

© Leila Sujir, *Tulpomania*, Interactive Video and Sound Installation, 2006

**.dpi est un média alternatif et un espace de création engagé, favorisant les échanges au sujet des femmes et des technologies**

[Contact](#)
[Contribuer à .dpi](#)
[Objectifs](#)
[StudioXX](#)

## Documenter l'oubli, art et archives aujourd'hui :: Par Emilie Houssa

Soumis par admin le 22 octobre, 2008 - 15:14 dans les catégories [Éditorial](#) [13](#)

L'art documente une société, par les motifs qu'il traite évidemment, mais aussi par ses moyens de production et ses modalités de représentation. Plus précisément, l'art documente ce que la société le laisse documenter, l'art reflète finalement ce dont la société peut ou veut se souvenir. L'art documente une société parce qu'il représente, problématise et archive son fonctionnement. C'est-à-dire ce qui y est mis en lumière et ce qui y est laissé dans l'ombre (que cela soit des gens, des idées ou des œuvres). Nos sociétés se construisent sans cesse contre l'oubli, par trop d'oubli. Laisser une trace sur la surface de la terre pour imprégner la mémoire d'une collectivité, se souvenir aussi, se souvenir tout le temps, des belles choses et des crimes inhumains et oublier. L'oubli construit nos sociétés, nos mémoires, nos mythes car il en est peut-être la peur fondamentale, la perte radicale mais aussi le moteur nécessaire. Aujourd'hui, quelle place tient l'oubli dans le fonctionnement de notre société et comment l'art documente-t-il ce fonctionnement?

Le numéro *Dpi* de cette rentrée propose de réfléchir la relation riche et problématique qui se noue, dans nos sociétés contemporaines, entre les pratiques artistiques et le processus d'archivage. À l'heure où les technologies permettent un foisonnement de « documents » artistiques, comment l'art peut-il constituer un moyen d'archiver notre société? Mais aussi comment archiver l'art actuel? Jusqu'à quel point l'art peut-il s'auto-documenter?

Ces questions semblent plus que jamais d'actualité. De nombreux chercheurs (dans des revues d'art, des groupes et laboratoires de recherche, des colloques et des sommets) réfléchissent à l'heure actuelle sur les archives de demain. Des archives en mutation dans leur technique même mais aussi face à une pratique artistique émergente de partout, multipliant les médiums et les points de vue, des archives en question dans leur forme, leur formation et leur action. Que doit-on oublier face à une masse toujours plus importante de documents à documenter, d'œuvres à préserver? Comment faire vivre, revivre, survivre une montagne de restes, un amas de « déchets » (comme les nomme le numéro 64 d' *Esse* )? Comment nos pratiques artistiques actuelles construisent aujourd'hui notre mémoire collective de demain? Et de quel type de mémoire s'agit-il alors?

Nous nous sommes attachées, pour ce numéro, à deux axes complémentaires et intrinsèquement liés qui semblent se dessiner à la lumière de ces interrogations. D'une part, ces questions interrogent les moyens de documenter les pratiques artistiques contemporaines dans leur forme et leur singularité, et d'autre part, elles engagent à penser l'art comme une modalité, si ce n'est le lieu premier, de cette démarche d'archivage.

En effet, certaines pratiques artistiques engagent à penser l'art comme un outil d'archivage. Pour ce numéro, nous nous arrêtons avec nos articles sur la *found footage*, une pratique, parmi d'autres, qui nous semble particulièrement révélatrice de ce processus. La *found footage* est une sorte de « patchwork visuel ». Le principe repose sur le travail des restes, à partir d'images, de sons ou de séquences préexistants **1**. Cette pratique représente un moyen de réinterroger l'histoire car elle permet de sortir un événement de son contexte, de poser les actes d'historisation, d'archivage et d'enregistrement comme purs fragments. La *found footage* offre un autre type d'approche, un point de vue original, sur un événement, en mettant en scène le processus d'enregistrement de cet événement, c'est-à-dire le médium même.

Au cinéma, les images reprises par les réalisateurs peuvent être des archives publiques ou privées retrouvées et retravaillées, comme dans l'œuvre du couple Angela Ricci-Lucchi et Yervant Gianikian. Les Gianikian font un usage analytique du *found footage* en faisant une synthèse du montage croisé (éclairer une image par d'autres) et de la variation analytique (traiter les formes du mouvement) pour restituer la nature historique des images **2**. Il peut également s'agir des images tournées par le réalisateur recontextualisées et réinvesties par une démarche filmique nouvelle. Je pense ici aux images de certains films de Patricio Guzman comme *La Bataille du Chili*, *Mémoire obstinée* ou *Salvador Allende*. Patricio Guzman organise ses films comme des essais visuels, une poétique de l'image, du vu, du vécu. Il construit l'expression d'une révolte réfléchie. La révolte de l'image contre l'oubli **3**. C'est une démarche que l'on peut retrouver chez Francesca Comencini. Cependant, pour *Carlo Giuliani ragazzo* la lutte ne se fait pas contre l'oubli mais contre le trop plein d'images et de témoignages qui empêchent la mise en place d'une synthèse. C'est dans cette démarche que Francesca Comencini propose un film de *found-footage* où les images, pour reconstituer l'événement, proviennent d'autres personnes. La démarche de Francesca Comencini repose sur un choix : comment choisir l'image qui fera synthèse, symbole, symptôme. Elle montre un entre-deux, c'est-à-dire la complexité et l'ambiguïté d'un réel et de sa captation. **4** Cette approche pour documenter un événement est présente sous d'autres formes comme dans *Just Like the Movies* présenté par Michal Kosakowski. Ce film de montage propose de « documenter » les attentats du 11 septembre 2001 à New York en montent des séquences de films catastrophe hollywoodiens tournés avant les événements. **5** L'histoire se voit et se revoit *a priori* ...

Le *Dpi* n°13 ne s'arrête cependant pas seulement à la pratique du *found-footage*. Comme je l'ai évoqué plus haut, nous avons surtout concentrées notre numéro autour de deux questions fondamentales et intimement liées : Les pratiques artistiques contemporaines peuvent-elles constituer un moyen d'archivage? Et comment archiver ces pratiques? Les trois articles problématisent la première question, quand nos trois chroniques se font l'écho de la seconde. L'ensemble vise à montrer la complémentarité de ces questionnements dans le paysage artistique actuel.

Nos articles réfléchissent en effet aux différents aspects du processus d'archivage que met en avant le *found footage*. Ainsi, Caroline Martel, avec *LES PIRATES - monteuses par temps de guerre*, révèle des figures peu connues du cinéma québécois et contextualise leur pratique de trafic de pellicule en rapport aux différentes approches dites de *found footage*. Danielle Raymond s'attaque, quant à elle, à un autre angle du *found footage* en nous exposant le récit de pratique de sa dernière création : *Paysage mobile*, dans laquelle l'idée de paysage devient le lieu de recherche sur l'archive et sur la constitution de la mémoire individuelle et collective. Enfin, Jessica Santone, avec *Learning to Document More*, s'attache à analyser le projet issu du Web participatif : *Learning To Love You More*, de Harrel Flechter et Miranda July. Ce projet englobe l'ensemble des questions posées dans cet éditorial puisqu'il travaille à l'auto-documentation d'une communauté en la poussant, notamment, à utiliser des documents préexistants et à réaliser des situations performatives à documenter.

Les chroniques, quant à elles, proposent un point de vue plus large sur le rapport entre archives et pratiques artistiques contemporaines. Nous avons offert la chronique libre de ce numéro à l'artiste Jeanne Landry autour de son œuvre *Chrysalide humaine*. Cette chronique est l'espace d'une parole d'artiste. Avec *Les Balbutiements du cyborg. Le Living Web*, Jeanne Landry présente le contexte d'émergence de *Chrysalide humaine* en exposant sa pensée sur le Web participatif. La chronique actualité s'est concentrée sur le sommet de l'Alliance DOCAM qui se tient les 30 et 31 octobre, au cours duquel *Dpi* 13 a l'honneur d'être lancé. Sandra Dubé revient ainsi sur les problématiques du sommet en profonde concordance avec notre thématique de l'année : art et archives aujourd'hui. Enfin, Chantal Dumas ouvre une nouvelle chronique, de son initiative, intitulée « Dans l'atelier » avec laquelle elle nous fait entrer, sous la forme de capsules vidéo, dans l'espace de création de nos artistes montréalaises travaillant les arts médiatiques. Cette rencontre s'articule autour d'une œuvre dont l'artiste nous montre les outils, la structure et le fonctionnement. Pour la première de cette chronique nous suivons Leila Sujir, artiste en art visuel et médiatique, autour de son œuvre vidéo et sonore interactive *Tulpomania*.

Nous vous proposons à travers ces différents points de vue un numéro en recherche, en expérimentation pour questionner cette thématique si actuelle et pourtant si difficile à cerner de l'art et l'archive, l'art dans l'archive, l'archive dans l'art... l'art-chive finalement.

En terminant, l'ensemble du comité de rédaction de *Dpi* tient à remercier Mélina Bernier pour sa longue et précieuse collaboration.

### Notes

**1** Pour une définition plus complète, voir :

Nicole Brenez, « Montage intertextuel. Formes contemporaines du remploi dans le cinéma expérimental », in *Cinéma*, Montréal, Automne 2002, vol 13, n°1-2.

**2** Les films d'Angela Ricci-Lucchi et d'Yervant Gianikian sont fondés sur la volonté de travailler la matière. Ils sont tirés de deux sources principales : d'une part du fond Luca Comerio et d'autre part des archives nationales et locales américaines, italiennes, françaises, russes, et arméniennes. La démarche se fait par gestes et par étapes. Le premier geste relève de la récupération de films oubliés, le deuxième geste organise la restauration, le troisième répertoire, le quatrième établit un nouveau découpage, un nouveau classement, analyse, le cinquième, enfin, refilme avec une caméra analytique. Ce travail permet de montrer à la fois la déconstruction de l'image de propagande et la puissance du documentaire.

**3** La démarche de Patricio Guzman s'ancre, elle, dans un Chili qui depuis peu commence à remettre en question les années de dictature. Dans cette optique il reprend ses propres images, qu'il n'a jamais pu montrer, filmées pendant la présidence de Salvador Allende et pendant le coup d'état du général Pinochet. Il les remonte dans un discours contemporain qui se montre « en enquête ». C'est-à-dire, comment faire l'histoire d'un passé interdit, nié? Quelle image peut aujourd'hui rendre l'histoire et la conscience commune? Quelle image montrer du caché?

**4** La pratique du *found footage* pour Francesca Comencini se pose, elle, dans des termes très particuliers : Quelle image montrer d'une masse d'images qui cachent? Car loin de se replier face à cette répression du gouvernement de Berlusconi, les différents groupes sociaux se sont mobilisés constamment entre 2002 et 2005. Au cours de ces mobilisations Carlo Giuliani devient peu à peu la figure de l'opposition. C'est à cette image là aussi que répond Francesca Comencini. D'un côté l'archivage de l'affaire Giuliani, de l'autre son assassinat comme symbole du totalitarisme gouvernemental. Entre les deux, la volonté de Francesca Comencini de reprendre toutes ces images pour faire voir un être et la crise que son assassinat révèle.

**5** Pour plus de détails voir le site de Lower Manhattan Project : <http://lmp.uqam.ca/>

Recherche

Lengues

[English](#)  
[Français](#)

Éditions

[01](#) [02](#) [03](#) [04](#) [05](#) [06](#) [07](#) [08](#)  
[09](#) [10](#) [11](#) [12](#) [13](#)

Dans ce numéro

Éditorial

Documenter l'oubli, art et archives aujourd'hui :: Par Emilie Houssa

Articles

[Learning to Document More :: By Jessica Santone](#)

[LES PIRATES - monteuses par temps de guerre :: Par Caroline Martel](#)

[Paysage mobile :: Par Danielle Raymond](#)

Chroniques

[Chronique actualité : Le quatrième Sommet annuel et international de l'Alliance de recherche DOCAM. Par Sandra Dubé](#)

[Chronique « In the studio » :: By Chantal Dumas](#)

[Chronique libre : Jeanne Landry, Les balbutiements du cyborg Le Living Web \(Web participatif\)](#)

Appel de textes

[Appel de textes nos 13-14-15](#)

Production

Rédactrice en chef invitée no 13

Emilie Houssa

Coordination

Chantal Dumas

Comité de rédaction :

[Marianne Cloutier](#)  
[Chantal Dumas](#)  
[Emilie Houssa](#)  
[Sophie Le-Phet Ho](#)  
[Paula Mackintosh](#)  
[Léna Massiani](#)  
[Tania Perlin](#)  
[Myriam Yates](#)

Articles

[Caroline Martel](#)  
[Danielle Raymond](#)  
[Jessica Santone](#)

Chroniques

[Jeanne Landry](#)  
[Sandra Dubé](#)  
[Chantal Dumas](#)

Traduction :

[Ellen Warkentin](#)  
[Tania Perlin](#)

Relecture

[Marianne Cloutier](#)  
[Chantal Dumas](#)  
[Sophie Le-Phet Ho](#)  
[Paula Mackintosh](#)  
[Léna Massiani](#)  
[Tania Perlin](#)

Bannière

[Stéphanie Logeux](#)

Images © Leila Sujir, 2008. Photos :

Webmaster

[Stéphanie Logeux](#)

Design Web

[Stéphanie Logeux](#)

Avec l'aide de :



Conseil des Arts du Canada

Canada Council for the Arts



.dpi est un média alternatif et un espace de création engagé, favorisant les échanges au sujet des femmes et des technologies

## Documenter l'oubli, art et archives aujourd'hui :: Par Emilie Houssa

Soumis par admin le 22 octobre, 2008 - 15:14

L'art documente une société, par les motifs qu'il traite évidemment, mais aussi par ses moyens de production et ses modalités de représentation. Plus précisément, l'art documente ce que la société le laisse documenter, l'art reflète finalement ce dont la société peut ou veut se souvenir. L'art documente une société parce qu'il représente, problématise et archive son fonctionnement. C'est-à-dire ce qui y est mis en lumière et ce qui y est laissé dans l'ombre (que cela soit des gens, des idées ou des oeuvres). Nos sociétés se construisent sans cesse contre l'oubli, par trop d'oubli. Laisser une trace sur la surface de la terre pour imprégner la mémoire d'une collectivité, se souvenir aussi, se souvenir tout le temps, des belles choses et des crimes inhumains et oublier. L'oubli construit nos sociétés, nos mémoires, nos mythes car il en est peut-être la peur fondamentale, la perte radicale mais aussi le moteur nécessaire. Aujourd'hui, quelle place tient l'oubli dans le fonctionnement de notre société et comment l'art documente-t-il ce fonctionnement?

Le numéro *Dpi* de cette rentrée propose de réfléchir la relation riche et problématique qui se noue, dans nos sociétés contemporaines, entre les pratiques artistiques et le processus d'archivage. À l'heure où les technologies permettent un foisonnement de « documents » artistiques, comment l'art peut-il constituer un moyen d'archiver notre société? Mais aussi comment archiver l'art actuel? Jusqu'à quel point l'art peut-il s'auto-documenter?

Ces questions semblent plus que jamais d'actualité. De nombreux chercheurs (dans des revues d'art, des groupes et laboratoires de recherche, des colloques et des sommets) réfléchissent à l'heure actuelle sur les archives de demain. Des archives en mutation dans leur technique même mais aussi face à une pratique artistique émergeant de partout, multipliant les médiums et les points de vue, des archives en question dans leur forme, leur formation et leur action. Que doit-on oublier face à une masse toujours plus importante de documents à documenter, d'oeuvres à préserver? Comment faire vivre, revivre, survivre une montagne de restes, un amas de « déchets » (comme les nomme le numéro 64 d'Esse)? Comment nos pratiques artistiques actuelles construisent aujourd'hui notre mémoire collective de demain? Et de quel type de mémoire s'agit-il alors?

Nous nous sommes attachées, pour ce numéro, à deux axes complémentaires et intrinsèquement liés qui semblent se dessiner à la lumière de ces interrogations. D'une part, ces questions interrogent les moyens de documenter les pratiques artistiques contemporaines dans leur forme et leur singularité, et d'autre part, elles engagent à penser l'art comme une modalité, si ce n'est le lieu premier, de cette démarche d'archivage.

En effet, certaines pratiques artistiques engagent à penser l'art comme un outil d'archivage. Pour ce numéro, nous nous arrêtons avec nos articles sur le *found footage*, une pratique, parmi d'autres, qui nous semble particulièrement révélatrice de ce processus. Le *found footage* est une sorte de « patchwork visuel ». Le principe repose sur le travail des restes, à partir d'images, de sons ou de séquences préexistants [1 \(# edn1\)](#). Cette pratique représente un moyen de réinterroger l'histoire car elle permet de sortir un événement de son contexte, de poser les actes d'historisation, d'archivage et d'enregistrement comme purs fragments. Le *found footage* offre un autre type d'approche, un point de vue original, sur un événement, en mettant en scène le processus d'enregistrement de cet événement, c'est-à-dire le médium même.

Au cinéma, les images reprises par les réalisateurs peuvent être des archives publiques ou privées retrouvées et retravaillées, comme dans l'oeuvre du couple Angela Ricci-Lucchi et Yervant Gianikian. Les Gianikian font un usage analytique du *found footage* en faisant une synthèse du montage croisé (éclairer une image par d'autres) et de la variation analytique (traiter les formes du mouvement) pour restituer la nature historique des images [2 \(# edn2\)](#). Il peut également s'agir des images tournées par le réalisateur recontextualisées et réinvesties par une démarche filmique nouvelle. Je pense ici aux images de certains films de Patricio Guzman comme *La Bataille du Chili*, *Mémoire obstinée* ou *Salvador Allende*. Patricio Guzman organise ses films comme des essais visuels, une poétique de l'image, du vu, du vécu. Il construit l'expression d'une révolte réfléchie. La révolte de l'image contre l'oubli [3 \(# edn3\)](#). C'est une démarche que l'on peut retrouver chez Francesca Comencini. Cependant, pour *Carlo Giuliani ragazzo* la lutte ne se fait pas contre l'oubli mais contre le trop plein d'images et de témoignages qui empêchent la mise en place d'une synthèse. C'est dans cette démarche que Francesca Comencini propose un film de *found-footage* où les images, pour reconstituer l'événement, proviennent d'autres personnes. La démarche de Francesca Comencini repose sur un choix : comment choisir l'image qui fera synthèse, symbole, symptôme. Elle montre un entre-deux, c'est-à-dire la complexité et l'ambiguïté d'un réel et de sa captation. [4 \(# edn4\)](#) Cette approche pour documenter un événement est présente sous d'autres formes comme dans *Just Like the Movies* présenté par Michal Kosakowski. Ce film de montage propose de « documenter » les attentats du 11 septembre 2001 à New York en montant des séquences de films catastrophe hollywoodiens tournés avant les événements. [5 \(# edn5\)](#) L'histoire se voit et se revoit a priori ...

Le *Dpi* n°13 ne s'arrête cependant pas seulement à la pratique du *found-footage*. Comme je l'ai évoqué plus haut, nous avons surtout concentrées notre numéro autour de deux questions fondamentales et intimement liées : Les pratiques artistiques contemporaines peuvent-elles constituer un moyen d'archivage? Et comment archiver ces pratiques? Les trois articles problématisent la première question, quand nos trois chroniques se font l'écho de la seconde. L'ensemble vise à montrer la complémentarité de ces questionnements dans le paysage artistique actuel.

Nos articles réfléchissent en effet aux différents aspects du processus d'archivage que met en avant le *found footage*. Ainsi, Caroline Martel, avec *LES PIRATES - monteuses par temps de guerre*, révèle des figures peu connues du cinéma québécois et contextualise leur pratique de trafic de pellicule en rapport aux différentes approches dites de *found footage*. Danielle Raymond s'attaque, quant à elle, à un autre angle du *found footage* en nous exposant le récit de pratique de sa dernière création : *Paysage mobile*, dans laquelle l'idée de paysage devient le lieu de recherche sur l'archive et sur la constitution de la mémoire individuelle et collective. Enfin, Jessica Santone, avec *Learning to Document More*, s'attache à analyser le projet issu du Web participatif : *Learning To Love You More*, de Harrel Flechter et Miranda July. Ce projet englobe l'ensemble des questions posées dans cet éditorial puisqu'il travaille à l'auto-documentation d'une communauté en la poussant, notamment, à utiliser des documents préexistants et à réaliser des situations performatives à documenter.

Les chroniques, quant à elles, proposent un point de vue plus large sur le rapport entre archives et pratiques artistiques contemporaines. Nous avons offert la chronique libre de ce numéro à l'artiste Jeanne Landry autour de son oeuvre *Chrysalide humaine*. Cette chronique est l'espace d'une parole d'artiste. Avec *Les Balbutiements du cyborg*. *Le Living Web*, Jeanne Landry présente le contexte d'émergence de *Chrysalide humaine* en

exposant sa pensée sur le Web participatif. La chronique actualité s'est concentrée sur le sommet de l'Alliance DOCAM qui se tient les 30 et 31 octobre, au cours duquel *Dpi* 13 a l'honneur d'être lancé. Sandra Dubé revient ainsi sur les problématiques du sommet en profonde concordance avec notre thématique de l'année : art et archives aujourd'hui. Enfin, Chantal Dumas ouvre une nouvelle chronique, de son initiative, intitulée « Dans l'atelier » avec laquelle elle nous fait entrer, sous la forme de capsules vidéo, dans l'espace de création de nos artistes montréalaises travaillant les arts médiatiques. Cette rencontre s'articule autour d'une œuvre dont l'artiste nous montre les outils, la structure et le fonctionnement. Pour la première de cette chronique nous suivons Leila Sujir, artiste en art visuel et médiatique, autour de son œuvre vidéo et sonore interactive *Tulipomania*.

Nous vous proposons à travers ces différents points de vue un numéro en recherche, en expérimentation pour questionner cette thématique si actuelle et pourtant si difficile à cerner de l'art et l'archive, l'art dans l'archive, l'archive dans l'art... l'art-chive finalement.

En terminant, l'ensemble du comité de rédaction de *Dpi* tient à remercier Méлина Bernier pour sa longue et précieuse collaboration.

## Notes

**1** (#\_ednref1) Pour une définition plus complète, voir :

Nicole Brenez, « Montage intertextuel. Formes contemporaines du remploi dans le cinéma expérimental », in *Cinémas*, Montréal, Automne 2002, vol 13, n°1-2.

**2** (#\_ednref2) Les films d'Angela Ricci-Lucchi et d'Yervant Gianikian sont fondés sur la volonté de travailler la matière. Ils sont tirés de deux sources principales : d'une part du fond Luca Comerio et d'autre part des archives nationales et locales américaines, italiennes, françaises, russes, et arméniennes. La démarche se fait par gestes et par étapes. Le premier geste relève de la récupération de films oubliés, le deuxième geste organise la restauration, le troisième répertorie, le quatrième établit un nouveau découpage, un nouveau classement, analyse, le cinquième, enfin, refilme avec une caméra analytique. Ce travail permet de montrer à la fois la déconstruction de l'image de propagande et la puissance du documentaire.

**3** (#\_ednref3) La démarche de Patricio Guzman s'ancre, elle, dans un Chili qui depuis peu commence à remettre en question les années de dictature. Dans cette optique il reprend ses propres images, qu'il n'a jamais pu montrer, filmées pendant la présidence de Salvadore Allende et pendant le coup d'état du général Pinochet. Il les remonte dans un discours contemporain qui se montre "en enquête". C'est-à-dire, comment faire l'histoire d'un passé interdit, nié? Quelle image peut aujourd'hui rendre l'histoire et la conscience commune? Quelle image montrer du caché?

**4** (#\_ednref4) La pratique du *found footage* pour Francesca Comencini se pose, elle, dans des termes très particuliers : Quelle image montrer d'une masse d'images qui cachent? Car loin de se replier face à cette répression du gouvernement de Berlusconi, les différents groupes sociaux se sont mobilisés constamment entre 2002 et 2005. Au cours de ces mobilisations Carlo Giuliani devient peu à peu la figure de l'opposition. C'est à cette image là aussi que répond Francesca Comencini. D'un côté l'archivage de l'affaire Giuliani, de l'autre son assassinat comme symbole du totalitarisme gouvernemental. Entre les deux, la volonté de Francesca Comencini de reprendre toutes ces images pour faire voir un être et la crise que son assassinat révèle.

**5** (#\_ednref5) Pour plus de détails voir le site de Lower Manhattan Project : <http://lmp.uqam.ca/> (<http://lmp.uqam.ca/>)



.dpi is an alternative platform for communication, that addresses issues involving women, new media and technological landscapes

## Documenting art and archives... and what we choose to leave out :: By Emilie Houssa

Submitted by admin on 22 October, 2008 - 15:17.

Art documents society not only through its subject matter, but also by the mediums and modes of representation used. More precisely, art documents only what society allows it to document, and in the end, reflects only what society wants to remember. Art documents society because it represents, criticizes, and archives its behaviour. It echoes society's practice of highlighting some entities while neglecting others, be they people, ideas or things. Our societies are struggling endlessly against the void of being forgotten: the ultimate desire is to leave a mark on the surface of the world, to pervade the collective memory. We want to remember, always remember: beautiful things and horrible crimes and everything and anything. The fear of being forgotten is what societies and memories and myths are built on: it is the fundamental fear, the endless loss, and also the necessary forward motion. What is the place of forgetting today in the functioning of our society, and how does art record this functioning?

This fall's edition of .dpi focuses on the complex and troublesome relationship between art and the archival process in contemporary society. New technologies are resulting in a proliferation of artistic "documents;" in what way can art be used to archive society? And also how can that art itself be archived? To what extent can art document itself?

In artistic journals, within research labs, at conferences, people are asking these very questions, devising methods of keeping tomorrow's archives. The way art is being made is changing so quickly: there has been an exponential increase in the available mediums and perspectives. Archives have been mutating to accommodate this evolution, changing in form, in arrangement and in effect. Are there things that we should forget in this ever-increasing mass of documents to record and works to preserve? How can we make this mountain of remains, this load of "waste" (as it is called in no. 64 of *Esse*) survive? How are our current artistic practices contributing to our collective memory of the future? And what type of memory will that be?

In this issue we call on two inherently linked themes to illuminate these questions. Firstly, we will examine the techniques used to document current artistic methods in their different forms and in their uniqueness, and secondly, we'll look at how they incite people to think of art in terms of the archival process.

There are indeed some artistic mediums that trigger people to think of art as an archival construct. In this issue we have chosen the example of found footage, one method that reveals quite a bit about the process. Found footage is a kind of visual patchwork that takes its inspiration from the waste of others, using sound, image and/or preexisting sequences. [1 \(#\\_edn1\)](#) It is a way to reexamine history, letting us take an event out of its intended context and create a history for it, archiving and recording it as a pure fragment. Found footage allows an original point of view, an alternate approach to an event, and places emphasis on the recording process, the medium itself.

Images recycled by filmmakers can be from public or private archives that are rediscovered and reworked, as in the work of the couple Angela Ricci-Lucchi and Yervant Gianikian. The Gianikians use found footage, plaited montages (juxtaposed images) and critical restructuring (manipulating the images' motions) to restore the original nature of the images. [2 \(#\\_edn2\)](#) But found footage can also include images taken by the filmmaker and then recontextualized and reinvented into a new cinematic approach, as can be seen in some of Patricio Guzman's films, including *The Battle of Chile*, *Salvadore Allende*, and *Chile, Obstinate Memory*. Patricio Guzman lays his films out like visual essays; they are poetry of the image, of sight, of life. He deliberately builds a manifestation of premeditated rebellion: the rebellion of the image against forgetting. [3 \(#\\_edn3\)](#) Francesca Comencini uses the same approach, but in her film *Carlo Giuliani, ragazzo*, the struggle wasn't against forgetting but rather against the plethora of images and accounts that can't be put together into an integral story. Using found footage taken by others, Comencini made a film, with the aim of reconstituting an event. The concept of choice is essential to her approach: which image should be the symbol, the synopsis, the symptom? The result is a grey area expressing the complexity and the ambiguity of the relationship between a real thing and its representation. [4 \(#\\_edn4\)](#) This method of documenting an event can also be seen in Michal Kosakowski's *Just Like the Movies*, a film that documents the events of 9/11 in New York by piecing together sequences of Hollywood disaster films that were made before the towers fell. [5 \(#\\_edn5\)](#) History repeats itself...

But back to the two questions that are central to this 13th issue of .dpi: Can artistic methods be seen as an archival process? And how can we record or archive these methods? Three articles focus on the first question, while three columns examine the second. Together, these texts illustrate how these questions complement each other in the current artistic landscape.

Our articles examine the use of found footage, or more precisely, they reflect on the different aspects of the archival process that bring this technique into play. Caroline Martel, with *LES PIRATES - monteuses en temps de guerre*, introduces little known figures of quebecois cinema and discusses their use of film-trading within the context of different approaches to found footage. Danielle Raymond discusses another facet of the phenomenon of found footage: she writes about creating her latest work, *Paysage Mobile*, in which the idea of landscape leads to the exploration of the archival process and the composition of individual and collective memory. Jessica Santone, with her *Learning to Document More*, documents the participatory Internet project *Learning To Love You More* by Harrel Fletcher and Miranda July. The project encompasses all of these issues as it involves self-documentation, encouraging people to use preexisting documents and to record their own performance art.

The columns include a broader perspective of the relationship between archives and modern artistic methods. The free column is kept as an outlet for an artist's voice: for the next two issues, the column will be written by artist Jeanne Landry, who will discuss her work *Chrysalide humaine*. In this issue, with *Les balbutiements du cyborg: le living web*, Jeanne Landry explains the context in which *Chrysalide humaine* originated, articulating her thoughts through an interactive website; in the next issue, she will document her work. The current events column addresses the summit of the DOCAM research alliance taking place on October 30 and 31, where the launch of this the 13th edition of .dpi will take place. Sandra Dubé delves into the issues of the summit, which correspond with our theme of art and archives. Finally, the first installment of a new column called "In the studio", a project by Chantal Dumas, appears in this issue. The column uses film clips to bring us right into the creative spaces of Montreal multimedia artists. The featured artist is asked to discuss the tools she uses, as well as the structure and functioning of her work. In this first edition, the column features Leila Sujir, a visual and multimedia artist and professor at Concordia's Intermedia/Cyberart program.

This issue offers many different perspectives, as it is necessary to research, experiment with and question this theme that is so pertinent and yet

so difficult to grasp, the issue of art and of archives, of art in archives, of archives in art, or perhaps art-chives...

## Notes

**1** (#\_ednref1) For a more in-depth definition, see: Nicole Brenez. "Montage intertextuel. Formes contemporaines du remploi dans le cinéma expérimental." *Cinémas*, Montréal, Automne 2002, vol 13, no. 1-2.

**2** (#\_ednref2) The films of Angela Ricci-Lucchi and Yervant Gianikian are based on the desire to manipulate the medium. They are taken from two main sources: partly from the Luca Comerio database, and partly from national and local American, Italian, French, Russian and Armenian archives. The first step is to recuperate forgotten films, the second to restore it, the third to identify and catalogue it, the fourth to create a new cut, a new filing, and finally to refilm it using an "analytic camera." This method shows both the deconstruction of propaganda images and the power of the documentary.

**3** (#\_ednref3) Patricio Guzman's work is anchored in a Chili that has only recently begun to question the years under dictatorship. In this perspective, he takes his own images, which he was never permitted to show, that were filmed when Allende was in power, and then during Pinochet's dictatorship. He places them in a searching, contemporary context, which questions how to make history out of a past of denial. What image can be shown today to consolidate Chilean history and conscience?

**4** (#\_ednref4) Francesca Comencini uses found footage in very specific terms: What image should be shown out of a whole mass of images? Far from being stifled by Berlusconi's repressive government, different social groups were constantly being mobilized between 2002 and 2005. During these demonstrations, Carlo Giuliani slowly became the face of the opposition. On one hand, we have all the archives of the Giuliani affair, on the other, his assassination as a symbol of governmental totalitarianism. Between the two, Francesca Comencini assembles the images to show a human being, along with the crisis of his assassination.

**5** (#\_ednref5) For more details, see the Lower Manhattan Project website: <http://lmp.uqam.ca/> (<http://lmp.uqam.ca/>)



.dpi est un média alternatif et un espace de création engagé, favorisant les échanges au sujet des femmes et des technologies

## Learning to Document More :: By Jessica Santone

Soumis par admin le 22 octobre, 2008 - 15:19

**\_Abstract :** The participatory project Learning To Love You More by Harrell Fletcher and Miranda July is discussed as an occasion where community emerges through documenting. The project is analyzed briefly in relation to literature on relational art, as well as Jean-Luc Nancy and Giorgio Agamben's theories of community. Fletcher and July created an artwork that develops a new kind of archive as it teaches participants how to document and encourages cross-engagement between these documents.

**\_Résumé :** Cet article propose une étude du projet web participatif de Harrell Fletcher et Miranda July, Learning To Love You More. Il s'agit de montrer à quel point ce projet peut représenter une plate-forme permettant à une communauté de se constituer à travers la documentation. Le projet est brièvement analysé en lien avec la littérature qui porte sur l'art relationnel et les théories de Jean-Luc Nancy et de Giorgio Agamben sur la communauté. Fletcher et July ont créé une oeuvre d'art qui produit un nouveau type d'archive dans la mesure où cette oeuvre enseigne à ses participants comment documenter tout en les encourageant à utiliser les documents déjà existants.

Harrell Fletcher and Miranda July's *Learning To Love You More* ( *LTYLM* ) is a participatory web-based project where the public is asked to contribute stories and photographs that carry out the instructions the artists post to the site. [1](#) ( *© edn1* ) Since beginning the project in 2003, Fletcher and July have posted to date 68 'assignments', ranging from simple ('Make a filer of your day.') to complex ('Start a lecture series.'). from the sentimental ('Give advice to yourself in the past.') to the silly ('Draw a constellation from someone's freckles.'). All of the assignments are possible, and most are accompanied by explicit directions about how to perform the activity and exactly what the submission should look like.

The project is didactic in two respects. First, it proposes new ways of encountering everyday activities. Following in the tradition of 1960s Fluxus and related conceptual projects of the early 1970s, *LTYLM* suggests ways to act that develop new intelligences and asks participants to think critically about how they perform their everyday lives. Second, Fletcher and July also teach a specific way to record activities. Participants produce individualized contributions, but if they follow the directions precisely as they are asked to do, they create works in a style and manner decided by July and Fletcher. For example, in the specific instructions for 'Assignment 30: Take a picture of strangers holding hands', they write: "Ask two or more people who are strangers to you and to each other to hold hands and then take a picture of them. Take the picture when they aren't smiling. Please make sure the picture includes the faces of the strangers." In the first sentence, the artists describe how to perform the assignment. In the following sentences, the directions give details about how to make the document for the *LTYLM* website.

The website itself provides even more explicit directions for providing content that can fit properly. Each assignment has further instructions for the documentation. For 'Assignment 28: Edit a photo album page', below a link to 'accept this assignment' are these directions:

### ACCEPT THIS ASSIGNMENT

***Every submission must include the following: NAME (as you'd like it to appear on the website) and LOCATION (where you are from). Submissions missing these details will not be posted.***

### DOCUMENTATION >

**Scan or take a picture of the album page with the colored paper over it. Please make sure that your page is clear and in focus.**

**Image taken from: <http://www.learningtoloveyoumore.com/reports/28/28.php> (<http://www.learningtoloveyoumore.com/reports/28/28.php>), Harrell Fletcher and Miranda July, web design by Yuri Ono, last visited 13 October 2008.**

Documenting here is as important as the performance of the activity. It allows participants to be included in the archive on learningtoloveyoumore.com, as well as to have their submissions part of future publications or exhibitions that may arise from the project. By making mandatory the requirement to include names (although these can be and often are anonymous) and locations of the participants, Fletcher and July create a legible and uniform archive. They are able to track repeat participants (like the [Oliver family of Seattle](#) ([http://www.learningtoloveyoumore.com/oliver\\_family/index.php](http://www.learningtoloveyoumore.com/oliver_family/index.php)) who completed all of the first 63 assignments), and can give credit to the individuals who participate. These individuals each have their own voice in the archive.

### Participatory, Archival

In the literature about *LTYLM*, art historians and critics discuss its participatory aspects. It is discussed as mobilizing an online community or as

an example of 'relational aesthetics' – Nicolas Bourriaud's theory of artworks that use relation between individuals (as opposed to material objects) as their primary medium. [2 \(#\\_edn2\)](#) Socially engaged artworks are frequently political and associated with discourses on community, [3 \(#\\_edn3\)](#) although critiques of this mode of art practice point to the challenges of generating work that is not prescriptive or exclusive. [4 \(#\\_edn4\)](#)

Andria Hickey's essay on *Learning To Love You More* proposes that the work produces a social network and that the challenges to preserving it stem from the difficulty of pinning down the network through which it operates. [5 \(#\\_edn5\)](#) Comparing *LTYM* to other examples of contemporary relational and dialogical work, Julia Bryan-Wilson writes:

"What if the goals of such art are far less grandiose? The claims advanced by *LTYM* are modest – here is a group of people making and doing things. It does not attempt to corral its participants into a limited or monolithic notion of 'community.' It does not recruit for a totalizing new social movement; it does not propose itself as the singular answer to the problem of internet isolation." [6 \(#\\_edn6\)](#)

While it is indeed interesting that *LTYM* is regarded as a participatory project, critical reception that focuses on that aspect of the work does so without considering another important aspect: the assembly of an archive of participants' documents. I propose that documenting is not a secondary activity of this project, but functions critically both to provide the potential for archiving participation and to generate a community of performance from the individuals who submit to the project's website.

Documenting is an important activity for both Harrell Fletcher and Miranda July, in their previous independent projects. In an interview with Julia Bryan-Wilson, Miranda July states that writing is a central medium of her work. [7 \(#\\_edn7\)](#) Writing and storytelling, as modes of self-documentation, structure her performance and video projects. Her video archival project, *Joanie4Jackie* (1996), however, might be best characterized as socially engaged, as women were asked to send short films that were then compiled on video and re-circulated like a chain letter. The socially-engaged work of Harrell Fletcher, including *Come Together* (2005) and *The Report* (2003), produces objects that are explicitly documentary. Fletcher describes his development as an artist, through training in photography, as instilling an interest in "going out in the world and finding things to document." [8 \(#\\_edn8\)](#) The result of the collaboration of these two artists is thus a project that brings writing and documenting explicitly to the foreground.

## Community through Documenting

Both Jean-Luc Nancy and Giorgio Agamben speak of the formation of community through 'literature' and language, respectively. [9 \(#\\_edn9\)](#) Nancy describes literature as an inscription of sharing that marks the limits of singular beings: "A singular being ('you' or 'me') has the precise structure and nature of a being of writing, of a 'literary' being: it resides only in the communication – which does not commune – of its advance and its retreat." [10 \(#\\_edn10\)](#) For Nancy, communication as an advance and retreat of a 'being of writing' is how individuals come together; it is how 'being-in-common' occurs.

Agamben proposes something similar that we might see in even closer relation to the *LTYM* project. He uses the term 'being-in-language' to designate an individual whose existence comes through language. [11 \(#\\_edn11\)](#) For Agamben, 'being-in-language' is an explicit rejection of the authorizing and naming associated with identity, and thus the foundation of 'whatever' singularities, where 'whatever' designates un-prescribed being. The 'coming community' of Agamben's text arises through the meeting of 'whatever' singularities, or more simply, individuals who exist through language but are not predetermined identities or groups. Like Nancy's theory of community, Agamben's notion of community is similarly one that is produced by the individuals who constitute it.

Bringing these concepts of community to the archival website, *LTYM*, we discover that community is indeed produced through the process of creating the archive. As participants document their activities, they each name themselves, as 'whatever' singularities, and in doing so forge a performance community. The seemingly haphazard assembly of people represented on the site shows a community of singularities, not identities comprised of individuals who would not otherwise form connections between each other (for geographical and other reasons). Participants self-publish on the internet through their activities – not in itself an action that is novel or spectacular in the early 21st century – but, in also agreeing to have their work included in publications and exhibitions, they submit to being part of a collective activity directed by the artists who created the project. As an ever-changing website, where submissions can be added continuously and participants are not restricted to deadlines or an order of participation, the *LTYM* community grows organically through the production of new texts.

Fletcher and July foster this community by folding it back on itself – marking this kind of community as different from those that Nancy and Agamben describe. For example, the artists occasionally use material from previous submissions in the design of new activities and new instructions. This forces the new participant to read content that was submitted by another. Paul Arensmeyer had posted a particularly compelling life story as a response to 'Assignment #14 Write your life story in less than a day.' For assignment 19, Fletcher and July asked this: 'Illustrate a scene or make an object from Paul Arensmeyer's life story'. The artists thus explicitly demanded that participants engage with a document already in the archive as they produce new documents. This too, is part of the didactic impulse of the *LTYM* project, and critical to its aesthetic success. Fletcher and July don't just teach their participants how to re-imagine the ordinary and how to document the ordinary in a style that is simplified, minimally expressive, and aesthetically consistent across their website. They also prompt a form of collective engagement that creatively uses documents as tools to promote new creativity. Written, drawn, photographed, and audio-visually recorded documents are the mediators between the voices of the archive, providing occasions for connection between them.

While *LTYM* is frequently compared with the ethics of sharing and gift economy of Fluxus and its antecedents, it is more appropriate to see the project in terms of archival aesthetics, with its desire to build a timeless history of ordinariness. By creating a project where the action and style of documenting is central to the work's functioning as participatory and its overall aesthetic impression, Harrell Fletcher and Miranda July have developed a new mode of archive. The project assumes the shape of an archive that grows, but with (curiously) no record of the times of activities that comprise it. In this archive is the community that is always continuing to unfold, while also ricocheting through its own past.

## Bibliography:

Agamben, Giorgio. *The Coming Community*. Trans. Michael Hardt. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

Bishop, Claire. "Antagonism and Relational Aesthetics." *October* 110 (Fall 2004), 51–79.

Bourriaud, Nicolas. *Relational Aesthetics*. [1998] Trans. Simon Pleasance & Fronza Woods. Paris: Les press du reel, 2002.

Bryan-Wilson, Julia. "Some Kind of Grace: An Interview with Miranda July." *Camera Obscura* 19.1 (2004), 180-197.

Fletcher, Harrell, and Miranda July. *Learning To Love You More*. Munich; Berlin; London; New York: Prestel, 2007.

Hickey, Andria. ["Between Participation and Documentation: Issues of Preservation in Networked Art."](http://www.docam.ca/Pedagogie/Seminaire_2006/Andria_Hickey.pdf) *Student Papers - [DOCAM]*. Publication by DOCAM: Documentation and Conservation of Media Arts Heritage, October 2006.

Horodner, Stuart. [Learning to Love You More]. *Art On Paper* 12: 2 (November/December 2007), 101-2.

Kester, Grant. *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*. Los Angeles: University of California Press, 2004.

McCollum, Allan. "Harrell Fletcher." Interview. *Bomb* 95 (Spring 2006), 48-55.

Nancy, Jean-Luc. *The Inoperative Community*. Trans. Peter Connor et. al. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.

O'Neill-Butler, Lauren. "[Harrell Fletcher Learning to Love Him More](http://www.supernaturale.com/articles.html?id=71)," *SuperNaturale* (2008)

Roche, Jennifer. "[Socially Engaged Art, Critics and Discontents: An Interview with Claire Bishop](http://www.communityarts.net/readingroom/archivefiles/2006/07/socially_engage.php)," *Community Arts Network* (July 25, 2006).

#### Websites:

<http://www.learningtoloveyoumore.com> (<http://www.learningtoloveyoumore.com>)

#### Bio:

Jessica Santone is a PhD candidate in Art History at McGill University. She is currently completing a dissertation on performance documentation by Mieko Shiomi, Alison Knowles, Adrian Piper, and On Kawara in the late sixties and early seventies, entitled "Delaying the Everyday: Redefining Events through Documentation, 1965-75". Jessica has completed some of the research for this project through a grant to study Fluxus materials from the Getty Institute Research Library and through a research assistantship for DOCAM (Documentation and Conservation of Media Arts Heritage). She has recently published an article on Marina Abramović's *Seven Easy Pieces* (2005) in *Leonardo*.

#### Notes

[1 \(#\\_ednref1\)](#) Yuri Ono is an additional collaborator on the project, providing technical expertise in uploading participants' files and developing the website.

[2 \(#\\_ednref2\)](#) Nicholas Bourriaud, *Relational Aesthetics*. [1998] Trans. Simon Pleasance & Fronza Woods, (Paris: Les press du reel, 2002). See also critiques.

[3 \(#\\_ednref3\)](#) Grant Kester, *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, (Los Angeles: University of California Press, 2004).

[4 \(#\\_ednref4\)](#) Claire Bishop, "Antagonism and Relational Aesthetics," *October* 110 (Fall 2004), 51-79.

[5 \(#\\_ednref5\)](#) Andria Hickey, "[Between Participation and Documentation: Issues of Preservation in Networked Art](http://www.docam.ca/Pedagogle/Seminaire_2006/Andria_Hickey.pdf)," (*Student Papers - [DOCAM]*, (Publication by DOCAM: Documentation and Conservation of Media Arts Heritage, October 2006)

[6 \(#\\_ednref6\)](#) Julia Bryan-Wilson, "A Modest Collective: Many People Doing Simple Things Well," 144-46, in Harrell Fletcher and Miranda July, *Learning To Love You More*, (Munich; Berlin; London; New York: Prestel, 2007), 145.

[7 \(#\\_ednref7\)](#) Julia Bryan-Wilson, "Some Kind of Grace: An Interview with Miranda July," *Camera Obscura* 19.1 (2004), 185.

[8 \(#\\_ednref8\)](#) Allan McCollum, "Harrell Fletcher," Interview, *Bomb* 95 (Spring 2006), 49.

[9 \(#\\_ednref9\)](#) I do not mean to suggest that written language is the only mode of documentation for the *LTYM* project, but this one of the primary modes through which sharing occurs in this archive.

[10 \(#\\_ednref10\)](#) Jean-Luc Nancy, *The Inoperative Community*, trans. Peter Connor et. al., (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991), 78.

[11 \(#\\_ednref11\)](#) Giorgio Agamben, *The Coming Community*, trans. Michael Hardt, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993).



.dpi est un média alternatif et un espace de création engagé, favorisant les échanges au sujet des femmes et des technologies

## LES PIRATES - monteuses par temps de guerre :: Par Caroline Martel

Soumis par admin le 23 octobre, 2008 - 13:21

On les appelait « les pirates ». Des siècles après les premiers brigands des mers pillant les bateaux et les côtes... Des années avant les pirates de l'air qui ont littéralement détourné le cours de l'histoire récente... Des décennies avant la vague de pirates électroniques s'attaquant aux données, subvertissant les identités et les flots des capitaux.

C'étaient des pirates – et des femmes ! Elles travaillaient dans des salles obscures d'anciennes écuries avoisinantes de la capitale canadienne. Elles étaient même payées par les contribuables, participant plus précisément à l'effort de guerre national. Qui étaient-elles, ces dames ?

S'il faut qu'un jour « les pirates » soient dévoilées, autant que cela soit dans ce numéro de .dpi sur les rapports entre les pratiques médiatiques et les archives. Et qui plus est sur l'art du *found-footage* chez nous. En effet, les pirates font partie des premières ici à avoir non seulement recyclé des bouts de pellicules, mais à en avoir aussi dévié les intentions originales. Bien qu'aucun n'ait tenté de retracer leurs pistes pour inscrire leur place dans l'histoire de notre cinéma, voire dans celle du cinéma documentaire mondial, il semble pourtant qu'elles soient de véritables pionnières.

### Démasquer les trafiqueuses de bobines

Tel qu'on le sait, la naissance de l'Office national du film du Canada en 1939 coïncide avec la Deuxième Guerre mondiale. À sa tête, le commissaire John Grierson – philosophe et journaliste d'origine écossaise qui sera bientôt reconnu comme un des pères du cinéma documentaire. [1 \(#\\_edn1\)](#) Spécialiste de la psychologie de propagande, il oriente la production des premières années autour de films à teneur patriotique. Les images animées se répandent à travers le pays et deviennent, à l'instar de la presse écrite et de la radio, accessibles à la majorité de la population : le cinéma est le nouveau média *de masse*. Dans cette période historique particulièrement critique, il est envisagé comme outil – *comme une arme* – pour mobiliser la population. La production est surtout constituée de courts-métrages documentaires présentés avant les longs-métrages de fiction populaires dans les salles de cinéma, pour la plupart américains et britanniques.

Or, comme les films sont souvent tournés sans son, puisqu'il est pratiquement impossible de faire des captations sonores en dehors d'un studio tellement l'équipement est gros et lourd (cela prend tout un camion pour le transporter !), le montage revêt une importance d'autant plus grande. C'est alors que voix et musiques – le plus souvent respectivement « de Dieux » et tonitrueuses ! – sont ajoutées et que la ligne éditoriale est façonnée. De plus, un nombre important des productions ne comportent aucun tournage. Ce sont à proprement parler des films de montage réutilisant des images fortes en provenance de différentes productions existantes dont des extraits sont catalogués avec soin sur de gros chutiers [2 \(#\\_edn2\)](#) métalliques. On est encore bien loin du vrai *found-footage* qui sera pratiqué par des artistes comme Arthur Lipsett à partir d'extraits de films effectivement trouvés au fond des mêmes vieux chutiers, amassés sur les planchers des salles de montage ou encore sauvés des poubelles de l'ONF.

Une équipe de monteuses travaille sous la direction des quelques producteurs de l'époque, principalement Stuart Legg. Forte est l'influence de Grierson, disciple des techniques et théories de montage d'Eisenstein, de même que fin connaisseur des écrits de Lénine sur l'usage du cinéma pour des fins d'éducation et de propagande. La production et diffusion de séries comme *En avant Canada !*, *Le Monde en action*, *Actualités canadiennes* et *Les Reportages* s'inscrivent d'une manière ou d'une autre dans l'effort de guerre général. À l'instar des bureaux cinématographiques de nombreux pays européens, l'Office « contre-attaque » avec sa machine de propagande : il tente de mobiliser les citoyens en projetant sur eux une vision du monde dans laquelle l'ennemi est pointé du doigt d'une manière dramatique. La stratégie contre la montée du fascisme, c'est « œil pour œil, dent pour dent ». Comme le clame le commentaire du film *À la conquête de l'esprit humain* [3 \(#\\_edn3\)](#) (sic ! – 1943) : « Il nous faut plus que la stratégie de la vérité ! »

Or, pour pouvoir pointer l'ennemi du doigt, encore faut-il pouvoir le montrer... Évidemment, aucune équipe de l'ONF n'a été envoyée avec des permissions de tournage dans les camps ennemis. On ne peut toutefois retrouver dans les productions de l'époque de frappantes images issues du monde nazi où l'on reconnaît le Führer et ses escadrons aux époustouflantes chorégraphies. Oui, des images parfois même extraites d'œuvres telles que *Le Triomphe de la volonté* [4 \(#\\_edn4\)](#) d'une grande dame à la réputation controversée, reconnue pourtant pour sa contribution indéniable à l'art du documentaire : Leni Riefenstahl.

Ainsi, ces images sont-elles piratées... Une cellule principalement formée de femmes, à la fois assistantes, monteuses et archivistes, fait l'impossible pour dénicher, faire venir, échanger et classer ces images de films ennemis volés ou saisis : « les pirates ». Ces monteuses travaillent dans divers bureaux cinématographiques d'État des pays alliés, formant un réseau à travers terre, air et mers. Agentes dans les appareils de propagande cinématographique et politique, elles pratiquent une forme de relations internationales pour le trafic des images. À l'instar des pirates qui les ont précédées, et comme les anarchistes qui s'inspireront par la suite de la philosophie pirate en revendiquant la notion de liberté apatride, elles pillent les « trésors » à gauche et à droite en faisant fi de la notion de propriété nationale.

Les données historiques à leur sujet méritent définitivement d'être fouillées, mais on peut voir les pirates s'affairer comme des fourmis dans l'excellent documentaire *Has Anybody Here Seen Canada? A History of Canadian Movies 1939-1953* [5 \(#\\_edn5\)](#). Stuart Legg relate cette période de l'Office, racontant même que l'ingénieur principal de la propagande nazie, Joseph Goebbels, aurait vu certaines productions et les aurait trouvées « pas mal ». Des documentaires de l'ONF connaissent une distribution majeure aux États-Unis, et *La Forteresse de Churchill* [6 \(#\\_edn6\)](#) se mérite même le tout premier Oscar attribué à un documentaire, qui plus est canadien, par l'Académie américaine.

C'est donc ainsi comme « monteuses-guerrières » que des femmes comme Evelyn Spice Cherry ont fait leur entrée dans la production cinématographique de l'Office national du film. Elles auront ensuite l'occasion de signer quelques films « d'intérêts féminins » interpellant les citoyennes dans l'effort de guerre, en usines comme dans leurs cuisines, mais pas pour longtemps... En effet, une fois la Deuxième guerre mondiale terminée, les femmes s'éclipseront vite de la réalisation de films à l'ONF, pour ne réapparaître que dans le mouvement de prise de parole citoyen et féministe des années 60 – *The Things I Cannot Change* de Tanya Tree Ballantine [7 \(#\\_edn7\)](#), film qui a marqué l'histoire du documentaire canadien, étant le premier du côté de la production anglaise, et les films d'Anne-Claire Poirier étant des premiers du côté de la production française. D'autres hordes de femmes n'avaient pas attendu la machine de propagande pour faire tourner les manivelles de leurs caméras : les religieuses. [8](#)

(#\_edn8) Mais ceci est une autre histoire...

## Found-Footage et pirates de la pellicule

En dénommant ainsi leurs collègues monteuses « les pirates », si Grierson et sa bande ont une fois de plus eu le sens de la formule, il appert aussi à mon sens que cette notion de pirate reste des plus justes pour réfléchir à la pratique dite du *found-footage*.

En effet, contrairement à ce que suggère le terme en anglais, il me semble que l'idée d'une pratique de recyclage de pellicules simplement *trouvées* relève largement d'un mythe romantique. L'absence d'un terme équivalent français est peut-être indicatrice de l'imprécision du terme dans son emploi plus courant. Chose certaine, la découverte de ces images est rarement le fruit du hasard et recèle d'un effort de recherche et de prise de risque à différents niveaux. Le *found-footage* est foncièrement un acte d'appropriation, souvent illicite mais aussi glorieux ... comme le piratage.

En « hameçonnant » Wikipédia on peut lire que le mot pirate provient en effet du terme grec ΠΕΙΡΑΤΗΣ, lui même dérivé du verbe ΠΕΙΡΩ (piran) signifiant « s'efforcer de », « essayer de », « tenter sa chance à l'aventure ». Et du latin *pirata* : celui qui tente la fortune, qui entreprend. C'est ainsi le plus souvent par un acharnement chanceux que les artistes – et que dire de nos pirates ! – mettent la main sur du matériel déjà tourné pour ensuite le recycler dans de nouveaux contextes. Sans oublier les risques et les complications encourues désormais plus que jamais dans leur utilisation.

Ainsi, malgré la prégnance des bases de données d'archives aujourd'hui, le *found-footage* n'est pas révolu ; depuis la disparition des chutes de films et des bobines abandonnées dans les corridors des institutions, les cassettes et maintenant l'internet recèlent d'images en mouvement qui ne demandent qu'à être revisitées de manières créatives. Cette fois, par ailleurs, les pirates éviteront d'être sous l'emprise de points de vue projetés « dans l'intérêt de la Nation » – que cette Nation soit celle d'un Grierson ou d'un Harper – ou encore « pour satisfaire le public » – notion mono culturelle qui mythifie la masse et oublie que la démocratie passe aussi par la diversité. On pourrait même à la rigueur voir ce début du 21<sup>e</sup> siècle comme un temps de guerre potentielle perpétuelle entre les artistes et les corporations qui prétendent détenir le droit sur tant d'images de nos patrimoines et environnements médiatiques... [9](#) (#\_edn9) Les pirates sont mortes à la guerre, vive les pirates !

Le point de départ de cet article est ma découverte des « pirates » dans le cadre de l'atelier VISIONS DOCUMENTAIRES que j'ai participé à monter pour la Cinémathèque de l'Office national du film du Canada : [www.onf.ca/cinerotheque/program.php](http://www.onf.ca/cinerotheque/program.php) (<http://www.onf.ca/cinerotheque/program.php>)

## Notes

[1](#) (#\_ednref1) Ayant à tout le moins donné la dénomination de « documentaire » à ce type de cinéma dans le cadre d'une critique d'un film de Robert Flaherty parue 1926 dans le *New York Sun* ([http://en.wikipedia.org/wiki/John\\_Grierson](http://en.wikipedia.org/wiki/John_Grierson) ([http://en.wikipedia.org/wiki/John\\_Grierson](http://en.wikipedia.org/wiki/John_Grierson)), 15 octobre 2008).

[2](#) (#\_ednref2) Portant métallique qui permet de déposer et classer les chutes de pellicule (morceaux de pellicule découpés au montage). *Note de la rédactrice en chef*.

[3](#) (#\_ednref3) *À la conquête de l'esprit humain* (*The War for Men's Minds*), réalisé par Stuart Legg, Office national du film du Canada, 1943 : <http://www.onf.ca/collection/films/fiche/index.php?id=4234> (<http://www.onf.ca/collection/films/fiche/index.php?id=4234>)

[4](#) (#\_ednref4) *Le Triomphe de la volonté* (*Triumph des Willens*), réalisé par Leni Riefenstahl, Riefenstahl Produktion, 1935.

[5](#) (#\_ednref5) *Has Anybody Here Seen Canada? A History of Canadian Movies 1939-1953*, réalisé par John Kramer et écrit par Donald Brittain, Office national du film du Canada, 1978 : <http://www.nfb.ca/collection/films/fiche/?id=13093> (<http://www.nfb.ca/collection/films/fiche/?id=13093>)

[6](#) (#\_ednref6) *La Forteresse de Churchill* (*Churchill's Island*), Stuart Legg, Office national du film du Canada, 1941 : <http://www.onf.ca/collection/films/fiche/?id=2108> (<http://www.onf.ca/collection/films/fiche/?id=2108>)

[7](#) (#\_ednref7) *The Things I Cannot Change*, réalisé par Tanya Tree Ballantine, Office national du film du Canada, 1966 : <http://www.nfb.ca/collection/films/fiche/index.php?id=10472> (<http://www.nfb.ca/collection/films/fiche/index.php?id=10472>)

[8](#) (#\_ednref8) Lire à ce sujet l'ouvrage de Jocelyne Denault, *Des religieuses cinéastes et des films à découvrir*, Editions Historia Ecclesiae Catholicae Canadensis, 2002.

[9](#) (#\_ednref9) Pour une discussion de ces questions de recyclage et d'appropriation artistiques Vs la culture corporative, voir le documentaire ouvert piloté par Brett Gaylor, *RIP: A remix manifesto*, qui vient de sortir : <http://www.opensourcecinema.org/> (<http://www.opensourcecinema.org/>)

## Biographie

**CAROLINE MARTEL** est une artiste documentaire qui conjugue recherches, théories et pratiques autour de la création documentaire. Son travail a été présenté à travers le monde, du Festival international de Toronto, en passant par le MoMA à New York et le Centre Georges Pompidou à Paris. Détenant un bac en Communications et une maîtrise en Media Studies de l'Université Concordia, elle a comme sujets de prédilection nos rapports à la technologie, les histoires invisibles, les archives et les médias de communication. Son premier long-métrage indépendant, LE FANTÔME DE L'OPÉRATRICE, a connu une trajectoire internationale exceptionnelle dans près d'une cinquantaine de festivals, et a été qualifié comme une « œuvre intelligente et rigoureuse qui traversera le temps » (Village VOICE, NY).

**CAROLINE MARTEL** is a documentary artist whose work has been presented to critical acclaim throughout the world, including at the Toronto International Film Festival, the MoMA in New York, and the George Pompidou Centre in Paris. Holding a B.A. + M.A. in Communications Studies from Concordia University, she's been synthesising documentary theory and practice in a variety of projects since 1998, with a special interest in cinema archives, invisible histories, women's voices and communication technologies. Her most recent feature documentary, THE PHANTOM OF THE OPERATOR, was hailed as "an enormously imaginative documentary" (Variety), and presented in some fifty film events on four continents.



.dpi est un média alternatif et un espace de création engagé, favorisant les échanges au sujet des femmes et des technologies

## Paysage mobile :: Par Danielle Raymond

Soumis par admin le 23 octobre, 2008 - 13:09

**\_Résumé :** Ce récit est celui de ma pratique de l'installation vidéographique et sonore en cours. C'est principalement à partir d'archives « trouvées » que ma recherche se développe. J'évoque la représentation du paysage comme regard critique sur le fonctionnement de la mémoire et comme producteur de fictions.

« Si un souvenir revient, c'est que je l'avais perdu; mais si malgré tout je le retrouve et je le reconnais, c'est que son image avait survécu. » [1](#)  
(# ednl)

Parfois, j'aimerais bien oublier. Oublier tout, ma vie, mon enfance, les lieux où j'ai vécu, les vacances, les amis. Car, peu importe l'endroit où je vais, les gestes que je pose, et cela même dans les petites choses quotidiennes, les souvenirs me rattrapent constamment. Ils sont là. Peut-être sont-ils là depuis longtemps, profitant de la moindre inattention pour se faufiler, se manifester et me surprendre. Les souvenirs reviennent, ils me suivent et je ne peux leur échapper.

Enfant, j'ai été confiée à l'adoption. Dès que j'ai eu l'âge de comprendre, mes parents m'ont raconté mon histoire. J'ai grandi dans ma famille adoptive et mon père exerçait le métier de photographe.

Je demandais souvent à mes parents, comme le font la plupart des enfants, de me raconter mon histoire, de me parler de mes origines.

Je porte un intérêt particulier à rester contemplative et à marcher dans les boisés, près des cours d'eau, dans les parcs et les jardins. Je capte périodiquement les images dans les lieux où je déambule et dans lesquels je cherche les traces d'une histoire perdue. Dans ces images, on peut voir un parcours, une marche, une attente, un moment contemplatif. La contemplation serait donc un patient dressage de la mémoire.

Puisé à même mon expérience personnelle, mon projet artistique s'inscrit dans cette démarche où j'ai entrepris il y a quelques années la recherche de mes racines biologiques. J'ai mis en place les morceaux de mon puzzle familial, ce qui m'a permis de construire un récit que je qualifierai d'autofiction. Suite à ce processus, j'ai entrepris de reconstituer de manière poétique, des souvenirs et de les offrir à ceux qui n'en ont pas, qui n'en ont plus ou qui en recherchent. Et pourquoi pas, pour ceux qui veulent tout oublier!

C'est à cette époque que je me suis appropriée ces « pellicules trouvées » et que j'ai pris appui sur ces images qui sont, en quelque sorte, à même de jouer sur deux tableaux : elles sont sensées être la preuve d'un passé, d'où la valeur documentaire rattachée à un réel et elles sont sensées être, tout à la fois, le déclencheur de rêveries présentes conduisant à la création de nouveaux récits fictionnels.

Un jour, à Montréal, entre Bélanger et St-Zotique, j'ai pris le temps de faire le parcours que je faisais régulièrement. Sur la rue, c'était comme un défilé de maisons toutes bien rangées. Puis, je me suis retrouvée devant celle de mon enfance, là je me suis assise dans les escaliers. Je regardais le balcon. Je me rappelais qu'il avait été utilisé comme un espace de rencontres. Aujourd'hui les citoyens se retirent dans leurs logements. Si je pouvais entendre leur voix que me diraient-elles? Je me rappelais tout à coup que je conservais une banque d'images d'archives et qu'effectivement je me souvenais d'avoir vu certaines scènes tournées sur le balcon. Ceci coïncidait avec un projet d'exposition intitulé *Solitudes urbaines* qui a eu lieu à la salle Alfred-Pellan à Laval pour l'été 2005 et qui explorait le phénomène de la solitude par rapport à l'environnement urbain des métropoles occidentales.

C'est dans cet esprit que j'ai construit 16 boîtes aux lettres pour l'installation vidéographique et sonore qui allait prendre forme. J'ai installé ces boîtes sur les murs de l'espace de la galerie. Elles diffusent des sons qui appartiennent à l'univers domestique. Le visiteur pouvait ouvrir les boîtes aux lettres et écouter les sons provenant d'un petit haut-parleur dissimulé dans chaque boîte. Le montage sonore était constitué de sons captés au cours de différentes activités domestiques tels des bruits de pas, des tintements de vaisselle, des bruits d'appareils ménagers, des voix à la radio, etc.

Dans l'espace de la galerie, au bout d'un couloir, un moniteur était installé. Par sa présence, le visiteur déclenchait la diffusion d'une séquence intitulée : « Suite pour balcon » tirée des scènes tournées par mon père devant la maison familiale. On y voit des gens entrer et sortir de la maison, regarder la caméra et parfois s'adresser à elle.

 Danielle Raymond, Solitudes urbaines

[Visionner un extrait vidéo \(images/13/DRaymond\\_Solitudes.mov\)](#) (17 MO)

**Danielle Raymond, *Solitudes urbaines ; Entre St-Zotique et Bélanger*, 2005, installation vidéo et sonore, salle Alfred-Pellan, Laval**

Après cette réalisation, je voyais la possibilité d'ouvrir ma pratique sur une autre piste. Les scènes de films prélevées et détournées soulevaient un questionnement sur les mécanismes de la mémoire et sur l'analyse du contenu de ces images trouvées. Celles-ci conservent des informations sur la façon de vivre de l'époque, les événements qui suscitaient l'intérêt, la tenue vestimentaire en vogue. C'est avec un regard distancié et sans aucune attente. Je voyais des scènes où des gens que je ne connaissais pas ou très peu, prenaient place dans la vie de ma famille. J'avais sous les yeux des indices, des parcelles de vies qui avaient influencé la mienne. En réactualisant ces images, je désire exprimer mon point de vue sur ce que ces images représentent et les valeurs qu'elles véhiculent afin de faire apparaître de façon inattendue de nouveaux récits.

Présentement, je filme des projections de ces pellicules «re-trouvées» dans des lieux domestiques ou des paysages. J'ai alors conçu et créé une veste à enfiler munie d'un dispositif portant l'assemblage d'une caméra et d'un projecteur vidéo. L'innovation dans ce projet consiste à avoir conçu et réalisé un tout nouveau dispositif jumelant diffusion et captation d'images vidéographiques sur diverses surfaces. C'est ainsi qu'une scène-type révèle un dialogue entre les différentes couches composant l'image. Une première couche s'organise autour de la projection des films trouvés, originalement tournés en 8mm, sur des surfaces diverses d'espaces intérieurs et extérieurs choisis. Le tournage est effectué dans des conditions d'éclairage dont la seule source lumineuse provient de la projection vidéo. Et du même coup, j'enregistre des plans de ces lieux dans lesquels la projection d'images se déroule. Le tout est un ensemble de scènes que j'appellerai un « paysage mobile ».

En portant sur moi ce dispositif diffuseur et capteur à la fois, je deviens plus qu'un œil subjectif mais plutôt un corps qui entre en contact avec les images et les surfaces où elles se déposent.

Au départ, il s'agit d'une mise en scène suivie de la captation au présent d'une projection de moments passés, tel un souvenir qui refait surface et rappelle une réalité. Ce dispositif particulier vient appuyer un point de vue personnel proposant un dialogue entre deux temporalités : celle des archives d'un temps passé mis en forme en une projection projetée elle-même dans l'espace et la captation au présent de cet espace ainsi habité comme si le passé éclairait le présent tout en cherchant un lieu réel d'inscription.

Ce processus d'inscription effectué par couches successives dans le travail révèle une mise en abyme entamée lors de travaux précédents, action que je poursuis actuellement.



[Visionner un extrait vidéo \(images/13/DRaymond\\_Fragment.mov\)](#) (111 MO)

Danielle Raymond, *Fragment 2*, projection vidéo, 2008, Nuit Blanche, Montréal-

## MÉMOIRE ET RÉCIT

Je suis fascinée par le besoin et la nécessité de me souvenir, me souvenir du présent et du passé. Et pourtant, malgré cette fascination et cette volonté de me souvenir, je dois avouer : j'oublie!

Les souvenirs ont une temporalité : celle de l'éclat momentané et du temps discontinu et fractionné. Les souvenirs sont des parcelles minuscules et la mémoire est cette faculté qui parcourt et remonte le temps.

Cette réunification des souvenirs épars nous met en contact avec les images enregistrées du passé. Celles-ci sont reconnues au présent. Ainsi, le souvenir est rappelé comme une réalité. On se rappelle dans le présent d'une chose passée malgré son absence et sa distance dans le temps. Parfois même nous nous souvenons d'avoir oublié. La mémoire et l'exercice de se rappeler possèdent un énorme potentiel et une grande ouverture sur les possibilités de fictions. Avec mes séquences trouvées, même s'il s'agit d'archives familiales, je m'approprie ces éléments que je n'ai pas tournés et je tente d'inscrire ces images dans un lieu où elles pourront se déposer. Je considère le caractère esthétique des séquences et l'expérience visuelle qu'elles peuvent proposer. Au tournage, j'expérimente la projection et la captation de séquences vidéo dans divers lieux afin de produire un nouvel effet de sens. En parallèle, j'imagine un collage sonore mêlant les sons du quotidien, des petits bruits intrigants, des voix. Ma pratique tend ainsi vers le réagencement de lieux, de traces et d'affects.

« L'archive se présente ainsi comme un lieu physique qui abrite le destin de cette sorte de trace que nous avons soigneusement distinguée de la trace cérébrale et de la trace affective, à savoir la trace documentaire. Mais l'archive n'est pas seulement un lieu physique, spatial, c'est aussi un lieu social. » [2 \(# edn2\)](#)



**Danielle Raymond, Dispositif diffuseur / capteur, 2008-**

## Notes

[1 \(#\\_ednref1\)](#) Ricoeur, Paul. 2000. La mémoire, l'histoire, l'oubli. Paris. Éditions du Seuil. p.557

[2 \(#\\_ednref2\)](#) Ricoeur, Paul. 2000. La mémoire, l'histoire, l'oubli. Paris. Éditions du Seuil. p.210

## Références

Barthes, Roland. 1957. Mythologies. France. Éditions du Seuil. 275 p.

Bergson, Henri. 1939. Matière et mémoire, Paris. Presses Universitaires de France. 280 p.

Cauquelin, Anne. 2000. L'invention du paysage. Paris. Presses Universitaires de France. 181 p.

Poinsot, Jean-Marc: Gilles Mahé et l'Archive. Les artistes Contemporains et l'archive, Interrogation sur le sens du temps et de la mémoire à l'ère de la numérisation. France. Actes du Colloque 2001.

Rannou, Pierre. 2008. Reconfiguration du cinéma de films trouvés Reconfiguring Found Footage Film. Esse arts + opinions, no 64. p.23-27.

## Biographie

Née à Montréal, **Danielle Raymond** pratique l'installation vidéographique et sonore depuis 2001. Elle terminera une maîtrise de recherche et création en arts visuels et médiatiques de l'Université du Québec À Montréal en 2009. Son exposition de fin d'études se tiendra à la Maison de la Culture Pointe-aux-Trembles de Montréal en avril prochain. Depuis 1997, elle participe à plusieurs expositions collectives, dont la Biennale d'échanges artistiques de l'Université Ryerson à Toronto, l'évènement Nuit Blanche à Montréal en 2008. Elle a créé des installations in situ pour les événements tels que Ste-Rose en Blanc Laval en 2007, Kilomètr'Art sur la piste cyclable du P'tit Train du Nord dans les Laurentides, à Boréal Art Nature pour son projet de résidence Me perdre en forêt en 2005 ainsi qu'une exposition en solo à la Galerie Verticale de Laval en 2004. Convaincue de la nécessité de prendre la parole en tant que femme artiste, elle s'implique à La Centrale, centre d'artistes autogéré, en participant à des expositions collectives ainsi qu'à la gestion du centre. Elle a été membre du Studio XX à Montréal.



.dpi est un média alternatif et un espace de création engagé, favorisant les échanges au sujet des femmes et des technologies

## Chronique actualité : Le quatrième Sommet annuel et international de l'Alliance de recherche DOCAM. Par Sandra Dubé

Soumis par admin le 23 octobre, 2008 - 12:20

La fondation Daniel Langlois pour l'art, la science et la technologie présentera le quatrième Sommet annuel de l'Alliance de recherche DOCAM (documentation et conservation du patrimoine des arts médiatiques) les 30 et 31 octobre 2008 à Montréal. L'évènement aura lieu à la salle Tanna Schulich du nouveau pavillon de musique de l'Université McGill, au 527 rue Sherbrooke ouest, de 9 h à 17 h30. Un Symposium sur les « Enjeux médiatiques » précédera le Sommet, soit le 29 octobre, au même endroit.

DOCAM est un projet de recherche multidisciplinaire dont la mission est de relever les défis de la conservation, de la documentation et de la restauration du patrimoine des arts médiatiques. La visée du projet est de concevoir des stratégies efficaces pour préserver et comprendre les œuvres analogiques, numériques, multimédias, mécaniques, électroniques, en développant des outils et des méthodes d'analyses adaptés à leur réalité. DOCAM est soutenu par le Conseil des recherches en sciences humaines du Canada et compte, parmi ses partenaires institutionnels, le Musée des beaux-arts du Canada, le Musée des beaux-arts de Montréal, le Musée d'art contemporain de Montréal, le Centre Canadien d'Architecture, le Réseau canadien d'information sur le patrimoine, plusieurs départements d'universités aussi, dont McGill, l'UQAM, Queen's, l'Université de Montréal et la New York University. Plus d'une vingtaine de chercheurs, œuvrant dans des domaines de la préservation et la restauration de l'art, le catalogage des collections muséales, l'histoire de l'art, la gestion de l'information, l'archivistique et la documentation de l'art et l'informatique, font également partie de l'équipe.

Le quatrième sommet annuel de l'Alliance de DOCAM mettra l'accent sur l'étude des pratiques en matière d'archivage et les défis de la préservation de contenu audio, filmique, vidéo et numérique. L'archivage des pratiques artistiques de composition technologique soulève plusieurs problèmes, dont celui de la conservation et de la compréhension de techniques périmées. Plusieurs questions se posent alors : Comment l'art actuel peut être archivé? De quelle manière s'y prendre pour conserver des œuvres à contenu multimédia et audionumérique ? De nombreux chercheurs du monde entier se sont penchés sur cette problématique et présenteront les résultats de leurs recherches. La majorité des conférenciers sont des femmes, point à noter car peu commun dans le domaine, dont Émilie Boudrias du Musée des beaux-arts de Montréal, Geneviève Saulnier et Marie-Ève Courchesne du Musée des beaux-arts du Canada, Andrea Kuchembuck du comité de documentation de la DOCAM, Corina MacDonald du comité terminologique de la DOCAM, Alice van der Klei, Frédérique Dubé, Paule Mackrous et Amélie Paquet du NT2, un laboratoire de recherche sur les nouvelles technologies et les nouvelles textualités de l'Université du Québec à Montréal. Divers sujets sur la question de l'archivage des arts actuels seront soulevés, comme ces conférences portant sur « L'affirmation des stratégies de préservation d'une œuvre d'art médiatique par l'entremise de l'entrevue d'artiste », « The Digital Workfile », « Long-term Preservation for Artistic Communities: How to Interact with a Technical Framework? » ou encore par la proposition d'un vocabulaire «Developing Vocabulary Tools for New Media Art Documentatio n » et même d'un répertoire en ligne « Le Répertoire des arts et littératures hypermédiatiques du NT2 ». L'artiste espagnol Antoni Muntadas, le créateur de « The File Room », une œuvre pionnière de l'art Web, clôturera l'évènement.

**Programme du Sommet DOCAM 2008** (<http://www.docam.ca/fr/?p=425>)



© Leila Sujir, *Tulipomania*, Interactive Video and Sound Installation, 2006

.dpi est un média alternatif et un espace de création engagé, favorisant les échanges au sujet des femmes et des technologies

## Chronicle « In the studio » :: By Chantal Dumas

Soumis par admin le 23 octobre, 2008 - 12:18

Our new column, *In the studio*, brings the reader into the creative space of a multimedia artist, who discusses the technical structure of a particular piece. Depending on the configuration of the work examined, the artist talks about the electronic, computer, and/or robotic components that were used in the design and construction of the piece, as well as the installation layout and functioning. The column takes the form of a two- to four-minute-long QuickTime video, and each segment is accompanied by a short description.

The first installment of the column features **Leila Sujir**, Montreal artist and professor for the Intermedia/Cyberarts (IMCA) program at Concordia's Fine Arts Department. During the interview she shows us a portable version of her *Tulipomania*, a 3D interactive video and sound installation with a tabletop interface.

---

Notre nouvelle chronique *Dans l'atelier* fait entrer la lectrice-teur dans l'espace de création d'une artiste en art médiatique. Tout en situant la rencontre autour d'une œuvre, l'artiste va en dévoiler et en expliquer la structure technique. Elle va aussi présenter les composantes électroniques, informatiques, robotiques selon les cas, qui ont été utilisées lors de la conception et de la réalisation de l'œuvre et aussi aborder le dispositif de présentation. Cette chronique est présentée sous forme de vidéo en format QuickTime dont la durée varie entre de 2 et 4 minutes. Un court descriptif accompagne chacune des capsules.

Pour inaugurer cette chronique, nous avons visité Leila Sujir une artiste montréalaise et aussi professeure au programme Intermedia Cyberarts (IMCA) du département Studio Arts de l'université Concordia. Elle a installé pour nous, le temps de l'entrevue une version prototype et portable de *Tulipomania* : une installation vidéo et sonore immersive de trois mondes activés par un interacteur utilisant une interface table.

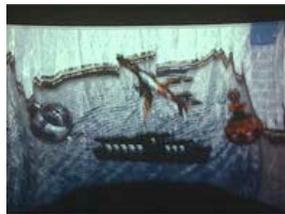
### Documentation of the interactive installation *Tulipomania*



Studio

**Set-up** **Documentation**

([http://dpi.studioxx.org/demo/images/13/LeilaSujir\\_Studio.mov](http://dpi.studioxx.org/demo/images/13/LeilaSujir_Studio.mov))  
(5:57, 62.5 MB)



**Tulipomania. 1. Day-Old Venice**

([http://dpi.studioxx.org/demo/images/13/LeilaSujir\\_DayOldVenice.mov](http://dpi.studioxx.org/demo/images/13/LeilaSujir_DayOldVenice.mov))  
(3:31, 39.8 MB)



My

**Grandmothers** **2 RMX**

([http://dpi.studioxx.org/demo/images/13/LeilaSujir\\_2grandmothers.mov](http://dpi.studioxx.org/demo/images/13/LeilaSujir_2grandmothers.mov))  
(3:00, 34.5 MB)

Video documentation and DVD compilation : Thea Jones and Pablo Rodriguez

### Description of *Tulipomania*

*Tulipomania.1, Day-Old Venice; Tulipomania.2, Cycling outside Leiden; My Two Grandmothers RMX; 2006*

Interactive Video and sound Installation. (occupies approximately 16 square feet), 4-channel video, each wrapping a 3D object in a 31 minute cycle; video processing of vertical slices of real-time video onto the curved wall and scrim with virtual objects (wall dimensions: 12 feet wide, eight feet high, five feet on the diameter); no sound for 'My Two Grandmothers RMX'; surround sound for 'Day-old Venice' & 'Cycling outside Leiden'; distressed table embedded with pidgets for interaction (4 feet long by 2.3 feet wide by 2.3 feet high), one computer to run the real-time video processing, portable surround sound system of audio speakers, organza scrim. Note: all the technology to run the installation comes with the work.

**Alternate version: Interactive 3D CAVE work** (passive stereo).

An interactive projection with three worlds: the first, a re-interpretation of "My Two Grandmothers" (1991) multi-channel installation into 3D projection, with the video signal movement shifted from a video switcher to an interactive processor; the second and third 'worlds' consist of raw sound and video from the city of Venice and from the tulip fields in the Netherlands, again with a sliver compositing interactive process wrapping around the 3D objects and into the sound in the gallery space, which allow the viewer to see and hear fragments of actuality. "Tulipomania" references the trade routes of various empires moving the 'exotic east' into the 'west' from the colonial time of the land route to and from the 'Orient' to the contemporary time of transfer of capital through global electronic markets.



Leila

Sujir answers the question : what is an artist's studio for her.

<http://dpi.studioxx.org/demo/images/13/L/Sujir-capsule01EQ.mov>  
(2m20, 80.4 MB)



Description of the Tulipomania project and perspective on the artist's work.

<http://dpi.studioxx.org/demo/images/13/L/Sujir-capsule02EQ.mov>  
(3m15, 92.5 MB)



The

instrument from which sounds and images are manipulated.

<http://dpi.studioxx.org/demo/images/13/L/Sujir-capsule03EQ.mov>  
(2m43, 126.3 MB)



The

particule engine. Explanations about how the image is produced.

<http://dpi.studioxx.org/demo/images/13/L/Sujir-capsule04EQ.mov>  
(1m55, 125 MB)



The 3D

objects and the narrative that they suggest. The editing instrument.

<http://dpi.studioxx.org/demo/images/13/L/Sujir-capsule05EQ.mov>  
(2m43, 94.8 MB)



A

conversation with the computing scientist, a creative process.

<http://dpi.studioxx.org/demo/images/13/L/Sujir-capsule06EQ.mov>  
(2m20, 108.3 MB)

Interview done by Chantal Dumas  
Filming and Editing: Sara M. Tizhouch

## Artist Biography

**Leila Sujir** is an artist and a professor at Concordia University in the Intermedia Cyberarts (IMCA) program of the Studio Arts Department with a background in visual and media arts production and theory. In 2005 through 2006, she was a Distinguished Visiting Scholar at the University of Calgary, a one year research position as an artist in the Interactions Lab in the Department of Computer Science. "Tulipomania," an interactive video installation working with a tabletop interface, is a project which culminated from the year at the Interactions Lab and as a co-production in the Banff New Media Institute.

Sujir's video art works, both sculptural pieces as well as works which can be shown on a screen or a television, interlace archival elements into the time and space of video, working with various poetic and narrative strategies, providing the viewer with a reconsideration of the official histories and stories which shape our lives. A solo exhibition which has toured Canada, "Luminous Stories," initiated by the Art Gallery of Peterborough, covers the last ten years of her video production.

Her video works have been shown in group shows at the Museum of Modern Art in New York and the Tate Gallery in Liverpool, U.K. as well as galleries and festivals all over the world. "New Republics," a group exhibition out of the U.K. toured Canada and Australia 1999-2000. Her video works are in a number of collections, including the National Gallery of Canada which own four of her works, starting with productions from the mid-eighties through to the present. Sujir's video work has also been shown on educational television in Canada. Her previous project, "For Jackson, A Time Capsule," (2003) supported by five Canadian broadcasters as well as the National Film Board, came out of an earlier installation, a working process which allows art projects to take shape and develop as they move through various media.

For reference to the *Tulipomania* materials, here's some links:

- The writing by Maria Lantin, kg Guttman, & I on Tulip Theory:

[http://www.ceiarte.com.ar/files/Sujir\\_Guttman\\_Lantin\\_NFN.pdf](http://www.ceiarte.com.ar/files/Sujir_Guttman_Lantin_NFN.pdf) ([http://www.ceiarte.com.ar/files/Sujir\\_Guttman\\_Lantin\\_NFN.pdf](http://www.ceiarte.com.ar/files/Sujir_Guttman_Lantin_NFN.pdf))

- New Republics Digital Archive:

<http://newrepublics.com/dialogue.html> (<http://newrepublics.com/dialogue.html>)

- & info about the New Republics Digital Archive site:

<http://www.hour.ca/visualarts/visualarts.aspx?IIDArticle=15835> (<http://www.hour.ca/visualarts/visualarts.aspx?IIDArticle=15835>)



.dpi est un média alternatif et un espace de création engagé, favorisant les échanges au sujet des femmes et des technologies

© Leila Sujir, *Tulipomania*, Interactive Video and Sound Installation, 2006

## Chronique libre : Jeanne Landry, Les balbutiements du cyborg Le Living Web (Web participatif)

Soumis par admin le 23 octobre, 2008 - 10:07

*Chronique libre : Parole d'artiste*

Comme indiqué dans l'éditorial, cette chronique a été proposée à Jeanne Landry autour de son œuvre *Chrysalide humaine*. Dans cette chronique Jeanne propose sa vision du Web 2.0 afin d'exposer le contexte dans lequel se construit le projet de *Chrysalide humaine*. Ce qui suit est donc l'expression d'une artiste, la forme même de ce texte revendique ce principe d'expression. Les phrases mises entre guillemets par l'artiste condensent cette idée en se faisant la représentation d'une « parole directe ».

Emilie Houssa

«Parole d'artiste c'est une chronique dans laquelle on m'a invitée à vous raconter comment j'observe le Web.»:  
Jeanne\_lb

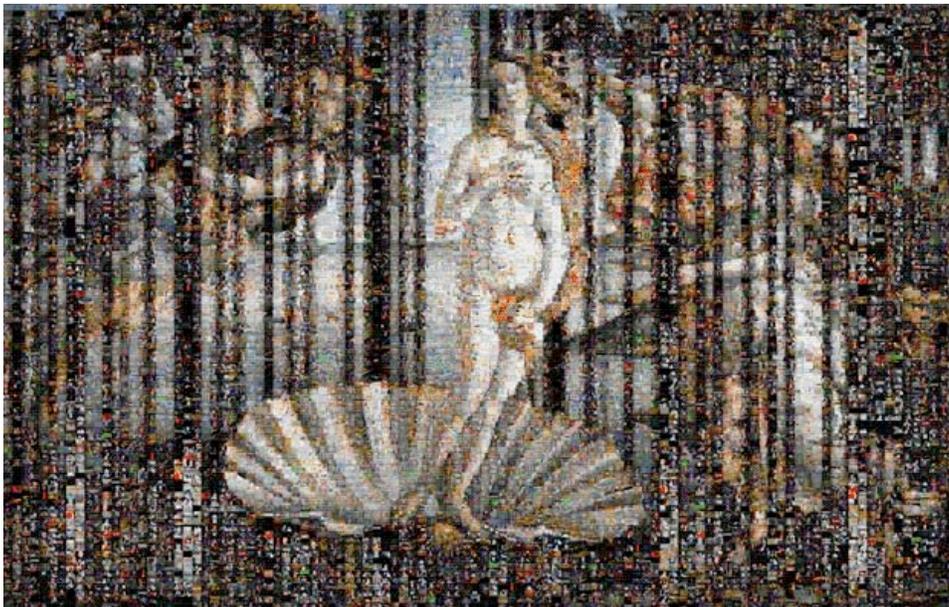
---

### Les balbutiements du cyborg Le Living Web (Web participatif)

« Parfois en se regardant dans la glace on arrive à se voir. Mais comme Alice le sait, le miroir peut devenir une véritable expérience. »

On dit que nous sommes à l'heure de l'individualisme (narcissisme généralisé). Cela m'amène à vouloir tracer le portrait de ce que je comprends de l'être humain. J'espère pouvoir faire miroiter la beauté de l'ensemble que nous formons. C'est pourquoi je m'intéresse entre autres aux principes de réunion, de liaison et de tissage. Le réseau est un concept et une matière de base dans mon travail artistique.

À mon sens, Internet fait partie d'une des plus belles inventions de notre temps, car il contribue à la rencontre et à la réunion des mondes qui, normalement, sont séparés par des frontières naturelles ou culturelles. Depuis l'avènement du World Wide Web, ([1 \(#\\_edn1\)](#)) en 1989, on assiste à la naissance de nouvelles formes culturelles. Par exemple, certains regroupements sociaux se font dans des environnements graphiques très sophistiqués. Je parle ici de simulateurs 3D dans lesquels on doit apprendre à circuler et où l'on peut même se parler de vive voix (*Second Life* par exemple) ([2 \(#\\_edn2\)](#)). Ce n'est pas la première fois que l'humanité vit un tel bouleversement culturel. Mais disons que la cyberculture est un champ d'étude foisonnant pour tous les humanistes de ce monde. D'ailleurs, Sandro Botticelli aurait sûrement aimé voir *La Naissance de Vénus dans un code-barres* .



Jeanne Landry-Belleau, Québec, *La naissance de Vénus dans un code-barres* (2007).

« Justement, je crois bien qu'Alice a envie d'être de la partie et Mary Poppins saute à pieds joints dans le cyberspace... »

Pour moi, le cyberspace n'est pas une illusion, c'est un monde parallèle. D'abord parce que le temps s'y écoule de la même façon. Et même si ce n'était pas le cas, le cyberspace ferait partie de notre vie. Il y aura toujours quelqu'un de notre entourage pour nous rappeler sa présence. Cet environnement change forcément quelque chose en nous.

Comme toujours, nous vivons des périodes d'adaptation. Cette fois-ci, les changements atteignent la communauté internationale. Avec l'ensemble des dispositifs de communication, le mouvement mondial se dessine comme un flux d'informations à l'échelle planétaire et même interplanétaire et spatiale. La réalité devient ce qu'il y a de plus vertigineux.

« D'ailleurs si vous n'avez pas encore rêvé à votre vie dans le cyberspace, c'est probablement parce que c'est à venir. »

Cette dynamique réticulaire (formation en réseaux) est enrichissante, pour tout travail de création.

Avant d'aller plus loin, voici quelques clés de lecture:

- Les réseaux existent dans la nature depuis la nuit des temps (pensons à la forêt).

- L'informatique est la science du traitement automatique de l'information. [\(3 \(# edn3\)\)](#)

- Le métier à tisser Jacquard serait à l'origine de nos ordinateurs (machines à calculer). Cette invention qui remonte à 1801 consistait à fusionner le procédé de tissage traditionnel avec un système de carte perforée rendant ainsi automatique le tissage à la main. [\(4 \(# edn4\)\)](#)

Tisser et calculer.

Voilà un couple intéressant!

Aujourd'hui, les ordinateurs composent une structure impondérable à travers laquelle le réseau humain se reforme. On assiste même aux premiers balbutiements du Web vivant. Je parle ici du Web participatif, communément appelé le Web 2.0. Cela correspond aux plates-formes de diffusion, de création et de partage d'informations tels que : le blogue, Wikipedia, Facebook, Youtube, Flickr, Delicious, Vimeo, Myspace). Physiquement, il est facile d'imaginer un véritable maelstrom d'instruments de communication, avec ou sans fil, qui bouge au rythme des liaisons humaines. Le Web, est la toile qui anime cette structure. Le déploiement de cette fameuse trame ressemble étrangement au processus de la formation d'un cocon. Ce mouvement constitue un schéma d'ondes et de flux lumineux qui s'ajoute à l'environnement naturel. On croirait assister à un phénomène de métamorphose.

En effet, l'observation de l'évolution du stade nymphal d'une chrysalide m'amène à percevoir une certaine similarité formelle avec le Web participatif. Le processus de mutation organique de la chrysalide est le résultat d'une recherche naturelle d'un équilibre. Par analogie, on peut se demander si la transformation des rapports humains par le Web vivant conduira à une amélioration de la condition humaine.

Si le Web est ainsi perçu comme un être en pleine métamorphose, le don du temps que nous y consacrons et les nombreuses manipulations auxquelles nous procédons tissent un être insaisissable. Évidemment, sans la vie humaine et son savoir-faire les corps sont des êtres inanimés. Mais, pour l'instant, disons que le Web ressemble étrangement au cocon par sa structure biomorphique qui est une forme rappelant un organisme vivant. [\(5 \(# edn5\)\)](#).

Cela explique pourquoi, de mon point de vue, le Web participatif est un corps vivant et universel. C'est peut-être pour cela qu'il nous fascine. C'est peut-être aussi pour cette raison qu'il faut le soigner, le comprendre et apprendre à l'aimer.

À ce sujet, on peut prendre le temps d'observer la finesse d'un programmeur (scribe) ou la qualité de son travail (code source). On peut encore apprécier les nombreux hyperliens qui enrichissent la Toile participative. Ce n'est sûrement pas par hasard que le mot texte, qui est la fibre du Web, par sa racine latine *texere*, signifie « tisser »(5). Que de minuties, que de temps et que de passions. Comment une telle chose peut-elle paraître froide et sans vie?

Si nous ne portons pas attention à la qualité des relations humaines que nous entretenons par le Web participatif, nous risquons d'adopter le comportement froid et malsain des cyborgs (6). En réalité, le seul cyborg que je vois, c'est le fruit de nos inventions communes. Ce n'est pas le Web vivant qui nous engoutira sous sa griffe, mais bien ce que nous en faisons.

« Alors toi, internaute et citoyen de la Terre, quelle sont tes valeurs de vie? Quelles sont les fibres avec lesquelles tu tisses ton existence? »

( *Chrysalide humaine* ... à suivre) <http://www.chambreblanche.qc.ca/documents/chrysalide/> (<http://www.chambreblanche.qc.ca/documents/chrysalide/>)

## Notes

[1. \(# ednref1\)](#) Claude Leblanc, "Nouveaux mondes" Revolution 2.0, Courrier international (hors série), Paris, octobre-novembre-décembre 2007, pages 3-4.

[2 \(# ednref2\)](#). Site officiel: <http://www.seconddlife.com> (<http://www.seconddlife.com>)

[3 \(# ednref3\)](#). Le nouveau Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française (version électronique), 2007.

[4 \(# ednref4\)](#). Métier à tisser Jacquard (Wikipedia septembre 2008): [http://en.wikipedia.org/wiki/Jacquard\\_loom](http://en.wikipedia.org/wiki/Jacquard_loom) ([http://en.wikipedia.org/wiki/Jacquard\\_loom](http://en.wikipedia.org/wiki/Jacquard_loom))

[5 \(# ednref5\)](#). Le nouveau Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française (version électronique), 2007.

[6 \(# ednref6\)](#). Créatures résultant de la fusion *humain-machine*, populaires dans le monde de la science fiction. Pour cet exemple, je fais allusion au comportement du Robot Maria dans le film *Métropolis* (1927) ou de celui de Terminator, célèbre personnage du film *Terminator* (1984) de James Cameron. Je pense aussi à Motoko Kusanagi et Batou, les personnages principaux du film *Innocence : Gost in the Shell 2* (1995) et à l'agent Smith de la série *The Matrix* (1999). À mes yeux, tous ces paradoxes comportementaux relèvent d'un profond questionnement humain face à l'émergence des technologies.



.dpi est un média alternatif et un espace de création engagé, favorisant les échanges au sujet des femmes et des technologies

## Appel de textes nos 13-14-15

Soumis par admin le 8 juillet, 2008 - 15:27

Les trois numéros qui seront produits au cours de l'année 2008-2009 vont se déployer sous le thème de « l'archivage à l'aire du numérique ».

### No 13. Projets d'artistes, projets d'archives.

Rédactrice en chef : Émilie Houssa

Date de parution : 30 octobre 2008

Remise du résumé d'article : 19 septembre

Remise de texte : 4 octobre

Le numéro de cette rentrée propose de réfléchir la relation riche et problématique qui se noue, aujourd'hui plus que jamais, entre les pratiques artistiques et le processus d'archivage. A l'heure où les technologies permettent un foisonnement de « documents » artistiques, comment l'art peut-il constituer un moyen d'archiver notre société ? Mais aussi comment archiver l'art actuel ? Jusqu'à quel point l'art peut-il s'auto-documenter ? Le found-footage (acte de recyclage par excellence puisqu'il s'agit de constituer une œuvre à partir d'éléments préexistants) est ici une pratique, parmi d'autres, qui nous semble particulièrement révélatrice de ce processus. Nous nous interrogerons sur la présence et l'évolution de cette pratique au Québec, mais restons également ouvertes à toutes autres formes de réflexions sur le thème principal du numéro : pratique d'une artiste en particulier, analyse d'œuvres précises ou regard théorique plus général sur le sujet.

Nous faire parvenir un résumé d'une intention de texte (100 mots) accompagné d'une courte biographie (100 mots).

Tous les types de textes sont bienvenus (essai, critique, entrevue)

Texte final (environ 2000 mots) à remettre à la date mentionnée.

Un cachet de 150\$ est versé pour le texte final sélectionné.

Envoyer vos textes avec la mention dpi no13 dans le titre à: chantal at studioxx.org

### No 14 : L'acte de documentation des œuvres numériques et nouvelles techniques de conservation

Rédactrice en chef invitée : chantal dumas

Date de parution : 26 février 2009

Remise du résumé d'article : 7 janvier 2009

Remise de texte : 26 janvier 2009

Ce numéro va aborder les différentes méthodes et techniques qui se sont actuellement étudiées et mises en place ainsi que les pratiques nécessaires pour résoudre les problèmes de la préservation des œuvres et du patrimoine des arts technologiques et médiatiques, tant dans le domaine des arts visuels que dans ceux des arts de la scène (théâtre, danse et performance) et de l'architecture. À travers différents centres tels que le NT2, le DOCAM, les musées d'art contemporain, etc.

### No 15. Web 2.0 : créations artistiques et archives personnelles.

Rédactrice en chef invitée : Paule Mackrous

Date de parution : 12 juin 2009

Remise du résumé d'article : 20 avril 2009

Remise de texte : 11 mai 2009

Pour ce numéro, nous souhaitons susciter les réflexions autour des effets (esthétiques ou non) du Web 2.0 sur la notion d'archive, plus précisément en lien avec la prolifération d'archives personnelles. Le développement des technologies du Web 2.0 engendre l'accessibilité d'une panoplie d'interfaces relativement faciles à utiliser (YouTube, blogs formatés, My Space, Facebook, Second Life). Ne requérant pas une connaissance de la programmation informatique, ces interfaces permettent à une plus large part de la population de se servir d'Internet comme moyen de diffuser, voire de publier ses propres informations. Elles permettent également de stocker une quantité importante d'images, de textes, de vidéos ou encore de matériaux sonores et stimulent ainsi la création d'archives personnelles. Certaines artistes s'infiltrèrent dans le réseau par l'entremise de ces interfaces pour générer des fictions identitaires. En empruntant ainsi la forme préétablie de ces interfaces pour alimenter un personnage numérique, bien souvent à l'insu des internautes qui naviguent dans les œuvres, ces projets artistiques interrogent la croyance en une frontière entre fiction et réalité dans le contexte plus général des productions du World Wide Web. L'expérience de cette masse informe de micro-récits et de mini-archives engendre ainsi plusieurs questions : une série d'archives individuelles peut-elle constituer une archive collective ? Comment ces interfaces préformatées modifient-elles notre conception de l'archivage ? Comment s'articule la part de la fiction dans la constitution d'une archive personnelle ?

Nous faire parvenir un résumé d'une intention de texte (100 mots) accompagné d'une courte biographie (100 mots).

Tous les types de textes sont bienvenus (essai, critique, entrevue)

Texte final (environ 2000 mots) à remettre à la date mentionnée.

Un cachet de 150\$ est versé pour le texte final sélectionné.

Envoyer vos textes à: chantal at studioxx.org

**Protocole de rédaction** (<http://dpi.studioxx.org/demo/?q=fr/contribuer/protocole>)



.dpi is an alternative platform for communication, that addresses issues involving women, new media and technological landscapes

## Call for Papers #13-14-15

Submitted by admin on 8 July, 2008 - 15:36.

.dpi is Studio XX's electronic journal for critical discourse. Three issues are published per year.

### Electronic Journal .dpi #13 : Artist Projects, Archival Projects

Guest Editor-in-Chief : Émilie Houssa

Date(s) : Thursday, October 30

Deadline for abstract + bio : September 19th

Deadline for completed submissions : October 4th

.dpi's upcoming issue will reflect upon the rich but problematic relationship that ties together artistic and archiving practices. As technologies are now enabling the growing diversity of artistic documents, how can art constitute a tool to archive our society? Also, how to archive today's art? To what degree can art document itself?

Found-footage (a recycling procedure by excellence since it creates works from pre-existent material) is a practice, amongst others, particularly revealing of this process. We wish to question the presence and evolution of this practice in Quebec. Other proposals related to the main topic may include (but are not limited to): an artist's individual practice, a singular work, or a more general theoretical perspective on the subject. We welcome essays, reviews, interviews.

Please submit an abstract (100 words) with a short biography (100 words) to chantal at studioxx.org with the following title: "dpi no13".

Your final paper (roughly 2000 words) must be submitted by the date mentioned.

A stipend of \$150 will be given to the authors whose papers will be selected.

### Electronic Journal .dpi #14 : The Act of Documenting Digital Artworks and New conservation Techniques

Editor-in-Chief : Chantal Dumas

Date(s) of publication: Thursday, February 26 2009

Deadline for abstract + bio : January 7th 2009

Deadline for completed submissions: January 26th 2009

This issue will explore different methods and techniques which are currently being studied and put in place alongside necessary practices utilized to resolve problems related to the preservation of artworks. The perspectives of DOCAM and NT2 (see next event) will be discussed. Royalties and intellectual property issues will also be addressed.

### Electronic Journal .dpi #15 : Web 2.0 : Artistic Creations and Personal Archives

Guest Editor-in-Chief : Paule Mackrous

Date(s) of publication : Thursday, June 11

Deadline for abstract + bio : April 20th 2009

Deadline for completed submissions: May 11th 2009

dpi #15 : Web 2.0 : Artistic Creations and Personal Archives

The aim of this issue is to solicit and publish papers that provide views on Web 2.0's effects on the notion of archive. The development of the Web 2.0 technologies generates a wider accessibility of what we could call "user friendly" interfaces (i.e. YouTube, formatted blogs, My Space, Facebook, Second Life). Interestingly, these interfaces do not require the knowledge of computer programming; thereby, they allow for a greater part of the population to use Internet as a mean to broadcast their own information. They also allow the stocking of an important quantity of pictures, texts, videos and sound materials thus stimulating the creation of personal archives. Some artists seep in the network using one of these interfaces to generate identity fictions. While borrowing these pre-established interfaces to create a numerical character - often without the net surfers knowing -, these artistic projects question the boundaries between fiction and reality in the World Wide Web productions. The experience of micro-narratives and mini-archives corpus thus generates several questions: Can a set of individual archives constitute a collective archive? How do these pre-formatted interfaces modify our archiving conception? How does the fiction interact with the facts in the archive's constitution?

We seek contributions which expand on the above themes.

These can be around 2000 words.

A 50-word abstract is required.

Please also submit a 100-word biographic blurb.

Please send us any intention of contributing.

Deadline for completed submissions: see each topics

Please send your submissions to us

chantal at studioxx.org

**Writing protocol (in french)** (<http://dpi.studioxx.org/demo/?q=fr/contribuer/protocole>)