

# 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.<sup>1</sup>

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

<sup>1</sup> 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,<sup>2</sup> 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

<sup>2</sup> 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 postmoderno 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),<sup>3</sup> 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

<sup>3</sup> 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, cosa escludere, 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».<sup>4</sup>

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

<sup>4</sup> 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),<sup>5</sup> 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.

<sup>5</sup> 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), *Perfor/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). *Swimming. 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.

