

# Leszek BROGOWSKI Aurélie NOURY

DÉBALLAGE DE LA BOÎTE  
VERTE. L'AUTRE MOITIÉ DE LA  
QUESTION : LA BOÎTE VERTE DE  
LA COLLECTION D'ERNEST T.  
*SANS NIVEAU NI MÈTRE.*  
*JOURNAL DU CABINET DU LIVRE*  
*D'ARTISTE, NUMÉRO 30,*  
26 SEPTEMBRE / 14 NOVEMBRE 2013  
[REPRINT]

# Sans Niveau ni Mètre

JOURNAL DU CABINET DU LIVRE D'ARTISTE

SANS NIVEAU NI MÈTRE

Gratuit gratuit

RÉDACTEURS

« Sans niveau ni mètre » est le titre donné par Bruno di Rosa au Cabinet du livre d'artiste, qu'il a conçu et réalisé en 2006.

Ernest T.....  
Leszek Brogowski.....  
Aurélie Noury.....

26 septembre / 14 novembre 2013

DÉBALLAGE DE *LA BOÎTE VERTE*

Numéro 30





VIDE-BOUTEILLE DU DESERT ARIDE

*Il y écrit sur le socle la description que Duchamp seint d'avoir oubliée.*

## L'autre moitié de la question : La Boîte verte de la collection d'Ernest T.

« [...] Il était facile de faire cette *Boîte*. Et amusant. J'ai quand même mis quatre ans à réaliser les documents, entre 1934 et 1940. [...] J'allais chez l'imprimeur tous les jours. Je faisais tout moi-même. Cela m'a coûté très peu cher. [...] J'ai fait beaucoup de choses en phototypie, en grandes feuilles<sup>1</sup>. »

« Artiste-collectionneur » semble être une des facettes «> originales d'Ernest T. S'il convient d'en parler ici, c'est parce que *La Boîte verte* de Marcel Duchamp se trouve débâllée dans les vitrines du Cabinet du livre d'artiste sur sa proposition, et de surcroît, elle provient de sa propre collection d'artiste. Notre interrogation - pourquoi souhaite-t-il attirer l'attention sur cette publication ? - est donc double : qu'y a-t-il en elle que l'on a pas encore vu ? et : qu'apporte à l'art le fait qu'elle soit présentée au Cabinet du livre d'artiste par un autre artiste ?

Une précision est d'emblée nécessaire, car à force de l'éviter, on risque d'en rater le sens. *La Boîte verte* fut publiée en 1934 à trois cents exemplaires par les Éditions Rose Sélavy, 18, rue de la Paix<sup>2</sup>. Rose Sélavy étant une signature ironique de Marcel Duchamp lui-même<sup>3</sup>, il s'agit donc d'une publication à compte d'auteur, de quatre-vingt-treize notes manuscrites, dessins et autres documents qui ont accompagné, entre 1911 et 1915, le travail préparatoire pour le « Grand Verre », réalisé, lui, entre 1915 et 1923, les deux portant le titre : *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*. Il faut bien s'entendre sur le terme « publication », car il y a ambiguïté. Il s'agit d'une impression en phototypie (*collotype* en anglais), une technologie utilisée notamment pour l'impression des anciennes cartes postales ; c'est donc à l'aide d'un procédé industriel que Duchamp a choisi de réaliser les fac-similés des notes et dessins sur des bouts de papiers, de qualité et de nature variant d'une feuille à l'autre. Certains documents ont été imprimés en plusieurs couleurs pour ressembler les traits de crayons rouges ou bleus, et la planche représentant les « 9 Moules Mâlic » a été coloriée au pochoir.

Marcel Duchamp ne dit pas les choses ouvertement, tout en laissant des indications. Pourquoi fallait-il quatre ans, de surcroît après la date indiquée comme étant celle de la parution, pour réaliser *La Boîte verte* ? À la question de Pierre Cabanne : « Vous avez fait les 300 exemplaires vous-même ? », l'artiste répond (on est en 1966) : « Ils ne sont pas terminés. Il en reste une centaine à faire. Les choses sont imprimées en paquets de 300. On fait une *Boîte* <sup>4</sup>. Puis on prend les reproductions au fur et à mesure. [...] On en fait des paquets de 25 à la fois. Il faut un petit mois, sans se presser, pour faire une *Boîte*. »<sup>5</sup> « Mais qui la fait ? », demande Pierre Cabanne. « Actuellement une jeune femme de ma famille, répond l'artiste. Avant, c'étaient d'autres personnes. Les vingt premières, qui étaient les vingt de luxe, où il y avait un original, je les ai faites moi-même. »<sup>6</sup> Autrement dit, Marcel Duchamp imprime ou fait imprimer les fac-similés de ses notes et autres documents « par paquets de trois cents », mais récupère des feuilles qui ne sont pas encore massicotées au bon format. Et pour cause : une trentaine de papiers, certains très petits, ont des bords déchirés. D'autres sont découpés, mais en des formes irrégulières, souvent pas tout à fait rectangulaires. Pour produire les fac-similés, Marcel Duchamp a donc fait faire des découpes à l'aide de patrons en zinc pour chaque document<sup>7</sup> ! Nous faisons donc face à un paradoxe : tout le travail manuel, les efforts titaniques de découpage, etc., le temps que prend finalement la réalisation des trois cents exemplaires de *La Boîte verte*, produisent un résultat particulièrement non spectaculaire. *La Boîte verte* serait donc une publication en trompe-l'œil. C'est d'abord un livre qui n'en est pas un, car c'est une boîte dont le contenu est en désordre, mais que l'on peut toutefois ranger dans une bibliothèque. C'est aussi une impression industrielle réaménagée à la main : peut-on alors y voir une « reproduction mécanisée » ? En tout cas, elle est parfaitement impersonnelle car une bonne part de la réalisation était confiée à d'autres personnes (comme plus tard chez Sol LeWitt). Tout semble donc être l'effet d'une illusion, comme au second degré (livre/non-livre, impression/non impression, production/reproduction, mécanique/manuel).

Dans cette seule description l'on peut déjà entre-apercevoir quelques-unes des raisons pour lesquelles l'attention d'Ernest T. se porte sur *La Boîte verte* : le rejet du travail manuel considéré comme fétiche, et par conséquent de l'unicité de l'œuvre, la valorisation d'une technique industrielle d'impression, ainsi que l'accent mis sur le processus d'élaboration de l'œuvre plutôt que sur l'œuvre comme aboutissement (faut-il rappeler que *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* fut déclarée par Duchamp « définitivement inachevée<sup>8</sup> » ?), la condamnation de l'art « rétinien » et le déplacement des accents de l'art vers le conceptuel, etc. De

pareilles suggestions peuvent être validées par une double lecture, d'un côté, de l'œuvre d'Ernest T<sup>9</sup>, de l'autre, de divers propos de Marcel Duchamp : « Tout devenait conceptuel, c'est-à-dire que cela dépendait d'autre chose que de la rétine<sup>10</sup> » (48), disait-il à Pierre Cabanne, « C'était une sorte de prise de position intellectuelle contre la servitude manuelle de l'artiste » (51), ou encore : « C'était un renoncement à toute esthétique, dans le sens ordinaire du mot » (51).

Quant à l'art d'Ernest T., il interroge de manière particulièrement incisive le sens de la modernité, ses valeurs et ses limites. Pour le démontrer, il faudrait plus d'espace que n'offre un simple éditorial. On se limitera donc ici à trois exemples qui, tous, même lorsqu'il s'agit de la peinture, impliquent l'imprimé. Ainsi introduira-t-on la discrète approche ernestienne de *La Boîte verte*.

« L'artiste qui veut se faire un nom n'a pas trouvé mieux que de peindre son nom<sup>11</sup> », déclare Ernest T. Son nom étant « T. », depuis le 13 mars 1986, Ernest T. réalise les *peintures nulles*, ayant pour modèle les motifs géométriques de la culture arabe dans lesquels une forme (en l'occurrence la lettre « T ») se répète et se compose avec elle-même en remplissant entièrement une surface. Peinte en rouge, jaune et bleu, ce qui n'est pas sans rappeler la peinture de Mondrian, cette lettre donne lieu à des tableaux abstraits géométriques, pratique phare de la peinture moderne. Mais chez Ernest T., ces tableaux apparaissent souvent au second degré, comme confrontés à l'incrédulité, et ce notamment à travers les imprimés, les tableaux étant soit intégrés dans des dessins satiriques ou des photos, soit accompagnés de divers commentaires imprimés, etc. Cet ensemble d'éléments du projet pictural d'Ernest T. interroge donc l'origine et le statut de l'abstraction dans l'art moderne, où s'affrontent deux traditions de la modernité. L'une, largement absente de l'histoire de l'art, celle des Incohérents qui privilégiaient systématiquement le ratage à l'idéalisation (Ernest T. fait la *peinture nulle*), est riche notamment d'un nombre impressionnant de monochromes, dont la justification était toujours anecdotique : l'abstraction avait besoin d'une plaisanterie ou d'un *Witz* pour exister<sup>12</sup>. L'autre tradition, celle des avant-gardes, commence en 1911 et cherche systématiquement à légitimer l'abstraction par des théories très sérieuses et des conceptualisations raffinées, n'hésitant pas à flirter pour cela avec la théologie (comme chez Malevitch ou Mondrian). *Les avant-gardes renouvellent-elles donc ou trahissent-elles la modernité qui se construit progressivement au cours du XIX<sup>e</sup> siècle ?*

La question de la place de la conceptualisation dans l'art moderne est posée, précisément, dans *Cloaca maxima* - notre deuxième exemple - revue d'artiste dont les vingt-et-un numéros furent publiés par Ernest T. entre 1985 et 1988, souvent en compagnie d'autres artistes : le déplacement du curseur de l'art vers l'intellectuel - dont le prônait l'art conceptuel dans les années soixante-dix - suffit-il pour sauver les valeurs de la modernité ? Le titre de la revue, *Cloaca maxima*, est emprunté au célèbre ouvrage d'art de l'Antiquité, réalisé par les Romains : le « Grand égout ». *Cloaca maxima* canalise donc les immondicités du monde de l'art en en republiant - sans aucun commentaire - quelques spécimens, signés par les artistes, les critiques d'art, les hommes politiques, la presse, y compris spécialisée en art<sup>13</sup>, les institutions... ou l'on voit que l'intellect défend parfois les mauvaises causes, qu'une théorisation raffinée peut être nauséabonde, et que les concepts sont souvent orientés par des valeurs, invisibles à première vue, mais dont les enjeux sont indissociablement artistiques et politiques.

*Cloaca maxima* est donc une collection de documents. Mais Ernest T. collectionne pour comprendre, et non pour revendre. La confrontation de la peinture avec des collectionneurs est un motif récurrent de ses railleries : « - Il me semble que j'ai déjà vu ce tableau. Comment est-il intitulé sur le catalogue ? », demande un connaisseur à une jeune femme qui l'accompagne en galerie d'art. « Peinture nulle n° 167 », répond-t-elle. « C'est bien ce que j'ai pensé »<sup>14</sup>, conclut ce spectateur avisé. Le collectionneur, au sens exclusif de quel qu'un qui achète de l'art, est un détournement de valeurs, surtout des valeurs cognitives.

Pour illustrer cette analyse, l'on peut se référer au rapport que Marcel Duchamp entretient avec la tradition du rire, encore pétillante dans la presse du début du XX<sup>e</sup> siècle. « Remarquez que je ne vivais pas du tout dans un milieu de peintres, mais dans un milieu d'humoristes, dit-il à Pierre Cabanne. À Montmartre où j'habitais [jusqu'en 1908], rue Caulaincourt, à côté de chez Villon, nous fréquentions surtout Willette, Léandre, Abel Faive, Georges Huard, etc., c'était tout à fait différent [...]. » (27) Quelle compagnie ! On pourrait avoir l'impression que le jeune Duchamp est tombé dans un milieu d'anarchistes et d'Incohérents... Mais si l'on s'intéresse de plus près à ces « humoristes », on découvre qu'ils ont tous été antisémites et/ou antidreyfusards ! Bref,

il ne suffit pas d'être caricaturiste (ni d'ailleurs de perpétuer des théories sophistiquées), pour défendre les valeurs de la modernité. Une caricature de cette époque qu'Ernest T. a choisie de reproduire dans le présent journal rappelle d'ailleurs qu'une violence pernicieuse contre l'art moderne s'exerçait alors dans la presse.

Quant à Marcel Duchamp, il affiche ouvertement son « intention d'introduire l'humour dans le tableau » (36, *passim*), mais l'exigence intellectuelle qui était la sienne l'a conduit à construire une œuvre camouflée, pleine d'artifices et de *Witze*. Au moment où il publie *La Boîte verte*, le philosophe nazi Martin Heidegger, suivi jusqu'à nos jours par une pléiade d'intellectuels de tous bords, écrit une conférence *De l'origine de l'œuvre d'art* (1935) en orientant la philosophie de l'art du XX<sup>e</sup> siècle vers la recherche de la « vérité à l'œuvre », en décalage complet avec le nouveau paradigme de l'art, critique et ironique, auquel Marcel Duchamp contribue grandement. Ainsi aveuglée, la philosophie a été pendant longtemps incapable de comprendre que l'accès à l'œuvre passe par un jeu de déguisement, par les faux-semblants, les calembours ou les mots d'esprit ; voire, simplement, par le faux, l'autre de la vérité. Et dans *La Boîte verte* en particulier, loin des facilités cocasses, Marcel Duchamp installe une sorte d'humour platonique<sup>15</sup>. On y reviendra.

Le troisième exemple provenant de l'œuvre d'Ernest T., c'est son intérêt pour Henri Rousseau, artiste emblématique de la peinture naïve, mais qu'il considère sans doute comme une figure exemplaire de la modernité. C'est Ernest T. qui a réuni dans son ancienne collection une série de tableaux perdus du Douanier Rousseau, réalisés d'après leurs titres et dimensions, et qui ont été exposés en 1994 à Mönchengladbach. L'entretien publié dans le catalogue de cette exposition permet de mieux comprendre les raisons du choix fait par l'artiste pour présenter la partie disparue de l'œuvre de Rousseau. S'il y a une conclusion dans cet entretien, elle s'annonce dès son début, dans les propos de Manfred Brunner : « Je pense que Rousseau n'a jamais eu une notion d'art moderne, qu'il ne comprenait rien à ces changements révolutionnaires qui avaient lieu en son époque. Il était et il restait profondément naïf. Sa naïveté lui imposait certaines limites qu'il était incapable de surmonter. [...] Mais il disposait aussi d'une *liberté* non négligeable pour choisir ses moyens et les développer<sup>16</sup> ». Autrement dit, être artiste vraiment moderne, ce n'est pas tant suivre un mouvement, soit-il historique, que d'avoir cette *liberté* et cette spontanéité qu'Henri Rousseau a eues, et qui lui ont permis d'élaborer son propre langage. On pourrait en dire autant de Marcel Duchamp.

Ces exemples aident donc à reconstituer les raisons qui ont motivé Ernest T. pour présenter *La Boîte verte* de sa collection d'artiste au Cabinet du livre d'artiste. Sensible aux *choix de valeur qui fondent la modernité*, l'artiste réexamine l'histoire de l'art moderne afin de les repérer par-dessus les apparences (postures, formes ou pouvoirs symboliques) : valeurs artistiques et politiques, valeurs culturelles et intellectuelles, etc. En quel sens les retrouve-t-on donc chez Marcel Duchamp, en particulier dans *La Boîte verte* ?

Le rire - comme à la fois attitude critique et expression de joie - prend chez Marcel Duchamp cette forme particulière de l'humour « platonique » qui est un rire de l'intellect : compréhension et plaisir qui mettent en branle la pensée. Certes, le prénom « Ernest » signifie étymologiquement « sérieux » ; mais l'humour de Duchamp est énoncé le plus sérieusement au monde (sinon, comment pourrait-il être drôle ?) et par un sourire seulement on atteste de l'adhésion aux idées qu'il porte. Il en est ainsi par exemple de l'amour dans la quatrième dimension<sup>17</sup> : « La quatrième dimension devenait une chose dont on parlait, sans savoir ce que ça voulait dire. Encore maintenant d'ailleurs » (29), ajoute Duchamp innocemment en 1966, alors que *La Mariée mise à nu...* porte, précisément, un projet très « platonique » de l'amour dont les déterminants charnels se trouvent surmontés dans la quatrième dimension : « *L'intérieur et l'extérieur* (pour étendue 4) peuvent recevoir une semblable identification<sup>18</sup>. » Autrement dit - ruban de Möbius et bouteille de Klein pour preuve - la forme phallique de l'« Objet-dart » (1951) n'est pas un phallus (l'extérieur), mais le moulage du vagin (l'intérieur). *Et cetera*.

Une conception euphorique de la vie (90), non sans rapport avec ces idées « platoniques », peut d'ailleurs être considérée chez Duchamp comme ayant une valeur politique. Démystificateur, il ne croit pas « à la fonction créatrice de l'artiste » (21) et se méfie surtout du travail qui est devenu un facteur majeur d'aliénation capitaliste : « travailler pour vivre est un peu imbécile au point de vue économique » (19), dit-il d'entrée de jeu à Pierre Cabanne. C'est une occasion pour clarifier ce que veut dire chez Duchamp la réconciliation de l'art et de la vie. Non, il n'a pas fait de sa vie une œuvre ; affirmation pathétique et trop facile ! S'il peut affirmer que l'art c'est la vie, c'est parce que, par la force

de ses choix, il a réussi à vivre une vie émancipée, désaliénée, une vie insoumise et sans contraintes : « J'ai compris à un certain moment qu'il ne fallait pas embarrasser la vie de trop de poids, de trop de choses à faire, de ce qu'on appelle une femme, des enfants, une maison de campagne, une automobile. Et je l'ai compris, heureusement, assez tôt » (19). Mais, par ailleurs, « manger, toujours manger et faire de la peinture pour faire de la peinture sont deux choses différentes » (91)<sup>19</sup>. Autrement dit, Marcel Duchamp a renoncé à une vie productive - « mon œuvre n'a pas été assez importante au point de vue numérique » (92) - pour se consacrer à une seule œuvre et ses alentours. Pensons : *La Boîte verte* regroupe les notes provenant d'une période de cinq ans, suivie de la réalisation de *La Mariée mise à nu...*, qui a duré huit ans, et les notes furent publiées plus de dix ans après la décision de l'« inachever », et en 1966, une centaine de *Boîtes vertes* ne sont pas encore confectionnées : soit deux fois vingt-cinq ans de sa vie au total ! Pour consacrer sa vie à une seule œuvre, il faut une forme de conviction naïve, il faut savoir jouer pour la simple joie de jouer, c'est-à-dire ne pas craindre le regard du spectateur : « pourquoi ne pas éternuer m'a été commandé par la sœur de Catherine Dreier [...] La pauvre femme n'a pas pu l'accepter, ça l'embêtait profondément ; elle l'a revendu à sa sœur Catherine qui, elle aussi, en a eu assez au bout de très peu de temps. Elle l'a cédé au même prix aux Arensberg. Cela pour vous dire que c'était une chose qui n'a pas été très bien vue. J'ai pourtant été très content de l'avoir faite » (81).

Quant aux valeurs artistiques, Marcel Duchamp est radical : d'un côté, il souhaite voir l'art sorti du cercle des valeurs esthétiques, en anticipant ainsi la « désesthétisation » de l'art à partir des années soixante et, de l'autre côté, il est foncièrement méfiant par rapport à l'histoire de l'art : il avoue ne jamais fréquenter les musées (86-87), ne jamais visiter ou même faire des expositions (120-121), et considère que l'histoire de l'art est, « probablement, l'expression de la médiocrité de l'époque » (83). Désillusionné, il ne soupçonne pas encore en 1966 que sa position d'artiste s'imposera universellement par la seule force de sa radicalité : « Pourquoi voulez-vous qu'ils la suivent ? On ne peut gagner de l'argent avec ça ! » (53). Comme on le sait, Marcel Duchamp attachait au public d'une œuvre « autant d'importance qu'à celui qui la fait » (86) ; mais il ne perdait pas de vue pour autant un rôle ambigu du public. L'histoire de l'art, selon lui, en suit trop les goûts ; par exemple, « quand le cubisme a commencé à prendre une forme sociale, on parlait surtout de Metzinger. Il expliquait le cubisme, tandis que Picasso n'a jamais rien expliqué. Il a fallu quelques années pour se rendre compte que ne pas parler valait mieux que dire trop de choses. [...] C'est plus tard que Picasso est devenu un drapeau. Le public a toujours besoin d'un drapeau [...]». Après tout, le public représente la moitié de la question » (32). Le succès d'un artiste n'est donc pas forcément le gage de la valeur de son art. Soit. Mais cette dernière formule exprime avant tout une conception moderne que Marcel Duchamp se fait de la rencontre de l'œuvre. L'œuvre émerge comme un signe vide, pur signifiant<sup>20</sup>. Le signifié - le sens - qu'on le veuille ou non, est toujours à la charge du « REGARDÉUR<sup>21</sup> ». Progressivement, dans un processus social complexe et parfois long, ce signe vide se remplit de sens. Autrement dit, le spectateur est responsable de l'art qu'il aime, des œuvres qu'il contemple et des artistes qu'il soutient. Mais seulement pour moitié ; l'autre moitié, l'œuvre - c'est-à-dire le signe dont le signifié est vide, du moins dans un premier temps - revient à l'artiste. C'est pour cela que, lorsque Pierre Cabanne demande à Marcel Duchamp quelle est sa propre interprétation du « grand verre », l'artiste peut lui répondre : « Je n'en ai pas parce que je l'ai fait sans avoir d'idée » (51). Il ne faut pas penser que Duchamp est ici faussement modeste en disant qu'il l'a réalisé sans avoir d'idées ; *La Boîte verte* est l'expression écrite de ces idées ; elles foisonnent. Mais il n'a certes pas fait le « grand verre » en s'en représentant une interprétation... Il faut donc rester modeste devant *La Boîte verte*, car c'est un geysier d'idées dont on a du mal à maîtriser la cohérence ; la prudence voudrait qu'on se cantonne à cette autre moitié de la question : tâcher de suivre plutôt les idées de l'artiste.

C'est en effet dans *La Boîte verte* que semble se réaliser la synthèse, d'une part, du refus de l'esthétique et, d'autre

part, de la pensée de l'œuvre, c'est-à-dire du processus de son élaboration. En parlant de *La Boîte de 1914*, qui a précédé *La Boîte verte*, Marcel Duchamp précise : « Je voulais que cet album aille avec le *Verre* et qu'on puisse le consulter pour voir le *Verre* parce que, selon moi, il ne devait pas être regardé au sens esthétique du mot. Il fallait consulter le livre et les voir ensemble. La conjonction des deux choses enlevait tout le côté rétinien que je n'aime pas » (52). La fonction de *La Boîte verte* est donc celle du livre, même si

sa forme ne l'est pas. C'est pour cela que l'on peut poser l'hypothèse selon laquelle *La Boîte verte* est porteuse d'une idée originale que Marcel Duchamp se faisait de la place de l'art dans la culture : le livre en serait une part inaliénable<sup>22</sup>. Éditeurs de livres d'artistes, nous nous posons donc inévitablement la question : pourquoi personne n'a pensé à rééditer *La Boîte verte* afin qu'on puisse l'acheter pour trois sous chez son libraire ? C'est Ernest T. qui nous a proposé une réponse.



1. Marcel Duchamp, *Entretiens avec Pierre Cabanne* (1966), Paris, Somogy, 1995, p. 97.

2. *Ibid.*

3. À défaut de trouver un nom juif qui lui plût, et pour changer de sexe, meilleur gage pour changer d'identité, Marcel Duchamp a forgé ce pseudonyme d'après une idée qu'il a trouvée chez Picabia, *ibid.*, p. 79.

4. Il faut sans doute lire : « On fait une boîte », car Duchamp parle ici de la fabrication d'une boîte comme simple objet. Marcel Duchamp, *Entretiens avec Pierre Cabanne*, op. cit., p. 97.

5. *Ibid.* Sans doute veut-il dire : pour faire un « paquet de 25 » exemplaires.

6. *Ibid.*, p. 98.

7. Marcel Duchamp, in Michel Sanouillet, « Dans l'atelier de Marcel Duchamp », *Les Nouvelles littéraires*, n° 1424, 16 décembre 1954, p. 5.

8. « Je regrette même de ne pas l'avoir finie, mais cela devenait tellement monotone, c'était une transcription, il n'y avait déjà plus d'invention à la fin », Marcel Duchamp, *Entretiens avec Pierre Cabanne*, op. cit., p. 81.

9. Ernest T., *Opera. Catalogue chronologique, thématique, empirique et systématique*, Limoges, FRAC Limousin / Dijon, FRAC Bourgogne, 2001.

10. Désormais toutes les citations provenant des *Entretiens avec Pierre Cabanne* seront signalées dans le corps du texte par le numéro de la page indiqué entre parenthèses.

11. Photocopie format A4, reproduite in Ernest T., *Opera*, op. cit., ill. n° 88, p. 38.

12. « En France, on peut considérer Paul Billaud comme le père fondateur du genre "monochrome pour rire". Il fut cependant précédé par le belge Louis Ghénar, qui, en 1870, à Bruxelles, en avait présenté un spécimen unique. Dès la seconde exposition d'octobre 1882, Paul Billaud introduisit la monochromie aux Arts Incohérents avec un "monochrome" noir, *Combat de nègres pendant la nuit*. Il est peut-être à l'origine de la monochromie en couleur, avec *P'tit bleu* présenté également à cette exposition. L'année suivante, quelques artistes, notamment Allais et Cohl, donnèrent la contrepartie de sa toile noire avec des "monochromes" blancs, tandis qu'E. J. N. Allard présentait un "monochrome" bleu gris. En 1884, ce dernier exposa un "monochrome" noir pendant qu'Allais en donna un rouge et Coquelin cadet un bleu. En 1889, Paul Anillet, le jeune beau-frère de Billaud, l'imita, exposant également un "monochrome" noir,

*Éclipse totale de soleil en Afrique centrale*. » Corinne Taunay, *Pour un catalogue raisonné des Arts Incohérents*, Thèse de doctorat sous la direction de Pascal Bonafoux, soutenue à l'université Paris 8 le 15 juin 2013, t. II, p. 143.

13. L'interrogation, telle que posée ci-dessous, est quasi-explicite dans *Cloaca maxima* : « Schnabel par exemple, dont la démarche est encore conceptuelle, est un très grand artiste... / ARTENSION 11 été 1984 », *Cloaca maxima*, n° 4, avril 1986.

14. Ernest T., *Opera*, op. cit., ill. n° 180, p. 87.

15. Selon la définition que j'ai essayé d'en donner dans « L'humour platonique, ou de l'ironie à distance », in *Witz. Figures de l'esprit et formes de l'art*, Bruxelles, La Lettre volée, coll. « Essais », 2002, p. 37-54.

16. Manfred Brunner et Peter-Jürgen Sommer, « Des secrets mal gardés. Entretien sur Henri Rousseau », in *Henri Rousseau, der Zöllner. Bilder aus der Sammlung Ernest T.*, catalogue d'exposition, Mönchengladbach, BIS - Zentrum für offene Kulturarbeit / Köln, Hiltrud Jordan Galerie, 1994, p. 25 (je souligne).

17. « Dans la Boîte verte, il y a des tas de notes sur la quatrième dimension. [...] Cela travaillait dans ma tête quand je travaillais [...]. J'ai pensé à l'idée d'un projection d'une quatrième dimension invisible puisqu'on ne peut la voir avec les yeux », Marcel Duchamp, *Entretiens avec Pierre Cabanne*, op. cit., p. 48-50.

18. Marcel Duchamp, « La boîte verte », in *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1994, p. 45.

19. Ce n'est donc qu'en apparence que Marcel Duchamp est en divergence avec la position d'Ad Reinhardt qui affirme que « l'art c'est la vie, la vie c'est la vie », « Art-as-Art » (1962), in *Art-as-Art. The Selected Writings of Ad Reinhardt*, Barbara Rose (ed. by), Berkeley / Los Angeles, University of California Press, 1975, p. 54.

20. Ainsi « Marcel Duchamp » est un nom qui peut appartenir à d'autres personnes, comme en témoigne la publication *M. D.*, à paraître aux Éditions Incertain Sens, regroupant les signatures manuscrites des homonymes vivants de l'artiste.

21. Marcel Duchamp, « Alpha (B/CRD) tique », in *Duchamp du signe*, op. cit., p. 246.

22. Le carton d'invitation de la présente exposition propose une reconstitution partielle de la bibliothèque de Marcel Duchamp à partir du livre de Marc Décimo, *La Bibliothèque de Marcel Duchamp, peut-être*, Dijon, Les Presses du réel, 2002.

CABINET DU LIVRE D'ARTISTE. Campus Villejean, Université Rennes 2 - Bâtiment Èrve, place du recteur Henri Le Moal, 35000 Rennes (M<sup>e</sup> Villejean - université). 0299141586 / noutry\_aurelie@yahoo.fr www.incertain-sens.org / www.sans-niveau-ni-mètre.org. Le Cabinet est ouvert du lundi au jeudi de 12h à 17h hors vacances universitaires et également sur rendez-vous en contactant la coordinatrice du C.A.R Aurélie Noury.

SANS NIVEAU NI MÈTRE. Le Cabinet du livre d'artiste est un projet des Éditions Incertain Sens. *Sans niveau ni mètre. Journal du cabinet du livre d'artiste* est publié conjointement par l'équipe de recherche *Arts : pratiques et poétiques* de l'université Rennes 2, le Fonds Régional d'Art Contemporain de Bretagne et l'École des Beaux-Arts de Rennes. (Le Frac Bretagne reçoit le soutien du Conseil Régional de Bretagne, du ministère de la Culture et de la Communication - DRAC Bretagne. Le Frac Bretagne est membre du réseau « Platform » / Les Éditions Incertain Sens reçoivent le soutien de l'université Rennes 2, de la Région Bretagne dans le cadre du dispositif « emploi associatif d'intérêt régional », du Ministère de la Culture et de la Communication - DRAC Bretagne, de la Ville de Rennes et de ses adhérents.)

REDICTION. ÉDITIONS INCERTAIN SENS, La Baudouais, 35580 Saint-Senoux, 0299575032, www.incertain-sens.org

Archivé d'imprimer à 1200 exemplaires sur les presses des Compagnons du Sagittaire à Rennes, composé en Baskerville Old Face, Covington et Garamond sur papier Cyclus 80 g. Dépôt légal septembre 2013. ISSN 1959-674X. Publication gratuite. Pages 1 et 2 : Ernest T., 2013 ; page 4 : dessin d'Henriot paru dans l'*Almanach Vermot* pour la journée du 8 mai 1912. À cette époque Duchamp faisait encore de la peinture. Il faut noter que Henriot est l'auteur du célèbre dessin légendé « Comment vas-tu yau de poele? ».



# Leszek BROGOWSKI Aurélie NOURY

ROZPAKOWYWANIE ZIELONEGO  
PUDEŁKA. DRUGA POŁOWA  
PYTANIA: ZIELONE PUDEŁKO  
Z KOLEKCJI ERNESTA T.  
(z interwencją Matthieu Saladin)  
[TŁUMACZENIE]

„[...] Zrobienie tego *Pudełka* było rzeczą łatwą. I zabawną. Potrzebowałem jednak czterech lat, by wykonać dokumenty, między rokiem 1934 a 1940. [...] Chodziłem codziennie do drukarni. Wszystko robiłem sam. Kosztowało mnie to bardzo niewiele. [...] Wiele rzeczy robiłem światłodrukiem, na dużych arkuszach.”<sup>1</sup>

„Artysta-kolekcjoner” wydaje się być jedną z oryginalnych ról Ernesta T. Jeżeli wypada o niej tutaj mówić, to dlatego, że *Zielone pudełko* Marcela \* zostało rozpakowane w gablotach Gabinetu Książki Artysty z jego inicjatywy, a ponadto pochodzi ono z jego własnej kolekcji artysty. Pytanie, które sobie zadajemy – dlaczego *pragnie on* zwrócić uwagę na tę publikację? – jest zatem dwojakie: cóż takiego w niej jest, czego dotąd nie dostrzeżono? oraz:

co wnosi do sztuki fakt, że jest ona prezentowana w Gabinetcie Książki Artysty przez innego artystę?

Na samym początku konieczne jest pewne uściślenie, gdyż jeśli go nie poczynimy, to możemy nie uchwycić jego sensu: *Zielone pudełko* zostało opublikowane w 1934 roku, w nakładzie trzystu egzemplarzy, przez wydawnictwo Rose Sélavy, mieszczące się w Paryżu na rue de la Paix 18.<sup>2</sup> Rose Sélavy to był ironiczny podpis samego \*.<sup>3</sup> Chodzi zatem o opublikowanie sumptem autora dziewięćdziesięciu trzech odręcznych notatek, rysunków i innych dokumentów, które towarzyszyły, między rokiem 1911 a 1915, pracy przygotowawczej do „Wielkiej szyby,” zrealizowanej między rokiem 1915 a 1923, przy czym obie nosiły tytuł: *Panna młoda rozebrana przez swoich kawalerów, jednak*. Trzeba ustalić, co oznacza termin „publikacja”, gdyż nie

jest on jednoznaczny. Chodzi o światłodruk (po angielsku *collotype*), technologię stosowaną zwłaszcza do drukowania dawnych widokówek; tak więc \* postanowił zastosować tę *metodę przemysłową*, aby wykonać faksymile zapisków i rysunków na kawałkach papierów, których jakość i rodzaj były dla każdej kartki inne. Niektóre dokumenty zostały wydrukowane w wielu kolorach, aby oddać kreski czerwonych lub niebieskich ołówków, a plansza przedstawiająca „9 Form kawalerskich” została pokolorowana za pomocą szablonu.

Marcel \* nie mówi o tym otwarciu, pozostawiając jednak pewne wskazówki. Dlaczego potrzeba było czterech lat, tym bardziej po wskazanej dacie będącej datą wydania, aby wykonać *Zielone pudełko*? Na pytanie Pierre’a Cabanne: „Sam pan wykonał 300 egzemplarzy?”, artysta odpowiada (jest rok 1966): „One nie są ukończone. Do zrobienia pozostaje około setki. One są drukowane w pakietach po 300 sztuk. Robi się *Pudełko*.<sup>4</sup> Potem bierze się po kolei poszczególne reprodukcje. (...) Robi się z nich jednorazowo pakiety liczące 25 sztuk. Potrzeba miesiąca, bez pośpiechu, aby zrobić jedno *Pudełko*.<sup>5</sup> „Ale kto je robi?” – pyta Pierre Cabanne. „Teraz pewna młoda kobieta z mojej rodziny, odpowiada artysta. Wcześniej były to inne osoby. Pierwsze dwadzieścia, które były dwudziestoma luksusowymi, w których był jeden oryginał, wykonałem sam.”<sup>6</sup> Innymi słowy, Marcel \* drukuje lub każe drukować faksymile swoich zapisków i innych dokumentów „w pakietach po trzysta sztuk,” ale z drukarni odbiera kartki, które nie są jeszcze przycięte do właściwego formatu. I robi to nie bez powodu: około trzydziestu kartek, niektóre bardzo małe, ma podarte krawędzie. Inne są pocięte, lecz w nieregularne kształty, często nie całkiem prostokątne. Aby wykonać faksymile, Marcel \* kazał zatem robić wykroje za pomocą cynkowych szablonów dla każdego dokumentu!<sup>7</sup> Mamy tu więc do czynienia z pewnym paradoksem: cała ta ręczna praca, ogromny wysiłek związany z wykrawaniem etc., mnóstwo czasu, jakiego wymaga w końcu zrobienie trzystu egzemplarzy *Zielonego pudełka*, dają wyjątkowo niespektakularny efekt. *Zielone pudełko* tylko udawałoby zatem publika-

cję? Po pierwsze jest to książka, która wcale nią nie jest, gdyż jest to pudełko z nieuporządkowaną zawartością, które można jednak postawić w bibliotece. Jest to również wydruk przemysłowy poprawiony ręcznie – czy można go zatem uznać za „reprodukcję zmechanizowaną?” W każdym razie jest ona doskonale bezosobowa, gdyż wykonanie zostało powierzone w większości innym osobom (jak później u Sol LeWitta). Wszystko wydaje się więc efektem iluzji, niejako drugiego stopnia (książka/nie-książka, wydruk/nie-wydruk, produkcja/reprodukcja, mechaniczne/ręczne).

Już w samym tym opisie można dostrzec niektóre z powodów, dla których *Zielone pudełko* zwróciło na siebie uwagę Ernesta T.: odrzucenie pracy ręcznej uznawanej za fetysz, a w konsekwencji unikatowości dzieła, dowartościowanie przemysłowej techniki druku, a także nacisk położony raczej na proces wytwarzania dzieła niż na samo dzieło jako końcowy rezultat (czyż trzeba przypominać, że \* uznał *Pannę młodą rozebraną przez swoich kawalerów, jednak za „definitywnie nieukończoną?”<sup>8</sup>*), potępienie sztuki „siatkówkowej” i przesunięcie akcentów ze sztuki na konceptualność etc. Podobne sugestie znajdują potwierdzenie, z jednej strony, w interpretacji twórczości Ernesta T.,<sup>9</sup> a z drugiej – w różnych wypowiedziach Marcela \*: „Wszystko stawało się konceptualne, to znaczy, że wszystko zależało od czegoś innego niż od siatkówki”<sup>10</sup> (48) – mówił Pierre’owi Cabanne. „Było to zajęcie pewnego stanowiska intelektualnego przeciwko manualnemu zniewoleniu artysty” (51), albo: „Była to rezygnacja z wszelkiej estetyki w zwyczajnym znaczeniu tego słowa” (51).

Co się tyczy twórczości Ernesta T., to jest ona wyjątkowo zjadliwą refleksją nad sensem nowoczesności, jej wartościami i ograniczeniami. Aby to wykazać, potrzeba by więcej miejsca, niż oferuje go zwykły edytorial. Poprzestaniemy więc tutaj na trzech przykładach; wszystkie trzy, nawet gdy chodzi o malarstwo, wprowadzają technikę druku. W ten sposób wprowadzimy dyskretnie podejście Ernesta T. do *Zielonego pudełka*.

„Artysta, który chce wyrobić sobie nazwisko, nie wymyślił nic lepszego jak namalować swoje

nazwisko”<sup>11</sup> – oświadcza Ernest T. Ponieważ jego nazwisko brzmi „T,” od 13 marca 1986 roku, Ernest T. wykonuje *obrazy nic niewarte* (*peintures nulles*) wzorowane na geometrycznych motywach z kultury arabskiej, w których forma (w tym wypadku litera „T”) powtarza się i komponuje sama ze sobą, wypełniając całkowicie powierzchnię. Malowana kolorem czerwonym, żółtym i niebieskim, co przywodzi na myśl malarstwo Mondriana, litera ta generuje abstrakcyjne obrazy geometryczne, co jest sztandarową praktyką nowoczesnego malarstwa. Lecz u Ernesta T. obrazy te pojawiają się często jako obrazy drugiego stopnia, jako budzące niedowierzanie, i to zwłaszcza poprzez wydruki, przy czym obrazy są bądź wkomponowane w rysunki satyryczne lub fotografie, bądź opatrzone różnymi drukowanymi komentarzami etc. Ten zbiór elementów składających się na malarski projekt Ernesta T. skłania zatem do refleksji nad źródłem i statusem abstrakcji w sztuce nowoczesnej, w której zmagają się ze sobą dwie tradycje nowoczesności. Jedna, zazwyczaj nieobecna w historii sztuki, tradycja Niezbornych (*Les Incohérents*),<sup>12</sup> którzy dawali systemowo pierwszeństwo niepowodzeniu przed idealizacją (Ernest T. tworzy *malarstwo nic niewarte*), obfituje przede wszystkim w obrazy jednobarwne, których usprawiedliwienie bywało zawsze anegdotyczne: abstrakcja, aby zaistnieć, potrzebowała żartu lub dowcipu.<sup>13</sup> Druga tradycja, awangardowa, zaczyna się w 1911 roku i stara się systematycznie uprawomocnić abstrakcję bardzo poważnymi teoriami i wyrafinowanymi konceptualizacjami, nie wahając się flirtować w tym celu z teologią (jak w przypadku Malewicza czy Mondriana). *Czy zatem awangardy odnawiają, czy zdradzają nowoczesność, która konstruuje się stopniowo w XIX wieku?* Pytanie o miejsce konceptualizacji w sztuce nowoczesnej zostaje postawione właśnie w *Cloaca maxima* – naszym drugim przykładzie – czasopiśmie artysty, którego dwadzieścia jeden numerów Ernest T. opublikował między rokiem 1985 a 1988, często w towarzystwie innych artystów: czy przemieszczenie kursora sztuki w stronę intelektu – jak to głosiła sztuka konceptualna w latach siedemdziesiątych – wystarczy, aby uratować wartości nowoczesności? Tytuł

czasopisma, *Cloaca maxima*, zapożyczony został ze słynnej starożytnej konstrukcji, zrealizowanej przez Rzymian: „Wielki Rynsztok” – *Cloaca maxima* kanalizuje zatem nieczystości świata sztuki, publikując ponownie – bez żadnego komentarza – kilka jej przykładów, stworzonych przez artystów, krytyków sztuki, polityków, prasę, również tę specjalizującą się w sztuce,<sup>14</sup> instytucje..., w których widać, że intelektualność broni często złych spraw, że wyrafinowane teoretyzowanie może wywoływać mdłości i że pojęciami sterują często wartości, na pierwszy rzut oka niewidzialne, lecz których cele są nierozłącznie artystyczne i polityczne, a zwłaszcza komercyjne.

*Cloaca maxima* jest zatem zbiorem dokumentów. Ale Ernest T. kolekcjonuje, aby zrozumieć, a nie żeby odsprzedać. Konfrontacja malarstwa z kolekcjonerami jest powracającym motywem jego drwin: „– Wydaje mi się, że ten obraz już widziałem. Jaki tytuł nosi on w katalogu?” – pyta pewien koneser młodą kobietę, która towarzyszy mu w galerii sztuki. „Obraz nic niewarty nr 167” – odpowiada. „Tak właśnie myślałem”<sup>15</sup> – konkluduje ów roztropny widz. Kolekcjoner w wyłącznym znaczeniu kogoś, kto kupuje sztukę, to ktoś, kto sprzeniewierza się jej wartościom, zwłaszcza wartościom poznawczym.

Dla zilustrowania tej analizy można przywołać stosunek, jaki łączy Marcela \* z tradycją śmiechu, bardzo jeszcze żywotną w prasie początków XX stulecia. „Proszę zauważyć, że ja wcale nie żyłem w środowisku malarzy, lecz w środowisku humorystów – mówi Pierre’owi Cabanne – Na Montmartrze, gdzie mieszkalem [do roku 1908] na ulicy Caulaincourt, obok [Jacques’a] Villona, chodziliśmy najczęściej do Willette’a, Léandre’a, Abła Faive’a, Georges’a Huarda etc., to było zupełnie coś innego” (27) Co za towarzystwo! Można by odnieść wrażenie, że młody \* wpadł w środowisko anarchistów i Niezbornych... Jeśli jednak przyjrzymy się dokładniej owym „humorystom”, to odkryjemy, że wszyscy oni byli antysemitami i/lub antydreyfusistami! Krótko mówiąc, nie wystarczy być karykaturzystą (ani skądinąd fabrykować wymyślnych teorii), żeby bronić wartości



nowoczesności. Karykatura z tamtego czasu, którą Ernest T. postanowił zreprodukować w tej gazecie, przypomina zresztą, jak zajadłą walkę ze sztuką nowoczesną toczono wówczas w prasie.

Co się tyczy Marcela \*, to obnosi się on otwarcie z „zamiarem wprowadzenia humoru do obrazu” (36, passim), lecz jego wysokie wymagania intelektualne sprawiły, że tworzył dzieła zakamuflowane, pełne sztuczek i dowcipów. W momencie gdy publikuje on *Zielone pudełko*, filozof nazista Martin Heidegger, za którym po dziś dzień podąża cała plejada intelektualistów wszelkich orientacji, pisze odczyt *O pochodzeniu dzieła sztuki* (1935), ukierunkowujący dwudziestowieczną filozofię sztuki w stronę poszukiwania „prawdy dzieła,” w kompletnym oderwaniu od nowego paradygmatu sztuki, krytycznego i ironicznego, do którego Marcel \* wnosi ogromny wkład. Zaślepienia w ten sposób, filozofia nie była przez długi czas zdolna zrozumieć, że docieranie do dzieła odbywa się poprzez grę rozmaitych kamuflaży, poprzez fałszywe pozory, kalambury lub dowcipy; a nawet, po prostu, przez fałsz, przeciwieństwo prawdy. A zwłaszcza w *Zielonym pudełku*, stroniąc od łatwej pikanterii, Marcel \* wprowadza coś na kształt humoru platońskiego.<sup>16</sup> Do tego jeszcze wrócimy.

Trzeci przykład wzięty z twórczości Ernesta T. to jego zainteresowanie Henrim Rousseau, artystą emblematycznym dla malarstwa naiwnego, którego on uważa niewątpliwie za modelową figurę nowoczesności. To Ernest T. zgromadził w swojej dawnej kolekcji serię zaginionych obrazów Celnika Rousseau, wykonanych zgodnie z ich tytułami i wymiarami, które były eksponowane w 1994 roku w Mönchengladbach. Rozmowa opublikowana w katalogu tej wystawy pozwala lepiej zrozumieć powody decyzji artysty, by pokazać zaginioną część twórczości Rousseau. Jeżeli z tej rozmowy wynika jakiś wniosek, to jest on zapowiedziany na samym jej początku, w słowach Manfreda Brunnera: „Myślę, że Rousseau nigdy nie miał żadnego pojęcia o sztuce nowoczesnej, że niczego nie rozumiał z tych rewolucyjnych zmian, które dokonywały się w jego czasach. On był i pozostawał głęboko naiwny. Jego naiwność narzucała mu pewne ogra-

niczenia, których nie był w stanie pokonać (...). Lecz dysponował on też niebagatelną *swobodą* w doborze środków i ich rozwijaniu.”<sup>17</sup> Innymi słowy, być artystą naprawdę nowoczesnym znaczy nie tyle podążać za jakimś ruchem, choćby nawet historycznym, co mieć tę *swobodę* i tę spontaniczność, jakie miał Henri Rousseau i które pozwoliły mu wypracować własny język. To samo można by powiedzieć o Marcelu \*.

Te przykłady pomagają zrozumieć powody, które skłoniły Ernesta T. do pokazania *Zielonego pudełka* ze swej kolekcji artysty w Gabinetie Książki Artysty. Wrażliwy na *wybory wartości, na których opiera się nowoczesność*, artysta bada na nowo historię sztuki nowoczesnej, aby się ich doszukać ponad pozorami (postawami, formami czy mocami symbolicznymi): wartości artystycznych i politycznych, wartości kulturalnych i intelektualnych etc. W jakim sensie odnajdujemy je zatem u Marcela \*, w szczególności w *Zielonym pudełku*?

Śmiech – jako równocześnie postawa krytyczna i wyraz radości – przybiera u Marcela \* ową szczególną postać humoru „platońskiego,” który jest śmiechem intelektu: rozumieniem i przyjemnością, które uruchamiają myślenie. Co prawda, imię „Ernest” znaczy etymologicznie „poważny,” humor \* wyraża się jednak najpoważniej w świecie (w przeciwnym razie jak mógłby być zabawny?) a uśmiechem potwierdza się jedynie swą zgodę z postawą, która powoduje śmiech. Tak ma się na przykład sprawa z miłością w czwartym wymiarze:<sup>18</sup> „Czwarty wymiar stawał się rzeczą, o której się mówiło, nie wiedząc, co to znaczy. Jeszcze teraz zresztą” (29), dodaje niewinnie \* w 1966 roku, podczas gdy *Panna młoda rozebrana...* jest akurat nośnikiem bardzo „platońskiego” projektu miłości, której wyznaczniki cielesne są przeniesione w czwarty wymiar: „*Wnętrze* i *zewnątrze* (dla wymiaru 4) mogą przyjmować podobną identyfikację.”<sup>19</sup> Innymi słowy – czego dowodem wstęga Móbiosa i butelka Kleina – falliczny kształt *Objet-dard* (1951) nie jest fallusem (zewnątrzem), lecz odlewem waginy (wnętrzem). *Et cetera*.

Euforyczną koncepcję życia (90), niepozostającą bez związku z owymi ideami „platończy-

mi,” można zresztą uznać u \* za mającą pewne znaczenie polityczne. Jako demystyfikator nie wierzy on „w twórczą funkcję artysty” (21), a szczególnie nie ufa pracy, która stała się głównym czynnikiem alienacji kapitalistycznej: „pracować, aby żyć, to trochę głupie z ekonomicznego punktu widzenia” (19) – mówi na samym wstępie Pierre’owi Cabanne. To okazja, by wyjaśnić, co oznacza u \* pojednanie sztuki i życia. Nie, on nie uczynił ze swego życia dzieła; stwierdzenie patetyczne i nazbyt łatwe! Jeżeli może twierdzić, że sztuka to życie, to dlatego, że – mocą swoich wyborów – zdołał przeżyć życie wyemancypowane, wolne od alienacji, życie niepokorne i bez przymusów: „Zrozumiałem w pewnym momencie, że nie trzeba obarczać życia nadmiernym ciężarem, nadmiarem rzeczy do zrobienia, tym, co nazywa się żoną, dzieckiem, domem na wsi, samochodem. A zrozumiałem to, na szczęście, dość wcześnie” (19). Jednak z drugiej strony „jeść, wciąż jeść oraz uprawiać malarstwo, żeby uprawiać malarstwo, to są dwie różne sprawy” (91).<sup>20</sup> Innymi słowy, Marcel \* zrezygnował z życia produktywnego – „moja twórczość nie była zbyt pokaźna z liczebnego punktu widzenia” (92) – aby poświęcić się tylko jednemu dziełu i jego okolicom. Pomyślmy: *Zielone pudełko* gromadzi zapiski pochodzące z pięcioletniego okresu, po którym nastąpiła realizacja *Panny młodej rozebranej...*, która trwała osiem lat, notatki zaś zostały opublikowane ponad dziesięć lat po decyzji o jej „niekończeniu,” a w roku 1966 niektóre *Zielone pudełka* nie są jeszcze wykonane: czyli chodzi w sumie o dwa razy dwadzieścia pięć lat jego życia! Aby poświęcić swe życie jednemu dziełu, potrzeba jakiejś formy naiwnego przekonania, trzeba umieć się bawić dla samej radości z zabawy, to znaczy nie bać się spojrzenia widza: „Dlaczego nie kichać zamówiła u mnie siostra Catherine Dreier (...) Biedna kobieta nie była w stanie tego zaakceptować, to ją wpędzało w głębokie zakłopotanie; odsprzedała to swojej siostrze Catherine, która również miała tego dość po bardzo krótkim czasie. Odstąpiła to za tę samą cenę Arensbergowi. Chcę przez to powiedzieć, że ta rzecz nie była zbyt dobrze widziana. A mimo to byłem zadowolony, że ją zrobiłem” (81).

Jeśli chodzi o wartości artystyczne, Marcel \* jest radykalny: z jednej strony pragnie, by sztuka wyszła z kręgu wartości estetycznych, antycypując tym samym „deestetyzację” sztuki rozpoczętą w latach sześćdziesiątych, a z drugiej strony jest skrajnie nieufny wobec historii sztuki: wyznaje, że nigdy nie chodzi do muzeów (86–87), nigdy nie zwiedza, a nawet nie urządza wystaw (120–121) oraz uważa, że historia sztuki jest „prawdopodobnie wyrazem nijakości epoki” (83). Rozczarowany, nie podejrzewa jeszcze w roku 1966, że jego postawa artysty zyska tak powszechne uznanie jedynie mocą swej radykalności: „Dlaczego uważa pan, że powinni ją naśladować?! Na tym nie można zarobić pieniędzy!” (53). Jak wiadomo, Marcel \* przywiązywał do odbiorców dzieła „takie samo znaczenie, jak do tego, który je wykonał” (86); ale nie tracił bynajmniej z oczu dwuznacznej roli publiczności. Według niego historia sztuki za bardzo schlebia jej gustom; na przykład, „kiedy kubizm zaczął przybierać pewną formę społeczną, mówiło się zwłaszcza o Metzingerze. On objaśniał kubizm, podczas gdy Picasso nigdy niczego nie objaśniał. Potrzeba było paru lat, aby zdać sobie sprawę, że nie mówić jest lepiej niż mówić za dużo. (...) Dopiero później Picasso stał się sztandarem (...) W końcu *publiczność stanowi połowę tego zagadnienia*” (32). Sukces artysty nie musi więc być rękojmią wartości jego sztuki. Niech tak będzie. Ale to ostatnie sformułowanie wyraża przede wszystkim nowoczesne wyobrażenie, jakie Marcel \* ma na temat spotkania z dziełem. Dzieło wyłania się jako znak pusty (Z. Dłubak), czyste *signifiant*<sup>21</sup> (P. Lacan). *Signifié* – sens – czy tego chcemy, czy nie, jest zawsze nadawany przez „OGLĄDACZA.”<sup>22</sup> Stopniowo, w trakcie złożonego i czasem długiego procesu społecznego, ten pusty znak wypełnia się sensem. Innymi słowy, widz jest *odpowiedzialny* za sztukę, którą lubi, za dzieła, które kontempluje i artystów, których wspiera. Ale tylko w połowie; druga połowa, dzieło – czyli znak, którego *signifié* jest najpierw puste – należy do artysty. Dlatego też, kiedy Pierre Cabanne pyta Marcela \*, jaka jest jego własna interpretacja *Wielkiej szyby*, artysta może mu odpowiedzieć: „Nie mam żadnej, ponieważ zrobiłem ją bez żadnej myśli” (51).

Nie należy sądzić, że \* jest tutaj fałszywie skromny, mówiąc, że wykonał ją bez żadnych myśli; *Zielone pudelko* jest tych myśli pisemnym wyrazem; jest ich całe mnóstwo. Lecz na pewno nie wykonał *Wielkiej szyby* wyobrażając sobie jej interpretację... Trzeba zatem zachować pokorę wobec *Zielonego pudelka*, gdyż jest to gejzer pomysłów, których spójność jest trudna do ogarnięcia; roztropność nakazywałaby raczej przestać na tej drugiej połowie pytania: próbować podążać raczej za myślami artysty.

To bowiem z *Zielonym pudelku* wydaje się dokonywać synteza, z jednej strony, odrzucenia estetyki, a z drugiej, zamysłu dzieła, czyli procesu jego wytwarzania. Mówiąc o *Pudelku z roku 1914*, które poprzedziło *Zielone pudelko*, Marcel \* wyjaśnia: „Chciałem, żeby ten album współgrał z *Szybą* i żeby można było do niego zaglądać, aby widzieć *Szybę*, gdyż moim zdaniem nie powinno się go oglądać w estetycznym znaczeniu tego słowa. Należało zaglądać do książki i widzieć je razem. Połączenie obu tych rzeczy usuwało całą stronę siatkówkową, której nie lubię” (52). Funkcja *Zielonego pudelka* jest zatem funkcją książki, nawet jeśli nie ma ono formy książki. To dlatego można wysunąć hipotezę, że *Zielone pudelko* jest nośnikiem oryginalnego wyobrażenia, jakie Marcel \* miał na temat miejsca sztuki w kulturze: książka miałaby stanowić jej niezbywalną część.<sup>23</sup>

## Przypisy

- <sup>1</sup> Marcel \*, *Entretiens avec Pierre Cabanne* (1966), Somogy, Paris 1995, s. 97.
- <sup>2</sup> Ibidem.
- <sup>3</sup> Nie znajdując żydowskiego nazwiska, które by mu się podobało, i żeby zmienić płeć, co jest najlepszą gwarancją zmiany tożsamości, Marcel \* ukuł ten pseudonim wykorzystując pomysł, który znalazł u Picabii, ibidem, s. 79.
- <sup>4</sup> Trzeba to zapewne rozumieć jako: „Robi się pudełko,” ponieważ \* mówi tutaj o wytwarzaniu pudełka jako zwykłego przedmiotu. Marcel \*, *Entretiens avec Pierre Cabanne*, 97.
- <sup>5</sup> Id. Ma zapewne na myśli: aby zrobić „pakiet 25” egzemplarzy.
- <sup>6</sup> Ibidem, s. 98.
- <sup>7</sup> Marcel \*, w: Michel Sanouillet, „Dans l’atelier de Marcel \*”, *Les Nouvelles littéraires*, nr 1424, 16 grudnia 1954, s. 5.
- <sup>8</sup> „Żałuję nawet, że jej nie ukończyłem, lecz stawało się to strasznie monotonne, jak przepisywanie; na końcu nie było już twórczych pomysłów,” Marcel \*, *Entretiens avec Pierre Cabanne*, 81.
- <sup>9</sup> Ernest T., *Opera. Catalogue chronologique, thématique, empirique et systématique* (Limoges: FRAC Limousin / Dijon: FRAC Bourgogne, 2001).
- <sup>10</sup> Odtąd wszystkie cytaty pochodzące z *Entretiens avec Pierre Cabanne* będą zaznaczone w tekście głównym numerem strony podanym w nawiasie.
- <sup>11</sup> Światłokopia formatu A4 reprodukowana w: Ernest T., *Opera*, il. nr 88, s. 38.
- <sup>12</sup> Idzie o ugrupowanie artystów Sztuk niezbornych, zwane także Akademią szyderstwa; zob. *Sztuka i Dokumentacja* no. 20, „Galeria im. Andrzeja Pierzgałskiego. Dokumenty artystów 3,” 207-291.
- <sup>13</sup> „We Francji można uznać Paula Bilhauda za ojca założyciela gatunku „monochrom do śmiechu.” Jego poprzednikiem był jednak Belg Louis Ghémar, który w roku 1870 zaprezentował w Brukseli jego jedyny okaz. Już podczas drugiej wystawy w roku 1882 Paul Bilhaud wprowadził monochromatyczność do *Sztuk Niespójnych* wraz z czarnym „obrazem jednobarwnym” *Walka Murzynów nocą*. Jest też być może twórcą monochromii barwnej wraz z *P’tit bleu*, również pokazanym na tej wystawie. W następnym roku kilku artystów, zwłaszcza Allais i Cohl, pokazało przeciwieństwo jego czarnego płótna w „monochromach” białych, podczas gdy E. J. N. Allard pokazał „monochrom” szaroniebieski. W roku 1884 ten ostatni wystawił „monochrom” czarny, podczas gdy Allais pokazał czerwony, a Coquelin Cadet niebieski. W 1889 roku Paul Amillet, młody szwagier Bilhauda, weźmie z niego przykład, wystawiając również „monochrom” czarny, *Calkowite zaćmienie słońca w Afryce Środkowej*. Corinne Taunay, *Pour un catalogue raisonné des Arts Incohérents*, praca doktorska napisana pod kierunkiem Pascala Bonafoux, obroniona 15 czerwca 2013 roku na Université Paris 8, t. II, s. 143.
- <sup>14</sup> Postawione wyżej pytanie pojawia się niemal wprost w *Cloaca maxima*: „Schnabel na przykład, którego podejście jest jeszcze konceptualne, jest bardzo wielkim artystą...” / ARTENSION 11, lato 1984, „*Cloaca maxima*”, nr 4, kwiecień 1986.
- <sup>15</sup> Ernest T., *Opera*, il. nr 180, s. 87.
- <sup>16</sup> Według definicji, jaką próbowałem sformułować w „L’humour platonique, ou de l’ironie à distance,” w *Witz. Figures de l’esprit et formes de l’art* (Bruxelles : La Lettre volée, seria „Essais,” 2002), 37–54.
- <sup>17</sup> Manfred Brunner et Peter-Jürgen Sommer, „Des secrets mal gardés. Entretien sur Henri Rousseau,” w *Henri Rousseau, der Zöllner. Bilder aus der Sammlung Ernest T.* (Mönchengladbach: BIS – Zentrum für offene Kulturarbeit / Köln: Hiltrud Jordan Galerie, 1994), 25. Katalog wystawy. (podkreślenie moje).
- <sup>18</sup> „W Zielonym pudełku jest mnóstwo zapisków na temat czwartego wymiaru. (...) To zaprzętało moją głowę podczas pracy (...) Pomyślałem o idei projekcji niewidzialnego czwartego wymiaru, skoro nie można go widzieć oczami,” Marcel \*, *Entretiens avec Pierre Cabanne*, s. 48–50.
- <sup>19</sup> Marcel \*, „La boîte verte,” w Marcel \* *du signe* (Paris: Flammarion, seria „Champs,” 1994), 45.
- <sup>20</sup> A więc tylko z pozoru Marcel \* nie zgadza się za stanowiskiem Ada Reinhardta, który twierdzi, że „sztuka to jest sztuka, życie to jest życie,” „Art-as-Art,” (1962) w *Art-as-Art. The Selected Writings of Ad Reinhardt*, edited by Barbara Rose (Berkeley / Los Angeles: University of California Press, 1975), 54.
- <sup>21</sup> Na przykład „Marcel \*” jest nazwiskiem, które może należeć do innych osób, o czym świadczy publikacja *M. D.*, która ukazuje się wkrótce w Éditions Incertain Sens, stanowiąca zbiór odręcznych podpisów żyjących imienników artysty. Zob. poniżej, s. 350-353.
- <sup>22</sup> Marcel \*, „Alpha (B/CRI)tique” [czytaj: alphabet critique], w \* *du signe*, s. 246.
- <sup>23</sup> Zaproszenie na niniejszą wystawę proponuje częściowe odtworzenie biblioteki Marcela \* na podstawie książki Marca Décimo, *La Bibliothèque de Marcel \*, peut-être* (Dijon: Les Presses du réel, 2002). Zarówno ta rekonstrukcja, jak i wstęp do książki Marca Décimo są przedrukowane w niniejszym numerze Galerii dokumentu artystów. Zob. poniżej, s. 381 oraz 365-380.