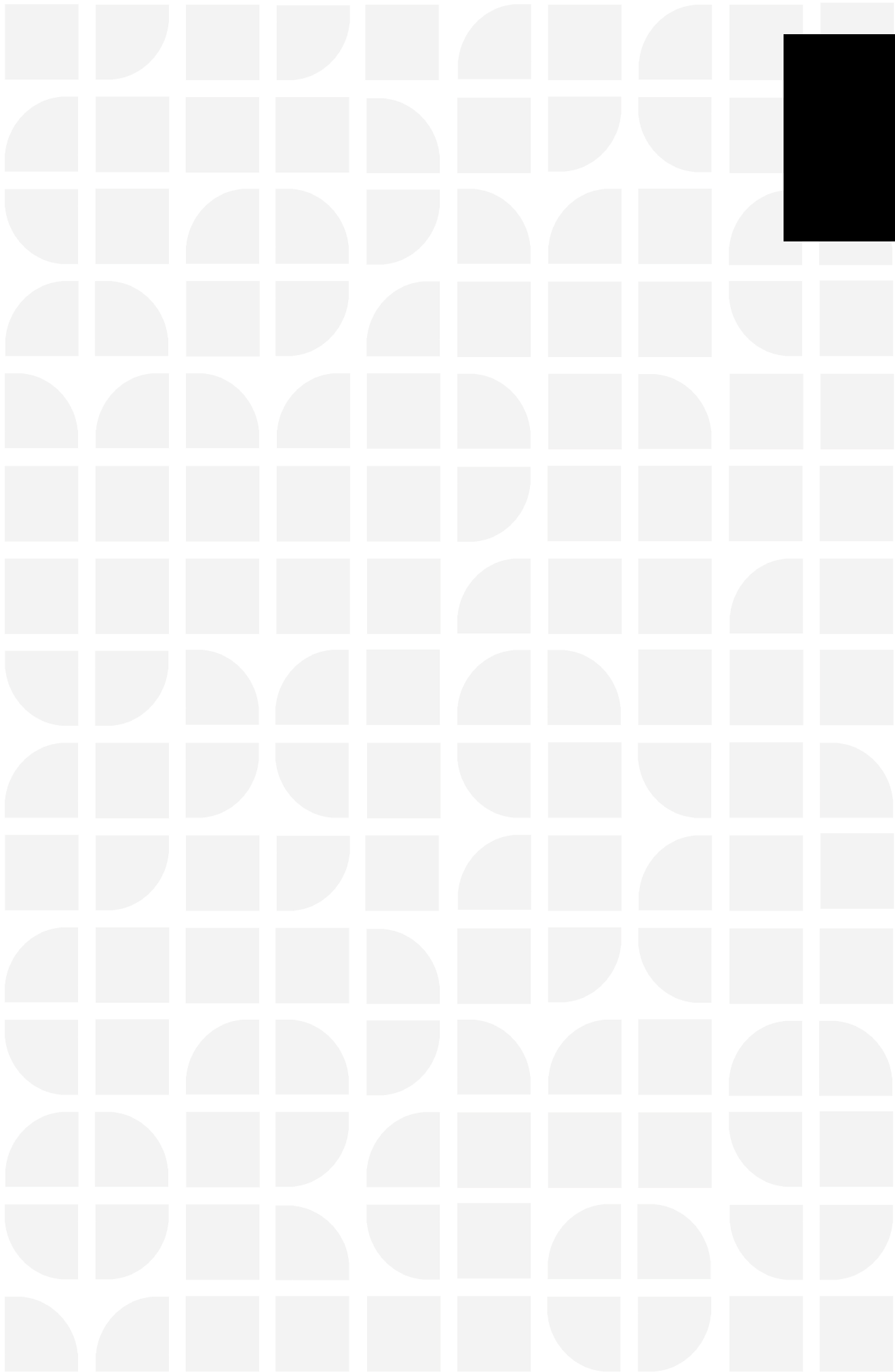




Oltre l'accesso. Vocalità, ascolto e corpoliteracy come critica istituzionale

Cecilia Bima

Keywords:

Vocalità, Ascolto, Crip time, Multisensorialità, Critica istituzionale.

ABSTRACT:

This article investigates how contemporary artistic practices and museum *dispositifs* are reshaping regimes of listening, perception, and participation within cultural institutions, drawing on Jonathan Sterne's *Phenomenology of Impairment*, Brandon LaBelle's reflections on sonic agency, and the notion of crip time. Through a comparative analysis of three case studies – *Infinite Ear* (2018), *Delinking–Relinking* (2021–2026), and *aneducation* (2017) – the article examines how sound, vocality, and divergent temporalities operate as critical tools for rethinking the sensory and political hierarchies that structure museum experience. The aim is to show how these practices not only deconstruct the assumption of a universal, able, and readily available perceptual subject, but also open up multisensory, relational, and situated forms of knowledge capable of transforming the museum from a site of transmission into a space of co-production of knowledge. This is not merely a matter of including new voices, but of transforming the very conditions of institutional listening: the capacity to welcome uncertain, non-standardized voices that diverge from normative codes of clarity or authority.

Il presente articolo indaga le modalità attraverso cui pratiche artistiche e dispositivi museali contemporanei stanno riformulando i regimi d'ascolto, di percezione e di partecipazione all'interno delle istituzioni culturali, prendendo come cornice teorica la *Phenomenology of Impairment* di Jonathan Sterne, le riflessioni di Brandon LaBelle sull'agentività sonora e la nozione di *crip time*. Attraverso l'analisi comparata di tre casi studio – *Infinite Ear* (2018), *Delinking–Relinking* (2021–2026) e *aneducation* (2017) – il contributo esamina come il suono e la vocalità operino come strumenti critici per ripensare le gerarchie sensoriali e politiche che governano la fruizione museale. L'obiettivo è mostrare come queste pratiche mettano in discussione l'idea di un soggetto percettivo universale, pienamente abile e immediatamente disponibile all'ascolto. Allo stesso tempo, esse aprono a forme di conoscenza multisensoriali, relazionali e situate, capaci di trasformare il museo da luogo di trasmissione del sapere a spazio di co-produzione. Non si tratta soltanto di includere nuove voci, ma di trasformare le condizioni stesse dell'ascolto istituzionale: la capacità di accogliere voci incerte, non standardizzate, disallineate rispetto ai codici normativi della chiarezza o dell'autorità.

Cecilia Bima

Cecilia Bima (1996) is a curator and researcher trained at Iuav University of Venice and Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. She is Coordinator of Public Program at Fondazione Elpis, Milan, and teaches Set Design at NABA. Her work explores sound, vocality, pedagogy, and institutional critique. She contributed to *Millesuoni* (2025) curated by Lisa Andreani. cecibima@gmail.com

CC BY 4.0 License

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

©Cecilia Bima, 2026

<https://doi.org/10.60923/issn.3034-9699/26212>

Introduzione

Questo articolo prende avvio dalla domanda su come le vocalità, nelle loro forme situate di udibilità, possano costituire una lente critica per ripensare l'istituzione museale e le sue logiche progettuali. Muovendo dalla *Phenomenology of Impairment* di Jonathan Sterne, in dialogo con gli studi sulla disabilità di Joel Michael Reynolds e Christine Wieseler, e dalle riflessioni di Brandon LaBelle sulla giustizia acustica, il testo esplora il museo come regime percettivo: una struttura che seleziona e gerarchizza ciò che può essere riconosciuto come legittimo. Guardare al museo da questa prospettiva significa non limitarsi al tema dell'inclusione formale delle differenze, ma interrogare il modo in cui l'istituzione organizza ascolto, partecipazione e riconoscimento. Tale prospettiva si intreccia con il concetto di *corpoliteracy* elaborato da Bonaventure Soh Bejeng Ndikung e con le riflessioni contemporanee sulla multisensorialità. Attraverso i casi studio di *Infinite Ear* (2018), *Delinking-Relinking* (2021–2026) e *aneducation* (*documenta 14*, 2017), il testo analizza le trasformazioni che emergono quando il museo viene concepito come spazio polivocale, multisensoriale e attraversato da temporalità divergenti.

Cornice Teorica

1. Fenomenologia della disabilità

Jonathan Sterne, docente e studioso di *sound studies* alla McGill University di Montréal, apre *Diminished Faculties. A Political Phenomenology of Impairment*¹ ricostruendo il percorso che, dalla diagnosi di un tumore alle corde vocali, lo conduce all'intervento di tracheotomia e alla conseguente perdita parziale della voce. Il saggio si apre dunque con la delineaazione di un "regime di impossibilità": Sterne non può più utilizzare la voce come in precedenza e, nel descrivere la paralisi dell'apparato fonatorio, mette in evidenza la singolarità di dover compiere intenzionalmente un'azione che in passato si realizzava senza alcuna consapevolezza. "È strano perdere il controllo su qualcosa su cui non ho mai avuto un controllo cosciente. [...] la mia voce fuori posto: un corpo consapevole delle proprie facoltà, ma consapevole di esse nel modo sbagliato." ² L'acquisizione di una disabilità si configura così come un processo graduale di ridefinizione della propria corporeità: non un evento puntuale, ma un percorso di negoziazione continua della condizione di disabilità e delle sue implicazioni. A partire da questa esperienza si sviluppa il metodo d'indagine che Sterne definisce *Phenomenology of Impairment*. Per chiarirne la portata, con la sua prosa ironica e narrativa, ricorre a una metafora: se di norma la fenomenologia si occupa di un tavolo, con i suoi esponenti che lo osservano e vi siedono attorno, anche la sua indagine si situa al tavolo ma, al contempo, anche *sul* tavolo, poiché egli stesso diventa l'oggetto di osservazione. In questo

slittamento di postura si produce una torsione di senso. In altre parole, la fenomenologia tradizionale parrebbe procedere da una posizione di agio e privilegio, di “soddisfazione dei desideri e dei bisogni primari”: là dove Merleau-Ponty fonda la fenomenologia del corpo sulla formula “io posso”,³ Sterne propone di muovere dall’assunto opposto: “io non posso”, cioè dal limite e dalla mancanza intrinseci alla sua condizione di disabilità. “Una fenomenologia politica della disabilità è dunque una fenomenologia meno l’uno, meno l’unità, meno l’interesse, meno la quiete, meno un inizio stabile”.⁴ Ciò che contraddistingue tale impostazione è l’attenzione sistematica alle dinamiche di potere che attraversano l’esperienza del sé, rivelando come le condizioni di possibilità dell’agire e del percepire siano sempre posizionate. Cosa succederebbe se il soggetto si definisse per una condizione di “impedimento”, piuttosto che immaginarsi come integro e agentivo?⁵ Le argomentazioni di Sterne si inseriscono all’interno di una più ampia cornice di studi sulla disabilità che forniscono alcuni strumenti utili per considerare il soggetto alla luce dei suoi limiti. Figure centrali nell’ambito dei *crip studies*, come Joel Michael Reynolds (2018)⁶ e Christine Wieseler (2023)⁷, criticano le assunzioni abiliste della fenomenologia classica, proponendo una “fenomenologia *crip*” o “del non-normativo” che parta dall’esperienza vissuta della disabilità come prospettiva creativa e generatrice di mondi, piuttosto che come ostacolo. Reynolds identifica un errore sistematico nella storia della filosofia: l’equiparazione automatica della disabilità al dolore, alla sofferenza o allo svantaggio intrinseco. Que-

sta “conflazione abilista” – ovvero l’errore di equiparare automaticamente la disabilità a una vita di sofferenza o privazione – impedisce di vedere la disabilità come un modo d’essere produttivo.⁸ Contrariamente alla visione medica che vede la cecità o la sedia a rotelle come una mancanza, Reynolds sostiene che queste condizioni siano generatrici di mondi. Ad esempio, il bastone del cieco non è solo un’estensione dell’arto, ma uno strumento che riconfigura interamente lo spazio e il tempo del soggetto.

Wieseler porta il discorso sul piano della fenomenologia critica, che integra l’analisi dell’esperienza vissuta con quella delle norme sociali e delle relazioni di potere.⁹ Il punto di vista di Reynolds viene ampliato, dimostrando come il pregiudizio della conflazione abilista abbia portato a una sistematica esclusione dei resoconti in prima persona dalla letteratura filosofica. La fenomenologia non può limitarsi a descrivere l’esperienza vissuta, ma deve interrogare le condizioni politiche e sociali che la rendono possibile. Il corpo non normativo, infatti, è un corpo che si muove in uno spazio progettato secondo criteri che spesso lo marginalizzano o lo escludono. Con le parole di Kim Q. Hall, accademica e teorica di *crip theory*, se un corpo zoppica, l’esperienza fenomenologica non riguarda solo il muscolo, ma il modo in cui il mondo – con i marciapiedi, gli sguardi, le leggi – risponde a quel movimento.¹⁰

2. Agentività sonora e progettazione istituzionale

È questa prospettiva fenomenologica che intendo assumere come cornice teorica, non da una condizione personale analoga a quella di Sterne, ma per interrogare le modalità normative di fruizione degli spazi istituzionali e museali. L'esperienza professionale personale in istituzioni museali ha reso evidente una criticità strutturale nella relazione tra museo e pubblico: l'esclusione delle dimensioni corporee dalla progettazione genera una separazione poco produttiva tra curatela, mediazione e accessibilità. Tale dicotomia si manifesta, ad esempio, nello scarto temporale tra le diverse fasi, con la mediazione e accessibilità ridotte a funzioni accessorie e posteriori. È a partire da una critica dell'abilismo che propongo una revisione delle pratiche di progettazione culturale, gli spazi istituzionali e il rapporto tra progetti curatoriali e dispositivi educativi e di mediazione. La disabilità di Sterne, in particolare, riguarda la vocalizzazione e invita, dunque, a riflettere sulla capacità di essere ascoltati. Abituato a possedere una voce dotata di autorevolezza, egli sperimenta improvvisamente la perdita di tale facoltà. Mi domando quindi come le vocalità, con i loro limiti e le loro possibilità di essere ascoltate, possano costituire una lente critica per ripensare l'istituzione museale e attivare strategie di progettazione culturale capaci di mettere in discussione i modelli normativi di fruizione prodotti dalle istituzioni stesse: modelli che presuppongono un visitatore standardizzato, pienamente abile sul piano sensoriale, cognitivo e comunicativo. Gli studi sul suono interrogano da tempo le logiche

istituzionali in relazione alle vocalità e all'ascolto; Brandon LaBelle in *Sonic Agency*,¹¹ per esempio, parte dall'assunto che le esperienze di produzione sonora siano esperienze sociali e, come tali, informino delle pratiche di emancipazione per determinati soggetti e non per altri. Con il suo testo si pone, infatti, l'obiettivo di considerare come alcune soggettività, individuali e collettive, mettano in atto delle soluzioni creative di negoziazione di sistemi di dominazione e acquisiscano forza e agentività tramite l'ascolto e l'essere ascoltati. Nel configurare e modulare le condizioni sonore di uno spazio collettivo, si generano modalità differenti di partecipazione e di espressione politica. La nozione di agentività diventa particolarmente significativa quando viene messa in relazione alla disabilità e al modo in cui i soggetti possono essere riconosciuti all'interno degli spazi istituzionali. È infatti nella definizione dell'agency come "capacità di agire e influire sul mondo circostante"¹² che emerge la sua dimensione strutturalmente politica. Molto utile a questo discorso è il contributo di Nora Sternfeld, mediatrice, educatrice e curatrice, la quale, nel saggio *That Certain Savoir/Pouvoir. Gallery Education as a Field of Possibility*, richiama la rilettura che Gayatri Chakravorty Spivak compie del rapporto foucaultiano tra sapere e potere. Come mostrato dal testo, il potere non va inteso esclusivamente come struttura coercitiva, ma come *possibilità di azione*, come capacità di sapere e saper vivere entro certe condizioni. In sintesi, la conoscenza e il potere non solo esprimono due diverse modalità di *agentività*, ma, al tempo stesso, generano uno spazio specifico proprio attraverso la

relazione che instaurano fra loro.¹³ È in questo spazio tra *sapere* e *potere* in senso *spivakiano*, che è possibile esaminare le dinamiche strutturali e i dispositivi che informano la progettazione curatoriale ed educativa in ambito museale, con particolare attenzione ai paradigmi d'azione che riproducono, spesso in modo inconsapevole, un'impostazione abilista. Nonostante la crescente enfasi sull'inclusione e sull'accessibilità, molti progetti istituzionali si limitano a promuovere tali valori come dichiarazioni di principio o come elementi di legittimazione pubblica, senza incidere realmente sulle pratiche di produzione e fruizione culturale. Molte iniziative legate all'inclusione rimangono confinate ai programmi educativi e di mediazione, senza incidere sui modelli curatoriali che producono le stesse disparità che intendono correggere. In questo modo, le strategie inclusive assumono la forma di interventi accessori o compensativi, piuttosto che costituire un principio strutturale della progettazione museale. Ciò rivela come la partecipazione resti spesso un obiettivo enunciato ma non effettivamente praticato, e come l'idea stessa di accessibilità necessiti di essere ripensata in termini politici e estetici, oltre che tecnici o funzionali. Ritengo infatti che una delle criticità strutturali nella relazione tra museo e pubblico risieda proprio nell'esclusione delle dimensioni corporee dalla progettazione.

3. *Corpoliteracy* e conoscenza multisensoriale

Particolarmente significativa è la riflessione curatoriale di Bonaventure Soh Bejeng Ndikung¹⁴ sulla nozione di *corpoliteracy*,¹⁵ ovvero la capacità di leggere, comprendere e produrre conoscenza attraverso il corpo. Il corpo non è un mero involucro biologico, ma un sito primario di apprendimento e "disapprendimento" (*unlearning*), capace di generare conoscenza in domini che precedono o superano il linguaggio verbale.¹⁶ Ndikung propone di considerare il corpo come una piattaforma capace di apprendere e trasmettere saperi attraverso il gesto, il ritmo, la voce e la memoria. Tale visione trova un'eco fondamentale nella fenomenologia critica di Reynolds, il quale descrive i corpi non-normativi come entità *world-creating* (generatrici di mondi):¹⁷ lungi dal rappresentare una mancanza, la disabilità sviluppa una *corpoliteracy* specifica che riconfigura la percezione dello spazio e del tempo.

Come emerge dai contributi raccolti in *I Think My Body Feels, I Feel My Body Thinks: On Corpoliteracy*,¹⁸ volume collettivo a cura di Nick Aikens e Yolande Zola van der Heide, la conoscenza prende forma in una relazione dinamica tra percezione sensoriale, affettività, temporalità e contesto sociale. Il volume riunisce contributi di artisti, curatori, teorici e ricercatori che, a partire da pratiche situate, quali la performance, la danza, la musica, la vocalità, il rituale e la trasmissione orale, mettono in discussione i modelli epistemologici occidentali fondati sulla separazione tra mente e corpo e sulla centralità del linguaggio scritto come forma privilegiata di

conoscenza. Nella sua pratica curatoriale, ad esempio in progetti come *An Age of Our Own Making* (Holbæk, 2016) o nelle mostre realizzate a Savvy Contemporary di Berlino, Ndikung traduce questa idea in un approccio che concepisce la danza e la performance come un rituale di conoscenza e di memorie sociali e individuali. *Corpoliteracy* o corpo-epistemologia¹⁹ si occupa di domande come “cos’è una conoscenza del corpo?”, “come si acquisisce una conoscenza corporea?”, “come può un osservatore di una performance decifrare e mettersi in relazione con queste conoscenze del corpo?”. Nella prospettiva di Ndikung, la *corpoliteracy* identifica anche una pratica multisensoriale attraverso cui il corpo conserva e trasmette saperi non conformi.²⁰

Questa “disobbedienza dei corpi” si manifesta con particolare forza nella dimensione acustica. La *corpoliteracy* diventa così la capacità di abitare e interpretare il mondo attraverso ritmi e frequenze divergenti: l’azione di zoppicare, evocata da Kim Q. Hall, ad esempio, non è solo un movimento, ma la produzione di un’acustica differente che interrompe il silenzio normativo degli spazi pubblici²¹. Come suggerito da Christine Wieseler, rivendicare il valore epistemico di queste esperienze significa operare un atto di giustizia contro l’oppressione che tende a silenziare i corpi non-normativi.²² Seguendo questa traiettoria, la conoscenza corporea si sposta dal piano puramente sensorio a quello di una vera e propria agentività sonora: il corpo che “legge” il mondo attraverso la vibrazione e il suono è un attore politico capace di negoziare la propria presenza all’interno di architetture istituzionali progetta-

te per corpi standardizzati e abili. Questo intreccio tra percezione incarnata e produzione di senso acustico prepara il terreno per l’analisi di come il binomio sapere/potere si strutturi proprio attraverso la progettazione sonora delle istituzioni, definendo chi ha il diritto di essere ascoltato e chi, invece, viene ridotto a rumore di fondo.

Casi Studio

La presente analisi si articola attraverso l’esame di tre casi paradigmatici di programmi di mostre – *Infinite Ear* (Garage Museum, 2018), *Delinking–Relinking* (Van Abbemuseum, 2021–2026) e *Aneeducation*, (*documenta 14*, 2017) – selezionati per la loro capacità di operare come modelli esemplari delle tensioni tra strutture istituzionali e vissuto corporeo. Essi forniscono un terreno d’indagine in cui la fenomenologia critica e la *corpoliteracy* emergono come strumenti privilegiati che integrano la dimensione del suono, dell’ascolto e della vocalità. La selezione è stata condotta a partire da tre parametri principali. In primo luogo, sono stati privilegiati progetti che assumono il suono, la vocalità o l’ascolto non come semplici strumenti di mediazione, ma come dispositivi di senso in grado di riconfigurare la relazione tra pubblico, spazio e istituzione. In secondo luogo, i casi sono stati scelti per la loro capacità di interrogare criticamente il paradigma normativo della percezione – in particolare la centralità della visione e dell’ascolto cocleare – aprendo a forme multisensoriali e non standardizzate di esperienza. Infine, la comparazione si fonda sulla diversa scala temporale e infrastrutturale

degli interventi analizzati: dalla dimensione espositiva e performativa di *Infinite Ear*, alla trasformazione istituzionale di lungo periodo attivata da *Delinking–Relinking*, fino alla natura processuale, dialogica ed effimera di *Aneeducation*. Attraverso questa articolazione metodologica, i tre casi consentono di osservare il passaggio da pratiche di accessibilità intese come adattamento tecnico a modelli più radicali di co-produzione sensoriale e politica dello spazio culturale. La comparazione mira quindi a mettere in relazione differenti strategie attraverso cui il museo contemporaneo può essere ripensato come spazio di ascolto, vulnerabilità e negoziazione incarnata.

1. *Infinite Ear* (2018): ascolto non cocleare

Prendiamo in analisi la mostra *Infinite Ear*, curata dal collettivo Council al Garage Museum di Mosca nel 2018. Gli artisti Tarek Atoui, Lendl Barcelos, Goda Budvytytė, Valentina Desideri, Myriam Lefkowitz e Alison O'Daniel sono stati invitati a riflettere sulle differenti e possibili “abilità” nel percepire un’opera d’arte, immaginando un futuro delle istituzioni che affronti autenticamente l’ampio spettro della sordità come un’opportunità per accedere a nuovi modi di ascoltare. Le domande da cui gli artisti e i curatori sono partiti sono: “che cosa sentiva davvero Beethoven mentre componeva la sua Nona Sinfonia, dato che era quasi completamente sordo? Le persone udenti percepiscono tutto lo stesso suono quando questa sinfonia viene eseguita? È possibile per chiunque accede-

re alla totalità di un’opera d’arte e abbiamo davvero bisogno di tale accesso per esserne commossi?”.²³ In particolare, sono state esposte le installazioni del gruppo *WITHIN* di Tarek Atoui: strumenti elettronici costruiti su misura, mostrati sia come oggetti museali, sia attivati in concerti e workshop che coinvolgevano membri della comunità sorda e ipoudente. La mostra di Mosca è il punto di arrivo di un processo iniziato nel 2013 a Sharjah (Emirati Arabi Uniti), sviluppato nel 2016 per la Bergen Assembly e nel 2017 a Parigi per raggiungere la versione più recente nel 2018. L’intero progetto indaga come la sordità e le forme non convenzionali di percezione sonora possano ridefinire la performance, lo spazio espositivo e persino la costruzione degli strumenti musicali. Tra questi strumenti si distinguono *Organ Within 1*, un ibrido tra organo tradizionale e sintetizzatore modulare, progettato per essere percepito tanto acusticamente quanto attraverso la vibrazione e la spazialità; *SubBass Prototone*, una grande cavità risonante che produce frequenze prossime o inferiori alla soglia dell’udibile, percepibili soprattutto come vibrazioni corporee; *0.9*, una struttura composta da subwoofer e piattaforme, attivabile tramite un’interfaccia gestuale ispirata alla lingua dei segni, che consente di “scuotere” lo spazio con onde a bassissima frequenza; *4 Iterations on Drums*, una serie di tavoli-percussioni in metallo e legno che trasmettono le vibrazioni direttamente nelle mani dell’esecutore prima ancora che il suono sia percepito coclearmente. Un’operazione per certi versi affine è condotta dalla stessa Eva Fotiadi che, con il collettivo *OtherAbilities* e in collabora-

zione con il centro *VibraFusionLab*, ha sviluppato il progetto di ricerca artistica *What Do I Hear?*: una serie di prototipi di superfici architettoniche aptiche pensate per tradurre il suono in vibrazione, testate sia da persone udenti sia da persone sorde e ipoudenti coinvolte anche nella loro stessa progettazione.²⁴ Come in *WITHIN*, anche qui il corpo — e non il solo orecchio — diventa superficie ricevente del suono, a conferma di come questa strategia curatoriale attraversi contesti e collettivi differenti. La traduzione espositiva di queste ricerche dà forma a uno spazio para-istituzionale che accoglie situazioni di ascolto eterogenee, da sessioni performative ad ambienti di studio, a installazioni audiovisive e dispositivi tattili e momenti di conversazione. *WITHIN* di Atoui afferma che l'orecchio non è il solo organo dell'ascolto, ma il corpo, come superficie più estesa, partecipa in modo determinante alla percezione del suono.²⁵ La multisensorialità del suono incrina l'assunto dominante di un ascolto cocleare e ne ridistribuisce le facoltà ad altri sensi corporei. *Infinite Ear* apre degli spiragli di sperimentazione sonora alternativi in contesti istituzionali, scardinando almeno temporaneamente il suono dalla "supremazia acustica"²⁶ e contesta apertamente l'episteme "auraltypical" — quel modello di udito idealizzato e simmetrico che la progettazione acustica tradizionale assume come standard universale.²⁷ Integrando le riflessioni fenomenologiche di Salomé Voegelin²⁸, l'esperienza di *Infinite Ear* trasforma l'ascolto in una pratica partecipativa. In questa prospettiva, l'ascolto non è una ricezione passiva di dati, ma un atto che contribuisce alla produzione

dell'identità del soggetto e del senso dell'opera. L'esposizione abilita così l'esplorazione di "mondi sonori possibili" (sonic possible worlds)²⁹, creando un continuum tra corpi umani e non umani e materia vibrante, rendendo udibili dimensioni della realtà che solitamente rimangono escluse dalla percezione normativa.

Il dispositivo della mostra, tuttavia, proprio in nome della sua temporaneità, ha un raggio d'azione circoscritto nel tempo. La sua capacità trasformativa, per quanto significativa, si esercita dunque entro un arco temporale limitato, senza necessariamente sedimentarsi nelle infrastrutture istituzionali. È proprio questa discrepanza tra l'evento e l'istituzione che costringe a interrogare le modalità di intervento che non si esauriscano nella temporalità della mostra, ma che operino nel lungo periodo, incidendo sui sistemi di produzione culturale e sulle politiche museali. In questo senso, l'approccio fenomenologico suggerito da Sterne, che prende le mosse dall'"io non posso" e assume la disabilità non come eccezione, ma come condizione produttiva e politica, invita a identificare pratiche istituzionali capaci di trasformare fin dalla radice le condizioni di possibilità della fruizione. Allo stesso modo, gli studi di Brandon LaBelle sull'agentività sonora portano a interrogare non soltanto chi parla e chi ascolta, ma anche la durata e la forma delle pratiche istituzionali che organizzano la fruizione. Se la pluralità sensoriale mette in crisi l'assunto di un soggetto percettivo universale — implicito modello di visitatore autonomo, normoudente, normovedente e immediatamente disponibile alla fruizione — allora le istituzioni culturali

devono essere valutate non soltanto sulla base di singole azioni inclusive, ma anche sulla loro capacità di ripensare l'esperienza museale nel tempo: quanto dura, come si prolunga oltre la visita e in che modo continua a trasformarsi attraverso pratiche di ascolto, partecipazione e memoria condivisa.

2. *Delinking–Relinking* (2021–2026): un'accessibilità permanente

È seguendo questa traiettoria, intenzionata a superare la natura effimera di molte sperimentazioni museali, che il progetto *Delinking and Relinking* del Van Abbemuseum di Eindhoven rappresenta un caso particolarmente significativo: non una mostra, ma un processo pluriennale, che interviene sulle logiche stesse dell'istituzione. Il progetto integra fin da principio misure strutturali: una moltitudine di dispositivi multisensoriali (etichette in braille, repliche tattili e olfattive, "token" progettati per l'interazione), percorsi polivocali online e visite tematiche che trasformano la relazione fra opera e corpo e pubblico. Queste scelte traducono l'accessibilità in un principio progettuale sistemico piuttosto che in un'aggiunta a posteriori: il museo offre modalità diverse e permanenti per abitare lo spazio espositivo – toccare, annusare, sentire vibrazioni, partecipare a visite performative – e lo fa in modo che tali modalità possano essere riviste e ampliate nel tempo. Tra i diversi elementi che compongono *Delinking and Relinking*, il progetto "Love Letters Hotline & Audio Tour",³⁰ sviluppato insieme a Office of Queer Affairs,³¹ rappresenta un passaggio cruciale per comprendere come l'istituzione possa farsi spa-

zio di ascolto e co-produzione di vocalità plurime. Il dispositivo invita i visitatori a interagire attivamente con le opere attraverso la registrazione di messaggi vocali, riflessioni personali e affettive, che vengono raccolti su una piattaforma online e reintegrati nel percorso museale come parte dell'audio tour. La hotline funziona come un'espansione temporale dell'esperienza, perché le registrazioni rimangono disponibili, si accumulano, si stratificano, creando un archivio vivo di ascolti e di presenze che superano la durata della visita fisica. Si tratta inoltre di un atto profondamente politico, poiché ridistribuisce l'autorialità e rompe la gerarchia tra voce istituzionale e voci dei visitatori.

Piuttosto che partire dall'assunto moderno secondo cui i visitatori portano con sé un determinato contesto in termini di classe, istruzione, etnia, ecc., desideriamo ascoltare una pluralità di potenziali utenti del museo e condividere le loro risposte alle opere con tutto il pubblico. Consentire al museo di parlare attraverso una molteplicità di voci è fondamentale per aprire nuovi dialoghi e connessioni, capaci di far fiorire un pensiero decoloniale. Nell'allestimento attuale, abbiamo strutturato questo processo principalmente attraverso diversi percorsi audio.³²

Il programma preso in analisi procede in una direzione particolarmente feconda rispetto ai temi affrontati: il suono, ovvero l'insieme di voci e narrazioni prodotte da chi attraversa lo spazio istituzionale e dalle comunità cittadine coinvolte, diviene elemento strutturale del museo. Uno dei maggiori meriti del progetto è quello di riportare l'attenzione su una nozione che di norma rimane sorprendentemente marginale nel dibattito sull'accessibilità culturale: quella di "giustizia acustica".³³ Tale prospettiva consente di riconfigurare l'idea di accessibilità da mera rimozione di barriere fisiche o sensoriali a una comprensione più ampia e politica dell'ascolto, inteso come pratica di relazione extra-sonora, riconoscimento e coesistenza. Parlare di giustizia acustica significa interrogare le condizioni in cui determinate voci vengono ascoltate o, al contrario, messe a tacere; significa riflettere su come il suono, la voce e il silenzio partecipino alla costruzione delle gerarchie sociali e culturali che definiscono chi può occupare lo spazio dell'udibilità.

Il progetto "Love Letters Hotline & Audio Tour" può essere interpretato come un dispositivo che redistribuisce attivamente le condizioni della presa di parola all'interno dell'istituzione museale. In tal senso, esso si inserisce in un dibattito cruciale nell'ambito dell'educazione e della mediazione artistica contemporanea, che negli ultimi decenni ha attinto in modo significativo dalle pratiche dell'educazione radicale e dai contributi teorici degli studi decoloniali e postcoloniali. In questo orizzonte si collocano di nuovo le riflessioni di Spivak, la quale, nel celebre saggio *Can the Subaltern Speak?*,³⁴ interroga la possibilità stessa

che i soggetti subalterni, ovvero coloro che sono strutturalmente esclusi dai circuiti della rappresentazione e dell'enunciazione, possano effettivamente parlare e, soprattutto, essere ascoltati. La domanda di Spivak, pur rivolta a un contesto storico e politico specifico, risuona con particolare intensità quando applicata allo spazio museale, che continua a operare come dispositivo di selezione delle voci legittimate e dei soggetti autorizzati a produrre discorso. All'interno di questa cornice, *Love Letters* non si limita a invitare il pubblico a lasciare una testimonianza audio, ma costruisce una piattaforma in cui la vocalità diviene pratica di soggettivazione e di rivendicazione. La presa di parola, di conseguenza, assume una valenza performativa e politica: come osserva José Esteban Muñoz, parlare in uno spazio pubblico non significa soltanto esprimersi, ma affermare una presenza, reclamare un diritto a esistere nella sfera dell'udibilità e dell'immaginazione collettiva.³⁵

3. Aneduction, documenta 14: coralità e co-produzione del sapere

Se *Love Letters* mostra come l'istituzione possa farsi permeabile alle voci dei visitatori, altre pratiche di mediazione hanno esplorato la dimensione vocale come strumento di relazione e co-costruzione dello spazio istituzionale: *Walks and Chorus*, dispositivo artistico e di mediazione iniziato in occasione di *documenta 14* nel 2017. In questo progetto, il *chorus walker* sostituisce la guida tradizionale, conducendo i visitatori in camminate collettive e dialogiche. L'impiego del termine *chorus* richiama allo stesso

tempo la pluralità delle voci attivate e la funzione originaria del coro nella tragedia greca, forma arcaica di mediazione tra scena e pubblico. In questa prospettiva, la vocalità si configura come espressione irriducibile dell'unicità vocale di ciascun *walker*, che è anche visitatore. Nella pubblicazione collettiva *Aneduction*, *documenta 14* vengono riportate le esperienze concrete delle persone componenti del gruppo di mediazione e i testi istituzionali sullo stesso piano, senza gerarchia, ma ordinati in ordine alfabetico. In "Introduzione" vengono espressi gli obiettivi del dispositivo:

Pensare attraverso il corpo ha reso possibile indagare le modalità con cui ci riuniamo e riconosciamo la conoscenza non come una trasmissione unidirezionale, ma come una forma di scambio capace di circolare. L'obiettivo era inoltre quello di ascoltare e apprendere come istituzione, coltivando una postura ricettiva e riconoscendo la complessità dell'atto dell'ascolto: dalla pratica del carpire conversazioni fino all'ascolto della propria voce interiore. La modalità del "being with" ha orientato sia il nostro programma sia la nostra pubblicazione, che mirano a rendere trasparenti le relazioni spesso opache tra educazione, produzione espositiva e i loro pubblici.³⁶

Il riferimento esplicito di *aneduction* alla necessità di "riconoscere la complessità dell'atto dell'ascolto" colloca questa azione entro una costellazione di possibilità divergenti, che si costituisce come un campo di negoziazione costante tra soggetti, contesti, corpi e tecnologie. Diviene allora possibile interrogare più radicalmente il ruolo di un'istituzione come *documenta*, nei suoi regimi d'ascolto. Non si tratta soltanto di includere nuove voci, ma di trasformare le condizioni stesse dell'ascolto istituzionale: la capacità di accogliere voci incerte, non standardizzate, disallineate rispetto ai codici normativi della chiarezza o dell'autorità. In parallelo al rapporto con i pubblici, il dispositivo corale viene utilizzato anche per il processo di formazione reciproca tra i *walker*. Insieme ad un gruppo di artisti e educatori nominato *Faculty*, i mediatori di *documenta 14* hanno sperimentato esercizi e metodi dal carattere polifonico che potevano essere a loro volta sottoposti in sede di visita con i visitatori.

Il carattere completamente discorsivo di questo dispositivo di mediazione ne rivela l'intrinseca effimerità e l'impossibilità di essere fissato, archiviato o riprodotto secondo modalità stabilite. Il suo valore risiede infatti nella relazione contingente tra le singole soggettività che compongono il coro, e la sua temporalità è irriducibilmente ancorata al presente dell'azione. Esso, cioè, non può essere rappresentato retrospettivamente, ma soltanto esperito nel momento stesso in cui accade. Questa natura transitoria e performativa trova un importante punto di risonanza nella teoria

della performance di Peggy Phelan, in particolare nel suo testo fondamentale *Unmarked. The Politics of Performance*.³⁷ Phelan sostiene che la performance, proprio perché non lascia una traccia materiale duratura, sfugga alle logiche della rappresentazione e della riproducibilità che governano l'economia culturale e visuale occidentale. La sua forza politica risiede precisamente in questa "non-rappresentabilità": la performance non può essere tradotta in un oggetto stabile o trasferibile senza perdere la propria carica trasformativa. La sua esistenza è interamente affidata al presente della relazione, alla co-presenza di corpi che si affettano reciprocamente. Applicata al dispositivo corale di *aneducation*, questa prospettiva permette di riconoscere come l'effimero costituisca una forma di resistenza alle modalità normative di enunciazione istituzionale. L'ascolto diviene così un processo vivo e dialogico, attraverso cui si producono relazioni e si ridefiniscono le condizioni stesse della partecipazione istituzionale.

Conclusioni

Le tre traiettorie analizzate – ascolto non cocleare, temporalità espansa e coralità – mostrano come le pratiche artistiche e curatoriali contemporanee possano mettere in crisi le forme normative attraverso cui il museo organizza percezione, partecipazione e produzione del sapere. Nei tre casi studio, il suono e la vocalità non funzionano come semplici strumenti di mediazione, ma intervengono direttamente sulle infrastrutture istituzionali dell'esperienza.

Infinite Ear ridefinisce l'ascolto come esperienza corporea e multisensoriale, incrinando l'idea di un visitatore ideale dotato di facoltà percettive standardizzate. La mostra rende evidente come l'istituzione museale continui spesso a costruire i propri spazi attorno a un modello implicito di soggetto abile, fondato sulla centralità della visione e dell'ascolto cocleare. In questo senso, il progetto di Atoui non amplia semplicemente le modalità di fruizione, ma apre una domanda più radicale: quali corpi vengono immaginati quando si progettano dispositivi espositivi, architetture acustiche e forme di partecipazione?

Delinking–Relinking sposta invece il problema sul piano infrastrutturale e temporale. L'aspetto più significativo del progetto non risiede soltanto nell'introduzione di strumenti accessibili, ma nel tentativo di integrare l'accessibilità nei processi permanenti dell'istituzione. La costruzione di archivi vocali partecipativi e percorsi polivocali mette in discussione la distinzione tra pubblico e istituzione, tra produzione culturale e ricezione. Da questa prospettiva emerge una questione cruciale: fino a che punto il museo è disposto a redistribuire davvero l'autorità della narrazione e ad accettare forme di sapere non pienamente controllabili?

Con *aneducation*, infine, l'ascolto assume una dimensione apertamente relazionale e performativa. La coralità proposta da *documenta 14* evidenzia come il sapere possa emergere da pratiche dialogiche, contingenti ed effimere, difficili da archiviare secondo le logiche tradizionali dell'istituzione culturale. Il valore del dispositivo non

risiede nella stabilità dei contenuti prodotti, ma nella trasformazione temporanea delle relazioni tra corpi, voci e spazio istituzionale. In questo caso, la domanda che si apre riguarda la possibilità stessa di un'istituzione capace di accogliere pratiche non completamente traducibili in documentazione, patrimonio o valore espositivo. Considerati insieme, i tre casi mostrano come il problema dell'accessibilità non riguardi soltanto l'eliminazione di ostacoli, ma investa il modo in cui il museo definisce le condizioni dell'udibilità, della presenza e della legittimità percettiva. L'attenzione alla dimensione sonora amplia quindi la nozione stessa di accessibilità, spostandola da un paradigma compensativo a una comprensione relazionale e politica dell'esperienza culturale.

In questo quadro diventa utile richiamare il concetto di *creative access*,³⁸ sviluppato nell'ambito delle pratiche artistiche e performative legate alla *disability culture* e ai *crip studies*. Il concetto raccoglie e mette a sistema tanto l'“io non posso” da cui muove la fenomenologia politica di Sterne, quanto la nozione di corpi *world-creating* elaborata da Reynolds, così come la *corpoliteracy* teorizzata da Ndikung. Con questa espressione non si intende l'aggiunta tecnica di strumenti compensativi a un'opera già conclusa, ma un approccio progettuale in cui l'accessibilità partecipa fin dall'inizio alla costruzione della forma artistica, dei linguaggi e delle modalità di relazione con il pubblico.

Nel contesto museale, la nozione di *creative access* permette di leggere dispositivi come la multisensorialità di *Infinite Ear*, le infrastrutture par-

tecipative di *Delinking-Relinking* e la coralità di *aneducation* non come adattamenti successivi, ma come pratiche che ridefiniscono l'esperienza estetica e istituzionale a partire dalla pluralità dei corpi e delle percezioni. L'accessibilità smette così di essere una funzione separata e diventa un elemento generativo del progetto curatoriale e artistico. Le pratiche analizzate suggeriscono inoltre che la trasformazione dell'istituzione passi attraverso una ridefinizione dei suoi regimi d'ascolto. Non si tratta semplicemente di includere più voci, ma di modificare le condizioni che stabiliscono chi può parlare, chi viene ascoltato e quali forme di presenza risultano legittime nello spazio pubblico. In questo senso, le riflessioni di Jacques Rancière sulla “distribuzione del sensibile” risultano particolarmente pertinenti: trasformare le modalità dell'ascolto significa intervenire sulle forme di appartenenza e sulle possibilità di immaginazione collettiva che il museo rende praticabili.³⁹

Alla luce di queste considerazioni, emerge anche una tensione irrisolta: molte istituzioni culturali adottano lessici dell'inclusione e della partecipazione senza mettere realmente in discussione le proprie gerarchie organizzative e percettive. I casi analizzati mostrano invece che assumere vulnerabilità, lentezza, dipendenza e pluralità sensoriale come condizioni progettuali implica una trasformazione molto più profonda, che coinvolge tempi istituzionali, pratiche curatoriali e forme di autorità. Attraverso la lente della *crip phenomenology*, la pratica curatoriale può allora essere intesa come una vera e propria “curatela dell'ascolto”: non una gestione tecnica dell'accessibilità, ma un processo

politico e relazionale capace di ridefinire chi produce sapere, quali corpi vengono resi percepibili e quali modalità di esperienza il museo considera legittime. In questa prospettiva, la pluralità delle percezioni e delle vocalità non rappresenta un'eccezione da amministrare, ma la condizione stessa di una possibile funzione pubblica dell'istituzione culturale contemporanea.

Endnotes:

- 1 Sterne 2021.
- 2 Sterne 2021, p. 25: "It is strange to lose control over something over which I never had conscious control in the first place [...] a body aware of its own faculties but aware of them in a wrong way" (traduzione dell'autrice).
- 3 Merleau-Ponty 2012, pp. 93, 204, 220-221, 247, 330, 390.
- 4 Sterne 2021, p. 18: "A political phenomenology of impairment is therefore phenomenology minus one, minus unity, minus wholeness, minus quietude, minus a stable beginning" (traduzione dell'autrice).
- 5 LaBelle 2018, p. 8: "Agency, as the capacity to affect the world around us".
- 6 Reynolds 2018.
- 7 Wieseler 2023.
- 8 Reynolds 2018, pp. 421-422.
- 9 Wieseler 2023.
- 10 Hall 2021.
- 11 LaBelle 2018.
- 12 La Belle 2018, p. 8: "Agency, as the capacity to affect the world around us" (traduzione dell'autrice).
- 13 Sternfeld 2013, pp. 1-5.
- 14 Curatore e fondatore di Savvy Contemporary (Berlino), attuale direttore di Haus Der Kulturen Der Welt (Berlino).
- 15 *Aneeducation Documenta 14* 2017, p. 107.
- 16 Neugebauer 2024.
- 17 Reynolds 2018, p. 424
- 18 Aikens, van der Heide 2022.
- 19 Aikens, van der Heide 2022, p. 114.
- 20 Neugebauer 2024.
- 21 Hall 2021.
- 22 Wieseler 2023, pp. 130-131.
- 23 <https://garagemca.org/> (traduzione dell'autrice) (ultima consultazione 06/07/2026).
- 24 Fotiadi 2025, pp. 14-15.
- 25 <https://garagemca.org/> (ultima consultazione 06/07/2026).
- 26 Concetto coniato da Raymond Antrobus, poeta, scrittore e autore radiofonico. <https://raymondantrobus.com/> (ultima consultazione 19/06/2026).
- 27 Drever 2019; 2021.
- 28 Voegelin 2014.
- 29 Voegelin 2014, pp. 3-4.
- 30 È possibile ascoltare le registrazioni vocali di *Love Letters* sulla piattaforma Smartify: <https://app.smartify.org/it-IT/tours/love-letters-tour> (ultima consultazione 1/11/2025).
- 31 Collettivo queer informale costituitosi nella città di Eindhoven. Nato come un gruppo di lettura queer, si è trasformato in un gruppo dedicato alla discussione dei media da una prospettiva queer.

- 32 Esche 2024, p. 98: "Rather than the modern assumption of visitors as bringing with them a certain context in terms of class, education, ethnicity etc, we want to listen to a diversity of potential users of the museum and share their responses to the works with everyone else. Facilitating the museum to speak with a plurality of voices is crucial to opening up to new dialogues and connections that can allow decolonial thinking to flourish. In the current presentation, we have structured this mainly through different audio tours" (traduzione dell'autrice).
- 33 LaBelle 2021.
- 34 Spivak 1988.
- 35 Muñoz 2025.
- 36 *Aneeducation Documenta 14* 2017, p. 181: "In thinking through the body it was possible to examine how we come together and recognize knowledge not as a one-way transmission but as a form of exchange that can be circulated. Further, the aim was to listen and learn as an institution, be receptive, and acknowledge the complexities of hearing, from eavesdropping to listening to one's inner voice. The mode of "being with" guided our program and publication, both of which seek to lay bare the opaque relationships between education, exhibition making, and their publics." (traduzione dell'autrice).
- 37 Phelan 1993.
- 38 Cachia 2018.
- 39 Rancière 2016, p. 140: "The museum is a crucial framing device for shifting who is included as part of a recognized social 'we'".

References:

- Aikens, van der Heide 2022: Aikens N., van der Heide Y.Z. (eds.), *I Think My Body Feels, I Feel My Body Thinks: On Corpoliteracy*, Eindhoven, Van Abbemuseum Eindhoven, 2022.
- Aneeducation Documenta 14* 2017: *Aneeducation, documenta 14*, Berlin, Archive Books, 2017.
- Cachia 2018: Cachia, A., *The Politics of "Creative Access": Guidelines for a Critical Dis/ability Curatorial Practice*, in Semedo A., Frayão Camacho C. (eds.), *Representing Disability in Museums. Imaginary and Identities*, Porto, Citcem, 2018, pp. 139-148.
- Drever 2019: Drever J.L., 'Primacy of the Ear' – But Whose Ear?: *The case for auraldiversity in sonic arts practice and discourse*, in "Organised Sound", 2019, 24, n. 3, pp. 317-326.
- Drever 2021: Drever J.L. (2021). Sound art: Hearing in particular. In J. Grant, J. Matthias, & D. Prior (Eds.), *The Oxford handbook of sound art*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190274054.013.38> (ultima consultazione 06/07/2026)
- Esche 2024: Esche C., *Practising Ideas or, How Decolonial Thinking Slowly Gave Form to the Collection Presentation of the Van Abbemuseum*, in Esche C., *The Critical Visitor*, Amsterdam–Eindhoven, Van Abbemuseum / Reinwardt Academy, 2024, pp. 94-105.
- Fotiadi 2025: Fotiadi E. (ed.), *Exhibiting for Multiple Senses: Strategies of Mediation in Contemporary Art Exhibitions*, Amsterdam, Valiz, 2025.
- Hall 2021: Hall, K. Q., *Limping Along: Toward a Crip Phenomenology*, in "Journal of Philosophy of Disability", 2021, pp. 35-58.
- LaBelle 2018: LaBelle B., *Sonic Agency: Sound and Emergent Forms of Resistance*, London, Goldsmiths Press, 2018.
- LaBelle 2021: LaBelle B., *Acoustic Justice: Listening, Performativity, and the Work of Sound*, New York, Bloomsbury Academic, 2021.

- Merleau-Ponty 2012: Merleau-Ponty M., *Phenomenology of Perception*, Oxon, Routledge, 2012.
- Muñoz 2025: Muñoz J.E., *Insegnamento, saperi minoritari e amore*, in *Performance + pedagogia*, Roma, Luca Rossella Editore, 2025.
- Neugebauer 2024: Neugebauer D., *Cruising Corpoliterate Art Mediation. Reflections on the Mediation Program of Adina Pintilie's "You are Another me. A Cathedral of the Body"*, in "CONCEPT", 2023, 27, 2, pp. 96-106.
- Phelan 1993: Phelan P., *Unmarked: The Politics of Performance*, London – New York, Routledge, 1993.
- Rancière 2016: Rancière J., *Dissensus: On Politics and Aesthetics*, London, Bloomsbury Academic, 2016.
- Reynolds 2018: Reynolds J.M. Merleau-Ponty, *World-Creating Blindness, and the Phenomenology of Non-Normate Bodies*, in "Chiasmi International", 2018, 19, pp. 419-434.
- Spivak 1988: Spivak G.C., *Can the Subaltern Speak?*, in Nelson C., Grossberg L. (eds.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Urbana, University of Illinois Press, 1988, pp. 271-313.
- Sterne 2021: Sterne J., *Diminished Faculties: A Political Phenomenology of Impairment*, Durham (NC), Duke University Press, 2021.
- Sternfeld 2013: Sternfeld N., *That Certain Savoir/Pouvoir: Gallery Education as a Field of Possibility*, in "e-flux journal", 2013, 42, pp. 1-5.
- Voegelin 2014: Voegelin S., *Sonic Possible Worlds: Hearing the Continuum of Sound*, Bloomsbury Academic, New York/Londra, 2014.
- Wieseler 2023: Wieseler C., *The Import of Critical Phenomenology for Theorizing Disability* in "Techné: Research in Philosophy and Technology", 2023, 27, pp. 116-137.