EUR_Asia

Brochure digitale

MUSEO DELLE CIVILTÀ

museo d'arte orientale

INDICE

... EUR_Asia.
Benvenute e Benvenuti
(non siete più né in Oriente né in Occidente) ...

Introduzione **3**
Andrea Viliani, Museo delle Civiltà

Introduzione **7**
Davide Quadrio con Anna Musini
e Francesca Filisetti, MAO Museo d'Arte Orientale

Esporre l'arte orientale
nei musei d'Europa nel XXI secolo:
alla ricerca del processo di deorientalizzazione **11**
Mariko Murata

La logica operativa di un'immagine **18**
Heba Y. Amin

Buddha[10] On the Move **25**
Una conversazione tra MAO Museo d'Arte Orientale,
la Fondazione Centro di Conservazione e Restauro
"La Venaria Reale" e il Dipartimento di Scienza Applicata
e Tecnologia del Politecnico di Torino (DISAT-PoliTO)
intorno a metodologie di indagine, conservazione
e restauro

Il Museo delle Civiltà come un polpo **35**
Una conversazione tra Gala Porras-Kim e Matteo Lucchetti

Asia
EUR

Introduzione

Andrea Viliani, Museo delle Civiltà

Questa non è solo un'introduzione, ma una mappa e, soprattutto, un benvenuto.
Comprendendo manufatti, documenti, ricerche scientifiche e nuove produzioni, il nuovo allestimento temporaneo al primo piano del Palazzo delle Scienze intitolato *EUR_Asia* anticipa la musealizzazione permanente di tutte le Collezioni di Arti e Culture Asiatiche del Museo delle Civiltà che entro il 2026 riunirà, al piano terra dell'edificio – in un allestimento unitario e integrale– sia le collezioni archeologiche e artistiche del MNAO-Museo Nazionale d'Arte Orientale, fondato nel 1957 su volontà dello storico delle religioni Giuseppe Tucci, sia quelle etnografiche di provenienza asiatica del Museo Nazionale Preistorico Etnografico, fondato nel 1875 dall'archeologo Luigi Pigorini.

L'allestimento temporaneo di *EUR_Asia* è suddiviso in cinque sezioni, che costituiscono i capitoli fra loro connessi di una riflessione museografica che è al contempo storica – ripercorrendo la storia di musei non più esistenti così come l'eredità dell'IsMEO-Istituto italiano per il Medio ed Estremo Oriente, co-fondato da Tucci nel 1933 – e metodologica – in quanto testa i criteri del futuro riallestimento di queste stesse collezioni. Per rispondere alle implicazioni e condividere le potenzialità di questo duplice scenario, che dal passato conduce al futuro, il progetto è realizzato in collaborazione con il MAO Museo d'Arte Orientale di Torino, che ringrazio, e in dialogo con una molteplicità di autrici e autori, che attiveranno periodicamente l'allestimento e che ringrazio.

1.
Agendo come un portale di accesso e un incipit narrativo, la prima sezione, *Cronache e spettri del restauro: la ricerca scientifica per una museologia critica*, avvia il percorso già nell'ingresso del Palazzo delle Scienze. La presentazione simultanea di alcune opere e delle loro analisi diagnostiche – realizzate dalla Fondazione Centro di Conservazione e Restauro "La Venaria Reale" e il Dipartimento di Scienza Applicata e Tecnologia del Politecnico di Torino (DI SAT -PoliTO) in occasione della mostra *Buddha*[10] al MAO – evidenzia la fondamentale connessione fra ricerca storico-artistica e ricerca scientifica, così come fra ricerca e restauro.

All'interno di questa sezione, che prosegue sullo scalone monumentale, si può esperire anche l'installazione sonora della musicista e compositrice Valentina Ciardelli con la collaborazione di Anna Astesano e Chiu Yung Chan: un trio per arpa, contrabbasso e *guqin*, antico strumento della tradizione cinese che funge da invito a introdursi nello spazio-tempo riflessivo della mostra.

2.

Al primo piano, intorno allo scalone monumentale, l'allestimento nei sottoportici si ispira alla struttura delle grotte buddhiste: evocando la progressione luminosa lungo le navate laterali del *chaityagrha 26*, santuario scavato nelle viscere della roccia a Ajanta (Maharashtra, India), il percorso è scandito da vetrine-nicchie che accolgono una selezione di circa cento opere delle collezioni dell'ex MNAO, articolate in 16 narrazioni trasversali al pensiero, alla storia, alle arti e culture asiatiche. Di ciascuna opera, proveniente da aree e epoche diverse, è analizzata la relazione fra materialità e funzionalità – sia essa pratica e quotidiana o rituale e simbolica – superando così il concetto di riferimento o limite geografico per approfondire, piuttosto, l'universalità dei soggetti – come le visioni della morte e dell' immortalità, la cura del corpo e dello spirito, il ruolo delle tecniche contemplative, le sfumature dei generi, le cosmologie e cosmogonie – o la porosità delle tematiche storico-artistiche – come l'immaginario dei bestiari, la calligrafia, il significato dei colori. Attraverseremo tutta l'Asia delineando una sua esperienza permeabile agli influssi fra civiltà, religioni, sistemi sociali, fino a spingerci oltre di essa per evocare gli ipotetici contorni di quelle che potremmo definire "Eurasia" (l'unione fra Europa e Asia), "Afrasia" (Africa e Asia) e "Oceanasia" (Oceania e Asia). Del resto, al Museo delle Civiltà l'Asia inizia già nel quartiere dell'EUR (dal nome della mai inaugurata *Esposizione Universale di Roma del 1942*), diventando appunto *EUR_Asia*. Pur rimanendo esposti nelle vetrine museali, gli oggetti si confrontano inoltre anche con la storia stessa dell'istituzione museale. Oltrepassando non solo i confini ma anche i millenni, si configura così un percorso aperto e libero nello spazio e nel tempo che permette di riflettere anche sul concetto di "museo d'arte orientale" e, quindi, sul concetto stesso di "Oriente", consolidatosi in Europa durante il XIX secolo mentre l'Europa si identificava, all'opposto, come "Occidente".

Al di là di questa opposizione storica, e delle narrazioni anche esotizzanti che ne sono derivate, l'allestimento rintraccia invece le connessioni tra manufatti, coordinate spaziali, epoche tempo-

rali, saperi e credenze, tradizioni culturali, materie naturali, tecniche artigianali, configurandosi quindi come la mappa – fatta di incontri e confronti, scambi e negoziazioni – delle storie, plurime e composite, di queste collezioni.

3.
Al centro del percorso espositivo si erge una struttura che, evocando una costruzione sacra asiatica (*stupa* o tempio) rimanda all'idea di Montagna cosmica o Albero del Mondo: sulla sommità di un pilastro al suo centro compare l'immagine di un Buddha nel gesto della rassicurazione (*abhayamudra*), sormontato da un ombrellino ideato da Andrea Anastasio e con lo sguardo rivolto a coloro che si apprestano alla visita, mentre tutto intorno è presentato l'intervento dell'artista Gala Porras-Kim, *Research Fellow* del Museo delle Civiltà e *Artist in Residence* presso il MAO. Indagando l'interdipendenza fra contesto di provenienza, significato, funzione d'uso originari e la loro de- e ri-contestualizzazione, interpretazione e conservazione museali, l'installazione *A Recollection Returns With a Soft Touch* di Porras-Kim ci restituisce il rapporto intimo che si instaura tra le collezioni e chi (archeologo, storico dell'arte o conservatore) se ne prende cura. Le opere selezionate da Funzionarie e Funzionari del museo, così come i loro corpi, sono sublimati dall'artista in post-produzione per lasciare visibili solo le loro mani mentre movimentano e descrivono le opere. L'assenza dell'oggetto sposta così l'attenzione verso l'individualità e la funzione critica del soggetto. Analogamente, le vetrine museali in cui in cui sono disposte le opere cancellate nell'installazione si propongono come un dispositivo che denuncia la sua funzione narrativa e prova a riaffermare le identità culturali e rituali originarie.

4.
L'ultima sezione, ai lati della vetrata di Giulio Rosso posta in asse con lo scalone monumentale, è dedicata al *Grande Progetto Beni Culturali* e al riallestimento permanente delle Collezioni di Arti e Culture asiatiche, di cui sono condivisi con il pubblico in anteprima alcuni elaborati architettonici insieme ad alcuni manufatti delle collezioni asiatiche del Museo Nazionale Preistorico Etno-

grafico, non più esposte da decenni e che costituiranno uno dei fulcri del futuro riallestimento.

5.
Inquadrando infine un *QR-code* è possibile accedere alla *brochure* digitale che state leggendo, e che fornisce un apparato di testi e immagini di approfondimento. Concepita non con lo scopo di accompagnare il visitatore nel percorso, ma di permettergli di approfondirlo (anche prima o dopo la sua visita), questa brochure è quindi un supporto per la riflessione personale: «È possibile non limitare ai suoi confini geografici – per altro mobili e porosi – la nostra conoscenza di una cultura?», «È possibile immaginare, nel cosiddetto "Occidente", progetti e identità istituzionali dedicati alle "culture del mondo" che non siano più eurocentrici?», «È possibile elaborare il profilo di un museo in cui quelle culture, condividendone anche la storia delle provenienze e delle loro interpretazioni, siano in effetti condivise?»... È possibile, allora, pensare di essere in Asia anche restando all'EUR? La risposta è affidata a voi...

Benvenute e Benvenuti, quindi, in... *EUR_Asia!*

Introduzione

**Davide Quadrio con Anna Musini
e Francesca Filisetti, MAO Museo d'Arte Orientale**

Questo progetto espositivo e di ricerca nasce da una serie di dialoghi, riflessioni e collaborazioni che nell'arco del biennio 2022-24 sono stati condivisi tra il Museo delle Civiltà di Roma e il Museo d'Arte Orientale di Torino, inizialmente dai rispettivi Direttori e successivamente dai dipartimenti curatoriali delle due istituzioni. Più che una mostra, questa presentazione si configura come una rilettura delle collezioni permanenti distillata dalle curatrici e dai curatori del Museo delle Civiltà, costellata da contrapposizioni, echi, espansioni che prendono forma attraverso una serie di soluzioni espositive e un'operazione audace dell'artista Gala Porras-Kim (Bogotà, Colombia, 1984, vive e lavora a Los Angeles, Stati Uniti), unitamente a un contributo prezioso di Andrea Anastasio e della comunità di donne di Nizamuddin Basti, New Delhi.

Attraverso un progetto di residenza, l'opera *A Recollection Returns with a Soft Touch* di Gala Porras-Kim si è sviluppata nel corso di quasi due anni con una ricerca "sul campo" volta ad approfondire e istigare ulteriori domande sulla presenza e il significato di collezioni di arte asiatica in istituzioni occidentali. Cosa rappresentano questi oggetti nel contesto europeo? Qual è la loro storia, provenienza e funzione originaria? Come sono giunti in collezioni occidentali? Come vengono studiati, esposti e conservati? Come vengono trasmessi e raccontati al pubblico per la sua fruizione? Qual è la relazione tra oggetti delle collezioni e curatori del museo? In particolare il progetto di Porras-Kim si è concentrato su quest'ultimo quesito coinvolgendo attivamente i curatori del Museo delle Civiltà, custodi della ricerca scientifica e conoscitori dei manufatti conservati in questa istituzione (in cui sono confluite recentemente le collezioni del Museo Nazionale d'Arte Orientale "Giuseppe Tucci", del Museo Nazionale Preistorico ed Etnografico "Luigi Pigorini", del Museo dell'Alto Medioevo "Alessandra Vaccaro", del Museo delle Arti Tradizionali e Popolari "Lamberto Loria" e dell'Ex Museo Coloniale). Attraverso registrazioni di video interviste, l'opera *A Recollection Returns with a Soft Touch* di Porras-Kim esplora la relazione affettiva tra i curatori e gli oggetti dei loro studi, mostrando in modo poetico e

sorprendentemente emozionale il legame profondo tra l'essere umano e il suo istinto di cura. I curatori del Museo sono dunque al centro di questo progetto espositivo e del lavoro realizzato dall'artista, rivelando come il loro ruolo costituisca l'asse portante intorno a cui prendono avvio la missione e le attività museali.

L'aspetto immaginario e simbolico dell'intero progetto è enfatizzato attraverso l'ideazione di uno spazio circolare per la presentazione dell'opera che richiama metaforicamente la struttura del Monte Meru, la montagna sacra al centro dell'universo induista e buddhista, sormontata dal Buddha Stante. Fulcro di tutto il progetto, la statua è circondata da un *chatra* in carta realizzato per l'occasione, su design di Andrea Anastasio, dalla comunità di donne dell'area di Nizamuddin Basti. L'ombrello rituale idealmente completa e riverisce la figura religiosa, costruendo un'ideale continuazione tra il manufatto originario e il tempo presente, fatto di intelligenza e mani che rendono la tradizione e la sua storia sempre spostata verso il futuro[1]. Segni come questo sono importanti per ricordarci come il tempo storico sia sempre un divenire organico, mai nostalgico, pronto ad abbracciare lo sguardo contemporaneo.

Intorno a questo asse, si aprono lagune di spazi interrotte da isole tematiche che presentano oggetti-soggetti transculturali dall'estremo oriente fino al Mediterraneo, in una sinfonia di meraviglie e scoperte. Unendo approccio scientifico e coinvolgimento emotivo, la mostra si apre con un momento di restituzione di analisi, studi e metodologie di conservazione e restauro sviluppati grazie a una collaborazione biennale tra il Museo delle Civiltà, il Museo d'Arte Orientale di Torino, la Fondazione Centro di Conservazione e Restauro "La Venaria Reale" e il Dipartimento di Scienza Applicata e Tecnologia del Politecnico di Torino (DISAT-PoliTO). Attraverso la mostra *Buddha[10]. Frammenti, derive e rifrazioni dell'immaginario visivo buddhista* (19 ottobre 2022 – 3 settembre 2023), al MAO sono state esposte e successivamente studiate con rilevazioni scientifiche importanti diverse opere del MuCiv, come le sculture raffiguranti Buddha seduto (inv. MPE 80217), e Guanyin stante (ex inv. MNAO 208), oltre a un nucleo di dieci sculture votive in bronzo della collezione Auriti (inv. 625, 631, 659, 650, 667, 669, 670, 695, 708, 710). I risultati di tali analisi (in fase di pubblicazione per la conferenza EURO CORR 2024,

1 Per un approfondimento sulla comunità e il patrimonio culturale dell'area Nizamuddin Basti si veda https://presentations.thebestinheritage.com/2022/nizamuddin-basti

Heritage e in parte pubblicati sul sito specializzato MDPI[2]) sono fruibili digitalmente accanto alle sculture del Museo delle Civiltà in un video realizzato da Alessandro Muner che racchiude immagini, grafici e ricostruzioni in 3D ottenuti dalle indagini e dagli studi scientifici e sperimentali applicati. In dialogo si colloca anche l'installazione sonora, *Oro – Huángjīn*, di Valentina Ciardelli, un trio per arpa, contrabbasso e *guqin*, antico strumento della tradizione cinese. L'opera, commissionata dal MAO nel 2023, si inserisce concettualmente all'interno del progetto espositivo che s'immerge idealmente nella storia della circolazione di oggetti asiatici, del loro collezionismo in Europa e del proliferare di uno sguardo occidentale che impone criteri di bellezza e giudizio qualitativo.

Progettualità, gesto, ricerca, presentazione, sono forse le parole che meglio descrivono questo percorso iniziato due anni fa e che non termina ma si sofferma in una cristallizzazione propositiva al Museo delle Civiltà, espressione di un processo ancora in divenire. Un primo passo per percepire l'importanza di una collezione prestigiosa e unica in Italia, che parla di noi e delle nostre origini, scoperte, rivelazioni poetiche e spiriti guida che, attraverso scambi e connessioni, hanno contribuito alla formazione di un panorama culturale euroasiatico. Tutto ciò è presente nel segno di chi riconosce le interconnessioni della storia e i valori trasformativi che afferiscono a essa:
"...il punto di arrivo della cultura non è la capacità di cogliere a colpo d'occhio, come una configurazione armonica e chiusa, l'ordine ultimo del sapere: ma, al contrario, la conquista di una diottrica universale, che concepisca la storia come una sconfinata bizzarria luministica, un giro vertiginoso di raggi, di fuochi e di spettri, un immenso di teatro di illusioni ottiche, di proiezioni e sovraesposizioni." [3]

2 Articolo *Coatings: Study of Chinese Buddhist Sculptures: First Insights into a Complex History of Transformation through Analysis of the Polychrome Decoration* (MDPI, 2024).

3 Johanne Wolfgang Goethe, *Il Divano Occidentale Orientale*, RCS Rizzoli libri, Milano, 1990; citazione dall'introduzione di Ludovica Kock, p. 9

Esporre l'arte orientale nei musei d'Europa nel XXI secolo: alla ricerca del processo di de-orientalizzazione

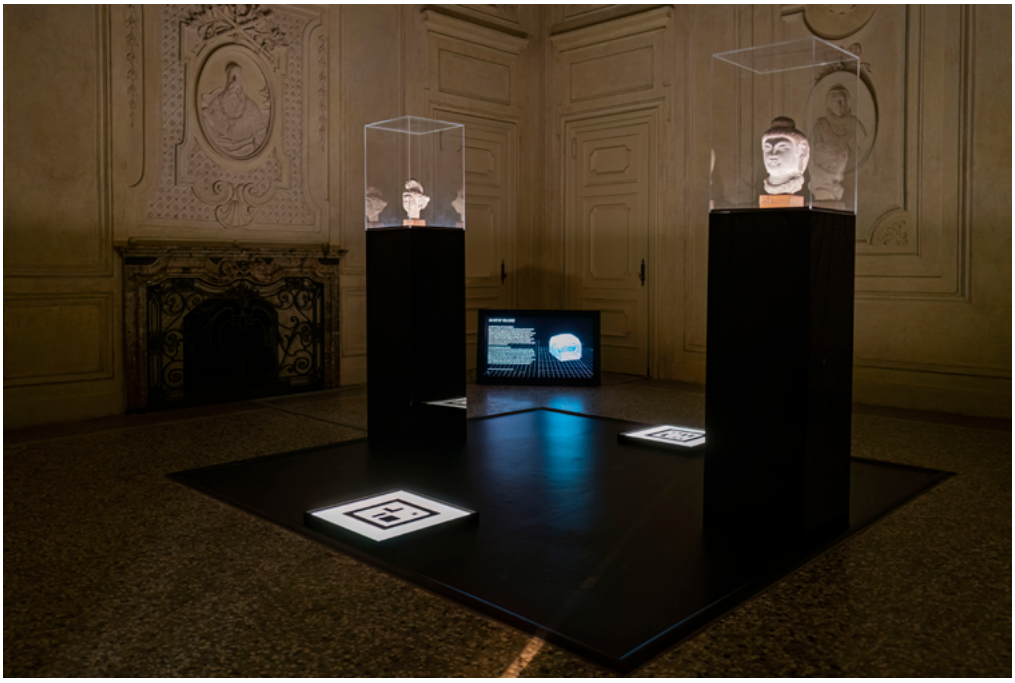
Mariko Murata

Un progetto ambizioso

Le implicazioni dell'esposizione dell'arte e della cultura orientale nei musei europei nel XXI secolo sono oggi un importante oggetto di ricerca. La comunità accademica ha individuato e ampiamente criticato i problemi che pervadono le pratiche museali, come la mentalità che traccia un netto confine tra Est e Ovest, lo sguardo patriarcale che l'Occidente rivolge alla cultura orientale e l'esotizzazione delle opere e delle collezioni dei musei. Cosa possono fare, allora, i musei per affrontare questi problemi? Come può l'intento di decolonizzare e de-orientalizzare l'arte trovare espressione in mostre e spazi museali che espongono vecchie collezioni?
La pratica di collezionare ed esporre l'arte comporta lo spostamento delle opere al di fuori del loro contesto originario e l'attribuzione di un nuovo significato attraverso storie e interpretazioni diverse. Se, da un lato, questa è una caratteristica costitutiva del sistema museale, dall'altro ha immensamente contribuito a rispecchiare le fantasie dei collezionisti sull'«Altro», per come da loro immaginato. Ne consegue che «la costruzione del significato nelle classificazioni e nelle esposizioni museali viene mistificata come rappresentazione adeguata», mentre «il tempo e l'ordine della collezione cancellano il lavoro sociale concreto della sua creazione».[1] Questa dinamica si manifesta anche, per esempio, nella rimozione del colonialismo e nella cancellazione di ogni traccia di fascismo che caratterizzano, in quanto matrici storiche, alcune parti della collezione del Museo delle Civiltà (MuCiv). La collezione asiatica del MuCiv risulta dalla fusione delle collezioni del Museo Nazionale Preistorico Etnografico «Luigi Pigorini» e del Museo Nazionale d'Arte Orientale «Giuseppe Tucci». Anche la collezione del Museo d'Arte Orientale (MAO) comprende diverse collezioni italiane.

1 James Clifford, *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, trad. Mario Marchetti, Bollati Boringhieri 1993, p. 254.

Se ci concentriamo su queste collezioni emerge un problema fondamentale: dietro l'illusione di un'adeguata rappresentazione del mondo, ovvero l'Oriente, si è continuato a collezionare, conservare ed esporre oggetti esponendosi al rischio di uno sguardo orientalista. Aumentare la consapevolezza di questo fatto e decostruire quello sguardo quando si lavora con opere e collezioni impregnate di quella percezione è la sfida più grande che i musei del XXI secolo si trovano ad affrontare. E l'iniziativa che unisce il MuCiv e il MAO è un tentativo di impegnarsi in questa sfida.
Forse non serve ripetere qui che uno dei processi su cui il MuCiv è attualmente impegnato concerne la decolonizzazione dell'ex Museo Coloniale di Roma. Peraltro, anche prima della fondazione del MuCiv nel 2016, la storia dei vari musei in esso confluiti è stata caratterizzata dalle loro premesse fondative, che hanno portato il team museale ad avviare un processo di apertura delle collezioni a un'idea processuale di "de-colonizzazione". Come affermato da Andrea Viliani, che ha assunto la direzione nel 2022, le modalità compartecipate delle missioni archeologiche, il lavoro congiunto con altri organismi per intercettare beni sospettati di essere giunti in Italia a seguito di spoliazioni, le ricerche sulle provenienze per promuovere restituzioni di opere ai loro paesi di origine, le collaborazioni con esponenti delle comunità indigene e soggetti migranti, sono parte integrante del processo di decolonizzazione. Queste pratiche quotidiane, anche se non dichiarate come tali o visibili ai visitatori, gettano le fondamenta di un museo aperto al dialogo, creando una sinergia nello spazio-tempo museale.
Il MAO è a sua volta un nuovo museo di arte orientale inaugurato nel 2008; la sua stessa descrizione può apparire problematica, o piuttosto solleva interrogativi che riguardano il problema dello sguardo orientalista. Quale strategia dovrebbe adottare questo "nuovo" museo il cui nome non fa che consolidare il confine tra Oriente e Occidente? Questa domanda trova una risposta nella recente iniziativa lanciata dal direttore del MAO Davide Quadrio e il team curatoriale del museo. Grazie alla sua lunga esperienza di fondatore e direttore di diversi centri di arte contemporanea in Cina, Quadrio ha usato abilmente i suoi contatti con una consolidata rete di artisti e ha rinnovato lo spazio e le mostre offrendo una prospettiva nuova attraverso opere contemporanee, combinando inoltre questo approccio con l'analisi scientifica e la ricerca sulla provenienza degli oggetti per aggiornare le descrizioni delle collezioni esposte. Come ho avuto modo di notare durante



“Buddha10. Frammenti, derive e rifrazioni dell’immaginario visivo buddhista”, veduta dell’allestimento (2022-23) al MAO Museo d’Arte Orientale, Torino
Foto: Giorgio Perottino

“Buddha10. Frammenti, derive e rifrazioni dell’immaginario visivo buddhista”, veduta dell’allestimento (2022-23) al MAO Museo d’Arte Orientale, Torino
Foto: Giorgio Perottino

il mio lavoro al MAO,[2] il cambiamento è stato straordinariamente denso e rapido. E il progetto MuCiv–MAO, che unisce l'arte contemporanea ai metodi scientifici più avanzati, è senza dubbio la pratica di de-orientalizzazione più ambiziosa oggi in Italia.

Decolonizzare i musei attraverso l'arte contemporanea

La decolonizzazione dei musei attraverso l'arte contemporanea è un metodo sempre più diffuso in Europa. Particolarmente interessati a questa pratica, che mette in relazione gli oggetti storici e coloniali con il presente e aumenta la consapevolezza del pubblico sul colonialismo, sono i musei antropologici.
Non sono molti i musei che, come il Wereldmuseum di Amsterdam, fanno un uso esteso dell'arte contemporanea, ma la pratica di esporre opere contemporanee negli spazi espositivi tradizionali è sempre più diffusa.
Una tendenza che, tuttavia, non è sfuggita alle critiche. Una lamentela comune è che l'arte contemporanea è "difficile" da capire. Più un visitatore è appassionato o meglio conosce le mostre convenzionali di arte e cultura asiatica, più percepisce negativamente l'esposizione di opere contemporanee. Una reazione prevedibile, dato che il nuovo approccio interferisce con il tradizionale tipo di piacere visivo e crea uno spazio che mette a disagio. Se così non fosse, l'esposizione di opere d'arte contemporanea in quel contesto non avrebbe raggiunto il suo scopo.
Un'altra obiezione riguarda il cosiddetto "artwashing", ovvero il fatto che l'arte contemporanea rinnova l'immagine della collezione oscurando il passato coloniale. Se l'opera esposta funziona in questo modo merita di essere criticata. Ma se l'opera ha il potere di mettere in discussione le idee e i concetti esistenti, allora sarà in grado di sfidare le pratiche espositive e le percezioni più radicate. L'introduzione dell'arte contemporanea nello spazio della galleria ha innanzitutto un compito estremamente difficile (o quasi impossibile): liberarci da queste percezioni. Ripensare la selezione delle opere, cambiare le descrizioni riportate sui pannelli e informare il pubblico sulla provenienza dei manufatti sono approcci fondamentali per una nuova rappresentazione; e tuttavia presentano dei limiti. L'orientalismo dei musei europei si esprime nel modo in cui queste istituzioni curano e classificano le collezioni e configurano gli spazi espositivi.

2 Dal giugno 2023 Mariko Murata è stata in residenza e ha collaborato con il MAO all'interno del progetto tra MAO e IIAS (International Institute for Asian Studies). È stata assegnista di ricerca all'IIAS dall'ottobre 2022 al settembre 2023.

Il recente ricorso all'arte contemporanea è strettamente connesso a questo problema strutturale. Dato che spesso prende la forma dell'installazione, l'arte contemporanea interviene nello spazio, ed è anche concettuale per natura, un aspetto che apre alla possibilità di interrogarsi sul concetto di "orientalismo museale". Di certo l'arte contemporanea non può fare magie, ma queste sue caratteristiche sono la ragione per cui è tanto ricercata.

Orientalismo museale

Nelle pratiche museali, l'orientalismo è molto più radicato di quanto si possa immaginare. La classificazione delle collezioni rivela una confusa distinzione tra Oriente e Occidente. Nei musei storici europei di arti e culture, lo spazio espositivo è diviso in sezioni per regioni geografiche, come Europa, Africa[3], Asia e Oceania. In Francia, l'intera collezione di arte asiatica del Louvre fu trasferita al Musée Guimet nel 1945, e ancora oggi «la separazione dell'arte orientale dall'edificio principale del Louvre dimostra che la qualità e l'unità culturale dell'arte orientale era considerata diversa da quella che avrebbe dovuto caratterizzare le collezioni del Louvre».[4] Più tipicamente, la sezione Asia è organizzata in base a una rigida divisione in unità nazionali, come India, Cina, Giappone e Corea, anche quando il museo può destinare soltanto piccole aree a ogni paese. Questa divisione dello spazio è un residuo dell'epoca della Grande Esposizione di Londra del 1851 e si ricollega anche al sistema accademico della Storia dell'arte, in cui ogni area di competenza è divisa in unità nazionali. Eppure, se prendiamo a esempio l'Asia orientale premoderna, a differenza degli Stati-nazione in Europa, quell'area fu definita dal sistema fiscale cinese. L'ordine internazionale in Asia orientale si basava su un sistema in cui gli imperatori cinesi garantivano titoli ai sovrani degli Stati vicini, che dominavano come possedimenti stranieri; ciò garantiva l'indipendenza dei paesi e una diffusa e vivace rete di scambi. Questa struttura era al di là dell'immaginazione degli europei, che riuscivano a concepirla soltanto in relazione al proprio sistema dell'epoca. Ciò ha prodotto le storie dell'arte nazionali che conosciamo e una netta divisione negli spazi espositivi, che ha cancellato le tracce dei

3 Quando il British Museum finalmente aprì le sue Africa Galleries nel 2001, erano davvero pochi i musei con una sezione africana, perché gli oggetti africani non erano considerati arte. Il fatto che lo spazio destinato alla nuova esposizione fosse il piano interrato attirò un certo numero di critiche.

4 Sato, Doshin, *Bijutsu no aidentiti: Dare no tame ni, nan no tame ni (L'identità nell'arte: Per chi, per cosa?)*, Yoshikawa Kobukan 2007, p. 20.

profondi rapporti che si erano costruiti in Asia. Inoltre, quello di "arte" era un concetto europeo.
Nel caso dell'arte buddista, che è quasi sinonimo di arte asiatica, la pratica di riunire gli oggetti in un luogo per il piacere di vederli e di guardarli esclusivamente da una prospettiva estetica non esisteva prima che su quell'arte si posasse lo sguardo occidentale. La pratica museale e la configurazione dello spazio del museo incorporano dunque «l'illusione di una rappresentazione adeguata del mondo», invisibilizzando le dinamiche e le interzioni propriamente asiatiche. Un'altra conseguenza della definizione assoluta dell'Est e dell'Ovest è di aver creato uno sguardo che vede "l'Est"' come una massa molto astratta. Le collezioni di arte orientale restano un campo poco studiato e sono pochissime le analisi che superano l'estetica dell'esotismo.
Le sculture buddhiste della collezione Auriti, in parte esposte in questa mostra e già presentate anche nella mostra Buddha10 al MAO (20 ottobre 2022 – 3 settembre 2023), sono un esempio emblematico. Come spiega la co-curatrice Laura Vigo, la collezione comprende un certo numero di statuette del Buddha portate in Italia da mercanti d'arte e uomini d'affari giapponesi come Tadashi Sekino (1868-1935), Kaichiro Nezu (1860-1940) e Sadajiro Yamanaka (1866-1936),[5] che le avevano rinvenute o acquistate soprattutto in Cina in un'epoca di espansione dell'impero giapponese. Il Giappone fu il primo paese asiatico a diventare uno "Stato moderno" e assunse il ruolo di leader del continente, sfruttando appieno l'impero come mezzo di comunicazione con l'Europa. Mettere qui il Giappone insieme al resto dell'Asia e considerarlo parte dell'Asia esotica significa ignorare palesemente l'imperialismo giapponese nel continente.

Rischiare con un "medium freddo"

L'Asia frammentata e l'Asia percepita come una massa astratta sono due ideologie con una lunga tradizione di pratiche che hanno reso le mostre "rappresentazioni adeguate". Come possiamo riformulare questa nozione? Riuscirci sembra alquanto improbabile. Non solo l'Occidente, ma anche l'Oriente sembra impantanato in questo ordine di idee (lo dimostra questo saggio, dove i due termini compaiono in rapporto dicotomico). L'unica strategia che potrebbe rivelarsi vincente è quella di "inserire"

5 Laura Vigo, «Buddhas on the move. On westward circulation and translocation of Buddhist visual and material culture», in *Buddha[10]: A Fragmented Display on Buddhist Visual Evolution*, MAO Museo d'Arte Orientale, pp. 12-18

momentaneamente questa nozione nello spazio tradizionale, in modo che il pubblico si senta confuso o si renda conto che qualcosa è diverso dal solito.
Come abbiamo detto, una tale reazione si può ottenere in certa misura alterando i criteri di selezione degli oggetti, la loro disposizione e le loro descrizioni sui pannelli. Non sono soltanto le intenzioni e gli scopi del museo a determinare il messaggio di una mostra; il "significato" si costituisce soltanto nel momento in cui chi visita il museo reagisce a ciò che vede e lo interpreta a modo suo. Di conseguenza, più è evidente la variazione dello stile e dello spazio, maggiore è la capacità del pubblico di percepire il cambiamento nel messaggio. Al contrario, ricevere un messaggio diverso attraverso un formato espositivo convenzionale in cui gli oggetti sono rinchiusi nel silenzio delle teche di vetro è una sfida più grande. Le mostre sono quel tipo di media che richiede una partecipazione attiva del pubblico (McLuhan le avrebbe classificate come "media freddi"[6]). L'arte contemporanea, l'analisi scientifica o qualunque approccio multimodale che consenta una narrazione che vada oltre la percezione geografica potrebbe essere una via per rivelare e alternare i valori tradizionalmente associati a queste opere e queste collezioni. E i musei vogliono dimostrare la loro convinta determinazione in questo senso.
L'intenzione di questo breve saggio non è tanto evidenziare la funzionalità dell'arte contemporanea, quanto piuttosto chiarire lo scopo dell'iniziativa MuCiv–MAO. Cercare metodi di intervento che possano costituire una sfida al cambiamento della radicata tradizione dell'orientalismo museale è la ragione per cui l'arte orientale è esposta nei musei europei nel XXI secolo. Una ricerca che, ovviamente, è soltanto all'inizio.

5 Quelli di media caldi e media freddi sono contro-concetti e sono relativamente determinati: per esempio, la radio è calda mentre il telefono è freddo. Marshall McLuhan, *Capire i media. Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore 1967.

La logica operativa di un’immagine

Heba Y. Amin

Questo testo è una sintesi degli appunti e dei commenti dell’artista Heba Y. Amin (Il Cairo, Egitto, 1980) sulla sua pratica di ricerca artistica, scritto in primo luogo per il catalogo della sua mostra personale “A Rectilinear Propagation of Thought” (2018) alla Zilberman Gallery di Berlino, poi esteso per l’opera “Windows on the West” (2019) e ulteriormente elaborato in conversazione con il curatore Anthony Downey per la mostra “When I See the Future, I Close my Eyes, Chapter II” (2022), sempre alla Zilberman di Berlino.

Harem de Méhémet-Ali, Horace Vernet e Frédéric Goupil-Fesquet, 7 novembre 1839, litografia. Stampa da un dagherrotipo andato perduto, “Excursions daguerriennes I”, 1840. (Rare Book Division, Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library).

La prima immagine fotografica documentata dal continente africano riporta la data del 7 novembre 1839, appena tre mesi dopo che la Francia presentasse al mondo la dagherrotipia. La fotografia, dal titolo *Harem De Méhémet-Ali* (1839), che "cattura" l'esterno del palazzo dell'harem del pascià Muhammad Ali, fu scattata ad Alessandria dal pittore orientalista francese Horace Vernet (Parigi, 1789-1863), assistito dal nipote Frédéric Goupil-Fesque (Francia, 1817-1881).
Sebbene non ci fosse nulla di erotico nell'immagine di Vernet in sé, le sue artificiose implicazioni sessuali eccitarono il pubblico dei parigini contemporanei.[1]
Vernet e suo nipote erano fautori della "missione civilizzatrice", in linea con gli intenti colonizzatori e gli ideali europei di superiorità bianca. Diventare "civilizzati" implicava una rinuncia alle tradizioni native, eppure gli Europei si affrettarono a catturare le prime immagini delle meraviglie culturali dell'Africa e dell'Asia con le loro nuove tecnologie. Vernet e Goupil-Fesque documentarono ampiamente i loro viaggi con scritti e fotografie; erano "lieti al pensiero che, sotto la crescente influenza della civilizzazione francese, la ragione dormiente nella regione si sarebbe risvegliata".[2]
La fotografia originale di Vernet, insieme a tante altre, è ancora oggi un esempio del modo in cui la Francia esercitava il suo dominio territoriale attraverso la fusione di paesaggio e corpo.[3]
L'espansione e il dominio territoriale del colonialismo europeo dipendeva dalla tecnologia, e la visualizzazione del progetto coloniale dipendeva nella sua essenza da una nuova tecno-estetica di geografie fantastiche.
La fotografia era perfetta per sondare e mappare i paesaggi "primitivi" disponibili, ma anche, per estensione, per assoggettare

---

1 Questa storia è l'oggetto di diversi anni di ricerca artistica, iniziata con la mia mostra personale *A Rectilinear Propagation of Thought* alla Zilberman Gallery di Berlino nel 2018. Da allora è spesso argomento di riflessione e scrittura nella mia pratica artistica.

2 Frédéric Goupil-Fesquet, *Voyage d'Horace Vernet en Orient*, Bruxelles C. Muquardt 1844, p. 21.

3 La fusione di paesaggio e corpo non era esclusiva dei colonizzatori europei. Nel manoscritto del XVII secolo *Kitab al masalik wa-l-mamalik* (Il Libro delle Strade e dei Reami) del geografo andaluso Abu Abdullah al-Bakri, i mercanti e i commercianti includevano le descrizioni sessuali delle donne che incontravano in Africa occidentale e in Nord Africa nelle descrizioni delle geografie visitate. Il loro voyeurismo era mediato da tecnologie di misurazione e osservazione che lo rendevano abbastanza scientifico da poter essere incluso in un testo sulla geografia. Ho esplorato più a fondo il testo nel mio progetto artistico "The Earth is an Imperfect Ellipsoid", che documenta le geografie contemporanee dell'Africa occidentale e del Nord Africa attraverso le rotte di questi manoscritti storici. Per ulteriori informazioni sul progetto si veda il catalogo della mostra *A Rectilinear Propagation of Thought* (Zilberman Gallery, Berlino, 2018).

e sfruttare la gente che abitava quelle terre.[4] Costruite alla maniera dei paesaggi immaginari della pittura orientalista, le immagini di persone indigene divennero uno strumento di propaganda politica. Dato, però, che il soggetto femminile nordafricano era inaccessibile, gli artisti europei – per soddisfare le loro fantasie – inventarono una versione erotica della donna nativa. Perfino Vernet allude al modo predatorio delle sue escursioni fotografiche: "Abbiamo dagherrotipato come leoni", scriveva.[5] Paradossalmente, la sua foto in realtà non ritrae l'harem, ma l'erotismo è implicito nello sguardo voyeuristico del dispositivo tecnologico.

I soggetti coloniali erano spesso ritratti come esotici e inferiori, con immagini che avevano lo scopo di giustificare l'imposizione del dominio coloniale come una missione di carità. L'orientalismo comunicava l'incapacità di raggiungere l'emancipazione, l'impossibilità di diventare un agente storico e liberarsi dalla propria condizione naturale.[6] La fotografia giocava dunque un ruolo cruciale nella strutturazione della conoscenza, mentre le foto continuavano a circolare e così a plasmare la percezione europea degli altri dalla prospettiva orientalista. Le autorità coloniali usavano la fotografia anche per creare documenti d'identità, registri di sorveglianza e dati antropometrici che facilitavano la gestione e il controllo delle popolazioni indigene. Nel suo saggio filmico *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* [Immagini del mondo e l'iscrizione della guerra], l'artista Harun Farocki (Nový Jičín, 1944 – Berlino, 2014) affronta la violenza implicita dello sguardo occidentale attraverso il libro di fotografie *Femmes Algeriennes*, prodotto dalla recluta francese Marc Garanger (Ézy-sur-Eure, 1935 – Lamblore, 2020). Garanger aveva l'ordine di fotografare le donne algerine per scopi di identificazione, ma i suoi soggetti coloniali – in genere vestiti di abiti modesti – erano costretti a spogliarsi e posare contro la loro volontà.

Queste pratiche fotografiche servivano a disumanizzare le persone colonizzate e trasformarle in oggetti, riducendole a meri

---

4 Michael Bollig e Olaf Bubenzer (a cura di), *African Landscapes - Interdisciplinary Approaches*, Springer 2009, p. 316.

5 « *Nous avons daguerréotipifié comme des lions et vous recevrez une partie de ce que nous avons fait comme échantillon.*» [Abbiamo dagherrotipato come leoni e riceverete come assaggio una parte di quanto abbiamo fatto], lettera del 21 novembre 1839, Parigi, Archivi dei Musei Nazionali, P30.

6 Edward Said ha diffuso il termine *orientalismo* nel contesto degli studi postcoloniali con il suo seminale libro omonimo pubblicato nel 1978. Said sosteneva che i poteri coloniali europei del XIX secolo hanno inventato e mantenuto rappresentazioni perlopiù inaccurate e stereotipate delle culture asiatiche e nordafricane, per perseguire i propri interessi politici.

argomenti di indagine scientifica e controllo amministrativo. Cosa succede a un popolo quando non ha alcuna libertà di agire per rappresentarsi, quando la mancanza di autodeterminazione coincide con quel momento decisivo in cui la produzione di immagini fotografiche fu introdotta per la prima volta? I pregiudizi e le dinamiche di potere insite nelle prime rappresentazioni fotografiche continuano a plasmare la cultura visiva ancora oggi. Non solo le percezioni globali del cosiddetto Oriente sono condizionate dall'Occidente da secoli, ma gli stessi sistemi di categorizzazione che furono usati per classificare e stereotipare i popoli marginalizzati in passato oggi sono codificati in algoritmi di Intelligenza Artificiale, che perpetuano e amplificano i pregiudizi esistenti nelle tecnologie e nelle piattaforme che usiamo ogni giorno.

Lo sguardo algoritmico concettualizza "l'Altro" in un'ottica di categorizzazione, controllo e sfruttamento, riflettendo le dinamiche del colonialismo nella sfera digitale. Come accadeva nel contesto delle prime produzioni fotografiche, la maggior parte delle persone che oggi subiscono le conseguenze della razionalizzazione algoritmica hanno poca se non alcuna libertà d'agire per dar forma ai sistemi che definiscono il loro futuro. Gli algoritmi "vedono" il mondo attraverso la logica binaria, riducendo fenomeni sociali complessi a dati quantificabili, e così semplificando le nostre percezioni della realtà e rinforzando gli stereotipi. Fanno affidamento su enormi quantità di dati per fare previsioni e prendere decisioni, ma i dati che usano sono spesso influenzati da errori storici, disuguaglianze e residui coloniali. Sistemi ancor più consolidati eliminano l'occhio umano dalla scena, costruendo al suo posto uno sguardo algoritmico opaco di cui non conosciamo i meccanismi interni. In realtà, le tecnologie oggi non operano in base alle logiche della società umana: i sistemi di *machine learning* usano immagini operative, o immagini prodotte da macchine che parlano ad altre macchine, per svolgere compiti come tracciare, navigare, rilevare e identificare.[7]

Non abbiamo più a che fare con l'umano atto di vedere. Al contrario, rimuovendo l'umano, trasferiamo la ragionevolezza (e la responsabilità) dell'azione alla macchina un oggetto non umano.[8] Gli algoritmi, però, non sono pure astrazioni, ma vengono

---

7 *Immagine operativa* è un'espressione coniata dal cineasta tedesco Harun Farocki nel suo film *Eye/Machine* (2000).

8 Per una riflessione più approfondita su questi problemi metodologici in merito alla colonizzazione e la guerra di droni vedi Heba Y. Amin e Anthony Downey, «Contesting Post-Digital Futures: Drone Warfare and TheGeo-Politics of Aerial Surveillance in the Middle East», in *Digital War 1* (2020), pp. 65-73

programmati nel contesto dei pregiudizi politici e sociali da cui emergono. A un certo punto la fotografia è stata generalmente intesa come oggettiva, come una presentazione della realtà o almeno un tentativo di presentarla. Sebbene sappiamo che non è mai stato così, oggi l'aspirazione dell'immagine digitale non ha più nulla a che fare con il rappresentativo, dato che Internet è sempre meno interessata a confermare fatti ed è invece animata da una circolazione di immagini e artefatti digitali che non presta alcuna attenzione al loro valore di verità. Queste informazioni acquisiscono le loro qualità epistemologiche attraverso il loro apparato di circolazione. Ciò significa che è necessario mettere in discussione l'applicazione delle tecnologie a livello globale, sviluppate e ricontestualizzate attraverso lo sguardo coloniale, ed esaminare l'apparato all'avanguardia della produzione di immagini.

Ciò che più colpisce dell'*Harem De Méhémet-Ali* di Vernet è che, già agli albori della tecnologia fotografica, la foto svela le dinamiche di potere e le strutture tecno-politiche all'opera. Seppur non necessariamente in modo intenzionale, mette a nudo i meccanismi invisibili di un'immagine. Perciò è divenuta oggetto della mia fascinazione e sperimentazione artistica. *Windows on the West* esplora le possibilità di riconsiderare in maniera critica le tecniche estrattive della visione coloniale a partire dalla loro logica strutturale.[9] L'opera utilizza un telaio Jacquard per ricreare la fotografia originale di Vernet attraverso il lavoro automatizzato e il pensiero algoritmico. Rappresenta la logica binaria che riflette i principi fondamentali dell'informatica, in cui i dati sono rappresentati usando cifre digitali. In questo caso, il processo di ricostruzione dell'immagine non consiste soltanto nell'eliminazione dello sguardo maschile predatorio (di Vernet), ma anche nel comprendere le origini della *machine vision* e la sua evoluzione verso sistemi autonomi di creazione di immagini. Il risultato – non più semplicemente un'immagine – è un'opera d'arte materiale che attraversa l'idea della digitalizzazione e si trasforma in una nuova realizzazione. Se riflettiamo a fondo sul dispositivo dell'invenzione, forse potremo raggiungere un altro livello di comprensione della logica operativa.

---

9 *Windows on the West* è stata esposta per la prima volta nella Hall trecentesca del Moheb el-din Abou el Tayeb (Patrimonio dell'Umanità UNESCO), situata nel cuore storico del Cairo accanto al Museo Tessile Egiziano, l'unico museo del Medio Oriente dedicato alla storia dei tessuti. L'opera è poi divenuta parte di una mostra personale, *When I See the Future, I Close My Eyes, Chapter II* (Zilberman Gallery, Berlino, 2022, a cura di Anthony Downey), dedicata alla storia e al futuro delle tecnologie della produzione di immagini e ai modelli di rappresentazione post-digitali. L'opera è oggi parte della collezione permanente del dipartimento di fotografia del Musée du quai Branly – Jacques Chirac a Parigi, acquisita per la mostra *Mondes photographiques, histoires des débuts* (2023), curata da Christine Barthe e Annabelle Lacour.

Windows on the West, 2019. Jacquard tessuto a mano, filo riciclato, 135 x 250 cm., veduta dell'installazione, Zilberman Gallery, Berlino. Foto per gentile concessione di CHROMA.

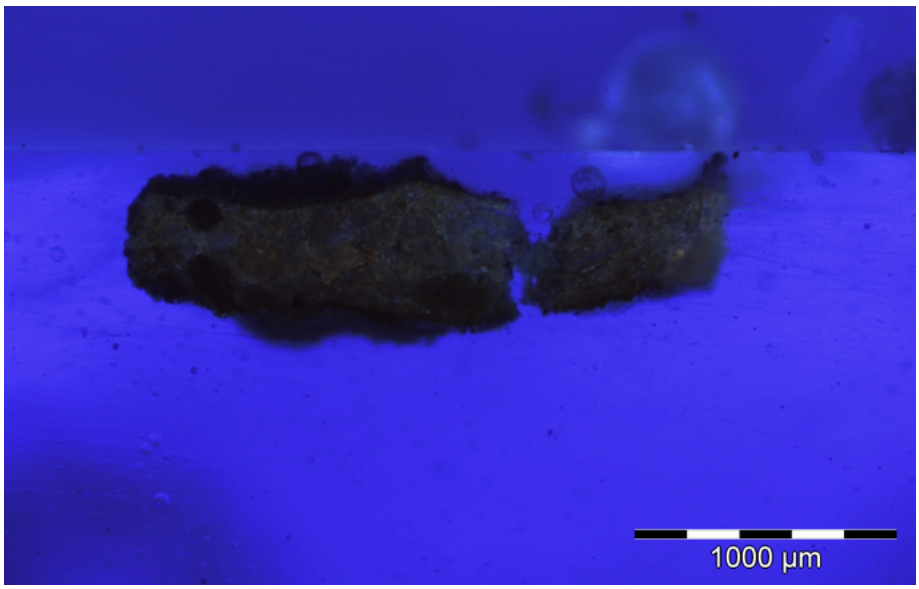
Windows on the West, 2019. Dettaglio. Jacquard tessuto a mano, filo riciclato, 135 x 250 cm., veduta dell'installazione, Zilberman Gallery, Berlino. Foto per gentile concessione di CHROMA.

La continua colonizzazione di futuri modi di vedere da parte di sistemi di Intelligenza Artificiale (IA) pervasi da errori e pregiudizi pone sfide importanti alla decolonizzazione dell'estetica, soprattutto quando le serie di dati operano in una scala che supera di gran lunga l'interpretazione umana. Decostruire gli stereotipi orientali nel contesto museologico occidentale non è soltanto questione di relazionarsi in maniera critica e sovvertire le narrazioni coloniali e le dinamiche di potere integrate nelle rappresentazioni orientaliste. In gioco c'è molto di più. Dobbiamo interrogare il design delle tecnologie digitali che contribuiscono al cyber-colonialismo e all'"orientalismo digitale" – cioè la riproduzione e la persistenza di ideologie e dinamiche di potere orientaliste nella sfera digitale. Non è sorprendente che il discorso decoloniale nelle istituzioni culturali si sia dimostrato carente e ampiamente performativo, dato che non siamo riusciti a contrastare un problema fondamentale: l'ingegneria inversa dei sistemi costruita in primo luogo sullo sfruttamento degli altri. Per riesaminare le mostre, le opere d'arte e i manufatti storici attraverso una lente decoloniale, e così sfidare lo sguardo orientalista che tradizionalmente domina i musei occidentali, dobbiamo comprendere meglio le tecno-politiche che hanno portato alla fondazione di questi musei.
Nel frattempo, mentre vediamo gli attori culturali ripetere continuamente questi costrutti linguistici che limitano le nostre possibilità di riflettere sulla decolonizzazione delle istituzioni, dobbiamo domandarci: quanto è efficace il nostro lavoro nel creare soluzioni? Non stiamo forse perpetuando le stesse dinamiche problematiche, nel momento in cui la responsabilità delle istituzioni dipende dal confronto delle persone emarginate con i propri traumi? Per immaginare collettivamente la costruzione di una solidarietà che vada oltre la conservazione della memoria culturale e la riparazione dei danni, serve un pensiero valido diffuso nel tessuto sociale. In questo momento di urgenza, non possiamo più fare il lavoro sporco della morale a distanza. Dobbiamo riflettere e concentrarci sugli apparati che hanno rafforzato queste disuguaglianze.

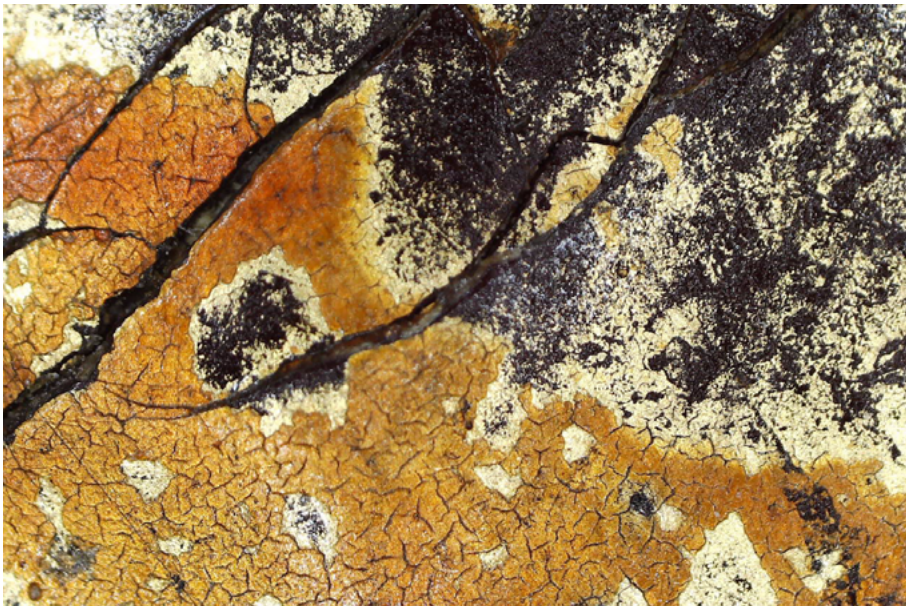
Buddha[10] On the Move

Una conversazione tra MAO Museo d'Arte Orientale, la Fondazione Centro di Conservazione e Restauro "La Venaria Reale" e il Dipartimento di Scienza Applicata e Tecnologia del Politecnico di Torino (DISAT-PoliTO) intorno a metodologie di indagine, conservazione e restauro

Nel 2022 il MAO Museo d'Arte Orientale, in collaborazione con il Centro di Conservazione e Restauro "La Venaria Reale" e il Politecnico di Torino, ha avviato un percorso di analisi e interventi di conservazione e restauro su un nucleo di sette sculture lignee di provenienza cinese della collezione permanente del Museo e datate dal XVI al XVIII secolo ca., esposte successivamente nella mostra *Buddha[10]. Frammenti, derive e rifrazioni dell'immaginario visivo buddhista* (MAO, Torino, 19 ottobre 2022 – 3 settembre 2023). Si tratta di un nucleo di sculture votive e rituali raffiguranti Buddha, Bodhisattva, Guanyin e Louhan.
Al termine della mostra *Buddha[10]*, in collaborazione con il Museo delle Civiltà di Roma, si è deciso di svolgere alcune analisi di studio anche sulle seguenti opere presenti nel percorso espositivo, appartenenti alle collezioni del MuCiv: la scultura raffigurante Buddha seduto, la scultura raffigurante Guanyin stante e un nucleo di dieci sculture votive in bronzo della collezione Auriti.
Questo programma di analisi e studio si prefigge il graduale rafforzamento del sistema di competenze sulle arti e le culture asiatiche per la conservazione e valorizzazione delle collezioni (pubbliche e private), con particolare riferimento alle conoscenze tecnico scientifiche su materiali, tecniche esecutive e metodologie di conservazione e restauro, oltre alla progressiva comprensione del valore culturale ed elaborazione di strategie narrative, espositive ed educative.
L'approccio al restauro è stato valutato accuratamente e studiato insieme alla Soprintendenza Archeologica Belle Arti e Paesaggio della città metropolitana di Torino, e in particolare con la Dottoressa Valeria Moratti, e ha portato alla luce questioni complesse intorno a tecniche di indagine e metodologie di conservazione e restauro. Nelle fasi di restauro è emersa in modo significativo la componente emozionale che, insieme alla conoscenza scientifica e storico-artistica, ha influito sulla scelta della tipologia di intervento in un dialogo costante con il Museo, i suoi curatori e



Buddha assiso in *dhyānamudrā*, Cina (Fujian)
XVI-XVII sec. Dinastia Ming. Legno scolpito, laccato e dorato; pigmento azzurro, 117 x 79 x 74 cm. Museo delle Civiltà, Roma, ex inv. MPE 80217. Indagine stratigrafica, dettagli dei capelli, realizzata dal Centro di Conservazione e Restauro "La Venaria Reale", 2023, Torino.



Buddha assiso in *dhyānamudrā*, Cina (Fujian)
XVI-XVII sec. Dinastia Ming. Legno scolpito, laccato e dorato; pigmento azzurro, 117 x 79 x 74 cm. Museo delle Civiltà, Roma, ex inv. MPE 80217. Immagine video microscopio, realizzata dal Centro di Conservazione e Restauro "La Venaria Reale", 2023, Torino.

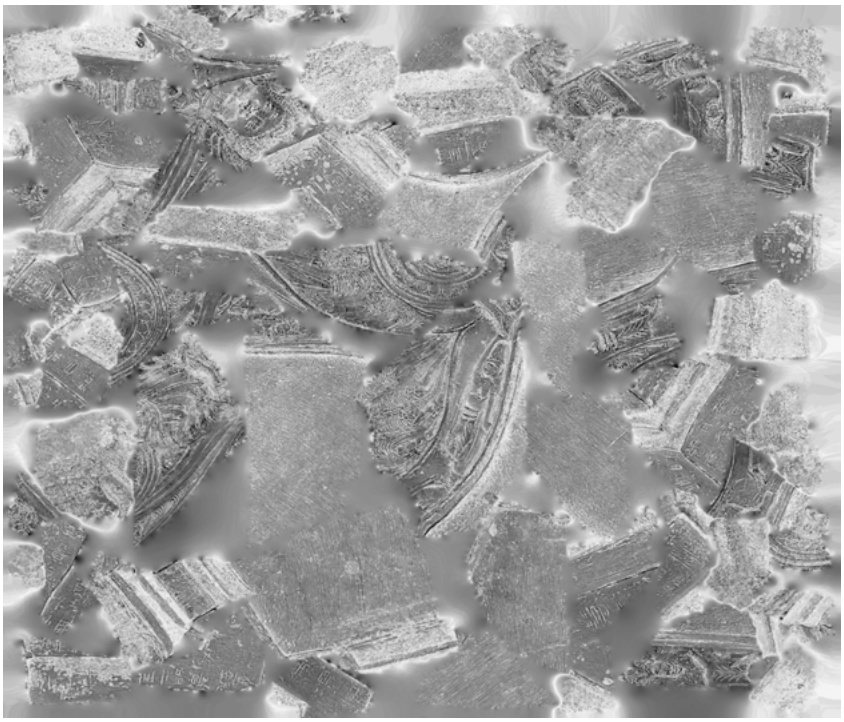
e conservatori. Il supporto scientifico allo studio storico-artistico ha consentito di risalire con più certezze alla produzione originaria delle sculture ma anche alla loro circolazione successiva, testimoniando la loro qualità artistica e riposizionando la loro storia complessa. Attraverso queste analisi è stato inoltre possibile riflettere sul concetto di "collezionismo" in Europa di oggetti buddhisti a partire dalla seconda metà dell'800, evidenziando come lo sguardo e i valori culturali ed estetici occidentali abbiano influito sulla selezione, acquisto e circolazione di queste sculture, originariamente votive e destinate a luoghi religiosi. È quindi emersa l'importanza di adottare un approccio consapevole nella gestione, presentazione e valorizzazione di queste testimonianze culturali, al fine di preservarne l'integrità favorendo una comprensione più approfondita da parte del pubblico degli aspetti sopracitati.

MAO: Come intervenire nel restauro di manufatti di origine asiatica in un contesto occidentale? Quali metodologie utilizzare? È consigliabile preferire un approccio conservativo limitando l'intervento e lasciando visibili le tracce della storia dell'opera? Come comportarsi rispetto a precedenti interventi di restauro che negli anni sono stati applicati e che sono emersi come strati del tempo sulle opere?
Questi sono alcuni dei quesiti emersi e a cui non si è giunti a una risposta univoca ma che hanno stimolato una riflessione su come destrutturare uno sguardo orientalista verso oggetti di origine asiatica.
Quali passi di questo processo si sono rilevati più significativi per il CCR e per il Politecnico, quali sono state le maggiori difficoltà nella scelta di un approccio e quali fasi più rilevanti?

CCR e DISAT-PoliTO: Fin da subito confrontarsi con un nucleo di opere di questa tipologia ha posto l'accento sulla comune percezione di una netta contrapposizione tra Oriente e Occidente, sia per una profonda differenza nei significati simbolici, sia per implicazioni etiche e metodologiche strettamente legate al processo di restauro. Da un lato, in Occidente prevale l'idea del minimo intervento e della reversibilità dei trattamenti, in contrapposizione con la tradizionale prassi ricostruttiva orientale per mantenere l'integrità del significato simbolico e religioso delle opere. La dicotomia è ulteriormente evidente in termini di materiali e metodi di intervento: laddove in Europa si predilige un approccio fortemente scientifico e sperimentale, nella prassi orientale si osserva un adattamento di materiali e competenze riconducibili

alla manifattura tradizionale. Il progetto ha quindi portato a riflettere sulla necessità di fusione di processi e pratiche, occidentali e orientali, mantenendo come filo conduttore la volontà di consolidare lo stato delle opere nella maniera più consona e valorizzante possibile, con l'obiettivo di restituire una conoscenza quanto più approfondita dei manufatti.
Gli incontri preliminari con specialisti in materia di tecniche esecutive, produzione artistica e cultura visuale buddhista, sono stati un prezioso contributo per una comprensione più completa della funzione e dell'iconografia degli oggetti. In aggiunta è emerso che lo studio di manufatti appartenenti alla cultura buddhista è spesso condotto in relazione alla loro circolazione in Asia mentre è ancora ampiamente trascurata la valutazione in merito alle modifiche apportate a partire dalla loro circolazione in Europa, spesso rispondenti a una specifica sensibilità estetica tipicamente adattata al gusto europeo per attirare i collezionisti. Una delle maggiori difficoltà è stata quella di comprendere che da un punto di vista orientale la stratificazione dei materiali pittorici è rappresentativa di una cultura specifica nella memoria e nella pratica, parte integrante del patrimonio culturale intangibile e, pertanto, assimilabile al concetto occidentale di materia 'originale'. Le analisi conoscitive condotte sono state uno strumento indispensabile per discriminare le fasi storiche succedutesi nel tempo, ampliando le conoscenze disponibili sulle peculiarità di tecnica esecutiva a supporto delle valutazioni sull'autenticità delle opere. Hanno inoltre permesso di orientare le scelte di trattamento oltre a contribuire alla corretta interpretazione delle trasformazioni intercorse nel tempo a partire dal cambiamento di funzione: da opere devozionali a opere in collezione private fino a opere museali.

1 Per approfondimenti in merito alle principali tecniche di indagine scientifica https://www.centrorestaurovenaria.it/conservazione-e-restauro/diagnostica/diagnostica



Particolare della collezione Auriti, Museo delle Civiltà. Modello 3D, VIS, realizzato dal Dipartimento di Scienza Applicata e Tecnologia del Politecnico di Torino (DISAT-PoliTO), 2023, Torino.

Guanyin (*bodhisattva* Avalokiteshvara), Cina settentrionale, X-XII sec. Dinastia Liao. Legno, 124 x 28 x 23 cm. Museo delle Civiltà, Roma, ex inv. MNAO 208. Immagine uv, 2023, realizzata dal Centro di Conservazione e Restauro "La Venaria Reale", 2023, Torino.

MAO: Gli interventi di restauro e conservazione sono stati preceduti da analisi fotogrammetriche 3D in luce visibile, ultravioletta e infrarossa, in collaborazione con il Politecnico, per fornire una visualizzazione approfondita a 360° delle opere e dei loro dettagli. Lo studio ha previsto, oltre all'acquisizione di immagini multispettrali, imaging con raggi X e analisi chimiche che hanno consentito di addentrarsi nella struttura interna delle sculture, nei materiali costitutivi e nelle stratigrafie della policromia[1]. Attraverso questi studi è stato possibile riflettere sul concetto di "collezionismo", evidenziando come uno sguardo spesso "esotizzante" abbia influito sulla presenza di queste sculture, originariamente votive e destinate a luoghi religiosi e sacri, all'interno di contesti museali occidentali e sulle loro trasformazioni per adattarsi a un determinato "gusto". In particolare queste analisi si sono rivelate fondamentali per approfondire la storia delle sculture, riuscendo a individuare modifiche stilistiche dovute a cambiamenti di funzione o di gusto e interventi di ripristino strettamente correlati a condizioni ambientali e climatiche non idonee alla conservazione. Competenze tecnico-scientifiche si sono intrecciate con competenze storico-artistiche nello svolgimento di questi studi e analisi. Potreste approfondire alcuni di questi aspetti soffermandovi sul lavoro corale intrapreso e quali tecnologie applicate si sono rivelate più significative per le analisi?

CCR e DISAT-PoliTO: La complessità dello studio e le caratteristiche specifiche degli oggetti hanno richiesto la messa in campo di profili professionali differenti, nonché di tecniche di indagine tra loro complementari. In particolare, le collaborazioni creatasi tra il CCR, il MAO, il Politecnico di Torino e la rete di esperti nella produzione buddhista cinese ha permesso di indirizzare gli approfondimenti anche in considerazione di aspetti simbolici e iconografici delle opere, oltre a permettere uno specifico focus su peculiarità della tecnica pittorica originale. La fotogrammetria multispettrale, l'osservazione ravvicinata e le analisi chimiche puntuali hanno fornito un contributo fondamentale alla comprensione dei materiali impiegati e delle trasformazioni intercorse nel tempo. Le decorazioni policrome delle sculture risultavano di difficile comprensione anche a causa della distribuzione disomogenea dei materiali pittorici, tra loro sovrapposti e spesso caratterizzati da cromie contrastanti. È emersa la presenza di rifacimenti riconducibili per natura chimica alla seconda metà del XIX secolo o a momenti successivi. In ipotesi, questa

1 Per approfondimenti in merito alle principali tecniche di indagine scientifica https://www.centrorestaurovenaria.it/conservazione-e-restauro/diagnostica/diagnostica

questa successione di fasi pittoriche può essere ricondotta sia a cambiamenti di gusto susseguitesi nel tempo, sia a tentativi di porre rimedio a specifiche problematiche conservative. In particolare, sulla maggior parte delle opere analizzate, l'analisi al microscopio ha consentito di individuare i segni di un pregresso attacco biologico dovuto alla presenza di funghi che, penetrando all'interno degli strati pittorici, ne aveva causato un significativo infragilimento.
In aggiunta a questo, è stata individuata una fase decorativa intermedia, monocroma e di colore brunastro, applicata con tutta probabilità in seguito alla messa in circolazione delle opere sul mercato europeo, forse per adeguamento al gusto del collezionismo occidentale.
Tenuto conto delle informazioni preliminari acquisite in merito alle caratteristiche della tecnica costruttiva, che hanno permesso di discriminare produzioni antecedenti o successive al XIX secolo, le analisi di imaging con i raggi X in 2D e 3D si sono rivelate essenziali per la corretta collocazione cronologica delle opere. La possibilità di ispezionare virtualmente l'interno delle sculture, ha evidenziato significative differenze nei sistemi di assemblaggio e nel numero di masselli lignei utilizzati, oltre a fornire informazioni in merito allo stato di conservazione delle opere.

MAO: Al termine della mostra Buddha10, in collaborazione con il Museo delle Civiltà, si è deciso di svolgere alcune analisi di studio sulle seguenti opere presenti nel percorso espositivo e appartenenti alle collezioni del Museo di Roma: la scultura raffigurante Buddha seduto inv. MPE 80217, la scultura raffigurante Guanyin stante ex inv. MNAO 208, e un nucleo di dieci sculture votive in bronzo della collezione Auriti (Inv. 625, 631, 659, 650, 667, 669, 670, 695, 708, 710).
Gli esiti di queste analisi sono presentati pubblicamente in occasione dell'allestimento EUR_Asia al Museo delle Civiltà. Da alcune immagini sono emersi dati sorprendenti che rivelano la presenza di elementi all'interno delle sculture che non erano noti in precedenza: per esempio l'oggetto metallico di forma tondeggiante individuato tramite radiografia all'interno della scultura raffigurante Buddha seduto inv. MPE 80217.
Oltre a questa situazione del tutto particolare, quali sono gli elementi che sono stati rilevati attraverso le analisi e cos'è emerso in modo più evidente? Per la scultura Guanyin ex inv. MNAO 208 è stato effettuato un prelievo per l'analisi al Carbonio 14[2]: in che

1 Il metodo del ^{14}C, o metodo del radiocarbonio, è un metodo di datazione radiometrica di materiale organico basato sulla misura delle abbondanze relative del carbonio-14, un

modo questo esame ha consentito di risalire con più certezza alla datazione originaria dell'opera?

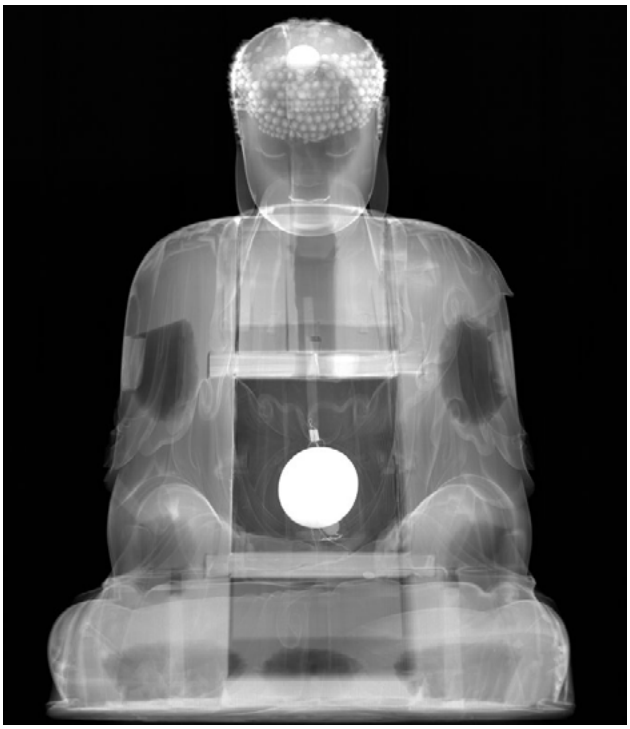
CCR e DISAT-PoliTO: Lo studio del Buddha seduto inv. MPE 80217, condotto in collaborazione con il Politecnico di Torino per la realizzazione di modelli 3D multispettrali, ha previsto una campagna conoscitiva finalizzata allo studio della struttura lignea della scultura e alla caratterizzazione dei materiali della decorazione superficiale. In particolare, l'analisi tomografica[3] ha evidenziato l'utilizzo di un numero limitato di masselli, caratteristica compatibile alla cronologia di riferimento (sec. XVI/XVII, fine dinastia Ming); i masselli, scavati internamente forse per ridurre il peso complessivo dell'opera, risultano assemblati esclusivamente mediante incastri e utilizzo di elementi lignei di raccordo. Particolarmente interessante è risultata la presenza di due assi con andamento orizzontale a formare due cavità interne: mentre in quella superiore risulta vincolato un elemento metallico di forma circolare e dimensioni intorno ai 10-15 cm, risulta ancora di difficile comprensione la funzione della cavità inferiore. La risposta fortemente radiopaca degli elementi metallici ha permesso inoltre di individuare un elemento planare di forma circolare e dimensione ridotta, posizionato al di sotto delle mani del Buddha, oltre a evidenziare l'uso di lamine metalliche per la realizzazione delle labbra e degli occhi della figura.
I materiali utilizzati per la realizzazione della decorazione della scultura includono l'uso di impasti argillosi in miscela con elevate quantità di amido come preparazione sia della capigliatura sia della decorazione dorata, caratteristica compatibile alle tecniche di decorazione di area cinese. Per quanto riguarda il modello 3D multispettrale, questo è stato realizzato impiegando radiazione visibile, ultravioletta e infrarossa. Il modello 3D è uno strumento che può essere impiegato per una documentazione approfondita dello stato di conservazione di un'opera, per la sua fruizione e inoltre anche per affiancare le analisi diagnostiche e l'intervento di restauro. In questo caso la replica virtuale è stata utile per individuare, attraverso la radiazione UV, diversi materiali.

---

isotopo radioattivo del carbonio. La datazione tramite la misura della concentrazione residua di carbonio-14 (radiocarbonio) è uno dei metodi più conosciuti e più applicati per la datazione assoluta di reperti di origine organica. Per approfondimenti si veda il sito del Laboratorio di tecniche nucleari per l'Ambiente e i Beni Culturali INFN e Dipartimento di Fisica e Astronomia dell'Università di Firenze che ha svolto le analisi relative alla scultura Guanyin ex inv. MNAO 208 https://web.infn.it/labec/home/beni-culturali/

3 Tomografia Computerizzata con raggi X più comunemente nota con gli acronimi TAC o TC. L'apparato radio-tomografico permette di realizzare radiografie digitali su opere anche di grandi dimensioni.

Ne è un esempio l'identificazione di un elemento attribuibile alla famiglia delle lacche, steso al di sopra della doratura, la cui distribuzione è ben evidenziata nelle acquisizioni in riflettografia UV (UVR) dove distintamente si riconoscono le aree in cui lo strato è presente da quelle in cui invece risulta assente. Inoltre, grazie al modello 3D in riflettografia infrarossa in falso colore, è stato possibile identificare l'impiego di diversi pigmenti blu in corrispondenza nei capelli del Buddha, dato confermato dalle analisi chimiche puntuali. Sul nucleo di dieci sculture votive in bronzo della collezione Auriti (Inv. 625, 631, 659, 650, 667, 669, 670, 695, 708, 710) sono state eseguite analisi di fluorescenza di raggi X (XRF) per determinare la composizione elementale delle sculture e analisi di spettroscopia Raman per riconoscere eventuali prodotti di corrosione presenti sulla superficie.
Le analisi hanno permesso di identificare la composizione della lega metallica utilizzata per la produzione delle sculture; si tratta di una lega a base rame, piombo e stagno, con tracce di ferro, argento e zinco. Inoltre, le sei sculture contraddistinte da parziale o totale doratura, hanno evidenziato la presenza di mercurio sulla superficie: questa informazione risulta particolarmente interessante in quanto determina l'impiego della tecnica di doratura ad amalgama. Infine, è stata individuata la presenza di diversi prodotti di corrosione di tonalità rossa (cuprite) e verde-azzurra (atacamite e clinoatacamite). In particolare, sul Buddha seduto (inv. 667) è stata riscontrata anche la presenza di rouaite, un prodotto che deve la sua formazione all'esposizione della superficie metallica a una fonte di calore elevata, compatibilmente all'esecuzione della tecnica di doratura ad amalgama "a fuoco". Infatti, l'amalgama veniva prima steso sulla superficie e successivamente sottoposto a elevata temperatura per favorire la completa evaporazione del mercurio e ottenere una doratura lucida e brillante. In tale sede, sono stati inoltre creati il modello 3D in luce visibile del Bodhisattva nell'atteggiamento di "principe mediante" (inv. 708) e il modello 3D in visibile e in fluorescenza UV del Buddha seduto (inv. 667) al fine di documentare il loro stato di conservazione. Per ciò che riguarda gli approfondimenti condotti sulla statua raffigurante Guanyin, il Bodhisattva della compassione (ex inv. MNAO 208), i risultati della datazione con radiocarbonio, a cura del laboratorio LABEC della rete CHNet-INFN, indicano che l'opera sia da ricondurre a un periodo compreso tra la fine del XV secolo fino alla prima metà del XVII secolo, verosimilmente al XVI secolo. L'osservazione dei caratteri macroscopici del supporto ligneo, seppure fortemente eroso e compromesso da degrado, suggerisce che la figura sia stata scolpita in legno di *Paulownia* sp., specie originaria della Cina e altri paesi asiatici.



Buddha assiso in *dhyānamudrā*, Cina (Fujian) XVI-XVII sec. Dinastia Ming. Legno scolpito, laccato e dorato; pigmento azzurro, 117 x 79 x 74 cm Museo delle Civiltà, Roma ex inv. MPE 80217. Immagine CT, realizzata dal Centro di Conservazione e Restauro "La Venaria Reale", 2023, Torino.

Buddha assiso in *dhyānamudrā*, Cina (Fujian) XVI-XVII sec. Dinastia Ming. Legno scolpito, laccato e dorato; 117 x 79 x 74 cm. Museo delle Civiltà, Roma ex inv. MPE 80217.
Modello 3D, UVFC, realizzato dal Dipartimento di Scienza Applicata e Tecnologia del Politecnico di Torino (DISAT-PoliTO), 2023, Torino.

Il Museo delle Civiltà come un polpo

Una conversazione tra Gala Porras-Kim e Matteo Lucchetti

L'installazione di Gala Porras-Kim *A Recollection Returns with a Soft Touch* è il risultato di un lavoro cominciato nel 2022, durante la *Research Fellowship* dell'artista al Museo delle Civiltà. Per due anni Porras-Kim si è immersa nei sistemi di catalogazione delle varie collezioni e li ha messi in relazione con le biografie dei singoli oggetti, riconcependo le collezioni come entità viventi dotate di una soggettività intrinseca sviluppata nel tempo e nello spazio in relazione al loro contesto, alle loro funzioni e ai loro significati originari, nonché alle interpretazioni dell'istituzione museale.

Ripercorrendo la storia dei materiali e delle tecniche usate nella creazione di questi oggetti-soggetti e ricostruendo le diverse eredità e storie culturali che sopravvivono alla loro interpretazione nell'istituzione museale, Porras-Kim porta alla luce la dicotomia tra le loro origini – nei diversi contesti rituali – e l'iniquità dello sguardo orientalista occidentale nel risignificarle come oggetti da museo. L'artista ricontestualizza gli oggetti e, nel farlo, illustra i processi che li hanno portati a far parte delle collezioni, osserva le loro trasformazioni materiali e immateriali, e condivide la conoscenza che ha permesso di preservarli, concentrandosi su quella che chiama «l'ansia da conservazione» dei curatori museali.

In *A Recollection Returns with a Soft Touch*, Porras-Kim ha chiesto ai membri dello staff che si prende cura delle collezioni dell'ex Museo di Arte Orientale il permesso di filmarli mentre presentavano alcuni oggetti ai quali erano particolarmente legati per ragioni professionali o personali. Le loro storie sono presentate nelle stesse teche che ospitano gli oggetti, dando così alle parole, ai ricordi e alle sensibilità dei funzionari curatori una visibilità rara, diversa dalla voce ufficiale del Museo, apparentemente neutra e imparziale. Chiedendo ai funzionari curatori di rispondere personalmente, l'opera infrange l'illusione che gli oggetti storici possano essere trattati soltanto attraverso un approccio scientifico, per portare in primo piano gli autori del nostro modo di intendere il passato. Nei video vediamo soltanto le mani, che toccano e muovono gli oggetti della collezione durante il racconto di queste storie; gli oggetti assumono così un aspetto spettrale, come se fossero apparizioni delle tante vite che hanno

vissuto. Il gesto di dare materialità a queste diverse interpretazioni conferma che è possibile instaurare un rapporto sensibile con tutte le collezioni dei musei, poiché in ognuna coesistono anche le vite e le storie delle persone che ne hanno assicurato la persistenza e la conservazione nel tempo. Nella conversazione che segue, il curatore per le Arti e le Culture Contemporanee al Museo delle Civiltà, Matteo Lucchetti, dialoga con Gala Porras-Kim sulla sua pratica artistica e sul processo di creazione di *A Recollection Returns with a Soft Touch*.

Matteo Lucchetti: La mia prima domanda riguarda la tua pratica artistica, e in particolare la tua scelta di approfondire la conoscenza sui vari tipi di musei, focalizzandoti su quelli enciclopedici, etnografici e accademici, costruiti attorno alla prospettiva occidentale che crea narrazioni proprie attorno agli oggetti culturali del mondo. Hai sviluppato una metodologia che parte dall'atto del riconoscere, tra queste narrazioni, un certo grado di ri-contestualizzazione degli oggetti e delle loro materialità che appartengono a persone che non hanno avuto un ruolo in questo inquadramento. Hai mai pensato che il tuo lavoro potesse diventare uno strumento per liberare gli oggetti dal gesto di cattura che li ha decontestualizzati dai loro reali significati?

Gala Porras-Kim: Penso che molti musei sembrino simili ma in realtà sono molto diversi. Il modo in cui affrontano le sfide che le persone ereditano dal passato – perché in genere ogni collezione si accumula in modo specifico in un periodo di tempo molto lungo – è in realtà piuttosto diverso in ogni istituzione, e quando analizzo i musei mi piace percepire la personalità specifica della collezione. Per farlo bisogna indagare la catalogazione, la conservazione o il modo di esporre le collezioni, e anche interrogarsi su quanto è distante la mission del museo dal modo in cui si realizza nel concreto. La metodologia esistente non ha la flessibilità di incorporare tutti i contesti in cui è esistito il materiale storico, perciò bisogna trovare delle scappatoie, dei modi per affrontare i problemi reali in questa rigida e ristretta cornice istituzionale. I musei credono di poter essere oggettivi, ma c'è tanta soggettività nell'affrontare queste questioni non pratiche, come per esempio il problema di come conservare le cose per sempre o come raccontare una vera storia del passato. Non c'è modo di farlo in questo spazio ristretto. Parte del lavoro sta nel riconoscere la soggettività sottesa a queste decisioni.

ML: Che effetto ti fa pensare che il tuo lavoro possa o meno libe-

rare gli oggetti da queste soluzioni metodologiche molto specifi che e situate?

GPK: Non penso in termini di liberarli, ma di renderli più densi. L'oggetto esisteva già senza il museo, ma adesso si trova al suo interno. Alcuni oggetti storici avevano una funzione nel contesto in cui esistevano prima che arrivassero nel museo, e dunque il fatto che ora siano nella collezione storica non significa che quella funzione sia cessata. I musei sono contenitori contemporanei, e al loro interno le diverse storie collettive accadono contemporaneamente. Non si cancellano a vicenda. Il problema è quando un'istituzione presenta l'oggetto al pubblico in un certo modo, semplicemente come un oggetto storico, quando in realtà quell'oggetto unisce tutti questi livelli. È storico, ma è anche la cosa precedente, è parte della natura ed è anche parte del contesto degli esseri umani o dell'ambiente. È tutte queste cose insieme. Perciò io non sto necessariamente liberando gli oggetti, piuttosto sto riconoscendo che questi materiali sono parte di altri mondi.

ML: Hai accennato che nella tua opera si rivela la soggettività presente in ogni museo, e «l'ansia del funzionario curatore» è forse uno dei punti di partenza del tuo lavoro. Puoi approfondire questo elemento dell'ansia in relazione al rapporto che stabilisci con i curatori e i funzionari curatori dei musei?

GPK: Credo che forse l'ansia esiste perché i curatori, i funzionari curatori e gli archivisti sanno già che c'è un conflitto tra il modo in cui praticano il loro lavoro e la cura degli oggetti in una collezione che trascende la loro materialità. I visitatori non capiscono che molte delle decisioni che queste persone devono prendere si basano su un'interpretazione soggettiva. Il legno ha le proprie specifiche scientifiche e i suoi bisogni di conservazione, ma l'oggetto in sé non è soltanto il suo materiale; sì, dal punto di vista fisico è legno, ma il legno è soltanto una sorta di contenitore di altre informazioni culturali, che si manifestano attraverso la forma. Come si preserva questo lato culturale? È questo il lavoro dei curatori: mediare tra quella storia passata e le proprie interpretazioni.

ML: Mi hai raccontato di essere cresciuta da genitori con una formazione accademica, che hai usato per giocare con loro a catalogare oggetti quotidiani, e di come questa familiarità con l'atto fondativo della creazione del museo ti fa pensare al tuo lavoro come a una sorta di ricerca accademica attraverso le im-

magini e i materiali visivi. Immagino che la tua pratica artistica crei delle vie d'uscita per ciò che l'accademia considera inappropriato e non accettabile in base ai criteri della peer-review. Sei d'accordo con l'idea che il tuo lavoro potrebbe essere visto anche come ricerca accademica? È possibile comparare la ricerca accademica e la tua pratica? Dove riscontri delle similitudini e dove delle discrepanze?

GPK: Penso che questa domanda rientri nel discorso della catalogazione e classificazione. Dipende da quali sono, per una persona, i confini della ricerca accademica e dell'arte: le persone hanno aspettative diverse nei confronti di ciò che è accademico e ciò che non lo è. Per me non è affatto una questione di confini. Vengo da una sfera istituzionale occidentale, e ho fatto un grande sforzo per imparare, disimparare e calmare certe mie aspettative sui requisiti che una cosa deve avere perché sembri rientrare in questo confine. Ma quando pensi a quanta conoscenza esiste al di fuori dell'istituzione ti chiedi perché, come mai non viene integrata? Per esempio, imparare la storia attraverso le tradizioni orali è un modo molto diverso e democratico di trasmettere informazioni, ma perché preferiamo imparare le tradizioni orali sui libri? Si tratta di allentare la forma dell'informazione e del suo confezionamento. Qual è la parte essenziale? È l'informazione vera o il modo in cui è presentata? Quando ho iniziato a concepire opere, ne ho presentate molte a conferenze accademiche. Pensavo che il campo dell'arte avesse i confini più vasti, ma mi sembra che le persone pongano ancora confini dove non ce ne dovrebbero essere affatto. Fare ricerca artistica che possa adattarsi a un contesto accademico è molto difficile, perché dovrebbe soddisfare tutti i requisiti. Ho realizzato molti progetti all'interno di istituzioni accademiche perché vorrei che le strutture a lungo termine si avvicinino alla ricerca in modo diverso. La forma che prendono le informazioni è come un tunnel, e al di fuori di questa bisogna inventare.

MK: Mi piace l'immagine di allentare le strutture prestabilite, estendendole per ampliare i punti di vista.

GPK: Anche gli accademici estendono sempre le strutture date. Trovano scappatoie usando termini che altre persone riconosceranno, così che non sembri una scappatoia quando senza dubbio lo è. Lo stesso vale per la legge: sembra rigida, ma in realtà è molto soggettiva. Se sai come funziona l'istituzione puoi spostare le regole continuamente. Quando sono nello studio, il mio materiale è il museo, l'istituzione o la collezione, e cerco di appren-

derne le caratteristiche e capire il modo in cui si muove, come si fa in altri linguaggi artistici quando si testano i materiali.

ML: La prima volta che hai visitato il Museo delle Civiltà pensavi di essere in un museo unitario e invece hai provato l'esperienza di un museo fatto di diversi musei, in cui emerge il contrasto tra modalità di catalogazione totalmente diverse. A volte apparentemente prive di senso l'una con l'altra, o con delle lacune che non permettono la lettura del catalogo come infrastruttura funzionante del museo. Quando hai affrontato il Museo delle Civiltà e ti sei resa conto della materialità polifonica su cui era stato plasmato, qual è stata la tua prima impressione?

GPK: Ho trovato singolare che il museo sembrasse frammentato, perché al suo interno molte di queste collezioni sono ancora separate. Tutti i musei sono fatti di collezioni diverse, ma nel tempo le collezioni subiscono una sorta di omogeneizzazione e vengono assorbite in una forma nuova che le fa sembrare un'unità, una collezione nuova. Nelle vostre collezioni la provenienza delle opere è stata aggiornata, ma si vedono ancora le particolarità di ognuna delle collezioni precedenti che la costituiscono. Ho avuto la sensazione che il museo fosse ancora irrisolto, come una capsula del tempo dove si possono ancora riconoscere le particolari personalità di ogni sezione perché non è stata totalmente fusa nell'idea o nella visione che sarebbe sfociata in una collezione unica. Come un polpo in cui le diverse parti sono, in teoria, attaccate a un punto centrale, che penso non esista ancora. Sono solo tentacoli senza un corpo centrale. Ma anche se le collezioni non sono collegate attraverso una catalogazione comune, è il personale addetto alla conservazione a collegarle materialmente attraversando tutte le sezioni.

ML: Dopo aver avuto questa prima visione d'insieme, il passo successivo è stato lavorare sulla Collezione Orientale Nazionale. Come e perché hai deciso che il tema della tua opera sarebbe stato chiedere ai funzionari curatori di parlare dei loro oggetti preferiti, quelli a cui si sentivano più legati?

GPK: Penso che i funzionari curatori debbano pensare sempre in maniera talmente scientifica che quando gli chiedi qualcosa di soggettivo spesso per loro è difficile rispondere. Il progetto si basa sul chiedere ai funzionari curatori del museo di scegliere i loro oggetti preferiti, materiali con cui hanno lavorato o che hanno usato per insegnare. Volevo riprenderli mentre dicevano qual era la ragione per cui sono legati personalmente ai manufatti

mentre li tenevano in mano, perché i funzionari curatori sono le uniche persone che intervengono fisicamente sull'oggetto, perciò cercano di essere molto obiettivi e il loro modo di toccare è sempre scientifico. Ma mentre li descrivono, in realtà, si può cominciare a riconoscere un modo di toccare molto personale. Il funzionario curatore, che dovrebbe toccare l'oggetto in maniera scientifica, qui lo tocca in modo molto soggettivo e parla del suo rapporto con quel materiale, a differenza di quanto fa ogni giorno nel suo lavoro, che in generale prevede una voce distaccata e neutrale.

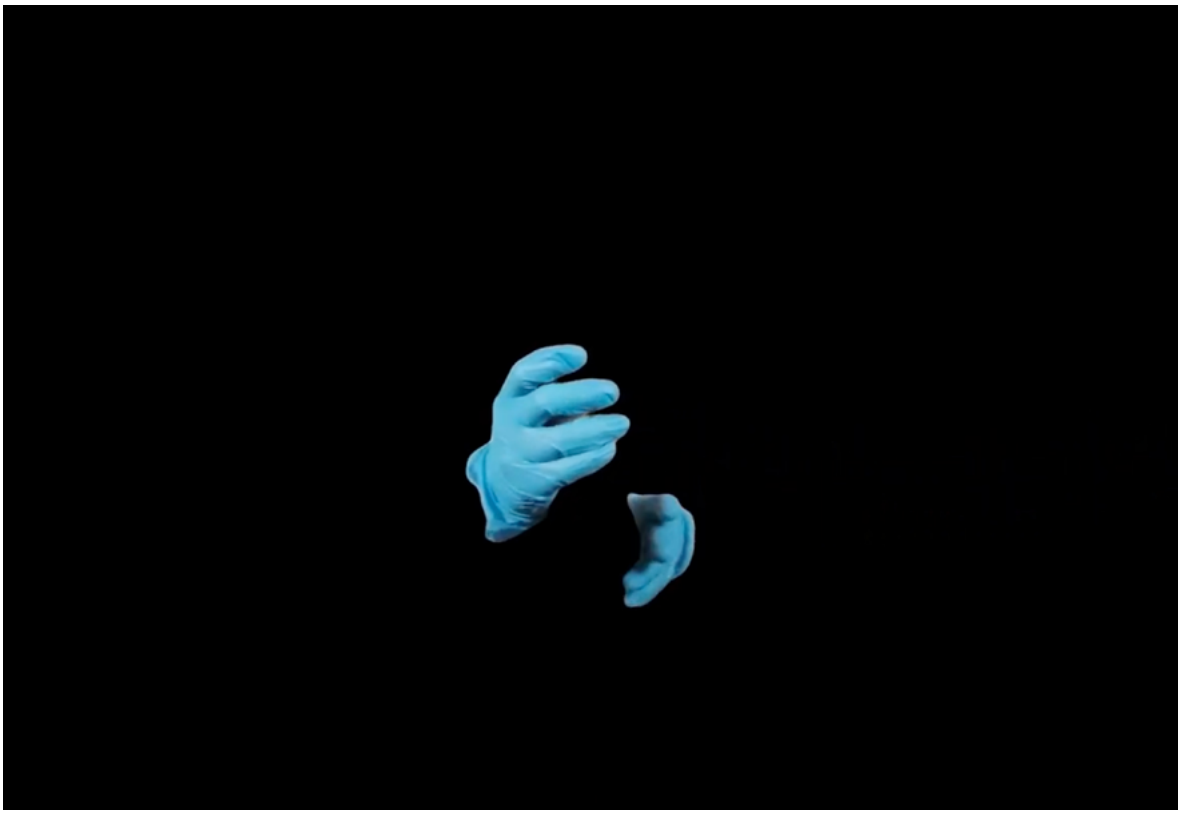
ML: Dai loro racconti è emerso qualche aneddoto che ricordi o che ti ha particolarmente colpito?

GPK: Ognuno dei funzionari curatori aveva un legame emotivo con l'oggetto specifico, che era la premessa dell'opera, ma il fatto che fossero più o meno disponibili o esitanti ha reso il progetto reale, perché avevo chiesto loro di uscire dal loro lavoro quotidiano. Mi sono piaciuti non solo gli aneddoti, ma soprattutto il salto emotivo che sta nel rendersi conto che il loro modo di toccare è connesso alla soggettività e al corpo.
Il modo di toccare è molto significativo per me. Gli italiani fanno un sacco di gesti, perciò volevo che emergesse questo aspetto, perché attraverso il modo di toccare si percepisce lo spostamento dall'istituzione all'individuo, e il fatto che queste due cose coesistono nello stesso corpo. Tenere in mano un oggetto scientificamente è molto diverso dal tenerlo in mano emotivamente.
A proposito delle mani, ho riflettuto anche sul fatto che quando vedi un oggetto così antico, puoi immaginare tante generazioni diverse come mani fantasma che lo toccano in maniera molto simile. Quando le persone vedono l'oggetto in un museo, possono anche immaginare questo aspetto. Come usavano quell'oggetto le persone e come vi hanno interagito? Una delle cesure più paradossali nella storia di questi oggetti è che nessuno li tocca più... c'è una ciotola da cui qualcuno beveva ogni giorno e tutt'a un tratto finisce in una teca, nessuno la toccherà più a parte il funzionario curatore. In questo senso, dal punto di vista degli oggetti, quando una cosa è stata maneggiata e toccata così spesso, ed è costitutiva dell'altra versione non storica della sua esistenza, attraverso il modo di toccare istituzionale la sua storia si può ricostruire soltanto in parte.

ML: Certo. L'elemento spettrale ricorre anche in altre tue opere, non solo per questa idea che l'oggetto culturale è stato separato dal suo uso quotidiano ma anche per l'idea che dal suo uso quo-

tidiano ma anche per l'idea che l'oggetto ha una propria soggettività informata da una ritualità scomparsa. La mia ultima domanda è una domanda scherzosa: quanti fantasmi hai incontrato nel tuo lavoro e, se li hai incontrati, che tipo di rapporto hai avuto con questi fantasmi?

GPK: Secondo me i fantasmi sono infiniti. Mi piace pensare al fatto che ogni persona che abbia mai vissuto, a parte noi che siamo ancora qui, è morta. È un modo di quantificare i fantasmi che potrebbero esistere. Le piante possono essere fantasmi; anche gli animali, quando muoiono, diventano fantasmi, visto che non conosciamo i dettagli tecnici di ciò che costituisce un fantasma. Credo che dipenda soprattutto dalla definizione di fantasma, e anche questa è una questione di classificazione.
È il contrasto tra un fantasma e una cosa immortale che dovrebbe fare qualcosa per sempre. Un fantasma sembra trattenere gli attributi specifici di un tempo passato, mentre un essere immortale incorpora sempre la sua definizione contemporanea come parte di sé.



Gala Porras-Kim, *A recollection returns with a soft touch*, 2024, still da video. Courtesy l'artista.

COLOPHON

EUR_*Asia*
Brochure digitale

a cura di
Davide Quadrio, Anna Musini
con Francesca Filisetti (MAO);
Andrea Viliani (MuCiv)

Testi
Heba Y. Amin, Francesca Filisetti, Mariko Murata,
Anna Musini, Davide Quadrio, Andrea Viliani

Conversazioni
MAO Museo d'Arte Orientale, Fondazione Centro di Conservazione
e Restauro "La Venaria Reale", Dipartimento di Scienza Applicata
e Tecnologia del Politecnico di Torino (DISAT-PoliTO),
Matteo Lucchetti, Gala Porras-Kim

Managing Editor
Vittoria Pavesi con Caterina Venafro

Traduzioni
Clara Ciccioni, Neal Putt

Progetto grafico
Andrea Pizzalis

Palazzo delle Scienze
Piazza Guglielmo Marconi 14, Roma
Palazzo delle Arti e Tradizioni Popolari
Piazza Guglielmo Marconi 8, Roma
museocivilta.cultura.gov.it

MiC DIREZIONE GENERALE MUSEI