

Curatorial studies

Il re-enactment delle mostre

a cura di
Guido Bartorelli e Stefania Portinari

e-ISSN 2610-9891 ISSN 2610-9905



Edizioni
Ca' Foscari

Storie dell'arte contemporanea 5

Curatorial studies

Curatorial studies

Il re-enactment delle mostre

Serie diretta da
Nico Stringa
Stefania Portinari

5



Edizioni
Ca' Foscari

Storie dell'arte contemporanea

Direzione scientifica Nico Stringa (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Stefania Portinari (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato scientifico Luca Massimo Barbero (Fondazione Giorgio Cini Venezia, Italia) Giuseppina Dal Canton (già Università degli Studi di Padova, Italia) Aleksandar Duravcevic (Hunter College, New York, USA) Paolo Granata (University of Toronto, Canada) Maria de Fátima Morethy Couto (Universidade Estadual de Campinas, Brasil) Stefania Portinari (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Jean-François Rodriguez (già Università degli Studi di Verona, Italia) Sileno Salvagnini (Accademia di Belle Arti di Venezia, Italia) Zoltán Somhegyi (Károli Gáspár University of the Reformed Church in Hungary, Hungary) Nico Stringa (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Valerio Terraroli (Università degli Studi di Verona, Italia)

Comitato di lettura Guido Bartorelli (Università degli Studi di Padova, Italia) Riccardo Caldura (Accademia di Belle Arti di Venezia) Elena Catra (Accademia di Belle Arti di Venezia, Italia) Massimo De Grassi (Università degli Studi di Trieste, Italia) Silvia Grandi (Alma Mater Studiorum - Università degli Studi di Bologna, Italia) Anita Orzes (Universitat de Barcelona, Espanya; Université Grenoble Alpes, France) Vittorio Pajusco (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Direzione e redazione

Dipartimento di Studi Umanistici
Università Ca' Foscari Venezia
Palazzo Malcanton Marcorà
Dorsoduro 3484/D | 30123 Venezia
artecontemporanea@unive.it

e-ISSN 2610-9891
ISSN 2610-9905



URL <http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/collane/storie-dellarte-contemporanea/>

Curatorial studies

Il re-enactment delle mostre

a cura di

Guido Bartorelli e Stefania Portinari

Venezia

Edizioni Ca' Foscari - Venice University Press

2023

Curatorial studies. Il re-enactment delle mostre
a cura di Guido Bartorelli e Stefania Portinari

© 2023 Guido Bartorelli, Stefania Portinari per il testo
© 2023 Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing per la presente edizione



Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License



Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.

Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.



Certificazione scientifica delle Opere pubblicate da Edizioni Ca' Foscari: i saggi qui pubblicati hanno ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori esperti della materia, attraverso un processo di double-blind peer review, sotto la responsabilità del Comitato scientifico della collana. La valutazione è stata condotta in aderenza ai criteri scientifici ed editoriali di Edizioni Ca' Foscari, ricorrendo all'utilizzo di apposita piattaforma.

Scientific certification of the works published by Edizioni Ca' Foscari: the essays have received a favourable evaluation by subject-matter experts, through a double-blind peer review process under the responsibility of the Advisory board of the series. The evaluations were conducted in adherence to the scientific and editorial criteria established by Edizioni Ca' Foscari, using a dedicated platform.

Edizioni Ca' Foscari
Fondazione Università Ca' Foscari | Dorsoduro 3246, 30123 Venezia
edizionicafoscari.unive.it | ecf@unive.it

1a edizione dicembre 2023
ISBN 978-88-6969-760-9 [ebook]

Progetto grafico di copertina: Lorenzo Toso

Curatorial studies. Il re-enactment delle mostre / a cura di Guido Bartorelli e Stefania Portinari — 1. ed.
— Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 2023. — xii + 130 p.; 25,5 cm. — (Storie dell'arte contemporanea; 5).

URL <https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/libri/978-88-6969-760-9/>
DOI <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-760-9>

Curatorial studies

Il re-enactment delle mostre

a cura di Guido Bartorelli e Stefania Portinari

Abstract

This collection of essays raises a new critical reflection on a controversial and exciting topic that has brought historiographical, philological, and ethical reflections on the reenactment and the study of the history of exhibitions and performances since the 1990s.

The issue of exhibition reenactment has led to a reflection in two areas: on the one hand, the reenactment not only of those auroral exhibitions of the 1970s in which performative acts were grafted onto a terrain of process art/'arte povera' or of those underground contexts or festivals that made a significant part of art history, but also with respect to early twentieth-century exhibitions. On the other hand, video art has to be addressed by considering its complex issues of preservation, as well as its possible transmutation into other media, when it should be defined as a document of a performance and when it should instead be considered a video-work to all intents and purposes even by the artist-creator.

This book therefore covers topics ranging from the dialogue on the protagonists of the *International Exhibitions of the Roman Secession* between 1913 and 1916 to the establishment of the Milanese group *Nuove Tendenze* and their 1914 exhibition reenacted in 1980; from the reenactment of a section of the 1972 Venice Biennale in *Comportamento. Venice Biennale 1972. Padiglione Italia 2017* set up at the Centro per l'arte contemporanea "Luigi Pecci di Prato" in 2017 to didactic experiences by Bruno Munari, to the performances by Tania Bruguera or Marina Abramović.

The multiple lives of contemporary artistic practices are therefore analysed and enhanced through specific case studies and multiple voices.

Keywords Reenactment. History of exhibitions. Educational. Visual arts. Twentieth century art and theory.

Curatorial studies
Il re-enactment delle mostre
a cura di Guido Bartorelli e Stefania Portinari

Sommario

Introduzione

Il reenactment

Guido Bartorelli, Stefania Portinari ix

Le esposizioni internazionali

della Secessione romana 1913-16. Una rilettura

Stefania Frezzotti 3

Ripensare a Nuove Tendenze: 1914-80

Niccolò D'Agati 25

Di due miei reenactments:

Opera o comportamento e La ripetizione differente

Renato Barilli 45

«Per esistere veramente le cose dovrebbero essere eterne, immortali»

Note attorno all'etica curatoriale e al reenactment di *Comportamento*

Giada Pellicari 57

È possibile il reenactment di un laboratorio d'artista?

L'esperienza della mostra *Bruno Munari: aria | terra*

Guido Bartorelli 69

Videoarte a Palazzo dei Diamanti, Ferrara 1973-1979/2015. Reenactment

Lisa Parolo, Cosetta Saba 79

The Artist in Present. Il reenactment come pratica curatoriale e azione d'artista

Stefania Portinari 95

Verifica 8+1: trent'anni di esposizioni

Per una proposta di reenactment

Marianna Rossi 107

Reenactment, autorialità e *copyright infringement*: alcune riflessioni sull'*Homenaje a Ana Mendieta (1985-96)* di Tania Bruguera

Federica Stevanin 119

Introduzione

Il reenactment

Guido Bartorelli

Università degli Studi di Padova, Italia

Stefania Portinari

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Questa raccolta di saggi nasce come nuova riflessione critica e di studi sotto l'egida della presenza di Renato Barilli a quello che è stato il convegno *Curatorial studies. Il re-enactment delle mostre*, che si è tenuto il 14 dicembre 2017 nell'aula magna Silvio Trentin dell'Università Ca' Foscari Venezia per riflettere su un tema controverso e appassionante che nel decennio precedente aveva non solo riportato all'attenzione della critica riflessioni storiografiche, filologiche ed etiche relative al riallestimento e allo studio della storia delle esposizioni, ma anche coinvolto con successo un gran numero visitatori di mostre. Alcuni noti reenactments, come *When Attitudes Become Form. Bern 1969/Venice 2013*, allestito prendendo la fondante esperienza di Harald Szeemann alla Kunsthalle di Berna e portandone l'idea alla Fondazione Prada nella sede di Venezia a cura di Germano Celant, o come *Magiciens de la Terre*, altrettanto leggendaria mostra tenutasi nel 1989 tra il Centre Georges Pompidou e la Grande Halle de la Villette a Parigi a cura di Jean-Hubert Martin, ri-analizzata nel 2014 al Centre Pompidou da Annie Cohen-Solal in *Les Magiciens de la terre, retour sur une exposition légendaire*, trasfigurandola attraverso i materiali d'archivio, erano allora e sono tuttora argomenti molto dibattuti.

La partecipazione di Renato Barilli inoltre incoraggiava ad affrontare con lui da un punto di vista teorico ma anche molto operativo un caso di studio recente quale il reenactment dell'eccezionale sezione *Opera o Comportamento*, da lui curata per la parte del 'comportamento' in dialettica e in antagonismo con Francesco Arcangeli che si occupava invece delle opere pittoriche più 'tradizionali', nel Padiglione Italia alla Biennale di Venezia del 1972, riportata in *Comportamento. Biennale di Venezia 1972. Padiglione Italia 2017* al Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci di Prato nel 2017.

La questione del reenactment delle mostre - che si inserisce in una più espansa nostra attenzione e pratica, oltre che studio, dell'ambito della curatela - ci ha condotti però a riflettere su altri due ambiti singolari: la riproposizione non solo di quelle mostre aurorali degli anni Settanta in cui gli atti performativi si innestavano in un terreno di azioni 'povere' o in quei contesti underground o di festival che hanno fatto 'la storia della storia dell'arte' - dagli Arsenali di Amalfi nel 1968 alle edizioni appunto della Biennale di Venezia degli anni Settanta - ma anche rispetto alle mostre del primo Novecento e, dall'altro fronte, alla videoarte e alle sue complesse questioni di conservazione, oltre che della sua eventuale trasmutazione su altri supporti, quando sia il caso di dirla documento di una performance e quando invece sia a tutti gli effetti considerata anche dall'artista creatore una video-opera.

Per tale motivo, essendo rientrato questo convegno all'interno del Progetto di Ateneo relativo all'indagine e alla ricostruzione delle mostre del periodo aureo degli artisti di Ca' Pesaro che attorno a Nino Barbantini hanno costruito una nuova contemporaneità a Venezia sulla soglia di inizio Novecento - intitolato *Venezia '900: gli artisti di Ca' Pesaro dal 1908 al 1925* - alla presenza anche del collega Nico Stringa, al tempo con noi co-curatore del convegno, in una prima parte dedicata al *Primo Novecento reenacted* si sono succedute Elisabetta Barisoni, responsabile di Ca' Pesaro - Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Venezia, con un intervento relativo proprio a quei temi, dedicato a "Nulla si crea, nulla si distrugge, tutto si trasforma". Sul reenactment delle mostre storiche, le prime Biennali e le mostre capesarine del 1913 e del 1919 e Stefania Frezzotti, al tempo curatrice alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma, ora la Galleria Nazionale, che ha ricostruito il dialogo che quei protagonisti veneziani hanno intessuto con l'avanguardia romana e futurista e in particolare le presenze alle Esposizioni internazionali della Secessione romana (1913-16). Su questa soglia di primo Novecento Niccolò Dagati ci portava la testimonianza di come Enrico Crispolti e altri protagonisti della critica del tempo abbiano rivisto e rivisitato la costituzione del gruppo Nuove Tendenze e la sua mostra del 1914, mettendo in atto un cortocircuito di pensieri in una riproposizione del 1980.

Nel secondo panel, dedicato al *Reenactment di ambienti, azioni e video: problemi e metodi*, Marina Pugliese, Adjunct Professor al California College of the Arts, e Barbara Ferriani, docente di Restauro dell'arte contemporanea alla Struttura didattica speciale universitaria in Scienze per la Conservazione, Restauro, Valorizzazione dei Beni Culturali di Venaria Reale (Torino), hanno riportato la loro esperienza di studio e riallestimento di *Ambienti in Lucio Fontana. Ambienti/Environments - Pirelli HangarBicocca, Milano. Dalla ricerca documentaria alla riproduzione di opere perdute*. Renato Barilli e Giada Pellicari, sua assistente in occasione di *Comportamento. Biennale di Venezia 1972. Padiglione Italia 2017* allestita al Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci di Prato, hanno dato testimonianza del loro *modus operandi* ma hanno anche rivelato - con il racconto e l'intreccio di testimonianze qui riportato - ulteriori dettagli inediti ed estremamente importanti relativi a presenze, assenze, disaccordi, manovre 'dietro le quinte', riscoperte entusiasmanti che non sono stati rivelati del tutto nel catalogo di quel reenactment e che per noi diventano dunque fonti particolarmente preziose.

Oltre alle nostre voci, inalveate su quei temi tra anni Sessanta e Settanta che contraddistinguono una parte importante della nostra ricerca e delle nostre predilezioni di studiosi, Cosetta Saba e Lisa Parolo dell'Univer-

sità degli Studi di Udine hanno unito le loro per trattare del reenactment avvenuto a Palazzo dei Diamanti di Ferrara relativo a esperienze di video-arte legate al territorio ferrarese tra 1973 e 1979. A loro si erano aggiunte le riflessioni nel ruolo di *discussant* di Luca Pietro Nicoletti, Vittorio Pajusco, Marianna Rossi e Federica Stevanin: se non di tutti quei nostri compagni di confronto – a cui siamo tanto grati – abbiamo qui potuto raccogliere gli scritti, di queste due ultime colleghe accogliamo qui tra i saggi l'intensa testimonianza delle loro considerazioni sui reenactment l'una delle mostre di una collezione di arte contemporanea che traccia la storia di un collettivo di Mestre (Venezia) votato alla collaborazione collettiva, l'altra delle performance comprese nel decennale progetto dell'*Homenaje a Ana Mendieta* (1986-96) di Tania Bruguera.

Di tutto questo complesso dibattere e dello scambio di idee e confronti che ne è seguito è dunque traccia questo volume di saggi che vive a se stante che, senza necessariamente rispondere con un giudizio univoco e una interpretazione unitaria alla questione del reenactment delle mostre e delle performance, ne riconsidera le seconde, terze, talora plurime vite, come fossero delle 'vite delle forme' che ritornano e in cui – come ha scritto con molta poesia Giada Pellicari nel suo testo – nel caso di un remake o una riconsiderazione a posteriori si è trattato sempre «di una sorta di mostra al quadrato, una scatola cinese, che conteneva l'esposizione originale ma allo stesso tempo la espandeva».

Curatorial studies

Il re-enactment delle mostre



Università
Ca' Foscari
Venezia

Dipartimento di Studi Umanistici

CURATORIAL STUDIES
IL RE-ENACTMENT DELLE MOSTRE

The Artist in Present. Il reenactment come pratica curatoriale e azione d'artista

Stefania Portinari

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract Reenactment as curatorial practice or re-presentation of performances is a much-debated issue. Between the 1990s and the 2000s a particular increase in these interests led critics and scholars to deal with the re-staging of famous exhibitions – such as *Live in Your Head. When Attitudes Become Form* – or re-performances of artists active in the 1960s and 1970s. Through case studies, such as certain episodes at the Venice Biennale or Yoko Ono and Marina Abramović's actions, this essay compares opinions and issues, and is an attempt to examine if reenactments are truly creative acts or just 'a parody'.

Keywords Reenactment. Performance. Magiciens de la Terre. When Attitudes Become Form. Venice Biennale. Harald Szeemann. Germano Celant. Renato Barilli. Yoko Ono. Marina Abramović.

Esercizio pratico di re-immaginazione, messa in scena, allestimento e vivificazione del passato, il reenactment come termine e come pratica nasce in ambito anglosassone, con pretese storico-*educational* che non esulano anche da intenzioni di intrattenimento, per ricreare nel presente momenti storici o eventi legati all'ambito militare, come famose battaglie o parate in costume ma che, per l'apporto teatralizzato, alcuni studiosi legano persino a situazioni invero più vicine alla realizzazione di *tableaux vivants* in abiti 'all'antica', come le foto pittorialiste di Julia Margareth Cameron.¹

Non si tratta dunque di ripristinare una singola opera d'arte perduta o di autorizzarne un rifacimento, come per certe creazioni delle avanguardie riattivate in seguito a ricostruzioni autorizzate come i *Proun* (1919-27) di El Lissitzky, le maquette del *Monumento alla Terza Internazionale* (1917) di Vladimir Tatlin o i *ready-mades* voluti dallo stesso Marcel Duchamp (Grazioli 1993; Kamien-Kazhdan 2018, 243-6) o di situazioni in cui gli artisti

¹ Cf. Rex 1977; Arns, Horn 2008; Magelssen 2014; Morgan 2010 e Agnew, Lamb, Tomann 2019; sull'intento di realizzare un reenactment del pensiero degli uomini del passato come teorizzato dallo storico e archeologo inglese Robin George Collingwood (1889-1943), cf. Dray 1995.

acconsentono a 'riparare' o totalmente sostituire alcune parti, ad esempio per lavori del *nouveau réalisme* o dell'arte povera, oppure di citazionismo o reinvenzioni con apporti digitali,² ma di un processo di reificazione complesso che si avvicina a quanto avviene al cinema col *remake* (Balsom 2013) e ambisce a riproporre una mostra o più spesso una performance, ambito nel quale si ha probabilmente l'impatto più impressionante – come evidenzia Rebecca Schneider (2011), pioniera negli studi di tale settore – ma che riguarda anche l'architettura con edifici o parti di essi ricostruiti in scala 1:1 (Mannell 2006, 29-42).

Se, per quanto concerne il riallestimento delle mostre, capostipiti eccentrici di questo fenomeno nel cercare di rievocare sensazioni e percezioni possono essere considerate le *period rooms* di ambito ugualmente anglosassone (Bertolone, Biggi, Gavrilovich 2015) – un'area nella quale peraltro questi fenomeni hanno più larga e primeva accoglienza – o i musei allestiti con approccio storicista tra fine Ottocento e primi Novecento, questa pratica come esercizio di studio e di ricerca scientifica, di indagine critica e di 'invenzione in astratto' è invece ovviamente ampiamente praticata nella storia della critica d'arte, della ricezione del gusto e degli *exhibition studies*. La pratica curatoriale del reenactment però a fini non solo di mera riconsiderazione storica eseguita da storici dell'arte e critici con valenza di confronto anche estetico, quanto piuttosto con un apporto di riappropriazione curatoriale e talora reinterpretazione, è una procedura che ha visto un significativo intensificarsi tra anni Novanta e primo decennio del Duemila, che vira ora più a riflessioni postcoloniali o femministe.

Si verificano inoltre non solo casi in cui sono sottese intenzioni filologiche, come quelli attivati da molte università americane fin dagli anni Ottanta e segnalati già da Rosalind Krauss in testi fondanti come *The Originality of the Avant-Garde. A Postmodern Repetition* (1984), ma congiunture complesse addirittura di *mise en abyme*, come in occasione delle riflessioni compiute venticinque anni dopo l'allestimento di quella che è stata definita una 'esposizione manifesto', *Magiciens de la Terre* curata da Jean-Hubert Martin al Centre George Pompidou e alla Grande Halle de la Villette a Parigi nel 1989, in cui su 113 artisti – tra nomi noti come Barbara Kruger, Louise Bourgeois, Christian Boltanski e Marina Abramović – una cinquantina erano originari da Haiti, Zaire, Papuasias, Tibet, Madagascar e Nuova Guinea, rivelando un panorama d'arte molto sconosciuto. Nel 2014 infatti *Magiciens de la Terre ou la Naissance de l'Art Mondialisé* non si è configurato come un effettivo reenactment, ma nelle forme di una mostra di documenti e taccuini di viaggio prodotti al tempo dai commissari coinvolti, con video e fotografie anche di riproduzioni di opere allora allestite, accompagnate inoltre da un convegno per indagare come siano state recepite quelle che sono state chiamate le «culture invisibili» portate all'attenzione in tale occasione, ed è significativo che sia stata strutturata in tale modalità da una docente universitaria di storia, Annie Cohen-Solal, che ricopriva il ruolo di commissaria generale delegata all'operazione, e non dal primevo curatore (Cohen-Solal, de Rubercy 2014).

La pratica delle 'ripetizioni' delle mostre e delle performance pone però delle questioni etiche e procedurali anche se eseguita dal loro stesso

² Su *remix*, *crowdsourcing*, modelli *open source*, *hacking* e nuove tecnologie cf. *Reff. Roma-Europa Fake Factory. La reinvenzione del reale attraverso pratiche critiche di remix, mashup, ri-contestualizzazione, reenactment* (2010), in particolare i contributi critici di Valentina Tanni e Stefano Coletto; sul citazionismo postmodern cf. Bois et al. 1986.

curatore o artista, come avviene quando un'opera d'arte è restaurata non da un professionista ma dallo stesso creatore, una evenienza che apre alla concreta possibilità che essa non risulti poi ripristinata com'era, ma trasformata in qualcosa d'altro, qualcosa di nuovo che aggiunge all'espressione originale delle istanze legate al momento che l'autore stesso sta vivendo in quella specifica 'altra' sua età e nel contesto in cui si trova a operare e che può risultare, a seconda delle posizioni critiche, un tradimento o un'aggiunta di valore, comunque una nuova interpretazione. Nel reenactment di processi performativi è più probabile riscontrare la regia degli artisti che li hanno originariamente ideati, anche pur delegando a studenti o a persone altre quello che fu il loro ruolo operativo di corpo 'agente', quando alcuni mitici episodi della neoavanguardia vengono prelevati dalla memoria e trasferiti decenni dopo in contesti istituzionali, museali o accademici (cf. Conwell 2012, 201-10; O'Doherty 1986, 87). Per il riallestimento delle mostre invece è interessante e disturbante insieme la questione che si pone quando un altro curatore o uno storico dell'arte si introducono nel cantiere esperienziale e mentale di un altro curatore, corteggiando il rischio di una «ambivalent appropriation», invocando il paradosso della ripetizione che Arthur Danto esprime in *Art After the End of Art* (1993, 62-9) laddove, evocando una frase di Karl Marx che cita Hegel nel punto in cui dichiara che ogni grande fatto storico si ripete due volte, uno come tragedia e uno come farsa, auspica che la ripetizione sia sempre solo una necessità storica piuttosto che una rievocazione farsesca, dato che non crede nelle ripetizioni storiche (cf. Godfrey 2007, 140-72).

La storia della Biennale di Venezia ci offre dei casi aurorali di reenactment parziali e spuri, che riguardano soprattutto delle singole opere, seppur complesse, e dei contesti storico-artistici: dopo che nel 1968 alla mostra *Linee della ricerca* era stato ricostruito l'*Ambiente* di Fontana del 1949, nel 1970 per la sezione *Proposte per una esposizione sperimentale* curata da Umbro Apollonio e Dietrich Mahlow accanto alle opere originali vengono proposte alcune installazioni delle avanguardie e opere cinetiche quali il *Modello del monumento per la Terza Internazionale* (1920) di Tatlin proveniente dal Museo di Arte Moderna di Stoccolma, che l'ha ricostruito nel 1968; il *Modulatore della luce e dello spazio* (1921-30) di Moholy-Nagy ricreato per questa occasione grazie all'autorizzazione della vedova Sybil Moholy-Nagy su intervento di Thomas Messer, direttore del Guggenheim Museum di New York, dopo la richiesta di Apollonio; un progetto di El Lissitzky, tra vari suoi altri, con un ambiente per mostre di Hannover (1927-28) e una replica del 1961 di *Rotor* (1920) di Duchamp. Nel 1976 con *Ambiente/Arte* di Germano Celant vengono poi poste in essere opere ambientali storiche, tra gli altri, di Kandinskij, El Lissitzky, Balla, Mondrian, Arman, Klein, assieme a quelle di tredici contemporanei realizzate *site-specific* (Portinari 2018) e il critico genovese avvia quella che diverrà una sua pratica curatoriale peculiare.

L'episodio della mostra *Opera o Comportamento* alla Biennale del 1972, curata da Francesco Arcangeli e Renato Barilli, l'uno per la parte pittorica e l'altro per quelle ricerche che possono essere intese anche come gesto o processo che conduce alla realizzazione dell'opera, dà inoltre la rara opzione di un reenactment eseguito dal curatore stesso, esplicitato in questo volume in prima persona da Barilli con il compimento di *Comportamento. Biennale di Venezia 1972. Padiglione Italia 2017* al Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci di Prato nel 2017. E proprio lo scandalo più tuonante dello scomparto *Comportamento*, l'operazione folgorante di Gino de Dominicis che a sua volta

ha avuto varie filiazioni successive inscenate sia dallo stesso artista che in versione postuma (come pure *Esposizione in tempo reale* di Franco Vaccari presente in quella medesima sezione),³ ha dato origine a un video girato in quei giorni da Gerry Schum (che già esponeva con una mostra nella sala a fianco), quasi a compensazione della chiusura della stanza dell'italiano dopo le proteste per 'l'esposizione' del ragazzo con sindrome di Down, che il 25 giugno 1972 riapre vuota, con solo un monitor che proietta questa *Terza soluzione di immortalità. Gino De Dominicis vi vede*, in cui l'artista guarda fisso nella telecamera per 27 minuti, accompagnato dalla didascalia: «De Dominicis is present, he is just looking».

Otto anni dopo, nel 1980, Barilli scrive un testo visionario intitolato *Irreversibilità della Performance*, in occasione del festival *Perfor/mance. Settimana della performance art americana* curato con Pamela Zulli, che ne è la proponente principale, oltre a Francesca Alinovi, Jane Bell e Rossella Bonfiglio, presso il teatro Affratellamento di Firenze dall'1 al 6 marzo, dove agiscono Laurie Anderson, Chris Burden, Julia Heyward, Paul McCarthy e Martha Wilson & Disband. «Quale significato, quale peso culturale ha oggi la performance? Mantiene essa una sua attualità?» si domanda: sebbene il pubblico talora si senta «offeso» da certe sue caratteristiche, in primis quella della «perdita di aura, di sacra distanza che essa comporta, la pretesa di far scendere l'arte tra noi», essa «è un'attività del tempo piuttosto che dello spazio» connotata da immediatezza e povertà, e la intende dunque come «un capitolo, o un paragrafo della più vasta impresa globale di recupero del corpo». Sebbene alcuni critici giudichino quelle istanze sorpassate, cadute in prescrizione a causa dell'irrequieto succedersi delle mode, gli pare che invece pur all'interno di nuovi trend globali resistano delle «microonde o onde di assestamento» provenienti da quelle esperienze e che dopo un tempo di concettuale e poi di adozione di mezzi tecnologici come foto e video e poi in quel momento presente nel mezzo del ritorno del colore e della pittura, resistano ancora quei valori perché «in ogni caso la scoperta della dimensione performativa appare, per l'umanità, e per lunghi anni a venire, come una scelta irrinunciabile» (Barilli 1980, 11-13) che porterà infatti a una sua prepotente riaffermazione negli anni Novanta, con nuove istanze, e a rafforzare la pratica del reenactment.

Una circostanza eclatante in cui è stata 'esposta un'esposizione' è stata la riproposizione di *Live in Your Head. When Attitudes Become Form. Works - Concepts - Processes - Situations - Information* curata da Harald Szeemann a Berna nel 1969 nelle forme di *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013* presso la sede di Venezia della Fondazione Prada, con la direzione di Germano Celant nel 2013. La chimerica mostra della Kunsthalle di Berna (che prevedeva come sede anche una scuola posta di fronte all'edificio) con la presenza degli artisti della process art, così dirompente e fondante nel *modus operandi* curatoriale, nell'allestimento e anche nella composizione del catalogo, che avrebbe dovuto rimanere aperta

³ L'azione di De Dominicis *Seconda Soluzione di immortalità* (1972), nella stanza che a sua volta aggrega anche altre azioni/opere presentate altrove in precedenza, è ripetuta alla mostra *Contemporanea* a Roma nel 1973 (col titolo *Gino De Dominicis vi vede. Terza soluzione di immortalità*) e, mancato l'artista nel 1998, alla Biennale di Venezia del 1999 a cura di Italo Tomassoni e Harald Szeemann, riallestita nel 2006 a Londra alla Frieze Art Fair da Maurizio Cattelan, Ali Subotnick e Massimiliano Gioni, tramite la loro galleria-associazione The Wrong Gallery col titolo *Second Solution of Immortality: The Universe Is Immobile* (cf. Tomassoni 2011; Barilli, Pellicari 2017); su Vaccari cf. Vaccari 1973.

dal 22 marzo a 27 aprile 1969, ma aveva chiuso già il giorno 23 aprile, si poneva come itinerante poi tra l'Haus Lange Museum di Krefeld tra maggio e giugno e l'Institute of Contemporary Art di Londra tra agosto e settembre, prevedendo quindi una mutevolezza sia nella presenza delle opere che nella loro disposizione. La ri-composizione veneziana, strutturata a seguito dei raffronti fotografici consentiti da vari archivi, da quello di Claudio Abate a quello di Harry Shunk, e dalle carte di Szeemann, ha portato a una operazione di portata grandiosa, comprensiva di complesse diplomazie con i depositari dei diritti degli artisti coinvolti, di prestiti importanti che hanno garantito opere la cui presenza era commovente per fragilità e consistenza, ma anche ad ampi tradimenti, lacune, sostituzioni in facsimile, soprattutto laddove veniva ovviamente a mancare la presenza processuale e performativa nella creazione dei lavori al tempo realizzati *site-specific* (come in *Splash Piece* di Richard Serra o *Fettecke/Fat Corner* di Joseph Beuys), nel tentativo di porre le opere come e dove erano a Berna, collocandole invece nel palazzo Ca' Corner della Regina grazie all'allestimento di Rem Koolhaas.

L'ampio catalogo è uno *statement*: ricchissimo di pagine con foto in bianco e nero dell'evento-madre, poste su fondo nero come a delineare il passato e accompagnate da mappe e dettagliate legende e schemi a spiegazione di dove fossero collocati i pezzi e se fossero o meno presenti e in che modalità di ricreazione nel reenactment, seguite a loro volta da nuove immagini a colori, nell'aspetto si offre a garanzia di una operazione filologica, risultando invero una operazione curatoriale che elenca una esposizione ricca di meraviglia come una galleria seicentesca, ma non apporta uno studio di storia dell'arte (ambito in cui invece Celant vorrebbe posizionarsi con reiterate dichiarazioni) quanto piuttosto una ipertrofia di indicazioni tecniche e una ricostruzione delle concessioni ottenute, in una serie di giustapposizioni, privo di una storiografia su come quella mostra si fosse coagulata, di una interpretazione anche relativa ai motivi di scandalo, di un giudizio a posteriori, di un approfondimento sulla ricezione critica e sui valori fondanti dell'apporto di Szeemann, risultando una operazione estetica e un cannibalismo, una appropriazione della memoria resa glamour e abbagliante dalla *location*, più che una meditata esperienza relazionale sul potere della curatela sciamanica esercitata in un luogo mesto e spoglio in quell'oramai vintage 1969 dal collega tedesco, mancato nel 2005. I testi sono giustificazioni e spiegazioni dell'operazione, ma non prevedono l'affiancamento di studiosi che con microstorie ricostruiscono il periodo e i protagonisti, come il critico attuerà invece nella sede di Milano nel 2018 con *Post Zang Tumb Tuuum. Art Life politics. Italia 1918-1943*.

Celant, in una conversazione con Thomas Demand, Rem Koolhaas, il team della Fondazione Prada e degli amici giornalisti, trascritta in catalogo, ribadisce che l'idea sia nata nel 2010 dal remake delle opere d'arte come edizioni e multipli posti in mostra a *Small Utopia. Ars Multiplicata*, tenutasi a Ca' Corner della Regina nel 2012; ma è opportuno ricordare che già in precedenza aveva seguito questo processo curatoriale alla Biennale del 1976 con la ricostruzione di ambienti quali il *Salon de Madam B* a Dresda (1926) di Piet Mondrian, il *Caffè Aubette* (1926-28) di Theo van Doesburg, *Abstrakte Kabinett* (1928) di El Lissitzky. I quesiti che Celant e la sua squadra si sarebbero posti, ovvero «come sarebbe stato possibile esporre un'esposizione?» e pensando alle mostre che hanno segnato una svolta epocale hanno scelto *When Attitudes Became Form* in quanto «esempio fondante di un nuovo linguaggio curatoriale» (*Perché e*

come? *Una conversazione con Germano Celant* 2013, 652-3), mettendo in atto un *restaging* delle opere che servisse a visualizzare anche le relazioni che si sono create tra di esse, secondo quanto Terry Smith ha definito *exhibition setting* e giustificando il suo assurgere al ruolo di Szeemann in questa operazione, che parrebbe essere stata proposta in primis da Miuccia Prada, per un «minimo carattere di condivisione autobiografica», perché il suo volume *Arte Povera* è stato pubblicato in quello stesso 1969 sia negli USA che in Europa e per essere stato invitato da Szeemann stesso a tenere «il discorso introduttivo alla mostra».

In questo suo atteggiamento curatoriale va letta piuttosto una continuità con la modalità di approccio che Giuliano Sergio (2011, 10) ha già evidenziato rispetto alla sua relazione con l'arte povera, con la teorizzazione dei principi posti nel testo *Per una Critica Acritica* che Celant pubblica su *Casabella*, di cui è redattore per l'arte, proprio in quello stesso 1969 che vede l'apparire di cataloghi apparentemente demandati ai materiali degli artisti, mentre il curatore si pone come mero registratore di eventi, tra cui quello stampato da Marcello Rumma a seguito della mostra *Arte Povera più Azioni Povere* tenutasi ad Amalfi nel 1968, quello di Szeemann a Berna composto come uno schedario, quello della mostra *Op Losse Schroeven (Situations and Cryptostructures)* allestita nel 1969 allo Stedelijk Museum di Amsterdam con testi di Piero Gilardi e Szeeman e lo stesso volume ampiamente fotografico *Arte Povera* (1969) di Celant. Il critico genovese dunque rinuncia anch'egli al giudizio critico, ma controlla in modo perentorio la modalità con cui viene trasmessa l'immagine delle opere e la creazione di un archivio, come strumenti di potere in grado di conferire un posizionamento nel nuovo sistema dell'arte. La soluzione alla crisi della critica, all'incapacità o all'impossibilità di accompagnare le opere con spiegazioni o discorsi idonei, che già aveva asserragliato i fiancheggiatori dell'arte informale e che in quel presente hanno già percepito ma sviluppano in modo differente personalità sensibili come Carla Lonzi e Achille Bonito Oliva, si risolve per lui - che aveva iniziato invece con quella sorta di manifesto *Arte Povera. Appunti per una guerriglia sul Flash Art* del novembre-dicembre 1967, con una scelta dunque ancora legata a una pratica dell'avanguardia che risale ai futuristi, che a loro volta nella lettura di Giovanni Lista e Scott Sheridan si rifacevano ai mazziniani del Risorgimento (Lista, Sheridan 1996) - sulla strada tracciata da Szeemann, non utilizzando più l'interpretazione ma la mera documentazione che conferirebbe obiettività alla narrazione. Si tratta però di una presunta obiettività, di una posa intellettuale con cui si esprime la loro militanza critica, perché nessuna scelta, tantomeno quella di cosa mostrare e conservare, è mai neutrale.

Se il reenactment di mostre non è mai un rifacimento totale, per cause fisiologiche legate all'impossibilità di ottenere tutte le opere o per decisione curatoriale, dà comunque come risultato una mostra con dentro la memoria dell'altra, è l'esito di una ri-manipolazione ma è accomunato a quello delle performance dalla motivazione, che consiste nel miraggio di ricreare una situazione straordinaria, l'emozione che si stia assistendo a un accadimento eccezionale.

Quella che Helena Reckitt (2011, 58-63) chiama la «reenactment's resurgence», una moda che si acuisce attorno agli anni Duemila sia negli USA che in Europa, non trova sufficiente appagamento nella visione filmica di materiali storici perché a suo avviso quello che si va cercando è un legame 'affettivo' con l'evento originario, pur senza l'illusione di poterlo avere

fedelmente, ma «by staging affective relationships with historical figures and events, seeming to process them through the bodies of the living». I corpi dei viventi diventano dunque dei conduttori, rendono tangibilmente presenti situazioni che erano parzialmente esperibili solo tramite foto o video spesso deteriorati. La studiosa pone anche dubbi paradossali, come se vi sia un tempo adeguato da lasciar trascorrere prima di rimettere in scena una performance, come quando si denomina vintage un capo di abbigliamento dopo almeno 25 anni, così che si possa consentire una visione che sia uno specchio sia sul passato che sulla nostra ricezione nell'oggi, e se si possano generare nuove opere da quel che resta di una azione, come *I Miss Everyone Who Has Ever Gone Away* (1991) di Dario Robleto che consiste in un *mobile* creato con le carte di caramella provenienti da un lavoro di Félix González-Torres.

Il rischio di creare «another aesthetic trope» alberga a suo avviso in situazioni come i *Seven Easy Pieces* attuati da Marina Abramović nel novembre 2005 al Solomon R. Guggenheim Museum in New York, con le performance di Nauman, Acconci, Valie Export, Gina Pane e Beuys, che le pare sortiscano l'effetto di convertire «time-based works into tableaux vivants» per la fissità con cui sono attuati – tanto che Robert Blackson (2007, 39) li avvicina più a pose pronte per essere fotografate – incapaci di restituire la vitalità degli originali. L'attenzione eccessiva alla documentazione dell'evento, che rischia di prendere il sopravvento nei media rispetto a quelli originali, che vengono comunque interpretati modificandoli con il rischio di concretizzare anacronismi, tautologie, appropriazioni in senso freudiano piuttosto che uno spirito di omaggio sembrano più il risultato del fatto che «the ego wants to incorporate this object into itself».⁴

La performance stessa d'altronde cambia nel tempo anche quando interpretata dall'autore, come *Cut Piece* (1964) di Yoko Ono, avvenuta a Kyoto e Tokyo nel luglio e agosto del 1964, alla Carnegie Recital Hall a New York nel marzo 1965, due volte di seguito in due serate al simposio *Destruction in Art Symposium* tenutosi presso l'Africa Centre a Londra nel settembre 1966 col titolo *Two Evenings with Yoko Ono*, poi diretta da lei secondo quella che viene chiamata la 'delega della performance' demandandola ad altri, specificando che possono essere indifferentemente maschi o femmine, fino a una sua nuova interpretazione nel 2003 al Ranelagh Theatre di Parigi.

Lo storico dell'arte americano Kevin Concannon (2008, 83) evidenzia come nelle interviste rilasciate da Ono lei affermi che ha sempre avuto la consapevolezza che ogni volta il lavoro si sarebbe trasformato in qualcosa di diverso, «not from any authentic original, but from an idea into an experience, each one distinct from the others». Malgrado le interpretazioni femministe assegnate a posteriori a quel lavoro, una esegesi che lei non rifiuta e che ha integrato con gli anni nell'intento dell'opera, dichiara infatti che né nel suo intento né nelle letture dei critici del tempo era quello il messaggio perseguito, quanto piuttosto un senso di rabbia, il fatto che anche il pubblico

⁴ Si tratta dei reenactment di Bruce Nauman, *Body Pressure* (1974), che nasce però come una azione che chiede al singolo visitatore di premersi contro un muro; Vito Acconci, *Seedbed* (1972); Valie Export, *Action Pants*, *Genital Panic* (1969); Gina Pane, *The Conditioning*, *first action of Self-Portrait(s)* (1973); Joseph Beuys, *How to Explain Pictures to a Dead Hare* (1965), oltre alla sua *Lips of Thomas* (1975) e a una sua nuova opera commissionata dal museo, intitolata *Entering the Other Side*. Ogni azione è durata 7 ore (dalle 17 alle 24) ed esse si sono svolte una dopo l'altra per 7 sere consecutive (dal 9 al 15 novembre 2005).

potesse prendere qualcosa dall'artista, non solo donare il suo sguardo all'artista, mentre nell'ultimo reenactment del 2003 compiuto come auspicio per la pace nel mondo dopo gli eventi dell'11 settembre 2001 intendeva anche agire «against ageism, against racism, against sexism, and against violence», coinvolgendo tutto il pubblico poiché nel frattempo sono mutati il contesto sociale e la sensibilità dell'artista.

Una interpretazione non femminista dei suoi lavori la dichiara anche Abramović, che trasforma la serie di ventidue performance *Nightsea Crossing* attuata con Ulay dal 1981 al 1987 in quello che è stato uno degli eventi mediatici più clamorosi degli anni Duemila, la performance *The Artist is Present* della durata di tre mesi (14 marzo-31 maggio 2010) tenutasi nel Donald B. and Catherine C. Marron Atrium del MoMA, in occasione della sua retrospettiva curata da Klaus Biesenbach. La riproposizione della posizione frontale delle due persone sedute, con un tavolo di mogano posto tra loro, poi rimosso dopo qualche settimana dalla versione al MoMA, che come altre azioni poteva sembrare un lavoro sui conflitti e le assonanze di una coppia, viene inteso dall'artista invece senza implicazioni relazionali, ma piuttosto come una sfida personale al passare del tempo, per mettere alla prova le capacità conferite da esperienze con la filosofia buddista e gli aborigeni australiani.

La mostra *Marina Abramović. The Artist is Present*, oltre a una parte documentativa con fotografie, video, oggetti impiegati nelle azioni, prevedeva anche una sezione in cui performer e danzatori operavano *live* reenactments di sue opere degli anni Settanta la cui presenza la storica dell'arte Amelia Jones (2011, 16-45) giudica controversa - collocandosi su argomentazioni affini a quelle di Claire Bishop (2012, 91-2) sull'impiego di persone altre chiamate a impersonificare quei ruoli - e in un testo che mira a dimostrare il paradosso dell'«Impossibility of Presence» contesta che sia in *Seven Easy Pieces* che in questa azione

what her recent projects expose, in spite of claims in the media to the contrary, is that there cannot be a definitively 'truthful' or 'authentic' form of the live event even at the moment of its enactment - not even (if this could be imagined) as lodged within the body that originally performed or experienced it. There cannot, therefore, be a re-enactment that faithfully renders the truth of this original event.

In un tempo che sta avvalorando un'istituzionalizzazione del recupero della storia delle performance a un livello che definisce ironicamente industriale, reclama che «what we get in the re-enactment is a willed aestheticization of the original versions». Se la tensione che si crea al momento delle performance deriva proprio dalla peculiarità della presenza di un corpo, di un evento, che si scontra con l'impossibilità di trattenerlo veramente nello spazio e nel tempo, nemmeno al momento del reenactment si può attuare il desiderio di trattenerlo il tempo, è una esperienza sempre fallimentare malgrado la ripetizione e anzi vi può essere un concorso di colpa del mercato dell'arte nello spingere a queste operazioni o un desiderio del curatore o dello studioso di assicurarsi una ottima carriera scrivendone, e incoraggia a rassegnarsi che «their ephemerality makes them forever inaccessible to full knowledge».

Mentre Abramović dichiara di credere profondamente nel potere della riproposizione della performance e che rifarla significhi anche «the only real

way to document a performance art piece» (Abramović 2007, 11), sebbene poi si affidi a una complessa registrazione documentaria per detenere un assoluto controllo della sua immagine, affidata ad esempio nel caso del MoMA alla regista Babette Mangolte (Blackson 2007, 39),⁵ e ha raccontato che da una reazione incollerita al veder ricreata per la prima volta una sua performance da cinque ragazze ad Amsterdam che avevano intitolato, in omaggio a lei, *Marina Positions* quella che era stata *Art Must Be Beautiful*, *Artist Must Be Beautiful* (1975), era subito passata all'idea che fosse «fantastico» pensare alla performance come a una musica di Mozart alla quale, pur rispettando l'originalità del pezzo, si può dare la propria interpretazione una volta chiesti i permessi (Kaplan 1999, 14).

Altri artisti invece sono contrari a questa pratica, a partire da Allan Kaprow, che per primo impiega il termine *happening* per le sue azioni, e in *The Legacy of Jackson Pollock* (1957) definisce quell'attività un'avventura che coinvolge un certo numero di partecipanti in cui non c'è distinzione tra audience e performers, ma specifica che ogni happening è unico e non può essere ricreato, sebbene questo sia invece avvenuto spesso con le sue opere, soprattutto da parte di università e accademie americane e dopo la sua morte nel 2008 siano stati creati restaging dei suoi happening in occasione della retrospettiva *Allan Kaprow: Art as Life* al Museum of Contemporary Art di Los Angeles.

Chris Burden non ha voluto che Abramović rifacesse la sua *Trans-Fixed* (1974) tra le *Seven Easy Pieces* perché essa doveva rimanere un evento unico per sempre, fermo in quel passato, perché avesse un senso o - dichiara in una intervista nel 2010 - «it becomes a parody and I think stupid» (Jones 2011, 35) e anche Ulaj nel 2010 aveva dichiarato al *New Yorker*: «I don't believe in these performance revivals. They don't have the ring of truth about them» (O'Hagan 2010). Christo, interrogato sulla durata limitata dei suoi progetti, aveva ugualmente risposto: «I don't believe any work of art exists outside of its prime time, when the artist likes to do it, when the social, political, economic times fit together» (Koddenberg 2021). Christian Boltanski invece avvicina le sue opere a un concetto di ri-creazione molto praticato nei paesi asiatici, dove architetture e giardini vengono sostituiti con un diverso senso della conservazione, e confida che le sue opere possano essere rifatte da altri quando saranno danneggiate dal tempo, anche se si tratta di oggetti materiali spera che dopo la sua morte qualcuno «incarni» la sua opera, «la 'reciti', la rimetta in scena di nuovo» (Bertola 2010, 27).

Nella complicata disamina tra casi e intenzioni differenti, resta comunque preziosa l'affermazione di Robert Blackson (2007, 39):

regardless of its context, to sample from various models of constructing history, rather than a repetitive struggle of maintaining appearances, reenactment is a creative act.

⁵ Sulla questione delle strategie di documentazione cf. anche Santone 2008; il Solomon R. Guggenheim Museum possiede nei suoi *Archives* anche una *Performances and Public Programs Collection*; nell'aprile di quel 2005 a New York si è tenuto anche il convegno *Re-presenting Performance* che ha dibattuto di gerarchie tra tipologie di documentazioni che rimangono dopo le performance, anche rispetto al mercato dell'arte. Nota è la vicenda di Abramović contro il gallerista italiano Luciano Inga Pin per la vendita di fotografie delle sue performance, che pure era stato tra i primi a realizzare.

Bibliografia

- Abramović, M. (2007). *7 Easy Pieces*. Milano: Charta.
- Agnew, V.; Lamb, J.; Tomann, J. (2019). *The Routledge Handbook of Reenactment Studies*. London: Routledge.
- Arns, I.; Horn, G. (2008). *History will Repeat Itself. Strategien des Reenactment in der Zeitgenössischen (Medien-)Kunst und Performance*. Frankfurt am Main: Revolver.
- Balsom, E. (2013). *The Remake. Old Movies, New Narratives*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Barilli, R.; Pellicari, G. (a cura di) (2017). *Comportamento. Biennale di Venezia 1972. Padiglione Italia = Catalogo della mostra* (Prato, Centro arte contemporanea Luigi Pecci, 7 maggio-24 settembre 2017). Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Barilli, R. (1980). «Irreversibilità della Performance». Barilli, R.; Zulli, P. (a cura di), *Per/for/mance. Settimana della performance art americana*. Firenze: Comune Ufficio Arti Visive.
- Bertola, C. (2010). «Christian Boltanski. Come ci si può salvare?». *Flash Art*, 289, dicembre 2010-febbraio 2011, 34-5.
- Bertolone, P.; Biggi, M.I.; Gavrilovich, D. (a cura di) (2015). *Performing Arts Museums and Exhibitions*. Roma: UniversItalia.
- Bishop, C. (2012). «Delegated Performance: Outsourcing Authenticity». *October*, 140, 91-112.
- Blackson, R. (2007). «Once More... with Feeling: Reenactment in Contemporary Art and Culture». *Art Journal*, 66(1), 28-40.
- Bois, Y.-A. et al. (1986). *Endgame: Reference and Simulation in Recent Painting and Sculpture*. Boston: Institute of Contemporary Art; Cambridge (MA): MIT Press.
- Cohen-Solal, A.; de Rubercy, E. (2014). «Magiciens de la terre' ou la naissance de l'art mondialisé». *Revue des Deux Mondes*, Juillet-Août, 110-21.
- Concannon, K. (2008). «Yoko Ono's *Cut Piece*. From Text to Performance and Back Again». *A Journal of Performance and Art*, 30(3), 81-93.
- Conwell, D. (2012). «Overflow: A Reinvention of Allan Kaprow's *Fluids* by the LA Art Girls». *Getty Research Journal*, 4, 201-10.
- Danto, A.C. (1993). «Art after the End of Art». *Artforum*, April, 62-9.
- Dray, W.H. (1995). *History as Re-Enactment. R.G. Collingwood's Idea of History*. Oxford: Clarendon Press.
- Godfrey, M. (2007). «The Artist as Historian». *October*, 120, Spring, 140-72.
- Grazioli, E. (a cura di) (1993). *Marcel Duchamp*. Milano: Marcos y Marcos.
- Lista, G.; Sheridan, S. (1996). «The Activist Model; or, the Avant-Garde as Italian Invention». *South Central Review*, 13(2-3), 13-34.
- Jones, A. (2011). «'The Artist is Present': Artistic Re-enactments and the Impossibility of Presence». *TDR/The Drama Review*, 55(1), 16-45.
- Kamien-Kazhdan, A. (2018). *Remaking the Readymade. Duchamp, Man Ray, and the Conundrum of the Replica*. London: Routledge.
- Kaplan, J.A. (1999). «Deeper and Deeper: Interview with Marina Abramović». *Art Journal*, 58, 2, Summer, 6-21.
- Koddenberg, M. (2021). *Christo and Jeanne-Claude in Paris*. <https://rb.gy/wfmra>.
- Krauss, R. (1984). «The Originality of the Avant-Garde: A Postmodern Repetition». Wallis, B.; Tucker, M. (eds), *Art after Modernism: Rethinking Representation*. New York: New Museum of Contemporary Art; Boston: Godine.
- Magelssen, S. (2014). *Simming. Participatory Performance and the Making of Meaning*. Michigan: University of Michigan Press.
- Mannell, S. (2006). «Architectural Reenactments at 1:1 Scale». *Journal of Architectural Education*, 60(2), 29-42.
- Morgan, R.C. (2010). «Thoughts on Re-Performance, Experience, and Archivism». *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 32(3), 1-15.
- O'Doherty, B. (1986). *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. Santa Monica: Lapis Press.
- O'Hagan, S. (2010). «Interview: Marina Abramović». *The Observer*, 3 October.

- «Perché e come? Una conversazione con Germano Celant» (2013). Celant, G. (a cura di), *When Attitudes Become Form: Bern 1969/ Venice 2013 = Catalogo della mostra* (Venezia, Ca' Corner della Regina, 1 giugno-3 novembre 2013). Milano: Progetto Prada Arte, 23-6.
- Portinari, S. (2018). *Anni Settanta. La Biennale di Venezia*. Venezia: Marsilio.
- Reckitt, H. (2011). «To Make Time Appear». *Art Journal*, 70(3), 58-63.
- Reff. *Roma-Europa Fake Factory. La reinvenzione del reale attraverso pratiche critiche di remix, mashup, ricontestualizzazione, reenactment* (2010). Napoli: Derive Approdi & FakePress.
- Rex, M. (1977). *Historical Explanation. Re-enactment and Practical Inference*. Ithaca: Cornell University Press.
- Santone, J. (2008). «Marina Abramović. Seven Easy Pieces: Critical Documentation Strategies for Preserving Art's History». *Leonardo*, 41(2), 147-52.
- Schneider, R. (2011). *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. London: Routledge.
- Sergio, G. (2011). «Arte Povera. A Question of Image. Arte Povera, A Question of Image. Germano Celant and the Critical Representation of the Neo-Avant-Garde». *Études Photographiques*, 28 novembre. <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3471>.
- Tomassoni, I. (2011). *De Dominicis. Catalogo Ragionato delle opere*. Milano: Skira.
- Vaccari, F. (1973). *Esposizione in tempo reale: la fotografia come azione e non come contemplazione*. Pollenza: La Nuova Foglio Editrice.

Storie dell'arte contemporanea

1. Stringa, Nico; Portinari, Stefania (2017). *Gli artisti di Ca' Pesaro. L'Esposizione d'arte del 1913.*
2. Portinari, Stefania (2018). *Gli artisti di Ca' Pesaro e le esposizioni del 1919 e del 1920.*
3. Stringa, Nico; Portinari, Stefania (2018). *Venezia 1868: l'anno di Ca' Foscari.*
4. Stringa, Nico; Portinari, Stefania (2019). *Storie della Biennale di Venezia. Atlante delle Biennali 1.*

Questa raccolta di saggi nasce come nuova riflessione critica su temi che non smettono di sollevare questioni sia storiografiche sia etiche: la storia delle esposizioni e le pratiche attuali del loro riallestimento. Il reenactment – che si inserisce nel più ampio orizzonte della curatela – è qui trattato in relazione non solo alle pratiche performative, videoartistiche, installative e ambientali degli anni Settanta del Novecento, ma anche alle esposizioni di pittura della prima metà del secolo. Senza necessariamente rispondere con un giudizio univoco, si offre un contributo alla riconsiderazione delle seconde, terze, talora plurime vite delle pratiche artistiche contemporanee.



Università
Ca'Foscari
Venezia