



Abitare gli spazi allestitivi

Nuove prospettive per il patrimonio culturale in mostra

testo di/text by Alessandra Miano

Inhabiting exhibition spaces: New perspectives for cultural heritage on display

Introduction

The changeable nature with which the exhibition design relates to the spatial context characterises a polyphony of meanings in which the complexity of the relationships this system brings into being is nested. The ability to use the narrative mechanisms of language as tools for constructing space-time coordinates makes it possible to link the design of space to the design of time, manipulating the proxemic and perceptive-sensorial dynamics of the visitor. The design of the exhibition becomes the rule, the narrative macrostructure with which the discourse is constructed, '[...] a complex writing project, the drafting of which extends into space and syncretically inserts itself into time, in search of the foundation of things, to understand the visible, but above all to bring into view the invisible' (Borsotti, 2019, p. 47). In the sphere of cultural spaces, the installation system mediates between the spatial context, the works on display, the visitor and the message it carries, becoming itself a narrative device which orients the sensorial perception and the ability to read the environmental context and the works, revealing their stratifications, invisible connections, fragmenting the reading of the space into associations, which it is given to the visitor to re-compose. The ability to activate transformative experiences in the visitor within and beyond the

Introduzione

La natura mutevole con cui il progetto di allestimento si relaziona al contesto spaziale ne caratterizza una polifonia di significati, in cui si annida la complessità delle relazioni che tale sistema pone in essere. La capacità di utilizzare i meccanismi narrativi del linguaggio come strumenti di costruzione delle coordinate spazio-temporali permette di legare il progetto dello spazio al progetto del tempo, manipolando la dinamica prossemica e percettivo-sensoriale del visitatore. Il progetto di allestimento diventa la regola, la macrostruttura narrativa con cui si costruisce il discorso, «[...] progetto di scrittura complessa, la cui stesura si estende nello spazio e sincreticamente s'inserisce nel tempo, alla ricerca del fondamento delle cose, per comprenderne il visibile, ma soprattutto per portarne in vista l'invisibile» (Borsotti, 2019, p. 47). Nell'ambito degli spazi culturali, il sistema allestitivo pone in essere una mediazione tra il contesto spaziale, le opere in mostra, il visitatore e il messaggio di cui si fa portatore, divenendo esso stesso un dispositivo narrativo, che orienta la percezione sensoriale e la capacità di leggere il contesto ambientale e le opere, svelandone stratificazioni, connessioni invisibili, frammentando la lettura dello spazio in associazioni, che è dato al visitatore ricomporre. La capacità di attivare esperienze trasformative nel visitatore dentro e oltre lo spazio museale (Garner et al., 2016) definisce il progetto di allestimento come un *medium*, indipendente dallo strumento utilizzato e dal tempo di permanenza del progetto. La portata del medium muove da una dimensione di sistema valoriale e comportamentale (McLuhan, 1964) a quello di divenire un protocollo socioculturale, «*socially realized structures of communication*» (Gitelman, 2006, p. 7). La trasformazione investe il contesto spaziale in cui è collocato, che vive in una dimensione di contaminazione processuale, una dinamica interpretativa che una volta innescata invita a guardare lo spazio secondo significati differenti. «Allestitire una mostra è innanzitutto mettere in forma un incontro: gli oggetti disparati da mostrare, ognuno con il proprio materiale e la propria fisionomia, e gli spazi con la loro forma, la loro posizione, la loro luce e materia. Il display permette di scoprire nuove vocazioni dei luoghi e porta alla luce altre possibilità espressive e relazioni inedite che favoriscono l'incontro con il visitatore» (Navarra, 2012, p. 21). In questa direzione, il tema dell'abitabilità narrativa si declina non soltanto nella capacità di incidere sulla dimensione prossemica del visitatore, orientandone i comportamenti e i gesti nella dimensione ritmica del percorso, ma nello stimolare una visione plurima di contenuti connessi alle opere in mostra, tali che sia dato al visitatore ricomporre la storia, secondo il suo punto di vista. Tuttavia, esplicitare la complessità del racconto pone il visitatore di fronte alla necessità di assumere un ruolo attivo, spingendo ad un cambiamento nel modo di vedere le cose, contestualizzabile in differenti ambiti e oltre lo spazio fisico. L'intervento utilizza casi studio applicativi che possano esplicitare le modalità con cui il progetto

museum space (Garner et al., 2016) defines the exhibition design as a medium independent of the tool used and the time the project is in place. The scope of the medium moves from being a value and behavioural system (McLuhan, 1964) to becoming a sociocultural protocol, a 'socially realised structure of communication' (Gitelman, 2006, p. 7). The transformation invests the spatial context in which it is located, which lives in a dimension of processual contamination, an interpretative dynamic that, once triggered, invites us to look at space according to different meanings. «To set up an exhibition is first and foremost to shape an encounter: the disparate objects to be displayed, each with its own material and physiognomy, and the spaces with their shape, position, light and matter. The display makes it possible to discover new vocations of the places and brings to light other expressive possibilities and unprecedented relationships that favour the encounter with the visitor» (Navarra, 2012, p. 21). In this direction, the theme of narrative habitability is declined not only in the ability to affect the proxemic dimension of the visitor, orienting his or her behaviour and gestures in the rhythmic dimension of the itinerary but in stimulating a multiple vision of contents connected to the works on display, such that it is given to the visitor to recompose the story, according to his or her point of view. However, explicating the story's complexity confronts the visitor with the need to take an active role, prompting a change in the way of seeing things, contextualising it in different spheres and beyond the physical space. The intervention uses applicative case studies that can explicate how the exhibition design declines the habitability of space according to a three-dimensional translation of the stories, such as to affect a proxemic transformation (Mind Expanders, Kunsthall, Rotterdam; Ambienti. Environments, MAXXI, Rome) and a multilevel reading of the spatial context and the works on display (Our colonial inheritance, Tropen Museum, Amsterdam; Piccolo Museo del Diario, Pieve Santo Stefano, Arezzo). The realisation is that in a constructed space, in order to express a message when changing the tools used according to the times or in the face of the frenzy of innovations, the communicative and narrative capacity that such a space is able to activate continuously does not change.

Setting up is a map

The exhibition design in the museum performs a function of content and route orientation, acting as a map (Whitehead, 2011), which builds a cartography of the collections, in which space itself becomes the primary cognitive filter, and in

di allestimento declina l'abitabilità dello spazio secondo una traduzione tridimensionale delle storie, tale da incidere su una trasformazione prossemica (*Mind Expanders*, Kunsthall, Rotterdam; Ambienti. Environments, MAXXI, Roma) e una lettura multilivello del contesto spaziale e delle opere in mostra (*Our colonial inheritance*, Tropen Museum, Amsterdam; Piccolo Museo del Diario, Pieve Santo Stefano, Arezzo). La presa di coscienza è che in uno spazio costruito, per esprimere un messaggio, al cambiare degli strumenti utilizzati secondo i tempi o di fronte alla frenesia delle innovazioni, non cambia la capacità comunicativa e narrativa che tale spazio è in grado continuamente di attivare.

L'allestimento è una mappa

L'allestimento all'interno del museo assolve ad una funzione di orientamento dei contenuti e dei percorsi, agendo come una mappa (Whitehead, 2011), tale da costruire una cartografia delle collezioni, in cui è lo spazio stesso a divenire il principale filtro conoscitivo, e in cui il museo colloca «[...] *objects into specific territories, be they geographical, chronological or epistemological, or indeed (inevitably) all three*» (Whitehead, 2011, p. xix). Tale operazione di collocazione geografica esprime una precisa ideologia dell'allestimento, reificando tramite l'oggetto le intenzioni e le scelte del narratore. Vavassori (2020) ritiene che i musei tramite l'allestimento possano agire contestualmente come "narrative stimulators" e "narrative limiters" (p. 81): da una parte, esplicitando la componente evocativa degli oggetti in mostra, dall'altra imbrigliando tali narrazioni all'interno del contesto fisico e socioculturale del museo. L'allestimento non è una scelta neutrale, così come dall'altra parte non lo è il museo, per cui il rendere visibili o invisibili alcuni aspetti narrativi dell'opera è un processo che si traduce tridimensionalmente nella modalità con cui lo spazio è articolato. Questo, inoltre, si comprende maggiormente alla luce del processo di dislocazione dell'opera e di ricontestualizzazione in un ambiente altro, secondo un principio significante che è dato dall'allestimento stesso, e tale che le opere siano sottoposte ad un duplice processo, «[...] passivo-per cui le opere vengono private del contesto necessario alla loro interpretazione- e attivo- le opere vengono utilizzate per veicolare altri significati» (Antinucci, 2004, p. 70). Gli spazi espositivi sono costruiti come artefatti narrativi, in cui ogni elemento è ordinato come parte del messaggio che si trasmette, al punto che è il movimento stesso del visitatore nello spazio a diventare contenuto narrativo. Tuttavia, tale movimento rimane pur sempre un fattore imprevedibile, al punto che è l'anarchia comportamentale del visitatore a diventare un elemento costitutivo di progetto (Uwe Brueckner, 2019, p. 242). In questo ambiente a mediare tra contenuto e contenitore è dunque il visitatore stesso, che ha la capacità di trasformare lo spazio, tale che "*We could call our relationship with space one of co-production*" (Eliasson, 2016). Liberarsi dalla concezione dell'allestimento inteso come un flusso unidirezionale di contenuti che investono il pubblico è il presupposto per poter invece esplorare la capacità del progetto allestitivo di agire tramite una nuova mediazione sensoriale delle opere in mostra, attivando un processo che è alimentato dal dinamismo continuo dello spazio: la messa in scena costruisce relazioni a partire da un racconto, fruibile secondo campi magnetici, azionati dal movimento reciproco degli agenti in campo, più che basato su percorsi lineari prestabiliti.

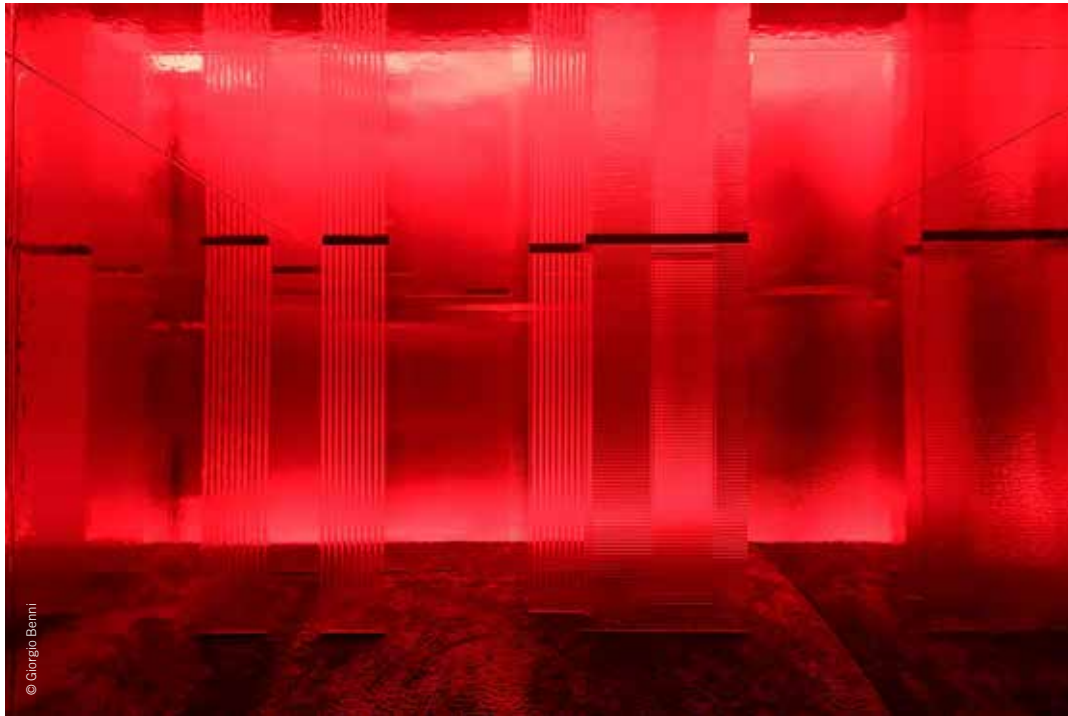
Abitare gli spazi allestitivi trasforma i comportamenti: Dentro e oltre il museo

L'abitare lo spazio costruito dall'allestimento riguarda innanzitutto il tema della prossemica e dei gesti che i visitatori pongono in essere nello spazio, trasformando continuamente l'ambiente tramite comportamenti relazionali. In questo senso, il passaggio da una dimensione contemplativa legata alla prevalenza del senso della vista ad una visione attiva, in cui la mediazione è data da un gesto fisico di appropriazione dello spazio stesso, si radica nella concezione espressa da Dewey (1934): il rapporto inestricabile tra *doing* e *undergoing* diventa, nella fruizione, la connessione tra *perception*, *experience*, *expression*, al punto che il processo percettivo di cui l'utente diventa consapevole facendone esperienza non può dirsi completato finché l'utente stesso non lo esplicita, comunicandolo all'esterno tramite il proprio gesto (Turner, 1982). La dimensione relazionale dell'esperienza, in cui la comunicazione verbale e corporea richiedono per loro stessa natura la presenza dell'altro, rappresenta la condizione teorica del processo di coinvolgimento dei visitatori nello spazio allestitivo museale. Questo non solo nel senso di compiere attività fisiche ordinarie all'interno dello spazio, ma richiedendo uno sforzo maggiore in termini di partecipazione corporea al processo stesso dell'opera, tramite una dinamica performativa. Dall'altra parte, non è un compimento di azioni fine a se stesso, ma è un continuo entrare nell'opera, stravolgendo il ruolo di visitatore. Il tema della performance assume in questa dimensione una forte importanza simbolica, come meccanismo capace di agire su un doppio livello: alla relazione unilaterale tra artista e visitatore si oppone invece una visione processuale in cui il visitatore diventa da una parte co-artista, prendendo parte ad un evento scandito all'interno di uno spazio fisico che



which the museum places' [...] objects into specific territories, be they geographical, chronological or epistemological, or indeed (inevitably) all three' (Whitehead, 2011, p. xix). This operation of geographical location expresses a precise ideology of the setting, reifying through the object the intentions and choices of the narrator. Vavassori (2020) believes that museums, through exhibition design, can act simultaneously as 'narrative stimulators' and 'narrative limiters' (p. 81): on the one hand, making explicit the evocative component of the objects on display, on the other hand, harnessing these narratives within the physical and sociocultural context of the museum. The exhibition design is not a neutral choice, just as the museum is not, so making certain narrative aspects of the work visible or invisible is a process that is translated three-dimensionally in the way the space is articulated. This, moreover, can be better understood in the light of the process of dislocation of the work and recontextualisation in another environment, according to a signifying principle that is given by the setting itself, and such that the works are subjected to a twofold process, '[...] passive-where the works are deprived of the context necessary for their interpretation-and active-the works are used to convey other meanings' (Antinucci, 2004, p. 70). Exhibition spaces are constructed as narra-

richiede la presenza del pubblico per essere completato, dall'altra co-opera, per cui l'opera stessa non ha più una dimensione materiale, ma è costruita come evento che richiede come condizione stessa non soltanto la presenza, ma la partecipazione del pubblico-attore. Questo meccanismo innesca un'ulteriore conseguenza: alla separazione tra il significato dell'opera, come concepito dall'artista nell'atto di creazione, e il significante, dato dalla collocazione nello spazio museale secondo il filtro della collezione e delle scelte curatoriali e di allestimento, si oppone una visione in cui il significato è direttamente espresso dal performer e il significante passa attraverso la dimensione corporea dei visitatori. La capacità di coinvolgimento della performance si esaurisce per sua natura nell'evento unico, nel momento stesso in cui è compiuta, immateriale, inconservabile e intrasmissibile. Eppure, spostare l'attenzione dal momento in cui l'opera è resa fruibile al processo che il meccanismo di messa in scena dell'opera innesca nel tempo, porta a considerare l'ipotesi che la sua manifestazione possa essere riambientata, adattandosi allo spazio e al tempo. "L'ontologia virale della performance" (Bedford, 2014) connota ambienti processuali, che, tramite la ricostruzione documentale, sono attivabili continuamente, plasmando il contesto spaziale in cui sono collocati. L'azione che il visitatore compie nello spazio allestitivo è di per sé un evento, replicabile nelle sue conseguenze trasformative. Si consideri ad esempio la mostra *Mind Expanders*, al Kunsthal di Rotterdam, con oggetto le opere di Haus-Rucker-Co. Tra le opere esposte, vi è la ricostruzione in scala 1:1 di un'installazione degli anni '70, un cuscino d'aria bianco di 14 metri per 14 con sopra tre gigantesche sfere di vinile gonfiabili. Sulla superficie rimbalzante, i visitatori diventano parte di un ambiente completamente deregolamentato, senza regole fisse o convenzioni sociali. Una sfera di tre metri di diametro rappresenta un artefatto sociale che attiva le relazioni tra i visitatori. L'azione partecipativa di muoversi sul tappeto e il gesto di colpirsi con una sfera, connettendosi con gli altri, all'interno dello spazio del Kunsthal, rappresentano il senso della componente performativa. Il tema assume una dimensione non soltanto di gestualità fine a sé stessa, ma di comprensione dell'opera, all'interno del progetto di Haus-Rucker-Co, che collegava la dimensione liberatoria del movimento ad una costruzione di mondi plasmati e a misura del corpo umano, la dimensione mutevole di ambienti di plastica ad una distorsione percettiva, e tale che «art produces parallel worlds that take us into spheres where we can contemplate social or individual conflict» (Kelp, 2021, p. 148). La mostra *Ambienti 1956-2010. Environments by Women Artists* al MAXXI rappresenta il capitolo successivo del progetto espositivo di *Inside Other Spaces. Environments by Women Artists*



a sinistra/on the left: Nanda Vingo, Lucio Fontana, *Ambiente spaziale: Utopie nella XII Triennale di Milano, MAXXI, Roma, 1964-2017* / Nanda Vingo, Lucio Fontana, *Spatial Environment: Utopias in the 12th Milan Triennale, MAXXI, Rome, 1964-2017*

a destra/on the right: Pippilotti Rist, *Sip my Ocean, MAXXI, Roma, 1996-2024*

tive artefacts, in which each element is ordered as part of the message being conveyed, to the point that the visitor's every movement in the space becomes narrative content. However, such movement remains unpredictable to the extent that the visitor's behavioural anarchy becomes a constitutive design element (Uwe Brueckner, 2019, p. 242). In this environment, it is, therefore, the visitor himself who mediates between content and container, who has the capacity to transform the space such that 'We could call our relationship with space one of co-production' (Eliasson, 2016). Freeing oneself from the conception of the exhibition design as a unidirectional flow of content that invests the public is the prerequisite for exploring instead the capacity of the exhibition design to act through a new sensorial mediation of the works on display, activating a process that is fuelled by the continuous dynamism of the space: the staging builds relationships starting from a narrative, usable according to magnetic fields, activated by the reciprocal movement of the agents in the field, rather than based on pre-established linear paths.

Inhabiting the exhibition spaces transforms behaviour: inside and beyond the museum

Inhabiting the space constructed by the exhibition concerns the issue of proxemics and the gestures visitors make in the space, continuously transforming the environment through relational behaviour. In this sense, the passage from a contemplative dimension linked to the prevalence of the sense of sight to an active vision, in which mediation is given by a physical gesture of appropriation of the space itself, is rooted in the conception expressed by Dewey (1934): the inextricable relationship between doing and undergoing becomes, in fruition, the connection between perception, experience, expression, to

the point that the perceptual process of which the user becomes aware by experiencing it cannot be said to be completed until the user himself makes it explicit, communicating it to the outside world through his gesture (Turner, 1982). The relational dimension of the experience, in which verbal and bodily communication by their very nature require the presence of the other, represents the theoretical condition of involving visitors in the museum space. This is not only in the sense of performing ordinary physical activities within the space but requires a greater effort in terms of bodily participation in the process of the work itself through a performative dynamic. On the other hand, it is not an accomplishment of actions as an end in itself but a continuous entering into the work, distorting the role of the visitor. The theme of the performance takes on strong symbolic importance in this dimension as a mechanism capable of acting on a double level: the unilateral relationship between artist and visitor is instead opposed to a processual vision in which the visitor becomes, on the one hand, co-artist, taking part in an event marked out within a physical space that requires the presence of the public to be completed, and on the other co-work, whereby the work itself no longer has a material dimension, but is constructed as an event that requires as its very condition not only the presence but the participation of the public-actor. This mechanism triggers a further consequence: the separation between the meaning of the work, as conceived by the artist in the act of creation, and the signifier, given by its placement in the museum space according to the filter of the collection and the curatorial and exhibition choices, is opposed by a vision in which the meaning is directly expressed by the performer and the signifier passes through the bodily dimension of the visitors. By its very nature, the performance's capacity for involvement is ex-

hausted in the unique event, and the moment it is performed, it is immaterial, unobservable, and intransmissible. However, shifting the focus from the moment in which the work is made usable to the process that the mechanism of staging the work triggers in time leads one to consider the hypothesis that its manifestation can be re-enacted, adapting to space and time. 'The viral ontology of performance' (Bedford, 2014) connotes processual environments, which, through documentary reconstruction, are continuously activated, shaping the spatial context in which they are placed. The visitor's action in the exhibition space is an event replicable in its transformative consequences. Consider, for example, the exhibition *Mind Expanders*, at the Kunsthall in Rotterdam, featuring the works of Haus-Rucker-Co. Among the works on display is a 1:1 scale reconstruction of a 1970s installation, a 14 by 14-metre white air cushion with three giant inflatable vinyl balls on top. On the bouncing surface, visitors become part of a completely deregulated environment with no fixed rules or social conventions. A three-metre diameter sphere represents a social artefact that activates relationships between visitors. The participatory action of moving on the carpet and the gesture of hitting oneself with a sphere and connecting with others within the Kunsthall space represent the sense of the performative component. The theme takes on a dimension not only of gestuality as an end in itself, but of understanding the work, within the Haus-Rucker-Co project, which linked the liberating dimension of movement to a construction of worlds shaped and tailored to the human body, the changing dimension of plastic environments to a perceptual distortion, and such that 'art produces parallel worlds that take us into spheres where we can contemplate social or individual conflict' (Kelp, 2021, p. 148). The exhibition *Environments 1956-2010. Environments by Women Artists at MAXXI* represents the next chapter in the exhibition project *Inside Other Spaces. Environments by Women Artists 1956-1976*, initiated by the Haus der Kunst in Munich. An exhibition that continues expanding the first research not only according to a broader time span but also by making explicit the need to evaluate its spatial adaptability and exploring its transformative qualities. The exhibition, curated by Marina Pugliese and Andrea Lissoni, acts on a double level: on the one hand, reconstructing performative works through the documentary material in the archive, and on the other hand, inviting living female artists to make a specific contribution. The public visits eighteen environments of female artists from all over the world, but the museum becomes the nineteenth



234

235

sotto/below: Ambiente Archivio, 10 Aprile-03 Novembre 2024, MAXXI, Foyer Carlo Scarpa, Centro Archivi MAXXI Arte, exhibition design: Dolores Lettieri, graphic design: Sara Annunziata / *Ambiente Archivio*, 10 April-03 November 2024, MAXXI, Foyer Carlo Scarpa, MAXXI Arte Archive Centre, exhibition design: Dolores Lettieri, graphic design: Sara Annunziata



environment (and whose year of foundation is reported, 2010), an activator, a generator of continuous relationships. The re-environmentalised work is never the same. Each of these works is conceived to be experienced through the bodily involvement of visitors, who are asked to concentrate on listening to their bodies in order to connect with their surroundings. Among the reconstructed environments is *Ambiente spaziale: Utopie*, created by Nanda Vigo in collaboration with Lucio Fontana in 1964 for the 12th Milan Triennale. A room with a rectangular floor plan, covered on the walls with red metallised upholstery: upon entering, the visitor is induced to bend, proceeding with unstable movements on an undulating floor covered with red carpeting. This spatial environment was reconstructed by Barbara Ferriani and Marina Pugliese in 2017, thanks to archival research that documented its philological characteristics. Another environment, *Sip my ocean* by Pippilotti Rist, is replicated by the same artist. It is a work first realised in 1996, projecting specular and symmetrical images onto an angular surface, in which the line of encounter becomes the space of splitting and recombination. At MAXXI, the relationship with the surrounding

1956–1976, avviato dalla *Haus der Kunst* di Monaco. Una mostra che continua, espandendo la prima ricerca non soltanto secondo un arco temporale più ampio, ma esplicitando la necessità di valutarne la riadattabilità spaziale, esplorandone le qualità trasformative. La mostra, curata da Marina Pugliese e Andrea Lissoni, agisce su un doppio livello: da una parte, ricostruire opere performative tramite il materiale documentale in archivio, dall'altra invitare artiste donne viventi ad un contributo specifico. Il pubblico visita diciotto ambienti di artiste provenienti da tutto il mondo, ma è il museo stesso che diventa il diciannovesimo ambiente (e di cui si riporta l'anno di fondazione, 2010), attivatore, generatore di continue relazioni. L'opera riambientata non è mai uguale a sé stessa. Ognuna di queste opere è concepita per essere vissuta tramite il coinvolgimento corporeo dei visitatori, a cui è richiesto di concentrarsi sull'ascolto del corpo per entrare in connessione con l'ambiente circostante. Tra gli ambienti ricostruiti, *Ambiente spaziale: Utopie*, realizzato da Nanda Vigo in collaborazione con Lucio Fontana nel 1964 per la XII Triennale di Milano. Un ambiente a pianta rettangolare, rivestito sulle pareti con tappezzeria metallizzata rossa: il visitatore entrando è indotto a piegarsi, procedendo con movimenti instabili su un pavimento ondulato ricoperto da una moquette rossa. *Ambiente spaziale* è stato ricostruito da Barbara Ferriani e Marina Pugliese nel 2017, grazie alle ricerche archivistiche che ne hanno documentato le caratteristiche filologiche. Un altro ambiente, *Sip my ocean* di Pippilotti Rist, è replicato dalla stessa artista. Si tratta di un'opera realizzata per la prima volta nel 1996, proiettando su una superficie angolare immagini speculari e simmetriche, in cui la linea di incontro diviene lo spazio di sdoppiamento e di ricomposizione. Al MAXXI la relazione con l'ambiente circostante diventa sempre più simbiotica, adattando le proiezioni all'inclinazione dello spazio, rendendo continue architettura e opera ambientale. Francesco Stocchi, direttore artistico del MAXXI, commenta la mostra sottolineando la portata creativa della riproposizione di un ambiente che si relazione dinamicamente al contesto spaziale, contaminandosi reciprocamente, «[...] mi viene da pensare che per quanto sia interessante rileggere le opere nel contesto e nelle modalità in cui sono nate, esulino un po' dalla tirannia del tempo, perché devono rinnovarsi altrimenti non esisterebbero. Credo dunque che un ambiente sfugga alla sua riedizione identica» (Stocchi in conversazione con Marina Pugliese e Piero Lissoni, 2024, p. 458). L'im-

in questa pagina/on this page: Kossman-dejong, *Our Colonial Inheritance*, Tropenmuseum, Amsterdam

environment becomes increasingly symbiotic, adapting the projections to the inclination of the space and making architecture and environmental work continuous. Francesco Stocchi, artistic director of MAXXI, comments on the exhibition by emphasising the creative scope of the re-proposition of an environment that relates dynamically to the spatial context, contaminating each other, '[...] it occurs to me that as interesting as it is to reread the works in the context and manner in which they were born, they are somewhat exempt from the tyranny of time, because they must renew themselves otherwise they would not exist. I therefore believe that an environment escapes its identical re-edition' (Stocchi in conversation with Marina Pugliese and Piero Lissoni, 2024, p. 458). The importance of archival documentation is also the subject of an exhibition curated by MAXXI's Centro Archivi di Arte, called *Ambiente-Archivio*, which filters documents related to the changing relationship between the work and the environment, starting with the lexicological evolution of the terms used to define environmental art. In this way, the curatorial process through which the exhibition *Ambienti. Environments*.

Inhabiting exhibition spaces translates into a participatory flow of unfolding narratives

The need to be rooted in its context pushes the museum out of its walls. This connection translates into the ability to catalyse contemporary themes, considering the museum as '[...] an instrument of synthesis of the possible relationships between a given memory in all its ramifications and the daily life of that territory' (Balzola & Rosa, 2010, p. 130). In this sense, the memorial substrate embedded in the collections and in the museum space itself stands as an interpretative horizon for understanding and re-reading the present. Janes & Sandell (2016) define museums as 'seed banks', repositories of historical consciousness, at the same time becoming activators of this consciousness in a present dimension and looking to the future in connection with the issues facing society. What needs to be told? *Our Colonial Inheritance*, a project by KossmandeJong at the Tropen Museum in Amsterdam, offers an overview of the influence of Dutch colonialism on the development and culture of various subordinate countries, including Indonesia, Suriname, Curaçao, Sint Maarten, prompting visitors to go beyond known history. The narrative, therefore, gives voice to the indigenous communities and their objects, focusing on the subordinate culture rather than the colonial position, offering a re-reading of the present from a lesser-known perspective. The exhibition is organised in dif-



portanza della documentazione archivistica inoltre è oggetto di una mostra, a cura del Centro Archivi di Arte del MAXXI, chiamata *Ambiente-Archivio*, che filtra i documenti legati al rapporto mutevole tra l'opera e l'ambiente, a partire dall'evoluzione lessicologica dei termini usati per la definizione di arte ambientale. In questo modo, è reso visibile il processo curatoriale tramite cui si è arrivati alla mostra *Ambienti. Environments*.

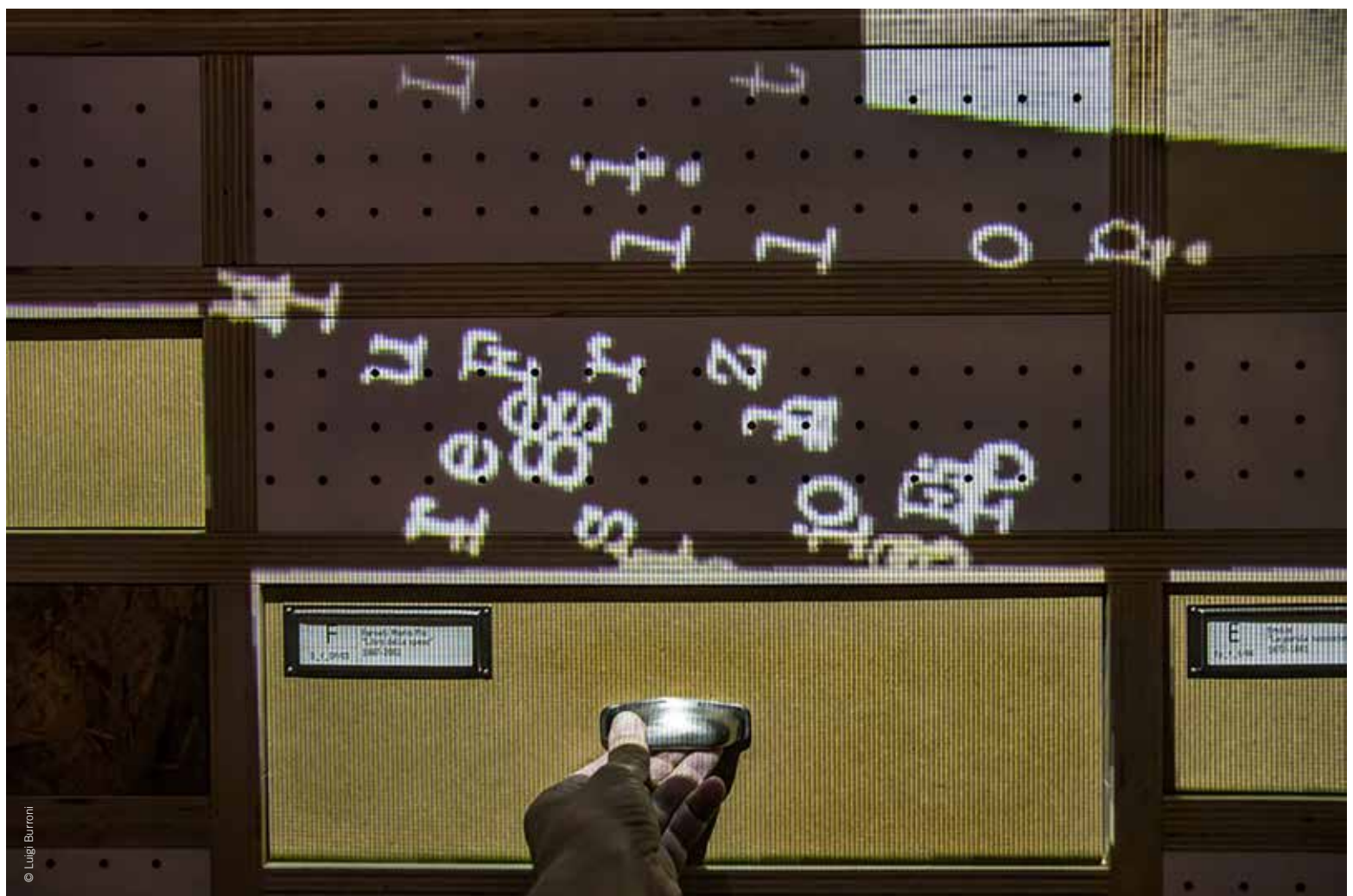
Abitare gli spazi allestitivi si traduce in flusso partecipato di racconti in divenire

La necessità di radicarsi nel contesto di appartenenza spinge il museo ad uscire dalle proprie mura. Tale connessione si traduce nella capacità di catalizzare i temi della contemporaneità, considerando il museo come «[...] uno strumento di sintesi delle relazioni possibili tra una determinata memoria in tutte le sue ramificazioni e la vita quotidiana di quel territorio» (Balzola & Rosa, 2010, p. 130). In questo senso, il substrato memoriale incorporato nelle collezioni e nello spazio museale stesso si pone come orizzonte interpretativo, per la comprensione e la rilettura del presente. Janes & Sandell (2016) definiscono i musei come "seeds bank", depositari della coscienza storica, divenendone al tempo stesso attivatori in una dimensione presente e di sguardo al futuro, in connessione con le questioni che la società deve affrontare. Cosa è necessario raccontare? *Our Colonial Inheritance*, progetto di KossmandeJong al *Tropen Museum* ad Amsterdam, propone una panoramica dell'influenza del colonialismo olandese sullo sviluppo e sulla cultura di vari Paesi subordinati tra cui Indonesia, Suriname, Curaçao, Sint Maarten, spingendo i visitatori ad andare oltre la storia conosciuta. Il racconto dunque dà voce alle comunità indigene e ai loro oggetti, ponendo al centro la cultura subordinata più che la posizione coloniale, offrendo una rilettura del presente secondo una prospettiva meno nota. La mostra è organizzata secondo differenti sezioni, che invitano il visitatore ad un ruolo di ricerca attiva, utilizzando dispositivi

ferent sections, inviting visitors to an active research role using analogue and digital devices. In particular, in the section Slavery, Resistance and Resilience, the installation 'du feasts and tambù' displays objects related to the du feasts, a celebration conducted annually on the plantations of Surinam, in which through the use of drums and African dances, enslaved people manifested their opposition to their condition. The visitor is invited to interact with the instruments on display, activating the sound through a button within a circular structure, immersing himself in that collective rituality as if he were part of the orchestra of overlapping sounds and participating in the dance performance. Therefore, it would not be possible to understand the objects of the du fest without experiencing their sound and without the simultaneous combination of visitors activating their response, staging that public dimension of the festival. The works are constructed in a bilateral relationship with the visitors, as it is from the reciprocal activation of sound that the course of the installation and, thus, the re-enactment of



© Tartat Due



© Luigi Burroni

the festival is derived. An invitation to experience the objects, according to a reading filter linked to a different perspective, which is continuously activated by the visitor's intervention. The Piccolo Museo del Diario, a project by Dotdotdot, tells the story of a place starting from the voice of the individuals who lived there, displaying 6500 written stories collected and preserved since 1984 in Pieve Santo Stefano, Tuscany at the Archivio Diaristico Nazionale. The diaries express that intangible component of the cultural heritage is linked to the memory of everyday life and is representative of the territory's identity, traditions, and rituals. An archive that is physically reconstructed, through doors and drawers, integrated with a digital level of representation, which requires the activation gesture of the visitor: opening the drawers, composing the stories that are revealed to the visitor, and that can be continually re-read in the present, according to one's personal background.

Conclusions

The exhibition design implies a narrative choice, which translates into the construction of environments in which the visitor's gesture takes on the guise of an awareness of the polyphony of stories to be displayed. In this direction, the museum layout is developed on a threefold level: a spatial level, since it is first and foremost a project of space, through an interpretative operation, which makes explicit the expressive and relational capacity of the place; a content-narrative level, expressing simultaneous polyphonic points of view, a practice of remediation between the meaning of the work and the signifier; a corporeal-participative level, transforming the spatial-temporal coordinates from the time of physical reality to that of the story, in a dimension in which the involvement of the visitor is central as the activator of spatial interactions, '[...] instead of a surface where contact takes place, what is designed now is an interactive happening, a performance, that is staged to take place in the user/author's space/time of experience coordinated by a unifying and unified multimodal act of direction' (Bollini & Borsotti, 2016, p. 15). If the process triggered by the exhibition design takes place in a time and a space, the manifestations that arise from that event in the environment are potentially infinite.

analogici e digitali. In particolare, nella sezione *Slavery, Resistance and Resilience*, l'installazione "du feasts e tambù" espone oggetti legati alle *du feasts*, una celebrazione condotta annualmente nelle piantagioni del Suriname, in cui attraverso l'uso di tamburi e danze africane, gli schiavi manifestavano l'opposizione alla loro condizione. Il visitatore è invitato a interagire con gli strumenti esposti, attivando il suono tramite un pulsante, all'interno di una struttura circolare, immergendosi in quella ritualità collettiva, come se facesse parte dell'orchestra di suoni sovrapposti e partecipasse alla performance di danza. In questo caso dunque non sarebbe possibile comprendere gli oggetti del *du fest* senza sperimentarne il suono, e senza che sia la combinazione simultanea dei visitatori ad attivarne la risposta, mettendo in scena quella dimensione pubblica della festa. Le opere sono costruite in relazione bilaterale con i visitatori, poiché è dall'attivazione reciproca del suono che deriva l'andamento dell'installazione e dunque la rievocazione della festa. Un invito a fare esperienza degli oggetti, secondo un filtro di lettura legato ad una prospettiva differente, che si attiva continuamente grazie all'intervento del visitatore. Il Piccolo Museo del Diario, progetto di Dotdotdot, racconta la storia di un luogo a partire dalla voce dei singoli che lo hanno abitato, mettendo in mostra 6500 storie scritte raccolte e conservate dal 1984 a Pieve Santo Stefano, in Toscana presso l'Archivio Diaristico Nazionale. I diari esprimono quella componente immateriale del patrimonio culturale, legata alla memoria del quotidiano, rappresentativo dell'identità, delle tradizioni e delle ritualità del territorio. Un archivio che è fisicamente ricostruito, tramite ante e cassetti, integrato con un livello digitale di rappresentazione, che richiede il gesto di attivazione del visitatore: aprire i cassetti, comporre le storie che si svelano al visitatore, e che possono essere continuamente rilette nel presente, secondo il proprio *background* personale.

Conclusioni

Il progetto allestitivo implica una scelta narrativa, che si traduce nella costruzione di ambienti in cui il gesto del visitatore assume le vesti di una presa di coscienza della polifonia delle storie da mettere in mostra. In questa direzione, l'allestimento museale si sviluppa su un triplice livello: livello spaziale, trattandosi innanzitutto di un progetto dello spazio, tramite una operazione interpretativa, che esplicita la capacità espressiva e relazionale del luogo; un livello contenutistico-narrativo, esprimendo punti di vista polifonici simultanei, una pratica di rimediatazione tra il significato dell'opera e il significante; un livello corporeo-partecipativo, trasformando le coordinate spazio-temporali dal tempo della realtà fisica a quello del racconto, in una dimensione in cui centrale è il coinvolgimento del visitatore come attivatore delle interazioni spaziali, "[...] instead of a surface where contact takes place, what is designed now is an interactive happening, a performance, that is staged to take place in the user/author's space/time of experience coordinated by an unifying and unified multimodal act of direction" (Bollini & Borsotti, 2016, p. 15). Se il processo innescato dal progetto allestitivo ha luogo in un tempo e uno spazio, le manifestazioni che da quell'evento scaturiscono nell'ambiente sono potenzialmente infinite.

References

- Antinucci, F. (2004). *Comunicare nel museo*. Bari: Edizioni Laterza.
- Atelier Brückner (2019). *Scenography - Szenografie 2: Staging the Space - Der inszenierte Raum*. Basel: Birkhäuser.
- Balzola, A., & Rosa, P. (2011). *L'arte fuori di sé. Un manifesto per l'età post-tecnologica*, Feltrinelli
- Bedford, C. (2012). *The viral ontology of performance in Jones, A., Heathfield, Perform, Repeat, Record: Live Art in History*. Bristol: Intellect Books
- Bollini, L., & Borsotti, M. (2016). *Strategies of Commutation in Exhibition Design*. *The International Journal of Architectural, Spatial and Environmental Design*, 10(1).
- Borsotti, M. (2019). *Tutto si può narrare. Riflessioni critiche sul progetto di allestimento*. Mimesis Edizioni.
- Dewey, J. (2005). *Art as experience*. Penguin. (Original work published 1934)
- Eliasson, O. (2016). *Your engagement has consequences: On the Relativity of Your Reality*. Baden: Lars Muller Publisher.
- Garner, K.J., Kaplan, A., & Pugh, K. (2016). *Museums as Contexts for Transformative Experiences and Identity Development*. *J. Mus. Educ.*, 41, 341–352. <https://doi.org/10.1080/10598650.2016.1199343>.
- Gitelman, L. (2006). *Always Already New. Media, History, and the Data of Culture*. The MIT Press, Massachusetts Institute of Technology.
- Janes, R.R., & Sandell, R. (Eds.). (2019). *Museum Activism (1st ed.)*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781351251044>
- Kelp, Z. (2021). *Prospector – A Casting Eye on Haus-Rucker-Co and Post-Haus-Rucker*. Spector Books.
- McLuhan, M. (1964). *Understanding media: The extensions of man*. New York: McGraw Hill.
- Navarra, M. (2022). *Display. Didattica per un'architettura di relazione*. Siracusa: Lettera22.
- Pugliese, M., Lissoni, A., & Stocchi, F. (a cura di) (2024). *Ambienti 1956-2010. Environments by Women Artists II*. Quodlibet
- Turner, V. (1982). *From ritual to theatre*. New York City: Performing Arts Journal Publications
- Vavassori, V. (2020). *Can Contextual Technologies Favour Museums as Polyphonic Spaces? On the Interplay between Digital and Physical Narratives in Museums*. *Museological Review*, (24), 79-90.
- Whitehead, C. (2011). *Interpreting Art in Museums and Galleries*. Routledge.