dimostrazioni muscolari che hanno fatto dire a uomini molto dotti che il colonizzato è un isterico." (Fanon, 2007: 16-20)

Gli MK, formazione indipendente che si occupa di performance, coreografia e ricerca sonora, ha realizzato per *Crossing Bodies* una versione site specific del loro progetto *Danze*

coloniali, intitolata *Quattro danze coloniali viste da vicino*[22]. Le danze coloniali degli MK sono dei racconti coreografici che rielaborano con spietata ironia i gesti e le posture coloniali interiorizzati e rimessi in scena inconsciamente, in una forma apparentemente innocente, dai turisti del mercato culturale globale: quegli immaginari legati all'incontro con la differenza che costituiscono una sorta di sceneggiatura sotterranea, pronta ad essere rimessa in scena in rituali da villaggi turistici, safari, spettacoli esotizzanti. I corpi tracciano distanze e le colmano, negoziando incessantemente la loro relazione con lo spazio, se non altro per il presupposto semplice e spiazzante per il quale ciò che è distante è "sempre vicino a qualcos'altro". Queste tematiche, già trattate diversamente in precedenti coreografie come *speak spanish* (2010-2011), *Il giro del mondo in 80 giorni* (2011), o *Grand Tour* (2011), acquisiscono una risonanza particolare nel contesto di un museo etnografico (uno spazio normalmente non deputato agli spettacoli performativi), con il suo peccato originale coloniale. Nello spazio del Pigorini, appena prima dell'ingresso nelle sale del museo, le *Quattro danze coloniali viste da vicino* interrompono i flussi consueti dello spazio museale e la sua temporalità, aprendo la possibilità di una diversa esperienza sensoriale di fruizione, del tutto anomala, rovesciando quella "necropolitic" di cui parla Achille Mbembe a proposito del museo – il suo trasformare gli oggetti che contiene in cose morte – in una ironica vitalità, dove il movimento dei corpi segna il lavorio costante di traduzione di sé, nell'instabilità di ogni tragitto verso (o contro) l'altro:

> "The community of time, that is the seemingly shared time of the narration of the European nation, is here interrupted when other times and constellations of belonging enter the museum. (…) All of this, as Achille Mbembe reminds us, is to transform the archive from a collection of seemingly past affairs and dead matters into a series of vital procedures; that is, into an exercise of living powers and possibilities. Here the past refuses to pass, it insists on its right to return and to interrogate and ghost the present" (Chambers, 2013).

Le danze degli MK al Pigorini infine riportano l'attenzione sui corpi che attraversano e abitano lo spazio museale, non come "oggetti" da disciplinare o regolare o educare. E chissà che anche gli oggetti nelle teche del museo possano così essere liberati dalla loro schiacciante oggettività per diventare, direbbe Marx, "cose sensibilmente sovrasensibili", tanto da accennare con leggerezza un passo di danza.

[22] Performance con Philippe Barbut, Biagio Caravano e Laura Scarpini. Guida: Haitem Dhifallah. Musica: Lorenzo Bianchi. Coreografia: Michele Di Stefano. *Quattro danze coloniali* è una produzione mk e Armunia Festival Costa degli Etruschi con il contributo MiBAC.









MK, *Quattro danze coloniali viste da vicino*, 2012. Performance con Philippe Barbut, Biagio Caravano e Laura Scarpini. Guida: Haitem Dhifallah. Musica: Lorenzo Bianchi. Coreografia: Michele Di Stefano. *Crossing Bodies – Immaginari Postcoloniali*, a cura di Routes Agency, Museo Preistorico Etnografico Luigi Pigorini di Roma, dicembre 2012.

I would like a museum in the not-so-new XXI century…

> "If objects, histories, cultures, people were once wrenched out of their context in order to be put on display and exhibited as European knowledge, today this has to be unwound from its colonial premises and handed back to the world it once presumed to define and own. In the harsh light of the gallery space and the illuminated caption can the *impossibility* of a healing be exposed? Can the modern museum house what amounts to a historical and ontological cut when its collection and criteria are re-routed through a radically diverse accounting of time and space? Beyond mere adjustment and modification, the museum as a critical space needs to become something more, something else" (Chambers, 2013).

Il museo dunque può resistere alle varie sentenze di morte che gli sono state dichiarate, e può dedicarsi a esplorare inediti spazi di vitalità, a patto di lasciarsi aprire e attraversare dal cambiamento, di lasciarsi "curare", per poter tenere attive quelle sue funzioni sociali che possono essere estremamente utili proprio in questo momento storico, nel quale è evidente l'urgenza di rifare i discorsi culturali sulla cittadinanza e costruire un serio lavoro di mediazione culturale.

I musei etnografici sono particolarmente coinvolti in questa prospettiva, e da tempo stanno sperimentando diverse modalità di esposizione[23] e di curatela, come ad esempio gli esperimenti di co-curatela con le comunità diasporiche sul territorio, invitate a entrare in relazione con il patrimonio del museo, che molti musei etnografici (compreso il Pigorini) stanno esplorando, e che sollevano questioni di cruciale importanza: quali comunità coinvolgere, e come far sì che il criterio non sia basato su un'idea statica, nazionalistica o essenzialista, dell'identità? in base a quale principio strutturare il lavoro di relazione con il museo e il suo patrimonio? quanto il museo può o deve controllare il processo? come fare perché non rischi di essere un gesto "compensatorio", o consolatorio, di semplice "inclusione", ma una reale apertura e condivisione dell'autorialità e dell'autorità?

Questi interrogativi sollevano questioni urgenti, e estremamente utili nell'ottica di capire come trasformare il museo dall'essere un tempio in cui conservare gli Archivi, la Storia, la Nazione, la Cultura, al porsi come un *attivatore di dinamiche* anche all'esterno dei propri confini, sul territorio e con diverse comunità di "cittadini". Questo atteggiamento radicalmente riflessivo sollecita inoltre un posizionamento *etico*, che consiste nel pensare il museo come una *forma culturale* estremamente utile per la costruzione di comunità immaginate in senso transnazionale, interculturale, postcoloniale, del tutto slegate da prospettive essenzializzanti:

> "il fatto da cui deve partire ogni discorso sull'etica è che l'uomo non è né ha da essere o da realizzare alcuna essenza, alcuna vocazione storica o spirituale, alcun destino biologico. Solo per questo qualcosa come un'etica può esistere: poiché è chiaro che se l'uomo fosse o avesse da essere questa o quella sostanza, questo o quel destino, non vi sarebbe alcuna esperienza etica possibile – vi sarebbero solo compiti da realizzare" (Agamben, 2001: 39).

[23] Un esempio è il lavoro che dalla metà degli anni '80 porta avanti il MEN, Museo Etnografico di Neuchatel in Svizzera, che nelle sue esposizioni, tra le altre cose, spesso ridiscute il concetto di patrimonio conservando, mostrando e narrando in modo critico le tracce della sua costruzione: http://www.men.ch/.

Il museo può porsi come attivatore di processi di memoria, in relazione al presente, che comprendano in loro stessi anche i conflitti di punti di vista non conformi sul passato, o sul modo di raccontarlo, soprattutto se il passato di cui si parla costituisce per una comunità un ricordo difficile da trattare. Si tratta di avere a che fare con quelle che Tarek Elhaik definisce "incurable images":

> "incurable images are sites of complex repetitions and zones of endurance for the spectator-patient who manages to bypass the enclosure of traumatic wounds by official narratives from both left and right sides of the politico-ideological spectrum" (Elhaik, 2013).

Anche Tarek Elhaik insiste sulla dimensione etica di quella che definisce una "curation-as-clinical practice", il cui scopo è quello di generare una sorta di "creative relief" di fronte alle immagini incurabili, che sfidano profondamente le pratiche curatoriali stesse, e le istituzioni disciplinari che costruiscono e organizzano il sapere. Così si rende possibile recuperare una pratica di identificazione nello spazio pubblico e attraverso di esso, che possa essere tradotta in un "public dream-space" (Taussig, 1992: 46): un luogo in grado di contenere la forza affettiva delle strategie di memorializzazione, di attivare i corpi degli spettatori e la loro sensorialità, di andare oltre la coazione al mostrare, costruendo così uno spazio poroso e fortemente politico.

> "I would like a museum in the not-so-new XXI century that abandons the idea of *looking* for the idea of *activation*; one that is not a building or even a fixed space but a series of events and a program; one where the institution gives up authority; one that is dedicated to research into the practical usefulness of art; one where art entails actual social transformation, instead of merely providing highly speculative strategies for bringing about such transformations. One where things are not excised from their contexts, where objects are contextualized instead of historicized. One where things are not exhibited but activated, given use-value instead of representing it. One that is not a structure but a moment; that is not a place to visit but a presence" (Bruguera, 2010: 299).

Bibliografia

Agamben, Giorgio
2001 *La comunità che viene*, Torino, Bollati Boringhieri.

Anderson, Benedict
1996 *Comunità immaginate*, Manifesto Libri.

Appadurai, Arjun
2011 *Le aspirazioni nutrono la democrazia*, Milano, Et al.
2003 «Archive and Aspiration», in J. Brouver, A. Mulder, *Information is Alive. Art and Theory on Archiving and Retrieving Data*, NAI Publishers, Rotterdam, pp. 14-25.
2001 *Modernità in polvere*, Roma, Meltemi.

Benjamin, Walter
2000 *Elementi di teoria della conoscenza, teoria del progresso*, in *Opere complete*, vol. IX: *I "passages" di Parigi*, Torino, Einaudi.

Bennett, Tony
1995 *The Birth of a Museum*, London-New York, Routledge.

Bhabha, Homi
2001 *I luoghi della cultura*, Roma, Meltemi.

Bhatt, Sujata
2005 *Il colore della solitudine*, Roma, Donzelli.

Bruguera, Tania
2010 "Features. Tania Bruguera," *Artforum*, vol.XLVIII NO.10, Summer 2010, New York, United States.

Cestelli, Guidi Anna
1997 *La "documenta" di Kassel. Percorsi dell'arte contemporanea*, Roma, Costa & Nolan.

Chambers, Iain
2003 *Paesaggi migratori. Cultura e identità nell'epoca postcoloniale*, Roma, Meltemi.
2013 *After the Museum*, in De Angelis A., Ianniciello C., Orabona M., Quadraro M., (a cura di) *The Postcolonial Museum: The Arts of Memory and the Pressures of History*, Ashgate, Farnham, Surrey (in corso di pubblicazione).

Christov-Bakargiev, Carolyn
2012 "*Carolyn Christov-Bakargiev: così è la mia documenta*", intervista a cura di Franco Fanelli, *Il Giornale dell'Arte*, n. 321.

http://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/2012/6/113585.html (visionato il 16 marzo 2013).

2012 *The dance was very frenetic, lively, rattling, clanging, rolling, contorted, and lasted for a long time*, in *The Book of Books*, Catalog dOCUMENTA (13), Hatje Cantz Verlag.

Clifford, James e Marcus, George E.
1986 *Writing Culture: Poetics and Politics of Ethnography*, University of California Press.

Clifford, James
1992 *I frutti puri impazziscono*, Torino, Bollati Boringhieri.

Danto, Arthur Coleman
1998 *ART/artifact. African Art in Anthropology Collection*, Exhibition catalogue, New York & Munich, The Center for African Art and Prestel-Verlag,.

Didi-Huberman, Georges
2005 *Immagini malgrado tutto*, Milano, Raffaello Cortina Editore.

Elhaik, Tarek
2013 *The Incurable Image. Curation and Repetition on a Tri-continental Scene*, in De Angelis A., Ianniciello C., Orabona M., Quadraro M., (a cura di) *The Postcolonial Museum: The Arts of Memory and the Pressures of History*, Ashgate, Farnham, Surrey (in corso di pubblicazione).

Fanon, Frantz
2007 *I dannati della terra*, Torino, Einaudi.

Foster, Hal
2006 *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*, Milano, Postmedia.

Foucault, Michel
1998 *Archivio Foucault*, Vol. 3, Milano, Feltrinelli.
2005 *L'archeologia del sapere*, Milano, Bur.
2006 *Utopie eterotopie*, Napoli, Cronopio.

Geertz, Clifford
2001 *Antropologia interpretativa*, Bologna, Il Mulino.
2001(a) *Antropologia e filosofia*, Bologna, Il Mulino.

Karp, Ivan e Lavine, Steven D.
1991 *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington and London, Smithsonian Institution Press.

Karp, Ivan – Kratz, Corinne – Szwaja, Lynn - Ybarra-Frausto, Tomas
2006 *Museum Frictions. Public Cultures/Global Transformations*, Durham and London, Duke University Press.

Knell, Simon J. – MacLeod, Suzanne – Watson, Sheila
2007 *Museum Revolutions. How Museums Change and Are Changed*, Routledge, London and New York.

Marcus, George E. – Fisher, Michael J.
1986 *Anthropology as Cultural Critique. An Experimental Moment in the Human Sciences*, Chicago, University of Chicago Press.

Marcus George E. - Myers Fred R.
1995 *The Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology*, Berkeley, University of California Press.

MacDonald, Sharon
2011 *A Companion to Museum Studies*, Wiley-Blackwell.

Mitchell Timothy
2002 "Orientalism and the Exhibitionary Order.", in *The Visual Culture Reader*, edited by Mirzoeff N., London and New York, Routledge, pp. 293-303.

Montezemolo, Fiamma
2002 "Arte come Altrità", in *Avatar, dislocazioni tra antropologia e comunicazione*, n. 3, Maggio 2002, Roma, Meltemi Editore, pp. 7-15.

Price, Sally
1992 *I primitivi traditi. L'arte dei «selvaggi» e la presunzione occidentale*, Einaudi, Torino.

Rees, Leahy Helen
2012 *Museum Bodies. The Politics and Practices of Visiting and Viewing*, Ashgate

Rilke, Rainer Maria
2000 *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, Milano, Garzanti.

Rogoff Irit
2003 "*From Criticism to Critique and Criticality*": http://eipcp.net/transversal/0806/rogoff1/en (visionato il 16 Marzo 2013).

Schneider, Arnd – Wright, Christopher
2006 *Contemporary Art and Anthropology*, New York, Berg Publishers.

Stewart, Susan
1984 *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Baltimore.

Szimborska, Wislawa
2009 *La gioia di scrivere. Tutte le poesie (1945-2009)*, Milano, Adelphi.

Taussig, Michael
1992 *The Nervous System*, New York, Routledge.
2005 *Cocaina. Per un'antropologia della polvere bianca*, Milano, Mondadori.

Webgrafia degli artisti citati

www.fiammamontezemolo.com
http://mauriciolupini.blogspot.it/
http://www.mkonline.it/
http://www.roots-routes.org/2013/04/04/relationshipspazi-vocalispazi-vocali-di-massimiliano-di-franca-con-la-partecipazione-di-jimmie-durham-tarek-elhaik-susanne-franco/