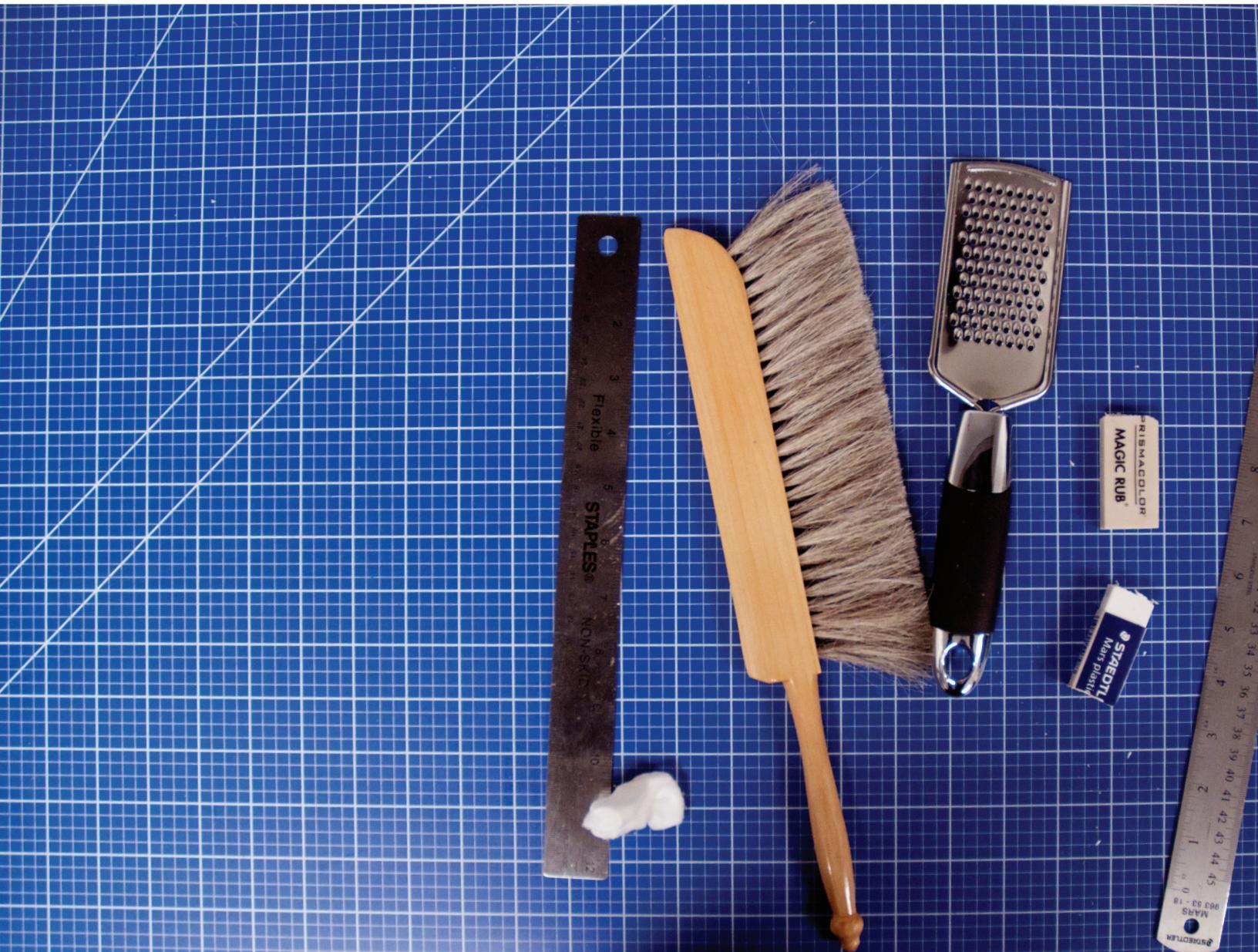


MOQDOC BULLETIN

Volume 26 no. 2
Spring | Printemps 2017



The articles in this issue of MOQDOC cover a variety of themes, yet all in some way call for a reflection on the work required to maintain a meaningful relation between the past and the present. Doing so requires us to actively engage in research and creation to keep pace with our changing historical circumstances. The ideas explored in this issue illustrate how important it is that we continue to reflect on the influence of both social and technological evolution on our professional roles. We must adapt to how new technologies shape user behaviours and look critically at the issues that arise as a result of these shifting methods of creation and consumption of information.

The free and open internet means that we have great responsibility when it comes to acquiring permissions and licenses for the content available through our digital collections. The complicated issues around copyright and open access in the visual arts which were discussed in a panel discussion hosted by ARLIS MOQ this past winter. One of the key questions that arose from the panel was about the economic value we assign to artistic creation. The balance of visibility and artists' compensation is explored further by Frédérique Duval, in a comic narrative which echoes the experiences of so many artists today who are struggling to show their work while simultaneously trying to make a living.

The work of ensuring that cultural memory remains accessible has no simple solutions. The creative potential of new digital technologies is met with equally new challenges of continued sustainability and compatibility across platforms. These questions unfold in a concrete way in an article by Alan Reed, who describes the process of creation to preservation of an interactive poetry project by artist Jason Lewis. Other types of artworks, both digital and not, are met with their own preservation challenges. A piece by Catherine Ratelle-Montemiglio and Clémence Tremblay-Lebeau considers the conflicts among art historians and theorists in preserving live art practices such as dance and performance art, and how the act of archiving changes our relationship to these art forms.

2

No matter how imperfect documentation and preservation may be, it is what allows us to transmit the history of artistic practices and inspire future creations. Mathieu Pomerleau and Aeron MacHattie highlight the importance of architectural research in their review of a retrospective monograph of influential architect Cedric Price. The cycle of research, creation, and documentation is further explored in a piece by le Le collectif de LA CHAMBRE BLANCHE, which describes the history of the artist run centre and documentation centre, La Chambre Blanche which has been an integral part of the artistic community in Québec City for almost 40 years.

Many of the articles in this issue remind us that constant change is part of our reality. The MOQDOC publication is undergoing a shift of its own, as this marks the first issue which will be released in digital format only. This does not alter the importance of this publication for our community and we encourage all members to continue to read and share it widely.

I am grateful to the authors for their contributions and to the MOQDOC editorial committee, Mathieu Pomerleau, Alan Reed, and Adèle Flannery, as well as the additional assistance of Frédérique Duval. Their skills and dedication have once again delivered an excellent publication. I hope that these articles may inspire us to look closely at how these issues relate to our work and allow us to continue to evolve and actively seek to provide better access to information for the communities we serve.

Jessica Hébert
President, ARLIS/NA MOQ
Librarian, Artexte

Les articles regroupés dans ce numéro du MOQDOC couvrent une grande diversité de thèmes, mais se rejoignent d'une manière ou d'une autre en nous appelant à réfléchir au travail à faire pour maintenir une relation significative entre passé et présent. Pour ce faire, il faut s'engager activement dans la recherche et la création pour suivre le rythme de l'évolution de nos circonstances historiques. Les idées explorées dans ce numéro illustrent l'importance de poursuivre la réflexion quant à l'influence de l'évolution technologique et sociale sur nos rôles professionnels. Nous devons nous adapter aux changements technologiques qui façonnent le comportement utilisateur et poser un œil critique sur les nouvelles problématiques issues des méthodes changeantes de création et de consommation de l'information.

La gratuité et l'accessibilité de l'internet signifient que nous avons la grande responsabilité d'acquérir les licences et les permissions adéquates pour le contenu de nos collections numériques. Les problématiques complexes du droit d'auteur et du libre accès en arts visuels, ont été examiné l'hiver dernier lors d'une table ronde organisée par ARLIS MOQ. Un enjeu clé discuté lors de cet événement concerne la valeur monétaire attribuée à la création artistique. Faisant écho à l'expérience de tant d'artistes qui peinent à diffuser leur travail tout en pouvant simultanément en vivre, l'équilibre entre visibilité et rémunération des artistes est exploré à travers une bande dessinée de Frédérique Duval.

Il n'y a pas de solution simple dans le travail à faire pour assurer que la mémoire culturelle reste accessible. Le potentiel de création derrière les nouvelles technologies numériques entraîne des défis tout aussi nouveaux quant à la durabilité et la compatibilité des plateformes. Ces questions se déplient de manière concrète dans un article d'Alan Reed, qui décrit le processus de la création jusqu'à la préservation d'un projet de poésie interactive de l'artiste Jason Lewis. D'autres types d'œuvres, numériques ou non, apportent leurs

propres défis de conservation. Un article de Catherine Ratelle-Montemiglio et Clémence Tremblay-Lebeau aborde les conflits d'idées entre les théoriciens et historiens de l'art dans la préservation des pratiques d'art vivant comme la danse et l'art performance, et en quoi l'acte d'archiver ces formes d'art change notre relation face à celles-ci.

Aussi imparfaites que puissent être la documentation et la conservation, elles sont nos moyens de transmettre l'histoire des pratiques artistiques et d'inspirer des créations futures. Mathieu Pomerleau et Aeron MacHattie soulignent l'importance de la recherche architecturale dans leur compte-rendu d'une monographie rétrospective sur le travail de l'influent architecte

Cedric Price. Le cycle de recherche, création et de documentation est également exploré dans un article du collectif de La Chambre blanche, décrivant l'histoire du centre d'artistes autogéré et centre de documentation La Chambre blanche, partie intégrante de la communauté artistique de Québec depuis près de 40 ans.

Plusieurs des articles présents dans ce numéro nous rappellent que notre réalité est marquée par le changement constant. Le MOQDOC vit également un virage, puisque ce numéro est le premier à paraître uniquement au format numérique. Ceci n'empêche pas l'importance de cette publication au sein de notre communauté, et nous encourageons tous les membres à continuer à en lire et en partager le contenu.

Je souhaite exprimer ma gratitude aux auteurs pour leurs contributions, au comité éditorial du MOQDOC, composé de Mathieu Pomerleau, Alan Reed et Adèle Flannery, puis à Frédérique Duval pour l'assistance supplémentaire. Encore une fois, leurs connaissances et leur dévouement ont permis de former un excellent numéro. Je souhaite que ces articles nous incitent à comprendre comment les enjeux traités prennent place dans nos milieux de travail, et qu'ils nous inspirent à évoluer et à trouver activement de nouvelles manières d'offrir un meilleur accès à l'information aux communautés que nous desservons.

Jessica Hébert
Présidente, ARLIS/NA MOQ
Bibliothécaire, Artexte

FALL 2016 MEETING OF THE ARLIS/NA MOQ CHAPTER IN A FEW IMAGES

Adèle Flannery, Librarian
Université du Québec à Montréal



3



DIALOGUES SUR LE DROIT D'AUTEUR ET LE LIBRE ACCÈS EN ARTS VISUELS

COMPTE RENDU DESSINÉ

Frédérique Duval
Bibliothécaire coordonnatrice de la programmation, Artexte

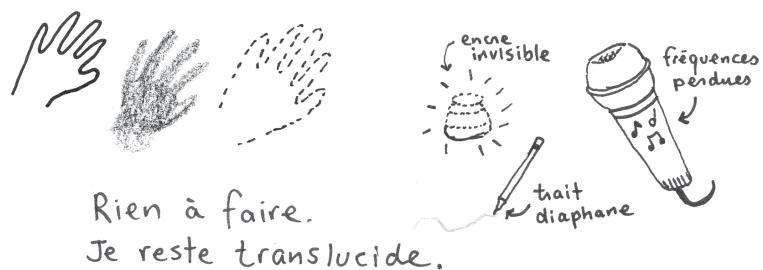
4



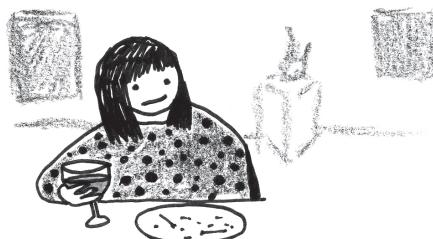
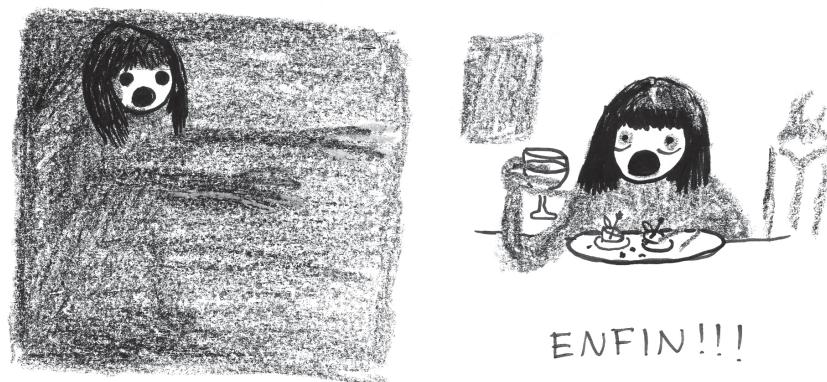
Une autre BD sur ta visibilité
l'invisibilité artistique (et l'importance des redevances)



Depuis des années, de longues années,
je suis artiste-fantôme.



J'erre de vernissage en vernissage
en quête d'opacité. Jusqu'à ce moment précis.



!!
J'ai compris.
Je vais planifier
un budget plus humain
qui permet une rémunération
et je reviens.

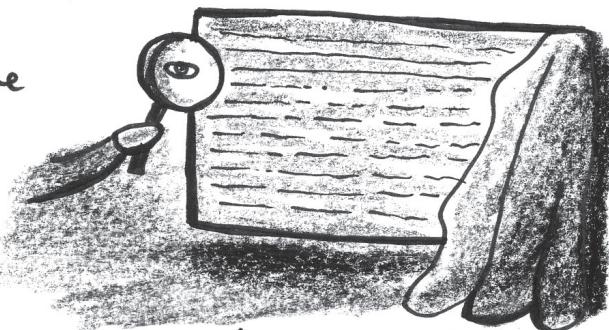


les identifier,
les honorer.

Depuis que j'ai assisté aux
Dialogues sur le droit d'auteur
et le libre accès en arts visuels,
mes habitudes ont changé.

Chut!

Le générique
n'est pas
encore
terminé!



c'est ma seule
chance de saluer
le travail de tous
les créateurs impliqués !



6



CRÉDIT PHOTO

Adèle Flannery

LA CHAMBRE BLANCHE : LIEU HÉTÉROGÈNE ET AUTORÉFLECTIF

Le collectif de LA CHAMBRE BLANCHE

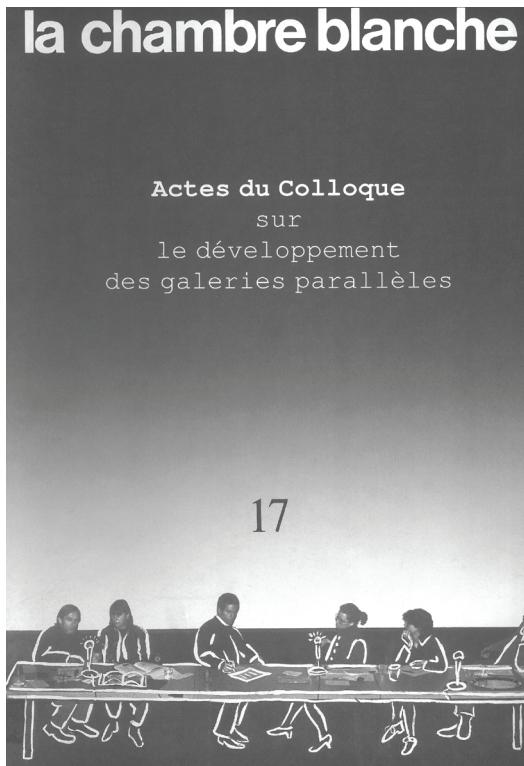
Fondée le 18 juin 1978, LA CHAMBRE BLANCHE est née d'une volonté collective de plusieurs artistes de la ville de Québec de créer un lieu de diffusion et d'échange. Aujourd'hui, il s'agit d'un centre d'artistes voué à l'expérimentation des arts visuels et numériques spécialisé en résidences et en échanges internationaux s'articulant autour de la recherche, la création, la production, la documentation, la formation et la diffusion.

ORIGINES ET MUTATIONS

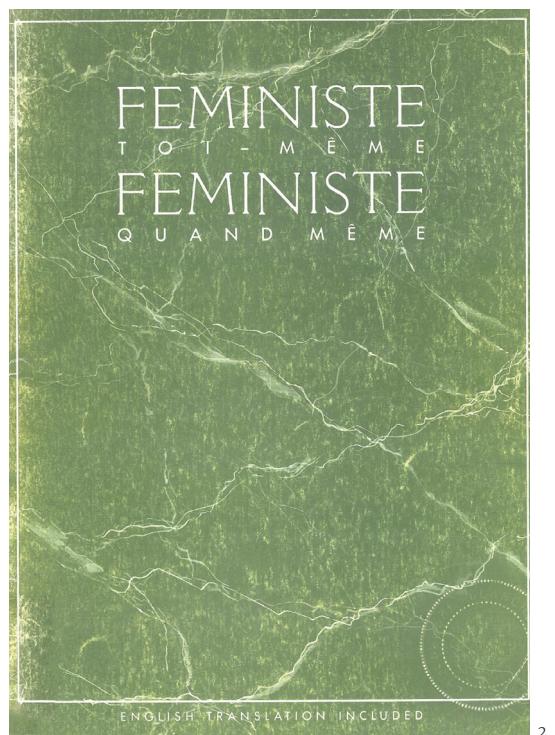
La programmation des toutes premières années du centre touchait plutôt la performance, les pratiques alternatives en photographie et l'installation. Dans les années 1980, il y a eu de multiples événements et expositions thématiques. *Féministe toi-même, féministe quand même* réunissait une trentaine d'artistes et de théoriciennes avec une exposition, un colloque et une publication. Lors de son dixième anniversaire en 1988, LA CHAMBRE BLANCHE organise un important colloque sur les galeries parallèles dont les actes constituent encore aujourd'hui un ouvrage de référence. Le début des années 1990 est marqué par une suite d'événements hors les murs qui soulignent la volonté du centre d'affirmer son mandat et d'ouvrir ses activités à un plus large public : *Lèche-vitrine* (1988), *D'une marche à l'autre* (1990), *À ciel ouvert* (1991), *Tous azimuts-Common Ground* (1992 et 1993). Ainsi, le centre propose aux artistes de nouveaux contextes de production.

En 2000, LA CHAMBRE BLANCHE ouvre un laboratoire de production sur le Web qui cède la place en 2014 à des laboratoires en arts numériques. Aujourd'hui, les laboratoires offrent de l'outillage spécialisé en électronique, en informatique, en réalité virtuelle et en captation de mouvement. LA CHAMBRE BLANCHE offre chaque année le prix l@ch@mbrebl@nche à un(e) finissant(e) du baccalauréat en arts visuels et médiatiques de l'Université Laval. Le centre offre à ce récipiendaire une résidence de production dans les laboratoires ainsi qu'un soutien technique dans l'élaboration d'un projet qui nécessite l'utilisation de nos espaces. Ce prix permet de contribuer de manière significative à l'implication de la relève artistique dans le contexte de l'art numérique.

Ainsi, les pratiques en arts visuels et en arts numériques se côtoient dans un même espace permettant l'émergence d'une réflexion sur les pratiques matérielles et immatérielles.



7



2.

ARCHIVES ARTISTES 1978 2016



3.

8

CENTRE DE DOCUMENTATION

Le centre de documentation de LA CHAMBRE BLANCHE voit le jour en 1981 et prend un essor considérable à partir de 1994. Il s'agit du seul centre de documentation en art actuel à Québec offrant un service public complet avec personnel de recherche, lieu d'accueil et prêt de documents.

Parmi les quelque 6000 documents qui y sont indexés, on retrouve des catalogues, des monographies, des feuillets d'exposition, des livres d'artistes, des essais, des CD-ROM et des vidéos de partout dans le monde. Grâce à l'arrivée régulière de nouveaux documents et aux abonnements à de nombreux périodiques, le centre de documentation assure une information à jour aux artistes, aux étudiants ainsi qu'à toute autre personne intéressée à l'art actuel. Il est accessible au public pour consultation et aux membres pour emprunt via le catalogue informatisé (www.chambreblanche.qc.ca/fr/centrededoc).

Mémoire du collectif, l'entièreté de la programmation de LA CHAMBRE BLANCHE est disponible pour consultation: communiqués de presse, cartons d'invitation, documentation visuelle ainsi que l'ensemble des publications produites par LA CHAMBRE BLANCHE.

Plus de 500 dossiers d'artistes du Québec, du Canada et de l'étranger sont aussi disponibles pour consultation. On peut trouver dans chaque dossier un curriculum vitæ, une documentation visuelle sur le travail de l'artiste et un dossier de presse qui sont mis à jour de façon régulière.

Le centre offre aussi des résidences de recherche dans le centre de documentation qui sont ouvertes aux auteurs, aux commissaires, aux historiens de l'art et aux artistes. L'hiver dernier, le centre accueillait la commissaire française Éloïse Guénard en échange avec le Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Sa recherche portait sur l'approche curatoriale de la danse dans l'institution muséale.

Les résidences de recherche permettent de stimuler l'analyse et la réflexion des archives comme outil de recherche. La contribution de ses chercheur(e)s au centre de documentation offre un milieu stimulant à la découverte et à la réflexion.

LIEU OUVERT

LA CHAMBRE BLANCHE offre à la communauté artistique de Québec des ressources indispensables. Il s'agit aussi d'un centre ouvert non seulement aux experts de l'art actuel, mais aussi à toute personne qui s'intéresse aux arts visuels et aux nouvelles technologies. Les laboratoires, le centre de documentation ainsi que les diverses activités du centre tel que les ateliers sont accessibles à toutes et à tous. LA CHAMBRE BLANCHE contribue ainsi à une communauté d'expert et d'amateur autant sur la scène artistique locale qu'internationale.



9

4.

PHOTOS

1. Marie Fraser et al., *Actes du Colloque sur le développement des galeries parallèles*, Québec, Éditions LA CHAMBRE BLANCHE, 1989, 58 p.
2. Nicole Jolicoeur et al., *Féministe toi-même, Féministe quand même*, Québec, Éditions LA CHAMBRE BLANCHE, 1986, 76 p.
3. Journées de la culture 2016, événement *Archives : Artistes 1978-2016*(1 et le 2 octobre 2016).
4. Vue de l'un des laboratoires de LA CHAMBRE BLANCHE.

CRÉDIT PHOTO

Carol-Ann Belzil-Normand, 2016.

Cedric Price Works 1952–2003
A Forward-Minded Retrospective

Projects



Cedric Price Works
1952–2003
Projects

Van Halen Paul House Cedric
The New Jersey Competition House for Sale
Montauk & Hastings Hobbs
Matched Research Prentiss
Housing Corporation The Man Prentiss
Somerset Per Price Projects
Computer Information CP Projects
Street Furniture Storage Treadall
Galleria viva World Museum Turbine
String Business Research
High Light Developers 3rd Ave
Trinity Hill Architects
Fitzrovia a new Park
Mayfair Headquarters Scott Hall
The Queen's Gate Studio
Dove Cooper Studio
Cavendish Centre Studio
Woolwich Tasmania British Colony
Wapping Beach Party Anglia
Collette Design Street
Price Design New York
St. John's Bridge Sidcup
The Romanesque Studio
Finsbury Park Session
Cath. Rock Hall Park
Kensington Green Action Control
Robson Paris City Risk Apps
Finsbury Bishop's Cheshire
Oxford Monk Compton
Tottenham Village Star Place
Piccadilly Kingsgate Agents
Finsbury Two Tree Rental
Green Space Island Rent
W.A. Office Soho Office
Brixton Brixton Arunachal
Southwark Southwark Calcutta
South Bank Southwark Franklin
Development Waterloo
and Computer Pagan Dutchland
Centre Melgar Durban
Benson New City Soweto
Finsbury Docklands Soweto
Grosvenor Mayfair Adelais
Amm Alfriston Mill
Bankside Bankside Brixton
Westminster Victoria Mincing
Westminster Aldwych Holborn
Finsbury Bouverie Square Fins
Gardiner's Corner Cresswell East Finchley
Tottenham Old Town Whetstone
Pop Up Gowerhill Nella Vista
Pembroke Long Acre Leman
Preston Smith Creative
Brixton Finsell Ridge
Air Structures Pepple Moat
and the Kestrel 772 Venetian
Lightweight Structures St. Paul State Museum
Footbridge London State
Tate Dulwich Bonn Style



CCA

CEDRIC PRICE WORKS 1952-2003: A FORWARD-MINDED RETROSPECTIVE

BY SAMANTHA HARDINGHAM,
PUBLISHED BY THE ARCHITECTURAL ASSOCIATION
AND THE CANADIAN CENTRE FOR ARCHITECTURE

In his canonical *Modern Architecture: A Critical History* (first published in 1980), Kenneth Frampton situates Cedric Price's work in the critical and theoretical paradigm that was unfolding in England during the 1960s and 1970s. In the footsteps of the American engineer and designer Buckminster Fuller, a new generation of creators was moving away from the traditional preoccupation with monumental building and towards exploring technology as a way of renewing architectural creativity. Alongside the members of Archigram, Price was one of the leading figures of this movement. His seminal Fun Palace (1960–1966) was an unbuilt structure designed with open spaces that could be modified to suit the needs of its users with the help of an imposing technological apparatus (e.g. movable sections of the building to allow a restructuration of the space). With this project Price established his reputation as an intelligent and rigorous professional who developed inventive spaces that the public could interact with in a way that was both educational and entertaining. These ideas had wide-reaching influence -- the Centre Pompidou in Paris (1972–1977), designed by Richard Rodgers and Renzo Piano, is heavily influenced by the ideas that Price explored in the Fun Palace project.

Price's critical influence on late-twentieth-century architectural history is just one element of his professional career that Samantha Hardingham tackles in her enormous two-volume book *Cedric Price Works 1952–2003: A Forward-Minded Retrospective*, co-published in 2016 by the Architectural Association (AA) and the Canadian Centre for Architecture (CCA). Brett Steele, the director of the AA, writes in the preface that this book is not a typical architectural monograph, that it instead "tries simply to be a proliferation of Cedric," rather than a book for or about him. The aim of this publication is to help readers understand Price's ways of thinking so that they can participate in his interrogation of architecture. In contrast with other historical monographs such as Frank Lloyd Wright's *Wasmuth Portfolio* (published in Berlin in 1910 by Wasmuth) or Le Corbusier's *Oeuvres complètes* (published between the 1930s and 1960s), Hardingham's presentation of Price's work attempts to avoid the construction of a static image of the architect's career. Steele considers this typical outcome of the architectural monograph a "somewhat tired habit," one that is in many ways antithetical to Price's own aversion to the fixity of traditional architecture.

Nonetheless, *A Forward-Minded Retrospective* is in some ways a standard architectural monograph.

Insofar as it is a chronological account of Price's career, there is little formal difference between the examples mentioned by Steele and Hardingham's work, and each of them inevitably bears the evidence of the editor's understanding of the figure of the architect. The difference and great success of Hardingham's book is that, rather than merely celebrating the tangible record of Price's career , it is able to embody and bring to life his true legacy: an open, accessible, and deeply critical methodology brought to the practice of architecture. While many architectural monographs are preoccupied with final products and completed projects, one of the strengths of this book is its commitment to demonstrating Price's process. This gives insight into the development of Price's ideas in a way that was limited during his lifetime. He was so careful in the way that he controlled and curated the material that he released to the public, that his work was sometimes perceived as enigmatic and inscrutable.

In fact, Hardingham's *Forward-Minded Retrospective* may bear more resemblance to a catalogue raisonné, a form defined by the Getty Research Institute as a "Complete, systematic, and critical listings of all the known works of a single artist, providing comprehensive information, including provenance, for each work". In this logic, Hardingham's book allows the reader the freedom to build an understanding of Price's career through an exceptionally rich array of documents reproduced from the Price archive held by the CCA. In the first volume, Hardingham presents the projects that Price and his team created in chronological order. The projects are prefaced by short texts, but they are for the most part presented through a selection of documents that evoke Price's working process. The second volume is dedicated to Price's words, both written and spoken, from articles and a variety of talks that Price gave throughout his career. While the lectures are reproduced in transcripts, many of the articles are preserved in their original formatting, often designed by Price himself.

It is difficult to pin down exactly what kind of book *A Forward-Minded Retrospective* is—an architectural monograph, a catalogue raisonné, or something else entirely. It is, however, effective both as a reference on the works of Cedric Price and as a representation of Price's critical legacy. Price's work was largely unbuilt and cannot be studied through the usual physicality of the built environment. As a result, highlighting the fundamental values that shaped Price's career poses a significant challenge, one which this publication skilfully overcomes.

PHOTO CREDITS

Centre Canadien d'Architecture

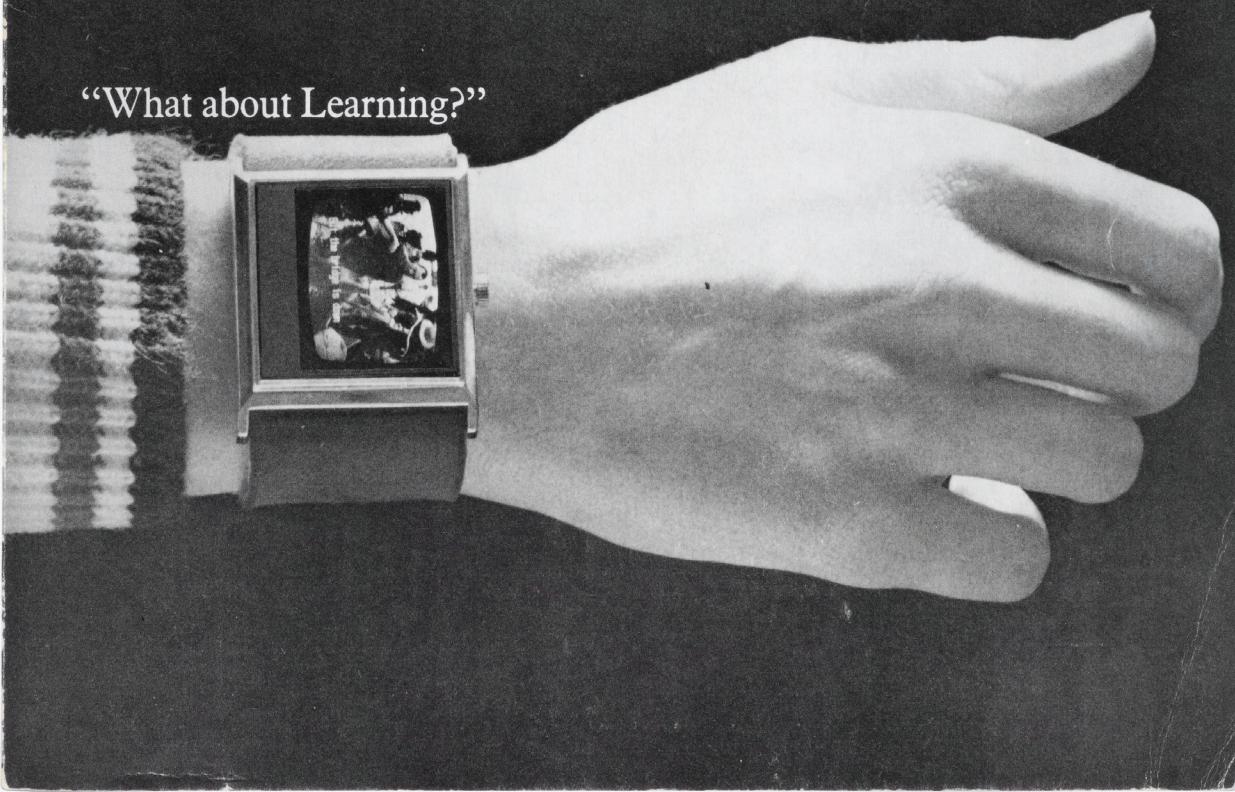
Cedric Price Works 1952–2003
A Forward-Minded Retrospective

Articles & Talks

Architectural Design May 1968. 5/-

AD

“What about Learning?”



DIGITAL EPHEMERA AND THE DIGITAL AS EPHEMERA: ON JASON EDWARD LEWIS'S P.o.E.M.M. PROJECT

Alan Reed, MIST'16
School of Information Studies, McGill University



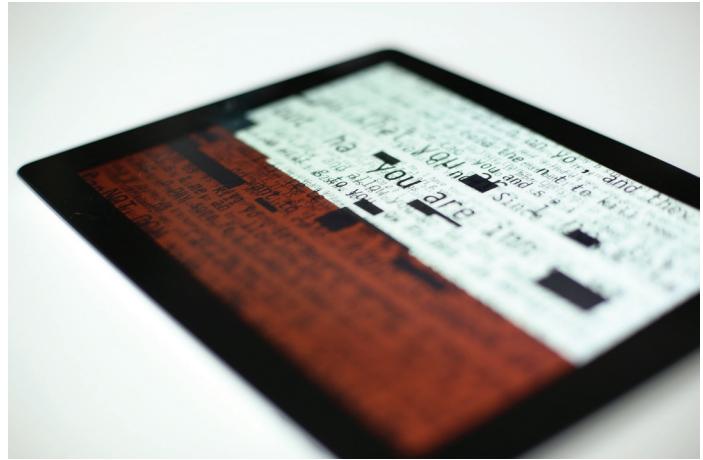
"Poetry for Excitable [Mobile] Media is a series of poems written and designed to be read on touch devices, from large-scale exhibition surfaces to mobile screens." [<http://poemmm.net>]

Jason Edward Lewis' *Poetry for Excitable [Mobile] Media (P.o.E.M.M.)* project is a series of eight individual digital poems composed between 2010 and 2013. These poems are exemplars of digital interactivity, designed to take full advantage of the tactile interface afforded by the rise to ubiquity of touch screen technology. In these poems, the pagespace has an almost liquid quality to it: text seems to swim when touched, submerging or appearing or melting away only to reform again, transformed.

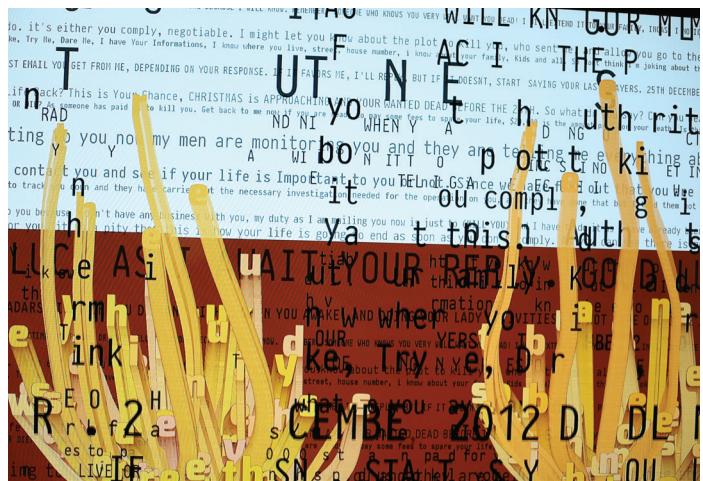
How the text moves and changes and how it responds to touch are both key to how the poems are read. The thematics of each poem are specifically designed to resonate with how a reader interacts with the text, so that the meaning of each poem is amplified or complemented in some crucial way by how it is read. In "What They Speak When They Speak To Me", for example, the act of plucking individual words from the morass of letters with which the poem presents its reader, and then the effort of stringing these words into phrases is intended to represent the difficulty of learning to communicate in a foreign place:

"The interaction is designed to echo the text's concern with the difficulty in establishing lines of communication when in a foreign place, and the necessity for intense concentration such efforts require." [<http://poemmm.net/projects/speak.html>]

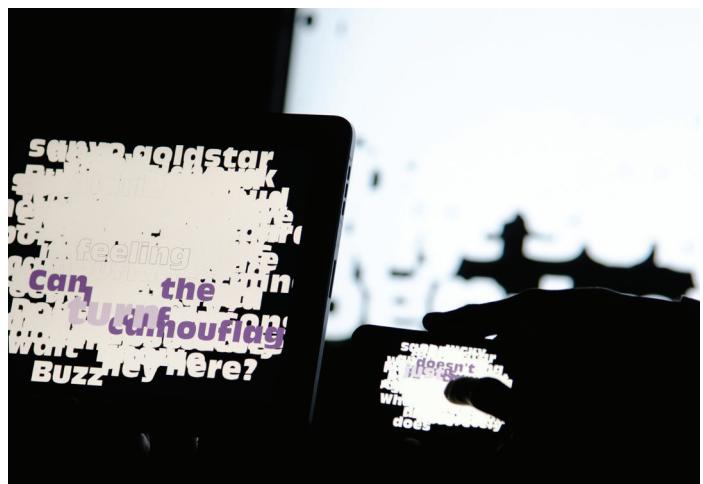
The *P.o.E.M.M.* project marks a return to writing for Lewis – his previous projects, *Cityspeak*, *Citywide*, and *Passage Oublié*, are public artworks, built around the presentation of textual input provided by the works' audiences. After finishing with these, he found that he missed working with his own writing. One approach to the *P.o.E.M.M.* project would be to say that they are built around eight poetic texts he composed, but to give this priority to their written component would be misleading. Their composition blends work in three distinct registers – the textual, the visual, and the computational – and each work moves seamlessly across the three. An idea for a poem could originate in any one of them: "Smooth Second Bastard" has its origin in the computational register, in the idea of a particular textual transformation; "Great Migration" in the visual, in the distinct forms that the text takes on; and the idea for "Rattlesnake" originates outside this formal framework, in a particular sound ("Rattlesnake" was also the first of the poems to incorporate sound into its composition). The creative process these works represent moves fluidly and easily across these three registers, drawing on the particular formal properties of each to create works that are irreducible to any one of them.



2.



15



3.

The *P.o.E.M.M.* project therefore exists at a precise intersection of textual, visual, and digital registers, and is designed to operate in such a way that to alter the relation between these three registers would be to fundamentally alter the works themselves. This presents a problem when it comes to their preservation. The eight digital poems comprising the *P.o.E.M.M.* project were designed first for gallery exhibition and then for iOS devices. Displaying the gallery iterations is a resource-intensive task, and for the mobile iterations Apple is infamous for not prioritizing reverse compatibility in its software and product development. In either case, Lewis does not have the resources to be able to commit to the long-term maintenance of these works; this led to the sinking realization that these works are distressingly ephemeral and that further steps would have to be taken to ensure their preservation.

Each of the digital poems exists in two software iterations – one for iOS for mobile devices and one coded in Java for large-scale exhibition screens. Both are available through Github under the terms of a BSD 3 license [https://en.wikipedia.org/wiki/BSD_licenses], and the Java iteration is much less threatened by obsolescence than the iOS iteration. Open-sourcing the code is only a partial solution to the problem, as the preservation of the code is in no way adequate to the preservation of the works themselves. To preserve only the code neglects the experiential aspect of the work — it is to preserve the computational without adequately attending to the textual or visual registers.

In addition to making the code available Lewis has also extensively documented individual instances of the *P.o.E.M.M.* project. The individual digital poems were exhibited in gallery contexts, performed, and ultimately released as iOS apps; each of these instances has been extensively documented, both photographically and in video. This addresses the experiential aspect, if imperfectly. It captures what interaction with the poems is like, though without capturing the possibility of re-enacting it.

The third step of the preservation process came after Lewis fundamentally rethought one of the precepts of the project. Through most of the project's development, he resisted presenting the text of the poems independent of their digital articulation. He thought that altering the means of approaching the text would too substantially change it. He had a change of heart, however, when he considered the role of song lyrics when made available alongside recordings of the song in liner notes: how it opens the possibility of a more contemplative or reflective appreciation of the work. The third and final step in the preservation of the project therefore became the publication of a book containing photographic documentation of the works, a commentary on them detailing the process of their creation and the theographics they address, and the text presented as a series of page-based poems.

With this, the tight multimedia and multidisciplinary integration constitutive of the digital poems unravels, transforming into a visual demonstration and textual explication of itself. This has the intended benefit of presenting the project in all its depth and complexity, but comes at the expense of the interactivity that animates it in its digital iterations. The decision to preserve the *P.o.E.M.M.* project in print also speaks to the difficulty of navigating preservation issues in a digital world, one undergoing a perpetual and rapidly transformative upheaval. The same dynamic that saw handheld touch screens become an everyday part of our lives seemingly overnight has also made it increasingly more difficult to preserve technologies that begin to obsolesce almost as soon as they are developed. This rapid pace of development has put us in the position where digital technologies have effectively become a kind of ephemera.

FURTHER READING

The P.o.E.M.M. Project: <http://poemmm.net>

OBX Labs: <http://www.obxlabs.net>

Github: <https://github.com/OBXLABS>

iTunes: <https://itunes.apple.com/us/developer/jason-edward-lewis/id406078730>

selfish
went to you
You offered
thee shelter
needed
you're his
would
feel

CRÉDIT PHOTO

Images © 2001–2009 Jason E. Lewis, used with permission

ARCHIVER L'ÉPHÉMÈRE

ARCHIVES ET PERFORMANCE

Clémence Tremblay-Lebeau et Catherine Ratelle-Montemiglio
École de bibliothéconomie et des sciences de l'information, Université de Montréal

Ce texte est une version raccourcie d'un travail de synthèse produit dans le cadre du cours
Fondements de l'archivistique de la maîtrise en sciences de l'information
à l'Université de Montréal.

Dans son texte *Learning Performance by Archiving Performance*, l'auteure Linda Cassens Stoian fait cette affirmation quelque peu extrême : l'archive parfaite de la performance ne serait nulle autre qu'une machine à voyager dans le temps¹. Cette idée, par son impossibilité, montre bien toute la complexité de la problématique de l'archivage de pratiques artistiques éphémères telles que la performance. Cette question a en effet fait couler beaucoup d'encre, autant dans les milieux archivistiques qu'artistiques, en raison de la difficulté de concilier la nature des arts performatifs avec les principes archivistiques traditionnels.

Tout d'abord, il convient de voir comment il est possible de définir une performance en 2017, alors que le concept a beaucoup évolué au cours des dernières années et que le rapport à la documentation l'accompagnant s'est lui aussi modifié, entraînant dans son sillon la tenue de « re-performance » d'anciennes créations. Quels sont les critères qu'on peut attribuer au genre? En fait, il n'est pas acquis que tous les auteurs s'entendent sur les caractéristiques inhérentes à la nature des arts performatifs, mais leur caractère éphémère semble être à la base du concept. Il s'agit en effet d'un évènement temporaire, d'un moment qui passe, qu'on ne peut arrêter dans le temps². Pour Anne Bénichou, le caractère éphémère des arts performatifs est également fondamental à sa nature, en plus d'être une pratique multidisciplinaire, engageant le corps ainsi qu'un rapport à un public³. Si certains clament que les performances sont impossibles à enregistrer de façon intégrale et authentique, cette dernière idée est relativisée par d'autres. C'est le cas de Rebecca Scheinder, qui propose que la performance peut « rester ». En fait, il y a effectivement une disparition d'une partie de la performance, mais celle-ci entraîne des résidus, des traces. Certes, certaines sont immatérielles, ce qui a pour conséquence une résistance, qui leur est intrinsèque, à la préservation et aux collections⁴. Toutefois, d'autres peuvent demeurer et être archivées. La manière de conserver les arts performatifs serait donc double, relevant à la fois de l'archive (documentation), et de la mémoire orale et corporelle⁵.

Toute la difficulté de définir les arts performatifs fait même résonner chez certains auteurs des éléments de définition de l'archive. Chez Jones, Abbott et Ross, on voit même l'archivage comme une performance : les documents fournissent une fenêtre sur un passé qui ne pourra jamais être recréé, et les usagers interagissent avec ces documents dans une sorte de performance pour réinterpréter ce passé⁶. D'autres considèrent même que la caractéristique fondamentale de l'archive résiderait dans le mouvement et le processus, et c'est pourquoi la performance serait si difficile à archiver, puisqu'elle ressemble justement trop aux archives⁷.



L'on a également vu au cours des dernières années émerger plusieurs théories sur la mémoire dans l'archivage des évènements éphémères. Considérée par certains comme le support le plus approprié pour archiver cette forme d'art qui peut difficilement être fixée, elle peut effectivement être vue comme un mécanisme d'entreposage vivant¹². Certains auteurs déplorent en effet le caractère figé et immuable des archives, qui n'arrivent pas à représenter à la vivacité de la performance¹³. Le corps des performeurs et la mémoire du public deviennent alors les archives les plus représentatives de ces pratiques artistiques. La documentation contenue par la mémoire doit donc vivre à travers les récits des expériences vécues, qui sont nécessairement teintés de subjectivité. On constate ainsi que la transmission orale de la mémoire pose donc problème face au concept d'authenticité de l'archive.

20

Par ailleurs, les archives matérielles ne portent pas en elles que le risque de déformer les souvenirs, elles peuvent également produire l'effet contraire et porter une fonction mnémonique, aider les témoins d'un évènement¹⁴. Certains auteurs souhaitent que la notion de document d'archive soit revue, afin de pouvoir intégrer dans sa définition les traces immatérielles les savoirs inscrits dans le corps comme des documents¹⁵. La clé de la meilleure représentation de la performance résiderait donc dans une ouverture et une coexistence des différents éléments de représentation, et de ne pas être trop rigide sur le principe d'authenticité des archives afin de permettre une certaine fluidité, à l'image même des arts performatifs. Peut-être que la meilleure façon de représenter le plus adéquatement possible la performance est effectivement de prendre sa documentation dans son ensemble, tant physique qu'orale.

Outre leur fonction de témoin des performances du passé, les archives ont aussi un potentiel créatif et peuvent connaître une deuxième vie. En effet, elles peuvent être intégrées de façon active dans un processus de création de nouvelles œuvres ou être utilisées dans des buts de recréation d'évènements performatifs ayant déjà eu lieu. Il ne s'agit pas ici de recréer leur singularité originale, mais d'ouvrir et de faire valoir les multiples possibilités qu'elles portent. Les corps des nouveaux interprètes deviennent des archives vivantes permettant une réinvention et une réécriture des œuvres originales¹⁶, qui deviennent en fin de compte, de nouvelles œuvres. Ces nouvelles œuvres inspirées des performances *live* et de leur documentation pourront à leur tour servir d'inspiration à d'autres artistes grâce à la recherche archivistique. S'instigue alors un cycle de recherche-création en continu qui est sans cesse enrichi de nouvelles œuvres, démontrant l'importance de la documentation artistique sous toutes ses formes.



2.

REFERENCES

1. Stoian, L.C. (2002). Archive Review: Learning Performance by Archiving Performance. *Performance Research*, 7(4), p. 128.
2. Clarke, P. & Warren, J. (2009). Ephemera: Between Archival Objects and Events. *Journal of the Society of Archivists*, 30(1), p. 45.
3. Bénichou, A. (éd.). (2015). *Recréer / scripter : Mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*. Paris : Les Presses du réel, p. 9.
4. Schneider, R. (2001). Archives: Performance Remains. *Performance Research*, 6(2), p. 100.
5. Bénichou, A. *Recréer / scripter*, p. 9.
6. Jones, S., Abbott, D. & Ross, S. (2009). Redefining the performing arts archive. *Archival Science*, 9(3-4), p. 166.
7. Bianchi, cité dans Stoian, L.C. Archive Review: Learning Performance by Archiving Performance, p. 128.
8. Simon, D. E. (2015). *The Role of the Performance Document: The Photographic Paradox and the Ephemeral Event* (Mémoire de maîtrise, Sotheby's Institute of Art, New York), p. 7-8.
9. Ibid., p. 2.
10. Auslander, cité dans Ibid., p. 35.
11. Bénichou, A. *Recréer / scripter* p. 198.
12. Dreyblatt, A. (1997). The Memory Work. *Performance Research*, 2(3), p. 92.
13. Reason, M. (2003). Archive or Memory? The Detritus of Live Performance. *New Theatre Quarterly*, 19(1), p. 86.
14. Clarke, P. & Warren, J. *Ephemera: Between Archival Objects and Events*, p. 55.
15. Jones, S., Abbott, D. & Ross, S. *Redefining the performing arts archive*, p. 169.
16. Bénichou, A. *Recréer / scripter* p. 30.

CRÉDITS PHOTO

1. Dino Ahmad Ali, *dance*, 2008

CC by 2.0 <https://www.flickr.com/photos/dinoowww/3900560568/in/photostream/>

2. Licence est Creative Commons CCO. Elle ne demande donc pas d'attribution, mais il est indiqué qu'un lien vers Pixabay est apprécié: <https://pixabay.com/>

EDITORIAL COMMITTEE / COMITÉ DE RÉDACTION :

Frédérique Duval (Layout / Mise en page), Adèle Flannery, Alan Reed, Mathieu Pomerleau

Cover image / Image de couverture : Tools of the trade by/par Adèle Flannery

EXECUTIVE COMMITTEE / COMITÉ EXÉCUTIF 2017:

President / Présidente : Jessica Hébert • Vice-President / Vice-président : Mathieu Pomerleau • Secretary / Secrétaire : Janie Tremblay • Treasurer / Trésorière : Sarah Severson • Membership Secretary / Responsable des membres : Adèle Flannery • Professional Development Award / Bourse de perfectionnement professionnel : Simon Barry - Hélène Brousseau - Danielle Léger • Canadian Liaison/Représentante canadienne : Jennifer Garland • Past President / Ex-présidente : Pamela Fae Casey

This publication is created by members of the Art Libraries Society of North America (Montreal-Ottawa-Quebec chapter) / Cette publication est créée par les membres de l'association des bibliothèques d'art (section régionale, Montréal-Ottawa-Québec)

Biannual / Semi-annual ISSN 11860-6641

www.arlismoq.ca

©ARLIS/NA MOQ

22

