

The Lure of Re-enactment and the Inauthentic Status of the Event

Le leurre de la reconstitution et l'inauthenticité de l'événement

Amelia Jones

Number 79, Fall 2013

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/69753ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les éditions esse

ISSN

0831-859X (print)

1929-3577 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Jones, A. (2013). The Lure of Re-enactment and the Inauthentic Status of the Event / Le leurre de la reconstitution et l'inauthenticité de l'événement. *esse arts + opinions*, (79), 4–9.

Droits d'auteur © Amelia Jones, 2013

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

AMELIA JONES

LE LEURRE DE
LA RECONSTITUTION
ET L'INAUTHENTICITÉ
DE L'ÉVÉNEMENT

AMELIA JONES

THE LURE OF
RE-ENACTMENT AND
THE INAUTHENTIC STATUS
OF THE EVENT



MARINA ABRAMOVIĆ INTERPRÉTANT JOSEPH BEUYS DANS
HOW TO EXPLAIN PICTURES TO A DEAD HARE (1965)
DANS LE CADRE DE SEVEN EASY PIECES, SOLOMON R.
GUGGENHEIM MUSEUM, NEW YORK, 13 NOVEMBRE 2005.
© MARINA ABRAMOVIĆ/SODRAC (2013)
PHOTO: KATHRYN CARR, © THE SOLOMON R. GUGGENHEIM
FOUNDATION, NEW YORK

MARINA ABRAMOVIĆ PERFORMING JOSEPH BEUYS'
HOW TO EXPLAIN PICTURES TO A DEAD HARE (1965),
SEVEN EASY PIECES, SOLOMON R. GUGGENHEIM MUSEUM,
NEW YORK, NOVEMBER 13, 2005.
© MARINA ABRAMOVIĆ / SODRAC (2013)
PHOTO: KATHRYN CARR, © THE SOLOMON R. GUGGENHEIM
FOUNDATION, NEW YORK

DE L'ÉVÉNEMENT
ET L'INAUTHENTICITÉ
LA RECONSTITUTION
LE LEURRE DE

OF THE EVENT
THE INAUTHENTIC STATUS
RE-ENACTMENT AND
THE LURE OF

AMELIA JONES

AMELIA JONES

JEREMY DELLER, THE BATTLE OF ORGREAVE,
17 JUIN 2001.
PHOTO : PERMISSION DE L'ARTISTE
ET GAVIN BROWN'S ENTERPRISE



JEREMY DELLER, THE BATTLE OF ORGREAVE,
JUNE 17, 2001.
PHOTO: COURTESY OF THE ARTIST
AND GAVIN BROWN'S ENTERPRISE

Accompagnée d'un afflux de théories sur la performance et de pratiques abondant tout spécialement la temporalité et la répétition, la reconstitution est dans l'air du temps. Les penseurs ont élaboré un discours critique qui souligne l'impossibilité pour un acte isolé d'exister en toute plénitude (invariablement, l'acte dépend de celui qui en fait l'expérience et des divers modes par lesquels celui-ci le mémorise, le fait entrer dans l'histoire). Cela dit, en Europe et en Amérique du Nord, certains artistes et commissaires, et avec eux de plus en plus de sociétés intéressées par la reconstitution populaire et culturelle, mettent de l'avant l'idée d'une pratique de reconstitution qui constituerait un moyen d'extraire une vérité du passé¹.

Depuis le tournant du millénaire, la reconstitution gagne du terrain et de nouvelles préoccupations se font jour sur notre rapport à l'histoire. On a avancé que l'histoire, toute la culture et même l'expérience humaine en général reposeraient nécessairement sur une logique de reconstitution ou de réitération. Comme le soutient Adam Mendelsohn, « la reconstitution prend appui sur un raisonnement voulant que la fabrication de l'art, vecteur de production culturelle, soit elle-même une sorte de reconstitution historique, une activité de préservation de l'héritage passant par un comportement ritualisé ». Ou, comme le dit Robert Blackson lorsqu'il réfléchit au rapport de la mémoire falsifiée à la reconstitution artistique, « la mémoire, comme l'histoire, est un acte de création² ».

Si l'histoire et la mémoire se fondent sur un processus performatif de reconstitution, qu'en est-il des histoires de l'art et de la performance et de l'art en direct ? À partir de théories de la performativité formulées par des linguistes et des philosophes du 20^e siècle – J. L. Austin, Jacques Derrida, Judith Butler, notamment –, on pourrait avancer que les arts sont *tous* des phénomènes de réitération d'une espèce ou d'une autre : répétitions de remises en scène à partir d'un scénario (par exemple, un concert de musique classique, un spectacle de danse, une production théâtrale conventionnelle ou même, dans les années 1960, une performance de Fluxus) ou remodelage de styles ou de thèmes historiques visant, dans le fantasme d'une sophistication croissante ou d'un perfectionnement esthétique, à propulser l'art vers l'avant (comme dans les modèles modernistes euro-américains de l'histoire de l'art). Or, fort de

Signalled by the rise of theories and practices of performance specifically addressing temporality and repetition, the notion of re-enactment is in the air. Scholars have developed a critical discourse pointing to the impossibility of a single act existing in plenitude (the act is always already contingent on our experience of it, and on the various modes through which we remember and historicize it), but some artists, curators, and increasingly popular culture re-enactment societies in Europe and North America promote the idea of re-enactment as a means of retrieving the truth of the past.¹

While the term re-enactment has gained new purchase since the turn of the millennium, with new concerns about our relationship to history, it has been argued that history itself, all culture, even human experience in general, are necessarily based on a logic of re-enactment or redoing. As Adam Mendelsohn argues, "[u]nderpinning re-enactment art is the implication that the activity of making art itself, participating in cultural production, is itself a kind of historical re-enactment—an activity that preserves heritage through ritualized behavior." Or, as Robert Blackson puts it, reflecting on the phenomenon of false memory in relation to artistic re-enactments, "memory, like history, is a creative act."²

If history and memory themselves involve a process of performative re-enactment, what about histories of art and of performance and live art themselves? Drawing on theories of performativity by twentieth-century linguists and philosophers from J.L. Austin to Jacques Derrida to Judith Butler, one could argue that the arts are *all* redosings of one kind or another: either repetitious restagings based on a script (as in a classical music concert, a dance event, a conventional theatre production, or even performative Fluxus artworks from the 1960s), or a process of reworking past styles and themes to move art forward in a fantasy of increasing sophistication and/or aesthetic improvement (as in modernist Euro-American models of art history). But, with its roots in theatre and visual arts production, and with its recent popularity as much in the art world as in activist and participatory contexts (a popularity that renews and reworks strategies common to radical art practices in the 1960s and 1970s), performance art has a particularly strong, if also contradictory,

1. Voir Rebecca Schneider, *Performing Remains in Visual Culture: Essays on Re-enactment*, New York et Londres, Routledge, 2011.

2. Adam Mendelsohn, « Be Here Now », *Art Monthly*, n° 300, octobre 2006, p. 13-16. [Trad. libre] Robert Blackson, « Once More... With Feeling: Re-enactment in Contemporary Culture », *Art Journal*, vol. 66, n° 1 (printemps 2007), p. 31. [Trad. libre] Soulignons également, dans les années 1950, le travail de l'historien britannique R. G. Collingwood, qui a soutenu que l'histoire ne peut être extraite que par reconstitution, un processus qui exige l'identification. R. G. Collingwood, *The Idea of History*, Oxford, Oxford University Press, 1956, p. 215.

1. See Rebecca Schneider, *Performing Remains in Visual Culture: Essays on Re-enactment* (New York & London: Routledge, 2011).

2. Adam Mendelsohn, "Be Here Now," in *Art Monthly* 300 (October 2006), 13—16; Robert Blackson, "Once More... With Feeling: Re-enactment in Contemporary Culture," *Art Journal*, Vol. 66, no. 1 (Spring 2007), 31. Notably, in the 1950s, British historian R.G. Collingwood argued that history can only be retrieved by "re-enacting" it through identification; see Collingwood, *The Idea of History* (Oxford: Oxford University Press, 1956), 215.

ses racines dans le théâtre et les arts visuels et de sa popularité récente tant dans le monde de l'art que dans des contextes franchement activistes et participatifs (une popularité qui renouvelle et retravaille des stratégies associées aux pratiques artistiques radicales des années 1960 et 1970), l'art de la performance entretient une relation particulièrement forte, bien que contradictoire, avec la notion d'énonciation vue comme une « reprise », une « réitération »³. L'événement en direct et l'art performatif, pourrait-on affirmer, illustrent la nature itérative de toute mise en œuvre physique (voire de toute expérience humaine) et évoquent un désir d'authenticité et de présence qui nous pousse à toujours privilégier « l'œuvre en direct » au détriment de « la représentation ». Il se trouve pourtant que l'événement en direct, justement parce que jamais il ne peut être pleinement ni consigné ni remémoré, expose au grand jour l'échec de la reconstitution comme moyen de capturer l'authenticité⁴.

Le Pil and Galia Kollektiv entrevoit une manière pour cet échec de l'authenticité de fonctionner du point de vue critique : « Un moment d'histoire n'est jamais neuf, ce qui signifie qu'il n'y a pas d'original à répéter. » Puisant à la notion d'histoire « sans repères ni coordonnées originaires » de Michel Foucault, le collectif pose qu'une reconstitution réussie entraînerait vis-à-vis du point d'origine une déloyauté qui n'est pas un relativisme historique, et qui, en activant plutôt l'histoire à même le présent, nous permettrait d'en finir avec la tentative stérile de passer outre les infinies médiations du spectacle⁵. J'ajouterai à cela qu'une reconstitution qui ne reconnaît pas ces paradoxes se laisse prendre au piège des discours sur l'authenticité et le génie, et s'en remet en défini-

JEREMY DELLER, THE BATTLE OF ORNGREAVE,
17 JUN 2001.
PHOTOS: PERMISSION DE L'ARTISTE
ET GAVIN BROWN'S ENTERPRISE



JEREMY DELLER, THE BATTLE OF ORNGREAVE,
JUNE 17, 2001.
PHOTOS: COURTESY OF THE ARTIST
AND GAVIN BROWN'S ENTERPRISE

tive à la notion impossible (quoiqu'obstinément vivace) d'un sens original récupérable et de l'intentionnalité artistique.

Les histoires de la performance en particulier (à savoir, ce genre artistique tel que défini par des auteurs comme Roselee Goldberg) ont eu tendance à se limiter à une poignée de photographies et de descriptions emblématiques – à des films ou des vidéos, dans certains cas –, et à se rabattre sur une historiographie traditionnelle, motivée par le marché de l'art, de l'histoire de l'art qui donne au génie individuel préséance sur le fait communautaire, sociohistorique ou ontologique qui, lui, pointe

3. La notion d'itération, issue du champ linguistique, est au centre de la théorie du performatif de Jacques Derrida et, après lui, de Judith Butler. Voir, de cette dernière, « Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory », *Theatre Journal*, vol. 40, n° 4 (décembre 1988), publié sous ma direction dans *Feminism and Visual Culture Reader*, Londres, Routledge, 2003, p. 392-401.

4. À ce sujet, voir mon article « Presence' in Absentia: Experiencing Performance as Documentation », *Art Journal* (hiver 1997-1998), p. 11-18; repris avec une nouvelle introduction sous le titre « Temporal Anxiety/Presence' in Absentia: Experiencing Performance as Documentation », dans Nick Kaye, Gabriella Giannachi et Michael Shanks (dir.), *Archaeologies of Presence: Acting, Performing, Being*, New York et Londres, Routledge, 2012, p. 197-221. Voir également Philip Auslander, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture* (2^e édition), New York, Routledge, 2008.

5. Pil and Galia Kollektiv, « RETRO/NECRO: From Beyond the Grave of the Politics of Re-enactment », *ART PAPERS* : www.kollektiv.co.uk/Art%20Papers%20feature/reenactment/retro-necro.htm [consulté le 15 avril 2013]. [Trad. libre]

relationship to the idea of enunciation as “repetition” or “reiteration.”³ The live or performance art event, one could argue, exemplifies the iterative nature of all bodily enactment (or even of all human experience *tout court*) as well as evoking the yearning for authenticity and presence that continues to encourage us to privilege the “live” over the “representational.” Yet the live event, precisely because it can never be fully remembered or recorded, also makes clear the failure of the re-enactment to secure authenticity.⁴

Pil and Galia Kollektiv have noted that there is a way for this failure of authenticity to function critically: “a historical moment is never new, which means that there is no original to repeat.” They continue, drawing on Michel Foucault's notion of history without “landmark,” to argue that a “successful re-enactment would [produce a disloyalty to the point of origin which]... does not amount to historical relativism, but rather activates history from within the present, allowing us to move away from the sterile attempt to cut through the infinite mediations of the spectacle.”⁵ I would add to this that re-enactments that do not acknowledge these paradoxes get caught up in the discourse of authenticity and genius, ultimately resting on an impossible (yet still intransigently common) notion of retrievable original meaning and artistic intentionality.

Histories of performance art proper (that is, the genre defined by authors such as Roselee Goldberg) have tended to devolve around a handful of iconic photographs and textual descriptions, or in some cases film or video footage—reverting to an art historical, and art-market-driven model of history that privileges individual genius over the vicissitudes of

community, social history, or ontological questions about what performance *can do* to audiences, institutions, and marketplace structures. Until recently, this reliance on these documents and descriptions was rarely put under scrutiny—or exposed for the way in which it paradoxically reduces the celebrated “live” act to singular (and commodifiable) objects of display and exchange. One point of tension in this model is raised by the fact that works are re-enacted in order to be “known” historically: the massive resurgence of interest in legacies of performance or live art since the early 2000s has increasingly been worked through in relation

3. The notion of iteration, taken from linguistic theory, is central to the theorization of the performative on the part of Jacques Derrida and later, Judith Butler. See the latter's “Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory,” *Theatre Journal* 40, no. 4 (December 1988), reprinted in *Feminism and Visual Culture Reader*, ed. Amelia Jones (London: Routledge, 2003), 392–401.

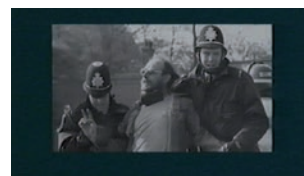
4. On this point, see my essay “‘Presence’ in absentia: Experiencing Performance as Documentation,” *Art Journal* (Winter 1997–8), 11–18; reprinted with a new introduction as “Temporal Anxiety/‘Presence’ in Absentia: Experiencing Performance as Documentation,” in *Archaeologies of Presence: Acting, Performing, Being*, ed. Nick Kaye, Gabriella Giannachi, and Michael Shanks (New York and London: Routledge, 2012), 197–221; and Philip Auslander, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, second edition (New York: Routledge, 2008).

5. Pil and Galia Kollektiv, “RETRO/NECRO: From Beyond the Grave of the Politics of Re-enactment,” in *ART PAPERS*, [accessed April 15, 2013.] www.kollektiv.co.uk/Art%20Papers%20feature/reenactment/retro-necro.htm.

vers ce que la performance *peut faire* aux publics, aux institutions, aux marchés. Jusqu'à récemment, la dépendance à ce type de documents ou de descriptions et cette façon paradoxale de réduire l'acte « en direct » à des objets d'exhibition et d'échange singuliers (et marchandisables) étaient rarement mises en question, voire simplement exposées. Pourtant, que les œuvres soient reconstituées afin d'être historiquement appréhendées n'est pas sans produire de tensions. Depuis le début des années 2000, l'important regain d'intérêt pour l'héritage de l'art performatif et direct s'est concrétisé en relation à l'une ou l'autre des formes récentes de la reconstitution – qu'il s'agisse d'œuvres littéralement performatives reprises par leur propre auteur ou par un tiers (comme le célèbre projet de Marina Abramović, *Seven Easy Pieces*, présenté au Guggenheim Museum, à New York, en 2005⁶) ou de remises en scène de grands rassemblements et d'événements politiques (le travail de Jeremy Deller, par exemple, ou encore celui de Sharon Hayes, qui s'est fait photographe tenant des pancartes de grandes manifestations, sur les lieux où les événements s'étaient produits).

On pourrait soutenir que le simple fait de mettre en scène *de nouveau* un événement historique ou artistique encourage un rapport critique à l'expérience directe ou, à tout le moins, la remise en question du statut de l'événement lui-même, tant comme jalon de l'histoire de la performance que comme objet d'une éventuelle réification dans les musées ou les histoires de l'art⁷. L'idée qui est au cœur de la reconstitution, que ce soit ou non l'intention de son auteur, est que le passé est impossible à recouvrer précisément parce que son existence est dans

JEREMY DELLER, THE BATTLE OF ORGREAVE,
17 JUN 2001.
PHOTOS: PERMISSION DE L'ARTISTE
ET GAVIN BROWN'S ENTERPRISE



JEREMY DELLER, THE BATTLE OF ORGREAVE,
JUNE 17, 2001.
PHOTOS: COURTESY OF THE ARTIST
AND GAVIN BROWN'S ENTERPRISE

le passé (autrement dit, dans tous les cas, l'événement est déjà « fini »).

Bien qu'au premier abord, les reconstitutions d'Abramović semblent chercher à s'« approprier » des œuvres performatives célèbres, en droite ligne avec les stratégies d'appropriation répandues dans les arts visuels dans les années 1980, particulièrement dans la pratique d'artistes new-yorkais reconnus comme Sherrie Levine, Barbara Kruger et Richard Prince, *Seven Easy Pieces* tranche avec cette posture avant-gardiste qui « critiquait » des structures de propriété de l'œuvre (les commentaires d'Abramović laissent certainement entendre le contraire, dans la mesure où ils mettent plutôt l'accent sur la grandeur des artistes dont elle a choisi de reproduire le travail, comme Joseph Beuys). Telle qu'elle a été présentée et reçue, et telle qu'elle est (maintenant) encadrée historiquement, cette œuvre elle-même devient construite et vue comme un

6. Pour une analyse approfondie de *Seven Easy Pieces* et des œuvres récentes d'Abramović, voir mon article « The Artist is Present: Artistic Re-enactments and the Impossibility of Presence », *TDR: The Drama Review*, vol. 55, n° 1, (printemps 2011), p. 16-45.

7. À propos du statut de l'événement dans le discours sur les arts visuels, voir Charles Merewether et Johns Potts (dir.), *After the Event: New Perspectives on Art History*, Manchester, University of Manchester Press, 2011.

to some variation on a newly developed re-enactment format—whether this means literal performance works redone by the same or a different author (such as Marina Abramović's well-known *Seven Easy Pieces* project, performed at the Guggenheim Museum in New York in 2005),⁶ or restagings of political protests or events (the work of Jeremy Deller, or of Sharon Hayes, whose projects have involved having herself photographed with signs from historic protests at the sites of the original events).

One could argue that the mere fact of performing a historical or artistic event *again* encourages a *critical* relationship to liveness—at the very least, a questioning of the status of the event itself both within performance history and as a potentially reified object or document in museum exhibitions and art histories.⁷ The key point made by re-enactments, whether this is the intention of the re-enactor or not, is that the past is impossible to retrieve as it existed in the past (that in fact the event is always already “over”).

While Abramović's restagings might seem at first glance to pivot around strategies of “appropriating” works by famous performance artists linked to the appropriation strategies common in 1980s visual art, particularly in the practices of successful New York City artists from Sherrie Levine to Barbara Kruger to Richard Prince, the *Seven Easy Pieces* project contrasts strongly with this avant-garde gesture of “critiquing” structures of authorship (certainly Abramović's published comments suggest otherwise, privileging the greatness of the artists, such as Joseph Beuys, whose works she chose to redo). As it was presented and received, and is (now) being historically framed, *Seven Easy Pieces* itself becomes con-

structed and viewed as a set of “original” acts, revolving around the name Abramović.⁸ Such re-enactments as currently presented and institutionalized in exhibitions, books, and films are thus definitively *not* presented as critiques of modernist structures of authorship and value, but come to be about the very way in which live acts come to mean and have value through authorial structures of ratification and commodification.

A different case again is Deller's re-enactment of the 1984 British miners' strike in *Battle of Orgreave*—a restaging of a political event that, as noted, Deller is careful to keep in process as a work, thus continually “activating history from within the present,” which, as Pil and Galia

6. For an extended analysis of Abramović's *Seven Easy Pieces* and her other recent works, see my “The Artist is Present: Artistic Re-enactments and the Impossibility of Presence,” *TDR: The Drama Review* 55:1 (Spring 2011), 16–45.

7. On the status of the event in visual arts discourse, see Charles Merewether and Johns Potts, eds., *After the Event: New Perspectives on Art History* (Manchester: University of Manchester Press, 2011).

8. This tendency has been exacerbated in Abramović's efforts such as her solo re-enactment of her 1980s work, with Ulay, *Nightsea Crossing*, in the 2010 retrospective (titled, tellingly, *The Artist is Present*) at the Museum of Modern Art, New York; see my essay, “The Artist is Present: Artistic Re-enactments and the Impossibility of Presence.” On *Seven Easy Pieces*, including Abramović's comments about the work, see Abramović, *Seven Easy Pieces* (Milan: Edizioni Charta, 2007), and my interview with Abramović, “The Live Artist as Archaeologist,” in *Perform, Repeat, Record: Live Art in History* (Bristol: Intellect Press, 2012), 543–66.

ensemble de faits « originaux » agencés autour du nom « Abramović »⁸. Les reconstitutions de ce type – telles qu’elles sont présentées et institutionnalisées dans les expositions, les livres et les films – ne sont donc assurément pas présentées comme des critiques des structures modernistes de la valeur et de la propriété d’auteur. Elles s’intéressent plutôt à la façon dont l’expérience en direct en vient à revêtir un sens et à prendre de la valeur par le biais des structures de ratification et de marchandisation adoptées par l’auteur.

Prenons un autre cas, celui de *Battle of Orgreave*, une reconstitution par Deller de la grève des mineurs qui a eu lieu en 1984 au Royaume-Uni – œuvre que l’artiste veille à maintenir en chantier. Ce faisant, sans discontinuer, Deller « active l’histoire depuis le présent même », ce qui, comme le fait remarquer le Pil and Galia Kollektiv, permet avec efficacité de souligner une relation « déloyale » à un passé impossible à saisir. *Battle of Orgreave* a également pris la forme d’un film, réalisé par Mike Figgis et présenté à la chaîne 4, au Royaume-Uni, en 2002. D’autres représentations ont eu lieu par la suite dans des galeries d’art, accompagnées d’artefacts provenant de l’événement original et de reconstitutions. Les motivations à l’origine du projet complexe de Deller sont en apparence différentes de celles des appropriationnistes des années 1980 ou d’Abramović ; il atteint des publics tout à fait autres et produit sur eux des effets complètement différents. Deller, qui appartient à une génération nettement plus jeune que celle de Levine et Abramović, ne « recrée » pas des œuvres visuelles ou performatives. Il remet en scène un événement politique, qu’il fait circuler dans le champ de la culture populaire (la télévision) et dans le milieu de l’art, remettant en question non seulement les systèmes qui président à la valeur artistique, mais aussi la structure même du marché de l’art, du pouvoir politique et des modes de mémorisation collective par lesquels les événements viennent et vont, puis acquièrent un sens. L’œuvre de Deller, comme celle de Sharon Hayes et de nombre d’artistes de sa génération (nés après 1960), attire l’attention sur la contingence du sens et de la valeur en regard des complexités de la mémoire et des modes d’écriture de l’histoire.

Avec son caractère éphémère, la reconstitution, comme l’expérience en direct dans son ensemble, peut sembler promettre une distanciation par rapport à la marchandisation. De toute évidence, une Abramović ne tente pas d’emblée de promouvoir la performance historique comme marchandise. C’est toutefois ce que deviennent ses reconstitutions, et *Seven Easy Pieces* ne fait pas exception, surtout quand elles circulent en dehors des grands établissements d’art comme le Guggenheim, par le truchement de photographies, de publications et de films professionnels soigneusement composés. Loin de chercher à faire en sorte – non sans romantisme – que l’acte ne soit jamais réduit à l’état de marchandise en atténuant sa temporalité par des remises en scène ultérieures, la reconstitution finit souvent (sinon toujours) par provoquer une crispation autour des structures du capital – habituellement par l’entremise de ses propres traces documentaires. « Comme d’autres performances, les reconstitutions génèrent des représentations sous forme de photos et de vidéos, observe Sven Lütticken. Est-ce le destin de la reconstitution de devenir une image ? De telles représentations font-elles simplement partie d’un spectacle qui cultive la passivité, ou peuvent-elles, d’une certaine manière, être performatives, actives ? » En se penchant sur

8. Cette tendance a été exacerbée dans certaines entreprises d’Abramović, notamment dans sa reconstitution solo d’une œuvre qu’elle et Ulay avaient signée dans les années 1980, *Nightsea Crossing*, lors d’une rétrospective tenue en 2010 (intitulée éloquentement *The Artist is Present*) au Museum of Modern Art, à New York. Voir à ce sujet mon article « “The Artist is Present”: Artistic Re-enactments and the Impossibility of Presence » (op. cit.). À propos de *Seven Easy Pieces*, y compris les commentaires d’Abramović à propos de l’œuvre, voir *Seven Easy Pieces*, Milan, Edizioni Charta, 2007 et mon entrevue avec Abramović intitulée « The Live Artist as Archaeologist », *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*, Bristol, Intellect Press, 2012, p. 543-566.

9. Sven Lütticken (dir.), « Introduction », *Life, Once More: Forms of Re-enactment in Contemporary Art*, Rotterdam, Witte de With, 2007, p. 5. [Trad. libre]

Kollektiv noted, was a key strategy in stressing a “disloyal” relationship to an impossible-to-know past. *Battle of Orgreave* has taken the varying form of a film of the re-enactment by Mike Figgis, screened originally on Channel 4 in the UK in 2002, and subsequent presentations of the film along with artefacts from the original strike and the redo in art galleries. Deller’s complex project stems from apparently different motivations from either the 1980s appropriationists or Abramović and reaches completely different audiences with different effects. Deller, who is a full generation younger than Levine and Abramović, does not “redo” previous works of visual or performance art. He restages a political event, conveying this process through popular cultural (TV) as well as art contexts, interrogating not just art value systems but the very structures of the art market, political power, and the modes of collective memory through which events take place and then take on meaning after the events themselves are over. Deller’s work, like that of Sharon Hayes and many other artists of his generation (born after 1960), points to the contingency of meaning and value in relation to the complexities of memory and the way in which histories are written.

Re-enactments, like the live in general, might seem to promise an escape from commodification in their ephemerality—certainly Abramović does not explicitly attempt to promote the historical performance first and foremost as a commodity. But of course, that is what her re-enactments become, particularly as they circulate out from such a major art institution as the Guggenheim, and via the carefully choreographed professional photographs, film, and books that have been produced in relation to *Seven Easy Pieces*. Far from romantically ensuring that the act never becomes commodified through an attenuation of its temporality by redoing it at a later time, the re-enactment often (if not always) ends up congealing in relation to structures of capital—often via its own documentary traces. As Sven Lütticken asks, “[l]ike other performances, re-enactments generate representations in the form of photos and videos. Is it the fate of the re-enactment to become an image? And are such representations just part of a spectacle that breeds passivity, or can they in some sense be performative, active?”⁹ And, in relation to the practice of Francis Alÿs, art historian Grant Kester adds to this a critical observation on the way in which such commodifications function to reinforce the authority of the artist by noting, “it is precisely in the circulation of the event-as-image before a ‘global audience,’ as Alÿs writes, that he is able to accrue the symbolic capital necessary to enhance his career as an artist. . . .”¹⁰

The re-enactment almost always circulates as images or objects to be bought and sold, whether literally (as artworks) or figuratively (as cultural capital to bolster careers); by redoing earlier works, the artist draws on the previous artist’s name to further her own career: just after Abramović’s redo of Joseph Beuys’ *How to Explain Pictures to a Dead Hare* (1965), in her 2005 *Seven Easy Pieces*, if one searched “Beuys here” in Google Images, most of the first page of images that came up were of Abramović rather than of Beuys himself performing the piece. Re-enactments can and do participate in what business theorist Jonathan Schroeder has called developing the role of artists “as brand managers, actively engaged in developing, nurturing, and promoting themselves as recognizable ‘products’ in the competitive cultural sphere.”¹¹

Never inherently eschewing the market (far from it), nonetheless the performative re-enactment reminds us of how such value systems function in historical terms, of how curators and historians write certain things into the present, exclude others, and continually fix and re-fix the meaning of objects as well as events in order to bring them into a continually refreshed “present” (with that “present” inevitably including the

9. Sven Lütticken, “Introduction,” *Life, Once More: Forms of Re-enactment in Contemporary Art*, ed. Lütticken (Rotterdam: Witte de With, 2007), 5.

10. Grant Kester, *The One and the Many: Agency and Identity in Contemporary Collaborative Art* (Durham, North Carolina: Duke University Press, 2011).

11. Schroeder, “The Artist and the Brand,” *European Journal of Marketing* 39, no. 11/12 (2005), 1292.

Francis Alÿs et sa pratique artistique, Grant Kester, historien de l'art, ajoute une observation déterminante sur la façon dont la marchandisation parvient à renforcer l'autorité de l'artiste: « C'est précisément dans la diffusion de l'événement-image auprès d'un "public mondial" qu'il est capable d'accumuler le capital symbolique nécessaire pour améliorer sa carrière d'artiste [...]»¹⁰.

Les œuvres de reconstitution circulent presque toujours sous forme d'images ou d'objets vendus et achetés, au propre (comme œuvres d'art) ou au figuré (comme capital culturel permettant de renforcer une carrière). En reproduisant une œuvre, l'artiste table sur un nom qui le précède pour faire avancer sa propre pratique: en 2005, après *Seven Easy Pieces* et la reconstitution par Abramović de *How to Explain Pictures to a Dead Hare*, une œuvre de Joseph Beuys réalisée en 1965, la recherche de « Beuys hare » dans Google Images donnait en première page des images de la performance d'Abramović plutôt que de celle de Beuys lui-même. La reconstitution peut participer – et c'est ce qu'elle fait – à ce que Jonathan Schroeder, théoricien du commerce, a appelé le développement du rôle de l'artiste comme « gestionnaire de marque occupé à perfectionner, à cultiver et à promouvoir sa personne comme un "produit" distinct dans le marché hautement concurrentiel de la culture¹¹ ».

Sans radicalement éviter le marché (au contraire), la performance axée sur la reconstitution rappelle comment ces systèmes de valeurs fonctionnent sur le plan historique, comment les commissaires et les historiens inscrivent certains faits dans le présent, en excluent d'autres et ajustent sans cesse le sens des objets comme des événements afin de les importer dans un « présent » continuellement mis à jour (un « présent » qui inclut inévitablement les circuits du marché, lequel façonne et documente les « histoires » telles que nous les connaissons). La reconstitution rappelle aussi, en définitive, que l'expérience présente est seulement accessible par la perception subjective, elle-même indissociable de la mémoire; les « événements » – ceux auxquels nous avons participé et ceux qui ont précédé notre existence – peuvent seulement être vécus subjectivement. Et c'est également subjectivement qu'ils sont récupérés ensuite. Il n'y a pas d'événement singulier, authentique, « original » auquel se reporter pour confirmer le sens réel d'un événement, d'un fait, d'une performance, d'un corps présenté dans le champ de l'art ou ailleurs.

Prétendre établir l'authenticité par la reconstitution introduit un mensonge dans la proposition initiale: une œuvre d'art en direct ou un événement n'est jamais « authentique », n'est jamais accessible dans une forme singulière faisant office de vérité. L'événement ne peut être appréhendé que par le travail continu de la mémoire, elle-même une sorte de reconstitution créative (et jamais tout à fait fiable) du passé. En tant que telle, la reconstitution montre l'événement comme un phénomène « toujours-déjà » expérientiel et interprétatif (et interprété).

[Traduit de l'anglais par Isabelle Lamarre]

10. Grant Kester, *The One and the Many: Agency and Identity in Contemporary Collaborative Art*, Durham, Caroline du Nord, Duke University Press, 2011. [Trad. libre]

11. Schroeder, « The Artist and the Brand », *European Journal of Marketing*, vol. 39, n° 11/12, 2005, p. 1292.

Amelia Jones est professeure et titulaire de la chaire Grierson en culture visuelle à l'Université McGill, à Montréal. Ses récentes publications s'intéressent notamment aux théories et aux histoires de la performance, de même qu'à l'art et au commissariat féministes. En 2012, elle a publié *Seeing Differently: A History and Theory of Identification and the Visual Arts*, ainsi que *Perform Repeat Record: Live Art in History*, en collaboration avec Adrian Heathfield. *Material Traces: Time and the Gesture in Contemporary Art*, exposition dont elle a été commissaire, a été présenté en 2013 à la galerie Leonard & Bina Ellen, à l'Université Concordia, à Montréal.

circuits of the marketplace, which itself makes and informs "histories" as we know them). Crucially, however, in the end re-enactments remind us that all present experience is only ever available through subjective perception, itself based on memory; all "events"—those we participated in as well as those that occurred before we were born—can only ever be subjectively enacted (in the first place) and subjectively retrieved later. There is no singular, authentic "original" event we can refer to in order to confirm the true meaning of an event, an act, a performance, or a body, presented in the art realm or otherwise.

Any claims of establishing authenticity through re-enactment put the lie to their own claims: the status of the live artwork or event is never "authentic," never retrievable in singular form as truth. The event is only ever known through the continual unspooling of memory as itself a kind of creative (and never fully reliable) re-enactment of the past. As such, the mode of re-enactment points to the event as always already experiential and interpretive (as well as interpreted).

Amelia Jones is Professor and Grierson Chair in Visual Culture at McGill University. Her recent publications include essays on performance art histories and theories, and on feminist art and curating. In 2012 she published *Seeing Differently: A History and Theory of Identification and the Visual Arts* and *Perform Repeat Record: Live Art in History*, co-edited with Adrian Heathfield. Her exhibition *Material Traces: Time and the Gesture in Contemporary Art* took place in 2013 at the Leonard & Bina Ellen Art Gallery, Concordia University, in Montreal.