
Resumen: En el transcurso de los últimos cuarenta años se dio un lento proceso de canoización de la performance, el cual fue aún más rotundo en el nuevo milenio gracias a su incorporación en diversas colecciones y museos de renombre internacional. Este proceso implicó un viraje ontológico de las primeras obras históricas, que pasaron de una actitud crítica opositora a una conciliatoria en relación al campo del arte, lo que a su vez trajo aparejado una serie de modificaciones respecto a los modos de conservación y exhibición de los museos hasta entonces vigentes. Este trabajo se centra en el análisis de la retrospectiva de Marina Abramovic en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, un hito histórico en este proceso.

Palabras clave: Museo - Performance - Marina Abramovic - MoMa - Registro - Mercado - Institución - Representación - Copia - Memoria

[Resúmenes en inglés y en italiano en la página 109]

⁽¹⁾ Sol Echevarría es Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires (2008), cursó el Programa de Artistas, Críticos y Curadores en la Universidad Torcuato Di Tella (2020/21) y la Maestría en Curaduría en Artes Visuales en la Universidad Nacional Tres de Febrero (2021, en curso). Fue fundadora y directora de la revista No Retornable (2005-2015) y de la galería de arte Acéfala (2015-2020). Recibió las becas de Curadora, Residencia, Activar Patrimonio, Creación del Fondo Metropolitano y del Fondo Nacional de las Artes (2021/22), entre otras. Fue ganadora de la convocatoria “Son tus museos” (Dirección General de Patrimonio, Museos y Casco Histórico del Ministerio de Cultura, 2022), “Laboratorio Federal” (MuseosBA, 2021), del certamen nacional “La contracultura en Argentina” (Senado de la Nación, 2014) y del concurso de ensayos “Filosofía sub 40” (CCEBA y Dirección General del Libro, 2012). Publicó textos en revistas, editoriales y participó en diferentes exposiciones en galerías y museos. Actualmente co-dirige el sello editorial Excursiones (2012, en curso) y edita la sección de arte de la revista Otra Parte (2021, en curso).

Desnudos en la entrada del Museo de Arte Moderno de Bolonia, una mujer y un hombre permanecen de pie enfrentados a modo de puertas vivientes. Por la cercanía entre sus cuerpos, rozan también el de quien se aventure a pasar entre ellos para poder ver la exhibición. Se trata de *“Imponderabilia”*, la famosa performance que Marina Abramovic y su entonces pareja, Ulay, llevan a cabo Italia en 1977. Una obra que discute con lo institucional y transgrede incluso los límites legales: finalmente son detenidos a los noventa minutos por la policía. Pensada para durar tres horas, su acción los expone al roce, la violencia y el desgaste del tiempo. Como la mayoría de sus proyectos por esos años, esta propuesta genera una situación que va más allá de la representación teatral:

“En el teatro se actúa el papel de otra persona. La performance es real. En el teatro te puedes cortar con un cuchillo y hay sangre. Pero el cuchillo no es real y la sangre no es real. En la performance, la sangre y el cuchillo y el cuerpo del performer son reales”¹.

Sin embargo, cuando esta performance se traslada a una de las salas internas del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMa) en el año 2010, en vez de ser una presentación se convierte en una representación: no son ellos quienes ponen el cuerpo sino otros artistas, *cuasi* anónimos debido al recurso de la multiplicación. De hecho, en la página web de la muestra del MoMa se percibe el énfasis por evidenciar que las piezas fueron interpretadas por muchas personas mediante capturas de las distintas fisonomías de hombres y/o mujeres en la misma pose, en el mismo lugar y con el mismo gesto².

Si bien podría postularse que ambas performances son iguales en términos formales y de lo que acontece, sus implicancias en quienes las llevan a cabo y el efecto en los espectadores no es el mismo. Cabe preguntarse entonces *¿qué ocurrió entre una experiencia y otra para que resultaran tan diferentes?* A grandes rasgos, en el transcurso de esos treinta años se dio un lento proceso de canonización de la performance, que fue aún más rotundo en el nuevo milenio gracias a su incorporación en diferentes museos. La Tate Modern de Londres creó su programa de arte y performance en el 2003 e inauguró *“The Tanks at Tate Modern”* en el 2012. En Latinoamérica esta tendencia se hace presente desde el 2014 cuando el Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá dedica una retrospectiva a Abel Azcona y luego en el 2018 a la artista colombiana María José Arjona, por nombrar sólo algunas. En el 2017 tiene lugar la exhibición *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985* curada por Cecilia Fajardo-Hill y Andrea Giunta que incorpora varias obras performáticas en el Hammer Museum de Los Ángeles, luego en el Brooklyn Museum de New York y en la Pinacoteca de São Paulo en el 2018³. En nuestro país la Bienal de Performance tuvo sede en diferentes museos, por ejemplo en el Museo Nacional de Bellas Artes en el 2017. A lo largo del último año Malba presentó *“La historia como rumor”*, un programa anual de exhibiciones online *“con el objetivo documentar y contextualizar un conjunto de performances que ocurrieron en distintos momentos y lugares de América y el Caribe”*⁴. Incluso el año pasado fue posible visitar la retrospectiva de *Alberto Greco*⁵ en el Museo Moderno de Buenos Aires. El ingreso de la performance en diversas colecciones y museos de renombre internacional implicó un viraje ontológico de aquellas obras históricas. Estas pasaron de una actitud crítica opositora a una conciliatoria en relación al campo del arte, lo cual a su vez trajo

aparejado una serie de modificaciones respecto a los modos de conservación y exhibición hasta entonces vigentes. No es la primera vez que ocurre un desplazamiento de esta índole, donde un movimiento artístico –que surge en rechazo a las condiciones dadas en las instituciones– termina formando parte de ellas. Si durante las primeras décadas del siglo pasado tuvo lugar una “museificación de la vanguardia”, cuya incorporación implicó la transformación del espacio plano tradicional de la pared del museo en pos a propuestas más instalativas que modificaban la disposición y percepción de las obras así como una mayor interacción con el espectador; ¿podría pensarse que a principios de este siglo comenzó un proceso análogo respecto de la performance? De ser así, la retrospectiva titulada *The Artist Is Present*⁶ es sin dudas un hito histórico en este proceso, por eso es fundamental problematizar las estrategias y las decisiones tomadas en dicha exhibición.

The Artist is Present incluyó aproximadamente cincuenta piezas sonoras, videos, instalaciones y fotografías de Marina Abramovic o en colaboración con Ulay, que plantean diferentes maneras de representar y exhibir sus obras. En algunas salas se podía ver de un lado la escenografía vacía e inmaculada, del otro el cuerpo registrado a través de fotografías o grabado en video.

Es inevitable que el registro devenido material de archivo traicione el espíritu de las performances más radicales y efímeras porque, tal como advertía Walter Benjamin en su texto sobre *la obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, hay algo del aura que se pierde, se diluye al alejarse de un origen situado en un tiempo y espacio definido⁷. Más teniendo en cuenta que la performance a menudo se asienta en el ritual y en la presencia unívoca del cuerpo del performer. A la vez, en la retrospectiva hubo performances en vivo donde las acciones anteriores fueron recreadas por otras personas, gesto al cual la artista le dio el nombre de “reperformance”. Estas permitieron la actualización de la performance en tiempo presente pero evidencian una falta de acto en pos de la representación. A estas acciones reinterpretadas se sumó una nueva pieza en la que Marina Abramovic permaneció sentada durante la exhibición, exactamente 716 horas y 30 minutos, haciendo un acto de presencia frente al espectador que se podía seguir en tiempo real por internet.

Entre estas dos estrategias, la re-performance y la presencia de Abramovic, se evidencian las tensiones que experimenta la performance en su canonización. La propuesta que la artista personificaba responde a la demanda de verla en vivo, reproduciendo la llamada “cultura de la celebridad”⁸ pero también afirmando el fundamento aurático de la experiencia performática: largas colas de personas que esperaban para poder sentarse frente a ella unos instantes y observarla de cerca y, aún mejor, ser registrados junto a la artista⁹. De este modo su propuesta se inscribe en el deseo de participación mediática en la sociedad del espectáculo de la que formamos parte. También responde a la lógica dominante de privatización de los museos de arte contemporáneo, como advierte Claire Bishop en su *Museología radical*, donde prima la necesidad de exposiciones temporales atrayentes y redituables que responden a una agenda más actual que se inclina hacia lo contemporáneo, tanto en sus muestras como en sus colecciones. Bajo la premisa de que “la contemporaneidad es estar representado en el nivel de la imagen: lo nuevo, lo *cool*, lo fotogénico, lo bien diseñado, lo económicamente exitoso”¹⁰ se plantea la exhibición como entretenimiento donde el espectador se fue convirtiendo en un turista que recorre las salas como si fuera un paseo. La *selfie* es el *souvenir* del viaje que a la vez sirve para promocionar gratis la exposición.

Pero no todo fue presentismo, también hubo un trabajo de interés narrativo de tinte histórico: en una de las paredes de la retrospectiva se desplegaba una línea de tiempo didáctica con registros fotográficos, videos, afiches, diversos objetos y recortes. Ya en 2005, Marina Abramovic había llevado a cabo una reinterpretación en el Guggenheim de seis obras legendarias de otros artistas, como Vito Acconci o Joseph Beuys, a la que llamó “*Seven Easy Pieces*”. Como parte de este diálogo entre performers e instituciones, en el 2008, tuvo lugar en el MoMA el primero de una serie de “Talleres de Performance” de la mano de Klaus Biesenbach, director del departamento de medios y artes escénicas. El octavo de estos encuentros fue poco antes de la exhibición *The artist is present* y contó con más de un centenar de artistas, académicos y curadores que se reunieron para debatir sobre cómo se puede conservar y exhibir este tipo de arte. Como cuenta Kino Carol en una nota para el *New York Times*¹¹, esta escena hubiera sido difícil de imaginar poco tiempo atrás, cuando los museos apenas se interesaban por la performance.

¿Cuándo se produce este viraje museográfico? El giro se da en la medida que se mira al pasado con un interés historiográfico centrado en obras realizadas en los años sesenta y setenta¹². Un período mítico pero a la vez marcado por el deseo de los artistas de alejarse del mercado del arte y sus instituciones con obras efímeras e invendibles. En paralelo a esta incorporación al museo se dio una incorporación al mercado del arte cuyo primer paso consistió en comercializar la documentación fotográfica o filmica, así como algunos “restos” de la performance. Luego comenzaron a venderse incluso los derechos de la actuación, como en el caso del artista Tino Sehgal¹³. Siguiendo esta línea, en aquel octavo “Taller de Performance”, la misma Marina Abramovic, quién en su momento se oponía a recrear sus obras anteriores, anuncia que “la reperformance es el nuevo concepto, la nueva idea”. “El performance ha regresado al museo, ya no como intervención radical sino como una forma de arte totalmente integrada y legitimada por las instituciones culturales”¹⁴ dirá en su libro *Performance*, Diana Taylor, quien dedica unas páginas al análisis de esta exhibición. Allí advierte que ya desde el título se hace énfasis en la presencia de la artista que permanece en una sala de la planta baja durante la muestra entera,

“pero el tiempo y el espacio del performance es mucho más complicado que la mera presencia de la artista. En esta muestra ella estuvo presente y ausente a la vez. O, mejor dicho, las muchas vidas del performance coincidieron: el pasado, el presente y el futuro”¹⁵.

A lo que agrega que la documentación es el archivo del pasado y las reperformance son una apuesta a futuro. Sin embargo tiene una mirada crítica respecto a esta última: el “re” señala la repetición y la reiteración e implica una cuestión mimética respecto de un original, es decir, es tan sólo una copia. Por lo que concluye que “la reperformance no es el futuro de la performance, sino su momificación o, mejor dicho, su MoMaficación”¹⁶. De hecho, es notable cómo para esta exhibición, según comenta Arthur Danto en un artículo, la artista tuvo que negociar con el museo las características más transgresoras de sus obras para adaptarlas a la institución: así como orinar en público o realizar un ayuno de tres meses, “la desnudez tendría que ser negociada”¹⁷. En este contexto, la performance parece dejar de lado su potencial destabilizante para generar “imágenes vaciadas de todo peso

crítico y conflicto de sentido y que se nutren desprejuiciadamente del collage, del reciclado y del estereotipo de acciones precedentes”¹⁸.

La incorporación de la performance a este tipo de narrativas museográficas es resistida por aquellos que sostienen que el valor de la performance está en la desmaterialización del objeto artístico y, por lo tanto, en su resistencia a ser adquirida como mercancía. Una de las hipótesis más radicales en esta línea es la de Peggy Phelan, quien sostiene que

“la única vida de la performance transcurre en el presente. La performance no se guarda, registra, documenta ni participa de manera alguna en la circulación de las representaciones: una vez que lo hace, se convierte en otra cosa; ya no es performance. En la medida en que la performance pretenda ingresar en la economía de la reproducción, traiciona y debilita la promesa de su propia ontología”¹⁹.

Para ella la performance apunta a la memoria para hacerse presente: el espectador se la lleva consigo a modo de documento no tangible que resiste a la captura, la conservación y la colección de los museos, y agrega que “estas instituciones deben inventar una economía que no esté basada en la conservación, sino que responda a las consecuencias de la desaparición”²⁰. Con su discurso se enfrenta al extraccionismo, tomando como ejemplo aquellos museos cuyas colecciones han sido arrebatadas a otras culturas y que aún no han enfrentado el legado de su apropiación. Trae la pregunta sobre los modos, en los que las expresiones artísticas, –en su momento no hegemónicas– participan de los espacios de la hegemonía y propone que la performance debe cambiar la modalidad de los museos que se centran en atesorar objetos e inventar otro tipo de documentación que responda a la presencia. No hay dudas de que una de las posibilidades transgresoras de la performance es justamente tensionar el fetiche del objeto de consumo y complejizar la hegemonía ocular mediante una acción que se resiste a la captura²¹. Sin embargo, pensar que la performance está condenada a la desaparición, a su autoaniquilamiento, trae aparejada su exclusión como manifestación artística de los espacios de poder y de exhibición legitimados.

A modo de respuesta, en *El performance permanece*, Rebecca Schneider sostiene que la manera de preservar la memoria de la obra no se reduce a lo idéntico sino que implica una transformación, un desplazamiento en el tiempo. Para no desaparecer, plantea una permanencia que es un re-aparecer a través del cuerpo que deviene huésped de una memoria viva. No tiene estatuto de original pero tampoco de copia. Tal vez sea una cita o un eco que se desplaza en diferentes contextos, oscilando entre la permanencia y la ausencia de un modo casi fantasmal:

“Como también nos pueden indicar las teorías del trauma y la repetición, no es una presencia lo que aparece en el performance, sino justamente el encuentro fallido: las reverberaciones de lo inadvertido, lo perdido, lo reprimido, lo aparentemente olvidado. Desde esta perspectiva, el performance no desaparece aunque sus restos sean inmateriales: el conjunto de actos y significados espectrales que acechan el material en constante interacción colectiva, en constelación”²².

Según esta hipótesis, se puede pensar que la reperformance renueva el trauma de la primera vez fijando el recuerdo en un gesto que va del presente al pasado reproduciéndose a través del cuerpo y el relato oral. También Taylor, en *Performance*, establece una diferencia entre el archivo y el repertorio, entendiéndolo al primero como la documentación o materiales resistentes al cambio que pueden reunirse a través de la distancia del vivo, mientras que el segundo se relaciona con la memoria corporal que circula nuevamente a través de lo efímero e irreproducible: performances, narración oral, danza, etc.

En el proceso de incorporación de la performance al museo, tanto la documentación fotográfica y de video como la reperformance permitieron generar un relato y poder mostrarla a un gran público. Si bien dicho gesto tiene un costado peligroso, cuando la performance originaria se desencarna y el sujeto de la acción pasa a ser objeto para que el gesto efímero e inmaterial pueda patentarse a lo largo del tiempo y coleccionarse, tiene no obstante la potencialidad de producir cambios significativos en las formas de exposición tradicionales del museo heredado del siglo anterior al cuestionar su relación con la sociedad, sus estéticas y los modos de construir archivo que impliquen un trabajo con el cuerpo, la presencialidad y la transmisión oral. Lo mismo ocurre con su relación con el mercado del arte ya que no necesariamente es el mercado el que impone sus condiciones sino que a veces el arte logra que sus criterios se impongan por sobre los del mercado.

Notas

1. Abramovic, Marina, "What is Performance Art?", en <https://www.moma.org/multimedia/video/96/572>
2. Fotografías disponibles en <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/964>
3. Fajardo-Hill, Cecilia y Giunta, Andrea (2017-18) *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985*. Hammer Museum, Los Ángeles: del 15 de septiembre al 31 de diciembre de 2017; Brooklyn Museum, New York: del 13 de abril al 22 de julio de 2018 y Pinacoteca de São Paulo, São Paulo: del 18 de agosto al 19 de noviembre 2018.
4. Tal como se advierte en <https://www.malba.org.ar/encuentro-online-el-prado-imaginario-2/>
5. Greco, Alberto. *¡Qué grande sos!* Curaduría de Marcelo E. Pacheco, María Amalia García y Javier Villa. Buenos Aires, del 8 de abril 2021 al 20 de febrero 2022. Museo de Arte Moderno Buenos Aires.
6. Abramovic, Marina (2010). *The Artist is Present*. Nueva York: Museo de arte Moderno, 14 de marzo a 31 de mayo.
7. "...en la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que se atrofia es el aura de ésta. El proceso es sintomático; su significación señala por encima del ámbito artístico. Conforme a una formulación general: la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible. Y confiere actualidad a lo reproducido al permitirle salir, desde su situación respectiva, al encuentro de cada destinatario. Ambos procesos conducen a una fuerte conmoción de lo transmitido, a una conmoción de la tradición,

que es el reverso de la actual crisis y de la renovación de la humanidad”. Benjamín, Walter (1982). “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en *Discursos interrumpidos*, I. Madrid, Taurus, págs. 22-23.

8. “Mientras que en el pasado, eran principalmente los tabloides y la industria del cine los que canalizaban este deseo identificadorio, hoy en día toda la sociedad parece dedicada a la producción de celebridad”. Graw, Isabelle (2013) ¿Cuánto vale el arte? ¿Mercado, especulación y cultura de la celebridad? Buenos Aires, Mardulce. Pág 83.

9. “Lo que está claro es que la posibilidad de sentarse con Marina ha encendido en el imaginario público la idea de que se puede hacer más que experimentar pasivamente las obras de arte, que se puede ser parte de una obra de arte mientras se quiera o se pueda”. Danto, Arthur C. (2010) “Sitting with Marina” en *New York Times*, 23 de mayo. Traducción propia.

10. Bishop, Claire (2018). *Museología radical. O ¿qué es ‘contemporáneo’ en los museos de arte contemporáneo?* Buenos Aires, Libretto. Pág. 19.

11. Kino, Carol (2010). “Rebel Form Gains Favor. Fights Ensue” en *New York Times*. Edición 14 de marzo, sección arte. Pág. 25.

12. A partir de ese momento tuvo lugar un cambio de paradigma, como advierte Robert Fleck, “la confrontación fundamental entre el mundo del arte por un lado y la sociedad burguesa por el otro, que definió el siglo XIX y amplios tramos del XX, pertenece al pasado” en Fleck, Robert (2014 [2013]). *El sistema del arte en el siglo XXI. Museos, artistas, coleccionistas, galerías*. Buenos Aires, Mardulce. Pág.123. Y dirá que a partir de esa época hubo otras dos revoluciones. Por un lado la mayor participación de artistas mujeres debido a la ola neofeminista de fines de los noventa y comienzos de los dosmil. Por otro la polarización de la participación de los artistas del mercado que se visualiza mediante los valores exorbitantes y la enorme visibilidad que adquirieron algunos artistas internacional *versus* “el nuevo proletariado de artistas compuesto de esos innumerables artistas que no alcanzan ni la atención de una bienal internacional ni una posición en el mercado internacional del arte” pg129. Es por ello que la museificación de la performance y su incorporación al canon no implica necesariamente una apertura a todas las manifestaciones performáticas de la actualidad.

13. “El MoMA, por ejemplo, gastó recientemente 70.000 dólares para una edición de “Kiss” (2004), una escultura viviente que fue cedida al Guggenheim para el espectáculo reciente y que requiere que sus artistas permanezcan encerrados durante horas en un continuo y balletico abarcar”. Kino, Carol (2010). *Ibid*.

14. Taylor, Diana (2012) *Performance*. Buenos Aires, Asunto Impreso. Pág. 147.

15. *Ibid*, pág. 74.

16. *Ibid*, pág. 149.

17. Danto, Arthur C. (2010) *Op. cit.* Traducción propia.

18. De Gracia, Silvio, (2010) “Entre el margen y el museo: la performance disciplinada” en revista *Efímera*, nº 1. Madrid, España. Pág. 12.

19. Phelan, Peggy (2011). “La ontología de performance: representación sin reproducción” en *Estudios Avanzados de performance* (Comp. Taylor, Diana y Fuentes, Marcela). México. Fondo de Cultura Económica. Pág. 97.

20. *Ibid*, pág. 119.

21. Esta cuestión se vuelve central al momento de tener en cuenta que la performance es una de las pocas expresiones artísticas que han sido desplegadas con mayor frecuencia y reconocimiento por mujeres. La reinscripción a nivel de la imagen visual trae aparejado el debate sobre la representación de los cuerpos femeninos en la historia del arte y a una construcción de la diferencia sexual que se relaciona con el “campo escópico”. Pollock, Griselda (2013 [1988]). “Intervenciones feministas en las historias del arte” en *Visión y diferencia. Feminismo e historias del arte*. Buenos Aires. Fiordo.
22. Schneider, Rebecca (2011). “El performance permanece” en *Estudios Avanzados de performance* (Comp. Taylor, Diana y Fuentes, Marcela). México. Fondo de Cultura Económica. Pág. 233.

Bibliografía

- Abramovic, Marina (2010) “What is Performance Art?” en *The artist is present*. Nueva York, MoMa en <https://www.moma.org/multimedia/video/96/572>
- Alonso, Rodrigo (1997). “Performance, fotografía y video: la dialéctica entre el acto y el registro” en *CAIA. Arte y Recepción*. Buenos Aires. Centro Argentino de Investigadores de Artes. En http://www.roalonso.net/es/arte_y_tec/dialectica.php
- Andón, Ana (2004). “Lo contingente de la performance (Argentina ’80-’90)” en II Jornadas de Historia del Arte Argentino. La Plata. En <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/39675>
- Belting, Hans (2007). “La imagen del cuerpo como imagen del ser humano. Una representación en crisis” en *Antropología de la imagen*. Buenos Aires, Katz editores, 109-143.
- Benjamín, Walter (1982). “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en *Discursos interrumpidos*, I. Madrid, Taurus.
- Bishop, Claire (2018) *Museología radical. O ¿qué es ‘contemporáneo’ en los museos de arte contemporáneo?* Buenos Aires, Libretto.
- Bourriaud, Nicolás (2006) *Estética relacional*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Danto, Arthur C. (2010) “Sitting with Marina” en *New York Times*, 23 de mayo. En <https://opinionator.blogs.nytimes.com/2010/05/23/sitting-with-marina/>
- De Gracia, Silvio, (2010) “Entre el margen y el museo: la performance disciplinada” en revista *Efímera*, nº 1. Madrid, España. Pág. 12.
- Duncan, Carol (2007) *Rituales de civilización*. Murcia, Nausicaa.
- Fleck, Robert (2013) *El sistema del arte en el siglo XXI. Museos, artistas, coleccionistas, galerías*. Buenos Aires, Mardulce,
- Graw, Isabelle (2013) ¿Cuánto vale el arte? ¿Mercado, especulación y cultura de la celebridad? Buenos Aires, Mardulce.
- Kino, Carol (2010) “Rebel Form Gains Favor. Fights Ensue” en *New York Times*. Edición 14 de marzo, sección arte, pg. 25. En <https://www.nytimes.com/2010/03/14/arts/design/14performance.html>
- Nochlin, Linda (2007) “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?”, en Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz comp., *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México, Universidad Iberoamericana-Universidad Nacional Autónoma de México. Págs. 17-43.

- O'Doherty, Brian (2000) *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio*. Murcia, España, Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo.
- Phelan, Peggy (2011) "La ontología de performance: representación sin reproducción" en *Estudios Avanzados de performance* (Comp. Taylor, Diana y Fuentes, Marcela). México, Fondo de Cultura Económica.
- Stefanini, Valeria (2015) "Alberto Greco. Los vínculos entre la foto y la performance". Disponible en: https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/3417_pg.pdf
- Taylor, Diana (2012). *Performance*. Buenos Aires, Asunto Impreso.

Abstract: Over the course of the last forty years there has been a slow process of canonisation of performance art, which has become even more pronounced in the new millennium thanks to its incorporation into a number of internationally renowned collections and museums. This process implied an ontological shift of the first historical works from an oppositional critical attitude to a conciliatory one in relation to the field of art, which in turn brought about a series of modifications with respect to the modes of conservation and exhibition in museums until then in force. This paper focuses on the analysis of Marina Abramovic's retrospective at the Museum of Modern Art in New York, a historical milestone in this process.

Keywords: Museum - Performance - Marina Abramovic - MoMa - Register - Market - Institution - Representation - Copy - Memory

Sintesi: Nel corso degli ultimi quarant'anni si è assistito a un lento processo di canonicizzazione della performance art, che si è accentuato nel nuovo millennio grazie al suo inserimento in numerose collezioni e musei di fama internazionale. Questo processo ha implicato uno spostamento ontologico delle prime opere storiche da un atteggiamento critico oppositivo a uno conciliante nei confronti del campo dell'arte, che a sua volta ha comportato una serie di modifiche rispetto alle modalità di conservazione ed esposizione nei musei fino ad allora in vigore. Questo articolo si concentra sull'analisi della retrospettiva di Marina Abramovic al Museum of Modern Art di New York, una tappa storica di questo processo.

Parole chiave: Museo - Performance - Marina Abramovic - MoMa - Registro - Mercato - Istituzione - Rappresentazione - Copia - Memoria
