

Images de performance, performances des images Performance Images, Image Performances

Anne Bénichou

Number 86, Fall 2010

Performance

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/63740ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (print)

1923-8932 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bénichou, A. (2010). Images de performance, performances des images / Performance Images, Image Performances. *Ciel variable*, (86), 40–57.

Au cours de la dernière décennie, les expositions consacrées à la performance se sont multipliées aussi bien sur les scènes locales, nationales qu'internationales. Accompagnés d'une importante production discursive, ces événements ont suscité une réflexion et des débats sur les images de performance, leurs modes de production, leurs statuts et leurs usages. Un regard rapide sur la scène montréalaise révèle l'intérêt et la pluralité des points de vue. En 2004, à Dazibao, *Point and Shoot. Performance et photographie* explorait les liens étroits qu'entretiennent la performance et la photographie¹. L'image de performance y était envisagée au-delà de sa fonction documentaire, comme une œuvre à part entière. En 2007, la galerie Leonard et Bina Ellen présentait *9 Evenings Reconsidered: Art, Theatre, and Engineering, 1966*, une exposition consacrée à la soirée éponyme de performances expérimentales tenue en 1966 à New York². Les photographies, les films et les enregistrements sonores issus de l'événement y étaient présentés dans une perspective documentaire. L'année suivante, avec *Tim Clark. Reading the Limits*, la galerie universitaire montrait des photographies et des vidéos des performances de Clark selon des dispositifs qui évoquaient l'univers du livre et opéraient un recouvrement de la lecture comme action performative et comme mode de réception du document de performance³. La DHC/ART présentait récemment *Survivre au temps*, une exposition et une série d'événements⁴ qui offraient une déclinaison des différentes modalités de médiation de la performance dans l'espace muséal : présentation de performances, exposition de documentation et d'œuvres issues d'actions performatives, *reenactment* de performances historiques, documentation de *reenactments*. Dans ces expositions, l'image de performance est une documentation, une œuvre d'art ou un script permettant une réactualisation qui sera à son tour documentée et générera de nouvelles images.

Over the last decade, exhibitions devoted to performance have multiplied on both the locals, national and international scenes. Accompanied by much discursive production, these events have provoked reflection and debate on performance images: their modes of production, statuses, and uses. A quick look at the Montreal scene reveals the interest and the plurality of points of view. In 2004, at Dazibao, "Performance et photographie: Point and Shoot" explored the close connections between performance and photography.¹ In this exhibition, performance images were envisaged beyond their documentary function, as works in their own right. In 2007, the Leonard & Bina Ellen Gallery at Concordia University presented "9 Evenings Reconsidered: Art, Theatre, and Engineering, 1966," an exhibition devoted to the eponymous evening of experimental performances held in New York in 1966.² Photographs, films, and audio recordings of the event were presented in a documentary perspective. The following year, in "Tim Clark. Reading the Limits," the gallery showed photographs and videos by Clark that used mechanisms evoking the world of books and creating an overlap between reading as a performative action and as a means of reception of the performance document.³ DHC/ART recently presented "Survivre au temps," an exhibition and series of events⁴ that offered a sampling of different approaches to mediating performance in the museum space: presentation of performances, exhibition of documentation, re-enactments of historic performances, and re-enactments' documentation. In these exhibitions, the image of the performance is documentation, artwork, or script presenting the possibility for a reactualization that will, in its turn, be documented and the source of new images.



Babette Mangolte, « *Organic Honey, Vertical Roll* » by Joan Jonas at L'Attico Galleria in Rome in June 1972, épreuve argentique/gelatin silver print, permission de/courtesy of Broadway 1602, © 1972 Babette Mangolte, tous droits de reproduction réservés/all rights of reproduction reserved

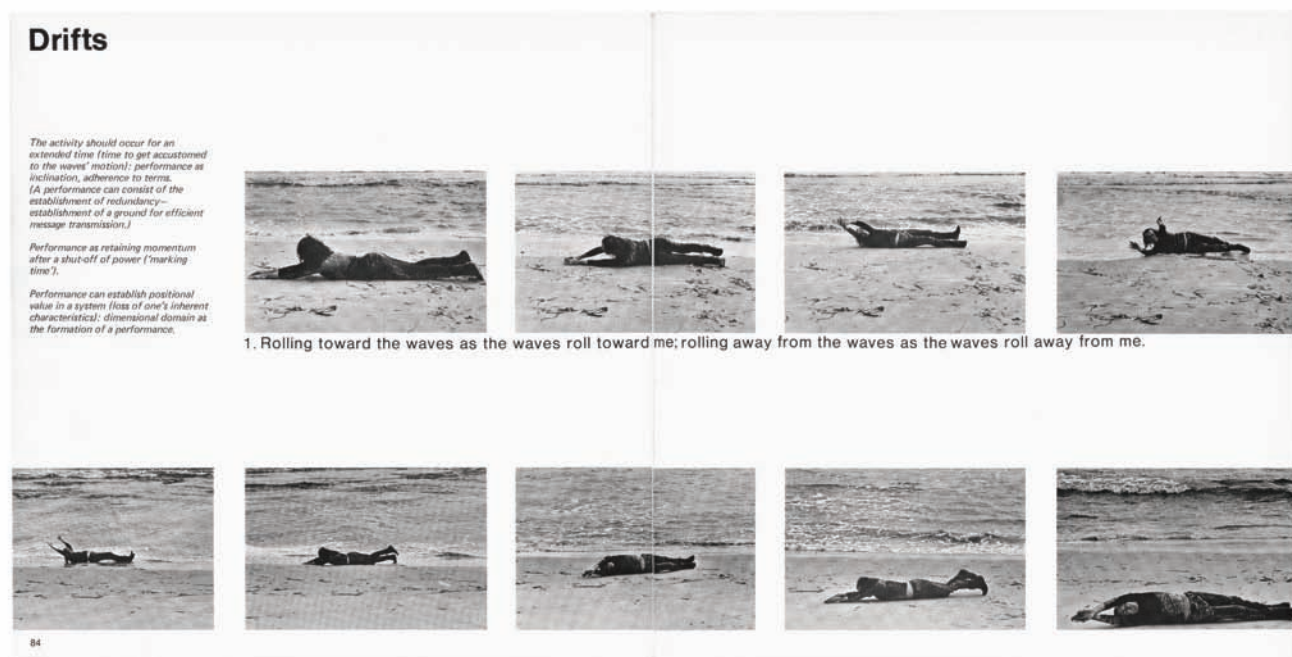
Images de performance, performances des images

ANNE BÉNICHOU

Le statut des images de performance oscille entre la documentation, l'œuvre à part entière et la notation en vue d'éventuelles réactualisations. Ces trois conceptions procèdent d'approches théoriques, esthétiques et politiques assez divergentes et pas tout à fait synchrones dans l'histoire de la performance et de sa théorisation. La première est attachée à la valeur d'authenticité de l'œuvre performative (un événement unique, non reproductible et non réitérable). L'événement *live* est survalorisé au détriment des images qui en sont issues et auxquelles on n'accorde qu'une fonction ancillaire. La deuxième émerge d'une remise en question de la valeur d'authenticité et d'un intérêt pour les modes d'enregistrement et de médiation de la performance. Les captations et la documentation sont valorisées au détriment de l'événement *live*. Cette réévaluation instaure une prépondérance de la valeur esthétique des images sur leur valeur documentaire et indiciaire. La troisième conception se définit également au moyen d'un rejet de la valeur d'authenticité. L'image est considérée comme un script permettant de réactualiser l'œuvre

Performance Images, Image Performances

The status of performance images oscillated among documentation, stand-alone artwork, and notation with an eye to eventual re-creations. These three conceptions flow from theoretical, aesthetic, and political approaches that are quite divergent and not completely synchronous in the history and theorization of performance. The first is related to the authenticity of the performative work (a unique event, not reproducible or reiterable). The live event is overvalued to the detriment of the images made of it, to which only an ancillary function is accorded. The second emerges from a questioning of the value of authenticity and an interest in the means of recording and mediating the performance. Recordings and documentation are valued to the detriment of the live event. This reassessment establishes an emphasis on the aesthetic value of images over their documentary



Vito Acconci, *Drifts, Avalanche*, no. 2 (hiver/winter 1971), p. 84-85, photo : Shunk-Kender

performative qu'elle représente. Une telle acception suppose sur le plan théorique qu'une image soit simultanément la trace d'un événement et sa virtualisation. Ce texte propose une analyse de ces trois positions qui correspondent à trois moments de l'histoire et de la théorie de la performance : approximativement, les années 1960 et 1970 pour la première, les deux décennies suivantes pour la seconde et les années 2000 pour la troisième, sans qu'il y ait étanchéité entre ces trois moments et conceptions.

La présence et l'authenticité, ou la dépréciation du document

Au cours des années 1960 et 1970, plusieurs artistes et théoriciens ont envisagé la performance comme un art de la présence, de l'ici et maintenant. Le performeur et le public se rencontrent dans un espace et un temps réels et singuliers, donnant lieu à une expérience phénoménale unique. La performance se limiterait donc à son avoir lieu. Cette insistance sur le *hic* et *nunc* confère à la performance un caractère auratique au sens benjaminien du terme et s'accompagne d'une idéalisation et même d'une sacralisation du corps de l'artiste. Le corps du performeur est perçu comme un corps incarnant, un sanctuaire de l'authenticité. Au moment où les mythes modernes de l'artiste hérités du romantisme sont ébranlés, la performance semble en constituer l'un des derniers bastions, l'une des formes artistiques ultimes capables de garantir la présence de l'artiste et sa communion avec le spectateur. Cette valorisation de l'expérience directe est en partie due à l'importance de l'héritage d'Antonin Artaud. Le *Théâtre et son double* qui préconisait un théâtre de la vie, de l'authenticité, de l'improvisation eut une influence considérable sur l'enseignement du Black Mountain College et sur bon nombre de performeurs états-uniens d'après-guerre qui y ont enseigné ou étudié⁵.

and indicial value. The third is also defined through a rejection of the value of authenticity. The image is seen as a script that allows the performative work that it portrays to be re-created. Such a meaning presumes, on the theoretical level, that an image is simultaneously the trace and the virtualization of an event. In this essay, I analyze these three positions, which correspond, respectively, to three periods in the history of performance theory: approximately, the 1960s and 1970s, the 1980s and 1990s, and the 2000s, although there is some overlap among both the periods and the conceptions.

Presence and Authenticity, or Depreciation of the Document

During the 1960s and 1970s, a number of artists and theoreticians envisaged performance as an art of presence, of the *here* and *now*. Performer and public met in a real and singular space and time, giving rise to a unique phenomenon: the performance. The performance was thus limited to when and where it took place. This emphasis on the here and now made the performance auratic, in the Benjaminian sense of the term, and was accompanied by an idealization, even sacralization, of the artist's body, which was perceived as an incarnating body, a sanctuary of authenticity. At a time when the modern myths of the artist inherited from romanticism were being challenged, performance seemed to constitute one of their last bastions, an ultimate art form capable of guaranteeing the artist's presence and communion with the viewer. This valorization of direct experience owed a debt to the heritage of Antonin Artaud, whose *The Theatre and Its Double*, advocating a theatre of life, authenticity, and improvisation, had a considerable influence on the teaching at Black Mountain College and on many post-war American artists who taught or studied there.⁵

Cette acception de la performance assez dominante jusqu'à la fin des années 1970 a engendré une dépréciation des images qui en sont issues et des expériences que nous en faisons. La photographie, le film et la vidéo de performance ne peuvent restituer l'expérience phénoménale unique et singulière de l'événement. Ils sont réduits à une fonction ancillaire et ont, jusque très récemment, suscité assez peu d'intérêt. Comme l'a montré Rebecca Schneider, les théoriciens de la performance ont opéré une séparation et une hiérarchisation du temps du direct (la performance) et du temps de l'archive (la documentation)⁶. Des théoriciens comme Ira Licht, Rosemary Mayer, Cindy Nemser, et plus récemment Catherine Elwes s'inscrivent dans cette lignée⁷.

Cette dévalorisation des images de performance est également liée à leur esthétique très pauvre, à leur diffusion limitée et à l'attachement de leurs auteurs à la valeur testimoniale du document. Les photographies de performance qui ont été réalisées dans les années 1960 et 1970 sont presque toutes en noir et blanc, parfois difficiles à déchiffrer à cause des mauvaises conditions dans lesquelles elles ont été prises. L'usage presque exclusif de la photographie noir et blanc était davantage une contrainte qu'un choix. Les pellicules en couleurs coûtaient beaucoup trop cher; leur basse sensibilité aurait difficilement supporté les conditions de prise de vue qu'exigeait la performance (le peu de lumière et des sujets en mouvement).

Ces images furent relativement peu diffusées. Elles étaient surtout destinées aux magazines de la contre-culture créés dans les années 1970, afin de documenter et de diffuser les pratiques artistiques expérimentales qui se développaient hors des institutions artistiques officielles : *ArTitudes* en France, *Avalanche* aux États-Unis, *File* au Canada, *Gutai* au Japon, *Interfunktionen* en Allemagne, etc. Bien que différentes quant à leurs orientations éditoriales, ces revues accordaient une large place (parfois exclusive) à la parole des artistes, à travers des entretiens et des textes qui accompagnaient les documents visuels. Leurs éditeurs favorisaient des mises en page des photographies qui traduisaient la nature temporelle des œuvres. Ils privilégiaient les séries et les séquences; ils jouaient d'une certaine congruence entre les temporalités des performances, de leur captation et de la lecture du magazine scandée par le fait d'en feuilleter les pages. Lorsque ces revues disparurent, aucun autre espace de diffusion ne prit le relais. Les images se sont accumulées dans les fonds d'archives souvent colossaux et malheureusement peu exploités que les photographes et les artistes ont conservés à leurs domiciles ou dans leurs ateliers.

Outre leur qualité plastique assez pauvre et leur manque de visibilité, ces images relèvent d'une conception de la photographie qui fut remise en question (pour ne pas dire suspectée) dès les années 1980 et qui repose sur la valeur testimoniale du médium photographique. Ainsi, Babet Mangolte, qui figure parmi les photographes importants de la scène artistique alternative new-yorkaise des années 1970, explique dans son autobiographie professionnelle publiée dans la revue *October* que les images qu'elle réalisait alors reposaient sur un certain type de rapport de la photographie au réel, sur la quête d'une « vérité photographique »⁸. Le photojournaliste Peter Moore qui documenta les *happenings* de la scène new-yorkaise de la fin des années 1950 et de la décennie suivante revendique lui

This idea of performance, quite dominant until the late 1970s, engendered a depreciation of the resulting images and our experience of them. Photographs, films, and videos of performances could not reconstitute the phenomenal and singular experience of the event. They were reduced to an ancillary function and, until very recently, provoked little interest. As Rebecca Schneider has shown, performance theoreticians created a separation and hierarchy of the live (the performance) and the archival (documentation).⁶ Authors such as Ira Licht, Rosemary Mayer, Cindy Nemser, and, more recently, Catherine Elwes follow this line of thought.⁷

The devaluing of performance images is also linked to their very poor aesthetic quality, their limited distribution, and the attachment of their makers to the testimonial value of the document. Performance photographs made in the 1960s and 1970s are almost all in black and white, and some are difficult to "read" due to the poor conditions under which they were taken. The almost-exclusive use of black-and-white photography was more a constraint than a choice. Colour film was much too expensive; its low sensitivity would have made it difficult to use in the picture-taking conditions that the performance required (low light and subjects in motion).

These images saw relatively limited circulation. They were published mainly in counter-culture magazines created in the 1970s and used to document and disseminate experimental art practices that were developing outside of official art institutions: *ArTitudes* in France, *Avalanche* in the United States, *File* in Canada, *Gutai* in Japan, *Interfunktionen* in Germany, and so on. Although these magazines had different editorial orientations, they devoted much (sometimes exclusive) space to artists' words through interviews and essays that accompanied the visual documents. Their editors favoured photographic layouts that conveyed the temporal nature of the works. They privileged series and sequences; they played with a certain congruence among the temporalities of performances, their recording, and the reading of the magazine, which was scanned by flipping through the pages. When these magazines folded, no other means of dissemination took up the torch. Images accumulated in the archives, many of them colossal and unfortunately little exploited, that photographers and artists kept in their homes or studios.

Aside from their poor visual quality and lack of visibility, these images fell within a conception of photography, based on the testimonial value of the photographic medium, that was put into question (not to mention seen as suspect) in the 1980s. For instance, Babet Mangolte, who was among the important photographers in the New York alternative art scene of the 1970s, explained in her professional autobiography published in *October* that the images that she made were based on a certain type of relationship between photography and reality, on a quest for "photographic truth."⁸ The photojournalist Peter Moore, who documented happenings in New York in the late 1950s and during the following decade, also claimed "photographic truth": "I believe in photography as a truth telling thing.... I would suffer the loss of a good photograph rather than falsify the [piece's] premise."⁹

This belief in the capacity of photography to report on the reality of an event was counteracted by the medium's obvious limitation with regard to performance: its incapacity to testify to the temporality of

aussi une « vérité photographique » : « Je crois que la photographie révèle la vérité... Je supporterais mieux de perdre une bonne photographie que d'en falsifier une. »⁹

Cette croyance en la capacité de la photographie à rendre compte de la réalité d'un événement est contrecarrée par les limitations évidentes du médium face à la performance : son incapacité à témoigner de la temporalité des œuvres. Tout en cherchant à produire les preuves et les traces de ces actions, les photographes et les artistes développèrent des méthodes de travail et des langages visuels qui leur permettaient de traduire dans des images fixes les conceptions esthétiques propres à chaque performance. Mangolte a élaboré au fil des œuvres qu'elle a fréquentées une véritable éthique photographique. La photographie lui permettait d'exercer son regard, ses capacités d'analyse, tout en se mesurant à d'autres subjectivités. Chaque rencontre lui permettait d'affiner son approche, de l'adapter aux différentes pratiques¹⁰. Chris Burden a créé un système de documentation singulier. Travaillant avec des photographes non professionnels, il sélectionnait une seule image par performance, réduisant délibérément la durée de l'œuvre à un seul instant, et l'accompagnait d'une légende descriptive dont le ton laconique tranchait avec la violence des actions. « La photographie, explique-t-il, est importante parce qu'elle devient un symbole de l'ensemble de l'événement et aussi une image en soi. Je pense que beaucoup de mes performances peuvent être représentées par une seule image, et pour des performances, c'est inhabituel. »¹¹ Gina Pane, au contraire, collaborait avec la photographe professionnelle Françoise Masson, seule autorisée à s'approcher d'elle au cours des performances. Les prises de vue à privilégier étaient méticuleusement préparées avant l'action¹². Masson réalisait un grand nombre de clichés qui étaient par la suite départagés selon les usages auxquels ils étaient destinés. Certains étaient envoyés aux médias et n'avaient donc pas de statut artistique. D'autres, choisis pour leurs qualités emblématiques, expressives ou émotionnelles, servaient à l'établissement des « constats photographiques », de grands montages de séquences d'images que l'artiste considérait comme des œuvres originales.

Ces méthodes et ces conceptions propres à chaque photographe et à chaque artiste n'ont pas encore fait l'objet de suffisamment d'attention ; un travail considérable de recherche et d'analyse reste à accomplir. Mangolte a déploré à plusieurs reprises le peu d'intérêt que les historiens d'art et les éditeurs de livres sur la performance ont manifesté à l'égard des fonds photographiques. Ils montrent toujours les mêmes images, regrette-t-elle, et ne prennent pas la peine de regarder les planches-contacts qui sont pourtant foisonnantes d'informations. Les choses commencent à changer et plusieurs voix se sont récemment élevées pour que ces images si éloignées des esthétiques et des approches photographiques actuelles soient réhabilitées tant par les historiens d'art que par les institutions artistiques. Lors de la table ronde qu'elle organisa en 2007, *You didn't have to be there*, RoseLee Goldberg insista sur l'importance d'acquiescer une habileté à lire les images de performance parce qu'elles contiennent une foule d'informations sur les œuvres, sur la façon dont les artistes en ont conçu la transmission, sur les contextes de création et de diffusion ; elles ont eu de surcroît une influence considérable sur les pra-

works. In their quest to produce evidence and traces of these actions, photographers and artists developed working methods and visual languages that enabled them to convey in fixed images the aesthetic conceptions proper to each performance. Over the time that she attended performances, Mangolte developed a true photographic ethic. Photography enabled her to assert her gaze and analytic abilities, while measuring them against other subjectivities. Each encounter enabled her to refine her approach and adapt it to different practices.¹⁰ Chris Burden created a unique documentation system. Working with non-professional photographers, he selected a single image per performance, deliberately reducing the duration of the work to a single instant, and accompanied it with a descriptive legend whose laconic tone contrasted with the violence of the actions. "The photograph," he explained, "is important because it becomes a symbol for the whole event and also an image in itself. I think a lot of my performance can be represented by a single image, and for performance that is unusual."¹¹ Gina Pane, on the contrary, collaborated with a professional photographer, Françoise Masson, who was the only one authorized to be near her during performances. The pictures that she wanted were meticulously prepared before the action.¹² Masson took a great number of shots, which were then sorted according to the use that they would be put to. Some were sent to the media and therefore had no artistic status. Others, chosen for their emblematic, expressive, or emotional qualities, were used to establish *constats photographiques* (photographic reports), large montages of image sequences that the artist considered to be original works.

These methods and conceptions, specific to each photographer and artist, have not yet received enough attention ; considerable research and analysis remain to be accomplished. Mangolte has repeatedly deplored the lack of interest that art historians and publishers bringing out books about performance have shown in photographic archives. They continue to publish the same images, to her chagrin, and do not take the time to look at contact sheets that are bursting with information. Things are beginning to change, and a number of voices have recently been raised to advocate for the rehabilitation of these images, so remote from current aesthetics and photographic approaches, by both art historians and art institutions. During the roundtable that she organized in 2007, *You Didn't Have to Be There*, RoseLee Goldberg emphasized the importance of developing the skill of reading performance images because they contain large amounts of information on the works, on how artists conceived their transmission, and on the contexts for their creation and dissemination ; furthermore, they had a considerable influence on photographic practices of the 1980s and on visual culture as a whole.¹³ For fifteen years, Alice Maude Roxby conducted interviews with the main photographers who documented performances in Japan, Europe, and the United States, in order to understand their working methods, the terms of the collaboration that they established with artists, and the articulation of performance photography with their other fields of photographic activity. This research gave rise to the 2007 exhibition "Live Art on Camera: Performance and Photography" at the gallery at the University of Southampton, and to a reflection on how performance images are exhibited in museums, as their shift from archive to



9/9

Autoportrait(s) : mise en condition / contraction / rejet (détail du panneau de gauche) / Self-portrait(s): the conditioning, contraction, the rejection (detail of the left section), 11 janvier / January 1973, photos couleurs sur panneaux de bois peints / colour photographs on painted wooden panels, photo : Françoise Masson, © CNAC/MNAM/Dist. Réunion des Musées Nationaux / Art Resource, NY, © Gina Pane/SODRAC (2010)

Gina Pane, *Actions Autoportrait(s)* : mise en condition/contraction/rejet (détail du panneau de gauche)/*Self-portrait(s): the conditioning, contraction, the rejection (detail of the left section)*, 11 janvier/January 1973, photos couleurs sur panneaux de bois peints/colour photographs on painted wooden panels, photo : Françoise Masson, © CNAC/MNAM/Dist. Réunion des Musées Nationaux/Art Resource, NY, © Gina Pane/SODRAC (2010)



Vue de l'exposition/exhibition view of *Live Art on Camera*, John Hansard Gallery, University of Southampton, du 18 septembre au 10 novembre 2007/18 September to 10 November, photo : Steve Shrimpton

tiques photographiques des années 1980 et sur l'ensemble de la culture visuelle¹³. Alice Maude Roxby, quant à elle, a mené durant quinze ans des entretiens avec les principaux photographes qui ont documenté les performances au Japon, en Europe et aux États-Unis, afin de comprendre leurs méthodes de travail, les modes de collabo-

Dès le début des années 1980, les notions de présence et d'expérience directe qui avaient dominé les discours sur la performance sont remises en question. Les théoriciens s'intéressent davantage aux modes de médiatisation de la performance.

ration qu'ils ont établis avec les artistes, l'articulation de la photographie de performance à leurs autres champs d'activités photographiques. Ces recherches ont donné lieu à l'exposition *Live Art on Camera : Performance and Photography* en 2007, à la galerie de l'université de Southampton, et à une réflexion sur la façon d'exposer des images de performance dans un espace muséal, leur déplacement des fonds d'archives aux murs de la galerie n'allant pas de soi

gallery wall was not a foregone conclusion since most of them were conceived in resistance to art institutions and the art market.¹⁴

A Second Depreciation: When the Document Becomes an Artwork

The 1980s marked a change of direction on both the theoretical and aesthetic fronts. The intellectual climate, dominated by post-modern thinkers who advocated deconstruction and a critique of representation, led to a re-evaluation of the notions of presence and the immediacy of the experience attached to performance. Attention was now turned to the mechanisms for reproduction and recording of performative practices and the images that were made of them. On the aesthetic level, photographs of performances attained such visual quality that they were now considered works in their own right and gradually came to occupy the walls of museums and galleries alongside works from other art-photography practices.

In the early 1980s, the notions of presence and live experience that had dominated discourses on performance were challenged; theoreticians were more interested in modes of mediatization of performance. The colloquium organized in Montreal by the magazine *Parachute*, *Performance et multidisciplinarité: postmodernisme*, is exemplary of this evolution.¹⁵ Thierry de Duve, who wrote the first essay in the eponymous book, tried to redefine the concept of presence.¹⁶ Borrowing from Walter

puisque la plupart de ces images ont été conçues en résistance à l'institution artistique et au marché¹⁴.

Une deuxième dépréciation : lorsque le document fait œuvre

Les années 1980 ont marqué un virage à la fois sur les plans théorique et esthétique. Le climat intellectuel dominé par les penseurs postmodernes qui prônent la déconstruction et la critique de la représentation incite à réévaluer les notions de présence et d'immédiateté de l'expérience attachées à la performance. L'attention se porte désormais sur les dispositifs de reproduction et d'enregistrement des pratiques performatives et sur les images qui en sont issues. Sur le plan esthétique, les photographies de performance atteignent une qualité plastique telle qu'elles sont désormais considérées comme des œuvres à part entière et vont progressivement côtoyer dans les musées et les galeries les autres pratiques artistiques photographiques.

Dès le début des années 1980, les notions de présence et d'expérience directe qui avaient dominé les discours sur la performance sont remises en question. Les théoriciens s'intéressent davantage aux modes de médiatisation de la performance. Le colloque organisé à Montréal en 1980 par la revue *Parachute, Performance et multidisciplinarité : postmodernisme*, est exemplaire de cette mutation¹⁵. Thierry de Duve qui signe le premier essai de l'ouvrage éponyme tente de redéfinir le concept de présence¹⁶. Empruntant à Walter Benjamin les notions d'« actualité » comme forme de présence des œuvres reproductibles et de « valeur d'exposition » comme substitut à la « valeur culturelle » des arts authentiques, il avance l'hypothèse d'une présence qui supposerait « la médiation d'un système reproducteur »¹⁷. Son intérêt se porte dès lors sur les systèmes de captation et sur les représentations qu'ils génèrent. Sur le plan esthétique, sa prédilection va aux œuvres qui intègrent leur propre système reproducteur.

Cette mutation théorique opère une réhabilitation du statut des images de performance. Loin d'être reléguées à une fonction ancillaire, elles relèvent pleinement de la performance. Cette revalorisation tend toutefois à reléguer la valeur documentaire et testimoniale des images de performance à un second plan, et parfois à la nier. Sur le plan sémiologique, leur indicalité est remise en question. Certains tentent de la redéfinir, d'autres vont jusqu'à l'évacuer. Amelia Jones et Philip Auslander représentent assez bien ces deux positions respectives. Tous deux accordent un statut pleinement artistique aux images de performances, mais leurs positions divergent quant à la façon de penser leur référentialité et leur indicalité.

Dans un article désormais célèbre publié en 1997 dans *Art Journal*, « Presence "in Absentia": Experiencing Performance as Documentation », Jones réhabilite l'expérience de la performance à travers sa documentation, et plaide en faveur d'une histoire et d'une analyse des œuvres performatives reposant sur l'interprétation des documents qu'elles ont générés¹⁸. Née au début des années 1960, Jones, comme tous les historiens d'art de sa génération et des suivantes, n'a eu connaissance des œuvres du *body art* qu'à travers leur documentation, situation qu'elle n'envisage aucunement comme un handicap. Ses arguments sont les suivants. Dans la lignée des penseurs

Benjamin les notions de « actualité » comme forme de présence de reproductibles et de « valeur d'exposition » comme substitut à la « valeur culturelle » des arts authentiques, de Duve a avancé l'hypothèse d'une présence qui présuppose « la médiation d'un système de reproduction »¹⁷. Il a alors commencé à s'intéresser aux systèmes de reproduction et aux représentations qu'ils génèrent. Sur le plan esthétique, sa prédilection va aux œuvres qui intègrent leur propre système de reproduction.

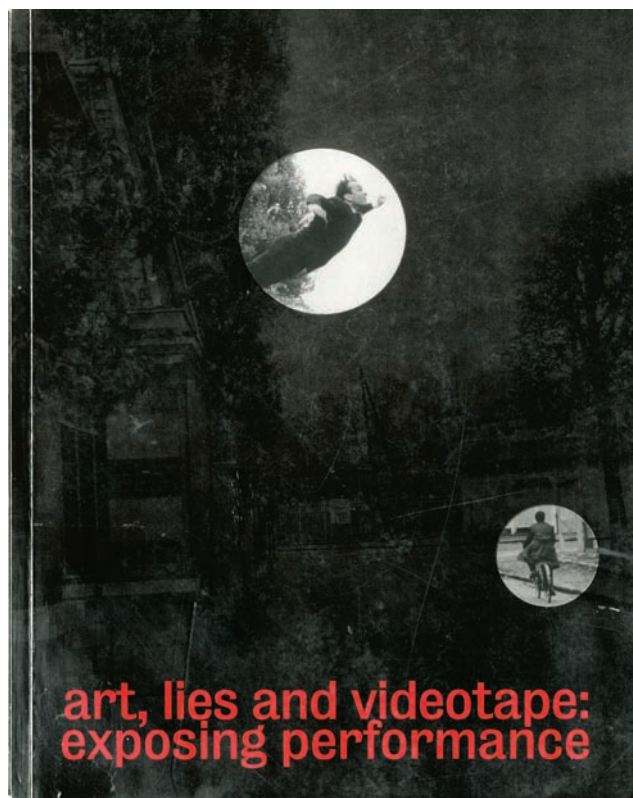
Cette mutation théorique a réhabilité le statut des images de performance. Loin d'être reléguées à une fonction ancillaire, elles relèvent pleinement de la performance. Toutefois, cela a tendu à reléguer leur valeur documentaire et testimoniale à une position secondaire, voire à la nier. Sur le plan sémiologique, leur indicalité a été remise en question. Certains ont tenté de la redéfinir, tandis que d'autres ont cherché à l'éliminer. Amelia Jones et Philip Auslander offrent de bons exemples de ces deux positions. Les deux accordent un statut pleinement artistique aux images de performance, mais leurs positions divergent quant à la façon de penser leur référentialité et leur indicalité.

Dans un article célèbre publié en 1997 dans *Art Journal*, « Presence "in Absentia": Experiencing Performance as Documentation », Jones a réhabilité l'expérience de la performance à travers sa documentation, et a plaidé en faveur d'une histoire et d'une analyse des œuvres performatives basées sur l'interprétation des documents qu'elles ont générés¹⁸. Née au début des années 1960, Jones, comme tous les historiens de sa génération et les suivants, a découvert les œuvres du *body art* à travers leur documentation, une situation qu'elle ne voyait pas comme un handicap. Ses arguments sont les suivants. En accord avec les penseurs postmodernes, elle réitère l'impossibilité d'avoir une relation directe, non médiatisée, avec un événement. De plus, en considérant le corps comme matériau, les œuvres de *body art* jouent sur le symbolique et peuvent donc revendiquer un statut de représentation, la documentation rendant cet aspect de la performance plus tangible. Enfin, en participant au questionnement des mythes modernes de l'artiste, les œuvres de *body art* ne procèdent ni d'une expression directe d'une individualité authentique, ni d'une communion avec le public. Au contraire, elles créent un espace intersubjectif dans lequel les échanges interprétatifs entre l'artiste et le spectateur sont joués et négociés. Selon Jones, la documentation met pleinement en lumière ces jeux de négociation. D'un côté, les significations du corps en action dépendent de la façon dont les images qui le représentent sont interprétées. D'un autre côté, les multiples « suppléments documentaires » par lesquels nous construisons et reconstruisons le sens tendent à effacer l'événement original. Toutefois, Jones ne réfute pas l'indicalité du document. Suivant Rosalind Krauss dans sa réflexion sur l'index, elle suggère une relation réciproque d'indicalité : la performance a besoin de la photographie pour attester de son existence ; la photographie a besoin de la performance pour servir d'ancrage à sa propre indicalité. En l'absence de ce second terme, le document peut construire un espace entièrement fictif.

Dans « The Performativity of Performance Documentation », un article publié en 2006 dans *Performance Art Journal*, Auslander a aboli la distinction entre deux conceptions de la documentation de la performance, celle d'une nature documentaire (le document est la preuve, l'attestation que l'événement qu'il représente a réellement eu lieu) et celle théâtrale

postmodernes, elle réitère l'impossibilité d'une relation directe, sans médiatisation, à un événement. De plus, en prenant le corps comme matériau, les œuvres du *body art* jouent sur le symbolique et peuvent de ce fait prétendre à un statut de représentation, la documentation ne rendant que plus tangible cet aspect de la performance. Enfin, participant de la remise en question des mythes modernes de l'artiste, les œuvres du *body art* ne procèdent ni de l'expression directe d'une individualité authentique, ni d'une communion du public avec elle. Elles instaurent plutôt un espace intersubjectif où se jouent et se négocient des échanges interprétatifs entre l'artiste et les spectateurs. Selon Jones, la documentation met pleinement en lumière ces jeux de négociation. D'une part, les significations du corps en action dépendent de la façon dont les images qui le représentent sont interprétées. D'autre part, les multiples « suppléments documentaires » à travers lesquels nous construisons et reconstruisons le sens selon des chaînes infinies d'interprétations tendent à effacer l'événement originel. Jones toutefois ne réfute pas l'indicialité du document. Dans la lignée des travaux de Rosalind Krauss sur l'index, elle suggère une réciprocité de la relation indiciale, un supplément mutuel : la performance a besoin de la photographie pour attester de son existence; la photographie a besoin de la performance comme ancrage de sa propre indicialité. En l'absence du deuxième terme, le document peut construire un espace entièrement fictionnel.

Dans « The Performativity of Performance Documentation », un article publié en 2006 dans le *Performance Art Journal*, Auslander abolit la distinction entre deux conceptions de la documentation de performance, l'une de nature documentaire (le document est une preuve, une attestation que l'événement qu'il représente s'est réellement passé), l'autre théâtrale (la performance n'est réalisée que pour être photographiée; elle n'existe pas en dehors de l'image photographique)¹⁹. Faisant un parallèle avec le statut de l'enregistrement en musique, et plus particulièrement la phonographie à laquelle il accorde pleinement le statut de performance musicale même si elle a lieu dans l'espace de l'enregistrement, Auslander avance l'idée que le document tient lieu de performance (il est performatif au sens linguistique du terme). Dès lors, son lien à un événement qui s'est réellement passé n'a plus aucune importance. Le théoricien tient pour équivalents la photographie de la performance *Shoot* au cours de laquelle Burden se fait tirer une balle dans le bras et le célèbre photomontage d'Yves Klein, *Le saut dans le vide*, qui représente l'artiste s'élançant dans le vide au-dessus de la chaussée, sans protection. Il relègue à un second plan le fait que l'événement montré dans la première s'est réellement passé et que celui du photomontage de Klein n'a jamais eu lieu (Klein s'est bel et bien jeté dans le vide, mais au-dessus d'un filet de protection). « Si nous nous intéressons à la constitution historique de ces événements en tant que performances, ça ne fait aucune différence », écrit-il. Et, poursuit-il, ça n'a pas non plus de « conséquence du point de vue de leur iconicité et de leur position dans l'histoire de l'art et de la performance. »²⁰ Bien que les catégories du théâtral et du documentaire se brouillent de plus en plus, la conclusion d'Auslander peut sembler discutable. Si une personne pensait que Burden n'avait jamais reçu une balle dans



Adrian George (rédacteur / editor), *Art, Lies and Videotape: Exposing Performance*, couverture du catalogue / cover image, © Tate 2003

(the performance was executed only to be photographed; it does not exist outside of the photographic image).¹⁹ Making a parallel with the status of recording in music, and specifically with phonography, to which he accords the full status of musical performance even if it exists only through the recording, Auslander proposes that the document takes the place of performance (it is performative in the linguistic sense of the term). Now, its link to the event that really took place is completely unimportant. Auslander sees as equivalent the photograph of the performance *Shoot*, during which Chris Burden had himself shot in the arm, and the famous photomontage by Yves Klein, *Le saut dans le vide*, which shows the artist jumping out of a building above a street, without protection. Auslander relegates to a secondary position the fact that the event shown in the former work really took place and the one in Klein's photomontage never took place (Klein really did jump into the void, but above a safety net). "If we are concerned with the historical constitution of these events as performances, it makes no difference at all," Auslander writes. And, he continues, this has "no consequence in terms of their iconicity and standing in the history of art and performance."²⁰ Even though the categories of theatre and documentary are becoming increasingly blurred, Auslander's conclusion may seem debatable. If a person thought that Burden had not really been shot in the arm and that Klein had really jumped, that person would commit an error of interpretation regarding the respective approaches of the two artists. It is perhaps imprudent to eliminate the question of the referent so radically. Regarding the double indiciality



La Ribot & Manuel Vason, *Collaboration #1*, Londres 2000, épreuve chromogénique/ c-type print, 89 x 114 cm

le bras et que Klein s'était bel et bien élancé sur la chaussée, elle commettrait une erreur d'interprétation quant aux démarches respectives des deux artistes. Il est peut-être imprudent d'évacuer la question du référent de façon aussi radicale. À propos de la double indicialité que défend sa collègue, Auslander écrit d'ailleurs :

« Alors que cette formulation interroge le statut de la performance en tant qu'événement originel en suggérant la dépendance mutuelle de la performance et du document (la performance est originelle dans la mesure seulement où elle est documentée), elle réaffirme aussi le statut de la photographie en tant que point d'accès à la réalité de la performance [...] »²¹

La position d'Auslander s'explique en partie par les mutations esthétiques que connaît la photographie de performance depuis les années 1980. Au début de cette décennie, le marché des caméras vidéo se développe et devient plus accessible aux budgets des artistes. Ce nouveau médium est dès lors privilégié pour documenter les performances parce qu'il permet de rendre leur temporalité. La photographie n'est pas pour autant délaissée, mais ses usages changent. Les artistes s'y intéressent moins pour des visées documentaires et archivistiques que promotionnelles. Ils commandent à leurs photographes des images en couleurs de qualité irréprochable. Ces photographies ne sont plus destinées aux magazines de la contre-culture qui n'existent plus, mais aux publications plus luxueuses des années 1980 et 1990, et parfois aux murs des galeries et des musées. L'image de performance fait son entrée dans le marché de l'art. Plusieurs photographes notoires des décennies précédentes ne se plièrent pas à ces nouvelles exigences et délaissèrent la photographie de performance. C'est le cas de Mangolte qui se consacra désormais au film.

Manuel Vason est exemplaire de cette mutation et des formes plus affirmées qu'elle prend aujourd'hui. Photographe de mode, il élabore depuis le début des années 2000 des projets de collaboration avec des performeurs britanniques assez radicaux issus de la scène Live Art au Royaume-Uni : Franko B., Ron Athey, Ernst Fischer, Helena Goldwater, La Ribot, Kira O'Reilly, etc. Vason photographia d'abord la performance *live*, mais il s'est très vite senti limité par la présence du public et les restrictions qui lui étaient imposées. Il a donc étendu ses séances de photographie aux périodes qui précédaient et succédaient les performances publiques, pour finalement travailler en dehors de tout événement *live*. Il détermine en étroite collaboration avec les performeurs des lieux, des accessoires et des poses. Les polaroid de très grand format et d'excellente qualité qui en résultent constituent de nouvelles œuvres dont l'esthétique emprunte à la photographie de performance, à la mode, au portrait et à la publicité. Considérées comme des œuvres de collaboration, les droits d'auteur sont partagés.

Cette mutation de l'esthétique et des usages de la photographie de performance a pour corollaire un recours généralisé à la mise en scène et à la performance dans les pratiques artistiques de l'image. À compter des années 1980, beaucoup d'artistes recoururent au performatif pour réaliser leurs images. Ainsi, les photographes qui

that his colleague defends, Auslander writes, "While this formulation questions the performance's status as the originary event by suggesting the mutual dependence of performance and document (the performance is originary only insofar as it is documented), it also reaffirms the status of the photograph as an access point to the reality of the performance."²¹

Auslander's position is explained in part by the aesthetic changes that performance photography underwent during the 1980s. At the beginning of the decade, the video-camera market was developing, and these devices became more accessible to artists as they dropped in price. The new medium was favoured for documenting performances because it was able to sow their temporality. Photography was not abandoned, but its uses changed. Artists were interested in it less for documentary and archivist purposes than for promotional ones. They commissioned their photographers to make colour images of impeccable quality. Such photographs were not intended to appear in counter-culture magazines, which no longer existed; rather, they were destined for the more deluxe publications of the 1980s and 1990s, and sometimes for display on the walls of galleries and museums. The performance image entered the art market. A number of well-known photographers of preceding decades did not wish to conform to these new requirements and abandoned performance photography. This was the case for Mangolte, who turned to film.

Manuel Vason is exemplary of this evolution and the more assertive forms that it takes today. A fashion photographer, he has, since the early 2000s, been formulating projects in collaboration with fairly radical British performers emerging from the United Kingdom's Live Art scene: Franko B., Ron Athey, Ernst Fischer, Helena Goldwater, La Ribot, Kira O'Reilly, and others. At first, Vason photographed live performances, but he quickly felt limited by the presence of the public and the restrictions imposed upon him. He therefore extended his photography sessions to periods before and after the public performances, and he finally stopped photographing live events entirely. In close collaboration with the performers, he determined the spaces, props, and poses for his pictures. The resulting excellent-quality very-large-format Polaroids constitute new works with an aesthetic that borrows from performance photography, fashion, portraiture, and advertising. As they are considered to be collaborations, these works have a shared copyright.

Changes in the aesthetic and uses of performance photography had the corollary of widespread use of *mise en scène* and performance in art practices. In the 1980s, many artists began to turn to the performative to make their images, including photographers who used "self-*mise en scène*" as a stage for their questioning of identity: Cindy Sherman, Suzy Lake, Shelley Niro, and, later, Yasumasa Morimura, Samuel Fosso, and others. Aesthetically, these artists' images are not so different from those produced at performers' request. There seems to be an affinity between the two practices: performance photographs have made *mise en scène* and "performed" images possible; conversely, the latter have had an impact on the aesthetic of the former. Should they therefore be seen as equivalent?

From the museological point of view, the trend is toward doing away with distinctions. The exhibition "Art, Lies and Videotape: Exposing Performance," organized in 2003 at the Tate Liverpool,

ont travaillé sur les « mises en scène de soi » dans la perspective d'un questionnement sur l'identité s'inscrivent dans ce phénomène : Cindy Sherman, Suzy Lake, Shelley Niro, et plus tardivement Yasumasa Morimura, Samuel Fosso, etc. D'un point de vue esthétique, leurs images ne sont pas très différentes de celles produites à la demande des performeurs. Il semble y avoir une affinité entre les deux pratiques : les photographies de performance ont rendu possibles les images mises en scène et « performées » ; ces dernières ont eu un impact sur l'esthétique des images issues de la performance. Doit-on pour autant les tenir pour équivalentes ?

Du point de vue de la muséologie, la tendance est au nivellement. L'exposition *Art, Lies and Videotape : Exposing Performance* organisée en 2003 à la Tate Liverpool semble faire exception²². Au lieu de niveler les catégories du document et de l'œuvre, de l'indice et du simulacre, du vrai et du faux, elle propose de les penser explorant les glissements de la trace à l'icône, de la preuve à la fiction. Bien que les frontières entre ces catégories soient fines, il apparaît aujourd'hui d'autant plus important de les penser qu'un nouvel usage des documents de performance se développe dans le cadre des *reenactments*, et qu'il suscite des polémiques.

Le reenactment et l'image-partition

Depuis le début du millénaire, le *reenactment* apparaît comme un nouveau mode de transmission de la performance. Non pas qu'il soit une pratique nouvelle dans l'histoire de la performance – beaucoup d'artistes ont reperformé leurs pièces dès les années 1960, même si l'heure était à la non-répétition – mais il semble faire son entrée dans la culture des institutions muséales et de l'histoire de l'art, et par conséquent participer du processus d'historicisation de la performance. En 2002 la Whitechapel Art Gallery a reconstitué plusieurs performances historiques, dont *Meat Joy* de Carolee Schneeman et *Orgies Mysteries Theater* de Hermann Nitsch, dans le cadre d'une exposition intitulée *A Short History of Performance : Part One*²³. En 2005, pour la biennale *Performa 05*, Marina Abramović a réinterprété plusieurs performances historiques au Solomon R. Guggenheim Museum, les fameuses *7 Easy Pieces*²⁴. En 2006, la Haus der Kunst de Munich a recréé plusieurs *happenings* de Kaprow lors de la rétrospective consacrée à l'artiste²⁵. D'autres furent reconstitués l'année suivante pour *Performa 07*, dont le célèbre *18 Happenings in Six Parts*²⁶. En 2008, dans le cadre de *Performance Exhibition Series*, le MoMa reconstitue des pièces d'Yvonne Rainer et de Simone Forti²⁷ ; la même institution inaugure le 14 mars 2010 une rétrospective des performances de Marina Abramović : *The Artist Is Present*, présentant des *reenactments* de ses œuvres interprétés par d'autres artistes²⁸.

Qu'elles soient faites à l'initiative des artistes ou des institutions, ces entreprises qui exigent d'importantes recherches documentaires instaurent de nouvelles modalités de lecture des images qui sont envisagées à la fois en tant que traces et que scripts. Or, accorder une valeur « notationnelle » à une image documentaire semble poser problème à plusieurs théoriciens. Ainsi, Erika Fischer-Lichte qui signe l'un des essais du catalogue *7 Easy Pieces* réfute une telle possibilité : « Ni les traces, ni les documents ne peuvent prétendre à

seems to have been an exception.²² Instead of melding the categories of document and artwork, index and simulacrum, true and false, this exhibition explores the shift from trace to icon, from evidence to fiction. Although the lines between these categories are thin, it seems all the more important to continue to think about and question them today because a new use of performance documents, developing in the context of re-enactments, is raising debate.



Samuel Fosso, *Le Chef (Celui qui a vendu l'Afrique aux colons)*, 1997, épreuve chromogénique/c-print, 100 x 100 cm, permission de/courtesy of Jean Marc Patras galerie

Re-enactment and the Image-Score

Since the turn of the millennium, re-enactment has emerged as a new mode of performance transmission, not because it is a new practice in the history of performance – many artists reperformed their pieces in the 1960s, even though non-repetition was the word of the day – but it seems to have entered the culture of museums and art history and, as a consequence, participates in the historicization of performance. In 2002, the Whitechapel Art Gallery reconstructed a number of historic performances, including Carolee Schneeman's *Meat Joy* and Hermann Nitsch's *Orgies Mysteries Theater*, for an exhibition titled "A Short History of Performance: Part One."²³ For the biennale *Performa 05*, in 2005, Marina Abramović reinterpreted several historic performances at the Solomon R. Guggenheim Museum, the famous "7 Easy Pieces."²⁴ In 2006, the Haus der Kunst in Munich recreated a number of Allan Kaprow's happenings during a retrospective devoted to the artist.²⁵ Others were reconstructed the following year for *Performa 07*, including the celebrated "18 Happenings in Six Parts."²⁶ In 2008, for the *Performance Exhibition Series*, the Museum of Modern Art in New York reconstructed pieces by Yvonne Rainer and Simone Forti;²⁷ on March 14, 2010, the same institution inaugurated a retrospective of performances by Marina Abramović, "The Artist Is Present," and presented re-enactments of Abramović's works interpreted by other artists.²⁸

un statut comparable à celui d'une partition. Ils ont la capacité de stimuler les souvenirs et les images de certains moments de la performance, ou d'autres types d'associations, d'idées, etc. Mais ils ne peuvent d'aucune façon servir d'instructions.»²⁹ Et plus loin encore : « [...] les traces et les documents d'une performance passée ne sont pas comparables à une partition »³⁰. Les arguments avancés reposent sur une impossibilité d'articuler la valeur indiciale du document à la « virtualisation » d'un événement que constitue une notation. Il me semble pourtant que les images de performances peuvent tenir lieu de scripts. J'avancerai quatre arguments. Les documents de performance des années 1950 et 1960 ont déjà opéré un rapprochement de l'indiciel et du « notationnel ». Plusieurs images de performance, nous l'avons vu, conceptualisent davantage un projet artistique qu'elles ne témoignent du déroulement d'un événement. De surcroît, la notion de script s'est considérablement élargie au cours des dernières décennies, même dans les disciplines artistiques traditionnellement dotées de systèmes notationnels. Enfin, l'usage d'images photographiques, vidéographiques ou filmiques en tant que scripts est fréquent dans d'autres disciplines artistiques, en l'occurrence la danse.

Dans son analyse des scripts des performances des artistes Fluxus et conceptuels, Liz Kotz met en évidence une dialectique de la trace et de la réactualisation³¹. L'auteure remarque très justement que les scripts de Brecht, tout en fonctionnant comme des partitions qui permettent la réactualisation d'événements, désignent des phénomènes perceptuels et temporels passés³². Cette fonction de désignation d'événements préexistants de la réalité confère au script un statut de signe indiciel. Les instructions de Brecht seraient donc à la fois de l'ordre de la notation et de l'index. Le recours à la photographie dans les scripts des artistes conceptuels procède, toujours selon l'auteur, de cette même dialectique. Dans ces instructions illustrées, la photographie n'intervient pas selon la logique de l'enregistrement d'un événement artistique original (l'action, la performance). Elle constitue un espace intermédiaire entre une « matrice générique » (la notation) et l'événement singulier généré à partir d'elle (la performance). La photographie, écrit Kotz, intervient comme un « mécanisme d'enregistrement des réalisations spécifiques produites à partir d'un schème général »³³.

De plus, plusieurs images de performance qui n'ont pas été pensées comme des illustrations de scripts portent en elles cette double dimension, indiciale et « notationnelle ». Il arrive que les images que les artistes sélectionnent parmi les centaines qui leur sont proposées, les jugeant les plus représentatives ou les plus symboliques, ressemblent aux croquis préparatoires de leurs actions. C'est le cas d'*Actions Autoportrait(s) : mise en condition / contraction / rejet* de Pane dont l'ensemble du corpus de photographies, de films, de dessins préparatoires et d'objets a été récemment acquis par le Musée national d'art moderne qui les a présentés pour la première fois en 2005³⁴. Les dessins préparatoires de la première phase de la performance, la *Mise en condition*, au cours de laquelle Pane s'allonge sur un lit métallique sous lequel brûlent des bougies, ressemblent aux premiers clichés qui composent le constat photographique : le cadrage, l'angle de vue, la distance du sujet sont les mêmes. Certains clichés d'*Interior Scroll* de

Whether they were done on the artists' initiative or the institutions', these undertakings, which required major documentary research, established new ways to read images that were envisaged as both traces and scripts. Yet, according a "notational" value to a documentary image seems to pose a problem for a number of theoreticians. For instance, Erika Fischer-Lichte, who wrote one of the essays for the "7 Easy Pieces" catalogue, refutes such a possibility: "Neither the traces nor the documents can claim a status comparable to that of a score. They are able to arouse memories and images that refer to certain moments of the performance or other kinds of associations, ideas, etc. But by no means do they serve as instructions."²⁹ Farther on, she asserts, "The traces of and documents on a past performance are not comparable to a score."³⁰ The arguments advanced are based on the impossibility of articulating the indicial value of the document to the "virtualization" of an event that a notation constitutes. It seems to me, however, that performance images may take the place of scripts. I will advance four arguments. Performance documents of the 1950s and 1960s have already created a connection between the indicial and the "notational." A number of performance images, as we have seen, are more conceptualizations of an art project than they are testimony to the occurrence of an event. Furthermore, the notion of the script has considerably broadened in recent decades, even in art disciplines traditionally endowed with notation systems. Finally, the use of photographic, videographic, and film images as scripts is common in other art disciplines, such as dance.

In her analysis of scripts of performances by artists in the Fluxus and conceptual movements, Liz Kotz highlights a dialectic of trace and reactualization.³¹ She comments, rightly, that Bertolt Brecht's scripts, while functioning as musical scores that make it possible to reactualize events, designate past perceptual and temporal phenomena.³² This function of designating pre-existing events in fact confers upon the script a status of indicial sign. Brecht's instructions are thus on the order of both notation and index. Use of photography in conceptual artists' scripts proceeds, according to Kotz, from this same dialectic. In these illustrated instructions, the photograph does not act like a recording of an original art event (action, performance). It constitutes an intermediary space between a "generic matrix" (the notation) and the singular event generated from it (the performance). Photography, Kotz writes, acts as a "recording mechanism for specific realizations of a general schema."³³

Further, many performance images that were not thought of as illustrated scripts bear within them this double dimension of indicial and "notational." It happens that the images that artists select from among the hundreds available to them, judging them to be the most representative or symbolic, resemble preparatory sketches for their actions. This is the case for Gina Pane's *Actions Autoportrait(s) : mise en condition/contraction/rejet*, the entire corpus of photographs, films, preparatory drawings, and objects for which was recently acquired by the Musée national d'art moderne and presented for the first time in 2005.³⁴ The preparatory drawings for the first phase of the performance, *La Mise en condition*, during which Pane lay on a metal bed under which candles were burning, resembles the first pictures from the *constat photographique*: the framing, angle, and distance from the



Marina Abramović, *Imponderabilia*, 1977 (2010), performance re-produite par/reperformed by Jacqueline Lounsbury & Layard Thompson, MoMA (*Marina Abramović: The Artist Is Present*, 14 mars au 31 mai/14 March to 31 May, 2010), photo : Jason Mandella



Marina Abramović/Ulay, *Imponderabilia*, 1977, extrait de film/film still, projection vidéo noir et blanc sur DVD/black and white video projection on DVD, 52 min 20 sec, permission de/courtesy of Sean Kelly Gallery/Artist Rights Society (ARS), New York, © Marina Abramović/SODRAC (2010)



Marina Abramović, *Seven Easy Pieces (Gina Pane : Mise en condition, la première des trois étapes Autoportrait(s)) / The Conditioning, the first of three phrases in Self-Portrait(s)*, Musée Guggenheim Museum, 12 nov. 2005), vidéo/video, dirigée par/directed by Babette Mangolte, permission de/ courtesy of Sean Kelly Gallery/Artists Rights Society (ARS), New York, © Marina Abramović/SODRAC (2010)

Carolee Schneeman présentent également des congruences frappantes avec les croquis préparatoires. Cette tendance à amener la photographie au plus près de l'esquisse n'ouvre-t-elle pas la possibilité de lui attribuer la valeur d'un script ? Comme le remarque Gérard Genette dans *L'Œuvre de l'art*, même si les artistes n'ont pas rédigé de scripts, il n'en demeure pas moins qu'un « texte » préexiste toujours à une performance³⁵. Même pour celles qui se tiennent au plus près de l'improvisation, il y a toujours une combinaison d'improvisé et de composé, et la possibilité qu'un script soit établi après coup.

L'usage d'une image en tant que partition semble d'autant plus plausible que la notion de script s'est considérablement élargie au cours des dernières décennies, que ce soit chez les théoriciens qui ont tenté de la redéfinir ou chez les artistes qui ont contribué à réinventer des systèmes notationnels en usage. Genette propose de substituer à la notion de notation qu'il trouve trop étroite, celle de dénotation, c'est-à-dire tout moyen de représentation permettant d'établir la liste des propriétés constitutives d'une œuvre à interpréter. L'existence d'un système notationnel n'est dès lors plus indispensable. Les pratiques culturelles, les usages, les conventions peuvent tenir lieu de scripts dès lors qu'elles permettent de départager les propriétés constitutives des propriétés contingentes libres à interprétation. Quant aux pratiques de notation, elles ont connu des transformations importantes au cours des dernières décennies, y compris dans des disciplines artistiques dotées de systèmes notationnels multiséculaires. Ainsi, dans les années 1950 et 1960, certains compositeurs qui cherchaient à réduire la marge d'interpréta-

subject are the same. Some pictures of Carolee Schneeman's *Interior Scroll* also offer striking congruencies with the preparatory sketches. Doesn't this tendency to bring the photograph very close to the sketch open up the possibility of attributing to it the value of a script? As Gérard Genette remarks in *L'Œuvre de l'art*, even if artists have not written scripts, a "text" nevertheless always pre-exists a performance.³⁵ Even in those that are most improvisatory in nature, there is always a combination of improvised and composed, and the possibility for a script to be established after the fact.

The use made of image as score seems even more plausible nowadays, as the notion of the script has broadened considerably in recent decades, among both theoreticians who have tried to redefine it and artists who have helped to reinvent notational systems in use. Genette proposes to substitute for the notion of notation, which he finds too narrow, that of denotation – that is, any means of representation allowing a list to be made of the constituent properties of a work to be performed. The existence of a notation system is no longer indispensable. Cultural practices, customs, and conventions may take the place of scripts because they allow the constituent properties to be separated from contingent properties that free for interpretation. Notation practices have undergone major transformations in recent decades, even in art disciplines that have very longstanding notation systems. For instance, in the 1950s and 1960s, some composers who sought to reduce the margin for interpretation of their works maintained that recording was the best notation, since it made it possible to record more data than a traditional score. Others used

tion de leurs œuvres soutinrent que l'enregistrement constituait la meilleure notation, puisqu'il permettait de consigner davantage de données qu'une partition traditionnelle. D'autres eurent recours à des diagrammes, initiant une pratique de notation graphique qui laissait aux interprètes de très grandes marges de liberté³⁶.

Enfin, l'usage d'images photographiques, filmiques et vidéographiques comme scripts est fréquent dans plusieurs entreprises de reconstitutions de chorégraphies. En France, les Carnets Bagouet, une association de danseurs fondée en 1992 après le décès prématuré du chorégraphe Dominique Bagouet, développent des modalités inédites de transmission des œuvres chorégraphiques. Ils tentent de réhabiliter l'archive dans un domaine où domine la transmission orale soumise à une filiation généalogique (du chorégraphe au disciple qu'il a désigné comme héritier). L'une des méthodes consiste à confronter le témoignage des danseurs qui ont interprété la pièce à la reconstruction par l'analyse des documents, les vidéos ou, lorsqu'elles n'existent pas, les photographies.

« Ainsi, explique Isabelle Launay, dans la tension entre l'immédiateté de la réminiscence kinesthésique [...] et le déchiffrement du geste vidéographié, dans un dialogue entre deux supports d'inscription, l'un global et kinesthésique, l'autre fragmenté et visuel, se réinventent les cadres de l'interprétation passée comme celle de l'interprétation présente ou à venir »³⁷.

Les images permettent par leur effet de distance et d'altérité, « la prise de conscience d'un parti pris d'interprétation »³⁸. L'image n'est pas à reproduire, mais à interpréter selon une opération qui est anachronique et qui permet une réécriture, un renouvellement de l'œuvre.

Rien ne semble donc interdire de considérer comme scripts les images de performance même celles qui ont été réalisées dans une perspective documentaire. Sur le plan de l'interprétation de l'image, s'ouvrent de nouvelles avenues : l'art de performer les images de performances. Ce qui pose problème, me semble-t-il, ce sont les conventions et les usages du champ des arts visuels dans lequel la performance est appréhendée. Même si les historiens et les théoriciens insistent depuis les années 1950 sur le caractère interdisciplinaire de la performance et sur ses liens avec les arts d'interprétation, même si plusieurs générations d'artistes ont travaillé la performance selon la logique allographique d'une œuvre à réinterpréter en partant d'un script, et si la valeur d'authenticité est devenue suspecte d'un point de vue théorique, le modèle et les valeurs qui encadrent la performance sur le plan institutionnel restent ceux des beaux-arts, son attachement à l'œuvre unique, authentique, attribuée à une individualité créatrice. La polémique qui a entouré les *7 Easy Pieces* et que relance aujourd'hui *The Artist Is Present* me semble en grande partie tenir de la volonté manifeste d'Abramović de faire passer la performance du côté de l'allographisme et des arts d'interprétation, à la fois en appréhendant les images documentaires comme des scripts et en instaurant des modes oraux de transmission de ses œuvres aux jeunes générations de performeurs. Il est clair qu'une telle proposition, si elle parvient à s'implanter, bouleversera les conventions, les usages et la déontologie des institutions artistiques.

diagrams, initiating a graphical notation practice that left performers huge margins of freedom.³⁶

It happens that the images that artists select from among the hundreds available to them, judging them to be the most representative or symbolic, resemble preparatory sketches for their actions.

Finally, photographic, filmic, and videographic images are commonly used as scripts in the reconstruction of choreographies. In France, the Carnets Bagouet, an association of dancers founded in 1992 after the premature death of choreographer Dominique Bagouet, developed original methods for transmission of choreographic works. They attempted to rehabilitate the archive in a field in which oral transmission submitted along "genealogical" lines (from choreographer to disciple designated as heir) dominates. One method consists of contrasting the testimony of dancers who performed the piece with a reconstruction by analysis of documents, videos, or, when these do not exist, photographs. "Thus," explains Isabelle Launay, "in the tension between the immediacy of the kinesthetic reminiscence... and the decoding of the videographed gesture, in a dialogue between two supports for inscription – one global and kinesthetic, the other fragmented and visual – are reinvented the frameworks for past interpretation, as well as that for present and future interpretation."³⁷ By their effect of distance and alterity, images allow for "the becoming aware of a point of view for interpretation."³⁸ The image is not to be reproduced, but to be interpreted in an operation that is anachronistic and allows for a rewriting – an updating of the work.

Thus, nothing seems to stand in the way of considering performance images to be scripts, even those that were made in a documentary perspective. On the level of interpretation of the image, a new avenue opens: the art of performing images of performances. What poses a problem, it seems to me, are the conventions and customs of the field of visual arts in which performance is apprehended. Even if historians and theoreticians have emphasized since the 1950s the interdisciplinary nature of performance and its links to the performance arts, even if several generations of artists have created performances according to the allographic logic of a work to be reinterpreted from a script, and even if the value of authenticity has become suspect from a theoretical point of view, the model and values that surround the performance on the institutional level remain those of fine art, its attachment to the unique and authentic work, attributed to a creative individuality. The debate that surrounded "7 Easy Pieces" and that is being revived today by "The Artist Is Present" seems to me to be in great part about Abramović's manifest desire to take performance over to allographism and performing arts, both by apprehending documentary images as scripts and by establishing oral modes of transmission of her work to young generations of performers. It is clear that such a proposition, if it is implemented, will overturn conventions, customs, and ethics of art institutions.

La performance n'en a pas fini avec l'image...

Pour l'instant, ces prémices donnent lieu à un débat sur les enjeux politiques, économiques et juridiques des modes de transmission de la performance. Les théoriciens des *performance studies* qui défendent le régime éphémère de la performance envisagent le *reenactment* comme une voie alternative à la culture de l'archive et du musée dominante en Occident, depuis la modernité³⁹. Issu de la culture populaire, proche du rituel et de certains modes de transmission transgénérationnels des sociétés traditionnelles qui ont résisté à la domination de l'Histoire écrite sur les formes mémorielles transmises oralement, le *reenactment* pourrait assurer, selon eux, une forme de transmission des œuvres performatives tout en préservant leur charge critique et en les maintenant à distance de l'image et du document, du marché de l'art et de l'économie culturelle⁴⁰.

Mais les *reenactments*, tels qu'ils se pratiquent depuis les années 2000 dans la culture artistique que l'on pourrait qualifier de « savante », ont pour horizon l'image et le document. Ils sont enregistrés et contribuent à produire de nouvelles générations de documents. Les performances des années 1960 et 1970 que nous ne connaissions que par quelques clichés et films grisâtres dépourvus de bande sonore sont désormais « disponibles » en couleurs et en haute définition, dotées de bandes sonores sophistiquées. Il arrive que des *reenactments* ne soient réalisés que pour la caméra. Ces réactualisations apparaissent à bien des égards comme des entreprises de remédiation des images. Mais alors, qu'en est-il de ces nouveaux corpus et quels usages devra-t-on en faire : des documents de *reenactments* destinés aux archives, des œuvres à exposer et à monnayer, ou des scripts disponibles pour de futures réinterprétations ? Les mesures de surveillance exagérées que le MoMa a déployées pour *The Artist Is Present*, afin d'empêcher le public de produire ses propres images et parfois même d'entrer dans le champ des caméras « officielles » montre bien que la performance « à l'ère du *reenactment* » n'en a pas fini avec l'image et que les enjeux juridiques et économiques sont de taille.

Performance Is Not Finished with the Image ...

At the moment, these first fruits are giving rise to a debate on the political, economic, and legal issues with the means of transmitting performances. The performance studies theoreticians who defend the ephemeral regime of performance envisage re-enactment as an alternative path to the culture of archive and museum dominant in the West since modernity.³⁹ Arising from popular culture, akin to ritual and certain transgenerational modes of transmission in traditional societies that have resisted the domination of written history over orally transmitted forms of memory, re-enactment may ensure, according to these thinkers, a form of transmission of performative works while preserving their critical weight and keeping them at a distance from the image and the document, from the art market and the cultural economy.⁴⁰

But re-enactments, as they have been practised in the 2000s in the art culture that could be called “scholarly,” have the image and the document as their horizon. They have recorded and contributed to producing new generations of documents. The performances of the 1960s and 1970s that we knew only through some pictures and greyish films with no sound track are now “available” in colour and high definition, provided with sophisticated sound tracks. Sometimes, re-enactments are produced for the camera alone. These reactualizations seem, in many respects, to be undertakings of remediatization of images. But then, what about these new corpuses, and what uses should we make of them: documents of re-enactments destined for archives, works to be exhibited and bought, or scripts available for future reinterpretations? The exaggerated surveillance measures that MoMA deployed for “The Artist Is Present” to keep viewers from producing their own images, and sometimes even from entering the field of the “official” cameras, shows that performance “in the era of re-enactment” has not finished with the image and that the legal and economic stakes are high. *Translated by Käthe Roth*

1 *Performance et Photographie: POINT & SHOOT*, Dazibao, Montréal, 4 mars - 22 mai 2004. Commissaires : France Choinière et Michèle Thériault. 2 *9 Evenings Reconsidered : Art, Theatre, and Engineering*, 1966, Leonard & Bina Ellen Art Gallery, Montréal, 8 mars - 21 avril 2007. Organisée par le MIT List Visual Arts Center. Commissaire : Catherine Morris. 3 *Tim Clark. Reading the Limits. Œuvres 1975-2003*, Leonard & Bina Ellen Art Gallery, Montréal, 23 octobre - 29 novembre 2008. Commissaire : David Tomas avec la collaboration de Michèle Thériault et d'Eduardo Ralickas. 4 *Survivre au temps*, Fondation DHC/ART, Montréal, 16 octobre - 22 novembre 2009. Commissaire : Sarah Watson avec une équipe de collaborateurs. 5 Sur l'importance de l'héritage d'Artaud : Christophe Kihm, « La performance à l'ère de son re-enactment », *Performances contemporaines*, *artpress* 2, n° 7, hiver 2008, p. 21. 6 Rebecca Schneider, « Figés dans le temps réel : la performance, la photographie et les tableaux vivants », dans France Choinière et Michèle Thériault (dir.), *Point & Shoot. Performance et photographie*, Montréal, Éditions Dazibao, 2005, p. 63-73. 7 Sur cette généalogie de théoriciens : Amelia Jones, « “Presence” in Absentia: Experiencing Performance as Documentation », *Art Journal*, vol. 56, n° 4, hiver 1997, p. 13-14. 8 Babette Mangolte, « My History (The Intractable) », *October*, vol. 86, automne 1998, p. 82-84. 9 Peter Moore, cité par Lynn Zelevansky, « Is there Life after Performance ? », *Flash Art*, n° 105, décembre 1981-janvier 1982, p. 39. Traduction de l'auteure. 10 Babette Mangolte, *op. cit.*, p. 84-85. 11 Chris Burden en entretien avec Marc Selwyn, « Chris Burden », *Flash Art*, n° 144, janvier - février 1989, p. 94. Traduction de l'auteure. 12 Gina Pane, « Quelques notes sur les vidéo tapes », Blandine Chavanne et Anne Marchand (dir.), *gina pane. Lettre à un(e) inconnu(e)*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2003, p. 107. 13 « Photography and Contemporary Performance Art », dans le cadre de *Performa 07*, en ligne : <http://fora.tv/2007/11/14/Photography.and.Contemporary.Performance.Art#fullprogram>. Consulté le lundi 10 mai 2010. 14 *Live Art on Camera : Performance and Photography*, John Hansard Gallery,

1 “Performance et Photographie: Point and Shoot,” Dazibao, Montreal, 4 March –22 May 2004. Curators: France Choinière and Michèle Thériault. 2 “9 Evenings Reconsidered: Art, Theatre, and Engineering, 1966,” Leonard & Bina Ellen Art Gallery, Montreal, 8 March–21 April 2007. Organized by the MIT List Visual Arts Center. Curator: Catherine Morris. 3 “Tim Clark. Reading the Limits. Works 1975–2003,” Leonard & Bina Ellen Art Gallery, Montreal, 23 October–29 November 2008. Curator: David Tomas, with contributions by Michèle Thériault and Eduardo Ralickas. 4 “Survivre au temps,” Fondation DHC/ART, Montreal, 16 October–22 November 2009. Curator: Sarah Watson with a team of contributors. 5 On the importance of Artaud’s heritage, see Christophe Kihm, “La performance à l’ère de son re-enactment,” *Performances contemporaines*, *artpress* 2, No. 7 (Winter 2008): 21. 6 Rebecca Schneider, “Figés dans le temps réel: la performance, la photographie et les tableaux vivants,” in France Choinière and Michèle Thériault (eds.), *Point & Shoot. Performance et photographie* (Montreal: Éditions Dazibao, 2005), pp. 63–73. 7 On this genealogy of theoreticians, see Amelia Jones, “‘Presence’ in Absentia: Experiencing Performance as Documentation,” *Art Journal*, Vol. 56, No. 4 (Winter 1997): 13–14. 8 Babette Mangolte, “My History (The Intractable),” *October*, vol. 86 (1998): 82–84. 9 Peter Moore, quoted in Lynn Zelevansky, “Is there Life after Performance?,” *Flash Art*, No. 105 (December 1981–January 1982): 39. 10 Babette Mangolte, “My History,” 84–85. 11 Chris Burden interviewed by Marc Selwyn, “Chris Burden,” *Flash Art*, No. 144 (January–February 1989): 94. 12 Gina Pane, “Quelques notes sur les vidéo tapes,” in Blandine Chavanne and Anne Marchand (eds.), *gina pane. Lettre à un(e) inconnu(e)* (Paris: École nationale supérieure des beaux-arts, 2003), p. 107. 13 “Photography and Contemporary Performance Art,” part of *Performa 07*, on-line: <http://fora.tv/2007/11/14/Photography.and.Contemporary.Performance.Art#fullprogram>. Consulted 10 May 2010. 14 “Live Art on Camera: Performance and Photography,” John Hansard Gallery, University of Southampton, 18 September–10 November 2007. Curator: Alice Maude-Roxby. 15 Chantal Pontbriand (ed.), *Performance et multidisciplinarité: postmodernisme, colloquium*, Montreal, 9–11 October 1980. 16 Thierry de Duve, “La performance hic et nunc,” *Performance, text(e)s et documents* (Montreal: Parachute, 1980), pp. 18–27.

University of Southampton, 18 septembre - 10 novembre 2007. Commissaire : Alice Maude-Roxby. **15** Chantal Pontbriand (dir.), *Performance et multidisciplinarité : post-modernisme, colloque*, Montréal, 9-11 octobre 1980. **16** Thierry de Duve, « La performance hic et nunc », *Performance, text(e)s et documents*, Parachute, Montréal, 1980, p. 18-27. **17** *Ibid.*, p. 25. **18** Amelia Jones, *op. cit.*, p. 11-18. **19** Philip Auslander, « The Performativity of Performance Documentation », *Performance Art Journal*, vol. 18, n° 84, p. 1-10. **20** *Ibid.*, p. 7. Traduction de l'auteur. **21** *Ibid.*, p. 2. Traduction de l'auteur. **22** *Art, Lies and Videotape : Exposing Performance*, Tate Liverpool, 15 novembre 2003 - 25 janvier 2004. Commissaire : Adrian George. **23** *A Short History of Performance : Part One*, Whitechapel Art Gallery, Londres, 15-21 avril 2002. Commissaire : Andrea Tarsia. **24** *Marina Abramović : 7 Easy Pieces*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, dans le cadre de *Performa 05*, 9-15 novembre 2005. **25** *Allan Kaprow : Art as Life*, Haus der Kunst, Munich, 18 octobre 2006 - 21 janvier 2007, en collaboration avec le Van Abbemuseum, Eindhoven, la Kunsthalle de Berne et le Museo di Arte Contemporanea di Villa Croce. Commissaires : Eva Meyer-Hermann et Stephanie Rosenthal. **26** *18 Happenings in Six Parts*, dans le cadre de *Performa 07*, Deitch Studios, Long Island City, 6-11 novembre 2007. Commissaires : André Lepecki et Stéphanie Rosenthal. **27** *Performance 2 : Simone Forti; Performance 3 : Trio A by Yvonne Rainer*, 7-8 mars 2009, dans le cadre de *Performance Exhibition Series*. Commissaires : Klaus Biesenbach et Jenny Schlenzka. **28** *Marina Abramović: The Artist Is Present*, Museum of Modern Art, New York, 14 mars - 31 mai 2010. Commissaire : Klaus Biesenbach. **29** Erika Fischer-Lichte, « Performance Art - Experiencing Liminality », *Marina Abramović : 7 Easy Pieces*, Charta, Milan, 2007, p. 41. Traduction de l'auteur. **30** *Ibid.*, p. 42. Traduction de l'auteur. **31** Liz Kotz, « Language Between Performance and Photography », *October*, n° 111, hiver 2005, p. 3-21. **32** *Ibid.*, p. 12. **33** *Ibid.*, p. 15. Traduction de l'auteur. **34** *Gina Pane. Terre - Artiste - Ciel*, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, 16 février - 16 mai 2005. Commissaire : Sophie Duplaix. **35** Gérard Genette, *L'œuvre de l'art. Immanence et transcendance*, Paris, Seuil, 1994, p. 69. **36** Sur les notations graphiques en musique contemporaine, voir les travaux de Jean-Yves Bosseur, entre autres : *Le sonore et le visuel*, Paris, Dis voir, 1992. **37** Isabelle Launay, « Anarchives... ou partir de Bagouet », dans Isabelle Launay (dir.), *Les Carnets Bagouet. La passe d'une œuvre*, Besançon, Les solitaires intempestifs, p. 75. **38** *Ibid.*, p. 74. **39** Parmi ces penseurs, on compte Philip Auslander, Herbert Blau, Jane Blocker, José Esteban Muñoz, Barbara Kirschenblatt-Gimblett, Rob La Frenais, Peggy Phelan, Rebecca Schneider, Richard Schechner. **40** Sur cette thèse, voir entre autres : Rebecca Schneider, « Archives. Performance Remains », *Performance Research*, vol. 6, n° 2, 2001, p. 100-108; Diana Taylor, « Performance and Intangible Cultural Heritage », dans Tracy C. Davis (dir.), *The Cambridge Companion of Performance Studies*, Cambridge University Press, 2008, p. 91-104.

Anne Bénichou est historienne et théoricienne de l'art contemporain. Ses travaux portent sur les archives, les formes mémorielles et les récits historiques issus des pratiques artistiques contemporaines et des institutions chargées de les préserver et de les diffuser. Elle s'intéresse également à la documentation et à la transmission des œuvres éphémères et évolutives. Elle vient de faire paraître l'ouvrage collectif *Ouvrir le document*. Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains aux Presses du réel. Elle enseigne à l'École des arts visuels et médiatiques de l'Université du Québec à Montréal.

17 *Ibid.*, p. 25, our translation. **18** Amelia Jones, "'Presence' in Absentia," pp. 11-18. **19** Philip Auslander, "The Performativity of Performance Documentation," *Performance Art Journal*, Vol. 18, No. 84 (2006?): 1-10. **20** *Ibid.*, p. 7. **21** *Ibid.*, p. 2. **22** "Art, Lies and Videotape: Exposing Performance," Tate Liverpool, 15 November 2003-25 January 2004. Curator: Adrian George. **23** "A Short History of Performance: Part One," Whitechapel Art Gallery, London, 15-21 April 2002. Curator: Andrea Tarsia. **24** "Marina Abramović: 7 Easy Pieces," Solomon R. Guggenheim Museum, New York, as part of *Performa 05*, 9-15 November 2005. **25** "Allan Kaprow: Art as Life," Haus der Kunst, Munich, 18 October 2006-21 January 2007, in collaboration with the Van Abbemuseum, Eindhoven, the Kunsthalle in Berne and the Museo di Arte Contemporanea di Villa Croce. Curators: Eva Meyer-Hermann and Stephanie Rosenthal. **26** "18 Happenings in Six Parts," as part of *Performa 07*, Deitch Studios, Long Island City, 6-11 November 2007. Curators: André Lepecki and Stephanie Rosenthal. **27** *Performance 2: Simone Forti; Performance 3: Trio A by Yvonne Rainer*, 7-8 March 2009, as part of *Performance Exhibition Series*. Curators: Klaus Biesenbach and Jenny Schlenzka. **28** "Marina Abramović: The Artist Is Present," Museum of Modern Art, New York, 14 March-31 May 2010. Curator: Klaus Biesenbach. **29** Erika Fischer-Lichte, "Performance Art - Experiencing Liminality," *Marina Abramović: 7 Easy Pieces* (Milan: Charta, 2007), p. 41. **30** *Ibid.*, p. 42. **31** Liz Kotz, "Language Between Performance and Photography," *October*, No. 111 (Winter 2005): 3-21. **32** *Ibid.*, p. 12. **33** *Ibid.*, p. 15. **34** "Gina Pane. Terre - Artiste - Ciel," Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, 16 February-16 May 2005. Curator: Sophie Duplaix. **35** Gérard Genette, *L'œuvre de l'art. Immanence et transcendance* (Paris: Seuil, 1994), p. 69. **36** On graphic notations in contemporary music, see the works by Jean-Yves Bosseur - among others, *Le sonore et le visuel* (Paris: Dis voir, 1992). **37** Isabelle Launay, "Anarchives... ou partir de Bagouet," in Isabelle Launay (ed.), *Les Carnets Bagouet. La passe d'une œuvre* (Besançon: Les solitaires intempestifs, 2007), p. 75. **38** *Ibid.*, p. 74. **39** Among these thinkers are Philip Auslander, Herbert Blau, Jane Blocker, José Esteban Muñoz, Barbara Kirschenblatt-Gimblett, Rob La Frenais, Peggy Phelan, Rebecca Schneider, and Richard Schechner. **40** On this thesis, see, among others, Rebecca Schneider, "Archives. Performance Remains," *Performance Research*, Vol. 6, No. 2 (2001): 100-08; Diana Taylor, "Performance and Intangible Cultural Heritage," in Tracy C. Davis (ed.), *The Cambridge Companion to Performance Studies* (New York: Cambridge University Press, 2008), pp. 91-104.

Anne Bénichou is a historian and theoretician of contemporary art. In her work she looks at archives, memorial forms, and historical accounts resulting from contemporary art practices and the institutions responsible for preserving and disseminating them. She is also interested in the documentation and transmission of ephemeral and evolving works. She just published the edited work *Ouvrir le document*. Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains (Presses du réel). She teaches at the Visual and Media Arts School at Université du Québec à Montréal.