МАРСОВО ПОЛЕ, № 7.

ПОСЛѢДНЯЯ ФУТУРИСТИЧЕСКАЯ ВЫСТАВКА КАРТИНЪ

„0,10"

(НОЛЬ-ДЕСЯТЬ)

составъ участниковъ-кол. „Трамвай В", 50% чистой прибыли въ пользу Лазарета Дѣятелей Искусства.

ВЕРНИССАЖЪ—18-го Декабря, цѣна **1** р.

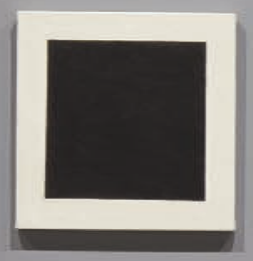
ОТКРЫТІЕ—20-го Декабря, цѣна **50** к.

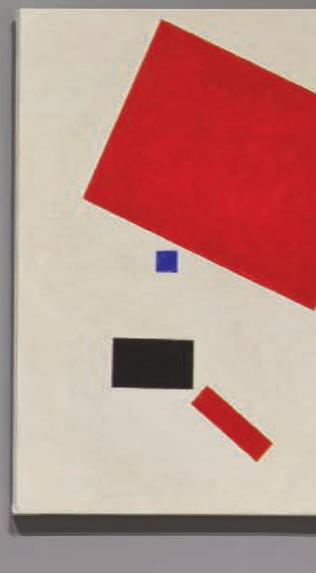
Въ день Верниссажа выставка открыта съ 4 час. дня до 8 час. веч.

Въ день Открытія и прочіе дни съ 10 ч. до 6 ч.

Цѣны кат. в дни открытія 1 р. Въ дни открытія **50** к. кат. по **50** к. рядовая **30** к.

Трамваи: №№ 1, 2, 3, 12, 15, 22.





Document sur les expositions

Dans les années à venir VOX entreprendra une vaste recherche sur les formes et l'histoire des expositions. Dans cette perspective, la réalisation du Journal VOX sera différée de quelques semaines de manière à y inclure une documentation de l'exposition et à initier une réflexion sur ses modalités. Mais avant tout, ce délai offrira le temps nécessaire pour observer comment des œuvres – parfois d'époques ou de contextes culturels différents – cohabitent dans un même lieu et se trouvent, le temps d'une exposition, à partager un même espace discursif.

Histoires de l'art : les tentations des artistes

PAR MARIE-JOSÉE JEAN

Parmi les nombreux artistes qui ont pratiqué la critique institutionnelle, peu d'entre eux ont prêté attention à l'histoire de l'art. Pourtant, l'histoire de l'art impose de manière moins innocente qu'on ne serait porté à le croire les grands récits qui exerceront une influence certaine sur les générations futures. Le pouvoir que possède l'énoncé historique demeure encore aujourd'hui très influent et continue de jouer un rôle déterminant dans tous les aspects du système de l'art incluant les milieux académique, critique, muséal ou le marché de l'art. Pas étonnant si on y pense puisque l'histoire de l'art procède dans ses méthodes et ses stratégies à la sélection de spécimens emblématiques et à leur canonisation. Et cette production de savoir canonique est inéluctablement déterminée par des facteurs culturels, économiques ou politiques. Elle repose, au même titre que toute production historique, sur une construction narrative complexe.

Si les historiens et théoriciens de l'art se sont appliqués à déconstruire et à reconstruire les récits que l'Histoire universelle de l'art a produits, nombre d'artistes ont, quant à eux, déployé des efforts pour exposer ses déterminismes successifs et ainsi imaginer des histoires alternatives. L'exposition *Histoires de l'art* avait pour projet de comprendre comment les artistes contribuent à agir sur les grands récits que produit l'histoire de l'art. Leur attitude, que nous avons qualifiée de *méta-narrative*, de *rétro-avant-garde* ou simplement de *critique*, permet en effet de réinjecter du narratif et du politique dans ce musée idéal qu'est l'histoire de l'art. Leur proposition a manifesté une compréhension pénétrante de l'historicisation de l'art et de ses processus en nous rappelant que le savoir historique n'est pas la simple reconstitution d'une réalité passée mais sa (re)construction continuelle. Cela dit, les artistes se présentent rarement comme des producteurs d'Histoire – au sens où leur projet ne vise pas à dégager des cohérences formelles, sociales ou explicatives –, mais s'apparentent à des archéologues du savoir historique davantage occupés à divulguer les non-dits, les récits négligés ou à réfléchir sur les discontinuités et les déplacements. Ils ne conçoivent pas l'Histoire comme une entité mais comme un matériau en perpétuelle transformation qu'ils s'approprient, réinterprètent et remettent en forme. Ils utilisent souvent l'anachronisme comme outil conceptuel en cherchant à faire travailler le temps à rebours, dans une perspective du présent, ce qui représente pour plusieurs la condition nécessaire de l'« agir historique ».

Au cours de l'exposition, nous avons également discuté du fait que, depuis les années 1980, plusieurs artistes ont contribué à un retour critique de l'art sur son histoire en problématisant la valeur d'exposition de l'œuvre. Cela était visible par la présence importante de projets d'artistes ou de documentation qui réactivaient des expositions dans l'exposition. Marcel Duchamp fait une fois de plus figure de précurseur en concevant dès 1936 une exposition permanente et portative de ses principales œuvres qu'il a reproduites sous forme de répliques miniatures ou de photographies pour ensuite les rassembler dans une édition appelée *La boîte-en-valise*. En 1982, Louise Lawler a réalisé une installation qui consistait en la réexposition des œuvres d'artistes appropriationnistes à la Metro Pictures Gallery de New York où, quelques années plus tôt, le même groupe d'artistes était exposé. En 1984, IRWIN, un collectif d'artistes slovènes, réalise à la galerie ŠKUC de Ljubljana l'exposition *Back to the USA* qui est la copie ironique d'une exposition d'artistes américains contemporains circulant en Europe de l'Ouest la même année – comprenant entre autres une adaptation vidéo des photographies de Cindy Sherman. Cette exposition, pour des raisons économiques, ne pouvait circuler en Yougoslavie. Dans une lettre qu'il publie dans *Art in America* en 1986, Kazimir Malevich (Belgrade) exprime son étonnement devant l'intérêt porté à sa *Dernière Exposition futuriste 0,10* (1915). Il conçoit alors le projet d'en reproduire une copie fidèle exactement 70 ans plus tard – refaite à l'aide de la seule photographie qui en a subsisté – mais cette fois dans un appartement à Belgrade. Plus récemment, en 2009, Guillaume Désanges a donné une conférence qui a pris la forme d'une « exposition racontée » dans laquelle il revisite l'art moderne, minimal et conceptuel en rendant manifestes les origines mystiques des formes et des signes qui s'y reproduisent depuis un siècle.

Si l'on considère que c'est par les expositions que l'art est généralement reçu, interprété et historicisé, il n'est pas étonnant que les artistes soient de plus en plus intéressés par cette production discursive. Sa copie, son appropriation, sa réactivation de même que sa reconstitution ne visent-elles pas à ébranler la perception d'un sens universel et éternellement reconduit par l'histoire de l'art qui tient très rarement compte du contexte d'apparition des œuvres? Cette stratégie ne permet-elle pas d'exposer des motivations rarement mises au jour et qui pourtant se répètent à l'intérieur de chaînes de signification historiquement et culturellement institutionnalisées? En cherchant à analyser les modes d'exposition de l'idéologie utilisés par les régimes socialistes et post-socialistes, la vidéaste et théoricienne Marina Gržinić a initié une réflexion essentielle sur le sujet :

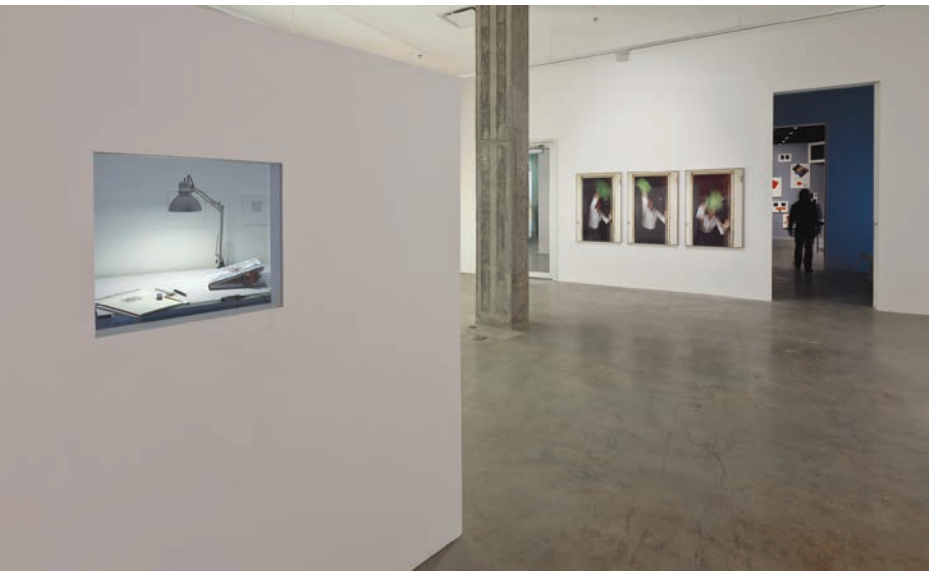
> Peter Wollen le remarque bien : dans le célèbre séminaire qu'il a consacré à *La Lettre volée* d'Edgar Allan Poe, Jacques Lacan démontre que l'exposition peut constituer la meilleure des dissimulations. Tandis que, dans la nouvelle de Poe, le chef de la police passe sans la voir devant la lettre compromettante (le signifiant exposé) et la manque, l'étrange Dupin (qui figure le psychanalyste lui-même) voit immédiatement le signifiant offert à tous les regards. Voilà qui démontre (n'en déplaise à Guy Debord) qu'en ces temps modernes, un excès d'exposition a pour effet de dissimuler la vérité de la société qui produit cette exposition, même si cette dernière reste toujours un révélateur en puissance[1].

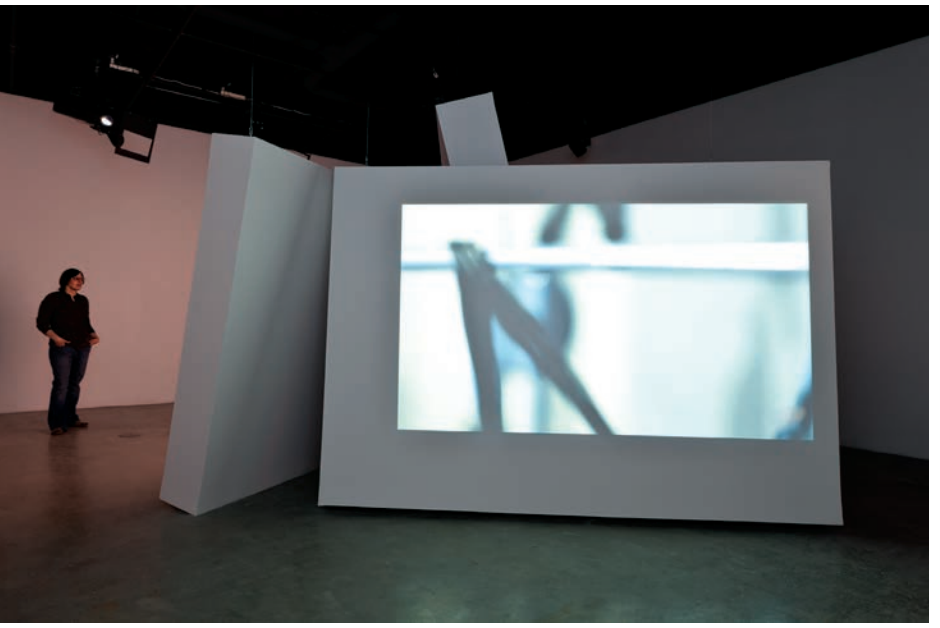
Si les artistes sont ainsi tentés par la (re)formulation des récits de l'histoire de l'art ou par la (re)production d'expositions historiques, c'est peut-être parce qu'ils cherchent eux aussi à reconstituer la chaîne de signification sociale, économique, institutionnelle ou idéologique qui s'y dissimule.

Avril 2012

1. *Une fiction reconstruite de l'Est, post-socialisme et rétro-avant-garde*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2006, p. 43. Marina Gržinić a présenté ses idées dans une discussion avec Dusan Mandić et Tevž Logar portant sur le concept de rétro-avant-garde à VOX, centre de l'image contemporaine, le 17 mars 2012.

Paul McCarthy, *Painter*, image fixe, 1995, vidéo, 50 min. Avec l'aimable permission de Hauser & Wirth, Zurich.
Rodney Graham, *The Gifted Amateur, Nov. 10th, 1962*, détail, 2007, transparents à développement chromogène, 3 caissons lumineux. Avec l'aimable permission de Rennie Collection, Vancouver.
Laibach, *Geburt Einer Nation* (Queen), image fixe, 1987, vidéo clip, 4 min. 19 sec. Avec l'aimable permission des artistes.
IRWIN (Marina Gržinić et Dusan Mandić), *Cindy Sherman (Cindy Sherman or Hysteria Production Presents a Reconstruction of Sherman's Photographs),* image fixe, 1984, vidéo, 3 min. Produit par ŠKUC-Forum, Ljubljana et présenté dans le cadre de l'exposition *Back to the USA*. Avec l'aimable permission des artistes.



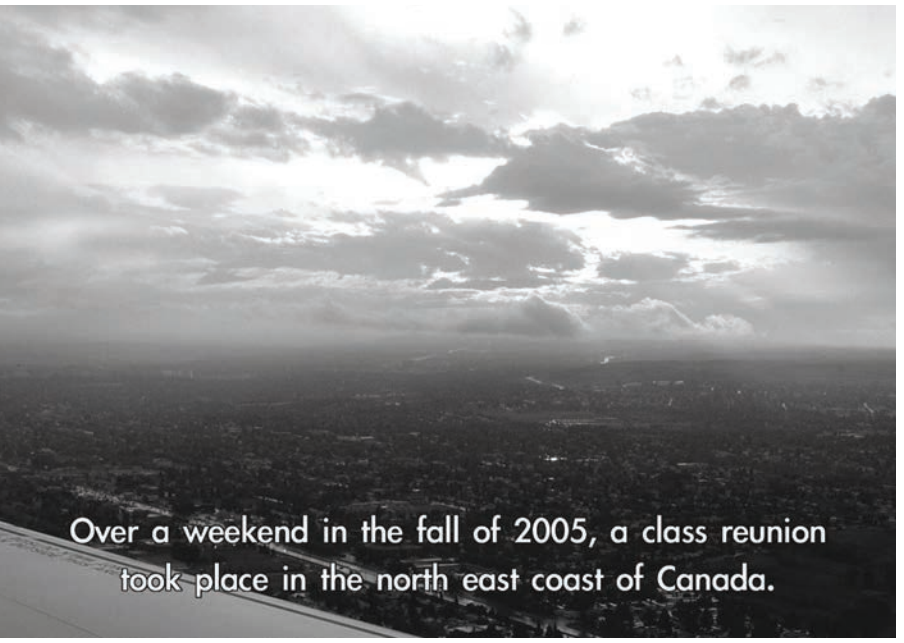


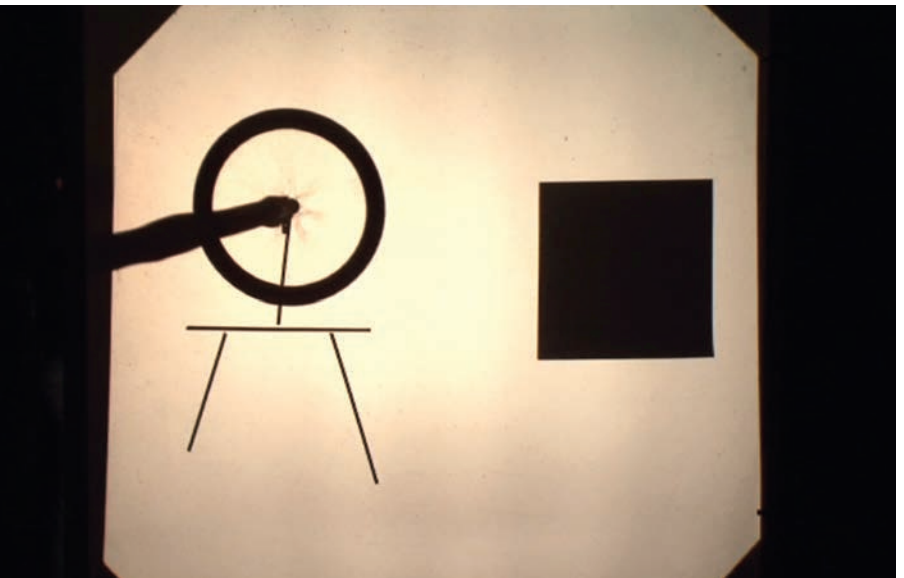
Vues de l'exposition *Histoires de l'art* (de haut en bas) :
Kazimir Malevich (Belgrade), *Autobiography*, 2009, 9 tableaux : acrylique sur toile ; Laibach, *ZY Unsolved*, 1983, entretien télévisé, 13 min.
Michael A. Robinson, *End of Career Privilege*, 1998/2012, installation ; Sorel Cohen, *The Shape of a Gesture*, 1978/2012, triptyque : épreuves au jet d'encre.
Gerard Byrne, *A Thing is a Hole in a Thing it is Not*, 2010, installation vidéo HD. Produit par Lismore Castle Arts 2010, Glasgow International Festival of Visual Art et la Renaissance Society, University of Chicago en collaboration avec le Van Abbemuseum, Eindhoven.

Page suivante :
IRWIN, *Retroavantgarda*, 2000, installation ; Marina Gržinić et Aina Šmid, *POSTSOCIALIZEM + RETROAVANTGARDA + IRWIN (POST-SOCIALISM + RETROAVANTGARD + IRWIN)*, 1997, vidéo, Betacam SP PAL, 22 min. Produit par TV SLOVENIA ; Kazimir Malevich (Belgrade), *The Last Futurist Show*, 1986, 21 tableaux : acrylique sur toile, affiche, vidéo.
Ron Terada, *Jack*, extrait, 2011, acrylique sur toile ; Bik Van der Pol, *Past Imperfect*, 2005, installation incluant *Trinity, April 2, 2005, New Mexico*, 2005, vidéo, 34 min et *Casco Issues #9* (120 pages), Lisette Smiths, co-éditeur, Will Holder, designer, publié par Casco, Utrecht.

‹‹‹ Louise Lawler, documentation de l'installation *Arrangements of Pictures*, 1982. Avec l'aimable permission de Metro Pictures, New York.

2000
1900
1970
1950
1920
LAIBACH





Walter Benjamin, *Mondrian '63-'96*, image fixe, 1987, vidéo, 25 min. Produit par TV Galerija et diffusé par Belgrad TV. Avec l'aimable permission de l'artiste.
Mario Garcia-Torres, *What Happens in Halifax Stays in Halifax (In 36 Slides)*, extrait, 2004-2006, installation, 50 diapositives noir et blanc, 9 min. Avec l'aimable permission de l'artiste.
Gerard Byrne, *A Thing is a Hole in a Thing it is Not*, image fixe, 2010, installation vidéo HD. Produit par Lismore Castle Arts 2010, Glasgow International Festival of Visual Art et la Renaissance Society, University of Chicago en collaboration avec le Van Abbemuseum, Eindhoven. Avec l'aimable permission de l'artiste.
Guillaume Désanges, *Signs and Wonders,* image fixe, 2009, vidéo, 51 min. Performance-conférence présentée au Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris dans le cadre du Nouveau festival. Avec l'aimable permission de l'artiste.

Documenting Exhibitions

In the next few years VOX will be undertaking wide-ranging research on the formal and historical aspects of exhibitions. In light of this, production of *Journal VOX* will be pushed back a few weeks to allow time to include documentation on the exhibition and prompt reflection on its mechanisms. Above all, though, this pause will provide the necessary remove from which to observe how works—sometimes from vastly different eras or cultural contexts—co-exist in the same location and, for the duration of an exhibition, come to share the same discursive space.

Art Histories: Artists' Temptations

BY MARIE-JOSÉE JEAN

Of the countless artists who have engaged in institutional critiques, few have paid much heed to art history. And yet the history of art imposes, far less innocently than one might think, the great narratives that will surely influence future generations. Historical statements carry a power that retain great impact through to the present, where they continue to play determining roles in every aspect of the system of art, including the milieux of academia and criticism, museums and art markets. This is perhaps not so surprising, if one stops to think about it, since art history, in its methods and its strategies, proceeds with a selection of emblematic specimens—and their canonization. That production of canonical knowledge is of course ineluctably determined by factors cultural, economic and political. It also rests, as does all historical production, on a complex narrative structure.

While art's historians and theoreticians have dedicated themselves to the deconstruction and reconstruction of the narratives produced by the universal history of art, many artists, for their part, have made efforts to expose its successive determinisms and in so doing imagine alternative histories. The goal of the exhibition *Art Histories* was to understand how artists contribute to acting on the great narratives that art history produces. This attitude, described as *meta-narrative*, *retro-avant-garde* or simply *critiquing*, aims to restore notions of fiction and politics to the ideal museum that is art history. These artists' propositions have demonstrated a penetrating understanding of the historicization of art and its processes, reminding us that historical knowledge implies not merely the reconstitution of past reality, but its continual [re]construction. That said, artists only rarely position themselves as producers of History—in the sense that their practice does not seek to elucidate formal, social or explanatory consistencies—more likely, they are archaeologists of historical knowledge, more intent on disclosing the unspoken or reflecting on discontinuities and displacements. They do not conceive of History as an entity, but as material undergoing perpetual change—theirs to appropriate, reinterpret and reshape. Often they employ anachronism as a conceptual tool, using the "retro" lens to work backward in time from their perspective of the present, a method many of them consider to be a necessary condition of "historical agency."

In the course of the exhibition, we also discussed the fact that, since the 1980s, many artists have made art that takes a critical rear view of its history, by problematizing the expositional value of the work. This was visible in the preponderance of artist projects or documentation that involved reactivations of earlier exhibitions in the exhibition. Marcel Duchamp played—yet again—a pioneering role, having designed as early as 1936 a permanent, portable touring exhibition of his main works, reproduced as miniature replicas and photographs; he eventually produced them in a boxed-set-in-a-suitcase edition, the *Boîte-en-valise*. Louise Lawler's 1982 installation at Metro Pictures Gallery in New York re-exhibited works that had earlier been shown by other appropriation artists in the same space. In 1984 at Galerije ŠKUC in Ljubljana, the Slovenian collective IRWIN mounted the exhibition *Back to the USA* as a shamelessly ironic copy of a show by American contemporary artists touring Western Europe at the same time—including a video adaptation of Cindy Sherman photographs. The original exhibition, for economic reasons, could not be shown in Yugoslavia. In a 1986 letter to *Art in America*, Kazimir Malevich (Belgrade) expressed surprise at the recent interest in "his" *Last Futurist Exhibition 0,10* (1915). He then undertook to create a faithful copy of the exhibition exactly 70 years later—reconstituting it with the help of the only surviving photograph of the original—but in a Belgrade apartment. More recently, in 2009, Guillaume Désanges proposed a conference in the form of an *exposition racontée* in which he revisited Modernism, Minimalism and Conceptualism, laying bare the mystical origins of the shapes and signs recurrent within those genres for more than a century.

Considering that art is generally received, interpreted and historicized through exhibitions, it is not surprising to find artists increasingly interested in that discursive mode. After all, do copying, appropriation, reactivation or reconstitution not aim to shake up perceptions of a universal meaning, perpetually reconveyed by art history (which very rarely accounts for the context in which the work appeared)? Are such strategies not employed so as to disclose motivations that are rarely exposed, yet continually repeated within historically and culturally institutionalized chains of meaning? In her analysis of ideological exhibition modes employed by socialist and post-socialist regimes, the videographer and theoretician Marina Gržinić has set down some essential thoughts on the subject:

> As Peter Wollen noted, Jacques Lacan demonstrated, in his notorious seminar on Edgar Allan Poe's "The Purloined Letter," how a display might be the best method of concealment. Whereas in "The Purloined Letter" the police chief overlooks and misses the incriminating letter (the signifier on display), the uncanny Dupin (the figure of the Lacanian psychoanalyst himself) immediately sees the signifier displayed in full view, just as it desired. This demonstrates (despite Guy Debord's contestation) that in modern times an excess of display has the effect of concealing the truth of the society that produces it, and for which it can still have a revelatory power.[1]

If artists are tempted in these ways to engage in [re]formulations of art history's narratives and the [re]productions of past exhibitions, it is perhaps because they too are seeking to reconstitute the chains of meaning—social, economical, institutional or ideological—hidden in them.

April 2012

1."Synthesis: Retro-Avant Garde or Mapping Post-Socialism," in *Pavilion: Contemporary Art and Culture Magazine*, Nos 10-11, 2007, pp. 81–91. Online: http://www.pavilionmagazine.org/pavilion10_11.pdf (accessed May 10, 2012). Marina Gržinić discussed her ideas in a conversation about retro-avant-garde practices with Dusan Mandić and Tevž Logar at VOX, centre de l'image contemporaine on March 17, 2012.

NUMÉRO 35——AVRIL 2012

HISTOIRES DE L'ART \\ MICHAEL A. ROBINSON, WALTER BENJAMIN, BIK VAN DER POL, GERARD BYRNE, SOREL COHEN, GUILLAUME DÉSANGES, MARCEL DUCHAMP, MARIO GARCIA TORRES, RODNEY GRAHAM, MARINA GRŽINIĆ ET AINA ŠMID, IRWIN, LAIBACH, LOUISE LAWLER, KAZIMIR MALEVICH (BELGRADE), PAUL MCCARTHY, RON TERADA.

DU 16 MARS AU 19 MAI 2012———FROM MARCH 16 TO MAY 19, 2012

CETTE EXPOSITION A BÉNÉFICIÉ DE L'APPUI DE L'AMBASSADE DE LA RÉPUBLIQUE DE LA SLOVÉNIE, OTTAWA.———THIS EXHIBITION WAS MADE POSSIBLE THANKS TO THE FINANCIAL SUPPORT OF THE EMBASSY OF THE REPUBLIC OF SLOVENIA, OTTAWA.

COMMISSAIRE———CURATOR : MARIE-JOSÉE JEAN

INFORMATIONS EN LIGNE SUR L'EXPOSITION———ONLINE INFORMATION ABOUT THE EXHIBITION: WWW.CENTREVOX.CA

DÉCOUVREZ———DISCOVER
WWW.ARTACTUELCENTREVILLE.COM

VOX
Centre de l'image contemporaine

401 - 2 rue Sainte-Catherine Est, Montréal (Québec) H2X 1K4 [T] 514.390.0382 info@centrevox.ca www.centrevox.ca———**Heures d'ouverture** : du mardi au vendredi de 12h à 19h / samedi de 11h à 17h
Équipe de VOX Direction : Marie-Josée Jean Adjointe à la direction : Claudine Roger Coordonnatrice : Simone Lefebvre Assistante à la coordination : Geneviève Bédard Responsable technique : Simon Gaudreau Traduction : Michael Gilson Correction : Micheline Dussault Documentation photographique : Michel Brunelle Graphisme : VOX———VOX est membre du RCAAQ et d'Art actuel 2-22———ISSN 1706-2322.

Québec Canada Conseil des Arts du Canada Canada Council for the Arts CONSEIL DES ARTS DE MONTRÉAL mondriaan fund Culture Ireland Cultúr Éireann BORÉALE ZERO 1

Marcel Duchamp, *La boîte-en-valise* (Série G, 47 copies), 1936/1968, boîte en carton recouverte de cuir vert contenant 80 objets : répliques miniatures d'œuvres, photographies, fac-similés ou reproductions de tableaux.
Recto : Kazimir Malevich (Belgrade), *The Last Futurist Show*, 1986, 21 tableaux : acrylique sur toile, affiche, vidéo. Vue de l'exposition *Histoires de l'art*.