

INTERVIEWS, 1 giugno 2016

## Agency e healing: come immaginare il museo del futuro. Intervista a Carolyn Christov-Bakargiev

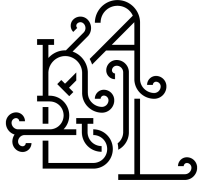
Che cosa contraddistingue il museo dagli altri luoghi deputati all'arte? Come può la sua collezione essere riletta e 'attivata'? Un museo senza più arte contemporanea: il museo del futuro.

AUTORE: Caterina Molteni

Nel febbraio 2016 ho incontrato, insieme a Dario Giovanni Alì, Carolyn Christov-Bakargiev per discutere insieme a lei di come sia cambiato, negli ultimi decenni, il ruolo del museo e di come potremmo immaginarlo nei prossimi 50 anni. La direttrice del Castello di Rivoli e GAM di Torino ci ha raccontato di come una collezione possa essere 'attivata' e in che modo gli artisti ne rimangano spesso influenzati, guardando all'opera d'arte come un oggetto 'magico' capace di innescare una serie di energie che lo fanno essere sempre parte del presente. Superando la classica divisione fra passato, presente e futuro, la memoria e il desiderio di collezione diventano operazioni che si muovono nel e sul presente, riferendosi costantemente a una contemporaneità condivisa di cui sono possibili attivatori per nuove creatività.

Il museo diventa un luogo in cui è possibile l'esperienza 'supremamente inattuale' di osservare e stare di fronte a opere d'arte. Carolyn Christov-Bakargiev ci parla di healing, una cura possibile attraverso la contemplazione e per mezzo di un particolare modo di stare nel mondo che si innesca quando siamo di fronte alla materia e agli oggetti. Guardando all'era digitale in cui viviamo, c'è l'urgenza di chiedersi quali strumenti utilizzare, e in che modo, per superare la scissione tra reale e virtuale, un'esperienza vissuta quotidianamente attraverso l'utilizzo di dispositivi ready-to-hand.

Che posto lasciare al termine contemporaneità? Questa domanda risuona lungo tutta l'intervista, riferendosi a un concetto che fa parte del linguaggio comune ma che esige un chiarimento o, come suggerisce Christov-Bakargiev, un superamento,



accettandone la storicità e iniziando a costruire le basi per nuovi termini con cui guardare l'arte e la cultura.

Questo è il punto di partenza di una personale ricerca sui termini etici che entrano in gioco lavorando nel sistema dell'arte. Che tipo di responsabilità si trova ad assumere il direttore di un museo? Chi sono gli attori coinvolti?

*Commitment* e *trust* sono i due concetti con cui la curatrice risponde a questi quesiti, aprendo un discorso sull'importanza dei ruoli e dei loro confini, fino a rimarcare l'eccezionalità di azioni che negli ultimi anni hanno visto direttori museali sacrificarsi per custodire le proprie collezioni. L'azione e la sua forza nel tempo torna centrale, guardando all'impegno sociale non come astratta propaganda ma come possibilità di un'effettiva incidenza nella conservazione della memoria da tramandare ai posteri.

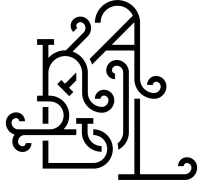
**Caterina Molteni:** Uno dei motivi per cui abbiamo deciso di creare «KABUL» è di iniziare a comprendere quali siano gli strumenti e i luoghi per sviluppare una visione critica sulla contemporaneità, intesa non solo all'interno dell'arte, ma in quel mondo allargato che ci circonda e su cui riteniamo sia necessario tornare ad avere uno sguardo attento e critico. All'interno di questa ricerca, mi sembra interessante aprire una riflessione sul ruolo del museo, capendo come questo possa essere uno dei luoghi in cui far nascere nuovi strumenti di osservazione e di pensiero sul presente.

Soprattutto in Italia, il museo ha una posizione di particolare staticità, la percezione è quella di un luogo chiuso, al cui interno la collezione fa fatica a essere riletta e proposta al pubblico. Il ruolo di conservatore riesce perciò a metà, mantiene lo stato fisico delle opere, senza però renderle strumenti reali di lettura del presente.

Mi ha colpito la sua operazione con Annie Besant, attivista inglese e figura fondamentale della società teosofica, che lei ha introdotto all'interno del dibattito artistico non solo come precorritrice del modernismo, per il suo testo *Thought Forms* (1901) scritto con C. W. Leadbeater, ma soprattutto per l'importanza che la sua figura può avere nella rilettura del nostro presente.

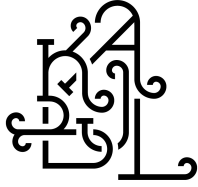
Come intende Lei il rapporto fra collezione e contemporaneità? Può la collezione trasformarsi in uno strumento di lettura e interpretazione del presente?

**Carolyn Christov-Bakargiev:** Questa domanda include un insieme di questioni che andrebbero affrontate ad una ad una.



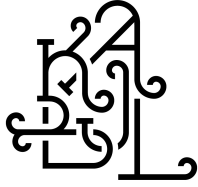
Anzitutto occorre capire che cosa significhino passato, presente e futuro, perché non è così scontato. Quando era in vita, Mario Merz mi diceva «io sono un dinosauro e sono molto contemporaneo». Tutto è contemporaneo. Il dibattito intorno a cosa sia il contemporaneo, nel senso di “presente”, è ormai molto articolato. Mi viene in mente il testo di Giorgio Agamben (Che cos’è il contemporaneo, Nottetempo, Roma 2008, ndr), ma prima ancora esistono numerose altre riflessioni che rimettono in questione il modo semplicistico di identificare il “qui e ora”. Si tratta di un concetto abbastanza recente, maturato dopo la Seconda Guerra Mondiale, nel momento in cui ci si rende conto di che cosa sia stata la bomba atomica, che cosa il camminare nel campo di Auschwitz alla sua apertura. L’idea dell’istante, del “qui e ora”, si forma nel momento in cui emerge una certa fenomenologia del dopoguerra, quella di Merleau-Ponty (Phénoménologie de la perception, Éditions Gallimard, Paris 1945, ndr), per cercare di capire cosa sia l’esperienza dell’istante, che può essere considerata traumatica, come uno shock: da qui viene fuori l’idea del contemporaneo nell’arte.

Secondo me, non occorre però tentare di comprendere come il museo possa creare una relazione fra passato e presente, perché rischieremmo di ridurre la portata di una domanda ben più vasta sulla collezione e sul desiderio. Il desiderio della collezione cresce e diminuisce in precisi momenti storici, è un desiderio contemporaneo, così come contemporaneo era il desiderio delle “camere delle meraviglie” nel Rinascimento. Nella modernità, il cui inizio lo fissiamo tradizionalmente alla fine del Settecento, nasce invece l’idea del museo moderno: la modernità segna infatti il passaggio democratico di una collezione da privata a pubblica. I cittadini dell’epoca andavano educati anche attraverso la conoscenza dell’arte, che a partire da quel momento non costituì più un privilegio destinato ai soli nobili. Questa tipologia di museo pubblico era legata soprattutto alla formazione, alla didattica, e non a caso molti di questi musei erano universitari: si trattava di raccolte di oggetti costituite dai professori durante le loro ricerche. Successivamente, all’inizio del XX secolo, nasce il “white cube”: l’idea di uno spazio fuori dal tempo in cui il muro bianco esalta l’assenza di una connotazione del mondo reale; uno spazio metafisico in cui l’opera “galleggia” portando con sé messaggi universali. Questa fase sprona il grande collezionismo del XX secolo a cercare di documentare e capire la propria epoca. Per esempio, il MoMA a un certo punto compra i lavori degli Impressionisti e dei Post-impressionisti e li mette in mostra: da lì nasce l’arte degli Espressionisti astratti.



Per associazione di pensiero, mi viene in mente che queste collezioni museali così silenziose – come questa, ad esempio, del Castello di Rivoli, con le sue opere quali la *Venere degli stracci* di Michelangelo Pistoletto o *l'Apoteosi di Omero* di Giulio Paolini – per diverse generazioni di artisti, non solo italiani, hanno sicuramente avuto la stessa funzione che le opere degli Impressionisti e dei Post-impressionisti hanno avuto sui giovani Espressionisti astratti in America. Secondo lei, perché Olafur Eliasson ama Rivoli? Perché ha un debito enorme con l'Arte Povera, così come David Hammons. Gli anni Novanta e i primi anni del 2000 hanno visto una situazione in cui la presenza delle opere di Arte Povera ha offerto una direzione di percorrenza a molti artisti, così come il Post-impressionismo aveva fatto con gli Espressionisti astratti. Gli artisti si sono formati su queste opere, che hanno visto nelle grandi mostre o sulle pagine del mio libro pubblicato, non a caso, nel 1999 (Carolyn Christov-Bakargiev, *Arte Povera*, Phaidon Press, London 1999, ndr). Funziona così. Quando, come direttore di un museo, tiri fuori delle opere dal passato al momento giusto, dai una specie di rilancio ad altre creatività artistiche successive. Per esempio, quando ho invitato Giuseppe Penone alla Biennale di Sydney del 2008, le sue opere sono state viste con uno sguardo diverso rispetto a come sono viste oggi. Le opere d'arte non hanno infatti un significato univoco – l'intenzione dell'artista – ma cambiano, sono continuamente ridefinite, riscritte e rilette nel tempo; parlano in modo sempre diverso alla gente. Il Penone del periodo successivo alla Biennale di Sydney è un altro Penone, ma non perché sia lui a essere diverso: è il mondo attorno a essere cambiato e, di conseguenza, la lettura che questo stesso mondo dà delle sue opere. Certamente Penone è una delle figure che ha portato attenzione alla relazione natura-cultura, al cosiddetto Antropocene, e a tutta una riflessione in cui l'essere umano è considerato come qualcosa di minore all'interno di un sistema ecologico che è stato da lui stesso devastato. Si tratta quindi di un'apertura verso una dimensione dell'arte contemporanea che potremmo chiamare "ruralista". Sicuramente è legittimo chiedersi che cosa pensi l'albero, così come chiedersi che cosa pensi Descartes. Questo passaggio è stato anche legittimato da uno sguardo nuovo su artisti come Penone o per esempio il gruppo Gutai.

Quindi, per rispondere in parte alla domanda, le opere d'arte del passato possono essere "attivate" e avere quella che Alfred Gell chiamava un'agency (*Art and Agency: An Anthropological Theory*, Clarendon, Oxford 1998, ndr), cioè una capacità trasformativa degli oggetti, il potere di cambiare il mondo (un oggetto può anche essere un pensiero, o un gesto). Questa visione è definita dall'antropologia come

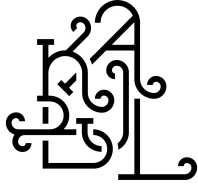


“magica”, e io la condivido. Ad esempio, la ragione per invitare Giovanni Anselmo a Rivoli a realizzare la mostra che si è inaugurata in aprile, è legata alla capacità del suo lavoro di essere associato al passato continuando però a parlare all’oggi in un’attivazione che ha quasi del magico.

Oggi assistiamo a una separazione descartiana tra corpo e mente, per via dell’uso comune degli smartphone e per la necessità di accedere a qualsiasi informazione tramite un device: tutto ciò si traduce in una sorta di portale che si apre su un mondo di relazioni, e-mail, cose che bisogna o che vogliamo fare. Viviamo così una differenza tra quello che facciamo qui adesso e questo (indica con lo sguardo lo smartphone, ndr). C’è una differenza, una separazione che provoca un disagio constatabile in tanti aspetti, per esempio nell’amore: c’è un incremento di divorzi, la famiglia tradizionale è crollata, il mondo è entrato nelle case di ognuno annientando la divisione netta che c’era tra il dentro e il fuori. In quest’era digitale, in cui le persone appaiono un po’ disorientate nella scissione tra quello che succede nella fantasia e nella mente e ciò che invece accade nel mondo tangibile intorno a noi, secondo me i musei possono avere un ruolo molto importante, perché offrono il contesto per un’aggregazione intensa di persone attorno a questi oggetti magici che sono le opere d’arte. Questa cosa molto obsoleta, “supremamente inattuale” direbbe Nietzsche (*Unzeitgemässe Betrachtungen*, 1876), di andare in un museo e stare di fronte a una cosa diventa estremamente attuale perché fa parte di un percorso di cura, di healing, di questa scissione tra fisico e virtuale, una specie di elaborazione di questa separazione: ha a che vedere con la contemplazione, con lo stare di fronte alla materia, con la materia.

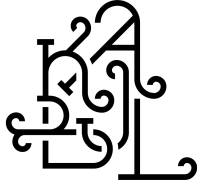
**C. M.:** Le diverse Biennali, e Documenta in particolare, si sono ritagliate con gli anni una specifica funzione di interpretazione dell’oggi. La localizzazione e, parallelamente, la temporalità di queste manifestazioni permette di sviluppare un rapporto particolare con il pubblico e gli artisti, invitando questi ultimi a riflettere sul contesto sociale e politico di riferimento e sacrificando a volte un approccio più museale. Lei ha percorso strade differenti anche quando ricopriva le cariche di direzione di Documenta e le due biennali di Sydney e Istanbul...

**C. C. B.:** È frequente che le biennali e le mostre periodiche internazionali siano spesso fondate su concetti che interpretano situazioni del mondo anche da un punto di vista politico, ma non credo che ciò sia una prerogativa esclusiva di queste



manifestazioni artistiche. Io ho organizzato diverse mostre collettive in musei, progetti come dOCUMENTA (Kassel 2012, ndr) e le due biennali di Sydney (2008, ndr) e di Istanbul (2015, ndr), ma il mio approccio è rimasto sempre lo stesso, che si trattasse di Greater New York al PS1 (2000, ndr), o di Volti nella folla (2005, ndr) o di I moderni (2003, ndr) qui a Rivoli. Il mio approccio si basa sempre su un'ipotesi di che cosa sia la condizione della soggettività in relazione al contesto in cui ci si trova, alla tecnologia, all'economia, al clima. Non ho mai avuto un approccio diverso rispetto al tipo di manifestazione che ho organizzato, e in generale penso sia così anche per i miei colleghi. Ad esempio, Okwui Enwezor non cambia approccio tra The Short Century (MoMA PS1, New York 2002, ndr) e dOCUMENTA (Kassel 2002, ndr). Magari la differenza è che nel museo si cerca solitamente di prendere in prestito lavori più storici, mentre in una mostra periodica internazionale, in una biennale appunto, il più delle volte ciò non è possibile, anche perché nei luoghi temporaneamente adibiti alla mostra spesso non c'è climatizzazione. Io però a dOCUMENTA, ho inserito molte opere storiche, così come alla Biennale di Sydney Revolutions – Forms That Turn (Museum of Contemporary Art Australia, Sydney 2008, ndr) era costruita proprio come una mostra classica, museale. Detto ciò, non vedo quindi una differenza, se non magari nel caso si tratti di una mostra personale all'interno del museo. La decisione di presentare Anselmo, ad esempio, è legata a una riflessione sul rapporto tra il visibile e l'invisibile che passa attraverso una percezione di certe forme di energia (per esempio, i campi energetici invisibili): è un modo di elaborare e mettere a fuoco queste problematiche adesso sociologicamente rilevanti nel mondo. O ancora, scegliere di dedicare una retrospettiva a Wael Shawky in un momento in cui 15 milioni di siriani hanno abbandonato il proprio Paese per venire in Europa, e vedere questo artista egiziano che in Cabaret Crusades ha operato una riflessione sulle Crociate da un punto di vista arabo, mi sembra un qualcosa di "attualità". È questo il modo con cui il museo intrattiene rapporti con il presente.

**Dario Giovanni Ali:** Riguardo al suo precedente discorso anti-antropocentrico vorrei approfondire con lei un aspetto che reputo interessante ma che allo stesso tempo mi trova scettico sulla possibilità di poter superare se stessi e assumere così una prospettiva "non umana" sul mondo. Nel Tractatus Wittgenstein sosteneva che i limiti del linguaggio significano i limiti del mio mondo. Come si esce dalla gabbia del linguaggio pensando di poter attribuire un "pensiero" a un albero e come si costruisce



una filosofia anti-antropocentrica se le premesse fondamentali da cui nasce la stessa filosofia hanno origine nell'antropocentrismo?

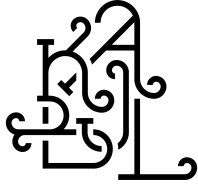
**C. C. B.:** Dipende da come formuli il discorso. Chiaramente il pensiero dell'albero non è il pensiero dell'uomo, ma è comunque una forma di intelligenza; in altre parole una capacità di elaborare sensazioni e percezioni che vengono da fuori e di prendere delle decisioni su come agire avendo più di una scelta possibile. Abituamente si parla di come "pensi" una pianta (ad esempio nel libro di Patrick Blanc - *Le bonheur d'être plante*, Buchet Chastel, Paris 2005, ndr) solo per avvicinare il linguaggio della scienza al nostro linguaggio comune, abituale. Non dobbiamo attaccarci alla parola "pensiero", ma al suo significato che è lo stesso per una pianta così come per un essere umano: è la capacità di possedere dei sensori che percepiscono il mondo esterno, lo elaborano e spingono a prendere decisioni. Questo tipo di "pensiero" lo condividono anche le pietre e può essere tradotto in linguaggio binario.

**D. G. A.:** E questa prospettiva che implicazioni avrebbe nella realtà quotidiana, come si traduce?

**C. C. B.:** A livello generale si traduce nel non distruggere il pianeta, nell'essere empatici con la cultura e l'ambiente in cui ci si trova: in particolare, ad esempio, nella bio-architettura di Mario Cucinella, o nella precedente architettura in diagonale della GAM di Torino che, progettata dagli architetti Carlo Bassi e Goffredo Boschetti, consentiva di ricevere una quantità maggiore di luce dai lucernari durante il giorno, evitando così di produrre un consumo eccessivo di energia artificiale. Se si conosce il mondo, si danza insieme a tutti gli elementi che lo compongono anziché danzare indipendentemente.

**C. M.:** Ho visto di recente su Youtube la sua lecture su Annie Besant (*On Annie Besant, thought forms, mad science, love and politics*, ndr), tenuta a fine ottobre 2015 durante la XIV Biennale di Istanbul...

**C. C. B.:** Sì, proprio sulla figura di Annie Besant ho curato la mostra *Intention to Know* (2015, ndr), all'interno dello Stony Island Arts Bank di Theaster Gates, che è stato un progetto di riqualificazione di un quartiere nel South Side di Chicago.



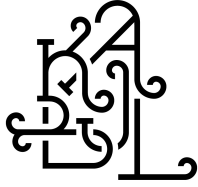
Precedentemente, infatti, il centro d'arte era la sede di una banca, che è stata costretta a chiudere durante la crisi finanziaria. Theaster Gates ha comprato questa banca per 10 dollari e all'interno ha creato un centro d'arte di cui ho curato la seconda mostra, dedicata appunto ad Annie Besant. Le 'sue' guasch astratte sulle forme pensiero saranno inoltre presentate in ottobre 2016 a Torino, all'interno di una mostra che si chiamerà Colori, alla GAM, che retrodatterà la storia dell'astrattismo di 10 anni.

**C. M.:** Durante la sua lecture, in cui concentra la sua riflessione sull'amore, crea una differenza fra l'idea di commitment e quella di trust. Mi piacerebbe se approfondisse ulteriormente questi due concetti, per sapere inoltre se la posizione che ricopre attualmente come Direttrice di questo polo museale, e come intellettuale, non porti l'idea di trust più verso quella di commitment. Che tipo di responsabilità sente nel momento in cui ricopre una carica istituzionale come questa? In questo momento, a mio parere, si è creato un gioco di trust e commitment con il pubblico, a causa dell'aspettativa e della fiducia che le persone hanno nei confronti della sua figura.

**C. C. B.:** Certamente accettare di dirigere due musei si basa su un'idea di commitment, almeno della mia figura: è quindi più simile a un matrimonio che al fare delle mostre temporanee in diversi luoghi come curatrice indipendente. Non è una storia d'amore, è qualcosa di diverso. Il museo, proprio come il matrimonio, è un'istituzione che ha delle proprie forme di regolazione, come ad esempio quello di trovarsi in un regime di condivisione dei beni. All'interno del museo, tutto è regolato da normative che servono a tutelare le opere d'arte.

In quella conferenza sull'amore ho parlato di come oggi si viva in un'epoca in cui si ha paura di "cadere nell'amore", in inglese diremmo falling in love. Nell'epoca non digitale, il rischio di "cadere nell'amore", come afferma Slavoj Žižek, era più forte. Judith Butler, in un testo, sostiene che l'amore è ucciso dall'idea di commitment, che diventa semplicemente un mortifero e lungo periodo in cui assolvere ai doveri nati da questo impegno. L'amore diviene così l'«impegno a impegnarsi», to commit to commit. Mi sembra tuttavia un pensiero un po' arzigogolato e non necessario: sarebbe infatti sufficiente dire che l'amore può fondarsi non sul commitment ma sul trust, sulla fiducia che se cado non mi spacco in mille pezzi, ma ci sarà sicuramente qualcuno a raccogliermi. Per fare un altro esempio, potremmo parlare di Totalité et Infini di Emmanuel Levinas (Le Livre de Poche, Paris 1991, ndr), in cui si dice che il volto



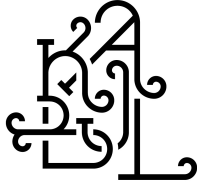


dell'altro è un limite poiché non siamo in grado di conoscere questo altro al di là del suo volto e il soggetto si costituisce proprio nel momento in cui io incontro l'altro e lui non mi uccide. Chiaramente le riflessioni di Levinas vengono fuori dalla Seconda Guerra Mondiale, dal periodo della Shoah. Penso a questo quando dico che l'amore può essere più sano se basato sulla fiducia, anziché sull'impegno o sull'«impegno a impegnarsi». Se vogliamo tradurre questo discorso in una metafora in ambito artistico, forse potremmo paragonarlo al rapporto che c'è con gli artisti o con gli intellettuali in generale, con gli scrittori, con gli scienziati... Io ad esempio non faccio distinzione tra il mio rapporto con William Kentridge e quello con Peter Galison, o tra quello con Anton Zeilinger e quello con Pierre Huyghe. Non attribuisco alcuna differenza al rapporto con l'artista rispetto a quello con lo scienziato: si tratta pur sempre di dialoghi e scambi di conoscenza.

Questo tipo di rapporti si basano dunque sulla fiducia reciproca, diversamente dai rapporti istituzionali che, ripeto, andrebbero visti più come a una sorta di matrimonio, quindi più legati a un commitment, sia verso la comunità del presente che finanzia il museo attraverso le tasse, sia verso i posteri che hanno il diritto di ricevere le opere integre. Tra le più belle iniziative fatte dai direttori di museo dobbiamo ricordare le storie di protezione di opere d'arte durante periodi di guerre e conflitti. In Afghanistan, ad esempio, durante la guerra civile, l'ex direttore del Museo di Kabul fece nascondere i cosiddetti "ori battriani" all'interno del caveau della Banca Centrale dell'Afghanistan, salvandoli in questo modo da eventuali saccheggi e distruzioni. O, ancora, il Museo Nazionale di Beirut, durante la guerra civile, fece versare colate di cemento sul legno e sui mosaici, per proteggerli. È simile a ciò che accadde anche durante il Nazismo, quando i curatori dei musei di Amsterdam fecero trasferire le opere in una zona collinare e isolata. Tutte queste sono appunto espressioni del commitment.

**C. M.:** Mi piacerebbe affrontare con lei un ultimo aspetto legato al museo e al rapporto che esso instaura con il contesto sociale e geografico che occupa. Innanzitutto crede che il museo abbia un legame specifico ed esclusivo con un luogo, una precisa comunità?

**C. C. B.:** No, non credo che il museo debba essere legato solo a un luogo. Cioè, più che altro potremmo considerare il museo anche come una sorta di ufficio, da cui partano tutta una serie di attività, previste anche al di fuori delle sue stesse mura.



**C. M.:** Sì, ma è anche vero che il museo, in un certo senso, appartiene a una comunità. Al di là dell'organizzazione di mostre, pensa dunque di sviluppare qui a Rivoli delle pratiche più discorsive, rivolte a questa comunità, come conferenze, seminari, o altre modalità di approfondimento e avvicinamento del pubblico all'arte contemporanea?

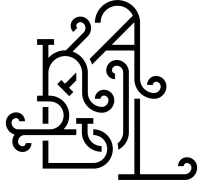
**C. C. B.:** Innanzitutto credo che "arte contemporanea" sia un'espressione del XX secolo, un periodo storico che non c'è più. Spesso il pubblico ha difficoltà a capire questo concetto, cioè che l'arte contemporanea si riferisce a un periodo circoscritto nella storia. Per far passare questo concetto esistono molte attività di laboratorio e ricerca, come conferenze, seminari, testi in catalogo, podcast, eccetera. Lei stessa, ad esempio, ha ascoltato una mia conferenza su Internet. Esistono numerosissimi strumenti per parlare al pubblico.

**C. M.:** Quello di cui parla è un importante mutamento di prospettiva attraverso cui guardiamo oggi l'arte. Per realizzarlo e metterlo a portata di un pubblico immagino sia un processo di lunga durata. Mi viene in mente ciò che ha iniziato con la sua dOCUMENTA, lavorando sull'ampliamento della tradizionale nozione di "creatività". Quanto tempo crede sia necessario per cambiare il pensiero della gente sull'arte?

**C. C. B.:** Io credo che bastino 10 anni, che se ci pensa è breve come periodo all'interno della lunga storia della cultura. 10 anni bastano per capire che non si è più all'interno di un certo periodo storico, ma in un altro. In alcune interviste ho sostenuto che tra 50 anni non ci saranno più i "musei d'arte contemporanea", ma assisteremo ad altre tipologie museali, che avranno differenti aggregazioni di oggetti e materiali.

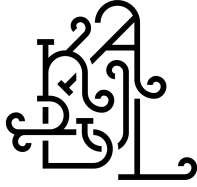
**C. M.:** Pensa di poter costruire a Rivoli le basi per questa futura tipologia museale?

**C. C. B.:** Sì, posso porre le basi. E credo sia necessario risolvere due tipi di problema: uno è quello di andare verso un nuovo paradigma di organizzazione del sapere all'interno della società, mentre l'altro è che bisogna far smettere di pensare alla gente che l'arte contemporanea è noiosa. Le persone non sono più molto interessate all'arte contemporanea; la parola stessa risulta noiosa. Non si tratta quindi di avvicinare la



[kabulmagazine.com](http://kabulmagazine.com)

gente all'arte contemporanea, ma di avvicinarla a pensare, a sentire e a capire il mondo. Per farlo, possiamo aiutarci con le opere d'arte. Se invece vogliamo fissarci solo su questa idea che esista l'arte contemporanea e che questa abbia un certo valore, non arriviamo da nessuna parte.



INTERVIEWS, 1 June 2016

## Agency and healing: how to imagine the museum of the future. An interview with Carolyn Christov-Bakargiev

What distinguishes a museum from other art places? How its collection can be reinterpreted and 'activated'? A museum without contemporary art: the museum of the future

AUTHOR: Caterina Molteni

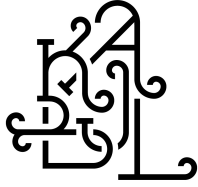
In February 2016 I and Dario Giovanni Ali met Carolyn Christov-Bakargiev in order to talk and ask her about what is the place of museums; how it has changed during the last decades and how we can imagine it in 50 years. The Director of Castello Di Rivoli and GAM of Turin told us how a collection can be activated and how artists can be influenced by it, looking at the artwork as a magic object, able to trigger particular energies which permit an artwork to be always part of the present.

Overcoming the historical partition among past, present and future, memory and the desire of collecting appear as actions in and on the present, which are constantly related to a shared contemporaneity and which effectively are tools to activate new creativities. The museum can become a place where it is possible to have the 'supremely unactual' experience of looking at and standing in front of an

artwork. Carolyn Christov-Bakargiev tells about a healing, a care which is possible through the contemplation and the particular standing performed when we are with and in front of the matter and the objects. Therefore, looking critically at the digital era in which we live, the urgency arises to query how and which tools to use in order to overcome the division between real and virtual; something experienced everyday using ready-to-hand devices.

What about the contemporary? This question has haunted the whole interview. This word 'contemporary' which pertains to our common language, needs clarification or, as Carolyn Christov-Bakargiev suggests, overcoming, accepting its historicity and starting to build the basis for new concepts through which to look at art and cultures.

Through this interview I have begun personal research about the ethical terms



involved within the art world. What kind of responsibility should a museum's director assume? Commitment and trust are the two terms chosen by Carolyn Christov-Bakargiev in reply, opening a question on the importance of roles and their boundaries and observing the greatness of some actions made by several museum's directors in order to protect their collections in time of war. Action and its power within time becomes central, looking at social commitment not as abstract propaganda but as a possibility for a concrete effect on the conservation of memory for posterity.

Caterina Molteni: One of the reasons why we decided to create "KABUL" is to start to understand what are the tools and places to develop a critical view on the contemporary. This to be understood not only in art, but also in the wider world that surrounds us and to which we believe is necessary to go back to have a careful and critical look. Within this research, it seems interesting to open a debate on the role of the museum, understanding how this can be one of the places that will bring about new tools of observation and thought on the present.

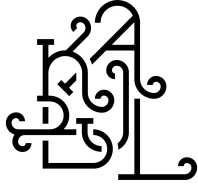
Especially in Italy, the museum has a particular static position, the perception is that of an enclosed space, in which the collection is hard to be reinterpreted and proposed to the public. The role of a conservative, therefore, succeeds in half, keeping the physical state of the works, but without making them real tools for reading the present.

I was impressed by your operation with Annie Besant, English activist and key figure of the Theosophical Society, that you introduced in the artistic debate not only as a precursor of modernism, for her text *Thought Forms* (1901) written with C.W. Leadbeater, but above all for the importance that her figure may have in re-reading our present.

How do you understand the relationship between collection and what is contemporary? The collection can be transformed into a tool for analysing and interpreting what is contemporary?

Carolyn Christov-Bakargiev: This question includes a set of issues that should be tackled one by one.

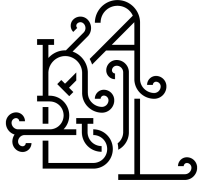
It is first necessary to understand what is meant by past, present and future, for it is not so obvious. When he was alive, Mario Merz told me "I'm a dinosaur and very contemporary." Everything is contemporary. The debate around what is contemporary in the sense of "present" is now very articulate. I am reminded of the text by Giorgio



Agamben (*Che cos'è il contemporaneo?*, Nottetempo, Roma 2008, editor's note), but before that there are many other considerations that call into question the simplistic way to identify the "here and now." It is a fairly new concept, developed after the Second World War, when we realize what it was the atomic bomb, what it was walking in the camp of Auschwitz to its opening. The idea of the moment, the "here and now", is formed when it reveals a certain phenomenology of the post-war, that of Merleau-Ponty (*Phénoménologie de la perception*, Éditions Gallimard, Paris, 1945, editor's note). This to try to understand what is the experience of the moment, which can be considered traumatic, as a shock: here it comes out the idea of contemporary art.

In my opinion, however, it is not necessary to understand how the museum can create a relationship between past and present, because we risk reducing the scope of a much broader question about the collection and the desire. The desire of the collection grows and decreases in specific historical moments, it is a contemporary desire, as well as contemporary was the desire of the "rooms of wonders" in the Renaissance. In modernity, the beginning of which it is traditionally fixed at the end of the eighteenth century; it came into being the idea of the modern museum: modernity in fact marks the democratic transition of a private collection in what is public. The citizens of the time were also educated through the knowledge of art, that from that moment no longer constituted a privilege only intended for the nobles. This type of public museum was related primarily to training, teaching methods, and, not surprisingly, many of these museums were university: they were collections of objects recollected by professors in their research. Later, in the early twentieth century, it was born the "white cube": the idea of a space out of time where the white wall enhances the absence of a real-world connotations; a metaphysical space in which the work "floats", carrying universal messages. This phase encourages the great twentieth-century collectors in trying to document and understand their own era. For example, the MoMA at some point buy the works of the Impressionists and Post-Impressionists, and puts them on display: from there comes the art of the Abstract Expressionists.

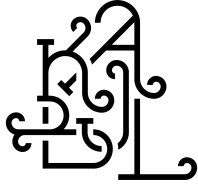
By association of thought, it occurs to me that these museum collections are so silent - such as this, for example, Castello di Rivoli, with his works such as the Venus of the rags of Michelangelo Pistoletto, or the Apotheosis of Homer by Giulio Paolini - for several generations of artists, not only Italian, they definitely had the same function that the works of the Impressionists and Post-Impressionists have had on young abstract Expressionists in America. Why do you think Olafur Eliasson loves Rivoli?



Because it has a huge debt with Arte Povera (Poor Art), as well as David Hammons. The Nineties and the early 2000s have seen a situation where the presence of the works of Arte Povera (Poor Art) offered a direction of travel to many artists, as well as the Post-Impressionism had done with the Abstract Expressionists. The artists were formed on these works, which they have seen in major exhibitions or on the pages of my book published, not by chance, in 1999 (Carolyn Christov-Bakargiev, *Arte Povera (Poor Art)*, Phaidon Press, London 1999, editor's note). It works like this. When, as director of a museum, one takes out of the works from the past at the right time, by a sort of revival to another subsequent artistic creativity. For example, when I invited Giuseppe Penone at the Biennale of Sydney in 2008, his works have been seen with a different look compared to how they are seen today. The works of art have not in fact a single meaning - the artist's intention - but they change, they are constantly redefined, rewritten and reinterpreted over time; they speak so always to different people. The Penone of the period after the Biennale of Sydney is another Penone, but not so that he may be different: it is the world around that is changed and, therefore, the reading that this same world gives of his works. Penone is certainly one of the figures who brought attention to the relationship of nature and culture, the so-called Anthropocene, and to all a reflection in which the human being is considered as something minor within an ecological system that has been devastated by himself. So this is an opening to a contemporary dimension of art that we could call "rural". Surely, it is legitimate to ask what the tree thinks, as well as to ask what Descartes thinks. This step has also been legitimized by a new look at artists such as Penone or for example the Gutai group.

So to answer the question in part, the works of art of the past can be "activated" and have what Alfred Gell called an agency (*Art and Agency: An Anthropological Theory*, Clarendon, Oxford 1998, editor's note), that is a transformative ability of objects, the power to change the world (an object can also be a thought, or a gesture). This vision is defined in anthropology as "magic", and I share this view. For example, the reason for inviting Giovanni Anselmo in Rivoli to realize the exhibition which has opened in April, is linked to the ability of his work to be associated with the past while continuing to talk today, in an activation that is almost magical.

Today we witness a Cartesian separation between body and mind, for common use via smartphones and the need to access any information via a device: all this translates into a sort of portal that opens onto a world of relationships, e-mail, or things that you have to do or want to do. We live so that there is a difference between what we do here

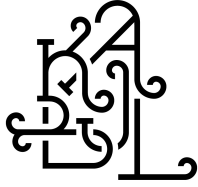


now and this (pointing with the look to the smartphone, editor's note). There is a difference or separation that causes a verifiable hardship in many aspects, for example in love. There is an increase of divorces, the traditional family has collapsed, the world has entered the homes of each, annihilating the net division there was between the inside and the outside. In this digital age, in which people appear a bit confused in the split between what happens in the imagination and mind and what is happening in the tangible world around us, in my opinion museums can play a very important role. This is so because they provide the framework for intense aggregation of people around these magical objects that are the works of art. This thing very outdated, "supremely outdated" Nietzsche would say (*Unzeitgemässe Betrachtungen*, 1876), to go to a museum and stand in front of one thing becomes extremely timely. This is so because it is part of a course of treatment, healing, this split between physical and virtual, a kind of elaboration of this separation has to do with contemplation, with the position before the matter, with the matter.

C. M.: The various Biennials and Documenta, in particular, have covered with the years a specific function of interpretation of the present. The location and, in parallel, the temporality of these events allows us to develop a special relationship with the public and the artists, inviting them to reflect on the social and political context of reference and sometimes sacrificing a more museum-like approach. You have travelled different roads even when you held the leadership positions of Documenta and the two biennial of Sydney and Istanbul....

C. C. B .: It is common for international biennials and periodical exhibitions to be often based on concepts that interpret the world situation from a political point of view, but I do not think that this is the sole prerogative of these artistic manifestations. I have organized several group exhibitions in museums, projects such as dOCUMENTA (Kassel 2012, editor's note) and the two biennials in Sydney (2008, editor's note) and Istanbul (2015, editor's note), but my approach is still the same, that you were at the Greater New York at PS1 (2000, editor's note), or Faces in the crowd (2005, editor's note) or The Moderns (2003 editor's note) here at Rivoli. My approach is always based on a hypothesis of what is the condition of subjectivity in relation to the context in which you are located, the technology, the economy, the climate. I never had a different approach to the type of event that I organized, and in general, I think it is the

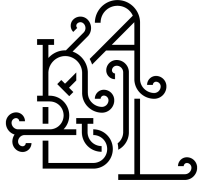




same for my colleagues. For example, Okwui Enwezor does not change approach between The Short Century (MoMA PS1, New York in 2002, editor's note) and dOCUMENTA (Kassel in 2002, editor's note). Maybe the difference is that the museum usually tries to borrow more historical works, while in an international periodical show, in a two-year course, in most cases this is not possible, because in the places temporarily used for the exhibition often there is not a system of air-conditioning. I thought at dOCUMENTA, I included many historical works, as well as the Biennale of Sydney Revolutions - Forms That Turn (Museum of Contemporary Art Australia, Sydney 2008, editor's note) was built just like a classical exhibition, a museum. That said, I do not see a difference then, if not perhaps in the case of a solo exhibition, in the museum. The decision to present Anselmo, for example, is linked to a reflection on the relationship between the visible and the invisible passing through a perception of certain forms of energy (for example, the invisible energy fields): it is a way to develop and make focus on these issues now sociologically relevant in the world. Or, to choose to dedicate a retrospective to Wael Shawky at a time when 15 million Syrians have fled their country to come to Europe and see this Egyptian artist who in Cabaret Crusades drew a reflection on the Crusades from an Arabic point of view, it seems to me something "topical." This is the way in which the museum has relations with the present.

Dario Giovanni Ali: About your previous anti-anthropocentric speech I would like to explore with you something that I find interesting but at the same time finds me sceptical about the possibility of being able to surpass themselves and take a "non-human" prospect to the world. In the Tractatus, Wittgenstein argued that the limits of language mean the limits of my world. How could one exit the cage thinking language to be able to attribute a "thought" to a tree and how could one build an anti-anthropocentric philosophy if the basic premises that led to the same philosophy originate in the anthropocentric view?

C. C. B.: It depends on how you shape your speech. Clearly, the tree-thinking is not the thought of man, but it is a form of intelligence; in other words, a capacity to process feelings and perceptions that come from outside and determines decisions on how to act having more than one choice. Usually we talk about how a plant "thinks" (for example in the book by Patrick Blanc - Le bonheur d'être plante, Buchet Chastel, Paris



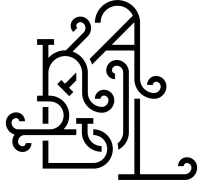
in 2005, editor's note) just to bring the language of science in our common language, the ordinary. We do not have to attach ourselves to the word "thought", but to its meaning, which is the same for a plant as well as for a human being, that is, the ability to possess sensors that perceive the external world, process it and push to make decisions. This kind of "thought" is also shared by the stones and can be translated into binary language.

D. G. A.: And this perspective what implications would have in everyday life, how does it translate?

C. C. B.: In general, it translates into the possibility of not destroying the planet, in being empathetic with the culture and the environment in which you are located. In particular, for example, in Mario Cucinella bio-architecture, or in the previous diagonal architecture of the GAM in Turin, designed by the architects Carlo Bassi and Goffredo Boschetti, it allowed to receive a larger amount of light from the skylights during the day, thus avoiding to produce an excessive consumption of artificial energy. If you know the world, you dance with all the elements that compose it, instead of dancing independently.

C. M.: I have seen recently on Youtube your lecture on Annie Besant (On Annie Besant, thought forms, mad science, love and politics, editor's note), held in late October 2015 during the XIV Biennial of Istanbul ...

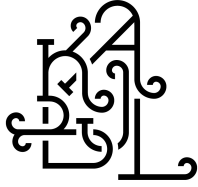
C. C. B.: Yes, right on the figure of Annie Besant I curated the exhibition Intention to Know (2015, editor's note), within the Stony Island Arts Bank of Theaster Gates, which has been a redevelopment of a neighbourhood on the South Side of Chicago. Previously, in fact, the art center was the headquarters of a bank, which was forced to close during the financial crisis. Theaster Gates bought this bank for 10 dollars and inside has created a center of art of which I edited the second exhibition, dedicated precisely to Annie Besant. 'Her' abstract guasch on thought forms will also be presented in October 2016 in Turin, in an exhibition that will be called Colours, at the GAM, which will back date of 10-year the history of abstract art.



C. M.: During your lecture, which focuses its reflection on love, you create a difference between the idea of commitment and that of trust. I would like that you pursue further these two concepts, to know also if the position that you currently hold as a director of this museum complex, and as an intellectual, does not bring the idea of trust closer to that of commitment. What kind of responsibility do you feel when covering an institutional position like this? Right now, in my opinion, you have created a trust game and commitment with the public, due to the expectation and confidence that people have in respect of your figure.

C. C. B.: I certainly agree that to direct two museums depends on the idea of commitment, at least my figure is therefore more like a marriage than to make temporary exhibitions in different places as an independent curator. It is not a love story: it is something different. The museum, just like marriage, is an institution that has its own forms of regulation, such as that of being in a regime of goods sharing. Inside the museum, everything is governed by regulations that serve to protect the works of art.

In that lecture on love I talked about how we live today in an age when we are afraid of "falling in love", in English. In the non-digital age, the risk of "falling in love", as Slavoj Žižek says, was stronger. Judith Butler, in a text, argues that love is killed by the idea of commitment, it simply becomes a deadly and long period in which to fulfil the duties born from this commitment. Love becomes the "commitment to commit". However, it seems to me a thought a little convoluted and unnecessary: it would be sufficient to say that love cannot be based on commitment but on trust, trust that if I fall and split me into pieces, there will definitely be someone to collect me. To take another example: we might talk about *Totalité et Infini* of Emmanuel Levinas (Le Livre de Poche, Paris 1991 editor's note), where it is said that the other's face is a limit because we are not able to know this other beyond his face, and the subject is precisely the moment when I meet the other and he does not kill me. Clearly, Levinas reflections are out of the Second World War, from the Holocaust period. I think of this when I say that love can be healthier if based on trust, rather than on commitment or on "commitment to engage". If we want to translate this discourse in a metaphor in the arts, perhaps we could compare it to the relationship that exists with the artists or intellectuals in general, with the writers, with scientists ... For example, I do not make a distinction between my relationship with William Kentridge and the one with Peter Galison, or



between one with Anton Zeilinger and one with Pierre Huyghe. I do not attribute any difference to the relationship with the artist than with the scientist: it is still dialogues and exchanges of knowledge.

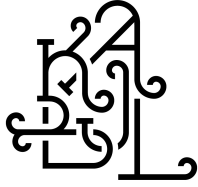
This type of relationship is therefore based on mutual trust, unlike the institutional relations which, I repeat, should be seen more as a kind of marriage, therefore more linked to a commitment, both to the community that finance the museum through taxes, and towards posterity, who have the right to receive the intact works. Among the most beautiful initiatives made by museum directors, we must remember the security stories of artworks during periods of war and conflict. In Afghanistan, for example, during the Civil War, the former director of the Kabul Museum had to hide the so-called "Bactrian gold" inside the vault of the Central Bank of Afghanistan, thus saving them from possible looting and destruction. Or, again, the National Museum of Beirut during the civil war, did pour concrete casting on the wood and mosaics, to protect them. It is similar to what happened during the Nazism, when the curators of the museums in Amsterdam ordered to remove the works in the hilly, isolated. All these are in fact expressions of commitment.

C. M.: I would like to consider with you one last aspect of the museum and the relationship it has with the social context and geographical occupying. First, do you believe that the museum has a specific and exclusive link with a place, a specific community?

C. C. B.: No, I do not think that the museum should be tied only to a place. That is, more than anything else we might also consider the museum as a sort of office, from which a whole range of activities departs, also provided outside of its own walls.

C. M.: Yes, but it is also true that the museum, in a sense, belongs to a community. Apart from the organization of exhibitions, do you then think of developing here in Rivoli more discursive practices, addressed to this community, such as conferences, seminars, or other modes of study and approach of the public to contemporary art?

C. C. B.: First, I believe that "contemporary art" is an expression of the twentieth century, an era that no longer exists. Often the public has difficulty in understanding this concept, namely, that contemporary art is for a limited period in history. To make



this concept to pass there are many laboratory and research activities, such as conferences, seminars, texts in catalogue, podcasts, etcetera. You yourself, for example, listened to one of my lectures on the Internet. There are many tools to talk to the public.

C. M.: What you speak of is an important change of perspective through which we look at the art today. To make it happen and make it affordable for a public, I guess it is a long-term process. I am reminded of what you started with your dOCUMENTA, working on extending the traditional notion of "creativity." How long do you believe it is necessary to change people's thoughts about art?

C. C. B.: I believe that 10 years is enough; if you think about it, this is a short period with respect to the long history of culture. 10 years are enough to understand that you are no longer within a certain historical period, but in another. In some interviews, I have argued that in 50 years there will be no more "contemporary art museums," but we will see other museum types, which will have different combinations of objects and materials.

C. M.: Do you think that you can build in Rivoli the foundation for this future museum typology?

C. C. B.: Yes, I can lay the foundation for this. Moreover, I think, it is necessary to solve two types of problems: one is to go towards a new paradigm of organization of knowledge within the society, while the other is that we need to stop to make people thinking that contemporary art is boring. People are not very interested in contemporary art; the word itself is boring. This is not, thus, a problem of introducing people to contemporary art, but to bring people closer to think, feel and understand the world. To do so, we can help ourselves with the works of art. If we rather want to stare only on this idea that there is contemporary art and that this has some value, we do not get anywhere.