

histoire de l'art cherche personnages...



Après sa création à New York en décembre 1987, notre agence « ready made belog to everyone » est heureuse de vous annoncer l'ouverture de sa filiale française « les ready made appartienent à tout le monde ».

Amateur ou professionnel passionné des choses de l'art, collectionneur soucieux de vous investir totalement dans un projet artistique ambitieux, nous avons mis au point pour vous, un programme aujourd'hui devenu incontournable dans le jeu des interrogations contemporaines.

Avec nous, vous trouverez toutes les facilités pour laisser définitivement votre nom associé à une œuvre qui

n'aura attendu que vous, et votre signature, pour devenir réalité. Cette œuvre, dont vous deviendrez l'auteur à part entière, vous fera rejoindre les plus grands aux catalogues et programmations des meilleurs musées, galeries ou collections privées.

Puisque nous sommes convaincus qu'aujourd'hui l'heure est venue pour une totale révision du droit au registre des auteurs, nous comptons sur vous et sur votre enthousiasme pour écrire avec nous, dans les faits, un nouveau chapitre de l'histoire de l'art contemporain.

n'attendez pas demain pour entrer dans l'histoire.

les ready made appartienent à tout le monde



Tractatus Logico-Catalogicus

À s'occuper d'art, on ne tombe jamais que d'un catalogue à l'autre.

— Marcel Broodthaers

Objet de documentation, de recensement, de médiation, de réflexion, de promotion et de valorisation, le catalogue d'exposition joue un rôle déterminant dans le monde de l'art. Il évolue dans l'entourage des œuvres et de leur exposition en leur octroyant une certaine permanence tout en leur assurant une existence publique. Il façonne également la perception actuelle ou future des œuvres par la teneur des commentaires critiques et par la qualité de la documentation et de l'information reproduites. Ainsi, non seulement le catalogue est un médiateur mais il fait autorité dans le système de l'art. Cette exposition, dont le titre est emprunté à une œuvre de Marcel Broodthaers, réunit pour la première fois des propositions d'artistes – de 1954 à aujourd'hui – dont le catalogue est l'objet ou le sujet principal. Leurs propositions développent une réflexion critique sur le catalogue avec l'intention de mettre en question ses formes, ses fonctions et ses usages.

QUELQUES NOTES EN VUE D'UN CATALOGUE À VENIR

— Inauguration du genre : Yves Klein réalise une première œuvre, *Yves Peintures* et *Hague-nault Peintures* en 1954, qui parodie le catalogue classique. Ses catalogues comprennent dix planches monochromes introduites par une préface signée Pascal Claude. Les « reproductions » ne renvoient à aucune œuvre originale alors que le texte de la préface est remplacé par des lignes noires. Klein fait appel à l'autorité du catalogue qui légitime les artistes et ceux qui gravitent autour de leur production. « Il dénonce le caractère illusionniste de ce système tout en créant une réalité apparemment conforme à sa norme ». (voir Marion Hohfeldt, « Yves Klein. L'éloquence du silence »).

— Autres « catalogues » comme œuvre d'art : Ed Ruscha produit au début des années 1960 une série de publications où il assume la fonction d'éditeur et réalise des œuvres sous la forme de publications. Il privilégie un mode de production commercial qui les distingue du livre d'artiste traditionnel généralement précieux et à tirage limité. Voir aussi les livrets d'Hans-Peter Feldmann réalisés dans un mode de production similaire.

— Le catalogue comme espace d'exposition : le commissaire et galeriste Seth Siegelau renverse aussi la fonction habituelle du catalogue en l'instituant cette fois comme exposition. Son projet est énoncé en introduction au catalogue *January 5-31, 1969* : « L'exposition consiste en (les idées communiquées dans) le catalogue; la présence physique (de l'œuvre) est un simple supplément par rapport au catalogue ».

— Critique radicale du catalogue : l'artiste argentin Roberto Jacoby réalise en 1966 le catalogue d'une exposition inexistante. Il souhaitait attirer l'attention sur le « pouvoir illusoire » des catalogues en référence à Barthes qui a fait une étude sur la publicité comme pourvoyeuse de mythes modernes. (voir *Mythologies*, 1957).

— Critique institutionnelle : voir l'intervention de Jan Dibbets dans le catalogue de l'exposition *Information* (MoMA, 1970).

— Le catalogue sous forme d'image : Marcel Broodthaers réalise *Tractatus Logico-Catalogicus* (1972) qui présente l'épreuve d'impression de 12 pages de son catalogue (en négatif et avec les marques de coupe). L'image devient le supplément du catalogue en même temps qu'elle contribue à sa valorisation. Broodthaers y fait la description détaillée de ses œuvres – 67 documents où figurent ratures et corrections –, parodiant l'exhaustivité et le caractère institutionnel des catalogues raisonnés.

— Le catalogue comme référent visuel : Gilles Mahé publie le portrait d'une institution (FRAC Bretagne) à travers sa collection de catalogues. Le projet *Library* de Brandon Lattu montre également une collection de catalogues et de livres (les siens), mais son approche est différente en ce qu'elle accentue la perception visuelle et empirique produite par leur « lecture » dans une bibliothèque.

— Le catalogue garant de postérité : l'histoire de l'art comme producteur de personnages est le sujet de *Pétition de principe* (1988) réalisé par Philippe Thomas de l'agence Les ready-made appartiennent à tout le monde. Une affiche exhibe les catalogues de mouvements ou d'artistes célèbres alors qu'un texte y dévoile le programme de l'agence : on vous propose d'apposer votre signature dans un registre pour ainsi être associé à une œuvre et en devenir l'auteur. « N'attendez pas demain pour entrer dans l'histoire ».

— Le catalogue en tant que marchandise : Matthew Higgs rephotographie la couverture d'un catalogue de John Currin en laissant apparentes les traces de sa dévaluation et de son existence temporaire dans le réseau commercial. Discuter également de son œuvre *Video Art...*

— L'image de l'actualité véhiculée par le catalogue : Thérèse Mastroiacovo propose une série de dessins (*ART NOW*, 2005–) reproduisant les couvertures d'ouvrages où figurent les mots « Art » et « Now ». Point de vue critique sur la valeur autoritaire de ces catalogues et leur prétention à représenter de manière absolue la production artistique contemporaine.

— La fonction promotionnelle du catalogue : Ron Terada expose de manière autoréflexive les modes de financement qui ont contribué à la réalisation de sa monographie.

— Le(s) système(s) de catalogage : dans *Werkverzeichnis : 1992-2007*, catalogue raisonné et « livre d'artiste » à la fois, Johannes Wohnseifer confie l'organisation de sa création à un programme informatique de bases de données qui devient le commissaire d'exposition.

— L'appropriation du catalogue : discuter de l'usage de la jaquette par les artistes.

Klaus Scherübel, artiste et commissaire

La Boîte verte de Marcel Duchamp

ENTREPRISE DE CONSERVATION D'UNE PENSÉE FULGURANTE

Ouvrir la *Boîte verte*, c'est accéder à quatre-vingt-quatorze notes, esquisses, documents – souvent de simples bouts de papier –, qui ont servi de support aux idées et conjectures menant à la conception d'une des œuvres les plus fascinantes du XX^e siècle : *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*. « Chaque fois qu'une idée me venait », précise Marcel Duchamp, « je la notais sur papier, je la faisais mijoter. Comme ça pendant huit ans. Pas toute la journée, vingt minutes par-ci, vingt minutes par-là. Mais huit ans quand même »¹. Cette entreprise de Marcel Duchamp – déterminée par sa volonté de donner préséance à la dimension conceptuelle du travail artistique – est un long processus qui ne s'achève pas avec la parution de la *Boîte verte* en 1934. Elle inaugure une ère où l'idée fera désormais œuvre.

Les *Notes* ont ainsi pris une importance majeure dans la conscience de Marcel Duchamp et, dès 1914, il eut l'idée d'en produire le fac-similé : « J'ai voulu les restituer aussi exactement que possible. J'ai donc fait lithographier toutes ces pensées avec la même encre que les originaux. Pour trouver des papiers absolument identiques, j'ai dû fouiller les recoins de Paris les plus invraisemblables. Il a fallu ensuite découper trois cents exemplaires de chaque litho, à l'aide de patrons de zinc que j'avais taillés sur le pourtour des papiers originaux. C'était un gros travail et j'ai dû embaucher ma concierge... »². Ce souci du détail et du mimétisme visait à conserver l'état originel dans lequel les pensées lui étaient advenues. Il manifeste la préoccupation constante de Marcel Duchamp de rassembler son œuvre et de la préserver.

Marcel Duchamp a entrepris la production de *La Mariée* en 1915 mais elle ne fut pas terminée avant 1923, date à laquelle il l'abandonna à son état d'inachèvement. Les *Notes* qu'il a rédigées tout au long de son exécution, explique-t-il, étaient « destinées à compléter l'expérience visuelle comme au moyen d'un guide »³. Mais il ne faut pas s'y tromper, la part de mystère contenue dans l'œuvre est maintenue dans les *Notes*. Ces dernières ont toutefois le mérite de pratiquer des ouvertures dans l'esprit du lecteur-spectateur sans jamais en épuiser les secrets. Car la découverte des secrets de *La Mariée* dépend de la capacité de celui qui cherche à poser les énigmes dans une logique comparable à celle de son concepteur. Cette logique trouve ses fondements dans le sémantisme spatial de Stéphane Mallarmé, dans la pensée mécanique de Raymond Roussel tout comme dans l'espace-temps en quatre dimensions d'Henri Poincaré.

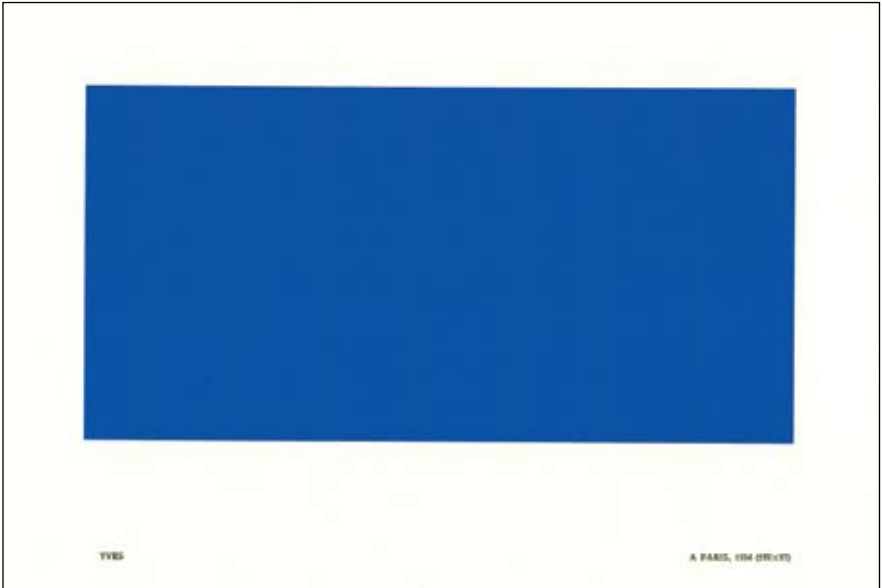
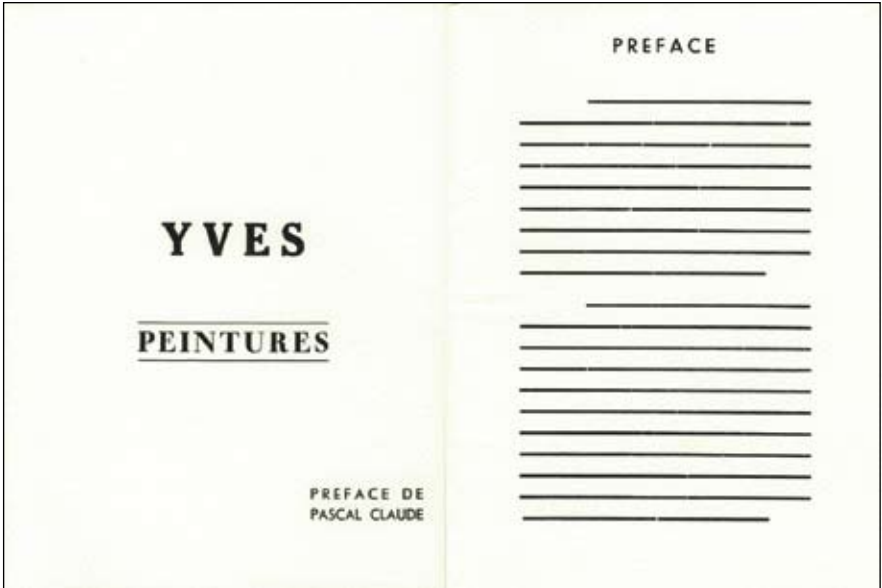
C'est donc avec plaisir que VOX ouvre la *Boîte verte* à ses publics en rendant accessible une œuvre célèbre bien que peu connue et dont l'exposition offre une belle occasion d'échanger et de discuter des enjeux. Sa présentation n'aurait pu se concrétiser sans que Bill Vazan, artiste et collectionneur passionné, n'en consentit le prêt. Nous lui en sommes reconnaissants.

Marie-Josée Jean, commissaire

1. Entretien avec Otto Hahn (1964) cité par Françoise Le Penven, *L'art d'écrire de Marcel Duchamp. À propos de ses notes manuscrites*, Paris, Éditions Jacqueline Chambon, 2003, p. 18.

2. Entretien avec Michel Sanouillet (1954), *op.cit.*, p. 45.

3. Marcel Duchamp, *Duchamp du signe, écrits réunis et présentés par Michel Sanouillet*, Paris, Flammarion, 1994, p. 228.



Yves Klein, *Yves Peintures*, (tiré du fac-similé du catalogue de 1954), Paris, Éditions Dilecta, 2006. Avec l'aimable permission des Éditions Dilecta.

Jan DIBBETS
Born 1941, Weert, the Netherlands
Lives in Amsterdam, the Netherlands

How do you want to be represented in the catalogue? A page is the size of this sheet and each artist will have one page.

Photographs of the piece in the show?

Photographs of a previous piece?

Other photographs,

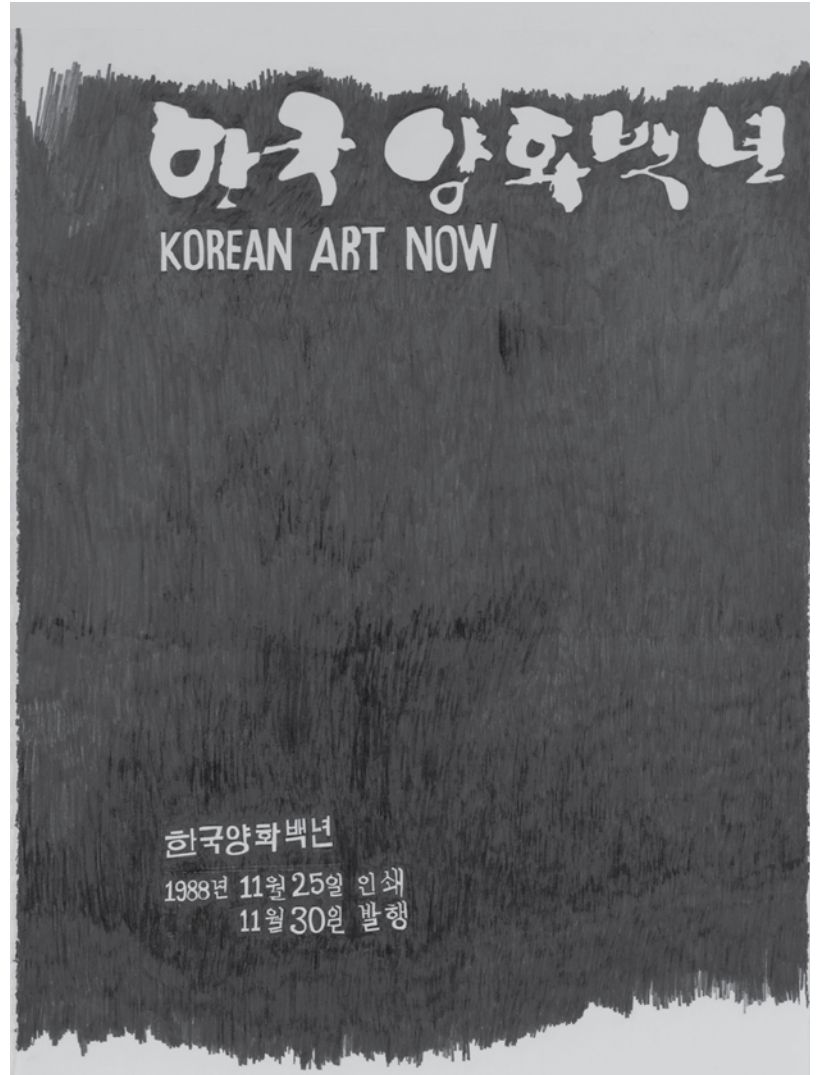
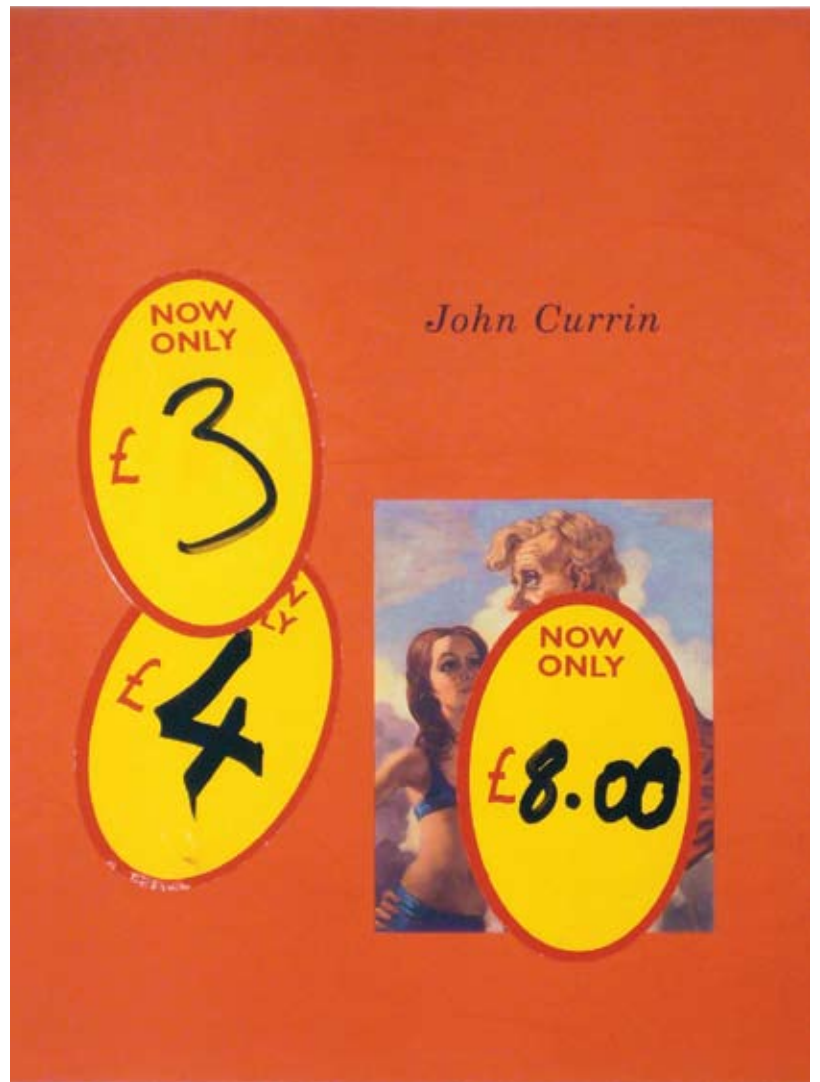
By a statement?

In any other way?

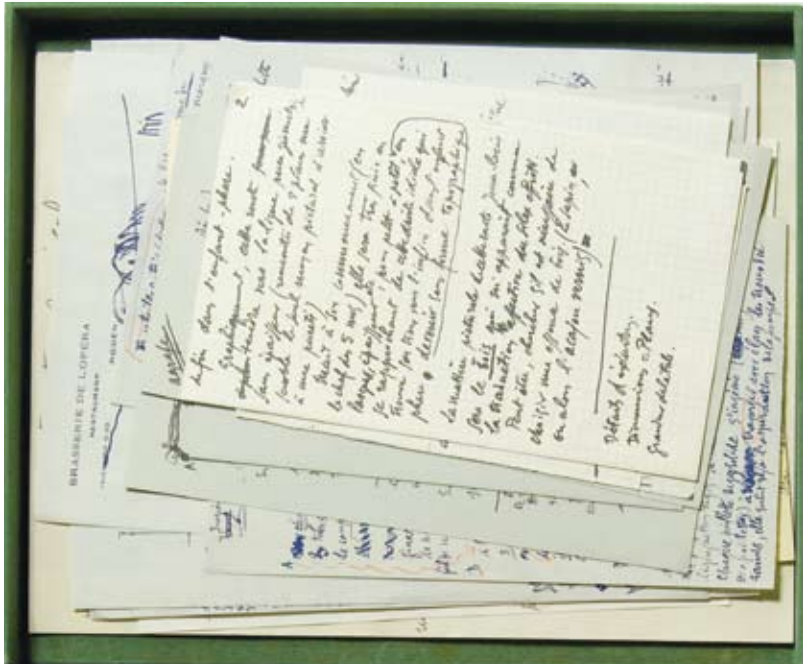
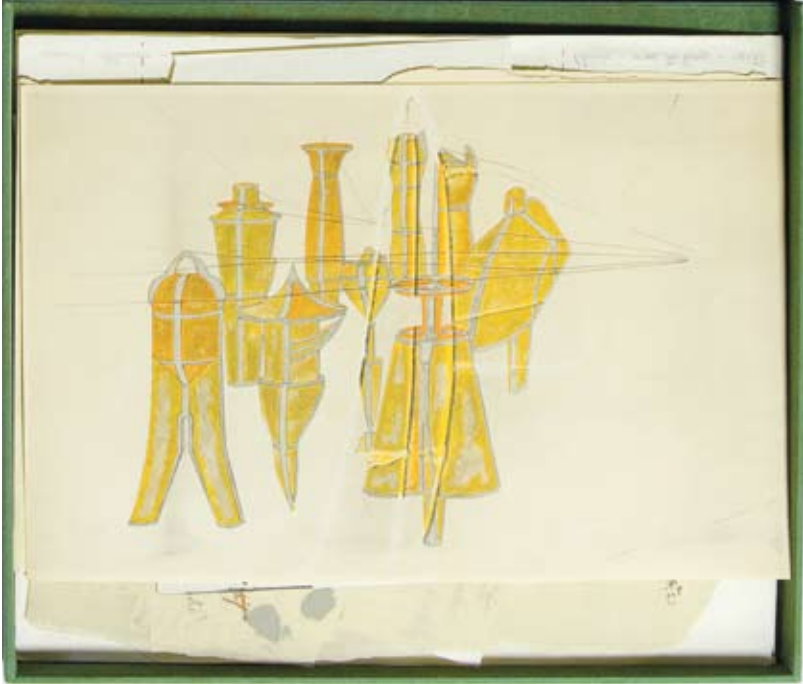
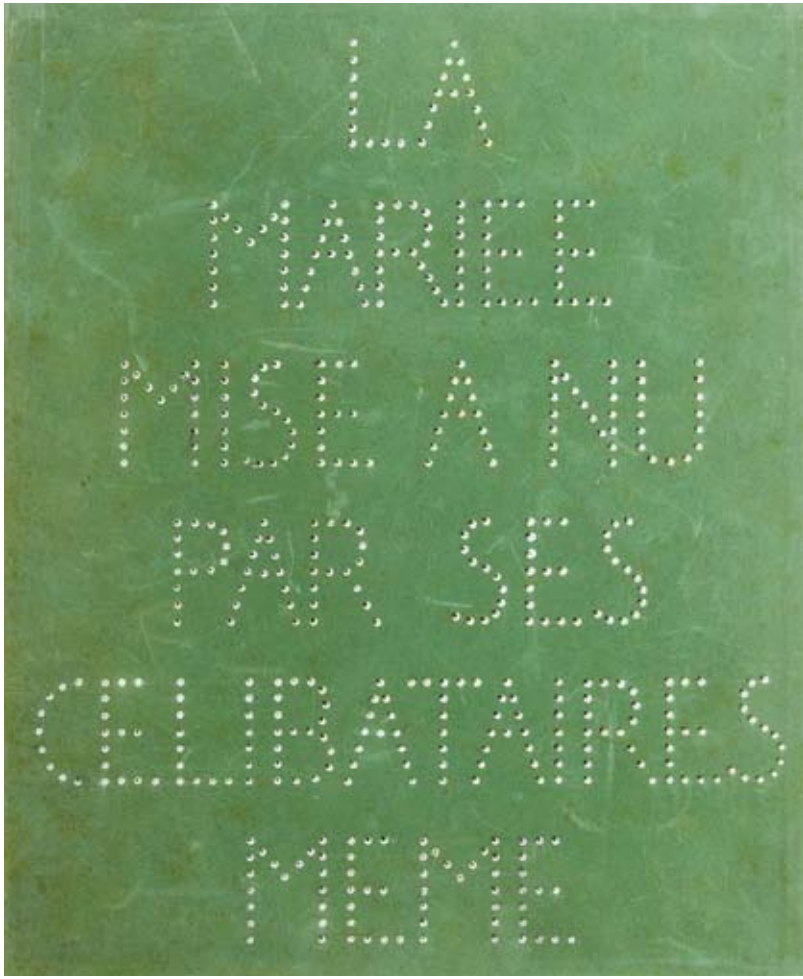
BY this paper.

6 April 1970
Date

Jan Dibbets
Signature



Gilles Mahé, *Gratuit*, (page tirée du magazine), 1994-1995. Photo : Philippe Rolle. Avec l'aimable permission du FRAC Bretagne.
 Matthew Higgs, *Photograph of a Book* (John Currin), 1999, épreuve couleur, 42 x 37 cm. Avec l'aimable permission de la Murray Guy Gallery, New York.
 Johannes Wohnseifer, *Werkverzeichnis: 1992-2007*, (couverture), Christoph Keller Editions, JRP Ringier, 2007. Avec l'aimable permission de Johann König GmbH.
 Thérèse Mastroiacova, *Untitled* (*Korean Art Now, 1988*), 2006, de la série *ART NOW*, graphite sur papier, 56 x 76 cm. Avec l'aimable permission de l'artiste.



Marcel Duchamp's Green Box

AN UNDERTAKING TO PRESERVE FLASHES OF BRILLIANCE

To open the *Green Box* is to access ninety-three notes, sketches and documents—often no more than simple slips of paper—that helped sustain the ideas and conjectures that led to the creation of one of the most fascinating works of the 20th century: *The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even*. “Every time an idea came to me,” Marcel Duchamp explained, “I would write it down on paper; I would let it simmer. Like that, for eight years. Not all day long: twenty minutes here, twenty minutes there. But still, eight years.”¹ Duchamp's undertaking—determined by his desire to ascribe primacy to the conceptual dimension of the artist's work—was a long process that did not end with the publication of his *Green Box* in 1934. It ushered in an era: henceforth, the idea in and of itself became a work.

The *Notes* became hugely significant to Duchamp and, as early as 1914, he hit upon the idea of producing a facsimile version: “I wanted to reconstitute them as accurately as possible,” he said. “I had lithographs made of all these thoughts, using the same ink as the originals. To find exactly identical paper stock, I had to rummage throughout the most unlikely corners of Paris. Then I cut out three hundred copies of each litho, using zinc stencils that I had fashioned after the contours of the original papers. It was a lot of work, and I had to hire my concierge. . . .”² The goal of this attention to detail and mimicry was to preserve the original state in which these thoughts had come to him. It speaks to Duchamp's constant desire to assemble and preserve his works.

Duchamp began *The Bride* in 1915, but worked on it until 1923, when he left it in its “definitively unfinished” state. The *Notes* he wrote throughout the production of the work, he explained, were “designed to complement the visual experience as in the manner of a guide.”³ But one must not be fooled by them: the share of mystery contained in the work is also contained in the *Notes*. They nonetheless have the advantage of opening holes in the mind of the reader-spectator without ever exhausting secrecy: exploring *The Bride*'s secrets depends on the searcher's ability to construct its riddles using logic comparable to that of its creator. To achieve that logic one must draw from Stéphane Mallarmé spatial semanticism, Raymond Roussel's mechanical line of thinking, and Henri Poincaré's four-dimensional space-time.

VOX is thus delighted to open Marcel Duchamp's *Green Box* for our audiences, making available a work that is celebrated, yet little known, and offering a wonderful opportunity for exchange and discussion of the issues it raises. Its exhibition would have been impossible had it not been for the artist and impassioned collector Bill Vazan agreeing to loan it to us. We express our gratitude to him for doing so.

Marie-Josée Jean, curator

1. Conversation with Otto Hahn (1964) quoted by Françoise Le Penven in *L'art d'écrire de Marcel Duchamp: À propos de ses notes manuscrites*, Paris: Éditions Jacqueline Chambon, 2003, p. 18 [freely translated].
2. Conversation with Michel Sanouillet (1954), *op.cit.*, p. 45 [freely translated].
3. Marcel Duchamp, in *Duchamp du signe: Écrits. Réunis et présentés par Michel Sanouillet*, Paris: Flammarion, 1994, p. 228 [freely translated].

Tractatus Logico-Catalogicus

When one gets involved in art, one does nothing but move from catalogue to catalogue.

— Marcel Broodthaers

An object of documentation, registration, mediation, reflection, promotion and valorization, the exhibition catalogue plays a crucial role in the world of art. It functions alongside artworks and the exhibition of those works by granting them a degree of permanence while simultaneously guaranteeing their public existence. It also conditions the current or future perception of artworks via the content of its critical commentaries and the quality of the documentation and information it contains. Thus, not only is the catalogue a tool for mediation, but it is authoritative within the art system. This exhibition, which borrows its

title from a work by Marcel Broodthaers, brings together for the first time a selection of artworks—from 1954 to the present day—in which the catalogue is the principal object or subject. These stances elaborate a critical reflection on the catalogue that aims to question its forms, functions and uses.

SOME NOTES ON A CATALOGUE TO COME

— Birth of the genre: Yves Klein creates his initial work, *Yves Peintures* and its twin *Hague-nault Peintures* in 1954, parodying the classic catalogue. These publications consist of ten monochromatic plates with a preface attributed to Pascal Claude. The “reproductions” do not refer to any original works, while the text of the preface has been replaced by black lines. Klein is commenting on the authoritativeness of the catalogue and its legitimization of artists and those who hover around their production. “He denounces the illusionistic nature of this system all while creating a reality that apparently complies with its standards” (Marion Hohfeldt, “Yves Klein. L'éloquence du silence” [freely translated]).

— Other “catalogues” as artworks: In the early 1960s Ed Ruscha produces a series in which he assumes the duties of the editor, and creates works in the form of publications. He favours a mode of commercial production that sets them apart from the traditional artist's book, usually quite valuable and issued in limited editions. See also the booklets created by Hans-Peter Feldmann using a similar mode of production.

— The catalogue as exhibition space: curator and art dealer Seth Siegelaub is another who overturns the usual function of the catalogue by positing it as the subject of the exhibition. He states his plan in the introduction to the catalogue *January 5–31, 1969*: “The exhibition consists of (the ideas communicated in) the catalogue; the physical presence (of the work) is supplementary to the catalogue.”

— Radical criticism of the catalogue: In 1966, Argentine artist Roberto Jacoby creates a catalogue for an exhibition that does not exist. He seeks to draw attention to the “illusory power” of catalogues, referencing Barthes, who had examined advertising as a purveyor of modern myths. (see *Mythologies*, 1957).

— Institutional critique: See the Jan Dibbets's contribution in the catalogue of the exhibition *Information*, MoMA, 1970.

— The catalogue in picture form: Marcel Broodthaers produces *Tractatus Logico-Catalogicus* (1972), which presents the print proof of 12 pages of his catalogue (as a negative and with crop marks). The image becomes the supplement to the catalogue while simultaneously helping to highlight it. Broodthaers provides a painstakingly description of his works (67 documents that include deletions and corrections)—in so doing, he parodies the exhaustive detail and institutionalizing character of catalogues raisonnés.

— The catalogue as visual referent: Gilles Mahé publishes the portrait of an institution (FRAC Bretagne) as seen through its collection of catalogues. Brandon Lattu's *Library* project also features a collection of catalogues and books (his own), but his approach is different in that it accentuates the visual and empirical perception produced by the “reading” of them in a library.

— The catalogue as guardian of posterity: Art history as a producer of celebrities is the subject of *Pétition de principe* (1988), produced by Philippe Thomas' agency readymades belong to everyone®. A poster displays catalogues of art movements or famous artists, while a text reveals the agency's program: you are invited to add your signature to a registry, after which you will be associated with a work and become its author. “Don't wait until tomorrow to be part of history.”

— The catalogue as merchandise: Matthew Higgs rephotographs the cover of a catalogue on *John Currin*, leaving apparent the traces of its devaluation and its temporary existence in the commercial system. Also discuss his work *Video Art*..

— The image of relevance conveyed by the catalogue: Thérèse Mastroiacovo creates a series of drawings (*ART NOW*, 2005–) that reproduce the covers of works containing the words ART and NOW. They function as a critical point of view on the authoritative value of these catalogues and their pretence of absolute representation of contemporary artistic production.

— The promotional role of the catalogue: Ron Terada self-reflexively exposes the funding methods that supported the production of his monograph.

— The(s) system(s) of cataloguing: In *Werkverzeichnis: 1992-2007*, at once a catalogue raisonné and an “artist's book”, Johannes Wohnseifer entrusts the structuring of his creation to a database-management software program that becomes the exhibition curator.

— The appropriation of the catalogue: Discuss the use of the dustjacket by the artists.

Klaus Scherübel, artist and curator



TRACTATUS LOGICO-CATALOGICUS \ MARCEL BROODTHAERS, JAN DIBBETS, HANS-PETER FELDMANN, MATTHEW HIGGS, DOUGLAS HUEBLER, YVES KLEIN, BRANDON LATTU, GILLES MAHÉ, THÉRÈSE MASTROIACOVO, ED RUSCHA, KLAUS SCHERÜBEL, SETH SIEGELAUB, RON TERADA, PHILIPPE THOMAS (LES READY-MADE APPARTIENNENT À TOUT LE MONDE), JOHANNES WOHNSEIFER.

COMMISSAIRE—CURATOR : KLAUS SCHERÜBEL

LA BOÎTE VERTE \ MARCEL DUCHAMP

COMMISSAIRE—CURATOR : MARIE-JOSÉE JEAN

DU 6 NOVEMBRE AU 13 DÉCEMBRE 2008. VERNISSAGE LE JEUDI 6 NOVEMBRE À 17H.

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

VOX

image contemporaine
contemporary image

NUMÉRO 28—NOVEMBRE 2008

VOX centre de l'image contemporaine : 1211, boulevard Saint-Laurent, Montréal (Québec) H2X 2S6 [T] 514.390.0382 [F] 514.390.1293 vox@voxphoto.com www.voxphoto.com
Heures d'ouverture : du mardi au samedi de 11h à 17h—**Équipe de VOX** Direction : Marie-Josée Jean Adjointe à la direction : Claudine Roger Assistant à la coordination : Mathieu Dubois
 Technicien : Gilles Cousineau Stagiaire : Amélie Aumont Traduction : Michael Gilson Correction : Micheline Dussault Graphisme : VOX—VOX est membre du RCAAQ et d'Imago.
 ISSN 1706-232.