

D'Image Bank à la Morris/Trasov Archive From Image Bank to Morris/Trasov Archive

Vincent Bonin

Number 80, Fall 2008, Winter 2009

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/13209ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (print)

1923-8932 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bonin, V. (2008). D'Image Bank à la Morris/Trasov Archive / From Image Bank to Morris/Trasov Archive. *Ciel variable*, (80), 42–46.

D'Image Bank à la Morris/Trasov Archive

PAR VINCENT BONIN

En 1967, Jack Chambers de London (Ontario) reçoit une lettre du Musée des beaux-arts du Canada l'informant que son personnel s'apprête à constituer une banque de 2000 diapositives sur l'art canadien. On lui demande la permission de reproduire l'image d'une de ses œuvres. Il est cependant avisé qu'en l'absence de réaction sur-le-champ, l'institution l'utilisera sans son accord. Chambers exprime alors son refus de collaborer avec le musée et achemine une copie de sa réponse auprès de 130 artistes canadiens¹. Comme suite de ce différend, il fonde le Canadian Artists

Image Bank détourne le système de la poste comme outil ad hoc afin de constituer un espace d'échanges hors de portée du champ de l'art et de l'hégémonie des médias.

Representation dont les revendications se rapportent principalement à la mise en place de politiques justes en matière de propriété intellectuelle. Partageant avec Chambers cette visée d'améliorer leurs conditions économiques, certains artistes de sa génération proposent un nouveau point de vue sur la notion d'auteur et la reproductibilité technique. Pour pallier l'absence d'outils de communication au sein de leur communauté, ils conçoivent une plateforme d'échange d'images fonctionnant selon une économie du don. Ce réseau prend son essor avec l'émergence des premiers centres d'artistes autogérés, qui agissent également comme des véhicules d'information en court-circuitant les mécanismes de légitimation des médiateurs (commissaires, critiques) et des institutions (galeries commerciales, musées). À l'instar de l'anecdote qui a inspiré la fondation de CARFAC, ce projet collectif trouve pourtant son origine dans une expérience individuelle.

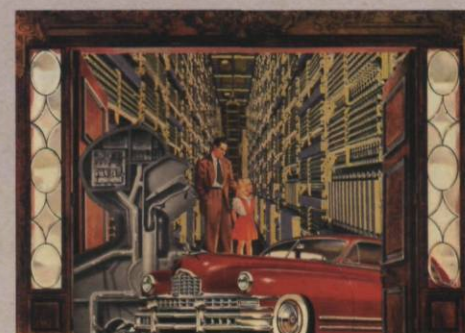
Au milieu des années 1960, Michael Morris produit des collages en utilisant le contenu d'exemplaires de la revue américaine *Life*. Lorsqu'ils fondent Image Bank en 1969 à Vancouver, Morris et Vincent Trasov² espèrent contourner la mainmise d'ayants droit commerciaux sur la culture visuelle des années 1950 et 1960³. Leur projet intègre plusieurs stratégies des avant-gardes historiques (Dada en particulier) et de Fluxus, mais Ray Johnson représente leur principale influence⁴. Depuis 1962, ce dernier envoie des collages à un ensemble de pairs, avec la consigne d'intervenir sur ceux-ci et de les remettre en circulation. Il crée ensuite la New York Correspondance (sic) School dans le dessein de donner une forme à la fois fictive et effective aux modes de collaboration qu'il suscite. D'une manière analogue, Image Bank détourne le système de la poste comme outil *ad hoc* afin de constituer un espace d'échanges hors de portée du champ de l'art et de l'hégémonie des médias⁵. La règle tacite d'annuler toute propriété intellectuelle encourage également l'appropriation des énoncés d'autrui et permet de multiplier les jeux de rôles (emploi de pseudonymes, etc.)⁶.



En 1970, Image Bank diffuse un faire-part avec sa première liste de requêtes d'images. Celui-ci est accompagné de la reproduction d'une photographie de Nancy Berg, mannequin des années 1950, avec la mention « Image of the Month » (image du mois)⁷.

L'année suivante, Image Bank demande aux correspondants du réseau d'envoyer des cartes postales en vue d'une exposition organisée par Alvin Balkin à la galerie de l'Université de Colombie-Britannique (Vancouver). Une édition de 80 cartes est mise en circulation.

Dès 1972, Image Bank publie une première version d'une liste alphabétique exhaustive des individus répertoriés, qui confère un



contour tangible à la communauté des correspondants⁸. Cet outil comprend également une sélection d'images recueillies par le truchement des requêtes. Sa diffusion fait boule de neige en permettant d'étendre le réseau. Corollairement, la masse documentaire du fonds d'archives d'Image Bank s'accroît de façon exponentielle.

Dans son projet d'écologie culturelle (Cultural Ecology Project, 1972), le collectif demande aux correspondants du réseau de faire parvenir des « piss pics » (images d'urine) à la critique américaine Barbara Rose (l'orthographe modifiée de son nom évoque Rose Sélavy, *alter ego* de Marcel Duchamp). D'une façon prévisible, certains correspondants citent les œuvres de Duchamp et des références de l'histoire de l'art (manekempis) dans leurs réponses. D'autres acheminent du matériel pornographique ou scatologique qui met à l'épreuve l'étanchéité du système de la poste comme outil de communication parallèle.

Par contraste, le conservatisme d'une autre génération représente l'objet d'étude d'un projet également réalisé en 1972. Image Bank formule cette fois la consigne suivante : « Inventeurs d'aujourd'hui, planifiez désormais pour demain : jetez un coup d'œil au futur. Faites parvenir votre image de 1984 à Image Bank ». Tirées d'un ensemble de sources des années 1950 et 1960 – *Life*, *Popular Science*, etc. –, ces images évoquent des représentations obsolètes du progrès et de la technologie tout en ramenant au premier plan les désirs et les hantises de cette période. Subséquemment, ces constellations de lieux communs deviennent le ferment de plusieurs collaborations au sein du réseau. Dans une série de récits d'anticipation sous forme de performances et de produits dérivés, General Idea de Toronto imagine un pavillon dont la construction est différée jusqu'à 1984. Avec sa *Time Capsule*, le collectif californien Ant Farm stocke des aliments et des médicaments représentatifs de l'année 1972 dans un réfrigérateur scellé jusqu'en 1984 (et finalement ouvert en 2002).

En 1973, Glenn Lewis réquisitionne des objets d'usage courant, assemblages divers, etc. Présentées ensuite dans des boîtiers transparents (chacun attribué par les participants à une année entre 1620 et 1984), les contributions reçues forment la structure murale intitulée « Great Wall of 1984 » de la Bibliothèque du Conseil national de recherches (Ottawa)⁹.

La notion de contre-public est généralement associée aux espaces discursifs investis par des groupes subalternes. Michael Warner précise cependant que ceux-ci utilisent les protocoles d'institutions hégémoniques lorsqu'ils créent leurs propres véhicules de communication¹⁰. En façonnant de tels outils, Image Bank

et General Idea étendent leur entreprise de recyclage à la logique des mécanismes qui font circuler l'information dans la société capitaliste des années 1970¹¹.

L'ensemble des stratégies que déploient alors ces collectifs pour traiter le flux de correspondance représente une parodie et un renversement de structures bureaucratiques existantes (système de la poste, banques d'images commerciales). Morris et Trasov considèrent les documents accumulés dans le cadre de leurs échanges comme un capital symbolique qu'ils peuvent réinvestir. En 1972, le compte rendu des activités d'Image Bank depuis sa création imite un rapport annuel¹². À l'instar de nombreux collaborateurs (Dana Atchley, General Idea, Ant Farm, etc.), Trasov et Morris produisent des logos, une monnaie, du papier à lettres et des tampons.

Lors de la même période, General Idea s'approprie le gabarit graphique de la revue américaine *Life* pour concevoir le magazine *File* dont les premiers numéros diffusent les listes d'Image Bank. Le laps de temps compris entre 1971 et 1974 représente le moment fort de ces projets réalisés en collaboration. En 1974, Willoughby Sharp, Lowell Darling, General Idea et Image Bank organisent l'événement Decca Dance : Art's Birthday à Hollywood (États-Unis). La cérémonie de remise de prix est un prétexte pour rassembler des individus et collectifs d'artistes échangeant par voie postale. Elle marque aussi la dissolution de cette communauté comme contre-public.

Dès 1975, le nombre de participants ayant augmenté, la plupart des membres ne répondent plus systématiquement à leur courrier. Lors de cette période d'essoufflement, Time Incorporated intente un procès au collectif General Idea en l'accusant d'utilisation illégitime du gabarit graphique de la revue *Life*. En 1977, Image Bank présente sa deuxième exposition de cartes postales et reçoit une mise en demeure d'une compagnie américaine portant le même nom. Ces deux litiges s'expliquent par la visibilité médiatique dont jouissent les artistes devenus des acteurs importants dans le champ de l'art contemporain. Contrairement à General Idea qui gagne son procès et publie *File* jusqu'en 1989, Image Bank abandonne la cause et adopte le nom Morris/Trasov Archive¹³. Or les deux artistes considèrent leur fonds d'archives comme une œuvre évolutive. Depuis la fin des années 1960, ils conservent systématiquement toute la correspondance de leurs pairs et constituent une collection de publications sur les mouvements d'avant-garde après 1945. Dès 1974, ils tentent d'inventorier le contenu de ce corpus en utilisant des fiches semblables à celles qui leur permettent de recueillir les requêtes d'images.



PAGES 42-43
32-30-4 Pedro Friedeberg, *Image Bank Archives Index Card*; 1972; publié dans / published in *File Magazine*; réponse envoyée à / response sent to Image Bank; 9 x 12 cm

25-8-2 Ant Farm, two envelopes sent to Mr. Peanut (Vincent Trasov); 1972 & 1975, 10.5 x 23.9 cm

52-5 1984 Correspondence Event; 1972; 28.2 x 22.2 cm

28-3-1 postcard proposal for Image Bank Postcard Show, 1971

PAGE 44
126-7-48-1 & 2 General Idea Split; 1972; collage (recto - verso / front - back)

PAGE 45
126-6-54-1 Robert Filliou *Concept non conceived concept non conçu*; ca.1972; collage (recto / front), 14 x 9 cm

26-6-54-2 Robert Filliou "principe d'équivalence"; ca.1972; postcard collage (back) 14 x 9 cm
32-13-3 Image Bank (Michael Morris & Vincent Trasov) Marcel Duchamp Fan Club Cultural Ecology Project; 1972; Correspondence Event; 28.2 x 22.2 cm

Après une entreprise laborieuse de catalogage dans les années 1990, Morris et Trasov confient leur fonds à la Morris and Helen Belkin Gallery (Vancouver). Comme le souligne Jacques Derrida, la reprise d'un fonds privé par une institution scelle sa dépendance au nom propre d'une personne physique ou morale¹⁴. Ce signifiant absorbe les « archives des autres ». Le rapprochement de plusieurs corpus solidaires déjoue cependant cette domiciliation. Se crée alors une structure médiane comprenant des documents de provenance variée, mais liés à des processus contigus. Le fonds General Idea¹⁵ renferme ainsi de la correspondance envoyée par Image Bank. Les archives Morris/Trasov comprennent quant à elles des missives reçues du collectif de Toronto. Ces deux parties d'un échange sont rassemblées après coup par les chercheurs dans l'interstice entre l'adresse de leurs destinataires et celles des institutions qui en sont désormais dépositaires. Comme la banque d'images, ce collage représente une construction discursive insituable. En permettant à ces tiers de proposer d'autres récits dépassant la clôture de leurs corpus, les artistes reconnaissent toujours cette dimension conceptuelle du projet au sein de ses retombées matérielles.

1 Cet événement est commenté par Susan Alter Tateshi dans « The House that Jack Built : Fifteen Years Later », *CARFAC News*, vol. 10, n° 2 (été 1985), p. 2-3.
2 Jusqu'en 1972, Gary Lee Nova prend également part aux activités d'Image Bank.
3 Leur nom pointe vers l'occurrence du motif de la banque d'images dans les œuvres de Claude Lévi-Strauss et de William S. Burroughs.
4 En 1970, Image Bank participe à l'exposition de la New York Correspondance (sic) School au Whitney Museum of American Art. Soucieux d'établir des généalogies, certains historiens inscrivent leur travail dans la foulée de l'art postal. Or Morris et Trasov ainsi que Ray Johnson rejettent ce mouvement qu'ils jugent construit après coup par la critique.
5 Proche collaborateur d'Image Bank, Glenn Lewis crée en 1970 la New York Corres Ponge Dance School of Vancouver, structure de collaboration informelle modelée sur la New York Correspondance School de Ray Johnson.
6 Vincent Trasov adopte l'identité de M. Peanut Planters tandis que Michael Morris utilise les pseudonymes Marcel Idea et Marcel Dot pour correspondre avec ses pairs. Ce jeu de rôles s'étend simultanément à l'ensemble des membres du réseau.
7 Pour des comptes rendus exhaustifs des activités d'Image Bank entre 1969 et 1977, voir *Hand of the Spirit : Documents of the Seventies from the Morris/Trasov Archive*, sous la direction de Scott Watson, UBC Fine Arts Gallery, Vancouver, 1992, et *Golden Streams : Artists Collaborations and Exchange in the 1970s*, sous la direction de Luis Jacob, Blackwood Gallery, University of Toronto at Mississauga, Mississauga, 2002.
8 *International Image Exchange Directory*, Talonbooks, Vancouver, 1972.
9 Outre la correspondance avec ses artistes pairs, Image Bank s'investit dans un vaste projet de recherche sur les limites de la peinture formaliste. Lors de retraites estivales à la campagne entre 1972 et 1974, Morris et Trasov reproduisent l'ensemble du spectre coloré sur des barres de bois du format d'un échantillon de peinture commerciale. Des configurations multiples de ces artefacts sont ensuite photographiées et filmées dans différents paysages, où ils agissent comme marqueur culturel au sein d'un environnement naturel.
10 Voir Michael Warner, *Publics and Counterpublics*, Zone Books, New York, 2002.
11 Sous le titre *Protocoles documentaires*, j'ai organisé un projet interdisciplinaire en trois volets à la Galerie Leonard et Bina Ellen (Montréal) qui explore ces questions. Les expositions ont eu lieu en 2007 et 2008.

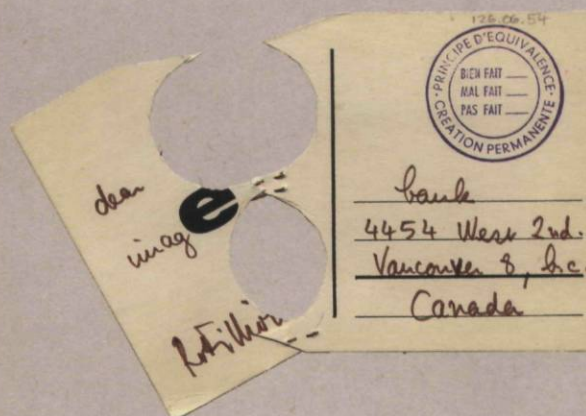
La publication paraîtra en 2009. Pour plus d'information, consulter le site Web de la galerie : <http://ellengallery.concordia.ca>. Voir également : AA Bronson, « The Humiliation of the Bureaucrat : Artists-Run Centers as Museums by Artists » dans *Museums by artists*, sous la direction de AA Bronson et Peggy Gale. Art Metropole, Toronto, 1983, p. 29-37. 12 *Image Bank Annual Report*, Intermedia Press, 1972.
13 Vincent Trasov et Michael Morris s'installent à Berlin en 1981. 14 Derrida choisit ici comme exemple d'une telle domiciliation des archives la transformation de la dernière demeure des Freud en musée. Jacques Derrida, *Mal d'archives : une impression freudienne*, Paris, Galilée, 1995, p. 13. 15 Le fonds General Idea, ainsi que la collection Art Metropole sont conservés au Musée des beaux-arts du Canada (Ottawa).

Vincent Bonin est artiste et commissaire indépendant. Il vit à Montréal. Entre 2001 et 2007, il a occupé un poste d'archiviste à la fondation Daniel Langlois pour l'art, la science et la technologie. Récemment, il organisait une exposition en deux volets intitulée *Protocoles documentaires pour la galerie Leonard et Bina Ellen de l'Université Concordia (Montréal)*.

FROM IMAGE BANK TO MORRIS/TRASOV ARCHIVE

BY VINCENT BONIN

In 1967, Jack Chambers of London, Ontario, received a letter from the National Gallery of Canada informing him that its staff was beginning to assemble a bank of two thousand slides on Canadian art and asking for his permission to reproduce the image of one of his works. He was notified that in the absence of a response, the institution would go forward without his authorization. Chambers expressed his refusal to collaborate with the gallery and sent a copy of his response to 130 Canadian artists.¹ Following this dispute, he founded Canadian Artists Representation (CARFAC), whose demands were related mainly to the implementation of fair policies with regard to intellectual property. Sharing the aim of improving their economic conditions, some artists of Chambers's generation articulated a different point of view on the notion of authorship and technical reproducibility. To make up for the absence of communications tools among their peers, they designed a platform for the exchange and dissemination of images through a non-market economy. This network began to take off with the emergence of the first artist-run centres, which also acted as information vehicles while short-circuiting the mediators' (curators, critics) and institutions' (commercial galleries, museums) legitimization mechanisms. Like the story behind the foundation of CARFAC, this group project found its point of origin in an individual experience.



When they founded Image Bank in Vancouver in 1969, Morris and Vincent Trasov hoped to evade the grip of commercial rights holders on the visual culture of the 1950s and 1960s.

In the mid-1960s, Michael Morris was producing collages using content from copies of the American magazine *Life*. When they founded Image Bank in Vancouver in 1969, Morris and Vincent Trasov² hoped to evade the grip of commercial rights holders on the visual culture of the 1950s and 1960s.³ Their project absorbed a number of the strategies used historical avant-gardes (Dada in particular) and Fluxus, but Ray Johnson was their main influence.⁴ Since 1962, Johnson had been sending collages to a group of peers, with the instruction to make changes to the missives and pass them on. He then created the New York Correspondance [sic] School with the purpose of giving form, both fictive and effective, to the methods of collaboration that he was encouraging. In an analogous way, Image Bank diverted the postal system as an ad hoc tool in order to crystallize a space of exchange beyond the range of the art field and media hegemony.⁵ The tacit rule of cancelling out any intellectual property also encouraged the appropriation of statements made by others and multiplied role playing (use of pseudonyms, etc.).⁶

In 1970, Image Bank distributed an announcement with its first list of image requests. This was accompanied by a reproduction of a photograph of Nancy Berg, a 1950s model, decked out with the title "Image of the Month."⁷

The following year, Image Bank asked correspondents in the network to send postcards for an exhibition organized by Alvin Balkin at the University of British Columbia Fine Arts Gallery in Vancouver. An edition of eighty postcards was published.

In 1972, Image Bank published a first version of an exhaustive alphabetical list of individuals listed, which conferred a tangible contour on the community of correspondents.⁸ This tool also included a selection of images gathered as a result of the requests. Its circulation snowballed, extending the network. As a corollary, the documentary mass of the Image Bank archive grew exponentially.

With its Cultural Ecology Project (1972), the collective asked correspondents in the network to send "piss pics" (images of urine) to the American critic Barbara Rose (the modified spelling of her name is reminiscent of Rose Sélavy, Marcel Duchamp's alter ego). Pre-

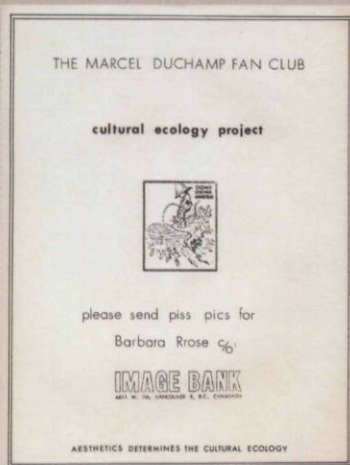
dictably, certain recipients quoted Duchamp's work and references to art history (manekenpis) in their responses. Others sent pornographic or scatological material that tested the impermeability of the postal system as a tool of parallel communication.

In contrast, the conservatism of another generation was studied by a project also produced in 1972. This time, Image Bank formulated the following instructions: "Inventors of today, prepare now for tomorrow: take a look at the future. Send your image of 1984 to Image Bank." Taken from a variety of sources of the 1950s and 1960s – *Life*, *Popular Science*, and others – the images received evoked obsolete representations of progress and technology while highlighting the desires and fears of the period. Subsequently, these constellations of communal spaces became fertile ground for various collaborations within the network. Through a series of science fiction stories in the form of performances and spin-off products, General Idea of Toronto dreamed up a building whose construction was delayed until 1984. With its *Time Capsule*, the Californian collective Ant Farm stockpiled representative foods and medications of 1972 in a refrigerator sealed until 1984 (and finally opened in 2002).

In 1973, Glenn Lewis requisitioned everyday objects, various assemblages, and other objects. Presented in transparent display cases (each attributed by the participants to a year between 1620 and 1984), the missives received formed the structure titled *Great Wall of 1984* at the National Research Council Library in Ottawa.⁹ The notion of counter-public is generally associated with discursive spaces inhabited by subordinate groups. Michael Warner specifies, however, that these groups absorb the protocols of hegemonic institutions when they create their own communication vehicles.¹⁰ In shaping such tools, Image Bank and General Idea extended their recycling enterprise to the logic of mechanisms that circulated information in capitalist society in the 1970s.¹¹

The set of strategies employed by these collectives to administer the flow of correspondence represents a parody and reversal of existing bureaucratic structures (postal system, commercial image banks). Morris and Trasov considered the documents accumulated as a result of their exchanges to be symbolic capital that they could reinvest. In 1972, the summary of Image Bank's activities since it was created took the form of an annual report.¹² Like many collaborators (Dana Atchley, General Idea, Ant Farm, etc.), Trasov and Morris produced logos, a currency, letterhead, and stamps.

During the same period, General Idea appropriated the graphic template of *Life* to design the magazine *File*, the early issues of which distributed Image Bank's lists.



The Marcel Duchamp Fan Club: Cultural Ecology Project.

Please send Piss Pics for Barbara Rose, 1972, Morris / Trasov Archive. Photo: Guy L'Heureux, avec la permission de / courtesy of Galerie Leonard & Bina Ellen, Université Concordia

The period between 1971 and 1974 was the heyday of these collaborative projects. In 1974, Willoughby Sharp, Lowell Darling, General Idea, and Image Bank organized the event *Decca Dance: Art's Birthday* in Hollywood, California. The awards ceremony was a pretext for bringing together the individuals and artists' collectives who had been communicating through the mail. It also marked the dissolution of this community as a counter-public.

In 1975, with the number of participants increasing, most of the members no longer responded regularly to missives. During this breathless period, Time Incorporated took the General Idea collective to court for illicit use of *Life's* graphic template. In 1977, Image Bank presented its second exhibition of postcards and received a legal threat from an American company with the same name. These two lawsuits were explained by the media visibility enjoyed by the artists, who had become important players in the contemporary-art field. Unlike General Idea, which won its trial and published *File* until 1989, Image Bank backed down and adopted the name Morris/Trasov archive.¹³ The two artists considered their archive a work in evolution. Since the end of the 1960s, they had systematically preserved all the correspondence from their peers and formed a collection of publications on avant-garde movements after 1945. In 1974, they tried to inventory the content of this corpus using files similar to those that had enabled them to collect image requests.

After doing intensive cataloguing work during the 1990s, Morris and Trasov turned their archive over to the Morris and Helen Belkin Gallery in Vancouver. As Jacques Derrida notes, the acquisition of a private archive by an institution seals its dependency on the name of an individual or corporation.¹⁴ This signifier absorbs the "archives of others." The bringing together of a number of interdependent corpuses, however, foils this domiciliation. What is created is a compromise structure among documents that are of varied provenances but linked by contiguous processes. The General Idea archive¹⁵ thus includes correspondence sent by Image Bank, while the Morris/Trasov archive contains missives received from General Idea. These two halves of an exchange have been brought together after the fact by researchers in the interstice between the address of their recipients and those of the institutions that are now their repositories. Like the image bank, this collage represents an unsuitable discursive construction. By permitting these third parties to propose other accounts beyond the closing of their corpuses, the artists still recognize the conceptual dimension of the project within its material spin-offs. *Translated by Käthe Roth*

1 This event was discussed by Susan Alter Tateshi in "The House that Jack Built: Fifteen Years Later," *Carfax News*, vol. 10, no. 2 (Summer 1985), 2–3. 2 Up to 1972, Gary Lee Nova was also involved in the Image Bank's activities. 3 Their name refers to occurrences of the motif of the image bank in books by Claude Lévi-Strauss and William S. Burroughs. 4 In 1970, Image Bank participated in the exhibition of the New York Correspondance [sic] School at the Whitney Museum of American Art. Concerned with establishing genealogies, some historians placed their work in the category of postal art. Yet Morris and Trasov (as well as Ray Johnson) rejected this movement, which they felt had been constructed after the fact by critics. 5 A close collaborator of Image Bank, Glenn Lewis created New York Corres Ponge Dance School of Vancouver, an informal cooperative structure modelled on Johnson's New York Correspondance School, in 1970. 6 Vincent Trasov adopted the identity Mr. Peanut Planters, while Michael Morris used the pseudonyms Marcel Idea and Marcel Dot to correspond with his peers. This role play simultaneously extended to all members of the network. 7 For exhaustive accounts of the activities of Image Bank between 1969 and 1977, see Scott Watson (ed.), *Hand of the Spirit: Documents of the Seventies from the Morris/Trasov Archive* (Vancouver: UBC Fine Arts Gallery, 1992), and Luis Jacob (ed.), *Golden Streams: Artists Collaborations and Exchange in the 1970s* (Mississauga: Blackwood Gallery, University of Toronto at Mississauga, 2002). 8 *International Image Exchange Directory* (Vancouver: Talonbooks, 1972). 9 Aside from correspondence with peers, Image Bank took on a major research project on the limitations of formalist painting. During summer retreats in the countryside between 1972 and 1974, Morris and Trasov reproduced the entire colour spectrum on planks of wood in the format of commercial paint chips. Multiple configurations of these artefacts were then photographed and filmed in different landscapes, where they act as a cultural marker within a natural environment. 10 See Michael Warner, *Publics and Counterpublics* (New York: Zone Books, 2002). 11 I organized a three-part interdisciplinary project that investigated these questions, *Protocoles documentaires*, at the Leonard and Bina Ellen Gallery in Montreal. These exhibitions took place in 2007 and 2008. The publication will appear in 2009. For more information, see the gallery's Web site: <http://ellengallery.concordia.ca>. See also AA Bronson, "The Humiliation of the Bureaucrat: Artists-Run Centers as Museums by Artists," in AA Bronson and Peggy Gale (eds.), *Museums by Artists* (Toronto: Art Metropole, 1983), pp. 29–37. 12 *Image Bank Annual Report* (Intermedia Press, 1972). 13 Vincent Trasov and Michael Morris moved to Berlin in 1981. 14 Derrida chose as an example of such domiciliation of archives the transformation of Freud's last home into a museum. See Jacques Derrida, *Mal d'archives: une impression freudienne* (Paris: Gallimard, 1995), p. 13. 15 The General Idea archive and the Art Metropole collection are preserved at the National Gallery of Canada in Ottawa.

Vincent Bonin is an artist and an independent curator. He lives and works in Montreal. Between 2001 and 2007, he was archivist for the Daniel Langlois Foundation for Art, Science and Technology. Recently, he mounted a two-part exhibition titled *Protocoles documentaires* for the Leonard and Bina Ellen Gallery of Concordia University (Montreal).