

DREAMS

Reader

Questa sezione è dedicata ai testi dei relatori che hanno preso parte al Public Program - Talks di Dreamscape, tenutosi il 9 e 19 maggio 2023, presso il Polo del '900 di Torino. / This section collects the texts of the speakers who participated in the conferences held on 9 and 19 May 2023 at the Polo del '900 in Turin.

ARCHIVE

Il convegno è stato ideato dall'artista / The conferences had been ideated by the artist Eva Frapiccini in collaborazione con / in collaboration with Labont (Centro di Ontologia e / and di ricerca interdipartimentale dell'Università degli studi di Torino) e grazie all'organizzazione e supporto di / thanks to the organisation and support of AlbumArte e Fondazione Compagnia di San Paolo nell'ambito del bando / within the call "ART-WAVES. Dall'idea alla scena".

Coordinamento / Coordinators
Marta Bracci, Elena Inchingolo

Al centro del racconto *L'ufficio delle correzioni storiche* (2020) di Danielle Evans c'è l'operato di uno sportello di storia pubblica impegnato sul fronte della crisi della verità¹. L'ufficio, incaricato di verificare i criteri e le parole impiegate per documentare la storia, è la nemesi dell'economia dell'attenzione. La storia è qui intesa nella sua qualità di ricerca applicata, capace di interagire con le voci a margine e le annotazioni personali dei grandi eventi, mostrandone i risvolti individuali con le cuciture a vista. Si tratta di investigare, trovare un accordo fra la memoria ufficiale e la società civile, cercando nelle pieghe della storia le glosse marginali e interrogarne, pubblicamente, accessibilità e condivisione. A questo corollario della rettifica o del completamento della lacuna documentaria, si associa l'idea che la perdita di memoria sia una condizione endemica dell'archivio istituzionale.

Per Akira Mizuta Lippit, nelle increspature opache dell'archivio si trovano «saperi ombra»². Il termine si riferisce alla piena luce che i sistemi di classificazione e indicizzazione dei dati raccolti accordano ad alcuni fatti e all'offuscamento di altri. Significativamente immaginato nell'ambito del dibattito sulla libertà d'espressione telematica della fase pioniera di Internet, *The File Room* (1993-94) dell'artista Antoni Muntadas è uno dei primi progetti a offrire una visione concreta e quantificabile dell'ambiguità dei processi di classificazione documentaria. La stanza dei fascicoli (*The File Room*) è un registro di casi di censura culturale raccolti in 800 scatole metalliche accessibili ancora oggi in Rete e, ai tempi della sua prima presentazione, negli spazi fisici di un'antica biblioteca pubblica di Chicago. I documenti riuniti da Muntadas attraverso le sue ricerche e segnalazioni, in un procedimento aperto ben al di là della mostra, conservano una traccia di «moventi, temporalità e metodi necessari a rimuovere, rendere invisibile, inaudibile o illeggibile un punto di vista individuale»³. La posizione di *The File Room* fa eco all'ipotesi, formulata dai sociologi Yaël Kreplak e Yann Potin, che gli archivi conducano simultaneamente una loro vita sociale nella quale si innesta una congenita «cultura della segretezza», concepita come il rovescio della medaglia del loro

1 D. Evans, *The Office of Historical Corrections: A Novella and Stories*, Riverhead Books, New York 2021.

2 A. Mizuta Lippit, *Atomic light (shadow optics)*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2005.

3 Antoni Muntadas, www.thefileroom.org (ultimo accesso: 30.06.2023).

status di spazio pubblico e democratico⁴. Le ragioni della sua reticenza possono risiedere non ultimo nel carattere confidenziale dei fatti che conserva. Amy L. Stone e Jamie Cantrell lo precisano distinguendo la natura silenziosa e privata del *closet* (armadio) nelle teorie *queer*, in opposizione alla piena visibilità e alla “promiscuità discorsiva” che l’archivio può generare⁵. Se immaginato come luogo *queer*, l’archivio mostra nuovamente la sua capacità di rendere nel contempo leggibili e illeggibili le vite che documenta, secondo sistemi variabili di esposizione, sovraesposizione e segreto.

Sentire i documenti

Gli anni 1970 e 1990 sono stati frequentemente definiti i decenni dell’“impulsione” e della “febbre” dell’archivio nelle arti visive⁶. In questi due decenni, e poi di nuovo negli anni 2010, le sperimentazioni estetiche legate al documento sono dense e ben più stratificate di quanto non riveli l’uso spesso univoco e monolitico del termine. La loro attualità si rinnova man mano che le pratiche artistiche si confrontano con la storia, l’informazione, i dati, i limiti del documentario, le tecnologie della memoria e le forme di iscrizione istituzionale. La traiettoria dell’archivio come *medium* artistico comprende, a titolo esemplificativo ma non esaustivo, il ritorno della storia dopo la pittura soggettiva degli anni 1950; la riflessione sul regime documentario; la svolta contro-culturale e contro-informativa; la critica istituzionale; l’avvento della nozione di ricerca artistica; la ricezione di approcci femministi e decoloniali; le tecnologie – registratore, macchina fotografica, telecamera – che permettono la documentazione in diretta del reale; l’estetica del *database*; la relazione con la memoria e i suoi processi pubblici⁷. Quantitativamente,

Federica Martini

4 Y. Kreplak e Y. Potin, «La vie sociale des dossiers», in *Genèses* 1, 2022.

5 A. L. Stone e J. Cantrell (a cura di), *Out of the closet, into the archives: Researching sexual histories*, SUNY Press, Albany 2015, p. 3.

6 O. Enwezor (a cura di), *Archive fever: uses of the document in contemporary art*, International Center of Photography, New York 2008 e H. Foster, «An archival impulse», *October* 110, 2004: pp. 3-22.

7 Su questo punto si vedano T. T. Minh-Ha, «Documentary is/not a name», in *October* 52, 1990, pp. 77-98; M. Godfrey, «The artist as historian», in *October* 120 (2007), pp. 140-172; R. Green, *Archives, documents? Forms of creation, activation and use, in Other Planes of There: Selected Writings*, Duke University Press, Durham 2014; G. Zapperi (a cura di), *L’avenir du passé: art contemporain et politiques de l’archive*, PU, Rennes 2016; C. Baldacci, *Archivi impossibili: un’ossessione dell’arte contemporanea*, Johan & Levi, Milano 2016; A. A. Azoulay, *Potential history: Unlearning imperialism*, Verso, Londra 2019.

oltre che qualitativamente, l'archivio nelle arti visive è questione di militanza, perché preso nel dibattito sulla dimensione pubblica e privata dei saperi, sulle fonti delle conoscenze collettive e sulla loro ineguale legittimità. La sua presenza nelle pratiche artistiche è persistente anche a causa della sua reattività rispetto all'accessibilità dell'informazione e il suo sguardo critico sulla fiducia nella capacità di registrare il reale in modo esauriente, in opposizione a ciò che Okwui Enwezor descrive come «l'industria documentaria e il suo progetto di inchiesta, misura ed esame dei dati su cui agiscono diverse modalità di potere»⁸. Ma che cosa può fare una visione soggettiva quando le si offre la possibilità di scrivere la propria storia, chiede Julie Ault?⁹

Documenti lacunosi o non catalogabili, informazioni sensibili sottoposte a embargo o degrado materiale costituiscono alcune delle forme di oblio rispetto alle quali si prende la parola per ricostruire narrazioni interrotte. Ci sono immagini, propone Tina M. Campt nel porre le basi per scrivere altrimenti la storia a partire dagli archivi fotografici della schiavitù, che possiamo vedere solo in parte (o che dobbiamo decostruire) e che ci richiedono di sintonizzarci sulle frequenze di ciò che l'immagine e il documento non possono rivelare nella loro configurazione visiva e verbale, per 'ascoltare' le loro vibrazioni in modo multisensoriale¹⁰. Si tratta, scrive Saidiya Hartman, di raccontare «con e contro l'archivio» la storia dei testimoni mancati¹¹. Le omissioni documentarie invitano in questo ambito a forme di «fabulazione critica» che estendono il tentativo di immaginare che cosa sia avvenuto al desiderio speculare su ciò che sarebbe potuto avvenire, rivelando le forme di resistenza a fronte di certi paradigmi di leggibilità e piena trasparenza propri alla registrazione archivistica.

Exposé-e-s

A metà maggio 2023, chiude a Parigi la mostra *Exposé-e-s* a cura della critica e storica dell'arte Elisabeth Lebovici. Nelle sale del Palais de Tokyo si trova la serie *Visitor* (2022) di Moyra Davey, dove fotografie *trouvées* e trascrizioni a mano restituiscono i ricordi di una conversazione intima ascoltata in un reparto di terapia intensiva e un omaggio allo scrittore e fotografo Hervé Guibert. I lavori in mostra testimoniano

La prima persona singolare degli archivi collettivi

⁸ O. Enwezor, *Archive fever*, cit., p. 19.

⁹ J. Ault, *Active Recollection: Archiving Group Material*, in S. Hebert e A. Szefer Karlsen (a cura di), *Self-Organized*, Open Editions, Londra 2013, p. 116.

¹⁰ T. M. Campt, *Listening to images*, Duke University Press, Durham 2017, pp. 14-89.

¹¹ S. Hartman, «Venus in two acts», in *Small Axe: A Caribbean Journal of Criticism* 12.2, 2008, pp. 2-12.

della differenza fra esporre, in forma attiva, ed essere esposti. Alcuni momenti del percorso espositivo ricordano come il dispositivo mostra abbia funzionato, negli anni dell'AIDS e in seguito, come sito per raccogliere opere e oggetti prodotti dal movimento.

Il titolo, *Exposé-e-s*, si riferisce alla doppia accezione dell'atto di esporre e alla sua spesso implicita natura argomentativa: l'allestimento di opere e oggetti materiali nello spazio fa eco alla dimensione retorica dell'atto di esporre, in modo discorsivo, pensieri e oggetti concettuali. Lebovici trova la sua posizione curatoriale alla confluenza fra queste due occorrenze della parola "esporre", avvalendosi inoltre delle sue osservazioni sulla sovra- e sottoesposizione dell'evento traumatico dell'AIDS affidate al libro *Ce que le Sida m'a fait*¹². A fronte della norma sanitaria e della medicalizzazione dell'esperienza privata, Lebovici osserva come gli anni dell'AIDS hanno influenzato la soggettività dei suoi contemporanei, anche quando non direttamente in contatto con la malattia:

Cosa mi ha fatto l'AIDS. Ho voluto personalizzare il titolo, per dargli un orientamento in prima persona. Ma dietro questo 'me', c'è l'arte. Ci sono mostre. Ci sono pratiche artistiche. Pratiche curatoriali. Discorsi critici. Una geografia. Come ci sono modi di guardare, di situarsi, di prendere e dare. In altre parole, come ha detto lo scrittore statunitense William Haver: "Al tempo dell'AIDS, si vive 'nell'AIDS'", e questo non vale solo per coloro che lo hanno avuto¹³.

La testimonianza ampia e in prima persona è uno degli elementi che permette di situarsi sulla scena della Storia e di precisare il proprio punto di osservazione, prendendo la Storia "sul personale". È storia che si rivendica, come fa l'artista Gianni Motti, quando nel 1992 assume la responsabilità di un terremoto in California o quando, nel 1996, si candida alle elezioni presidenziali negli Stati Uniti dalla Svizzera. La prima persona singolare permette di misurare la grande Storia in scala, ponderandola sul piano della sua iscrizione nelle vite individuali. Per capire questo contesto complesso, Daniela Comani dispiega un dipinto monumentale, fitto di eventi, e un libro d'artista, dal titolo omonimo, *Sono stata io, 1900-1999*. L'io narrante è una maschera che si attribuisce, al presente indicativo, un giorno dopo l'altro attraverso un secolo, la fondazione del partito comunista, la presenza alla prima di *Aspettando Godot* di Samuel Beckett, l'inaugurazione della "Casa dei bambini" di Maria Montessori, o an-

Federica Martini

¹² E. Lebovici, *Ce que le Sida m'a fait: art et activisme à la fin du XXe siècle*, Les Presses du réel/JRP, Digione/Zurigo 2017.

¹³ Ivi, p. 9.

cora la spedizione al Polo Sud. Questi "io" molteplici si accollano fatti storici importanti restando anonimi. Si può allora interrogare ciò che dalla Storia ufficiale resta e quanto di questa valga la pena ricordare, al netto degli aspetti considerati eliminabili. Come far vivere la storia di chi, alla fine, non lascia nulla – né carte, né fotografie, né documenti – da salvare? Perché c'è ancora un'altra dimensione del dimenticare, sottolinea Martine Hawkes in *Archiving Loss: Holding Place for Difficult Memories*, ed è il fatto che ci aspettiamo che la memoria e la sua perdita siano coerenti, credibili e conducano a conclusioni chiare¹⁴. In altre parole, tanto il documento quanto la sua assenza possono fornire un qualche accesso diretto agli oggetti del passato e ai suoi significati.

Invisibilità alla luce del sole

Nel marzo 2009, il crollo dell'archivio municipale di Colonia, in Germania, vide archivisti, storici e vigili del fuoco fianco a fianco per trarre dalle macerie il più possibile dei circa 18 chilometri lineari di documenti conservati. Dalle pagine dello *Spiegel*, Andrew Curry ricorda la fiducia che gli anni 1970 avevano riposto nell'architettura modello dell'archivio di Colonia e nella sua solidità di bunker in cemento¹⁵. Alcuni documenti erano stati duplicati su microfilm e conservati altrove, mentre altri fondi documentari erano privi di back-up. A questa perdita documentaria involontaria ne associo un'altra, deliberata, di cui tratta il lavoro *State of Mind* (2007) dell'artista Daniel Knorr. Due settimane prima del crollo del Muro di Berlino, la Stasi lavorò attivamente per eliminare fascicoli e microfilm prodotti dalla fitta rete di sorveglianza messa in atto nella Germania dell'Est. La polvere di documenti, mescolata con oli per renderne illeggibile il contenuto, si coagulò in pietre conservate nel museo della Stasi di Lipsia. Invitato dalla galleria Manière Noire di Berlino per una mostra personale, Daniel Knorr propone uno scambio al Stasi-Museum di Lipsia: i grumi di cellulosa testimoni dei documenti distrutti furono esposti nello spazio d'arte di Berlino e nel sito lasciato vacante dal prestito, Knorr collocò il modello di un carro armato sovietico e una serie di documenti sottratti alla distruzione.

I due fatti di cronaca tedesca raccontano i contesti ambivalenti in cui la memoria si degrada ma anche, indirettamente, l'illeggibilità della Storia quando questa è eccessivamente scrutata dalla sorveglianza. Il dettaglio burocratico generato dalla registrazione

La prima persona singolare degli archivi collettivi

¹⁴ M. Hawkes, *Archiving loss: holding place for difficult memories*, Taylor & Francis, Londra 2019.

¹⁵ A. Curry, «Archive collapse disaster for historians», *Der Spiegel*, 14.03.2009, www.spiegel.de (ultimo accesso: 30.06.2023).

ossessiva e dall'ipervisibilizzazione deforma ed elimina informazione, rendendola altrimenti inaccessibile. Che cosa conserva il dato senza il contesto? E quale tipo di ascolto implica il tentativo di restituire loro un contesto? All'indomani dell'11 settembre 2001, Hasan Elahi è erroneamente segnalato all'FBI e soggetto a un'intensa e lunga investigazione. Scagionato, nel 2003 l'artista crea una base di dati online, *Tracking Transcience*, dove rende di dominio pubblico ogni suo spostamento in un atto di auto-monitoraggio. Elahi simula in scala 1:1 il processo di sorveglianza biopolitica, rivelando tanto la vigilanza alla quale è sottoposto quanto il sistema che a questo controllo presiede e che opera, attraverso le epoche, negli archivi delle migrazioni. *Tracking Transcience* genera opacità per eccesso di zelo. Il suo mimetismo come metodo per evitare la sorveglianza rimette in discussione i sistemi di credenza nei dati detti oggettivi. I criteri che gli apparati governativi designano per "classificare" i flussi migratori costituiscono anche un orizzonte di attesa, che legittima certe informazioni ed esperienze di vita, rendendone inaudibili altre. Lo ricorda lo scrittore Hassan Blasim: «Tutti coloro che soggiornano nel centro di accoglienza per rifugiati hanno due storie: la storia ufficiale (*for the record*), è quella scritta dal dipartimento di immigrazione e conservata nei loro archivi privati, mentre le storie reali rimangono chiuse nella segretezza delle esperienze dei migranti»¹⁶.

In *The List* dell'artista Banu Cennetoğlu, l'ipotesi dell'evitamento del controllo amministrativo si costituisce come un'appropriazione dei suoi metodi di schedatura a fini e indirizzi radicalmente opposti. Come indica il nome, *The List* è un registro contenente nomi e informazioni sulle persone migranti che hanno perso la vita durante il loro viaggio. Di ogni persona, la lista rintraccia il luogo di origine, il nome, l'età, la causa del decesso e la fonte delle informazioni. Nel tentativo di produrre una sorta di statistica dal basso, Cennetoğlu si unisce alla ONG United for Cultural Action di base ad Amsterdam per iscrivere nel pubblico registro i loro nomi. Esposta in spazi pubblici attraverso l'Europa, la lista funge da memoriale temporaneo e da fonte di informazione affidabile sulla migrazione non documentata, che l'archiviazione amministrativa riduce all'identificazione di un movimento e di un passaggio di frontiera, a scapito dell'esperienza soggettiva.

Se le biografie personali e i contributi conoscitivi delle persone migranti sono resi invisibili dalla sorveglianza, l'infrastruttura attraverso la quale questo controllo capillare si esercita è invece ingente. Come l'archivio modello di Colonia e la sua imponente struttura in ce-

Federica Martini

mento, i *data centres* contemporanei, i centri detti di accoglienza e gli edifici delle dogane, materializzano e quantificano la dimensione dell'impresa. Fra il 2014 e il 2016, il video *Appunti del passaggio* del duo Maria e Raphaël Cuomo e Iorio investiga la storia dei lavoratori stagionali italiani nella Svizzera degli anni Sessanta e Settanta, riportando alla luce la presenza di un ospedale di frontiera, il *Grenzsantität* di Briga, deputato al controllo polmonare delle persone migranti in transito dall'Italia. A motivarne ufficialmente l'operato è l'intenzione di limitare la diffusione della tubercolosi. Artefici dell'imponente architettura modernista preposta alla "visita medica obbligatoria" furono gli architetti Heidi e Peter Wenger che, una volta ultimato il *Grenzsantität* nel 1956, nel 1961 ultimarono una struttura analoga a Chiasso, nella Svizzera italiana. Le linee guida che presiedono all'organizzazione spaziale delle architetture di Briga e Chiasso indicano chiaramente i requisiti di circolazione, smistamento e segregazione necessari al controllo dei lavoratori migranti. Una nota degli architetti Wenger scritta in parallelo al cantiere di Briga rivela la loro consapevolezza circa la funzione dell'edificio da loro progettato: «Und trotz allen immer noch Angst vor dem Artz (Ancora oggi, paura del dottore)»¹⁷. È forse per una forma di indiretta compassione, speculo, che i Wenger concepirono inizialmente i loro edifici in modo che potessero essere convertiti ad altre funzioni. Ma quali funzioni attribuire a una struttura di controllo biopolitico e sanitario attiva per così tanti anni, e depositaria di così tante storie rimosse dal dibattito pubblico tanto in Svizzera quanto in Italia?

Nel 2014, la città di Briga annunciò l'intenzione di distruggere il *Grenzsantität*, caduto in disuso dal 1992, ovvero un decennio prima che la Legge Bossi-Fini (30 luglio 2002) riproducesse in Italia lo scenario vissuto dai lavoratori stagionali in Svizzera. Un gruppo di ex-lavoratori stagionali si oppose alla sua cancellazione, rinnovando l'attenzione sull'architettura e la sua memoria. Oltre all'edificio sanitario, il cantone del Vallese, dove si trova Briga, conserva un'altra documentazione essenziale circa questo episodio di storia traumatica, le radiografie polmonari dei lavoratori stagionali. Mentre chiudo questo saggio, il duo Maria e Raphaël Cuomo e Iorio lavora, insieme alla storica della medicina Jelena Martinovic, l'artista Laurence Rasti e l'architetto Andrea Bagnato, a un progetto di ricerca che tenta di salvaguardare i ricordi individuali delle ispezioni sanitarie, rimaste sostanzialmente inascoltate al di là delle trasmissioni informali raccolte dalla comunità migrante ancora oggi residente in Svizzera¹⁸.

La prima persona singolare degli archivi collettivi

¹⁷ P. Frey, *Heidi et Peter pour la vie: Wenger architectes*, PPR, novembre 2007, p. 57.

¹⁸ Intitolato *Medical Borders*, il progetto è affiliato all'EDHEA – école de design et haute école d'art du Valais.

La ricerca ha trovato un appiglio e una possibilità di esistere grazie alla fragilità delle immagini. Le radiografie conservate negli Archivi di Stato del Vallese sono condannate alla sparizione a causa della sindrome dell'aceto, una forma di deterioramento chimico proprio delle pellicole cinematografiche. Attualmente, il decadimento che questa provoca è considerato irreversibile. Le immagini – e quindi le prove visive – dell'ispezione sanitaria sono condannate a sparire, in un lasso di tempo ancora da definire. Laddove il documento materiale non resiste all'usura del tempo, interrogarne l'assenza o le circostanze della sparizione può funzionare come una forma di conservazione preventiva.

Rules, Processes, Forms (Brill, 2021). With philosopher Elisabeth Schellekens, he co-edited the book *Aesthetics, Philosophy, and Martin Creed* (Bloomsbury, 2022).

Diletta De Cristofaro

PhD, is Assistant Professor of English Literature at Northumbria University in the UK. A scholar of contemporary literature and culture, De Cristofaro is the author of the monograph, *The Contemporary Post-Apocalyptic Novel* (Bloomsbury, 2020) and numerous essays on fiction that relates to crises in contemporary society, in particular, the climate crisis. She is currently Principal Investigator in two projects dealing with sleep and sleep disorders in contemporary culture—*Writing the Sleep Crisis* and *Reimagining Sleep*—funded by the Wellcome Trust and the European Commission. De Cristofaro has been the recipient of major international research awards, including a Marie Skłodowska-Curie Postdoctoral Fellowship at the Politecnico di Milano and a Harry Ransom Center Fellowship at the University of Texas at Austin.

Alessandra Donati

Expert in Art Law, she is Associate Professor of Comparative Law (Univ. Bicocca) and teaches Art Market Legislation at the NABA. She is a lawyer of Counsel at law firm ADVANT Nctm. She directs the *Registrar Profession* Master Program, IED - Galli Academy, and the courses for *Curator of the Artist's Archive* organised by AitArt. She is a member of the S.C. of the Centre of Research on the Artistic and Cultural Heritage of Bicocca (Bi-Pac), Vice-President of the S.C. of AitArt, and member of the Board of Careof. She is the editor of the series of legal studies on *Comparative Art Law* ESI Publisher, and Member of the Editorial Board of the *International Review Art and Law*, Brill, and the *Sciami* journal. She curated for the Italian Ministry of Culture the drafting of *PACTA, Protocols for the Authenticity, Care and Protection of Contemporary Artworks*. Numerous participations in conferences, scientific publications, monographs. She is a member of SIRD, the Art Law Foundation based in Geneva, ICOM, IGIIIC and Associazione Filippo de Pisis.

Federica Martini

She is in charge of the CCC Critical Curatorial Cybermedia Master Program at HEAD – Geneva (HES-SO). Her research work focuses on the history and geopolitics of exhibitions and the production of (in)visibility in contemporary art practices. She worked in the curatorial departments of Castello di Rivoli Museum of Contemporary Art (Rivoli-Turin), Musée Jenisch (Vevey) and Musée cantonal des Beaux-Arts (Lausanne). She was responsible for the MAPS Master program (2009-2017) and the Visual Arts Department at EDHEA - HES-SO Valais-Wallis (2017-2022). Publications: *Just Another Exhibition: Stories and Politics of*

Diletta De Cristofaro

PhD, è Assistant Professor in English Literature presso la Northumbria University nel Regno Unito. Studiosa di letteratura e cultura contemporanea, De Cristofaro è autrice della monografia *The Contemporary Post-Apocalyptic Novel* (Bloomsbury, 2020) e di numerosi saggi sulla narrativa che si rapporta alle crisi della società contemporanea, in particolare, la crisi climatica. De Cristofaro è attualmente Principal Investigator di due progetti che si occupano del sonno e dei disturbi del sonno nella cultura contemporanea – *Writing the Sleep Crisis* e *Reimagining Sleep* – finanziati dal Wellcome Trust e dalla Commissione Europea. De Cristofaro è stata vincitrice di importanti premi di ricerca internazionali, tra cui Marie Skłodowska-Curie Postdoctoral Fellowship presso il Politecnico di Milano e Harry Ransom Center Fellowship presso la University of Texas a Austin.

Alessandra Donati

Esperta di Diritto dell'Arte, è Professore Associato di Diritto Comparato (Univ. Bicocca) e Docente di Legislazione del Mercato dell'Arte al Master *Contemporary Art Markets* di NABA. È avvocato of Counsel dello studio legale ADVANT Nctm. Dirige il Master *Professione Registrar*, IED - Accademia Galli, e il corso *Curatore di Archivio d'Artista* di AitArt. È membro del C.S. del Centro di Ricerche Patrimonio Artistico Culturale, Bicocca (Bi-Pac), Vicepresidente del C.S. di AitArt e membro del Board di Careof. È direttore della collana di studi giuridici *Comparative Art Law*, ESI ed., e membro del Editorial Board della *International Review Art and Law*, Brill, e della rivista *Sciami*. Ha curato per il MIC la redazione dei *PACTA, Protocolli per l'Autenticità, Cura e Tutela dell'opera d'Arte contemporanea*. Numerose le partecipazioni a convegni, le pubblicazioni scientifiche, le monografie. È socia di: SIRD, Art Law Foundation Ginevra, ICOM, IGIIIC e Associazione per Filippo de Pisis.

Federica Martini

Responsabile del Master di ricerca CCC Critical Curatorial Cybermedia presso HEAD – Ginevra (HES-SO). La sua ricerca si concentra sulla storia e la geopolitica delle mostre e sulla produzione di (in)visibilità nelle pratiche artistiche contemporanee. Ha lavorato nei dipartimenti curatoriali del Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea (Rivoli-Torino), del Musée Jenisch (Vevey) e del Musée cantonal des Beaux-Arts (Losanna). È stata responsabile del Master MAPS (2009-2017) e del Dipartimento Arti Visive presso l'EDHEA - HES-SO Valais-Wallis (2017-2022). Pubblicazioni: *Just Another Exhibition: Stories and Politics of Biennials* (2011, con V. Martini), *PhD-Making is My Art Practice* (2017, con P. Gisler), *Pour elle: Marguerite Burdat-Provins* (2018, con A. Jean-Richard Largey), *Feminist exposure: Pratiques féministes de l'archive et de l'exposition* (2023, con J. Tamarcaz).

EN

Biennials (2011, with V. Martini), *PhD-Making is My Art Practice* (2017, with P. Gisler), *Pour elle: Marguerite Burnat-Provins* (2018, with A. Jean-Richard Largey), *Feminist exposure: Pratiques féministes de l'archive et de l'exposition* (2023, with J. Tamarcaz).

Vincenzo Santarcangelo

He teaches Aesthetics at the Academy of Fine Arts in Reggio Calabria and Sustainability and Responsibility at the Politecnico di Torino. He collaborates with the insert of *Corriere della Sera*, *La Lettura*, and *Il Giornale della Musica*. His work focuses on the philosophy of perception and aesthetics. He has published *Il suono. L'esperienza uditiva e i suoi oggetti* (Raffaello Cortina 2018, with Elvira di Bona) and *Have Your Trip! La musica di Fausto Romitelli* (Auditorium 2014). Among the books he edited and translated into Italian: James J. Gibson's *The Ecological Approach to Visual Perception* (Psychology Press, 1986), Timothy Morton's *Hyperobjects* (Nero 2018), Alva Noë's *Strange Tools* (Hill and Wang 2015) and Philip Goff's *Galileo's Error* (Random House 2020). Director and artistic consultant for numerous music festivals, he coordinated the organisation of *Voices of the Spirit: Music for Matera* by Austrian composer Georg Friedrich Haas, within the framework of Matera European Capital of Culture 2019.

IT

Vincenzo Santarcangelo

Insegna Estetica all'Accademia di Belle Arti di Reggio Calabria e Sostenibilità e Responsabilità al Politecnico di Torino. Collabora con *La Lettura del Corriere della Sera* e con *il giornale della musica*. Si occupa di filosofia della percezione ed estetica. Ha pubblicato *Il suono. L'esperienza uditiva e i suoi oggetti* (Raffaello Cortina 2018, con Elvira di Bona) e *Have Your Trip! La musica di Fausto Romitelli* (Auditorium 2014). Tra i libri curati e tradotti in italiano: *L'approccio ecologico alla percezione visiva* di James J. Gibson (Mimesis 2014), *Iperoggetti* di Timothy Morton (Nero 2018), *Strani Strumenti* di Alva Noë (Einaudi 2022) e *L'errore di Galileo*, di Philip Goff (Codice 2023). Direttore e consulente artistico per numerosi festival musicali, ha coordinato l'organizzazione di *Voices of the Spirit: Music for Matera* del compositore austriaco Georg Friedrich Haas, nel contesto di Matera Capitale Europea della Cultura 2019.