

REPLICATION. EXE

NATHALIE LELEU

Nathalie Leleu is associate
curator at the Musée national
d'art moderne, Centre
Georges Pompidou, Paris.

RÉPLICATION. EXE

NATHALIE LELEU

Nathalie Leleu est attachée à la
conservation au Musée national
d'art moderne, Centre
Georges Pompidou, Paris.

Certain genes are destined for wonderful things: DNA's capacity to continually reproduce itself in the same, identical form constitutes an exceptional performance. Like a zip unzipping itself, a molecule of DNA self-divides, releasing two complementary strands which go on to synthesize their missing halves. Each new element thus resembles its initial model. This operation, called replication, is a recurring and endlessly rebooted programme at the heart of the production of any organism. The identity of that organism, however, is not determined by the event of replication alone; it also depends on the combination of countless other genes as well as how it might interact with its environment. Nevertheless, it is still the case that every birth results from a chemical operation: an operation that consists in making something new out of the old by means of a process which admits no posterity without filiations, no evolution without permanence, no autonomy without connection.

What occurs in nature, culture can reproduce: thus, to consider the artistic odyssey of forms as a mechanics of aesthetic replication—or possibly something more—is as tempting as it is thought-provoking for anyone interested in the reconstruction of works of art. If the theory that artists and their works are engendered by their predecessors is to the art historian what empirical observation is to the physician or the biologist, then to apply it to the necessarily uncreative practice of reconstruction and its results sets off a number of hares. Let us imagine, for example, that these hares are racing across the uneven terrain of twentieth century artistic production and the institutions responsible for its collection. Let us then postulate that the relationship between a referent and its reconstruction is characterised by the mimetic repetition of a creative act resulting in a tangible form. Let us also take as our starting point the fact that a number of major works of the twentieth century have been remade by artists and/or art historians on the one hand¹, and on the other that these artefacts have ended up assuming the status of works of art thanks to the way they have been displayed in museum collections. A baroque mind might then be prompted to hypothesise that replication plays an active role in remaking, and might want to interrogate further the nature and the value of the “genetic inheritance” thus passed down.

When Richard Hamilton reconstructed Marcel Duchamp's *The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even*, 1915-1923 (held in the Tate, London since 1975), otherwise known as the *Large Glass*, he provided

¹ See Nathalie Leleu. "Mettre le regard sous le contrôle du toucher - Répliques, copies et reconstitutions au XX^e siècle: Les tentations de l'historien de l'art" in *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n°93, Centre Georges Pompidou, Paris, autumn 2005, p. 84-105

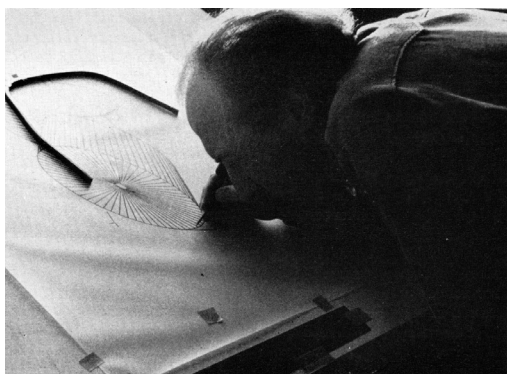
Certains gènes ont un destin formidable ; la faculté de l'ADN de se reproduire identiquement et continuellement sous la même forme constitue une performance exceptionnelle. En se scindant comme une fermeture Éclair, la molécule d'ADN libère deux brins complémentaires dont chacun va synthétiser sa moitié manquante. Chaque nouvel élément est donc similaire à son modèle initial. Cette opération, dénommée réplication, énonce un programme récurrent et perpétuel au sein de toute entreprise de génération d'organisme. Toutefois, l'identité de ce dernier ne résulte pas de ce seul événement ; elle dépend de la combinaison de nombreux autres gènes mais aussi éventuellement de l'interaction avec l'environnement. Il n'en reste pas moins que toute naissance résulte d'une action chimique qui consiste à faire du neuf avec du vieux, dans un processus où il ne saurait y avoir de postérité sans filiation, d'évolution sans permanence, d'autonomie sans relation.

Ce que la nature a fait, la culture peut le reproduire ; ainsi, considérer l'aventure artistique des formes comme un mécanisme de réplication esthétique – voire plus si affinités – peut s'avérer tout aussi tentant que stimulant pour le candidat à l'étude de reconstitutions d'œuvre d'art. Si la théorie de la fécondation de générations d'artistes et d'œuvres par leurs prédécesseurs est à l'historien de l'art ce que la leçon de choses est au physicien et au biologiste, son application à la pratique *a priori* non créative de la reconstitution et à ses résultats consacrés soulève quelques lièvres en forme de point d'interrogation. Supposons, par exemple, que ces derniers courent sur le terrain accidenté de la création artistique du xx^e siècle et des institutions qui ont la charge de la collectionner. Postulons ensuite que la relation entre un référent et sa reconstitution se caractérise par la répétition mimétique d'un processus créatif dont une forme tangible est le produit. Partant du constat que certaines reconstitutions d'œuvres majeures de l'histoire de l'art du siècle dernier ont été réalisées par des artistes et/ou des historiens de l'art d'une part¹, et que ces artefacts ont été éventuellement érigés au statut d'œuvre d'art au sein de collections muséales d'autre part, un esprit baroque pourrait formuler l'hypothèse d'une réplication comme principe actif de la reconstitution, et s'interroger sur la nature et la valeur du « patrimoine génétique » transmis.

Lorsqu'il reconstitua *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, (1915-1923) de Marcel Duchamp (coll. Tate, Londres depuis 1975) autrement dit *Le Grand Verre*, Richard Hamilton apporta des éléments

1 cf. Nathalie Leleu, «Mettre le regard sous le contrôle du toucher - Répliques, copies et reconstitutions au XX^e siècle: les tentations de l'historien de l'art» in *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n°93, Centre Georges Pompidou, Paris, automne 2005, p.84-105

a number of illuminating answers to our question. In 1965, The British artist undertook the production of a new version of the work, which had been damaged while on display in Brooklyn in 1926², so that it might be included in an exhibition of what was almost an anthology of Duchamp's work that he was organising at the London's Tate Gallery in 1966³. The discovery of an edition of the *Green Box* in Roland Penrose's library at the end of 1947 prompted Hamilton to produce the first typographical version of Duchamp's notes for the *Large Glass* (1960). Hamilton carried out a very detailed semantic and technical analysis of those notes⁴, and came to the conclusion that they contained the matrix of the work. The *Large Glass* already existed physically; Hamilton had the opportunity to see it in the Museum of Philadelphia. Yet how he went about reconstructing the work deprives the physical replica of the original object of its relevance, as he himself explains in an interview published in *Art and Artists*: "The trouble is you can't make a direct copy of the thing—you can't go to Philadelphia, set up a piece of glass beside the *Large Glass* and work on it for a year. You have to find some other way of arriving at the end result. The approach I have taken—the long tedious approach—is to start from the beginning and cover the same ground that Duchamp covered, and what I did was to make a full-size perspective drawing from the given dimensions in the plan and elevation and other *Green Box* notes for the lower part of the *Glass* (it is in two sections) and hoped to arrive at something like a drawing which once existed on the plaster wall of his studio in Paris, but which has since been destroyed."⁵ Elsewhere, Hamilton makes clear that "his" *Large Glass* is not a reconstitution in the usual sense of the term but "the replication of the process of construction"⁶. Hamilton abstracted a perfectly "straightforward" geometrical system from the *Green Box*:



Richard Hamilton travaillant à un dessin de la *Broyeuse de Chocolat*, 1965. Photographie: Mark Lancaster
Richard Hamilton working on the drawing for the *Chocolate Grinder*, 1965. Photograph: Mark Lancaster

2 *An International Exhibition of Modern Art Assembled by the Société Anonyme*, Brooklyn Museum, New York, from November 19, 1926 to January 1, 1927

3 *The Almost Complete Works of Marcel Duchamp*, Tate Gallery, London, from June 18, to July 31, 1966

4 Richard Hamilton was assisted in this by George Heard Hamilton, Professor of Art History at Yale University.

5 "Son of the Bride Stripped Bare", interview of Richard Hamilton in *Art and Artists*, Hansom Books, London, vol.1, n°4, July 1966, p. 22-23

6 "The reconstruction of Duchamp's *Large Glass*. Richard Hamilton in conversation with Jonathan Watkins" in *Art Monthly*, Art Publications Ltd., London, may 1990, n°136, p.5

de réponse éclairants. C'est en 1965 que l'artiste britannique engagea la production d'un nouvel avatar de l'œuvre endommagée après son exposition au musée de Brooklyn en 1926², dans la perspective de sa présentation dans l'exposition quasi anthologique de Duchamp que Hamilton organisa à la Tate Gallery de Londres en 1966³. L'exemplaire de la *Boîte verte* (1934) qu'il découvrit dans la bibliothèque de Roland Penrose fin 1947-1948 conduisit Hamilton à produire la première version typographique des notes de Duchamp pour *Le Grand Verre* (1960). Hamilton s'attacha à l'analyse sémantique et technique de l'ensemble des notes⁴, jusqu'au point de les considérer comme la matrice de l'œuvre. *Le Grand Verre* existait dans une dimension sensible ; Hamilton eut l'occasion de le voir au Musée de Philadelphie. Sa démarche retire cependant toute pertinence à une réplique physique de l'objet original, comme il l'expliqua lui-même dans un entretien publié par la revue *Art and Artists*, « L'ennui, c'est que vous ne pouvez pas faire une copie directe de la chose – vous ne pouvez pas aller à Philadelphie, installer une plaque de verre à côté de la *Mariée* et travailler dessus pendant un an. Il vous faut trouver une autre voie pour arriver à vos fins. L'autre méthode – celle que j'ai laborieusement suivie – consiste à commencer par le commencement et à occuper le même terrain qu'a occupé Duchamp. J'ai donc réalisé une projection perspectiviste à l'échelle réelle à partir des dimensions de plan et d'élévation que j'ai trouvé dans les notes de la *Boîte verte* concernant la partie inférieure du *Grand Verre*, avec l'espoir de m'approcher du dessin un jour accroché dans l'atelier de Duchamp à Paris et aujourd'hui disparu »⁵. Hamilton précisa à une autre occasion que « son » *Grand Verre* n'est pas une reconstitution dans le sens commun du terme mais « la réplification d'un processus de construction »⁶. Hamilton a abstrait de la *Boîte verte* un système géométrique parfaitement « limpide (<straightforward>). Exceptionnel par sa grande précision. [...] À tel point qu'il est possible de projeter une perspective comme Duchamp l'a fait »⁷. Si la connaissance que Hamilton qualifia d'« intime » de la *Boîte verte* peut constituer une garantie du décodage et de l'évaluation du système créatif de Duchamp, elle est aussi le symptôme de sa volonté d'aboutir à une restitution fonctionnelle de ce système dans la forme qu'il est censé animer. Auteur de la

2 *An International Exhibition of Modern Art Assembled by the Société Anonyme*, Brooklyn Museum, 19 novembre 1926 - 1^{er} janvier 1927

3 *The Almost Complete Works of Marcel Duchamp*, Tate Gallery, Londres, 18 juin - 31 juillet 1966

4 Richard Hamilton fut aidé dans cette entreprise par George Heard Hamilton, professeur d'histoire de l'art à l'Université de Yale.

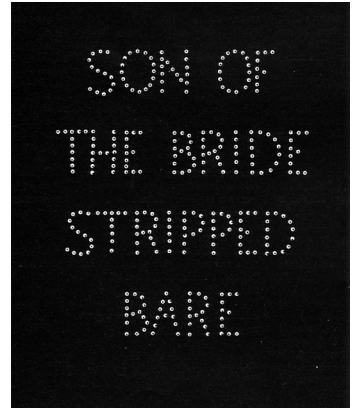
5 « Son of the Bride Stripped Bare », interview/Richard Hamilton in *Art and Artists*, Hansom Books, Londres, vol.1, n°4, juillet 1966, p.22-23

6 « The reconstruction of Duchamp's Large Glass. Richard Hamilton in conversation with Jonathan Watkins » in *Art Monthly*, Art Publications Ltd., Londres, mai 1990, n°136, p.5

7 *Art and Artists*, p.23

“The dimensional system of the glass is perfectly straight forward. Unusual in being very precise. [...] Given that information, it is possible to make a perspective from it; as Duchamp did.⁷” If what Hamilton describes as his “intimate” knowledge of the *Green Box* authorises his decoding and evaluation of Duchamp’s creative system, it is also a symptom of his ambition to arrive at a functional restitution of that system in the shape of the work it is supposed to have engendered. The Swedish art historian Ulf Linde made the first replica of *Large Glass* in 1961⁸ and the last in 1992⁹; over the years, he also toyed with the idea of undertaking a related project: to unlock the perspectivist mysteries¹⁰ with the key provided by the *Bride*, and thus to bring an end to that suspense carefully cultivated by Duchamp, who declared to Pierre Cabane in 1966: “the *Large Glass* constituted a rehabilitation of the perspective that had been completely ignored, disparaged. In my work, perspective had become absolutely scientific.¹¹”

The process of reconstruction undertaken by Hamilton is not disinterested; how he set about deducing an artefact from Duchamp’s formula is bound up with his own creativity. “My efforts have always been directed at producing an object which has its own integrity, which is not really a copy in the sense that it’s a thing which has no life of its own.¹²” The materiality of Richard Hamilton’s work results from a mode of production for which he is responsible and which has its own justification—and this is not disqualified by the signature that Marcel Duchamp appended to the London-based replica of the *Large Glass*. This certification is a sign of acknowledgement of the work’s “genetic code”—a code transmitted by means of a form which it helped to determine but fell short of crystallizing. Hamilton noted that the counterpart of the geometrical speculation inspired by the *Green Box* was: “A psychological mystery which is the imagination of an artist coming to grips with a subject.¹³” He certainly hoped that the psychic ferment which he had recognised and which constitutes



Son of the bride stripped bare (Fils de la mariée mise à nu), montage graphique à partir de la boîte verte publié dans *Art and Artist* en 1966.

Son of the bride stripped bare, montage published in *Art and Artist*, 1966.

7 *Art and Artists*, p. 23

8 At the occasion of the exhibition *Bewogen beweging* curated by Pontus Hulten at the Stedelijk Museum in Amsterdam and at the Moderna Museet in Stockholm, both in 1961.

9 For the exhibition *Territorium Artis* curated by Pontus Hulten at the Kunst- und Ausstellungshalle, Bonn, 1992.

10 Ulf Linde, “Perspective. La perspective dans les neuf moules maliques” in *Marcel Duchamp. 3. Abécédaire, approche critique*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1977, p. 160-165

11 *Marcel Duchamp / Entretiens avec Pierre Cabanne*, Somogy, Paris, 1995, p. 47

12 *Art and Artists*, *ibid.*, p. 25

13 *Art and Artists*, *ibid.*, p. 24

première reconstitution du *Grand Verre* en 1961⁸ puis de la dernière en 1992⁹, l'historien de l'art suédois Ulf Linde a caressé de longues années un projet cousin, avec, à l'horizon de ses recherches, le décryptage des arcanes perspectivistes¹⁰ dont la *Mariée* livrerait la clé, dans un sus-



Richard Hamilton travaillant à la réplique de la Voie Lactée Chair (détail du *Grand Verre*). 1965. Photographie: Mark Lancaster
Richard Hamilton working on the Blossoming, 1965.
Photograph: Mark Lancaster

pens soigneusement entretenu par son auteur déclarant à Pierre Cabanne en 1966¹¹: «*Le Grand Verre* constitue une réhabilitation de la perspective qui avait été complètement ignorée, décriée. La perspective, chez moi, devenait absolument scientifique».

Le processus de reconstitution mené par Hamilton n'est pas neutre; sa déduction d'un artefact de la formule duchampienne s'opère dans le champ de sa propre créativité. «Mes efforts ont toujours visé à produire un objet intègre,

qui ne peut pas vraiment être qualifié de copie – à savoir quelque chose qui n'a pas d'existence propre.»¹² La matérialité qui résulta du travail de Richard Hamilton relève d'une production dont il est de fait responsable et qui trouve sa propre justification, que ne saurait en rien disqualifier la signature que Marcel Duchamp apposa à la reconstitution londonienne du *Grand Verre*. Cette certification signale une reconnaissance du «code génétique» de l'œuvre, véhiculé par une forme qu'il a contribué à déterminer sans toutefois cristalliser. Hamilton nota que la spéculation géométrique inspirée par la *Boîte verte* a pour pendant un «mystère psychologique, à savoir l'imagination d'un artiste aux prises avec son sujet.»¹³ Hamilton a sans aucun doute espéré la survivance, au sein du *Grand Verre* londonien, du ferment psychique auquel il a été sensible et qui constitue le véritable héritage de *La Mariée* – une hérédité recherchée et désirée *a fortiori* par un artiste. Hamilton déclara pourtant ne pas s'être attendu à ce que «son» *Grand Verre* soit traité par la Tate Gallery «de la façon où il l'a été – avec mon nom à côté de celui de Duchamp». Mais il ajouta: «it's to some extent legitimate»¹⁴.

C'est une réponse constructive que Hamilton sembla chercher dans *Le Grand Verre*, étudié à l'instar d'un objet mathématique. À rebours de

8 À l'occasion de l'exposition *Bewogen beweging (Le Mouvement dans l'art)* organisée par Pontus Hulten au Stedelijk Museum d'Amsterdam et au Moderna Museet de Stockholm en 1961.

9 Pour l'exposition *Territorium Artis* organisée par Pontus Hulten au Kunst und Ausstellungshalle de Bonn en 1992.

10 Ulf Linde, «Perspective. La perspective dans les neuf moules maliques» in *Marcel Duchamp. 3. Abécédaire, approche critique*, Paris: Centre Georges Pompidou, 1977, p. 160-165

11 *Marcel Duchamp/Entretiens avec Pierre Cabanne*, Paris: Somogy éd. d'art, 1995, p. 47

12 *Art and artists. ibid.*, p. 25

13 *Art and Artists. ibid.*, p. 24

14 *Art Monthly. ibid.*, p. 3

the true heritage of the *Bride* would live on in the London model—a heredity sought after and desired *a fortiori* by an artist. Nevertheless, Hamilton claimed that he did not expect “his” *Large Glass* to be “treated” by the Tate Gallery ‘in the way it is—with my name on it besides Duchamp’s’, although he went on to add that, for the Tate to do so, would be “to some extent legitimate.”¹⁴

Hamilton seems to have sought a constructive response in the *Large Glass*, which he studied as if it were a mathematical object. Countering the object of contemplation, the work is a zone of activity which reveals itself to a kind of thinking interested in process and which constantly engages with the work so as to uncover the potentialities it harbours. Thus, according to Hamilton, the differences in perspective which he detected between the Philadelphia *Large Glass* and his own version “were happening as result of following out the principles set down by him¹⁵ (Duchamp)”. Citing differences in materials and equipment used, but also invoking the corrections that Duchamp made to his *Green Box* notes after the fact, Hamilton located the systemic failings of the *Large Glass* in the catalyst activated by the process of reconstruction and its third-party maker.

The intelligible matter supplied by geometrical figures has fed the ‘psychological mystery’ that founds artistic creation over centuries, and which is passed down from work to work. The attributes that Plato gave to the solids in the *Timaeus* (the cube—earth; the octahedron—air; the icosahedron—water; the tetrahedron—fire) have enjoyed a rich symbolic posterity. A famous polyhedron figures in Albrecht Dürer’s *Melancholia I* (1514) but also in Alberto Giacometti’s *Cube* (1933) and *Tête-Crâne* (1934-36). Elemental shapes that are by no means at rest: in the early years of the twentieth century, Casimir Malevič accorded the square the absolute value of Suprematism which, as Jean-Hubert Martin remarks, was “developed by dividing the square, using the two rectangles thus produced to make a cross, and rotating the square to make a circle.”¹⁶ From Malevič’s investigations came his *Architectones*, which were an attempt to explore suprematist space in three-dimensions, and which led him to give up painting for a decade. His constructions—which synthesize sculpture, architecture and urbanism—disappeared after being exhibited in the USSR in 1932.

14 *Art Monthly*, *ibid.*, p.3

15 *Art and Artists*, *ibid.*, p.25

16 Jean-Hubert Martin, “Casimir Malevitch: fonder une ère nouvelle” in *Malevitch*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1978, p.14-15

l'objet de contemplation, l'œuvre est un pôle d'activité qui s'offre à une pensée à caractère opératoire ; celle-ci intervient constamment sur sa cible pour découvrir les potentialités qu'elle recèle. Ainsi, les différences de perspective que Hamilton décela entre *Le Grand Verre* de Philadelphie et sa propre reconstitution résultent, d'après lui, de « l'observation des principes définis par Duchamp lui-même »¹⁵. Arguant de la divergence des matériaux et de l'équipement utilisés, mais évoquant aussi les corrections que Duchamp apporta *a posteriori* aux notes de la *Boîte verte*, Hamilton pointa les failles systémiques du *Grand Verre* dans la catalyse activée par le processus de reconstitution et son tiers générateur.

La matière intelligible que fournissent les figures de la géométrie ne cessa de nourrir, au fil des siècles, le « mystère psychologique » qui fonde la création artistique et de se transmettre d'œuvre en œuvre. Les attributs que Platon donna à ses solides dans le *Timée* (le cube : la terre, l'octaèdre : l'air, l'icosaèdre : l'eau, le tétraèdre : le feu) connurent une postérité symbolique féconde. Un polyèdre célèbre habite *Melencolia I* (1514) d'Albrecht Dürer mais aussi *Cube* (1933) et *Tête-crâne* (1934-36) d'Alberto Giacometti. Les formes élémentaires ne sont pas en reste ; dans les premières années du xx^e siècle, Casimir Malevitč fit du carré la valeur absolue du suprématisme qui, comme le commente Jean-Hubert Martin, se serait « développé par division du carré, croisement de deux rectangles obtenus pour faire croix et rotation du carré pour obtenir le cercle »¹⁶. Des recherches de Malevitč sont issus les *Architectones*, tentatives d'exploration tridimensionnelle de l'espace suprématisme qui l'ont conduit à interrompre la peinture pendant une dizaine d'années. Ces constructions synthétisant la sculpture, l'architecture et l'urbanisme disparurent corps et bien après leur exposition en URSS en 1932.

Lorsque Troels Andersen, professeur à l'Université d'Aarhus au Danemark, s'est penché sur l'œuvre de Malevitč après-guerre, il n'en restait pas grand-chose de visible. Le monde occidental ne connaissait de Malevitč que les cinq toiles qui étaient parvenues au MoMA. Puis arriva en 1958 au Stedelijk Museum d'Amsterdam, plus de vingt ans après la mort de l'artiste, l'important ensemble que Malevitč confia à Hugo Häring au moment de son départ précipité pour l'URSS en 1927. Andersen s'employa à rassembler sur la production de Malevitč en

15 *Art and artists. ibid.*, p.25

16 Jean-Hubert Martin, « Casimir Malevitč : fonder une ère nouvelle » in *Malevitč*, Paris : Centre Georges Pompidou, 1978, p.14-15

When Troels Andersen, a Professor at the University of Aarhus in Denmark, began to look into Malevič's œuvre after the war, there was not much left to look at. The only works of Malevič's known in the Western world were the five paintings that made it to the MoMA. Then, in 1958, more than twenty years after Malevič's death, the important collection of works that he entrusted to Hugo Häring at the time of his hurried departure to the USSR in 1927, turned up at the Stedelijk Museum in Amsterdam. Andersen set about gathering together the diverse photographic and written documentation of Malevič's artistic production in general, and the *Architectones* in particular, as well as a large number of statements that he published in Amsterdam in 1970¹⁷. An article by Malevič which appeared in the *Wasmuths Monatshefte für Architektur* and an album of photographs put together by Wladyslaw Strzeminski, the Polish painter, at the time of his collaboration with Malevič in the Ouwonis studios in Vitebsk in the twenties, constituted the only available information on the *Architectones*. In 1975, Andersen struck upon the idea of reconstructing, with the help of his students, the simplest model *Gota 2A* on the basis of a photograph published in *Der Sturm*, the mathematical calculations of the form and the types of materials described by Malevič. Poul Pedersen, Andersen's most talented student, perfected the principle of reconstructing. Then, in 1978, two models were exhibited as part of the Malevič centenary show at the CNAC-GP, and a vast number of texts were published on the subject (which have since fed work on the architectural theories that linked Suprematism to Neoplasticism). At around the same time, five packages were delivered to the Centre Pompidou, stamp-marked USSR—the results of the research undertaken by Pontus Hulten, then the director of MNAM, and Jean-Hubert Martin, the curator of the *Malevich* show. The packages contained the remains of the original *Architectones*—and Poul Pedersen would set about reassembling them and reconstructing some of their missing pieces.



Poul Pedersen travaillant à la reconstitution d'un *Architectone* dans les réserves du MNAM en 1978. Photographie: Jacques Faujour
 Poul Pedersen working on the reconstruction of an *Architectone* at the National Museum of Modern Art (Centre Pompidou) in Paris. 1978. Photograph: Jacques Faujour

17 See Troels Andersen, *Malevich: Catalogue raisonné of the Berlin exhibition 1927, including the collection in the Stedelijk Museum Amsterdam*, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1970, p.138-144

général et sur les *Architectones* en particulier divers documents photographiques et écrits de Malevitčh ainsi qu'un nombre considérable de témoignages qu'il publie à Amsterdam en 1970¹⁷. Un article signé par

Malevitčh en 1927 dans les *Wasmuths Monatshefte für Architektur* et l'album photographique constitué par le peintre polonais Wladyslaw Strzeminski lors de sa collaboration avec Malevitčh dans les ateliers de l'Ouvronis de Vitebsk au tournant des années 1920 constituait la somme des informations disponibles sur les *Architectones*. Andersen conçut en 1975 le projet de reconstruire, avec ses étudiants, la maquette la plus simple, sur la base d'une reproduction publiée dans la revue *Der Sturm*, de calculs mathématiques de la forme et du respect des matériaux décrits par Malevitčh : il s'agissait de *Gota 2A*. Le plus talentueux de ces étudiants, Poul Pedersen, perfectionnera le principe de la reconstitution, jusqu'à l'exposition de deux maquettes lors du centenaire Malevitčh en 1978 au CNAC-GP et la publication d'une abondante littérature qui nourrit la réflexion sur les théories architecturales liant le suprématisme et le néo-



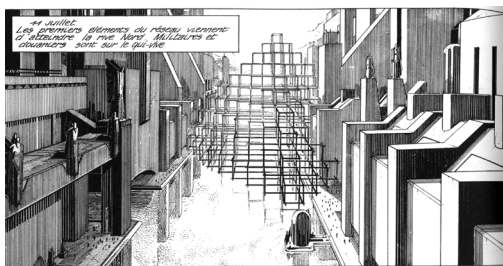
Poul Pedersen travaillant à la reconstitution de l'*Architectone* de type «Gota» (1926) dans les réserves du MNAM en 1978. Photographie: Jacques Faujour
Poul Pedersen working on the reconstruction of Malevich's *Architectone* Type "Gota" at the National Museum of Modern Art (Centre Pompidou) in Paris. 1978. Photograph: Jacques Faujour

plasticisme. Presque simultanément, arrivèrent dans les réserves du Centre Pompidou cinq colis en provenance d'URSS, résultats concrets des recherches de Pontus Hulten, alors directeur du MNAM et de Jean-Hubert Martin, conservateur et commissaire de l'exposition *Malevitch* au Centre Pompidou : ils contenaient les restes des *Architectones* originaux, que Poul Pedersen s'emploiera à remonter et à reconstituer pour certaines pièces manquantes.

Des premiers essais à l'apothéose finale, l'entreprise n'alla pas de soi. Andersen et Pedersen adoptèrent dans un premier temps une méthode rigoureuse : le calcul et la transposition des proportions à partir de l'analyse des photographies. Le modèle qui sortit de cette spéculation théorique s'avéra peu satisfaisant, comme le montrèrent les prises de vue restituant la maquette sous le même angle que la documentation de référence. Pedersen renversa son raisonnement en ancrant ses recherches dans le système pictural de Malevitčh : son étude de *Carré noir et rouge* (1915) et *Carré blanc sur fond blanc* (1918),

17 cf. Troels Andersen. *Malevich: Catalogue raisonné of the Berlin exhibition 1927, including the collection in the Stedelijk Museum Amsterdam*. Amsterdam: Stedelijk Museum, 1970. p.138-144

From the very first attempts to the final apotheosis, the enterprise was never straightforward. Andersen and Pederson had initially adopted a rigorous method: they would analyse photographs so as to calculate and transpose the proportions. But the model which emerged from this theoretical speculation was hardly satisfactory, as the pictures of the model taken from the same angle as that in the documentary photographs show. So Pedersen then approached the problem from the other direction, anchoring his research in Malevič's pictorial system: his study for *Black and Red Square* (1915) and *White Square on a White Background* (1918) convinced him that the oblong shapes of the *Architectones* were based in the spatial development of the square. After a number of attempts, the formal space of the work was reconciled with its physical space—as the elements salvaged from forty years of clandestine work and delivered in shoe-boxes would prove, although that proof brought with it its own set of difficulties. For Poul Pederson, remaking the *Architectones* was his true calling: because the “cosmic flame” that was supposed to spark from the “point zero” of the shape reduced to a square (in Malevič's own words), could not be reconciled with the project of reformulating of a geometrical system, he had to integrate a subjective co-efficient with which had a certain affinity: “When Malevič painted his black square, he was meditating; when he painted a painting with a number of different elements, he was constructing; and when he introduced different elements into his Suprematist works, the determining factor was his intuition.¹⁸” Whatever traps it lays, this irreducibility of the phenomenon of creativity participates in the process of reconstruction; rather than skirting this, Poul Pederson entered into an exchange with the *genius locii* of the *Architectones* and welcomed the filiations between Malevič's gesture and his own work: “In my analysis, I will overlook those tiny irregularities which are always present in Malevič's elements and, as a consequence, also in the two squares which figure in *Black and Red Squares*. This is because, in every painting, there will be something that escapes analysis. I call that something the place where poetry can be expressed. In my view, these tiny irregularities



François Schuiten et Benoît Peeters. *La Fièvre d'Urbicande*. Casterman, 1985. p. 60.

¹⁸ Poul Pedersen, “Le carré comme point de départ” in cat. *Malevitch - architectones, peintures, dessins*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1980, p. 30.

lui apporta la conviction que les volumes oblongs des *Architectones* se fondaient sur le développement spatial du carré. Au fil des tentatives, l'espace formel de l'œuvre se réconcilia avec son espace physique, jusqu'à la preuve apportée dans des boîtes à chaussures par les éléments rescapés de quarante ans de clandestinité – preuve qui convoya son lot de difficultés. La reconstitution des *Architectones* fut pour Poul Pedersen un véritable sacerdoce ; la « flamme cosmique » censée jaillir du « point zéro » de la forme réduite au carré, selon les qualificatifs de Malevitčh, ne pouvant se résoudre à la reformulation d'un système géométrique, il dut intégrer un coefficient subjectif avec lequel il reconnaissait une affinité certaine. « Lorsque Malevitčh a peint son carré noir, il méditait, lorsqu'il peignait des tableaux avec un ou plusieurs éléments, il construisait : et lorsqu'il faisait entrer de nombreux éléments dans ses œuvres suprématistes, son intuition constituait alors le facteur déterminant. »¹⁸ Quelles que soient les embûches qu'elle engendre, cette irréductibilité du phénomène créatif participe du processus de reconstitution, et Poul Pedersen n'a pas voulu en faire l'économie, favorisant ainsi son commerce avec le *genius locii* des *Architectones* et la filiation qui s'installa entre le



Poul Pedersen travaillant à la reconstitution des *Architectones* de Malevitčh dans les réserves du Musée National d'Art Moderne à Paris en 1978. Photographie: Jacques Faujour
Poul Pedersen working on the reconstruction of Malevitčh's *Architectones* at the National Museum of Modern Art (Centre Pompidou) in Paris, 1978. Photograph: Jacques Faujour

geste de Malevitčh et son propre travail : « Dans mon analyse je n'aborderai pas les petites irrégularités qu'il y a toujours dans les éléments de Malevitčh et par conséquent dans les deux carrés du tableau *Carrés noir et rouge*. C'est parce qu'il y a dans chaque tableau quelque chose qui empêche l'analyse. Ce quelque chose je l'appellerais le lieu où la poésie a la possibilité de s'exprimer. Pour moi, les petites irrégularités dans les éléments des tableaux Malevitčh étaient réalisées avec la même intuition que les épaisseurs noires des traits horizontaux et verticaux des tableaux de Mondrian. »¹⁹

« Mystère psychologique » et « intuition » attribuent aux formes canoniques projetées dans l'espace les mêmes propriétés allouées, dans la doctrine ésotérique, à un cercle magique : l'énergie, la transgression et la fécondité, caractères dont celui qui trace la frontière ou entre en

¹⁸ Poul Pedersen, « Le Carré comme point de départ » in cat. *Malevitčh - Architectones, peintures, dessins*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1980, p.30

¹⁹ *Malevitčh - Architectones, peintures, dessins*, p.31

were produced with the same intuition as those thick horizontal and vertical lines in Mondrian's paintings.¹⁹

"Psychological mystery" and "intuition"—the canonical forms projected in space are accorded the same properties as those which esoteric doctrine attributes to a magic circle: energy, transgressiveness, and fecundity, characteristics which whoever traces the outline or penetrates the circle is endowed with. In *La Fièvre d'Urbicande*²⁰, François Schuiten and Benoît Peeters invent metaphorical footbridges, starting with the cubic structure which invades the Continent of the Dark World, the background to their sequence of graphic novels. The square inheres in space like a network overlaying the architecture of cities, reorganizing the routes taken by their inhabitants, how they interact with one another. Its formulation as an equation, attempted by the "Urbatec" Eugène Robik, architect and city-planner of Urbicande, does not penetrate the mystery of this irresistible replication; preoccupied by the mechanism it sets in motion, he overlooks its essence. "Wherever form lacks content, it is empty and dead."²¹

In his *Journal* published in 1930, Johannes Itten indirectly discloses what is no doubt the secret of successful artistic replication.

19 Malevitch—architectones, peintures, dessins, p. 31

20 *La Fièvre d'Urbicande*, Casterman, Paris, 1985

21 Johannes Itten, *Journal*, 1930, quoted in Johannes Itten, *L'Étude des œuvres d'art*, Dessain et Tolra, Paris, 1990, p. 25

son sein est doté. Dans *La Fièvre d'Urbicande*²⁰, François Schuiten et Benoît Peeters conjecturent sur ses passerelles métaphoriques à partir de la structure cubique qui envahit le Continent du Monde Obscur, théâtre du cycle de leurs bandes dessinées. Le carré se développe dans l'espace comme un réseau qui pénètre l'architecture des villes et réorganise le trajet de leurs habitants et leurs interactions. La mise en équation tentée par «l'urbatec» Eugène Robik, architecte concepteur de la ville, ne perça pas l'énigme de cette réplication irrésistible dont il négligea l'essence, obsédé qu'il était par le mécanisme qu'elle actionnait. «Là où la forme du contenu manque, elle est vide et morte.»²¹ : dans le *Journal* qu'il publia en 1930, Johannes Itten a indirectement livré là sans doute le secret d'une réplication artistique réussie.

20 *La Fièvre d'Urbicande*, Paris : Casterman, 1985

21 Johannes Itten, *Journal*, 1930, traduction française citée de Johannes Itten, *L'Étude des œuvres d'art*, Paris : Dessain et Tolra, 1990, p. 25