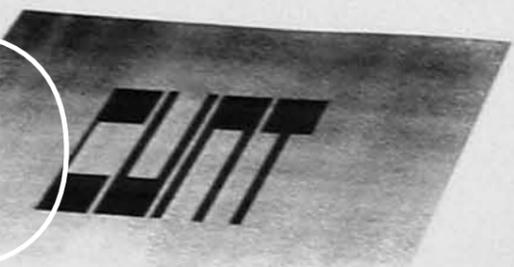


gratuit

REVIEWS

LESBIAN
WEB OF
EVIL



The Revolution
is my girlfriend
n°22

<http://interface.art.free.fr>

Access To
Document /
Access Through
Document

Footnotes to an Essay: *Archives, Documents? : Forms of Creation, Activation, and Use*

Carte blanche à la Session 17 de l'Ecole du Magasin
Virginie Bobin, Lucile Bouvard, Frida Carazzato,
Maria Garzia, Julia Kläring, Silvana Silveira

www.ecoledumagasin.com/session17

La dématérialisation de l'art amorcée à l'ère post-moderne par les artistes minimaux et surtout conceptuels a paradoxalement contribué à une capitalisation de l'immatériel réapproprié par le marché (Chiapello et Boltanski). Le document est passé d'un espace sur l'art à un espace de l'art, et d'une valeur testimoniale, historique ou archivistique à une valeur d'autorité, modifiant son statut artistique et économique. En parallèle, les nouveaux modes d'accès sur Internet ont permis une certaine défétichisation du document (Falguières). Considérant le document comme un potentiel à réactiver et interpréter, ce nouveau contexte artistique, théorique, économique et technologique pose en outre la question des modes d'écriture et de lecture de l'histoire.

Depuis la Documenta XI en 2002, on assiste au sein des lieux d'exposition à une multiplication de projets interrogeant le sens et l'usage du document dans un champ élargi de l'art contemporain. Cette sur-représentation nous semble corollaire des enjeux renouvelés importés dans les champs de l'art et de la recherche via notamment la démocratisation d'Internet : la mise à disposition de nouveaux outils et modalités nous pousse à reconsidérer, voire réinventer les notions d'espace privé et d'espace public dans ces champs, de même que les trajectoires qui mènent de l'un à l'autre.

Quel accès, quels usages et quels enjeux pour le document dans les pratiques contemporaines de l'art et de sa recherche ? C'est la question que nous avons posée à des artistes, curateurs, chercheurs et théoriciens, afin d'exposer la diversité des pratiques et des réflexions sur ce thème.

Avec des contributions de **1:1projects** (IT), **Julieta Aranda** (US), **Patrick Bernier** et **Olive Martin** (FR), **Marco Bertozzi** (IT), **Enrico Bisenzi** et **Claudio Parrini** (IT), **Neil Cummings** et **Marysia Lewandowska** (GB), **Cécile Dazard** (FR), **Carola Dertnig** et **Juma Hauser** (AT), **Guillaume Désanges** et **François Piron** (FR), **documentsdartistes** (FR), **Mounir Fatmi** (FR), **Kirsten Forkert** (CDN), **Renée Green** (US), **Jeff Guess** (FR), **Thomas Hirschhorn** (CH), **Eric Mangion** (FR), **SARL Grore Image** (FR), **Eric Watier** (FR).

Double page centrale : **Vera Frenkel**, artiste canadienne, travaille à partir de sources documentaires ou fictives qu'elle confronte pour soulever la question de l'archive comme trace, pièce à conviction, réinvention de sens, pérennisation et transmission d'une œuvre. Dans *News of the Scaffolding Archive* « un(e) archiviste anonyme, passionné(e) par les changements destructifs dans la ville où il (elle) vit, finit par en devenir le vigilant enregistreur. Conscient(e) des pertes si assidûment documentées, l'archiviste confie l'unique copie de l'archive à un associé de confiance ».

Couverture : artiste, **Stéphanie Seibold** (vit et travaille à Vienne) a assemblé des documents d'origines diverses pour former les trois posters de la série A READER, qui fonctionnent à la fois comme un travail visuel indépendant, un fanzine queer et féministe, et un contexte général pour sa pratique autour de la représentation des concepts d'identité, corps, sexe et genre.

Le texte de l'appel a été adressé en français, anglais, italien et allemand. Les réponses sont publiées dans leurs langues respectives et traduites en français (voir feuillet inséré dans le journal), afin de respecter à la fois le caractère international du projet et la diffusion francophone d'*horsd'œuvre*.

Sur le site www.ecoledumagasin.com/session17 : publication de l'ensemble des contributions en version complète et téléchargeable + contributions spécifiques de **1:1projects** (IT), **Marco Bertozzi** (IT), **Carola Dertnig** et **Juma Hauser** (AT), **Barnaby Drabble** (CH), **Stéphanie Elarbi** et **Laurent Prexl (Atelier Boronali)** (FR), **Jakob De Chirico** (IT), **Jérôme Dupeyrat** (FR) et **Renée Green** (US).

Merci à tous les participants du projet, à l'équipe du Magasin, ainsi qu'à l'association Interface pour son invitation.

L'ensemble des contenus de ce numéro est placé sous Licence Creative Commons et, sauf mention contraire, mis à disposition selon le Contrat Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-Pas de Modification 3.0 Unported disponible en ligne <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/> ou par courrier postal à Creative Commons, 171 Second Street, Suite 300, San Francisco, California 94105, USA.



horsd'œuvre est l'un des trois espaces et temporalités du projet **point.doc** de l'Ecole du Magasin sur l'accès au document dans les pratiques contemporaines de l'art et de la recherche, avec *Hypothèse pour une histoire*, une exposition de documents reproduits dans les archives de la Collection Herbert, (du 25 mai au 24 août au Magasin, Grenoble) et une mise à disposition de textes sur notre site Internet, *The Instant Archive*.

1. *Spheres of Interest: Experiments in Thinking and Action* is the name of the series taking place at the San Francisco Art Institute. Initiated in 2006 with a pilot season, 2008 marks the 3rd consecutive year in which a roster of invited guests visit San Francisco to engage in private seminars, and public lectures. During these years guests and events have included: Cindy Bernard, Chris Gilbert, Activating the Medium Festival 9,10 and 11, Sabeth Buchmann, Rainer Bellenbaum, Helmut Draxler, Stephan Geene, Ashley Hunt, Taisha Paggett, Michael Eng, Kimberly Lamm, Diedrich Diedrichsen, Noise Symposium: Florian Hecker, Curtis Roads and Yasunao Tone, Kobena Mercer, Raqs Media Collective, Trevor Pagden, Alfredo Jaar, Sarkis, Allan deSouza, Barbara Vanderlinden, Claire Daigle, Beth Coleman, Simin Farkhondeh, Avery F. Gordon, Fred Moten, Marko Peljhan, Judith Barry, John C. Welchman, Retort, A conversation with Trinh T. Minh-ha, Elvan Zabunyan, and Renée Green, Anthony McCall, Eduardo Cadava, Judith Hopf, Jürgen Bock, Lovett/Codagnone, Lia Gangitano, Françoise Vergès, Lynn Hershman Leeson, Camille Norment, Acoustic Landscapes and Noise: Florian Hecker and Chris Watson, Dont Rhine/Ultra-red, John Miller, Christian Philipp Müller, Tony Cokes, Phill Niblock, Florian Zeyfang, Laura Harris, Sowon Kwon, Karim Ainouz, and Sharon Hayes.
2. Kobena Mercer is editor of the publication series *Annotating Art's Histories: Cross-Cultural Perspectives in the Visual Arts*. Published by MIT Press, and co-published by Iniva (Institute of International Visual Arts) <<http://www.iniva.org>>. The series has four volumes: *Cosmopolitan Modernisms; Discrepant Abstraction; Exiles, Diasporas & Strangers*; and *Pop Art and Vernacular Cultures*. Raqs Media Collective co-edit *Sarai Reader*. Published by The Sarai Programme; Centre for the Study of Developing Societies, Delhi. Seven volumes have appeared: *The Public Domain; The Cities of Everyday Life; Shaping Technologies; Crisis/Media; Bare Acts; Turbulence*, and *Frontiers*. The *Readers* circulate as books, and also can be accessed online at <<http://www.sarai.net/publications/readers/>>
3. Adapted definition from the *Webster's Encyclopedic Unabridged Dictionary of the English Language*. New York: Dillithium Press, 1989.
4. These would also include another project of mine *Wavelinks (1999-2002)*; seven films were produced on electronically produced sound: *Mediations: The Wire, Electronic Music?, Into the Machine: Laptops, Activism and Sound; The Aural and The Visual; Spectrums of Sound*, and *A Different Reality*.
5. Orhan Pamuk. *Istanbul: memories and the city*. New York: Knopf, 2005.
6. *Code: Survey* website: <http://www.dot.ca.gov/dist07/code_survey/intro.htm>
7. Paul Valéry. *Monsieur Teste*. 1st American edition. New York: Knopf, 1947: 13.
8. Paul Valéry. "Remarks on Intelligence," *The Outlook for Intelligence*. New York: Harper & Row, 1963. (Harper Torchbooks; The Bollingen Library, TB2016). "Originally published in 1962 by Bollingen Foundation as part I of *History and politics*, which is volume ten of the *Collected works of Paul Valéry*."
9. Harry Mathews. "The Pursuit of the Whole," *The case of the persevering Maltese: collected essays*. Normal, Ill.: Dalkey Archive Press, 2003. Mathews is referencing D'Arcy Wentworth Thompson's *On Growth and Form*.
10. Hosted by the Itaú Cultural, a cultural institute located in São Paulo, Projecto Hélio Oiticica can be accessed at the following URL: <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia/ho/home/dsp_home.cfm>

Renée Green - 2008

[To access the essay these notes refer to, please check *The Instant Archive* website www.ecoledumagasin.com/session17]

Renée Green, artist ; investigations into circuits of relation and exchange over time, the gaps and shifts in what survives in public and private memories, as well as what has been imagined and invented.

Nodoc.doc

GRORE IMAGES

Il serait illusoire de regarder les photos trouvées par terre de *Grore Images* comme des documents bruts. Ce ne sont pas des documents, c'est la fiction du document, et la fiction de la séparation fiction-document. Il faut y croire, leur accorder foi — qui prouvera qu'elles ont été vraiment trouvées par terre, et pas fabriquées pour faire comme si ? — précisément parce que ce sont des documents bruts, sans classement, sans grille de lecture, sans retouches, sans commentaires. Croire en ces documents comme on croit à une belle histoire. Les collecter c'est déjà écrire un texte parce que la fiction de vérité qui sous-tend ce texte est la fiction qui ferait croire à la vérité de l'idée de document elle-même.

Le texte des documents, des photos *trouvées*, ce sont aussi les légendes qui les remplacent, les décrivent, les accompagnent, les trahissent : les traduisent en mots.

1. D'un prétendu droit de mentir

L'a priori du document, c'est l'évitement des constructions fictives, l'économie de l'imaginaire. « Faire ce qu'on dit et non pas le dire ». Ce qui revient à poser le faire au lieu du dire, dans une exacte opposition au « Dire c'est faire ». L'archivage, propose une expérience, plutôt qu'un renvoi exclusif à la signification. Et cette expérience n'est pas neutre.

D'abord, parce qu'il enregistre les documents dans une perspective de restitution, l'archiviste les manipule. Les dangers de la manipulation sont inhérents aux pratiques documentaires. C'est par là que l'archive écrit un texte, raconte, déforme. Le procédé le plus flagrant de fictionnalisation, de fabrication d'un réel de toutes pièces, est la répétition. La redite à l'identique signale le fictionnel, le fabriqué. Traduire une fiction de fiction en texte, cela peut être aussi *faire* sa légende — Or il y a souvent plus de mots contenus dans une photo trouvée, que dans sa légende. La description est un cadre —

Ensuite parce que c'est une expérience vécue. *Re-faire* l'expérience des faits procède par réminiscences et sensations, que ce soit dans la constitution de l'archive ou dans la consultation.

L'imaginaire est même convoqué radicalement, dans une large mesure, parce qu'il s'agit de tenter la fiction afin de ne pas s'appropriier le réel, en fraude.

La reconstruction que sous-tend le document est une intervention en faveur de l'œil nu. D'un prétendu droit à la vérité qui ferait mentir tout raisonnement dialectique, le document entame celui d'un droit de mentir par goût de la vérité.

2. Naturelle étrangeté

Même lorsqu'il ne s'est pas fixé un objectif avoué de contestation de la réalité, le document transforme le réel. Par l'expérience même de l'archivage et de la consultation, par les appels aux projections, aux interprétations et aux fantasmes qui lui donnent son épaisseur, il transforme le réel en un vrai « autre », en rêve, en la fiction du « vraiment vrai ».

Métaphorique, tout document porte un idéal de « véritable réalité » à laquelle il permettrait d'accéder autrement que par l'invention de récits.

Il porte en lui un enjeu de vérité. Dans la rupture avec l'imagination, on serait dans un « tout est vrai », tout est montrable, représentable, spectacle autant que manifeste. Et documenter la réalité se réaliserait selon un redoublement : « see what you see », et une augmentation : son miroir démultiplié.

Dans ce redoublement de réalité [jouer le rôle de sa vie, se regarder voir, s'entendre écouter, se voir marcher, dire faire] se joue une recherche d'authenticité. Tout étant déjà-là, non pas le dire, mais le décrire.

Contre l'art qui ne sait rien faire d'autre que de l'art, le document propose une « vérité naturelle ». Les pratiques documentaires s'exposent alors à l'accusation de naturalisme, là où la fiction s'intéresse à l'inquiétante étrangeté du réel par des procédés de description, d'isolation, de détournement, de cadrages qui insularisent des morceaux de réel.

Mais c'est vite oublier que tout document, par exemple une photo trouvée, appelle par son existence le contexte qui lui a donné naissance et documente avant tout ce hors-champ, le contexte plutôt que le texte. Si les photos trouvées n'évitent pas la représentation, elles visent un degré zéro de l'intention, donc de la fiction.

A vouloir faire au lieu de dire, elles ne savent pas ce qu'elles font ni ce qu'elles racontent, et ne veulent pas le savoir. C'est de ce paradoxe que naît la qualité de leur « naturalisme » : la fiction sans l'intention, autre manière de s'intéresser à l'étrangeté du réel.

Grore Images assume la double contrainte fondamentale du « naturel », pris à la fois dans l'expérience sans répétitions, et dans un *refaire* qui isole, désigne, répète et fictionnalise.

Ses photos trouvées sont le déclencheur accidentel d'une naturelle étrangeté.

Raya Lindberg & Philippe Mairesse

Fondée (1993) et gérée par Philippe Mairesse, l'agence photo Grore Images réunit un stock de plus de 3 000 photographies, toutes trouvées dans la rue, par terre, une à une et par hasard. En ligne sur www.grore-images.com, le stock est en passe d'être en totalité légendé, permettant une recherche ouverte par mots clé, et dans un projet d'édition du catalogue des légendes. Écriture des légendes : Raya Lindberg.

Philippe Mairesse, ingénieur de formation, artiste, chercheur, Humanisation des Organisations, consultant associé en stratégies collaboratives. Raya Lindberg est auteure / metteuse en scène et critique d'art

Bank of Nature : Concept

Oliver Wendell Holmes, dans son article de 1859, "The Stereoscope and the Stereograph", spéculait sur la possibilité de constituer une encyclopédie universelle de photographies. Pour Holmes « doit s'organiser un système complet d'échanges, de sorte que puisse émerger une devise universelle à partir de ces billets de banque, ou de leur équivalent or, que le soleil a gravés pour la grande Banque de la Nature ».

Les banques d'images actuelles, tout comme leurs antécédents historiques, les sociétés stéréographiques, sont confrontées à l'écueil principal de l'archive : la recherche d'un document précis. Le potentiel polysémique des photographies est en conflit avec l'organisation de ces vastes corpus. Le régime de l'écrit est utilisé pour classer des images dans des typologies, des abstractions. La rationalisation générale de

ce processus a engendré, à coups de concurrence et de besoins de rentabilité, une vision du monde, un univers de valeurs et de sentiments, autant d'instruments en phase avec la société de consommation.

Bank of Nature : Concepts représente une liste de 'concepts' trouvée dans un document promotionnel de l'agence photographique Getty Images qui explique la procédure à

suivre pour localiser une image dans leur base de données.

Jeff Guess

Jeff Guess est un artiste américain qui vit et travaille à Paris depuis 1988. Les questions posées par ses propositions passent par une investigation des liens entre le photographique, le filmique et l'algorithmique.

© Jeff Guess : *Bank of Nature : Concepts*, 2007

1 x 2 m, triage lambda, diasec

œuvre produite avec le soutien de la Société Française de Photographie

Absence	Attitude	Celebration	Contrasts	Embarrassment	Fairy Tale	Hard Cash	Laziness	Mystery	Rejection	Slow	The Morning After
Achievement	Authority	Challenge	Convenience	Enjoyment	Freedom	Humor	Leadership	New Life	Repetition	Solitude	The Way Forward
Action	Awesomeness	Change	Cooperation	Envy	Friendship	Idyllic	Loneliness	Night Life	Resourceful	Spending Money	Time
Adolescence	Balance	Chaos	Decisions	Escapism	Funky	Ignorance	Love Of Money	Out Of Context	Retro Revival	Success	Tranquil Scene
Adventure	Big Brother	Choice	Desire	Eternity	Futility	Innocence	Luck	Passion	Revenge	Symmetry	Unhygienic
Aggression	Bizarre	City Life	Destruction	Evil	Gambling	Intelligence	Making Money	Phobia	Risk	Teamwork	Vanity
Agility	Boredom	Complaining	Determination	Excitement	Gratitude	Internet Dating	Memories	Population Explosion	Safety	Technophobe	Variation
Anger	Brainstorming	Confidence	Discovery	Exhilaration	Greed	Journey	Midlife Crisis	Pride	Serene People	The Aging Process	Vitality
Anxiety	Bureaucracy	Confusion	Dishonesty	Exploration	Growth	Joy	Miserly	Real People	Sharing	The End	Wasting Time
Assistance	Carefree	Conquering Adversity	Elegance	Failure	Happiness	Kitsch	Mother Nature	Reassurance	Shock Tactics	The Future	Wealth

[trad. #2]

Manifesto Per La Salvaguardia Della Memoria

Introduzione al problema

Fin dagli anni '90 molte cronache, narrazioni, sperimentazioni artistiche e riflessioni politiche vengono riversate e diffuse su Internet piuttosto che sulla carta stampata.

Soprattutto quei settori che hanno meno mezzi economici ma anche meno affinità col supporto cartaceo e maggiore dimestichezza con le nuove tecnologie della comunicazione si affidano al Web, agli archivi video e audio per raccontare il loro vissuto artistico e politico.

La contemporaneità culturale, artistica e politica che si può ritrovare quasi esclusivamente su Internet rischia un oblio irreversibile e la conseguente perdita di senso e identità.

Il problema dei supporti

Il vinile ha lasciato il posto ai nastri magnetici, poi sono arrivate le cassette vhs, i floppy disk ed a seguire gli hard-disk, i cd-rom, dvd, blue ray eccetera.

Non ogni era, ma ogni effimero periodo della nostra contemporaneità vede affermarsi il predominio di un supporto digitale che dopo pochi anni lascia il posto (e le funzioni di comunicazione!) ad altri supporti che negli anni diventano inservibili a causa della loro veloce decadenza fisica ma anche a causa della scomparsa di lettori capaci di leggere vecchi supporti (un tempo analogici ed oramai esclusivamente digitali).

Il problema del formato (aperto) dei documenti da salvaguardare

Documenti testuali ma anche audio e video vengono generati, riprodotti e trasmessi attraverso formati che negli anni diventano inservibili a causa dell'incapacità dei nuovi

software di leggere i vecchi formati digitali. Il problema si aggrava se si fa riferimento a standard chiusi e proprietari dei documenti e non si usufruisce del movimento del software libero e dei formati aperti dei documenti.

Soluzioni tecniche, sociali e politiche

Auspichiamo la nascita di laboratori sulla memoria digitale auto-organizzati dal basso capaci di sperimentare forme di archiviazione di ciò che viene narrato attualmente su Internet ma anche un investimento delle forze politiche ed istituzionali affinché il problema dell'oblio della cultura basata sul digitale diventi un'emergenza sociale.

Le istituzioni e le fondazioni culturali si devono far carico di questo emergente problema dell'oblio digitale della cultura prodotta dagli '90 in poi così come della necessità di rimettere in un circuito comunicativo (digitale) efficace quegli archivi cartacei che altrimenti sono destinati ad una funzione di mera conservazione del sapere (pur importante).

C'è un problema enorme da affrontare e su cui discutere di CONSERVAZIONE delle 'opere' digitali, ma al tempo stesso anche la necessità di riflettere sulla maniera migliore di effettuare una procedura di NARRAZIONE di queste opere nel sociale ed in alcuni casi vi è la necessità di RESTAURO delle medesime secondo standard liberi e aperti che consentano la loro riproduzione e fruizione nel tempo.

La narrazione come forma di sopravvivenza all'oblio della cultura digitale

Non è possibile un'opera di conservazione senza un processo di narrazione ma soprattutto diventa fine a sé stessa la

funzione di conservazione se non è accompagnata da un'opera di narrazione di ciò che è e si è riusciti a conservare. Bisogna immaginare momenti di narrazione di ciò che riusciamo a conservare della cultura digitale: eventi, mostre, spettacoli teatrali, incontri con le scuole, seminari nelle accademie e nell'università devono riuscire a trasmettere ciò che di significativo si muove a livello culturale nella Rete e rischia di scomparire nell'arco di pochi anni.

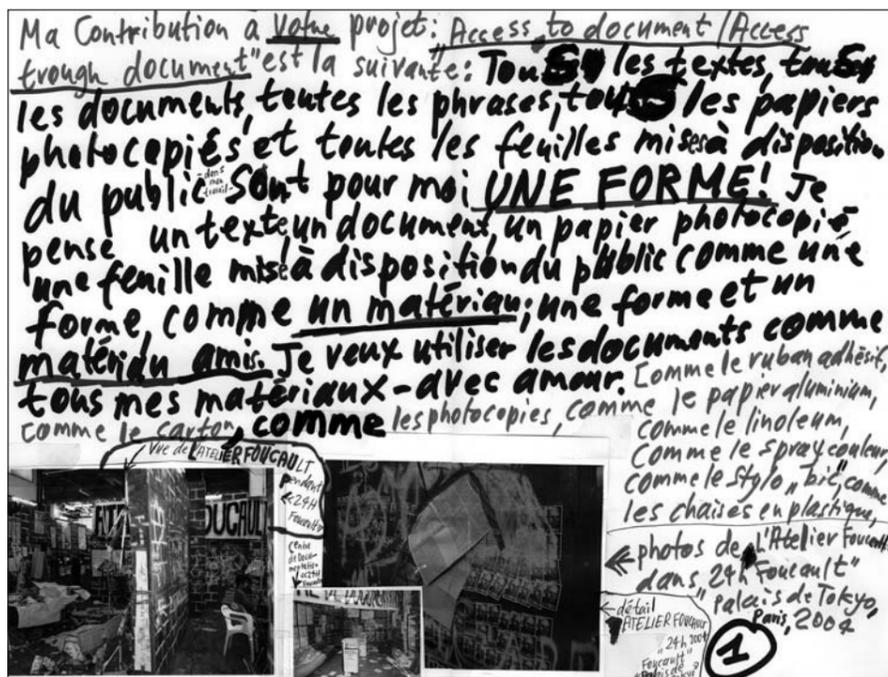
È necessario creare supporti digitali basati su tecnologie libere ed aperte – veri e propri libri della memoria digitale – capaci di narrare storie, drammi ed idee sviluppatesi in precisi archi temporali od intorno a tematiche ben specifiche.

Non è assolutamente certo che ciò che stiamo producendo a livello culturale su Internet sia degno di interesse e di conservazione al fine di trasmetterlo alle generazioni future: è però altrettanto certo che l'intera cultura trasmessa attraverso il digitale è destinata all'oblio se non si innesca un meccanismo rivoluzionario di conservazione, riproducibilità e narrazione di ciò che si racconta in Internet in questi anni.

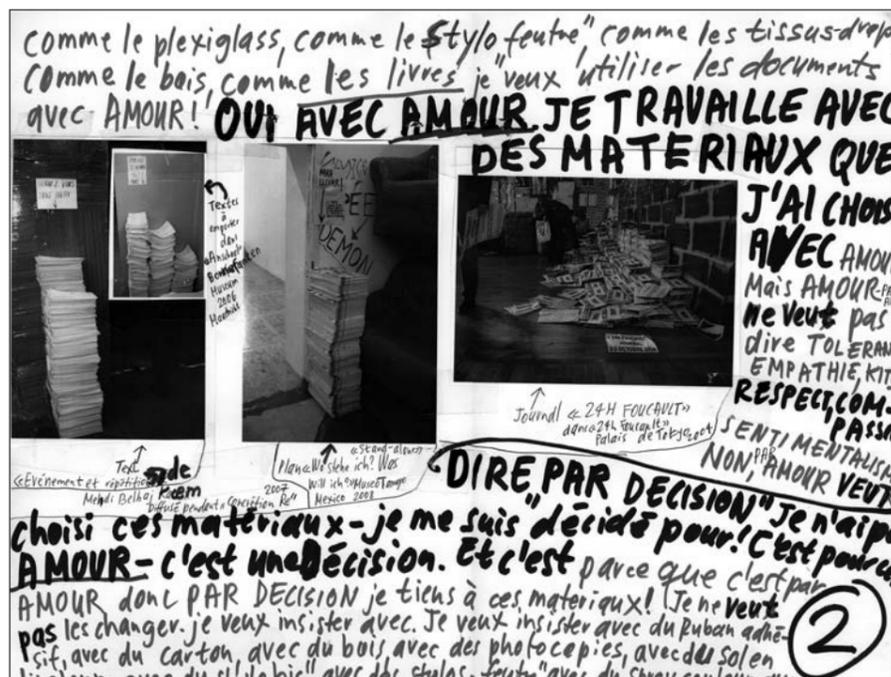
Enrico Bisenzi e Claudio Parrini

Enrico Bisenzi e Claudio Parrini sono docente ed artista, autori del libro « I motori di ricerca nel caos della Rete » (2001) et della rubrica «Arte di Parte» su Undo.net www.undo.net/cgi-bin/undo/artediparte/artediparte.pl

Thomas Hirschhorn



Contribution au projet Access to document / Access through document, 2008
Thomas Hirschhorn, artiste, né à Berne (Suisse) en 1957. Vit et travaille à Paris.



[trad. #3] Note Su *Appunti romani*

Appunti romani est un film à base d'archive, su Roma, réalisé avec des séquences d'opere conservées en diverses cinémathèques européennes. Nasce da un progetto comune della Biblioteca delle Arti dell'Università Roma Tre, del Dipartimento di Comunicazione e Spettacolo della stessa Università e dell'Archivio Audiovisivo del movimento operaio e democratico (AAMOD) di Roma. Gran parte del materiale utilizzato proviene proprio da questo archivio, quindi dall'Istituto Luce, dall'Archivio centrale e dalla Discoteca di Stato, sempre di Roma, dalla Cineteca del Comune di Bologna, dall'Amsterdam Film Museum, nonché da alcune raccolte private. Per la sua realizzazione si è proceduto in maniera quasi erratica, come da raddomanti, e dopo un anno di lavoro si è giunti alla identificazione di un primo nucleo di scelte audio-visive: frammenti vedutisti di fine ottocento, il primo Papa cinematografato, antichi resti attraversati da pastori; l'immagine di Roma attraverso i primi cinegiornali, documentari propagandistici e i grandi piani urbanistici di regime che vanno dagli sventramenti ai fori sino alla costruzione dei quartieri periferici; poi le distruzioni belliche, i difficili anni della ricostruzione, i successivi anni di grandi speranze e di altrettante tensioni sociali, sia attraverso sequenze di produzione filo-governativa, sia con frammenti indipendenti o di culture antagoniste.

Un film che racconta la città immaginata nel XX secolo ed è obbligato a confrontarsi con le mentalità che produssero determinate visioni, a evidenziarne i progetti massmediali che solo il tempo rende espliciti e, spesso, mitologici. Crollano i baluardi dell'oggettività e della referenzialità documentaria: l'immagine realistica è sovente corresponsabile di misfatti ideologici e *Appunti romani* abdica sin da subito all'idea che possa esserci una Ricostruzione Oggettiva, in stile Grande Storia. Piuttosto, il film avanza per frammenti emozionali, per sequenze composte seguendo tracce labili, per anamnesi improvvisate legate a graffiante bellezze emerse a nuova luce. Lontani dell'ingenuità epistemologica della prova documentaria affiora qualcosa che valica il visibile noto, la riconoscibilità iconografica di un luogo oberato da stereotipi e immagini cartolinesche, donando, piuttosto, nuovi occhi ai racconti, alle

complessità e alle molteplici identità di una "antichissima città moderna". [...]

Nel tentativo di illustrare la porosa vastità immaginifica dell'*urbis*, *Appunti romani* rivendica un principio di autonomia interna, una scelta ritmico-compositiva che lavora col fragile più che col certo, in cui l'intima coerenza estetica dell'opera vive nell'impossibilità del riconoscimento immediato. D'altronde "l'immagine documentaire est toujours la trace d'une compromission, d'une omission, d'une lacune, elle est le produit d'une relation qui trahit cette relation, qui en dissémine le sens" (M. Froger, *Don et image de don*). Piuttosto che alla Roma di pietra, quella fisica, il film risulta tributario alle sue architetture mentali, in una riconfigurazione poetica che cerca di divenire "dono", per tutti, momento di visionaria ospitalità da riempire e da godere. Le sue lacune, il suo carattere enigmatico, vivono di nuova vita proprio all'interno del cerchio caldo di varie comunità spettatoriali, da Roma a Londra, da Parigi a Città del Messico, dal Canada alla Cina. Come se il film consentisse una ri-modulazione in bilico fra spazi privati, della memoria, e spazi pubblici, della storia: un riciclo poetico che innesca potenziali riscritture del mondo, sottratte al buio dei preziosi scrigni cinetecari e alle programmate obsolescenze del marketing. Ecco una nuova etica dell'estetica: arrestare la manovella del cinematografo per riflettere sull'uomo e la sua memoria senza produrre altre immagini. Una incommensurabile e inquantificabile "gratuità" (A. Hénaff, *Le prix de la vérité. Le don, l'argent et la philosophie*) normalmente incomprensibile all'industria del cinema...

Marco Bertozzi

Leggo il testo integrale su www.ecoledumagasin.com/session17

Marco Bertozzi regista e professore di cinema del documentario all'Università di Macerata, autore del film *Appunti romani*.

Jiri Kovanda vs reste du monde (Tentatives de rapprochement)

Cet entretien a été réalisé, par email le 12 avril 2008, avec Guillaume Désanges et François Piron, co-commissaire de l'exposition *Jiri Kovanda VS reste du monde (Tentatives de Rapprochement)*. Depuis sa première présentation à la Galerie gb Agency à Paris du 9 septembre au 14 octobre 2006, l'exposition a voyagé à Amsterdam, Brest, Valence et Barcelone.

L'œuvre de Jiri Kovanda est faite en grande partie de happening discrets, dont les traces sont des photographies. Dans votre exposition, avez-vous présenté les clichés originaux ou des reproductions ?

Guillaume Désanges : Cette exposition est d'abord une exposition personnelle de Jiri Kovanda, et nous avons clairement dissocié les pièces "originales" de l'artiste des autres documents, par le biais d'une séparation horizontale sur les murs. A hauteur d'œil, les pièces de Jiri Kovanda, en dessous de nombreuses photocopies associées à chacune de ses pièces. Ce dispositif permettait une double lecture de l'exposition, soit une monographie (au-dessus de la ligne), soit comme une série d'expositions collectives qui toutes comporteraient une œuvre de Kovanda. Nous avons respecté la manière habituelle de présenter le travail de Kovanda : des tirages photographiques collés sur feuille A4 sous plexiglas, qui bien évidemment ont une similarité imparfaite avec les photocopies noir et blanc, donnant au projet un air d'exposition documentaire conventionnelle, mais avec une facture artisanale et pragmatique.

Les photographies des performances de Kovanda sont mises en relation avec d'autres images. Lesquelles et comment ?

François Piron : L'association des photographies de Kovanda à des reproductions d'œuvres d'art trouvées dans des catalogues et sur internet, imprimées ou photocopiées, reposait sur une contestation de la notion de contexte, en

créant des échos avec des œuvres d'autres artistes, antérieures, contemporaines ou postérieures à son travail, et issues de tout contexte géographique. Ces associations sont basées sur des résonances formelles ou structurelles des gestes produits par Kovanda dans ses performances (ouvrir les bras/se cacher/ ramasser des débris...); sans vocation scientifique, elles amorcent des associations d'idées complétées ou amendées au fil des occurrences de l'exposition (à Paris, Amsterdam, Brest, Valence, Barcelone). Cette méthodologie nous permet de réaliser une exposition-archive ambiguë, flexible, transportable, qui se réactive chaque fois qu'elle est montrée, au sein d'une structure formelle très déterminée.

Les images photocopiées réfèrent à une économie modeste. Son utilisation répond-elle à la fragilité des happenings de Kovanda ?

G.D. : Non, nous n'avons pas pensé répondre au travail de Kovanda, que nous ne considérons pas comme particulièrement fragile. Comment confronter le travail de Kovanda à potentiellement toute l'histoire de l'art sans avoir le budget du Guggenheim ? Et comment préparer une exposition en août à Paris, alors que toutes les transactions sont rendues quasi-impossibles ? En transformant positivement ces contraintes, nous avons travaillé de manière autonome, à notre échelle, utilisant simplement nos bibliothèques personnelles, celles de nos amis et un photocopieur comme outil de travail. La disponibilité des œuvres ne se posant plus, le travail curatoriale devenait très cérébral : dépliage conceptuel et formel des œuvres de Kovanda, et recherche de référents, ce qui est finalement très proche d'une démarche de critique d'art.

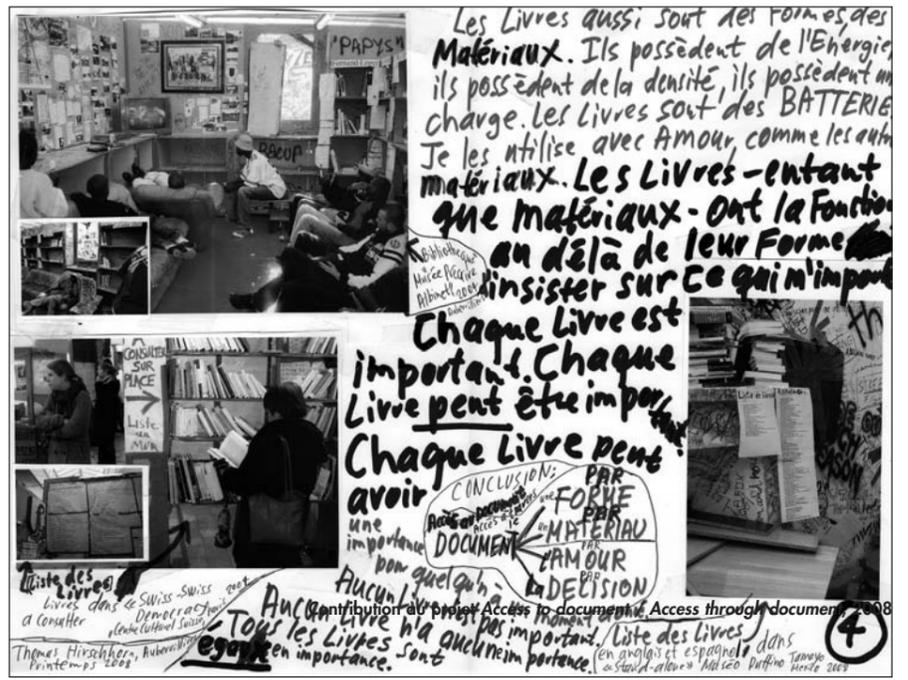
F.P. : Nous avons délibérément joué avec un premier abord relativement conventionnel, un peu autoritaire dans sa monochromie, de l'exposition documentaire, pour qu'à

mesure que le spectateur s'intéresse aux documents et aux chaînes de relation, il soit de plus en plus perplexe sur la nature des intentions de l'exposition. Nos associations sont toujours plus ou moins pertinentes, plus ou moins subtiles, parfois évidemment bêtes. Parce qu'au fond, ce qui est à communiquer, c'est la prolifération jubilatoire, l'invitation ouverte à prolonger les associations... Les actions de Kovanda, sous leur apparence romantique, sont également humoristiques, distantes, non-naturelles, et en ce sens, nous ne pensons pas avoir trahi son travail dans ce dialogue.

Pour toutes ces images vous n'avez demandé ni les droits ni les autorisations. Pourquoi cette liberté ?

F.P. : L'intention de l'exposition n'est pas un propos sur le pillage ou la piraterie, mais demander les droits était simplement inconcevable dans notre économie de travail, en raison de la quantité de documents reproduits. Nous avons donc pris cette liberté par nécessité. Cela a orienté la manière de reproduire les documents, ne pas en gommer les imperfections techniques (trame pixellisée, marque de reliure de livres...) pour en énoncer les sources et le statut documentaire : ce ne sont pas des reproductions d'œuvres, mais des reproductions de reproductions, qui sont déjà en circulation. L'exposition ne procède pas d'une idéologie de substitution exclusive du document par rapport à l'œuvre, mais repose sur la conviction que la relation à l'art n'est certainement pas réductible à la présentation de l'original. D'où sans doute une nécessaire désinvolture vis-à-vis des contingences du monde de l'art et de ses restrictions de circulation.

Critiques d'art et commissaires d'expositions indépendants, Guillaume Désanges et François Piron sont co-fondateurs de l'Agence Work Method, une structure leur permettant d'initier et d'organiser des projets individuels et collectifs dans le domaine de l'art contemporain, incluant expositions, performances, séminaires et projets éditoriaux.



Contribution au projet Access to document / Access through document, 2008

Le prix des mots [conférence]

Bonsoir,
la conférence que nous présentons ce soir fait suite à un travail de Christophe Bruno. Merci à lui.

Merci aussi à la Session 17 de l'Ecole du Magasin pour leur invitation.

Aujourd'hui constituer des archives est devenu un jeu d'enfant.

Vous devez tous avoir en mémoire le célèbre slogan inventé pour Paris Match : "Le poids des mots / le choc des photos" Hé bien aujourd'hui, les mots ont non seulement un poids, mais ils ont aussi un prix.

Maintenant grâce à Google nous consommons aussi des mots.

Comment ? C'est tout bête.

Vous êtes sans doute tous allés sur Internet, un jour ou l'autre, et vous avez sûrement utilisé ce qu'on appelle un moteur de recherche...

Non ? C'est fort simple. Un moteur de recherche, qu'est-ce que c'est ? C'est un petit logiciel qui va chercher, pour vous, dans les millions de pages d'Internet, le ou les mots qui vous intéressent. Vous cherchez des documents sur Che Guevara, vous tapez " Che Guevara ", vous attendez 0,04 secondes, et votre moteur vous annonce triomphalement : deux millions quatre cent mille pages. C'est beaucoup. C'est trop. Donc, pour vous faciliter la vie, certains moteurs ont mis en place une deuxième colonne de recherche. Une colonne commerciale. Si quelqu'un a des documents importants ou intéressants à communiquer,

il lui suffit de payer le moteur pour y figurer en bonne place. Un peu comme pour une tête de gondole dans un supermarché. Voilà.

Il choisit le ou les mots clés importants correspondant à son activité et selon son budget, selon le positionnement qu'il vise dans la liste des pages référencées, ça lui coûtera plus ou moins cher. De toute façon le prix s'établit au clic. Si son mot est cliqué : clac, il paye. C'est facile et c'est sans risque.

Quelques exemples et vous aurez compris :

Free que l'on peut traduire par *libre* ou *gratuit*, sans doute le mot le plus cliqué du marché, est cliqué plus de 184 000 fois par jour. Facturé 1 dollar 25 le clic, il rapporte 230 000 dollars par jour.

Sex, un des mots les plus cliqués du marché lui aussi et facturé 50 cents le clic, rapporte 41 000 dollars par jour.

Love, *amour* en français, est aujourd'hui cliqué 17 000 fois par jour à 57 cents le clic. Il rapporte près de 10 000 dollars par jour.

Art, *art*, cliqué plus de 25 000 fois par jour. et facturé 80 cents, rapporte plus de 20 000 dollars par jour.

Soit beaucoup plus que Landscape, *paysage*, cliqué seulement 2400 fois à 1 dollar 30 le clic, et qui ne rapporte que 3000 dollars par jour.

Capitalism, *capitalisme*, qui est cliqué 28 fois, à 50 cents le clic rapporte trois fois plus que...

Communism, *communisme*, cliqué seulement 15 fois par jour à 30 cents le clic. Il rapporte aussi beaucoup moins que Ecology, *écologie*, Cliqué 140 fois à 90 cents le clic Soit 126 dollars par jour.

Bien sûr, les noms propres aussi ont un prix et le top c'est... Britney Spears 4000 clics, à 30 cents, soit 1200 dollars par jour.

Ce qui est toujours mieux que Jesus, *Jésus*, 2500 clics, à 40 cents le clic, soit 1000 dollars par jour.

Aujourd'hui beaucoup mieux que Bin Laden, qui est passé de 250 clics par jour en 2001 à seulement 25 clics, soit 10 dollars par jour.

Evidemment, les artistes aussi ont une côte : Picasso, 1800 clics, à 90 cents : 1620 dollars par jour.

Warhol, 1800 clics, à 75 cents : 1350 dollars par jour.

Soit beaucoup mieux que Marcel Duchamp : 40 clics à 30 cents, c'est-à-dire 12 dollars par jour.

Si on change de domaine : on peut aussi prendre Freud... Sigmund Freud,

110 clics, à 40 cents, contre 3 clics, à 20 cents, pour Jacques Lacan. Une misère... Bref, tous les mots ont un prix.

Bien sûr le coût par clic, est encore peu répandu. Mais on peut raisonnablement penser qu'avec l'accumulation infinie des pages sur le réseau Internet,

A propos :

En 1989 Tim Berners-Lee propose au CERN de Genève le premier système hypertexte organisé en réseau. En 1990 il est rejoint par Robert Cailliau et ensemble ils créent le premier serveur web. Ils y publient la première page web le treize novembre 1990.

Onze ans plus tard, en 2001, on compte environ deux milliards de pages visibles et cinq cent cinquante milliards de pages invisibles (qu'on appelle aussi les *pages profondes*). Imprimées, cela fait environ quarante quatre mille kilomètres de rayonnages.

C'est beaucoup.

Donc, je reprends : on peut raisonnablement penser qu'avec l'accumulation infinie des pages sur le réseau Internet, les gens auront de plus en plus la tentation de payer leurs mots clés. Nous aurons alors le choix entre deux mondes, celui dont tout le monde parle, très cliqué, très lu, très cher, et celui pas cliqué, pas lu et gratuit qui n'intéresse personne.

Sauf nous.

Eric Watier

Eric Watier, artiste français, travaille les questions de don et de diffusion à travers livres et imprimés.

Grore Images - copyright Creative Commons

A3448X - Cercueil de forme carrée vissé par un homme face à deux femmes debout dans un cimetière.

Grore Images - copyright Creative Commons

A2449XX2450X - Vue non identifiée.

Grore Images - copyright Creative Commons

A2411 - Chartreuse de style mauresque avec jardin fleuri et fontaines. Image déchirée en partie reconstituée.

Grore Images - copyright Creative Commons

A4421 - Femme blonde avec des éléphants sous les palmiers.

Grore Images - copyright Creative Commons

A3466 - Dessin humoristique. Personnage en forme de timbre avec des lunettes de soleil. Image avec salissures.

Grore Images - copyright Creative Commons

A4123 - Un marié en noir dansant avec sa mariée en blanc à chignon fleuri.

Notes pour un essai : *Archives, documents? : formes de création, activation, et usage*

- Spheres of Interest: Experiments in Thinking and Action* est le nom des sessions du San Francisco Art Institute, initiées en 2006 par une saïson pilote. 2008 marque la 3^{ème} année consécutive durant laquelle une sélection d’invités visite San Francisco pour assister à des séminaires privés ou à des conférences. Parmi les invités et événements de ces trois dernières années : Cindy Bernard, Chris Gilbert, Activating the Medium Festival 9,10 et 11, Sabeth Buchmann, Rainerellenbaum, Helmut Draxler, Stephan Geene, Ashley Hunt, Taisha Paggett, Michael Eng, Kimberly Lamm, Diedrich Diedrichsen, Noise Symposium: Florian Hecker, Curtis Roads et Yasunao Tone, Kobena Mercer, Raqs Media Collective, Trevor Paglen, Alfredo Jaar, Sarkis, Allan deSouza, Barbara Vanderlinden, Claire Daigle, Beth Coleman, Simin Farkhondeh, Avery F. Gordon, Fred Moten, Marko Peljhan, Judith Barry, John C. Welchman, Retort, A conversation with Trinh T. Minh-ha, Elvan Zabunyan, et Renée Green, Anthony McCall, Eduardo Cadava, Judith Hopf, Jürgen Bock, Lovett/Codagnone, Lia Gangitano, Françoise Vergès, Lynn Hershman Leeson, Camille Norment, Acoustic Landscapes and Noise: Florian Hecker et Chris Watson, Dont Rhine/Ultra-red, John Miller, Christian Philipp Müller, Tony Cokes, Phill Niblock, Florian Zeyfang, Laura Harris, Sowon Kwon, Karim Ainouz, and Sharon Hayes.
- Kobena Mercer est rédacteur en chef de la série de publications *Annotating Art’s Histories: Cross-Cultural Perspectives in the Visual Arts*. Publiée par MIT Press, et co-publiée par Iniva (Institute of International Visual Arts) <http://www.iniva.org>. La série comporte quatre volumes : *Cosmopolitan Modernisms; Discrepant Abstraction; Exiles, Diasporas & Strangers*; et *Pop Art and Vernacular Cultures*. Le Collectif Raqs Media co-dirige *Sarai Reader*. Publié par The Sarai Programme; Centre pour l’Etude des Sociétés en Développement, Delhi. Sept volumes sont parus: *The Public Domain ; The Cities of Everyday Life ; Shaping Technologies; Crisis/Media; Bare Acts ; Turbulence* ; and *Frontiers*. Les *Readers* circulent sous forme de livres, et sont aussi accessibles en ligne sur <http://www.sarai.net/publications/readers/>
- Définition adaptée du *Webster’s Encyclopedic Unabridged Dictionary of the English Language*. New York : Dillithium Press, 1989.
- Cela pourrait aussi inclure un autre de mes projets *Wavelinks (1999-2002)*; sept films ont été produits à partir de sons électroniques :

Manifeste pour la sauvegarde de la mémoire

Introduction au problème

Depuis les années 90, bon nombre de comptes rendus, récits, expérimentations artistiques et réflexions politiques ont été déversés et diffusés sur Internet plutôt que publiés en édition papier. Surtout, ce sont les secteurs qui ont le moins de moyens économiques, le moins d’affinité avec le support papier et le plus de familiarité avec les nouvelles technologies de la communication qui comptent sur le Web, les archives vidéo et audio pour raconter leur vécu artistique et politique. L’actualité culturelle, artistique et politique qu’on peut trouver spécifiquement sur le Net risque l’oubli irréversible et du coup, la perte de sens et d’identité.

Le problème du support

Le vinyle a laissé place aux bandes magnétiques puis sont arrivées les cassettes VHS, les disquettes, suivies des disques durs, des cd-rom, des dvd, du « Blu-Ray », etc.

Pas chaque époque, mais toute période éphémère de notre contemporanéité voit s’affirmer la prédominance d’un support numérique qui, après quelques années, laisse la place (et les fonctions de communication !) à un autre qui à son tour devient inutilisable à cause de sa rapide caducité, mais aussi à cause de la disparition des lecteurs capables de lire le support d’avant (autrefois analogique et désormais numérique).

Le problème du format (ouvert) des documents de sauvegarde

Les documents textuels mais aussi audio et vidéo sont générés, reproduits et transmis via des formats qui deviennent inutilisables à terme à cause des nouvelles générations de logiciels incapables de lire les formats digitaux précédents. Le problème s’accentue si on privilégie les formats fermés et propriétaires plutôt que de profiter du mouvement des logiciels libres et des formats ouverts.

Solutions techniques, sociales et politiques

Nous souhaitons l’émergence de laboratoires sur la mémoire numérique autogérés par la base, capables d’expérimenter des formes d’archivage de ce qui est raconté en ce moment sur Internet. Un engagement politique et institutionnel est nécessaire pour que ce problème d’oubli de la culture basée sur le numérique devienne une priorité sociale.

Notes sur *Appunti romani*

Texte disponible en intégralité sur www.ecoledumagasin.com/session17

Appunti romani est un film basé sur des archives, sur Rome, réalisé à partir de séquences d’œuvres conservées dans diverses cinémathèques européennes. Il est né d’un projet en commun avec la bibliothèque d’art de l’Université de Rome III, le Département de Communication et Spectacle de la même université et les archives audiovisuelles du mouvement ouvrier et démocratique (AAMOD) de Rome. La plupart du matériel utilisé provient de ces archives, de l’Istituto Luce, des archives centrales et de la Discothèque d’Etat, toujours de Rome, de la cinémathèque de la Ville de Bologne, de l’Amsterdam Film Museum, ainsi que de collections particulières. Pour sa réalisation, on a procédé de façon quasi erratique, à la manière presque des radiesthésistes, et après un an de travail on est arrivé à identifier un premier noyau issu des sélections audiovisuelles : fragments de paysages de la fin du XVIIIème siècle, le premier Pape filmé, ruines antiques traversées par des bergers ; l’image de Rome donnée par les premiers ciné-journaux, documentaires de propagande et grands projets urbains du Régime qui vont de l’événtration des Forums jusqu’à la construction des quartiers périphériques ; les destructions de la guerre, les années difficiles de la reconstruction, l’espoir qui a suivi et les tensions sociales de l’époque, tout cela raconté soit par des séquences de films pro-gouvernementaux, soit par des fragments indépendants ou de culture opposée.

Un film qui raconte la ville imaginée au XX^{ème} siècle se doit de se confronter aux mentalités qui ont produit certaines visions, en souligner les projets médiatiques de masse que seul le temps rend compréhensibles et, souvent, mythologiques. Abattre les remparts de l’objectivité et de la référence documentaire - l’image réaliste porte une co-responsabilité dans les crimes idéologiques – et, dans ce cas précis, le film a renoncé dès l’origine à l’idée d’être une Reconstruction Objective, type Grande Histoire. A l’inverse, il avance par fragments sensibles, par séquences composées au fil de traces éphémères, par

Vera Frenkel : *News of the Scaffolding Archive*

Lorsque vous verrez ceci, la ville que nous connaissions aura disparu, autrefois menu avec entrée et dessert, aujourd’hui gâteau sec.

Et nos idéaux ? Qui peut le dire…

J’ai commencé mon observation des projets de construction avec un stylo-caméra indécelable, qui permettait aussi de prendre des notes. L’éphémère était la règle : j’ai documenté tout ce qui supportait un échafaudage, de la plus minuscule rénovation de vitrines à l’anéantissement de blocs entiers, basant mon système de numérotation sur le lieu, la date et l’heure du jour. Les premières années, j’incluais aussi les conditions météorologiques, mais la température, la direction du vent, le taux d’humidité, l’heure de la rosée… Oh, Seigneur ! Bien trop de complications, alors j’ai arrêté.

Plus tard, dans des situations où la légalité des échafaudages eux-mêmes posait problème, les choses sont devenues plus complexes, et j’ai tenu tous les rôles pour obtenir des preuves. Mes ruses (comme ma garde-robe…) étaient, bien que ce soit moi qui le dise, plutôt inventives. Distinguer le détective du criminel est toujours une gageure, pourtant les autorités

1:1*projects*

Ces cinq dernières années ont été mis en avant les changements apparus dans les réseaux, passés d’une condition immatérielle à une condition matérielle et localisée, via un raccourcissement de la distance entre réseau et archivage ; cette situation est la conséquence d’une demande générationnelle d’élaboration d’un passé récent et de construction d’une possibilité d’intervention de notre réalité future, à travers la conscience des informations et un positionnement propre face à celles-ci. 1:1projects est un réseau indépendant pour la production de l’art contemporain créée à Rome en 2006, qui élabore des projets en favorisant les pratiques participatives et la collaboration interdisciplinaire. Le but de notre travail est la création d’un modèle opérationnel qui poursuive la greffe des pratiques artistiques dans les processus de transformation de la société.

En occupant un rôle à mi-chemin entre médiation culturelle et distribution, 1:1projects développe et produit laboratoires, séminaires, rencontres et expositions, en essayant de construire un espace de recherche capable d’imaginer de nouvelles formes de dialogue, réception et diffusion de l’art et de la culture contemporains ; il s’agit d’un projet qui réfléchit sur la production artistique comme distribution. 1:1projects n’est pas une plate-forme utopique, ni une zone d’urgence, ni un espace d’intervention interstitiel, mais plutôt un lieu matériel, un espace d’étude, vision, écoute et discussion; il accueille une archive d’art contemporain qui contient des porfolios et matériaux audio et vidéo d’artistes italiens et étrangers. L’archive est le premier instrument d’étude choisi par 1:1projects pour proposer ces réflexions spécifiques, un point de rencontre de recherches artistiques à partir desquelles reconnaître leurs tangences et interférences, et expérimenter les possibles applications de l’art comme instrument opérationnel à travers lequel connaître différentes réalités, poliitiques, sociales, esthétiques et humaines.

 Mediations: The Wire; Electronic Music?; Into the Machine: Laptops ; Activism and Sound ; The Aural and The Visual ; Spectrums of Sound, and A Different Reality.

5. Orhan Pamuk. Istanbul: memories and the city. New York: Knopf, 2005.

6. Site Internet de Code: Survey: <http://www.dot.ca.gov/dist07/code_survey/intro.htm>

 7. Paul Valéry. Monsieur Teste.1^{ère} édition américaine. New York : Knopf, 1947: 13.

 8. Paul Valéry. "Remarks on Intelligence,"The Outlook for Intelligence. New York : Harper & Row, 1963. (Harper Torchbooks ; The Bollingen Library ; TB2016). "Publié à l’origine en 1962 par la Fondation Bollingen en tant que 1^{ère} partie d’Histoire et politique, dixième volume des Œuvres Complètes de Paul Valéry."

 9. Harry Mathews. "The Pursuit of the Whole," The case of the persevering Maltese: collected essays. Normal, Ill. : Dalkey Archive Press, 2003. Mathews fait référence au On Growth and Form de D’Arcy Wentworth Thompson.

10. Hébergé par Itaú Cultural, un institut culturel situé à São Paulo, Projecto Hélio Oiticica est accessible à l’adresse suivante: <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia/ho/home/dsp_home.cfm>

Renée Green - 2008

[Pour lire l’essai auquel ces notes font référence, veuillez consulter www.ecoledumagasin.com/session17]

Renée Green, artiste, travaille sur les circuits de relation et d’échange à travers le temps, les fossés et les tournants de la mémoire publique et privée.

Notes

Les institutions et les fondations culturelles doivent endosser ce problème propre à la culture des années 90 et prendre en charge la nécessité de remettre dans un circuit de communication (numérique) efficace les archives papier qui, sinon, seront confinées à la seule fonction de conservation du savoir (certes d’importance).

C’est un énorme problème à affronter et à discuter, la conservation des œuvres numériques, mais en plus, il faut réfléchir à la meilleure façon d’effectuer leur narration dans le champ social et dans certains cas, il faut envisager de les restaurer dans des formats libres et ouverts pour permettre leur reproduction et leur accès dans le temps.

La narration comme forme de survivance à l’oubli de la culture numérique

Un acte de conservation n’est pas envisageable sans processus de narration, et surtout, toute conservation est vaine si elle ne s’accompagne pas du récit de ce qu’on a réussi à conserver.

Il faut imaginer des moments pour raconter ce qu’on est parvenu à conserver de la culture numérique : les événements, les expositions, les spectacles de théâtre, les rencontres avec les écoles, les séminaires dans les académies et les universités doivent réussir à transmettre ce qui significativement bouge au plan culturel sur Internet et risque pourtant de disparaître à court terme.

Il est nécessaire de créer des supports numériques basés sur des technologies libres et ouvertes – véritables inventaires de la mémoire numérique – capables de raconter des histoires, drames et idées développés dans un temps précis ou dans des thèmes spécifiques.

Il n’est pas du tout sûr que ce qu’on est en train de produire dans la culture sur Internet soit intéressant et qu’il soit nécessaire de le conserver pour les générations futures : mais il est aussi évident que toute la culture transmise par le numérique est destinée à l’oubli si on ne provoque pas un mécanisme révolutionnaire de conservation, de reproductibilité et de narration de ce qui s’échange sur Internet aujourd’hui.

Enrico Bisenzi et Claudio Parrini

Enrico Bisenzi et Claudio Parrini, professeur et artiste, sont les auteurs du livre «I motori di ricerca nel caos della Rete» (2001) et de la rubrique «Arte di Parte» sur Undo.net

http://www.undo.net/cgi-bin/undo/artediparte/arteidparte.pl

 Texte sous licence Creative Commons : Attribution ShareAlike v2.5.

anamnèses soudaines liées à des beautés égratignées révélées sous une nouvelle lumière. Loin de la naïveté épistémologique de l’essai documentaire apparaît quelque chose qui franchit le visible connu, la reconnaissance iconographique d’un lieu obéré par les stéréotypes et autres images de carte postale, donnant plutôt un nouveau regard aux récits, à la complexité et aux identités multiples d’une « très ancienne ville moderne » […]

Dans sa tentative de rendre l’étendue poreuse des images de l’*urbis*, *Appunti Romani* affirme une autonomie interne, un choix de rythme et de composition qui préfère travailler avec le fragile plutôt qu’avec le sûr, où la cohérence esthétique intime de l’œuvre existe dans l’impossibilité de sa reconnaissance immédiate. D’autre part « l’image documentaire est toujours la trace d’une compromission, d’une omission, d’une lacune, elle est le produit d’une relation qui trahit cette relation, qui en dissémine le sens » (M. Froger, Don et image de don). Plus que de la Rome de pierre, de la ville physique, le film est tributaire de son architecture mentale, dans une reconfiguration poétique qui cherche à devenir « don », pour tous, moment d’hospitalité visionnaire à prendre et à jouir. Ses lacunes, son caractère énigmatique, vivent une nouvelle vie au sein du cercle chaleureux des différentes communautés de spectateurs, de Rome à Londres, de Paris à Mexico, du Canada à la Chine. Comme si le film permettait une réorganisation en équilibre instable des espaces privés, de la mémoire, et des espaces publics, de l’histoire : un recyclage poétique qui ouvre de potentielles réécritures du monde, soustraites à l’ombre des coffres précieux du cinéma et aux obsolescences programmées du marketing. Voilà une nouvelle étique de l’esthétique : arrêter la manivelle du cinématographe pour réfléchir sur l’homme et sur sa mémoire sans produire de nouvelles images. Une incommensurable et innombrable « gratuité » (A. Hénaff, Le prix de la vérité. Le don, l’argent et la philosophie) étrangère d’habitude à l’industrie du cinéma. […]

Marco Bertozzi

Marco Bertozzi est metteur en scène, professeur à l’Université de Macerata et auteur du film Appunti romani.

finirent par me mettre la main dessus et mes accrochages avec la loi furent dûment consignés. Cartographeier la cupidité est une tâche ingrate.

Légale ou non, l’archive des échafaudages marque l’effacement de lieux où nous avons joué, travaillé, aimé, pleuré et enterré nos morts. Le changement, bon ou mauvais, n’est jamais neutre.

La dernière entrée de l’archive date d’aujourd’hui, le 11 Mai 2008. La clé du code est sur le dossier-même, et répétée dans la légende de chaque inventaire. La documentation complète se trouve dans une boite plate et étanche sur le pas de votre porte, derrière un écran improvisé de mauvaises herbes. Il n’existe aucune copie.

Faites-en ce que vous voudrez. Remémorez-vous. Défendez. Déplorez. Ecrivez… Ma seule requête, à présent que les promenades entre le lac et la ville ont été détruites : faites savoir que notre ville fut un jour au bord de l’eau.

Bien à vous,

Votre amie absente.

En accord avec la proposition théorique et politique de Jacques Rancière sur le « partage du sensible », l’archive, les discussions et les forums qui trouvent un espace commun dans 1:1projects impliquent une redistribution de l’expérience : « Ils dressent des cartes du visible, des trajectoires entre le visible et le dicible, […] ».

Comment par conséquent repenser la production artistique via sa distribution? L’œuvre d’art n’est plus destinée au monde de l’art, mais a plutôt pour intention de promouvoir sa capacité à transporter avec soi des formes d’agrégation à travers un engagement esthétique.

Pour nous donc, l’archive devient un outil indispensable pour investiguer de nouveaux parcours et raconter différentes histoires de l’art qui nous permettent en même temps de continuer à interroger nos pratiques et notre rôle à travers celles-ci. Notre proposition pour le projet *Access To Document/Access Through Document* conçu par les participantes de la Session 17 de l’Ecole du Magasin, consiste en une réflexion sur les archives et sur leurs différentes conceptions, implications et développements. Chaque mois, 1:1projets enverra une image de différentes archives, et une citation qui puisse mettre en évidence les aspects et les logiques qui caractérisent chaque exemple. Ces images seront publiées sur www.1to1projects.org et sur http://www.ecoledumagasin.com/session17, narrant les traces et directions de nos recherches et positions, en ouvrant la possibilité de composer une sorte de *Mnémonsyne-Atlas*, pour réfléchir sur la valeur de la mémoire, de sa transmission et de l’accessibilité comme possibilité d’avoir une position active, personnelle et consciente.

1:1projects a été fondé par Maria Alicata, Daniele Baliù, Cecilia Canziani, Chiara Compostella, Richard Crow, Benedetta di Loreto, Adrienne Drake, Alberto Duman, Lucia Farinati, Andrea Fontemaggi, Louise Garrett, Athéna Panni, Jude Rosen et Francesco Ventrella.

Archiver l’archive [institution à compléter]

ÉTÉ 2004

En préparant le démarrage d’EVR (e-flux video rental), nous avons beaucoup parlé de circulation et d’archives. Nous avons discuté de la poétique sociale de la circulation, et de la possibilité de circulation comme un acte esthétique crucial, dont le potentiel d’action va au-delà d’un simple rôle facilitateur à l’intérieur du cycle de production et de consommation.

Au départ, la distribution de la vidéo est contingente du fait qu’il s’agit d’un medium reproductible à l’infini. Cela impli- que une menace pour la traditionnelle relation d’équivalence où l’œuvre d’art = un objet unique, et c’est en raison de cette menace qu’au moment où les travaux vidéo sont acceptés comme une forme d’art noble et entrent à la fois dans les col- lections privées et publiques, ils deviennent automatiquement inaccessibles à un public plus large, élevés jusqu’aux lieux rares et spécifiques des galeries ou expositions de musée. Les œuvres devenant indisponibles en tant que telles, elles sont remplacées par une image fixe, une représentation pauvre et inadaptée pour un medium basé sur l’image-temps.

Il nous est inévitable de travailler avec la vidéo en raison des contradictions évidentes dans ses mécanismes de circulation. EVR se veut une boutique de location de vidéos gratuite, qui opère à l’intersection entre une archive, une salle de projec- tion et une structure pour la circulation de vidéos et de films d’artistes hors des espaces traditionnels d’exposition.

Alors que nous mettons en place les règles de fonctionnement du projet EVR, nous essayons de faire une distinction entre circulation ouverte et disponibilité totale. Le but principal du projet n’est pas de fournir un accès infini au matériau, mais plutôt d’utiliser le potentiel de l’archive pour activer et impliquer un public. Un moyen de transformer l’accumulation en action.

EVR fonctionnera sur un principe d’emprunt, où chaque étape de la transaction nécessaire pour emporter une cassette représentera un processus d’implication, un transfert de responsabilité. Chaque fois qu’une vidéo quittera l’espace, l’em- prunteur deviendra temporairement responsable des conditions de sa présentation, et de la mise en narration de l’espace où a lieu cette présentation. Nous participons tous à une collusion temporaire destinée à brouiller la distinction entre artiste, curateur et spectateur.

Enthusiasts, and the Enthusiasts Archive

(…) En 2002, nous avons découvert par hasard le premier film grand public du réalisateur polonais Krzysztof Kieslowski, *Amateur*, tourné en 1979. Dans ce film, le personnage principal est responsable d’un ciné-club amateur dans une usine. Curieux de savoir si de tels clubs et réalisateurs existaient encore, nous avons voyagé à la recherche de ciné-clubs ama- teurs de la Pologne socialiste, ou ce qu’il en reste.

(…) Alors que nous traquions les films et leurs réalisateurs, nous avons été étonnés par leur ambition. Ce n’était pas des films standard amateurs montrant des événements familiaux du type anniversaires, mariages et vacances, ils avaient de véritables aspirations cinématographiques. (…) Doublement oubliés à cause de leurs liens à une idéologie passée incompatible avec l’idéologie présente et leur statut amateur, ces films se maintiennent en dehors de l’intérêt des institutions offi- cielles d’expositions – musées et archives.

(…) Alors que nous travaillions à la restauration et la numérisation [des films récoltés], nous avons commencé à dévelop- per l’idée d’un nouveau projet d’exposition qui explorerait les pratiques amateurs. Nous étions conscients et voulions éviter l’utilisation, faite par nombre d’artistes, d’images trouvées, où le matériel filmique est habituellement sorti de son contexte et approprié par ceux-ci. Au fil des discussions, nous avons réalisé la nécessité de construire un contexte social, matériel et conceptuel à l’intérieur duquel les films pourraient être situés et avons été attentifs à ne pas verser dans la nostalgie.

Le second axe de l’exposition passait par la reconstitution d’un ciné-club amateur fictif. (…) Notre installation du club-house – créée à partir d’objets empruntés à des membres de clubs, récupérés ou achetés aux puces de Varsovie – s’inspirait d’une salle de musée ethnographique. Un moniteur et un lecteur VHS y rejouaient les films documentant les voyages, vacances, événements particuliers, tournages, rencontres et festivals des membres du club. En insérant en boucles ces auto-représentations dans le club, nous avons essayé de mettre en avant la nature sociale et collaborative de ce travail de réalisation. Le club fonctionnant comme un espace social pour les visiteurs de l’exposition, est devenu central ; position reflétant la culture des cinémas amateurs.

Durant notre voyage de recherche, (…) nous avons fait attention à ne pas réduire par nos propres préférences et goûts la profusion des films, essayant plutôt d’être sensibles à la passion et aux espérances de leurs réalisateurs. Trois thèmes poreux ont émergé de nos visionnages et des discussions : l’Amour, la Nostalgie et le Travail. (…) Ils semblaient mieux

Lora Sana & Document of Document

Lora Sana & Document of Document est un projet basé sur une recherche historique sur le rôle des femmes dans l’histoire de l’art (Actionnisme Viennois). Des fragments d’interviews forment l’histoire et créent la figure de Lora Sana qui dessine par-dessus des images documentaires – dans le but d’investiguer les rôles du genre (*gender*) dans la documentation fic- tive, la mémoire et l’historiographie.

… Tu me demandes pourquoi j’ai participé. Je pensais que le rôle passif de victime que nous avons dans la société était le sujet de nos actions. Je n’en suis plus sûre. Je peux détecter une certaine instrumentalisation de mon corps dans les pho- tos. Le fait que certaines d’entre elles aient été mises en avant est arrivé plus tard. J’ai aussi réalisé mes propres actions. Rétrospectivement, ceux qui n’étaient pas là sont ceux qui propagent les légendes…

Lora Sana s’est matérialisée pour la première fois au printemps 2004 avec la performance *Lora Sana & phone*, où elle fut confrontée à la figure d’une jeune artiste engagée, chercheuse en histoire orale. La performance était jouée simultanément dans deux espaces différents : sur scène, où Dertnig était Lora Sana, et dans un café voisin.

Reliées par des téléphones portables, à partir de points de vue différents, elles soulevaient des questions sur l’approche de l’ac- tionnisme viennois et son historicisation dans la culture populaire aujourd’hui, rendant ainsi possible un regard différent sur les images légendaires. La discussion était régulièrement interrompue par les instructions scéniques données par Hauser à Dertnig.

Ils ont dit quoi ?

Extrait / Traduction

Je suis tombée pour la première fois sur les déclarations du Débat Ouvert de la Coalition des Travailleurs de l’Art de 1969 (Art Workers’ Coalition 1969 Open Hearing) lors d’une recherche sur l’engagement des artistes dans les mouvements de travailleurs. Il s’agissait de piles de photocopies de documents écrits à la machine et dans certains cas à la main. Certains des documents avaient été photocopiés de multiples fois et étaient à peine lisibles; d’autres avaient été réécrits (on est avant l’époque du traitement de texte ou des ordinateurs).

L’AWC est née en 1969 lorsque le sculpteur Takis et un groupe d’amis retirèrent une de ses sculptures du MOMA, expo- sée sans consulter l’artiste et qui ne représentait plus sa pratique actuelle. L’acte attirera l’attention sur les conditions de la production artistique et la responsabilité politique de la communauté artistique, dans le contexte élargi du féminisme, de l’anti-racisme et de l’activisme anti-Guerre du Vietnam, comme de la critique de l’autonomie artistique issue de l’Art Conceptuel et du Minimalisme. Les partisans de Takis présentèrent au directeur du MOMA une liste de 13 demandes, dont celle d’un débat ouvert sur la réforme du musée. Ils essayèrent un refus et organisèrent alors un meeting à l’Ecole d’Arts Visuels le 10 Avril 1969. Chaque participant lut une déclaration à haute voix. Ces déclarations questionnaient le rôle des artistes dans la société, la fonction des institutions de l’art et du marché, et leurs connexions avec le complexe militaro-industriel.

La nature passionnée, déclarative, et le style parfois proche du manifeste des déclarations incitaient à les lire à voix haute, ce qui m’amena à explorer leur re-déclaration avec le projet *The AWC 1969 Open Hearing Revisited*. Je fus aussi frap- pée par leur usage d’un langage d’opposition qui me semblait faire défaut à un monde de l’art largement dépolitisé. Des termes comme révolution et libération revenaient assez souvent. On trouvait aussi des condamnations plutôt sévères de l’implication profonde du monde de la culture et des institutions culturelles dans l’impérialisme et la guerre.

Le projet, inscrit dans le cadre du n°5 du *Journal of Aesthetics and Protest*, prit la forme d’un appel ouvert invitant des per- sonnes à lire des déclarations de l’*Open Hearing* à voix haute, mais aussi à réfléchir sur les associations d’idées, souve- nirs et questions émergeant du processus de lecture. J’ai posté en ligne les conversations enregistrées en MP3 sur www.journalofaestheticsandprotest.org.

Dans une célèbre phrase de *Sur le Concept d’Histoire*, Walter Benjamin appelle le matérialiste historique à explorer une époque, une vie ou un travail particuliers dans le continuum de l’histoire ou, en d’autres mots, « une chance révolution- naire dans la lutte pour un passé disparu » (Benjamin, 1940). Il m’apparut que ma fascination pour l’AWC 1969 Open Hearing s’inscrivait dans cette ligne : utiliser délibérément un moment passé pour interroger le présent.

ÉTÉ 2008

A. Alors que nous préparons les dernières incarnations d’EVR, je pense constamment à la nature structurelle du projet, et à ce que nous avions prévu d’en faire à l’origine. Si nous nous appuyions sur une extension à l’intérieur d’un modèle ins- titutionnel pour la structure de l’EVR, nous n’avons jamais eu l’intention de créer une institution pour l’archiver et la mise en circulation de films et de vidéos d’art, mais plutôt de remplacer l’institution par sa propre exploration : nous voulions proposer un transfert de subjectivation et de responsabilité, afin de rendre le périmètre d’effet d’une œuvre d’art dépend- ant de l’imagination collective, plutôt que de l’architecture d’un bâtiment en particulier.

B. Faire référence à la circulation comme mode d’élaboration et comme possibilité d’agent social me rappelle une interview récente entre Mary Kelly et Ian White où Mary Kelly dit « Je pense que le destinataire à qui l’on désire s’adresser sur le plan inconscient est très important, car si un travail n’a plus d’imaginaire collectif, alors c’est la fin de l’art public ».

C. Tout ce qui est solide fond dans l’air !¹ Nous nous sommes appuyés sur un support technologique du XX^{ème} siècle (les cassettes VHS) en voie de disparition quand nous avons commencé le projet EVR en 2004. Aujourd’hui, cette technologie est finalement devenue complètement obsolète. Dans les 4 années d’intervalle ponctuées par EVR, la matérialité spécifique de la production est devenue moins signifiante, et les conditions de notre exercice temporaire de redistribution matérielle sont peu à peu remplacées par une disponibilité virtuelle infinie. Cela n’est ni bon, ni mauvais. Il est trop tôt pour en pré- voir tous les effets, et nous ne devrions pas faire de jugement précipité relevant soit d’illusions progressistes, soit d’un pes- simisme nostalgique. La seule certitude, c’est qu’il s’agit d’une nouvelle configuration d’information, pour laquelle de nou- velles conditions d’activation doivent être déterminées.

Julieta Aranda

1. Marx et Engels, *Le Manifeste Communiste*.

Julieta Aranda est artiste ; avec Anton Vidokle, elle a monté le projet *e-flux video rental*, projet itinérant débuté au e-flux storefront à New York.

propices à organiser les films vers une compréhension plutôt que l’arbitraire violent d’un classement habituel par genres (film, documentaire, animation etc…).

Nous avons trouvé un moyen de donner un contexte d’exposition aux films et à leur production, mais comment le cinéma amateur peut-il être présenté dans un lieu d’art ?

Trop souvent, (…) les films sont (…) numérisés et projetés sur le mur d’une boîte noire installée dans l’espace d’exposition avec nul endroit pour s’asseoir, pas de programme et pas de durée annoncée, rien. Cela nous a résolu s à soutenir les aspi- rations cinématographiques des réalisateurs par une forme d’exposition qui exprimait le fossé entre la modestie du club et le désir cinématographique des membres. À partir de là nous avons conçu trois espaces de projection séparés par de magnifiques rideaux de 5 mètres de haut, aux couleurs éclatantes et sensuellement incurvés. Chaque salle de cinéma pro- posait des chaises où le visiteur pouvait se sentir à l’aise, un écran, des lumières tamisées et un programme imprimé avec le synopsis et la durée des films. Par ce programme, nous voulions rendre aux spectateurs un contrôle sur le fonctionne- ment des éléments et des espaces d’exposition.

(…) Nous étions conscients que beaucoup de films ne pouvaient pas être rangés dans la taxinomie que nous avions fait émerger. Un *Salon des Archives* permettait aux spectateurs d’accéder, grâce à un mode de recherche sur les DVD, à tous les films trouvés, collectés et numérisés, mais pas projetés dans notre installation. Nous voulions mettre à disposition le plus de films possible, que le spectateur fasse son programme et se rende compte que « Amour, Nostalgie et Travail » venaient d’une interprétation en cours et non pas finale, en aucun “auteuriale”.

Neil Cummings & Marysia Lewandovska

Texte sous licence Creative Commons : Attribution ShareAlike v2.5.

L’intégralité du texte ci-dessus est accessible sur http://www.chanceprojects.com/node/375 et sur www.ecoledumagasin.com/session17. Il présente l’ensemble du travail de recherche à l’origine de l’exposition *Enthusiasts* et son deuxième volet : *The Enthusiasts Archives*, projet d’archive et d’exposition sur Internet - http://www.enthusiastsarchive.net .

Nés respectivement en 1958 à Aberdare au Pays de Galle et à Szczecin en Pologne, Neil Cummings et Marysia Lewandowska sont artistes et travaillent en collaboration depuis 1995.

La conférence-performance *Lora Sana & document of document* entend confronter la reproduction, la nature potentielle et les intentions du document oral.

Comment est-il possible, connaissant la pertinence et le potentiel de l’usage des archives, de performer et par conséquent de produire de nouveaux matériaux d’archives dans un discours perpétuellement changeant, surtout dans l’immédiateté immanente d’une performance en direct ? Comment traiter la matière compressée d’un acte performatif antérieur tout en suivant les nouvelles règles du matériau ?

Lora Sana & document of document documente une documentation d’un document. Dertnig et Hauser apparaissent dans leur propre rôle, menant une discussion vive et poétique sur leurs propres expériences d’ar- tistes-perfomeuses et archivistes expérimentées, inversant parfois les rôles et les hiérarchies avec ceux de leurs performances. Discursivement et visuellement, des extraits d’actions et de documentation antérieures rythment des documents historiques et potentiellement fictifs.

Carola Dertnig & Juma Hauser

Une vidéo de cette performance à Oslo, uks gallery, 2007, est visible sur www.ecolemagasin.com/session17

Carola Dertnig, artiste, curatrice, professeur de Performance Art à l’académie des Beaux Arts à Vienne ; multiples projets d’exposition internationales.

Juma Hauser, artiste, historienne de l’art ; participante à de multiples expositions et projets curatoriaux : 3e Biennale de Berlin ; Secession, Vienne ; MUMOK Vienne.

Les déclarations contredisaient ces récits conventionnels de l’histoire de l’art où les artistes se préoccupent seulement de faire de l’art et ne s’impliquent jamais vraiment en politique (l’histoire de l’art conventionnelle comme historicisme).

En tant que documents, les déclarations d’AWC fonctionnaient comme une preuve physique de ce qui avait été dit à un point particulier dans le temps, avec tous les problèmes et contradictions inhérents. Comme la plupart des documents étaient écrits à la machine ou à la main, les corrections et modifications étaient visibles. Au-delà d’un reflet des limitations technologiques de l’époque, il y avait aussi en eux quelque chose de désarmant, dans le fait de ne pas cacher les erreurs ou d’être trop attentif à ce que l’on dit en public.

Lire les déclarations à voix haute signifiait aussi se confronter à un langage que l’on n’utiliserait jamais aujourd’hui : certai- nes expressions ou phrases qui semblent maintenant étranges ou peu familières. Je m’intéresse spécifiquement au langage politique dont on peut se servir confortablement sans perdre sa crédibilité, et à la façon dont les paramètres de « crédibilité » sont susceptibles de s’inverser et changer à travers le temps, reflétant des croyances et des codes de comportement hégé- moniques. Loin d’un sentiment d’échec ou d’épuisement de certains mots (« révolution » comme rhétorique vide ou radica- lisme chic), sommes-nous devenus plus précautionneux, ou même contraints dans notre façon de parler de politique ?

J’avance que ces idéologies et ces processus d’autocensure ont été internalisés jusqu’à en devenir instinctifs. Ce processus n’est pas seulement rationnel, mais aussi émotionnel et physique : certains mots sonnent faux, notre bouche éprouve des difficultés à les énoncer. C’est l’une des raisons pour lesquelles j’ai demandé aux gens de lire les documents de l’AWC *Open Hearing* à voix haute: pour qu’ils puissent expérimenter physiquement ce sentiment d’étrangeté et, à travers le processus d’enregistre- ment, capturer cette négociation en cours avec des mots et des concepts d’un autre temps qui semblent aujourd’hui inapprop- riés. A la lecture des déclarations, certaines personnes se sont mises à rire ou ont paru surprises ou choquées.

Les déclarations de l’AWC 1969 *Open Hearing* séduisent par leur esprit d’opposition. Bien sûr, il ne s’agit pas de retour- ner en 1969 ; certaines déclarations sont d’ailleurs assez problématiques, et reflètent des attitudes sexistes, racistes ou homophobes. Leur plus grande utilité est de perturber la relation entre le passé et le présent ; elles appellent implicitement à de nouvelles formes de langage d’opposition.

Kirsten Forkert

Bibliographie et texte entier disponible sur le site.

Kirsten Forkert est artiste, critique, activiste, et poursuit un PhD au Goldsmith College de Londres.

1:1 projects



"The potential inwardness of objects is one of their most powerful characteristics, ambiguous and elusive though it may be. Objects hang before the eyes of imagination, continuously re-presenting ourselves to ourselves, and telling the stories of our lives in ways which would be impossible otherwise."

Susan Pearce

Negli ultimi cinque anni è stato evidenziato come i network siano mutati da una condizione immateriale ad una materiale e localizzata, per via di un accorciamento della distanza tra networking e archiviazione, come conseguenza di una richiesta generazionale di elaborazione di un passato recente, e di costruzione di una possibilità d'intervento della nostra realtà futura, attraverso la consapevolezza delle informazioni e del proprio posizionamento di fronte ad esse. 1:1projects è un network indipendente per la produzione di arte contemporanea creato a Roma nel 2006, che elabora progetti favorendo le pratiche partecipative e la collaborazione interdisciplinare. Il nostro lavoro è finalizzato alla creazione di un modello operativo che persegua l'innesto delle pratiche artistiche nei processi di trasformazione della società.

Occupando un ruolo a metà strada tra mediazione culturale e distribuzione, 1:1projects sviluppa e produce laboratori, seminari, incontri e mostre, nel tentativo di costruire uno spazio di ricerca che sia capace di immaginare nuove forme di dialogo, ricezione e diffusione dell'arte e della cultura contemporanea; è un progetto che riflette sulla produzione artistica come distribuzione. Non è una piattaforma utopica, non è una zona d'emergenza, né uno spazio d'intervento interstiziale, ma è piuttosto un luogo materiale, è uno spazio di studio, visione, ascolto e discussione, e ospita un archivio di arte contemporanea che contiene portfolio e materiali audio e video di artisti italiani e stranieri. L'archivio è il primo strumento di indagine che 1:1projects ha scelto per proporre le proprie riflessioni, punto di incontro di ricerche artistiche da cui partire per riconoscere le loro tangenze e interferenze, e per sperimentare le possibili applicazioni dell'arte come strumento operativo attraverso cui conoscere diverse realtà, politiche, sociali, estetiche e umane.

In sintonia con la proposta teorica e politica di Jacques Rancière sulla "distribuzione del sensibile", l'archivio, le discussioni e i forum che trovano un luogo comune all'interno di 1:1projects implicano una redistribuzione dell'esperienza: "un modo per mappare il visibile, una cartografia del visibile, dell'intelligibile e anche del possibile".

Quindi, come ripensare la produzione artistica attraverso la sua distribuzione? L'opera d'arte non sta più per il mondo dell'arte, ma piuttosto intende promuovere la capacità di trasportare con sé forme di aggregazione attraverso un impegno estetico.

Per noi l'archivio diventa dunque uno strumento imprescindibile per indagare nuovi percorsi e raccontare diverse storie dell'arte, che ci permette allo stesso tempo di continuare a interrogare le nostre pratiche e il nostro ruolo attraverso esse. La nostra proposta per il progetto *Access To Document/Access Through Document* curato dalle partecipanti della Session 17 de l'Ecole du Magasin consiste in una riflessione sugli archivi e sulle loro diverse concezioni, implicazioni e sviluppi. 1:1projects invierà mensilmente un'immagine di diversi archivi, e una citazione che metta in luce gli aspetti e le logiche che caratterizzano ogni esempio. Queste immagini verranno pubblicate su (www.1to1projects.org, e www.ecoledumagasin.com/session17), raccontando tracce e direzioni delle nostre ricerche e posizioni, aprendo la possibilità di comporre una sorta di *Atlante di Mnemosyne*, per riflettere sul valore della memoria, della trasmissione della memoria e dell'accessibilità come possibilità di avere una posizione attiva, personale cosciente.

1:1projects è stato fondato da Maria Alicata, Daniele Balit, Cecilia Canziani, Chiara Compostella, Richard Crow, Benedetta di Loreto, Adrienne Drake, Alberto Duman, Lucia Farinati, Andrea Fontemaggi, Louise Garrett, Athéna Panni, Jude Rosen e Francesco Ventrella.

Archiving The Archive

[institution to be completed]

SUMMER 2004

As we prepare to start EVR (e-flux video rental), we have been talking a lot about circulation and archives. We are discussing the social poetics of circulation, and the possibility of circulation as a crucial aesthetic act, with an agency independent to that of being merely the invisible enabler within the production / consumption cycle.

At its origins, the distribution of video is contingent on the fact that video is an infinitely reproducible medium. This poses a threat to the traditional relationship of equivalence where the artwork = a unique object, and it is because of this threat that at the moment in which works on video become accepted as high art and enter both private and public collections, they automatically become inaccessible to the general audience, as they are lifted to the rarified space of specific gallery and museum exhibitions. As the actual works become unavailable, they become replaced by a still image, which is a poor and inaccurate representation for a time-based media.

We are compelled to work with video because of the obvious contradictions in its circulation mechanisms. EVR is meant to be a free video rental store that operates as an intersection between an archive, a screening room and a structure for the circulation of video and film artworks outside of the traditional exhibition spaces.

Drawing the policies that will regulate the EVR project, we are trying to make a distinction between open circulation and endless availability. The main purpose of the project is not to provide infinite access to the material, but rather to use the potential of the archive to activate and engage an audience. A way to turn accumulation into action.

EVR will function on the principle of borrowing, where every step of the transaction necessary to take out a tape represents a process of implication, a transfer of responsibility. Every time a video work leaves the space, the borrower becomes temporarily responsible for the conditions of its display, and the narrativisation of the space in which the display takes place. We all participate in a temporary collusion that intends to blur the distinction between artist, curator, and spectator.

Mounir Fatmi



Sortir de l'histoire, vues de l'exposition Black Panther Party for Self Defense, La Bank galerie, Paris, exposition collective, 2006



Né en 1970 à Tanger, l'artiste Mounir Fatmi vit et travaille entre Paris et Tanger. En 2006, il débute *Sortir de l'histoire*, un projet qui prend pour point de départ des documents d'archives du FBI sur le Black Panther Party, rendus accessibles en 2004 grâce au Freedom of Information Act aux États-Unis.

SUMMER 2008

A. As we prepare the last incarnations of EVR, I am constantly thinking about the structural nature of the project, and what we originally set out to do with it. While we were relying to an extent in an institutional model for the structure of the EVR, we never meant to create an institution for the archiving and circulating of film and video artworks, but rather to replace this institution with its own exploration: We wanted to propose a transfer of subjectivation and responsibility, so as to render the sphere of effect of an artwork dependent on the collective imagination, rather than on the architecture of any particular building.

B. Referring to circulation as a mode of completion and as a possibility for social agency, reminds me of a recent interview between Mary Kelly and Ian White where Mary Kelly says "I think whom you desire to speak to at an unconscious level is very significant, because if your work no longer has any collective imaginary, then there is the end of public art."

C. All that is solid melts into air! ¹. We were relying on a XXth century technological support (VHS tapes) which was in the process of dying when we started the EVR project in 2004, so by now this technology has finally become complete obsolete. In the 4 years interval punctuated by EVR, the specific materiality of production has become less significant, so the conditions for our temporary exercise in material re-distribution are being replaced by an endless virtual availability. This is not good, nor bad. It is too soon to tell the full effect of this, so we shouldn't rush to judgment in response to either progressive illusions or nostalgic pessimism. The only thing that is sure, is that this is a new configuration of information, for which new conditions of activation have to be determined.

Julieta Aranda

1. Marx and Engels, *The Communist Manifesto*.

Julieta Aranda, artist; together with Anton Vidokle, she composed *e-flux video rental*, which started in the e-flux storefront in New York and has traveled internationally.

documentsdartistes

Le contexte d'un travail artistique, c'est d'abord, dans sa périphérie immédiate, le matériel documentaire qui l'accompagne. Ce contexte est devenu si déterminant aujourd'hui que l'essentiel du programme d'un artiste doit être désormais consacré au contrôle et à la mise en forme des informations circulant autour de son travail. Plusieurs procédures peuvent être mises en œuvres à cet effet.

Maria Wurtz¹, février 1999

1. Texte paru dans la plaquette accompagnant l'exposition *Hypothèses de collection*, Frac Provence-Alpes-Côte d'azur, Musée du Luxembourg, Paris.

Le sens et l'usage du document

documentsdartistes tente d'offrir une lecture sur le travail d'une sélection de plasticiens, en ce sens nous travaillons avec les **artistes** à la mise en place d'une **documentation** précise sur leur production. Hormis si le travail de l'**artiste** le nécessite, **documentsdartistes** tente de se prémunir de toute création de fiction par le **document**, pour s'attacher à donner à voir par le prisme de l'image, du texte, de la vidéo ou du son, une œuvre.

A la question de l'adresse **documentsdartistes** répond : à toute personne susceptible de trouver un intérêt quelconque à notre travail ou à celui des **artistes documentés**, à savoir, et pour s'ancrer au réel, à un public majoritairement composé de spécialistes, de professionnels ou d'amateurs.

L'œuvre et le document

En dialogue avec l'**artiste**, **documentsdartistes** s'autorise à franchir les limites qui séparent l'œuvre du **document**. La production de ces objets ambivalents est le fruit d'une réflexion plus globale sur le travail d'un **artiste**, elle contribue à accompagner le regard porté sur une œuvre en mettant à disposition nos outils et notre mode de diffusion.

www.documentsdartistes.org/ganne/repro1 Jean-Baptiste Ganne, *Le capital illustré*

www.documentsdartistes.org/vialard Christian Vialard

www.documentsdartistes.org/ravaud Noël Ravaud, *Tamagotchis version Flash*

www.documentsdartistes.org/lenoir Alexandre Lenoir

documentsdartistes réfléchit actuellement avec Hervé Paraponaris à la *mise en œuvre* de son travail (visible courant 2008)

...

L'organisation des **documents** donne une lecture et crée donc du discours, en ce sens,

l'activité de **documentation** opérée par **documentsdartistes** et les **artistes** peut-être assimilée à une pratique curatoriale à part entière se développant dans un espace donné aux contours déterminés mais flexibles.

www.documentsdartistes.org/kusnir

www.documentsdartistes.org/caty

www.documentsdartistes.org/millagou

www.documentsdartistes.org/etienne

www.documentsdartistes.org/gasc

www.documentsdartistes.org/favret-manez

...

Internet, l'hyper accès et le flux continu d'information

Plus qu'y souscrire, **documentsdartistes** participe à l'accès continu et gratuit à une somme de données (18 000 images, 500 vidéos, 4 Go de données disponibles...). Par la mise à disposition des informations relatives aux œuvres des **artistes**, **documentsdartistes** espère contribuer à leur meilleure circulation dans le monde réel.

www.documentsdartistes.org

Hyper reproductibilité, téléchargement, open source, copy-left

documentsdartistes participe au libre accès. Néanmoins **documentsdartistes** s'acquitte laborieusement des demandes de droits pour chacune des images, chacun des textes, vidéos ou son mis en ligne sur documentsdartiste.org

Résistance du documents aux systèmes de valeur d'une économie de marché

Bien que sensible à toute forme d'utopie et de contestation, bien que tourné vers l'avenir **documentsdartistes** se souvient et n'a plus vraiment d'illusion au sujet de la résistance de toute œuvre d'art au système marchand. **documentsdartistes** ne porte aucun jugement sur cet état de faits.

www.florenceoewy.com/artistes/w/weiner/weiner.html

www.florenceoewy.com/artistes/s/siegelaub/siegelaub.html

Archives et documents

documentsdartistes travaille plus volontiers le **document**. Il échappe au traitement de l'archive et peut disparaître ou être remplacé. Pour **documentsdartistes** le **document** est plus actif, plus inscrit dans la production. La pratique de **documentation** opérée par **documentsdartistes** est « définitivement provisoire », c'est ainsi et avant tout de dynamique dont il est question.

www.documentsdartistes.org/contribution

Guillaume Mansart & Marceline Matheron

[trad. #6]

Enthusiasts, and the Enthusiasts Archive

[...] In 2002 we had a chance encounter with Polish film director Krzysztof Kieslowski's first popular feature film, **Amator** (Film Buff), made in 1979. The main character in the film is a leading member of a factory-based amateur film club. Intrigued as to whether such clubs and film-makers still existed¹, we made a few speculative research trips in the summer of 2002, enquiring into the existence and remnants of amateur film clubs of socialist Poland. [...] We began to criss-cross the country, visiting people's houses, extant clubs and community centres, and with the aid of a portable editing device we watched hundreds of films.

[...] As we tracked down the films and their makers we were astonished by their ambition. These were not standard 'amateur' films of family landmarks such as births, weddings and holidays, but were an aspiration to cinema. [...] Doubly-repressed because the films are tinged with an ideological past incompatible with the ideological present, and because of their 'amateur' status they exist below the consciousness of 'official' cultural institutions of exhibition – museums and archives.

[...] As we worked on restoration and digitization, we began to develop ideas for a new project, a means of exploring enthusiasm through exhibition. We were aware of, and wanted to avoid the legacy of, artists' use of found film footage, where the film material is habitually stripped of its context and appropriated as the artists' property. Through discussion, we realized our need to construct a social, material and conceptual context in which the films could be situated, while all the time being wary of falling into nostalgia.

[...] The first exhibitionary encounter for the visitor was a room screening *Polska Kronika Filmowa*. These are short, official state-sponsored films which previewed in cinemas before the main feature, and later on television. The films glorify the productivity of the former communist state [and] create an introductory ground against which the enthusiasts' films themselves could be appreciated.

The second exhibitionary encounter was through a reconstruction of a fictional film club. [...] Our installation of a 'club-house' – created from materials borrowed from club-members, scavenged, or bought at flea markets in Warsaw – was inspired by ethnographic museum room tableau. A monitor and VHS deck in the club-house replayed films by club-members documenting club 'trips' and holidays, special events, the process of filmmaking, meetings and festivals. Through inserting loops of self-representation within the fictional 'club', we tried to ensure the collaborative and social nature of the filmmaking process remained to the fore. While at the same



time enabling the 'club' to be an actual social space for the exhibition visitor; the club-house became the hub of the exhibition, mirroring its status in the culture of amateur film-making.

On our research trips [...] we became wary of imposing our own preferences and taste on the richness of the films themselves, and thus tried to become sensitive to their makers' enthusiasms and hopes. What eventually evolved from screenings and discussions were three porous themes: themes of Love, Longing and Labour. [...] Our emergent themes seemed better able to curate the films into comprehension than the arbitrary violence performed by sorting the films into the genres usually deployed (feature, documentary, animation and so forth).

We had found a means of giving an exhibitionary context to the films and their production, but how should a cinema of enthusiasm be represented in a gallery?

Too often [...] films are routinely digitalized, and projected onto a wall in a black box installed inside the gallery with nowhere to sit, no programme, no running time, nothing. We were determined to complement the film-makers' own cinematic aspirations, and thus we worked [...] to find a form of exhibition that could simultaneously express the gap between the humble club and the cinematic desires of the members. What evolved were three beautiful, lush, sensuously curved, vibrantly

coloured, five-meter tall, velvet-curtained cinema spaces. Each cinema had appropriate chairs where visitors would feel comfortable, a screen, soft low-level lighting and a printed programme with film-notes and running times. Through the programme we wanted to hand control of the routes through the elements and spaces of the exhibition back to the visitors themselves. They could sit back and luxuriate in a particular cinema watching the whole programme, or wander from screen to screen mixing their own film selection.

[...] The **Enthusiasts** exhibition became a space of creative production for visitors, mirroring the collaborative practices employed by the amateur film-makers themselves.

[...] We were conscious that there were many films that could not be accommodated through our emergent taxonomies. An Archive Lounge would enable visitors to watch, via searchable DVDs, all the films found, collected and digitalized but not screened as part of our cinema installations. Our intention was to make available as many films as possible, to enable visitors to curate their own programmes and recognize that our selection – Love, Longing and Labour – was part of an interpretive process and not final or in any way authorial.

Neil Cummings & Marysia Lewandowska

1. *Enthusiasts* curated by Lukasz Ronduda at the Centre for Contemporary Art, Ujazdowski Castle in June 2004.

This is an extract from a full text available on <http://www.chanceprojects.com/node/375> and on www.ecoledumagasins.com/session17. It presents the research work for the *Enthusiasts* exhibition and its second part: *The Enthusiasts Archives*, an archival and exhibition project on Internet. - <http://www.enthusiastsarchive.net>.

Born in 1958 respectively in Aberdare in Wales and Szczecin in Poland, artists Neils Cummings and Marysia Lewandowska are work in collaboration since 1995

released under a Creative Commons: Attribution ShareAlike v2.5 License.

Core Images - copyright Creative Commons

A4435 -
Vue non identifiée.

Core Images - copyright Creative Commons

A4436X -
Genou et ombre.

albi

Pôle d'Art Contemporain Ac.C
Cité Scolaire Bellevue
98 rue du Roc
81000 Albi

tél. 05 63 47 14 23
ouvert lun. mar. jeu. ven. de 12h à 17h et sur rdv fermé du 16/02 - 02/03/08 inclus

► « Nous nous sommes fortement influencés » Christine Laquet : jusqu'au 15/02/07

Moulins Albigeois

41 rue Porta
81000 Albi
ouvert tous les jours de 14h à 19h sauf mar. et jours fériés
► « La forme théorie » P. Leguillon, I. Cabo, L'Ambassade, C. Hanna, F. Leibovici, M. Ciraquai : 29/03 - 25/05/08

Fondation Bon Sauveur d'Alby

1, rue de Lavazière
81025 Albi cedex 9
tél. : 05 63 48 48 65
ouvert de 9h à 12h et de 14h à 17h
► « L'étoffe des songes » exposition de travaux des patients atelier mené par Jürgen Schilling : 08/12/07 - 10/01/08

altrich

Orac Alsace

18 Rue du château
68130 Altkirch
tél. 03 89 08 82 59
ouvert du mar. au ven. de 10h à 18h et le week-end de 14h30 à 19h
► « les rives du pédiluve » Julien Berthier et Stéphane Thidet : jusqu'au 30/12/07
► « Maan Asema / la position de la Terre » A. Abidin, P. Eskelinen, T. Grönlund & P. Nisunen, I. Halso, A. Laitinen, J. Lehtinen, V. Lenkkeri, L. Lounila, A. Reinhard, S. Renvall, etc. : 17/02 - 04/05/08

belfort

Théâtre Granit

1 Faubourg de Montbéliard
90000 Belfort
tél. 03 84 58 67 50
ouvert mar. au sam. de 14h à 18h et le dim. de 15h à 19h et les soirs de spectacle. fermé du 23/12/07 au 05/01/08
► Honoré d'O

besançon

Le pavé dans la mare

7 place Victor Hugo
25000 Besançon
tél. 03 81 81 91 57
ouvert du mar.au sam. de 14h à 18h
► « vingt vers » Alberto Sorbelli : 28/06 - 08/08/08
► Julien Berthier exposition du Frac Franche-Comté : 31/01 - 21/03/08
► Tsai Chai Wen : 26/04 - 06/06/08

Gymnase des Manboucons

(org. le pavé dans la mare)
► performance de Philippe Terrier : 14/12/07

bourges

La box

9 rue Edouard Branly - BP 297
18006 Bourges cedex
tél. 02 48 24 78 70
ouvert
► « f » P : jusqu'au 12???
► «

caen

Frac Basse-Normandie

9 rue Vaubenard
14000 Caen
tél. 02 31 93 09 00
ouvert tous les jours de 14h à 18h sauf les jours fériés
► Myriam Méchita : jusqu'au 20/09/08

carquefou

Frac Pays de la Loire

La Fleuriaye
44470 Carquefou
tél. 02 28 01 50 00
ouvert du mer. au dim. 14h à 18h
► Axel Huber : 11/11/07 - 6/01/08
► « Juste une illusion » Stéphane Pavuret : 18/01 - 24/02/08
► « XXle Ateliers Internationaux du Frac des Pays de la Loire » T. Groiss, D. Hernández G. Nelson, W. Potter, Florian et Michael Quistrebret, L. Schnitger, I.M. Sinibaldi :

HORS D'ŒUVRE n° 22

édité par l'association
INTÉRFACE
12 rue Chancelier de l'Hospital
F - 21000 Dijon
t. / f. : +33 (0)3 80 67 13 86
interface.art@gmail.com
http://interface.art.free.fr
http://www.interface-art.com

Conception graphique :
Frédéric Buisson

Coordination, contacts Agenda :
Nadège Marreau

Carte blanche à la Session 17
de l'École du Magasin,
Grenoble

Couverture :
STEPANIE SEIBOLD
A READER - A VISUAL ARCHIVE
© STEFANIE SEIBOLD, 2006

Double page intérieure :

VÉRA FRENKEL
News of the scaffolding archive ...,
2008
© V. Frenkel

Publié avec le soutien de la
Direction régionale des affaires
culturelles de Bourgogne, du
Conseil régional de Bourgogne,
du Conseil général de la Côte
d'Or, de la Ville de Dijon et de
l'ensemble des structures
annoncées dans l'agenda

Le Magasin, association loi
1901 présidée par M.Daniel
Janicot, est subventionné par
le Ministère de la Culture et
de la Communication -
Direction Régionale des
Affaires Culturelles Rhône-
Alpes, la Région Rhône-Alpes,
le Département de l'Isère et la
Ville de Grenoble.

Impression : ICO Dijon
Tirage 5 000 exemplaires
ISSN : 1289-9518

11/11/07 - 17/02/08

castres

Hotel de Viviers

(org. Cimaïse & Portique)
35 rue Chambre de l'Edit
81100 Castres
tél. 05 63 59 30 52
ouvert tous les jours, sauf le lundi et les
jours fériés de 14h à 19h fermé du
24/12/07 au 02/01/08
► « versant animal » sélection de la
collection des Abattoirs :
24/11/07 - 29/02/08
► Christelle Familiari :
30/03 - 25/05/08

chatillon-sur-marne

IrmaVepLab

4 place Urbain II
51700 Chatillon sur Marne
tél. 09 61 32 65 71
ouvert du mer. au dim. de 14h à 19h
► « Raw » D. Allouche, D. Blais,
J. Discrit, E. Richer, M. Salmon :
jusqu'au 09/12/07

chaumont

Les silos

7/9 Avenue Foch
52000 Chaumont
tél. 03 25 03 86 82
ouvert mar., jeu. et ven. de 14h à 19h
et mer. et sam. de 10h à 18h
► « Anatomie du livre : Graphisme et
édition » : 04/12/07 - 28/02/08
► « Des oh, des bas : collection de
livres-objets » : 04/12/07 - 28/02/08
► « Kari Piippo » : 10/03 - 04/04/08
► « Bastard Battle » Céline Minard :
../02 - ../03/08

IUFM

2 rue du 14 juillet - 52011 Chaumont
tél. 03 25 03 86 82
ouvert du lun. au ven. de 9h à 17h30
► « Dans la zone d'activités » Eric
Chevillard : jusqu'au 21/12/07

château-gontier

Chapelle du Genêteil

Rue du Général Lemonnier
53200 Château-Gontier
tél. 02 43 07 88 96
ouvert de 14h à 19h du mer. au dim.
► Jean-Michel Sanejouand : 21/06 -
24/08/08
► Ivo Provoost et Simona Denicolai :
13/09 - 09/11/08

commissey

Abbaye Notre-Dame de Quincy

(org. Centre d'art de l'Yonne)
89430 Commissey
tél. 03 86 72 85 31
ouvert tous les jours sauf le mar. de
10h à 12h et de 14h à 19h
► « Tout s'écoule » Gilles Picouet :
7/06 - 03/11/08

delme

Centre d'art contemporain

Synagogue de Delme
33 rue Poincaré - 57590 Delme
tél. 03 87 01 35 61
ouvert du mer. au sam.
de 14 h à 18 h, dim. de 11h à 18h
► « ??? »
???:
02/06 - 31/12/08

dijon

CAUE de Côte-d'Or

(org. Frac Bourgogne)
24 rue de la Préfecture
21000 Dijon
Tél. 03 80 30 02 38
ouvert ????
► « Dimensions variables » ?.
Aubertin, ?. Chardon, ?. Fortuyn,
?. Gyorf, B. Lavier, Y. Le Bozec,
Man Ray, ?. O'Brien : jusqu'au
12/09/08

Frac Bourgogne

49 rue de Longvic
21000 Dijon
tél. 03 80 67 18 18
ouvert du lun. au sam. de 14h à 18h
► « Reapeating Boredom » R.
McBride - C.Dedobbeleer :
21/06/08 - 13/09/08

Galerie Interface

12 rue Chancelier de l'Hospital
21000 Dijon
tél. 03 80 67 13 86
ouvert de 15h à 19h
du mar. au sam. et sur rdv
► Niek Van de Steeg : 7/06 -
26/07/08
► Isabelle Ménétrier : 13/09 -
../10/08

Galerie Barnoud

27 rue Berlier - 21000 Dijon
tél. 03 80 66 23 26
ouvert de 15h à 19h
le mer., ven. et sam. et sur rdv
► « le feu gratuit » Serge Onnen :
jusqu'au 5/07/08

fresnes-au-mont

Le Vent des forêts

8 rue des Tassons
55260 Fresnes-au-Mont
tél. 03 29 71 01 95
ouvert du mar. au ven. de 9h à 12h et
de 13h à 17h
► « 100% Vent des Forêts » :
09/07 - 20/07/08

genève

MAMCO

10 rue des Vieux Grenadiers
1205 Genève - Suisse
tél. 00 41 22 320 61 22
ouvert de 12h à 18h, du mar. au ven.,
de 11h à 18h les sam. et dim.
► « et l'hiver avec lui » Alain Bublex
: jusqu'au 27/01/08
► « La Cinquième Promenade et autres
œuvres » Victor Burgin :
jusqu'au 27/01/08
► « Jail, War, and Death » Robert
Morris : jusqu'au 27/01/08
► « Black Noise. A Tribute to Steven
Parrino » : jusqu'au 27/01/08
► Marine Hugonnier :
27/02 - 18/05/08
► Frédéric Moser & Philippe Schwinger :
du 27/02 - 18/05/08

grenoble

Magasin - Centre National d'Art

Contemporain
Site Bouchayer-Viallet
115 cours Berriat
38000 Grenoble
tél. 04 76 21 95 84
ouvert du mar. au dim. de 14h à 19h
► « Sunset » Andro Wekua :
jusqu'au 24/08/08
► « I Love the Horizon » R.
Ackermann, K. Alexi-Meskishvili, L.
Buñuel, X. de Maria y Campos, T.
Donnelly, J. Jaszcke, M.
Kalatozishvili, M. Kippenberger, E.
Michael Klein, O. Laric, N. Mauss,
S. Paradjanov, E. Partum, S. Parrino,
S. Price, R. Prince, Y. Saint-Laurent,
P. Uklanski
proposition : Andro Wekua/ Daniel
Baumann : jusqu'au 24/08/08

► « Point.doc » Session 17 - Ecole
du Magasin : jusqu'au 24/08/08

ivry-sur-seine

Crédac

93, Avenue Georges Gosnat
94200 Ivry-Sur-Seine
tél. 01 49 60 25 06
ouvert

joigny

Atelier Cantoisel

32 rue du montant au palais
89300 Joigny
tél. 03 86 62 08 65
ouvert du ven. au dim. de 14h30 à
18h30 et sur rdv
► « objet - la peinture » en patenariat
avec l'école nationale supérieure d'art
de Dijon - oeuvres de vingt artistes dont
cinq de la collection du Frac Bourgogne
: jusqu'au 4/10/08

la guiche

Chateau de Draver

(org. Seconde Modernité & Chateau de
Draver)
71220 La Guiche - 21000 Dijon
tél. ???
ouvert de ????
► « 1929 - 1995 » Gil Joseph
Wolman : 05/07 - 05/09/08

limoges

Frac Limousin

Impasse des Charentes
87100 Limoges
tél. 05 55 77 08 98
ouvert du mar. au ven. de 10h à 18h
et le sam. de 14h à 18h fermé le
dimanche, lundi et jours fériés
► Yves Chadouët :
01/03 - 07/06/08

ligny-en-brionnais

Esax Lucius

Les Sertines
71110 Ligny-en-Brionnais
tél. 03 85 25 86 56
ouvert du jeu. au dim. de 15h à
20h et sur Rdv
► « Inselberg rock » Valère Costes :
du 06/07 - 3/08/08

mâcon

Musée des Ursulines

20 Rue des Ursulines - 71000 Mâcon
tél. 03 85 39 90 38
ouvert de 10h à 12h et de 14h à 18h
sauf lun. et dim. matin

Musée Lamartine

41 rue Sigorgne - 71000 Macon
tél. 03 85 39 90 38
ouvert de 10h à 12h et de 14h à 18h
sauf lun. et dim. matin

marseille

Frac Paca

1 place Francis Chirat
13002 Marseille
tél. 04 91 91 27 55
ouvert du lun. au sam. de 10h à 12h30
et de 14h à 18h
fermé les jours fériés
► « l'art tangent » Odile Darbelley &
Michel Jacquelin : jusqu'au 15/12/07
► Pierre Belouin : 18/01 - 19/04/08

metz

Frac Lorraine - 49 Nard 6 Est.

1 bis rue des Trinitaires
57000 Metz
tél. 03 87 74 20 02
ouvert du mer. au dim. de 12h à 19h
sauf jeudi de 14h à 21h
► « L'instant n'en finit pas » P. Neu,
J.C. Norman, P. Kos, É. Poitevin,
H. Sugimoto : 08/12/07 - 09/03/08

montpellier

Frac Languedoc-Roussillon

4 rue Rambaud
34000 Montpellier
tél. 04 99 74 20 35
ouvert du mar. au sam. de 14h à 18h
► « Ni fait ni à faire » l'atelier d'Eric
Wadier au Frac Languedoc-Roussillon :
22/01 - 26/04/08

nevers

Arko

3 place Mossé
58000 Nevers
tél. 03 86 57 93 22
ouvert mer., ven., sam. de 15h à 19h et
sur rdv.
► « & affinités... » Fanette Mellier :

jusqu'au 19/07/08

► « ALICE » Emmanuel Martinet et
Camille Chabert : 19 - 27/09/08

pougues-les-eaux

Centre d'Art Contemporain

Parc Saint-Léger
Avenue Conti
58320 Pougues-les-Eaux
tél. 03 86 90 96 60
ouvert du mer. au dim. de 14h à 18h
et sur rdv

► « Road Movie » Pierre Malphettes :
jusqu'au 23/12/07

► carte blanche aux élèves de l'école
des Beaux-Art Clermont-Ferrand :
15/03/08 de 14h à 22h

► Fanette Mellier & l'École Supérieure
d'Arts Appliqués de Bourgogne :
20/03 - 22/03/08

► « persona » T. Bauer, M. Dellbecq,
N. Coley, A. Froment, V. Man,
G. Pastor-Lloret, J. Robert, V. Yassef,
M. Coates, G. Pickering... :
06/04 - 08/05/08

reims

Le Collège

Frac Champagne-Ardenne

1 Place Museum
51100 Reims
tél. 03 26 05 78 32
ouvert du mar. au dim. 14h à 18h
► « le dernier qui parle » :
18/01 - 30/03/07

selestat

Frac Alsace

1 Espace Gilbert Estève
67601 Sélestat Cedex
tél. 03 88 58 87 55
ouvert du mer. au dim. de 14h à 18h
fermé du 4/08 au 10/08/08
► « les cauchemars domestiques » Cie
Degadezo : 27/06/08
► « sept flickers » Miguel Mont :
jusqu'au 21/09/08

sotteville-les-rouen

Frac Haute Normandie

3 place des Martyrs-de-la
Résistance
76300 Sotteville-Lès-Rouen
tél. 02 35 72 27 51
ouvert du mer. au dim. de 13h30 à
18h30
Damien Cabanes : jusqu'au
20/07/08
Claude Lévêque : 13/09 - 30/11/08

tanlay

Communs du Château de Tanlay

(org. centre d'art de l'Yonne)
Place du Général de Gaulle
89430 Tanlay
tél. 03.86.75.76.33
ouvert tous les jours de 11h à 18h
► Jean-Pierre Pincemin : 02/06 -
26/09/08

thiers

Le creux de l'enfer

Vallée des usines
63300 Thiers
tél. 04 73 80 26 56
ouvert tous les jours de 14h à 19h
► Lili Dujourie : 04/06 - 14/09/08
► Mounir Fatmi : 04/06 - 14/09/08

troyes

CAC - Passages

9 rue Jeanne d'Arc
10000 Troyes
tél. 03 25 73 28 27
ouvert de 14h à 18h
sauf dim. et jours fériés
► Myriam Bâ :
12/12/07 - 15/02/08
► Alain Bazin : 05/03 - 02/05/08

valence

Comédie de Valence

(org. Art 3)
place Charles-Huguenel
26000 Valence
tél. 04 75 55 31 24
ouvert
► « Transit » P. Yacoub & M. Lasserre,
M. Désilets, Y. Khalili, K. Joreige & J.
Hadjithomas, J. Salloum : 19 -
30/05/08

Si vous souhaitez que vos manifestations soient annoncées dans l'agenda du prochain numéro, une participation de 30 Euros minimum est demandée.

Note à propos de « X. c. préfet de ... » Plaidoirie pour une jurisprudence

Que nous ayons opté pour une plaidoirie orale comme forme de publication de « Projet pour une jurisprudence »¹, découlait naturellement de nos travaux antérieurs avec les conteurs Carlos Ouedraogo² et Myriame el Yamani³. Des Maîtres de la parole à la parole des maîtres, nous pensions conserver le caractère immatériel et fluent du dit-sans-écrit. Cependant deux corpus de textes accompagnent cette parole portée : un journal de recherche -interrogations, repérages, pistes, choix ... -, publié au rythme des éditions du Journal des Laboratoires durant notre résidence, et un dossier de plaidoirie qui compile et ordonne les documents -textes de loi, jurisprudences, ...- sur lesquels s'appuie la plaidoirie. Ce dossier est distribué avant la présentation à l'auditoire, qui peut s'y référer pendant la plaidoirie, comme l'y invitent indirectement les plaideurs dans leurs adresses au juge auquel ce type de dossier est habituellement remis : « Vous trouverez, Mme la présidente, en pièce n° tant, la jurisprudence unetelle ... ». Parmi les raisons qui ont motivé l'impression de ce recueil, celle d'éprouver le principe de libre diffusion des décisions de justice⁴ et autres textes de loi et d'offrir à chacun la possibilité d'emporter de la plaidoirie, non pas le texte mais l'hypertexte. S'y dessine une partition, dont la plaidoirie performée par Sébastien Canevet et Sylvia Preuss-Laussinotte est une interprétation. Téléchargeable⁵ et sous licence libre, ce document a l'ambition d'accéder au même statut que les jurisprudences qu'il rassemble, d'archive active : mémoire d'un événement, il porte en lui la potentialité d'un réemploi, d'une réappropriation.

Patrick Bernier & Olive Martin

1. « Projet pour une jurisprudence », un projet de Patrick Bernier et Olive Martin, produit par les Laboratoires d'Aubervilliers avec l'aide du Conseil Général de Seine-Saint-Denis (aide à la résidence 2006-07)
2. « Quelques K de mémoire vive », un projet de Patrick Bernier et Carlos Ouedraogo, depuis 2003.
3. « Bienvenue chez nous - album de résidence », un projet de Patrick Bernier, Olive Martin et Myriame El Yamani
4. Comme rappelé par la Cour d'Appel de Colmar dans un arrêt du 3 septembre 2002 : « La justice est rendue publiquement. Sauf exception, les décisions de justice peuvent être diffusées (...) »
5. Sur le site Internet des Laboratoires d'Aubervilliers : www.leslaboratoires.org

Patrick Bernier et Olive Martin collaborent depuis plusieurs années et développent un travail polymorphe alliant l'écriture, le film, la photographie, la performance.

Ne pas jouer avec des choses mortes

Extraits d'un entretien réalisé par la Session 17 avec Eric Mangion co-commissaire (avec Marie de Brugerolle) de l'exposition à la Villa Arson, Nice (29/02-24/05 2008) ; disponible en intégralité sur www.ecoledumagasin.com/session17

J'aimerais revenir sur le titre de l'exposition, inspiré du texte de Mike Kelley *Jouer avec les choses mortes*. Pourquoi le mettre en négatif ?

Pour éviter que le public pense que les œuvres présentées soient encore activables, que le visiteur puisse jouer avec les objets, que l'artiste puisse encore utiliser ses œuvres pour des réactivations futures. Tous les objets de l'exposition sont vraiment des reliques. Ils ont eu leur temps de vie durant des gestes, des actions, mais cette vie est terminée.

On compare souvent les documents d'archives à des choses mortes, en attente de réactivation par un usage qui peut être celui de l'exposition : peut-on faire le lien avec les objets présentés dans l'exposition ?

Les objets de l'exposition ne sont pas des archives au sens tautologique du terme. Ils sont des véritables sculptures ou installations. Nous avons au contraire souhaité construire une exposition sur la performance qui ne soit pas une exposition d'archives, mais bel et bien une exposition d'œuvres. Néanmoins, je peux comprendre aussi que l'on puisse considérer une sculpture comme une archive. Le mot n'est pas déplaisant. (...) Par contre, aucune des œuvres présentées ne propose une réactivation possible dans l'espace ou le temps de l'exposition (exception faite de l'œuvre d'Emmanuelle Bentz qui a été réactivée dans le 12 mars dernier dans le cadre d'une soirée poésie).

L'exposition tend à considérer les objets de performance non plus comme des accessoires ou décors mais comme « entités autonomes », voire même comme des « sculptures ». Mais parviennent-ils jamais à se libérer vraiment de leur charge narrative, mémorielle, presque reliquaire ? Leur « aura » ne provient-elle pas justement de ce qu'ils ont eu un usage, et qu'ils sont la trace d'une action et d'un corps absents ?

Le grand danger de cette exposition était d'aboutir au bout du compte à une suite d'objets dévitalisés, alignés les uns après les autres. J'espère que nous avons réussi à restituer la part narrative dont vous parlez. Pour cela, l'accrochage doit jouer un rôle important, mais aussi la médiation de l'exposition au travers d'un livret d'accompagnement qui tente de restituer le contexte de la performance à laquelle chaque pièce appartient. Il n'y a pas de paradoxe à mes yeux entre charge mémorielle et relique. Bien au contraire, l'un ne va pas sans l'autre. Quant à la place du corps, il est certain que c'était le premier objectif de l'exposition : faire en sorte que l'on sente pour chaque pièce la présence d'un corps absent.

L'art contemporain confronté aux phénomènes d'obsolescence technologique

ou l'impact des évolutions technologiques sur la préservation des œuvres d'art contemporain

Depuis mai 2006, au Département recherche du Centre de recherche et de restauration des musées de France (C2RMF), se développe un programme d'études des phénomènes d'obsolescence technologique dans le champ de l'art contemporain, autrement dit, de l'impact des évolutions technologiques sur les œuvres contemporaines. (...) La gestion des phénomènes d'obsolescence technologique consiste dans le champ artistique, et notamment en art contemporain, à « préserver » au mieux l'esthétique d'une œuvre. Cette « préservation » repose sur une analyse et une évaluation précises des modifications introduites par un changement de technologie. L'objectif est de s'employer à réduire au plus possible les écarts entre l'œuvre dans sa forme initiale et l'œuvre ainsi modifiée.

La dégradation est un phénomène de vieillissement physique qui affecte les matériaux ; l'obsolescence se joue, non pas au niveau des

matériaux, mais au niveau des matériels (des outils et des machines produits industriellement) et consiste en la mise hors circuit ou en l'éviction d'une technologie remplacée par une nouvelle jugée plus performante. [...]

L'obsolescence technologique, qui a connu avec l'avènement du numérique une accélération sans précédent, concerne au plus haut point l'art contemporain. Elle fait peser sur les œuvres une lourde menace : face à la disparition de certaines technologies, certaines œuvres ne sont tout simplement plus exposables ou montrables, ne peuvent plus être « réactivées ».

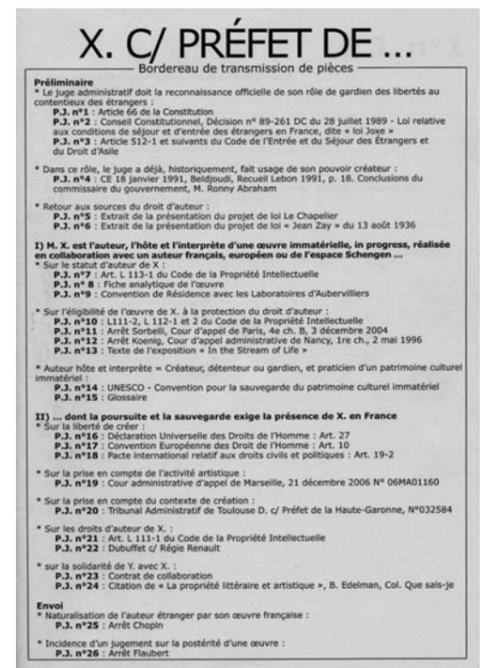
Alors qu'il existe, pour aborder le vieillissement des matériaux des œuvres du patrimoine, un code déontologique et une profession (restaurateur), il n'existe pas, dans le champ des musées, de code déontologique ni de profession susceptibles de gérer et traiter les phénomènes d'obsolescence technologique affectant les œuvres. [...]

En pratique, il en résulte un défaut de gestion des œuvres à caractère technologique, qui se solde notamment, en l'absence de cadre déontologique et de compétences appropriées, par un défaut de documentation générale des œuvres, (la documentation technique étant le plus souvent passablement approximative), et par un défaut de documentation des interventions, restaurations ou réparations, pratiquées sur les œuvres. La question de la pérennisation est en outre rarement envisagée. [...]

Le projet initié par le C2RMF en mai 2006 affiche une orientation générale résolument scientifique et technique, fondée sur une équipe pluridisciplinaire, associant technicien, scientifique et conservateur. [...]

Deux axes de travail distincts ont été identifiés :

- Celui des œuvres utilisant des technologies obsolètes mais intrinsèquement liées aux œuvres, parce qu'elles ont été modifiées,



Dossier de plaidoirie : page 1 sur 36 (Bordereau de transmission de pièces)

Lora Sana & Document of Document

"Lora Sana & Document of Document" is a project based on a historical research on women's role in art history (Viennese Actionism). Parts of interviews constitute the story and thus the figure of Lora Sana who draws over the documentary images - in order to scrutinize gender roles for fictitious documentation, memory and historiography.

...You're asking why I participated. I thought that the passive role as a victim that we had in society was the subject of our actions. I'm not so sure anymore. I can detect a certain instrumentalization of my body in the photos. That some of them were emphasized happened later on. I also did my own actions. Looking back, those who were not there are the ones who convey the legends...

In spring 2004 "Lora Sana" materialized for the first time within the performance "Lora Sana & phone" and was confronted with the figure of a young dedicated artist researching in oral history. The performance was simultaneously enacted in two different spaces: on stage Dertnig as Lora Sana and in a close-by coffeehouse.

Connected via mobile phones, from different points of view, they raised questions on today's approach towards actionism and its historization in today's popular culture, thus enabling a different view of the legendary images. Every now and then the discussion was interrupted by Hauser's stage directions addressing Dertnig.

The performance lecture "Lora Sana & document of document" aims to negotiate reproduction, potential nature and purpose of the oral document. How is it possible, in awareness of the relevance and potential of used archive material, to perform and therefore produce new archive material into an ever changing discourse, especially dealing with a live-performance's immanent immediateness? How can we deal with a compressed materialized former live act from then on following the new material's rules?

"Lora Sana & document of document" documents a document's documentation.

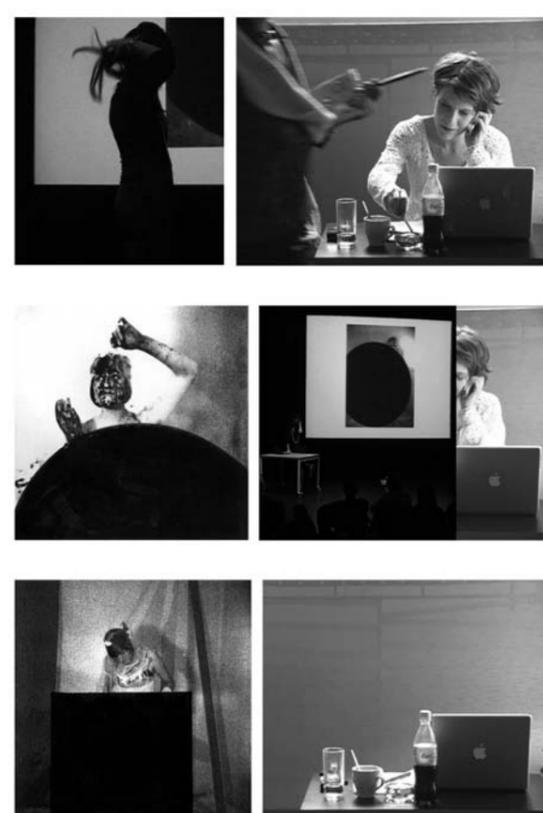
Dertnig and Hauser appear as themselves, enacting a vivid, yet poetic discussion on own experiences as performers and challenged archivists, occasionally switching roles and hierarchies to the ones of their performances.

Discursive and visually, parts of earlier live acts and documentation are rhythmically arranged with historical and potentially fictitious documents.

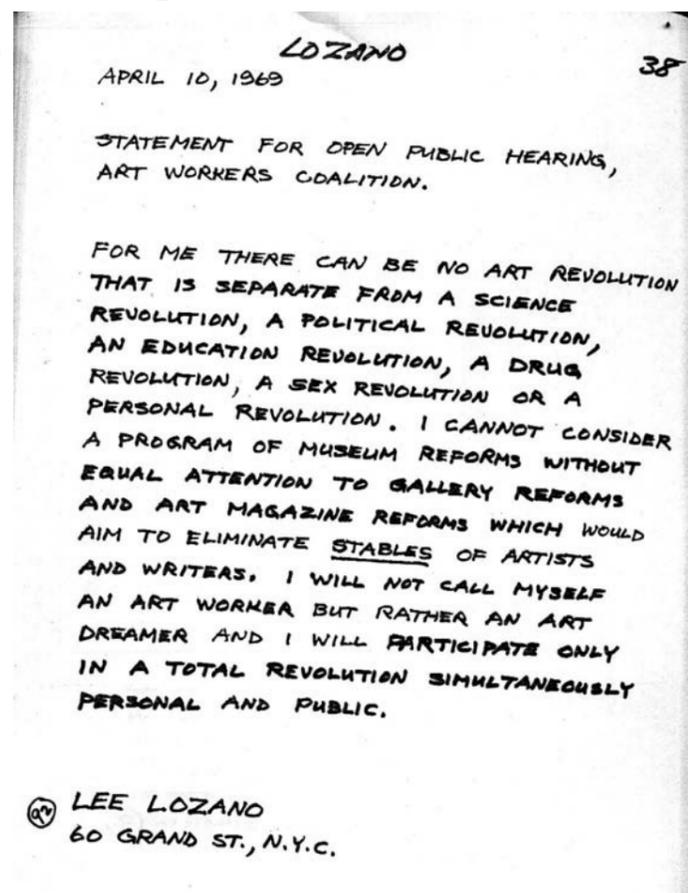
Carola Dertnig & Juma Hauser

Carola Dertnig, artist, curator, professor for Performance Art at the University of Fine Arts, Vienna ; several international exhibition projects.

Juma Hauser, artist, art historian ; participated in exhibitions and curatorial projects at e.g. 3rd Berlin Biennale Berlin; Secession Vienna; Museum of Modern Art, Vienna



They Said What?



This is an extract from a longer text available on www.ecoledumagasin.com/session17

I first came across the statements from the Art Workers' Coalition 1969 Open Hearing while researching the history of artists' involvement in the labour movement. The statements consisted of a stack of photocopies of typewritten and in some cases handwritten documents. Some of the documents had been photocopied multiple times and were barely legible; some of them had been overwritten (this was before word processing, or even computers).

The AWC began in 1969 when the sculptor Takis, along with a group of friends, removed a sculpture from the Museum of Modern Art, because he was not consulted on exhibiting the work, which no longer represented his current art practice. This act drew attention to the conditions for artistic production and the political responsibility of the

artistic community. The broader context was feminism, anti-racism and anti-Vietnam War activism, as well as the critiques of artistic autonomy emerging out of Conceptual Art and Minimalism. The group supporting Takis presented the director of MOMA with a list of 13 demands, one of them being an open hearing on museum reform. They were refused, so they instead held the meeting at the School of Visual Arts on 10 April 1969. Each person read a statement aloud. The statements questioned the artist's role in society, the function of art institutions and the market, and how both were connected to the military-industrial complex.

The passionate, declarative, even manifesto-like nature of the statements called for them to be read aloud, which was what led me to explore the 're-speaking' of the statements in the project The AWC 1969 Open Hearing Revisited. What also struck me was their use of oppositional language, which to me seemed lacking in a largely depoliticised art world. Terms such as 'revolution' and 'liberation' came up quite frequently. There were also some very harsh condemnations of how deeply both culture and cultural institutions were implicated in imperialism and war.

The project, which took place within the framework of the Journal of Aesthetics and Protest #5, involved circulating an open call for people to read the Open Hearing statements aloud, and also to reflect on the associations, memories and questions brought up by the reading process. I recorded the conversations and posted them online as MP3 files at www.journalofaestheticsandprotest.org.

In a well-known phrase in 'On the Concept of History', Walter Benjamin calls for the historical materialist to explore a particular epoch, life or work out of the continuum of history, or in other words, 'a revolutionary chance in the struggle for the suppressed past' (Benjamin: 1940). It occurred to me that my fascination with the AWC 1969 Open Hearing was along these lines: deliberately using a past moment to interrogate the present.

The statements contradicted those conventional art historical narratives where artists preoccupy themselves with only making art and never become directly involved in politics (conventional art history as historicism).

As documents, the AWC statements also function as a kind of physical evidence of what was said at a particular

point in time, with all its problems and contradictions. Because the documents were mostly typewritten or handwritten, the corrections and editing decisions were visible. While they reflect the technological limitations of the time, there is also something disarming about them, in terms of not hiding mistakes or being too careful about what we say in public.

Reading the statements aloud also means encountering language that we would never use today: certain expressions or phrases that now sound strange and unfamiliar. I am specifically interested in the political language we can comfortably use without losing our credibility, and how the parameters of this 'credibility' might shift and change over time, reflecting hegemonic beliefs and codes of proper behaviour. Out of the sense of the failure and exhaustion of certain words ('revolution' as empty rhetoric or radical chic) have we now become much more cautious, and even constricted in how we talk about politics?

I am suggesting that these ideologies and processes of self-censorship have been internalised to the point of becoming instinctive. This is not only a rational, but also an emotional and physical process: certain words feel wrong, they sit awkwardly in our mouths as we speak them. This is one of the reasons I asked people to read the AWC Open Hearing documents aloud: so they could physically experience that sense of awkwardness, and, through the recording process, to capture that live negotiation with these words and concepts from another time which now seem inappropriate. In the readings, some people laughed or sounded surprised or shocked when reading the statements.

The AWC 1969 Open Hearing statements are compelling for their oppositional spirit. Of course, the point is not to return to 1969; some of the statements are actually quite problematic, and reflect some sexist, racist and homophobic attitudes. What is the most useful about them is how they unsettle the relationship between the past and the present; implicitly they call for new forms of oppositional language.

Kirsten Forkert

Read the bibliography on the website.

Kirsten Forkert is an artist, critic, activist and PhD student at Goldsmiths College in London, UK.

voire créées par l'artiste, avec ou sans le concours d'un technicien ou d'un ingénieur ; ou parce que l'effet produit dépend entièrement de la technologie utilisée. [...]

-Celui des conversions de l'analogique vers le numérique [...]

La documentation de l'intention de l'artiste, parfaitement incontournable pour la compréhension de l'œuvre, n'épuise pas nécessairement toutes les ressources et informations nécessaires à la conservation ou à l'étude préalable en cas de restauration, voire pour envisager la pérennisation d'une œuvre. D'autres corps de métiers, techniciens ou ingénieurs notamment, ayant participé ou non à la conception ou à la réalisation d'une œuvre, constituent des sources complémentaires, également indispensables. [...]

Progressivement, l'équipe travaillant au C2RMF sur les phénomènes d'obsolescence technologique est parvenue à la conclusion qu'il devenait indispensable de compléter la documentation sur l'intention

de l'artiste et l'histoire matérielle de l'œuvre par une documentation des conditions de réception ou des effets produits. On obtiendrait ainsi une forme de modélisation, une identification des éléments significatifs et invariants d'une œuvre qui doivent être nécessairement reproduits (l'objectif est en tous cas d'y tendre asymptotiquement) en cas de changement de technologie. [...]

Documentation de l'intention de l'artiste, histoire matérielle d'une œuvre et modélisation constituent in fine une documentation selon un triple point de vue : celui de l'artiste, celui de l'œuvre, celui du « regardeur » ; ou encore, celui de la création, celui de la conservation, celui de la pérennisation. La modélisation apparaît, en outre, la seule perspective viable pour envisager la pérennisation d'une œuvre : il est en effet impossible et impensable de prévoir ou prédire les évolutions technologiques. La modélisation constitue un outil entre les mains des gestionnaires de collection pour effectuer un choix en

connaissance de cause en cas d'obsolescence technologique.

Cécile Dazord

Extrait de Restauration et non restauration en art contemporain, Actes des Journées d'étude organisées par le Cursus conservation-restauration des œuvres sculptées de l'Esba Tours : Du refus ou de l'impossibilité de la restauration, 14 février 2007, École supérieure des beaux-arts de Tours, et Répliques et restitutions ... autour de Marcel Duchamp, 6 avril 2007, Musée des Beaux-Arts de Rouen, édité par ARSET, Tours, à paraître le 5 juin 2008. L'ouvrage peut être commandé auprès de : secretariat@arset.net, www.arset.net

<http://conservation-restauration.tours.over-blog.org>

Texte disponible en intégralité sur www.ecoledumagasin.com/session17

Cécile Dazord est depuis 2006 Conservatrice au Département recherche du Centre de recherche et de restauration des Musées de France (C2RMF), chargée de l'art contemporain, et plus spécifiquement de l'étude des phénomènes d'obsolescence technologique.