

Gaël HENAFF Leszek BROGOWSKI

MARCEL DUCHAMP: SZTUKA SIATKÓWKOWA I KONCEPTUALNA, ASPEKTY ARTYSTYCZNE I PRAWNE

W publikowanym poniżej artykule historyczka sztuki na Uniwersytecie Toulouse II Jean-Jaurès, Brigitte Aubry bada – na przykładzie *Panny młodej rozebranej przez swoich kawalerów*, jednak Marcela Duchampa – ewolucję praktyk muzealnych wobec multiplikacji, kopii, replik i innych rekonstrukcji w działaniach i kręgach artystycznych drugiej połowy dwudziestego wieku.¹ Jako metoda nauczania sztuki i wtajemniczenia w jej arkana, kopiowanie dzieł, zalecane przez ‘starożytników’ od szesnastego wieku, zostało ponownie uznane – i to na wiele sposobów – za część procesu twórczego sztuki. Kopia *Zielonego Pudełka* Marcela Duchampa, wykonana przez Ernesta T., była wystawiona w Cabinet du livre d'artiste (CLA² - Gabinet książki artystów) na kampusie Uniwersytetu Rennes 2 od 26 września do 14 listopada 2013 roku. Cele tej prezentacji były dwojakie, jedne, pedagogiczne, polegały na udostępnieniu dokumentacji Marcela Duchampa społeczności uniwersyteckiej, studentom i nauczycielom, inne, związane z badaniami nad sztuką, zostały rozwinięte w artykule redakcyjnym nr 30 *Sans niveau ni mètre*. *Journal du Cabinet du livre d'artiste* [*Sans niveau ni mètre*. *Dziennik Gabinetu książki artystów*], opublikowanym we wrześniu 2013 r. i przedrukowanym poniżej, s. 302-308.

Czy była to już oznaka zmian kulturowych wskazanych przez Brigitte Aubry? Odpowiedź musi być niewątpliwie wieloznaczna. W istocie prawo autorskie i wynikające z niego prawa majątkowe nie stanowią jedynych ram prawnych określających status przedmiotów tak skomplikowanych jak *Zielone Pudełko* Marcela Duchampa, jednocześnie dzieło i dokument, rysunki i tekst, oryginał, a jednak w 300 egzemplarzach, przedmiot możliwego doświadczenia estetycznego, ale i poznawczego, dzieło, które nadal ma wpływ na ewolucję sztuki współczesnej, ale jednogłośnie uznane za należące do dziedzictwa kulturowego. *Le Grand verre* [*Wielka szyba*] Duchampa, której *Zielone Pudełko* jest komentarzem artysty, obecne jest na wszystkich poziomach systemu nauczania: w liceach, szkołach artystycznych, na uniwersytetach. Co więcej, jest to produkcja artysty, który – bardziej niż ktokolwiek inny – przyczynił się do ewolucji praktyk artystycznych i koncepcji sztuki, dzieła i artysty. Niniejszy artykuł proponuje, zatem analizę sytuacji prawnej na styku tych licznych norm, zasad i praktyk.

Jak stwierdza Yannick Miloux w artykule „Opis *Zielonego Pudełka*, Faksymile Autorstwa Ernesta T., Znajdującego się w Kolekcji FRAC-Artothèque Nouvelle Aquitaine” to dzieło i kopia zarazem jest przede wszystkim częścią dialogu –

‘prawdziwej rozmowy’ – którą Ernest T. prowadzi z dziełem Marcela Duchampa: kopiowanie jest więc przede wszystkim sposobem zanurzenia się w procesie twórczym. „Metodologia parafrazy”, powyżej s. 35-37, zawiera wszystkie szczegóły niezbędne do łatwego odróżnienia kopii Ernesta T. od jakiegokolwiek kopii *Zielonego Pudełka* Duchampa: nie chodzi tu o imitację, a podpis Marcela Duchampa nie jest skopiowany. Reprodukacja Ernesta T. nie podszywa się pod jedno z pudełek Duchampa, ale zachowuje swoją dokumentalną treść: siatkówkową i pojęciową. Nie zajmujemy się tutaj ogólną i złożoną kwestią, by określić teoretycznie jak wiele musi się różnić kopia od oryginału, aby stać się pastiszem, interpretacją, a nawet osobnym dziełem, ponieważ każdorazowo trzeba interpretować cały kontekst, a ponadto zgodnie z francuskim orzecznictwem „naruszenie praw autorskich ocenia się na podstawie podobieństw między danymi utworami.”³ Niniejsza galeria dokumentu artystów jest właśnie studium pojedynczego przypadku, badaniem klinicznym praktyki kopiowania w procesie twórczym. Czy kopia artysty wykonana przez Ernesta T. nie wchodzi w konflikt z prawami własności, właśnie, gdy jest *eksponowana* w Cabinet du livre d'artiste [Gabinecie książki artystów]? Czy gdy włączona zostaje do *kolekcji publicznej* FRAC-Artothèque Nouvelle Aquitaine? Czy też, gdy jest reprodukowana w ramach niniejszego *projektu badawczego*, opublikowanego w Galerii *Dokumentu* Artystów? W pytaniach tych położyliśmy akcent na kilka terminów, które należy dokładnie przeanalizować, aby przygotować odpowiedź na pytanie, czy kopia dzieła, zakładając, że jest ona zgodna z prawem (gdyż przeznaczona do użytku prywatnego lub uznana za samodzielne dzieło), może również zgodnie z prawem być przedmiotem rozpowszechniania, w szczególności w publikacjach naukowych.

Nim przystąpimy do przedmiotowej analizy, musimy zaznaczyć, że finansowe i pieniężne konsekwencje związane z faksymiliami wykonanymi przez Ernesta T. (kopia, wystawy, wpisanie do kolekcji publicznej, badania i publikacje) są zerowe: darowizna artysty dla kolekcji FRAC-Artothèque Nouvelle Aquitaine, dokument ten został opubliko-

wany w czasopiśmie naukowym *Art et Documentation*, która – zgodnie z dominującą dziś na całym świecie polityką – jest z jednej strony publikowana w ścisłej formie otwartego archiwum w internecie (Open Access), a z drugiej zaś w 300 egzemplarzach w niekomercyjnej wersji papierowej. Czy trzeba przypominać, że sztuka odegrała rolę prekursora w ogólnej polityce otwartego dostępu (Open Access) i nowych licencji, takich jak Creative Commons czy Licencja Wolnej Sztuki (postawa Copyleft), zezwalając na swobodną reprodukcję treści autorów (tak było w przypadku katalogów Fluxusu czy pisma *Internationale Situationniste*)? Ponadto wszyscy badacze zaangażowani w bieżący numer Galerii Dokumentu Artystów mają status naukowców na francuskich uczelniach (doktorantka, adiunkt, adiunkt habilitowany, profesor uniwersytecki).

Wolność prowadzenia badań jest wolnością podstawową

Jeżeli ekonomiczna funkcja praw autorskich zasługuje na potwierdzenie i energiczną obronę, należy również wziąć pod uwagę ich funkcję społeczną, co zmusza nas do szukania właściwej równowagi pomiędzy prawami autorskimi a prawami podstawowymi,⁴ takimi jak wolność wypowiedzi lub informacji, lub wolność badań. Nie ma dziś wątpliwości, że badania naukowe są przedmiotem silnego uznania prawnego, we Francji poprzez zapewnienie niezależności publicznego szkolnictwa wyższego oraz nauczycieli-badaczy,⁵ a bardziej ogólnie w Europie, o czym świadczy artykuł 13 Karty Praw Podstawowych zatytułowany „Wolność sztuki i nauki:” „Sztuka i badania naukowe są wolne. Wolność akademicka jest przestrzegana.” Można się jednak zastanawiać nad pogodzeniem praw autorskich, często przedstawianych jako absolutne, z badaniami naukowymi lub pedagogiką, która często im towarzyszy. O tym trudnym pogodzeniu⁶ świadczą pytania, jakie stawia dziś upowszechnianie prac naukowych w systemie Open Access. Jak można prowadzić badania naukowe,

a nawet nauczać, nie pokazując całości lub części dzieł, do których się odwołujemy?

Zbadanie zjawiska opisanego przez historyka sztuki Brigitte Aubry, polegającego na tym, że wiele kopii, replik i rekonstrukcji dzieł wchodzi w obieg kolekcji publicznych i wystaw, pociąga za sobą dla badaczy konieczność odwoływania się do nich, a czasem reprodukcji danych obiektów, aby czytelnicy mogli je zobaczyć. Rzeczywiście, jak wykazano w powyższym tekście metodologicznym, w przypadku dokumentów takich jak zawarte w *Zielonym pudełku* Marcela Duchampa, sama transkrypcja nie wystarcza do prowadzenia badań naukowych, gdyż wymaga precyzji, niuansów i metody, a przede wszystkim odczytania wiedzy zmysłowej (percepcyjnej) właściwej dla procesu artystycznego. W badaniach nad sztuką często konieczne jest uprawomocnienie argumentów teoretycznych poprzez możliwość zobaczenia - lub nie - przez czytelnika tego, co mówi badacz: w sztuce teoria jest albo nieodłączna od dzieł, albo nie jest teorią. Rozważania Marcela Duchampa na temat recepcji dzieł można rozszerzyć z doświadczenia artystycznego na doświadczenie poznawcze: „to OGLĄDAJĄCY tworzą obrazy” lub „publiczność to połowa pytania,⁸” zapewnia. Innymi słowy, artysta wytwarza element znaczący, a za nadanie znaczenia odpowiada ‘widz.’ W konsekwencji swoboda badań, zwłaszcza nad obiektem związanym z polityką publiczną instytucji kulturalnych i artystycznych, wymaga ograniczonego i kontrolowanego wzięcia w nawias praw autorskich i/lub wynikających z nich praw majątkowych.

Konieczna reprodukcja lub przedstawienie utworu do celów badawczych lub nawet edukacyjnych, bez wyraźnej zgody autora, nie została chyba jeszcze uwzględniona przez ustawodawstwo dotyczące praw autorskich, przynajmniej we Francji, pomimo współczesnej mnogości wyjątków od prawa autorskiego.⁹ Istnieje rzeczywiście ‘klasyczny’ wyjątek „analiz i krótkich cytatów uzasadnionych krytycznym, polemicznym, edukacyjnym, naukowym lub informacyjnym charakterem dzieła, do którego zostały włączone.”¹⁰ Ogólność tego stwierdzenia nie usprawiedliwia jednak wszystkich repro-

dukcji lub przedstawień, nawet jeśli są one niezbędne dla badań naukowych, nauczania lub wolności słowa czy opinii. Krótki cytat nie jest prawdziwym ‘prawem’ dla prawa francuskiego: pozostaje wyjątkiem od monopolu praw autorskich, który nie zezwala ani na pełną reprodukcję dzieł autora, co łatwo zrozumieć, ani nawet na pełną reprodukcję dzieła: wiersza, piosenki, obrazu, fotografii itp., ponieważ pełna reprodukcja podważyłaby oczekiwaną zwięzłość krótkiego cytatu. Ale – i to jest zasadnicza kwestia – jeśli krótki cytat jest dość dobrze przyjęty w kwestiach literackich lub muzycznych, to w przypadku utworów audiowizualnych, graficznych czy plastycznych jest kwestionowany. Intuicje Duchampa były słuszne, gdy chciał „wymazać ideę oryginału, która nie istnieje ani w muzyce, ani w poezji.”¹¹ Jak pokolenia nauczycieli i badaczy sztuki ‘radziły sobie’ z tym wyjątkiem w stosunku do praw autorskich, by móc legalnie wykonywać swoją pracę? We Francji Sąd Kasacyjny w godnym uwagi orzeczeniu z 19 marca 1929 roku rzeczywiście wydawał się dopuszczać reprodukcje wizerunków rzeźb autorstwa Rodina, precyzując jednak, że „niemał mikroskopijne stanowiły one [reprodukcje] jedność z tekstem, w którym zostały umieszczone, nie mogły być od niego oddzielone, były bezużyteczne i pozbawione jakiegokolwiek wartości poza dziełem, w którym zostały włączone.”¹² To bardzo nieśmiały sposób dopuszczenia krótkiego cytatu z dzieła sztuki. Późniejsze orzecznictwo francuskie nie będzie bardziej łaskawe dla reprodukcji dzieł graficznych, plastycznych lub architektonicznych, jakkolwiek koniecznych, a nawet praktycznych, czego dowodzi sprawa, która dotyczyła reprodukcji w katalogu aukcyjnym rysunku ołówkiem i dwóch obrazów olejnych Maurice’a Utrillo. 5 listopada 1993 r. Sąd Kasacyjny na posiedzeniu plenarnym, czyli uroczystym, ustanowił zasadę, że „pełna reprodukcja dzieła, niezależnie od jego formatu, nie może być traktowana jako krótki cytat.”¹³ Trzeba było aż dwóch ustaw, tej z 27 marca 1997 r., a następnie z 1 sierpnia 2001 r., aby dopuścić coś, co mogło się wydawać oczywistą koniecznością dla poinformowania potencjalnych nabywców dzieł sztuki: „pełne lub częściowe reprodukcje

dziel graficznych lub plastycznych przeznaczone do umieszczenia w katalogu sprzedaży sądowej przeprowadzonej we Francji dla kopii udostępnionych publicznie przed sprzedażą wyłącznie w celu opisanie wystawionych na sprzedaż dzieł sztuki¹⁴ wymykają się spod monopolu prawa autorskiego.

Włączenie do prawa francuskiego tak zwanego wyjątku 'edukacyjnego' jest świadectwem tego nowego podejścia, które ma na celu pogodzenie praw autorskich, wolności badań i potrzeb nauczania. Europejska dyrektywa nr 2001-29 z dnia 22 maja 2001 r. w sprawie harmonizacji niektórych aspektów praw autorskich i praw pokrewnych w społeczeństwie informacyjnym przewiduje, jako wyjątek lub ograniczenie prawa autorskiego „użycie wyłącznie w celach ilustracyjnych w nauczaniu lub badaniach naukowych, pod warunkiem podania źródła, w tym nazwiska autora, chyba że okaże się to niemożliwe, w zakresie uzasadnionym niekomercyjnym celem.”¹⁵ Przyjęcie we Francji ustawy nr 2006-961 z dnia 1 sierpnia 2006 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych w społeczeństwie informacji (zwanej ustawą DADVSI) będzie okazją do włączenia do kodeksu własności intelektualnej tego wyjątku, który w praktyce nazywany jest niedoskonale 'wyjątkiem edukacyjnym,' ponieważ wyjątek ten nie tylko chroni cel nauczania, ale także włącza cel badań naukowych, zwłaszcza publicznych lub przynajmniej nienastawionych na zysk. Należy jednak żałować, że ruch ten nie jest tak naprawdę pełny i że za pozorną prostotą zwyczajowego terminu 'wyjątek edukacyjny' kryje się system opracowany przez ustawodawcę, który jest tak złożony, że niewielu komentatorów ośmiela się wyjaśnić jego tajemnice. Aby się o tym przekonać, odwołamy się do tekstu przegłosowanego w 2006 roku.¹⁶ Nie można powiedzieć, że nowa reforma, wprowadzona Rozporządzeniem nr 2021-1518 z dnia 24 listopada 2021 r., która oddziela działalność badawczą¹⁷ od edukacyjnej,¹⁸ ma szansę ułatwić zrozumienie przepisów poświęconych tej tematyce.

Dotykamy tutaj specyfiki obiektów sztuki, które są zarówno dziełami, jak i dokumentami, w zależności od tego, jak się do nich podchodzi, i dlatego mogą być używane zgodnie z jednym

z tych dwóch aspektów ich podwójnego statusu ontologicznego: jako dzieła mogą być wystawiane, sprzedawane lub objęte prawem autorskim, jako dokumenty mogą być badane i analizowane przez badaczy (historycy od dawna wiedzą, że powieści lub obrazy mogą stać się cennymi źródłami dokumentalnymi). W konkretnym wypadku *Zielonego Pudełka* Marcela Duchampa dychotomia między dwoma aspektami – dziełem i dokumentem – jest szczególnie silna, nawet jeśli pewne postawy związane z jego produkcją są w równym stopniu podzielane przez oba omawiane sposoby użycia, takie jak wyjątkowa staranność techniki czy wybór papieru, które charakteryzują zarówno dobre wydawnictwa w produkcji dokumentów drukowanych, jak i publikacje artystów, których efektem jest produkcja dzieł. *Zielone Pudełko* jest niewątpliwie dziełem sztuki, choć wielokrotnionym, bo wydanym w nakładzie 300 egzemplarzy i sygnowanym przez artystę. Ale jest też dokumentem, wykonanym techniką o charakterze przemysłowym (kolotypia), a nie artystycznym (Duchamp nie wybrał bowiem ani litografii, ani akwaforty, akwatinty, wklęsłodruku itp.). Jest to dokument z tekstem do czytania, co umożliwiło jego transkrypcję (na ogół nie ma transkrypcji dzieł plastycznych lub wizualnych, transkrypcja jest zarezerwowana dla dokumentów takich jak dzienniki podróży lub manuskrypty); a przede wszystkim *Zielone Pudełko* jest pomyślane przez Duchampa jako dokument, którego czytanie musi towarzyszyć oglądaniu dzieła, jakim jest *Le Grand verre*. Jest, więc dziełem, ale dziełem w służbie innego dzieła: to ostatek jest dokumentem (komentarzem, wyjaśnieniem, wkładem intelektualnym, 'konceptualnym' itp.), niezbędnym do wyostrenia spojrzenia na to dzieło. Jednym z początkowych pomysłów na formę, jaką miał przyjąć ten dokument, był album: „Chciałem, żeby ten album szedł w parze z [*Wielką*] *Szybą* i żeby można było do niego sięgnąć, potem spojrzeć na *Szybę*, bo moim zdaniem *nie powinno się na nią patrzeć w estetycznym znaczeniu tego słowa*. Trzeba było zajrzeć do książki i zobaczyć je razem. Połączenie tych dwóch rzeczy odbierało aspekt siatkówkowy, którego nie lubię.”¹⁹ Wyjście poza czysto estetyczne – osądzające – spojrzenie

w kierunku poznawczego podejścia do dzieła, to projekt *Zielonego Pudełka*. Wtedy, według artysty, „Wszystko staje się pojęciowe, to znaczy zależy od rzeczy innych niż siatkówka.”²⁰ Pojęcia, właściwe są językowi, tekstowi, ale także szkicom, diagramom i innym środkom informowania o projekcie dzieła; ‘siatkówka’ oznacza u Duchampa redukcję sztuki do wyłącznie wizualnego i estetycznego doświadczenia. Wprawdzie wymiar dokumentalny jest nierozdzielnie związany z wymiarem artystycznym w *Zielonym Pudełku* Marcela Duchampa, ale publikując tutaj kopię wykonaną przez Ernesta T. pokazujemy zawartość *Zielonego Pudełka* jako dokumentu (który odtąd może być analizowany przez badaczy i znany opinii publicznej), nie stwarzając tym samym możliwości wykorzystania go jako dzieła Marcela Duchampa (brak podpisu Duchampa, zauważalne różnice między *Zielonym Pudełkiem* Duchampa a jego kopią wykonaną przez Ernesta T., brak możliwości wystawienia go tak, jak wystawia się oryginał, brak możliwości użytku komercyjnego itd.).

Należy pamiętać, że ten nowy sposób uprawiania sztuki wprowadzony przez Duchampa wywarł niebagatelny wpływ na sztukę drugiej połowy dwudziestego wieku i że sztuka konceptualna, jeden z głównych nurtów tego okresu, przyjęła – nie bez powodu – ideę ‘sztuki konceptualnej’ jako jedno ze swoich głównych odniesień, relegując ‘siatkówkę’ do ‘drugiego planu.’ „Interesowały mnie idee” – pisze artysta – „a nie tylko wytwory wizualne. Chciałem oddać malarstwo na powrót w służbę umysłu. A moje malarstwo było oczywiście natychmiast uznawane za ‘intelektualne’, ‘literackie’. (...) To jest kierunek, w którym musi podążać sztuka: ekspresja intelektualna, a nie zwierzęca. Dość mam określenia ‘głupi jak malarz’.”²¹ Sztuka to już nie tylko sprawa form, ale także koncepcji i idei, co nadaje dokumentom sztuki bardzo szczególne znaczenie, nawet jeśli mogą one przybierać formy podobne do dzieł.

Prawo publiczności do wiedzy i informacji

W dynamice konfrontacji prawa autorskiego z prawami podstawowymi koniecznie należy znaleźć miejsce dla wolności słowa, a także dla prawa społeczeństwa do informacji, które jest jej następstwem.²² Prawo społeczeństwa do informacji jest coraz częściej obecne w kodeksie własności intelektualnej, podobnie jak w orzecznictwie,²³ nawet jeśli wydaje się, podobnie jak prawo cytowania, być zapisane w przepisach, które są raczej wymijające lub wręcz przeciwnie, bardzo restrykcyjne i w rzeczywistości nie zobowiązują do realizacji tych praw. Jeśli pominiemy wspomniane wyżej wyjątki dotyczące krótkich cytatów, przeglądu prasy i odtwarzanie wystąpień przeznaczonych dla publiczności w kontekście bieżących wydarzeń,²⁴ trzy nowe wyjątki od 2006 r. świadczą o tej zmianie perspektywy w imię prawa publiczności do poznania dzieł: zwielokrotnianie i przedstawianie dzieł na rzecz osób niepełnosprawnych;²⁵ „zwielokrotnianie lub przedstawianie, w całości lub w części, dzieł sztuki graficznej, plastycznej lub architektonicznej w prasie pisanej, audiowizualnej lub internetowej, wyłącznie w celu natychmiastowej informacji i w bezpośrednim związku z tymi ostatnimi²⁶” oraz reprodukcja i przedstawianie dzieł architektonicznych i rzeźb umieszczonych na stałe na drogach publicznych,²⁷ lepiej znanych pod lakoniczną, ale sugestywną nazwą wolności panoramy.²⁸ Wprowadzenie tych wyjątków od prawa autorskiego ilustruje ten współczesny trend, obok Open Data i Open Science, do zachowania praw autorskich przy jednoczesnym stworzeniu miejsca dla innych praw podstawowych, takich jak wolność wypowiedzi czy komunikacji. Można nawet argumentować, że bardziej niż nowe wyjątki od prawa autorskiego, które wówczas byłyby ściśle interpretowane w obliczu nadrzędnego prawa, reformy te wprowadzają ograniczenia, z którymi prawo autorskie musi się teraz pogodzić. Te nowe ograniczenia w pełni ilustrują ideę, że poza wolnością informowania, to również prawo do bycia informowanym i do wiedzy

przyznane jest społeczeństwu, czy to profesjonalnemu, czy laickiemu.

‘OGLĄDAJĄCY’ dzieła Duchampa jest zaproszony nie do cichej kontemplacji („Nigdy nie miałem szczególnego szacunku dla sztuki, jako przedmiotu uwielbienia,²⁹” pisze Duchamp) jedynie estetycznej, zwykle zarezerwowanej dla dzieł, ale do spojrzenia nieestetycznego (nie ‘siatkówkowego’), a więc poznawczego (‘konceptualnego’), spojrzenia, które odkrywa ‘idee,’ w celu pogłębienia wiedzy o dziele. Publiczność ma prawo do poznania i zrozumienia twórczości Marcela Duchampa, a w szczególności *Wielkiej szyby*, która stała się emblematyczną produkcją awangard artystycznych, czyli sztuki współczesnej. Dla nauki (antropologii, historii, socjologii, historii sztuki itd.) jest obecnie jasne, że sztuka jest zjawiskiem, którego nie można zredukować wyłącznie do jej ekonomii i ram prawnych, ani do jej estetycznego odbioru, czy do osądu piękna dzieł. Oprócz dzieł sztuki różne naukowe podejścia do sztuki badają to, co antropologowie nazywają sprawczością (*agency*), czyli różne czynniki – a nie tylko aktorów (artystów i widzów) – sztuki, takie jak nieformalne sieci, poprzez które sztuka i jej idee krążą w społeczeństwie, takie jak różne dokumenty i obiekty inne niż dzieła sztuki, takie jak druki (broszury, pocztówki, zaproszenia, ulotki, manifesty, pliki dokumentów, a nawet biblioteki artystów itp.), takie jak różne zjawiska i wydarzenia, w których celebrowane są dzieła i wymyśla języki, by o nich mówić itp. Dokumenty zawarte w *Zielonym Pudełku* i prace badawcze nad nimi – w tym niniejszy numer galerii – należą do tych czynników sztuki, które z punktu widzenia publiczności są niezbędne do lepszego poznania i zrozumienia twórczości Marcela Duchampa.

Powielanie i zawłaszczanie według

Marcela Duchampa

Kolejnym punktem, który należy tu przeanalizować, jest stosunek Marcela Duchampa do kopii, replik itp., zwłaszcza w odniesieniu do jego własnych prac, do jego koncepcji artysty i tworzenia oraz ich konsekwencji dla statusu dzieła i wreszcie produkcji seryjnej w sztuce. Duchamp zajmował bardzo powściągliwe stanowisko wobec znaczenia, jakie zwykle przypisuje się sygnaturze artysty. Przypomnijmy, że pisuar *Fontanna* został podpisany „R. Mutt” (z ważnym pytaniem o status tego nazwiska, które jest pseudonimem) lub że na jego obrazie *Tum* z 1918 r. oprócz własnego podpisu,³⁰ Duchamp wkomponował podpis malarza szyldów nazwiskiem „A. Klang” – którego ręka z palcem wskazującym³¹ jest ironicznym, wieloznacznym gestem. Ale najbardziej wyraźny dystans do fetyszyzującej koncepcji podpisu artysty znajdziemy w „Projektach:” „kupić lub wziąć znany lub nieznan obraz i podpisać go nazwiskiem znanego lub nieznanego malarza – Różnica między ‘fakturą’ a nazwiskiem nieoczekiwanym przez ‘ekspertów’ – jest autentycznym dziełem Rrose Sélavy i przeciwstawia się podróbkom.³²” Co oznacza „Przeciwstawianie się podróbkom”? Kwestionowanie autentyczności dzieł? Kwestionowanie ekspertyzy dotyczącej atrybucji dzieł, zważywszy na ich nieprzewidywalną wyjątkowość? Czy nawet: podważanie statusu falsyfikatu jako oszukańczej produkcji, przyznając, że wszelkie kopie i reatrybucje autorstwa są częścią procesów sztuki jako jeden z jej czynników? Duchamp zwierzył się Dore Ashton z następującej anegdoty.

Pewnego dnia, wiele lat temu, jadłem kolację z przyjaciółmi w starym *Hôtel des artistes*, tutaj w Nowym Jorku, a za nami znajdował się duży, staroświecki obraz – scena bitwy, jak sądzę. Wstałem więc i podpisałem go. Widzi Pani, to był ready-made, który miał wszystko oprócz smaku. I żadnego systemu. Wie Pani, nie chciałem być nazywany artystą. Chciałem wykorzystać swoją możli-

wość bycia jednostką i chyba mi się to udało, prawda?³³

Tę anegdotę należy chyba traktować jako opowieść o powstawaniu opisanego powyżej ready-made, zapisaną przez artystę w notatkach zatytułowanych „Projekty.”

W konsekwencji – dobrowolnej lub mimowolnej – sygnowanych przez Marcela Duchampa ‘gier’ i ‘praktyk,’ kwestie atrybucji mogły powodować trudności prawne, o czym świadczy sprawa rozstrzygnięta w maju 2013 r. przez Sąd Apelacyjny w Paryżu.³⁴ Aukcja pracy Richarda Hamiltona opartej na *Pannie młodej rozebranej przez swoich kawalerów, jednak została unieważniona z powodu błędu w atrybucji, uznanego za błąd merytoryczny.* Praca, która stanowiła partię 575, nosiła tytuł *The Sieves* i została skatalogowana jako dzieło Marcela Duchampa. Nabywca po kupnie za kwotę 50 000 euro, odkrył, że praca prezentowana jako dzieło Marcela Duchampa, także podczas wystawy poprzedzającej aukcję, nosiła mały, mało widoczny napis: „after Marcel Duchamp by Richard Hamilton 40/50” (według Marcela Duchampa autorstwa Richarda Hamiltona 40/50). Ekspert wezwany na potrzeby sprawy udzielił następującego wyjaśnienia: „nie jest to praca autorstwa samego Marcela DUCHAMPA, jak podano w katalogu sprzedaży, ale nie można też jej uznać za pracę autorstwa samego Richarda HAMILTONA, gdyż Marcel DUCHAMP postanowił zachować kontrolę i swoje nazwisko nad tą pracą powstałą z ‘The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even’ w ciągłości pracy nad jego rekonstrukcją.” Przypadek ten świadczy o pewnym „testowaniu związku między osobą a dziełem,³⁵” jak zauważa socjolog Nathalie Heinich.

Aby zobiektywizować znaczenie uwagi Duchampa na temat fałszerstwa, należy wpisać ją w głębokie kwestionowanie praktyk i koncepcji sztuki zapoczątkowane przez Marcela Duchampa. Jak na ironię, ta uwaga przypomina nam, że artysta nie tylko wyprodukował wiele multipli (*Zielone Pudelko* w 300 egzemplarzach, 7 serii *Pudelka w Walizce*, 8 reedycji ready-mades Arturo Schwarza³⁶ itd.), ale także hojnie autoryzował

kopie i repliki swoich prac, tym samym niwelując unikatowość obiektów sztuki, poprzez ich ‘reedycje’ w taki sposób, aby zwielokrotnić ich obecność i władzę nad światem sztuki. Szczególnie nadają się do tego ready-mades wybrane spośród przedmiotów produkowanych przemysłowo. Duchamp stwierdza na przykład, że „innym aspektem ready-made jest to, że nie ma w nim nic wyjątkowego... Replika ready-made niesie to samo przesłanie; w rzeczywistości żaden z istniejących dziś ready-mades nie jest oryginałem w przyjętym znaczeniu tego słowa.³⁷” W ten sposób, i na wiele innych jeszcze sposobów, Duchamp wywrócił reguły sztuki do góry nogami, i sam potem doświadczył rozdźwięku między swoimi nowymi koncepcjami i praktykami z jednej strony, a funkcjonowaniem instytucji i rynku sztuki z drugiej, mianowicie gdy w 1963 roku poproszono go o zaprojektowanie na *Armory Show – 50th Anniversary Exhibition* w Nowym Jorku plakatu, do którego chciał wykorzystać swój *Akt Schodzący po Schodach*. „Oto zabawna ironia historii,” pisze Francis M. Naumann: „obawiając się, że jeśli Duchampa wykorzysta swoje własne płótno naruszy copyright, organizatorzy wystawy poprosili artystę o napisanie do Muzeum Sztuki w Filadelfii o zgodę.³⁸” Inne rozczarowanie spotkaniem z zasadami komercyjnej eksploatacji praw autorskich: w liście do artysty Douglasa Gorsline'a Duchamp pisze: „Właśnie podpisałem w Mediolanie umowę ze Schwarzem, upoważniającą go do opublikowania (osiem replik) wszystkich ready-mades, w tym suszarki na butelki. Zobowiązałem się zatem na piśmie, że nie podpiszę już żadnych ready-mades, aby chronić jego wydanie. Mój podpis czy nie, twoje znalezisko ma taką samą ‘metafizyczną’ wartość jak każde inny ready-made; ma nawet tę zaletę, że nie ma żadnej wartości handlowej.³⁹” Rok wcześniej, kiedy Duchamp podpisywał dla Irvinga Bluma suszarkę na butelki, Richard Hamilton podbiegł do niego i zauważył: „Jest pan oczywiście świadomy, panie Blum, że aby zdewaluować swoją pracę, Duchamp podpisze wszystko.⁴⁰” Różne uwagi Hamiltona budzą wątpliwości czy Duchamp chciał kontrolować niekończący się proces reprodukcji i replik jego dzieł, proces, do którego, jak się wy-

daje, przyczyniał się z nieukrywaną satysfakcją. Sygnatura była ważna jedynie dla komercyjnej eksploatacji dzieła, ale nie zmieniała jego artystycznego – ‘metafizycznego,’ jak twierdził, statusu, który jest przedmiotem badań w niniejszej pracy, zgłębiającej ontologię dzieła będącego jednocześnie reprodukcją dzieła. Niniejsze dossier ma właśnie na celu ustalenie ciągłości pomiędzy postawą samego Marcela Duchampa wobec kopii, replik, reedycji, przeróbek, rekonstrukcji i reinterpretacji jego dzieł, o których istnieją liczne świadectwa, a problematyką zarówno artystyczną, jak i prawną, związaną z ‘pośmiertną’ historią tych kopii i replik, które mnożą się po śmierci artysty, i którym poświęcona jest niniejsza publikacja galerii dokumentów artystów.

Ale zmiana etosu artysty u Marcela Duchampa wykracza daleko poza kwestię podpisu: krytykuje on fetyszyzację geniuszu (artysta nie jest bardziej kreatywny niż przedstawiciele innych zawodów), wyjątkowość dzieła, która nie jest gwarancją jego oryginalności (dzieła powielane), tak samo jak jego wykonanie przez samego artystę nie jest gwarancją jego autentyczności (realizacje powierzone innym osobom, np. Jacqueline Monnier⁴¹), forma dzieła nie jest czynnikiem decydującym o jego tożsamości (interwencja przypadku, reedycje i repliki, próba telefonicznego opisu kolorów przy produkcji kopii *Le Grand verre*⁴² itp.), a nawet więcej: nowe repliki mogą być okazją do rozwinięcia koncepcji i formy: kiedy w 1960 roku Robert Rauschenberg poprosił Marcela Duchampa o podpisanie dla niego jednego z ready-mades, ten ostatni „złożył swój podpis na wewnętrznej stronie suszarki do butelek i dodał następujący napis: ‘Nie mogę sobie przypomnieć oryginalnego zdania’, odnotowując w ten sposób zapomnienie tego, co napisał w 1914 r.”⁴³

Marcel Duchamp zdecydowanie postanowił uprawiać sztukę inaczej, czyli wymyślać nowe praktyki, a w konsekwencji zmodyfikować jej pojęcie. Oprócz entuzjastycznej akceptacji logiki reprodukcji w sztuce i jej konsekwencji zaproponował także, jak widzieliśmy, uwolnienie sztuki od sądów estetycznych, w szczególności piętnując redukcję sztuki do tego, co jest dane tylko do zoba-

czenia; ‘Widzowie’ muszą mieć możliwość dostępu do notatek i móc je rzeczywiście czytać, ponieważ wprowadzają one do *Wielkiej Szyby* idee, projekty, refleksje, odniesienia, komentarze itp. Z tego punktu widzenia umożliwienie publiczności obejrzenia i przeczytania notatek z *Zielonego Pudełka* jako dokumentu – co czynimy w tym wydaniu galerii – co pozwala nam wyjść poza siatkówkowe widzenie dzieła, i przez ten właśnie gest uczynić je ‘konceptualnym,’ doskonale wpisuje się w intencje i projekty Marcela Duchampa. W istocie, notatki z *Zielonego Pudełka* rzucają decydujące światło na zestaw wynalazków artystycznych i nowych form plastycznych, których miejscem eksperymentowania było *Le Grand verre*; jako przykłady przytoczmy praktyki wizualne mające na celu wyeliminowanie tradycyjnych kategorii: lewo/prawo, wewnątrz/zewnątrz, wklęsłość/wypukłość, góra/dół, pion/poziom, przód/tył itd., lub odlane formy gazu, nierozróżnialne i *inframince*, hodowla kurzu lub koloru, kolor-ready-made, ultraszybki stan spoczynku, odcisk termiczny, zakonserwowany przypadek, nieeuklidesowe geometrie w sztuce, odwrócona forma porowatości, oscylująca gęstość, rozciągliwa jednostka długości itd. Można się tylko dziwić, że notatki te nigdy nie zostały opublikowane w całości, podczas gdy pozostałe notatki z *Le Grand verre* (które nie weszły do *Zielonego Pudełka*) są opublikowane w postaci faksymilów⁴⁴ od ponad 40 lat, a transkrypcja, publikowana od kilkudziesięciu lat przez Flammarion, pokazuje tylko część szkiców, wyjętych z kontekstu ich interakcji z tekstem. Publikacja notatek w tej formie jest wysoce problematyczna zarówno z ogólnego punktu widzenia edytorskiego, jak i z punktu widzenia publikacji naukowej.

Zmysłowe formy nadal odgrywają ważną rolę w sztuce Duchampa, ale artysta opowiada się raczej za poznawczym, niż osądającym podejściem do swojej pracy. Przeważa nie ‘piękno’ form, ich wartość estetyczna, ale wiedza pochodząca z percepcji zmysłowej, którą przekazują. Od niej zależy zrozumienie dzieła, a czasem – jak w tym przypadku – wiedza ta odbija się na zrozumieniu tekstu; rzeczywiście w *Zielonym Pudełku* „granica między

abstrakcyjnym zawijaszem a linią kreślącą koślawe litery będzie zawsze problematyczna.⁴⁵ W opublikowanym powyżej tekście metodologicznym szkicujemy ograniczenia związane z transkrypcją tego typu materiału dokumentacyjnego i wynikającą z tego konieczność faksymilowej i całościowej publikacji notatek, tekstu i szkiców, tego, co konceptualne i tego, co siatkówkowe. Należy również pamiętać, że w *Green Book*, typograficznej wersji Zielonego *Pudelka* opublikowanej po angielsku przez Richarda Hamiltona, Duchamp ma zaskakującą formułę na nierozłączność tych dwóch aspektów: „tłumaczenie znaczenia i formy oryginalnych notatek.⁴⁶” Innymi słowy, nie wystarczy przetłumaczyć znaczenia notatek, trzeba też wziąć pod uwagę ich formę: kompetencję tę posiada jedynie artysta, w tym wypadku zarówno Hamilton, jak i Duchamp. W ten sposób zbliżamy się do źródła wspomnianego wyżej napięcia: dzieło często utożsamiane jest właśnie z jego formą zmysłową, przedmiotem estetycznej kontemplacji, podczas gdy Duchamp traktuje formę jako swoisty wkład w to, co konceptualne. „Lubię idee” – mówi. „Nigdy nie miałem szczególnego szacunku dla sztuki jako przedmiotu uwielbienia.⁴⁷” Jeśli weźmiemy to pod uwagę, znajdujemy się w sercu zaproponowanej powyżej analizy dotyczącej prawa społeczeństwa do poznania twórczości Marcela Duchampa, która jest obecnie – bez wątpienia – częścią dziedzictwa kulturowego dwudziestego wieku, nawet jeśli jej prawa własnościowe nie są jeszcze w domenie publicznej.

To prawda, że nie dało się jeszcze wtedy myśleć o kopii jako oryginalnym dziele, ale Duchamp położył podwaliny tego typu eksperymentów; książka Rosalind Krauss *Oryginalność awangardy i inne modernistyczne mity (Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths)* została opublikowana dopiero w 1985 roku, a pierwsze zawłaszczające kopie dzieł Sherrie Levine (*After Edward Weston, After Karl Blossfeldt*) pochodzą z 1981 roku. Jednak ważna książka Francisa M. Naumanna, *Marcel Duchamp. Sztuka w dobie zmechanizowanej reprodukcji [Marcel Duchamp. L'art à l'ère de la reproduction mécanisée]*, a zwłaszcza jej rozdział 8: „Proliferacja ‘gotowców.’

Kopie, repliki i prace edytorskie. 1960-1964,” dowodzi ponad wszelką wątpliwość, że Duchamp dokonał świadomego wyboru, by wprowadzić całe swoje dzieło w nieskończony cykl multiplikacji, reprodukcji, autoryzując wszystkie repliki i kopie, o które został poproszony. „Sam Duchamp przez kilka lat zabiegał” – pisze Richard Hamilton – „o rozpowszechnienie swoich dokonań za pomocą drukowanych reprodukcji i poświadczonych kopii, tak że dziś zaczynamy traktować substytuty jako oryginały.⁴⁸” Książka Naumanna nie tylko oddaje skalę zjawiska ‘reprodukcji’ czy ‘reedykcji,’ którego artysta był często współnikiem – a czasem inicjatorem – ale pozwala też ocenić jego znaczenie dla statusu, jaki Marcel Duchamp tak szybko uzyskał jako główne źródło inspiracji dla sztuki drugiej połowy dwudziestego wieku: „Duchampowska gorączka wśród intelektualistów od około 1975 roku.⁴⁹” We wszystkich faktach zebranych przez Naumanna, Duchamp entuzjastycznie towarzyszy replikom i kopiom swoich dzieł, nie wspomina on też o żadnej odmowie czy zastrzeżeniu w tym względzie, poza wspomnianym wyżej przypadkiem, kiedy to z konkretnych powodów komercyjnych artysta nie podpisał repliki ready-made, podkreślając jednocześnie, że zachowuje ona całą swoją ‘metafizyczną’ wartość, czyli ontologiczny status dzieła. Ta ogólna postawa Duchampa sprawiła, że Pontus Hultén, przyszły dyrektor Centre Georges Pompidou, powiedział przy okazji wystawy, którą przygotowywał wówczas dla Moderna Museet w Sztokholmie, że „Duchamp podpisywał w końcu wszystko, co chcieliśmy. Podobała mu się idea, że dzieło sztuki może być reprodukowane. Nienawidził ‘oryginalnych’ dzieł sztuki, które kosztują tak wiele.⁵⁰” „Rzeczywiście” – zauważa Naumann – „powielanie i przywłaszczanie są operacyjnymi strategiami artystycznymi w twórczości Duchampa już od 1905 roku, kiedy to przedrukował miedziane płyty swojego dziadka w starym Rouen.⁵¹”

Należy zwrócić uwagę na pewien paradoks: to nie tylko ready-mades Duchampa, ale wszystkie jego postawy artystyczne zwróciły uwagę badaczy sztuki na fakt, że każdy przedmiot wystawiony na piedestale w instytucji sztuki, reprodukowany

w czasopiśmie artystycznym lub zakupiony przez kolekcję publiczną lub prywatną itp. uzyskuje status dzieła sztuki, podczas gdy początkowo jest tylko „kandydatem do estetycznego uznania” (George Dickie), zwykłym pisuarem czy stojakiem na butelki. Zdaniem wielu teoretyków sztuki, dzieło sztuki nabywa status dzieła w określonych warunkach instytucjonalnych, takich jak wystawy, prywatne lub publiczne kolekcje, reprodukcje w katalogach lub czasopismach o sztuce itp. (Arthur Danto, George Dickie, Gérard Genette i inni). To właśnie wystawa ustanawia obiekt w jego semiotycznym statusie dzieła,⁵² mówi Jean-Marc Poinot. *Mutatis mutandis*, cała instytucjonalna droga faksymile autorstwa Ernesta T. – wystawa w Cabinet du livre d'artiste w 2013 r., jego wejście do (publicznej) kolekcji FRAC-Artothèque Nouvelle Aquitaine w 2022 r., publikacja towarzysząca projektowi badawczemu w czasopiśmie *Sztuka i Dokumentacja* – to wszystko czynniki decydujące o uznaniu go za dzieło sztuki samo w sobie. Jednak te same czynniki, które czynią ją dziełem uznanym, wchodzą – paradoksalnie – w konflikt z prawem własności, ponieważ ta nowa kopia dzieła wykracza poza to, co może ‘zostać poddane transkrypcji’ i jako taka jest dostępna w kilku wydaniach, w tym Flammariona; praca Ernesta T. zawiera wszystkie teksty, diagramy i szkice niezbędne do badań, czyli formę notatek *Zielonego Pudełka* Marcela Duchampa. Prawdą jest, że przepisy dotyczące własności literackiej i artystycznej dają niewiele odpowiedzi na ten paradoks,⁵³ a jednak procedury instytucjonalnej waldacji dzieła są dziś dobrze udokumentowane przez antropologiczne i socjologiczne badania nad sztuką. Chodzi zatem o to, by określić, według jakich kwalifikacji i zasad prawnych – praca zbiorowa, praca zespołowa, praca złożona lub praca *sui generis* – można by poradzić sobie z tymi paradoksami, aby uznać implicite obecność w dziele, w tym przypadku Ernesta T., wkładu wszystkich tych czynników ‘świata sztuki,’ które są nierozdzielnie związane z jego statusem.

Podsumowując te analizy, należy najpierw stwierdzić, że Association Marcel Duchamp było skrupulatnie i na bieżąco informowane o postępach

w realizacji niniejszego projektu od października 2021 r., a jego prawo do odpowiedzi było respektowane. Kiedy zwróciliśmy się doń z tytułu praw własnościowych do prac Duchampa, których jest właścicielem, Association skierowała nas do wydawcy Flammarion („z zastrzeżeniem zgody Flammarion, licencjobiorcy praw od 1973 r.);” wydawnictwo Flammarion, które poprosiliśmy o pozwolenie na reprodukcję integralnych elementów *Zielonego Pudełka*, skierowało nas do Association Marcel Duchamp.

Można też podkreślić, że bardziej niż z symboliką stosunków władzy społecznej, z racji swoich obecnych funkcji, sztuka współczesna zajmuje się tworzeniem ‘nowego’ i odnawianiem znaczeń, prowokując i dekonstruując *status quo*. Marcel Duchamp ma w tym swój istotny udział: „Byłem zachwycony byciem sukcesem skandalu,” powiedział o burzliwym przyjęciu w Nowym Jorku *Aktu Schodzącego po Schodach*, „ponieważ była to dla mnie forma rewolucyjnej akcji.⁵⁴” Rzeczywiście, „w sztuce są tylko rewolucjoniści lub plagiatorzy⁵⁵” powtarzał niestrudzenie Paul Gauguin. Kwestionowanie reguł sztuki i jej roli w społeczeństwie, czy przekraczanie granic, które praktykują artyści w odniesieniu do instytucji społecznych, prowadzi ich czasem do sytuowania się na granicy legalności, co niektórzy z nich otwarcie uznają to za swój program. Krzysztof Wodiczko uważa na przykład, że artysta musi „starać się interweniować w sferę publiczną jak najbliżej granic prawnych i narzucanych przez nie technik.⁵⁶” Nie należy zapominać, że w zależności od kontekstu te konflikty artystów z prawem prowadzą również, według różnych czasowości, do ewolucji norm i praktyk społecznych; niniejszy projekt badawczy przyczynia się do tego, biorąc udział w refleksji nad polityką kulturalną, szczególnie tą opisaną przez Brigitte Aubry, poprzez badanie różnych aspektów: artystycznego i historycznego, naukowego i redakcyjnego, translacyjnego i prawnego.

Przypisy

- ¹ Zobacz także „Remake, reprise, répétition,” *Marges. Revue d'art contemporain*, [„Przeróbka, przyswojenie, powtórzenie,” *Marges. Przegląd sztuki współczesnej*], nr 17, 2013. Online: <https://journals.openedition.org/marges/83>.
- ² Gabinet książki artystów (CLA) należy obecnie do biblioteki uniwersyteckiej (SCD - serwis dokumentacji); jego zbiór książek artystów wyróżniony został krajowym znakiem „Collection d'excellence pour la recherche” (CollEx) [kolekcja znacząca dla prowadzenia badań naukowych] i jest obecnie częścią kolekcji biblioteki uniwersytetu Rennes 2.
- ³ Sąd Kasacyjny, izba karna, 16 czerwca 1955, *Dalloz* 1955, Jur. s. 554; zob. niedawne zastosowanie, Sąd apelacyjny w Paryżu, Wydział 5 – izba 1, 23 lut 2021, nr 19/09059 : *Revue trimestrielle de droit commercial [Kwartalny przegląd prawa handlowego]* 2021, s. 818 nota Frédéric Pollaud-Dulian: „Fait d'hiver: la revanche des trois petits cochons sur le grand méchant Koons.”
- ⁴ Christophe Geiger, *Droit d'auteur et droit du public à l'information. Approche de droit comparé [Prawa autorskie i prawo opinii publicznej do informacji. Podejście porównawcze prawa]*, kolekcja „Prawo handlowe – Własność intelektualna,” Paryż, Litec/IRPI, 2004; zapoznać się również z Christophe Geiger, *La Fonction sociale des droits de propriété intellectuelle [Funkcja społeczna przepisów prawa w zakresie własności intelektualnej]*, Recueil Dalloz, 2010, s. 510.
- ⁵ Kodeks oświaty, artykuły L 123-9, L 141-6 i L 952-2.
- ⁶ Począwszy od - paradoksalnego - umieszczenia prawa do publikacji w kodeksie badawczym w art. L 533-4, a nie w kodeksie własności intelektualnej.
- ⁷ Marcel Duchamp, „Regardeurs,” w DDS 1994, s. 247.
- ⁸ Pierre Cabanne, 32. zob. powyżej, s. 41-42.
- ⁹ Zob. lista z artykułu L 122-5 Kodeksu własności intelektualnej, która zawiera aktualnie około 18 wyjątków.
- ¹⁰ Kodeks własności intelektualnej, artykuł L 122-5 3° a.
- ¹¹ Rozmowa z Otto Hahn, cytowana przez Marcadé, s. 120.
- ¹² Sąd Kasacyjny, izba karna, 19 mars 1926, *Dalloz Périodique* 1927, 1, 25, wpis Marcela Nast.
- ¹³ Sąd Kasacyjny, zgromadzenie plenarne, 5 listopada 1993, nr 92-10.673 : Biuletyn 1993 A. P. nr 15.
- ¹⁴ Kodeks własności intelektualnej, artykuł L 122-5 3° d.
- ¹⁵ Dyrektywa 2001/29/WE Parlamentu europejskiego i Rady z dnia 22 maja 2001 w sprawie harmonizacji niektórych aspektów praw autorskich i praw pokrewnych w społeczeństwie informacji, artykuł 5 3° a.
- ¹⁶ Kodeks własności intelektualnej, artykuł 3° e wersja oryginalna: „Przedstawianie lub powielanie fragmentów utworów, z wyjątkiem utworów przeznaczonych do celów edukacyjnych i partytur muzycznych, wyłącznie w celach ilustracyjnych w kontekście nauczania i badań, w tym opracowywania i rozpowszechniania tematów egzaminów lub konkursów organizowanych w następstwie procesów nauczania, z wyłączeniem jakiegokolwiek zabawy lub działalności rekreacyjnej, ponieważ to przedstawienie lub powielanie jest przeznaczone, w szczególności za pośrednictwem cyfrowej przestrzeni pracy, dla publiczności składającej się głównie z uczniów, studentów, nauczycieli lub pracowników naukowych, których bezpośrednio dotyczy akt nauczania, działalność szkoleniową lub badawczą wymagającą tego przedstawienia lub tej reprodukcji, że nie jest ona przedmiotem jakiegokolwiek publikacji lub dystrybucji wśród osób trzecich w ten sposób utworzonych, że korzystanie z tego przedstawienia lub tej reprodukcji nie powoduje żadnych roszczeń handlowych eksploatacji i że jest to rekompensowane wynagrodzeniem wynagrodzonym na zasadach stałych, bez uszczerbku dla przeniesienia prawa do zwielokrotniania przez reprografię, o którym mowa w artykule L. 122-10.”
- ¹⁷ Kodeks własności intelektualnej, artykuł L 122-5 3° e.
- ¹⁸ Kodeks własności intelektualnej, artykuł L 122-5 12° i L 122-5-4.
- ¹⁹ Cabanne, 52; my to podkreślamy.
- ²⁰ Cabanne, 48.
- ²¹ Marcel Duchamp, „Propos,” DDS 1994, s. 171-172 i 174.
- ²² Christophe Geiger, *Droit d'auteur et droit du public à l'information [Prawa autorskie i prawo opinii publicznej do informacji]*, op. cit. i *La Fonction sociale des droits de propriété intellectuelle [Funkcja społeczna przepisów prawa w zakresie własności intelektualnej]*, op. cit.
- ²³ Sąd Kasacyjny, I izba cywilna, 15 maja 2015, Klasen, nr 13-27391, biuletyn 2015, I, nr 116. Nawet, jeśli Sąd Apelacyjny w odesłaniu od Sądu Apelacyjnego w Wersalu, 16 marca 2018 r., nr 15-06029 uzna w swoim wyroku, że „z okoliczności sprawy wynika, że poszukiwanie odpowiedniej równowagi między wolnością wypowiedzi Pana Piotra K., w tym w swoim wymiarze refleksji o charakterze społecznym, co nie uzasadnia, że korzystanie bez zezwolenia ze zdjęć Pana A. Malki było niezbędne do jej wykonywania, a prawa autorskie M. A. Malki uzasadniają, że nakazał mu zapłatę odszkodowania tytułem zadośćuczynienia za popełnione naruszenia.”
- ²⁴ Kodeks własności intelektualnej, artykuł L 122-5 3° a, b i c.
- ²⁵ Niemniej, w kodeksie nie wygląda to w ten sposób, zob. Kodeks własności intelektualnej, artykuł L 122-5 7°.

- ²⁶ Kwestia zbyt kompleksowa, aby można było ją streścić w kilku słowach, zob. Kodeks własności intelektualnej, artykuł L 122-5 9°.
- ²⁷ Kodeks własności intelektualnej, artykuł L 122-5 11°.
- ²⁸ Zob. akty sprawy <https://www.legifrance.gouv.fr/dossierlegislatif/JORFDOLE000031589829/> przeciwstawiającej Wikimédia France <https://libertedepanorama.fr/stowarzyszeniom autorow, takich jak l'ADAGP, Association de Défense des Arts Graphiques et Plastiques. Zob. https://www.adagp.fr/fr/actualites/tout-ce-que-vous-avez-toujours-voulu-savoir-sur-l-exception-panorama>.
- ²⁹ Marcel Duchamp w Dore Ashton, *Rencontre avec Marcel Duchamp [Spotkanie z Marcelem Duchampem]*, tłumaczenie Patrice Cotensin (Paris: L'Échoppe, kolekcja „Envois,” 1996), 15.
- ³⁰ Robert Lebel, 169.
- ³¹ Cabanne, 73.
- ³² „Projets,” w *Notes*, nr 169, s. 105.
- ³³ Marcel Duchamp, w Ashton, *Rencontre...* [Spotkanie], 17-18.
- ³⁴ Sąd apelacyjny, Paryż, Wydział 2, izba 2, 24 maja 2013 – Repertorium ogólne: nr 11/07274.
- ³⁵ Nathalie Heinich, „Art contemporain et fabrication de l'inauthentique” [„Sztuka współczesna i tworzenie nieautentyczności”], *Terrain* 33 (1999): 10.
- ³⁶ Francis M. Naumann, *Marcel Duchamp. Sztuka w dobie zmechanizowanej reprodukcji [Marcel Duchamp. L'art à l'ère de la reproduction mécanisée]*, pełny przypis, 222.
- ³⁷ Marcel Duchamp, „À propos des Ready-mades” (1961), w DDS, 1994. s. 192.
- ³⁸ Naumann, 224, plakat odtworzony s. 223.
- ³⁹ Marcel Duchamp, list z 24 lipca 1964, cytowany przez Naumanna, s. 249.
- ⁴⁰ Cytowany przez Naumanna, s. 235.
- ⁴¹ „Proszę podejmować decyzje, które uważa Pani za słuszne, bez brania pod uwagę moich preferencji,” pisał do niej Duchamp, gdy wykonywała nową serię *Boîte en valise*, cytowane przez Naumanna, s. 208.
- ⁴² Naumann, 216.
- ⁴³ Ibidem, 210.
- ⁴⁴ NOTES 1980.
- ⁴⁵ Zob. „Metodologia...”, s. 28-29.
- ⁴⁶ BSB, brak numeracji stron.
- ⁴⁷ Marcel Duchamp, w Ashton, *Rencontre...*, 15.
- ⁴⁸ Cytowane przez Naumanna, s. 235.
- ⁴⁹ De Duve, 11.
- ⁵⁰ Cytowane przez Naumanna, s. 213.
- ⁵¹ Naumann, 18.
- ⁵² Jean-Marc Poinot, „Déni d'exposition” [„Negowanie wystawy”], w *Art conceptuel I [Sztuka konceptualna I]*, katalog wystawienniczy w CAPC Musée d'art contemporain [Muzeum sztuki współczesnej], Bordeaux, 7 października -27 listopada 1988, 1988, s. 19.
- ⁵³ Mogą one jednak zostać wniesione przez orzecznictwo, o czym świadczy sprawa Jakoba Gautela przeciwko Bettinie Rheims, dotycząca słowa 'Paradise' ze złotych liter z efektem patyny w pewnym projekcie graficznym oraz nad starymi drzwiami do ubikacji, z zamkiem w kształcie krzyża, w byłym szpitalu psychiatrycznym dla alkoholików. Reprodukacja fotograficzna tego dzieła bez zgody autora została uznana za naruszenie przez Sąd Apelacyjny w Paryżu w wyroku z dnia 28 czerwca 2006 r., co potwierdził Sąd Kasacyjny w wyroku z dnia 13 listopada 2008 r. W Czyniąc to, sąd uznaje, że „konceptualne podejście artysty, polegające na umieszczeniu słowa w określonym miejscu poprzez zmianę sensu w stosunku do jego potocznego znaczenia, zostało formalnie wyrażone w oryginalnej realizacji materialnej.” Sąd Kasacyjny, I Izba Cywilna, 13 listopada 2008, nr 06-19.021: *Biuletyn* 2008, I, nr 258.
- ⁵⁴ Cytowane przez Marcadé, s. 80.
- ⁵⁵ Zob. na przykład „À propos de Sèvres et du dernier four” [„O Sèvres i ostatnim piecu”], *Le Soir*, 25 kwiecień 1895, w Paul Gauguin, *Oviri. Écrits d'un sauvage [Oviri. Pisma dzikusa]*, teksty wybrane przez Daniela Guérin (Paris: nrf/Gallimard, kolekcja „Idées,” 1974), 137.
- ⁵⁶ Krzysztof Wodiczko, „A Conversation with October,” w *Critical Vehicles. Writings, Projects, Interviews* (Cambridge, Massachusetts, London, England: MIT Press, 1999), 156. Zobacz także słynną sprawę Brancusiego opisaną i skomentowaną przez Bernarda Edelmanna w *L'Adieu aux arts, 1926: sprawa Brancusiego*, Paryż, Aubier, kol. „Alto,” 2001, co doprowadzi Apelacyjny Sąd Celny do uznania, że *Ptak w przestrzeni* był rzeczywiście rzeźbą, a nie zwykłym przedmiotem.

Gaël HENAFF Leszek BROGOWSKI

MARCEL DUCHAMP : LE RETINIEN ET LE CONCEPTUEL, ASPECTS ARTISTIQUES ET ASPECTS JURIDIQUES

Dans l'article publié ci-après, Brigitte Aubry, chercheuse en histoire de l'art à l'université Toulouse II Jean-Jaurès, étudie – sur l'exemple de *La Mariée mis à nu...* de Marcel Duchamp – l'évolution des pratiques muséales face à la multiplication, dans les pratiques et circuits artistiques de la seconde moitié du XX^e siècle, des copies, répliques et autres reconstitutions¹. Méthode d'enseignement et d'initiation à l'art, la copie des œuvres prônée par les Anciens depuis le XVI^e siècle a été, en effet, à nouveau reconnue – et de multiples manières – comme faisant partie du processus créateur de l'art. La copie d'artiste de *La Boîte verte* de Marcel Duchamp, réalisée par Ernest T., fut exposée au Cabinet du livre d'artiste (CLA)² sur le campus de l'université Rennes 2 du 26 septembre au 14 novembre 2013. Les finalités de cette présentation ont été doubles : l'une, pédagogique, visait à mettre une documentation sur Marcel Duchamp à la disposition de la communauté universitaire, étudiants et enseignants ; l'autre, de recherche sur l'art, a été développée dans l'éditorial du n°30 de *Sans niveau ni mètre. Journal du Cabinet du livre d'artiste*, publié en septembre 2013 et reproduit en fac-similé ci-après, p. 298-301.

Était-ce déjà un signe des évolutions culturelles identifiées par Brigitte Aubry ? La réponse doit sans doute être nuancée. En effet, le droit d'auteur et les droits patrimoniaux qui en résultent ne constituent pas l'unique cadre juridique qui définit le statut d'objets aussi complexes que *La Boîte verte* de Marcel Duchamp, à la fois œuvre et document, dessin et texte, travail original et multiple (300 exemplaires), objet d'expérience esthétique et cognitive possible, œuvre qui continue à agir sur l'évolution de l'art contemporain, mais unanimement reconnue comme appartenant au patrimoine culturel. *Le Grand verre*, dont *La Boîte verte* est un commentaire d'artiste, est présent dans les formations à tous les niveaux : lycées, écoles d'art, universités. Qui plus est, c'est une production de l'artiste qui a – plus qu'aucun autre – contribué à faire évoluer la pratique et le concept de l'art, de l'œuvre et de l'artiste. C'est donc la situation juridique au croisement de ces multiples normes, règles et pratiques que le présent article se propose d'analyser.

Comme le précise la « Description de *La Boîte Verte*, fac-similé par Ernest T. », signée par Yannick Miloux, cette œuvre/copie s'inscrit d'abord

dans un dialogue – « une véritable conversation » – qu’Ernest T. mène avec l’œuvre de Marcel Duchamp : copier c’est donc d’abord s’imprégner du processus créateur, s’y « immerger ». La « Méthodologie de la paraphrase », ci-dessus p. 55-57, apporte tous les détails nécessaires pour distinguer facilement la copie d’Ernest T. d’avec un exemplaire quelconque de *La Boîte* de Duchamp : il ne s’agit pas d’un faux-semblant, et la signature de Marcel Duchamp n’est pas copiée. Le fac-similé d’Ernest T. ne se fait pas passer pour une des *Boîtes* de Duchamp, mais en retient le contenu documentaire : le rétinien et le conceptuel. Nous n’étudions pas ici la question générale et complexe de savoir quelle « importance » d’écart ferait de la copie un pastiche, une interprétation, voire une œuvre à part entière, car c’est tout un contexte qu’il faudrait interpréter à chaque fois et, de surcroît, selon la jurisprudence française, « la contrefaçon de droits d’auteur s’apprécie au regard des ressemblances entre les œuvres en présence³ ». Le présent dossier est, précisément, l’étude d’un cas singulier, étude clinique sur la pratique de la copie dans le processus créateur. La copie d’artiste réalisée par Ernest T. n’entre-t-elle pas en tension avec les droits patrimoniaux au moment où elle est *exposée* au Cabinet du livre d’artiste ? quand elle entre dans la *collection publique* du FRAC-Artothèque Nouvelle-Aquitaine ? ou lorsqu’elle est reproduite dans le cadre du présent projet de *recherche*, publié dans la Galerie du *document* d’artiste ? Nous avons souligné dans ces questions quelques termes qu’il faudrait analyser de près pour préparer la réponse à la question de savoir si la copie d’une œuvre, à supposer qu’elle soit légitime (soit parce qu’à l’usage privé, soit parce que reconnue comme une œuvre à part entière), peut aussi légitimement faire objet d’une divulgation, notamment d’une publication scientifique.

Avant d’entamer ces analyses, il faut préciser que les enjeux pécuniaires de ces opérations concernant le fac-similé réalisé par Ernest T. (copie, expositions, patrimonialisation, recherches, et publications) sont strictement nuls : *don* de l’artiste à la collection du FRAC-Artothèque

Nouvelle-Aquitaine, ce *document* est publié dans la revue académique *Art et Documentation* qui – conformément aux politiques publiques qui dominent aujourd’hui dans le monde entier – l’est sous la *forme stricte des archives ouvertes* sur internet, d’une part, et, d’autre part, en 300 exemplaires en version papier non commercialisée. Faut-il rappeler que l’art a joué le rôle précurseur de ces politiques publiques d’*open access* et de nouvelles licences, telles que Creative Commons ou Licence Art Libre (Copyleft attitude), en autorisant la libre reproduction des contenus d’auteurs (tel fut le cas de catalogues Fluxus ou de la revue *Internationale Situationniste*) ? Par ailleurs, tous les chercheurs intervenant dans ce numéro de la Galerie du *document* d’artiste bénéficient d’un statut de chercheurs dans les universités françaises (doctorante, maîtresse de conférences, maître de conférences HDR, professeur des universités).

La liberté de la recherche est une liberté fondamentale

Si la fonction économique des droits d’auteur mérite d’être réaffirmée et défendue avec vigueur, leur fonction sociale doit également être prise en considération, ce qui invite à rechercher un juste équilibre entre droits d’auteurs et droits fondamentaux⁴ comme la liberté d’expression ou d’information, ou encore la liberté de la recherche. Il ne fait pas de doute aujourd’hui que la recherche fait l’objet d’une reconnaissance juridique forte, en France par l’affirmation de l’indépendance du service public de l’enseignement supérieur comme des enseignants-chercheurs⁵ et plus généralement en Europe comme en atteste l’article 13 de la Charte des droits fondamentaux intitulé « Liberté des arts des sciences » : « Les arts et la recherche scientifique sont libres. La liberté académique est respectée. » Or on peut s’interroger sur la conciliation entre les droits d’auteur, souvent présentés comme absolus et la recherche scientifique ou la pédagogie qui l’accompagne bien

souvent. Les questions que soulève aujourd'hui la diffusion en *Open Access* des travaux scientifiques témoignent de cet accommodement difficile⁶. Comment pourrait-on faire de la recherche ou même enseigner sans montrer tout ou partie des œuvres auxquelles on se réfère ?

Étudier un phénomène décrit par l'historienne de l'art Brigitte Aubry, consistant à faire entrer dans les circuits des collections et expositions publiques nombre de copies, répliques et reconstructions d'œuvres, entraîne pour les chercheurs la nécessité d'y faire référence, et parfois de reproduire les objets concernés afin que les lecteurs puissent les voir. En effet, comme il a été démontré dans le texte méthodologique ci-dessus, dans le cas de documents comme ceux que contient *La Boîte verte* de Marcel Duchamp, la seule transcription n'est pas suffisante pour mener les recherches scientifiques les concernant, car elles ont besoin de précision, de nuances et de méthode, et surtout des savoirs sensibles propres à la démarche artistique. Dans les recherches sur l'art, il est souvent indispensable de légitimer les arguments théoriques par la capacité qu'a – ou n'a pas – le lecteur de *voir* effectivement ce que le chercheur avance : dans l'art, la théorie est inhérente aux œuvres ou elle n'est pas. Sur ce point, les réflexions de Marcel Duchamp sur la réception des œuvres peuvent être élargies de l'expérience artistique à l'expérience cognitive : « ce sont les REGARDEURS qui font les tableaux⁷ » ou « le public représente la moitié de la question⁸ », affirme-t-il. Pour le dire autrement, l'artiste produit le signifiant, le signifié étant à la charge du « regardeur ». Par conséquent, la liberté de la recherche, qui plus est sur un objet en rapport avec les politiques publiques des institutions culturelles et artistiques, nécessite une prise entre parenthèses, limitée et contrôlée, du droit d'auteur et/ou du droit patrimonial.

La nécessaire reproduction ou représentation d'une œuvre à des fins de recherche ou même à des fins pédagogiques, sans autorisation expresse de l'auteur, n'a peut-être pas encore été réellement prise en considération par la législation sur les droits d'auteur, en France au moins, et ce, malgré la multiplication contemporaine des exceptions

au droit d'auteur⁹. Il existe bien l'exception « classique » des « analyses et courtes citations justifiées par le caractère critique, polémique, pédagogique, scientifique ou d'information de l'œuvre à laquelle elles sont incorporées¹⁰ ». La généralité de cet énoncé ne justifie cependant pas toutes les reproductions ou représentations, fussent-elles rendues nécessaires par la recherche, l'enseignement ou la liberté d'expression ou d'opinion. La courte citation n'est pas un véritable « droit » pour la loi française : elle reste une exception au monopole des droits d'auteur qui n'autorise ni la reproduction intégrale des œuvres d'un auteur, ce qui se conçoit aisément, ni même la reproduction intégrale d'une œuvre : un poème, une chanson, un tableau, une photographie... car l'intégralité de la reproduction viendrait remettre en cause la brièveté attendue de la courte citation. Mais – et c'est bien là l'essentiel – si la courte citation est assez bien admise en matière littéraire ou musicale, elle est contestée pour les œuvres audiovisuelles, graphiques ou plastiques. Les intuitions de Duchamp ont été justes lorsqu'il voulait « effacer l'idée de l'original, qui n'existe ni en musique ni en poésie¹¹ ». Comment des générations d'enseignants et de chercheurs en art se sont-ils « arrangés » de cette exception au droit d'auteur pour accomplir leur métier en toute légalité ? En France, la cour de cassation, dans une décision remarquable du 19 mars 1929, avait bien semblé admettre la reproduction d'images de sculptures de Rodin¹² en précisant toutefois que, « presque microscopiques, elles [les reproductions] faisaient corps avec le texte dans lequel elles étaient insérées, ne pouvaient en être séparées, étaient inutilisables et sans aucune valeur en dehors de l'ouvrage auquel elles étaient incorporées. » Une manière bien frileuse d'admettre la courte citation d'œuvres d'arts plastiques. La jurisprudence française postérieure ne sera pas plus généreuse envers la reproduction d'œuvres d'art graphiques, plastiques ou architecturales, quelle qu'en soit la nécessité, même pratique, comme en témoigne cette affaire qui concernait la reproduction dans un catalogue

en vue d'une vente aux enchères d'un dessin au crayon et de deux peintures à l'huile de Maurice Utrillo. Saisie de cette reproduction contestée, le 5 novembre 1993, la cour de cassation en assemblée plénière, c'est-à-dire en formation solennelle, érigera en principe que « la reproduction intégrale d'une œuvre, quel que soit son format, ne peut s'analyser comme une courte citation¹³ ». Il ne faudra pas moins de deux lois, celle du 27 mars 1997, puis celle du 1^{er} août 2001, pour admettre ce qui aurait pu sembler une évidence indispensable à l'information des acquéreurs potentiels d'objets d'art : « les reproductions, intégrales ou partielles d'œuvres d'art graphiques ou plastiques destinées à figurer dans le catalogue d'une vente judiciaire effectuée en France pour les exemplaires mis à la disposition du public avant la vente dans le seul but de décrire les œuvres d'art mises en vente¹⁴ » échappent au monopole des droits d'auteur.

L'inscription en droit français de l'exception dite « pédagogique » témoigne, il est vrai, de cette nouvelle approche cherchant à concilier droits d'auteur, liberté de la recherche et nécessités de l'enseignement. La directive européenne n°2001-29 du 22 mai 2001 relative à l'harmonisation de certains aspects du droit d'auteur et des droits voisins dans la société de l'information prévoit bien comme exception ou limitation aux droits d'auteur l'« utilisation à des fins exclusives d'illustration dans le cadre de l'enseignement ou de la recherche scientifique, sous réserve d'indiquer, à moins que cela ne s'avère impossible, la source, y compris le nom de l'auteur, dans la mesure justifiée par le but non commercial poursuivi¹⁵ ». L'adoption en France de la loi n°2006-961 du 1^{er} août 2006 relative au droit d'auteur et aux droits voisins dans la société de l'information (dite loi DADVSI) sera l'occasion d'inscrire dans le code de la propriété intellectuelle cette exception que la pratique nomme imparfaitement « exception pédagogique », car l'exception ne consacre pas seulement la finalité de l'enseignement, mais intègre également celle de la recherche, spécialement de la recherche publique ou en tout cas non lucrative. On peut regretter cependant que le mouvement ne soit pas vraiment

achevé et que, derrière l'apparente simplicité de la dénomination usuelle d'exception pédagogique, le régime concocté par le législateur soit d'une complexité telle que peu de commentateurs se risquent encore à tenter d'en expliquer les mystères. On se référera au texte voté en 2006 pour s'en convaincre¹⁶. On ne peut pas dire que la nouvelle réforme, opérée par l'ordonnance n°2021-1518 du 24 novembre 2021, séparant les activités de recherche¹⁷ et les activités pédagogiques¹⁸, soit de nature à faciliter l'intelligibilité des dispositions consacrées à la matière.

On touche ici à une particularité des objets d'art qui sont, tous, à la fois œuvres et documents, selon la façon dont on les approche, et peuvent donc être utilisés selon un de ces deux aspects de leur double statut ontologique : comme œuvres, ils peuvent être exposés, vendus ou être protégés par le droit d'auteur, comme documents, ils peuvent être explorés et analysés par les chercheurs (les historiens savent depuis longtemps que les romans ou peintures peuvent devenir de précieuses sources documentaires). Dans le cas particulier de *La Boîte verte* de Marcel Duchamp, la dichotomie entre les deux aspects, celui d'œuvre et celui de document, est particulièrement forte, même si certaines postures liées à sa réalisation sont équitablement partagées par les deux aspects en question, comme par exemple le soin extrême de la technique ou le choix du papier, qui caractérisent aussi bien l'édition de qualité dans la production de documents imprimés que les publications d'artistes qui aboutissent à la production d'œuvres. *La Boîte verte* est indubitablement une œuvre, certes, bien qu'elle soit multiple, car publiée à 300 exemplaires, et elle est signée par l'artiste. Mais elle est aussi un document, réalisé à l'aide d'une technique à caractère industriel (phototypie, c'est-à-dire *collo type*), et non artistique (car Duchamp n'a choisi ni la lithographie, ni la gravure à l'eau-forte, ni l'aquatinte, ni la taille-douce, etc.). C'est un document comportant des textes à lire, ce qui a rendu possible sa transcription (il n'existe en général pas de transcription d'œuvres plastiques ou visuelles, la transcription étant réservée pour

des documents, tels des carnets de voyage ou des journaux manuscrits) ; et surtout, *La Boîte verte* est conçue par Duchamp comme un *document* dont la lecture doit accompagner le regard porté sur l'œuvre, à savoir *Le Grand verre*. Elle est donc œuvre, mais une œuvre au service d'une autre œuvre : celle-là est donc un document (commentaire, éclaircissement, apport intellectuel, « le conceptuel », etc.), nécessaire pour affiner le regard porté sur celle-ci. Une des idées initiales pour la forme que devait revêtir ce document a été celle d'un album : « 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 pas¹⁹. » Dépasser le regard purement esthétique – appréciatif – vers une approche cognitive de l'œuvre, tel est le projet de *La Boîte verte*. Alors, selon l'artiste, « Tout devenait conceptuel, c'est-à-dire que cela dépendait d'autres choses que de la rétine²⁰. » Le conceptuel est propre au texte, mais aussi aux croquis, schémas et à d'autres moyens de communiquer sur le projet de l'œuvre ; la « rétine » désigne chez Duchamp la réduction de l'art à la seule expérience visuelle et esthétique. Certes, la dimension documentaire est inséparable de la dimension artistique dans *La Boîte verte* de Marcel Duchamp, mais en publiant ici la copie réalisée par Ernest T., nous montrons le contenu de *La Boîte* comme document (qui, désormais, peut être analysé par les chercheurs et connu du public), ne créant ainsi aucune opportunité de l'utiliser comme œuvre de Marcel Duchamp (pas de signature de Duchamp, différences notables entre *La Boîte* de Duchamp et sa copie par Ernest T., pas de possibilité de l'exposer comme on exposerait l'original, pas d'opérations commerciales, etc.).

Il convient de rappeler que cette nouvelle façon introduite par Duchamp de faire de l'art a produit un impact considérable sur l'art de la seconde moitié du XX^e siècle et que l'art conceptuel, un des courants majeurs de cette période a – non

sans raison – adopté l'idée du « conceptuel » comme une de ses références capitales, reléguant le « rétinien » au « second plan ». « Je m'intéressais aux idées », écrit l'artiste, « – et pas simplement aux produits visuels. Je voulais remettre la peinture au service de l'esprit. Et ma peinture fut, bien entendu, immédiatement considérée comme "intellectuelle", "littéraire". (...) Voilà la direction que doit prendre l'art : l'expression intellectuelle, plutôt que l'expression animale. J'en ai assez de l'expression "bête comme un peintre" »²¹. L'art n'est plus alors l'affaire des formes seules, mais aussi des concepts et des idées, ce qui confère aux documents de l'art une importance toute particulière, quand bien même ils peuvent revêtir des formes assimilables à celles des œuvres.

Droit et intérêt du public à connaître

Dans la dynamique de confrontation des droits d'auteur aux droits fondamentaux, il faut faire une place à la liberté d'expression ou encore au droit du public à l'information qui en est le corollaire²². Le droit du public à l'information est de plus en plus présent dans le code de la propriété intellectuelle, comme d'ailleurs dans la jurisprudence²³, même s'il apparaît, à l'instar du droit de citation, enchâssé dans des dispositions plutôt évasives ou au contraire très restrictives qui n'engagent pas vraiment à la mise en œuvre de ces droits. Si on laisse de côté les exceptions de courte citation, évoquée ci-dessus, de revue de presse et de reproduction des discours destinés au public au titre de l'actualité²⁴, trois exceptions nouvelles depuis 2006 témoignent de ce changement de perspective au nom du droit du public à connaître les œuvres : la reproduction et la représentation d'œuvres au profit de personne souffrant d'un handicap²⁵ ; « la reproduction ou la représentation, intégrale ou partielle, d'œuvres d'art graphique, plastique ou architecturale, par voie de presse écrite, audiovisuelle ou en ligne, dans un but exclusif d'information immédiate et en relation directe avec cette dernière²⁶ » ; la reproduction

et représentation d'œuvres architecturales et de sculptures, placées en permanence sur la voie publique²⁷, plus connue sous l'appellation laconique mais évocatrice d'exception de panorama²⁸. L'introduction de ces exceptions aux droits d'auteur illustre cette tendance contemporaine, à côté de l'*Open Data* et de la science ouverte, à préserver les droits d'auteur tout en faisant place à d'autres droits fondamentaux tels que la liberté d'expression ou de communication. On peut même soutenir que, plus que de nouvelles exceptions aux droits d'auteurs, qui seraient alors d'interprétation stricte face à un droit supérieur, ces réformes introduisent des limites avec lesquelles les droits d'auteur doivent désormais composer. Ces nouvelles limites illustrent pleinement l'idée selon laquelle, au-delà de la liberté d'informer, c'est aussi le droit d'être informé et de connaître qui est reconnu au public, qu'il soit un public professionnel ou profane.

Le « REGARDEUR » des œuvres de Duchamp est invité non pas à une contemplation révérencieuse (« Je n'ai jamais eu de respect particulier pour l'art comme objet de vénération²⁹ », écrit Duchamp) et uniquement esthétique, habituellement réservées aux œuvres, mais à un regard non esthétique (non « rétinien »), donc cognitif (« conceptuel »), regard qui en déniche les « idées », afin d'approfondir la connaissance de l'œuvre. Or, le public a non seulement l'intérêt, mais aussi le droit de connaître et comprendre l'œuvre de Marcel Duchamp, et en particulier *Le Grand verre*, devenu une production emblématique des avant-gardes artistiques, c'est-à-dire de l'art contemporain. Il est aujourd'hui évident pour la science (anthropologie, histoire, sociologie, histoire de l'art, etc.) que l'art est un phénomène irréductible à sa seule économie et à son cadre juridique, ainsi qu'à sa seule réception esthétique et appréciative. Outre les œuvres d'art, divers approches scientifiques de l'art étudient ce que les anthropologues appellent l'agentivité (*agency*), c'est-à-dire divers facteurs – et non seulement acteurs (artistes et spectateurs) – de l'art, tels les réseaux informels à travers lesquels circulent dans la société l'art et ses idées, tels divers documents

et objets autres que les œuvres, comme par exemple des imprimés (brochures, cartes postales, cartons d'invitation, tracts, manifestes, classeurs de documents, voire les bibliothèques d'artistes, etc.), tels divers phénomènes et événements dans le cadre desquels on célèbre les œuvres et on invente les langages pour en parler, etc. Les documents contenus dans *La Boîte verte* et le travail de recherche dont ils font l'objet – y compris dans le présent dossier – font partie de ces facteurs d'art indispensables du point de vue du public pour connaître et pour améliorer la compréhension de l'œuvre de Marcel Duchamp.

Duplication et appropriation selon Marcel Duchamp

Un autre point à analyser ici est l'attitude de Marcel Duchamp à l'égard des copies, répliques, etc., notamment en relation avec ses propres œuvres, à l'égard de la conception qu'il se faisait de l'artiste et de la création ainsi que de leurs conséquences pour le statut de l'œuvre, et, enfin, de la production sérielle dans l'art. Duchamp avait une position très réservée par rapport à l'importance que l'on accorde habituellement à la signature de l'artiste. On peut rappeler que l'urinoir, *Fountain*, a été signé « R. Mutt » (avec la question importante relativement au statut de ce nom, qui est un pseudonyme) ou que, dans sa peinture de 1918, *Tu m'*, outre sa propre signature³⁰, Duchamp a intégré celle d'un « bonhomme » – peintre d'enseignes « A. Klang » – à qui il a fait faire dans le tableau la main à l'indice qui pointe³¹, geste ironique à de multiples sens. Mais la distance la plus explicite par rapport à une conception fétichisante de la signature de l'artiste se trouve dans les « Projets » : « acheter ou prendre des tableaux connus ou pas connus et les signer du nom d'un peintre connu ou pas connu – *La différence* entre la “facture” et le nom inattendu pour les “experts”, – *est l'œuvre authentique* de Rose Sélavy, et défie les contrefaçons³² ». « Défier les contrefaçons », qu'est-ce à dire ? Interroger l'authenticité des œuvres ? Mettre en cause les

expertises relatives à l'attribution des œuvres, étant donné la singularité imprévisible de ces dernières ? Voire : contester le statut de la contrefaçon comme production frauduleuse, en admettant que toutes les copies et réattributions de la paternité des œuvres font partie des processus de l'art comme un de ses facteurs ? À Dore Ashton, Duchamp confie l'anecdote suivante.

Un jour, voici de nombreuses années, je dînais avec des amis au vieil *Hôtel des artistes*, ici à New York, et il y avait une grande peinture démodée derrière nous – une scène de bataille je crois. Alors je me suis levé et je l'ai signée. Vous voyez, c'était un ready-made qui avait tout, excepté le goût. Et aucun système. Je ne voulais pas être appelé artiste, vous savez. Je voulais utiliser ma possibilité d'être un individu, et je suppose que j'ai réussi, non ?³³

On doit sans doute considérer que cette anecdote raconte la réalisation du ready-made décrit ci-dessus, consigné par l'artiste dans les notes intitulées « Projets ».

Conséquence – volontaire ou involontaire – des « jeux » et des « pratiques » de Marcel Duchamp en matière de signature, les questions d'attribution ont pu susciter des difficultés judiciaires comme en témoigne cette affaire jugée en mai 2013 par la Cour d'appel de Paris³⁴. La vente aux enchères d'une œuvre réalisée à partir de la « Mariée mise à nu par ses célibataires » par Richard Hamilton y a été annulée pour erreur sur l'attribution, considérée comme erreur sur une qualité substantielle. L'œuvre, qui constituait le lot 575, était intitulée « The Sieves » et avait été présentée au catalogue comme une œuvre de Marcel Duchamp. L'acquéreur découvrira après l'acquisition pour une somme de 50 000 euros, que l'œuvre présentée comme étant de Marcel Duchamp y compris lors de l'exposition préalable, portait une petite inscription difficilement visible « d'après Marcel Duchamp par Richard Hamilton 40/50 ». L'experte sollicitée pour les besoins de la

cause apportera ces précisions : « il ne s'agit pas d'une œuvre du seul Marcel DUCHAMP comme indiqué au catalogue de vente mais elle ne peut pas être considérée non plus comme une réalisation du seul Richard HAMILTON, Marcel DUCHAMP ayant décidé de garder un contrôle et son nom sur cette œuvre réalisée à partir de *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* dans la continuité du travail de sa reconstruction ». Cette affaire témoigne d'une certaine « mise à l'épreuve du lien entre la personne et l'œuvre³⁵ », comme le remarque la sociologue Nathalie Heinich.

Afin que le sens qu'on donne à la remarque duchampienne sur la contrefaçon puisse être objectivé, il faut l'inscrire dans la profonde remise en cause des pratiques et concepts de l'art initiée par Marcel Duchamp. Ironique, cette remarque rappelle que l'artiste non seulement réalisait des œuvres multiples (*La Boîte verte*, 7 séries de la *Boîte en valise*, 8 rééditions des readymades par Arturo Schwarz³⁶, etc.), mais encore il autorisait généreusement les copies et répliques de ses œuvres, en remédiant ainsi à l'unicité des objets d'art, en les faisant « rééditer » en quelque sorte pour démultiplier leur présence et leur pouvoir sur le monde de l'art. Les readymades choisis parmi les objets produits industriellement s'y prêtent tout particulièrement. Duchamp déclare par exemple qu'« un autre aspect du *ready-made* est qu'il n'a rien d'unique... La réplique d'un *ready-made* transmet le même message ; en fait, tous les *ready-made* existants aujourd'hui ne sont pas des originaux au sens reçu du terme³⁷ ». De cette manière, et de bien d'autres encore, il a bouleversé les règles de l'art, non sans faire lui-même l'expérience de l'écart entre ses nouvelles conceptions et pratiques, d'une part, et le fonctionnement des institutions et du marché de l'art, d'autre part. Duchamp en a lui-même fait les frais lorsqu'il voulait, en 1963, reprendre son *Nu descendant l'escalier* dans une affiche qu'on lui a demandé de dessiner pour « Armory Show – 50th Anniversary Exhibition » à New York. « Ironie facétieuse de l'histoire », écrit Naumann, « craignant que l'appropriation

par Duchamp de sa propre toile ne viole les lois du copyright, les organisateurs de l'exposition demandèrent à l'artiste d'écrire au Museum of art de Philadelphie pour l'autorisation³⁸ ». Autre rencontre désillusionnée avec les règles de l'exploitation commerciale du droit d'auteur : dans une lettre à l'artiste Douglas Gorsline, Duchamp écrit : « Je viens juste de signer à Milan un contrat avec Schwarz, l'autorisant à faire une édition (huit répliques) de tous les ready-made, y compris le *Porte-bouteilles*. Je me suis donc engagé par écrit à ne plus signer de ready-made, afin de protéger son édition. Ma signature ou pas, votre trouvaille a la même valeur "métaphysique" que n'importe quel autre ready-made ; il a même l'avantage de ne pas avoir de valeur commerciale³⁹. » L'année précédente, lorsque Duchamp signait un porte-bouteilles pour Irving Blum, Richard Hamilton s'est empressé de lui faire la remarque suivante : « Vous êtes naturellement conscient, monsieur Blum, que pour dévaluer son œuvre, Duchamp signe n'importe quoi⁴⁰ ». Diverses remarques de Hamilton permettent de douter que Duchamp ait voulu contrôler le processus infini des reproductions et répliques de ses œuvres, processus auquel il semble avoir joyeusement contribué. La signature importait pour la seule exploitation commerciale de l'œuvre, mais ne changeait pas, selon lui, son statut artistique – « métaphysique », dit-il – celui même qui est dans le présent dossier l'objet de recherche, où l'on explore l'ontologie d'une œuvre qui est en même temps un fac-similé d'une œuvre. La présente étude cherche à établir une logique de continuité entre la posture de Marcel Duchamp lui-même à l'égard des copies, répliques, rééditions, remakes, re-enactments et réinterprétations de ses travaux, ce sur quoi il existe de nombreux témoignages, et la problématique indissociablement artistique et juridique, relative à l'histoire « posthume » de ces reprises, qui pullulent après la mort de l'artiste, et auquel est consacré le présent dossier de la galerie des documents d'artistes.

Le changement de l'éthos de l'artiste chez Marcel Duchamp dépasse de loin, cela va sans

dire, la seule question de la signature : il critique la fétichisation du génie (l'artiste n'est pas plus créateur que d'autres professions), l'unicité de l'œuvre qui n'est pas le gage de son originalité (œuvres multiples) tout comme sa réalisation par l'artiste lui-même n'est pas le gage de son authenticité (réalisations confiés à d'autres personnes, par exemple à Jacqueline Monnier⁴¹), la forme de l'œuvre n'est pas un enjeu décisif de l'identité de l'œuvre (l'intervention du hasard, les rééditions et répliques, une tentative de décrire les couleurs par téléphone pour la réalisation d'une copie du *Grand verre*⁴², etc.), bien plus : les nouvelles répliques pouvaient être l'occasion pour en faire évoluer le concept et la forme : lorsque, en 1960, Robert Rauschenberg a demandé à Marcel Duchamp de signer pour lui un de ses readymades, celui-ci « apposa sa signature à l'intérieur du porte-bouteilles et ajouta l'inscription suivante : "Impossible de me rappeler la phrase originale", relevant par là l'oubli de ce qu'il avait écrit en 1914⁴³ ».

De manière résolue, Marcel Duchamp a décidé de faire de l'art autrement, c'est-à-dire d'en inventer de nouvelles pratiques et, par conséquent, d'en modifier les concepts. Outre son acceptation enthousiaste de la logique de reproduction dans l'art et de ses conséquences, il se proposait également, on l'a vu, de libérer l'art des jugements esthétiques, notamment en stigmatisant la réduction de l'art à ce qui est donné à voir seulement ; les « regardeurs » doivent avoir la possibilité d'accéder aux notes, et de les lire effectivement, car elles apportent au *Grand verre* idées, projets, réflexions, références, commentaires, etc. De ce point de vue, donner au public la possibilité de voir et de lire les notes de *La Boîte verte* comme un document – ce que nous faisons dans le présent dossier – qui permet de dépasser la vision rétinienne de l'œuvre, et la rendre par ce geste même « conceptuelle », est parfaitement conforme aux intentions et projets de Marcel Duchamp. En effet, les notes de *La Boîte verte* apportent un éclairage décisif sur un ensemble d'inventions artistiques et de nouvelles formes plastiques dont *Le Grand verre* était le chantier ; mentionnons à titre d'exemples les

pratiques visuelles visant à annuler les catégories traditionnelles : gauche/droite, intérieur/extérieur, concave/convexe, haut/bas, vertical/horizontal, recto/verso, etc., ou encore les formes coulées de gaz, l'indiscernable et l'inframince, l'élevage de poussière ou de couleur, la couleur-ready-made, l'état de repos ultrarapide, l'empreinte thermique, le hasard conservé, les géométries non euclidiennes dans l'art, la forme inversée de porosité, la densité oscillante, l'unité de longueur extensible, etc. On ne peut qu'être étonné que ces notes n'ont encore jamais été publiées intégralement, alors que les autres notes du *Grand verre* (qui ne sont pas entrées dans *La Boîte verte*) ont été publiées en fac-similé⁴⁴ depuis plus de 40 ans, et que la transcription, telle qu'elle est publiée depuis plusieurs décennies chez Flammarion, donne à voir seulement une partie de croquis, sortis du contexte de leur présence conjointe avec le texte. La publication des notes sous cette forme n'est d'ailleurs pas sans poser des problèmes, tant du point de vue éditorial en général que du point de vue de l'édition scientifique.

Les formes sensibles continuent, bien sûr, à jouer un rôle important dans l'art de Duchamp, mais l'artiste prône une approche cognitive et non pas appréciative des œuvres. Ce n'est donc pas la « beauté » des formes, leur valeur esthétique, qui l'emporte, mais le *savoir sensible* qu'elles véhiculent. La compréhension de l'œuvre en dépend, et parfois – comme c'est le cas ici – ce savoir rejaillit sur la compréhension du texte ; en effet, dans *La Boîte verte* « la frontière entre une fioriture abstraite et une ligne traçant des lettres difformes est parfois indéterminée⁴⁵ ». Dans le texte méthodologique publié ci-dessus, nous traçons les limites de la transcription de ce type de documents, et la nécessité qui en découle de publier intégralement les notes, texte et croquis, le conceptuel et le rétinien. Il convient de rappeler aussi que dans le *Green Book*, version typographique de *La Boîte verte* publiée en anglais par Richard Hamilton, Duchamp a une formule surprenante pour désigner le caractère inséparable des deux : « traduction du sens et de la forme des

notes originales⁴⁶ ». Autrement dit, il ne suffit pas de traduire le sens des notes, car il faut également tenir compte de leurs formes : seul l'artiste, en l'occurrence aussi bien Hamilton que Duchamp, en détiennent le secret. Ainsi approchons-nous la source de la tension évoquée ci-dessus : l'œuvre est souvent identifiée, précisément, à sa forme sensible, objet de contemplation esthétique, tandis que Duchamp considère la forme comme une contribution spécifique au conceptuel. « J'aime l'idée », dit-il. « Je n'ai jamais eu de respect particulier pour l'art comme objet de vénération⁴⁷. » Si l'on en tient compte, on retrouve les analyses proposées ci-dessus sur le droit du public à connaître l'œuvre de Marcel Duchamp, qui fait désormais partie – sans aucun conteste possible – du patrimoine culturel du XX^e siècle, même si ses droits patrimoniaux ne sont pas encore dans le domaine public.

Certes, la copie comme œuvre originale ne pouvait pas encore être pensée à cette époque, mais Duchamp en a posé les prémisses ; *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes* de Rosalind Krauss ne paraît qu'en 1985, et les premières œuvres-copies appropriationnistes de Sherrie Levine (*After Edward Weston, After Karl Blossfeldt*) datent de 1981. Mais le livre important de Francis M. Naumann, *Marcel Duchamp. L'art à l'ère de la reproduction mécanisée*, et tout particulièrement son chapitre 8 : « Prolifération du "déjà fait". Copies, répliques et œuvres en édition. 1960-1964 », démontre au-delà de tout doute possible que Duchamp a fait le choix délibéré de faire entrer son œuvre entier dans un cycle infini de multiplication, de reproduction, autorisant toutes les répliques et copies pour lesquelles il a été sollicité. « Duchamp s'est efforcé lui-même pendant plusieurs années », écrit Richard Hamilton, « de diffuser ses réalisations par le moyen de reproductions imprimées et de copies certifiées, si bien que nous commençons aujourd'hui à recevoir le substitut au même titre que l'original⁴⁸. » Le livre de Naumann non seulement rend compte de l'ampleur du phénomène de « reproduction » ou « réédition », dont l'artiste a souvent été complice

– et parfois initiateur –, mais encore il permet de mesurer son importance pour le statut que Marcel Duchamp a si rapidement acquis comme principale source d'inspiration de l'art dans la seconde moitié du XX^e siècle : une « fièvre duchampienne chez les intellectuels depuis environ 1975⁴⁹ ». Dans tous les faits réunis par Naumann, Duchamp accompagne avec enthousiasme les répliques et copies de ses œuvres, et il ne fait état d'aucun refus ni réserve à ce sujet, sauf celui évoqué ci-dessus, où, pour des raisons commerciales explicitement mentionnées, l'artiste n'a pas signé une réplique de ready-made, tout en soulignant que celui-ci gardait toute sa valeur « métaphysique », c'est-à-dire son statut ontologique d'œuvre. Cette attitude générale de Duchamp a fait dire à Pontus Hultén, futur directeur du Centre Georges Pompidou, à l'occasion d'une exposition qu'il préparait alors pour Moderna museet de Stockholm, que « Duchamp signait, à la fin, tout ce que l'on voulait. Il aimait l'idée qu'une œuvre d'art pût être répétée. Il haïssait les œuvres d'art "originales" qui coûtent si cher⁵⁰. » En effet, précise Naumann, « duplication et appropriation sont des stratégies artistiques opérationnelles dans l'œuvre de Duchamp dès 1905, alors qu'il réimprimait des plaques de cuivre de son grand père sur le vieux Rouen⁵¹ ».

Il faut relever un paradoxe : ce sont non seulement les ready-mades de Duchamp mais encore l'ensemble de ses postures artistiques qui ont attiré l'attention des chercheurs en art sur le fait que n'importe quel objet, exposé sur un socle dans une institution artistique, reproduit dans une revue d'art ou acheté par une collection publique ou privée, etc. acquiert le statut de l'œuvre, alors qu'il n'est d'abord qu'un « candidat à l'appréciation esthétique » (G. Dickie), simple urinoir ou porte-bouteilles. Selon nombre de théoriciens de l'art, en effet, le statut d'œuvre d'art vient à l'œuvre dans des cadres institutionnels précis, tels que les expositions, les collections, privées ou publiques, les reproductions dans les catalogues ou les revues d'art, etc. (Arthur Danto, George Dickie, Gérard Genette et autres). C'est l'exposition qui institue un objet dans son statut sémiotique d'œuvre⁵², affirme

Jean-Marc Poinso. *Mutatis mutandis*, l'ensemble du parcours institutionnel du fac-similé réalisé par Ernest T. – l'exposition au Cabinet du livre d'artiste en 2013, entrée dans la collection (publique) du FRAC-Artothèque Nouvelle-Aquitaine en 2022, la publication accompagnée d'un projet de recherche dans la revue *Art & Documentation* – sont autant de facteurs de sa reconnaissance comme œuvre d'art à part entière. Or, ces mêmes facteurs qui en font une œuvre reconnue entrent – paradoxalement – en tension avec le droit patrimonial, car cette nouvelle œuvre-copie va au-delà de ce qui est simplement « transcriptible », et à ce titre disponible dans plusieurs éditions, dont celle de Flammarion ; l'œuvre d'Ernest T. fait voir l'ensemble des textes, schémas et croquis, indispensables pour la recherche, c'est-à-dire la *forme* des notes de *La Boîte verte* de Marcel Duchamp. Certes, les règles relatives à la propriété littéraire et artistique n'apportent que peu de réponses à ce paradoxe⁵³, et pourtant les procédures de la validation institutionnelle de l'œuvre sont aujourd'hui bien documentées par une approche anthropologique et sociologique de l'art. La question est donc de savoir selon quelles qualifications et modalités juridiques – œuvre collective, œuvre de collaboration, œuvre composite ou œuvre *sui generis* – ces paradoxes pourraient être pris en charge afin de reconnaître la présence implicite dans l'œuvre, en l'occurrence celle d'Ernest T., des contributions de tous ces facteurs du « monde de l'art », inséparables du statut de celle-ci.

En conclusion de ces analyses, on *doit* d'abord préciser que l'Association Marcel Duchamp a été scrupuleusement informée et tenue au courant de l'évolution du présent projet depuis octobre 2021, et que son droit de réponse a été respecté. L'Association Marcel Duchamp à qui nous nous étions adressés dans un premier temps nous a renvoyé à l'éditeur Flammarion (« sous réserve de l'accord de Flammarion, concessionnaire des droits depuis 1973) » ; les éditions Flammarion, à qui nous avons demandé l'autorisation de reproduire les éléments intégraux de *La Boîte verte*, nous ont invités à contacter l'Association Marcel Duchamp.

On *peut* également insister sur le fait que, plus qu'à la symbolisation des rapports sociaux de pouvoir, l'art contemporain est aujourd'hui associé à la création du nouveau et au renouvellement du sens, à la provocation ou à la déconstruction du *statut quo* ; Marcel Duchamp y contribue grandement : « J'étais ravi d'être un succès de scandale », dit-il à propos de la réception houleuse à New York du *Nu descendant un escalier*, « car pour moi, c'était une forme d'action révolutionnaire⁵⁴ ». En effet, « en art, il n'y a que révolutionnaires ou plagiaires⁵⁵ », répétait inlassablement Paul Gauguin. La remise en question des règles de l'art et de son rôle dans la société, ou le passage à la limite que les artistes pratiquent à l'égard des institutions de la société, les conduit parfois à se situer à la limite de la légalité, ce que certains d'entre eux assument ouvertement. Krzysztof Wodiczko, par exemple, considère que l'artiste doit « tâcher d'intervenir dans la sphère publique aussi près que possible des limites légales et des techniques qu'elle impose⁵⁶ ». Il ne faut pas oublier que, selon les contextes, ces conflits des artistes avec le droit conduisent également, selon les temporalités diverses, à l'évolution des normes et pratiques sociales ; le présent projet de recherche y contribue en s'inscrivant dans la réflexion sur les politiques culturelles, celles notamment que décrit Brigitte Aubry, en étudiant divers aspects : artistiques et historiques, scientifiques et éditoriaux, traductologiques et juridiques.

Notes

¹ Voir aussi le dossier « Remake, reprise, répétition » de *Marges. Revue d'art contemporain*, n° 17, 2013. En ligne : <https://journals.openedition.org/marges/83>.

² Le CLA fait partie du service commun de documentation (SCD) de l'université. Il a été distingué du label national « Collection d'excellence pour la recherche » (CollEx). Le fonds du CLA fait désormais partie des collections patrimoniales de la bibliothèque de l'université Rennes 2.

³ Cour de cassation, chambre criminelle, 16 juin 1955, *Dalloz* 1955, Jur. p. 554 ; v. pour une application récente, Cour d'appel de Paris, Pôle 5 - chambre 1, 23 février 2021, n°19/09059 : *Revue trimestrielle de droit commercial* 2021 p. 818 note Frédéric Pollaud-Dulian : « <Fait d'hiver> : la revanche des trois petits cochons sur le grand méchant Koons ».

⁴ Christophe Geiger, *Droit d'auteur et droit du public à l'information. Approche de droit comparé*, coll. « Le droit des affaires – Propriété intellectuelle », Paris, Litec/IRPI, 2004 ; voir également Christophe Geiger, *La Fonction sociale des droits de propriété intellectuelle*, Recueil Dalloz, 2010, p. 510.

⁵ Code de l'éducation, articles L 123-9, L 141-6 et L 952-2.

⁶ À commencer par l'insertion – paradoxale – du droit de publication dans le code de la recherche à l'article L 533-4 et non dans le code de la propriété intellectuelle.

⁷ Marcel Duchamp, « Regardeurs, » dans DDS 1994, p. 247.

⁸ Cabanne, p. 32. Pour les références bibliographiques, voir p. 60-61.

⁹ Voir la liste de l'article L 122-5 du Code de la propriété intellectuelle qui comporte aujourd'hui pas moins de 18 exceptions.

¹⁰ Code de la propriété intellectuelle, article L 122-5 3° a.

¹¹ Entretien avec Otto Hahn, cité par Marcadé, p. 120.

¹² Cour de cassation, chambre criminelle, 19 mars 1926, *Dalloz Périodique* 1927, 1, 25, note de Marcel Nast.

¹³ Cour de cassation, assemblée plénière, 5 nov. 1993, n°92-10.673 : Bulletin 1993 A. P. n°15.

¹⁴ Code de la propriété intellectuelle, article L 122-5 3° d.

¹⁵ Directive 2001/29/CE du Parlement européen et du Conseil du 22 mai 2001 sur l'harmonisation de certains aspects du droit d'auteur et des droits voisins dans la société de l'information, article 5 3° a.

¹⁶ Code de la propriété intellectuelle, article 3° e version d'origine « La représentation ou la reproduction d'extraits d'œuvres, sous réserve des œuvres conçues à des fins pédagogiques et des partitions de musique, à des fins exclusives d'illustration dans le cadre de l'enseignement et de la recherche, y compris pour l'élaboration et la diffusion de sujets d'examens ou de concours organisés dans la prolongation des enseignements à l'exclusion de toute activité ludique ou récréative, dès lors que cette représentation ou cette reproduction est destinée, notamment au moyen d'un espace numérique de travail, à un public composé majoritairement d'élèves, d'étudiants, d'enseignants ou de chercheurs directement concernés par l'acte d'enseignement, de formation ou l'activité de recherche nécessitant cette représentation ou cette reproduction, qu'elle ne fait l'objet d'aucune publication ou diffusion à un tiers au public ainsi constitué, que l'utilisation de cette représentation ou cette reproduction ne donne lieu à aucune exploitation commerciale et qu'elle est compensée par une rémunération négociée sur une base forfaitaire sans préjudice de la cession du droit de reproduction par reprographie mentionnée à l'article L. 122-10 ».

¹⁷ Code de la propriété intellectuelle, article L 122-5 3° e.

¹⁸ Code de la propriété intellectuelle, article L 122-5 12° et L 122-5-4.

¹⁹ Cabanne, p. 52 ; c'est nous qui soulignons.

²⁰ Cabanne, p. 48.

²¹ Marcel Duchamp, « Propos », DDS 1994, p. 171-172 et 174.

²² Christophe Geiger, *Droit d'auteur et droit du public à l'information*, op. cit., et *La Fonction sociale des droits de propriété intellectuelle*, op. cit.

²³ Cour de cassation, 1^{re} chambre civile, 15 mai 2015, Klases, n°13-27391, bull. 2015, I, n°116. Même si la cour d'appel de renvoi Cour d'appel de Versailles, 16 mars 2018, n°15-06029 considère dans son arrêt « qu'il résulte des faits de l'espèce que la recherche d'un juste équilibre entre la liberté d'expression de M. Peter K., y compris dans sa dimension de réflexion d'ordre social, qui ne justifie pas que l'utilisation sans autorisation des photographies de M. A. Malka était nécessaire à son exercice, et le droit d'auteur de M. A. Malka justifie qu'il soit condamné à lui payer des dommages et intérêts en réparation des contrefaçons commises ».

²⁴ Code de la propriété intellectuelle, article L 122-5 3° a, b et c.

²⁵ Mais elle ne se présente pas ainsi dans le code, voir Code de la propriété intellectuelle, article L 122-5 7°.

²⁶ Trop complexe pour être résumé en quelques mots, voir Code de la propriété intellectuelle, article L 122-5 9°.

²⁷ Code de la propriété intellectuelle, article L 122-5 11°.

- ²⁸ V. le dossier législatif : <https://www.legifrance.gouv.fr/dossierlegislatif/JORFDOLE000031589829/> opposant notamment Wikimedia France <https://libertedepanorama.fr/> et des sociétés d'auteurs comme l'ADAGP, Association de Défense des Arts Graphiques et Plastiques. Voir <https://www.adagp.fr/fr/actualites/tout-ce-que-vous-avez-toujours-voulu-savoir-sur-l-exception-panorama>.
- ²⁹ Marcel Duchamp, dans Dore Ashton, *Rencontre avec Marcel Duchamp*, trad. Patrice Cotensin, Paris, L'Échoppe, coll. « Envois », 1996, p. 15.
- ³⁰ Lebel, p. 169.
- ³¹ Cabanne, p. 73.
- ³² « Projets », dans *Notes*, n°169, p. 105.
- ³³ Marcel Duchamp, dans Ashton, *Rencontre...*, *op. cit.*, p. 17-18.
- ³⁴ Cour d'appel, Paris, Pôle 2, chambre 2, 24 Mai 2013 – Répertoire Général : n° 11/07274.
- ³⁵ Nathalie Heinrich, « Art contemporain et fabrication de l'inauthentique », *Terrain*, 33, 1999, p. 10.
- ³⁶ Naumann, p. 222.
- ³⁷ Marcel Duchamp, « À propos des *Ready-mades* » (1961), dans DDS, 1994, p. 192.
- ³⁸ Naumann, p. 224, affiche reproduite p. 223.
- ³⁹ Marcel Duchamp, lettre du 24 juillet 1964, citée par Naumann, p. 249.
- ⁴⁰ Cité par Naumann, p. 235.
- ⁴¹ « Je vous prie de ne pas hésiter à prendre les décisions que vous jugez bonnes, sans vous soucier de mes préférence », lui écrit Duchamp alors qu'elle réalisait une nouvelle série de la *Boîte en valise*, cité par Naumann, p. 208.
- ⁴² Naumann, p. 216.
- ⁴³ Naumann, p. 210.
- ⁴⁴ NOTES 1980.
- ⁴⁵ Ci-dessus, « Méthodologie... », p. 48.
- ⁴⁶ BSB, non paginé.
- ⁴⁷ Marcel Duchamp, dans Ashton, *Rencontre...*, *op. cit.*, p. 15.
- ⁴⁸ Cité par Naumann, p. 235.
- ⁴⁹ De Duve, p. 11.
- ⁵⁰ Cité par Naumann, p. 213.
- ⁵¹ Naumann, p. 18.
- ⁵² Jean-Marc Poinot, « Déni d'exposition », dans *Art conceptuel I*, cat. d'exposition au CAPC Musée d'art contemporain, Bordeaux, 7 octobre-27 novembre 1988, 1988, p. 19.
- ⁵³ Mais elles peuvent être apportées par la jurisprudence comme en témoigne l'affaire ayant opposé Jakob Gautel à Bettina Rheims à propos de l'inscription du mot « Paradis » en lettres dorées avec un effet de patine et dans un graphisme particulier au-dessus d'une porte vétuste, à la serrure en forme de croix, des toilettes de l'ancien dortoir des alcooliques d'un hôpital psychiatrique. La reproduction photographique de cette œuvre, sans l'autorisation de son auteur, est considérée comme une contrefaçon par la cour d'appel de Paris dans un arrêt du 28 juin 2006, ce que confirme la cour de cassation dans une décision du 13 novembre 2008. Ce faisant, la cour reconnaît que « l'approche conceptuelle de l'artiste, qui consiste à apposer un mot dans un lieu particulier en le détournant de son sens commun, s'était formellement exprimée dans une réalisation matérielle originale ». Cour de cassation, 1^{re} chambre civile, 13 novembre 2008, n°06-19.021 : *Bulletin* 2008, I, n° 258.
- ⁵⁴ Cité par Marcadé, p. 80.
- ⁵⁵ Voir par exemple : « À propos de Sèvres et du dernier four », *Le Soir*, 25 avril 1895, in Paul Gauguin, *Oviri. Écrits d'un sauvage*, textes choisis par Daniel Guérin, Paris, NRF/Gallimard, coll. « Idées », 1974, p. 137.
- ⁵⁶ Krzysztof Wodiczko, « A Conversation with October », dans *Critical Vehicles. Writings, Projects, Interviews*, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1999, MIT Press, p. 156. Voir également la fameuse affaire Brancusi relatée et commentée par Bernard Edelman dans *L'Adieu aux arts. 1926 : l'affaire Brancusi*, Paris, Aubier, coll. « Alto », 2001, qui conduira la cour d'appel des douanes à considérer que *l'Oiseau dans l'espace* était bien une sculpture et non un simple objet manufacturé.