

**P** Marie-Therese Brugnolcher:  
Making a Construction Site  
*Alterazioni Video / Ryts Monet*

# paesaggio

13/05 – 02/07/2023  
Museo di Roma

**P** Marie-Therese Bruglacher:  
Making a Construction Site

*Alterazioni Video / Ryts Monet*

**paesaggio**

13/05 – 02/07/2023

Museo di Roma

## Fare un cantiere Inerzia ed entropia nel monumento contemporaneo

Marie-Therese Brugnolcher

Gigantesche statue neoclassiche incombono sul paesaggio urbano di Londra nel 2099. Angeli arcaici, rovine tronche, divinità storiche e mitiche, assieme ad altri eroi, compongono l'immaginario anacronistico che pervade la serie TV *The Peripheral*, un recente adattamento dell'omonimo romanzo di fantascienza di William Gibson. La storia è ambientata in due diversi periodi di tempo, uno relativo a un mondo dalla tecnologia avanzata, collocato in un futuro prossimo e l'altro in un futuro più lontano e post-apocalittico. I due periodi sono collegati dalla tecnologia VR, che consente agli individui di interagire attraverso il tempo, creando una complessa rete di relazioni, di potere e di alleanze. Man mano che la trama si svolge, apprendiamo come la funzione semplice e pratica delle statue sia quella di ripulire l'aria dall'inquinamento e dalle radiazioni; sono diventate strutture il cui compito si basa sul sostegno alla sopravvivenza di un piccolo avanzo dell'umanità rimasto in un mondo altrimenti inabitabile. La città di Londra – architettura e vita pubblica – appare irreali; ogni suo aspetto risponde a una logica di proiezione, in cui l'unica ragione d'esistenza è quella di creare l'illusione di un mondo ancora intatto e vivo. Il passato prossimo di questo futuro post-apocalittico non deve essere ricordato, in quanto è un passato di distruzione e apocalisse indotto dall'uomo. L'architettura e la vita create tecnologicamente trasmettono un'immagine irreali e rilassante. Un'immagine capace di costituire una linea di continuità con il passato pre-apocalittico.

Tornando al nostro presente, ci sembra di vivere una situazione opposta a quella narrata. In molte parti del mondo occidentale, le ideologie che connotano i monumenti e i luoghi pubblici, così come la loro estetica, appaiono in contrasto con la realtà sociale e politica del nostro tempo. Ma più ancora che il loro apparire un mezzo per orientare e controllare il presente attraverso una continua narrazione e legittimazione del passato, molti monumenti storici, oggi, ci colpiscono perché incarnano una bizzarra disconnessione con il presente. Secondo Jan Assmann, i monumenti sono un modo per immagazzinare esternamente «informazioni di importanza culturale»<sup>1</sup>. È vero. Ed è questo che ne segna la differenza ineludibile con altri manufatti della cultura materiale – come quelli del design o dell'architettura –, che hanno ragioni di funzionalità più evidenti e potrebbero essere riadattati, al volgere dei tempi, per ragioni pratiche, economiche o finanziarie. Il monumento, in linea di principio, manca di uno scopo basato sull'utilità. Dovrebbe rivolgersi al regno del significato che anima la realtà – e si badi che nel farlo compie una violazione etica intrinseca – indicando «informazioni di importanza culturale», le quali costituiscono un campo altamente selettivo. È questa, quindi, la ragione per cui, oggi, dobbiamo indagare i monumenti come significanti di una complessa rete di relazioni di potere economico e politico al pari dei miti che rafforzano le narrazioni relative alle identità dominanti. Concentrandosi su questa frattura intrinseca all'idea di monumento, propongo un ripensamento radicale di come viene concepito nel 'contemporaneo' il monumento o lo spazio pubblico, attraverso pratiche artistiche che ne rivalutano l'estetica e l'etica. Quando mi riferisco al 'contemporaneo' intendo, da un lato, i monumenti ancora presenti nel nostro patrimonio storico e culturale pubblico e, dall'altro, quelli che ribaltano o sfidano la cultura dei monumenti soprattutto in Europa e in Occidente.

Nell'ultimo decennio abbiamo assistito a una crescente attenzione rivolta alla ridefinizione dei monumenti del passato. Essi, onnipresenti nel mondo occidentale, celebrano o ricordano la schiavitù, il colonialismo, il fascismo, il comunismo

o il genocidio delle popolazioni indigene. Le reazioni che essi generano e i metodi adottati per la loro ridiscussione variano ampiamente e fortemente in base al contesto locale. Approcci già sperimentati come la contestualizzazione, l'adattamento, l'alterazione, la reinterpretazione, la decodifica o la musealizzazione sono stati ridiscussi. Dalla fine del primo decennio del Duemila, arrivando alla piena maturità verso la fine degli anni Dieci, i dibattiti critici sulla storia del mondo occidentale sono diventati più popolari e, oggi, difficilmente possono considerati marginali – per l'Europa, al centro del discorso c'è il passato coloniale, mentre per il Nord America il nodo resta la realtà di duratura ingiustizia razziale legata alla supremazia bianca, alla storia della schiavitù e al genocidio degli indigeni<sup>2</sup>. In questa cornice, abbiamo assistito a una varietà di azioni pubbliche consumatesi in questi anni e, costituite da deturpazioni o vandalismi contro i monumenti che commemorano tali storie. Alcune di queste azioni sono state animate da artisti, ma principalmente hanno visto coinvolti attivisti. È interessante notare come questa nuova forma di impegno non si concentri su un solo aspetto specifico estratto dalla cornice di un passato problematico recente ma si rivolga, più o meno, all'insieme delle manifestazioni di potere che tra la fine del XVI secolo, il 'boom monumentale' del XIX e poi del XX secolo, si sono tradotte nella forma del monumento. La rilettura del passato recente o di quel patrimonio culturale che sviluppa una relazione diretta col concetto di identità non è una novità: nel contesto europeo, ogni generazione ha dovuto confrontarsi con il passato, specialmente per ciò che riguarda l'eredità dei regimi totalitari del XX secolo e della loro scia di atrocità di stampo fascista, nazionalsocialista o sovietico. Tuttavia, gli sforzi e le modalità di riflessione sono, finora, fortemente dipesi da influenze economiche o finanziarie che avevano un rapporto diretto con quegli specifici territori<sup>3</sup>. Il fatto che il fenomeno che oggi stiamo osservando abbia portata globale attesta l'urgente necessità di sfidare nel profondo i rapporti di potere passati, quelli predominanti ancora attuali e le modalità di storicizzazione, oltre alle questioni di visibilità ed emarginazione della memoria culturale collettiva e a quelle relative al controllo dello spazio pubblico.

Cosa rende oggi il monumento un 'cantier' così attraente del nostro presente? Prendo qui in prestito il termine da Hal Foster, che lo ha applicato nel suo saggio *An Archival Impulse* (2004) per discutere la pratica degli artisti contemporanei legati all'utilizzo di materiali e metodi d'archivio nel loro lavoro<sup>4</sup>. Ricontestualizzando i materiali d'archivio e presentandoli in modi nuovi, gli artisti possono sfidare le concezioni tradizionali della Storia e creare visioni alternative del passato e del presente. Foster, però, mette in guardia contro un determinismo storico unidimensionale che può manifestarsi come frutto del semplice riassetto delle sfaccettature storiche e delle relazioni di potere inerenti a qualsiasi pratica archivistica e a qualsiasi produzione di conoscenza, finendo per generare comunque dei canoni e delle gerarchie di accesso. I monumenti pubblici sono un archivio: un archivio da cui possiamo apprendere le relazioni di potere esistenti in passato e capire come queste strutture continuino a giocare un ruolo sotto forma di realtà politiche e sociali nel nostro presente, finendo per speculare su versioni più costruttive del futuro. Indipendentemente dalle intenzioni che animano un monumento – e che vanno da ragioni di governo legate alla celebrazione dell'identità, alla glorificazione o alla commemorazione di essa, alla propaganda o alla legittimazione – il suo luogo nello spazio pubblico porta con sé un enorme potenziale. Sebbene giuridicamente parlando, nella maggior parte dei casi, i monumenti siano di proprietà statale e la loro violazione preveda sanzioni, nel loro ruolo di 'ambasciatori' della memoria culturale e pubblica, in qualche modo, appartengono alla collettività. Data la loro visibilità e la capacità di stabilire un senso di continuità con il passato, essi creano un campo piuttosto interessante per le pratiche

artistiche volte a sfidare le concezioni predominanti di Storia, ideologia e identità. Il ruolo ambivalente del monumento tra il governo della memoria, da un lato, e l'interpretazione pubblica e l'appropriazione, dall'altro, lo rende un esempio eccezionale di come questi due aspetti si intreccino e la coscienza pubblica venga al contempo plasmata dalle élite al potere e riformata dalla società civile. L'urgenza e il potenziale dell'argomento si riflettono oggi anche nell'evoluzione di un contesto temporale in cui sono presenti, simultaneamente, sia la rinascita sulla scena globale di movimenti di estrema destra e di stampo neofascista accanto alla permanenza di vecchie e nuove forme di colonialismo economico e di sfruttamento, sia l'intensificata decostruzione e decolonizzazione del canone della Storia occidentale. Ovviamente, il modo in cui l'arte affronta tutto questo è da intendersi all'interno di un perimetro molto limitato, anche se relativo allo spazio pubblico. Ma è un piccolo passo ulteriore nella prospettiva di un cambiamento strutturale più ampio e che è già in corso. Quest'ultimo, nella sua pienezza, può trovare il suo compimento solo in seguito a una revisione delle dinamiche di *governance* delle istituzioni pubbliche, dei percorsi di istruzione e produzione della conoscenza, e di quelle adottate dai media, cercando di individuare percorsi più etici e più critici. Prima di arrivare a discutere ciò su cui la Quadriennale di Roma mi ha chiesto di riflettere, ovvero identificare e ragionare criticamente su un fenomeno specifico nel panorama dell'arte contemporanea italiana, vorrei aggiungere due informazioni che contestualizzano la mia posizione nell'orizzonte del tema che stiamo discutendo. In primo luogo, la mia indagine si fonda sulla nozione che di archivio dà Michel Foucault ne *L'archeologia del sapere*, ossia come «la legge di ciò che può essere detto, il sistema che governa l'apparizione degli enunciati come avvenimenti singoli»<sup>5</sup>. In effetti, chi scrive la Storia? Chi può determinare le conseguenze di una certa narrazione? E come entrano in gioco, qui, potere e identità? Le istituzioni pubbliche e nazionali, in particolare quelle che operano nel campo della produzione della conoscenza, hanno avuto e continuano ad avere un forte impatto nel plasmare la costruzione della memoria. Esse ne sono artefici e custodi. La Quadriennale lo è per ciò che riguarda un canone storico-artistico. Come si legge evidentemente sul sito dell'istituzione, «la Quadriennale di Roma è l'istituzione nazionale cui è affidato il compito di promuovere l'arte contemporanea italiana in Italia e all'estero»<sup>6</sup>. Oltre alle date di fondazione come mostra periodica, nel 1927, e come ente autonomo, nel 1937, non sono stata in grado di trovare alcun collegamento diretto con le sue radici nel regime fascista italiano o con il suo ruolo all'interno della macchina di propaganda culturale fascista mirata a creare una cultura distintamente italiana da celebrare sia in patria che all'estero. Nell'esplorare le riflessioni contemporanee relative al concetto di monumento attraverso posizioni artistiche "sviluppate in Italia" che sollevino interrogativi e affrontino il proprio patrimonio culturale, la Quadriennale, in quanto istituzione con radici nel fascismo e nel sistema culturale, diventa essa stessa una lente interessante. Non intendo costruire un caso di critica istituzionale. Metto in evidenza questi aspetti per la responsabilità e per il compito che ho di proporre certi interrogativi dalla tribuna di una istituzione nazionale, in un'epoca in cui le percezioni consolidate del patrimonio culturale, dell'identità nazionale, della migrazione, del colonialismo e della Storia, nonché la loro riproduzione attraverso i meccanismi di finanziamento, rappresentanza e distribuzione sono messi in discussione e ribaltati. Pertanto, un'indagine sullo *status quo* dell'arte è bene che tenga presente le dinamiche di potere, identità e rappresentazione – le complessità che Foucault ha acutamente riassunto nella sua definizione di archivio. In primo luogo, chi è che stiamo osservando e ascoltando? Chi è che pone le domande? In base a quali parametri viene portata avanti una proposta? Per non parlare della circostanza.

La mia posizione è quella di una curatrice donna, bianca, di 32 anni, nata in Germania. Nel suo articolo *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective* (1988), scritto in contrasto all'apparente oggettività maschile dell'epoca, Donna Haraway propone una metodologia di "localizzazione limitata e conoscenza situata" per «consentirci di diventare responsabili di ciò che impariamo a vedere»<sup>7</sup>. Essere tedeschi qui gioca un ruolo essenziale, in quanto implica una specifica politica della memoria e un certo approccio predominante nel trattare il patrimonio culturale che si ritrovano in modo particolarmente evidente in Germania. Dopo la seconda guerra mondiale, a fronte della persecuzione sistematica e dello sterminio di massa di milioni di ebrei e di centinaia di migliaia di altre vittime, classificate dai nazisti come "razzialmente inferiori", nonché del retaggio dell'architettura fascista, la Germania (di concerto coi suoi alleati) mette in evidenza un approccio iconoclasta volto a creare una rottura con l'eredità del suo recente passato. Di conseguenza, molti edifici furono demoliti nel tentativo di cancellare ogni traccia di storia recente. Negli anni Ottanta, questo approccio è stato sostituito dalla "conservazione critica" (Gavriel D. Rosenfeld, 2000), che ha favorito il mantenimento rispetto alla demolizione, a condizione che fossero fornite informazioni critiche<sup>8</sup>. Nonostante le differenze locali che si sono intensificate durante la divisione della Germania (1949-1990), possiamo parlare di un percorso sinergico e di una narrazione collettiva, che ha preso il nome di *Vergangenheitsbewältigung* – la cui traduzione suona come "la lotta per superare il passato", e descrive un approccio globale attraverso la cultura, la politica e la società nella Germania del dopoguerra, che è ancora evidente oggi. Se, però, è difficile trovare un sito pubblico legato al passato fascista della Germania che non sia ricontestualizzato, le cose sono assai diverse se ci riferiamo a monumenti legati al passato coloniale tedesco, la cui eredità è stata a lungo ignorata. Solo negli ultimi anni possiamo assistere a un percorso istituzionale volto a rileggere il ruolo della Germania come potenza coloniale. Nel suo saggio *Difficult How? Italy's Inertia Memoriae of Fascism*, l'antropologa culturale Mia Fuller attribuisce all'Italia un'inerzia della memoria, quale «tratto distintivo di come [essa] ha gestito il suo passato fascista»<sup>9</sup>. Fuller riconosce un intreccio molto complesso di sentimenti e storie diverse le cui radici affondano nella frammentazione delle regioni italiane e nella conseguente divisione interna, che diventa più profonda con la guerra civile (1943-1945), all'indomani della sconfitta dell'Italia nella seconda guerra mondiale e che, fino a oggi, squarcia la società italiana. Di conseguenza, all'Italia manca ancora – e qui potremmo essere in grado di tracciare una linea di confronto con la Germania – una meta-narrativa sul suo passato fascista. Attingendo a dibattiti recenti e attuali, ricerche empiriche e studi di casi, Fuller evita di cadere nella trappola delle spiegazioni semplicistiche dell'attuale situazione italiana. Invece, introducendo il termine *inertia memoriae*, sostiene una duplice ipotesi<sup>10</sup>. Da un lato, spiega i resti onnipresenti dell'infrastruttura fascista in Italia a causa di «un modello (di inazione e/o azione reattiva)», che diventa tangibile nel significato di *inerzia* «riferito sia all'assenza di cambiamento che ad un restare immobili». Dall'altro, attesta come questa stasi interna, secondo la sua ipotesi, sia stata ribaltata per lo più da agenti esterni, come ad esempio letture di osservatori stranieri accumulate nel recente passato. Il che dà corpo a un secondo, meno noto, significato di inerzia: «una proprietà della materia per la quale essa continua nel suo attuale stato di quiete o moto uniforme in linea retta, a meno che tale stato non sia cambiato da una forza esterna». In questa prospettiva, è verso l'insieme delle relazioni che l'inerzia stabilisce tra monumento, memoria e Storia, che voglio rivolgere lo sguardo. I monumenti sono stati storicamente creati per evocare un senso di permanenza e autorità, spesso per affermare un potere uni-

co e centralizzato e mantenere un'eredità che dura nel tempo. L'inerzia, secondo il modo di intendere il rapporto tra l'Italia e la sua memoria culturale proposto da Fuller, potrebbe essere l'attitudine italiana rispetto al suo passato fascista e coloniale. Tuttavia, quando si tratta di colonialismo e imperialismo, l'inerzia descrive, necessariamente, una condizione europea, occidentale in generale.

In che modo queste considerazioni sul patrimonio, la memoria, la Storia e l'identità hanno influenzato le pratiche artistiche in Italia e all'estero? In uno dei testi per la rivista «Quaderni d'arte italiana», Francesca Guerisoli e Marco Trulli presentano una profonda indagine sullo *status quo* italiano delle pratiche artistiche intorno ai monumenti e sul passato conflittuale che rappresentano<sup>11</sup>. Parte della mia analisi è, quindi, parallela alla loro ricerca. Propongo, quindi, di iniziare l'indagine non solo dando conto delle pratiche artistiche che interagiscono con il monumento tradizionale in quanto luogo di ricordo e memoria conflittuale, ma anche pensando a monumenti contemporanei che sfidano o minano tale scopo. Questi siti, siano essi rovine del passato o "monumenti alle condizioni del presente" diventano mappe da leggere attraverso una lente economica e socio-politica. Costruire nuovi monumenti – sfigurando vecchie storie o applicando la cultura del monumento ad altri campi – diventa una metodologia per reinterpretare e/o comprendere il nostro passato e il nostro presente. Ryts Monet e Alterazioni Video, entrambi in mostra a Palazzo Braschi, configurano due casi rappresentativi di questo tipo di approccio. La pratica di Ryts Monet può essere colta al meglio da una citazione di Hannah Arendt: «La narrazione rivela il significato senza commettere l'errore di definirlo»<sup>12</sup>. Nella sua ricerca multimediale, l'artista fa riferimento alle vestigia culturali della rappresentazione socio-politica, che vanno dai monumenti alle cartoline o agli oggetti quotidiani come le banconote, collegando le ideologie storiche ai mezzi di governo in contesto internazionale, la cui globalità è modellata sul concetto europeo di modernità. *Taking the Shadow of an Obelisk and Let It Dissolve into the Sea* (2018) consiste in una cianotipia su carta e nel video che documenta in tempo reale il processo che ha portato alla sua realizzazione. Il dimensionamento dei due elementi – la cianotipia monumentale e la dimensione compatta del monumento/matrice sullo schermo – parlano di un capovolgimento in sé. Il titolo preannuncia i due atti che Monet intraprende per trasformare l'estetica e l'etica dell'obelisco di Villa Opicina a Trieste utilizzando come tecnica la cianotipia. Con l'atto di "prendere l'ombra di un obelisco", Monet scatta più di una foto: 'misura' le implicazioni religiose, storiche e nazionali dell'odierna presenza dell'obelisco. L'atto di 'lasciarlo dissolvere nel mare' espone l'impronta dell'obelisco e, allo stesso tempo, mette letteralmente in discussione le basi epistemologiche, culturali e semiotiche su cui poggia. Nelle parole di Dipesh Chakrabarty, Monet tenta di creare una forma di storia che, invece di legittimare il presente, «guarda alla propria morte»<sup>13</sup>. L'obelisco ha una storia conflittuale. Nato nell'antico Egitto, dove era concepito come un raggio di sole pietrificato, simbolo della divinità Ra, il dio del sole, fu successivamente acquisito come forma monumentale dall'Occidente: per tutto il XIX e XX secolo, obelischi e monumenti simili a un obelisco spuntarono in tutte le città occidentali così come nelle città del mondo colonizzato, diventando un'icona dell'imperialismo europeo e dell'Illuminismo. Questa particolare narrazione dell'Europa come culla della ragione e luogo di nascita della modernità appartiene – con i concetti di cittadinanza e Stato-nazione – alle forze sostanziali che sostengono una duplicità duratura, introdotta e prodotta da quel momento nel contesto del dominio imperiale e coloniale. Monet si occupa dei numerosi indici identitari e temporali relativi all'obelisco nel creare un gesto potente e, tuttavia, sottile e poetico nel modo che ha di darne una traduzione. La tecnica della cianotipia prevede la sensibilizzazione di una superficie con una particolare soluzione, seguita dall'esposizione alla luce

ultravioletta, e si completa con il lavaggio della carta in acqua, che sviluppa e congela l'immagine. Attraverso un processo alchemico, Monet produce una replica del monumento di pietra che reca in sé la connotazione religiosa del dio del sole egiziano attraverso raggi di sole che si imprinono su una superficie e richiamandosi, così, all'origine dell'obelisco. Anche Mussolini si era appropriato del simbolo del sole. Il suo desiderio di un nuovo impero italiano, all'altezza di quelli di Gran Bretagna e Francia, avrebbe dovuto garantire al popolo italiano 'un posto al sole'. L'ombra sfocata, a causa della rotazione del pianeta, evidenzia la temporalità del processo creativo. L'atto finale di dissolvere il cianotipo in acqua, che è una necessità tecnica per sviluppare l'immagine, può essere letto come la dissolvenza di un'identità europea in una meta-narrativa legata al mare, collegando le origini storiche del continente con il presente dei flussi migratori che attraversano il mar Mediterraneo. Dello stesso artista è anche un'opera che espone tre francobolli etiopi come documentazione del lungo processo di rimpatrio dell'obelisco di Axum dall'Italia all'Etiopia. Preso dagli italiani come bottino di guerra nel 1937, terminata l'occupazione italiana dell'Etiopia, la stele fu portata a Roma ed eretta davanti a quello che fu il Ministero per l'Africa italiana e, oggi, sede della FAO (Food and Agriculture Organization delle Nazioni unite). Dalla decisione del suo rimpatrio all'effettivo rientro in Etiopia passarono cinquantotto anni. Un quarto francobollo, raffigurante Bob Marley, è affiancato ai primi tre. Il mito racconta che Marley abbia supplicato il ritorno dell'obelisco durante un concerto allo stadio San Siro di Milano, situato in piazza Axum, durante il suo *Uprising Tour* nel 1980. La sua presenza qui richiama il rastafarianesimo, una religione e cultura fondata in Giamaica negli anni Trenta. I rastafariani lodarono Haile Selassie I, l'ultimo imperatore d'Etiopia, come la reincarnazione di Cristo sulla Terra, mentre la propaganda fascista, sotto Mussolini, lo dipinse come un tiranno e strumentalizzò questa immagine per giustificare l'invasione e la successiva 'liberazione' degli etiopi. Con questa serie di francobolli Monet apre un discorso sulla prospettiva multipla che investe i simboli culturali e il loro ruolo all'interno dell'interconnessione tra Storia, identità e creazione di miti. Pratiche d'inclinazione archeologica come queste si sono sviluppate attraverso una lunga tradizione di risignificazione dell'estetica dei monumenti tradizionali e di definizione di un'etica da cui partire per riflettere su passati problematici. Negli anni Ottanta, insieme a una rinnovata discussione pubblica sul nazismo nella Germania ovest, sorse un movimento artistico definito 'contro-monumentale' (James Edward Young, 1992). In contrasto con la paura dell'amnesia storica, l'«idea era di garantire che la ferita non potesse rimarginarsi e che il dibattito continuasse»<sup>14</sup>. Uno degli esempi più eclatanti e diretti di questo movimento è il *Memorial Against Fascism* di Jochen Gerz e Esther Shalev-Gerz. Nel 1986 nel quartiere Harburg della città di Amburgo, venne eretta una stele alta dodici metri e il pubblico fu invitato a scrivere su di essa, in modo da partecipare alla definizione del ricordo, abbassando, gradualmente, la stele nel terreno. Non appena una parte accessibile risultava ricoperta di iscrizioni, essa veniva immediatamente affondata nel terreno. Tutto ciò che rimane visibile oggi è la parte superiore del monumento, ora a livello del suolo, e un pannello di testo che descrive il processo in sette lingue, con la scritta: «... Alla fine, siamo solo noi stessi che possiamo ribellarci all'ingiustizia». Un altro esempio potente e, in questo caso, decentralizzato di contro-monumento è il progetto in corso *Stolpersteine* (pietre d'inciampo) di Gunter Demnig, iniziato nel 1992. Ormai, le piccole lastre di ottone, ciascuna incisa con la scritta "Qui visse", seguita dal nome, data di nascita e destino della vittima (internamento, suicidio, esilio o, nella stragrande maggioranza dei casi, deportazione e omicidio) sono sparse in tutta Europa. In molti luoghi, le pietre sono diventate parte della vita quotidiana e degli ambienti urbani. In quanto anti-monumenti, queste opere



sperimentano l'assenza piuttosto che la presenza e, quindi, esplorano il modo in cui la memoria viene implementata in forma alternativa negli spazi pubblici e nella cultura pubblica. In definitiva, richiedono la partecipazione del pubblico e un'autoriflessione continua sull'argomento piuttosto che un'elaborazione memoriale calata dall'alto e infusa in monumenti o statue. Esse lavorano contro il linguaggio formale dei monumenti classici, stabilendo una nuova estetica.

Un intervento di Arnold Holzknecht e Michele Bernardi realizzato a Bolzano nel 2017 segue il concetto di palinsesto: non cancella il passato; lo sovrappone. Una scritta di luci a LED che cita Hannah Arendt, «Nessuno ha il diritto di obbedire», attraversa un bassorilievo e l'iscrizione di un edificio di epoca fascista, oggi destinato a uffici finanziari della città. Il fregio raffigura Mussolini a cavallo e reca lo slogan "Credere, Obbedire, Combattere". Un così semplice intervento si contrappone al gesto di grandiosità del bassorilievo, mentre la citazione, nell'intenzione degli artisti, è una «risposta diretta all'invito all'obbedienza cieca» contenuto nello slogan fascista<sup>15</sup>. Simile, in questo approccio volto a esaltare la monumentalità di un'iscrizione o a mettere un monumento contro sé stesso, è *Monument for Strangers and Refugees* (2017) di Olu Oguibe, installato durante Documenta 14 a Kassel. L'obelisco reca il versetto biblico «Ero uno straniero e mi hai accolto», nelle quattro lingue predominanti della Germania: turco, arabo, inglese e tedesco. La sua installazione nel 2017 è avvenuta in un periodo difficile, dopo quella che è stata definita in modo dispregiativo la "crisi dei rifugiati" del 2014-2015, un momento cruciale nella storia europea. La forza di questo lavoro sta nel riunire varie prospettive sulle forme di ospitalità consensuali, non consensuali o forzate e su come l'obelisco monumentale sia in grado di cambiare significato a seconda di chi interagisce con esso. La sua natura performativa si è manifestata chiaramente nel suo utilizzo come punto di incontro pubblico e pellegrinaggio per migranti e attivisti, ma anche nella polemica pubblica e nell'odio proiettato da movimenti di estrema destra come il partito Alternative für Deutschland (AfD), i cui membri hanno derubricato l'obelisco a esempio di «arte distorta e ideologicamente polarizzante» (*entstellte Kunst*)<sup>16</sup>, evocando, in questo modo, i fantasmi del programma nazista di descrivere l'arte moderna come "degenerata" (*entartete Kunst*). Alla fine, senza preavviso e all'insaputa dell'artista, l'obelisco fu smantellato e, mesi dopo, ricostruito lungo la "passeggiata dell'arte" di Kassel, assieme a opere delle passate edizioni di Documenta, e quindi, almeno in una certa misura, collocato nello spazio protetto dell'arte, che, in effetti, consente una maggiore libertà di espressione, ma spesso porta con sé la potenziale irrilevanza per il discorso sociopolitico.

Di gran lunga più provocatorio ma allo stesso modo polarizzante è il memoriale temporaneo commissionato ad Hans Haacke, *And You Were Victorious after All* (1988), a Graz. Tirandosi dietro polemiche, atti vandalici e anche bombe incendiarie da parte dei neonazisti, Haacke ha ricreato una colonna della vittoria nazista che era stata eretta al posto di un monumento pubblico nel 1938, quando Hitler onorava Graz come una delle prime roccaforti naziste. Sebbene fedele alla forma e al sito originale, il memoriale di Haacke includeva un testo aggiuntivo per commemorare coloro che furono uccisi in quel territorio dai nazisti. In tal modo intendeva capovolgere l'intenzione originaria del memoriale nazista, puntando il dito sulla ferita ancora aperta di un passato non lontano di complicità e collaborazionismo fascista. Mentre il monumento di Oguibe si riappropria dell'estetica e della semiotica dell'obelisco, il memoriale di Haacke si identifica eccessivamente con esse ma, entrambe, alludono al potenziale che tali interventi artistici possono avere nel suscitare il dibattito pubblico e la partecipazione. Queste opere sottolineano, inoltre, che tanto le connotazioni passate quanto le implicazioni future dei monumenti possono essere riscritte – e non finiremo di sottolinearlo in questa

sede – dal ruolo del pubblico in un orizzonte processuale. Esempi come quelli di Haacke negli anni Ottanta e Oguibe sei anni fa, indicano anche l'enorme quantità di lavoro che deve ancora essere fatto. Essi devono, quindi – nel canone della storia dell'arte e attraverso il lavoro di artisti, storici e non solo – essere intesi come monumenti autoriflessivi rispetto alla logica con cui storie problematiche, quali il fascismo, il colonialismo e la schiavitù, ma anche il patriarcato si sono materializzati negli spazi pubblici e, quindi, nella nostra coscienza pubblica, sociale e culturale. Sebbene non sia stata in grado di identificare commissioni pubbliche di questo tipo in Italia, ci sono state e sono in corso interazioni e trasformazioni di monumenti pubblici, che affrontano memorie problematiche. A Milano, la statua del giornalista di destra Indro Montanelli, eretta nel 2006, è un esempio paradigmatico di come vi siano, di continuo, tentativi attivistici/artistici di risignificare un monumento pubblico e, quindi, una memoria pubblica che si riferisca al rapporto dell'Italia con il suo passato coloniale, e di quanto sia persistente la tattica perversa di denunciare tali tentativi come diretti contro un patrimonio storico degno di essere preservato e quindi – consapevolmente o ingenuamente – rimanere ciechi di fronte alla cancellazione altamente selettiva e sistemica di storie finora marginali. È evidente, inoltre, l'esitazione o l'inerzia dei governi nell'occuparsi della storia del colonialismo europeo, del razzismo e della supremazia bianca, rivendicati da un pubblico sempre crescente, giacché tale processo potrebbe, alla lunga, mettere in discussione la loro stessa legittimazione. Certo, questo vale non solo per l'Italia, ma investe la questione dell'egemonia occidentale nella sua totalità e nella sua perdurante attualità dovuta proprio a un 'oblio collettivo' che cala come un'ombra sui nostri luoghi e ricordi pubblici. Secondo Cindy Minarova-Banjac, «l'oblio collettivo si riferisce al modo in cui gli stati e i cittadini ricordano, difettano nel ricordare o dimenticano in modo selettivo al fine di mettere a tacere ed escludere visioni e prospettive alternative che contrastano con la narrazione ufficiale. L'atto di "dimenticare" comporta la decostruzione e la ricostruzione di significati, valori e istituzioni, in cui il gruppo dominante produce uno stato di realtà quasi naturale che delegittima storie e memorie alternative. Oltre a essere uno strumento efficace per mantenere il potere, si sostiene che l'oblio svolga un ruolo importante nella politica estera e interna, poiché gli stati usano le narrazioni del passato per legittimare le loro identità nazionali»<sup>17</sup>. Ricordato pubblicamente soprattutto come giornalista, Montanelli era anche politicamente un conservatore e prestò servizio come soldato nella colonizzazione italiana dell'Etiopia, dove acquistò una giovane ragazza eritrea di dodici anni e la fece sua moglie. Per anni, attivisti e artisti hanno preso di mira la statua con atti costantemente minimizzati o condannati come vandalismo nei confronti di un patrimonio storico degno di essere preservato. Nel 2020, l'artista e attivista Cristina Donati Meyer ha collocato in braccio alla statua una marionetta che rappresentava una giovane ragazza eritrea. *Il vecchio e la bambina* ha trasformato la narrazione del monumento per un breve momento, fino a quando la polizia non ha rimosso la marionetta e fermato l'artista. Gruppi di attivisti come *Non una di meno* o *i Sentinelli* di Milano hanno dipinto di rosa la statua o chiesto pubblicamente di rimuoverla da Porta Venezia.

Sono numerosi gli artisti, per i quali l'eredità come trauma e il conteso campo della politica memoriale rispetto al passato fascista, imperiale e coloniale dell'Italia, simboleggiato nei monumenti pubblici, diventano un punto di partenza per traduzioni documentarie, performative o sonore. Opere come queste vanno spesso di pari passo con una de- o immaterializzazione della monumentalità di un sito o di un evento storico. Il film *Freedom of Movement* di Nina Fischer e Maroan el Sani, girato al Palazzo della Civiltà nel quartiere EUR di Roma, mette assieme rievocazioni e filmati d'archivio, sollevando interrogativi su come questa eredità dovrebbe

essere trattata, attirando l'attenzione sulla diversità della società e sulla storia condivisa. La videoinstallazione di Theo Eshetu *The Return of the Axum Obelisk* (2009) racconta il rimpatrio del trofeo di guerra da Roma all'Etiopia, esplorando le questioni culturali, religiose, politiche ed estetiche che circondano il ritorno dell'obelisco. Eshetu utilizza uno stile visivo che ricorda i tradizionali dipinti di icone etiopi per trasmettere una narrativa sfaccettata, che comprende gli ostacoli del rimpatrio e della reinstallazione dell'obelisco, i festeggiamenti che ne derivarono e i momenti di riconciliazione tra italiani ed etiopi. Un esempio d'impronta più educativa sono i saggi cinematografici di Alessandra Ferrini. Nel suo lavoro, l'artista esplora la produzione di narrazioni storiche con un punto focale sulla «politica accuratamente orchestrata di visibilità e invisibilità che modella la memoria del trauma coloniale in Italia»<sup>18</sup>. La pratica di Laura Cazzaniga, d'altra parte, potrebbe essere descritta come atto di disobbedienza civile e antiautoritaria, nel tentativo di comprendere e mediare come le strutture di potere e le interpretazioni della Storia condizionino le nostre vite. La serie *Studies on Counter-Monument* (2017) raccoglie interazioni effimere con monumenti fascisti a Roma e a Madrid di cui restano tracce attraverso fotografie in bianco e nero. Qui l'artista usa la resilienza e la resistenza della performance di danza di strada contro la forma rigida e la concezione storica dei monumenti fascisti. Come Cazzaniga, Rossella Biscotti è interessata a un resoconto non ufficiale della Storia, che vive ai margini del discorso o della pratica istituzionale. Spesso, il suo punto di partenza è l'eredità inerte e silenziosa dell'architettura e dei monumenti storici che intreccia in un nuovo corso di controstoria. In *Le teste in oggetto* (2009), cinque fusioni di teste in bronzo di re Vittorio Emanuele III e Mussolini, prodotte nel 1942 per l'Esposizione Universale di Roma e mai esposte a causa della cancellazione della mostra, demistificano l'immagine del potere. Ne *Il Processo / The Trial* (2010-2013) il corso e il luogo storico del noto "Processo 7 aprile" contro membri del gruppo di sinistra extraparlamentare Autonomia operaia, diventano il 'cantiere' di Biscotti. Il processo si svolse nell'aula bunker costruita, con una riconversione architettonica di fine anni Settanta, all'interno di un edificio del 1934 facente parte del Foro Italo, uno dei maggiori progetti urbanistici di Mussolini a Roma. Dopo diversi anni di inattività l'edificio è poi tornato alla sua funzione originaria. Prima dei conseguenti lavori di demolizione parziale, Biscotti è stata in grado di recuperare diversi elementi originali dal sito e di realizzare calchi di dettagli architettonici nell'aula del tribunale, che hanno prodotto sculture minimali in cemento. Una componente essenziale dell'installazione – che la trasforma in un elemento di rievocazione storica – è un montaggio di sei ore tratto dalle registrazioni originali del processo e la traduzione simultanea performativa in diverse lingue. Come nell'esempio di Cazzaniga, anche qui si ravvisa una proposta di fluidità e movimento. Nel caso di Biscotti ciò avviene attraverso il linguaggio e la traduzione, contro la rigidità dell'oggettività storica.

Un'altra posizione artistica che contrappone la Storia al movimento, animando questa dialettica con la rievocazione umoristica e giustapponendo la monumentalità all'immaterialità, è quella di Alexandra Pirici. Le sue performance sottolineano il ruolo del pubblico, i beni comuni e le possibilità derivanti da una partecipazione collettiva nell'affrontare e comprendere le strutture di potere. In *If You Don't Want Us, We Want You* (2011), messo in scena nella sua città natale, Bucarest, performer coordinati dall'artista hanno rappresentato monumenti effimeri basati sugli originali post-comunisti presenti nella città.

Esplorazioni nel campo sonoro che immaterializzano ulteriormente il monumento come manifestazione della cultura della memoria pubblica, sottolineano le potenzialità e l'importanza di un ente sociale e pubblico per riscrivere la Storia. Il progetto in corso *Black Med*, del duo di artisti Invernomuto, segue traiettorie

sonore attraverso il mar Mediterraneo. Costruito come un archivio aperto, esso forma una cartografia di movimenti, eventi, identità e narrazioni, che si riscrive costantemente ed è pensato per essere rappresentato e interpretato da più attori. Tali lavori collocano la discussione sul patrimonio culturale attorno all'immateriale, al di là del materiale intrinsecamente connesso alla costruzione della nazione e dell'identità. Cercano il suono come luogo di affetto, memoria, pulsazione, solidarietà e spiritualità attraverso lo spazio e il tempo.

Gli artisti di cui s'è parlato finora condividono una pratica che trae origine da una diffusa condizione contemporanea (occidentale) di inerzia di fronte alla propria eredità e che si propone di sfidare i privilegi di lunga data di cui beneficia una minoranza di persone rispetto alla maggioranza degli "altri". Essi intendono attivare una trasformazione in quell'uniformità inerte prodotta dalla standardizzazione sistemica di una politica della memoria, perpetuata nei monumenti del passato, che celebra l'imperialismo e il colonialismo occidentali. Al centro delle loro motivazioni c'è il desiderio di confrontarsi con le complessità della Storia e della memoria e quello di sfidare le narrazioni e le rappresentazioni dominanti che ci sono state tramandate. Proviamo ora a collocare, il monumento in una dimensione entropica.

Derivata dalla fisica, come l'inerzia, l'entropia descrive il decadimento dell'energia in un sistema misurando il grado di caos al suo interno. Secondo la seconda legge della termodinamica, un sistema isolato perde sempre energia, il che significa che la sua energia viene convertita in un'altra forma – poiché non può mai essere persa – e l'entropia all'interno del sistema si massimizza fino a raggiungere un punto di equilibrio. Mia Fuller ha collegato l'inerzia alla memoria pubblica nella società italiana. Suggestivo di utilizzare l'inerzia, unita all'entropia, per indagare le dinamiche di reciprocità fra i monumenti, il pubblico e la politica della memoria, nonché le pratiche artistiche che richiamano il passato. L'artista e critico di *land art* Robert Smithson si è originariamente appropriato di questo concetto negli anni Sessanta e ne ha fatto un punto focale del suo lavoro. Per Smithson, l'entropia è diventata un modo per alimentare la sua pratica artistica dando una struttura alla 'vita' dei suoi lavori scavati nell'ambiente. Essenzialmente, per lui, l'entropia è tradotta in «tempo come decadimento o evoluzione biologica»<sup>19</sup>, e ciò avviene in riferimento a una ridefinizione o a un nuovo significato dato ai siti postindustriali. In relazione allo slittamento di significati qui elaborato e al proposito di una trasformazione della politica della memoria e della coscienza pubblica di una 'Storia', penso a queste pratiche artistiche, come capaci di una riformulazione dell'entropia come forza motrice. Il materiale inerte in forma di documenti, raccolto da una Storia centralizzata e intenta a legittimare il suo corso continuo nel presente, diventa qui «una sorta di diversità e discontinuità completamente pervasa dal processo entropico»<sup>20</sup>. Tale scollamento diventa evidente nella rottura tra la crescente ricerca di uguaglianza sociale e politica e l'immagine storica presumibilmente fondata, ma ora fatiscente, trasmessa nell'estetica e nell'etica dei monumenti storici negli spazi pubblici. Il processo entropico, inteso come disgregazione o decadimento all'interno di un sistema – che nell'opera di Smithson era di natura biologica – diventa, quindi, un nuovo modo per gli artisti di trattare i monumenti storici, di immaginare, nelle parole di Chakrabarty, «una storia che tenterà l'impossibile: guardare alla propria morte rintracciando ciò che resiste e sfugge al miglior sforzo umano di traduzione attraverso sistemi culturali e altri sistemi semiotici, in modo che il mondo possa ancora una volta essere immaginato come radicalmente eterogeneo»<sup>21</sup>. A mio parere, una pratica artistica ricca di entropia è quella di Lara Favaretto. Posizionato tra «distruzione e ricostruzione, crollo e recupero», come lo descrive lei stessa, il suo lavoro sfida la metodologia e la materialità dei monumenti collocati nei nostri spazi pubblici e l'idea stessa di memoria. I *Momentary Monuments*,

messi in scena dal 2009, hanno assunto, finora, varie forme: massi di granito scavati, un'installazione paludosa, migliaia di sacchi di sabbia ammassati, una biblioteca o una discarica di rottami. Questi monumenti – momentanei, transitori, indesiderati, effimeri o metaforici – rendono omaggio a scambi immateriali, persone scomparse, oggetti trascurati o finiti nell'ombra della Storia. Sono temporanei e verranno distrutti dopo l'esposizione; si decompongono organicamente nella loro materialità o attraverso l'interazione delle persone, come nel caso di una gigantesca biblioteca di libri usati, che i visitatori erano invitati a portare con sé, abbattendo lentamente il monumento. Contrari alla forma e alla materia del monumento nella sua concezione di permanenza, i monumenti di Favaretto sono a termine e comprendono i propri limiti di legittimazione. Resistono al dogma della visibilità e, quindi, fanno slittare i meccanismi che hanno nutrito conoscenze, canoni e archivi evidenziando la presenza di alcuni di essi e rendendone invisibili altri. Raggiungendo rapidamente il massimo dell'entropia, il decadimento di qualsiasi abitudine, materiale e funzionale relativa alla società, l'artista realizza, nei modi più semplici e crudi, un processo nuovo, o invertito nel trarre vitalità e senso dal progetto stesso. Il problema legato a chi costruisce i nostri monumenti perde di senso nel momento in cui un monumento vuoto è utilizzato per raccogliere donazioni da devolvere poi a enti di beneficenza. Il consumo diventa redistribuzione. L'accumulazione diventa dispersione. Il confine tra queste categorie si dissolve. L'artista mette a nudo i materiali, iscrivendoli nelle strutture spaziali, socio-culturali ed economiche di cui sono artefici, ponendo così le basi per renderci consapevoli della politica di base che la fa interagire con essi. Solo allora, il loro significato simbolico si rivela. Altrettanto impegnato nell'orizzonte di un futuro che sia più costruttivo è il lavoro di Alterazioni Video. Qui il processo entropico di decadimento è diventato un catalizzatore artistico per esaminare il nostro tempo attraverso le rovine del presente e le condizioni in cui si producono. Queste rovine – edifici vuoti e in decomposizione, bunker o cantieri abbandonati, che abitano le nostre aree urbane e rurali come scheletri – non sono state costruite per commemorare una storia o un'identità, piuttosto, sono diventate idiosincrasie della storia attuale e dell'identità del presente, in Italia così come su scala globale. Sono da considerarsi monumenti nel senso che rappresentano una memoria collettiva ancora da indagare. Sono non finiti. *Incompiuto* è il progetto di ricerca in corso, atlante archivistico e pratica artistica di Alterazioni Video, che mira a creare una storia identificando 'l'incompiuto' come un particolare 'stile' e fenomeno del nostro presente. Nelle parole del gruppo: «Vediamo l'intero 'sistema nazionale delle opere incompiute' come testimone materiale dell'attuale contesto socio-culturale che permea la quotidianità, e ne proponiamo una definizione come un nuovo stile che restituirà i suoi contenuti da molteplici punti di vista»<sup>22</sup>. Guardando i documenti che Alterazioni Video ha raccolto nel corso degli anni, mi viene in mente la frase di Vladimir Nabokov da *Ada o ardore*, «Il futuro non è che l'obsoleto al contrario»<sup>23</sup>. Indicando il possibile annichilimento del futuro quale costante riflesso o inversione – una versione riciclata – del passato, la domanda che viene da porsi è: possiamo creare di nuovo il mondo come era in origine, radicalmente eterogeneo? Come *work in progress*, iniziato in Sicilia nel 2007, il progetto si è ormai diffuso attraverso vari media, progetti e collaborazioni, che hanno dato corpo a fotografie, stampe, installazioni, mappe, video e un libro intitolato *La nascita di uno stile / The Birth Of A Stile*. I collage in mostra a Palazzo Braschi mostrano corpi di fabbrica giustapposti nello spazio in modo da sembrare mappe o astronavi che fluttuano nell'aria. Sono composizioni che ragionano all'interno della tradizione cartografica – attraverso l'idea di mappa, come strumento privilegiato di proiezione per la nostra mente. Le facciate in cemento moltiplicate in *Instituto medico* (2018) o in

*Ispica* (2018) richiamano i fantasmi brutalisti di architetti come Nervi o Andrault e Parat, paradigmatici per un'architettura funzionalista italiana del dopoguerra. Anch'essi evocano luoghi come Pizzo Sella in Sicilia o la costa di Castel Volturno – siti di scheletri di cemento in decomposizione, alcuni dei quali confiscati dalle autorità, ma rimasti per lo più trascurati – simboli di affermazioni di potere da parte della mafia e testimonianza materiale di riciclaggio, corruzione e speculazione immobiliare nel più recente passato italiano. Mi viene in mente anche la monumentale opera di *land art*, *Grande cretto* (1984-2015), di Alberto Burri, che l'artista ha concepito come memoriale per la città di Gibellina, distrutta dal terremoto del 1968. Nella loro astrazione, questi oggetti artistici, fluttuanti contro cieli azzurri e limpidi, potrebbero essere mappe di territori inesplorati; potrebbero essere navi spaziali, formazioni astratte che ricordano il monolite di Kubrick in *2001: Odissea nello spazio* (1968). Se prendiamo in considerazione la piena complessità del mondo globalizzato anche pensare a queste rovine come archetipi junghiani, specialmente in riferimento ad alcuni simboli evidenti e simili in culture diverse – in quanto sviluppati da archetipi condivisi nell'orizzonte dell'inconscio collettivo appartenente all'umanità –, non è qualcosa di troppo astratto. Invece di lasciare questi luoghi nell'ombra, un approccio artistico come quello di Alterazioni Video propone di guardarli come 'patrimonio' da far fruttare per il futuro. Tale sforzo non deve essere visto come la nostalgia per un passato ormai perduto, ma piuttosto una discussione aperta sulla funzionalità e la sostenibilità degli edifici, nonché sulle mutevoli esigenze della società e sull'economia *on-demand* in un mondo globalizzato. Mappando più di 750 cantieri in tutta Italia, di cui 350 in Sicilia, *Incompiuto* è più di uno stile, direi. È una metodologia attraverso la quale interpretare un passato conflittuale italiano più recente rispetto a quelli affrontati fin ora, fatto di oppressione economica, sfruttamento e stagnazione. Approcci simili alla creazione di nuovi archivi del presente, che si manifestano in una forma di 'non patrimonio', esistono nel lavoro di Margherita Moscardini, nel collettivo Fare Ala o in Stalker/Osservatorio Nomade. In *1XUnknown* (2012 - in corso), Moscardini cataloga i bunker storici come strutture permanenti del passato troppo costose da demolire e, quindi, oggi, perlopiù in rovina. *L'Atlantic Wall* lungo la costa dell'Europa settentrionale era uno dei progetti infrastrutturali militari di Hitler e trasformò parte dei profili costieri naturali di quella che i nazisti chiamavano la "Fortezza Europa", che conta ancora circa 1500 bunker sul territorio. Negli anni recenti lo stesso termine viene usato per riferirsi al rafforzamento protezionistico e militare dei confini europei e l'esternalizzazione dei confini attraverso i cosiddetti *hot-spot* e i paesi cuscinetto per fermare l'immigrazione clandestina. Il progetto di Fare Ala, *Pizzo Sella Art Village*, ha tentato di trasformare la coscienza pubblica di Pizzo Sella dipingendo, illegalmente, l'interno e l'esterno degli edifici vuoti. Aprendo un focus su Roma, il collettivo Stalker/Osservatorio Nomade sviluppa metodologie per mappare e re-immaginare le manifestazioni del cambiamento urbano e sociale attivando particolari siti attraverso passeggiate o azioni collettive, spesso coinvolgendo le comunità vicine.

È invece, preoccupato per la transizione dal temporaneo al permanente, DAAR (Decolonizing Architecture Art Residency), lo studio artistico di Sandi Hilal e Alessandro Petti, che chiede la trasformazione dei campi profughi in patrimonio culturale. Il campo profughi come struttura costruita per essere demolita rappresenta una soluzione a breve termine al fenomeno a lungo termine della migrazione globale causata da guerre, cambiamenti climatici, crisi sociali, economiche e politiche. «In quanto rappresentazione paradigmatica del fallimento politico, sono destinati a non avere storia né futuro; sono fatti per essere dimenticati»<sup>24</sup>. Luoghi che sono diventati emblematici del nostro presente soprattutto per quanto riguarda

le migrazioni e le forme neocoloniali di relazioni globali e nazionali – come il muro di confine tra Messico e Stati Uniti, la moltitudine di campi profughi o le coste di Lampedusa – sono diventati fonte per numerose opere artistiche, fondendo spesso ricerca etnografica e antropologica con l'appropriazione artistica.

Come possono gli artisti agire all'interno di questi luoghi liminali, contestati, spesso illegali, provvisori e precari? Come possono gli artisti raccontare eticamente storie del genere, che implicano intrecci immensamente complessi del destino umano? E come possono ancora gli artisti dare voce e spazio a come le persone e le comunità vogliono essere rappresentate in prima istanza? Quali sono le forme dei monumenti che non celebrano un evento o una persona nella Storia ma commemorano un momento, una struttura – qualcosa di non definito – la cui storia, identità e realtà sono ignorate, trascurate o cancellate? E la cui stessa esistenza, tuttavia, ci parla in modo così crudele della condizione umana nel XXI secolo. Ciò ci porta a comprendere come la sfida più grande sia il raggiungimento di un'etica che ci conduca a lavorare 'con' e non 'su' le persone in situazioni così precarie e disumane, senza oltrepassare il limite del cinico o, peggio ancora, appropriandosi della miseria e dell'ingiustizia umana e strumentalizzandola per la propria causa. Il punto cruciale, mi sembra, sia appunto quello di un *modus operandi* basato non sul "su" ma sul "con".

Luoghi come campi profughi, baraccopoli o vaste periferie urbane sembrano non avere una storia o un futuro. Per lo più trascurate, costruite con noncuranza o improvvisate, queste infrastrutture globali potrebbero essere viste come marginali al processo decisionale sociopolitico, economico ed ecologico da parte di chi detiene il potere. Potremmo chiamare questi luoghi monumenti indesiderati del nostro presente? Sono luoghi che la politica e la società cercano continuamente di rendere invisibili. Luoghi che sono stati ripetutamente sgomberati; i cui abitanti, che spesso vi risiedono forzatamente, sono soggetti a continui sfollamenti e abusi. Luoghi le cui tracce di esistenza sono state ripetutamente cancellate. Luoghi a cui, in definitiva, si nega un'esistenza e una storia. Un posto del genere era la "Jungle" di Calais nella forma che aveva nel 2015-2016. Inizialmente istituita nel 2002, essa raggiunse un picco di popolazione durante la 'crisi migratoria' nel 2015 e venne completamente demolita nel 2016. La storia della "Giungla" è la testimonianza di un progetto europeo fallito negli orizzonti di solidarietà e cura collettiva. Tuttavia, essa rappresenta anche un tentativo collettivo di creare un luogo di solidarietà e speranza per protestare contro la logica di confine e la politica di esclusione dell'Unione Europea. Quindi, la sua vicenda, le molte storie e appropriazioni del suo caso, sono fortemente ambivalenti. Ciò è evidente in una breve deviazione etimologica: il campo profughi viene collocato nelle immediate vicinanze del porto di Calais, in Francia, lungo le rive della Manica; il termine 'giungla', originariamente coniato dai migranti per circoscrivere ironicamente le dure condizioni nei campi profughi, deriva, come suggerito da Michel Agier, dalla parola Pashtu *dzjanganal*, che significa foresta o area boschiva, ed è entrato in uso in Pakistan negli anni Settanta per riferirsi ai campi profughi afgani<sup>25</sup>. Gli afgani in esilio hanno dato quel nome alle varie infrastrutture temporanee in cui abitavano e alla fine ciò ha finito per far assumere a questo termine il significato generico che ha oggi nell'indicare gli insediamenti precari dei migranti. Le autorità francesi chiamarono questo campo 'tollerato' *Camp de la Lande* – lande significa brughiera o steppa – in relazione sia alla serie di accampamenti sparsi nella zona, sia alla loro posizione tra dune e pianure, su un terreno che è una ex discarica ancora contaminata<sup>26</sup>. Il termine è stato anche adottato e reso dai media e dai politici per riferirsi a uno stato di eccezione e caos, caricaturando e degradando gli abitanti di questi luoghi a 'selvaggi' e 'altri', una retorica che, in passato, ha svolto un ruolo significativo nel progetto

occidentale di colonizzazione e della sua narrazione. Il motivo per cui sto rintracciando il lignaggio e l'uso controverso dei nomi per i campi profughi di Calais è volto a indicare l'impossibilità, qui evidente, per migranti e rifugiati, di avere una voce e avere il controllo della propria storia all'interno di un dibattito e di un processo politico che li rende continuamente testimoni passivi e rifiuta loro qualsiasi rappresentanza politica. Per quanto riguarda gli interventi artistici in quel campo, il ruolo dell'etica, quindi, non può mai essere sottolineato abbastanza. *New Men's Land* (2015-2016) di Gian Maria Tosatti è un'opera che conta diversi livelli e diversi episodi. Il suo processo può essere letto come un ipertesto alla grande opportunità politica, e al successivo fallimento, di ciò che rappresenta il progetto europeo. La Giungla di Calais è diventata un simbolo di una cosa e dell'altra. Il progetto di Tosatti è composto da una serie di interventi realizzati in quell'area e mi piacerebbe concentrarmi su due diversi concetti relativi all'idea di monumento che attraversano *New Men's Land* e rappresentano, ciascuno, una possibile attitudine per la politica della memoria. Stimolato dalla distruzione del campo, l'artista decise di dorare un residuo dell'Atlantic Wall di Hitler, rimasto sulla spiaggia di Calais. In questo modo ha trasformato un frammento preesistente del passato – un monumento al passato fascista ed escludente dell'Europa – in una stella dorata, come quelle presenti sulla bandiera europea. È una stella caduta: un monumento a una politica europea presente che sta ripetendo il suo passato invece di reinventarsi e mantenere una promessa iscritta nell'atto di fondazione dell'Unione Europea come luogo di diversità e inclusione. In origine Tosatti aveva progettato la monumentale scultura di un arcobaleno, sveltante sopra il campo profughi e che non fu mai realizzata a causa dei permessi rimasti in sospeso fino all'avvenuta demolizione del campo. L'arcobaleno, come segno universale di alleanza e differenza, doveva essere visto da lontano, simboleggiando un nuovo capitolo pieno di speranza della solidarietà europea. Una nuova identità, con al centro la differenza come elemento unificante, contrapposta a una storia di colonialismo, esclusione e «omogeneità della popolazione e suo radicamento alla terra», come affermato nei Trattati di minoranza del 1919-1920, dopo la prima guerra mondiale. Questi ultimi hanno connesso il «diritto ad avere diritti» (Hannah Arendt) al concetto di cittadinanza all'interno degli stati-nazione europei allora appena fondati, incorniciati da confini, i cui bordi sono stati tracciati indipendentemente dalle differenze etniche prevalenti. Contro ogni etichetta esterna, l'arcobaleno dovrebbe ergersi come segno universale di una lingua basata sull'idea di "linguaggio come traduzione" (Etienne Balibar). Dovrebbe aiutare la comunità a costruire un'auto-narrazione al fine di acquisire un'autonomia e un'agibilità politica nel dibattito in corso sul proprio destino, che l'aveva vista fin lì esclusivamente spettatore passivo. Come molti artisti e pensatori, Tosatti ha così teorizzato e stilizzato la Giungla di Calais quale luogo e momento storico, in cui persone provenienti da tutto il mondo si sono riunite alla pari per costruire un'infrastruttura urbana, una 'nuova capitale d'Europa', riconfigurando un canone etico a vantaggio della comunità europea 'che verrà'. Nel loro libro *Lande. The Calais 'Jungle' and Beyond*, Dan Hicks e Sarah Millet, attraverso una metodologia archeologica contemporanea, propongono di leggere la Giungla di Calais come «un luogo attraverso il quale ricordare le esperienze umane non documentate del prossimo presente, un *lieu de mémoire* per il recente passato», piuttosto che «un prototipo urbano, una profezia o un sito per qualche tautologico 'patrimonio futuro'»<sup>27</sup>. Il punto focale diventa, quindi, il processo della nascita di un monumento piuttosto che la sua forma finale. Il loro approccio riunisce le dinamiche opposte all'interno del campo «come luogo di frontiera disumanizzante, governo e violenza da un lato, e dall'altro come 'spazio di apparenza' e protesta, e come luogo di confronto»<sup>28</sup>. Quando il campo di Calais era



'vivo', era uno spazio di performatività collettiva, in cui gli sforzi umanitari, civili, politici, artistici e architettonici si fondevano in un modo senza precedenti per protestare collettivamente contro la gestione disumanizzante dell'idea di frontiera dei flussi migratori – di cui il campo stesso era testimonianza. Propongo questa lettura anche in riferimento all'opera di Tosatti. Individualmente, *l'Arcobaleno* e *la Stella*, attestano un momento particolare all'interno della storia del campo: il suo momento di apparizione e, al contempo, la sua distruzione. Letti insieme, raccontano una storia completa, piena di contraddizioni e lotte, di fallimenti e speranze. Tosatti ha reso omaggio all'importanza del processo nel suo insieme pubblicando, nel 2017, un libro su *New Men's Land* dando conto dei momenti di costruzione dell'immaginario collettivo, ma anche della disillusione. Ora che il campo è scomparso da tempo, la sua esistenza, trasformata in un bagliore effimero nella Storia dalla massa del patrimonio materiale e digitale, sotto forma di documenti artistici, riecheggia anche come monumento nel nostro presente. Foucault ha descritto questa relazione tra l'oggetto e il suo passato nel modo più toccante: «nel nostro tempo, la Storia è ciò che trasforma i documenti in monumenti»<sup>29</sup>.

*New Men's Land* di Tosatti mirava a decostruire un confine istituito dalla trinità nascita-nazionalità-diritti che identifica il meccanismo secondo cui i diritti sono concessi ad alcuni, ma non ad altri, e l'impossibilità per i migranti di parlare e di essere ascoltati. Il concetto di confine ha, invece, un'altra concezione nella pratica di Eugenio Tibaldi. Partendo dalla dialettica della megalopoli e delle sue periferie, questo artista si occupa di ciò che potremmo definire un limite della percezione che permea la maggior parte della società e della cultura moderna. Le zone di confine accerchiano e soffocano le città come organismi viventi, e ciò conduce a costruire per esse un'immagine di non-luoghi, realtà povere e degradate. Tale distinzione classifica, di conseguenza, gli abitanti e gli attori di entrambe le parti. Per Tibaldi le periferie sono spazi di aggregazione, le chiama 'super-luoghi', e le percepisce piene di vita, intensità e bellezza nascosta – le colonne portanti delle nostre città, se definite dal punto di vista socioeconomico. È lungo opposizioni come visibilità/invisibilità, legale/illegale e metastoria/storie collaterali che sviluppa la sua ricerca. Nel fare dell'idea di periferia e di marginalità la sua metodologia, Tibaldi sovverte i pregiudizi tipici legati a questi termini. Come nella teoria decostruttivista del margine di Gayatri Spivak, egli sposta la politica intrinsecamente ideologica dietro ogni forma di creazione del mondo, mettendo in primo piano una non-strategia attiva e provvisoria. Un riposizionamento di queste politiche non si limita a invertire l'asse-centralità-marginalità, che in sostanza riprodurrebbe le stesse relazioni gerarchiche, ma sottolinea e indaga la loro reciproca esistenza – il loro contrastarsi e coesistere in modi opposti<sup>30</sup>. La ricerca antropologica che sta dietro le opere a cui mi riferisco e che si concentra sulla produzione e l'impatto del para-design creato negli incroci della società, dell'economia e della cultura – interazioni, scambi e contaminazioni non documentate e nascoste – diventa oggetto della sua pratica artistica di Tibaldi. Il suo lavoro si costruisce come ricerca a lungo termine in un luogo specifico, spesso vivendo su un territorio per lavorare 'con' una prospettiva piuttosto che 'su' di essa. Ciò che ho descritto all'inizio di questo testo come uno scollamento tra ideologia e realtà nei monumenti storici presenti nel nostro spazio pubblico è qualcosa di cui s'avverte il sentimento anche nel metodo di lavoro e nella produzione di Tibaldi. È il partire dell'artista da quel particolare spazio di disconnessione tra immagine e realtà, nonché la sua radicale controscrittura della Storia, dell'estetica e della costruzione del mito – in definitiva la formazione di una realtà – che mi porta a citare qui il suo lavoro. Con un approccio simile a quello di Alterazioni Video, Tibaldi, negli ultimi vent'anni, ha costruito un atlante multimediale di tracce sociali, spaziali e temporali che riguardano le periferie e la marginalità. Il suo lavoro può essere visto come un

monumento a questi luoghi, che si trovano in tutto il mondo, e ai molteplici processi relazionali e sociali che si sviluppano al loro interno. Egli accentua soggettivamente la bellezza che vi trova, né didattica né istruttiva. Il suo lavoro guida sottilmente i nostri sguardi verso le modalità di produzione di ciò che consideriamo il mondo e vede il suo motore nei "super-luoghi", siano essi di natura economica, industriale, consumistica, architettonica o sociale. Tibaldi è consapevole che ogni critica rappresenta sempre una certa posizione di cui bisogna assumersi la responsabilità. Assumendosi questa responsabilità, però, si è in grado di riconoscere gli altri come ugualmente costruttori di un territorio eterogeneamente edificato. Anche l'individuo è parte un territorio comune. In questa linea di pensiero, i confini diventano uno spazio attivo di produzione e non una linea che reciprocamente definisce e segrega. Questo apre la strada a nuove mappe e narrazioni che rifiutano di cadere vittime di facili relativizzazioni o di essere utilizzate (erroneamente) come riferimenti semplicemente simbolici. Nella schiera di artisti che lavorano sui monumenti contemporanei qui discussa, Tibaldi aggiunge un aspetto importante della politica contemporanea dei rappresentanti e delle rappresentazioni: la meta-scrittura della coscienza pubblica e culturale attraverso la pubblicità. La prima serie *Landscapes* (2002-2004) consiste in fotografie di cartelloni pubblicitari, annunci e manifesti – per così dire monumenti del consumismo, del capitalismo e della cultura di massa – che egli modifica con l'acrilico bianco. L'enfasi soggettiva e la cancellazione degli elementi rivela paesaggi straniati, né fotografia né pittura. Svuotati di qualsiasi traccia o contesto umano, questi skyline di segni forniscono un'immagine brutalmente onesta delle strutture nascoste del capitalismo che governano le nostre vite. Sono nascosti in bella vista. Solo Tibaldi li rende visibili. In tal modo attesta non solo le visioni binarie che dominano le società di tutto il pianeta, ma anche i meccanismi poco trasparenti della loro riproduzione in un mondo capitalista.

Nel tentativo di trarre una conclusione provvisoria relativa ai processi di cui abbiamo parlato e che sono attualmente in corso, mi sono proposta di indagare le idee contemporanee che riguardano l'estetica e l'etica del monumento. Abbiamo visto due strategie principali per rendere il monumento un cantiere: la prima comprende pratiche artistiche che si riferiscono a contro-monumenti, anti-monumenti e monumenti temporanei, nonché pratiche archeologiche, archivistiche e immateriali contemporanee che decostruiscono le ideologie commemorate nei monumenti storici. Il secondo costruisce nuovi monumenti a partire dalle condizioni contemporanee – nel senso di sradicare vecchie storie e canoni, avanzando nuove forme di meta-scrittura della Storia e applicando la cultura del monumento ad altre infrastrutture. Le nozioni di inerzia ed entropia diventano allora strumenti utili per affrontare sia la struttura, la materialità del monumento e la politica della memoria, sia le strategie artistiche della loro decostruzione. Ciò che accomuna tutti questi approcci, indipendentemente dal luogo in cui si trovano gli artisti o il soggetto del loro lavoro, è un'indagine sulle condizioni contemporanee, in cui i fantasmi del nostro passato infestano e manifestano il presente, annullando sostanzialmente un futuro che non sia solo la riproduzione del passato. Rendere il monumento un 'cantiere' del nostro presente è un processo di cambiamento della politica sulla base della quale memorizziamo e formiamo la coscienza sociale, pubblica e culturale. Entrambe le strategie richiedono intrinsecamente una nuova coscienza attorno alle nozioni di Storia, identità e rappresentazione. Considerare il monumento come metodologia per alterare meta-narrazioni del passato o formare 'il cantiere' come un nuovo canone attraverso il quale comprendere il presente, si preannuncia come un proficuo percorso per il futuro – non solo italiano –, in quanto tutto ciò si trova nella posizione più centrale tra i processi e gli attori dell'evoluzione, dei cambiamenti e della perpetuazione della memoria e della coscienza pubblica.

## Note

- 1 J. Assmann, *Cultural Memory and Early Civilization. Writing, Remembrance, and Political Imagination*, Cambridge University Press, 2011, p. 8.
- 2 D. Upton, *Nationalism's Difficult Monuments*, in *A Difficult Heritage: The Afterlives of Fascist-era Art and Architecture*, a cura di C. Belmonte, Silvana editoriale, 2023, p. 69.
- 3 M. Fuller, *Difficult How? Italy's Inertia Memoriae of Fascism*, in *A Difficult Heritage...*, cit., p. 15.
- 4 H. Foster, *An Archival Impulse*, «OCTOBER» n. 110, autunno 2004, pp. 3-22.
- 5 M Foucault, *The Archaeology of Knowledge and The Discourse on Language*, Pantheon Books, 1972 [1971], p. 129.
- 6 La *mission* e le note storiche della Quadriennale possono essere lette su <https://quadriennaleidiroma.org/en/about-us/>, ultimo accesso 12 aprile 2023.
- 7 D. Haraway, *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*, in «Feminist Studies», vol. 14, n. 3, autunno 1988, pp. 575-599, p. 583.
- 8 H. Malone, *Questioning the Idea of Difficult Heritage as Applied to the Architecture of Fascist Italy*, in *A Difficult Heritage...*, cit., pp. 41-57, pp. 46-47.
- 9 M. Fuller, *Difficult How? Italy's Inertia Memoriae of Fascism*, in *A Difficult Heritage...*, cit., p. 17.
- 10 *Ibid.*, pp. 21-22.
- 11 F. Guerisoli, M. Trulli, *Monuments and Shared Values Towards a New Relationship with History*, in «Quaderni d'arte italiana #history». n. 3, 2022, pp. 54-58.

- 12 H. Arendt, *Isak Dinesen: 1885-1963*, in *Men in Dark Times*, Harcourt, Brace & World, 1970, p. 115.
- 13 D. Chakrabarty, *Provincializing Europe. Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton University Press, 2020, pp. 46-47..
- 14 N. Sternfeld, *Counter-Memorials and Para-Monument*, <https://hfbk-hamburg.de/de/projekte/conference-counter-monuments-and-para-monuments-contested-memory-public-space/gegendenkmäler-und-para-monumente/>, ultimo accesso 17 aprile 2023.
- 15 C. Invernizzi-Accetti, *A small Italian Town Can Teach the World How to Defuse Controversial Monuments*, «The Guardian», 6 dicembre 2017, <https://www.theguardian.com/commentisfree/2017/dec/06/bolzano-italian-town-defuse-controversial-monuments>, (ultimo accesso 7 aprile 2023).
- 16 B. Soh Bejeng Ndikung, *The Curious Case of Olu Oguibe's Monument for Strangers and Refugees*, «frieze», Issue 219, 22 marzo 2021, <https://www.frieze.com/article/olu-oguibe-monument-strangers-refugees-controversy>, ultimo accesso 17 aprile 2023.
- 17 Così come appare nell'abstract di C. Minarova-Banjac, *Collective Memory and Forgetting: A Theoretical Discussion*, Centre for East-West Cultural & Economic Studies, n. 16, Bond University 2018.
- 18 A. Ferrini, *Sight Unseen*, <https://www.alessandraferrini.info/sight-unseen>, ultimo accesso 17 aprile 2023.
- 19 R. Smithson, *Entropy and the New Monuments*, 1966, <https://holtsmithsonfoundation.org/entropy-and-new-monuments>, ultimo accesso, 20 aprile 2023.
- 20 *An Interview with Robert Smithson*, 1973, a cura di M. Roth, in *Robert Smithson*, The Museum of Contemporary Art Los Angeles, University of California Press, 2004, p. 93.
- 21 Chakrabarty 2020, pp. 46-47.
- 22 Alterazioni Video, *Incompiuto siciliano*, 9 maggio 2017, [https://www.domusweb.it/en/photo-essays/2017/05/09/alterazioni\\_video\\_incompiuto\\_siciliano.html](https://www.domusweb.it/en/photo-essays/2017/05/09/alterazioni_video_incompiuto_siciliano.html), ultimo accesso 21 aprile 2023.
- 23 Devo questo riferimento a Robert Smithson che lo usa nel suo testo *Entropy and the New Monuments* (1966) per riflettere criticamente sulle condizioni delle città moderne.
- 24 DAAR - Sandi Hilal, Alessandro Petti, *Refugee Heritage*, <https://artandtheory.org/products/coming-soon-refugee-heritage>, ultimo accesso 15 aprile 2023.
- 25 M Agier, *Nouvelles réflexions sur le lieu des Sans-État: Calais, son camp, ses migrants*, in «Multitudes», 64 (3): pp. 53-61, p. 56.
- 26 D. Hicks, S. Mallet, *Lande: the Calais 'Jungle' and beyond*, Bristol University Press, 2019, p. 2.
- 27 *Ibid.*, p. 81.
- 28 *Ibid.*, Preface, p. IV.
- 29 Foucault 1972, p. 7.
- 30 G. Deleuze, F. Guattari, *Anti-Oedipus. Capitalism and Schizophrenia*, trad. R. Hurley, M. Seem, H.R. Lane, Bloomsbury, 2013, pp. 396-98.

Quotidiana è un palinsesto di mostre ideato e prodotto dalla Quadriennale di Roma, in collaborazione con Roma Culture, Sovrintendenza Capitolina ai Beni culturali.

Il suo obiettivo è quello di approfondire alcuni orientamenti significativi dell'arte italiana del XXI secolo.

## **Q** **uotidiana**

Ogni due mesi, sei curatori (tre italiani e tre stranieri) riflettono su traiettorie artistiche di particolare interesse attraverso un testo critico e una mostra composta da poche opere essenziali.

## **P** **aesaggio**

**P** Marie-Therese Bruglacher:  
Making a Construction Site

*Alterazioni Video / Ryts Monet*

# paesaggio

13/05 – 02/07/2023

Museo di Roma

**Q**  
uotidiana

**P** Marie-Therese Bruglacher:  
Making a Construction Site

*Alterazioni Video / Ryts Monet*

**paesaggio**

13/05 – 02/07/2023

Museo di Roma

## Making a construction site Inertia and entropy in the contemporary monument

Marie-Therese Bruglacher

Gigantic, neoclassical statues loom over London's cityscape in 2099. Archaic angels, fractured ruins, historical and mythical gods, and heroes comprise the anachronistic imagery we encounter in the TV series *The Peripheral*, a recent adaptation of William Gibson's sci-fi novel of the same title. The story is set in two different time periods, one in a near-future world of advanced technology and the other in a post-apocalyptic future. The two time periods are linked by VR technology that allows individuals to interact across time, creating a complex web of power relations and alliances. As the plot unfolds, we learn that the statues are merely functional effigies whose sole purpose is to purify the air of pollution and radiation. As monuments, they have become utilitarian structures to aid the few remnants of mankind in surviving in a world rendered otherwise uninhabitable. The appearance of London – architecture and public life – turns out to be unreal; as projections, the only reason they exist is to create an illusion of a world that is still intact and alive. The immediate past of this post-apocalyptic future is not to be remembered as it is a past of erasure and human-induced apocalypse. The technologically created architecture and life convey an illusory, soothing image. An image that gives a sense of continuity with a pre-apocalyptic past.

Today, we are experiencing the opposite. In many parts of the Western world, the ideologies inscribed in monuments and public sites, as well as their aesthetics, stand at odds with the social and political reality of our time. Rather than a means to orient and control the present through a continuous narration and legitimation of the past, many historical monuments embody a bizarre disconnect with the present. According to Jan Assmann, monuments are a mode of externally storing "information of cultural importance."<sup>1</sup> Of course, and this brings us to the *breach* – breach as in alluding to an inherent ethical violation – "information of cultural importance" is a highly selective field and the reason why, today, we must investigate monuments as signifiers of a complex web of economic and political power relations as well as myths, reinforcing dominant narratives of identity. Focusing on this inherent breach within monuments, I propose a radical rethinking of 'contemporary' conceptions of monuments and public sites through artistic practices that reevaluate their aesthetics and ethics. With 'contemporary,' I refer to monuments as traces of historical and cultural heritage still present in our public spaces, on the one hand, and to new methodologies, on the other hand, that upend or defy the culture of monuments to be found in Western and mainly European context. In the last decade, we have been witnessing growing scrutiny towards redefining public monuments of the past, ubiquitous in the Western world, that celebrate or remember slavery, colonialism, Fascism, Communism, or the genocide of Indigenous peoples.<sup>2</sup> The reactions and methods employed range widely and depend heavily on their local context. Existing approaches like "contextualization," adaptation, alteration, re-interpretation, decoding, or musealization have been reformulated. Since the late 2000s, becoming fully established in the late 2010s, critical public debates on the history of the Western world have become more popular, and, today, can hardly be sidelined – in Europe, on its colonial past, in North America on a reality of enduring racial injustice, white supremacy, the history of slavery, and the genocide of indigenous peoples. In this context, a movement of public acting out, defacing, or vandalism against monuments that commemorate these histories has taken place, partly by artists but primarily by activists. Interestingly, this renewed undertaking considers not only one aspect of a recently elapsed problematic past but, more or less, the whole of problematic displays of power in the form of Western monuments since the late 16th century through the 'explosion



of monuments' in the 19th and 20th centuries. The reevaluation of an immediate past or a prevailing cultural heritage is not new: In the European context, every generation has to grapple afresh with the past reality and the cultural heritage of the totalitarian regimes of the 20th century as well as the atrocities committed under the Fascist, National Socialist, or Soviet regimes. However, the endeavors and modes of reflection have so far heavily depended on local and immediate economic or financial influences.<sup>3</sup> The fact that we're now observing such a phenomenon globally attests to the urgent necessity to challenge past, predominant, and current power relations and ways of historization, matters of visibility and marginalization in the cultural and public memory, and the ownership of our public spaces. What now makes the monument such an appealing "construction site" of our present? I borrow the term from Hal Foster, who applied it in his text *An Archival Impulse* (2004) to discuss contemporary artists using archival materials and methods in their work.<sup>4</sup> By recontextualizing archival materials and presenting them in new ways, artists can challenge traditional understandings of history and create alternative visions of the past and present. Foster, however, warns of a one-dimensional historical determinism in simply re-assembling historical facets and the hierarchical power relations inherent to any archival practice and knowledge production, ultimately creating a canon and hierarchies of access. Public monuments are an archive: An archive from which we can learn of past power relations, can understand how these structures still play out in the form of political and social realities in our present and speculate about more constructive versions of the future. Independent of the intersection of intentions within the monument – ranging from governance, identity, commemoration glorification and propaganda to legitimation – its *locus* in the public space brings with it an enormous potential. Although legally speaking, in most cases, monuments are state-owned, and their violation will be sanctioned, in their role as 'ambassadors' of cultural and public memory, they somehow belong to the public. Given their public exposure and culture of creating a sense of continuity with the past, they create a promising field for artistic practices to challenge predominant conceptions of history, ideology, and identity. The monument's ambivalent role between the governance of remembrance, on the one side, and public interpretation and appropriation, on the other, makes it an exceptional example of how these two sides intertwine and public consciousness is shaped by governing elites while constantly being counter-shaped by civil society. Urgency and potential of the topic further evolve against a twofold temporal backdrop of a) the reappearance of far-right and neo-fascist movements, which is having widespread global effects prevailing structures and new forms of economic colonialism and exploitation, and b) an intensified deconstruction and decolonization of the Western history canon. Obviously, operating in the realm of art is limited, even that of public art. It's a baby step within a broader structural change that needs to happen. The latter can only be executed by revising the course of public institutions of governance, education, and knowledge production, creating more ethical and critical media and public discourses – to name just a few. Prior to commencing the topic the *Quadriennale* has invited me to discuss, namely, to identify and critically reflect on a specific phenomenon in the Italian contemporary art scene, I would like to add two notions that inform my position and the context of the topic at hand. First, I rely on Michel Foucault's notion of the "archive", which he defines in *The Archaeology of Knowledge* as "first [being] the law of what can be said, the system that governs the appearance of statements as unique events."<sup>5</sup> Indeed, who writes history? Who has access to its outcome? And how do power and identity fall into place here? Public and national institutions, especially those operating in the field of knowledge production, have had, and continue to have, a powerful impact in shaping discourses of memory. They are the creators and guardians of, in the case of the *Quadriennale*, an art historical canon. As unmissably stated on their website, "the Quadriennale di Roma is the national

institution entrusted with the task of promoting Italian contemporary art in Italy and abroad.”<sup>6</sup> Besides the founding dates as a periodical exhibition in 1927 and as an autonomous body in 1937, I was not able to find any direct connection to its roots in Italy’s Fascist regime or its role within the Fascist cultural propaganda machinery aiming to create a distinctively Italian culture that would be celebrated both at home and abroad. In exploring contemporary notions of the monument through ‘Italian-situated’ artistic positions that raise questions around and decode their cultural heritage, the *Quadriennale*, as an institution with roots in fascism and culturalism, becomes an interesting lens itself. I do not intend to build some sort of nested case of institutional critique. I am highlighting these aspects due to the responsibility and duty in posing such a query as a national institution amid a time in which established perceptions of cultural heritage, national identity, migration, colonialism, and history, as well as their reproduction through the mechanisms of funding, representation, and distribution are challenged and upended. Therefore, an inquiry into the status quo of art must be concerned with questions of power, identity, and representation – the complexities of which Foucault has poignantly summed up in his definition of the archive. Who is heard and visible in the first place? Who is asking? According to which parameters is an inquiry executed? So on to the setting: My situatedness is that of a female, white, 32 years old, German-born curator. Influentially phrased in her article *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective* (1988) and written against the apparent masculine objectivity of that time, Donna Haraway proposes a methodology of “limited location and situated knowledge” to “allow[s] us to become answerable for what we learn how to see.”<sup>7</sup> Being German here plays an essential role as it implies a particular memory politics and predominant approach of dealing with cultural heritage apparent in Germany. After WWII, confronted with the systemic persecution and mass murder of millions of Jews and hundreds of thousands of victims, classified by the Nazis as “racially inferior,” as well as the heritage of Fascist architecture, Germany (reinforced by the Allied powers) put to the fore an iconoclastic approach to break with the heritage of its immediate past. Consequently, buildings were demolished in an attempt to erase any trace of recent history. In the 1980s, this approach was replaced by “critical preservation” (Gavriel D. Rosenfeld, 2000), which favored conservation over demolition, provided critical information was supplied.<sup>8</sup> Despite local differences that intensified throughout Germany’s division into East and West Germany (1949-1990), we can speak of a unified movement and collective narrative, what has become known as “Vergangenheitsbewältigung” – which translates to ‘the struggle to overcome the past’ and describes an overall approach throughout culture, politics and society in postwar Germany, still evident today. While now, it is thus rare to find a public site related to Germany’s Fascist past that hasn’t been re-contextualized, things are quite different when it comes to monuments associated with Germany’s colonial history, the account and heritage of which have long been ignored. Only in recent years, we can witness a more institutionalized course towards dealing with its role as a colonial power. In her essay *Difficult How? Italy’s Inertia Memoriae of Fascism*, cultural anthropologist Mia Fuller attests Italy an “*inertia memoriae*: inertia of memory” as the “distinguishing trait of how [it] has handled its Fascist past.”<sup>9</sup> She acknowledges a very complex mix of sentiments and varying histories with roots in the fragmentation of Italy’s regions and a deriving internal division that deepened with the Civil War (1943-45) in the aftermath of Italy’s defeat in WWII, and, up until today, tears a rift through Italian society. As a result, Italy still lacks – and here we might be able to draw a comparative line to Germany – a meta-narrative on its Fascist past. Drawing on recent and current debates, empirical research, and case studies, Fuller avoids falling into the trap of simplifying explanations of the current Italian state. Instead, by introducing the term “*inertia memoriae*,” she underpins a twofold hypothesis.<sup>10</sup> On the one hand, explaining the omnipresent remains of

Fascist infrastructure in Italy due to “a pattern (of inaction and/or reactive action),” which becomes tangible in the meaning of “inertia” as “referring to both a lack of change and a staying-in-place.” On the other hand, attesting to the fact that this internal stasis has been upended mostly by external, in her argument, foreign voices and observations in the recent past, which becomes apparent in a second, less known meaning of “inertia”: “a property of matter by which it continues in its existing state of rest or uniform motion in a straight line, unless that state is changed by an external force.” It is the set of relations “inertia” draws between monument, memory, and history, that I am interested in. Monuments were historically created to establish a sense of permanence and authority, often to assert a singular, centralized power and maintain a legacy that endures over time. The inertia, Fuller attests Italy in regard to its cultural memory, might be an Italian one in regard to its Fascist and colonial past. However, when it comes to colonialism and imperialism, “inertia” necessarily describes a European or Western condition in general.

How have these considerations around heritage, memory, history, and identity influenced artistic practices in Italy and abroad? In one of their texts for *Quaderni d'arte italiana*, Francesca Guerisoli and Marco Trulli present an in-depth survey of the Italian status quo of art practices around monuments and the conflicting past they represent.<sup>11</sup> Part of my analysis hence parallels their research. I propose to open up the interrogation in terms of not only asking about artistic practices interacting with the traditional monument as sites of remembrance and conflicted memory but also thinking of contemporary monuments that defy or undermine that purpose. These sites, ruins, or monuments to the conditions of the present become cartographies to be read through an economic and socio-political lens. Constructing new monuments – in the sense of defacing old histories as well as in applying the culture of the monument to other fields – becomes a methodology to reimagine and rewrite our past and present. Ryts Monet and *Alterazioni Video*, both on show at Palazzo Braschi, are representative of these two types of approaches.

Ryts Monet's practice might be best captured by a quote by Hannah Arendt: “Storytelling reveals meaning without committing the error of defining it.”<sup>12</sup> In his multimedia practice, he references cultural insignia of sociopolitical representation, ranging from monuments to postcards or everyday objects such as banknotes, linking historical ideologies to the means of governance in a globalized world – the globality of which has been shaped by the concept of European modernity. *Taking the Shadow of an Obelisk and letting it dissolve into the Sea* (2018) consists of a cyanotype on paper and a video, showing the real-time process of its materialization. The sizing of the two elements – the monumental cyanotype and the compact size of the monument on screen – speak of a reversal in itself. The title foretells the two acts Monet undertakes to transform the aesthetics and ethics of the obelisk of Villa Opicina in Trieste by using the cyanotype as a technique. With the act of “taking the shadow of an obelisk” Monet takes more than a picture, he ‘measures’ the religious, historical, and national implications of today's presence of the obelisk; the act of “letting it dissolve into the sea” manifests the imprint of the obelisk and, at the same time, literally questions the epistemological, cultural, and semiotic grounds it stands on – in Dipesh Chakrabarty's words, Monet attempts to create a form of history that instead of legitimizing the present, “look[s] toward its own death”.<sup>13</sup> The obelisk represents a conflicted history. Rooted in Ancient Egypt, where it was conceived as a petrified sun ray, the symbol of the deity Ra, the sun god, it was later on stolen or displaced, and appropriated as a monument by the West: Throughout the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries, obelisks and obelisk-like monuments sprouted up throughout Western cities as well as cities of the colonized world, becoming an icon of European imperialism and the Enlightenment. The latter narrative of Europe as the cradle of reason and birthplace of modernity belongs – among the concepts of citizenship and nation-state – to the substantiating forces of an enduring binary, first introduced and produced

ever since by imperial and colonial rule. Monet attends to the many identity and time indexes of the obelisk while creating a powerful and yet subtle and poetic gesture of their translation. The cyanotype technique requires a surface being sensitized with a particular solution, followed by the exposure to ultraviolet light, and completes by washing the paper in water, which develops and freezes the image. In an alchemical process, Monet produces a replica of the stone monument that carries on the religious connotation of Egypt's sun god as sunbeams imprinting on earth – indicating the origin of the obelisk. Mussolini, too, had appropriated the symbol of the sun. His desire for a new Italian Empire, matching those of Britain and France, sought to guarantee the Italian people “a place in the sun”. The blurred shadow, caused by the movement of the sun, symbolizes a process in time. The final act of dissolving the cyanotype into water, which is a technical necessity to develop the picture, can be read as dissolving a European identity and meta-narrative into the sea, connecting its historical foundation with the present of migration flows across the Mediterranean Sea.

Three Ethiopian stamps document the long process of repatriation of the obelisk of Axum from Italy to Ethiopia. Taken by the Italians as war booty in 1937, when Italy's occupation of Ethiopia ended, the stele was brought to Rome and erected in front of what used to be the *Ministry for Italian Africa* and, today, is the headquarters of FAO (Food and Agriculture Organization of the United Nations). Fifty-eight years would pass from the decision to repatriate it to its eventual arrival back in Ethiopia. A fourth stamp, depicting Bob Marley, hangs in close proximity. Legend has it that Marley pleaded for the obelisk's return during a concert at Milan's San Siro stadium, located at the Piazza Axum, during his *Uprising Tour* in 1980. His presence recalls Rastafarianism, a religion and culture founded in Jamaica in the 1930s. The Rastafarians praised Haile Selassie I., the last emperor of Ethiopia, as the reincarnation of Christ on Earth, while fascist propaganda under Mussolini depicted him as a tyrant and instrumentalized this image to justify the invasion and subsequent 'liberation' of the Ethiopians. In this series of stamps Monet opens a discourse around multi-perspectivity culminating in cultural symbols as well as their role within the interconnection of history, identity, and myth making.

Such archaeological practices developed out of a long tradition of re-signifying the aesthetics of traditional monuments and establishing an ethics from which to reflect on problematic pasts. In the 1980s, along with a renewed public discussion on Nazism in West Germany, an artistic movement arose that was later coined “counter-monuments” (James Edward Young, 1992). Directed against the fear of historical amnesia, their “idea was to ensure the wound was not allowed to heal and the debate kept going”.<sup>14</sup> One of its most striking and direct examples is the *Memorial Against Fascism* by Jochen Gerz and Esther Shalev-Gerz. In 1986 in Harburg, a 12-meter-high stele was erected, and the public invited to write on it in order to *participate* in remembrance. When one accessible part was covered with inscriptions, it was sunk into the ground. All that remains visible today are the top of the monument, now level with the ground, and a text panel describing the process in seven languages, reading: “... In the end, it is only we ourselves who can rise up against injustice.” Another powerful and, in this case, a decentralized example of a counter-monument, is Gunter Demnig's ongoing project *Stolpersteine* (stumbling stones), initiated in 1992. By now, the small brass plates, each inscribed with “Here lived,” followed by the victim's name, date of birth, and fate: internment, suicide, exile, or, in the vast majority of cases, deportation and murder, are scattered all over Europe. In many places, the stones have become a part of everyday life and urban environments. As anti-monuments, these works experiment with absence rather than presence and hence explore how memory is alternatively implemented in public spaces and public culture. Ultimately, they demand public participation and ongoing self-reflection on the topic rather than outsourced memory work, cast into monuments or memorials. They work against the formal language of classi-

cal monuments, establishing a new aesthetic. Arnold Holzknecht's and Michele Bernardi's intervention in Bolzano (2017) follows the concept of a palimpsest. It doesn't erase the past; it layers over it. An LED-illuminated inscription of a quote by Hannah Arendt, "Nobody has the right to obey," runs across the bas-relief and inscription of a fascist-era building, today the town's financial offices. The frieze depicts Mussolini on horseback and carries the slogan "Credere, Obbedire, Combattere" (Believe, Obey, Combat). The simple intervention stands in contrast to the gesture of grandeur of the relief, while the quotation, explained by the artists, is a "direct answer" to the "invitation to blind obedience" contained in the fascist slogan.<sup>15</sup> Similar in its approach of applying the monumental quality of an inscription or a monument against itself is Olu Oguibe's *Monument for Strangers and Refugees* (2017), installed in Kassel during documenta 14. The obelisk bears the biblical verse, "I was a stranger and you took me in", in Germany's four predominant languages: Turkish, Arabic, English, and German. Its installment in 2017 occurred during a fragile period after what was derogatorily referred to as the "refugee crisis" of 2014-15, a crucial point in European history. The strength of this work lies in bringing together various perspectives on wanted and unwanted or forced forms of hospitality and how the monumental obelisk shifts in meaning depending on who is interacting with it. Its performative nature clearly showed in its usage as a public meeting point as well as a pilgrimage for migrants and activists, but also in the stirred public controversy and projected hate by far-right movements such as Germany's right-wing party *Alternative für Deutschland* (AfD), whose members defamed the obelisk as a piece of "ideologically polarizing distorted art" (entstellte Kunst), by this summoning the ghosts of the Nazis' program to describe modern art as "degenerated art" (entartete Kunst).<sup>16</sup> Ultimately, unannounced and without consulting with or informing the artist, the obelisk was taken down and, months later, re-erected along Kassel's 'art promenade,' featuring artworks from past documenta editions, and thereby, at least to some degree, placed in the sheltered space of art, which indeed allows for more freedom of expression, but often brings with it the potential irrelevance for socio-political discourse. By far more provocative but similarly polarizing is Hans Haacke's commissioned temporary memorial *And You Were Victorious after All* (1988) in Graz. Subject to controversy, vandalism, and eventually firebombing by neo-Nazis, Haacke recreated a Nazi victory column that had been erected over a public statue in 1938, when Hitler honored Graz as an early Nazi stronghold. While true to form and original site, Haacke's memorial included an additional text to commemorate those killed locally by the Nazis. In doing so, he intended to reverse the original intention of the Nazi memorial while pouring salt on the still-open wound of a not-so-far-away past of Fascist complicity and collaboration. Both works – while Oguibe's monument reappropriates the aesthetics and semiotics of the obelisk and Haacke's memorial overidentifies with them – allude to the potential such artistic interventions can have in stirring up public debate and participation. They further emphasize that past connotations, like future implications, in monuments can be rewritten by – and this cannot be stressed enough here – the role of the public within that process. Examples like Haacke in the 1980s and Oguibe six years ago also point to the huge amount of work that still needs to be done. It must, therefore – in the canon of art history and through the work of artists, historians, and so on – be understood as a monument in itself to engage in the logic with which problematic histories, such as fascism, colonialism, and slavery but also patriarchy – have been materialized in public spaces and hence our public, social, and cultural consciousness. Although I wasn't able to identify public commissions of that sort in Italy, there have been and still are ongoing interactions with and translations of public monuments, pointing to the core of problematic remembrance. In Milan, the statue of right-wing journalist Indro Montanelli, erected in 2006, is a paradigmatic example of a) the activist/artistic attempts to re-signify a public monument and thereby



public remembrance of Italy's relationship to its colonial past, b) the perverted tactics of denouncing such attempts as directed against a historical heritage of importance worth preserving, and hence – consciously or naively – remaining blind to the highly selective and systemic erasure of marginalized histories, and c) the hesitation or lack of action of governments to attend to the history of European colonialism, racism, and white supremacy, as claimed by an ever-growing public – a process that would ultimately question their own legitimation. Of course, this applies not only to Italy but to Western hegemony as such, implemented and still very much present via the act of “collective forgetting” in our public sites and memory. According to Cindy Minarova-Banjac, “Collective forgetting refers to how states and citizens selectively remember, misremember, and disremember to silence and exclude alternative views and perspectives that counter the official discourse. The act of ‘forgetting’ involves deconstructing and reconstructing meaning, values, and institutions, where the dominant group produces a quasi-natural state of reality that delegitimizes alternative histories and memories. ... forgetting plays an important role in foreign and domestic policy as states use narratives of the past to legitimize their national identities.”<sup>17</sup> Publicly remembered foremost as a journalist, Montanelli was also a political conservative and served as a soldier in the Italian colonization of Ethiopia, where he bought a young 12-year-old Eritrean girl and made her his wife. For years, activists and artists have been targeting the statue – all of which have been downplayed or condemned as vandalism or vile acts against a historical heritage worthy of being preserved. In 2020, artist and activist Cristina Donati Meyer placed a marionette representing a young Eritrean girl in the lab of the statue. *Il vecchio e la bambina* transformed the monument's narrative for a short moment - until the police interrupted, removed the marionette, and took the artist into custody. Activist groups such as *Non Una di Meno* or *I Sentinelli di Milano* have doused the statue in pink paint or publicly requested its removal from Porta Venezia.

There are numerous artists, for whom the traumatic legacy and the contested field of memory politics in regard to Italy's fascist, imperial, and colonial past, symbolized in public monuments, become a starting point for documentary, performative, or sonic translations. These works often go hand in hand with a de- or immaterialization of the monumentality of a historic site or event. Nina Fischer and Maroan el Sani's film *Freedom of Movement* (2018) featuring the Palazzo Civiltà in Rome's EUR quarter, interweaves reenactments and archival footage, raising questions about how this legacy should be treated while drawing attention to society's diversity and shared history. Theo Eshetu's video installation *The Return of the Axum Obelisk* (2009) chronicles the repatriation of the war trophy from Rome to Ethiopia. He employs a visual style reminiscent of traditional Ethiopian icon paintings to convey a multifaceted narrative, encompassing the obstacles of the obelisk's repatriation and reinstallation, the ensuing festivities, and moments of reconciliation between Italians and Ethiopians. A more educative approach is the film essays by Alessandra Ferrini. In her work, she explores the production of historical narratives with a focal point on “the carefully orchestrated politics of visibility and invisibility that shape the memory of colonial trauma in Italy.”<sup>18</sup> Laura Cazzaniga's practice, on the other hand, could be described as civil disobedience and anti-authoritarian, attempting to understand and mediate how power structures and interpretations of history condition our lives. The series *Studies on counter-monument* (2017) comprises ephemeral interactions with Fascist monuments in Rome and Madrid that now exist as b/w photographs. She uses the resilience and resistance of street dance against the rigid form and historical conception of Fascist monuments. Like Cazzaniga, Rossella Biscotti is interested in unofficial accounts of history that live on the margins of any official discourse or practice. Often, her initial point is the inert and silent legacy of historical architecture and monuments that she weaves into a new course of

counter-history. In *Le Teste in Oggetto* (2009), five casts of bronze heads of King Vittorio Emanuele III and Mussolini produced in 1942 for the Universal Expo in Rome, and never exhibited due to the show's cancellation, demystifies the image of power. In *Il Processo/The Trial* (2010-13) the course and historical site of the publicly known "Processo 7 aprile" trial against members of the extra-parliamentary left-wing group *Autonomia Operaia*, becomes Biscotti's "construction site". The trial took place in the Aula Bunker at the Foro Italico, one of Mussolini's major urban projects in Rome; built in 1934 as the Fencing Academy and turned into a high-security court in the late 70s. After a long vacancy, the building is now restored to its original function. Before a subsequent partial demolition, Biscotti was able to salvage a few original elements from the site and cast minimalist concrete sculptures of architectural details in the courtroom. The essential component of Biscotti's installation, turning it into a reenactment piece, is a six-hour edit of the original court recordings and its simultaneously performed live translation into several languages. Like Cazzaniga, Biscotti's work proposes fluidity and motion against the rigidity of historical objectivity, in her case through language and translation. Another artistic position, opposing history with movement, transforming it through humorous reenactment and juxtaposing monumentality with immateriality, is Alexandra Pirici. Her performances emphasize the role of a public, the commons, and the possibilities deriving from a collective presence in addressing and understanding power structures. In *If You Don't Want Us, We Want You* (2011), staged in her hometown Bucharest, performers enacted ephemeral monuments based on their post-Communist originals in the city. Explorations into the sonic field that further immaterialize the monument as a manifestation of the culture of public remembrance, emphasize the potential and importance of a social and public body to re-write history. The artist duo Invernemuto's ongoing project *Black Med* follows sonic trajectories through the Mediterranean Sea. Constructed as an open archive, it forms a cartography of movements, events, identities, and narratives, constantly rewriting itself, and meant to be rendered and performed by multiple actors. Such works place the discussion on cultural heritage around the immaterial, beyond material inherently connected to nation- and identity-building. They try sound as a place for affect, memory, pulse, solidarity and spirituality across space and time.

The artists discussed thus far share a practice which is situated in a contemporary (Western) condition of inertia when it comes to dealing with its heritage and those histories that challenge the long-standing privileges of a few in opposition to a majority of 'others'. They propose a transformation of the inert uniformity as the systemic standardization of memory politics, perpetuated in monuments of the past that celebrate imperialism and colonialism. They are motivated by a desire to engage with the complexities of history and memory, and to challenge dominant narratives and representations of the past. Where, now, do we situate the monument when it comes to entropy? Derived from physics, like inertia, in short, entropy describes the decay of energy in a system by measuring the degree of chaos within it. According to the 2<sup>nd</sup> law of thermodynamics, an isolated system always loses energy, which means its energy is converted into another form – as it can never be lost – and the entropy within the system maximizes to a point of equilibrium. Mia Fuller linked "inertia" to public remembrance in the Italian society. I suggest using inertia, coupled with entropy, to investigate the reciprocal dynamics between monuments, the public, and memory politics, as well as artistic practices stirring up the former. Land art artist and critic Robert Smithson had appropriated the term in the 60s and made it a focal point of his work. For Smithson, entropy became a way to fuel his artistic practice while giving a framework to the *life* of his earthworks. Essentially, for him, entropy translated into "time as decay or biological evolution",<sup>19</sup> often in regard to a redefinition or new meaning given to postindustrial sites. In relation to the here elaborated shift

and task of a transformation of memory politics and public consciousness of *a History*, I propose, and attest to these artistic practices, a reformulation of entropy as a driving force. The inert material in the form of documents gathered by a centralized History in order to legitimize its continuous course in the present, then becomes, "a kind of diversity and discontinuity [that was] completely pervaded by the entropic process".<sup>20</sup> Such a disconnect becomes apparent in the *breach* between the growing search for social and political equality and the supposedly grounding, now crumbling historical image conveyed in the aesthetics and ethics of historical monuments in public spaces. The entropic process as in the falling apart or decay within a system – which in Smithson's work was of biological nature – then becomes a new way for artists to deal with historical monuments, to envision, in Chakrabarty's words, "a history that will attempt the impossible: to look toward its own death by tracing that which resists and escapes the best human effort at translation across cultural and other semiotic systems, so that the world may once again be imagined as radically heterogeneous".<sup>21</sup>

In my opinion, one artist whose work seems to be full of entropy is Lara Favaretto. Situated between "destruction and reconstruction, collapse and recovery," as she herself describes it, her work defies the methodology and materiality of monuments as placed in our public spaces and memories per se. The *Momentary Monuments*, staged since 2009, have taken various forms so far, from hollowed-out granite boulders, a swamp installation, thousands of piled sand bags, a library, or a scrap dump. These monuments – momentary, transitory, unwanted, ephemeral, or metaphorical – pay tribute to immaterial exchanges, disappeared persons, neglected objects, or those in the shadows of history. They are temporary and will be destroyed after display; they organically *decay* in their materiality or through the interaction of people, as in the case of a gigantic library of used books, which visitors were invited to take with them, slowly breaking down the monument. Opposed to the monument's form and material as permanent, Favaretto's monuments carry their own termination and limits of legitimation. They resist the dogma of visibility and hence displace the mechanisms that have substantiated knowledge, canons, and archives by highlighting the presence of some while making others invisible. Anticipating a maximum of entropy, of decay of whatever habit, material, and function in society, she poses, in the most simple and raw ways, a new or reversed life circuit. The question of who builds our monuments nihilates in donations collected inside an empty monument and given to neighboring charities. Consumption becomes redistribution. Accumulation becomes dispersion. The border ultimately dissolves. The artist strips materials bare, situating them in their spatial, socio-cultural, and economic structures and thereby laying the groundwork to make us aware of their fundamental politics in interacting with them. Only then does their symbolic meaning reveal itself. Equally committed to a more constructive future is the work of Alterazioni Video. Here the entropic process of decay has become an artistic catalyst to examine our time via the ruins of the present and the conditions, in which they are produced. These ruins – vacant, decaying buildings, bunkers, or neglected, literal construction sites, inhabiting our urban and rural areas like skeletons – were not built to commemorate a history or an identity, rather they have become idiosyncratic of the immediate history and identity of the present in Italy as well as on a global scale. They are monuments in the sense of representing a collective memory yet to be investigated. They are unfinished. *Incompiuto* is Alterazioni Video's ongoing research project, archival atlas and artistic practice aiming at creating a history through identifying "the unfinished" as a particular "style" and phenomenon of our present. In the words of Alterazioni Video, "We see the entire 'national system of unfinished works' as a material witness to the current socio-cultural context that permeates everyday life, and we propose a definition as a new Style that will return its contents from multiple points of view."<sup>22</sup> Looking at the documents Alterazio-



ni Video has assembled throughout the years, again Nabokov's phrase from *Ada or Ardor: A Family Chronicle*, "The future is but the obsolete in reverse," comes to mind.<sup>23</sup> Pointing to the possible nihilation of the future as always being a reflection or inversion – a recycled version – of the past, the question is: Can we create the world anew as an original, radically heterogenous place? As a work in progress, initiated in Sicily in 2007, the project has by now appeared in various media, projects and collaborations, consisting of photographs, prints, installations, maps, video, and a book titled *La Nascita Di Uno Stile / The Birth Of A Style*. The collages on display at Palazzo Braschi show unfolded building structures that appear like maps or spaceships floating in the air. Thinking within the tradition of cartography - maps, like minds, always project. The multiplied concrete facades in *Instituto Medico* (2018) or *Ispica* (2018) recall the Brutalist ghosts of architects like Nervi or Andraut and Parat, paradigmatic for an Italian functionalist post-war architecture. They, too, evoke sites like *Pizzo Sella* in Sicily or the coast of Castel Volturno – sites of rotting concrete skeletons, some of which have been confiscated by the authorities, but remain mostly neglected – symbols of power affirmations by the Mafia and material witness to money laundering, corruption and real estate speculation in the more recent Italian past. Also, Alberto Burri's monumental land artwork *Il Grande Cretto* (1984-2015) comes to mind, which the artist conceived as a memorial to the town of Gibellina, destroyed by an earthquake in 1968. In their abstraction, floating against clear blue skies, they could be maps of unventured territories; they could be spaceships, abstract formations reminiscent of Kubrick's monolith in *2001: A Space Odyssey* (1968) in terms of imagining the unimaginable. The thought of these ruins as Jungian archetypes, meaning certain symbols, apparent and similar throughout different cultures as they have been developed from archetypes shared by a collective human unconscious, is not too far off when we take in the full complexity of a globalized world. Instead of neglecting these sites, an artistic approach like Alterazioni Video's, proposes to look at them as "heritage" that can be utilized for the future. Such an endeavor must not be seen as nostalgia for a bygone past, but rather a broad scope discussion around the functionality and sustainability of buildings as well as changing societal demands and the on-demand economy in a globalized world in general. Mapping more than 750 building sites throughout Italy, 350 of which are located in Sicily, *Incompiuto* is more than a style, I would argue. It's a methodology through which to interpret a more recent Italian past of internal conflict, economic oppression, exploitation and stagnation. Similar approaches of creating new archives of the present by examining contemporary conditions, manifesting in a form of 'non-heritage' also exist in the work of Margharita Moscardini, the collective Fare Ala, or Stalker/Osservatorio Nomade. In *1XUnknown* (2012 – ongoing), Moscardini catalogues historic bunkers as permanent structures of the past, too expensive to demolish, and, hence, mostly in ruins today. *The Atlantic Wall* along the coast of Europe and Norway was one of Hitler's military infrastructure projects. It transformed parts of the natural coastal lines into what the Nazis called "Fortress Europe", consisting of roughly 1500 bunkers, partially still in place. In recent years, the term refers to the protectionist and military reinforcement of the European borders and beyond through externalized border policies, so-called hot spots, and buffer countries in order to stop illegal migration. Fare Ala's project *Pizzo Sella Art Village* attempted to transform the public consciousness of the above-mentioned *Pizzo Sella* in illegally painting the inside and outside of the vacant buildings. With a focus on Rome, the collective Stalker/Osservatorio Nomade develops methodologies to map out and reimagine the manifestations of urban and societal change by activating these sites through walking or collective actions, often involving neighboring communities. Concerned with the transition of the temporary to the permanent, DAAR (Decolonizing Architecture Art Residency), the artistic practice of Sandi Hilal and Alessandro Petti, demands the transformation of refugee camps into cultural heritage. The refugee camp as a

structure built to be demolished represents a short-term solution to a long-term phenomenon of global migration and flight due to wars, climate change, social, economic, and political crises. "As a paradigmatic representation of political failure, they are meant to have no history and no future; they are meant to be forgotten".<sup>24</sup> Sites that have become emblematic of our present especially in regards to migration and neo-colonial forms of global and national relations – such as the border wall between Mexico and the US, the multitude of refugee camps or the shores of Lampedusa – have become a source for numerous artistic works, often fusing ethnographic and anthropological research with artistic appropriation. How can artists situate themselves within these liminal, contested, often illegal, provisional, and precarious places? How can artists ethically tell such stories that involve immensely complex entanglements of human fate? And how can artists then give *voice* and *space* to how people and communities want to be represented in the first place? What are the forms of monuments that don't celebrate an event or person(s) in history but commemorate a moment, a structure – something non-defined – whose history, identity, and reality are ignored, neglected, or erased? Whose very existence nevertheless speaks so cruelly of the human condition in the 21<sup>st</sup> century? Therefore, the biggest challenge is an ethics in order to work *with* and not about people in such precarious and inhuman situations, without crossing a line into the cynical or, even worse, appropriating human misery and injustice and instrumentalizing it for one's own cause. The crucial point, it seems to me, is that of a *modus operandi* not *of* but *with*. Places like refugee camps, shanty towns, or vast urban peripheries appear to not be granted a history or future. Mostly neglected, carelessly constructed, or makeshift, these global infrastructures could be seen as collateral for socio-political, economic, and ecological decision-making by those in power. Could we call these places *unwanted monuments* of our present? Places that politics and society continuously attempt to render invisible. Places that have been evicted repeatedly; whose inhabitants, often forcedly living there, are subject to continuous displacement and abuse. Places whose traces of existence have been eradicated again and again. Places that, ultimately, are negated an existence and a *history*. Such a place was the "Jungle of Calais" as it existed in 2015-16. Initially set up in 2002, it reached a population peak during the "migration crisis" in 2015 and was demolished entirely in 2016. The history of the "Jungle" is a testament to a failed European project of collective solidarity and care. The "Jungle", however, also represents a collective attempt to create a place of solidarity and hope to protest the border politics and reinstated exclusionary politics of the European Union. Hence, its history, the many stories about and appropriations of its case, are highly ambivalent. This is evident in a brief etymological detour. "Calais" locates the camp in close vicinity to the port of Calais in France on the shores of the English Channel. The term "Jungle", originally coined by migrants to ironically circumscribe the rough conditions in such camps, derives, as suggested by Michel Agier, from the Pashto word "dzjangan", meaning a forest or wooded area, and came into use in Pakistan in the 1970s to refer to Afghan refugee camps.<sup>25</sup> Afghans in exile originally named the temporary infrastructures they inhabited after them and it eventually became the generic term it is today, labeling precarious migrant settlements. French authorities called the "tolerated" camp "Camp de la Lande" – "lande" means "heath" or "moor" – relating to both the series of scattered campsites in the area as well as their location among dunes and flatlands on a still contaminated former landfill.<sup>26</sup> The term was adopted by media and politicians to refer to a state of exception and chaos, othering and degrading its inhabitants as "savages" and outsiders – a rhetoric that has formerly played an enormous role in the Western project of colonization and its narration. The reason why I am tracing the lineage and controversial usage of names for the refugee camps in Calais is to point to the evident impossibility for migrants and refugees to have a voice and *own* their story

within a political debate and a process that continuously makes them passive bystanders and refuses them any political agency. In regard to artistic interventions within that field, the role of ethics hence cannot be stressed enough. Gian Maria Tosatti's *New Men's Land* (2015-16) is a multilayered and episodic work, the *process* of which can be read as a hypertext to the political chance for and subsequent failure of the European project, both of which the "Jungle of Calais" has come to symbolize. Consisting in a series of interventions on site, I concentrate on two different concepts of the monument in *New Men's Land* that each represent a path for memory politics. Triggered by the destruction of the camp, Tosatti eventually gilded a remnant of Hitler's *Atlantic Wall*, located on the beach of Calais. He thereby transformed a pre-existing fragment of the past – a monument to Europe's Fascist and exclusionary past – into a golden star, like the ones on the European flag. It is a fallen star: A monument to a present European politics that is repeating its past instead of reinventing itself and delivering on a promise made at the foundation of the European Union as a place of diversity and inclusion. Originally, Tosatti had planned a monumental rainbow sculpture, towering beside the refugee camp, which was never constructed due to pending permits and the eventual demolition of the camp. As a universal sign of alliance and difference, it was supposed to be seen from afar, symbolizing a new, hopeful chapter of European solidarity. A new identity, featuring at its core difference as a unifying element, opposed to a history of colonialism, exclusion, and "homogeneity of population and rootedness in the soil" as stated in the Minority Treaties in 1919/20 after WWI. The latter welded the "right to have rights" (Hannah Arendt) to the concept of citizenship within the then freshly founded European nation-states, framed by borders, whose lines were drawn irrespective of prevailing ethnic differences. Against any external label, the rainbow should stand as a universal sign of language in accordance with "language as translation" (Etienne Balibar). It should help the community to build a self-narration in order to gain political agency in an ongoing debate on their fate, in which they were solely passive bystanders. Like many artists and thinkers, Tosatti has thereby theorized and stylized the "Jungle of Calais" as a historical site and moment, in which people from all over the world came together as equals to build an urban infrastructure, a "new capital of Europe" and to reconfigure an ethical canon for this European community "to come." In their book *Lande. The Calais 'Jungle' and Beyond*, Dan Hicks and Sarah Millet, through contemporary archaeological methodology, propose to read the "Jungle of Calais" as "a place through which to remember the undocumented human experiences of the near-present, a *lieu de mémoire* for the recent past," rather than "an urban prototype, prophecy, or site for some tautological 'future heritage'."<sup>27</sup> The focal point hereby becomes the *process* of how a monument comes into being rather than its eventual form. Their approach brings together the opposing dynamics within the camp "as a place of dehumanising borderwork, governance and violence on the one hand, and on the other, as a 'space of appearance' and protest, and as a site for comparison."<sup>28</sup> When Calais was *alive*, it was a space of collective performativity, in which humanitarian, civil, political, artistic, and architectural endeavors fused in an unprecedented way to collectively protest against dehumanizing borderwork and migration management – the manifestation of which was the camp itself. I propose this interpretation of Tosatti's work too. Individually, the *Rainbow* and the *Star*, attest to a particular moment within the camp's history – its moment of appearance as well as its destruction. Taken together, they tell a more complete story, full of contradictions and struggle, of failure and hope. Tosatti has paid tribute to the importance of the *process* as a whole by publishing a book on *New Men's Land* in 2017, taking into account not just the many moments of collective imagination, but also their disillusionment. While the camp is long gone, its existence, turned into an ephemeral glow in history, the mass of material and digital heritage in the form of artistic

documents echoes, too, as a monument to our present. Foucault has described this relationship between the object and its past most poignantly, "in our time, history is that which transforms *documents* into *monuments*".<sup>29</sup> Tosatti's *New Men's Land* aimed at deconstructing a border made up of the trinity birth-nationality-rights that marks the mechanism of granting rights to some, but not to others, and the impossibility for migrants to speak and be heard. The concept of the border is situated differently in Eugenio Tibaldi's practice. Setting out from the dialectics of the megalopolis and its outskirts, he is concerned with what we might call a border of perception permeating the majority of modern society and culture. This border segregates cities, like living organisms, into those places which make up an image that's communicated to the outside and the "non-places", which are considered a poor, degraded reality. Such a distinction classifies the inhabitants and actors of either side accordingly. For him, the outskirts are places of aggregation, he calls them "super-places", full of life, intensity and hidden beauty – the backbones of our cities spoken from a socio-economic perspective. It is along binaries such as visibility/invisibility, legal/illegal, and meta-history/collateral histories, that he develops his work. In making peripheries and outskirts his methodology, Tibaldi subverts prejudices of this kind. Like Gayatri Spivak's deconstructivist theory of the margin, he displaces the intrinsically ideological politics behind any form of world making by putting to the fore an active, provisional non-strategy. A displacement of these politics does not simply reverse the centrality-marginality-axis, which essentially would reproduce the same hierarchical relations, but emphasises and investigates their mutual existence – counteracting and coexisting in opposite ways.<sup>30</sup> His anthropological research on the production and impact of the para-design created at the crossroads of society, economy, and culture – undocumented and hidden interactions, exchanges, and contaminations – become the subject of his artistic practice. His work grows out of long-term local research, often through living onsite in order to work *with* a perspective rather than *on* it. What I have described in the beginning of this text as a disconnect between ideology and reality, posed by historical monuments in our public places, is equally to be found in Tibaldi's working method and output. It is the artist's starting point from a place of disconnect between image and reality as well as his radical counter-writing of history, aesthetics, and myth building – ultimately the formation of a reality – that lead me to discuss his work here. Similar to Alterazioni Video's approach, Tibaldi, throughout the last 20 years, has been building a multimedia atlas of such social, spatial and temporal traces in the suburbs and peripheries. His work can be seen as a monument to these places, to be found all over the world, and their manifold processes and social relations within. He subjectively accentuates the beauty he finds there, neither didactic nor instructive. His work subtly guides our views to the modes of *production* of what is considered *the world*: the traces of the "super-places, may these be of economic, industrial, consumerist, architectural, or social nature. Tibaldi is aware that any critique always represents a certain position for which responsibility has to be taken. By assuming this responsibility though, one is able to recognise others as equally constitutive of a heterogeneously built territory. A mutual territory oneself is also part of. In this line of thought, borders become an active space of production and not a reciprocally defining and segregating line. This paves the way for new maps and narratives that refuse to fall victim to any instant relativization or being put into (mis)use as tokenism. In the series of artists working on contemporary monuments already discussed, Tibaldi adds one important aspect of contemporary politics of representatives and representations: the meta-writing of public and cultural consciousness through advertisement. The early series *Landscapes* (2002-04) consists of photographs of billboards, advertisements, and posters – the so-called monuments of consumerism, capitalism, and mass culture – that he modifies with white acrylic. The subjective emphasis and erasure of elements reveals estranged landscapes,

neither photograph nor painting. Emptied of any human trace or context, these skylines of signs deliver a brutally honest picture of the hidden structures of capitalism governing our lives. They are hidden in plain sight. Tibaldi solely renders them visible. He thereby attests not only to society's binary worldviews but to the untransparent mechanisms of their reproduction in a capitalist world.

In an attempt to make a tentative conclusion of these ongoing processes. I set out to investigate the contemporary notions of an aesthetics and ethics of the monument. We have seen two main strategies of making the monument a construction site: The first encompasses artistic practices such as counter-monuments, anti-monuments, and temporary monuments as well as contemporary archeological, archival, and immaterial practices that deconstruct ideologies commemorated in historical monuments. The second constructs new monuments out of contemporary conditions – in the sense of defacing old histories and canons, questioning new forms of a meta-writing of history, and in applying the culture of the monument to other infrastructures. The notions of inertia and entropy become helpful tools to tackle both the structure and materiality of the monument and the memory politics developed through them as well as artistic strategies of their deconstruction. What unites all these approaches, independently of where the artists or the subject of their work are located, is an inquiry into contemporary conditions, in which ghosts of our past haunt and manifest the present, essentially nihilating a future that is not solely a reproduction of the past. Making the monument a construction site of our present is a process of changing the politics based on which we memorize and form social, public, and cultural consciousness. Both strategies inherently demand a new consciousness around the notions of history, identity, and representation. Considering the monument as a methodology to alter meta-narratives of the past or to form “the construction site” as a new canon through which to understand the present, promises to be a fruitful path for the future – not only in regard to Italy – as it is uniquely situated between the processes and players in the evolution, shifts, and perpetuation of public memory and consciousness.

## Notes

- 1 Jan Assmann, *Cultural Memory and Early Civilization. Writing, Remembrance, and Political Imagination*, Cambridge University Press, New York 2011, p. 8.
- 2 Dell Upton, *Nationalism's Difficult Monuments*, in: *A Difficult Heritage: The Afterlives of Fascist-era Art and Architecture*, edited by Carmen Belmonte, Cinisello Balsamo (MI), Silvana editoriale, Milan expected 2023, p. 69.
- 3 Mia Fuller, *Difficult How? Italy's Inertia Memoriae of Fascism*, in Belmonte, Balsamo (exp. 2023), p. 15.
- 4 Hal Foster, *An Archival Impulse*, OCTOBER 110, Fall 2004, pp. 3–22.
- 5 Michel Foucault, *The Archaeology of Knowledge and The Discourse on Language*, Pantheon Books, New York, 1972 [1971], p. 129.
- 6 The mission statement and the historical chapters can both be accessed via <https://quadriennale-diroma.org/en/about-us/>, accessed April 12, 2023.
- 7 Donna Haraway, *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*, in: *Feminist Studies*, Vol. 14, No. 3 (Autumn, 1988), pp. 575-599, p. 583.
- 8 Hannah Malone, *Questioning the Idea of Difficult Heritage as Applied to the Architecture of Fascist Italy*, in Belmonte, Balsamo (ed.) (exp. 2023), pp. 41-57, pp. 46–47.
- 9 Fuller (exp. 2023), p. 17.
- 10 *Ibid.*, pp. 21-22.
- 11 Francesca Guerisoli, Marco Trulli, *Monuments and Shared Values Towards a New Relationship with History*, in «Quaderni d'arte italiana #3 history», pp. 54-58.

- 12 Hannah Arendt, *Isak Dinesen: 1885-1963, in Men in Dark Times*, Harcourt, Brace & World, 1970, p. 115.
- 13 Dipesh Chakrabarty, *Provincializing Europe. Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton University Press, New Jersey 2020, pp. 46-47.
- 14 Nora Sternfeld, Counter-Memorials and Para-Monument, <https://hfbk-hamburg.de/de/projekte/conference-counter-monuments-and-para-monuments-contested-memory-public-space/gegendenkmäler-und-para-monumente/>, accessed April 17, 2023.
- 15 Carlo Invernizzi-Accetti, *A small Italian town can teach the world how to defuse controversial monuments*, December 6, 2017, The Guardian, <https://www.theguardian.com/commentisfree/2017/dec/06/bolzano-italian-town-defuse-controversial-monuments>, accessed April 7, 2023.
- 16 Bonaventure Soh Bejeng Ndikung, The Curious Case of Olu Oguibe's Monument for Strangers and Refugees, *frieze* Issue 219, March 22, 2021, <https://www.frieze.com/article/olu-oguibe-monument-strangers-refugees-controversy>, accessed April 17, 2023.
- 17 As stated in the abstract of Cindy Minarova-Banjac, *Collective Memory and Forgetting: A Theoretical Discussion*, Centre for East-West Cultural & Economic Studies, no. 16, Bond University, 2018.
- 18 Alessandra Ferrini, *Sight Unseen*, <https://www.alessandraferrini.info/sight-unseen>, accessed April 17, 2023.
- 19 Robert Smithson, *Entropy and the New Monuments*, 1966, <https://holtsmithsonfoundation.org/entropy-and-new-monuments>, accessed April 20, 2023.
- 20 Robert Smithson, *An Interview with Robert Smithson*, 1973, a cura di M. Roth, in *Robert Smithson*, The Museum of Contemporary Art Los Angeles, University of California Press, 2004, p. 93.
- 21 Chakrabarty 2020, pp. 46-47.
- 22 Alterazioni Video, *Incompiuto siciliano*, May 9, 2017, [https://www.domusweb.it/en/photo-essays/2017/05/09/alterazioni\\_video\\_incompiuto\\_siciliano.html](https://www.domusweb.it/en/photo-essays/2017/05/09/alterazioni_video_incompiuto_siciliano.html), accessed April 21, 2023.
- 23 I owe this reference to Robert Smithson who used it in his text *Entropy and the New Monuments* (1966) to critically reflect on the contemporary conditions of the City.
- 24 DAAR (Sandi Hilal, Alessandro Petti), *Refugee Heritage*, <https://artandtheory.org/products/coming-soon-refugee-heritage>, accessed April 15, 2023.
- 25 Michel Agier, *Nouvelles réflexions sur le lieu des Sans-État: Calais, son camp, ses migrants*, in *Multitudes*, 64 (3): pp. 53-61, p. 56.
- 26 Dan Hicks, Sarah Mallet, *Lande: the Calais 'Jungle' and beyond*, Bristol University Press, 2019, p. 2.
- 27 Hicks, Millet 2019, p. 81.
- 28 *Ibid.*, *Preface*, p. IV.
- 29 Foucault 1972, p. 7.
- 30 Deleuze and Guattari, *Anti-Oedipus. Capitalism and Schizophrenia*, trans. Robert Hurley, Mark Seem, Helen R. Lane, Bloomsbury, 2013, pp. 396-98.

Quotidiana is a programme of exhibitions conceived and produced by La Quadriennale di Roma in collaboration with Roma Culture, Rome's Superintendency for Cultural Heritage. Its aim is to explore a number of significant trends in 21st-century Italian art.

## **Q** **uotidiana**

Every two months, six curators (three Italian and three foreign) reflect on artistic trajectories of particular interest through a critical text and an exhibition of a few essential works.

## **P** **aesaggio**