



**RIVISTA INTERNAZIONALE DI STUDI
SU LETTERATURA E VISUALITÀ**

arabeschi.it

n. 24, luglio-dicembre 2024

ISSN 2282-0876



ALESSANDRA ACOCCELLA, JULIE BAWIN,
MARIA ELENA MINUTO

*Introduction to «The Musealization of Performance art:
Acquiring, Conserving, Exhibiting, and Reenacting»*

Come pratica dell'istante, del gesto e dell'immediatezza, la performance non è destinata a priori a divenire un oggetto da collezionare ed esporre. Difatti, contrariamente alle forme d'arte durevoli e materiali come la pittura e la scultura, la performance porta in sé un'idea di un'obsolescenza dell'oggetto artistico e si struttura intorno a un'azione corporea necessariamente effimera e immateriale. Tuttavia, nonostante l'impossibilità di custodirla in depositi ed esporla all'interno di una cornice o su un piedistallo, la performance è entrata progressivamente nel museo ed è divenuta, dall'inizio del XXI secolo, l'oggetto di pratiche curatoriali sempre più numerose. In che modo una creazione che si pone contro ogni forma di durabilità e di materialità è in grado d'integrare le collezioni di un museo? Attraverso quali forme viene acquisita, conservata e trasmessa al pubblico? In altri termini, attraverso quale processo e quali strategie si realizza la sua trasformazione in oggetto museale? Concretamente, la musealizzazione della performance si compie con la tutela dell'insieme dei materiali documentari che le sono associati. Registrazioni video o filmiche, fotografie, schizzi, note, corrispondenze, certificati ed altri documenti sono tutte tracce materiali che testimoniano ciò che è esistito e che il museo tratta talvolta come archivio, talvolta come veri e propri oggetti da collezione e d'esposizione.

Performance, as the practice of liveness and instant gesture, is not in principle destined to become an object of collection and exhibition. Indeed, unlike durable, material art forms such as painting and sculpture, performance art carries with it the idea of the obsolescence of the art object, and is structured around a bodily action that is necessarily ephemeral and immaterial. And yet, despite the impossibility of storing it in storage or exhibiting it on a picture rail or pedestal,¹ performance art has gradually made its way into museums, and since the early 2000s

has become the object of an ever-growing number of curatorial practices. Museums such as the Tate Modern in London, MoMA and the Guggenheim in New York, the Centre Georges Pompidou in Paris, and MAXXI in Rome have significantly opened up their collections to performance art, acquiring both recent creations and works by established historical figures. The question of transforming performance into a museum collection object has thus become central, both in the academic field and among contemporary art conservation professionals. This phenomenon of “musealization,” which therefore implies the idea of transformation, has been (and still is) the subject of numerous debates, even controversies.

In the 1990s, for instance, Peggy Phelan adopted a notably radical theoretical position, arguing that performance is inherently—ontologically speaking—unrepeatable, non-reproducible, and therefore destined to disappear. According to this perspective, the transmission of a performance would only be possible through the memory of those who witnessed it, thereby excluding documentation from the field of performance. “Performance’s only life is in the present,” she writes. “Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of *representation*: once it does so, it becomes something other than performance.”² This was a point of view defended in the years 2000 by other researchers, such as Rebecca Schneider³ and Diana Taylor,⁴ who postulate that the documents and objects that the museum acquires will never be able to capture and restore the very essence of the work.

To this initial stance, defended by certain artists such as Vito Acconci or Chris Burden who for a long time rejected the idea of preserving their actions, other perspectives have, of course, been added. Among them is the position articulated by Gérard Genette who, in the mid-1990s, argued that there are two ways in which “a performance work may, to some extent, escape its temporal condition as an event,”⁵ two distinct yet converging means, namely: “recording” and “iteration.” By “recording,” Genette refers to any kind of visual and/or audio reproduction of the performance. This essentially includes photographs and video recordings, which have come to constitute the primary documentary forms associated with performance, documents that have, moreover, contributed to the phenomenon of musealization. Video (or film) and photography are, indeed, the primary sources acquired and exhibited by museums, largely because they serve as irrefutable evidence of a performance’s existence.

When Genette speaks of the second mode, “iteration,” he is clearly referring to a practice that has become systematic since the early 2000s: reenactment. This term designates the practice of re-performing an original work in order to reassert its intrinsically live and ephemeral nature, even though such re-performance inevitably involves new interpretations, and hence sometimes significant variations. Both artists and,

increasingly, museums have embraced the reenactment of historical performances, thereby opening the way for iteration to become a legitimate mode of performance presentation. In this context, performance becomes musealized not through a physical or material transformation, but rather through a conceptual one that consists of recreating it, necessarily on the basis of documentation intended, for example, to guide the performers in the work of reactivation. Such documentation may include video or film recordings, photographs, sketches, notes, correspondence, articles, all of which, alongside performance protocols and re-performance rights (such as certificates), are now integrated into museum collections and thus preserved. In this documentation, which serves to historicize, re-enact, and exhibit performance, there also exist physical artifacts sometimes referred to “relics.” These may include garments worn by the artist, accessories used during the performance, or fragments of set design.

These objects occupy a hybrid and often ambiguous status: they may be viewed either as traces of past artistic action or as autonomous artworks, which museums acquire and exhibit. An interesting example is ORLAN's performance *MesuRAGE*, carried out in 1977 and acquired by the Musée national d'art moderne-Centre Georges Pompidou in 2009. In addition to the certificate and photographs, the museum also acquired objects such as the dress worn by the artist during the performance. These documents and objects were subsequently brought together into a unified ensemble titled *Action ORLAN-CORPS*, presented to visitors as an artistic installation.



Marinella Senatore, *The School of Narrative Dance*, 2014, Rome, MAXXI-Museo nazionale delle arti del XXI secolo. Photo Matteo Monti. Courtesy Fondazione MAXXI

The progressive inclusion of performance art in museum collections, while having a significant impact on contemporary art history and the meaning, identity, and cultural legacy of 20th and 21st century performative practices, also has an effect on the conceptual, methodological, and physical structures of the museum itself which on most occasions acquires only descriptive documents related to these ephemeral works and in some

cases “nothing.” Such is the case with Tino Sehgal’s *This Variation* (2012), performed in the dark at Documenta 13 in Kassel, or the work *This Situation* (2007) conceived in the form of “oral communication.” Which in 2010 entered the Musée national d’art moderne-Centre Pompidou’s visual arts collection with the mention “Sans domaine déterminé” [no specific domain] as well as the Musée d’art contemporain de Montréal in 2011, offering no additional information other than the year of purchase and inventory number, or David Lamelas’s *Time* (1970) which as Clara Gormley states “in 2006 was acquired for the Tate collection using funds provided by the 2005 Outset/Frieze Art Fair Fund, making it one of the first examples of a performance bought by the institution in the form of a set of instructions explaining how to restage it.”⁶

By questioning the notions of uncollectable, time-based art, and reenactment the acquisition of these works—notably a series of elements that were functional to the realization of the performance including artists’ annotations, descriptions, objects, residues—by some of the major contemporary art museums not only affects traditional musealization and curatorial practices but also reflects on the pivotal role that artists play in the process of describing, documenting, and preserving their past performances in an institutional frame. As was pointed out in the text *Archiving Live Performance Art: The Case of Otobong Nkanga* (2022) by Lotte Bode, from a theoretical and methodological point of view, the progressive musealization of performance art inevitably requires collaboration between museum collections and artists in the development of protocols that also legally define the conditions that should be respected in order for performances to be archived and reenacted.⁷ In the critical essay *Reenactment: Errant Images in Contemporary Art* (2018), Cristina Baldacci discusses this topic and interprets the concept of reenactment as follows:

As artistic strategy it implies the reactivation (over time) and remediation (on different supports) of images stemming from a vast visual repertoire that artists—especially those working with time-based media (film, video, performance)—appropriate in order to give them new meanings. As curatorial practice and critical method, reenactment regards the remaking of impermanent artworks and the restaging of temporary exhibitions to possibly offer an understanding of (art) history that gives preference to a visual and performative, sometimes immersive, approach.⁸

Over the course of the 1960s, the visual and performative artists like the neo-avant-garde experimental poets called into question the museum’s social role, they discussed the public (as well as conceptual, *povera*, and “dematerialized”) dimension of art, and they took their works beyond the institutional circuits, imagining exhibition spaces that were alternative to museums and art galleries. Pioneer events in Europe such as the perfor-

mance realized by James Lee Byars in front of the Düsseldorf Kunstacademie in the month of June 1969, the *Campo Urbano* exhibition (Como, 1969), and the performative poetry Festival de Fort Boyard (1967) that never took place physically and that was conceived by Henri Chopin to be experienced solely by way of the posters made by the artists invited to participate, document and affirm this dissident approach, foreshadowing the provocative actions of the Institutional Critique of the early 1970s. “The art of those years,” observes Birgit Pelzer, “intimately destabilized both, on the one hand, the norms of perception, authentication, and validation of the works, and on the other hand, the consecutive rules of exchange, acquisition, and preservation in museums.”⁹

Traced back to the legacy of Germano Celant’s seminal analysis on the circularity of the relationship between artistic production, market, curatorial practices, and musealization, in the essay *La musealizzazione/museificazione dell’Arte Povera* [The Musealization of Arte Povera, 2011], Maria Vittoria Marini Clarelli carefully reconstructs the historical and cultural dynamics that involved, in the decade from 1960 to 1970, the works by several members of the Arte Povera movement, dividing them into three essential stages: “Uscire dal museo” [Exiting the Museum]; “Rientrare nel museo” [Re-entering the Museum]; “Restare nel museo” [Remaining in the Museum].¹⁰ The essay ends with the words of Piero Gilardi (which the author says are “prophetic”): “Actions,” “geographical projects,” and “dematerialized” expressions will increasingly be exhibited in museums, private galleries, and in the illustrations in books, as part of a far-ranging cultural control that the international artistic establishment will apply to the new avant-gardes.”¹¹ Gilardi’s insight significantly underscored by Marini Clarelli resounds of absolute actuality if we consider the vestiges of a series of corporal actions made in 1960s and 1970s by the artist Ewa Partum exhibited at the Brussels Art Fair 2025.

In this case, the objects used in some of her performances (scissors) and the relics derived from it (strands of hair, pubic hair) are displayed in an installation by an art gallery (Galerie Ewa Opalka, Varsovie), are presented in the context of an art fair, and are confronted with the art market that involves a different kind of audience that is no longer just that of the museum. The exhibition of some remnants of a series of performances in the context of a contemporary art fair is an emblematic case study as it leads scholars and curators to broaden theoretical and critical paths related to the acquisition and preservation of performance art. Indeed, on this occasion the performance’s remains can also be sold to an art collector by becoming part of a private collection.

From Janet Cardiff’s audio walks (1991–present) to Kimsooja’s performance sculptures entitled *Encounter – Looking Into Sewing* (1998–2002), from the reenactment in 2008 at the Tate Modern of Alison Knowels’ col-

lective salad performance (*Make a Salade*, 1962) to Ann Veronica Janssens' *50 Km of Atmosphere To Give a Deep Blue* (2025), the controversial relationship between action, documentation, and musealization continues to animate the contemporary critical debate, and is at the core of the theoretical and methodological insights pursued by art historians, critics, archival, and performance curators.¹²

Key research projects developed in recent years on the topic include: *Performance at Tate: Collecting, Archiving and Sharing Performance and the Performative* (Tate Modern, London, 2012-2014), *Collecting the Performative* (Van Abbemuseum, Eindhoven, 2014), *Archiving Ian Wilson* (Galerie Jan Mot, Brussels, 2022), *Archiving Performance* (Center for Art Archives, Research Centre for Visual Poetics, and M HKA Museum, Antwerp, 2022), *Rilevamenti d'archivio. Le Settimane Internazionali della Performance e gli anni '60 e '70 a Bologna e in Emilia Romagna* (exhibition section created in 2022 as part of the MAMbo's permanent collection in Bologna), *Performance: Conservation, Materiality, Knowledge* (HKB Bern Academy of the Arts, 2020-2025),¹³ as well as the publication of the book *Live Forever. Collecting Live Art* (Walther König, Köln, 2014) with critical contributions by Teresa Calonje, Catherine Wood, and Tania Bruguera. Pioneer and recent exhibitions focusing on artistic historical reenactment are: *A Little Bit of History Repeated* (Kunst-Werke, Berlin 2001); *A Short History of Performance* (Whitechapel Art Gallery, London, 2003); *Life, Once More: Forms of Reenactment in Contemporary Art* (Witte de With, Rotterdam, 2005); *History Will Repeat Itself: Strategies of Reenactment in Contemporary (Media) Art and Performance* (Hartware MedienKunstVerein, Dortmund, 2007; Kunst-Werke, Berlin 2007-2008; Centre for Contemporary Art, Ujazdowski Castle, Warsaw, 2008). These institutional initiatives are just some of the most significant testimonies in Europe of the encounter between performative, curatorial, and museum practices in the 21st century.

Based on an integrated methodological approach that combined the critical and theoretical perspectives of art history, performance studies, and curatorial studies, the essays that follow provide an in-depth analysis of this changing relationship between action, documentation, and musealization, from 1960 to the present time, focusing on the various ways in which performance art has been and continues to be acquired, preserved, exhibited, and reactivated within museum and exhibition contexts.

Philip Auslander (Georgia Institute of Technology in Atlanta) and Hanna B. Hölling (Bern University of the Arts) reconsider performance through the lens of its material dimension, challenging the canonical view of this form of art as inherently ephemeral. Thanks to the role of documents, residues of action, and conservation practices, performance continually constructs and rewrites its own status, oscillating between transience and

objecthood. It is primarily through repetition—understood as a method of reactivation and preservation—that, the authors argue, performance acquires a new form of stability.

Tancredi Gusman (Università degli Studi di Roma Tor Vergata) focuses his analysis on the inseparable relationship between live performance and documentation, demonstrating how visual and material records are not mere ancillary traces, but active elements in the co-creation and meaning-making process of the artwork. Drawing on a series of emblematic case studies, the author proposes an interpretation of performance as a dialectical space between presence and representation, authenticity, and mediation, revealing a direct continuity between action and memory.

The crucial role played by temporary exhibitions in the construction of performance art history is at the center of Barbara Büscher's (Leipzig Academy of Music and Theatre) contribution. By analyzing several exhibitions and events held in the United States in recent decades (such as *Rituals of Rented Island*, promoted by the Whitney Museum of American Art in 2013, or *Radical Presence: Black Performance in Contemporary Art*, a traveling exhibition from 2013 to 2015), the author highlights how curatorial choices shape which works and artists are included in an ever-evolving canon, and how these decisions reflect dynamics of cultural inclusion and exclusion.

Mélanie Boucher (Université du Québec en Outaouais) investigates the presence of performance in the collections of three major international museums—Centre Pompidou, MoMA, and the National Gallery of Canada—highlighting the challenges that this art form poses to museum systems traditionally oriented toward stable, unique objects. Through an examination of different categories and modes of acquisition, description and cataloging, Boucher highlights how these processes transform both the definition of performance and the canons of preservation and musealization.

Anne Bénichou's (Université du Québec à Montréal) essay centers on the acquisition in 2022 by the National Gallery of Canada of *The Sámi Architectural Library*, an installation by Norwegian Sámi artist Joar Nango. She reads this case as an example of an artistic practice capable of initiating a process of museum decolonization. By analyzing documents related to the conservation and restoration of the artwork, the author introduces the concept of “preenactment” to highlight the constructive and collaborative relationship established between the artist and the institution, wherein Indigenous performative art becomes a space for both design and political agency.

Francesca Gallo (Sapienza Università di Roma) reconstructs and analyzes the presence and reception of performance art within Italian museum institutions, with a focus on the Roman scene between the late twentieth

and early twenty-first centuries—particularly on initiatives promoted by the Galleria Nazionale d'Arte Moderna (GNAM) and MAXXI. While the former has mainly embraced this art form through historical and retrospective exhibitions, the latter has developed an ongoing policy of acquisition, exhibition, and promotion of performative practices. Gallo interrogates these dynamics, emphasizing the tensions between ephemerality and permanence, score and improvisation, authorship and interpretive “delegation.”

Finally, Marie Quiblier (Université Lyon 2) analyzes the pioneering experience of the Musée de la danse, conceived in 2008 by Boris Charmatz at the Centre chorégraphiquenational de Rennes et de Bretagne (CCN-RB). Through experimental practices such as living installations, performed documentation, and participatory happenings, the Musée de la danse explored new ways to preserve and transmit movement, interpreting the body as an active and dynamic archive capable of offering original responses to the challenge of performance permanence.

Despite the diversity of approaches and perspectives examined, the contributions gathered in this issue ultimately share the intention to challenge traditional categories of the artwork and documentation, as well as the forms and functions of the museum institution. This constellation of perspectives outlines a critical and operative horizon that invites a reconsideration of performance not as a testimony to be fixed or crystallized, but as a living practice to be preserved, reactivated, and continuously reinterpreted over time.

¹ A. GIGUERE, ‘Collectionner la performance : un dialogue entre l’artiste et le musée’, *Muséologies*, 7, 1, 2014, p. 173.

² P. PHELAN, *Unmarked – The Politics of Performance*, London and New York, Routledge, 1993, p. 146.

³ R. SCHNEIDER, *Performing Remains: Art and War Times of Theatrical Reenactment*, London and New York, Routledge, 2011.

⁴ *Ibidem*.

⁵ G. GENETTE, *L’œuvre de l’art. Immanence et transcendance*, Paris, Seuil, 1994, p. 77. Translation from French by the authors.

⁶ C. GORMLEY, ‘David Lamelas born 1946 Time 1970’, *tate.org*, <<https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/case-studies/david-lamelas>> [accessed 6 April 2025].

⁷ See L. BODE, ‘Archiving Live Performance Art: The Case of Otobong Nkanga’, in J. ZIELIŃSKA (ed.), *Performing Collections*, *L’Internationale Online*, 2022 <https://www.internationaleonline.org/library/#performing_collections> [accessed 22 May 2025].

- ⁸ C. BALDACCI, 'Reenactment: Errant Images in Contemporary Art', in C. HOLZHEY, A. WEDEMEYER (ed.), *Re-: An Errant Glossary, Cultural Inquiry*, 15, Berlin, ICI Berlin, 2019 <https://doi.org/10.25620/ci-15_07> [accessed 10 May 2025]. See also C. BALDACCI, C. NICASTRO, A. SFORZINI (organized by), 'Over and Over and Over Again: Re-enactment Strategies in Contemporary Arts and Theory', Symposium, ICI Berlin, November 16-17, 2017 <<https://www.ici-berlin.org/events/over-and-over>> [accessed 12 May 2025].
- ⁹ B. PELZER, 'Cache-toi, object ! The Unattainable revolution', in G. MOURE (ed.), *Behind the Facts. Interfunktionen 1968–1975*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 2004, p. 70.
- ¹⁰ M.V. MARINI CLARELLI, 'La musealizzazione/museificazione dell'Arte Povera', in *Arte Povera International*, curated by Germano Celant, exhibition catalogue (Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Turin, 9 October 2011–19 February 2012), Milan, Electa, 2011, pp. 442–451. Translation from Italian by the authors.
- ¹¹ P. GILARDI, *L'esperienza di Amalfi*, 1968, republished in M. CLARELLI, 'La musealizzazione/museificazione dell'Arte Povera', p. 446. Translation from Italian by the authors.
- ¹² Recent symposiums devoted to the topic are: *De l'espace public au musée. Quand l'art public performatif se muséalise*, organized by J. Bawin and M.E. Minuto, M HKA Museum of Antwerp, November 21, 2022; *Archiving Performance: Between Artistic Poetics and Institutional Policies*, organized by CKV (Flemish Centre for Art Archives), and the M HKA Museum of Antwerp in collaboration with the Research Centre for Visual Poetics (Faculty of Arts, University of Antwerp), University of Antwerp, 16 May 2022.
- ¹³ to know more about this project see: H. B. Hölling, J. Pelta Feldman, E. Magnin (eds.), *Performance. The Ethics and the Politics of Conservation and Care*, vol. II, London, Routledge, 2024; H. B. Hölling, J. Pelta Feldman, E. Magnin (eds.), *Performance. The Ethics and the Politics of Conservation and Care*, vol. I, London, Routledge, 2023.



ALESSANDRA ACOCCELLA, JULIE BAWIN,
MARIA ELENA MINUTO

*Introduzione a «La musealizzazione della performance art.
Acquisire, conservare, esporre e ricreare»*

Performance art, as a practice of immediacy and instant gesture, is not in principle destined to become an object of collection and exhibition. Indeed, unlike durable, material art forms such as painting and sculpture, performance art carries with it the idea of the obsolescence of the art object, and is structured around a bodily action that is necessarily ephemeral and immaterial. And yet, despite the impossibility of storing it in storage or exhibiting it on a picture rail or pedestal, performance art has gradually made its way into museums, and since the early 2000s has become the object of an ever-growing number of curatorial practices. How is a creation that sets itself up against all forms of durability and materiality likely to become part of a museum's collections? In which form is it acquired, conserved and passed on to the public? In other words, what processes and strategies are used to transform it into a museum object? In concrete terms, the musealization of the performance is achieved by preserving all the documents associated with it. Video or film recordings, photographs, sketches, notes, correspondence, certificates and other objects are all material traces of what existed before, which the museum sometimes treats as archives, sometimes as genuine collection and exhibition objects.

Come pratica dell'istante, del gesto e dell'immediatezza, la performance non è destinata a priori a divenire un oggetto da collezionare ed esporre. Infatti, contrariamente alle forme d'arte durevoli e materiali come la pittura e la scultura, la performance porta in sé un'idea di un'obsolescenza dell'oggetto artistico e si struttura intorno a un'azione corporea necessariamente effimera e immateriale. Tuttavia, nonostante l'impossibilità di custodirla in depositi ed esporla all'interno di una cornice o su un piedistallo,¹ la performance è entrata progressivamente nel museo ed è divenuta, dall'inizio del XXI secolo, l'oggetto di pratiche curatoriali sempre più numerose. Musei come la Tate Modern di Londra, il Centre Georges Pompidou di Parigi, il MAXXI di Roma, il MoMA

e il Guggenheim di New York hanno aperto in modo significativo le loro collezioni all'arte performativa, acquisendo sia lavori recenti che storici. La questione della trasformazione della performance in oggetto da collezione museale è diventata quindi cruciale, sia in ambito accademico che tra i curatori e conservatori. Il processo di 'musealizzazione', che implica quindi l'idea di variazione e di trasmissione, è stato ed è tuttora oggetto di numerosi dibattiti, ma anche di controversie.

Negli anni Novanta, ad esempio, Peggy Phelan ha assunto una posizione teorica particolarmente radicale al riguardo, sostenendo che la performance è intrinsecamente — in senso ontologico — irripetibile, non riproducibile e quindi destinata a scomparire. Secondo questa prospettiva, la trasmissione di una performance sarebbe possibile solo attraverso la memoria di coloro che vi hanno assistito, escludendo così la documentazione ad essa connessa. «L'unica vita della performance è nel presente», scrive l'autrice. «La performance non può essere salvata, registrata, documentata o in altro modo partecipare alla circolazione delle rappresentazioni della *rappresentazione*: una volta che lo fa, diventa qualcosa di diverso dalla performance». ²

Questo punto di vista è stato portato avanti negli anni Duemila anche da altri studiosi, come Rebecca Schneider³ e Diana Taylor,⁴ per le quali i documenti e gli oggetti che il museo acquisisce non saranno mai in grado di catturare e di restituire la vera essenza dell'opera.

A questa posizione iniziale, sostenuta da alcuni artisti come Vito Acconci o Chris Burden che per lungo tempo hanno rifiutato l'idea di conservare le loro azioni, si sono naturalmente aggiunte altre prospettive critiche come quella di Gérard Genette che, a metà degli anni Novanta, sosteneva che ci sono due modi in cui «un'opera performativa può, in qualche misura, sfuggire alla sua condizione temporale di evento»,⁵ due mezzi distinti ma convergenti, ovvero «la registrazione» e «l'iterazione». Con «registrazione», Genette intende qualsiasi tipo di riproduzione visiva e/o sonora della performance. Questo corpus include essenzialmente fotografie e registrazioni video che nel corso del tempo sono diventate le forme documentarie primarie associate alla performance; materiali che hanno inoltre contribuito al fenomeno della musealizzazione. Il video (o il film) e la fotografia sono infatti i principali elementi acquisiti ed esposti dai musei, soprattutto perché servono come prova inconfutabile dell'esistenza di una performance.

Quando Genette si concentra sulla seconda modalità, «l'iterazione», fa riferimento a una pratica che è diventata sistematica dagli inizi degli anni Duemila: il *reenactment*. Questo termine designa la riesecuzione di un'opera originale al fine di riaffermare la sua natura intrinsecamente *live* ed effimera dell'azione, anche se tale riproposizione implica inevitabilmente nuove interpretazioni e, quindi, talvolta variazioni significative. Sia gli artisti che i musei hanno proposto sempre più spesso il *reenactment* di

lavori storici, aprendo così la strada all'iterazione come modalità legittima di presentazione. In questo contesto, la performance 'si musealizza' non attraverso una riconfigurazione fisica o materiale, ma piuttosto mediante una trasformazione concettuale che consiste nel ricrearla, necessariamente sulla base di una documentazione destinata, ad esempio, a guidare gli attori nel processo di riattivazione dell'opera. Tale documentazione può includere registrazioni video o filmiche, fotografie, schizzi, appunti, corrispondenze e articoli, tutti elementi che, insieme ai *performance protocols* e ai *re-performance rights*, sono ora inseriti nelle collezioni museali e quindi conservati. All'interno di questa documentazione, che serve a storicizzare, a ricreare e a presentare la performance, sono inclusi anche artefatti fisici, talvolta definiti 'relique'. Questi ultimi possono includere abiti indossati dall'artista, accessori utilizzati durante la performance o frammenti di un *set design*. Questi oggetti occupano uno status ibrido e spesso ambiguo: possono essere visti sia come tracce di azioni artistiche passate, sia come opere d'arte autonome che i musei acquisiscono ed espongono. Un esempio significativo è la performance *MesuraGE* di ORLAN, realizzata nel 1977 e inclusa nel 2009 nelle collezioni del Musée national d'art moderne-Centre Georges Pompidou. Oltre al certificato e alle fotografie, l'istituzione ha acquisito anche oggetti come l'abito indossato dall'artista durante la performance. Questi documenti e tracce materiali sono state successivamente riunite in un insieme intitolato *Action ORLAN-CORPS*, presentato ai visitatori come un'installazione artistica.



Marinella Senatore, *The School of Narrative Dance*, 2014, Roma, MAXXI-Museo nazionale delle arti del XXI secolo. Photo Matteo Monti. Courtesy Fondazione MAXXI

Il progressivo ingresso di questo linguaggio artistico nelle collezioni museali, oltre ad avere un impatto cruciale sulla storia dell'arte contemporanea e sul significato, l'identità e l'eredità culturale delle pratiche performative del XX e XXI secolo, ha anche un effetto sulle strutture concettuali, metodologiche e fisiche del museo stesso, che nella maggior parte dei casi acquisisce solo documenti descrittivi relativi a queste opere effimere, e in alcuni casi 'nulla'. È il caso, ad esempio, di *This Variation* (2012) di Tino

Sehgal, realizzata al buio alla Documenta 13 di Kassel e di *This Situation* (2007), concepita come forma di 'comunicazione orale'. Nel 2010 l'opera è entrata a far parte della collezione di arti visive del Musée national d'art moderne-Centre Pompidou con la menzione «Sans domaine déterminé» [nessun dominio specifico] e nel 2011 del Musée d'art contemporain de Montréal senza fornire informazioni oltre l'anno di acquisto e il numero di inventario. Un altro esempio emblematico a questo riguardo è *Time* di David Lamelas realizzata per la prima volta nelle Alpi francesi nel 1970 e che, come afferma Clara Gormley, «nel 2006 è stata acquisita per la collezione della Tate utilizzando i fondi forniti dall'Outset/Frieze Art Fair Fund del 2005, rendendola uno dei primi esempi di performance acquistata dall'istituzione sotto forma di una serie di istruzioni che spiegano come ripristinarla».⁶

Problematizzando le nozioni di *uncollectable*, *time-based art* e *reenactment*, l'acquisizione di queste opere da parte di alcuni dei principali musei d'arte contemporanea (in particolare una serie di elementi funzionali alla realizzazione della performance, tra cui annotazioni dell'artista, descrizioni, oggetti, residui), non solo influisce sulle tradizionali pratiche di musealizzazione e curatela, ma riflette anche sul ruolo centrale che le artiste e gli artisti svolgono nel processo di descrizione, documentazione e conservazione delle loro performance in un contesto istituzionale. Come è stato sottolineato nel testo *Archiving Live Performance Art: The Case of Oto bong Nkanga* (2022) a cura di Lotte Bode, da un punto di vista teorico e metodologico, la progressiva musealizzazione dell'arte performativa richiede inevitabilmente la collaborazione tra le collezioni museali e gli artisti nello sviluppo di protocolli che definiscono anche da un punto di vista legale le condizioni da rispettare per l'archiviazione e la riattivazione delle performance.⁷ Nel saggio *Reenactment: Errant Images in Contemporary Art* (2018), Cristina Baldacci affronta questo argomento e interpreta il concetto di *reenactment* come segue:

Come strategia artistica, [il reenactment] implica la riattivazione (nel tempo) e la rimediazione (su supporti diversi) di immagini provenienti da un vasto repertorio visivo di cui gli artisti – soprattutto coloro che lavorano con media basati sul tempo (film, video, performance) – si appropriano per dare loro nuovi significati. Come pratica curatoriale e metodo critico, il reenactment riguarda il rifacimento di opere d'arte impermanenti e il riallestimento di mostre temporanee per offrire eventualmente una comprensione della storia (dell'arte) che privilegi un approccio visivo e performativo, talvolta anche di natura immersiva.⁸

Nel corso degli anni Sessanta, gli artisti visivi e performativi, come i poeti sperimentali della neoavanguardia, si sono confrontati con la necessità di riaffermare il ruolo sociale del museo, hanno lavorato sulla dimen-

sione pubblica (oltre che concettuale, povera e 'smaterializzata') dell'arte e hanno portato le loro opere al di fuori dei circuiti istituzionali, immaginando spazi espositivi alternativi ai musei e alle gallerie d'arte. Eventi pionieristici in Europa come la performance realizzata da James Lee Byars davanti alla Kunstakademie di Düsseldorf nel mese di giugno del 1969, *Campo Urbano* (Como, 1969) e il Festival de Fort Boyard (1967), che non ebbe mai luogo fisicamente e che fu concepito da Henri Chopin per essere fruito attraverso i manifesti realizzati dagli artisti invitati a partecipare, documentano e affermano questo approccio dissidente, prefigurando le azioni della Critica Istituzionale dei primi anni Settanta. «L'arte di quegli anni», osserva Birgit Pelzer, «da una parte destabilizzava profondamente le abitudini percettive, l'autenticazione e la validazione dell'opera d'arte, dall'altra le conseguenti regole di scambio, di acquisizione e di conservazione nei musei».⁹

Approfondendo le riflessioni seminali di Germano Celant sulla circolarità del rapporto tra produzione artistica, mercato, pratiche curatoriali e musealizzazione, nel saggio *La musealizzazione/museificazione dell'Arte Povera* (2011), Maria Vittoria Marini Clarelli ricostruisce con attenzione le dinamiche storiche e culturali che hanno coinvolto, nel decennio 1960-1970, le opere di alcuni esponenti del movimento dell'Arte Povera, suddividendole in tre fasi essenziali: «Uscire dal museo»; «Rientrare nel museo»; «Restare nel museo».¹⁰ Il saggio si conclude con le parole di Piero Gilardi (che l'autrice definisce «profetiche»): «Le 'azioni', i 'progetti geografici' e le espressioni 'dematerializzate' saranno sempre più esposte nei musei, nelle gallerie private e nelle illustrazioni dei libri, nel quadro di un controllo culturale di vasto respiro che l'establishment artistico internazionale applicherà alle nuove avanguardie».¹¹ L'intuizione di Gilardi, significativamente sottolineata da Marini Clarelli, risuona di estrema attualità se si considerano le tracce di una serie di azioni realizzate negli anni Sessanta e Settanta dall'artista Ewa Partum, esposte alla Brussels Art Fair del 2025. In questo caso, gli oggetti utilizzati in alcune delle sue performance (forbici) e le 'reliquie' da questa derivate (ciocche di capelli, peli pubici) sono presentati in un'installazione promossa da una galleria d'arte (Galerie Ewa Opalka, Varsavia) e nel contesto di una fiera d'arte contemporanea. Il lavoro si confronta quindi con il mercato dell'arte, che comprende un pubblico differente che non è più soltanto quello del museo. L'esposizione dei residui di una serie di performance all'interno di una fiera d'arte contemporanea costituisce un caso di studio emblematico, poiché spinge studiosi e curatori ad ampliare l'orizzonte di riflessione teorica e metodologica relativa all'acquisizione e alla conservazione della performance art. Infatti, in un'occasione come quella offerta dalla Brussels Art Fair, le tracce residuali della performance possono anche essere vendute a un collezionista e diventare parte di una raccolta privata.

Dagli *audio walks* di Janet Cardiff (1991-oggi) alle sculture performative di Kimsooja *Encounter – Looking Into Sewing* (1998-2002), dal *reenactment* nel 2008 alla Tate Modern della performance collettiva *Make a Salade* (1962) di Alison Knowles, fino a *50 Km of Atmosphere To Give a Deep Blue* (2025) di Ann Veronica Janssens, la relazione controversa tra azione, documentazione e musealizzazione continua ad animare il dibattito critico contemporaneo che vede coinvolti storici dell'arte, critici, archivisti e curatori di eventi performativi.¹²

Tra i principali progetti di ricerca sviluppati negli ultimi anni intorno a questi temi, ricordiamo: *Performance at Tate: Collecting, Archiving and Sharing Performance and the Performative* (Tate Modern, Londra 2012-2014), *Collecting the Performative* (Van Abbemuseum, Eindhoven 2014), *Archiving Ian Wilson* (Galerie Jan Mot, Bruxelles 2022), *Archiving Performance* (Center for Art Archives, Research Centre for Visual Poetics e M HKA Museum, Anversa 2022), *Rilevamenti d'archivio. Le Settimane Internazionali della Performance e gli anni '60 e '70 a Bologna e in Emilia-Romagna* (sezione espositiva inaugurata nel 2022 all'interno della collezione permanente del MAMbo di Bologna), *Performance: Conservation, Materiality, Knowledge* (HKB Bern Academy of the Arts, 2020-2025)¹³ oltre alla pubblicazione del volume *Live Forever. Collecting Live Art* (Köln, Walther König, 2014) con contributi critici di Teresa Calonje, Catherine Wood e Tania Bruguera. Le mostre pionieristiche dedicate al *reenactment* di azioni storiche rappresentano inoltre alcune delle testimonianze più significative in Europa dell'incontro tra pratiche performative, curatoriali e museali nel primo decennio del XXI secolo. Emblematici risultano, in questo contesto, i casi di *A Little Bit of History Repeated* (Kunst-Werke, Berlino 2001), *A Short History of Performance* (Whitechapel Art Gallery, Londra 2003), *Life, Once More: Forms of Reenactment in Contemporary Art* (Witte de With, Rotterdam 2005); *History will Repeat Itself: Strategies of Reenactment in Contemporary (Media) Art and Performance* (Hardware MedienKunstVerein, Dortmund 2007; Kunst-Werke, Berlino 2007-2008; Centre for Contemporary Art, Ujazdowski Castle, Varsavia 2008).

Attraverso un approccio metodologico integrato che unisce le prospettive critiche e teoriche della storia dell'arte, degli studi sulla performance e delle pratiche curatoriali, i saggi che seguono offrono un'analisi approfondita di questo rapporto in evoluzione tra azione, documentazione e musealizzazione, dal 1960 a oggi, focalizzandosi sulle diverse modalità con cui la performance art è stata – e continua a essere – acquisita, conservata, esposta e riattivata in contesti museali ed espositivi.

Philip Auslander (Georgia Institute of Technology) e Hanna B. Hölling (Bern University of the Arts) riconsiderano la performance alla luce della sua dimensione materiale, mettendo in discussione la concezione canonica che vede quest'arte come effimera per definizione. Grazie al ruolo dei do-

cumenti, dei residui dell'azione e delle pratiche di conservazione, la performance costruisce e riscrive continuamente il proprio statuto, oscillando tra transitorietà e oggettualità. È principalmente attraverso la ripetizione, intesa come modalità di riattivazione e conservazione, che – evidenziano gli autori – la performance assume una inedita forma di stabilità.

Tancredi Gusman (Università degli Studi di Roma Tor Vergata) incentra la sua analisi sul rapporto inscindibile tra performance *live* e documentazione, mostrando come le testimonianze visive e materiali non siano semplici tracce accessorie, ma elementi attivi nel processo di co-creazione e significazione dell'opera. A partire da una serie di casi studio emblematici, l'autore propone una lettura della performance come spazio dialettico tra presenza e rappresentazione, autenticità e mediazione, rivelando la diretta continuità tra azione e memoria.

Il ruolo cruciale svolto dalle mostre temporanee nella costruzione della storia della performance art è al centro del contributo di Barbara Büscher (Leipzig Academy of Music and Theatre). Analizzando alcune manifestazioni svoltesi negli ultimi decenni negli Stati Uniti (come *Rituals of Rented Island* promossa dal Whitney Museum of American Art nel 2013 o *Radical Presence. Black Performance in Contemporary Art*, itinerante tra il 2013-2015), l'autrice mette in luce come le scelte curatoriali contribuiscano a definire quali opere e artisti entrino a far parte di un canone sempre in trasformazione, e come tali scelte riflettano dinamiche di inclusione ed esclusione culturale.

Lo studio di Mélanie Boucher (Université du Québec en Outaouais) indaga la presenza della performance e della documentazione a questa connessa nelle collezioni di tre importanti musei internazionali – Centre Pompidou, MoMA e National Gallery of Canada – per mettere in evidenza le sfide che questa forma artistica pone ai sistemi museali, orientati per tradizione verso opere stabili e uniche. Attraverso la disamina di diverse categorie e modalità di acquisizione, descrizione e catalogazione, Boucher evidenzia come questi processi trasformino sia la definizione stessa di performance, sia i canoni di conservazione e musealizzazione.

Il saggio di Anne Bénichou (Université du Québec à Montréal) si concentra sulla recente acquisizione, da parte della National Gallery of Canada, dell'installazione *The Sámi Architectural Library* dell'artista Sámi norvegese Joar Nango, letta come esempio di pratica artistica in grado di attivare un processo di decolonizzazione museale. Analizzando i documenti legati alla conservazione e al restauro dell'opera, l'autrice propone il concetto di «preenactment» al fine di far emergere la relazione costruttiva e collaborativa instaurata in quest'occasione tra l'artista e l'istituzione, in cui l'arte indigena performativa acquista la dimensione di uno spazio progettuale e politico.

Francesca Gallo (Sapienza Università di Roma) ricostruisce e analizza la presenza e ricezione della performance art nelle istituzioni museali italiane, con un focus sulla scena romana tra fine Novecento e inizio Duemila, in particolare sulle esperienze promosse dalla Galleria Nazionale d'Arte Moderna e dal MAXXI. Se la prima ha accolto questa forma artistica prevalentemente mediante esposizioni a carattere storico e retrospettivo, il MAXXI ha invece sviluppato una politica di acquisizione, esposizione e valorizzazione continuativa delle pratiche performative. Su queste dinamiche, l'autrice s'interroga ponendo l'accento sulle tensioni tra effimero e permanenza, partitura e improvvisazione, autorialità e 'delega' interpretativa.

Infine, Marie Quiblier (Université Lyon 2), analizza l'esperienza pionieristica del Musée de la danse, ideato nel 2008 da Boris Charmatz al Centre chorégraphiquenational de Rennes et de Bretagne (CCNRB). Attraverso pratiche sperimentali come installazioni viventi, documentazioni performati ed eventi partecipativi, il Musée de la danse ha esplorato nuovi modi di conservare e trasmettere il movimento, interpretando il corpo nell'accezione di un archivio attivo e dinamico in grado di offrire risposte originali al problema della permanenza della performance.

Pur nella diversità degli approcci e delle prospettive indagate, i contributi raccolti in questo numero condividono, in conclusione, la volontà di mettere in discussione le categorie tradizionali di opera e documentazione, nonché le forme e funzioni dell'istituzione museale. Ne emerge un orizzonte critico e operativo che invita a ripensare la performance non come testimonianza da cristallizzare, ma come pratica viva da conservare, riattivare e reinterpretare nel tempo.

¹ A. GIGUERE, 'Collectionner la performance : un dialogue entre l'artiste et le musée', *Muséologies*, 7, 1, 2014, p. 173.

² P. PHELAN, *Unmarked – The Politics of Performance*, London and New York, Routledge, 1993, p. 146. Traduzione dall'inglese delle autrici.

³ R. SCHNEIDER, *Performing Remains: Art and War Times of Theatrical Reenactment*, Londra e New York, Routledge, 2011.

⁴ *Ibidem*.

⁵ G. GENETTE, *L'œuvre de l'art. Immanence et transcendence*, Paris, Seuil, 1994, p. 77. Traduzione dal francese delle autrici.

⁶ C. GORMLEY, 'David Lamelas born 1946 Time 1970', <<https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/case-studies/david-lamelas>> [ultimo accesso 6 aprile 2025]. Traduzione dall'inglese delle autrici.

⁷ Si veda L. BODE, 'Archiving Live Performance Art: The Case of Otobong Nkanga', in J. ZIELIŃSKA (a cura di), *Performing Collections, L'Internationale Onli-*

- ne, 2022 <https://www.internationaleonline.org/library/#performing_collections> [ultimo accesso 22 maggio 2025].
- ⁸ C. BALDACCI, 'Reenactment: Errant Images in Contemporary Art', in C. HOLZHEY, A. WEDEMEYER (a cura di), *Re-: An Errant Glossary, Cultural Inquiry*, 15, Berlin, ICI Berlin, 2019 <https://doi.org/10.25620/ci-15_07> [ultimo accesso 10 maggio 2025]. Si veda inoltre C. BALDACCI, C. NICASTRO, A. SFORZINI (organizzato da), 'Over and Over and Over Again: Re-enactment Strategies in Contemporary Arts and Theory', Symposium, ICI Berlin, November 16-17, 2017 <<https://www.ici-berlin.org/events/over-and-over>> [ultimo accesso 12 maggio 2025]. Traduzione dall'inglese delle autrici.
- ⁹ B. PELZER, 'Chache-toi, object ! The Unattainable revolution', in G. MOURE (a cura di), *Behind the Facts. Interfunktionen 1968-1975*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 2004, p. 70. Traduzione dall'inglese delle autrici.
- ¹⁰ M.V. MARINI CLARELLI, 'La musealizzazione/museificazione dell'Arte Povera', in *Arte Povera International*, a cura di Germano Celant, catalogo della mostra (Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Torino, 9 ottobre 2011-19 febbraio 2012), Milano, Electa, 2011, pp. 442-451.
- ¹¹ P. GILARDI, *L'esperienza di Amalfi*, 1968, ripubblicato in M. CLARELLI, 'La musealizzazione/museificazione dell'Arte Povera', p. 446.
- ¹² Recenti convegni dedicati a questi temi sono: *De l'espace public au musée. Quand l'art public performatif se muséalise*, organizzato da J. Bawin e M.E. Minuto, M HKA Museum of Antwerp, 21 novembre 2022; *Archiving Performance: Between Artistic Poetics and Institutional Policies*, organized by CKV (Flemish Centre for Art Archives) e M HKA Museum of Antwerp in collaborazione con il Research Centre for Visual Poetics (Faculty of Arts, University of Antwerp), University of Antwerp, 16 May 2022.
- ¹³ Per saperne di più sul progetto: H. B. Hölling, J. Pelta Feldman, E. Magnin (eds.), *Performance. The Ethics and the Politics of Conservation and Care*, vol. II, London, Routledge, 2024; H. B. Hölling, J. Pelta Feldman, E. Magnin (eds.), *Performance. The Ethics and the Politics of Conservation and Care*, vol. I, London, Routledge, 2023.