

Transmettre les savoir-faire d'une oeuvre ou la collaboration entre le Musée des Beaux-Arts du Canada et Liz Magor Transmitting Know-how about a Work or the National Gallery of Canada's Collaboration with Liz Magor

Véronique Rodrigue

Number 87, Spring 2009

Transmission

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9000ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Rodrigue, V. (2009). Transmettre les savoir-faire d'une oeuvre ou la collaboration entre le Musée des Beaux-Arts du Canada et Liz Magor / Transmitting Know-how about a Work or the National Gallery of Canada's Collaboration with Liz Magor. *Espace Sculpture*, (87), 14–18.

Transmettre les savoir-faire d'une œuvre ou la collaboration entre le Musée des Beaux-Arts du Canada et **Liz MAGOR**

*Transmitting Know-how about a Work or the National Gallery of Canada's Collaboration with **Liz MAGOR***

Véronique RODRIGUEZ

Depuis la remise en question des pratiques artistiques des années 1960 qui, notamment, associent l'œuvre d'art à son contexte d'exposition, il arrive régulièrement qu'une œuvre ne soit plus « prête à exposer » au sortir de l'atelier. Périodiquement, elle nécessite des interventions ponctuelles liées à sa production, et posées chaque fois que l'œuvre est montrée afin qu'elle retrouve sa forme « originale ». À cette situation s'ajoute une remise en question du lieu de travail traditionnel de l'artiste, ainsi qu'un déplacement du créateur de l'espace de production vers celui de la diffusion¹. L'artiste d'art contemporain s'est fait nomade, traversant des frontières devenues largement poreuses dans la seconde moitié du XX^e siècle.

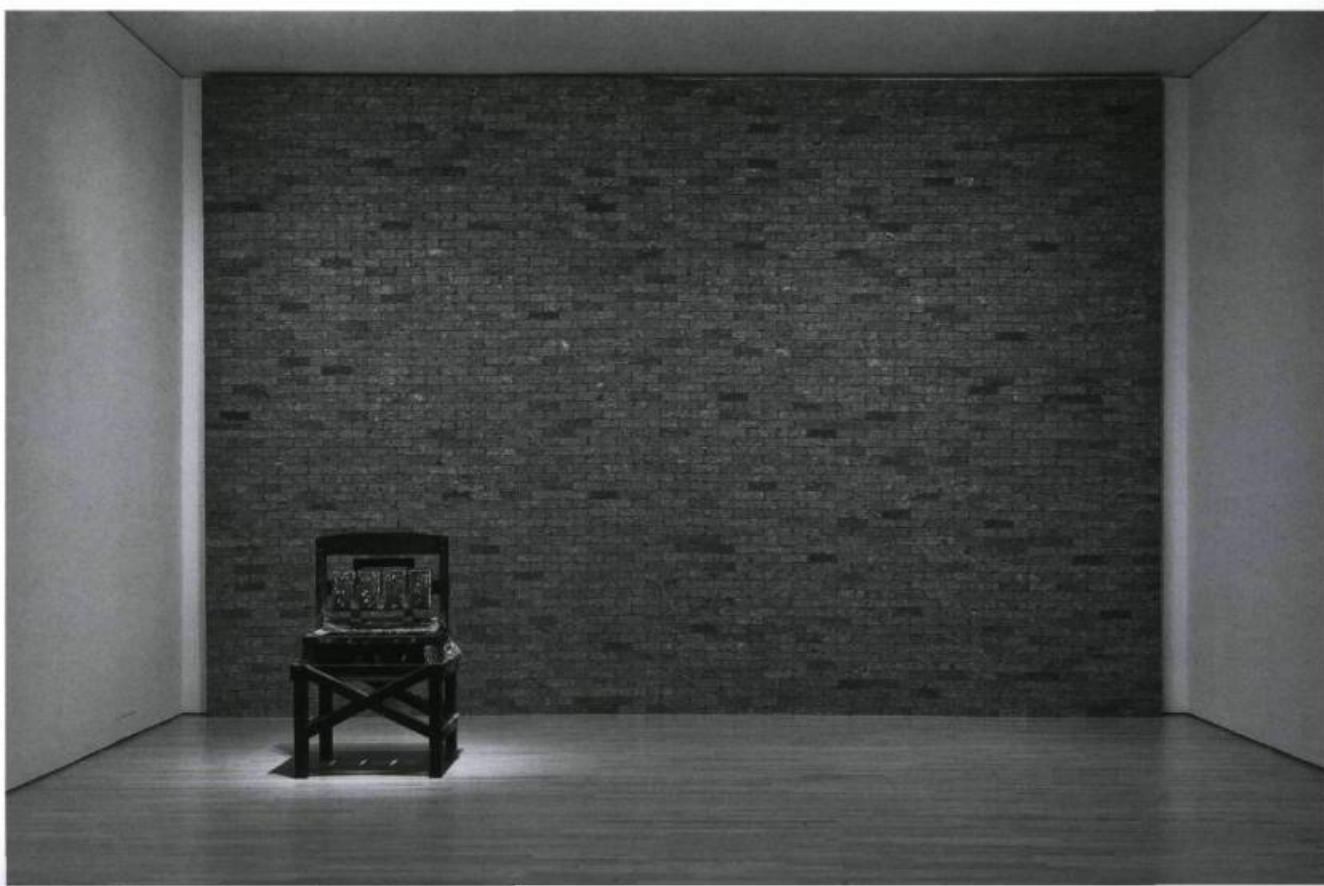
Ce déplacement de l'artiste a particulièrement été visible pour les œuvres performatives, mais il n'est pas exclusif à ces pratiques. Avec l'installation, par exemple, le créateur occupe bien souvent une place prépondérante dans le monde de la diffusion. Dans ce cas, comment l'artiste transmet-il ses intentions et son savoir-faire en vue de futures adaptations et variations correctes d'une installation réexposée ?

Jusqu'à présent, nous avons observé que l'artiste exerce son rôle de médiateur de l'œuvre selon trois modes différents, non exclusifs². Dans la situation la plus courante, surtout lorsque l'œuvre lui appartient encore, il l'accompagne chaque fois qu'elle est exposée et démontée afin d'effectuer, sur place, les gestes nécessaires. Il peut aussi transmettre ses savoirs à un tiers : cette personne peut être son assistant, un technicien spécialisé ou, plus généralement, un professionnel de la diffusion, tel qu'un restaurateur, un conservateur, un technicien en installation, un commissaire d'exposition, etc., qui se déplace et escorte l'œuvre. Enfin, troisième mode de médiation, l'artiste réunit une documentation qui suit l'œuvre. Elle se compose souvent de pièces diverses : croquis, montages photographiques annotés, captations vidéo des gestes à accomplir afin de reproduire une procé-

Since the questioning of art practices in the 1960s that notably associated an artwork with its exhibition context, it regularly happens that a work leaves the studio and is no longer "ready to be exhibited." Periodically, a work will need limited intervention to produce its "original" form each time it is shown. This situation is added to a questioning of the artist's traditional work place as well as the artist's shift from the production place to the presentation space.¹ The contemporary artist has become a nomad, crossing borders that in the last half of the 20th century have become very porous.

This shift of the artist has been particularly visible for performative works but is not exclusive to these practices. With installation for example, the artist very often has a predominate role in the way the work is presented. In this case, how does the artist transmit his/her intentions and know-how for future adaptations, the correct variations for re-installing an exhibition?

Until now, we have seen that the artist fulfils his/her role as the work's mediator in three different, non-exclusive ways.² In the most standard situation, certainly when the work still belongs to the artist, he/she accompanies it each time it is exhibited and dismantled, carrying out the necessary procedures on site. The artist may also give instructions to another person who may be an assistant, a specialized technician or more generally, a professional such as a restorer, a curator, an installation technician, a exhibition organizer and so on who travels with the work. Lastly, for the



Liz MAGOR, *Production*, 1980. Journaux, bois, acier, machine : 134,6 x 81,3 x 61 cm ; briques de papier : 5,1 x 10,2 x 20,3 cm chacune, photographie prise en 2001, édifice de la promenade Sussex, salle B203, Musée des Beaux-Arts du Canada. Photo © Musée des Beaux-Arts du Canada / Newspaper, wood, steel, machine: 134.6 x 81.3 x 61 cm; paper bricks: 5.1 x 10.2 x 20.3 cm each, photograph taken in 2001, in gallery B203 on Sussex Drive, The National Gallery of Canada. Photograph © The National Gallery of Canada.

ture, correspondances, mémos, rapports techniques, brochures, échantillons de matériaux, etc. Lorsqu'une œuvre est acquise par une institution, celle-ci se charge de la constitution de ce dossier documentaire spécifique, indispensable pour assurer la pérennité de l'œuvre.

Nous avons tendance à croire que, dans le cas d'une œuvre appartenant à une collection muséale, le rôle de transmission de l'artiste se limitait au seul moment de l'acquisition. Généralement, une rencontre entre l'artiste et les professionnels du musée à cette étape permet de fixer les paramètres essentiels de l'œuvre pressentie pour acquisition. Prise en charge par l'institution, elle menait alors, nous semblait-il, une vie indépendamment de celle de l'artiste. Cependant, en étudiant un corpus d'œuvres sujettes à variations dans le projet de recherche dirigé par Francine Couture, *Réexposition, réactualisation et pérennité des œuvres contemporaines*, il apparaît que l'artiste intervient régulièrement dans la vie de l'œuvre et qu'il collabore étroitement avec ses propriétaires, presque chaque fois que l'œuvre est montrée. Afin d'appuyer nos propos sur ces collaborations, nous avons choisi de présenter le cas de *Production* (1980), œuvre à variation de l'artiste canadienne Liz Magor³.

Production, exposée pour la première fois en 1980, a été acquise par le Musée des Beaux-Arts du Canada (MBAC) en 1984. L'œuvre se compose d'environ 2 800 briques de papier journal et de magazines fabriquées par

third method of mediation, the artist creates a document that goes with the work. Often this is made up of a variety of components: sketches, annotated photographs of the set up and a video of the gestures needed to reproduce a procedure, correspondence, memos, technical reports, brochures, material samples and so on. When an institution acquires a work, it takes charge of putting together this file of specific and indispensable information to assure the work's continuity.

We have the tendency to think that when a work belongs to a museum collection, the artist's role in handing it over is limited to the moment of its acquisition. Usually at this stage, a meeting between the museum staff and the artist determines the basic parameters of the work presented for acquisition. After the museum takes it over, it may seem to exist independently of the artist. However, studying a body of work prone to variability in the research project directed by Francine Couture, *Réexposition, réactualisation et pérennité des œuvres contemporaines*, it appears that the artist intervenes regularly in the life of a work and that he/she collaborates closely with the owners, almost every time the work is shown. To back up my essay on these collaborations, I will present the case of *Production* (1980), a variable work by Canadian artist Liz Magor.³

Production was exhibited for the first time in 1980 and acquired by the National Gallery of Canada in 1984. The work is composed of about 2,800 bricks, made by the artist from newspapers and magazines, as well as the machine that moulded them. In *Production*, Liz Magor exhibits the process of change that she produced, presenting a continuity of the material, reworked and transformed with a machine into construction bricks in order to build walls.

The work has been documented right from the start. The first photographs, taken in the artist's studio, show the tools and material used to produce the bricks, as well as them drying and stacked up in various ways. For its initial exhibition at the Vancouver Art Gallery (VAG), Robert Keziere photographed the installation in the studio.⁴ The piled-up bricks formed two parallel walls, at first glance concealing the pulp-spattered machine placed between them. For its second exhibition, *Production* was reworked:⁵ Liz Magor built an enclosed space composed of four walls high enough to conceal the machine. Although this layout would be kept for various presentations of

l'artiste, ainsi que de la machine qui a permis de les mouler. Avec *Production*, Liz Magor expose le processus du changement auquel elle contribue, présentant une continuité entre un matériau qu'elle a retravaillé et transformé en briques de construction pour en faire des murs, grâce à une machine.

L'œuvre a été documentée dès sa fabrication. Les premiers clichés, pris dans l'atelier, montrent les outils et les matériaux utilisés pour la réalisation des briques, ainsi que leur séchage et divers genres d'empilements. Pour la première exposition, la disposition de l'installation pour la Vancouver Art Gallery (VAG) a été photographiée dans l'atelier par Robert Keziere⁴. Les briques empilées formaient deux murs parallèles, cachant au premier coup d'œil la machine maculée de pulpe de papier, placée entre les murs. Pour sa deuxième exposition, *Production* est remaniée⁵: Liz Magor construit un espace clos, composé de quatre murs assez hauts pour

Production until 1984, the descriptions and images of the work in catalogues, books and art magazines indiscriminately show one or other of the installations photographed in the studio, the VAG or Ydessa Gallery.

In 1984, *Production* entered the National Gallery's permanent collection. Right from its acquisition, it was thought about differently and reworked again. The bricks still had an architectural form but from now on they completely covered a wall. The texts produced for the acquisition committee do not mention any earlier presentations and no photographs of the work before 1984 are included in the documentation. On the other hand, there are a few illustrated press clippings in the work's file. Also, I have found evidence of Liz Magor's visit to the museum in 1984 during the first installation of *Production* at the gallery: slightly mysterious handwritten notes for whoever will install the work, placed in the file to transmit instructions about the setup of *Production*. The photograph of this first



dissimuler la machine enfermée. Bien que cette disposition ait été conservée dans les diverses présentations de *Production* jusqu'en 1984, les descriptions et les images de l'œuvre qui circulent dans les catalogues, les livres et les articles spécialisés reprennent indifféremment l'une ou l'autre des installations photographiées dans l'atelier, au VAG ou chez Ydessa.

En 1984, *Production* entre dans la collection permanente du MBAC. Dès son acquisition, elle est pensée différemment et de nouveau remaniée. Les briques reprennent encore une forme architecturale mais, dorénavant, elles recouvrent entièrement une cimaise. Les textes produits pour le comité d'acquisition ne mentionnent aucunement les modes de présentation précédents et aucune photographie de l'œuvre antérieure à 1984 n'est jointe au dossier. Par contre, quelques articles de presse illustrés figurent dans le dossier de l'œuvre. Aussi, nous trouvons des traces du passage de Liz Magor au musée en 1984, lors de la première installation de *Production* dans les salles, avec des notes manuscrites, un peu mystérieuses pour qui n'a pas eu à installer l'œuvre, mais classées dans le dossier afin de transmettre des consignes liées au montage de *Production*. La photographie de ce premier accrochage semble être le document visuel de référence de l'œuvre pour le MBAC, c'est d'ailleurs cette illustration qui est diffusée dans *CyberMUSE*, l'outil de recherche et d'éducation mis à la disposition du public par le MBAC.⁶ [voir illus.].

À la suite de l'acquisition, la collaboration de Liz Magor avec le musée va rapidement se réitérer. À l'été 1985, l'artiste est invitée à participer à l'exposition *Aurora Borealis* et souhaite redonner une forme performative à *Production*⁷. Le Musée accepte de lui prêter l'œuvre, même si la réutilisation de la machine va inévitablement apporter des changements aux dégoulinures alors soigneusement fixées par les restaurateurs du MBAC. Il est par ailleurs entendu que les nouvelles briques resteront la propriété de l'artiste. Cependant, afin de recouvrir le mur de l'espace qu'elle a choisi à la Place du Parc (Montréal), Liz Magor a dû couper quelques briques originales. Après l'exposition, elle les a remplacées par d'autres produites en

présentation at the National Gallery seems to be their visual reference document for the work. Furthermore, this is the illustration that is shown on *CyberMUSE*, the National Gallery's public research and education tool.⁶

Following the work's acquisition, Liz Magor's collaboration with the museum will be reiterated quickly. In the summer of 1985, the artist was invited to participate in *Aurora Borealis*, an exhibition where she wanted to give *Production* a performative aspect.⁷ The Museum agreed to lend her the work, even though the machine's reuse would inevitably bring changes to the drippings so carefully fixed by restorers at the National Gallery. Furthermore, it was agreed that the new bricks would become the property of the artist. Nevertheless, in order to cover the wall of the space she had chosen at Place du Parc (Montreal), Liz Magor had to cut a few of the original bricks. After the exhibition, she replace these bricks with others produced in 1985, and according to her letter, this in no way changes the work, which is concerned with concepts of production/reproduction and of interchangeability.

This return to the production process prompted Diana Nemiroff, then curator at the museum, to advise the artist to write down detailed instructions on how to fabricate the paper bricks. With some humour, Liz Magor methodically explains all the stages of preparation in order to transmit her know-how to the museum staff. She also indicates her preferences about which side of the brick to show, particularly the colours that interest her.

In 1988, the National Gallery left the Lorne Building on Elgin Street for the new building on Sussex Drive, designed and built by architects Moshe Safdie of Montreal and Parkin Partnership of Toronto. This move meant that the museum had to bring Liz Magor in to determine the new conditions for exhibiting the work. In the new building, rather than spreading out horizontally as before, Liz Magor gave priority to a vertical presentation and chose a gallery having a very high ceiling with a skylight. The opportunity to manipulate the work again and to work with the museum staff

prompted her to test several presentations, some of which are documented in photographs and kept in the file on the restoration of *Production*. From among this testing, there is one that is made up of a row of bricks placed on the ground in front of the wall. The contrast of colour between the side of these bricks that is seen and the one usually exhibited, yellowed from the light meant that the restorer, at the request of the artist, had to actually change his role and expose these few bricks to the sun's rays for three weeks to accelerate their discoloration. This "deterioration" was justified as well by the work's concept and the possibility of remaking the bricks, using the artist's instructions.

The choice of setting out the installation vertically had the inconvenience of needing more bricks to reach to top of the wall than were in the permanent collection. To complete the installation, Liz Magor sent the museum bricks produced in 1985, which were mixed in with the original bricks. The width of the installation, narrower than the wall, was calculated according to the number of available bricks. This adaptation of the work, linked to the new presentation space, has been documented in photographs and was also the subject of a special report by Richard Gagnier, then restorer of contemporary art at the National Gallery. This report notes the visit of the artist with whom he worked and is made up of both a technical account of the work's new installation and the aesthetic considerations concerning the effects the work should produce. Here the transmission of knowledge about the work is passed on directly from the artist to museum staff, to the restorer who in turn acts as a mediator by producing a

juil 23 1985

July 10
Refuge Cove, B.C.

Dear Diana - This letter concerns the installation of "Production" at "Aurora Borealis" in Montreal. In order to fit the wall around the existing pipes it was necessary to cut about 10 of the paper bricks that I borrowed from the National Gallery. As I had produced over 600 new bricks for the installation I intended that the cut bricks would be replaced by 10 new bricks when the piece is returned to the gallery. The new bricks have been produced in the same machine and by the same method as the old bricks. They are absolutely identical in every way apart from age. In fact the concept of the continued production and replaceability of bricks is consistent with my understanding of what the piece is about.

At this point perhaps I should mention also that the layer of paper on the machine, which I agreed to keep intact, dropped off immediately upon becoming wet. Again this is consistent with the concept of the piece and the new layer of paper which has been left as a result of my recent work is as good or better than the old layer which dropped off. In fact I would suggest that the occasional replacement of this layer is a preferable method of keeping the piece looking right than glueing or epoxying the paper onto the machine. It will be an easier and more enjoyable piece for the conservators to deal with if they think of it as imperfectly static.

I am very sorry to have to concern you with these things after your special efforts to get the piece out of the gallery in time for the show. As it turned out, the opportunity to restate "Production" within the conditions and context of the *Aurora Borealis* show was enormously satisfying to me as an artist and I would be unhappy to think that it has caused problems for you or for the conservators. From my point of view the work is essentially unaltered. Again, I thank you for getting the piece out for me.

Yours truly,

Liz

Lettre de Liz MAGOR
adressée à Diana Nemiroff,
10 juillet 1985, Archives de
conservation, dossier 28453,
Musée des Beaux-Arts du
Canada, Ottawa / Letter from
Liz Magor addressed to Diana
Nemiroff, July 10, 1985.
Conservation Archives, file
284453, The National Gallery
of Canada, Ottawa.

THE NATIONAL GALLERY OF CANADA, OTTAWA
GALERIE NATIONALE DU CANADA, OTTAWA

RESTORATION & CONSERVATION LABORATORY/SPECIAL REPORT
LABORATOIRE DE RESTAURATION /RAPPORT SPÉCIAL

Subject Production
Objet MAGOR, Liz
No. 28,453
No.

Installation of the Work in Contemporary Galleries, New Building,
May 1988 B.206

As we know, since this piece is truly an "installation" work, the artist has to be contacted and invited to investigate the space whenever the work is to be installed. Liz came for two days in mid-April 1988.

This time Liz decided to work the buildup of the paper brick wall in vertical fashion rather than horizontal. She chose the end wall of the room which leads naturally to one of the 3 skylights composing the room. She was interested in having the paper brick wall "climbing" in the skylight as much as possible (meaning to the top of the flat side wall of the skylight). In this fashion, as the viewer approaches the piece, the wall reveals itself more and more, as it is seen being also installed inside the skylight wall itself.

The height that is reached in the present installation is about 22 to 23 feet high. Since the number of bricks is limited (around 360 of them) Liz calculated that with a width of 15 feet the number of bricks should be sufficient to reach the height planned.

The buildup of the wall followed the same procedure as previously experienced. Like traditional bricklaying, each new layer is shifted by half-value of one brick size. In this case, however, the number of 1/2 brick was not sufficient to complete both extremities of the wall throughout its height. For this reason more bricks were cut in half during the procedure, using a hand saw.

Liz was also very concerned about the structural capabilities of the paper brick wall towards such an achieved height. She had experienced before that the wall had a tendency to form a general belly extending its central mass away from the supporting wall behind it. In order to counteract such an effect, long steel pins (usually used in fur industry) are fixed in diagonal fashion to the supporting wall from the top of the chosen brick. In previous installation she installed a pin at each 3 rows and at each 2 or 3 bricks along that layer. This time she did ask the installation team to pin the bricks at each two rows and at each 2 bricks on the top layers. It proved to be successful since no belly effect is seen on the present installation.

She also did another variation at the base of the wall. At first she was thinking of building up a small platform, virtually attached to the wall, just large enough to accommodate the paper brick machine displayed in front of the work, on the left side. For this reason she designed the first row in the following manner: one brick keyed out perpendicular to the wall plane, followed by 2 bricks set along the wall plane, one brick keyed out, etc.

1985, ce qui, d'après sa lettre, ne modifie aucunement l'œuvre qui s'articule autour des concepts de production/reproduction et d'interchangeabilité [voir illus.].

Ce retour dans le processus de production a incité Diana Nemiroff, alors conservatrice du musée, à recommander à l'artiste de rédiger les instructions détaillées nécessaires à la fabrication de briques de papier. Non sans humour, Liz Magor explique méthodiquement toutes les étapes de confection afin de transmettre son savoir-faire au personnel du musée. Elle y indique également ses préférences sur le côté des briques à exposer, notamment sur les couleurs qui l'intéressent [voir illus.].

En 1988, le MBAC quitte l'édifice Lorne de la rue Elgin pour s'installer dans un nouveau bâtiment de la promenade Sussex, construit par les cabinets d'architectes Moshe Safdie, de Montréal, et Parkin Partnership, de Toronto. Ce déménagement oblige le musée à faire venir Liz Magor afin de fixer de nouveau les conditions d'exposition de l'œuvre. Dans le nouvel édifice, plutôt que de s'étendre sur l'horizontalité comme précédemment, Liz Magor donne priorité à la verticalité et choisit une salle très haute, avec un puits de lumière. L'opportunité d'une nouvelle manipulation de l'œuvre

Richard GAGNIER, « Rapport spécial du laboratoire de restauration », 7 août 1988, 2 pages, Archives de conservation, dossier 28453, Musée des Beaux-Arts du Canada, Ottawa / Richard Gagnier, "Special report from the restoration laboratory," August 7, 1988, 2 pages, Conservation Archives, file 28453, The National Gallery of Canada, Ottawa.

Production

- 2 -

MAGOR, Liz

However, she realized that the platform would need a lot of bricks to cover such a floor surface. It also became evident that there was not enough bricks to even complete the wall at the intended height: 4 rows were missing. Luckily she had in her possession another series of bricks that were produced at the time of Aurora Borealis-Montreal show. The following week we received these bricks in order to complete the wall.

The idea of the floor platform was abandoned and she decided just to fill the gap in between each keyed-out brick with two bricks missing along the wall plane. This last decision did lead to another visual problem.

The bricks being made of newspaper, their exposed surfaces deteriorate and discolour rather fast upon light exposure. Those surfaces are golden-yellow now and very appealing to Liz. Again, because they were always piled one on top of each other, only their side surfaces showed such an extensive discoloration. In the case of the bricks filling the gap at the base of the wall, it is mostly their top surfaces that are seen. They are not as discoloured and are in fact still pretty white in appearance.

Liz was disappointed by the effect of those bricks against the rest of the wall. She asked me to try to discolour them. This is why, for the following three weeks, just before the Gallery Opening, these bricks were taken outside on sunny days, installed in full south orientation behind the administration building and allowed to naturally degrade in order to achieve a similar colour as the rest of the exposed wall part. Although not discoloured as much as the rest of the wall, their appearance is blending in a smoother way than before sun exposure. Again such a "destructive" decision was made because of the specific character of those paper elements, which means that they can be reproduced easily since the machine is part of the work and provided we have detailed information of how Liz produced them.

Richard Gagnier
Richard Gagnier

08.07.88
Date

document that records the changes.

Production was exhibited twice in these conditions before the museum contacted the artist again.⁸ In 1998, assistant curator Germaine Koh included the work in a thematic exhibition, presenting art from the permanent collection. The collaboration between the curator and the artist was carried out by telephone, letters and annotated fax so that the work's presentation in a new gallery would have the best conditions possible.⁹ Again, all the physical records of this exchange were included in the work's file, accounts of other exhibition possibilities for this variable work. In 2001, the Museum exhibited *Production* again but there is no trace of written communication with the artist in the artwork's file.¹⁰ The work was not exhibited in a gallery with a skylight; however, the presentation was

ainsi que le travail en collaboration avec le personnel du musée l'incite à tester plusieurs présentations, dont quelques-unes sont documentées photographiquement et conservées dans le dossier de restauration de *Production*. Parmi ces essais, il y en a un qui comprenait une rangée de briques posées au sol, devant le mur. Le contraste de couleurs entre la face de ces briques à la vue et le côté habituellement exposé jauni par la lumière a entraîné le restaurateur, à la demande de l'artiste, à véritablement transformer son rôle, exposant pendant trois semaines ces quelques briques aux rayons du soleil afin d'accélérer leur décoloration. Cette « détérioration » était encore justifiée par le concept de l'œuvre et la possibilité de refaire des briques grâce aux instructions fournies par l'artiste.

Le choix d'une installation qui mise sur la verticalité avait l'inconvénient de nécessiter davantage de briques que celles conservées dans la collection permanente afin d'atteindre le sommet du mur. Pour compléter l'installation, Liz Magor a alors envoyé au musée des briques produites en 1985 qui sont alors mélangées aux briques originales. La largeur de l'installation au mur, plus étroite que la cimaise, a donc été calculée en fonction du nombre de briques disponibles. Cette adaptation de l'œuvre, liée au nouveau lieu d'accueil, a été documentée photographiquement et a aussi fait l'objet d'un rapport spécial de Richard Gagnier, alors restaurateur de l'art contemporain au MBAC. Ce rapport rend compte de la visite de l'artiste avec laquelle il a travaillé et comporte tant des considérations techniques sur la nouvelle installation de l'œuvre, que des considérations esthétiques sur les effets que l'œuvre doit produire [voir illus.]. La transmission des savoirs de l'œuvre est alors directement passée de l'artiste à un professionnel du musée, le restaurateur, qui à son tour agit comme médiateur en rédigeant un document qui fait état des modifications.

Production est exposée à deux reprises dans ces conditions avant que le musée ne contacte de nouveau l'artiste⁸. En 1998, Germaine Koh, assistante conservateur, prépare une exposition thématique sur le travail à partir des œuvres de la collection permanente. La collaboration entre la conservatrice et l'artiste s'est alors effectuée par téléphone, lettres et télécopies annotées, afin que la présentation de l'œuvre dans une nouvelle salle se fasse dans les meilleures conditions possibles⁹. Toutes les traces physiques de cette relation ont de nouveau été jointes au dossier de l'œuvre, témoignages d'autres possibilités d'exposition de cette œuvre à variation. Par contre, le musée a de nouveau exposé *Production* en 2001 et aucune trace écrite de communication avec l'artiste ne figure au dossier de l'œuvre¹⁰. L'œuvre n'était pas exposée dans une des salles avec un puits de lumière, cependant l'accrochage a reposé sur la stratégie définie par l'artiste en 1988. Les briques se rendent jusqu'au sommet du mur, la largeur étant calculée par le nombre de briques disponibles dans l'œuvre [voir illus.].

Le cas de *Production*, qui est loin d'être unique, montre à quel point l'acquisition institutionnelle d'une œuvre à variation n'est que le début d'une collaboration étroite entre l'artiste et le personnel du musée. La transmission du savoir-faire et des connaissances de l'artiste demeure dans des dossiers qui balisent peu à peu les limites de l'œuvre en réunissant les traces de cette coopération. L'artiste reste le médiateur qui encadre l'œuvre à variation. Il est directement consulté lorsque les conditions d'exposition changent et que le dossier témoigne d'une lacune à ce sujet, ce qui laisse présager quelques complications quand les ayants droits vont intervenir à leur tour... ←

Véronique RODRIGUEZ est professeure d'histoire de l'art au Collège Ahuntsic, à Montréal, depuis plusieurs années. Elle est également cochercheuse dans un projet de recherche dirigé par Francine Couture (Département d'histoire de l'art, UQAM), consacré à la *Réexposition, la réactualisation et la pérennité des œuvres contemporaines* et subventionné par le CRSH.

based on strategy determined by the artist in 1988. The bricks reached the top of the wall, the width of the work being calculated by the number of available bricks.

The case of *Production*, which is far from being unique, shows to what point the institutional acquisition of a variable artwork is only the beginning of a close collaboration between the artist and the museum staff. The transmission of the artist's know-how and insight are kept in files that slowly chart the boundaries of the work, collecting together the traces of this cooperation. The artist remains the mediator who directs the placement of a variable artwork, and is consulted when exhibition conditions change and the file shows a lacuna on this subject. This may lead to a few complications when those having power intervene... ←

Translated by Janet LOGAN

For several years, Véronique RODRIGUEZ has been professor of art history at Collège Ahuntsic in Montreal. She is also a co-researcher on a project supervised by Francine Couture (Département d'histoire de l'art, UQAM), concerned with the "Réexposition, réactualisation et pérennité des œuvres contemporaines," funded by the CRSH.

NOTES

1. Nous avons entrepris cette réflexion dans *L'exacerbation de la valeur d'exposition et la dévalorisation du métier de l'artiste, leurs incidences sur les transformations de l'atelier*, Ph. D. Sociologie, Université de Montréal, 2001. Nous poursuivons nos recherches au sein du projet dirigé par Francine Couture (Département d'histoire de l'art, UQAM), intitulé *Réexposition, réactualisation et pérennité des œuvres contemporaines*, 2006-2010, subventionné par le CRSH / I began work on this subject in *L'exacerbation de la valeur d'exposition et la dévalorisation du métier de l'artiste, leurs incidences sur les transformations de l'atelier*, Ph. D. Sociologie, Université de Montréal, 2001. I am continuing my research for a project supervised by Francine Couture (Département d'histoire de l'art, UQAM), titled *Réexposition, réactualisation et pérennité des œuvres contemporaines*, 2006-2010, funded by the CRSH.
2. Pour nos réflexions sur la médiation de l'artiste, voir notamment V. Rodriguez, « Œuvres finies ou en perpétuel achèvement ? Les installations de Serge Murphy / Serge Murphy's Installations, Are They Completed Works or Perpetually Culminating? », *Espace Sculpture*, n° 69, automne 2004, p. 18-21, et V. Rodriguez, « Atelier ou nomadisme - Un choix de création divergent / The Studio or Nomadism - Changes in Art Making », dans *Les lieux et non lieux de l'art actuel. Places and nonplaces of Contemporary Art*, Montréal, Les éditions esse, 2005, p. 20-37 / For my thoughts on the artist's mediation, see in particular, V. Rodriguez, "Œuvres finies ou en perpétuel achèvement ? Les installations de Serge Murphy / Serge Murphy's Installations, Are They Completed Works or Perpetually Culminating?" *Espace*, n. 69, Fall 2004, p. 18-21 and V. Rodriguez, "Atelier ou nomadisme - Un choix de création divergent / The Studio or Nomadism - Changes in Art Making" in *Les lieux et non lieux de l'art actuel. Places and Nonplaces of Contemporary Art*, Montréal, Les éditions esse, 2005, p. 20-37.
3. Liz Magor (née en 1948). *Production*, 1980, journaux, bois, acier, machine : 134,6 x 81,6 x 61 cm ; briques de papier : 5,1 x 10,2 x 20,3 cm chacune, Musée des Beaux-Arts du Canada, Ottawa, Canada / Liz Magor (born in 1948). *Production*, 1980, newspaper, wood, steel, machine: 134.6 x 81.6 x 61 cm; paper bricks: 5.1 x 10.2 x 20.3 cm each, the National Gallery of Canada, Ottawa, Canada.
4. *Production/Reproduction*, Vancouver Art Gallery, Vancouver (Colombie-Britannique), du 24 octobre au 23 novembre 1980. L'exposition avait été organisée par la conservatrice Lorna Farrell-Ward. Un catalogue a été publié. Robert Keziere était photographe pour le VAG / *Production/Reproduction*, Vancouver Art Gallery, Vancouver, British Columbia, October 24 to November 23, 1980. Curator Lorna Farrell-Ward organized the exhibition and a catalogue was published. Robert Keziere was the photographer for the VAG.
5. *Liz Magor Sculpture*, Ydessa Gallery, Toronto (Ontario), du 28 février au 21 mars 1981 / *Liz Magor Sculpture*, Ydessa Gallery, Toronto, Ontario, February 28 to March 21, 1981.
6. « CyberMuseum: Artwork Page. Liz Magor, *Production*, 1980 », [En ligne]. Adresse URL : http://cybermuseum.gallery.ca/cybermuseum/search/artwork_e.jsp?mkey=554 (page consultée le 25 novembre 2008) / "CyberMuseum: Artwork Page. Liz Magor, *Production*, 1980," [On line]. URL address: http://cybermuseum.gallery.ca/cybermuseum/search/artwork_e.jsp?mkey=554 (page consulted November 25, 2008).
7. *Aurora Borealis*, du 15 juin au 30 septembre 1985, organisée par le Centre international d'art contemporain de Montréal. Les commissaires invités par Claude Gosselin, le directeur du Centre, étaient René Blouin et Normand Thériault. L'exposition s'est tenue à la Place du Parc, au 3575 avenue du Parc, à Montréal. Pour cette occasion, Liz Magor intitulerait l'œuvre *Production*, 1980-1985, afin de souligner l'aspect performatif de l'installation / *Aurora Borealis*, June 15 to September 30, 1985, was organized by the Centre international d'art contemporain de Montréal. Claude Gosselin, the Centre's director, invited René Blouin and Normand Thériault to curate the exhibition, which was held at Place du Parc, 3575 avenue du Parc, Montréal. For this occasion, Liz Magor titled her work "Production, 1980-1985" to emphasize the installation's performative aspect.
8. *Production* a été exposée dans les galeries contemporaines du MBAC du 19 avril au 17 août 1989, dans la salle B-206, puis du 15 octobre 1992 au 7 avril 1994, dans la salle B-204 / *Production* was exhibited in the National Gallery's contemporary galleries B-206 from April 19 to August 17, 1989, and B-204 from October 15, 1992 to April 7, 1994.
9. *Production* a été exposée du 8 décembre 1998 au 13 décembre 1999 dans la salle B-107 / *Production* was exhibited December 8, 1998 to December 13, 1999 in gallery B-107.
10. *Production* a été exposée du 13 mars au 25 septembre 2001 dans la salle B-203 / *Production* was exhibited March 13 to September 25, 2001 in gallery B-203.