

L'oeuvre à refaire

Existence de l'oeuvre en tant qu'exposée et attitude de l'artiste face à sa reconstruction

Re-Making Artwork

Its existence as an exhibition and the artist's attitude concerning its reconstruction

Richard Gagnier

Numéro 69, automne 2004

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/8963ac>

[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

Gagnier, R. (2004). L'oeuvre à refaire : existence de l'oeuvre en tant qu'exposée et attitude de l'artiste face à sa reconstruction / Re-Making Artwork: Its existence as an exhibition and the artist's attitude concerning its reconstruction. *Espace Sculpture*, (69), 10-17.



L'ŒUVRE À REFAIRE: EXISTENCE DE L'ŒUVRE EN TANT QU'EXPOSÉE ET ATTITUDE DE L'ARTISTE FACE À SA RECONSTRUCTION

RICHARD GAGNIER

RE-MAKING ARTWORK: ITS EXISTENCE AS AN EXHIBITION AND THE ARTIST'S ATTITUDE CONCERNING ITS RECONSTRUCTION

L'attention portée aux particularités de la réexposition de certaines œuvres contemporaines, où la présentation successive pose problème, concerne souvent la pérennité de l'œuvre, celle-ci apparaissant menacée. Il peut s'agir aussi de sa perte d'intégrité mettant en cause la dégradation ou la disparition des matériaux originaux. Cependant, il existe des œuvres qui n'ont d'autre entité que lorsqu'elles sont exposées car elles exigent d'être reconstruites à chaque présentation. Parfois les matériaux doivent être renouvelés : dans bien des cas, les originaux sont conservés et entreposés. La pérennité de l'œuvre réside plutôt dans le maintien et la transmission du savoir concourant à la fabrication.

Le caractère « à version » de ces œuvres les rendent susceptibles de variantes au cours de leurs maintes présentations, en particulier durant cette période où elles demeurent la propriété de l'artiste. C'est justement leur nature transitoire d'existence — que ce soit par l'éphémérité des matériaux, ou qu'un principe actif de transformation soit mis en jeu en cours de processus de présentation, ou encore à cause des exigences répétées de manipulation des matériaux — qui les tient liées au processus de l'exposition. Ces œuvres existent en dehors du paradigme de l'atelier traditionnel où l'œuvre peut subir de nombreuses transformations, mais dont le passage dans la sphère publique la présente comme fixe et terminée. La question de la réexposition soulève aussi celle de l'espace d'exposition comme lieu actif d'expérimentation.

ACHÈVEMENT DE L'ŒUVRE

Sans exclure la possibilité que la nature intrinsèque de certaines œuvres est justement d'être modifiée, il reste que pour nombre d'entre elles, l'artiste met éventuellement un terme au processus et la déclare achevée. Ce moment de terminaison peut avoir à faire avec les exigences du marché de l'art mais aussi avec l'inclusion de l'œuvre dans une collection. Dans ce cas, un certain transfert de responsabilité opère, soit celui pour l'institution (ou le collectionneur) de la préserver. C'est souvent lors de cette opération que la question de la pérennité se pose pour la première fois pour l'artiste. Ce rôle de préservation se veut une tentative de comprendre les intentions profondes de l'artiste pour l'œuvre aboutie à ce stade, de

The attention given to the particularities of re-exhibiting some contemporary artworks often concerns a work's durability, apparently threatened by successive presentations. This may also involve a loss of integrity, implying the degradation or disappearance of the original material. Nevertheless, there are works that have no entity other than when they are exhibited, because they require reconstruction for each presentation. Sometimes the material must be replaced, but often the original is preserved and put in storage. The work's longevity resides rather in upholding and transmitting the knowledge that contributed to its making.

By nature, works existing in many versions are susceptible to variations during their many presentations, particularly while they remain the artist's property. It is precisely their transitory aspect that keeps them linked to the exhibition process, whether it is the material's ephemeral nature, a transforming element that takes place during their presentation, or even the material's repeated manipulation. These works exist outside the paradigm of the traditional studio, where a work can be subjected to numerous transformations and then presented as determined and complete to the public sphere. Re-exhibition also raises the issue of the exhibition venue as an active space for experimentation.

COMPLETION OF A WORK

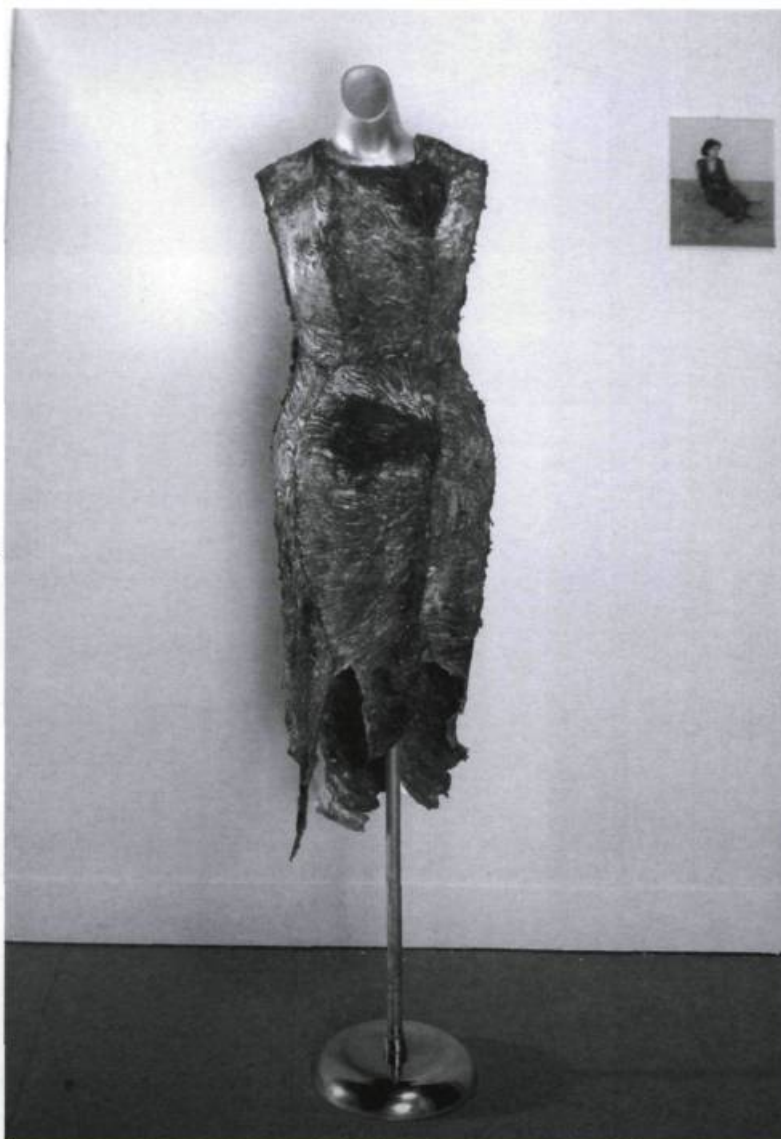
Without excluding the possibility that the intrinsic nature of some works is precisely to be altered, for a number of them, the artist eventually puts an end to the creative process and declares the work complete. This time of completion may have to do with market demands or with the inclusion of a work in a collection. In this case, a transfer of responsibility occurs, in that the institution or collector now takes care of the work. Often during this transaction, the artist faces the question of durability for the first time. The role of safekeeping is an attempt to grasp the artist's profoundest intentions about the completed work at this stage, to locate a significant moment in the artist's art production. Furthermore, this understanding is designed to thwart future interpretations of the presentation.



JANA STERBAK, *Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic* — robe de chair pour albinos anorexique. Photographie accompagnant l'œuvre lors de sa présentation. Photo : Louis Lussier.



JANA STERBAK, *Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic* — robe de chair pour albinos anorexique. Photographie accompagnant l'œuvre lors de l'exposition *Corps à corps*, 1991. Photo : Musée des beaux-arts du Canada.



JANA STERBAK, *Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic* — robe de chair pour albinos anorexique, 1987. Édition 1/2. Photo : avec l'aimable autorisation du Centre Georges-Pompidou, Musée national d'art moderne.

JANA STERBAK, *Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic* — robe de chair pour albinos anorexique, 1987. Édition 2/2. Photo : avec l'aimable autorisation du Walker Art Center, Minneapolis.

situer un moment historique jugé important dans la production de l'artiste. En outre, ce travail de compréhension vise à contrecarrer les interprétations futures de la présentation.

Ce qui devient primordial à cette étape de la vie de l'œuvre est d'établir quels sont ses paramètres, de quels éléments elle se compose, comment ceux-ci s'organisent et quelles sont les variantes et les limites dans la présentation, les matériaux ou la technique qui respectent l'intention artistique. On le voit, le rôle de la documentation devient essentiel, d'autant plus que l'œuvre a pu subir certaines transformations antérieurement. L'œuvre devant être fabriquée, cette tâche de documentation se complique, car les méthodes et le savoir-faire de l'artiste doivent apparaître sous une forme ou une autre.

Deux œuvres vont illustrer ces propos. L'une, *Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic* — robe de chair pour albinos anorexique de Jana Sterbak, est une œuvre qui a subi certaines modifications au cours de ses premières présentations pour éventuellement se présenter en deux versions appartenant à deux institutions muséales, soit le Walker Art Center, à Minneapolis, et le Centre Georges-Pompidou, Musée national d'art moderne, à Paris. L'autre œuvre, *La voie parfaite* de Nicole Jolicœur, appartient à la collection du Musée des beaux-arts du Canada à Ottawa (œuvre créée en 1994 et acquise en 1997).

Toutes les deux prennent existence au cours de la présentation : *Vanitas* exigeant la fabrication fraîche d'une robe à partir de steaks de flanchet, à être montrée sur mannequin, et *La voie parfaite*, le dépôt de voilage

At this stage of the work's existence, it is vital to establish its parameters, the elements it is composed of and their arrangement, the variations and limits of its presentation, the materials and technique that respect the artistic intention. Documentation is essential, especially since the work may have been subjected to some earlier changes. As the work needs to be remade, the task of documenting it becomes complicated because the artist's methods and know-how must appear in some form or other.

Two works will illustrate these remarks. One is Jana Sterbak's *Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic*, a work that underwent some alterations during its first presentations before eventually being shown in two versions, one now belonging to the Walker Art Center, in Minneapolis, and the other to the Centre Georges-Pompidou, Musée national d'art moderne, in Paris. The other work is *La voie parfaite*, by Nicole Jolicœur, in the collection of the National Gallery of Canada in Ottawa. The work was created in 1994 and acquired in 1997.

Both works come into existence during their presentation. *Vanitas* requires a freshly made dress of flank steaks to be shown on a mannequin, and *La voie parfaite* is an installation made up of five silver print photographs with remarkably draped and twisted silk veiling covering each one. In terms of the materials, they pose no conservation problems. The sewn flank steaks are dried out by the end of the exhibition and are thrown out, the mannequin cleaned and put away. For *La voie*

de soie composé de drapés et de torsades singulières pour chacune des cinq épreuves argentiques composant l'installation. En termes de matériaux, elles ne posent pas de problèmes de conservation : les steaks de flanchet cousus et desséchés au terme de la présentation sont jetés, le mannequin nettoyé et rangé. Pour *La voie parfaite*, les soies sont défaites, soigneusement roulées et les photographies entreposées selon les règles de la conservation muséologique. Ces deux œuvres exigent, à divers degrés, l'apprentissage d'un savoir-faire de l'artiste du fait qu'elles font partie d'une collection : et dans les deux cas, leur particularité visuelle maintient la présence de l'artiste très active lors des présentations.

Elles se distinguent cependant dans le rapport du travail vis-à-vis la création, l'existence transitoire et strictement performative de *Vanitas* ayant amené Jana Sterbak à expérimenter et modifier la présentation de l'œuvre presque exclusivement lors de son exposition. Pour *La voie parfaite*, c'est plutôt le travail d'élaboration dans l'atelier qui a guidé l'œuvre vers la forme qu'on lui connaît, forme très précise dont la codification et la reproduction des enveloppes de soie deviennent une exigence de sens première de la position discursive de l'artiste avec cette appropriation des images¹ de la psychiatrie du 19^e siècle, à l'hôpital de la Salpêtrière à Paris — ces images dont on reconnaît aujourd'hui tout l'impact dans la construction du sujet photographique féminin de l'hystérie comme maladie².

LES DIVERSES FIGURES DE VANITAS

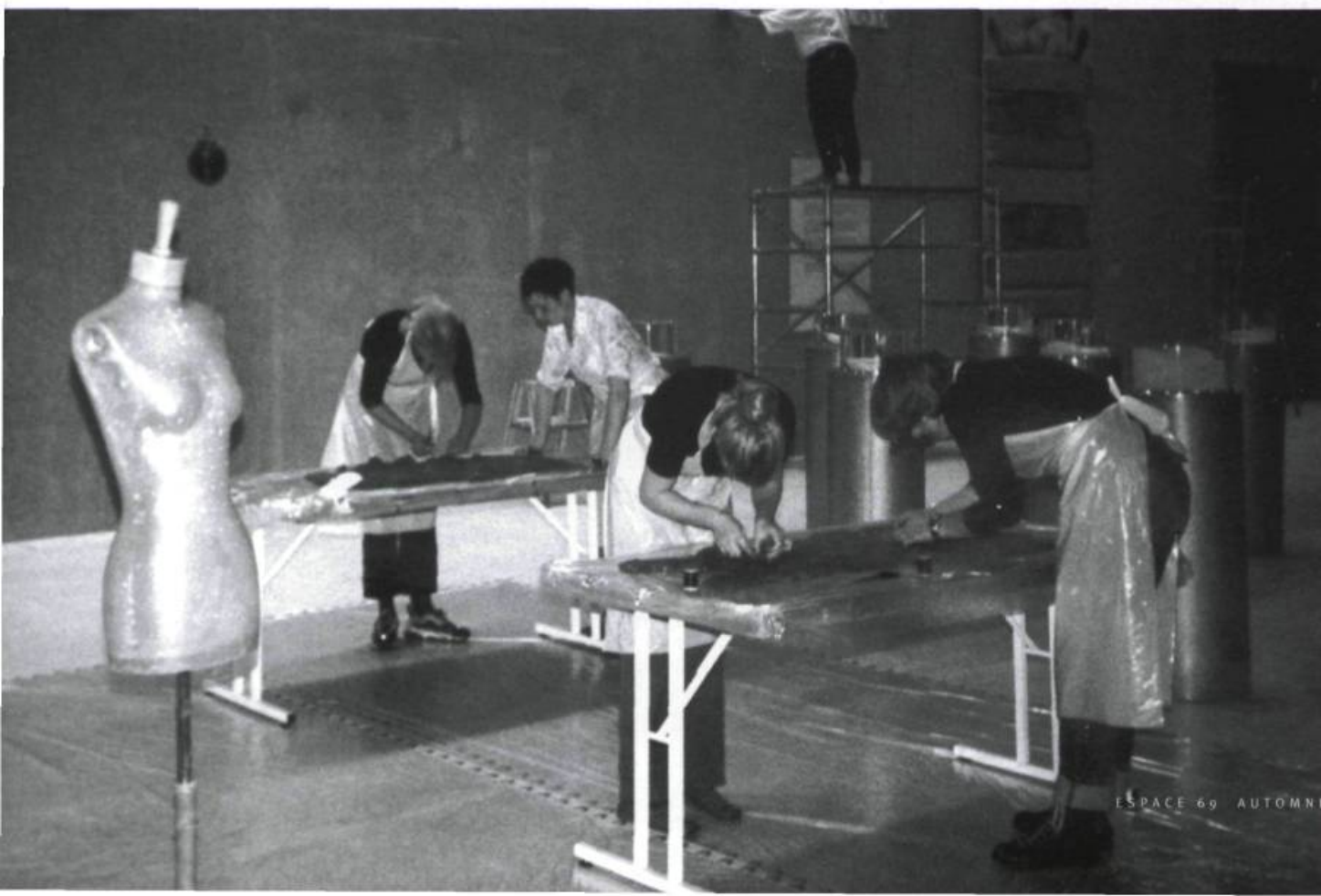
Vanitas fait partie des objets du corpus que l'artiste qualifie d'objet performatif³. Au cours de la présentation, un principe actif est mis en jeu modifiant l'apparence de l'œuvre, ici la déshydratation de la viande suggérant notre propre vieillissement. À partir d'un patron sommaire du devant et du dos correspondant aux mensurations de la forme de présentation, les morceaux de flanchet sont assemblés à l'aiguille au point de surjet avec du fil à coudre noir. Ces deux assemblages sont ensuite saturés de sel de table, laissés à plat de trois à quatre heures, période durant laquelle le sel dégorge les morceaux de viande d'une partie de son eau. À cette étape, les deux moitiés

parfaite, the silk veils are undone and carefully rolled up and the photographs stored according to the museum's conservation standards. To varying degrees, as they are part of a collection, these two works requires familiarity with the artist's methodology. In both cases, their distinctive features keep the artist's presence very much alive during the presentations.

They can be distinguished, however, in the relationship of work versus creation: the transitory and strictly performance-based existence of *Vanitas* led Jana Sterbak to experiment and change the work's presentation almost exclusively when it was to be exhibited. For *La voie parfaite*, it is rather the work's careful elaboration in the studio that has given it the form we now know. It is a very precise form, in which the codification and reproduction of the silk envelopes express the true meaning of the artist's discursive position as she appropriates images¹ from nineteenth-century psychiatry, at Hôpital de la Salpêtrière in Paris. Today, we acknowledge the impact that these photographic images of the female subject have on the construction of hysteria as an illness.²

THE VARIOUS FACES OF VANITAS

Vanitas is part of a corpus of objects that the artist calls performance objects.³ During the presentation, an element is activated changing the work's appearance; here the meat's dehydration suggests our own aging. With basic back and front patterns corresponding to the measurements of the presentation form, the pieces of flank are assembled with overcast stitching using a needle and black thread. These two assemblages are then covered with table salt and left flat for three to four hours, during which the salt eliminates some of the water from the meat. At this stage, the two halves are wiped of excess salt and dried with absorbent paper. They are put together on the form, the shoulders and sides stitched together. The drying then takes place during the presentation, contact with the air assuring complete dehydration.⁴ The dress is always made the day of the opening to emphasize the attractive/repulsive nature of the fresh material as it dries out. Constantly accompanying the work is a coloured photograph hung



JANA STERBAK, *Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic* — robe de chair pour albinos anorexique. Stade de fabrication, Musée Arken, Copenhague, 2002. Photo: Richard Gagnier.

sont tamponnées de l'excédent de sel et séchées à l'aide d'un papier absorbant. Elles sont rassemblées sur la forme en surjetant les épaules et les côtés. Par la suite, le séchage se poursuit en cours de présentation, le contact avec l'air assurant la déshydratation complète⁴. La robe est toujours confectionnée la journée du vernissage, témoignant du caractère attractif / répulsif du matériau frais vers son dessèchement. Elle est toujours accompagnée d'une photographie couleurs accrochée au mur à proximité. Celle-ci présente une jeune femme habillée de cette même robe. D'une part, elle met le visiteur à l'affût du processus dynamique qui s'effectue sur le matériau et, d'autre part, elle cristallise la référence à la *vanitas* par cette manifestation simultanée des états successifs de la chair⁵. Mais cette robe — ce vêtement féminin — propose aussi des lectures féministes multiples.

La robe de chair a été présentée pour la première fois à la galerie René Blouin à Montréal en février 1987. Conçue et pensée à New York où l'artiste résidait à cette époque, l'œuvre a fait l'objet d'expérimentations par Strebak sur le comportement du matériau avec quelques morceaux de steaks de flanchet⁶. L'artiste et le galeriste se mettent d'accord pour sa réalisation et Blouin trouve sur place les éléments qui porteront la robe. Il s'agit d'un cintre de plastique aux épaules élargies avec le mot *twinfitt* inscrit en relief sur la partie centrale. Sur ce cintre est glissée une forme grillagée faite de filin d'aluminium gainé de plastique qui épouse la silhouette d'un torse féminin grâce à des attaches d'acier reliant les filins. Cette forme assemblée est suspendue du plafond de la salle à l'aide d'une chaîne métallique reliée au cintre. Au cours de cette fabrication, une séance photographique est exécutée par le photographe Louis Lussier, conduisant au choix de l'épreuve de la robe portée par une jeune femme assise au sol, les jambes repliées sur le côté.

Sous cette modalité de présentation, l'œuvre a été présentée à six reprises⁷, en fait jusqu'à l'exposition solo *Corps à corps* organisée par le Musée des beaux-arts du Canada dont Diana Némiroff⁸ assurait le commissariat. Cette exposition deviendra itinérante. Lors de l'élaboration de la présentation à Ottawa, en mars 1991, une autre séance photographique est organisée durant la fabrication de la robe, où elle sera portée par une jeune danseuse⁹. D'un commun accord, la conservatrice et l'artiste retiennent une épreuve où le modèle est assis sur un tabouret, les cheveux relevés. Cette épreuve, encadrée sous plexiglas de façon analogue à l'épreuve de Montréal, accompagne la robe de chair sur cintre aussi bien à Ottawa que pour les quatre autres présentations du projet itinérant¹⁰. Assigné comme restaurateur à cette exposition, j'ai ainsi cousu mes premières robes de chair en compagnie de l'artiste et des trois ou quatre personnes sollicitées sur place pour ce faire, en général par le biais des écoles d'art et des bénévoles des institutions visitées.

En cours de préparation pour envoyer l'exposition à Cambridge, l'artiste exprime le souhait de trouver un mannequin sur pied pour présenter la robe — elle aurait souhaité cette présentation depuis un bon moment¹¹. C'est à Cambridge qu'est trouvé un mannequin de vitrine dont le socle et la tige sont d'aluminium chromé et le torse fait de polyéthylène moulé. Le torse sera perforé pour garantir la circulation d'air et peint à l'aérosol avec une peinture métallique à l'aluminium. Strebak s'est montrée très satisfaite de ce changement de support et à partir de cette présentation, soit en octobre 1991, *Vanitas* a adopté ce mode de présentation. Cette remarque est importante car si des photographies couleurs ou noir et blanc de la présentation sur cintre sont visibles dans les publications de l'époque, elles disparaîtront complètement par la suite.

Johanne Lamoureux a noté ce changement de présentation et y a vu des registres secondaires de significations se greffer au sens premier de l'œuvre. Ainsi la présentation originale sur cintre, suspendue dans les airs, renforce le côté animal et charnel de l'objet, l'associant au tra-

on a nearby wall: it depicts a young woman wearing the dress. On one hand, the work makes the visitor look at the dynamic process that occurs in the material, and on the other, it crystallizes the reference to *vanitas* through this simultaneous showing of the meat's successive states.⁵ But this dress — this piece of female clothing — also suggests multiple feminist readings.

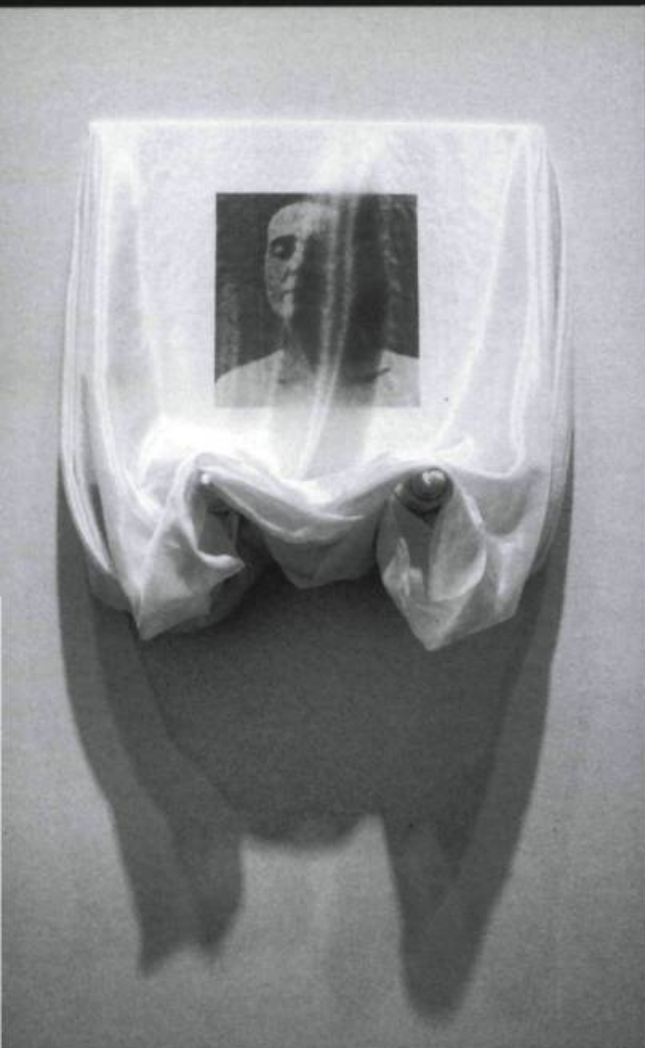
The meat dress was first presented at Galerie René Blouin, in Montreal, in February 1987. In New York City, where Strebak imagined and conceived the work and where she was living at the time, she had experimented with the material's behaviour using several pieces of flank steak.⁶ The artist and the gallery director agreed to produce the work and Blouin found the elements to hold the dress in the gallery building. This was an oversized plastic hanger with "twinfitt" inscribed in relief at the centre. On this hanger was slipped a wire mesh form made of plastic-sheathed aluminium rope linked with steel clasps that took on the silhouette of a female torso. This assembled form was hung from the gallery ceiling by a metal chain. During the work's making, a photographic session took place with photographer Louis Lussier: the picture chosen shows a young woman wearing the dress seated on the floor with her legs tucked to the side.

The work had been shown six times⁷ in this mode of presentation before the solo exhibition *States of Being*, curated by Diana Némiroff⁸ at the National Gallery of Canada. This exhibition would also travel. During the planning of the Ottawa presentation, in March 1991, another photographic session was arranged during the dress's fabrication, this time worn by a young dancer.⁹ The curator and the artist agreed to use a photograph in which the model is seated on a stool with her hair tied up. This photograph, framed with Plexiglas in a way similar to the Montreal photograph, accompanied the meat dress on the hanger in Ottawa and in the travelling exhibition's four other presentations.¹⁰ Assigned as the restorer for this exhibition, I sewed my first meat dresses in the company of the artist and three or four people solicited to help in each place, generally from art schools and volunteers at the institutions visited.

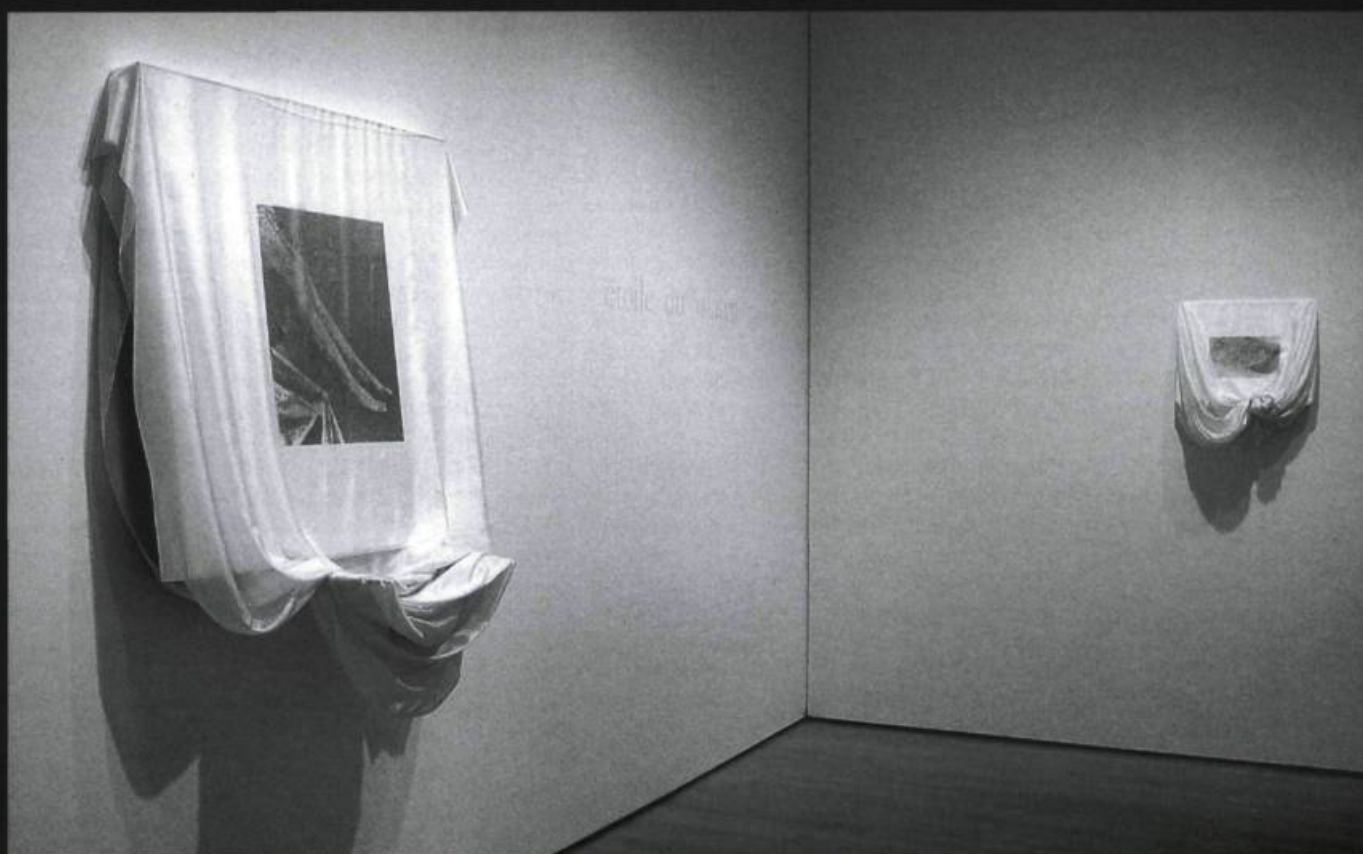
While preparing to send the exhibition to Cambridge, the artist expressed the wish to find a standing mannequin to present the dress — she had been wanting this kind of presentation for some time.¹¹ In Cambridge, a window-display mannequin was found, having a torso of moulded polyethylene with an aluminium chrome rod and pedestal. Holes were made in the torso for air circulation and it was painted with metallic aluminium paint. Strebak was very happy with this change of support and, from the October 1991 exhibition on, *Vanitas* adopted this mode of presentation. This remark is significant because although the colour or black and white photos of the presentation on the hanger are shown in publications of the period, they will eventually disappear.

Johanne Lamoureux noted this change of presentation and saw secondary significance added to the work's original meaning. The original presentation on the hanger suspended from the ceiling stressed the animal and carnal side of the object, associating it with the assembly-line work of dismembering meat carcasses on hooks in a slaughterhouse. The placement of the dress on a window-display mannequin suggests that the object is a metaphorical body, female clothing, a consumer good displaying its vanity as an asset — and by extension, fashion in general.¹²

In 1992, Chantal Crousel, a Parisian gallery director who had just begun representing the artist, suggested presenting *Vanitas* in her gallery. Having enquired of the artist of the work's construction and of the required materials, Crousel agreed to find a mannequin in Paris to show the dress. This is how a dressmaker's mannequin with arms, legs, and a wooden extension at the neck was selected. This kind of mannequin is usually found in sewing workshops where it is used for hand modelling and assem-



NICOLE JOLICÉUR,
La voie parfaite, 1994.
Détail. Avec l'aimable
autorisation du Musée
des beaux-arts du
Canada / Courtesy of
the National Gallery of
Canada.



NICOLE JOLICÉUR,
La voie parfaite,
1994. Vue partielle
de l'installation /
Partial view of the
installation. Avec
l'aimable autori-
sation du Musée
des beaux-arts du
Canada / Courtesy
of the National
Gallery of Canada.

vail de dépeçage à la chaîne des carcasses de viande sur crochets dans les abattoirs. La disposition sur mannequin de vitrine signale l'objet comme corps métaphorique et vêtement féminin, un bien de consommation pointant sa vanité comme atours — et par extension de la mode en général¹².

Durant l'année 1992, Chantal Crousel, une galeriste parisienne qui représente l'artiste depuis peu, lui propose de présenter *Vanitas* dans sa galerie. S'étant informée auprès de l'artiste des modalités de fabrication et des matériaux nécessaires, Crousel s'engage à trouver sur place un mannequin afin de présenter la robe. C'est ainsi qu'un mannequin de couture, muni de quatre pattes et d'une extension en bois au cou, est sélectionné. Ce type de mannequin se retrouve habituellement dans les ateliers de couture où il sert au modelage et aux assemblages à la main. La provenance de ce mannequin nous conduit à percevoir la robe de chair comme un objet couture, un modèle accentuant sa condition de fabrication et par métonymie, celle du sujet féminin. La forme du torse est un moule perforé de fibre de verre résinée, fort probablement à partir d'un torse de tissu et de bourre d'un mannequin de couture original.

En essayant de situer le caractère typologique de cette nouvelle présentation, on serait tenté de parler d'une copie d'exposition. Il apparaît difficile de soutenir cette appellation car *Vanitas*, par sa fabrication constante et ses modifications, serait la copie de quel original. De même, lorsque l'on parle de reconstruction, le rapport à l'identique est essentiel. Or, les deux mannequins diffèrent jusque dans leur fonction d'usage. L'artiste parle de versions de l'œuvre et donc de deux versions, car dans cette mouvance des prestations, l'œuvre se voit sanctionnée d'une existence double par le fait que deux des marchands représentant l'artiste, soit Chantal Crousel à Paris et René Blouin à Montréal, vont vendre l'œuvre chacun de leur côté, c'est-à-dire un mannequin, une liste de matériaux et une description de la méthode de fabrication, deux patrons à plat du devant et du dos de la robe ainsi qu'une épreuve photographique couleurs de la pose au sol du modèle réalisé en 1987. Le tout est accompagné d'un numéro d'édition, 2 / 2 pour la version française de Crousel avec mannequin de couture qui ira au Walker Art Center au début de l'année 1993 : et la notation 1 / 2 pour la version avec mannequin de vitrine pour le Centre Georges-Pompidou vendue par Blouin un peu plus tard dans l'année.

À partir de la trouvaille du mannequin à Cambridge, l'œuvre acquiert son mode de présentation achevé, d'autant plus que les deux versions, produites dans un temps très rapproché, sont cédées à des collections importantes d'art contemporain. Les variations cessent, toute demande subséquente de présentation étant acheminée à l'une ou l'autre des deux institutions. Ce qui demeure primordial pour Sterbak vis-à-vis de l'œuvre, c'est une certaine façon de fabriquer la robe, de disposer et d'assembler les morceaux de flanchet, et d'ajuster les deux moitiés sur le mannequin. C'est pourquoi il y a une entente tacite entre les institutions propriétaires et l'artiste qui fait que la supervision de la fabrication, fabrication entreprise par des individus novices face à la tâche, doit être assurée par l'artiste ou des collaborateurs avec qui elle a déjà expérimenté la fabrication et en qui elle a confiance quant au rendu de la forme du vêtement¹³.

LA PRÉCISION DES DRAPÉS DE LA VOIE PARFAITE

Ces dernières remarques au sujet du nombre limité de personnes dont l'habileté est reconnue par l'artiste pour la fabrication de l'œuvre trouvent un écho avec *La voie parfaite* de Nicole Jolicœur. Dans ce cas-ci, la question du savoir-faire est cruciale et, en fait, presque personne en dehors de l'artiste ne peut bien rendre la subtilité des ces modelages noués — même l'artiste doit se reprendre à plu-

bling. The mannequin's origin leads us to see the meat dress as a designer object, an example emphasizing the circumstances of its fabrication and by metonymy, that of the female subject. The torso is a perforated fibreglass resin form, very probably moulded from a fabric-stuffed designer's mannequin.

Endeavouring to situate the typological nature of this new presentation, one might be tempted to call it a copy of the exhibition. However, it is difficult to defend this designation because *Vanitas* was constantly being remade and altered; which original might it be a copy of? The same holds when speaking of reconstruction: the relationship to the original state is essential. Yet the two mannequins differ in their use. The artist speaks of a version of the work and thus of two versions, because in this ever-changing performance, the work has been sanctioned a double existence by the fact that the two dealers representing the artist, Chantal Crousel in Paris and René Blouin in Montreal, have both sold the work independently. The package includes a mannequin, a list of materials, two patterns for the back and front of the dress, a description of how to make it, and a colour photograph of the model wearing it, sitting on the floor, taken in 1987. An edition number accompanies all this, namely, 2/2 for Crousel's French version with the dressmaker's mannequin, which went to the Walker Art Centre at the beginning of 1993, and 1/2 for the version with window-display mannequin that Blouin sold to the Centre Georges-Pompidou a little later the same year.

After finding the mannequin in Cambridge, the work had reached its final mode of presentation; especially because the two versions, produced close in time, were sold to important contemporary art collections. The variations ceased and all subsequent requests to present the work are directed to one or other of the two institutions. What remains essential for Sterbak vis-à-vis the work is that there is a certain way to make the dress, to arrange and assemble the pieces of flank steak, and to adjust the two halves on the mannequin. This is why there is an understanding between the institutions owning the work and the artist, which means that the supervision of its making, when undertaken by new people must be assured by the artist or by collaborators with whom she has already worked and in whom she has confidence.¹³

PRECISENESS OF THE DRAPING IN LA VOIE PARFAITE

These final remarks on the subject of a limited number of people whose skillfulness is recognized by the artist to recreate the work is similar to the needs of Nicole Jolicœur's *La voie parfaite*. In this case, the issue of know-how is crucial; in fact, hardly anyone other than the artist can reproduce the subtleties of these sculpted knots — even the artist must make several attempts when it has been a while since she last created them. To see her do this, one understands that she has remembered the gesture for each of the configurations, developed through practice while creating the work. She can easily describe this memory of gesture because each of the procedures is made up of a sequence that in the end is quite simple, at least in its description.

The problem resides in the subjectivity of understanding and assimilating for oneself what the artist means by soft folds, a particularly ridged twist that looks like meringue, or the effect of baggy pants. All this qualitative description is not futile; on the contrary, it was part of our discussions with the artist during the recreation of the work when the National Gallery acquired it. The responsibility of documenting the work's materials and techniques is the duty of the restorer, but here becomes a borderline situation. It must be accompanied by an apprenticeship with the artist and a practice session in her presence. And this is what we are doing. Here, photographic documentation is essential, but it may

sieurs reprises lorsqu'elle n'a pas refait ces drapés depuis un certain temps. À la voir s'exécuter, on se rend compte qu'elle a accumulé une mémoire du geste pour chacune des configurations, à la suite du travail d'élaboration de l'œuvre et des maintes répétitions. Cette mémoire du geste, elle peut aisément la décrire car chacune des procédures est constituée de séquences somme toute assez simples, du moins en description.

Le problème réside dans la subjectivité à comprendre et à assimiler pour soi-même ce qu'elle entend par des plis mous ou une torsion assez dure s'apparentant à de la meringue, ou encore un effet de pantalon bouffant. Toute cette description qualitative n'est pas futile, au contraire, et elle a accompagné nos discussions lors de la réalisation de l'œuvre par celle-ci dans le cadre de son acquisition par le Musée. On le voit, cette responsabilité de documentation des matériaux et techniques d'une œuvre incombant au restaurateur trouve ici une situation limite. Elle s'accompagne nécessairement d'un apprentissage auprès de l'artiste et d'une pratique de la technique en sa présence. Ce à quoi nous nous sommes employés. Dans pareil cas, la documentation photographique est essentielle, mais elle peut laisser pantois quant aux étapes qui conduisent au résultat final. C'est pourquoi une description visuelle relatant les opérations, mais aussi la subjectivité de l'effet à produire, est tout aussi importante. En fait, l'outil qui s'est avéré le plus adéquat en termes de documentation est la vidéo : nous avons produit une bande en Hi8 où l'artiste s'exécute pour chacune des cinq photographies et où nos échanges sont enregistrés. Après chacune des exécutions, l'artiste décrit ce qui ne va pas tout à fait pour pleinement satisfaire aux intentions des drapés en relation avec l'image mise à distance, quitte à les refaire.

Cette installation, qui demande une salle isolée, est complétée par l'ajout de cinq expressions peintes au gabarit sur les murs blancs à l'aide d'une émulsion acrylique blanche iridescente. Les expressions telles *maison d'or*, *tour d'ivoire* ou *étoile du matin* sont disposées à proximité des photographies drapées, à différentes hauteurs. Cette blancheur irisée crée un effet d'apparition et nourrit le propos. En général, on dispose une photographie par mur, laissant ainsi une dernière image sur un mur adjacent à l'entrée de l'espace. La position des photographies, leur ordonnance, la juxtaposition des mots ainsi que la dimension de la salle elle-même sont tous des paramètres avec lesquels l'artiste a constamment joué dans le passé selon le lieu où elle a intégré ces éléments liés. L'acquisition de l'œuvre l'a donc amenée à expliciter les constantes de l'œuvre, de même qu'à préciser en quoi ces différents paramètres peuvent varier en fonction de la configuration de l'espace, assurant ainsi le mieux possible la pérennité d'une œuvre si fragile d'exécution. ←

not be enough for the stages leading to the end result. This is why the visual description recording the process and the subjective description of the required effect are equally important. In fact, the tool that turns out to be the most appropriate in terms of documentation is video. We made a Hi8 tape of the artist creating the draping for each of the five photographs and we recorded our discussions. After completing each draping, the artist described what the veiling did or did not quite do to fully satisfy her intentions concerning the distanced image, even if it meant redoing it.

This installation requires a room of its own and is completed by the addition of five phrases painted with a template in iridescent white acrylic emulsion on the white walls. Words such as "maison d'or" (house of gold), "tour d'ivoire" (ivory tower), and "étoile du matin" (morning star) are written close to the draped photographs at varying heights. This iridescent whiteness creates the effect of an apparition and nourishes the work. Generally, there is one photograph on each wall, thus placing a final image on the wall adjacent to the entrance. The position of the photographs, their layout, the juxtaposition of the words, and the dimensions of the gallery itself are all parameters that the artist constantly played with in the past, depending on where she integrated these related elements. The work's acquisition led her to explain its permanent features and even to specify how its various parameters could vary according to the configurations of a space, thus assuring that a work so delicately made be as lasting as possible. ←

TRANSLATED BY JANET LOGAN

NOTES

1. Ce corpus d'images est celui de la patiente de Pierre Janet, Madeleine Lebouc, publié dans le traité *De l'angoisse à l'extase* / This corpus of images is of Pierre Janet's patient, Madeleine Lebouc, and was published in the treatise *De l'angoisse à l'extase*.
2. Georges Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie: Charcot et l'iconographie de la Salpêtrière*, Paris, Macula, 1982.
3. Conversation avec l'artiste en juin 2002 / In conversation with the artist, June 2002.
4. Cette technique s'apparente à la production de bœuf jerky / This technique is similar to the production of beef jerky.
5. *Vanitas* de la fin du 14^es., en Europe du Nord, où les sculptures polychromes adoptent une manifestation simultanée des états successifs du vieillissement / *Vanitas* of the late 14th century in Northern Europe, in which polychromatic sculpture simultaneously displays successive stages of the aging process.
6. Entrevue entre l'artiste et Milena Kalinovska in *Jana Sterbak States of Being*, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, 1991, p. 53 / Milena Kalinovska interviewing the artist in *Jana Sterbak States of Being*, The National Gallery of Canada, Ottawa, 1991, p. 53.
7. Montréal (galerie René Blouin), Toronto (Powerplant), Regina (Mackenzie Art Gallery), Boston (Museum of Fine Arts), Paris (Jeu de Paume), Ottawa (Musée des beaux-arts du Canada) / Galerie René Blouin in Montreal, Powerplant in Toronto, The Mackenzie Art Gallery in Regina, The Museum of Fine Arts in Boston, Le Jeu de Paume in Paris, The National Gallery of Canada in Ottawa.
8. Diana Nemiroff est alors conservatrice de l'art contemporain au Musée des beaux-arts du Canada / Diana Nemiroff is the curator of contemporary art at the National Gallery of Canada.
9. Cette jeune danseuse, étudiante au collège de La Salle à Ottawa, avait été choisie pour la performance de *Remote Control I et II* exécutée dans le grand hall du musée / This young dancer, a student at La Salle College in Ottawa, was chosen to perform *Remote Control I and II* in the Museum's Great Hall.
10. L'exposition est présentée à Cambridge (MIT List), Cincinnati (Contemporary Arts Center), Calgary (Nickle Arts Museum) et à San Diego (Museum of Contemporary Art) / The exhibition was shown in Cambridge at MIT List Visual Arts Center, in Cincinnati at the Contemporary Arts Center, in Calgary at the Nickle Arts Museum, and in San Diego at the Museum of Contemporary Art.
11. Conversation téléphonique avec l'artiste en mai 2004 / A phone conversation with the artist, May 2004.
12. Johanne Lamoureux, « Vanitas Robe de chair pour une albinos anorexique »; *Espace sculpture*, n° 51, p. 17.
13. C'est ainsi que j'ai exécuté et supervisé, à la demande de l'artiste, une douzaine de prestations de *Vanitas* depuis 1991 / This is how, at the artist's request, I have carried out and supervised about a dozen presentations of *Vanitas* since 1991.