

Archives of Inspiration Les archives de l'inspiration

Barbara Clausen

Numéro 86, automne 2010

Performance

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/63737ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

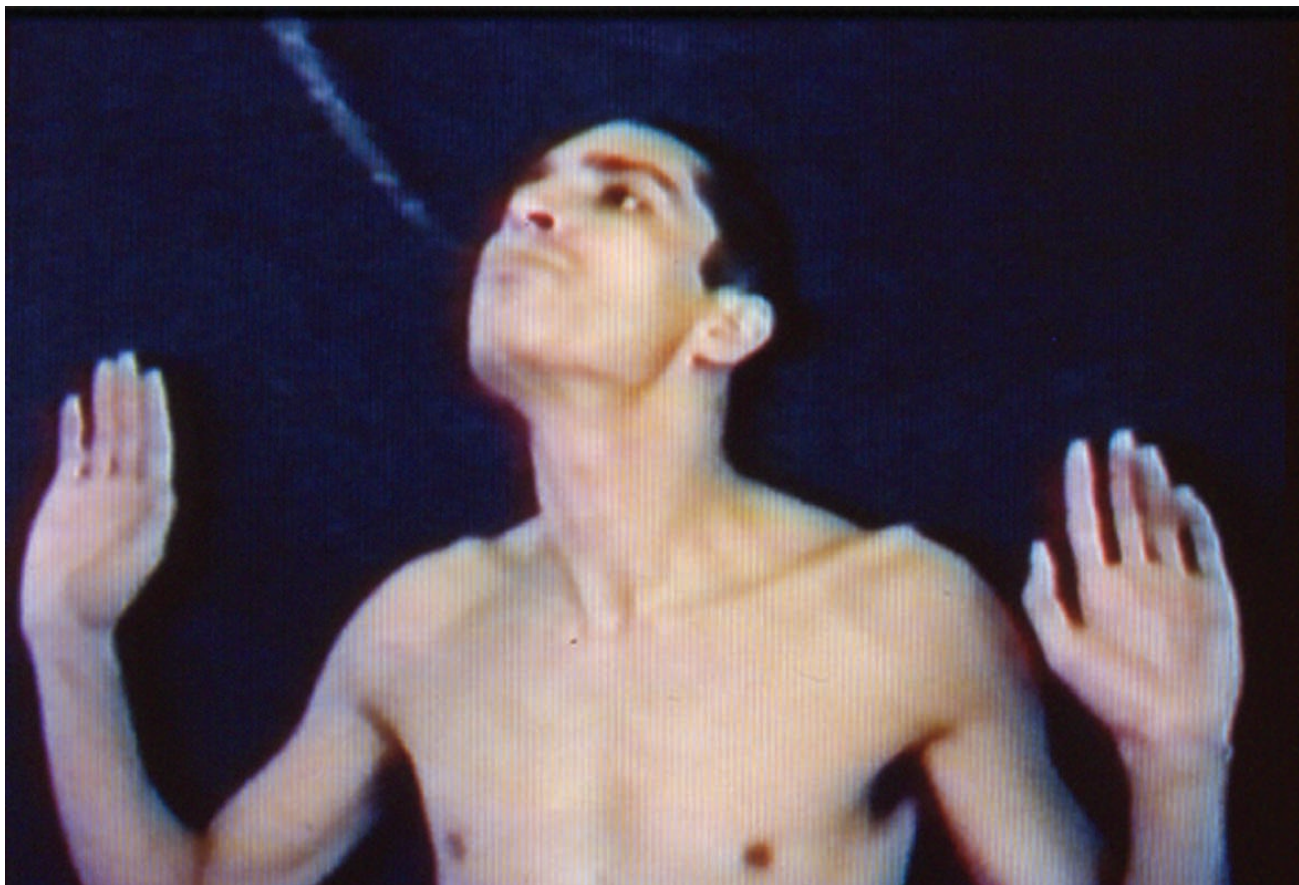
1711-7682 (imprimé)

1923-8932 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Clausen, B. (2010). Archives of Inspiration / Les archives de l'inspiration. *Ciel variable*, (86), 17-24.



Luis Felipe Ortega & Daniel Guzmán, *Remake (Bruce Nauman : Self-Portrait as a Fountain)*, 1994/2003, vidéo/video, 10 min

Archives of Inspiration

BARBARA CLAUSEN

A man walks into frame and presses his body into a corner. The camera zooms in on him as he forces his entire body into the confines of the triangular space that he has created. He shifts his hips and squeezes his arms and hands into the small space left between his body and the corner. His movements are slight, yet strenuous; there is a sexual, yet suppressed, almost violent tension in his striving to be absorbed by the architecture. Fade to black. A young man, his torso nude and his hands held up parallel to his shoulders, looks up and spits out a gust of water. He is positioned diagonally to the camera. The space around him is black. The video image freezes for ten seconds, creating a still image of a “man-made” fountain of water caught in mid-air. What we are seeing are enactments of Terry Fox’s performance *Corner Push* (1970) and Bruce Nauman’s photograph *Self-Portrait as a Fountain* (1966–67/1970).

These clips are the first two in a series of six re-enactments by Daniel Guzmán and Luis Felipe Ortega of seminal performances by Terry Fox, Bruce Nauman, and Paul McCarthy, gathered in their

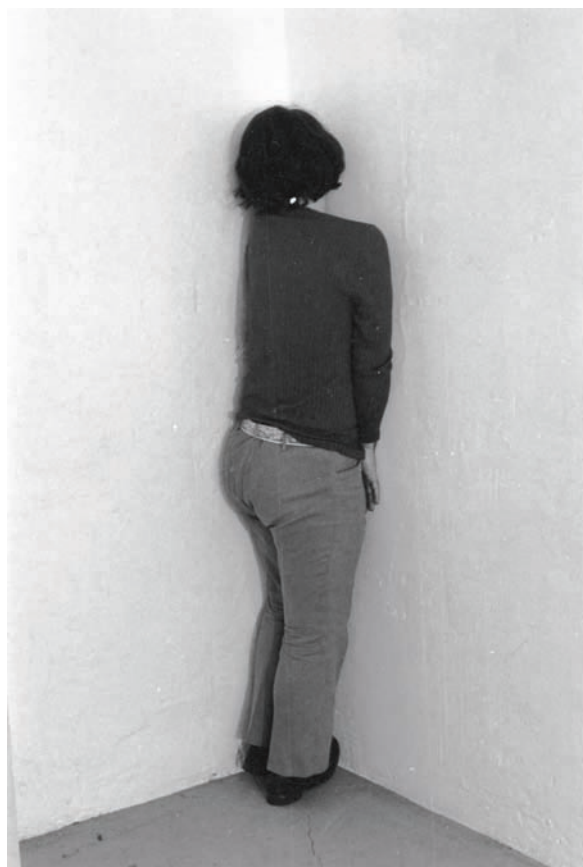
Les archives de l’inspiration

Un homme entre dans le cadre, et se presse contre un coin. La caméra fait un zoom sur lui tandis qu’il s’efforce de comprimer son corps dans les limites de l’espace triangulaire ainsi créé. Il repositionne ses hanches, fait disparaître ses bras et ses mains dans le mince espace laissé entre son corps et le mur. Ses mouvements sont restreints, mais obstinés; une tension sexuelle contenue, presque violente, émane de ses efforts pour être absorbé par l’architecture. Fondu au noir. Un jeune homme, torse nu, les mains levées à la hauteur des épaules et les paumes vers l’extérieur, crache un jet d’eau en l’air. Il est de trois quarts par rapport à la caméra. L’arrière-plan est noir. Un arrêt sur image crée alors, pendant dix secondes, la vision d’une « fontaine humaine » saisie dans son jaillissement. Nous venons de voir une mise en scène de la performance de Terry Fox, *Corner Push* (1970), et de la photographie de Bruce Nauman, *Self-Portrait as a Fountain* (1966-1967/1970).

Ces clips sont les deux premiers d’une série de six re-présentations de performances originellement créées par Terry Fox, Bruce Nauman et Paul McCarthy, rassemblées par Daniel Guzmán et Luis Felipe



Luis Felipe Ortega & Daniel Guzmán, *Remake (Terry Fox: Corner Push)*, 1994/2003, vidéo/video, 10 min



Terry Fox, *Corner Push*, 1970, performance, courtesy of Marita Loosen-Fox, photo : Barry Klinger

video *Remake* (1994). Ortega recalls his and Guzmán's motivation to generate their own version of performance history, through the appropriation of what was in fact only available to them as traces and fragments:

When we made *Remake*, we had been searching data from some 70's performance artists... We just had photographic references, and in the best of cases, descriptions of the work: the content, the materials used and duration. Those references came from American and European magazines and books of friends. For us in Mexico, most of those videos, which for other countries are very familiars [sic], were unknown. For that reasons [sic] we decided to re-make those actions in our own... interpretation, appropriating for ourselves some information and generating our particular version.¹

Each action that they restaged affirms a sense of seriality and repetition, emblematic of the concepts behind these iconic works. While their efforts to restage McCarthy's *Face Painting* (1972) and *Glass* (1974)² and Nauman's *Bouncing in the Corner No. 1* (1969) are as close to the original as one can get – they not only catch the right tempo of the movement, but also reconstruct similar, if not identical, camera perspectives – the first two clips differ not only in practice, but in the choice of medium. None of the original performances was witnessed by an audience at the time of its making; each was produced to exist as a video performance or photographic staging.³ The exception was Fox's one-time performance of *Corner Push* at the Reese Palley Gallery in San Francisco in 1970, which took place in front of an audience and was never recorded on video. Unlike iconic performances from the 1970s, for which many documents and recordings have survived, for *Corner Push* only a single photograph exists today.⁴ What is the most striking when one compares the vintage black-and-white print of Fox's archive to its video version in *Remake* is the lack of feeling in the original that is so striking in Ortega's performance.⁵

[...] for *Corner Push* only a single photograph exists today. What is the most striking when one compares the vintage black-and-white print of Fox's archive to its video version in *Remake* is the lack of feeling in the original that is so striking in Ortega's performance.

In light of the unattainability of the originals, Ortega and Guzmán's aim was clearly not to research and produce a video that could be used as an authorized re-enactment of past performances. Rather, they wanted to create an authentic interpretation of a set of instructions for an action that would then be their own. Within this fine balance between fiction and fact, they acknowledged and

Ortega dans leur vidéo *Remake* (1994). Ortega raconte ce qui les a motivés à élaborer leur propre version d'une documentation de la performance, par l'appropriation de ce qui leur était disponible uniquement sous forme de traces et de fragments :

Avant de faire *Remake*, nous avons recherché les données existantes sur certains artistes pratiquant la performance dans les années 1970. Le résultat se limitait à quelques photographies et, au mieux, à une description de l'œuvre : contenu, matériaux utilisés, durée. Ces références provenaient de magazines américains ou européens, ou de livres de nos amis. La plupart de ces vidéos, faciles d'accès dans d'autres pays, étaient inconnues au Mexique. Pour ces raisons, nous avons décidé de re-crée ces performances d'après notre propre interprétation, en nous appropriant certaines informations pour aboutir à notre version personnelle des œuvres.¹

Chacune des actions reprises par *Remake* joue sur la notion de série et de répétition, représentative du concept qui sous-tend ces œuvres iconiques. Avec *Face Painting* (1972) et *Glass* (1974)² de McCarthy, ainsi que *Bouncing in the Corner No. 1* (1969) de Nauman, leurs tentatives s'approchent de l'original autant qu'il est possible de le faire – non seulement le rythme du mouvement est le même, mais ils ont retrouvé un angle similaire, voire identique, pour la caméra – tandis que les deux premiers clips se démarquent non seulement dans la réalisation, mais aussi dans le choix du médium. Aucune des performances originales ne fut originellement créée devant un public; toutes étaient conçues pour exister sous forme de vidéo ou de mise en scène photographique.³ Seule exception : l'unique représentation publique de *Corner Push* par Fox en 1970 à la Reese Palley Gallery de San Francisco, qui ne fut pas enregistrée. Alors que de nombreux documents et enregistrements témoignent des performances visuelles des années 1970, seule une photographie subsiste aujourd'hui de *Corner Push*.⁴ Or, si l'on compare ce tirage noir et blanc d'époque avec sa version vidéo dans *Remake*, l'archive de Fox manque singulièrement d'expressivité, par contraste avec l'intensité de la performance d'Ortega.⁵

Considérant l'inaccessibilité des originaux, le but d'Ortega et Guzmán n'était évidemment pas d'orienter leur recherche vers la réalisation d'une vidéo qui pourrait être utilisée comme une ré-incarnation autorisée des performances initiales. Ils souhaitaient plutôt, à l'aide d'un ensemble d'instructions, proposer une interprétation de ces actions, qui devenaient ainsi les leurs. Dans cet équilibre subtil entre le fait et la fiction, ils reconnaissaient et assumaient la possibilité d'échouer à restituer les conditions particulières des originaux, eu égard à leur propre isolation : « Bien sûr, ces actions nous parlent d'une condition spécifique du sujet et de la façon dont il peut ou non se connecter avec le reste; elles parlent d'autonomie, mais en même temps elles insistent sur une position de confrontation : le système interprétatif du référent. »⁶

C'est dans cet esprit que Guzmán et Ortega prennent résolument en charge la dialectique entre la mise en scène du documentaire et le documentaire de la mise en scène. *Remake* incarne le principe selon lequel l'appropriation consiste à prendre des éléments extérieurs et à les intégrer à sa propre version.⁷ Cela est concrètement énoncé à la fin

embraced the possibility of failure through their own circumstances of isolation, as part of the staging of the specific conditions inherent to the originals: “Of course, these actions are talking about a specific condition of the subject and the way how [sic] he can or cannot connect with the rest; they talk about the support it self [sic], but at the same time, they insist in a confronted position: the referent’s systems of interpretation.”⁶

It is in this spirit that Guzmán and Ortega fully embrace the dialectics between the staging of the documentary and the documentary of the staging. In *Remake*, they put into action how appropriation is about taking what does not belong and making it your own.⁷ This is literally spelled out at the end of *Remake* in their last action, *Boca* (1992), a piece that Guzmán conceived two years before.⁸ Inscribing their own work into a greater canon, *Boca*, in which we see Guzmán probing the malleability of his own mouth with his fingers, was added without comment to the series of masterpieces. They not only created their own version of performance history but added a work of their own to this canon. Guzmán and Ortega prove how appropriation is an activity that continuously changes both the source and the subject.⁹ Their performance of a history that they were not part of, in both generational and geopolitical terms, has since been granted recognition both as a collaboration and as individual actions in an art world increasingly occupied with the politics of appropriating, re-enacting, and reinventing the history of performance art.¹⁰ *Remake*’s success is emblematic of the rise of Latin American art during the 1990s, a movement engaged with a contemporary conceptual and performative sensibility, reminiscent of the 1970s.¹¹

Since the early 1990s, an awareness has been established in practice, as well as theory, that the ontological status of performance art is a construction, sustained through its contingent nature.¹² What *Remake* – just like the many other re-enactments of famous performances in recent years – proves, is that performance art is process-based and does not disappear after the act.¹³ In her analysis of the status of documentation of performance art, Jessica Santone has described the representational politics of performance as a dense net of relations, in which the restaging of a document allows the work to circulate from multiple points of authorship: “Each document touches at its root the idea of the original, and then moves out from there, diverging in various ways, connecting to other documents, and producing an accumulation that is best understood collectively.”¹⁴

Similarly, Philip Auslander sees the performative not as a singular autonomous act, but as part of a field of cultural activities. He proposes that the cultural archive should be an inspiration for reflection on the phenomenological and cultural conditions that determine our understanding of performance¹⁵ – an inspiration that Seth Price and Kelley Walker follow in their performance and video event *Freelance Stenographer*, which was presented in March 2007 at The Kitchen in New York. At the centre of *Freelance Stenographer* is not a singular experience or a historic performance, but a myriad of performative events and acts that are conjoined out of various analog and digital archives of popular and high culture. The event started with a video

de *Remake* dans leur dernière performance intitulée *Boca* (1992), conçue par Guzmán deux ans auparavant, et qui montre Guzmán explorant la malléabilité de sa bouche avec ses doigts.⁸ Sa performance fut ajoutée sans commentaires à la série d’œuvres de référence. Guzmán et Ortega n’ont pas seulement créé leur propre version d’une documentation de la performance, ils ont également inscrit une œuvre personnelle dans un canon plus vaste. Ils prouvent que l’appropriation est une activité qui modifie continuellement à la fois la source et le sujet.⁹ Leur performance d’un corpus qui leur était étranger, à la fois en

[...] les données de référence d’une performance ne sont pas stables mais fragmentaires, ce sont des processus en constante évolution, des constructions qui sont l’œuvre non pas d’un artiste, mais de multiples créateurs et chroniqueurs.

termes de génération et de géopolitique, a été saluée tant pour son travail d’ensemble que pour ses réalisations individuelles, dans un contexte où le processus qui consiste à se réapproprier, re-jouer et réinventer la documentation de la performance acquiert une importance grandissante.¹⁰ Le succès de *Remake* est représentatif de l’essor de l’art latino-américain dans les années 1990, mouvement véhiculant une sensibilité conceptuelle contemporaine orientée vers la performance, apparentée à celle des années 1970.¹¹

Depuis le début des années 1990, on assiste à une prise de conscience, tant dans la pratique qu’en théorie, du statut ontologique de la performance comme construction, fondée sur sa nature contingente.¹² Ce que démontre *Remake* – ainsi que de nombreuses re-présentations récentes de performances connues¹³ – c’est que l’art performatif est essentiellement un processus, et ne disparaît pas après sa mise en acte. En analysant le statut de la documentation de l’art performatif, Jessica Santone décrit la politique de représentation de la performance comme un réseau complexe de liens, où la mise en scène d’un document permet à l’œuvre de circuler entre des créateurs multiples : « Chaque documentation prend comme point de départ l’idée centrale de l’original, puis se développe dans diverses directions et se connecte avec d’autres, créant une accumulation de manifestations qui s’appréhende mieux comme un tout. »¹⁴

De la même façon, Philip Auslander considère la performance comme un acte qui n’est pas autonome et singulier, mais intégré à un ensemble d’activités culturelles. Il propose que les archives culturelles soient une source d’inspiration pour une réflexion sur le contexte phénoménologique et culturel qui détermine notre compréhension de la performance.¹⁵ Seth Price et Kelley Walker ont puisé dans cette source d’inspiration pour leur performance et création vidéo *Freelance Stenographer*, présentée en 2007 par The Kitchen, à New York. *Freelance Stenographer* ne s’articule pas autour d’une expérience unique ou d’une performance historique, mais autour d’une myriade d’événements performatifs et d’actions, réunis à l’aide de



Luis Felipe Ortega & Daniel Guzmán, *Remake (Paul McCarthy: Painting Face Down – White Line)*, 1994/2003, vidéo/video, 10 min



Paul McCarthy, *Face, Head, Shoulder Painting – Wall, Black Line*, 1972, performance & video/vidéo et photo, permission de/courtesy of Hauser & Wirth



Luis Felipe Ortega & Daniel Guzmán, *Remake (Paul McCarthy: Press)*, 1994/2003, vidéo/video, 10 min



Paul McCarthy, *Glass*, 1974, performance & video/vidéo, permission de/courtesy of Hauser & Wirth



Seth Price & Kelley Walker, *Freelance Stenographer*, 2007, performance & video/vidéo,

screening, continued with a question-and-answer session that the artists conducted as part of the performance, and ended with the distribution of photocopies of the transcript of the event that the freelance stenographer, Casey Klavi, had recorded on stage throughout the evening.¹⁶

Just like the event, the video of *Freelance Stenographer* has three parts: the first part documents a nascent band of art insiders (Stefan Tcherepnin, Cory Arcangel, and Emily Sundblad) developing a cover version of the 1999 dance hit *Better Off Alone* that they found on YouTube in their home studio in Brooklyn. Establishing shots of the city begin the video segment, grounding the event in space and time. The second segment shows archival material from 1981 of an Oskar Schlemmer performance, restaged by Debra McCall at The Kitchen. The short clip is layered over with Sonic Youth's late-1980s hit *Teen Age Riot*. The third video segment is an excerpt of a work-in-progress documentary by their cameraman, Jason Spingarn-Koff, about the reality behind the avatar lives in the virtual Web world called Second Life. All of the visual material that Price and Walker shot and appropriated was visually manipulated by the artists in post-production, with both subtle and obvious visual effects such as picture-in-picture, lens flares, and video blurbs. At the centre of it all stands the *Freelance Stenographer* video, which explores the shifting status of performance art through the culmination of three double appropriations: the mixing of pop samples, the collage of archival material with underground music, and a documentary investigation of virtual human relationships. *Freelance Stenographer* is certainly one of those events that the audience probably had a more difficult time figuring out during the live experience than the historian or critic would have after the event. For critic Tan Lin, the entire event, from the initial framing of the piece to the output, "raised the question of where to insert the production activity of contemporary art into a continually moving analog-to-digital event stream, with The Kitchen itself packaged and repackaged as a form of cultural theater

diverses archives analogiques et numériques de la culture populaire ou de référence. L'événement débutait par une projection vidéo, enchaînait avec une séance de questions et réponses menée par les artistes dans le cadre de la performance, et se terminait par la distribution des photocopies des transcriptions effectuées sur scène par la sténographe, Casey Klavi, durant la soirée.¹⁶

Tout comme l'événement, la vidéo de *Freelance Stenographer* comportait trois parties : la première montrait un groupe débutant formé d'artistes du milieu (Stefan Tcherepnin, Cory Arcangel et Emily Sundblad) dans leur studio résidentiel de Brooklyn, en train d'élaborer une reprise du populaire *Better Off Alone* (1999). Des plans de la ville introduisent le segment vidéo, situant l'événement dans le temps et l'espace. Dans le second segment, une archive de la performance réalisée par Oskar Schlemmer en 1981 est réinterprétée par Debra McCall pour le public de The Kitchen. À ce bref clip se superpose la musique de *Teen Age Riot*, grand succès du groupe Sonic Youth vers la fin des années 1980. Le troisième segment de la vidéo est un extrait d'un projet documentaire en cours, réalisé par leur cadreur Jason Spingarn-Koff, sur ce qui se cache derrière les avatars de l'univers virtuel SecondLife et leurs existences factices sur la Toile. L'ensemble du matériel visuel filmé et récupéré par Price et Walker fut manipulé par les artistes en postproduction, à l'aide d'effets évidents ou subtils : insertion d'images, halo, affichage de textes. Au cœur de la composition, la vidéo *Freelance Stenographer* explore le statut changeant de l'art de la performance, jusqu'à conjuguer trois doubles appropriations : un mélange d'échantillons pop, un collage de musique underground sur du matériel d'archives et une investigation documentaire des relations humaines sous forme virtuelle. *Freelance Stenographer* entre évidemment dans la catégorie des événements plus difficiles à appréhender en direct par le public que par le critique ou l'historien d'art *a posteriori*. Pour le critique Tan Lin, la totalité de l'événement, depuis le canevas initial de l'œuvre jusqu'à sa production, « soulevait la question suivante : comment situer l'activité de produc-



The Kitchen, New York, permission de/courtesy of The Kitchen, Friedrich Petzel Gallery, Paula Cooper Gallery, New York



Both *Remake* and *Freelance Stenographer* put into question not only our idea of what an authentic experience is, but also how the experience of performance art's histories can be tapped into and function.

and distribution ... Price and Walker staged their own performance of the archival, or rather, the archival's status and rights to reproducibility and legibility.¹⁷

While the script of actions in *Remake* is based on analog reproductions and texts of works that were not available to the Guzmán and Ortega at the time, Price and Walker, more than a decade later, drew their inspiration from an overly accessible and constantly growing archive of digital images and the politics of their distribution on the Internet.¹⁸ Both *Remake* and *Freelance Stenographer* put into question not only our idea of what an authentic experience is, but also how the experience of performance art's histories can be tapped into and function. For performance practitioners, the cultural archive has become a topic, a site of exploration, and a medium at the same time.

Performance is a hybrid practice, a medium of many messages. Comparing *Remake* to its sources reveals how trusted facts of performance history are not stable but fragmentary, process-based, and continuously shifting constructions of not one but many authors and chroniclers – especially today, when most of the works that Guzmán and Ortega refer to are so accessible on the Internet. The fine line between mimicry and critique, when it comes to claims of authenticity and authorship, becomes evident when one considers the fact that *Remake* can be viewed as a video on Ortega's Web site,¹⁹ while *Freelance Stenographer*, with its claim of limitless accessibility, is available only as an authorized transcript on Price's Web

tion artistique au milieu d'un flux de manifestations oscillant continuellement entre l'analogique et le numérique, au cours duquel The Kitchen était alternativement transformé en lieu de représentation et de diffusion culturelle? ... Price et Walker ont mis en scène leur propre performance de l'archive, ou plutôt du statut de l'archive et de ses droits à la reproductibilité et à la lisibilité. »¹⁷

Si le scénario des manifestations de *Remake* est basé sur des reproductions analogiques et des textes décrivant des œuvres auxquelles Guzmán et Ortega n'avaient pas accès à l'époque, Price et Walker, plus d'une décennie après, se sont inspirés d'un corpus croissant d'archives numériques facilement accessibles, et de leur politique de distribution sur Internet.¹⁸ *Remake* et *Freelance Stenographer* remettent chacune en question non seulement notre idée de ce qu'est une expérience authentique, mais également la façon dont l'expérience de la performance sous forme d'archive peut être exploitée et fonctionner. Pour les artistes pratiquant la performance, les archives de notre culture sont devenues à la fois un sujet, un lieu d'exploration et un médium.

La performance est une pratique hybride, un médium véhiculant de nombreux messages. Une comparaison de *Remake* avec ses sources révèle que les données de référence d'une performance ne sont pas stables mais fragmentaires, ce sont des processus en constante évolution, des constructions qui sont l'œuvre non pas d'un artiste, mais de multiples créateurs et chroniqueurs. C'est particulièrement vrai aujourd'hui, puisque la plupart des œuvres auxquelles Guzmán et Ortega se réfèrent sont accessibles par Internet. La démarcation subtile entre imitation et interprétation critique, lorsqu'il s'agit de revendiquer l'authenticité et la paternité d'une œuvre, ressort clairement si l'on considère le fait que la vidéo *Remake* est visible sur le site d'Ortega,¹⁹ tandis que *Freelance Stenographer*, qui se réclame d'une accessibilité illimitée, n'est disponible que sous la forme d'une transcription autorisée sur le site de Price. L'enregistrement visuel demeure dans les archives de The Kitchen, ou disponible à la vente en tant qu'œuvre unique. Bien que les œuvres aient été produites à plus d'une décennie

site. The visual record remains in the archive of *The Kitchen* or as a commodity to be sold as a unique work of art. Even though the works were produced more than a decade apart, both reflect upon the idea of authenticity, in all its reality and virtuality, using the performative as a foil for their projections on experience. What makes *Freelance Stenographer* perhaps as pioneering as *Remake*, though it was made almost fifteen years later, is its foresight within a discourse that remains deeply engaged in the question of how to preserve the ontological relationship of performance art with its own politics of representation and institutionalization.

1 See Luis Felipe Ortega's note on *Remake*, 1994, <http://www.luisfeliportega.com/videos.03.up.html>, accessed 6 June 2010. 2 Even though Ortega and Guzmán cite the original as *Press* (1973), an examination of footage of McCarthy's work proves that it is in fact *Glass* (1974). 3 *Self-Portrait as a Fountain* (1966–67/1970; chromogenic colour print, MCA Collection, Chicago) is in Nauman's series *Eleven Color Photographs* (1966–67/70) and shows Nauman spewing water out of his mouth. Nauman appropriated Duchamp's *Fountain* (1917), making himself the active object. Nauman is said never to have seen Duchamp's work, although he admitted that "the information was just sort of in the air." See Jasmine Moorhead, "MoMA Glorifies Modernist Art of Bruce Nauman," *Yale Herald*, 1995; see <http://www.yaleherald.com/archive/xix/3.2.95/arts/moma.html>, accessed 6 June 2010. 4 According to a 2005 phone conversation that I had with Maria Lootsen and Terry Fox, who passed away in 2008, during the preparation of the exhibition "After the Act: The (Re)Presentation of Performance Art", which I curated at the Museum of Modern Art Stiftung Ludwig in Vienna in November 2005. It was on this occasion that Ortega and Guzmán decided to present *Remake* as an installation surrounded by its original sources. The original ten-minute video was split into three separate videos. Each segment consisted of two actions presented on one monitor, next to a selection of the original sources. 5 In the original, we see a person facing the corner of a room. It is not clear if the performer is Fox himself, or a woman who executed the performance perhaps for or with him. 6 See Ortega's note on *Remake*. 7 Rahel Jäeggli, "Aneignung braucht Fremdheit," *Texte zur Kunst*, vol. 46 (2002): 62. 8 Guzmán's investigation of the physical limits of his own mouth with his fingers in *Boca* (Mouth) is, according to the artist, not based on an existing performance. Nevertheless, its aesthetic resembles the archetype of body-based video actions such as Vito Acconci's *Contacts* (1971) and Fox's *Tonguings* (1970). 9 Rahel Jäeggli, "Aneignung braucht Fremdheit," p. 62. 10 Melanie Gilligan, "The Beggar's Pantomime: Melanie Gilligan on Performance and its Appropriations," *Artforum International* (Summer 2007); see www.artforum.com. 11 This sensibility was greatly influential for the rising art scene in Mexico during the 1990s and for the conceptual, performative, and minimalist interests of artists Guzmán and Ortega, Santiago Sierra, Teresa Margolles, Carlos Amoraes, and Francis Alÿs. 12 I am referring here to a debate that has evolved out of an exchange of opinions and essays among Peggy Phelan, Philip Auslander, Amelia Jones and others. See Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance* (London and New York: Routledge, 1993); Amelia Jones, "Presence" in *Absentia: Experiencing Performance as Documentation – Performance Art Focusing on the Human Body in the Early 1960s Through the 1970s*, *Art Journal* vol. 56, no. 4 (Winter 1997): 11–18; Philip Auslander, *Live Performance in a Mediatized Culture* (London and New York: Routledge, 1999). 13 This trend was highlighted in Marina Abramović's series of re-enactments titled *Seven Easy Pieces*, performed at the Guggenheim Museum in New York, 9–15 November, 2005. 14 Jessica Santone, "Marina Abramović's *Seven Easy Pieces*: Critical Documentation Strategies for Preserving Art's History," *Leonardo*, vol. 41, no. 2 (2008): 150–51. 15 Philip Auslander, "The Performativity of Performance Documentation," in Barbara Clausen (ed.), *After the Act: The (Re)Presentation of Performance Art* (Nürnberg: Verlag Moderner Kunst, 2006, MUMOK Theory Series 03), p. 33. 16 The script and articles on the event are available to the public on Seth Price's Web site, <http://distributedhistory.com/freelancesten.html>, accessed 6 June 2010. 17 See Tan Lin, "Less Creative Anachronism: Tan Lin on *Freelance Stenographer*," *Artforum* (Summer 2007): 199–200; also available on <http://www.distributedhistory.com/tanlin.pdf>. 18 See the amazing availability of historical performance material on ubu.web, youtube.com, eai.org, fondation-langlois.org, videodatabank.org, and many other sources on the Internet. 19 See Ortega's note on *Remake*.

Barbara Clausen is a curator and art historian working and living in Vienna and Montreal. She is currently a Visiting Research Fellow at the Gail and Stephen A. Jarislowsky Institute for Studies in Canadian Art at Concordia University, Montreal.

d'intervalle, toutes deux ont une incidence sur la question de l'authenticité dans toute sa réalité et sa virtualité, et utilisent le performatif comme écran pour leurs projections sur l'expérience de la performance. Ce qui rend *Freelance Stenographer* aussi novatrice, peut-être, que *Remake*, bien qu'elle ait été réalisée presque quinze ans plus tard, c'est sa clairvoyance dans le cadre d'un discours où il est encore beaucoup question de la préservation de la relation ontologique que la performance entretient avec sa propre politique de représentation et d'institutionnalisation. Traduit par Emmanuelle Bouet

1 Voir la note de Luis Felipe Ortega à propos de *Remake*, 1994, www.luisfeliportega.com/videos.03.up.html consultée le 6 juin 2010. 2 Ortega et Guzmán citent *Press* (1973) comme original, mais un examen des courts métrages de McCarthy révèle qu'il s'agit de *Glass* (1974). 3 Nauman laissant dégouliner de sa bouche un filet d'eau. Nauman s'est approprié l'œuvre de Duchamp, *Fontaine* (1917), en devenant lui-même l'objet qui produit l'action. Nauman est censé n'avoir jamais vu l'œuvre de Duchamp, tout en admettant que « l'idée était plus ou moins dans l'air ». Voir Jasmine Moorhead, "MoMA Glorifies Modernist Art of Bruce Nauman," *Yale Herald*, 1995; voir www.yaleherald.com/archive/xix/3.2.95/arts/moma.html consulté le 6 juin 2010. 4 D'après une conversation téléphonique en 2005 avec Maria Lootsen et Terry Fox, qui est décédé en 2008, durant la préparation de l'exposition *After the act: The (re)presentation of performance art*, que j'ai organisée pour le Museum of Modern Art Stiftung Ludwig, à Vienne, en novembre 2005. C'est à cette occasion que Guzmán et Ortega décidèrent de présenter *Remake* conjointement avec ses sources, sous la forme d'une installation. Leur vidéo initiale de dix minutes fut divisée en trois parties. Chaque segment était constitué de deux performances présentées sur un même moniteur, à côté d'une sélection de documents originaux. 5 La photographie d'archive montre une personne debout face à un coin de la pièce. On ne sait pas s'il s'agit de Fox lui-même, ou peut-être d'une femme qui aurait exécuté la performance pour lui. 6 Voir la note d'Ortega à propos de *Remake*. 7 Rahel Jäeggli, "Aneignung braucht Fremdheit," *Texte zur Kunst*, vol. 46 (2002), p. 62. 8 L'investigation par Guzmán des limites physiques de sa bouche dans *Boca* (bouche) n'est pas, selon l'artiste, inspirée d'une performance existante. Cependant, son esthétique évoque l'archétype de la performance vidéo fondée sur le corps, notamment *Contacts* (1971) par Vito Acconci, ou *Tonguings* (1970) par Fox. 9 Rahel Jäeggli, "Aneignung braucht Fremdheit," p. 62. 10 Melanie Gilligan, "The Beggar's Pantomime: Melanie Gilligan on Performance and its Appropriations," *Artforum International* (été 2007); voir www.artforum.com. 11 Cette sensibilité a eu une influence notable sur la scène artistique émergente au Mexique, dans les années 1990, et sur la démarche conceptuelle, performative et minimaliste d'artistes comme Guzmán et Ortega, Santiago Sierra, Teresa Margolles, Carlos Amoraes et Francis Alÿs. 12 Je me réfère ici à un débat issu d'un échange d'idées et d'essais entre Peggy Phelan, Philip Auslander, Amelia Jones et d'autres. Voir Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance* (Routledge, 1993); Amelia Jones, "Presence" in *Absentia: Experiencing Performance as Documentation – Performance Art Focusing on the Human Body in the Early 1960s through the 1970s*, *Art Journal*, vol. 56, n° 4 (hiver 1997), p. 11–18; Philip Auslander, *Live Performance in a Mediatized Culture* (Routledge, 1999). 13 Un exemple particulièrement significatif de cette tendance est la série de re-présentations intitulée *Seven Easy Pieces*, interprétée par Marina Abramović au Musée Guggenheim à New York, du 9 au 15 novembre 2005. 14 Jessica Santone, "Marina Abramović's *Seven Easy Pieces*: Critical Documentation Strategies for Preserving Art's History," *Leonardo*, vol. 41, n° 2 (2008), p. 150–51. 15 Philip Auslander, "The Performativity of Performance Documentation," dans Barbara Clausen (ed.), *After the Act: The (Re)Presentation of Performance Art* (Verlag Moderner Kunst, 2006, MUMOK Theory Series 03), p. 33. 16 Le scénario de l'événement et les articles le concernant sont accessibles au public sur le site Internet de Seth Price, <http://distributedhistory.com/freelancesten.html>, consulté le 6 juin 2010. 17 Tan Lin, "Less Creative Anachronism: Tan Lin on *Freelance Stenographer*," *Artforum* (été 2007), p. 199–200; également disponible à l'adresse <http://www.distributedhistory.com/tanlin.pdf>. 18 L'éventail des archives de la performance qui sont disponibles sur Internet est impressionnant, notamment sur des sites comme ubu.web, youtube.com, eai.org, fondation-langlois.org, videodatabank.org, entre autres. 19 Voir la note d'Ortega à propos de *Remake*.

Barbara Clausen, commissaire et historienne de l'art, vit et travaille à Vienne et à Montréal. Elle est actuellement membre associée de l'Institut de recherche en art canadien Gail et Stephen A. Jarislowsky de l'Université Concordia, à Montréal.