



# Ri-Esporre

## Nuove pratiche per la spazializzazione performativa della cultura museografica

testo di/text by Elena Montanari

### **Re-Exhibiting. New practices for the performative spatialization of museographic culture**

#### **Exhibition history as a heritage of the present**

Interest in the history of exhibition practice is one of the trends that have characterised the evolution of museographic culture over the last twenty years (Greenberg, Ferguson & Nairne, 2005). In particular, the development of a new approach to the study of curated and staged exhibitions in the past has been fostered by the emergence of a novel interpretation of these projects as a unique form of heritage or lieu de mémoire (Montanari, 2023), and by the experimentation with the innovative roles they can assume in the agenda of contemporary museums (Tzortzi & Koukouvaou, 2019). For a long time, the history of temporary exhibitions was conceived as a subgenre or a mere complement to art history, and its exploration was limited to the enrichment of artistic narratives. A gradual shift in this conception occurred at the end of the 20th century when exhibitions began to be recognised as historically engaged constructs capable of playing a strategic role in the construction of collective identities (Greenberg et al., 2005; Vogel, 2013; Collicelli Cagol, 2015). Today, exhibitions are considered one of the primary means through which, over time, societies have codified and represented their relationship with art and heritage, but also with history, memory, and their own identity and those of other cultures (Lumley, 1988; Bennett, 1995). Consequently, reading the

#### **La storia delle mostre come patrimonio del presente**

L'interesse per la storia della pratica espositiva è una delle tendenze che hanno caratterizzato l'evoluzione della cultura museografica negli ultimi vent'anni (Greenberg, Ferguson & Nairne, 2005). In particolare, lo sviluppo di un nuovo approccio allo studio delle mostre curate e allestite in passato è stato promosso dall'emergere di un'inedita interpretazione di questi progetti quale speciale forma di patrimonio o lieu de mémoire (Montanari, 2023), e dalla sperimentazione di ruoli innovativi che questi possono assumere nell'agenda dei musei contemporanei (Tzortzi & Koukouvaou, 2019). Per molto tempo la storia delle esposizioni temporanee è stata concepita come un sottogenere o un semplice complemento della storia dell'arte, e la sua esplorazione è stata limitata all'arricchimento delle narrazioni artistiche. Un graduale cambiamento in questa concezione è avvenuto alla fine del XX secolo, quando le mostre hanno iniziato a essere riconosciute come costrutti storicamente impegnati, in grado di svolgere un ruolo strategico nella costruzione delle identità collettive (Greenberg et al., 2005; Vogel, 2013; Collicelli Cagol, 2015). Le esposizioni sono oggi considerate uno dei principali mezzi attraverso cui, nel corso del tempo, le società hanno codificato e rappresentato il loro rapporto con l'arte e il patrimonio, ma anche con la storia, con la memoria, e con l'identità propria e con quelle di altre culture (Lumley, 1988; Bennett, 1995). Di conseguenza, la lettura dell'evoluzione non solo dei contenuti ma anche delle forme, dei linguaggi, delle strategie e degli strumenti che appartengono alla cultura espositiva viene riconosciuta come una lente preziosa attraverso cui osservare il nostro passato e il nostro presente. Da un lato, questa può rappresentare un valido strumento per avvicinarsi alla storia in sé, per documentare i dibattiti culturali del passato, e per ripercorrere l'evoluzione delle idee e delle posizioni su vari temi culturali, sociali e politici; dall'altro, può avere un compito autoriflessivo, e permettere di rintracciare e comprendere i cambiamenti del ruolo e del lavoro dell'istituzione museale. In questo scenario, negli ultimi vent'anni, alcune mostre sono diventate casi di studio particolarmente interessanti per museologi, designer, storici, antropologi e altri ricercatori. Oltre ad essere stati posti al centro di rilevanti momenti di dibattito culturale, caratterizzati da una dimensione multidisciplinare e spesso transnazionale, questi progetti sono diventati l'oggetto di forme innovative di ricerca, documentazione e disseminazione, che includono la costruzione di archivi multimediali ma anche la ri-esposizione virtuale e fisica di eventi pregnanti, che sta aggiornando la relazione di questi fenomeni effimeri con la loro trascrizione culturale e materiale.

#### **All'origine della pratica del ri-esporre**

La riproposizione di mostre storiche consiste nel recupero e ri-allestimento o nella ricostruzione di eventi espositivi del passato, che sono diventati oggetto di interesse perché riconosciuti come progetti semi-

sotto/below: La mostra "Entartete Kunst", curata da Adolf Ziegler e inaugurata presso l'Hofgarten Institute of Archaeology a Monaco il 19 Luglio 1937 / The exhibition 'Entartete Kunst', curated by Adolf Ziegler and opened at the Hofgarten Institute of Archaeology in Munich on 19 July 1937

in copertina e a destra/on the cover and right: La mostra "Degenerate Art: The Attack on Modern Art in Nazi Germany, 1937", una delle ri-esposizioni del progetto "Entartete Kunst", inaugurata il 13 Marzo 2014 presso la Neue Galerie di New York (Foto di Hulya Kolabas) / The exhibition 'Degen-

erate Art: The Attack on Modern Art in Nazi Germany, 1937', one of the re-exhibitions of the 'Entartete Kunst' project, opened on 13 March 2014 at the Neue Galerie in New York (Photo by Hulya Kolabas)

evolution of content and forms, languages, strategies and tools belonging to the exhibition culture is recognised as a valuable lens through which to observe our past and present. On the one hand, it can be a valuable tool for approaching history itself, documenting cultural debates of the past, and tracing the evolution of ideas and positions on various cultural, social and political issues; on the other hand, it can have a self-reflective task, and allow us to trace and understand changes in the role and work of the museum institution. In this scenario, over the last twenty years, some exhibitions have become fascinating case studies for museologists, designers, historians, anthropologists and other researchers. In addition to having been placed at the centre of relevant moments of cultural debate, characterised by a multidisciplinary and often transnational dimension, these projects have become the object of innovative forms of research, documentation and dissemination, which include the construction of multimedia archives but also the virtual and physical re-exhibition of significant events, which is updating the relationship of these ephemeral phenomena with their cultural and material transcription.

#### At the origin of the practice of re-exposure

Re-exhibiting historical exhibitions consists of the recovery and re-installation or reconstruction of past exhibition events, which have become an object of interest because they have been recognised as seminal projects from a museological and/or museographic point of view. Although the idea behind this type of exhibition practice is clear, it encompasses a series of multifarious actions, different in their methods, outcomes and intentions. In particular, it includes the replication of historical exhibitions (resulting from the reassembly of exhibits and environments), but also the reconstruction of lost displays, as well as the re-enactment of ephemeral performances and shows, exhibitions within exhibitions or on exhibitions, and even exhibitions re-presented online (Greenberg, 2019). The practice of representation is not only a manifestation of Western culture's current fascination with memory (Greenberg, 2009) but also an expression of a new understanding of the cultural significance of exhibitions and their role in documenting the changing ways in which knowledge and culture have been enabled, constructed and disseminated. The re-enacted events are generally selected from those that challenged or revolutionised exhibition norms or significantly affected museum culture. These re-enactments thus promote critical thinking about exhibitions as multidimensional constructs and stimulate new interpretations of



nali da un punto di vista museologico e/o museografico. Sebbene l'idea alla base di questo tipo di pratica espositiva sia chiara, essa comprende una serie di azioni multiformi, diverse nei metodi, negli esiti e nelle intenzioni. In particolare, comprende la replica di mostre storiche (che derivano dal riassetto delle opere e degli ambienti esposti), ma anche la ricostruzione di allestimenti andati perduti, così come la rievocazione di performance e spettacoli effimeri, le mostre all'interno di mostre o su mostre, e persino le mostre ripresentate online (Greenberg, 2019). La pratica del ri-esporre non è solo una manifestazione dell'attuale fascinazione della cultura occidentale per la memoria (Greenberg, 2009), ma anche l'espressione di una nuova comprensione del significato culturale delle mostre e del loro ruolo nel documentare i modi mutevoli in cui la conoscenza e la cultura sono state abilitate, costruite e diffuse. Gli eventi riproposti sono generalmente selezionati tra quelli che hanno sfidato o rivoluzionato le norme espositive, o che hanno avuto un effetto significativo sulla cultura museale. Queste rievocazioni promuovono dunque un pensiero critico sulle mostre come costrutti multidimensionali, e stimolano nuove interpretazioni delle più importanti questioni curatoriali e progettuali. Difatti, nei suoi sviluppi contemporanei, il senso di questa pratica non risiede nell'esposizione di opere d'arte rilevanti, ma piuttosto nel tornare a mettere in scena progetti espositivi (o una parte significativa di essi), rianimandone i contenuti ma anche la dimensione spaziale, e attivando così una spazializzazione performativa o processuale della memoria che permette di comprendere gli esiti di questi progetti in modo esperienziale. Le prime sperimentazioni sono apparse nel corso del XX secolo, nella riproposizione di mostre che sono state particolarmente celebrate per il loro impatto sulla storia culturale nazionale o internazionale. I primi episodi hanno dunque un carattere espressamente celebrativo — come la *International Exhibition of Modern Art*, l'Esposizione Internazionale d'Arte Moderna nota come *Armory Show*, che era stata organizzata nel 1913 dalla *Association of American Painters and Sculptors* all'interno del *69th Regiment Armory* di New York, e successivamente esposta all'*Art Institute* di Chicago e alla *Copley Society of Art* di Boston. Questo evento è stato subito riconosciuto come una pietra miliare, poiché responsabile dell'introduzione degli stili sperimentali dell'avanguardia europea nella storia dell'arte americana, e per questo motivo è stato riproposto in molte occasioni — soprattutto nel suo 50° anniversario (nel 1963) e nel suo centenario (nel 2013). Altri episodi preliminari sono scaturiti dalla necessità di rivisitare mostre controverse per rivalutarne o addirittura sfatarne gli aspetti infamanti. Il caso più emblematico è quello della mostra *Entartete Kunst* (o *Degenerate Art*), dedicata all'esposizione di opere d'arte moderna confiscate dal regime nazista ai musei europei perché giudicate "ingiuriose" e "sovversive". La collezione è stata esposta inizialmente a Monaco nel 1937, e in seguito fatta circolare in diverse città con lo scopo di infiammare l'opinione pubblica contro il modernismo. Nei decenni successivi, parti della mostra vennero riproposte in varie occasioni, in Europa e in America, sempre integrando le poche opere originali recuperate con molti altri materiali, volti a documentare e rielaborare le implicazioni di questo progetto. Questi ri-allestimenti non sono mai stati promossi per riproporre l'evento, ma piuttosto per esaminarne e commentarne la storia, e



important curatorial and design issues. In fact, in its contemporary developments, the meaning of this practice does not lie in the exhibition of relevant artworks but rather in the re-enactment of exhibition projects (or a significant part of them), reanimating their content but also their spatial dimension and thus activating a performative or processual spatialisation of memory that allows the outcomes of these projects to be understood experientially. The first experiments appeared in the course of the 20th century, in the revival of exhibitions that were particularly celebrated for their impact on national or international cultural history. The earliest episodes thus had an expressly celebratory character - such as the International Exhibition of Modern Art known as the Armory Show, which had been organised in 1913 by the Association of American Painters and Sculptors within the 69th Regiment Armory in New York and later exhibited at the Art Institute of Chicago and the Copley Society of Art in Boston. This event was immediately recognised as a milestone, as it was responsible for introducing the experimental styles of the European avant-garde into the history of American art, and for this reason, it has been revived on many occasions - most notably on its 50th anniversary (in 1963) and its centenary (in 2013). Other preliminary episodes arose from the need to revisit controversial exhibitions in order to re-evaluate or even debunk their infamous aspects. The most emblematic case is that of the exhibition *Entartete Kunst* (or *Degenerate Art*), dedicated to the display of modern artworks

per contribuire allo sviluppo di nuove prospettive critiche e storiografiche. Se i primi episodi di questo fenomeno avevano già mostrato finalità diverse (da quelle celebrative a quelle revisioniste), la complessità di questa pratica è cresciuta ulteriormente negli ultimi vent'anni, quando la moltiplicazione di mostre replicate, ri-attualizzate, ri-create e ri-attivate ha favorito la sperimentazione di nuovi approcci e metodologie. Alcuni di questi eventi sono ancora omaggi, promossi in occasione di ricorrenze o anniversari, concepiti per isolare momenti cruciali della storia dell'arte e dei musei. Benché le modalità e gli obiettivi di queste ri-esposizioni siano principalmente celebrativi, anche questi progetti includono una rielaborazione che consente di rileggere la mostra in modo inedito, di riconoscere aspetti e prospettive trascurati e quindi di ampliarne l'interpretazione, oltre a consentire la rivisitazione di progetti interessanti che possono essere stati per vari motivi trascurati e marginalizzati. Molti tra gli eventi promossi recentemente sono sviluppati anche come iniziative orientate alla ricerca, dedicate all'avanzamento della conoscenza e alla diffusione del materiale archivistico, ma anche alla sperimentazione di nuovi compiti pedagogici e metodologici che possono essere affidati alle mostre. Ad esempio, alcuni casi di ri-esposizione stanno offrendo l'opportunità di ampliare il punto di osservazione sulla cultura museografica, promuovendo una prospettiva interdisciplinare che ne mette in luce gli strati, gli angoli e le dimensioni solitamente neglette, sollecitando una comprensione rinnovata delle mostre come costrutti storicamente mediati, che incorporano posizioni museologiche, architettoniche, sociali e politiche. L'associazione della pratica del ri-esporre a nuovi usi e obiettivi ha cambiato significativamente la sua interpretazione e il suo ruolo nello scenario contemporaneo. Difatti, se da un lato continua a promuovere la cultura espositiva, rinnovando lo sguardo sulla disciplina, sottraendo all'oblio le sue pietre miliari e stimolando l'avanzamento degli studi storiografici, oggi questa attività ha anche la capacità di supportare lo sforzo autoriflessivo in cui molte istituzioni culturali sono impegnate, e di orientare l'aggiornamento delle loro strategie e strumenti.

#### **Ri-mettere in mostra come nuovo genere espositivo**

Il potenziamento del ruolo della pratica del ri-esporre nei musei contemporanei sta contribuendo ad accrescere la varietà delle sue manifestazioni e la complessità del suo progetto. Queste mostre ri-proposte non sono mai semplici atti di ripetizione (Houston, 2016). Ogni evento introduce differenze rispetto alla versione originale, e si confronta con nuove domande curatoriali, in cui convergono diverse istanze e discipline, che devono essere messe in dialogo. Questa necessità non emerge solo nei casi in cui il progetto si misura con l'impossibilità di recuperare i contenuti e l'allestimento originale - una condizione che comporta anche il confronto con il tema della ricostruzione e con le relative implicazioni, sia pratiche che culturali. In generale, l'azione del ri-mettere in mostra include sempre la formulazione di una posizione critica sui diversi aspetti e sulle molteplici dimensioni che connotano il progetto espositivo,



confiscated by the Nazi regime from European museums because they were deemed 'insulting' and 'subversive'. The collection was initially exhibited in Munich in 1937 and later circulated in several cities to inflame public opinion against modernism. In the following decades, parts of the exhibition were re-presented on various occasions in Europe and America, always supplementing the few original works recovered with many other materials aimed at documenting and reworking the implications of this project. These representations were never promoted to re-propose the event but rather to examine and comment on its history and contribute to developing new critical and historiographical perspectives. Suppose the first episodes of this phenomenon had already shown different purposes (ranging from celebratory to revisionist). In that case, the complexity of this practice has grown further in the last twenty years, when the multiplication of replicated, re-enacted, re-created, and re-activated exhibi-

tions has fostered the experimentation of new approaches and methodologies. Some of these events are still tributes, promoted on anniversaries or anniversaries designed to isolate crucial moments in art history and museums. Although the modalities and objectives of these re-exhibitions are mainly celebratory, these projects also include a reworking that allows the exhibition to be reread in a new way, to recognise neglected aspects and perspectives and thus broaden its interpretation, as well as enabling the revisiting of interesting projects that may have been neglected and marginalised for various reasons. Many of the recently promoted events have also been developed as research-oriented initiatives dedicated to advancing knowledge and disseminating archival material, as well as experimenting with new pedagogical and methodological tasks that can be entrusted to exhibitions. For example, some cases of re-exhibitions offer the opportunity to broaden the viewpoint on museography culture, promoting

an interdisciplinary perspective that sheds light on its layers, angles and usually neglected dimensions, soliciting a renewed understanding of exhibitions as historically mediated constructs, incorporating museological, architectural, social and political positions. The association of re-exposing with new uses and objectives has significantly changed its interpretation and role in the contemporary scenario. Indeed, while it continues to promote exhibition culture, renewing the gaze on the discipline, rescuing its milestones from oblivion and stimulating the advancement of historiographical studies, today, this activity also has the capacity to support the self-reflexive effort in which many cultural institutions are engaged and to guide the updating of their strategies and tools.

#### **Re-exhibiting as a new exhibition genre**

The enhanced role of re-presenting in contemporary museums contributes to an increase in the variety of its manifestations and the complexity

a destra/on the right: La mostra "Primary Structures", curata da Kynaston McShine e inaugurata presso il Jewish Museum di New York il 27 Aprile 1966 / The exhibition 'Primary Structures', curated by Kynaston McShine and opened at the Jewish Museum in New York on 27 April 1966

sotto/below: La ri-esposizione "Other Primary Structures", curata da Jens Hoffmann presso il Jewish Museum di New York e inaugurata il 14 Marzo 2014 (Foto di foto di David Heald) / The re-exhibition 'Other Primary Structures', curated by Jens Hoffmann at the Jewish Museum in New York and opened on 14 March 2014 (Photo by foto di David Heald)



© The Jewish Museum/Art Resource/Scala

96

97

of its design. These re-presented exhibitions are never simple acts of repetition (Houston, 2016). Each event introduces differences from the original version and is confronted with new curatorial questions in which different instances and disciplines converge and need to be brought into dialogue. This need does not only emerge in cases where the project is confronted with the impossibility of recovering the original content and layout. This condition also involves confronting the theme of reconstruction and its practical and cultural implications. In general, the action of re-presenting always includes the formulation of a critical position on the different aspects and multiple dimensions that characterise the exhibition project and the elaboration of often innovative solutions, which sometimes offer new points of view on the evolution of museography strategies and tools (Dulguerova, 2010). The complexity we can now recognise in this phenomenon allows us to read its development as a new exhibition genre, i.e., a particular type of exhibition with distinctive characteristics, methods and tasks. The specificities of this type of project revolve around the author's approach concerning certain parameters. These

include, first of all, the accuracy of the reconstruction, which does not only depend on the possibility of re-assembling the original works and exhibition design, but above all on the formulation of a new curatorial vision, which is often based on the selection of parts rather than on reproduction, on the comparative juxtaposition of different events, or the interweaving of complementary points of view and materials. The re-exhibition usually implies that the original content is supplemented by further documentation; in many cases, this consists of photographs of the historical setting, comments by the first curator or information on the reception of the exhibition, which are added at the beginning or end of the exhibition or grafted in its course. This feature has been shown in the different remounting episodes of the Degenerate Art exhibition. When it was remounted in New York in 2014 with the project Degenerate Art: The Attack on Modern Art in Nazi Germany, curated by Olaf Peters at the Neue Galerie, the absence of the lost works was emphasised by the inclusion of empty frames, mixed in with the recovered paintings, and the display of some original photographs from the German exhibitions, displayed on spe-

cially designed desks and placed in the centre of each room. The previous re-edition, the exhibition 1937: Modern Art and Politics in Prewar Germany, curated by Stephanie Barron in 1991 at the Los Angeles County Museum of Art and later exhibited at the Art Institute of Chicago, also included a scaled-down, model-like reconstruction of the galleries of the Haus der Kunst in Munich, located in a free-standing corridor with a slightly raised floor in the middle of a gallery, into which visitors could enter as if in a sort of time tunnel. In these cases, the accuracy of the re-exhibition does not refer to the mere possibility of returning to show a significant exhibition event but rather to the activation of a device that allows the advancement of new perspectives on a past event and its context and its use as a 'lens' for the formulation of new views on the present cultural scenario. This is a function traditionally performed through archival materials, books, and instruments of dissemination of scientific research: when the reinterpretation of an exhibition and its legacy is entrusted to its re-installation in a space that everyone can experience, the re-interpretation of this cultural phenomenon can become more accessible, and

reach a more heterogeneous and broad audience, but also activate new forms of engagement between visitors and content, enhancing the role of these projects as places of research and education. These functions are reinforced in the most recent projects, in which the re-installation is less and less focused on historical reconstruction and more and more oriented towards the activation of an interactive and processual logic innervated by current developments in memory practices (Greenberg, 2012), but also by a 'performative turn' that both research and education are taking (Fischer-Lichte, 2000, p. 3). This direction can also be read regarding how the relationship between content and container is handled in these projects. Re-installed exhibitions rarely occur in the original venue, so their placement in a different context can also stimulate the articulation of further curatorial instances. More recent experiments indicate that environmental relationships are usually reinvented and that the fidelity of the exhibition design to historical conditions seems less important than the construction of the new experience. However, in some cases, the relationship between content and container is an inextricable part of the sense and value of the original event. It has, therefore, become the object of exploration of different strategies that graft this theme into the design of the re-exhibition. A prime example is the re-installation of Harald Szeemann's work, *Live in Your Head. When Attitudes Become Form*, originally exhibited in the modern rooms of the Bern Kunsthalle (in 1969) and re-proposed by the Fondazione Prada in 2013, inside Ca' Corner della Regina in Venice, a historical palace characterised by ancient frescoed and decorated rooms. In order to allow the visual and formal relationships between works and space designed by Szeemann to remain part of the exhibition, the curators (Germano Celant, Thomas Demand and Rem Koolhaas) grafted the exhibition into the new venue through the full-scale reconstruction of the original walls, floors and installations. A different strategy was proposed by the 2017 replication of Kynaston McShine's *Primary Structures* exhibition at the Jewish Museum in New York, where it had first been shown in 1966: the re-enactment included blow-ups of the original spaces that were used as a 'backdrop' for the new installations, using documentation as a contextualisation tool. In these projects, the complexity of this theme is increased by the special condition in which content and container are defined and related. The former includes the exhibits and the original installation apparatus, which becomes the 'content' of the exhibition. For this reason, re-exhibiting is sometimes called an 'exhibition of exhibitions'.

e l'elaborazione di soluzioni spesso innovative, che talvolta offrono nuovi punti di vista sull'evoluzione delle strategie e degli strumenti museografici (Dulguerova, 2010). La complessità che oggi possiamo riconoscere in questo fenomeno permette di leggerne lo sviluppo come un nuovo genere espositivo, cioè come un particolare tipo di mostra connotato da caratteristiche, metodi e compiti distintivi. Le specificità di questo tipo di progetto si articolano attorno all'approccio adottato dall'autore rispetto ad alcuni parametri. Questi includono, innanzitutto, l'accuratezza della ricostruzione, che non dipende solo dalla possibilità di ri-assemblare le opere e l'allestimento originali, ma soprattutto dalla formulazione di una nuova visione curatoriale, che spesso è basata sulla selezione di parti piuttosto che sulla riproduzione, sull'accostamento comparativo di eventi diversi, o sull'intreccio di punti di vista e materiali complementari. Infatti, la ri-esposizione di solito implica che i contenuti originali siano integrati da ulteriore documentazione; in molti casi questa consiste in fotografie dell'allestimento storico, commenti del primo curatore o informazioni sulla ricezione della mostra, che vengono aggiunti all'inizio o alla fine del percorso oppure innestati nel suo svolgimento. Questa caratteristica è stata variamente mostrata nei diversi episodi di riallestimento della mostra *Degenerate Art*. Quando è stata riproposta a New York nel 2014, con il progetto di *Degenerate Art: The Attack on Modern Art in Nazi Germany*, curato da Olaf Peters alla Neue Galerie, l'assenza delle opere andate perdute è stata evidenziata dall'inserimento di cornici vuote, mescolate ai dipinti recuperati, e dall'allestimento di alcune foto originali delle mostre tedesche, esposte su scrivanie appositamente progettate e posizionate al centro di ogni sala. La precedente riedizione, la mostra *1937: Modern Art and Politics in Prewar Germany*, curata da Stephanie Barron nel 1991 al *Los Angeles County Museum of Art* e successivamente esposta all'Art Institute of Chicago, comprendeva anche una ricostruzione in scala ridotta, simile a un modellino, delle gallerie della Haus der Kunst di Monaco, situata in un corridoio indipendente con un pavimento leggermente rialzato al centro di una galleria, in cui i visitatori potevano entrare come in una sorta di tunnel temporale. In questi casi, l'accuratezza della ri-esposizione non si riferisce alla mera possibilità di ritornare a mostrare un evento espositivo significativo, ma piuttosto all'attivazione di un dispositivo che consente l'avanzamento di prospettive inedite su un evento passato e sul suo contesto, e il suo utilizzo come "lente" per la formulazione di nuovi sguardi sullo scenario culturale presente. Questa è una funzione tradizionalmente svolta attraverso i materiali d'archivio, i libri e gli strumenti di divulgazione della ricerca scientifica: quando la reinterpretazione di una mostra e del suo portato sono affidate alla sua re-installazione in uno spazio che tutti possono esperire, la rilettura di questo fenomeno culturale può diventare più accessibile, e raggiungere un pubblico più eterogeneo e ampio, ma anche attivare nuove forme di ingaggio tra visitatori e contenuti, potenziando il ruolo di questi progetti quali luoghi di ricerca e educazione. Queste funzioni sono rafforzate nei progetti più recenti, in cui il ri-allestimento risulta sempre meno incentrato sulla ricostruzione storica e sempre più orientato all'attivazione di una logica interattiva e processuale, innervata sugli attuali sviluppi delle pratiche della memoria (Greenberg, 2012), ma anche su una "svolta performativa" che sia la ricerca sia l'educazione stanno prendendo (Fischer-Lichte, 2000, p. 3). Questa direzione si legge anche nel modo in cui, in questi progetti, viene gestito il rapporto tra contenuto e contenitore. Molto raramente le mostre ri-allestite hanno luogo nella sede originale, quindi anche il loro inserimento in un diverso contesto può stimolare l'articolazione di ulteriori istanze curatoriali. In generale, le sperimentazioni più recenti sembrano indicare che le relazioni ambientali sono solitamente reinventate, e che la fedeltà dell'allestimento alle condizioni storiche sembra essere meno importante rispetto alla costruzione della nuova esperienza. Tuttavia, in alcuni casi la relazione tra contenuto e contenitore è una parte inestricabile del senso e del valore dell'evento originale, ed è quindi diventata oggetto dell'esplorazione di diverse strategie che innestano questo tema nel progetto della ri-esposizione. Un esempio paradigmatico è il ri-allestimento dell'opera di Harald Szeemann, *Live in Your Head. When Attitudes Become Form*, originariamente esposta negli ambienti moderni della *Kunsthalle* di Berna (nel 1969), e riproposta da Fondazione Prada nel 2013, all'interno di Ca' Corner della Regina a Venezia, un palazzo storico caratterizzato da antiche sale affrescate e decorate. Per consentire alle relazioni visive e formali tra opere e spazio progettate da Szeemann di rimanere parte dell'esposizione, i curatori (Germano Celant, Thomas Demand e Rem Koolhaas) hanno innestato la mostra nella nuova sede attraverso la ricostruzione in scala reale delle pareti, dei pavimenti e delle installazioni originali. Una strategia diversa è stata proposta dalla replica del 2017 della mostra *Primary Structures* di Kynaston McShine al *Jewish Museum* di New York, dove era stata esposta per la prima volta nel 1966: la rievocazione comprendeva gigantografie degli spazi originali che sono state utilizzate come "quinta" per le nuove installazioni, utilizzando la documentazione come strumento di contestualizzazione. In questi progetti, la complessità di questo tema è accresciuta dalla speciale condizione in cui contenuto e contenitore sono definiti e messi in relazione. Il primo, infatti, non include solo gli oggetti esposti ma anche l'apparato allestitivo ori-

Although some scholars are raising the doubt that this phenomenon may actually mask a kind of 'creative aridity' of contemporary artists, or an obsessive gaze of curators towards the past (Smith, 2014), this new way of exploring, revisiting and even mediating - or 'undermining' - the past seems to rather prove to be an opportunity for the exploration of new opportunities for contemporary exhibition practices.

### **New (and concrete) perspectives for ephemeral exhibition research and practice**

Recent developments in the practice of re-exposing confirm the strategic character of this phenomenon. On the one hand, they support advancing historiographical studies and repositioning exhibitions in different areas of the research landscape, where they contribute to opening new perspectives and promoting an interdisciplinary approach. These experiments are prompting a renewed understanding of exhibitions as phenomena that are not only socially but also spatially situated, and their re-positioning allows for the exploration of museological and especially museographical culture through new types of performative engagement, which enhance their capacity to become cultural moments of active debate. On the other hand, as the re-production of past exhibition events is always the result of curatorial work based on the re-reading and re-interpretation of the cultural phenomenon in the light of its relation to both its context and the present, these projects can contribute to orienting the transformations taking place in museums, in particular by supporting the efforts of critical revision in which these institutions are engaged today. When viewed in this light, such re-exposures can be referred to the definition proposed by Gilles Deleuze for the term 'simulacrum' (1983), which in his vision becomes an opportunity to activate a debate capable of revising and revolutionising previously fixed ideas or positions. These potentials of the practice of re-exposure are activated by the translation, albeit temporary, of a past and now-vanished fact into a new physical form, which makes a direct experience of it possible. In the present age, in which we have learnt to read history as a design tool, this phenomenon allows museum disciplines to draw on new resources by re-reading the past. This practice, therefore, acts on the ephemeral character of exhibitions, giving them a body that, without altering their inherent short duration, contributes to their permanence as a tool for promoting cultural innovation.

ginale, che diventa "contenuto" della mostra. Per questo motivo, la pratica del ri-esporre è talvolta indicata come "esposizione di esposizioni". Sebbene alcuni studiosi stiano sollevando il dubbio che questo fenomeno possa in realtà mascherare una sorta di "aridità creativa" degli artisti contemporanei, o uno sguardo ossessivo dei curatori verso il passato (Smith, 2014), questo nuovo modo di esplorare, rivisitare e persino mediare – o "minare" – il passato sembra rivelarsi piuttosto un'occasione per l'esplorazione di nuove opportunità per le pratiche espositive contemporanee.

### **Nuove (e concrete) prospettive per la ricerca e la pratica espositiva effimera**

Gli sviluppi recenti della pratica del ri-esporre confermano il carattere strategico di questo fenomeno. Da un lato, stanno supportando l'avanzamento degli studi storiografici e il riposizionamento delle mostre in diversi ambiti del panorama della ricerca, in cui contribuiscono ad aprire nuove prospettive e a promuovere un approccio interdisciplinare. Queste sperimentazioni stanno sollecitando una rinnovata comprensione delle esposizioni come fenomeni non solo socialmente ma anche spazialmente situati, e il loro ri-allestimento consente di esplorare la cultura museologica e soprattutto quella museografica attraverso nuovi tipi di ingaggio performativo, che permettono di potenziarne la capacità di diventare momenti culturali di dibattito attivo. Dall'altro lato, essendo la ri-produzione di eventi espositivi del passato sempre esito di un lavoro curatoriale basato sulla ri-lettura e reinterpretazione del fenomeno culturale alla luce della sua relazione sia con il suo contesto che con il contesto attuale, questi progetti possono contribuire ad orientare le trasformazioni in atto nei musei, in particolare supportando gli sforzi di revisione critica in cui queste istituzioni sono oggi impegnate. Se osservati in questa luce, tali ri-allestimenti possono essere riferiti alla definizione proposta da Gilles Deleuze per il termine "simulacro" (1983), che nella sua visione diviene opportunità per attivare un dibattito capace di rivedere e rivoluzionare idee o posizioni precedentemente fissate. Queste potenzialità della pratica del ri-esporre sono attivate dalla traduzione, anche se temporanea, di un fatto passato, e ormai scomparso, in una nuova forma fisica, che ne rende possibile un'esperienza diretta. Nell'epoca presente, in cui abbiamo imparato a leggere la storia come uno strumento di progetto, questo fenomeno consente alle discipline museali di attingere a nuove risorse attraverso la ri-lettura del passato. Questa pratica, quindi, agisce sul carattere effimero delle mostre, dando loro un corpo che, senza alterarne la connotata breve durata, contribuisce ad aumentarne la possibilità di permanere come strumento per la promozione dell'innovazione culturale.

### **References**

- Bal-Blanc, P. (2013). On Reproduction and Re-Production. In *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013*. Milan: Fondazione Prada, 437-442.
- Bennett, T. (1995). *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*. London & New York: Routledge.
- Celant, G. (2013). A Readymade: When Attitudes Become Form. In *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013*. Milan: Fondazione Prada, 389-392.
- Collicelli Cagol, S. (2015). Exhibition History and the Institution as a Medium. *Stedelijk Studies*, 2.
- Deleuze, G. (1983). Plato and the Simulacrum. *October*, 27, 45-56.
- Dulguerova, E. (2010). L'expérience et son double: Notes sur la reconstruction d'expositions et la photographie. *Intermédialités*, 15: 53-71.
- Fischer-Lichte, E. (2000). Theater als Modell für eine performative Kultur – Zum performative turn in der europäischen Kultur des 20. Jahrhunderts. Saarbrücken: Universität des Saarlandes.
- Greenberg, R. (2009). Remembering Exhibitions: From Point to Line to Web. *Tate Papers*, 12.
- Greenberg, R. (2012). Archival Remembering Exhibitions. *Journal of Curatorial Studies*, 1(2), 159-177.
- Greenberg, R. (2019). Remembering Exhibitions Online: Microsites and Catalogue Raisonnés. *The Exhibition: Histories, Practices, Policies*, 14, 35-47.
- Greenberg, R., Ferguson, B. W., & Nairne, S. (2005). *Thinking about exhibitions*. London & New York: Routledge.
- Hoffman, J. (2012). Imaginative Expansion (or, The Kingdom of the Crystal Skull). In *When Attitudes Become Form Become Attitudes*. San Francisco: CCA Wattis Institute for Contemporary Arts.
- Houston, K. (2016). Past Imperfect: Restaging Exhibitions and the Present Tense. *Bmore Art*, 04.
- La Rosa, M. (2016). Re-enacting Exhibitions/The Exhibition as a Medium. *Mefsite - Media in the Expanded Field Site*, February 15.
- Lumley, R. (1988). *The Museum Time-machine: Putting Cultures on Display*. London: Routledge.
- Montanari, E. (2023). *Museographic Heritage. Conserving and Enhancing the Exhibition Design Culture*. Roma: Aracne.
- Smith, R. (2014). Staging a Rescue From Obscurity. *The New York Times*, March 20.
- Tzortzi, K. & Koukouvaou, K. (2019). Temporary Museum Exhibitions as Tools for Cultural Innovation. In *Strategic Innovative Marketing and Tourism*, edited by A. Kavoura, E. Kefallonitis, A. Giovanis, 57-65. New York: Springer.
- Vogel, F. (2013). Notes on exhibition history in curatorial discourse. *On Curating*, 21, 45-53.