

Oeuvres finies ou en perpétuel achèvement?
Les installations de Serge Murphy
Serge Murphy's Installations
Are They Completed Works or Perpetually Culminating?

Véronique Rodriguez

Numéro 69, automne 2004

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/8964ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (imprimé)

1923-2551 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Rodriguez, V. (2004). Oeuvres finies ou en perpétuel achèvement? Les installations de Serge Murphy / Serge Murphy's Installations: Are They Completed Works or Perpetually Culminating? *Espace Sculpture*, (69), 18–21.



ŒUVRES FINIES OU EN PERPÉTUEL ACHÈVEMENT? LES INSTALLATIONS DE SERGE MURPHY

SERGE MURPHY'S INSTALLATIONS, ARE THEY COMPLETED WORKS OR PERPETUALLY CULMINATING?

VÉRONIQUE RODRIGUEZ

La remise en question des disciplines artistiques traditionnelles (peinture, sculpture et gravure), depuis la fin des années 1950, a conduit beaucoup d'artistes à investir d'autres formes d'art. Ils ont ainsi créé des œuvres hétéromorphes que l'on peut regrouper sous la notion de médias variables. Celle-ci, proposée par le *Réseau des médias variables*¹, réunit des œuvres qui comprennent en elles-mêmes des possibilités de changements, qu'elles soient liées au lieu, comme les installations pour lesquelles la mise en espace est une de leurs composantes principales, qu'elles soient constituées de matériaux périssables, électroniques et numériques (vidéo, art numérique) ou encore qu'elles soient éphémères (performance, art conceptuel).

En intégrant les médias variables, les artistes conçoivent des œuvres qui ne sont plus « prêtes à exposer », elles ne sortent plus toutes faites de l'atelier : des décisions liées à leur production sont prises dans l'espace de diffusion, à chaque installation. En bouleversant la traditionnelle scission entre la production et la diffusion artistique, les artistes effectuent alors un repositionnement important dans le milieu de l'art qui transforme leur relation à la création. Comme ils revisitent périodiquement l'œuvre, ils se trouvent à la remanier au gré de ses réexpositions. Le déplacement de l'atelier dans l'exposition implique alors de nombreux questionnements, notamment sur le statut de l'œuvre originale par rapport à ses adaptations et sur la documentation susceptible d'accompagner l'œuvre afin qu'elle puisse être re-matérialisée tout en conservant son intégrité.

Afin d'apporter des éléments de réponse, il apparaît nécessaire de multiplier les études de cas qui documentent les difficultés rencontrées pour la préservation des œuvres à médias variables². Dans cette voie, nous avons entrepris des analyses d'œuvres montréalaises en nous arrêtant plus particulièrement sur le point de vue du créateur, autrement dit sur les aspects de la production de l'œuvre. Nous présentons ici le travail réalisé sur les installations de Serge Murphy³.

L'ŒUVRE ORIGINALE ET SES ADAPTATIONS

Tout d'abord, lorsque l'artiste réexpose une sculpture et qu'il en modifie certains éléments dans sa seconde installation, l'œuvre exposée devient-elle une nouvelle création ? Serge Murphy répond à cette question en divisant clairement l'œuvre en deux temps. Tout d'abord, une pre-

Since the end of the 1950s, the questioning of traditional artistic disciplines, such as painting, sculpture and printmaking, has led many artists to work with other forms of art. Thus they have created heteromorphic works that can be grouped under the notion of variable media. The artworks here brought together by the *Variable Media Network*¹ have, in themselves, the potential for change, whether they are linked to a place (such as installations, in which spatial placement is one of the main components), are made of perishable electronic and digital material (like video and digital art), or are ephemeral (like performance and conceptual art).

By integrating variable media, the works artists conceive are no longer "ready to exhibit," they no longer leave the studio complete; for each installation, production decisions are made in the space it is presented in. Disrupting the traditional split between making and presenting a work, artists carry out a significant repositioning in the art milieu, changing their relationship to creation. Because they periodically revisit their work, they find they modify the work each time they exhibit it. The move from the studio to the exhibition venue then raises numerous questions, particularly about the status of the original work in relation to its adaptations and about the documentation that may accompany a work, so that it can be reinstalled while remaining itself.

In order to provide the elements of a response, it appears necessary to increase the case studies documenting the difficulties encountered in preserving works of variable media.² To that effect, I have analyzed works by Montreal artists, particularly from the standpoint of the creator, in other words, from the perspective of a work's production. Here, I present my thoughts on Serge Murphy's installations.³

THE ORIGINAL WORK AND ITS ADAPTATIONS

First of all, when an artist exhibits a sculpture for the second time and modifies some of the installation's elements, does the exhibited work become a new creation? Serge Murphy's response to this question was to divide the work clearly into two stages. The first phase is the work's conception and the assemblage of objects, which are carried out in the studio. The installation is set up in the privacy of the artist's space and photographed. A second stage begins

mière phase comprend la conception en tant que telle et l'assemblage des objets, qui s'effectuent dans un atelier. L'installation, montée dans l'espace privé de l'artiste, est photographiée. Un second temps commence alors pour l'œuvre, celui lié à la diffusion, qui englobe les différentes mises en place dans les lieux d'exposition.

L'œuvre originale est celle qui sort de l'atelier, mais elle n'est pas définitive. Elle peut encore être modifiée par l'ajout d'objets avant sa toute première exposition, comme pour *Bois Flottés* (2004). Une fois l'installation faite dans la galerie⁴, mais avant le vernissage, l'artiste a complété ses assemblages avec quelques éléments trouvés dans la ville de Québec. Finalement, la première présentation publique l'a fixée dans ses composantes. L'exposition est alors documentée par un photographe professionnel. Les images de cette première mise en vue, prises sous plusieurs angles et avec de nombreux gros plans, deviennent les documents de référence pour des présentations ultérieures.

Si Serge Murphy ne produit pas des sculptures *in situ*, il n'empêche que leur disposition dans l'espace, leur éclairage et l'aménagement du parcours du spectateur font partie intégrante de la présentation. Et d'une exposition à l'autre, l'artiste, pour reprendre ses mots, « réinterprète » l'œuvre. S'il ne rajoute pas d'objets ni n'en enlève, il modifie cependant sa disposition dans l'espace. Après réflexion, le sculpteur évalue que d'une exposition à l'autre, 20 % de l'œuvre change. Ainsi, plusieurs interprétations d'une même sculpture peuvent être correctes, dans la mesure où elles respectent les assemblages de la première mise en vue publique.

Ces réinterprétations dépendent principalement de deux facteurs. Tout d'abord, il y a les contingences matérielles de la nouvelle présentation, autrement dit la dimension de l'espace d'exposition et sa lumière, qui vont imposer des changements à la disposition initiale de l'œuvre dans l'atelier. Par exemple, *Des couronnes de joies* (1995), qui nécessiterait idéalement un mur de 45 pieds de long, a été présentée à plusieurs reprises sur deux murs en angle.

Mais surtout, la réinterprétation de la sculpture est liée à un second facteur : la possibilité de manipuler à nouveau ses matériaux, liée au nouveau regard que l'artiste pose sur l'œuvre. Ainsi, pour *Le Jardin de*

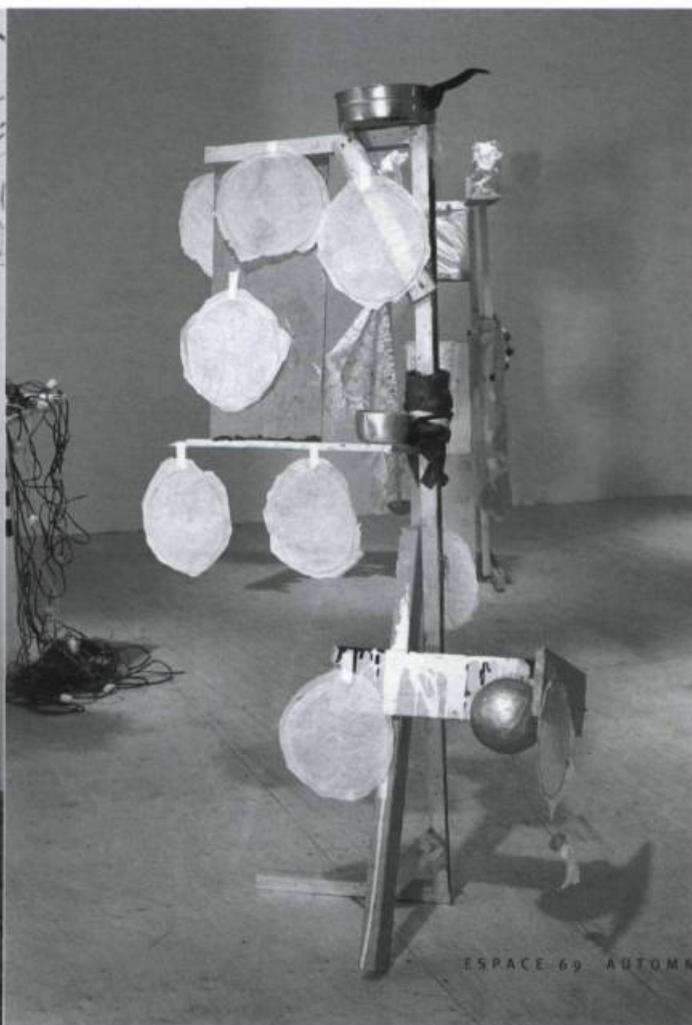
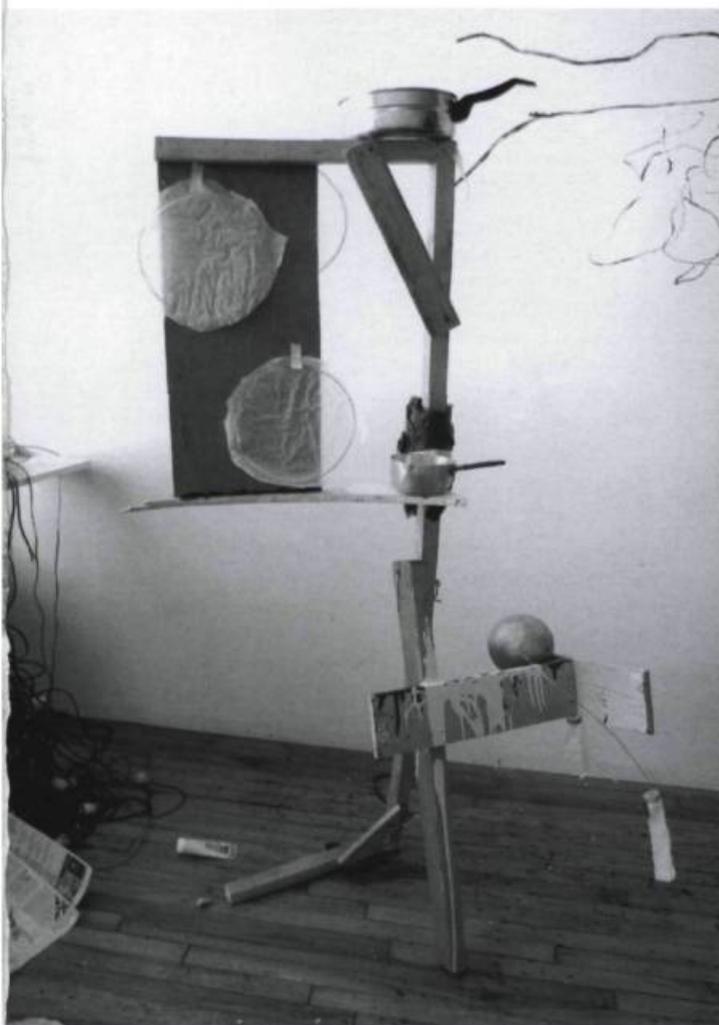
with the work's presentation, and encompasses various installations in the exhibition spaces.

The original work is what leaves the studio, but it is not definitive. It can still be altered and objects added before the first exhibition, as was the case for *Bois Flottés* (2004). Once the work was installed in the gallery,⁴ but before the opening, the artist completed his Quebec City assemblage with a few found elements. In the end, the first public presentation determines the components. A professional photographer then documents the exhibition. The images of this first showing, taken from several angles and with numerous close ups, become the reference documents for subsequent presentations.

Although Serge Murphy does not create *in situ* sculpture, this does not mean that the work's placement in space, the lighting, and the viewer's planned movement through the work are not integral parts of the presentation. And from one exhibition to the next, to use the artist's words, he "reinterprets" the work. Although he neither adds nor removes objects, he alters their placement in the space nevertheless. After some reflection, the artist estimates that the work changes about 20% from one exhibition to another. Thus, several interpretations of the same sculpture may be correct, in as much as they respect the assemblage of the first public presentation.

These reinterpretations depend mainly on two factors. First of all, there are the physical contingencies of the new presentation, the exhibition space dimensions and lighting that will change from the work's initial disposition in the studio. For example, *Des couronnes de joies* (1995) ideally needs a 45-foot-long wall but has been presented several times on the two walls of a corner.

But the sculpture's reinterpretation is concerned above all with a second factor: the possibility of manipulating the materials again because the artist sees the work in a new light. Thus, for *Le Jardin de mon curé* (1998), now in the collection of the Musée national des beaux-arts du Québec and recently shown in the exhibition *Le Ludique*,⁵ Serge Murphy altered the work's presentation in Lille, France, from that of Quebec City. At the Musée d'art moderne de Lille métropole, *Le Jardin de mon curé* was presented in a corner, and as a result the first line of objects became more



SERGE MURPHY,
Bois Flottés, 2004.
Détail dans l'atelier
en 2004 / Detail in
the artist's studio,
2004. Photo :
Raymonde April.

SERGE MURPHY,
Bois Flottés, 2004.
La Chambre
blanche, Québec,
2004. Photo : Louis
Audet.

mon curé (1998), qui appartient au Musée national des beaux-arts du Québec et qui était récemment montrée dans l'exposition *Le Ludique*⁵, Serge Murphy a modifié la présentation de l'œuvre entre l'exposition de Québec et celle de Lille, en France. Au Musée d'art moderne de Lille métropole, *Le Jardin de mon curé* était présentée en coin, si bien que la première ligne des objets devenait plus importante. Le sculpteur a donc ramené certains éléments en avant, donnant par ailleurs moins d'importance à d'autres assemblages qui, avec le recul, lui plaisaient moins. Aussi, l'ordre des chemises sur la patère change. Parfois celles sur le dessus sont rayées, parfois elles sont bleues... L'essentiel, pour l'artiste, est de garder l'idée principale : une accumulation d'une centaine de chemises, mais leur ordre et, par conséquent, les couleurs changent. Personne ne semble s'être aperçu des changements.

Aussi, pour *Affections* (1993), le sculpteur se trouve régulièrement à rematérialiser l'œuvre, à l'invitation du Musée d'art contemporain de Montréal. Ici encore, l'artiste prend soin de conserver la présentation générale des éléments, mais les distances peuvent varier légèrement. En cas de doute, il prend des décisions rapidement, sans compter que certains matériaux sont flexibles, si bien qu'il peut les allonger ou bien les rapetisser, au gré de son inspiration lors des réexpositions.

Ces transformations n'affectent pas seulement les œuvres conservées par des institutions muséales. Ainsi, pour *Sculpter les jours* (2003), présentée au Musée d'art de Joliette⁶ et qui sera réexposée en France prochainement, la disposition des objets sur les tablettes en tréteau va grandement être modifiée. Ils seront présentés sur des étagères fixées aux murs de la galerie. *Sculpter les jours* est clairement transformée : alors qu'elle était spatiale, elle va devenir murale. Ce sont donc les conditions d'exposition ainsi qu'un regard plus distancé lié à la nouvelle manipulation des objets qui incitent Serge Murphy à changer la présentation des œuvres, parfois presque à son insu.

LA DOCUMENTATION POUR LA RÉEXPOSITION DES ŒUVRES

Serge Murphy se déplace presque toujours pour installer ses œuvres et assurer ainsi leur présentation avant l'ouverture au public. Depuis 1989, à la suite d'une mésaventure de *Rames et Remous*, au Centre d'art contemporain canadien 49th Parallel à New York⁷, où le technicien avait interprété l'œuvre en réunissant tous les matériaux des différents assemblages par leur taille, l'artiste produit, pour chaque sculpture, un « cahier d'accrochage et de décrochage » avec des directives pour installer et démonter l'œuvre. Ce cahier se compose de photographies annotées, accompagnées



significant. The sculptor had brought certain elements to the front, giving them more importance than other assemblages that, over time, pleased him less. Also, the order of the shirts on the rack changed. Sometimes the top ones are striped, at other times they are blue... The artist's concern is to keep the basic idea: an accumulation of about a hundred shirts, although their order and consequently their colours change. No one seems to have noticed the changes.

Also, for *Affections* (1993), the sculptor regularly reworked the artwork at the invitation of the Musée d'art contemporain de Montréal. Here again, the artist takes care to keep the overall presentation of the elements, although distances may vary slightly. In the case of uncertainty, he makes rapid decisions, and because some materials are flexible, he can extend or shorten them as he

de mesures pour définir l'emplacement de chaque objet, divisant l'œuvre en zones avec des lettres et numérotant les objets en chiffres pour faciliter l'assemblage mais également la mise en boîte.

Ce système permet d'installer chaque sculpture sans consulter l'artiste, comme les techniciens qui accompagnaient l'exposition itinérante *Histoires de bois* en ont fait la preuve pour des extraits de *Rames et Remous* au Musée du Québec⁶. Mais surtout, ces cahiers permettent de démonter l'exposition en l'absence de l'artiste, ce qui est souvent le cas.

UNE ŒUVRE À SUIVRE

À partir de l'exemple de Serge Murphy, nous constatons qu'une œuvre à médias variables doit être abondamment documentée, en images et en textes de toutes sortes, de la part de tous les intervenants sur l'œuvre (artistes, techniciens en installation, restaurateurs, commissaires, conservateurs, collectionneurs, etc.), et à ses différents stades de production (sa réalisation et ses multiples adaptations dans les lieux d'exposition), car lorsqu'on étudie de telles œuvres, il ne suffit plus d'en donner le titre, mais aussi le lieu d'exposition, la date... L'œuvre est susceptible d'être radicalement différente d'une exposition à l'autre, tout en restant identique dans son titre. L'usage des médias variables permet aux artistes de garder les œuvres vivantes, ce qui ne fait pas toujours la joie des collectionneurs...

Au moment d'aller sous presse, Serge Murphy travaille sur une nouvelle présentation des *Bois Flottés*, pour l'exposition *Instable*, organisée par Jean-Pierre Latour au centre d'artistes AXENÉO7 à Hull. À cause de la grande vitrine de la salle d'exposition, l'artiste examine la possibilité de présenter les douze assemblages alignés frontalement comme des personnages de théâtre sur une scène, ce qui changerait radicalement la présentation de la salle en L de La Chambre blanche, où les spectateurs circulaient entre les sculptures. Nous avons donc tous un rendez-vous à Hull cet automne... ←

←
SERGE MURPHY, *Des couronnes de joie*, 1995. Galerie Rochefort, Montréal, 1995. Photo : Raymonde April.

←
SERGE MURPHY, *Des couronnes de joie*, 1995. L'Œil de Poisson, Québec, 1996. Photo : Ivan Binet.

NOTES

1. Alain Depocas, Jon Ippolito et Caitlin Jones (dir.), *L'approche des médias variables : la permanence par le changement*, Montréal / New York, La Fondation Daniel Langlois pour l'art, la science et la technologie / Guggenheim Museum, 2003, 137 p. / *Permanence Through Change: The Variable Media Approach*, Edited by Alain Depocas, Jon Ippolito and Caitlin Jones, The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York and The Daniel Langlois Foundation for Art, Science and Technology, Montreal, 2003.
2. En dehors des colloques spécialisés sur le sujet, les recherches de la Fondation Daniel Langlois pour l'art, la science et la technologie associée au Guggenheim Museum de New York sur les médias variables témoignent de l'actualité de ces réflexions, voir « <http://www.variablemedia.net> » / Apart from specialized symposiums on the subject, research by the Daniel Langlois Foundation for Art, Science and Technology and the Solomon R. Guggenheim Foundation, New York on variable media shows the topicality of these reflections. See www.variablemedia.net
3. Entrevue non publiée avec l'artiste, le 28 avril 2004, à Montréal, et présentation de l'artiste lors de la table ronde sur l'art contemporain, présentée au Musée d'art contemporain de Montréal, le 28 mai 2004. Nous remercions de nouveau Serge Murphy du temps qu'il a nous si généreusement accordé / An unpublished interview with the artist on April 28, 2004, in Montreal, and the artist's presentation at the round table on contemporary art held at the Musée d'art contemporain de Montréal on May 28, 2004. I would like to thank Serge Murphy again for the time he so generously accorded me.
4. *Serge Murphy. Les Bois Flottés*, La Chambre blanche, Québec, 7 avril–9 mai 2004 / *Serge Murphy. Les Bois Flottés*, La Chambre blanche, Quebec City, April 7–May 9 2004.
5. Marie Fraser, *Le Ludique*, Musée du Québec, Québec, 27 septembre–25 novembre 2001, et Musée d'art moderne de Lille métropole, Lille, 10 avril–24 août 2003 / Marie Fraser, *Le Ludique*, Musée du Québec, September 27–November 25, 2001 and Musée d'art moderne de Lille métropole, Lille, April 10–August 24, 2003.
6. France Gascon, *Serge Murphy. Tohu-Bohu*, Musée d'art de Joliette, Joliette (Québec), 16 mars–26 octobre 2003 / France Gascon, *Serge Murphy. Tohu-Bohu*, Musée de Joliette, Joliette, Quebec, March 16–October 26, 2003.
7. *Serge Murphy*, Centre d'art contemporain canadien 49^e Parallèle, New York, 18 février–4 mars 1989 / *Serge Murphy*, 49th Parallèle: Centre for Contemporary Canadian Art, New York, February 18–March 4, 1989.
8. Jacques Doyon, *Histoires de bois*, studio d'été de Saint-Jean-Port-Joli, 1988. Exposition itinérante d'abord montrée à la Galerie Optica, Montréal, 29 octobre–20 novembre 1988 / Jacques Doyon, *Histoires de bois*, Les Studios d'été de Saint-Jean-Port-Joli, 1988. Travelling exhibition first presented at Optica, Montreal, October 29–November 20, 1988.

sees fit during their reinstallation.

These changes do not affect only the works conserved in museological institutions. For *Sculptor les jours* (2003), presented at the Musée d'art de Joliette⁶ (and to be shown shortly in France), the objects displayed on boards laid on trestles will be greatly altered. They will be presented on shelves fastened to the gallery walls. *Sculptor les jours* will clearly be transformed: having been spatial, it now becomes a wall work. These exhibition conditions and a more distanced view linked to new handling of the objects prompt Serge Murphy to change the work's presentation, at times almost without knowing it.

DOCUMENTATION FOR REINSTALLING ARTWORKS

Serge Murphy usually goes to install his works, checking their presentation before they are opened to the public. Since 1989, after the misfortune of *Rames et Remous* at the 49th Parallèle: Centre for Contemporary Canadian Art in New York City,⁷ when a technician interpreted the work by putting all the various materials together according to size, the artist now produces a technical notebook for each sculpture. This gives directions for setting up and taking down the work. The notebook is made up of annotated photographs along with measurements for placing each object. The work is divided into lettered zones and the objects are numbered to facilitate their assemblage and also their packing in boxes.

This system enables the sculpture to be installed without consulting the artist: technicians for the travelling exhibition *Histoires de bois* were able to set up part of *Rames et Remous* at the Musée du Québec.⁸ And in particular, these notebooks enable the exhibition to be taken down in the artist's absence, which is often the case.

A WORK IN PROGRESS

From Serge Murphy's example, I see that a work of variable media should be amply documented, with all kinds of images and text, and this

by all those concerned with the work — artists, installation technicians, restorers, curators, collectors, and so on — and at the various stages of production — its creation and its many adaptations in the exhibition spaces — for, in studying such a work, the title is not enough, one needs the place of exhibition, the date, and so on. A work may be radically different from one exhibition to the next, yet have the same title. The use of variable media enables artists to keep their works full of life, which does not always please collectors...

At the time of going to press, Serge Murphy was working on a new presentation of *Bois Flottés* for *Instable*, an exhibition Jean-Pierre Latour is organizing for the artist-run centre AXE NÉO-7, in Hull. Because of the large window in the exhibition space, the artist is considering presenting the dozen assemblages lined up frontally like actors on a stage. This would be a radical change from its presentation in La Chambre blanche's L-shaped space where visitors moved around the sculpture. Thus, we all have a good reason to visit Hull this fall... ←

TRANSLATED BY JANET LOGAN