

La conservation des oeuvres d'art à l'époque de l'obsolescence

Preservation of Artworks in the Era of Obsolescence

Jean Gagnon and Käthe Roth

Number 79, Summer 2008

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/19483ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN


1711-7682 (print)

1923-8932 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Gagnon, J. & Roth, K. (2008). La conservation des oeuvres d'art à l'époque de l'obsolescence / Preservation of Artworks in the Era of Obsolescence. *Ciel variable*, (79), 41–45.



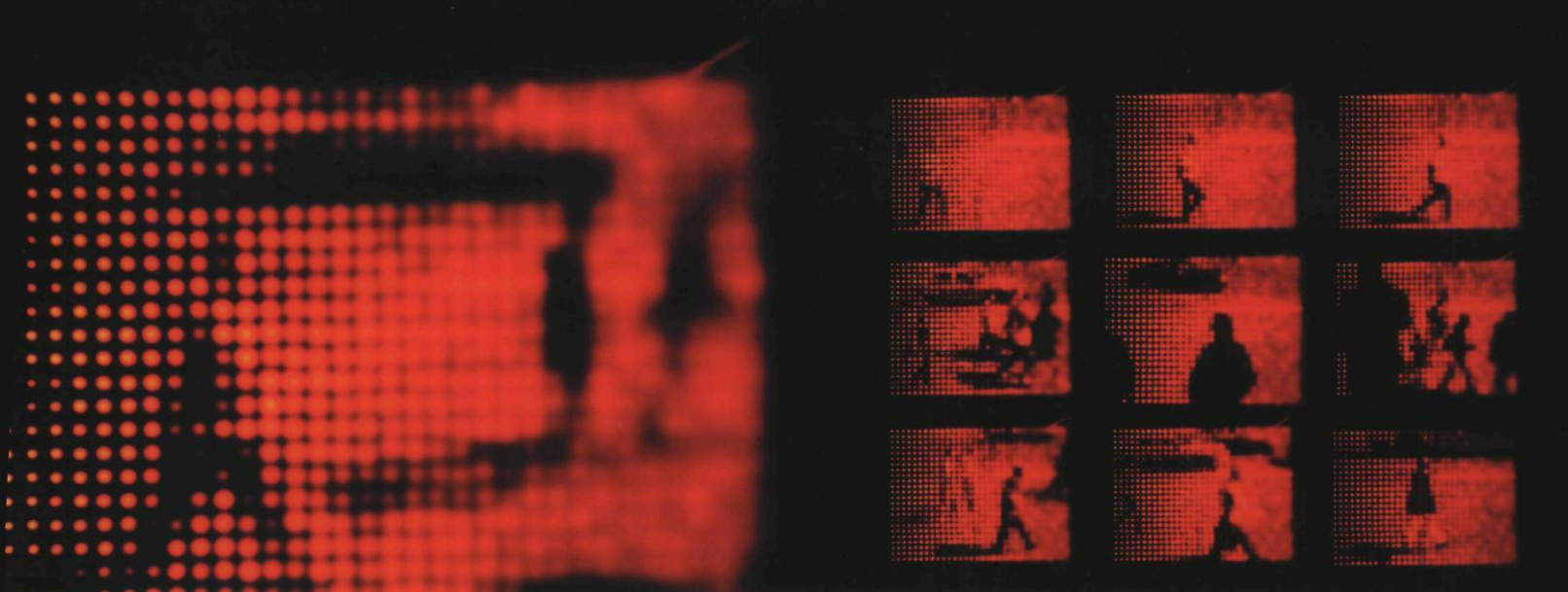
La conservation des œuvres d'art à l'époque de l'obsolescence

PAR JEAN GAGNON

Mon père, comme plusieurs de sa génération¹, était un fanatique de la photographie de famille. Tout était prétexte à faire des *slides* comme il disait. Nous vivions à Québec et il a ainsi créé, parmi les photos de Noël et de voyages l'été dans le Maine, une bonne documentation du Carnaval de Québec de la fin des années cinquante et du début des années soixante. Toujours est-il que les quarante et quelques carrousels de diapositives sont maintenant chez moi. Qu'en faire ? Bien sûr, les numériser va de soi. Mais selon les bonnes pratiques de conservation, cela ne me dispenserait pas de conserver les originaux dans une voûte appropriée. Et puis la numérisation elle-même n'est pas sans poser quelques enjeux : numériser en quel format, avec quel codec de compression ? Si sans compression, comme il serait recommandé, sur quel média stocker les images, ce qui pose la question du besoin d'espace disque pour le traitement et l'entreposage de gros fichiers ? Il y faudra sans doute une sorte de base de données pour s'y retrouver. Comment envisager l'obsolescence technologique, l'évolution des formats, des codecs, des sys-

tèmes d'opération, des machines, des logiciels ? À mon échelle, il me serait possible de répondre aux plus pressantes de ces questions et cela me coûterait du temps, des efforts certains et des frais en conséquence. En extrapolant, on pourra imaginer aisément la problématique et les coûts que devront assumer les grandes collections, les archives ou les cinémathèques.

L'évolution récente des technologies numériques nous le rappelle sans cesse, notre monde devient de plus en plus évanescant, instable, variable et fluctuant quant à la conservation et à la préservation du patrimoine numérique qui se crée et, plus particulièrement, des œuvres d'art à composantes technologiques. Tous nous commençons à mesurer l'ampleur de cette tendance qui emporte beaucoup de nos présuppositions quant à l'authenticité des œuvres d'art, à leur provenance et à leur valeur d'origine. Bien sûr, depuis longtemps en photographie, en cinéma et en vidéo, cette remise en question des valeurs de stabilité de l'œuvre d'art a été posée. Mais dans la situation actuelle, même la production de pellicule est appelée à disparaître ou à devenir très onéreuse tandis que si on trouve encore des bandes vidéographiques, l'encodage des images et des sons est maintenant entièrement numérique. Ainsi, nous réalisons l'indépendance de ce qu'on peut appeler le contenu des supports et moyens technologiques ; en ce sens, le numérique fait bien décrocher l'image analogique de tout référent. Une fois numérisée, l'image est calculée et infiniment modifiable dans tous les aspects de son inscription.



Documentation et conservation matérielle face à la performativité des œuvres

Nous vivons bien un changement de paradigme remettant en cause notre désir de stabilité et de permanence. Dans le monde de l'art, la prégnance d'une notion comme celle d'aura, servie à toutes les sauces, nous rappelle que nous tenons encore aux valeurs d'originalité et d'origine attachées à un objet, sculpture ou peinture, que l'on veut préserver tel quel. Ainsi, on s'en remet à des stratégies passives de conservation telles que l'entreposage, le contrôle environnemental et le dosage scientifiquement jaugé de la lumière pour en minimiser les ravages. L'idéal serait de figer l'objet dans le temps et de faire cesser sa dégradation matérielle. Or cette utopie s'oppose notamment à la valeur d'usage de l'œuvre et Benjamin avait noté cette opposition de la valeur-culte de l'œuvre et de la valeur d'usage de sa reproduction. Mais ce désir d'immuabilité de l'objet d'art se révèle illusoire. L'évolution des pratiques de restauration face à l'authenticité de l'œuvre a dû se préoccuper de plus en plus de son contexte, en intégrant l'ensemble des documents, l'œuvre et l'artiste.

Si la tendance se maintient, si la production de travaux artistiques par des moyens technologiques promet de continuer sinon de s'intensifier, la conservation résidera de plus en plus dans cette documentation et dans les systèmes de documentation informatisés, ainsi que dans les stratégies de conservation matérielle, c'est-à-dire dans la prévision de l'obsolescence des technologies. Car je ne crois pas beaucoup, en ce qui concerne la conservation des œuvres d'art technologique, aux solutions miracles qui se prétendraient *all encompassing*. Les œuvres d'art sont souvent trop singulières ou diverses, variables et composites. Une approche cas par cas est donc requise dans l'état actuel des choses. Certains projets de recherche font avancer avantageusement la réflexion sur les enjeux et les défis de la conservation des œuvres à composantes technologiques; on pourra consulter notamment le site de l'Alliance de recherche DOCAM ainsi que le site des médias variables². Le projet des médias variables avait notamment élaboré un questionnaire à soumettre aux artistes afin de saisir certains paramètres de l'œuvre, non pas tant sa fixité optimum que le degré de variabilité de ses composants (éléments visibles, moniteurs, écrans, appareils divers) et l'importance relative des « comportements » de l'œuvre (interactivité, réseautage, etc.).

Plusieurs chercheurs universitaires en histoire de l'art se penchent sur le riche champ de recherche que constituent la performance et son histoire; le performatif devient une catégorie répandue pour parler de certaines pratiques de l'art contemporain ou actuel: l'aspect

procédural, l'effectuation et la ré-effectuation temporelle de l'œuvre, la définition de l'espace par des dispositifs techniques affectant la réception et la rendant mobile, active, participative, interactive, bref la variabilité dans le temps selon le degré d'implication des participants, des joueurs ou des spectateurs. Face à ces aspects performatifs, comment fixer l'œuvre ou saisir son authenticité? Qu'est-ce que conserver les états successifs de telles œuvres? Comment faire lorsque l'intention de l'artiste n'est pas garante de l'authenticité et que celle-ci ne réside en aucun sujet?

Container, contenu et contexte

En 1951, Suzanne Briet causait une commotion dans le monde de la documentation dont on ressent encore les répercussions dans la pensée théorique de la science de l'information. Dans son fascicule de 48 pages intitulé *Qu'est-ce que la documentation*³, elle introduisait l'idée de document comme agrégat de discours liés à l'usage des documents, l'idée que ces derniers sont des constructions sociales. Elle reprend la définition traditionnelle du document comme incarnation de la preuve, comme trace et elle lui donne plus d'extension en tant que tout objet concret, indice ou symbole préservé ou conservé dans le but de représenter, de reconstituer ou de prouver un phénomène physique ou intellectuel. La nature indicielle du document fait qu'il devient partie d'un réseau et qu'il pointe vers autre chose, vers d'autres documents notamment; à la limite, le système des renvois et des indexations n'a plus d'objet que l'emploi qu'en font les usagers.

Dans la science de l'information actuelle, les notions de *container, contenu et contexte*⁴ sont devenues des métaphores pour articuler le destin du document à l'ère du numérique, des bases de données et des réseaux. Cette distinction s'avère utile dans le domaine des systèmes numériques de gestion de l'information, car elle permet de rendre indépendant le contenu humainement déchiffrable (texte, son et image) des méthodes et des médias de stockage. Ainsi le contenu demeure inchangé, c'est ce qui est recherché, même si le container peut avoir été modifié.

Ce qui est certes valable pour des documents numériques ne l'est pas nécessairement pour des œuvres d'arts technologiques ou numériques; celles-ci présentent plutôt une variabilité dans leurs rapports avec le container. Quelques exemples suffiront à illustrer comment la distinction du container, du contenu et du contexte s'articule. Prenons *Zen for TV* (1963) de Nam June Paik; le contenu était à l'origine la captation et la modification des ondes hertziennes par le téléviseur trafiqué à l'aide d'une bobine électromagnétique de sorte qu'une ligne apparaisse sur l'écran. Le container,

PAGES 41-42 :

Jim Campbell

Church on 5th Street, 2001

Custom electronic LEDs /

Composantes électroniques LED originales

56 x 71 cm

PAGES 43, 45 :

Gary Hill

Inasmuch As It Is Always Already Taking Place, 1990

Video/audio installation

Sixteen modified 1/2-inch to 23-inch black-and-white video monitors

(cathode ray tubes removed from chassis), two speakers, sixteen DVD

players, and sixteen DVDs (black-and-white; one with stereo sound) /

Seize écrans vidéo, deux haut-parleurs et seize lecteurs DVD

41 x 137 x 167 cm, Courtesy of / permission Donald Young Gallery, Chicago



un téléviseur du début des années 1960, doit-il être préservé tel quel ? Le jour où il ne fonctionne plus, est-ce acceptable de sauvegarder les apparences extérieures alors que la ligne est générée grâce à des effets spéciaux ? Si cette ligne n'est pas le résultat de la captation d'un signal, d'une onde, est-ce le même contenu ? Ici, un élément contextuel nous aidera à trancher : on sait que de son

L'idéal serait de figer l'objet dans le temps et de faire cesser sa dégradation matérielle. Or cette utopie s'oppose notamment à la valeur d'usage de l'œuvre.

vivant, Paik refaisait ses œuvres anciennes et il n'hésitait pas à utiliser une technologie plus à jour, nous indiquant que, pour lui, les aspects conceptuels sont plus importants que la réalisation technique ou physique de l'objet. Mais qu'en est-il de l'œuvre de Gary Hill *Inasmuch As It Is Always Already Taking Place* (1990) dans laquelle les images sont placées sur un support vidéographique dont, avec un peu de soin, on pourra assurer la longévité, alors que le container est constitué par des tubes cathodiques déboîtés ?

Ces tubes sont visibles et essentiels à l'œuvre, celle-ci établissant une sorte de rapport entre le corps humain (que l'on voit dans les écrans de diverses grandeurs) et le corps de l'image (ici les tubes et le filage que les alimente). Ainsi, on peut imaginer dans l'avenir une situation où un artisan de l'ère électronique pourra fabriquer, à la main, de tels tubes. Dans l'intervalle, une stratégie pourrait être de stocker des tubes en vue de remplacer les tubes existants ou de les réparer. Mais une telle solution ne saurait être, à très long terme, une garantie de pérennité. Encore faudrait-il savoir ce que l'artiste en pense.

Dans le cas des œuvres récentes de Jim Campbell comme *Church on 5th Street* (2001), le contenu est constitué d'images vidéo numérisées à très basse définition stockées dans la mémoire d'un microprocesseur et l'image nous apparaît sur un écran de diodes électroluminescentes. Comment envisager adéquatement la conservation à long terme d'une telle œuvre ? Le contenu, les images, sont des images vidéo incrustées dans la mémoire d'un circuit électronique et elles sont diffusées sur une grille de LED les reproduisant à très basse définition. Le container, le microprocesseur électronique, devra sans doute être dupliqué, quoique ici il faudrait sans doute

demander la contribution de l'artiste, qui fabrique ses propres circuits. Devrait-il nous fournir la documentation technique, devrait-il nous fournir ses images sources

(des images tournées avec une caméra vidéo de modèle courant) ?

Comme on le constate aisément, chaque cas peut poser plusieurs problèmes ; mais dans la plupart des cas c'est l'artiste qui détient une part de la réponse. Tant que l'artiste est vivant et disponible, il fait partie du contexte, mais une fois l'artiste disparu, la documentation devient souvent la source privilégiée pour déterminer la teneur de l'œuvre et son degré de variabilité. Enfin, est-il envisageable que les œuvres aussi soient mortelles ?

1 Il est né en 1927. 2 www.docam.ca et www.variablemedia.net. 3 Paris, Éditions documentaires, industrielles et techniques, 1951, 48 pages. 4 Simon, Tanner, *Managing containers, content and context in digital preservation: towards a 2020 vision, Archiving 2006 Conference Proceedings*. Ottawa, Canada, The Society for Imaging Science and Technology, 2006.

Jean Gagnon est commissaire d'exposition et critique d'art. Reconnu comme spécialiste de l'art vidéo dès les années 1980, il observe plus particulièrement les rencontres de l'art avec les technologies. Il est, depuis mars 2008, directeur de SBC galerie d'art contemporain à Montréal. De 1998 à 2008, il a été directeur général de la Fondation Daniel Langlois pour l'art, la science et la technologie. De 1991 à 1998, il a été conservateur des arts médiatiques au Musée des beaux-arts du Canada.



Nam June Paik
Zen for TV 1963, 1976 version
Manipulated vintage television and components /
Téléviseur ancien modifié et composantes
48.3 x 57.2 x 45.7 CM
Courtesy of / permission Smithsonian American Art
Museum, gift of Byungseol and Dolores An

PRESERVATION OF ARTWORKS IN THE ERA OF OBSOLESCENCE

BY JEAN GAGNON

My father, like many in his generation,¹ was a big fan of family photographs. Anything and everything was an excuse to take “slides,” as he called them. We were living in Quebec City, and, aside from the pictures taken at Christmas and on summer trips to Maine, he amassed good documentation of the Quebec City Carnival in the late 1950s and early 1960s. The 1940s and some carrousel slides are now at my home. What can I do? Of course, it goes without saying that they need to be digitized. But according to good preservation practice, this would not relieve me of the responsibility of preserving the originals in an appropriate vault. And digitization itself is not without raising a few issues: digitizing in which format, with which codec algorithm? Or, if I forgo compression, as is recommended, which image-storage medium do I use – and this raises the question of the need for disk space for processing and storage of large files. There no doubt would be a need for some sort of database so that the images could be retrieved. How do I plan for technological obsolescence – changes to formats, codecs, operating systems, equipment, software? On the scale of my project, it would be possible to answer the most pressing of these questions and it would cost me time, certain effort, and money as a consequence. Extrapolating, one can easily imagine the problems and the costs that large collections – archives or film libraries – must assume.

As the recent evolution of digital technologies constantly reminds us, our world is becoming more and more evanescent, unstable, variable, and fluctuating with regard to conservation and preservation of the digital heritage that is being created and, more particularly, of artworks with technological components. We are just beginning to understand the scope of this trend, which is sweeping away many of our presuppositions with regard to the authenticity, provenance, and historical cost of artworks. Of course, this questioning of the values of stability of the artwork has been around for a long time in photography, cinema, and video. But now, production of film is about to stop or become very expensive, and although we can still find videotape, the coding of images and sounds is now completely digital. Thus, we are coming to the time when what we can call the content of media and the technological means are independent of each other; in this sense, digitization will soon uncouple the analog image from all referents. Once an image is digitized, every aspect of its recording is calculated and infinitely modifiable.

Documentation and Material Conservation Given the Performativity of Works

We are experiencing a change of paradigm that throws into question our desire for stability and permanence. In the art world, the vitality of a notion such as that of the aura, served up full throttle, reminds us that we still cling to the values of originality and origin attached to an object, sculpture or painting, that we want to preserve as is. Thus, we turn to passive conservation strategies such as storage, environmental control, and scientifically controlled amounts of light to minimize damage. The ideal would be to freeze the object in time and stop its physical deterioration. Yet this utopian notion runs counter, notably, to the value of use of the work; Benjamin noted this opposition between the cult value of a work and the use value of its reproduction. But the desire for immutability of the art object is, it turns out, illusory. The evolution in restoration practices with regard to the authenticity of the work has led to increasing concern with its context, which brings together the documents, the work, and the artist.

With the trend being maintained – with the production of artworks by technological means promising to continue if not intensify – conservation will reside more and more in such documentation and in computerized documentation systems, as well as in strategies of material conservation – that is, in the planning for obsolescence of technologies. For I do not much believe in “all-encompassing” miracle solutions when it comes to the preservation of technological artworks. Artworks are too often unique or diverse, variable, and composite. A case-by-case approach is thus required in the current state of affairs. Certain research projects are advancing thought on the issues and challenges of the conservation of works with technological components; one may consult, notably, the Web sites of DOCAM and the Variable Media Network.² The latter has written a questionnaire to be administered to artists to find out about certain parameters of their work – not so much its optimum fixity but the degree of variability of its components (visible elements, monitors, screens, various equipment) and the relative importance of the work’s “behaviours” (interactivity, networking, etc.).

A number of academic researchers in art history are entering the rich field of research composed of performance and its history. The performative is becoming a broad category for discussion of certain contemporary-art practices: the procedural aspect, the temporal conducting and re-conducting of the work, the definition of the space by technical mechanisms affecting how it is received and making it mobile, active, participatory, interactive – in short, the variability in time according to the degree of involvement of the participants, players, or spectators. Given these performative aspects, how can a work be fixed or its authenticity captured? How can the successive states of such works be preserved? What can be done when the artist’s intention does not guarantee authenticity and authenticity does not reside in any subject?



Container, Content, and Context

In 1951, Suzanne Briet caused a sensation in the world of documentation, which was still reeling from the shock of information science in theoretical thought. In her forty-eight-page booklet called *Qu'est-ce que la documentation?*³ Briet introduced the idea of the document as the aggregate of discourses related to the use of documents, and the idea that the latter are social constructions. She referred to the traditional definition of the document as the embodiment of proof, as evidence, and extended it to include concrete objects, clues, or symbols preserved or conserved with the goal of representing, reconstructing, or proving a physical or intellectual phenomenon. The indicial nature of the document means that it becomes part of a network and points toward something else, especially toward other documents; at the extreme, the system of referrals and indexations has no goal beyond the way in which users employ it.

In today's information science, the notions of "container," "content," and "context"⁴ have become metaphors to articulate the fate of the document in the era of digitization, databases, and networks. This distinction proves useful in the field of digital information-management systems, for it allows humanly decipherable content (text, sound, and image) to be independent from storage methods and media. Thus, the content remains unchanged, which is what is sought, even if the container may have been modified.

What is certainly valid for digital documents is not necessarily so for works of technological or digital art, whose relationships with their container vary. A few examples will suffice to illustrate how the distinction among the container, the content, and the context are articulated. Let's take Nam June Paik's *Zen for TV* (1963): the content was originally the capture and modification of Hertzian waves by the TV set, tampered with using a magnet coil so that a line appears on the screen. Should the container, a TV set from the early 1960s, be

As the recent evolution of digital technologies constantly reminds us, our world is becoming more and more evanescent, unstable, variable, and fluctuating with regard to conservation and preservation of the digital heritage.

preserved as is? On the day when it ceases to work, is it acceptable to preserve its appearance while the line is generated through special effects? If the line is not the result of capture of a signal, a wave, is it the same content? Here, a contextual element helps us to decide: we know that, in his lifetime, Paik remade his old works and did not hesitate to use more up-to-date technologies, indicating

that for him conceptual aspects were more important than the technical or physical production of the object. But what about Gary Hill's work *Inasmuch As It Is Always Already Taking Place* (1990), in which the images are placed on a videographic medium the longevity of which, with a bit of care, may be assured, and the container is made of disconnected cathode-ray tubes? These tubes are visible and essential to the work, which establishes a sort of relationship between the human body (which we see on the screens in various sizes) and the body of the image (here, the tubes and the wires that feed them). Thus, we may imagine in the future a situation in which an artisan of the electronic era may make such tubes by hand. In the interval, one strategy might be to stock up on tubes with a view to replacing or repairing the existing ones. But such a situation would not be, in the very long term, a guarantee of perpetuity. So, we would need to know what the artist thinks.

In the case of the recent works by Jim Campbell, such as *Church on 5th Street* (2001), the content is composed of very-low-definition digitized video images stored in the memory of a microprocessor, and the images appear on a screen of light-emitting diodes. How can we envisage the adequate long-term conservation of such a work? The content – the images – are video images laid into the memory of an electronic circuit and broadcast on an LED grid that reproduces them at very low definition. The container – the electronic microprocessor – will no doubt be duplicated, although here one would no doubt ask the artist, who makes his own circuit boards, to contribute. Should he supply the technical documentation? Should he supply the source images (images shot with a late-model video camera)? As we can easily see, each case may pose a number of problems, but in most cases it is the artist who holds part of the answer. As long as the artist is living and available, he is part of the context, but once the artist dies, the documentation often becomes the privileged source for determining the content of the work and its degree of variability. In the end, can it be envisaged that the works are also mortal?
Translated by Käthe Roth

¹ He was born in 1927. ² www.docam.ca and www.variablemedia.net. ³ Paris: Éditions documentaires, industrielles et techniques, 1951. ⁴ Simon Tanner, "Managing Containers, Content and Context in Digital Preservation: Towards a 2020 Vision," Archiving 2006 Conference Proceedings (Ottawa: Society for Imaging Science and Technology, 2006).

Jean Gagnon is an art curator and critic. Recognized as a specialist in video art in the 1980s, he is most interested in the intersection of art and new technologies. Since 2008, he has been the director of SBC Gallery in Montreal. From 1988 to 2008, he was the director of the Daniel Langlois Foundation for Art, Science and Technology. From 1991 to 1998, he was curator of new media at the National Gallery of Canada.