

Réexposer ou produire l'oeuvre originale? To Re-exhibit or To Produce the Original Work?

Francine Couture

Numéro 71, printemps 2005

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/10219ac>

[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

Couture, F. (2005). Réexposer ou produire l'oeuvre originale? *Espace Sculpture*, (71), 6–11.



Réexposer ou produire L'ŒUVRE ORIGINALE?

FRANCINE COUTURE

To Re-exhibit or To Produce the ORIGINAL WORK?

De nombreuses œuvres contemporaines, qui sont aujourd'hui dans les collections publiques et privées, posent de nouvelles questions aux conservateurs et aux restaurateurs concernant non seulement le maintien de leur intégrité et de leur pérennité, mais également le mode d'apparition publique de ce qu'il est convenu d'appeler une œuvre originale. Un bon nombre d'entre elles dépendent d'une nouvelle conjugaison des dimensions conceptuelle et matérielle de l'œuvre d'art; parmi celles-ci, certaines doivent être réinstallées, sinon refabriquées à chacune de leur présentation publique; d'autres ont été produites avec des matériaux fragiles ou éphémères qui doivent être souvent remplacés ou, encore, avec des dispositifs techniques qui deviennent obsolètes. Depuis plus de vingt ans, des muséologues ont fait part des questions posées à leur propre pratique professionnelle par cette catégorie de la production artistique contemporaine que certains d'entre eux dénomment œuvres à médias variables ou œuvres transitoires¹. Ils reconnaissent qu'elle a remis en question certains principes éthiques ou déontologiques régularisant leurs pratiques et qui sont destinés à préserver l'intégrité de l'œuvre unique, conçue comme une trace individuelle et matérielle de l'acte de création artistique et dotée d'une valeur historique².

Par ailleurs, leurs propos rejoignent ceux de la sociologie de la médiation³ qui affirme que la production de l'œuvre d'art ne s'arrête pas dans l'atelier de l'artiste, mais que celle-ci continue d'être produite à chacune de ses présentations publiques. Cette affirmation trouve une application dans les cas de réexpositions d'œuvres à médias variables, car il arrive souvent que, pour diverses raisons, le conservateur et le restaurateur, le plus souvent en collaboration avec l'artiste, modifient les composantes de l'œuvre originale qui avait déjà été offerte au regard ou à l'expérience du public.

L'analyse de cas de réexpositions de sculptures minimales fait état de l'action de ce mouvement artistique sur les pratiques muséales. Celle-ci s'est parfois présentée sur le mode de la controverse entre les artistes et les institutions muséales, dont l'une des plus célèbres fut celle qui opposa Don Judd et Carl Andre au collectionneur Panza et à la Ace Gallery de Los Angeles en 1989⁴. Mais elle s'est déployée également de façon beaucoup moins spectaculaire à l'occasion de prises de décisions concernant la réexposition ou la conservation préventive d'œuvres minimales qui ont obligé le conservateur, le restaurateur ou l'artiste à faire des choix dont l'effet a été de renouveler l'exercice de pratiques

Numerous contemporary artworks now in public and private collections present new issues for curators and conservators, who are concerned not only with maintaining a work's integrity and durability, but also with the public display of what is generally called an original work. Today, a good many artworks depend on new combinations of their material and conceptual dimensions: some must be re-installed, if not recreated for each public presentation; others have been made of fragile or ephemeral materials that have to be replaced, or use technology that has become obsolete. For more than twenty years, people in the museum profession have been concerned with the issues regarding this category of contemporary art production, which some call variable media or transitory works.¹ They recognize that this questions certain ethical principles or rules of conduct that govern their practice and are intended to preserve the integrity of a unique work, which is thought of as a distinct material trace of the creative act and as having an historical value.²

Furthermore, their remarks concur with those of the sociology of mediation,³ which maintains that an artwork's production does not end in the artist's studio, but continues with each of its public presentations. This affirmation is applicable when works comprising variable media are re-exhibited, because often, and for various reasons, the curator or conservator, usually in collaboration with the artist, must alter a work's original components after they have been seen and experienced by the public.

A study analyzing the re-exhibition of minimal sculpture testifies to the effect of this artistic matter on museum practices. At times, re-exhibition creates controversy between the artists and art institutions, one of the most famous being between Don Judd and Carl Andre and the collector Panza and Ace Gallery in Los Angeles in 1989.⁴ But it also occurs in a much less spectacular way when decisions are made about re-exhibiting or conserving minimalist works that have required the conservator, curator or artist to make choices about altering museum practices or the accepted representation of the original work. Thus, the re-exhibition of some minimalist sculpture in the collection of the National Gallery of Canada brought out their variable aspect, and also what Gérard Genette calls the work's plural immanence.⁵ These works have all reappeared in the public space of a museum in ways other than their inaugural presentations — such as an adaptation, a replica or an exhibition copy.



Dan FLAVIN, *Le trois nominal (à Guillaume d'Ockham)*, 1963. Lumière fluorescente blanc froid. H. : 243,8 cm. Exposée à la Green Gallery, New York, en 1963. Bibliothèque et archives du Musée des Beaux-Arts du Canada. Photo © Musée des Beaux-Arts du Canada. © Succession Dan Flavin / SODRAC (Montréal), 2004.

Dan FLAVIN, *The Nominal Three (to William of Ockham)*, 1963. Cool white fluorescent light. 243.8 cm high. Exhibition at the Green Gallery, 1963, New York. Library and Archives, National Gallery of Canada. Photo © National Gallery of Canada. © Succession Dan Flavin / SODRAC (Montréal), 2004.

Dan FLAVIN, *Le trois nominal (à Guillaume d'Ockham)*, 1963. Lumière fluorescente blanc froid. H. : 243,8 cm. Exposée à la Galerie Nationale du Canada en 1969. Bibliothèque et archives du Musée des Beaux-Arts du Canada. Photo © Musée des Beaux-Arts du Canada. © Succession Dan Flavin / SODRAC (Montréal), 2004.

Dan FLAVIN, *The Nominal Three (to William of Ockham)*, 1963. Cool white fluorescent light. 243.8 cm high. Exhibition at the National Gallery of Canada, 1969. Library and Archives, National Gallery of Canada. Photo © National Gallery of Canada. © Succession Dan Flavin / SODRAC (Montréal), 2004.



Dan FLAVIN, *Le trois nominal (à Guillaume d'Ockham)*, 1963. Lumière fluorescente blanc froid. H. : 243,8 cm. Achetée en 1969 par le Musée des Beaux-Arts du Canada. Photo © Musée des Beaux-Arts du Canada. © Succession Dan Flavin / SODRAC (Montréal), 2004.

Dan FLAVIN, *The Nominal Three (to William of Ockham)*, 1963. Cool white fluorescent light. 243.8 cm high. National Gallery of Canada, purchased in 1969. Photo © National Gallery of Canada. © Succession Dan Flavin / SODRAC (Montréal), 2004.

Donald JUDD, *Sans titre*, 1963-1975. Contreplaqué et poutres de pin avec peinture rouge de cadmium clair et tube en aluminium avec laque pourpre. 122 x 210.8 x 122 cm. Musée des Beaux-Arts du Canada, achetée en 1975. Photo © Musée des Beaux-Arts du Canada. © Judd Foundation/VAGA (New York), SODART (Montréal), 2004.

Donald JUDD, *Untitled*, 1963-1975. Plywood and pine beams with light-cadmium oil paint and aluminium tube with purple lacquer. 122 x 210.8 x 122 cm. National Gallery of Canada, purchased in 1975. Photo © National Gallery of Canada. © Judd Foundation/VAGA (New York), SODART (Montréal), 2004.



Robert MORRIS, *Sans titre*, 1967-1968. 254 morceaux de feutre. Musée des Beaux-Arts du Canada, achetée en 1968. Photo © Musée des Beaux-Arts du Canada. © Robert Morris/SODRAC (Montréal), 2004.

Robert MORRIS, *Untitled*, 1967-1968. 254 pieces of felt. National Gallery of Canada, purchased 1968. Photo © National Gallery of Canada. © Robert Morris/SODRAC (Montréal), 2004.

Robert MORRIS, *Sans titre*, 1967-1968. 254 morceaux de feutre. Musée des Beaux-Arts du Canada. Copie d'exposition. Photo: Richard Gagnier. © Robert Morris/SODRAC (Montréal), 2004.

Robert MORRIS, *Untitled*, 1967-1968. 254 pieces of felt. National Gallery of Canada, purchased 1968. Photo: Richard Gagnier. Exhibition copy. © Robert Morris/SODRAC (Montréal), 2004.



muséales ou la représentation admise de l'œuvre originale. Ainsi, des cas de réexpositions de sculptures minimales de la collection du Musée des Beaux-Arts du Canada font état de leur aspect variable, et aussi de ce que Gérard Genette nomme l'immanence plurielle de l'œuvre⁵, ces œuvres étant toutes réapparues dans l'espace public du musée sur des modes autres que celui de leur mise en vue inaugurale, telles l'adaptation, la réplique et la copie d'exposition.

UN CAS D'ADAPTATION : *THE NOMINAL THREE* DE DAN FLAVIN

Ainsi, *The Nominal Three* de Dan Flavin, exposée la première fois à la Green Gallery à New York en 1963 et réexposée au Musée des Beaux-Arts du Canada en 1969, à l'occasion d'une rétrospective organisée par ce musée, est un exemple d'adaptation ou de version d'une même œuvre produite par l'artiste. En conformité avec le concept de cette œuvre, dénommé « système additif⁶ », pour signifier sa contingence aux « situations » d'exposition, Flavin a, en 1969, adapté les composantes de l'œuvre aux caractéristiques spatiales d'un mur de la salle d'exposition du musée, produisant ainsi une variation de l'œuvre. Cette version coexiste cependant avec le texte et le diagramme du certificat d'authenticité, qui l'accompagnaient au moment de son acquisition par le musée, et où l'artiste a fixé les éléments constitutifs de l'œuvre ou ceux qui ne changent pas : tels le type de tubes fluorescents, leur nombre et leur longueur, ainsi que leur mode de distribution sur le mur. De plus, par ce document, l'artiste a également fixé la date de production de l'œuvre qui est celle de sa mise en vue inaugurale⁷. On observe toutefois que le degré de variation de cette œuvre a été réduit par l'artiste et le conservateur lorsqu'elle a été exposée de nouveau dans une salle de la collection permanente du musée. Conformément au concept de l'œuvre, l'artiste avait alors suggéré une mise en vue hybride adaptée à la situation d'exposition de la salle, et qui combinait les mises en espace de la Green Gallery en 1964 et du musée en 1969. Et c'est cette mise en espace qui a été, par la suite, désignée par l'artiste et le conservateur comme « la manifestation correcte » de l'œuvre, dans le sens où l'entend Genette, soit une manifestation élue qui permet d'atteindre un objet d'immanence idéale — celle-ci a été consignée dans le document produit par le conservateur destiné à guider les mises en exposition ultérieures de l'œuvre. Ainsi, lors des présentations successives de l'œuvre, en 2003-2004, dans l'exposition itinérante *3x3 Flavin, Andre, Judd*, l'œuvre a été mise en vue de cette façon⁸.

CAS DE RÉPLIQUE AUCTORIALE : *UNTITLED* (1963-1975) DE DON JUDD ET *UNTITLED* (1968) DE ROBERT MORRIS

Comme autre cas de figure d'immanence plurielle de l'œuvre, il y a la réplique auctoriale qui résulte du procédé de l'autocopie d'une œuvre unique donnant lieu à la fabrication de plusieurs exemplaires d'une même œuvre. Gérard Genette situe à la Renaissance italienne l'origine de ce mode de production d'œuvres plastiques. Dans le corpus des sculptures minimales de la collection du Musée des Beaux-Arts du Canada, on observe différentes circonstances de production de répliques. Ainsi, en 1975, la rétrospective consacrée à Judd a été l'occasion de fabrication, par l'artiste ou ses collaborateurs, d'un nouvel exemplaire de quelques sculptures ayant été produites antérieurement et qui s'inscrit tout à fait en continuité de la tradition artistique relevée par Genette. À titre d'exemple, mentionnons les deux exemplaires de *Untitled* (dss35)⁹ : le premier a été exposé à la Green Gallery à New York en 1963 et un autre exemplaire a été fabriqué lors de la rétrospective de l'œuvre de Judd en 1975 et a été acheté par le musée.

Il existe aussi, dans la collection du musée, un cas singulier de réplique se différenciant de l'exemple des sculptures de Judd, car le musée n'accorde pas la même valeur aux deux exemplaires d'une œuvre. Il s'agit de *Untitled* (1968) de Robert Morris constituée de deux cent cinquante-quatre morceaux de feutre. En 1970, cette œuvre est revenue au musée amputée de cinquante morceaux après avoir été prêtée à la Corcoran Gallery (Washington). Le conservateur a alors demandé à Morris s'il ne pouvait pas remplacer les morceaux manquants. Ne pouvant pas

THE CASE OF ADAPTATION: DAN FLAVIN'S *THE NOMINAL THREE*

Dan Flavin's *The Nominal Three* was first exhibited at the Green Gallery in New York in 1963, and re-exhibited in 1969 at the National Gallery of Canada on the occasion of the artist's retrospective, organized by the museum. This is an example of the artist producing an adaptation or another version of the same work. In 1969, in accordance with the work's concept, which the artist designated as an "additive system"⁶ to signify its contingency to exhibition "situations," Flavin adapted the work's elements to the spatial nature of a wall in the museum's gallery, thus producing a variation of the work. This version coexists nevertheless with the text and authenticity certificate that came with it when the museum acquired it. Here the artist determined the work's elements or those that do not change, such as the type of fluorescent tubes, their number and length as well as their arrangement on the wall. In this document, the artist also dated the work to the time of its inaugural showing.⁷ We note however that the artist and the curator reduced the degree of this work's variation when it was exhibited again in the museum's permanent collection. In accordance with the concept of the work, the artist then suggested a hybrid presentation adapted to the gallery situation, combining its Green Gallery placing, in 1964, with its 1969 museum showing. The artist and the curator designated this as the work's "correct appearance," a chosen presentation, as Genette understands it, enabling an object to attain ideal immanence. This has been recorded in a document the curator produced to guide further exhibitions of the work. And the work was presented in this manner for successive showings, in a 2003-2004 travelling exhibition, *3x3 Flavin, Andre, Judd*.⁸

THE CASE OF AN AUCTORIAL REPLICA: DON JUDD'S *UNTITLED* 1963-1975 AND ROBERT MORRIS' *UNTITLED* 1968

Another case of a work's plural immanence is the auctorial replica, which is the result of copying a unique work to produce several examples of the same work. Gérard Genette places the origin of producing artworks this way in the Italian Renaissance. In the corpus of minimalist sculpture in the collection of the National Gallery of Canada, we note that replicas have been produced on various occasions. In 1975, Judd's retrospective was an occasion for the artist and his collaborators to create new versions of a few earlier sculptures: this lies entirely within the artistic tradition Genette raises. As an example, there are two works called *Untitled* (dss35):⁹ the first was exhibited at the Green Gallery in New York in 1964, and the other was created for the Judd Retrospective in 1975 and was bought by the museum.

In the museum collection, there is also the unusual case of a replica that is unlike the example of Judd's sculpture because the museum does not grant the same value to both versions of a work. This is in regard to Robert Morris' *Untitled* 1968, which is composed of two hundred and fifty-four pieces of felt. In 1970, the work was returned to the museum minus fifty pieces after having been loaned to the Corcoran Gallery in Washington. The curator asked Morris to replace the missing pieces but he could not find the same felt used in the original work and therefore decided to create a replica with felt of another colour and thickness.¹⁰ The National Gallery of Canada has two examples of *Untitled* (1968), which are inscribed with the same number in the archives. Although the artist created both works, the museum does not give both works the same value because one is only a partial work and its incomplete appearance is presented in the museum galleries while the replica is loaned to other institutions.¹¹ This practice indicates that the first work's precedence acts as a criterion of differentiation and valorisation. And, to not undermine the work's unique value, the museum does not authorize the two versions to be exhibited at the same time.

THE EXHIBITION COPY: CARL ANDRE'S *LEVER* (1966)

By acting in this manner, does the National Gallery of Canada not now consider the replica of Morris' work an exhibition copy rather than an auctorial replica? The exhibition copy results from a need to



Brique réfractaire *Salina* / Firebrick *Salina*.

Carl ANDRE, *Lever*, 1966.
137 briques réfractaires. 11,4 x 22,5 x 883,9 cm (longueur totale) ; 11,4 x 22,5 x 6,4 cm (chaque brique). Musée des Beaux-Arts du Canada, achetée en 1969. Photo © Musée des Beaux-Arts du Canada. VAGA (New York), SODART (Montréal), 2004.

Carl ANDRE, *Lever*, 1966.
137 firebricks. 11.4 x 22.5 x 883.9 cm assembled ; 11.4 x 22.5 x 6.4 cm each. National Gallery of Canada, purchased 1969. Photo © National Gallery of Canada. VAGA (New York), SODART (Montréal), 2004.



retrouver le même feutre avec lequel il avait fabriqué l'œuvre originale, l'artiste a décidé de produire une réplique avec un feutre d'une autre couleur et d'une autre épaisseur¹⁰. Le Musée des Beaux-Arts du Canada possède donc deux exemplaires de *Untitled* (1968), qu'il a inscrits sur le même numéro d'archives. Et bien qu'ils aient été tous deux fabriqués par l'artiste, ils ne sont cependant pas dotés de la même valeur artistique par le musée, car ce n'est que l'œuvre partielle ou sa manifestation lacunaire qui est présentée dans ses salles alors que la réplique est destinée au prêt de l'œuvre à d'autres institutions¹¹. Cette pratique indique donc que l'antériorité du premier exemplaire agit comme critère de différenciation et de valorisation ; de plus, afin de ne pas porter atteinte à la valeur d'unicité de l'œuvre, le musée n'autorise pas l'exposition des deux versions en même temps.

LA COPIE D'EXPOSITION : *LEVER* (1966) DE CARL ANDRE

En agissant ainsi, est-ce que le Musée des Beaux-Arts du Canada ne considère pas davantage la réplique de l'œuvre de Morris comme une copie d'exposition et non comme une réplique auctoriale ? La copie d'exposition résulte d'une intention de tenir lieu de l'œuvre originale et elle est habituellement produite à partir d'instructions données par l'artiste. Genette considère qu'elle est un exemple de manifestation indirecte de l'œuvre originale qui « en son absence définitive ou momentanée » en donne « une connaissance plus ou moins précise¹² ». Cette définition s'applique bien à la copie d'exposition de *Lever*, une œuvre de Carl Andre, que le Musée des Beaux-Arts du Canada a fait fabriquer pour des raisons de conservation préventive. *Lever* est constituée de cent trente-sept briques qui s'effritent facilement. La fragilité de ce matériau a entraîné maintes fois le remplacement de ces briques. Ainsi, lorsque le musée l'acheta, l'œuvre n'était pas composée des briques originales, mais de briques fabriquées en 1969 à l'occasion de son acquisition ; ou encore, après avoir circulé dans une exposition itinérante organisée en

replace the original work and is usually produced from instructions given by the artist. Genette considers this an example of the indirect appearance of an original work, which, "in its definitive or momentary absence," gives "a more or less precise understanding."¹² This is an appropriate definition for the exhibition copy of *Lever*, Carl Andre's work that the National Gallery of Canada had made for reasons of preventive conservation. *Lever* is composed of a hundred and thirty-seven bricks that crumble easily. The fragility of this material has led to the bricks being replaced a great many times. When the museum bought the work, it was not composed of the original bricks but of bricks produced in 1969 for its acquisition. Thus, after circulating in a travelling exhibition organized by the Museum of Modern Art in New York, it returned to the National Gallery of Canada made up of new bricks. What is significant is that the curator at the time insisted that the Museum of Modern Art have the bricks made by the same Philadelphia factory that produced the "original bricks."¹³ Concerned with maintaining the integrity of a work acquired by the museum and of conforming to the artist's intention, Brydon Smith, the curator, made sure that the work's link with the history of its fabrication was preserved. The fragility of *Lever's* bricks also led to the production of an exhibition copy for loan to art institutions. And anticipating the factory's eventual disappearance — and with it, a crucial element in *Lever's* production chain —, the curator also kept the factory bricks in stock. These would replace damaged bricks in the original work as well as in the exhibition copy, each version having its collection of replacement bricks. Furthermore, as in the case of *Morris' Untitled*, the museum differentiates between the two versions of *Lever*: it only exhibits, within its walls, the first version, to which it attributes the value of an original work. This distinction does not rest on the work's material components when the museum acquired it but on the first version's precedence in its production history, which is designated as the reference version.

1973 par le Modern Art Museum de New York, elle revint au Musée des Beaux-Arts du Canada constituée aussi de nouvelles briques. Il est important cependant de préciser que le conservateur d'alors avait exigé que le Modern Art Museum les fasse fabriquer par le manufacturier de Philadelphie qui avait produit les « briques originales¹³ ». Préoccupé de maintenir l'intégrité de l'œuvre acquise par le musée et d'être en conformité avec l'intention de l'artiste, le conservateur, Brydon Smith, s'assurait ainsi que le lien de l'œuvre avec son histoire de fabrication soit maintenu. La fragilité des briques de *Lever* donna aussi lieu à la production d'une copie d'exposition destinée au prêt de l'œuvre à des institutions muséales. De plus, afin de prévenir l'éventuelle disparition du manufacturier, acteur déterminant de la chaîne de production de *Lever*, le conservateur a aussi fait stocker des briques produites par lui ; celles-ci devant servir à remplacer tant les briques abîmées de l'exemplaire originale que celles de la copie d'exposition, chacun des exemplaires ayant son ensemble de briques de remplacement. Par ailleurs, comme elle le fait dans le cas de *Untitled* de Morris, l'institution muséale différencie les deux exemplaires de *Lever* en n'exposant dans ses murs que le premier exemplaire auquel elle attribue la valeur d'originalité. Cette distinction ne s'appuie pas sur les composantes matérielles de l'œuvre acquise par le musée, mais sur l'antériorité du premier exemplaire dans l'histoire de sa production, et qui est désigné par celui-ci comme l'exemplaire de référence.

LA COCONSTRUCTION DE L'ŒUVRE D'ART ET DU MUSÉE

L'analyse de ces cas de réexpositions de sculptures minimales, dont plusieurs observations pourraient être appliquées à un corpus beaucoup plus large de l'art contemporain, fait état du travail souterrain des œuvres contemporaines dans l'espace muséal que la sociologie de la médiation conduit à aborder comme la coconstruction réciproque de l'œuvre et du musée¹⁴. Car, d'une part, cette analyse nous apprend que par leurs interventions sur l'œuvre, et par la documentation qu'ils constituent, les muséologues, en collaboration avec l'artiste, fixent non seulement les composantes matérielles ou physiques de l'œuvre présentée au public, mais ils contribuent également à l'élaboration d'une nouvelle représentation de l'œuvre d'art ; et, d'autre part, les œuvres contemporaines produisent le musée en y introduisant des matériaux, des dispositifs techniques, des savoirs et des valeurs qui mettent en question les normes régularisant les pratiques de cette institution. Cette action réciproque se déploie dans la quotidienneté des gestes posés ou des décisions prises à propos de la réexposition d'une œuvre ou du mode de sa conservation préventive. ←

Francine COUTURE est professeure au département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal. Ses publications portent sur les rapports de l'art contemporain du Québec avec l'institution artistique. Elle mène actuellement une étude sociologique de la conservation préventive et de la réexposition des œuvres à médias variables.

THE CO-CONSTRUCTION OF THE ARTWORK AND THE MUSEUM

The analysis of these cases of re-exhibiting minimalist sculpture — many observations of which could be applied to a much larger corpus of contemporary art — testifies to contemporary artworks' unacknowledged contributions to museum space, which the sociology of mediation broaches as a reciprocal co-construction by the work and the museum.¹⁴ On one hand, analysis shows us that museum people, through their interventions and the documentation they make in collaboration with the artist, determine not only the material or physical components of a work presented to the public, but also contribute to the development of a new representation of the artwork. And on the other hand, contemporary artworks make the museum: they introduce materials, technology, knowledge and values that question the standards regulating a museum's practices. This reciprocal action is carried out in the everyday nature of decisions made, or steps taken, concerning an artwork's re-exhibition or preventive conservation. ←

TRANSLATION BY JANET LOGAN

Francine COUTURE is a professor in the department of art history at Université du Québec à Montréal. Her published works are concerned with the relationship of contemporary Quebec art to art institutions. At present, she is making a sociological study of preventive conservation and the re-exhibition of variable media artworks.

NOTES

1. Alain Depocas, John Ippolito, Caitlin Jones, *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 ; Ijstrand Hummelen et Tatja Scholte, « Shaking knowledge for the conservation of contemporary art: changing roles in a museum without walls » *Modern Art, New Museums*, IIC, Contributions to the Bilbao Congress, 13-17 septembre 2004 / Alain Depocas, Jon Ippolito, Caitlin Jones, *Permanence Through Change: The Variable Media Approach*, Montreal / New York: The Daniel Langlois Foundation for Art, Science and Technology / Guggenheim Museum, 2003 ; Ijstrand Hummelen and Tatja Scholte, « Sharing knowledge for the conservation of contemporary art: changing roles in a museum without walls, » *Modern Art, New Museums*, IIC, Contributions to the Bilbao Congress, September 13-17, 2004.
2. Jan Marontate, « Modern Art: Who Cares? », *Boekmancahier (for Studies in Cultural Policy)*, Vol. 9, n° 34, Décembre / December 1997, p. 407-419.
3. Antoine Hennion, *La passion musicale, Une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié, 1993.
4. Susan Haggood, « Remaking Art History », *Art in America*, Vol. 78, juillet / July 1990, p. 115-123 ; Donald Judd, « Una stanza per Panza », *Écrits, 1963-2000*, Paris, Daniel Lelong Éditeur, 1991, p. 234-301.
5. Gérard Genette, *L'œuvre de l'art. Immanence et transcendance*, Paris, Seuil, 1994.
6. Brydon Smith, *Fluorescent Light, etc. From Dan Flavin*, The National Gallery of Canada, Ottawa, p. 204.
7. Tiffany Bell, « Working strategies », *Light in architecture and art*, T. Bell and al, Marfa, TX Chinati Foundation, 2002, p. 11-26.
8. Diana Nemiroff, conservatrice de l'art moderne au Musée des Beaux-Arts du Canada et commissaire de l'exposition, justifie ce choix en disant que cela a permis de contourner certains éléments de l'espace architectural des salles d'exposition qui pouvaient porter atteinte à l'intégrité de l'œuvre. Courriel de Diana Nemiroff à Francine Couture, le 26 mai 2004 / Diana Nemiroff, curator of modern art at the National Gallery of Canada and of the exhibition, justified this choice, saying that this allowed them to skirt some of the architectural elements in the exhibition galleries that could have undermined the work's integrity. E-mail from Diana Nemiroff to Francine Couture, May 16, 2004.
9. Donald Judd, catalogue d'exposition à la Galerie Nationale du Canada, 24 mai-6 juillet 1975 ; Catalogue raisonné de peintures, objets et planche de bois, 1960-1974, p. 112 / Donald Judd, exhibition catalogue, The National Gallery of Canada, May 24 to July 6, 1975 ; Catalogue raisonné of paintings, objects, and wood-blocks, 1960-1974, p. 112.
10. Lettre de Robert Morris à Brydon Smith, le 14 mars 1970. (Archives de conservation du Musée des Beaux-Arts du Canada) / Letter from Robert Morris to Brydon Smith, March 14, 1970, in The National Gallery of Canada Archives.
11. « Check List loan » à la South Bank Center pour l'exposition *Gravity and Grace. The changing condition of sculpture 1965-1975*. Il est dit que la version qui voyage est la version fabriquée en 1970. (Archives de conservation du Musée des Beaux-Arts du Canada) / Loan checklist at South Bank Centre for the exhibition *Gravity and Grace. The Changing Condition of Sculpture 1965-1975*. It states that the travelling version is the one made in 1970, in The National Gallery of Canada Archives.
12. Genette, *ibid.* p. 253.
13. Lettre de Brydon Smith, conservateur du Musée des Beaux-Arts du Canada, à Barbara London, responsable de l'exposition *Some Recent American Art*, Museum of Modern Art, New York, 20 juin 1973. (Archives de conservation, Musée des Beaux-Arts du Canada) / Letter from Brydon Smith, curator at The National Gallery of Canada, to Barbara London, in charge of the exhibition, *Some Recent American Art*, The Museum of Modern Art, New York, June 20, 1973 in The National Gallery of Canada Archives.
14. Nathalie Heinrich présente ainsi l'action des médiateurs : ils sont des « opérateurs de transformation ou de traduction qui font l'art tout entier en même temps que l'art les fait exister » ; la sociologie de la médiation démontre ainsi qu'il y a « coconstruction réciproque des réalités matérielles et des actions humaines ». Nathalie Heinrich, *La Sociologie de l'art*, Paris, Éditions La Découverte, 2001, p. 67 / Nathalie Heinrich presents the mediators' action as such: they are «processors completely transforming or translating art at the same time as the art allows them to exist.» The sociology of mediation thus demonstrates that there is a «mutual co-construction of material realities and of human actions.» Nathalie Heinrich, *La Sociologie de l'art*, Paris, Éditions La Découverte, 2001, p. 67.