

Galerie Documents d'artistes 3 : Les Arts Incohérents

Leszek Brogowski

▶ **To cite this version:**

Leszek Brogowski. Galerie Documents d'artistes 3 : Les Arts Incohérents. Stowarzyszenie Sztuka i Dokumentacja = Art and documentation, 20, pp.217-302, 2019. hal-03250757

HAL Id: hal-03250757
https://univ-rennes2.hal.science/hal-03250757

Submitted on 4 Jun 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

GALERIA

IM. ANDRZEJA
PIERZGALSKIEGO

doi:10.32020/ARTandDOC/20/2019/22

GALERIA im. ANDRZEJA PIERZGALSKIEGO **DOKUMENTY ARTYSTÓW 3**

ANDRZEJ PIERZGALSKI GALLERY **ARTISTS' DOCUMENTS 3**

GALERIE dédiée à ANDRZEJ PIERZGALSKI **DOCUMENTS d'ARTISTES 3**

ZAŁOŻENIA PROGRAMOWE

Andrzej Pierzgalski (1938-2016) założył i prowadził w Łodzi w latach siedemdziesiątych Galerię A4. W *Sztuce i Dokumentacji* otwarta została w 2012 roku poświęcona mu galeria. Od 2018 roku autorem jej programu jest Leszek Brogowski; jest on również autorem drukowanych tutaj not biograficznych, przypisów redakcyjnych i tekstów programowych.

Zreprodukowany poniżej w postaci faksymilowej *Album primaaprilisowy* Alphonsa Allais z roku 1897 jest dokumentem niezwykłym. Powielony tutaj egzemplarz włączony został do zbiorów Biblioteki Narodowej, BN, (dzisiaj Biblioteka Narodowa Francji, BNF) dzięki depozytowi obowiązkowemu, czyli prawu, które we Francji ustanowione zostało w swej pierwszej wersji w wieku XVI i które zobowiązuje (lub zachęca) wydawców wszelkiego typu druków do deponowania w Bibliotece Narodowej jednego lub kilku egzemplarzy ich publikacji. Celem tego prawa jest zatem stworzenie całościowego zbioru dziedzictwa narodowego w dziedzinie form drukowanych, nie tylko bibliografii, ale także grafiki, plakatów, map, kart pocztowych i kart do gry, płyt winylowych, taśm filmowych produkcji kinematograficznej, a także – teoretycznie – fotografii, a wreszcie, w ostatnich czasach, płyt CD i DVD, zgodnie z ewolucją technologiczną. Aby móc realizować obowiązkowy depozyt w dziedzinie radia i telewizji, stworzono w roku 1974 Państwowy Instytut Audiowizualny, INA.

To wielowiekowe prawo niesie w sobie różnorodne sensy i nie jest pozbawione rozmaitych dwuznaczności. Było ono, i jest, dalekowzrocznym zrozumieniem kulturowego znaczenia wynalazku Gutenberga i jego następstw, ale było także wykorzystywane jako instrument cenzury. Prawo to, które pozwoliło stworzyć całościowy projekt drukowanego dziedzictwa kulturowego, prowadzi jednak do pewnych aberracji, jak na przykład zapisywanie na podłożach cyfrowych absolutnie wszystkich programów radia i telewizji (ze względu na banalne i komercjalne względy prawa autorskiego). Choć jest wspaniałomyślne ze względu na przywilej przyznany kulturze druku i „pomnożonych oryginałów" (dzieła unikalne nie wchodzą w zakres tego demokratycznego dziedzictwa kulturowego), prawo obowiązkowego depozytu nosi w sobie normatywne zakusy: na przykład w odniesieniu do bieżącej produkcji fotograficznej jedynie numerowane odbitki wchodzą w skład kolekcji, to znaczy zdjęcia, których negatywy zostały celowo zniszczone po to, aby mogły one stanowić wartość na rynku sztuki.

Na tle tych informacji, pieczątki, którymi ostemplowany został przedrukowany tutaj egzemplarz *Albumu*, pochodzący ze zbioru Druków Biblio-

teki Narodowej Francji, pozwalają zinterpretować status tej broszury, przynajmniej ten, jaki miała ona dla ówczesnych konserwatorów biblioteki. W górnych rogach ramki na stronie trzeciej figurują dwa stemple: czerwony jest emblematem Biblioteki Narodowej Republiki Francuskiej (R.F.), niebieski zaś jest pieczątką obowiązkowego depozytu: broszura Alphonsa Allais została włączona do zbiorów departamentu Druków Biblioteki Narodowej pod numerem 4891. Ten, stworzony w 1720 roku departament, gromadzi, przechowuje i udostępnia głównie książki drukowane, ale także rzadkie księgi i periodyki sprzed 1960 roku oraz niektóre zbiory tematyczne, takie jak mapy i partytury. Stempel Departamentu Druków przyznaje zatem oficjalnie *Albumowi* Alphonsa Allais status drukowanej książki. Ale na stronach 7, 9, 11, 13, 15, 17, 19, i tylko na nich, pojawia się jeszcze inny stempel, owalny i z czerwonego tuszu, „Biblioth. Nationale," przystawiony bezpośrednio na monochromach. Choć wydać się to może paradoksalne, ten sposób ostemplowywania wszystkich sztychów i grafik wchodzących do kolekcji departamentu Sztychów i Fotografii jest codzienną i ciągle jeszcze aktualną praktyką w Bibliotece Narodowej Francji. Podkreślić trzeba, że *Marszowi żałobnemu* nie zostało przyznane prawo do tej pieczątki. Inaczej mówiąc, te czerwone owalne stemple nadają status dzieł graficznych monochromom Alphonsa Allais, nie traktując zarazem partytury jako dzieła sztuki, ale jako banalny dokument wydrukowany w książce.

To podwójne ostemplowanie *Albumu primaaprilisowego* ujawnia w sposób brutalny, bo administracyjny, wywrotowy potencjał drukowanych form sztuki, gdy odwołują się one do technologii druku typu przemysłowego; w spisie treści Allais wyjaśnia, że techniką druku jego książki był staloryt, czyli ta sama technologia, jakiej używano wówczas na przykład do druku banknotów. Nie wiemy jaki był nakład *Albumu*, ale nie zawiera on żadnej informacji o tym, aby miał być ograniczony, jak się to praktykuje w przypadku grafik i sztychów, i jego status jest taki sam, jak status wszystkich innych tytułów wydanych w kieszonkowej serii „in-18 jezus".

Ale krok, jakiego nie dokonali już konserwatorzy Biblioteki Narodowej, a to dlatego, że nie mieli dostatecznego zrozumienia intensywnie przemieniającego się wówczas pola artystycznego tamtej epoki, choć wydaje się, że dokonali go właśnie artyści z grupy Niezbornych, tacy jak Alphonse Allais - to właśnie uznanie książki (i innych form druków realizowanych przy pomocy przemysłowych technologii) jako samej sztuki: nierozłącznie jako dokument i jako dzieło. Dla kustoszy była to książka, wewnątrz której wydrukowanych zostało siedem grafik. Dla nas jest to dokument sztuki, który, ponad wiek po jego ukazaniu się, ciągle nas jeszcze zadziwia: rozmaite wynalazki kultury wydawniczej, jakie wykorzystuje się w książkach – a nawet, które stanowią książkę – pozwalają skonstruować w niepodzielnym projekcie sztuki jedność wszystkich jego elementów: dyskursu krytyczno-poetyckiego, monochromów i bezgłośnej muzyki.

P.S. Pułapki dokumentu

Nazwa tej serii wydawniczej pojawia się na stronie 27, przypominając o typowym dla francuskiej tradycji intelektualnej antyklerykalizmie; pełno jest tego typu akcentów u artystów Niezbornych, nawet w albumie z monochromami! – gdzie, mimochodem, pojawiają się uszczypliwe uwagi o wychowaniu religijnym, o pierwszej komunii, o apoplektycznych kardynałach itd. „In-18 jezus" zawiera dwa elementy, oba ironiczne. „In-18" jest z pozoru informacją o formacie publikacji. W języku drukarzy i bibliotek, in folio, pisane: in-2°, to wyjściowy format papieru złożony jeden raz, co daje w efekcie dwie kartki, czyli cztery strony. In-4°, in quarto, to dwa zgięcia i cztery kartki, czyli osiem stron; in-8°, in octavo, trzy zgięcia i osiem kartek (szesnaście stron). Ze względu na grubość papieru, rzadko stosuje się więcej zgięć, gdyż zgięcia przesuwają ku zewnętrzu zawartość strony. Można wprawdzie stosować format in-16, cztery zgięcia, szesnaście kartek, czyli trzydzieści dwie strony, ale tak czy owak nie ma w tym systemie drukarskim możliwości otrzymania zeszytu osiemnastokartkowego jako rezultatu zginania wyjściowej strony. To pierwsza część żartu. Druga, to właśnie wyjściowy format arkusza drukarskiego. „Jésus," to nazwa jednego z francuskich formatów papieru: „jésus," jak Jezus, 55 na 70 cm (z wariantami), i z fabrycznym znakiem wodnym I.H.S.! Zgięty w nielogiczny i nie dający się pomyśleć sposób Jezus, to ukryty sens nazwy serii wydawniczej, w której, obok innych publikacji Allais, został wydany jego *Album*, jako najzwyklejsza, drukowana książka, która stała się nośnikiem dzieła, uznanego za takie przez specjalistów od sztychów i grafiki.

Takie odczytanie nazwy tej serii wydawniczej opiera się wyłącznie na zawartości dokumentu, ale ani Corinne Taunay ani mnie nie udało się dotrzeć do historycznych źródeł serii „In-18 jezus." Taunay ustaliła istnienie tej serii już w roku 1855. *Historia francuskiego edytorstwa*, pióra Roger Chartiera i Henri-Jean Martina (Fayard/Cercle de la Librairie, 1990, s. 440), potwierdza wielki sukces wydawniczy powieści wydanej „w serii in-18 przez Hetzela w nakładzie 85.600 egzemplarzy na przestrzeni dziesięciolecia 1866-1876." Ale jak wytłumaczyć in-18? Trzeba połączyć dane wynikające z logiki drukarskiej z historią wydawnictw. W dzisiejszych praktykach drukarskich liczba zakładek definiuje formaty jako in-8° i in-16, ale istnieje również in-12; jest to ten sam format, co in-8°, ale inaczej składany: w trakcie składania arkusza drukarskiego, szczypce maszyny zmieniają mianowicie krawędź arkusza. Inaczej mówiąc, in-12 to format in-8°, ale układ stron na arkuszu drukarskim zmienił się. Pamięć o formacie in-18 zanikła dziś w świecie drukarskim; był to prawdopodobnie wariant formatu in-16, składany w inny sposób. Choć rozmaite źródła historyczne nazywają ją „serią in-18," to jej nazwa stosuje się raczej do nowego podówczas formatu kieszonkowego, który zwiększył jednocześnie dostępność książki i zyski wydawcy. Spotykamy ją pod tą samą nazwą u różnych dziewiętnastowiecznych wydawców. Nawet jeśli uda się kiedyś ustalić pierwotne źródło tej serii książek w formacie kieszonkowym, to jest mało prawdopodobne, aby uprawomocniło ono zaproponowane powyżej odczytanie nazwy serii „In-18 jezus."

PROGRAM ASSUMPTIONS

Andrzej Pierzgalski (1938-2016) founded and managed the A4 Gallery in Łódź throughout the seventies. In 2012 *Art & Documentation* initiated a gallery dedicated to this figure. Its program author being, since 2018, Leszek Brogowski who provides also biographical notes, editorial annotations and program texts printed herein.

The 1897 *April Fools' Day Album* by Alphonse Allais, reprinted below as a facsimile, is a unique document. The one reproduced here was incorporated into the collection of the National Library, BN (now the National Library of France, BNF) thanks to the so called legal deposit, a French regulation introduced in its early version in the XVI century. It obliges (or encourages) publishers of all sorts of printed material to deposit one or more issues of each new publication at the national library. This regulation aims at creating a full collection of national heritage in the field of printed forms - not only bibliography, but also graphics, posters, maps, postcards and playing cards, vinyl albums, film tapes of cinematic production as well as (theoretically) photographs, and finally, in recent decades, CD and DVD releases - following the technological progress. In order for the radio and television to fulfill the regulation of the legal deposit the National Audiovisual Institute INA was founded in 1974.

This centuries-long legal regulation comprises various purposes being as well not devoid of certain ambiguities. It has always reflected a foresighted understanding of the Guttenberg's invention - its significance and impact; yet, it has also been used as a censorial tool. The law that allowed to create a full collection of printed cultural heritage does, still, lead to certain aberrations, such as digital recording of absolutely all radio and television shows due to the trivial, commercial regulations of the copyright law. Although it has proven generous in granting privileges to the culture of print and "multiplied originals" (unique pieces are not required to be part of this democratic cultural heritage), the legal deposit regulation contains normative aspirations concerning contemporary photographic prints' production, for instance: only numbered prints enter the collection, so prints whose negatives are to be intentionally destroyed so that the limited number gain value in the art market.

In the light of the information, stamps visible on the issue of *April Fools' Day Album* reprinted here and stored as part of the collection of prints at the National Library of France allow one to interpret the status of the brochure, at least the one it held for the library conservators at that time. In both top corners of the frame on page 3 there are stamps: the red one is the National Library of the French Republic emblem (R.F.), whereas the blue one remains the obligatory deposit stamp: the work by Allais was included into the holdings of the National Library, Prints department with the number 4891.

Sztuka i Dokumentacja nr 20 (2019) | *Art and Documentation* no. 20 (2019) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

Established in 1720 the department collects, stores and provides access to printed books mainly, but also rare volumes and periodicals from before 1960 as well as several thematic registers gathering documents such as maps and musical sheets. The stamp of the Prints department grants *April Fools' Day Album* by Alphonse Allais with the status of a printed book. However, on pages 7, 9, 11, 13, 15, 17, 19, and only on these, another stamp is visible – an oval one made with red ink "Biblioth. Nationale," pressed directly on monochromes. Though it may seem paradoxical, such manner of stamping all engravings and graphics that enter the collection of the Engravings and Photographs department remains a common, widespread practice at the National Library of France. It is worth stressing that the *Funeral March* did not obtain the right to this stamp. In other words, these red, oval stamps provide Alphonse Allais's monochromes with the status of graphic works of art, whereas the musical score is considered solely a banal document printed in the book.

This double stamping of the *April Fools' Day Album* reveals in a brutal, since administrative, manner the subversive potential of printed artistic works when they refer to the technology of industrial print; in the table of contents Allais elaborates that his book was printed in the steel engraving technique, the same as that used to print money at that time in France. We do not know how many issues of the *April Fools' Day Album* were published, but the note does not include information of copies being restricted in number as it often is in the case of graphics or engravings; this brochure's status is just the same as the status of all other releases published as part of the "in-18 jesus" pocket series.

Yet, there remained one more step which was not taken by conservators at the National Library - probably because they did not have sufficient insight into the vividly changing artistic field of that particular epoch; though, apparently it had been taken by artists of the Incoherents group, such as Alphonse Allais - the step of recognizing a book (as well as many other printed forms produced with the use of commercial technology) as a work of art: a document and an artistic piece inseparably conjoined. To curators this was a book with seven graphic pieces printed inside. To us it is an artistic document which over a century after having been released can still be amazing. Numerous inventions of publishing culture that are used in books – or even constitute them – allow one to compose a coherent artistic project forming a unity of all its elements: critical and poetic discourse, monochromes, and silent music.

P.S. The Trap of Document

The name of this publishing series is printed on page 27, reminding one of anticlericalism, so typical of the French intellectual tradition; there are multiple accents of this kind in the art of Incoherents, even in an album involving monochromes! – where one can find commonly expressed whimsical remarks on religious upbringing, first communion, apoplectic cardinals, etc. "In-18 jesus" includes two elements, both ironical. "In-18" informs us about the book's format. In the language of printers and libraries, in folio, written: in-2°, marks the basic paper format folded once, which results in two sheets, so four pages. In-4°, in quarto, marks two folds, hence four sheets - eight pages; in-8°, in octavo, three folds – eight sheets (sixteen pages). Due to the paper thickness it is seldom that more folds are made, since folding causes the content of each page shift towards the outer margin. One can in fact employ the in-16 format – four folds, sixteen sheets, thirty two pages; however, there is no real possibility within this printing system to obtain an eighteen-sheet brochure as a result of folding one primary sheet. This is the first part of the joke. The second one being the primary format of the printing sheet. "Jésus" is actually the name of one paper format used in France: "jésus," like Jesus, 55x70cm (variable), with manufactured watermark I.H.S.! Jesus folded in an illogical, unthinkable manner forms the underlying meaning of the name given to the publishing series which, among other works by Allais, included his *April Fools' Day Album* in the form of a plain printed book containing works of art acknowledged as such by specialists in the field of graphic art.

This interpretation of the publishing series' name is based solely on the content of the document; however, neither Corrine Taunay nor I was able to reach historical sources behind the "In-18 jesus" series. Taunay settled the fact that the series existed as early as in 1855. *The History of French Editing*, written by Roger Chartier and Henri-Jean Martin

(Fayard/Cercle de la Librairie, 1990, p. 440), notes the huge success of a novel published "as part of in-18 series by Hetzel in 85.600 copies within the 1866-1876 decade." But, how can in-18 be explained? One must combine facts stemming from the logic of printing with those of publishing history. Nowadays the number of folded sheets defines formats as in-8° and in-16, but we have also in-12; it gives the same format as in-8°, however, the sheet is differently folded, namely: when folding the sheet, clippers in the machine change the edge of the sheet. In other words the in-12 is the in-8° format, though, pages are arranged differently on a sheet. The in-18 template is neither used nor remembered in modern printing; it was probably a variation of the in-16 format, but again – folded in a distinct manner. Although historical sources mark the series as "in-18," its name actually refers to the pocket format emerging at that time, which enhanced both availability of books and publishers' profits. One may repeatedly spot it under the name while reviewing publications from the nineteenth century. Still, even if one day we will be able to reveal the roots of the pocket series, it is unlikely that it shall substantiate the above suggested elucidation of the "In-18 jesus" series.

HYPOTHÈSES DU PROGRAMME

Dans les années 1970, Andrzej Pierzgalski (1938-2016) a fondé et dirigé à Łódź la galerie A4. Depuis 2012, la revue *Art & Documentation* lui dédie en son sein une galerie. Leszek Brogowski est chargé de sa programmation depuis 2018 ; il est également l'auteur des annotations rédactionnelles des dossiers présentés dans ce cadre, dont ces textes programmatiques.

Reproduite ci-dessous, la brochure d'Alphonse Allais de 1897, *Album primo-avrilesque*, est un document extraordinaire. L'exemplaire présenté ici en facsimilé est entré dans le fonds de la Bibliothèque nationale (BN, aujourd'hui Bibliothèque natio-nale de France, BNF) grâce au dépôt légal, loi qui, en France, remonte au XVI^{e} siècle, et qui oblige (ou encourage) les éditeurs de toutes sortes d'imprimés à déposer un ou plusieurs exemplaires de leurs productions. Ainsi vise-t-elle la constitution d'un fonds patrimonial exhaustif de toutes les formes d'imprimés, non seulement la bibliographie nationale, mais également les gravures, les affiches, les cartes (géographiques, postales et à jouer), mais aussi les vinyles, les pellicules de films et – en droit – les photographies, puis, récemment, les CD et les DVD, etc., selon l'évolution des technologies. Pour réaliser le dépôt légal des émissions de radio et de télévision, a été créé en 1974 l'Institut national de l'audiovisuel (INA).

Ancienne, c'est une loi chargée de sens multiples, qui n'échappe pas à certaines ambiguïtés. Intelligente dans sa compréhension des enjeux culturels de l'invention de Gutenberg et de ses suites, elle a été également utilisée, au cours de l'histoire, comme un instrument de censure. Abyssal dans le projet de recueillir un patrimoine imprimé complet, elle connaît des dérives (enregistrement de l'intégralité des émissions de télévision pour de banales raisons de droits d'auteur). Généreuse dans le privilège donné à la culture du multiple (les œuvres uniques n'entrent pas dans ce patrimoine culturel à caractère démocratique), elle porte aussi en elle quelque chose de normatif : en ce qui concerne les productions courantes, seuls entrent dans ce fonds les tirages photographiques numérotés, c'est-à-dire ceux dont les négatifs ont été volontairement détruits pour que les tirages puissent constituer une valeur sur le marché de l'art.

Sur fond de ces informations, les cachets avec lesquels fut tamponné l'exemplaire de *l'Album* reproduit ici, provenant du fonds des Imprimés de la BNF, permettent d'interpréter le statut de cette brochure, du moins le statut qu'elle a eu aux yeux des conservateurs de la BN de l'époque. Dans les coins supérieurs de la page 3 en figurent deux, le rouge est celui de la Bibliothèque nationale de la République française (R.F.), et le bleu, celui du dépôt légal: la brochure est entrée au département des Imprimés de la BN sous le numéro 4891. Créé en 1720, ce département récolte, conserve et communique essentiellement les livres imprimés, mais aussi les livres rares, les périodiques antérieurs à 1960, ainsi que certaines collections spécifiques, notamment de géographie et de musique. Le cachet du département des Imprimés valide donc administrativement le

Sztuka i Dokumentacja nr 20 (2019) | *Art and Documentation* no. 20 (2019) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

statut de *l'Album* d'Allais comme livre imprimé. Mais les pages 7, 9, 11, 13, 15, 17, 19, et elles seules, portent un autre cachet, ovale et à l'encre rouge: « Biblioth. Nationale », estampillant la surface des sept monochromes. Aussi surprenant que cela puisse paraître, cette pratique de tamponner ainsi les estampes et autres gravures entrant dans le fonds du département des Estampes et de la Photographie est une pratique toujours en cours à la BNF. Il est à remarquer que la *Marche funèbre* n'a pas eu droit à ce tampon. Autrement dit, les cachets en question octroient le statut d'œuvres graphiques aux monochromes d'Alphonse Allais, mais ne considèrent pas la partition comme œuvre d'art, plutôt comme un simple document imprimé dans le livre.

Ce double estampillage de *l'Album primo-avrilesque* révèle de manière brutale, car administrative, les enjeux qu'impliquent les formes de l'art qui utilisent comme supports les imprimés de type industriel ; dans le sommaire, Allais précise que le procédé utilisé pour l'impression fut la taille douce, c'est-à-dire le même qu'on utilisait à l'époque par exemple pour imprimer les billets de banque. On ne connaît pas le tirage de *l'Album*, mais celui-ci ne contient aucune mention suggérant qu'il a été limité, comme on le fait pour les gravures, et son statut est exactement le même que celui d'autres ouvrages de l'auteur dans la collection format de poche « in-18 jésus ».

Le pas qui n'a pu être franchi par les conservateurs de la BN, faute de compréhension suffisante du champ artistique bouillonnant de l'époque, mais qu'Alphonse Allais et ses compagnons Incohérents semblent avoir fait – ou du moins avoir voulu franchir –, est la reconnaissance du livre en tant que tel, mais aussi d'autres formes d'imprimés faisant appel aux technologies industrielles, comme étant de l'art : indissociablement document imprimé et œuvre. Pour les conservateurs, il s'agissait d'un livre à l'intérieur duquel sept gravures ont été imprimées. Pour nous, c'est un document d'art qui, plus d'un siècle après sa parution, nous surprend encore : divers dispositifs de la culture éditoriale, dont bénéficie – ou qui constituent – le livre, permettent d'articuler les divers éléments d'un projet indivisible de l'art : le discours critique/poétique, les monochromes et la musique silencieuse.

P.S. Le piège du document

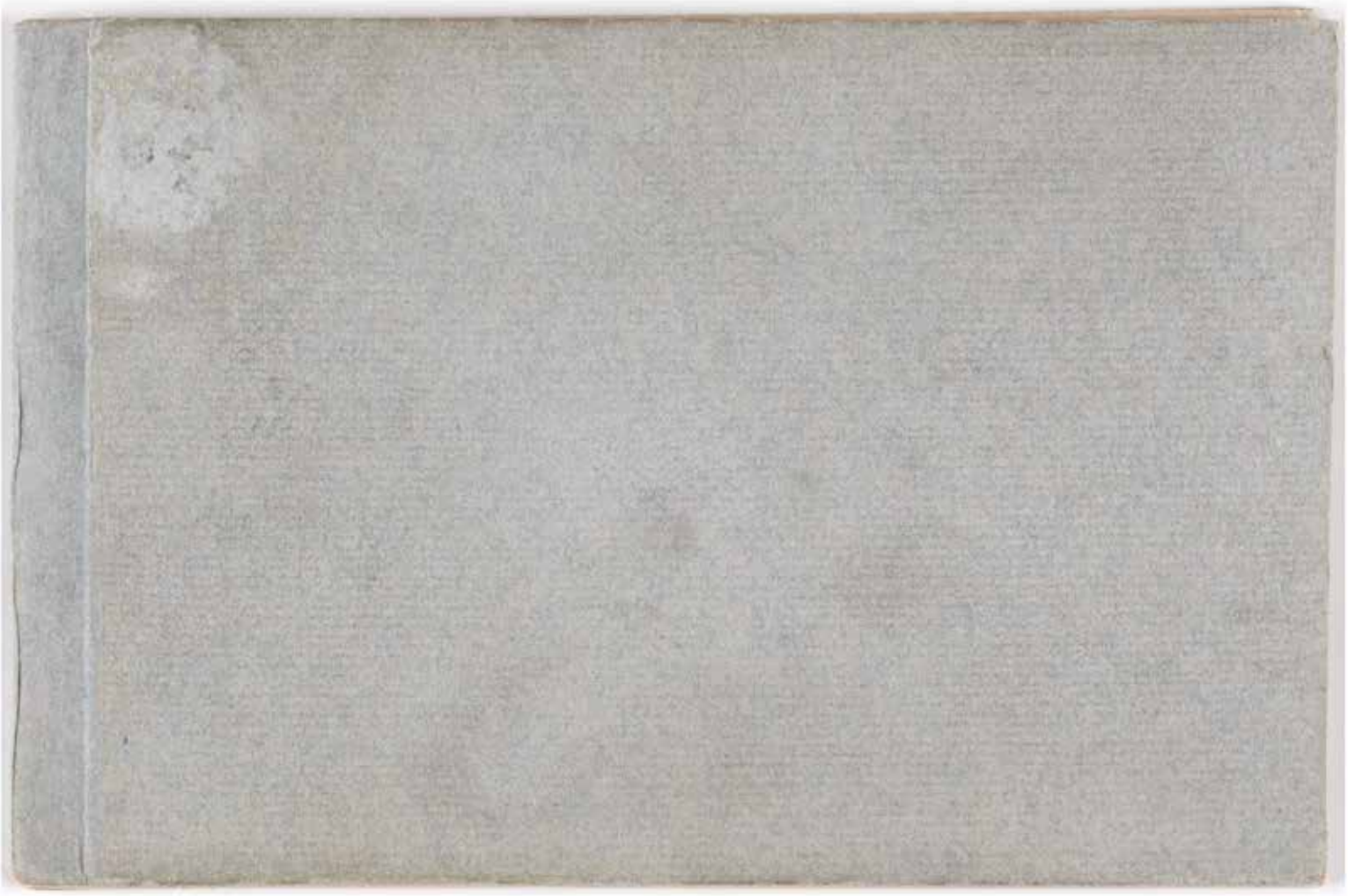
Le nom de cette collection éditoriale apparaît à la page 27, en rappelant au lecteur la tradition de l'anticléricalisme des milieux intellectuels français ; même dans un album qui présente des monochromes, on trouve quantité de remarques caustiques, sur l'instruction religieuse, sur la première communion, sur les cardinaux apoplectiques, etc. « In-18 jésus » comporte deux éléments, tous les deux ironiques. « In-18 » est apparemment une information portant sur le format de la publication. Dans le langage des imprimeurs et des bibliothécaires, in folio, écrit in-2°, c'est la grande feuille de départ, que les imprimeurs appellent feuille d'imposition, pliée une fois, ce qui donne en effet deux feuillets, soit quatre pages. In-4°, in quarto, deux plis, donc quatre feuillets, soit huit pages, in-8°, in octavo, trois plis, huit feuillets, donc seize pages. À cause de l'épaisseur du papier, on utilise rarement plus de trois plis (car le pli « chasse » le contenu de la page vers l'extérieur). On peut, certes, imaginer le format in-16, un cahier obtenu par quatre plis de la feuille d'imposition, et à l'arrivée un cahier qui comporte seize feuillets (32 pages), mais on ne peut matériellement obtenir dans ce système de pliure un cahier de dix-huit feuillets. C'est la première partie de la plaisanterie. L'autre, c'est le format de cette feuille initiale. « Jésus », c'est le nom d'un des formats de papier utilisés en France : « jésus » comme Jésus, environ 550 x 700 mm (avec des variantes), et avec le monogramme I.H.S. en filigrane ! Plier jésus de façon illogique et impossible, c'est un accent anticlérical dissimulé dans le nom de la collection éditoriale qui a accueilli l'*Album*, livre imprimé ordinaire, devenu support d'un ouvrage que les spécialistes de l'estampe ont classé parmi les œuvres du patrimoine.

Cette lecture du nom de la collection s'appuie uniquement sur le contenu du document, mais il a été impossible à Corinne Taunay et à moi de confirmer la source historique de la collection « In-18 jésus ». Taunay a été en mesure d'identifier l'existence de cette collection dès 1855. *L'Histoire de l'édition française. Tome III. Le temps des éditeurs* de Roger Chartier et Henri-Jean Martin (Fayard/Cercle de la Librairie, 1990, p. 440), confirme un grand succès de librairie d'un ouvrage tiré « dans la collection in-18 de Hetzel à 85.600 exemplaires en dix ans (1866-1876) ». Comment expliquer donc le « in-18 » ? Il

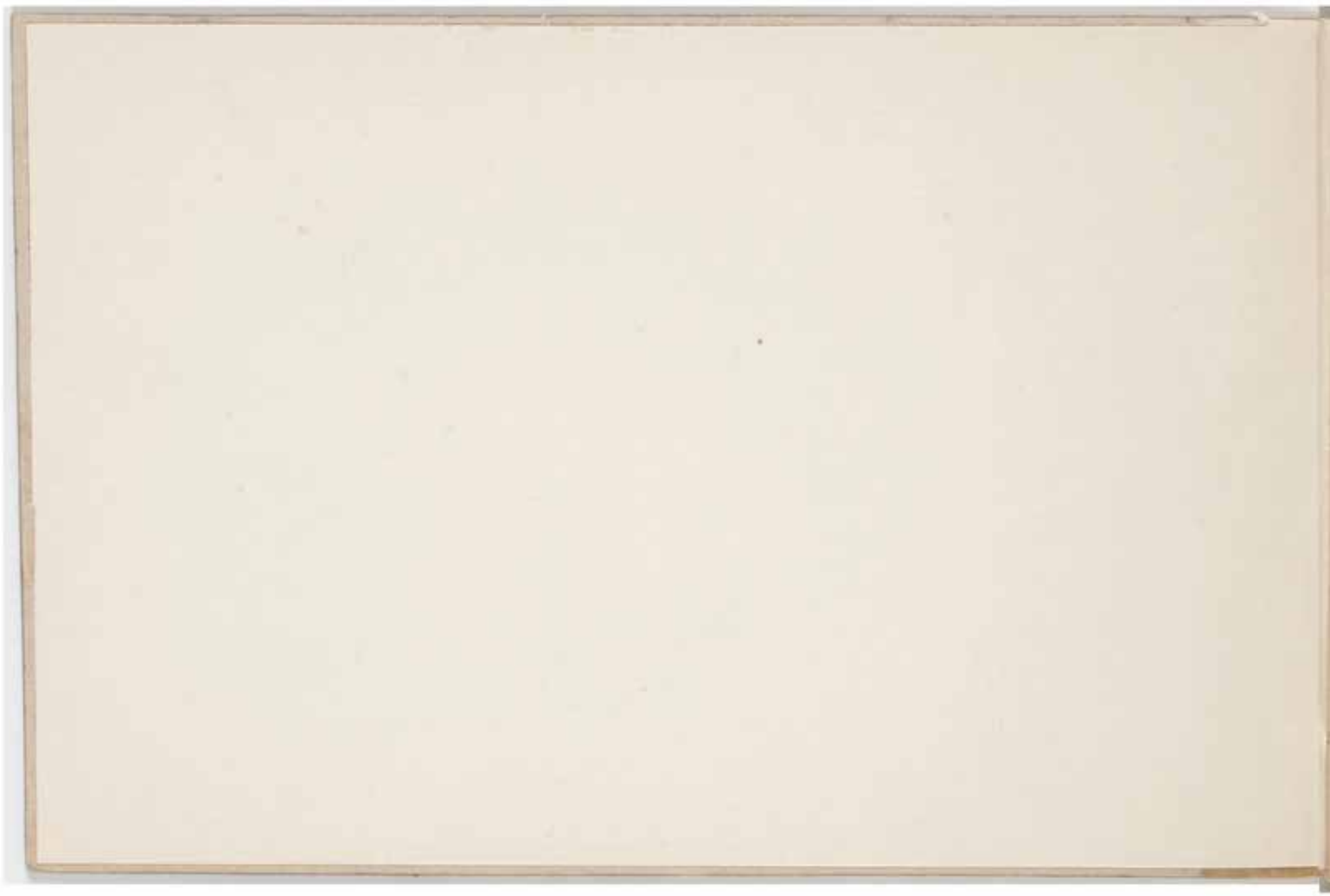
faut croiser la logique de l'imprimerie avec l'histoire de l'édition. Dans l'imprimerie d'aujourd'hui, le nombre de plis définit les formats in-8° et in-16, mais il existe également le in-12 ; c'est le même format que in-8°, mais plié différemment : non pas de pince à pince, mais en changeant les pinces. Autrement dit, c'est un format in-8°, mais le système d'imposition a changé (les pages sont différemment réparties sur la grande feuille). Le in-18 a de nos jours disparu de la mémoire des imprimeurs ; il a dû constituer une variante de l'imposition du format in-16. Même si diverses sources historiques l'appellent « collection in-18 », il désigne sans doute un format de poche qui a rendu possible une édition à la fois populaire et à grande rentabilité, qu'on rencontre sous la même dénomination chez plusieurs éditeurs du XIX^{e} siècle. Si l'on parvenait à identifier la source première de cette collection de poche, il est peu probable qu'elle confirme la lecture proposée ci-dessus de son nom « In-18 jésus ».

Sztuka i Dokumentacja nr 20 (2019) | *Art and Documentation* no. 20 (2019) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

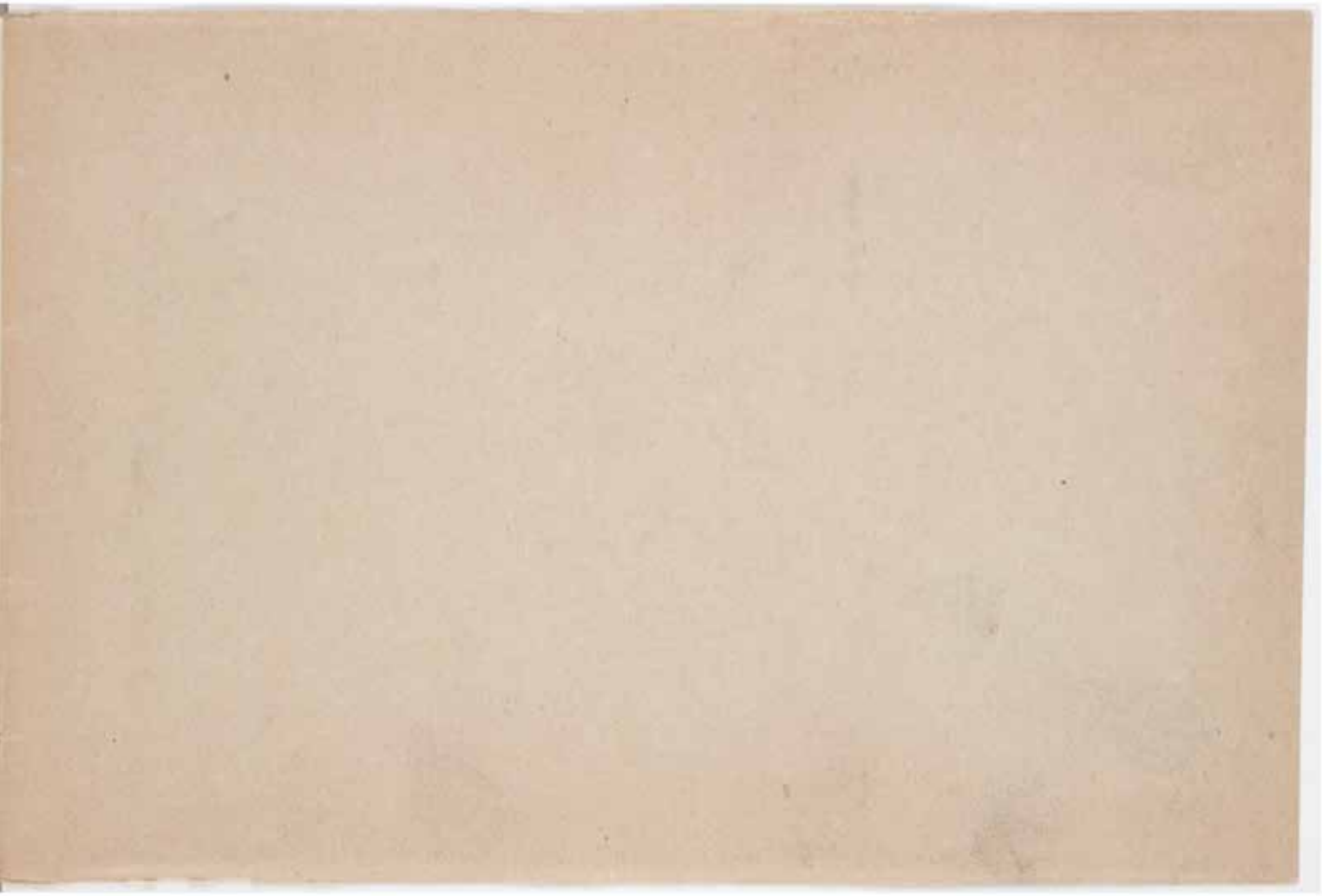
doi:10.32020/ARTandDOC/20/2019/23

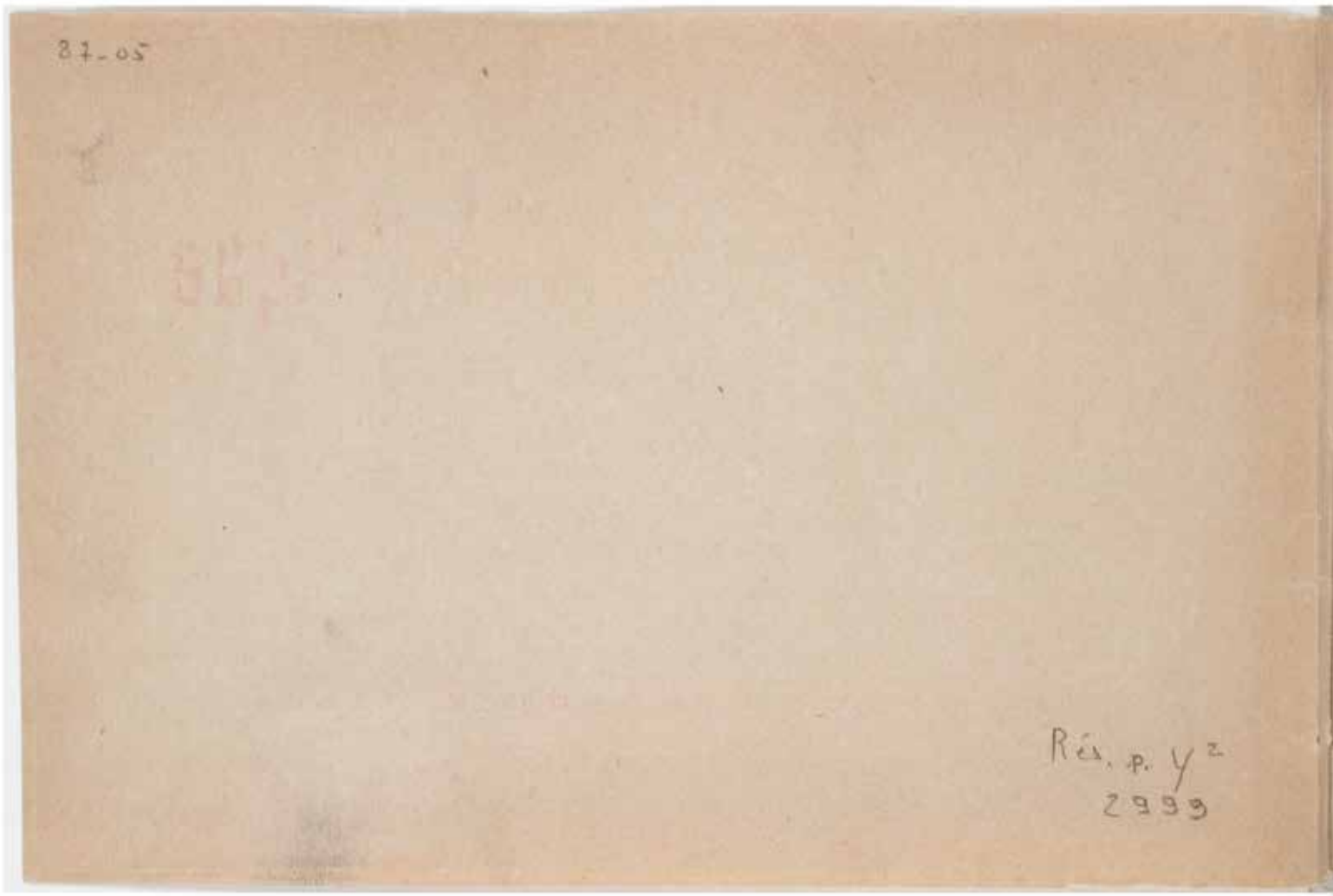


Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

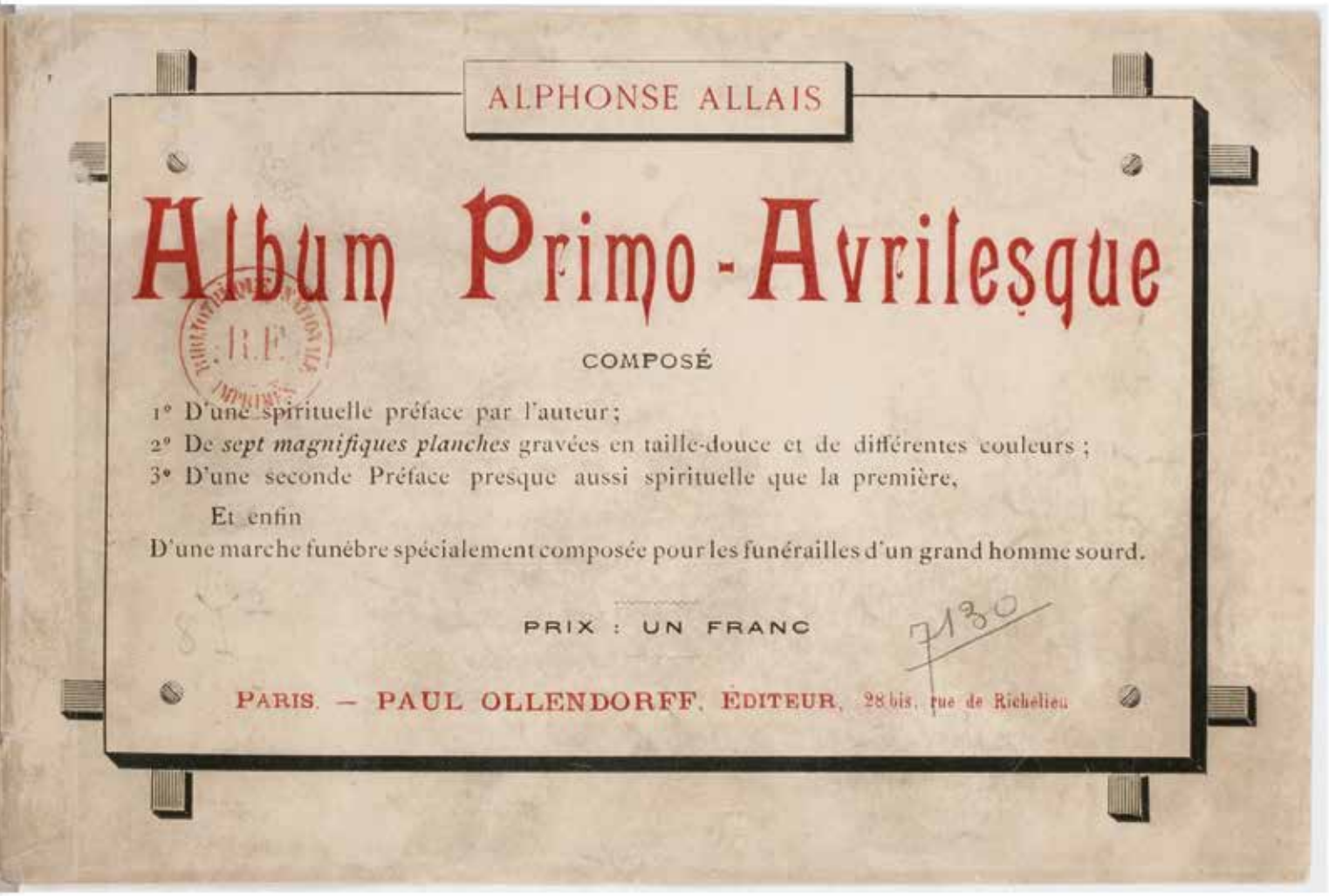


Sztuka i Dokumentacja nr 20 (2019) | *Art and Documentation* no. 20 (2019) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC





Sztuka i Dokumentacja nr 20 (2019) | *Art and Documentation* no. 20 (2019) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC



ALPHONSE ALLAIS

Album Primaaprilisowy

NA KTÓRY SKŁADAJĄ SIĘ

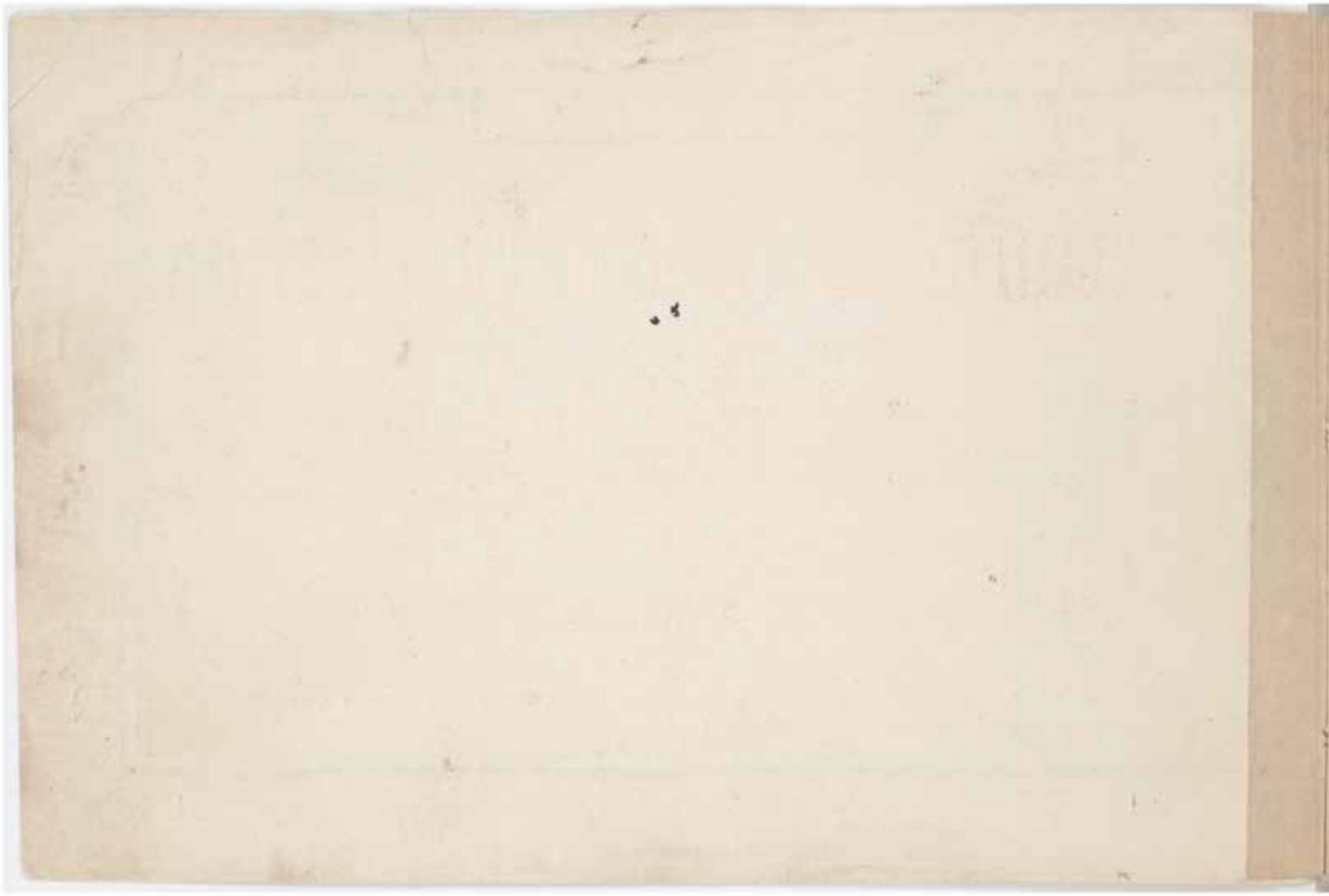
1. Uduchowiona przedmowa autora ;
2. *Siedem cudownych plansz* wydrukowanych w technice stalorytowej ;
3. Druga Przedmowa, prawie tak uduchowiona jak pierwsza,

A wreszcie

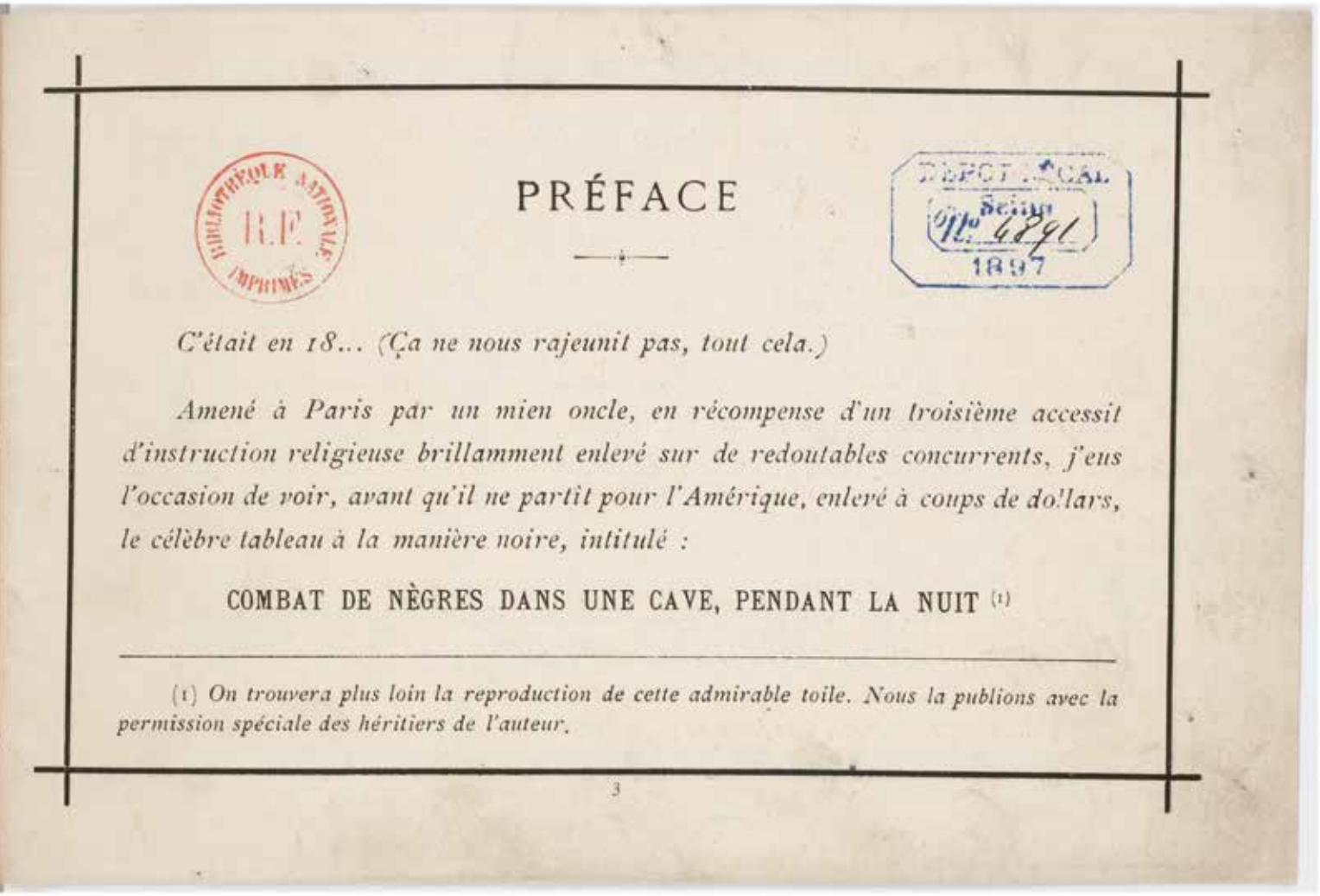
Marsz żałobny skomponowany specjalnie na pogrzeb wielkiego niesłyszącego człowieka.

CENA : JEDEN FRANK

Paryż. – Wydawca, Paul Ollendorff, ulica Richelieu, 28 bis



Sztuka i Dokumentacja nr 20 (2019) | *Art and Documentation* no. 20 (2019) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC



PRÉFACE

C'était en 18... (Ça ne nous rajeunit pas, tout cela.)

Amené à Paris par un mien oncle, en récompense d'un troisième accessit d'instruction religieuse brillamment enlevé sur de redoutables concurrents, j'eus l'occasion de voir, avant qu'il ne partit pour l'Amérique, enlevé à coups de dollars, le célèbre tableau à la manière noire, intitulé :

COMBAT DE NÈGRES DANS UNE CAVE, PENDANT LA NUIT [1]

(1) *On trouvera plus loin la reproduction de cette admirable toile. Nous la publions avec la permission spéciale des héritiers de l'auteur.*

3

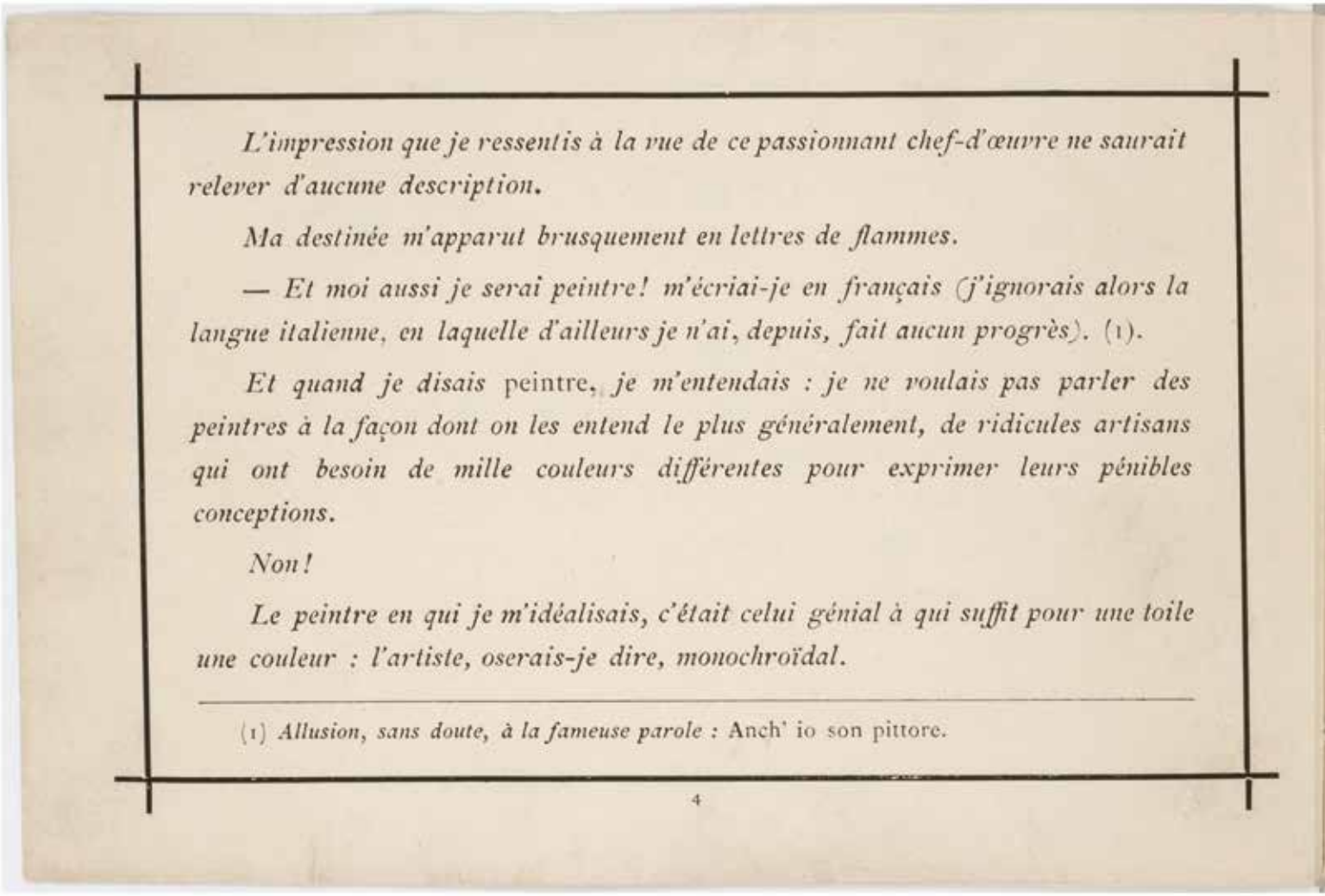
PRZEDMOWA

Było to w roku 18... (Nie odmładza nas to wszystko.)

Kiedy wujek mój przywiózł mnie do Paryża (w nagrodę za trzecie miejsce w wychowaniu religijnym, które błyskotliwie wyrwałem moim groźnym konkurentom), miałem okazję zobaczyć – kupiony za dolary – słynny obraz w czarnym stylu zatytułowany:

WALKA MURZYNÓW W PIWNICY W CIEMNĄ NOC [1]

(1) *Nieco dalej znajdzie czytelnik reprodukcję tego wspaniałego płótna. Publikujemy ją za specjalną zgodą spadkobierców autora.*



L'impression que je ressentis à la vue de ce passionnant chef-d'œuvre ne saurait relever d'aucune description.

Ma destinée m'apparut brusquement en lettres de flammes.

— Et moi aussi je serai peintre! m'écriai-je en français (j'ignorais alors la langue italienne, en laquelle d'ailleurs je n'ai, depuis, fait aucun progrès). (1).

Et quand je disais peintre, *je m'entendais : je ne voulais pas parler des peintres à la façon dont on les entend le plus généralement, de ridicules artisans qui ont besoin de mille couleurs différentes pour exprimer leurs pénibles conceptions.*

Non!

Le peintre en qui je m'idéalisais, c'était celui génial à qui suffit pour une toile une couleur : l'artiste, oserais-je dire, monochroïdal.

(1) *Allusion, sans doute, à la fameuse parole :* Anch' io son pittore.

4

Wrażenia, jakiego doznałem na widok tego pasjonującego arcydzieła, nie da się w żaden sposób opisać.

Mój los ukazał mi się wówczas w postaci gorejących liter.

– Ja także będę malarzem! – wykrzyknąłem po francusku (nie znałem wówczas języka włoskiego, w którym od tamtego czasu nie dokonałem żadnych postępów). (1).

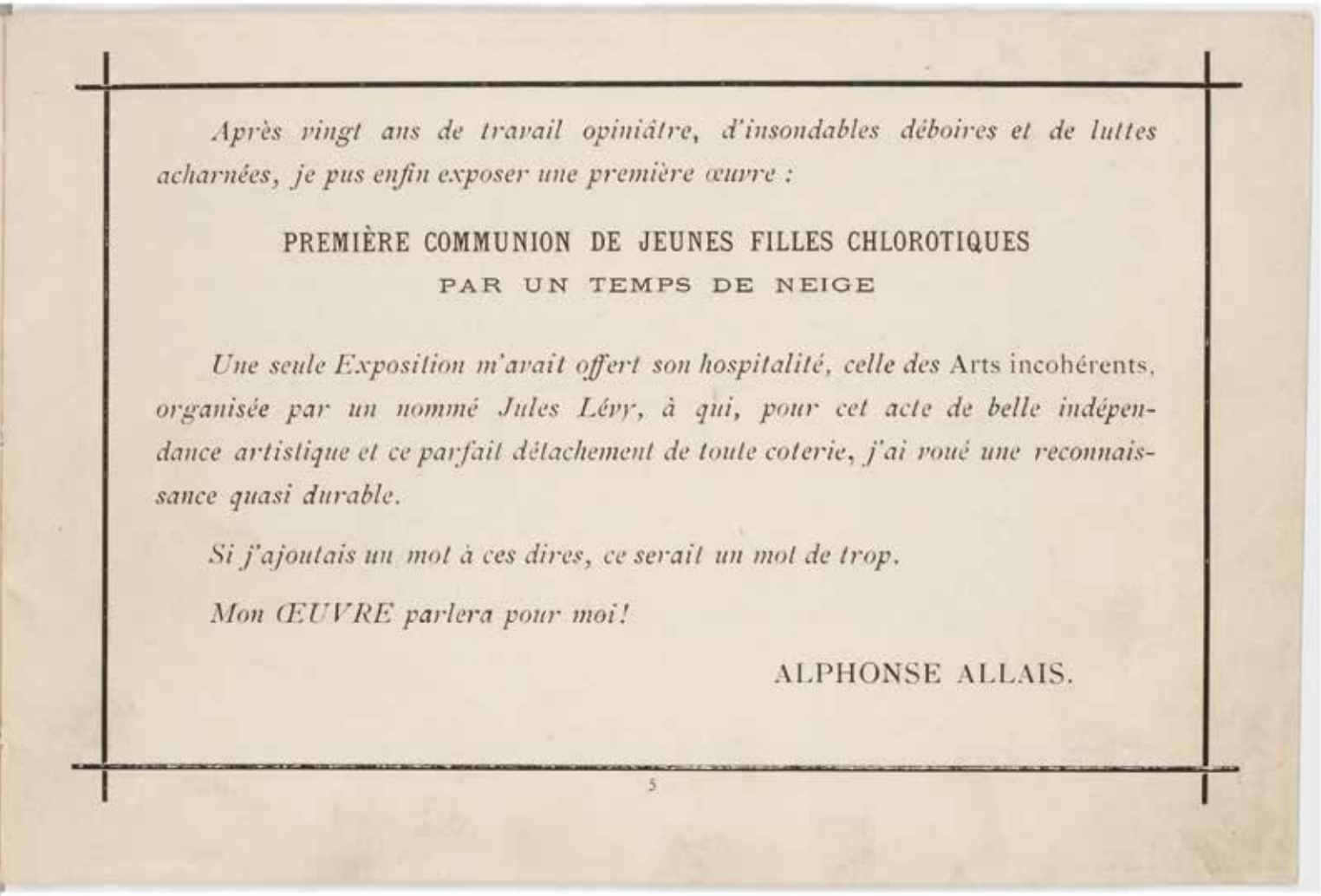
A kiedy mówiłem malarz, *wiedziałem, o co mi chodzi: nie mówiłem o malarzach w sposób, w jaki się ich zazwyczaj postrzega : groteskowych rzemieślników, którzy potrzebują tysiąca różnych kolorów, aby przedstawić swoje smutne koncepcje.*

Nie!

Genialny malarz to taki, któremu wystarczy jeden kolor na jedno płótno, śmiem powiedzieć : artysta monochroidalny.

(1) *Z pewnością aluzja do słynnego :* Anch'io son pittore.

Sztuka i Dokumentacja nr 20 (2019) | *Art and Documentation* no. 20 (2019) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC



Après vingt ans de travail opiniâtre, d'insondables déboires et de luttes acharnées, je pus enfin exposer une première œuvre :

PREMIÈRE COMMUNION DE JEUNES FILLES CHLOROTIQUES
PAR UN TEMPS DE NEIGE

Une seule Exposition m'avait offert son hospitalité, celle des Arts incohérents, *organisée par un nommé Jules Lévy, à qui, pour cet acte de belle indépendance artistique et ce parfait détachement de toute coterie, j'ai voué une reconnaissance quasi durable.*

Si j'ajoutais un mot à ces dires, ce serait un mot de trop.

Mon ŒUVRE parlera pour moi!

ALPHONSE ALLAIS.

5

Po dwudziestu latach zawziętej pracy, dotkliwych porażek i zaciętej walki, mogłem wreszcie wystawić moje pierwsze dzieło :

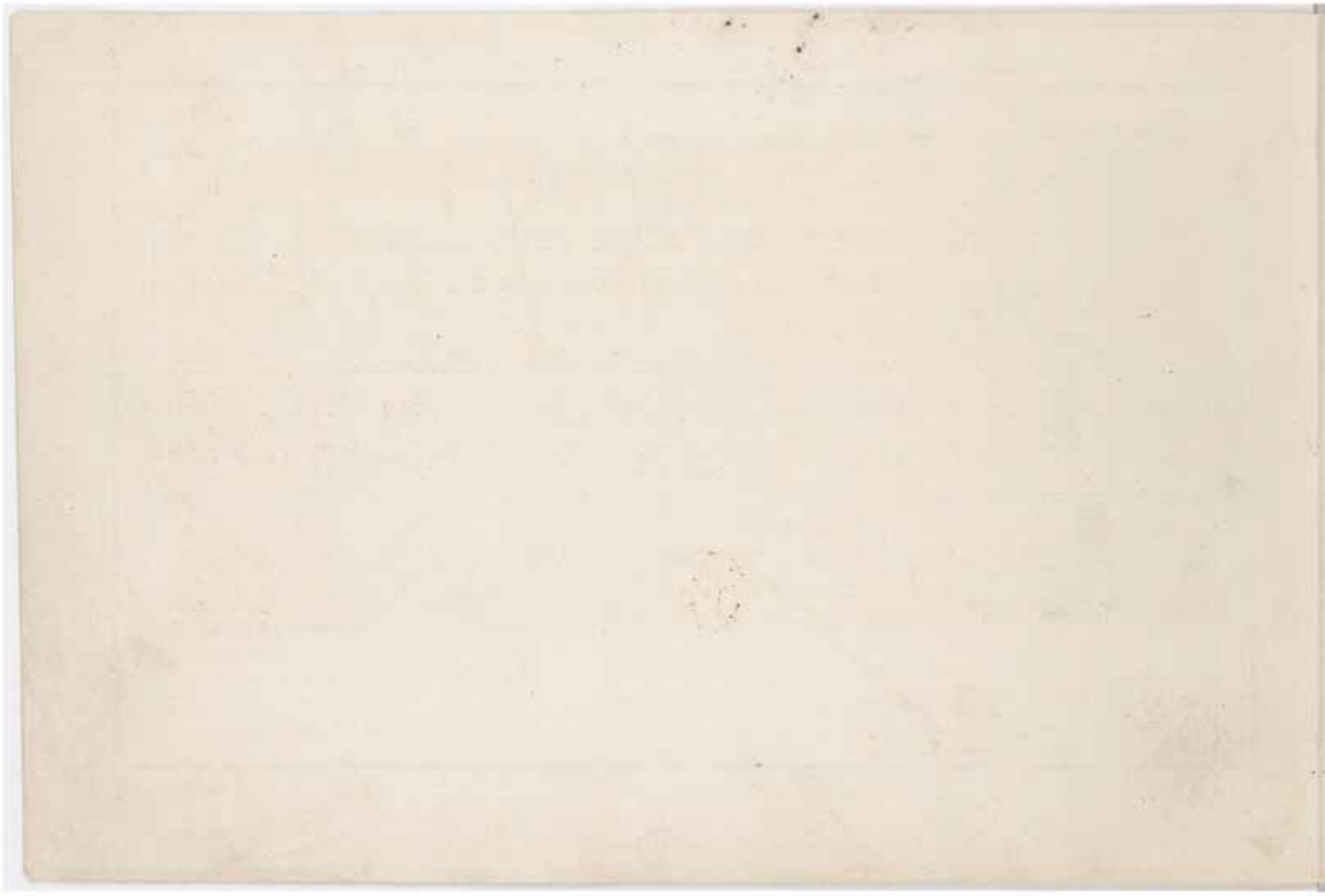
PIERWSZA KOMUNIA BLEDNICZYCH DZIEWCZYNEK
W ŚNIEŻNĄ POGODĘ

Jedna tylko Wystawa ofiarowała mi swą gościnność, a mianowicie Sztuki Niezborne, zorganizowana przez Jules'a Lévy, dla którego za ten piękny akt artystycznej niezależności oraz ze jego niezawisłość wobec wszelkich koterii żywię niemal dozgonną wdzięczność.

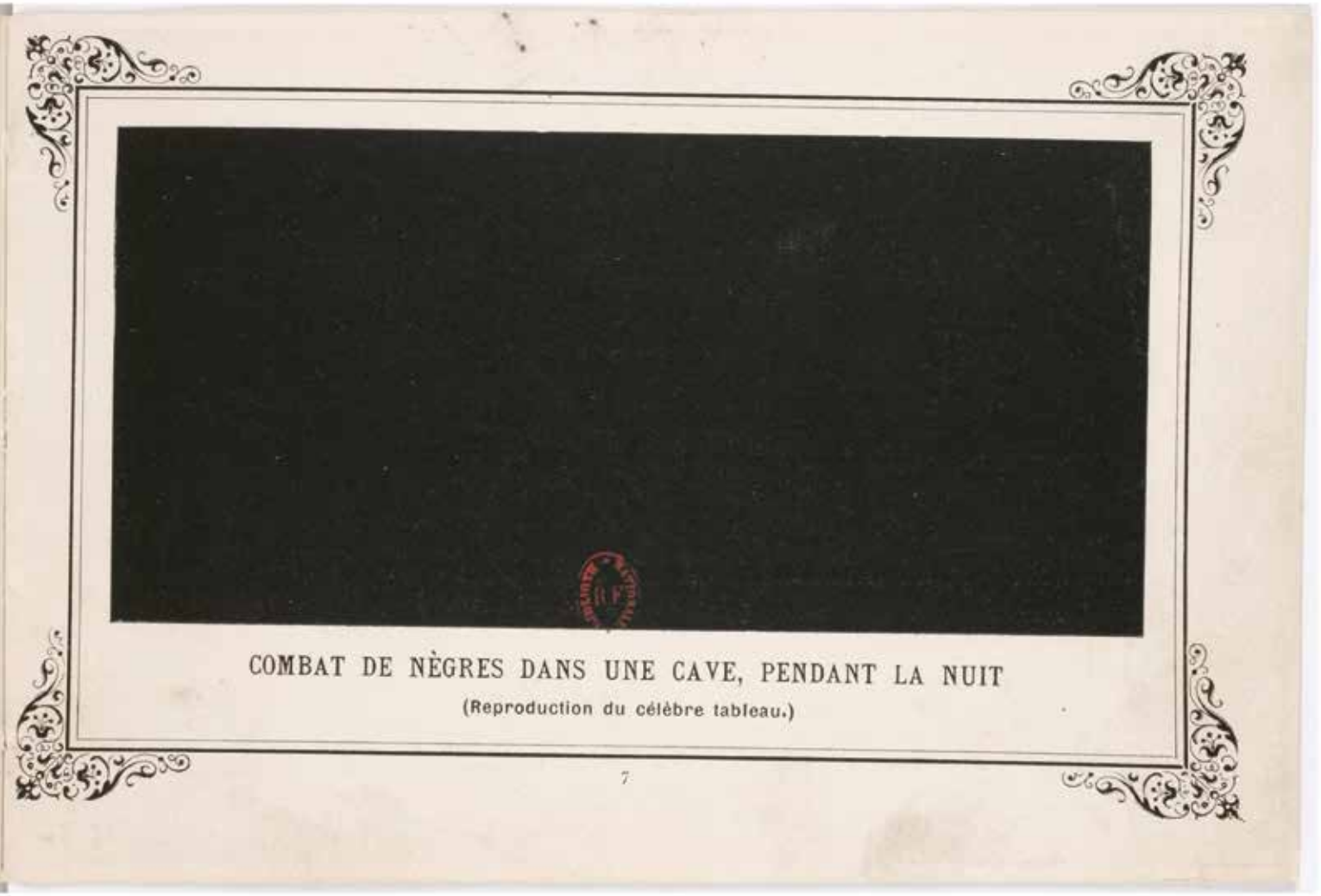
Jeśli miałbym dorzucić jeszcze jedno słowo, byłoby to o jedno słowo za dużo.

Moje DZIEŁO będzie mówiło za mnie!

ALPHONSE ALLAIS.



Sztuka i Dokumentacja nr 20 (2019) | *Art and Documentation* no. 20 (2019) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC



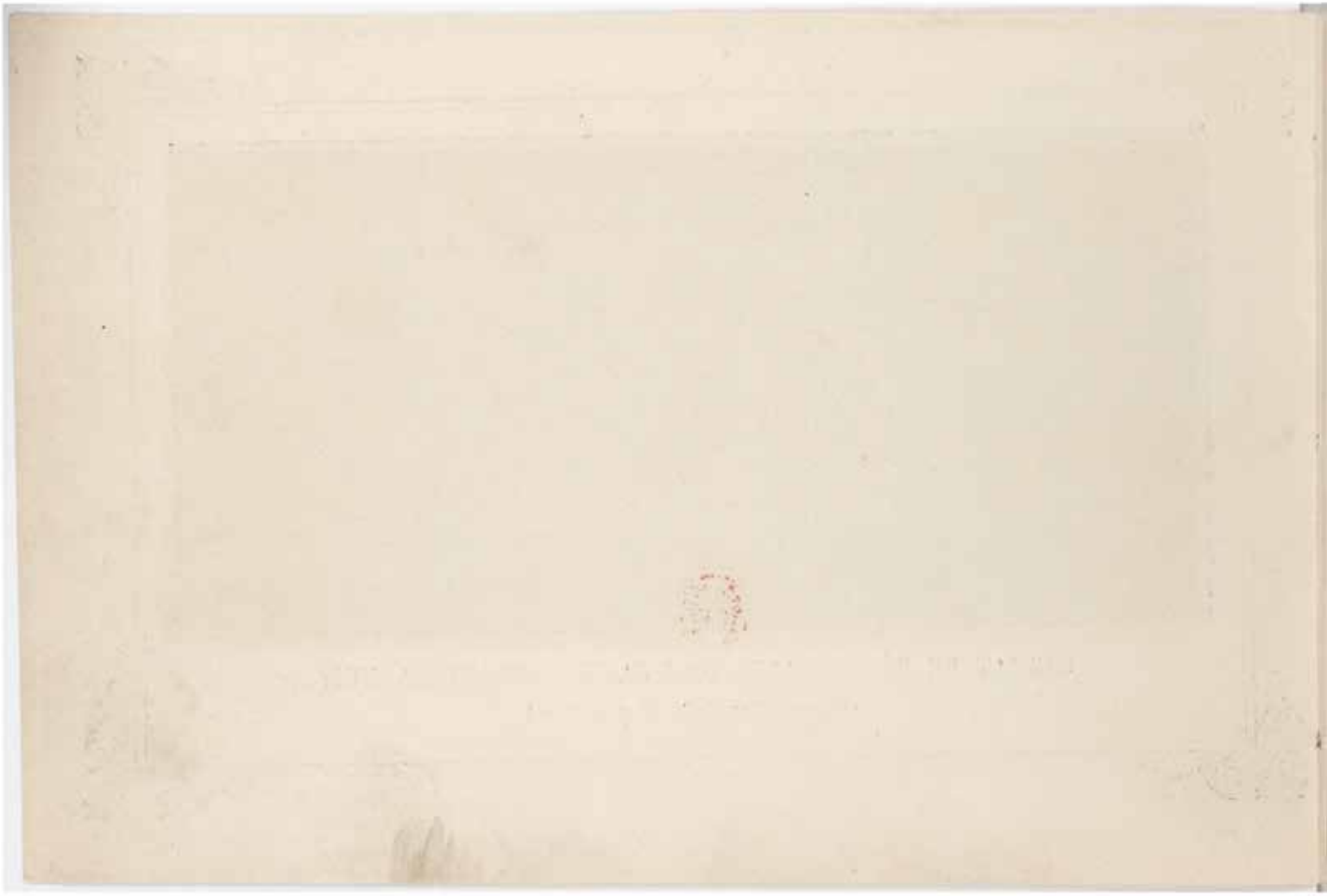
COMBAT DE NÈGRES DANS UNE CAVE, PENDANT LA NUIT

(Reproduction du célèbre tableau.)

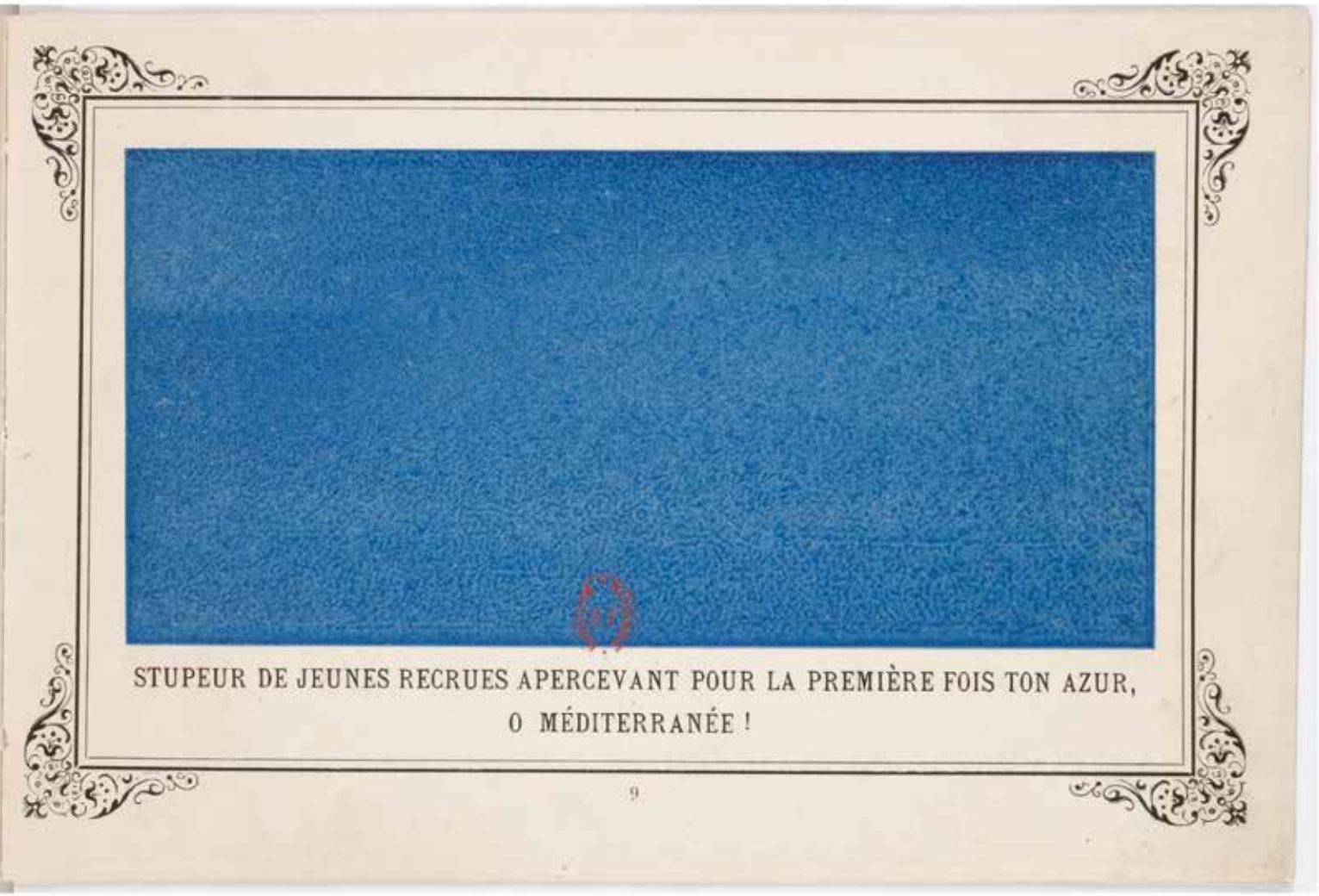
7

WALKA MURZYNÓW W PIWNICY W CIEMNĄ NOC

(Reprodukcja słynnego obrazu.)



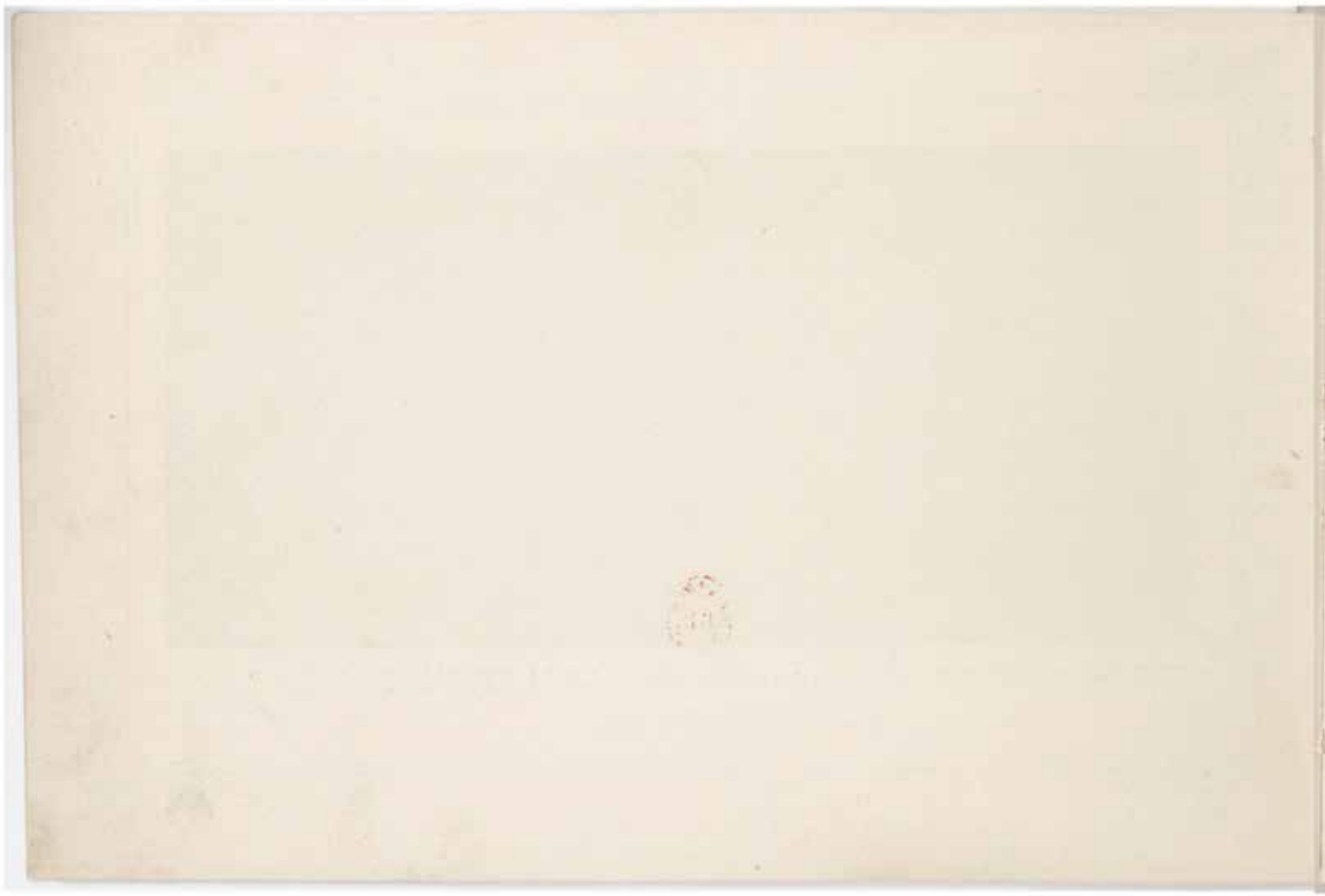
Sztuka i Dokumentacja nr 20 (2019) | *Art and Documentation* no. 20 (2019) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC



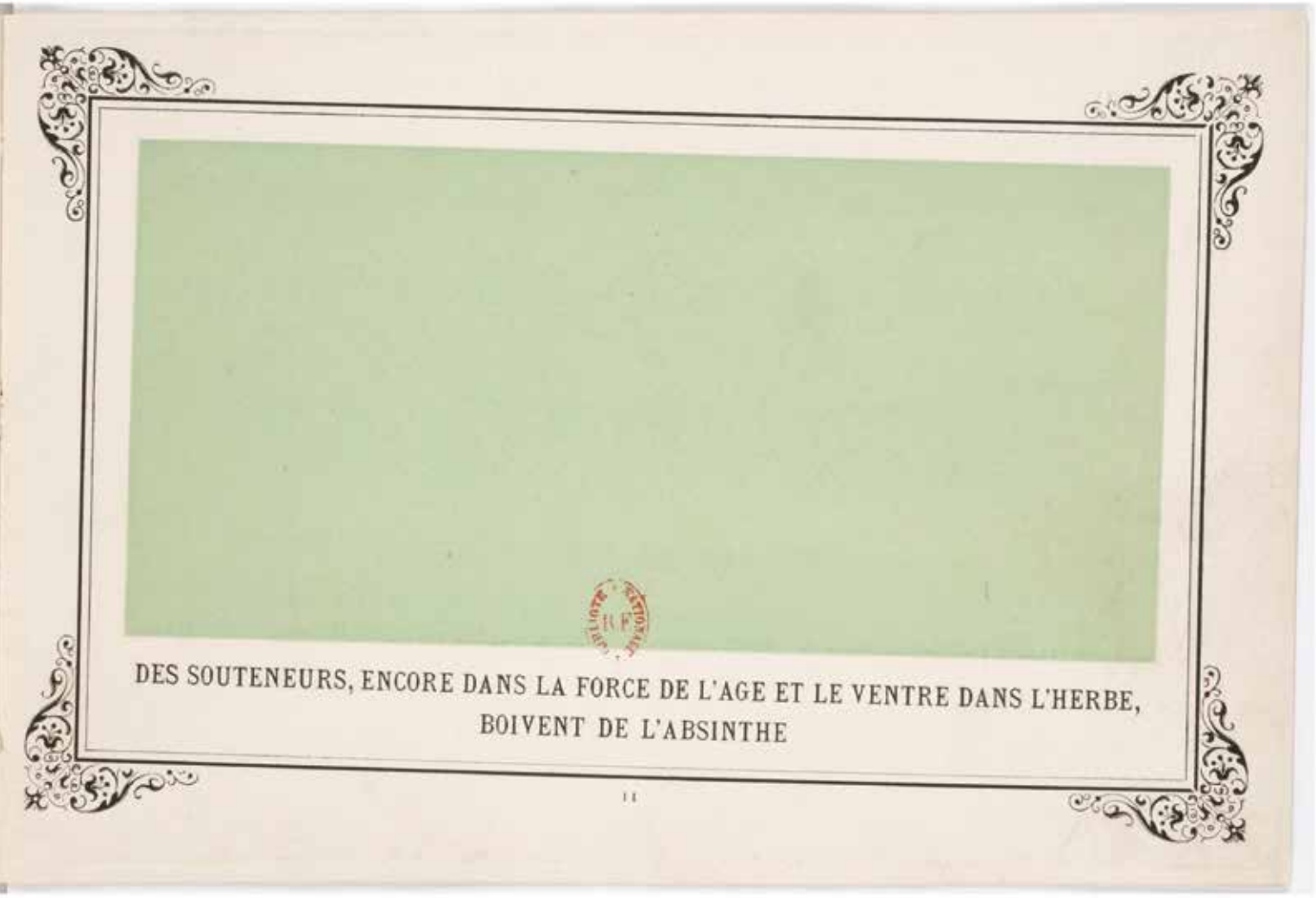
STUPEUR DE JEUNES RECRUES APERCEVANT POUR LA PREMIÈRE FOIS TON AZUR,
O MÉDITERRANÉE !

9

ZDUMIENIE MŁODYCH REKRUTÓW ODKRYWAJĄCYCH PO RAZ PIERWSZY TWÓJ LAZUR,
O NASZE MORZE ŚRÓDZIEMNE!



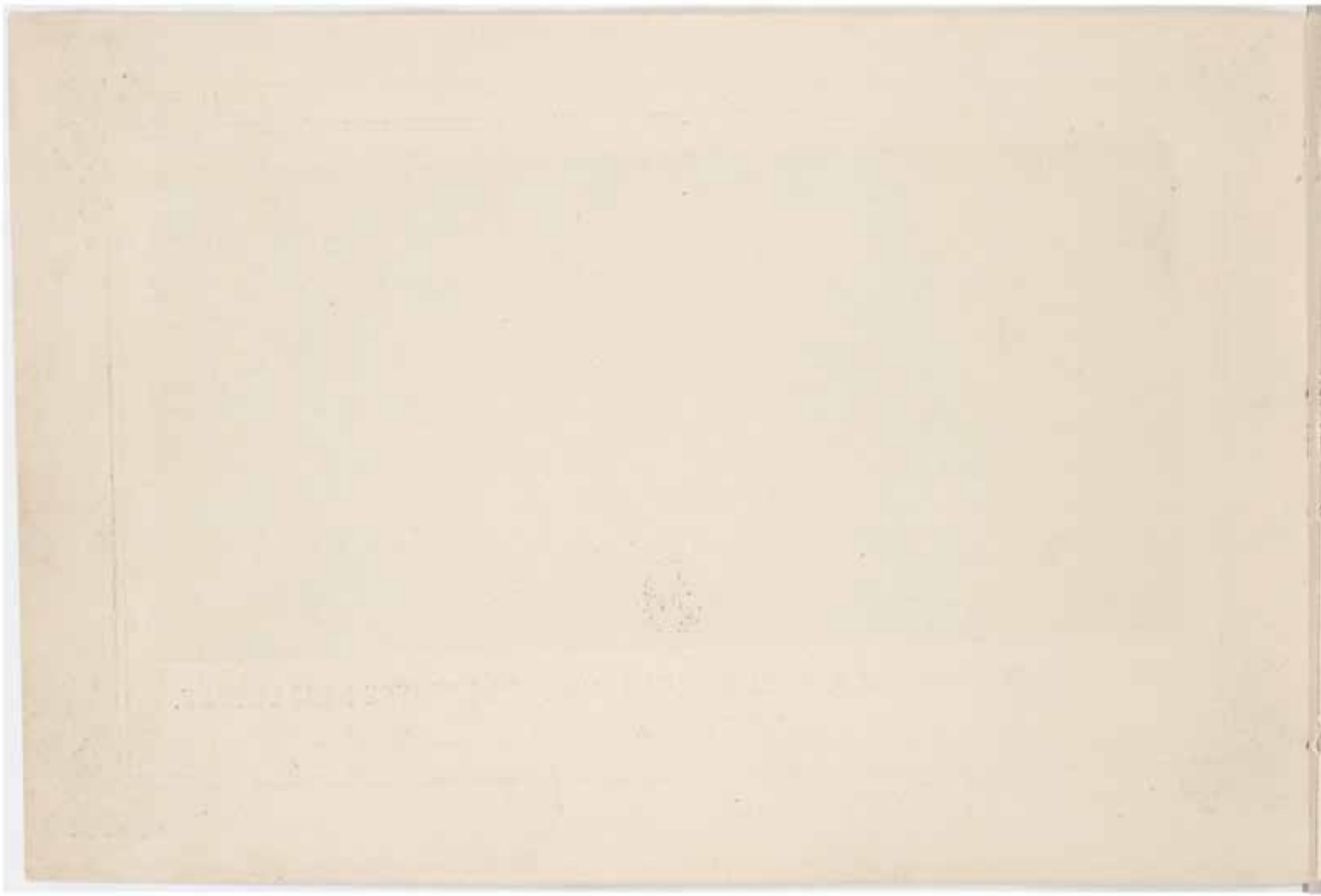
Sztuka i Dokumentacja nr 20 (2019) | *Art and Documentation* no. 20 (2019) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC



DES SOUTENEURS, ENCORE DANS LA FORCE DE L'AGE ET LE VENTRE DANS L'HERBE,
BOIVENT DE L'ABSINTHE

11

STRĘCZYCIELE, JESZCZE W SILE WIEKU, ALE Z BRZUCHAMI W TRAWIE,
POPIJAJĄ ABSYNT



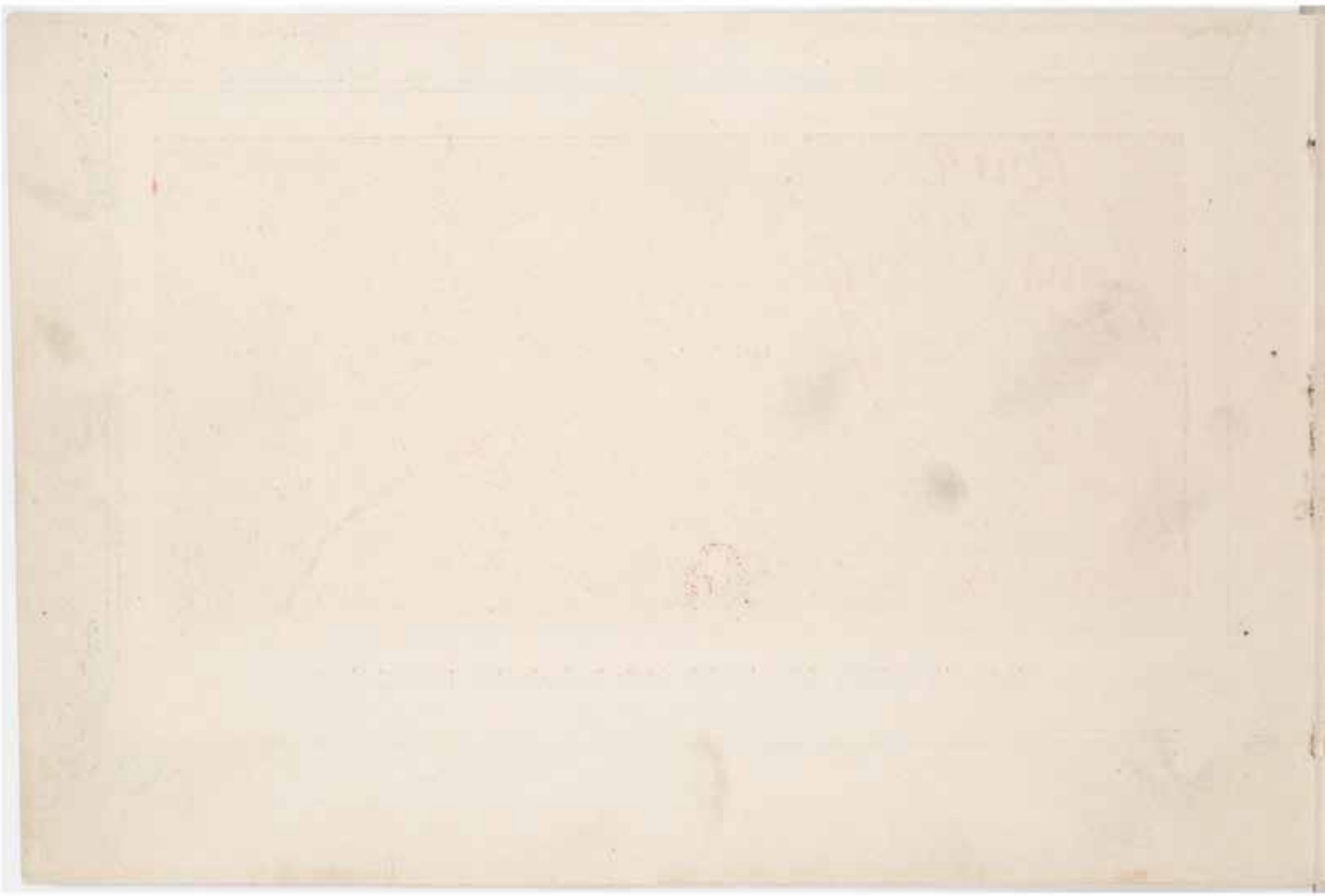
Sztuka i Dokumentacja nr 20 (2019) | *Art and Documentation* no. 20 (2019) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC



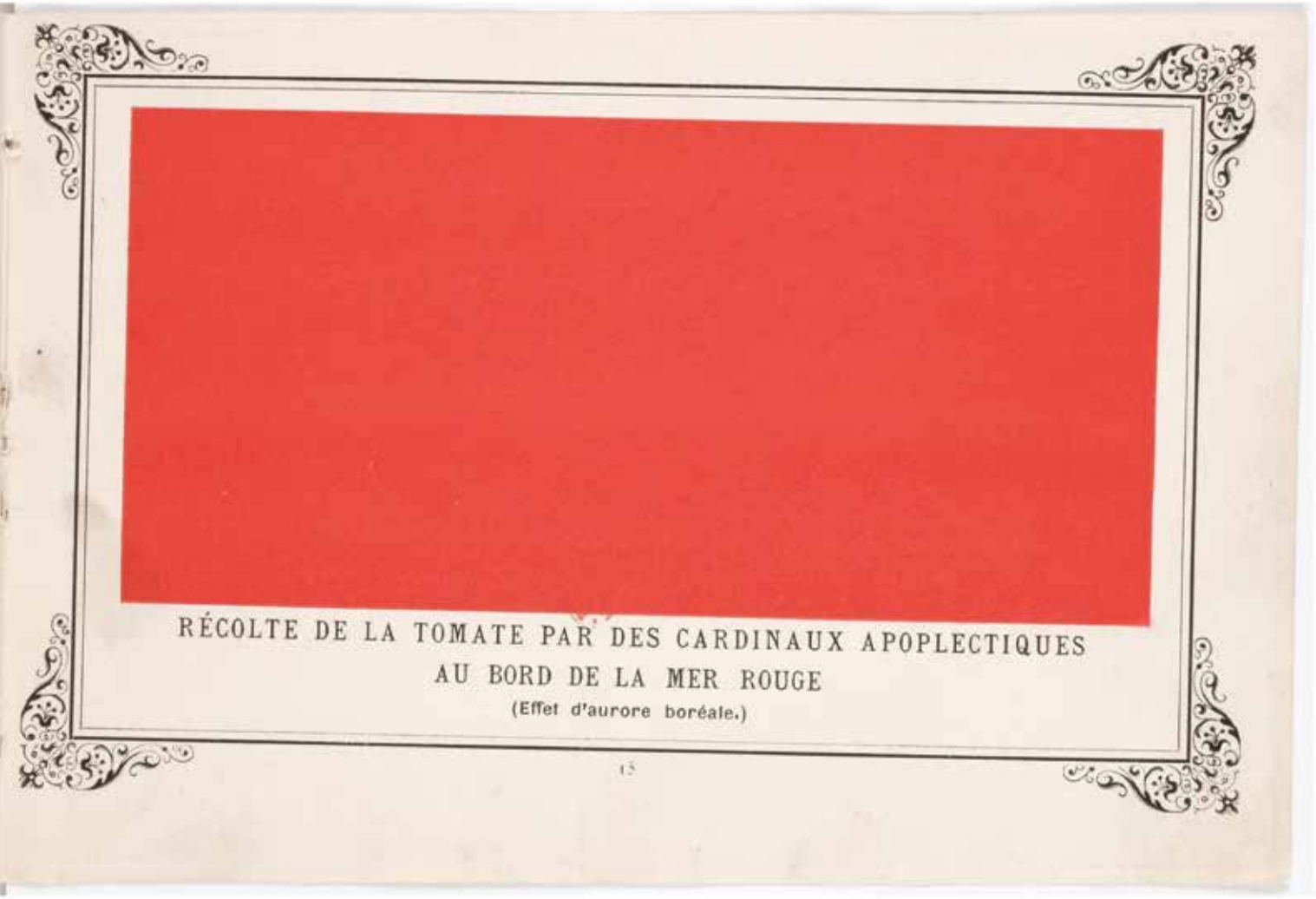
MANIPULATION DE L'OCRE PAR DES COCUS ICTÉRIQUES

13

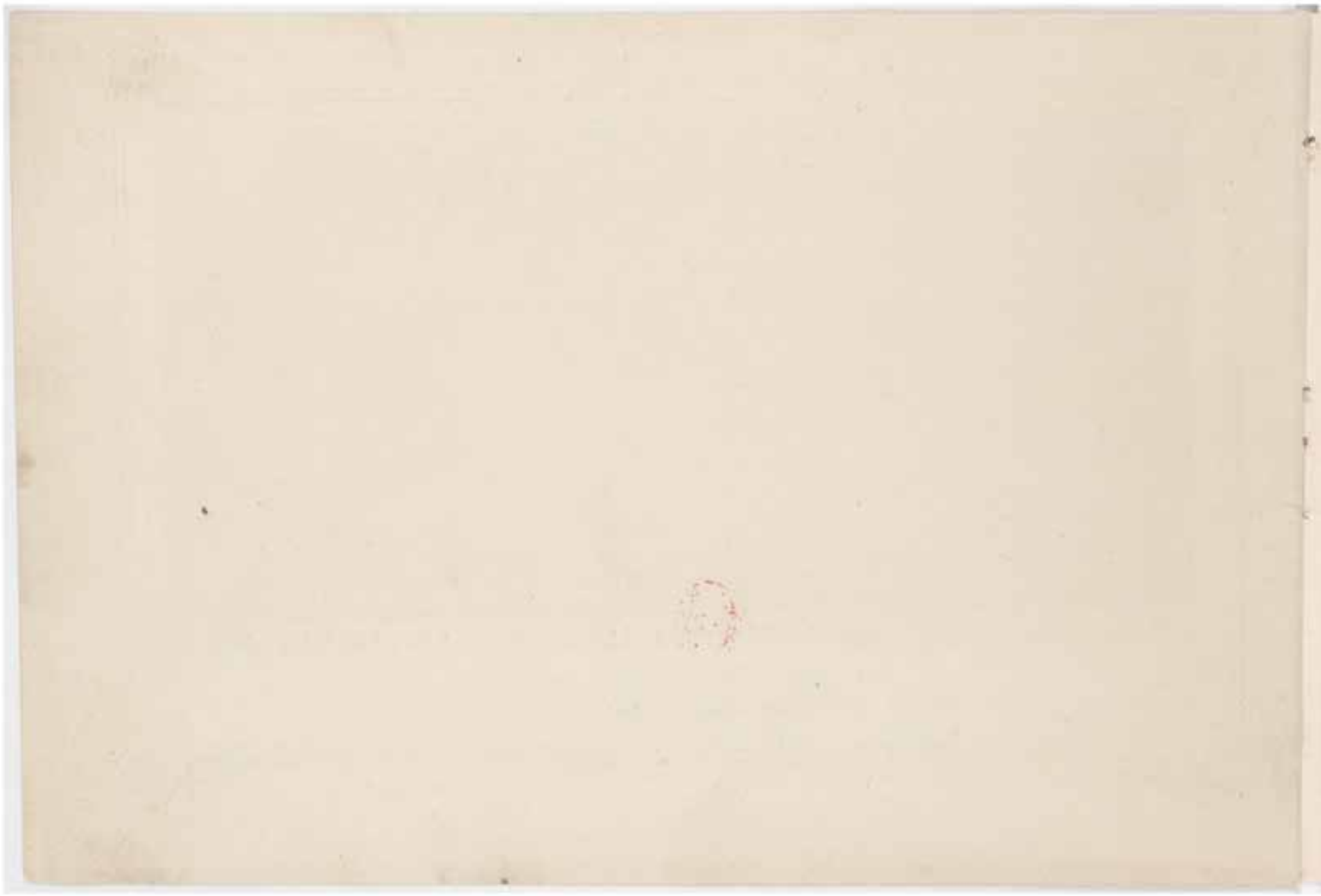
ŻÓŁTACZKOWI ROGACZE MIESZAJĄ OCHRĘ



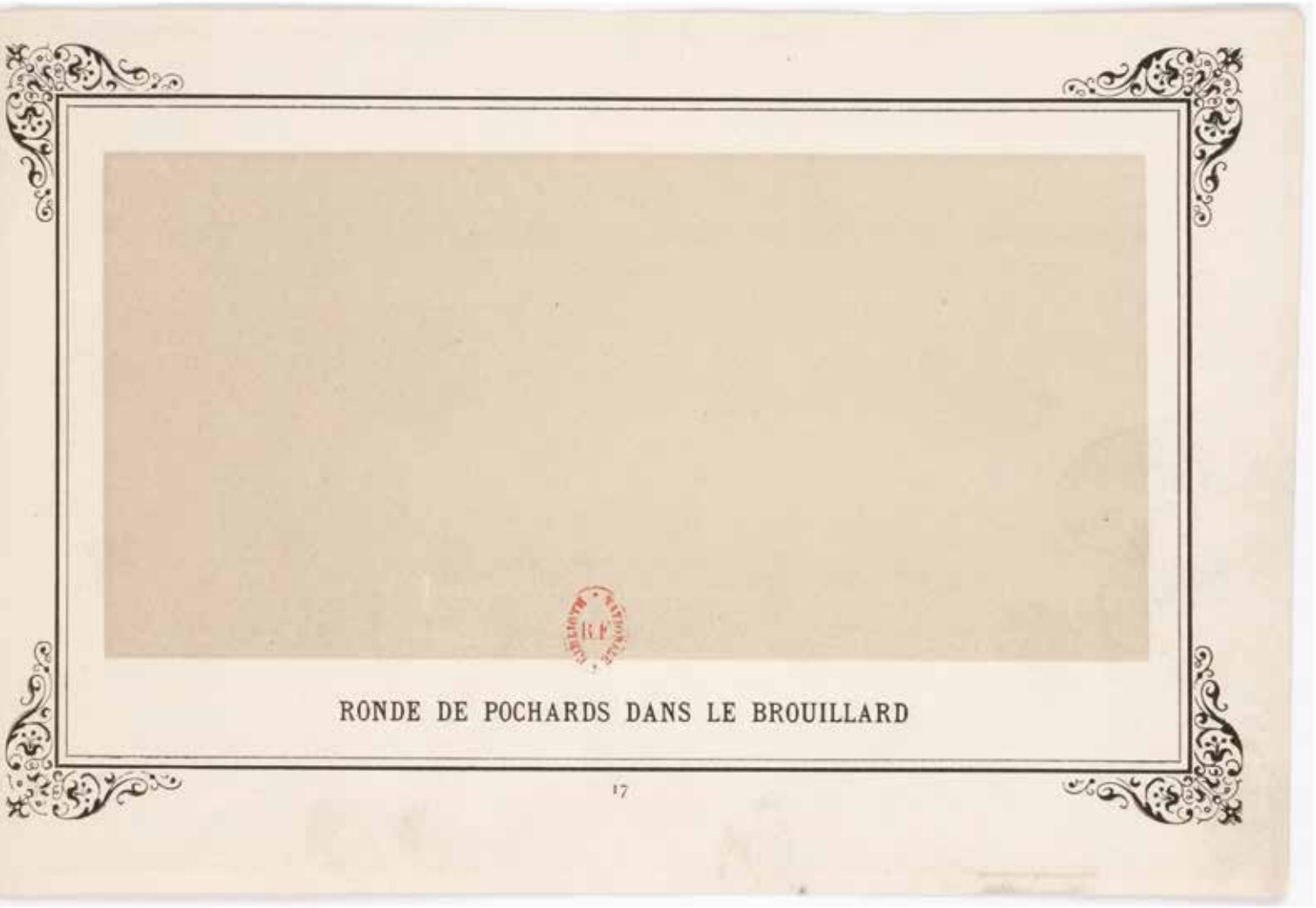
Sztuka i Dokumentacja nr 20 (2019) | *Art and Documentation* no. 20 (2019) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC



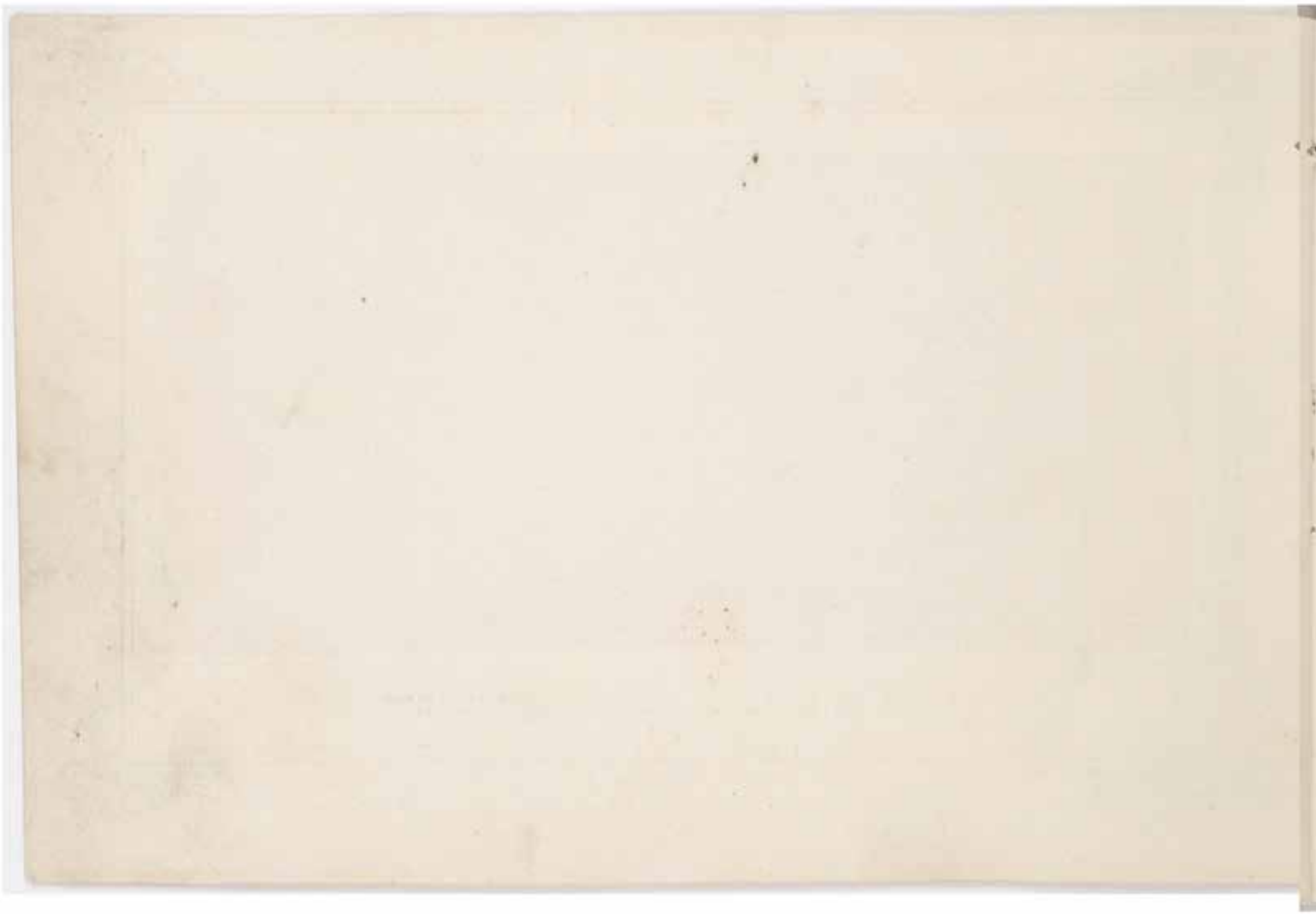
ZBIÓR POMIDORÓW PRZEZ APOPLEKTYCZNYCH KARDYNAŁÓW
NAD BRZEGAMI MORZA CZERWONEGO
(Efekt zorzy polarnej.)



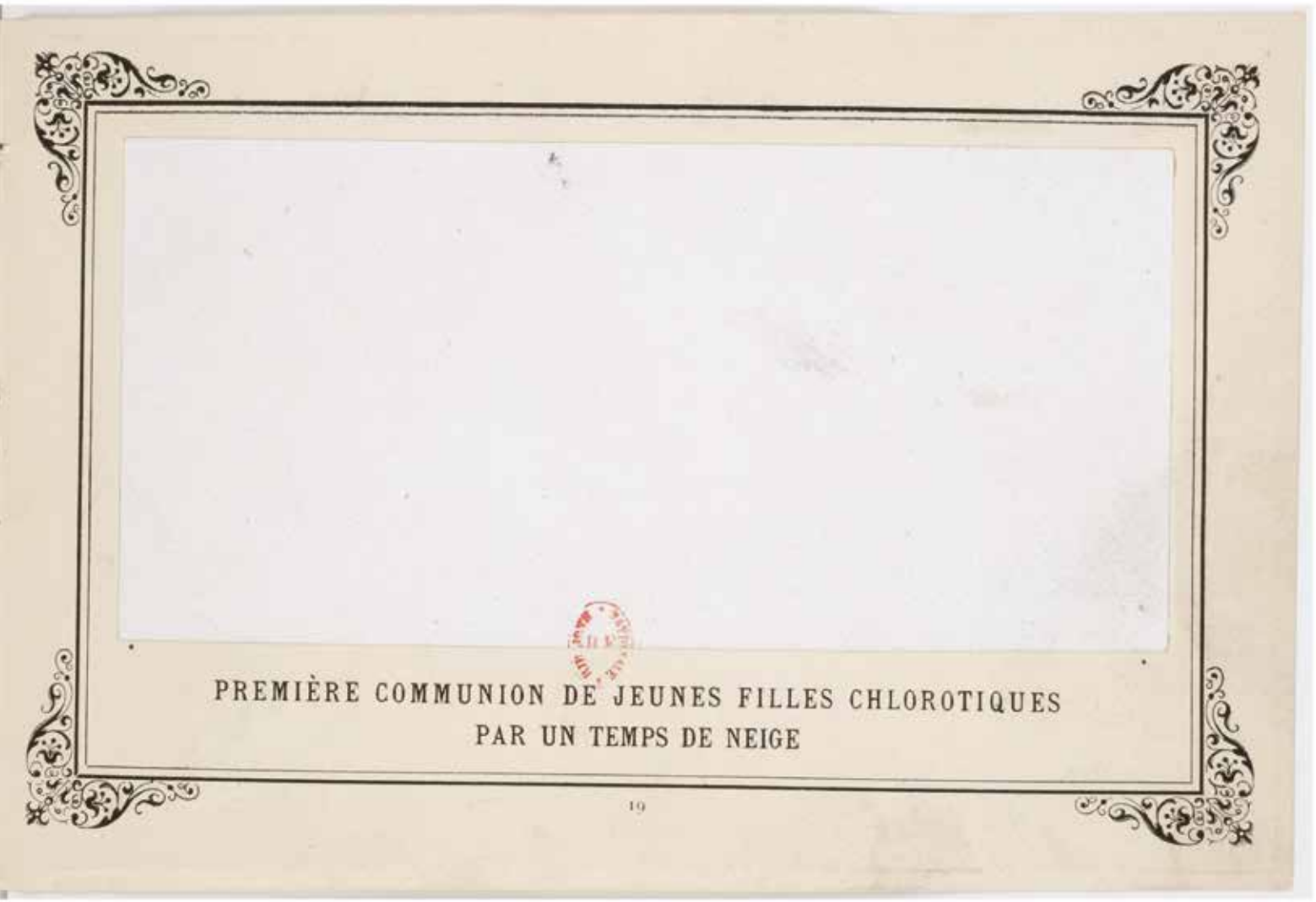
Sztuka i Dokumentacja nr 20 (2019) | *Art and Documentation* no. 20 (2019) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC



OBCHÓD PIJACZYN WE MGLE



Sztuka i Dokumentacja nr 20 (2019) | *Art and Documentation* no. 20 (2019) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC



PIERWSZA KOMUNIA BLEDNICZYCH DZIEWCZYNEK
W ŚNIEŻNĄ POGODĘ



Sztuka i Dokumentacja nr 20 (2019) | *Art and Documentation* no. 20 (2019) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

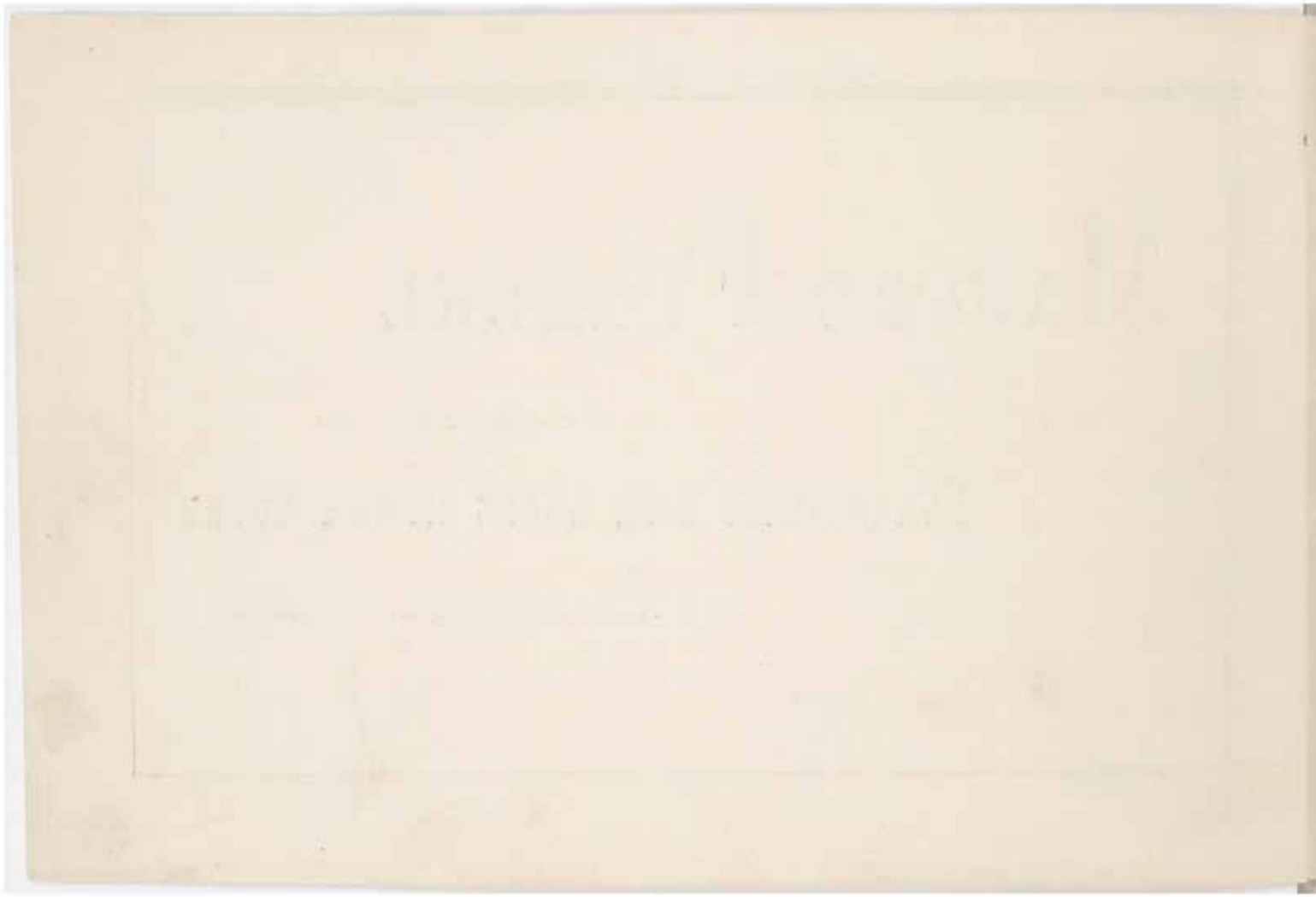


MARSZ ŻAŁOBNY

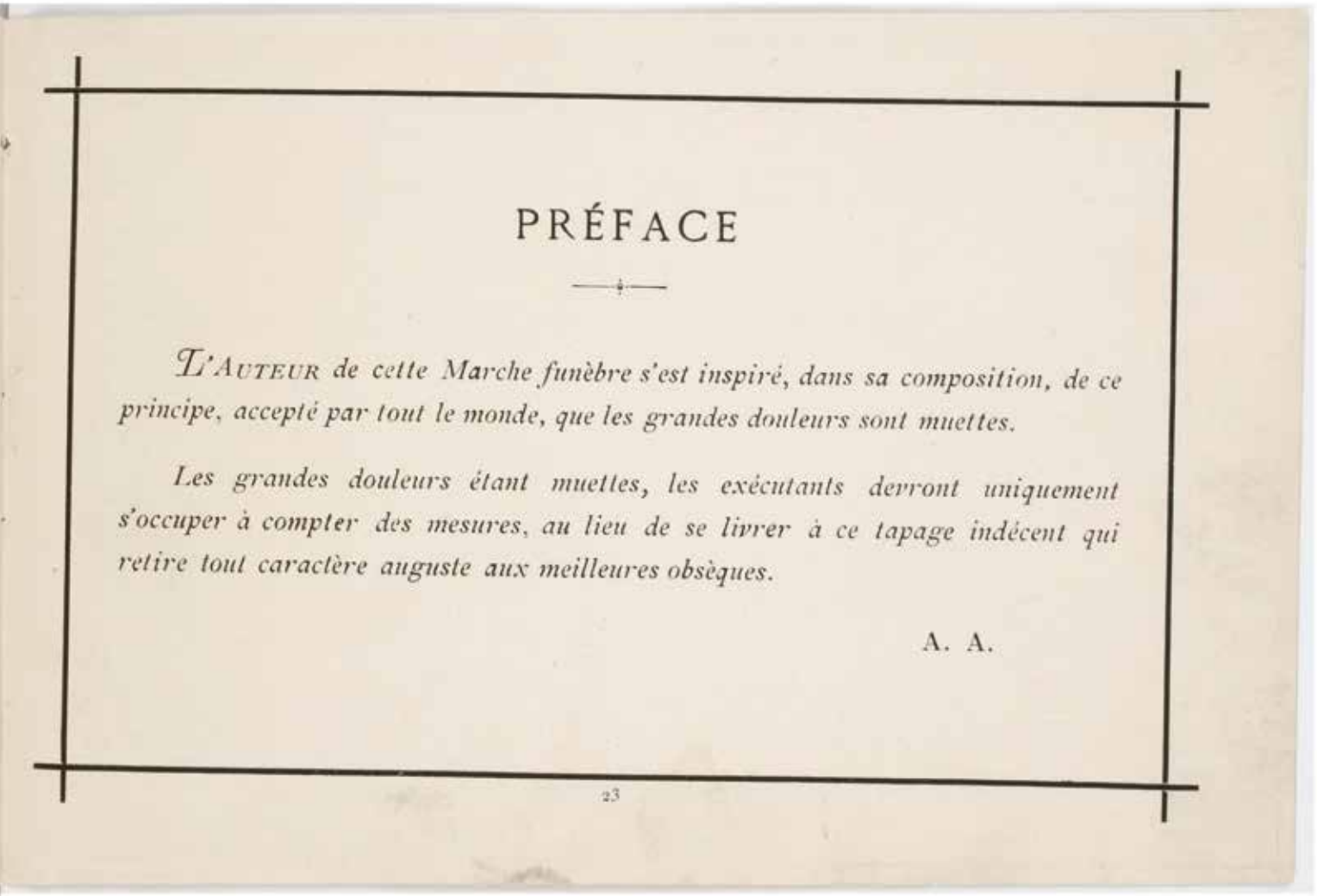
Skomponowany

NA POGRZEB WIELKIEGO NIESŁYSZĄCEGO CZŁOWIEKA

Poprzedzony Przedmową Autora



Sztuka i Dokumentacja nr 20 (2019) | *Art and Documentation* no. 20 (2019) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC



PRÉFACE

L'Auteur de cette Marche funèbre s'est inspiré, dans sa composition, de ce principe, accepté par tout le monde, que les grandes douleurs sont muettes.

Les grandes douleurs étant muettes, les exécutants devront uniquement s'occuper à compter des mesures, au lieu de se livrer à ce tapage indécent qui retire tout caractère auguste aux meilleures obsèques.

A. A.

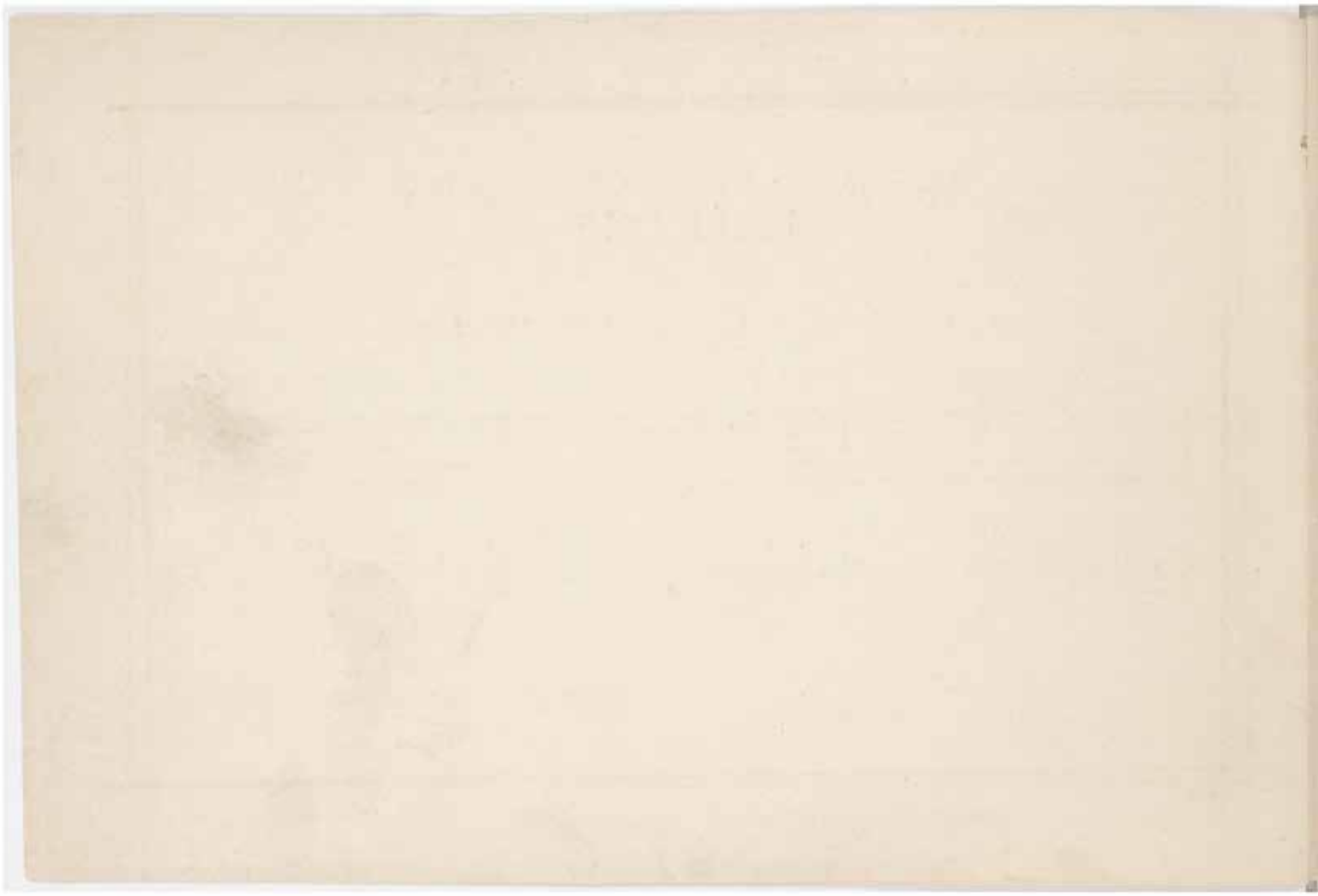
23

PRZEDMOWA

Podczas komponowania Marsza żałobnego autor inspirował się powszechnym przekonaniem, że wielkie cierpienia są nieme.

Skoro wielkie cierpienia są nieme, wykonawcy ograniczą się do odliczania metryk, w miejsce tego nieprzyzwoitego łomotu, który pozbawia najlepsze pogrzeby wszelkiego dostojeństwa.

A. A.



Sztuka i Dokumentacja nr 20 (2019) | *Art and Documentation* no. 20 (2019) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC



MARCHE FUNÈBRE

COMPOSÉE POUR LES

FUNÉRAILLES D'UN GRAND HOMME SOURD

Lento rigolando.

25

T. S. V. P.

MARSZ ŻAŁOBNY

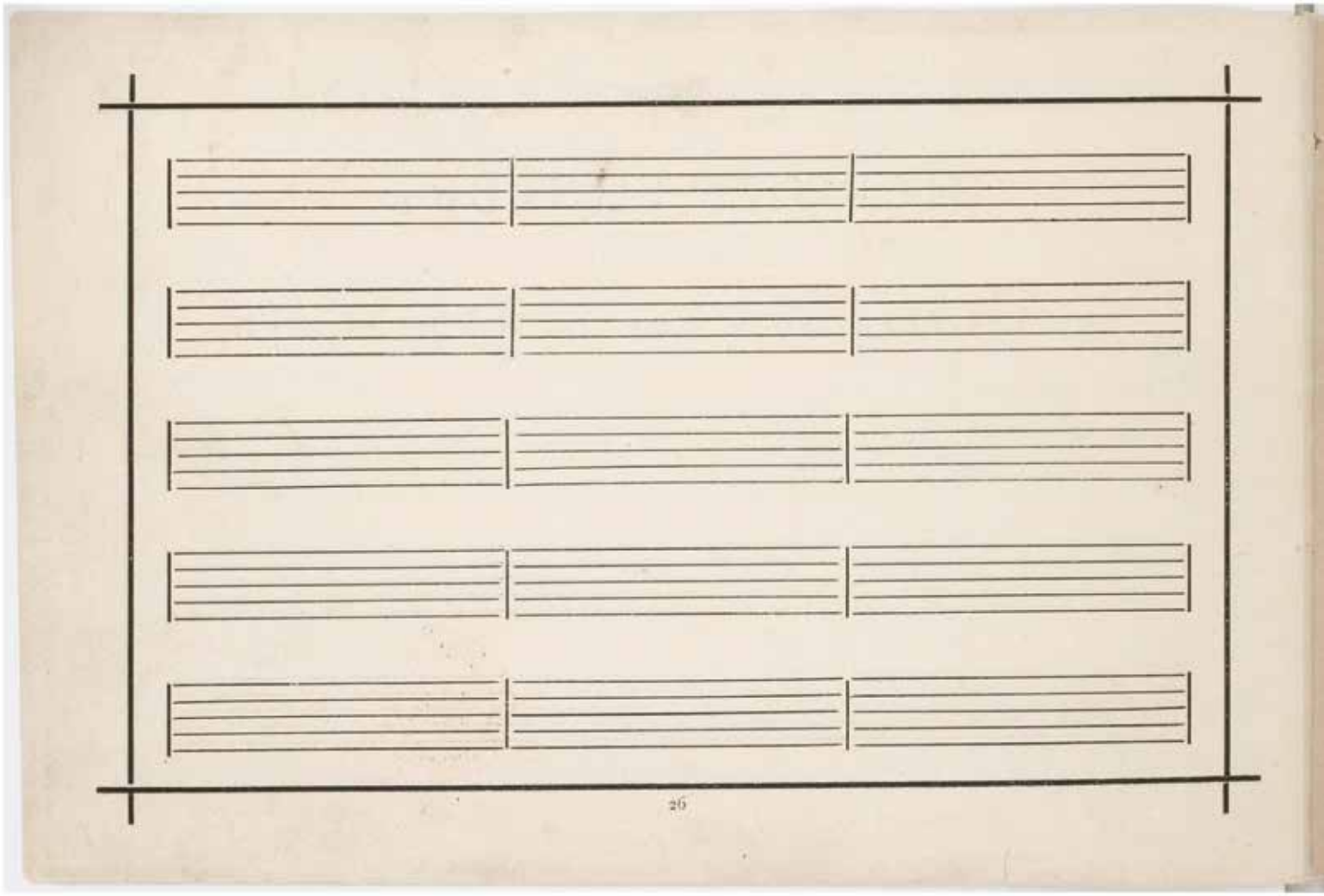
SKOMPONOWANY

NA POGRZEB WIELKIEGO NIESŁYSZĄCEGO CZŁOWIEKA

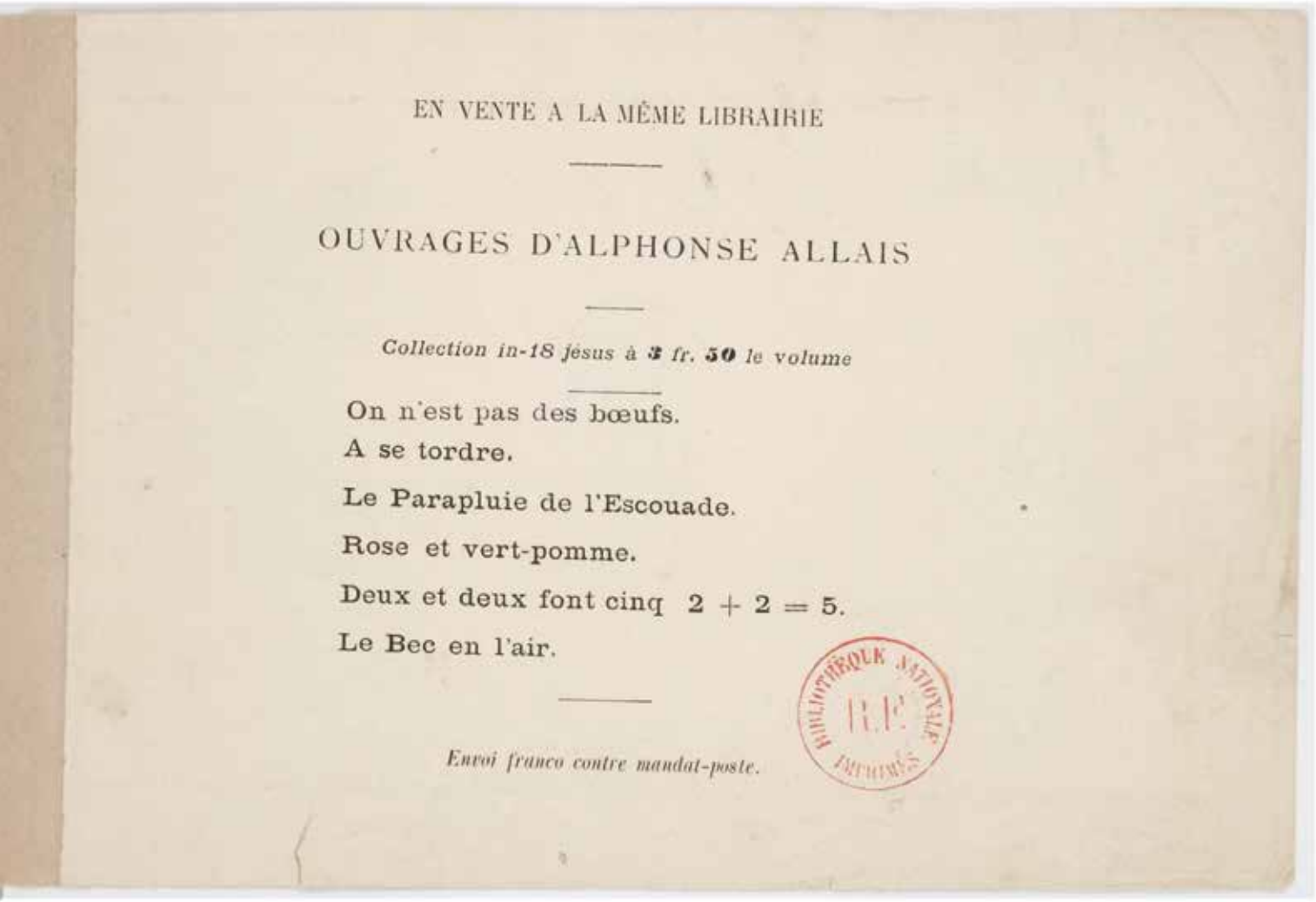
Lento rigolando.*

T.S.V.P.**

* Inwencja poetycka : powoli, żartując.
** Tournez S'il Vous Plaît : proszę przewrócić kartkę.



Sztuka i Dokumentacja nr 20 (2019) | *Art and Documentation* no. 20 (2019) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC



EN VENTE A LA MÊME LIBRAIRIE

OUVRAGES D'ALPHONSE ALLAIS

Collection in-18 jésus à 3 fr. 50 le volume

On n'est pas des bœufs.
A se tordre.
Le Parapluie de l'Escouade.
Rose et vert-pomme.
Deux et deux font cinq 2 + 2 = 5.
Le Bec en l'air.

Envoi franco contre mandat-poste.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE R.F.

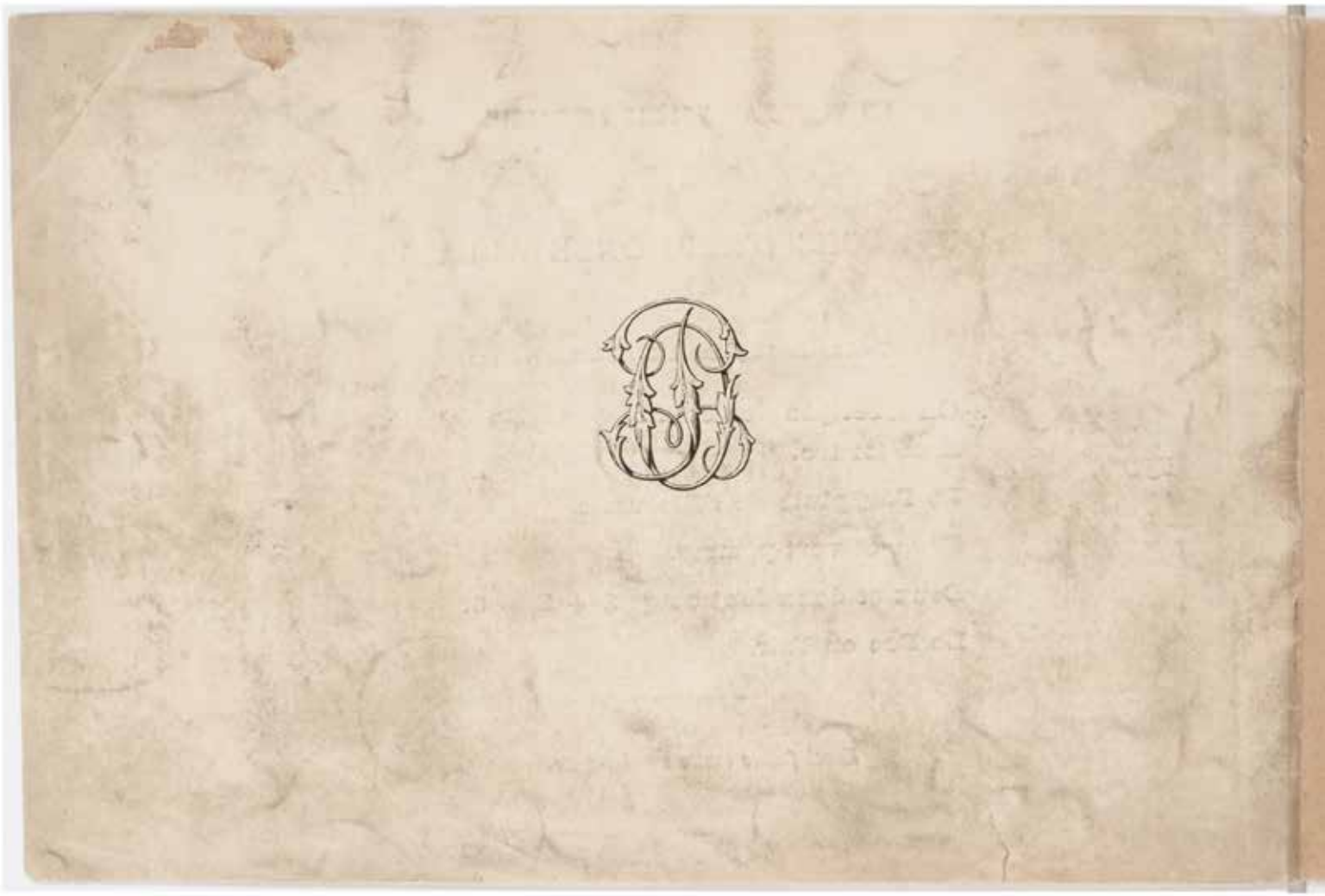
W SPRZEDAŻY W WASZEJ KSIĘGARNI

DZIEŁA ALPHONSE'A ALLAIS

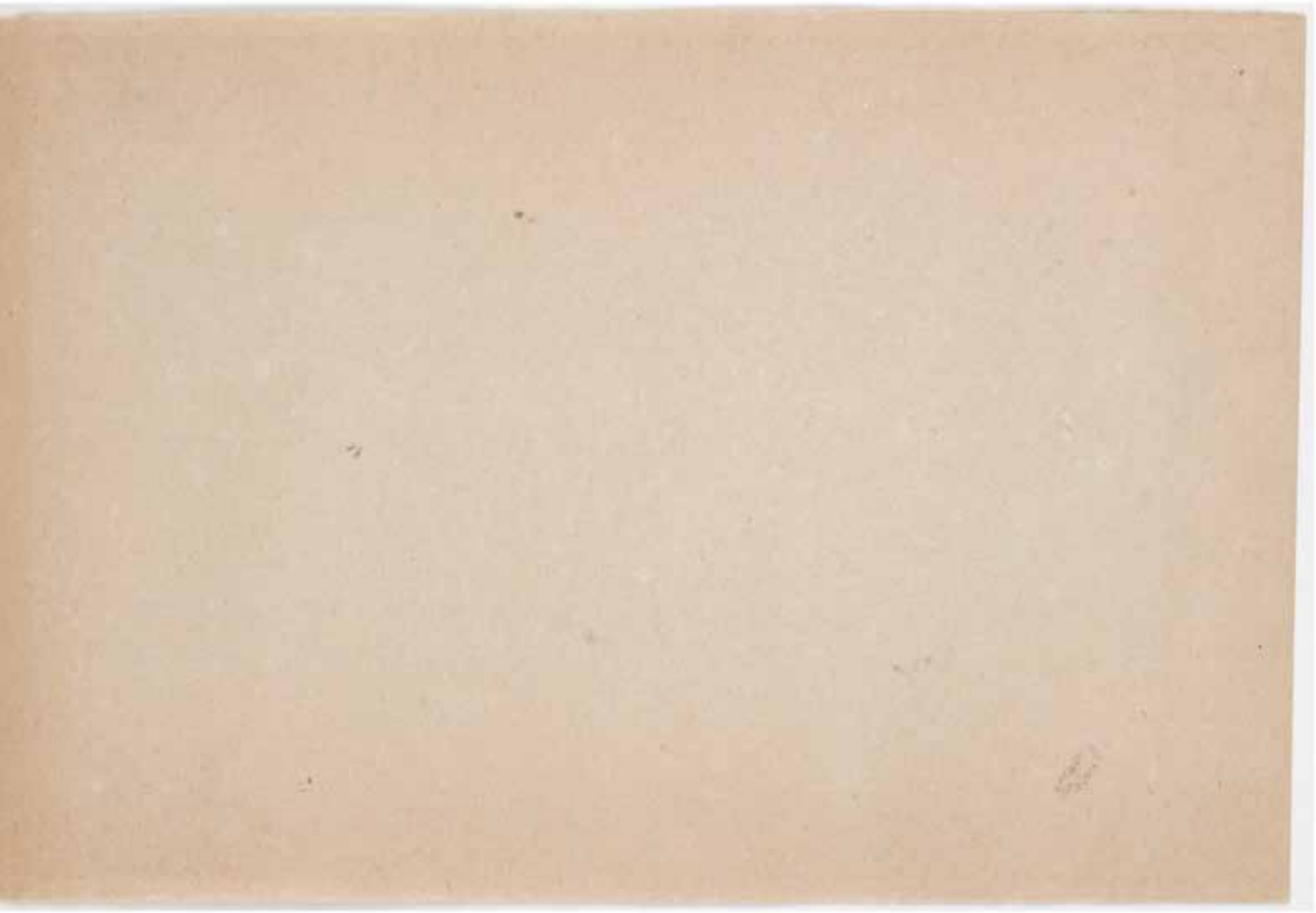
Seria in-18 jezus po 3 franki 50 za tomik

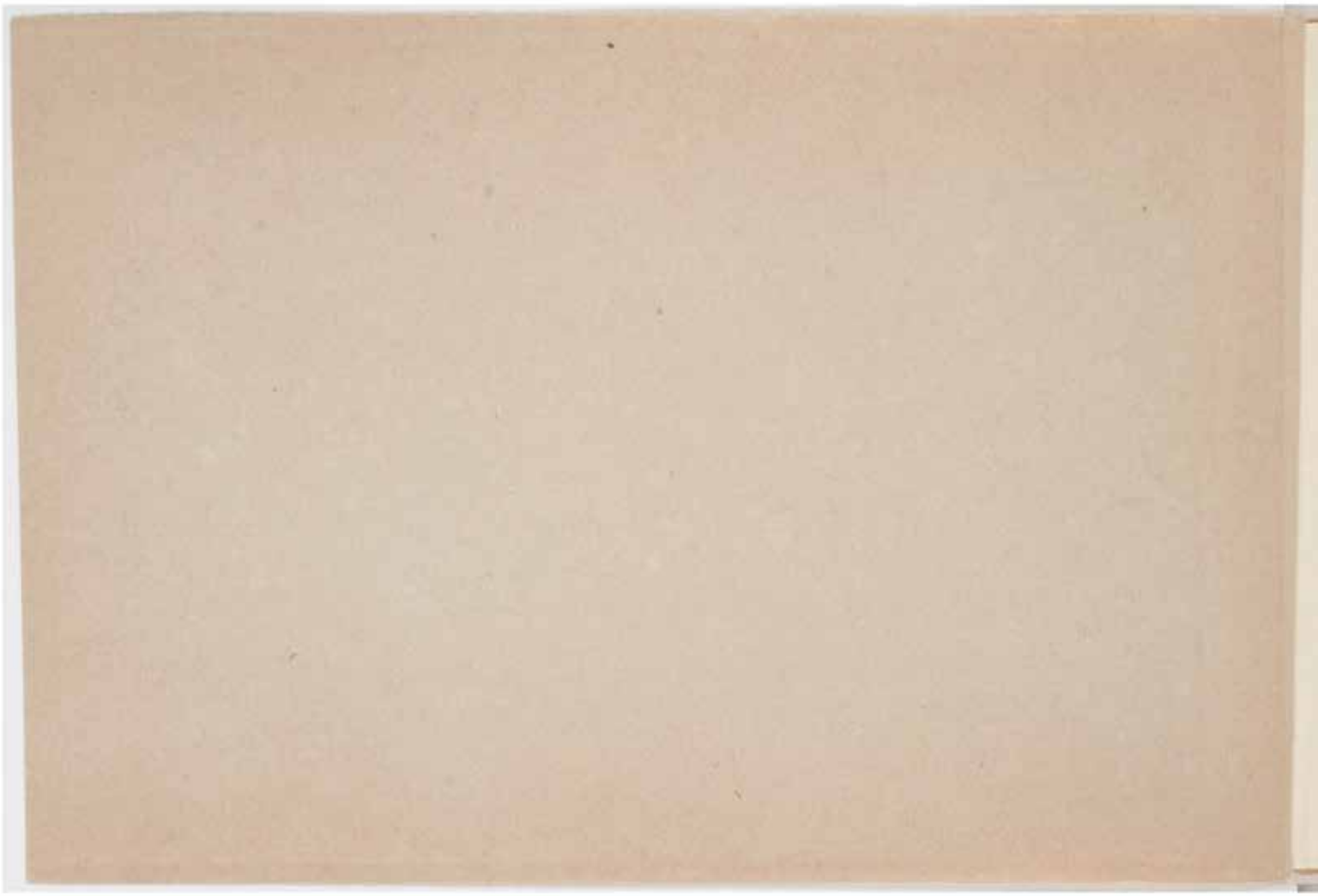
Nie jesteśmy wołami.
Aż do skręcenia.
Parasolka peletonu.
Róża i jabłeczna zieleń.
Dwa i dwa to pięć 2 + 2 = 5.
Z pustym dziobem.

Wysyłka wolna od opłaty jeśli zamówieniu towarzyszą znaczki.

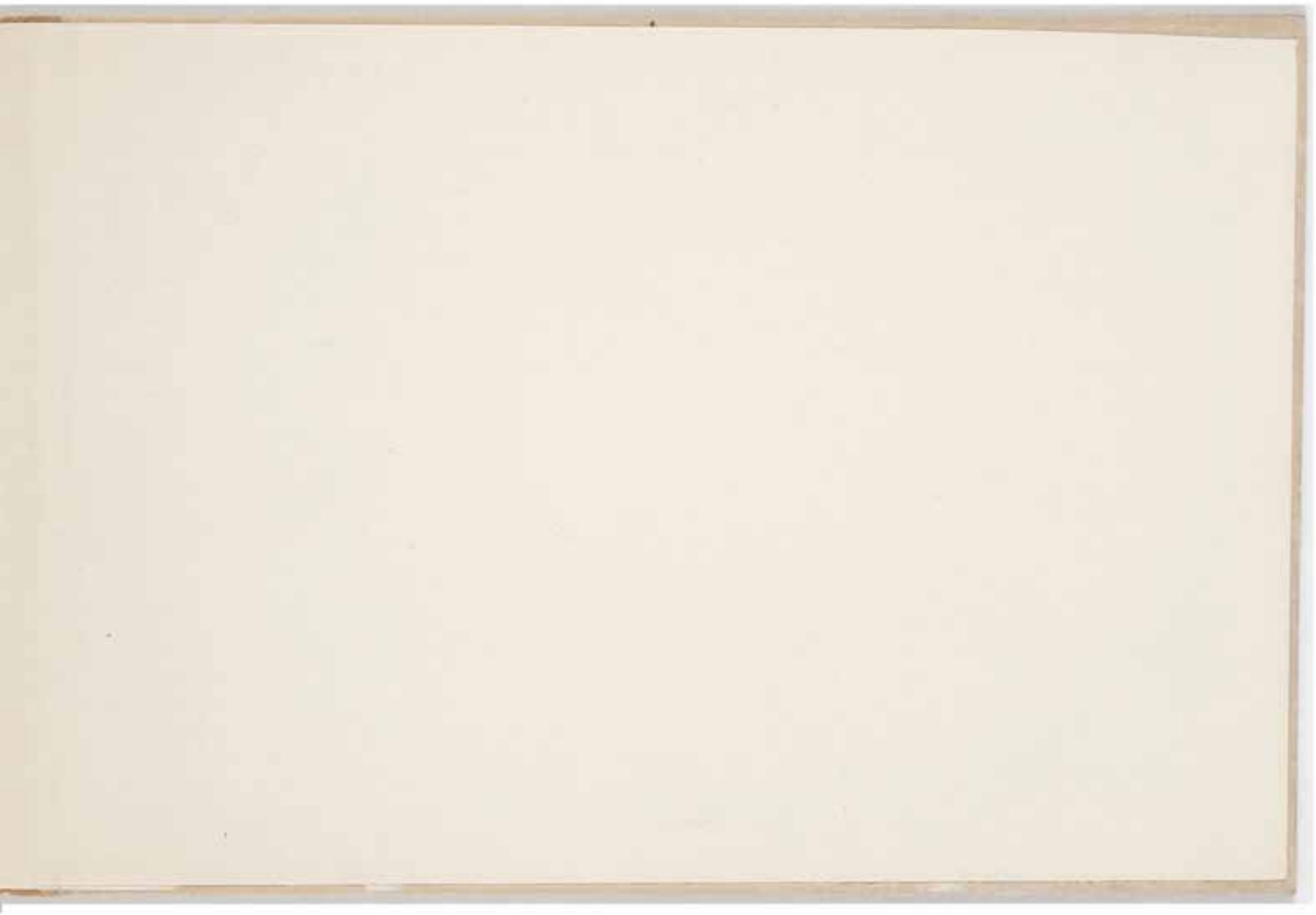


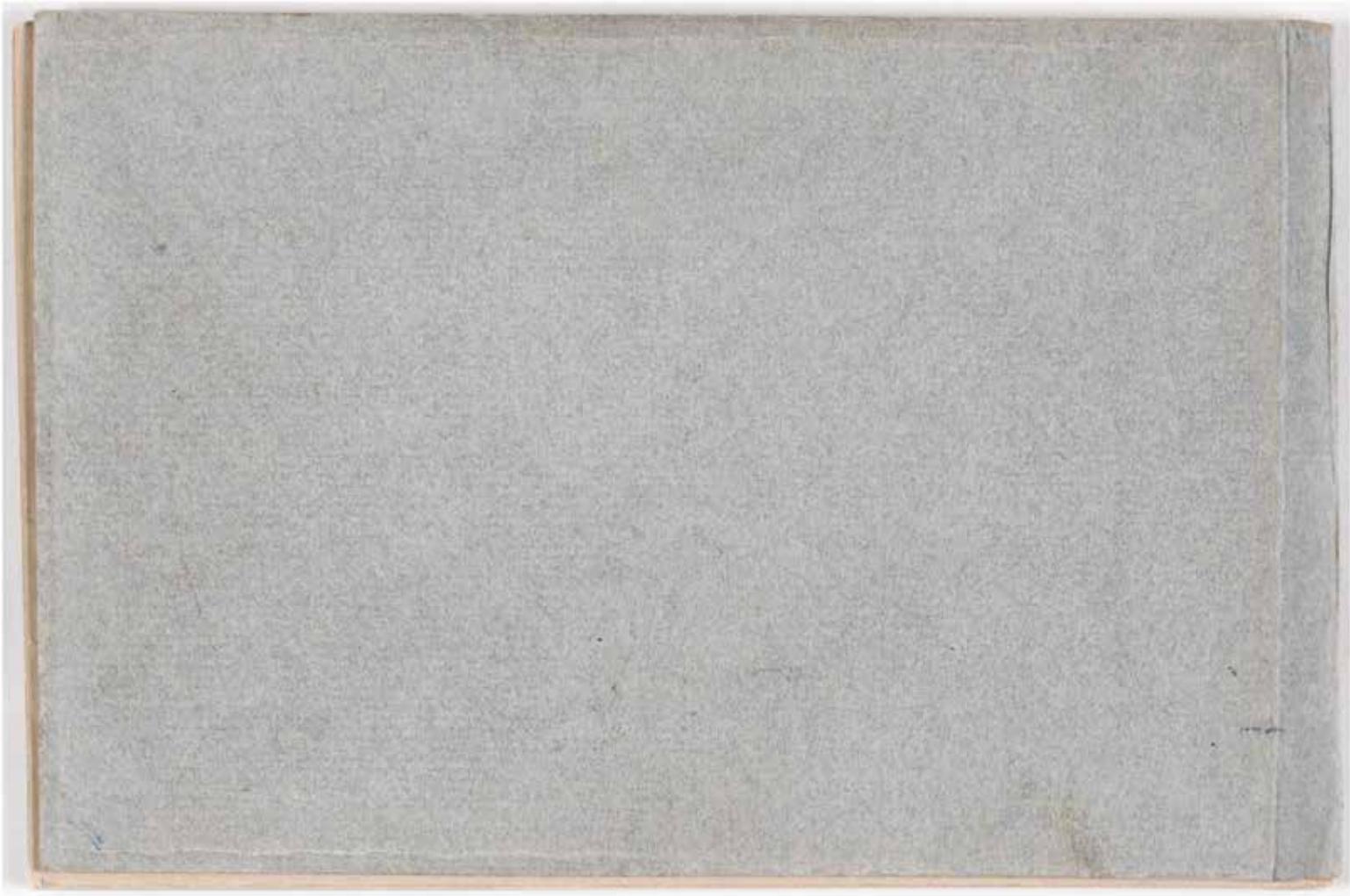
Sztuka i Dokumentacja nr 20 (2019) | *Art and Documentation* no. 20 (2019) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC





Sztuka i Dokumentacja nr 20 (2019) | *Art and Documentation* no. 20 (2019) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC





Sztuka i Dokumentacja nr 20 (2019) | *Art and Documentation* no. 20 (2019) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

doi:10.32020/ARTandDOC/20/2019/24

Corinne TAUNAY

SANS DOCUMENTS, PAS D'INCOHÉRENTS

DOCUMENT

(*man* — lat. *documentum* ; de *docere*, enseigner) n. m. Ce qui sert à instruire ; enseignement. (Vieux.) || Renseignement écrit, servant de preuve ou de titre : DOCUMENTS *historiques. Les* DOCUMENTS *sont muets pour qui ne sait pas les animer*. (Renan.)

— Fig. Objet quelconque servant de preuve, de témoignage. || *Document humain*, Renseignements pris sur le vif : *Les frères de Goncourt firent la chasse au* DOCUMENT HUMAIN *et employèrent les premiers cette expression*.

Nouveau Larousse illustré (fin XIX^e^- début XX^e^)

Déconditionner les arts plastiques des normes académiques, les libérer de l'enseignement des Beaux-Arts, attaché à tout un corpus de manuels de dessin, telle fut la démarche artistique des Arts Incohérents[1]. Ainsi les œuvres de ce collectif préfigurèrent les formes les plus avant-gardistes de l'art et de mouvements artistiques du XX^e^ siècle : ready-made, ready-made aidé, collage, assemblage, monochrome, installation, art brut, eat art, Arte povera , performance, pop art, etc.

Artistes d'un nouveau genre, les Incohérents proclamèrent leur indépendance en interrogeant leurs propres médiums. Parmi toutes les œuvres humoristiques, outre celles qui faisaient appel à l'équipement traditionnel de l'artiste, figuraient surtout les plus subversives par leur appel au réel, par le détournement des éléments traditionnels des beaux-arts au moyen d'objets ou de matériaux véritables que nous nommerons « documents du réel », à une époque où l'art était borné à la représentation du réel. Ces « documents du réel » étaient l'œuvre elle-même ou la complétaient. En voici quelques exemples. Une feuille de bristol blanc fixée au mur : *Première communion de jeunes filles chlorotiques par un temps de neige* de l'auteur humoriste

Corinne TAUNAY

SZTUKI NIEZBORNE I PRAKTYKA DOKUMENTU (1882–1893)

tłum. Leszek BROGOWSKI

DOKUMENT

(z łac. *documentum*; od *docere* – nauczać) rz.m. To, co służy oświacie i nauczaniu. (Przestarz.) || Informacja pisemna, będąca dowodem lub tytułem: DOKUMENTY historyczne. *DOKUMENTY milczą wobec tych, którzy nie potrafią ich ożywić. (Renan)*

– Przen. Jakikolwiek przedmiot będący dowodem, świadectwem. || *Dokument ludzki*, Informacja zebrana na miejscu: *Bracia Goncourt polowali na DOKUMENTY LUDZKIE i jako pierwsi posłużyli się tym wyrażeniem.*

Nouveau Larousse illustré (koniec XIX, pocz. XX wieku)

Uwolnić sztuki plastyczne od norm akademickich i od programów nauczania sztuk pięknych, do których należał cały zestaw podręczników do nauki rysunku – taki był program Sztuk Niezbornych.[1] Dzieła zrealizowane przez artystów należących do tej grupy zapowiadają najbardziej awangardowe formy sztuki i ruchów artystycznych wieku XX: ready made, ready made wspomagany, kolaż, assemblage, monochromy, instalacje, art brut, eat art, arte povera, performance art, pop art itp.

Artyści nowego pokroju, Niezborni, proklamowali swą niezależność, podając w wątpliwość media, którymi się posługiwali. Wśród całości dzieł humorystycznych, pominąwszy te, które odwoływały się do tradycyjnego bagażu artysty, na szczególną uwagę zasługują dzieła najbardziej wywrotowe, odnoszące się do rzeczywistości i sprzeniewierzające się tradycyjnym elementom sztuk pięknych poprzez posługiwanie się rzeczywistymi przedmiotami i materiałami, które nazywać tu będziemy „dokumentami rzeczywistości," gdy tymczasem sztuka posługiwała się wówczas jedynie jej przedstawieniami. Te „dokumenty rzeczywistości" same stawały się dziełami lub uzupełniały dzieła. Oto kilka przykładów. Przypięta do ściany kartka białego brystolu z podpisem



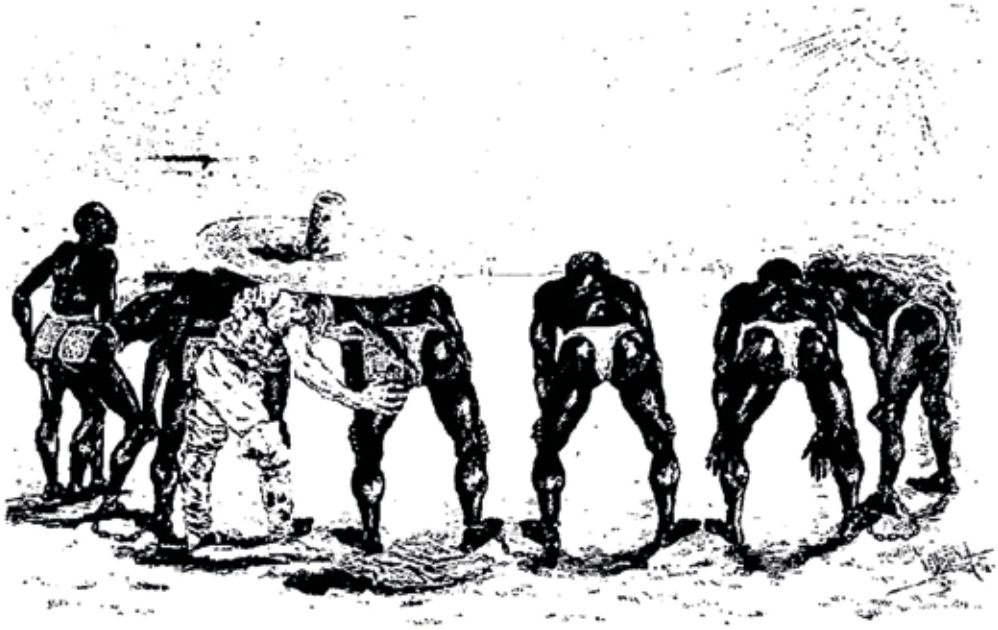
0

Alphonse Allais (1854-1905). Un tas de pavés d'où émergent des pelles et des pioches : *Paris de nos jours*, dédié à Alphand[2], urbaniste de Paris, par le duo Paul Bilhaud (1854-1933), monologuiste, et Eugène Lévy-Dorville (1857-1935), peintre animalier. Un véritable morceau de fromage de gruyère sculpté par le dessinateur Henri Gray (1858-1924) : *Les Pieds (Sculpture sur fromage)*, dont la mauvaise odeur éloignait le visiteur. Les jeux de mots et les calembours étaient transcrits plastiquement comme *L'Affranchissement des esclaves* de l'affichiste Maurice Neumont (1868-1930) : de vrais timbres collés sur un tableau représentant un planteur et ses captifs affranchis. Ou encore d'un certain Van Drin une *Vénus de mille eaux*, probablement une copie en plâtre de l'antique déesse de Milo recouverte de véritables étiquettes de bouteilles d'eaux minérales. Dans le titre des œuvres le mot « dessin » devenait par homophonie *des saints* religieux, *des seins* de femme.

Au long de sept expositions à Paris, de 1882 à 1893[3], plus de 600 artistes – dont la moitié d'entre eux se cachaient derrière des pseudonymes[4] – furent les créateurs de plus d'un millier d'œuvres. En dépit de leur ampleur, excepté la douzaine d'œuvres originales resurgie depuis les années 1990[5], les Arts Incohérents n'existent aujourd'hui que par la mémoire des archives. Hormis leur qualité de curiosités pour les collectionneurs, de nombreux documents imprimés, journaux, catalogues d'exposition, cartes d'entrée, affiches, etc., servent de pièces d'identité aux œuvres Incohérentes, la grande majorité des originaux ayant à jamais disparue ; ils servent aussi de témoins à l'histoire des Incohérents. Ces « documents historiques », que l'on continue toujours à découvrir, revêtent une importance majeure au regard de l'histoire de l'art et des avant-gardes, surtout Dada.

DOCUMENTS HISTORIQUES

Par « documents historiques » nous désignons donc les documents imprimés qui ont plus d'un siècle et qui constituent les sources originales de la connaissance de la société artistique des Arts Incohérents : les journaux, les « documents d'art » (catalogues d'exposition, cartes d'entrée, affiches, règlements des expositions, etc.). Nous y rattachons des « documents historiques périphériques », hors Incohérence, liés à l'art officiel, tels que des traités de dessin. Nous connaissons la nature des œuvres Incohérentes grâce essentiellement aux descriptions des journaux de l'époque et aux reproductions au trait des catalogues d'exposition des Arts Incohérents. Il en va ainsi pour environ un tiers de l'ensemble des productions du collectif, les autres œuvres n'étant connues que par leurs titres. Un seul document connu, *Le Courrier français* du 12 mars 1885, révèle le concept qui présida à cet ensemble.



1

Pierwsza komunia bledniczych dziewczynek w śnieżną pogodę to praca humorysty i poety Alphonse'a Allais (1854–1905). Usypisko brukowców, z którego wystają łopaty i kilofy, zatytułowane *Dzisiejszy Paryż* i dedykowane Alphandowi,[2] paryskiemu urbaniście, wystawione zostało przez grupę założoną przez monologistę Paula Bilhauda (1854–1933) i malarza zwierząt Eugène'a Lévy-Dorvilla (1857–1935). Prawdziwy kawałek sera gruyère, wyrzeźbiony przez rysownika Henri Graya (1858–1924), to dzieło *Stopy (Rzeźba z sera)*, którego smród odpychał widzów. Gry słowne i kalambury miały swoją transkrypcję plastyczną, jak w przypadku *Uwolnienia niewolników*[3] autorstwa plakacisty Maurice'a Neumonta (1868–1930), w której to pracy prawdziwe znaczki pocztowe naklejone zostały na obraz przedstawiający właściciela plantacji i jego uwolnionych niewolników; albo jak w przypadku *Vénus de mille eaux*[4] niejakiego Van Drina, gdzie gipsowa kopia starożytnej bogini miłości oklejona została prawdopodobnie prawdziwymi etykietkami wody mineralnej. W tytułach dzieł słowo *dessin*, „rysunek," mogło stać się przez homonimię *des saints* lub *des seins*.[5]

W serii siedmiu paryskich wystaw, między rokiem 1882 i 1893,[6] ponad sześciuset artystów – spośród których połowa skrywała się pod pseudonimami[7] – stworzyło ponad tysiąc dzieł. Pomimo liczebności grupy Sztuki Niezborne istnieją dziś jedynie dzięki pamięci archiwów, jeśli nie liczyć tuzina dzieł oryginalnych, które odnaleziono w latach dziewięćdziesiątych XX wieku.[8] Pomijając ich kuriozalną wartość dla kolekcjonerów, liczne źródła drukowane – dzienniki, katalogi wystaw, karty wstępu, plakaty itp. – stały się dokumentami tożsamości dzieł Niezbornych (ponieważ większość oryginałów zaginęła), czyniąc z tych dokumentów prawdziwych świadków historii Niezbornych. Te „dokumenty historyczne," które ciągle są wzbogacane przez nowe odkrycia, mają decydujące znaczenie dla historii sztuki, a szczególnie dla historii awangard i dadaizmu.

DOKUMENTY HISTORYCZNE

Będziemy zatem nazywać „dokumentami historycznymi" druki liczące sobie ponad wiek i stanowiące oryginalne źródła wiedzy na temat Towarzystwa Artystycznego Sztuk Niezbornych: dzienniki prasowe i dokumenty sztuki (katalogi, zaproszenia, afisze, regulaminy wystaw itp.). Dorzucimy do nich „dokumenty historyczne peryferyjne," spoza pola Niezborności, związane ze sztuką oficjalną, na przykład traktaty na temat rysunku. Prace Niezbornych znane są dziś głównie dzięki opisom w dziennikach z tamtych czasów i reprodukcjom w katalogach wystaw. Dotyczy to mniej więcej jednej trzeciej artystycznej produkcji grupy, resztę znamy jedynie z tytułów.



2

Tout avait commencé en 1882. Le jeune écrivain Jules Lévy (1857-1935) avait fondé la société artistique parodique des Arts Incohérents avec ses amis Fumistes, littérateurs, dessinateurs, peintres, sculpteurs, musiciens, acteurs, etc., venus des deux pôles intellectuels de la capitale, notamment les ex-Hydropathes[6] fixés au Quartier latin et les Chatnoiristes à Montmartre.

La première exposition se tint le 2 août. Improvisée dans une kermesse, elle fut un banc d'essai. Seule la presse l'atteste et permet de fixer le jour de la naissance des Arts Incohérents un 2 août, jour de la promulgation de la loi sur l'outrage aux bonnes mœurs, première restriction à la loi de 1881 sur la liberté de la presse. La deuxième exposition se tint le 1er octobre dans le studio de Jules Lévy. Deux « documents d'art » le confirment, ancrant cette fois l'Incohérence dans l'histoire de l'édition d'art et de la presse satirique de la fin du XIXe siècle. Une carte d'entrée au vernissage fut dessinée par Henri Boutet (1851-1919), un aquafortiste alors réputé. Un catalogue d'exposition, plus exactement une feuille recto-verso non illustrée, fut édité par *Le Chat noir* de Rodolphe Salis (1852-1897), un ancien étudiant aux Beaux-Arts qui tenait également le cabaret éponyme à son journal. Un brin spéculateur, un certain Jean Dies alla jusqu'à conseiller à ses lecteurs, dans *La Ville de Paris* de ce 1er octobre 1882, de conserver ce « document drolatique », attentif à certains noms, promis – qui sait ? – à la célébrité. Boutet et Salis étaient alors tous deux exposants. Par la suite, en 1883, les Incohérents publièrent un catalogue non illustré, et en 1884, 1886, 1889 et en 1893, un catalogue non illustré et un autre illustré pour chacune de leurs expositions, ainsi que des cartes d'entrée (au vernissage, des exposants, de la presse, etc.), des affiches, des règlements. Inventaires des noms d'artistes et des titres de leurs œuvres, tous les catalogues étaient cependant incomplets. Des descriptions journalistiques peuvent compléter cette nomenclature, par exemple avec un *Bas relief*, un bas collé sur une toile, exposé en 1882, dont l'auteur n'est cependant pas cité. Au fil de leur existence, les Arts Incohérents firent la une des grands quotidiens et des petits journaux, surtout satiriques. Soulignons que dans la presse à grand tirage, des gazettes artistiques très en vue, *Le Journal des arts* ou *L'Europe artiste*, leurs consacrèrent leurs colonnes ; de fait, ces « documents historiques » consignaient les productions Incohérentes dans le champ officiel de l'art.

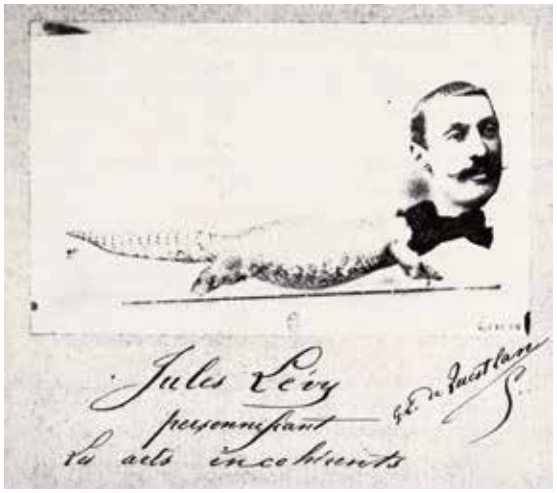


3

Jeden tylko dokument, *Le Courrier français* (Kurier francuski) z 12 marca 1885, opisuje koncepcję przyświecającą całej tej twórczości.

Wszystko zaczęło się w roku 1882. Młody pisarz Jules Lévy (1857–1935) założył wówczas wraz z grupą przyjaciół: Fumistów,[9] literatów, rysowników, malarzy, rzeźbiarzy, muzyków, aktorów itp. parodystyczne Towarzystwo Artystyczne Sztuk Niezbornych; jego członkowie wywodzili się z dwóch biegunów intelektualnych stolicy: Hydropatów,[10] niegdyś zainstalowanych w Dzielnicy Łacińskiej, oraz Chatnoirystów[11] z Montmartre'u.

Pierwsza wystawa w roku 1882 odbyła się 2 sierpnia i była rodzajem testu w ramach targów. Dysponujemy jedynie wycinkami prasowymi, które potwierdzają tę datę narodzin Sztuk Niezbornych, w dniu opublikowania prawa na temat obrazy moralności, które było pierwszym ograniczeniem prawa o wolności prasy z 1881 roku. Druga wystawa miała miejsce 1 października w mieszkaniu Jules'a Lévy. Potwierdzają to dwa „dokumenty sztuki," które – tym razem – wpisują Niezbornych w historię wydawnictw artystycznych i prasy satyrycznej końca XIX wieku. Kartę wstępu na wernisaż narysował Henri Boutet (1851–1919), poważany wówczas specjalista akwaforty. Katalog wystawy, a dokładniej dwie zadrukowane strony, bez ilustracji, opublikowany został przez *Le Chat noir* (Czarny kot) Rodolphe'a Salis (1852–1897), niegdysiejszego studenta Akademii Sztuk Pięknych, którego dziennik nosił nazwę prowadzonego przezeń kabaretu. Spekulant z przymrużeniem oka, nieznany nam bliżej dziennikarz Jean Dies, posunął się aż tak daleko, że doradzał czytelnikom *La Ville de Paris* (Miasto Paryż) z 1 października 1882, aby zachowali ten „krotochwilny dokument," ponieważ dostrzegł w nim kilka nazwisk, którym pisana była – kto to wie? – przyszła sława. I Boutet, i Salis uczestniczyli w tej wystawie. Później, w roku 1883, Niezborni wydrukowali katalog bez ilustracji, a w 1884, 1886, 1889 i 1893 – katalog bez ilustracji i katalog ilustrowany do każdej z wystaw, a także karty wstępu (na wernisaż, dla wystawiających, dla prasy itd.) oraz plakaty i regulaminy. Choć te katalogi są inwentarzem nazwisk artystów i tytułów dzieł, wszystkie pozostają niestety niekompletne. Dziennikarskie opisy je uzupełniają, tak jest w przypadku *Płaskorzeźby* (*Bas relief*), pończochy (*bas*) przyklejonej do płótna,[12] wystawionej w 1882 roku, której autor nie jest wszak wzmiankowany. Za czasów swojego istnienia Sztuki Niezborne były na pierwszych stronach najpoczytniejszych



4



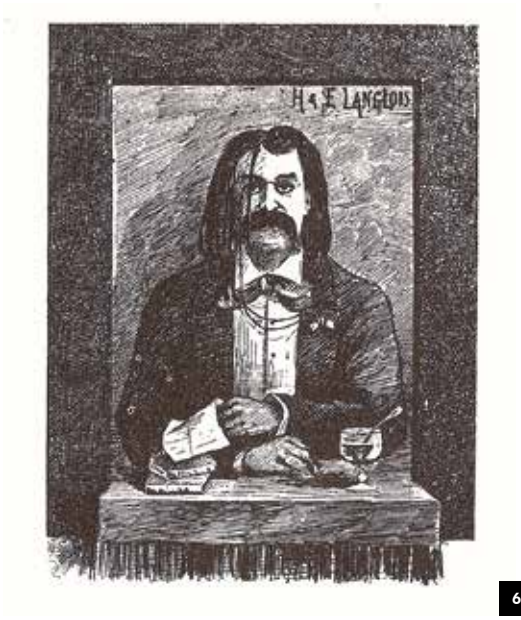
5

Si *Le Chat noir* du 1er octobre 1882 avait servi de catalogue d'exposition aux Incohérents, on peut considérer que *Le Courrier français*[7] fut la première et la seule revue artistique et littéraire des Arts Incohérents – elle évoque la revue *291* de Dada. En effet, un groupe d'Incohérents réalisa entièrement le numéro du 12 mars 1885, supposément sous l'égide de Jules Lévy (bientôt à la tête de sa propre maison d'édition), paru à l'occasion du premier bal costumé des Incohérents. *Le Petit Parisien* du 10 mars 1885 annonça « une véritable curiosité comme rédaction bizarre, dessins cocasses et composition typographique fantaisiste » qui « sera très recherché[e] ». Il contient plus de soixante dessins, vingt textes et poésies, deux partitions et le « fac-similé des deux cartes d'invitation du bal des Incohérents » dessinées par Henri Gray. Le directeur du *Courrier français*, Jules Roques, fermera très vite ses colonnes à Jules Lévy, ciblant ses origines juives.

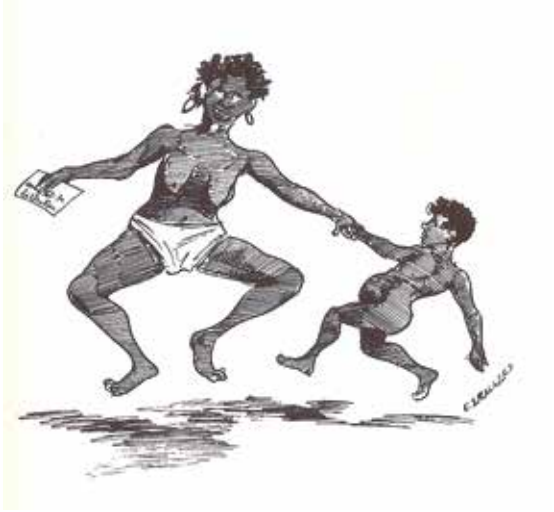
Ce document est d'autant plus important que Lévy y prend enfin la parole avec un manifeste de « L'incohérence – Son origine – Son histoire – Son avenir » où il enregistre le concept qui est à l'origine des Arts Incohérents : « Faire une exposition de *dessins* exécutés par des gens qui ne savent pas dessiner », les artistes de profession étant contraints de désapprendre à dessiner. En 1885, après quatre expositions, Lévy avait une vue générale des productions Incohérentes, et il ne pouvait que sciemment utiliser le terme « dessin » dans sa déclaration. Féru de jeux de mots, avec une extraordinaire flexibilité, l'écrivain redéfinissait le mot *dessin*, une section des Beaux-Arts devenue sous sa plume celle des Laids-Arts, un nouveau terme générique désignant toutes les œuvres d'humour Incohérentes, y compris celles faisant appel à des « documents du réel ». Ainsi Lévy interrogeait le préjugé du dessin : qu'est-ce que savoir dessiner ? Qui peut en juger ? Qui peut prétendre avoir les compétences du dessinateur ?

Depuis des siècles, le dessin dit classique (dessin de contour, perspective géométrique) était institutionnellement à la base de tous les arts de l'espace (peinture, sculpture, architecture). Remettre en cause le dessin, c'était remettre en cause l'Institution ! – la légitimité de l'Académie, la recevabilité de son enseignement qui va de pair avec tout un corpus de documents (traités, manuels) pour apprendre à dessiner, et qui étaient notamment destinés aux étudiants des Beaux-Arts que, les recrutant dans ses rangs, Lévy débauchait ! À ce titre, il est précieux de signaler que, en vieux français, le mot « document », issu du verbe latin « *docerer* », « enseigner », est synonyme de « enseignement ».

Au long du XIXe siècle, l'Académie des beaux-arts avait (ré)alimenté la querelle de la primauté du dessin sur la couleur, symbolisée par Ingres contre Delacroix, certes grand coloriste mais qui n'aurait pas su



6



7

dzienników, ale także prasy popularnej, a zwłaszcza satyrycznej. Podkreślić należy, że wielkonakładowe gazety, a także modna prasa artystyczna – *Le Journal des arts* (Dziennik sztuk) czy *L'Europe artiste* (Europa artystyczna) – poświęcały im sporo uwagi; te „dokumenty sztuki" wprowadzały *de facto* twórczość Niezbornych na grunt sztuki oficjalnej.

O ile *Le Chat noir* z 1 października 1882 roku posłużył Niezbornym za katalog wystawy, o tyle *Le Courrier français* może być traktowany jako pierwsze i jedyne pismo artystyczno-literackie Niezbornych.[13] Przypominało ono późniejsze pismo dadaistów *291*. Grupa Niezbornych zrealizowała na przykład w całości numer z 12 marca 1885 roku, prawdopodobnie pod egidą Jules'a Lévy (który niebawem założyć miał własne wydawnictwo); numer ten ukazał się z okazji balu kostiumowego Niezbornych. *Le Petit Parisien* (Mały paryżanin) z 10 marca 1885 zapowiadał „prawdziwe kuriozum zarówno pod względem redakcyjnym, jak i z powodu zabawnych rysunków i fantazyjnej typografii," które – jak pisał – „będzie w przyszłości bardzo poszukiwane." Ów numer zawiera ponad sześćdziesiąt rysunków, dwadzieścia tekstów i wierszy, dwie partytury oraz „faksymile dwóch kart wejściowych na bal Niezbornych," narysowanych przez Henri Graya. Dyrektor *Le Courrier français* Jules Roques wykluczy wszak niebawem z łamów pisma Jules'a Lévy ze względu na jego żydowskie pochodzenie.

Dokument ten jest tym istotniejszy, że Jules Lévy wreszcie wypowiada się, publikując manifest „Niezborność – jej źródła – jej historia – jej przyszłość," w którym wykłada regułę, która znalazła się u podstaw Sztuk Niezbornych: „Zrobić wystawę rysunków wykonanych przez ludzi, którzy nie umieją rysować"; zawodowi artyści zmuszeni byli „oduczyć się" rysunku. W roku 1885, po zorganizowaniu czterech wystaw Niezbornych, Lévy miał całościowe spojrzenie na ich twórczość i świadomie posługiwał się w swojej wypowiedzi terminem „rysunek". Mistrz gier słownych, pisarz o nadzwyczajnej wynalazczości, definiował słowo „rysunek" (Wydział Sztuk Pięknych jako Wydział Sztuk Szpetnych, *Laids-arts*[14]) - homonim zarazem *les arts* („sztuki"), *lézard* („jaszczurka," ale także „pęknięcie") i *lèse-art* („zdrada sztuki"), słowo, które stało się nowym ogólnym pojęciem humorystycznych dzieł Niezbornych, łącznie z tymi, które odwoływały się do „dokumentów rzeczywistości." Lévy poddawał w ten sposób krytyce przesądy związane z rysunkiem: co to znaczy „umieć rysować"? Kto ma prawo nazywać się rysownikiem i ze względu na jakiego typu kompetencje?

Od wieków rysunek zwany klasycznym (rysunek konturowy, rysunek perspektywiczny itp.) traktowany był jako instytucjonalna podstawa wszystkich sztuk przestrzennych: malarstwa, rzeźby, architektury itd. Kwestionować rysunek to kwestionować instytucję! – prawomocność Akademii i jej nauczania, które idzie w parze ze zbiorem dokumentów (traktatów, podręczników itp.) służących nauce rysowania i przeznaczonych dla stu-

dessiner. D'un point de vue contemporain, l'Académie et les critiques, qui n'avaient pas davantage compris la démarche artistique des impressionnistes, leur reprochaient viscéralement de ne pas savoir dessiner. Lévy et les Incohérents prirent au pied de la lettre les mécontents jusqu'à opérer une rupture radicale avec le dessin dit classique. D'un trait d'esprit, son concept – « Faire une exposition de *dessins* exécutés par des gens qui ne savent pas dessiner » – anéantissait le bon goût et l'idéal bourgeois institutionnalisé. Savoir dessiner n'était ainsi plus de mise. Ne pas savoir dessiner poussait à être inventif et à l'avant-garde.

Jules Lévy avait également signé un « règlement de l'exposition des Arts Incohérents » en 1883 et en 1886, deux « documents d'art » primordiaux car Lévy y qualifie d'œuvres d'art même les objets à caractère industriel alors exclus par le règlement officiel du Salon des artistes français. Le mot « dessin » n'y est pas un terme générique attribué à toutes les œuvres Incohérentes comme dans son manifeste de 1885, mais un terme conventionnel qualifiant une section des Beaux-Arts à l'égal de la peinture ou de la sculpture, à ceci près qu'il intègre l'incompétence voulue des Incohérents dans l'art du dessin. Les dessins Incohérents auraient été refusés par le Salon officiel. Coquelin cadet (1848-1909) fait d'ailleurs mention de cet état de fait dans le titre de son œuvre, consigné dans le catalogue Incohérent, une ligne en zig-zag tracée sur une belle feuille de papier : *Souvenir d'Étretat (simple dessin). Refusé au salon Triennal.*

DOCUMENTS DU RÉEL

Étroitement liée aux romans des Goncourt et de Zola, l'esthétique naturaliste s'était imposée en peinture à la fin des années 1870. Cette esthétique avait pour ambition de retranscrire un monde en pleine mutation technique et sociale, de représenter la réalité contemporaine avec une exactitude scientifique. La documentation (livres, articles, notes, photographies, etc.) y tint aussi une place prépondérante. Se faisant les échotiers de la presse et de l'opinion générale, les Incohérents qui se moquaient de tout, de tous et d'eux-mêmes, raillèrent cette folie documentaire, stigmate de leur époque, et alors même que figuraient parmi eux trois petits maîtres naturalistes, les peintres Fernand Gueldry (1858-1945), Jean Geoffroy (1853-1924) et Évariste Carpentier (1845-1922), ce dernier ayant évolué du luminisme (autre qualificatif de l'impressionnisme donné sans succès par la presse) au naturalisme.

À l'étude des « documents historiques » (catalogues d'exposition Incohérents et journaux) de 1882 à 1893, en croisant leurs données (titres des œuvres, descriptions journalistiques), deux grands courants esthétiques se dégagent donc des expositions Incohérentes :

a) Les œuvres qui faisaient appel à l'équipement traditionnel de l'artiste : les dessins, les peintures, les sculptures.

b) Les œuvres mixtes et les œuvres-objets qui faisaient appel à des « documents du réel » (pavés, timbres-poste, etc.). C'est cette dernière esthétique qui nous intéresse maintenant.

Contemporains des révolutions des impressionnistes (abandon du dessin contour, de la perspective géométrique, peinture en plein air, etc.), les Incohérents s'étaient, eux aussi, demandé comment parvenir à une représentation capable de traduire la vision réelle de l'artiste, et non plus comment y parvenir selon les règles, quasi immuables, inculquées à l'Académie des beaux-arts.

Le dessin est d'ordinaire une technique de représentation visuelle sur un support plat, réalisé avec des outils traditionnels : mine de plomb, fusain, etc. Se libérant de toutes contraintes, les Incohérents choisirent de dessiner avec des éléments du réel (feuille de bristol, timbre-poste, clef, pelle, pioche, etc.). Ou bien, selon un autre point de vue, ils ne dessinaient rien du tout : « À bas le dessin ! il n'y a plus que l'idée ! » avait résumé un journaliste à l'époque. Quoi qu'il en soit, les Incohérents s'étaient réappropriés la valeur documentaire du dessin. Écoutons ce journaliste, un certain Simplice dans *La Petite Gironde* du 4 octobre 1882 :

> Ce qui paraît faire, en général, le fond du système des artistes incohérents, c'est un réalisme férocement logique : s'ils veulent représenter un cervelas à l'ail, dit à ce sujet un journal, ils prennent une toile, ils coupent un cervelas à l'ail par le milieu et ils le collent sur la toile, il est très ressemblant et aussi odorant que nature.



8



9

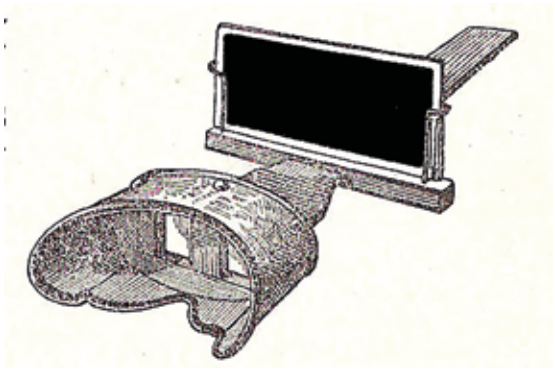
dentów Akademii Sztuk Pięknych. Werbując ich w swe szeregi, Lévy siał zepsucie! Warto zatem przypomnieć, że w języku francuskim słowo „dokument," pochodzące z łaciny (*docere* znaczy „uczyć"), było niegdyś synonimem „nauczania."

Na przestrzeni XIX wieku Akademia Sztuk Pięknych podsycała polemikę na temat wyższości rysunku nad kolorem, której symbolem był Eugène Delacroix, wybitny kolorysta, ale który rzekomo nie umiał rysować. Z dzisiejszego punktu widzenia Akademia i krytycy sztuki, którzy także nie zrozumieli metody artystycznej impresjonistów, instynktownie zarzucali im nieumiejętność rysowania. Lévy i Niezborni w sposób dosłowny odnieśli się do tej krytyki i zerwali radykalnie z tą klasyczną wersją rysunku. „Wystawa rysunków wykonanych przez ludzi, którzy nie potrafią rysować" jednym pociągnięciem unicestwiła „dobry smak" i zinstytucjonalizowany burżuazyjny ideał. Nie trzeba już było umieć rysować, a nieumiejętność rysowania popychała w stronę wynalazczości i awangardowości.

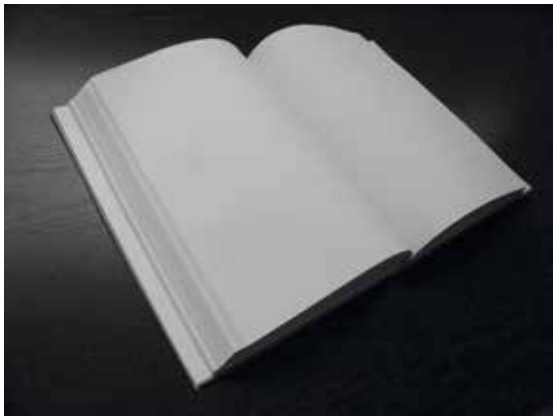
Jules Lévy wydawał również *Regulaminy wystaw Sztuk Niezbornych* w 1883 i 1886 roku, dwa istotne „dokumenty sztuki," w których nadaje status dzieła sztuki także przedmiotom o charakterze przemysłowym, wykluczonym wówczas przez oficjalne regulaminy salonów artystów francuskich. Słowo „rysunek" nie jest w regulaminach Lévy terminem ogólnym, stosującym się do wszystkich dzieł Niezbornych, jak w manifeście z roku 1885, ale terminem umownym, określającym Wydział Sztuk Pięknych na równi z malarstwem i rzeźbą, tyle tylko, że w jego ramy wpisuje się pożądana niekompetencja Niezbornych w sztuce rysowania. Rysunek w koncepcji Niezbornych nie mieścił się zatem w kategoriach oficjalnego salonu. Coquelin junior (1848–1909) przywołuje zresztą ten stan rzeczy w tytule swego dzieła *Wspomnienie z Étretat*[15] *(zwykły rysunek). Odrzucony na Triennale*, zarejestrowanego w katalogu Niezbornych, przedstawiającego zygzakującą linię na pięknym arkuszu papieru.

DOKUMENTY RZECZYWISTOŚCI

Ściśle związana z powieściami Goncourtów i Zoli estetyka naturalistyczna znalazła odbicie także w malarstwie pod koniec lat siedemdziesiątych XIX wieku. Estetyka ta miała ambicję przetransponowania zmieniającego się pod względem technicznym i społecznym świata i przedstawienia z naukową precyzją współczesnej rzeczywistości. Dokumentacja (książki, artykuły prasowe, notatki, zdjęcia itp.) zajmowała w tym projekcie sztuki naczelne miejsce. Mimo że byli prasowymi skrybami i jako tacy odzwierciedlali opinie czytelników, Niezborni naśmiewali się też ze wszystkiego, ze wszystkich i z siebie samych i naigrywali się z tego dokumentalnego szaleństwa, znamienia ich epoki, choć było wśród nich trzech drugorzędnych mistrzów naturalistycznych: malarze Fernand



10



11

Simplice décrit peut-être là *Les 4 âges de la vie* « d'un cochon », « peintures philosophiques sur quatre cervelas à l'ail »[8] du caricaturiste Henri de Sta (1846-1920).

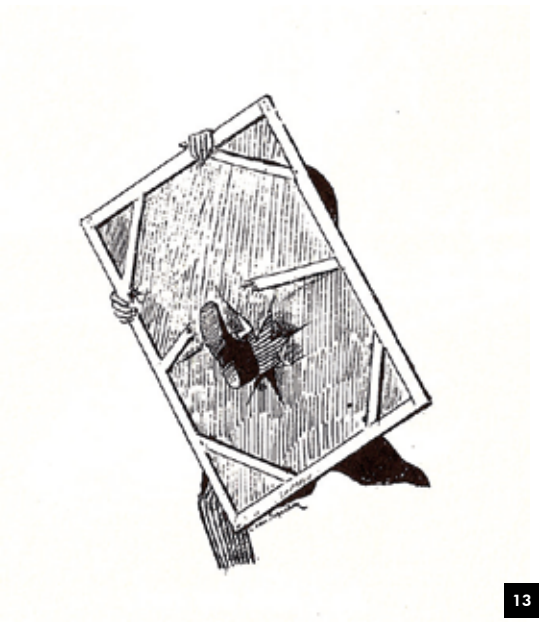
Les Incohérents introduisaient déjà dans l'art des produits de la société de consommation, de l'industrie et de l'agriculture. Par exemple, le célèbre caricaturiste Alfred Le Petit (1841-1909) assembla divers éléments pour figurer Sarah Bernhardt (1844-1923), une brosse à balai pour la chevelure, un parapluie aiguille pour dame pour les jambes, etc. Le mystérieux O. Nair colla des petits pois avec de la poix sur une toile : *Canard aux petits pois*. Les frères Langlois allèrent jusqu'à placer devant leur tableau un lapin vivant relié par une corde à la toile : *Nature non morte destinée à la casserole*.

En 1881, avant la création des Arts Incohérents, l'impressionniste Edgar Degas (1834-1917) avait exposé *La Petite Danseuse de quatorze ans*, une statuette en cire vêtue d'un tutu en véritable tulle. Les Incohérents n'innovaient donc pas tout à fait en la matière. Mais ils popularisèrent le procédé dont ils poussèrent la logique à l'extrême. Le néo-impressionniste Georges Seurat (1859-1891), lui, peindra des centaines d'esquisses sur des couvercles de boîtes à cigares, telle celle de *Dimanche à la Grande Jatte* en 1884. Il exposait au Salon des Indépendants, inauguré la même année, et qui, ouvert à tous, y compris aux artistes naïfs comme le Douanier Rousseau, s'inspiraient de la démarche des Incohérents.

Dès la deuxième exposition des Arts Incohérents en octobre 1882, des journalistes évoquèrent leur « naturalisme ». Ce terme était alors synonyme de « réalisme » et renvoie bien sûr au mouvement littéraire du même nom porté par Zola et les Goncourt. Importance de la documentation et fidélité au réel étaient les maîtres mots du naturalisme (1860-1890). Dans son article sur les Incohérents paru dans *La Réforme* du 2 octobre 1882, le journaliste Partout fit allusion à cette doctrine : « L'art sera incohérent ou il ne sera pas. » La formule était bâtie sur celle de Zola, « la République sera naturaliste ou ne sera pas », extraite de son manifeste *La République et la Littérature* publié en 1879. Zola, qui avait cherché à universaliser sa méthode, entendait la porter sur le terrain politique, puis, dans *Le Roman expérimental* (Paris, G. Charpentier, 1880), il théorisa sa façon de travailler reposant sur les documents. Les années 1880 furent une époque de naturalisme à outrance, de chasse aux documents. Le trop-plein de visibilité de Zola avait entraîné des réactions critiques en chaîne notamment chez les caricaturistes. André Gill (1840-1885), grand ami de l'Incohérent Émile Cohl (1857-1938), fut l'un des premiers à charger Zola et pourtant à avoir illustré ses romans, dont *L'Assommoir*. Dans la préface de sa *Muse à Bibi* (Paris, C. Marpon et E. Flammarion, 1881), il parodia l'usage exagéré des naturalistes de leur mot fétiche de « document » et à la fin de l'ouvrage, dans les premiers vers de « Au poète », son narrateur se



12



13

Gueldry (1858–1945), Jean Geoffroy (1853–1924) i Évariste Carpentier (1845–1922); ten ostatni migrował od „luminizmu" (nazwa, którą prasa bezskutecznie nadać chciała impresjonizmowi) do naturalizmu.

Studium „dokumentów historycznych" (katalogów wystaw Niezbornych i prasy) z lat 1882–1893 oraz porównanie danych, których są źródłem (tytuły dzieł i opisy dziennikarskie), ujawniają obecność na wystawach Niezbornych dwóch tendencji estetycznych:

a) dzieł odwołujących się do tradycyjnego wyposażenia artysty: rysunki, obrazy, rzeźby;

b) dzieł odwołujących się do „dokumentów rzeczywistości" (jakimi są brukowce, znaczki pocztowe itp.) i dzieł łączących wszystkie te kategorie oraz dzieł-przedmiotów. To właśnie ta kategoria będzie teraz przedmiotem naszej uwagi.

Współcześni rewolucji impresjonistów (odrzucenie rysunku konturowego i perspektywy geometrycznej, malarstwo plenerowe…), Niezborni także zadawali sobie pytanie o to, jak osiągnąć przedstawienie, które byłoby w stanie przełożyć rzeczywistą wizję artysty, a nie o to, jak osiągnąć je według niezmiennych reguł Akademii Sztuk Pięknych. Rysunek oznacza zazwyczaj technikę przedstawienia wizualnego na płaskim podłożu, zrealizowaną za pomocą tradycyjnych narzędzi, takich jak grafit, węgiel itp. Uwalniając się od wszystkich tych ograniczeń, Niezborni postanowili rysować, posługując się elementami rzeczywistości (kartką brystolu, znaczkiem pocztowym, kluczem, łopatą, kilofem itd.). Z innego punktu widzenia wcale nie rysowali: „Precz z rysunkiem! Istnieją tylko idee," podsumowywał dziennikarz z tamtej epoki. W każdym razie Niezborni przywiązywali dużą wagę do wartości dokumentalnej rysunku. Niejaki Simplice, dziennikarz, tak pisał o tym 4 października 1882 roku w *La Gironde* (Żyronda):

> To, co stanowi w ogólności podstawę systemu artystów Niezbornych, to bezlitośnie logiczny realizm: jeśli chcą przedstawić kiełbasę czosnkową, powiada na ten temat pewna gazeta, to biorą płótno, przecinają na pół kiełbasę czosnkową i przyklejają ją do płótna, bo wtedy nie tylko jest bardzo podobna, ale także podobnie pachnie, jak naturalna kiełbasa.

Simplice opisuje tu, być może, *4 pory życia* „pewnej świni," „obraz filozoficzny na kiełbasie czosnkowej"[16] karykaturzysty Henri de Sta (1846–1920).

To już Niezborni wprowadzili do sztuki produkty społeczeństwa konsumpcyjnego, przemysłowe i rolnicze. Na przykład, aby przedstawić Sarę Bernhardt (1844–1923), słynny karykaturzysta Alfred Le Petit (1841–1909)

dit « écœuré de réalisme immonde / Et de naturalisme obscène, d'art brutal[9] ». Albert Robida (1848-1926), qui avait croqué le *Réveillon des artistes incohérents* dans *La Caricature* du 27 avril 1884, dessina dans ce même journal, le 22 avril 1882, *Les Robinsons de la Guyane de Louis Boussenard ou aventures du romancier Boussenard à la recherche de documents*.

« Rien que la vérité, toute la vérité » était le slogan du naturalisme supporté par Zola qui avait souhaité fonder scientifiquement le roman, sous l'influence des sciences humaines (psychologie, sociologie, criminologie) qui se développèrent au XIXe siècle, ainsi que sous l'influence du modèle judiciaire.

Les Incohérents souhaitaient surmonter ces discussions stériles. Le même Partout écrivait toujours dans *La Réforme* du 2 octobre 1882 :

> Le niveau de l'art vient d'être élevé de cent coudées ! [...] Classique, romantisme, naturalisme, impressionnisme, vieilles rengaines, vieux mots, vieilles idées – l'erreur. Place à l'incohérence, – la vérité !

Critiques en action, un peu fous comme des artistes dans un laboratoire scientifique des arts plastiques, les Incohérents parodiaient, l'air de rien avec plein d'érudition, l'esthétisation documentaire du roman prônée par les naturalistes. Les journalistes étaient particulièrement attentifs à leurs productions qui faisaient appel à des « documents du réel », les qualifiant péjorativement, mais à juste titre, d'*ultra-naturalistes*. En 1882, lorsque Henri Gray présenta sa *Sculpture sur fromage*, le critique Paul Eudel (1837-1911) consigna son effet odorant dans *Le Journal des arts* du 10 novembre 1882 en évoquant « les dernières pages de *Nana* exhalant une odeur cadavérique ». L'art et la littérature agrémentés du parfum des choses lui paraissaient être une audace documentaire, que Zola n'avait sûrement pas prévue !

DOCUMENTS À L'ŒUVRE

Le document a servi de matériau pour les artistes Incohérents. Ils l'ont aussi utilisé comme source d'inspiration de leurs œuvres. Ils collectaient comme matériaux des photographies, des images, des timbres-poste, des journaux, des livres, affiches, étiquettes, télégrammes, etc. Le certifie au moins une œuvre originale, un photomontage de Georges Lanquest (?-1913) conservé à la Bibliothèque nationale de France. Environ 300 reproductions au trait recensées dans les catalogues d'exposition illustrés (1884, 1886, 1889 et 1893) permettent de poser des hypothèses sur la présence de documents dans les œuvres, mais seules les descriptions des journalistes permettent de les vérifier. Faisons un bilan fragmentaire selon les types de documents que les Incohérents intégraient dans leurs œuvres ou associaient à leurs œuvres. Ici les descriptions des journalistes complètent notre connaissance des œuvres.

Dans le photomontage de Lanquest, *Jules Lévy personnifiant les Arts Incohérents (Acheté par l'État pour le Musée du Louvre)*, deux documents collés sur un support papier forment l'œuvre : une image représentant un lézard (symbolique des Arts Incohérents : entendons les arts, Laids arts, lèse art) surmonté d'une photographie figurant la tête de Lévy. Émile Cohl a glissé deux sortes de documents dans le cadre de son *Portrait flatté d'après photographie*, à moins qu'il ne les ait collés sur le cadre : un portrait photographique et un cartel où est inscrit le sous-titre de l'œuvre, « Il suffit de donner une photographie pour avoir un portrait aussi ressemblant que celui-ci. Prix : 53 fr. 35 c. ». Son *Portrait flatté* est en fait une caricature du modèle photographié. Maurice Neumont, on l'a vu, encolla de vrais timbres sur sa toile. L'écrivain Eugène-Édouard Bertol-Graivil (1857-1910) colla sur son tableau une gazette qui en occupe quasiment tout l'espace : *Portrait en genoux de mon ami Jules de Marthold*. Deux livres ainsi qu'un verre d'eau avec une cuillère étaient posés sur la tablette attenante au tableau d'Henri Langlois (?- ?) et de Saint-Edme Langlois (1861- ?) intitulé *Portrait de M. H. de L.*, dédié à Henri de Lapommeraye (1839-1891), d'une très grande popularité pour ses conférences publiques. D'autres « documents du réel » complétaient ce portrait, de vrais cheveux et un lorgnon ornant la tête du critique.

Le document collé, ou collage, était une pratique courante chez les Incohérents. Voici maintenant quelques exemples où la connaissance des œuvres s'appuie sur des reproductions au trait, malheureusement non validées par des descriptions de journalistes. *Jean Rameau-lit trois fois* représente trois fois l'auteur Jean Rameau (1858-

połączył ze sobą rozmaite elementy: szczotkę do zamiatania jako włosy, damską parasolkę jako nogi itd. Enigmatyczny O. Nair przykleił groch smołą do płótna: *Canard aux petits pois* (Kaczka na grochu).[17] Bracia Langois posunęli się jeszcze dalej, przywiązując sznurkiem do płótna żywego królika: *Martwa natura przeznaczona do garnka*.

W roku 1881, przed powstaniem Sztuk Niezbornych, impresjonista Edgar Degas (1834–1917) wystawił *Czternastoletnią tancerkę*, woskową statuetkę w spódniczce z prawdziwego tiulu. Niezborni nie wymyślili zatem tej metody, ale ją rozpowszechnili, doprowadzając jej logikę do granicy. Neoimpresjonista Georges Seurat (1859–1891) malował setki szkiców na przykrywkach pudełek na cygara, jak choćby te, które przygotowywały *Niedzielne popołudnie na wyspie Grande Jatte* z 1884 roku. Wystawiał on na Salonie Niezależnych, otwartym w tym samym roku i dostępnym dla wszystkich, łącznie z artystami naiwnymi, którzy, jak Celnik Rousseau, inspirowali się metodą Niezbornych.

Począwszy od drugiej wystawy Sztuk Niezbornych w październiku 1882 roku, dziennikarze wspominali o ich „naturalizmie." Termin ten był wówczas synonimem „realizmu" i odnosił się oczywiście do ruchu literackiego o tej samej nazwie, reprezentowanego przez Zolę i braci de Goncourt. Znaczenie dokumentacji i wierność rzeczywistości były kluczowymi słowami naturalizmu (1860–1890). W artykule na temat Niezbornych, który ukazał się 2 października 1882 roku w *La Réforme* (Reforma), dziennikarz o nazwisku Partout tak pisał o ich doktrynie: „Sztuka będzie niezborna albo jej nie będzie." Ta formuła posługuje się retoryką Zoli: „Republika będzie naturalistyczna albo jej nie będzie," pochodzącą z manifestu „Republika i literatura," opublikowanego w roku 1879. Chcąc upowszechnić swoją metodę, Zola przeniósł ją na teren polityczny, a potem, w *Powieści eksperymentalnej* (Paryż, 1880), przedstawił teorię swojej pracy, opierającej się na dokumentach. Lata osiemdziesiąte XIX wieku były epoką przesadnego naturalizmu i polowania na dokumenty. Duża popularność Zoli pociągnęła za sobą serię reakcji krytycznych, zwłaszcza u karykaturzystów. André Gill (1840–1885), wielki przyjaciel artysty Niezbornego Émile'a Cohla (1857–1938), był jednym z pierwszych, którzy go karykaturowali, a także – paradoksalnie – jednym z pierwszych ilustratorów jego powieści *W matni* (*L'Assommoir*). W przedmowie do powieści swojego autorstwa *Muse à Bibi* (Paryż, 1879) parodiował nadużycia przez naturalistów ich słowa fetyszu „dokument;" na końcu książki, w pierwszych wersach *Dla poety*, narrator wyznaje, że jest znudzony „obrzydliwym realizmem / I bezwstydnym naturalizmem, brutalną sztuką."[18] Albert Robida (1848–1926), który w *La Caricature* przedstawił *Nowy rok artystów niezbornych*, narysował także w tym samym dzienniku z 22 kwietnia 1882 roku *Robinsonów z Gujany Louisa Boussenarda, czyli Przygody powieściopisarza Boussenarda poszukującego dokumentów*. „Tylko prawda, cała prawda" to był slogan naturalizmu popieranego przez Zolę, którego celem było naukowe ufundowanie powieści, pod przewodnictwem nauk humanistycznych (psychologii, socjologii, kryminologii), które rozwijają się w XIX wieku, a także pod wpływem modelu prawniczego.

Niezborni chcieli przezwyciężyć te jałowe dyskusje. Ten sam Partout pisał w *La Réforme* z 2 października 1882 roku:

> Poziom sztuki podniósł się o sto łokci. (…) Klasycyzm, romantyzm, naturalizm, impresjonizm, stare wyświechtane frazesy, przestarzałe słowa, przestarzałe idee – błąd. Czas na niespójność – na prawdę!

Trochę szaleńcy, jak artyści w naukowym laboratorium sztuk plastycznych, ale krytyczni w działaniu, z ukrytą erudycją, Niezborni parodiowali dokumentalną estetyzację powieści popieraną przez naturalistów. Dziennikarze z uwagą śledzili ich dzieła odwołujące się do „dokumentów rzeczywistości," słusznie nazywając je ultranaturalizmem, choć określenie to miało charakter pejoratywny. Kiedy Henri Gray wystawił wspomnianą rzeźbę z sera, krytyk sztuki Paul Eudel (1837–1911) wspomniał o wrażeniach węchowych w *Le Journal des arts* z 10 listopada 1882 roku, przypominając „końcowe strony *Nany*, z których wydzielał się zapach nieboszczyka." Sztuka i literatura przyozdobione zapachami rzeczy wydały mu się dokumentalną zuchwałością, której Zola z pewnością nie miał na myśli.



14

1952) dans une même et seule image, chaque scène étant intitulée. *Jean rame au lit* : Jean Rameau est en train de pagayer dans son lit devenu une barque. *Jean ramollit* : entièrement dévêtu, Jean Rameau est avachi, assis au bord de son lit. Enfin, *Jean Rameau lit* : l'écrivain en pyjama et bonnet de nuit allongé dans son lit est en train de lire un livre intitulé *Contes à dormir debout*. On peut imaginer que le livre était réel, incrusté dans le tableau. Puis citons pêle-mêle : *La Libération de la mère noire*, une femme noire tient un « certificat de libération », ce document nous renvoyant à l'actualité, une conférence internationale ayant décidé en 1884 l'abolissement de l'esclavage en Afrique. Dans *Tentations !* une colonne Morris est tapissée d'affiches de spectacles grivois tel *Les Cent Vierges* ; voilà des documents qui nous informent des spectacles en cours sur les Boulevards. Et voici une bouteille avec une étiquette qui porte l'inscription « Esprit à 90° », intitulée *Un litre d'esprit de la Comédie-Française : Est-il rond ? (E. Thiron)*. Une statue recouverte d'étiquettes d'eaux minérales titrée *Vénus de mille eaux*, déjà citée. Dans une autre reproduction au trait, *Aspice Pierrot pendu*, on voit Pierrot suspendu à une corde avec une pancarte accrochée au cou, portant l'inscription « Voleur, gourmand, menteur ». Dans un autre dessin, une banderole-pancarte couvre le derrière d'un homme vu de dos, y est noté le titre même de l'œuvre, *Puisqu'il est défendu d'en parler ? Supprimons-le !* Terminons avec un télégramme percé de trous : *Dépêches de Montreuil après la grêle*, qui est reproduit au trait non pas dans le catalogue d'exposition mais dans un journal.

Divers documents imprimés avaient également servi de sources d'inspiration aux Incohérents. D'un point de vue général, les Incohérents s'inspiraient largement des salons caricaturaux dessinés et diffusés dans la presse au XIX^e^ siècle. Ils en reprenaient les astuces graphiques et les gags, tels que les « monochromes pour rire », qu'ils sortaient de l'espace du journal pour les exposer sur des cimaises, dans des « galeries ». Le catalogue d'exposition de 1884 était illustré de reproductions au trait systématiquement mises en regard avec des textes plutôt humoristiques et non signés : des documents précieux lorsqu'ils nous aident à interpréter les dessins qu'ils accompagnent. Citons *L'Affamé*, à la fois titre de l'œuvre (exécutée en mie de pain) et du texte en vers : « Il n'a déjà pas si faim / Ou du moins j'en doute / Il mangerait c'est certain / Son beau cadre en croûte. »

Les Incohérents s'inspiraient également de romans, de pièces de théâtre, de recueils de poésie, en les pastichant, les détournant ou les manipulant. *Madame Chrysanthème* de Pierre Loti (1850-1923) devint

DOKUMENTY W DZIELE I W DZIAŁANIU

Dokument służył artystom Niezbornym za materiał, ale używali go także jako źródła inspiracji. Jako materiał wykorzystywali fotografie, obrazki, znaczki, gazety, książki, afisze, etykietki, telegramy itp. Zachował się jeden tylko oryginał tego typu dzieła, a mianowicie fotomontaż Georges'a Lanquesta (?–1913). Mniej więcej trzysta reprodukcji kreskowych w katalogach z lat 1884, 1886, 1889 i 1893 pozwala postawić hipotezę o obecności dokumentów w dziełach, ale jedynie opisy dziennikarskie umożliwiają jej zweryfikowanie. Dokonajmy pobieżnego i fragmentarycznego przeglądu według typu dokumentów wklejanych w dzieła lub kojarzonych z dziełami. Przedstawmy najpierw kilka opisów dziennikarskich, które uzupełniły naszą wiedzę o dziełach.

W fotomontażu Lanquesta, zachowanym w Bibliothèque nationale de France, *Jules Lévy ucieleśniający Sztuki Niezborne (zakup państwa dla muzeum Luwr)* do podłoża papierowego przyklejone są dwa dokumenty: ilustracja przedstawiająca jaszczurkę (symbolika dzieł Niezbornych), nad którą dominuje fotograficzny portret Lévy. Do *Pochlebiającego portretu według fotografii* Émile Cohl wprowadził dwa dokumenty: portret fotograficzny i tabliczkę, na której widniał podtytuł dzieła: *wystarczy dać zdjęcie, aby otrzymać portret tak podobny, jak ten. Cena 53 franki 35 centymów*. Opis dziennikarski nie pozwala określić, czy te dwa elementy były przyklejone do ramy, czy do podłoża; w każdym razie dzieło to jest karykaturą sfotografowanego modela. Maurice Neumont, jak widzieliśmy, przykleił do płótna znaczki pocztowe, a pisarz Eugène-Edouard Bertol-Graivil (1857–1910) na swoim obrazie *Portret od kolan mojego przyjaciela Jules'a Martholda* przykleił gazetę, która zajmuje niemal całą przestrzeń. Dwie książki, a także inne „dokumenty rzeczywistości" (szklanka wody, włosy, monokl itp.) położyli Henri Langlois (?–?) i jego brat Saint-Edme Langlois (1861–?) na stoliku obok obrazu zatytułowanego *M.H. de L.*, dedykowanego Henri de Lapommeraye, niezwykle wówczas popularnemu ze względu na swe konferencje publiczne.

Wklejony dokument, kolaż, to codzienna praktyka Niezbornych. Oto kilka przykładów ich prac, o których wiedzę czerpiemy tylko z reprodukcji kreskowych, ponieważ, niestety, nie uzupełniają ich opisy prasowe. *Jean Rameau-trois fois* (Jean Rameau trzy razy) przedstawia po trzykroć na jednym i tym samym obrazku autora Jeana Rameau (1858–1952), a kolejne sceny to: *Jean rame au lit*, gdzie widać Jeana Rameau, jak wiosłuje na łóżku, które stało się łodzią;[19] *Jean ramoli*, gdzie Jean Rameau jest rozebrany i siedzi całkowicie zwiotczały na skraju łóżka;[20] *Jean Rameau lit*, gdzie pisarz, w piżamie i czepku na głowie, leży wyciągnięty na łóżku, czytając książkę zatytułowaną *Opowieści do spania na stojąco*.[21] Można sądzić, że okładka książki wkomponowana była w dzieło. Niezborni posługiwali się certyfikatami, plakatami, etykietkami, sloganami z manifestacji i strajków, telegramami itp. Oto „zaświadczenie o uwolnieniu" w ręce czarnej kobiety – *La libération de la mer Noire*,[22] dokument odnoszący się do aktualności: w roku 1884 międzynarodowa konferencja podjęła decyzję o zniesieniu niewolnictwa w Afryce. W *Pokusie!* słup ogłoszeniowy oblepiony jest afiszami sprośnych spektakli z tamtych czasów, jak na przykład *Sto dziewic*. Tak dokumenty informują nas o ówczesnych programach kabaretów i teatrów bulwarowych. A oto reprodukcja butelki, z etykietką noszącą napis *Esprit à 90°*, w pracy zatytułowanej *Un litre d'esprit de la Comédie-Française : est-il rond?*,[23] czy też wzmiankowana wcześniej rzeźba *Wenus z Milo* oklejona etykietkami. Na innej reprodukcji widać dyndającego Pierrota z zawieszoną na szyi tabliczką: „Złodziej, łakomczuch, kłamca;" tytuł: *Aspice Pierrot pendu* (Patrzę na wiszącego Pierrota). W innej pracy: *Ponieważ zabronione jest o niej mówić? Skasujmy ją!* banderola, na której znajduje się tytuł dzieła, przykrywa część ciała poniżej pleców mężczyzny. A wreszcie perforowany telegram: *Depesza z Montreuil po gradobiciu*, dzieło znane nam z reprodukcji kreskowej w gazecie, a nie w katalogu wystawy.

Liczne dokumenty drukowane posłużyły również Niezbornym jako źródła inspiracji. Z ogólnego punktu widzenia Niezborni często inspirowali się salonami karykatur publikowanych w dziewiętnastowiecznej prasie. Czerpali stamtąd rozwiązania graficzne i gagi, a wśród nich „monochromy do śmiechu," które wyprowadzali z ich pierwotnej przestrzeni gazetowej po to, by wystawić je na ścianach „galerii." Katalog z roku 1884 ilustrowany był reprodukcjami kreskowymi, którym systematycznie towarzyszyły humorystyczne, anonimowe teksty; rysunki te służyły tu autorom jako źródła inspiracji dla tekstów, które są zresztą cennymi dokumentami, pomagającymi nam w interpretacji rysunków. Przykładem może być *Wygłodzony* – dzieło wykonane z miąższu chlebowego, ale także rymowany tekst: *„Il n'a déjà pas si faim / Ou du moins j'en doute / Il mangerait c'est certain / Son beau cadre en croûte."*[24]



15



16

Madame Criesonthème avec l'Incohérent anonyme Tybeau. *Un chapeau de paille d'Italie* d'Eugène Labiche (1815-1888) inspira un certain Bézodis pour *Un chapeau de pâtes d'Italie*, vraisemblablement un chapeau confectionné avec de véritables pâtes alimentaires. L'homme de lettres Eugène Godin (1856-1942) détourna le titre de son propre recueil *La Populace. Poésies satiriques par un républicain* en *La Populace. Essai de distillation comparée*, titre de son œuvre Incohérente reproduite au trait dans le catalogue.

Les monochromistes Incohérents, tel l'érudit Alphonse Allais, s'étaient très certainement aussi inspirés de *La Vie et les opinions de Tristram Shandy, gentilhomme*, un roman de Laurence Sterne, publié en neuf volumes parus en France dès 1776. À plusieurs endroits, Sterne introduit dans son roman des aplats noirs (vol. I, chap. XII), des pages vierges (vol. VI, chap. XXXVIII, précédé de : « faites simplement comme cela vous chante et pour ne complaire qu'à votre imagination »), voire des chapitres entièrement vides (vol. IX, chap. XVIII et XIX) [10].

ARRÊTEZ-VOUS, IL N'Y A RIEN À VOIR

Nous savons qu'au XIX^e^ siècle, dans les Salons officiels ou dans les musées le visiteur devait acheter le catalogue qui lui servait de guide pour s'informer du nom de l'artiste, du titre de l'œuvre, etc. Le cartel commença à s'imposer lentement au milieu du siècle sous la forme de plaque ou d'étiquette fixée sur l'encadrement du tableau ou sur le socle de la sculpture.

« Le jonglage objet-cartel est le mouvement de va-et-vient qu'un visiteur exécute plusieurs fois entre l'observation d'un objet et la lecture de son cartel[11]. » Des Incohérents ont joué avec ce type d'interaction comme par exemple Henri Gray avec *Les Pieds (Sculpture sur fromage)* (1882) ainsi décrits par Paul Eudel dans *Le Journal des arts* du 10 novembre 1882 :

> Deux mignons petits pieds de femme, fort bien modelés, déposés sur un carreau de velours rouge, avaient reçu cette grosse inscription dédaigneuse de la glaise : « Sculpture en marbre de gruyère ». On s'approchait pour lire le sous-titre : « Ce que l'on sent et ce que l'on suit », et, par l'odeur effrayé, on s'empressait de se rejeter brusquement à l'arrière.

Eudel ne dit pas si le titre, *Les Pieds (Sculpture sur fromage)*, en plus de figurer dans le catalogue de 1882, figurait sur un cartel fixé sur un socle selon l'usage du Salon officiel. Il semble cependant qu'il ait modifié la partie du titre entre parenthèses par l'inscription « Sculpture en marbre de gruyère ». Sa description étant trop



17



18

Niezborni inspirowali się również powieściami, sztukami teatralnymi, tomikami poezji; pastiszowali je, manipulowali nimi, przekręcali je. W pracy anonimowego artysty Tybeau *Madame Chrysanthème* Pierre'a Loti staje się *Criesonthème*.[25] *Włoski słomkowy kapelusz* Eugène'a Labiche'a (1815–1888) zainspirował pracę niejakiego Bézodisa pod tytułem *Włoski kluskowy kapelusz*,[26] prawdopodobnie kapelusz wykonany z prawdziwego makaronu. Człowiek pióra Eugène Godin (1856–1942) przekręcił tytuł własnego zbioru poezji *Pospólstwo. Poezje satyryczne napisane przez republikanina* i uczynił go tytułem dzieła Niezbornego: *Pospólstwo. Esej o destylacji porównawczej*, znanego nam właśnie z reprodukcji kreskowej w katalogu.

Niezborni monochromiści, jak wielki erudyta Alphonse Allais, z całą pewnością zainspirowali się także *Życiem i myślami JW Pana Tristama Shandy*, powieścią Laurence'a Sterne'a, opublikowaną w dziewięciu tomach, które ukazywały się we Francji, począwszy od roku 1776. W swojej powieści Sterne wprowadza zadrukowane na czarno strony (część I, rozdz. XII), strony puste (część VI, rozdz. XXXVIII), a nawet całe puste rozdziały (część IX, rozdz. XVIII i XIX).[27]

PROSZĘ SIĘ ZATRZYMAĆ, NIE MA NA CO PATRZEĆ[28]

Jak już dziś wiadomo, w XIX wieku na oficjalnych salonach lub w muzeach zwiedzający musiał kupić katalog, który był jego przewodnikiem i dostarczał mu informacji o tym, jak nazywa się artysta i jaki jest tytuł dzieła itd. Tabliczki z tytułami upowszechniały się powoli w połowie wieku w postaci etykietek przymocowanych do ramy obrazu lub do cokołu rzeźby. „Żonglowanie przedmiotem i etykietką pociąga za sobą ruch widza, który na przemian, wielokrotnie obserwuje przedmiot i czyta tabliczkę," pisze Anne-Sophie Grassin. Niezborni bawili się tą interakcją, jak na przykład we wzmiankowanych już *Stopach* Henri Graya, które tak opisuje Paul Eudel na stronach *Le Journal des arts* z 10 listopada 1882:

> Dwie wdzięczne i kształtne damskie stopy, pięknie wycyzelowane, postawione na pokrytej czerwonym suknem płycie, przyozdobione były tym pokaźnym napisem, który pogardzał gliną: „Rzeźba z marmuru serowego." Widz zbliża się, aby przeczytać podtytuł: *To, co wąchamy i czemu się przyglądamy*, i przerażony smrodem, pospiesznie odsuwa się do tyłu.

Eudel nie mówi, czy tytuł *Stopy (Rzeźba z sera)*, który figuruje w katalogu z roku 1882, znajdował się również na tabliczce przyczepionej, zgodnie z obyczajami oficjalnych salonów, do cokołu rzeźby.



19

Sztuka i Dokumentacja nr 20 (2019) | *Art and Documentation* no. 20 (2019) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

Wydaje się jednak, że Eudel zmienił część tytułu w nawiasie, zastępując ją słowami: „Rzeźba z marmuru serowego." Opis jego jest dość nieprecyzyjny, więc nie możemy stwierdzić, czy słowa te zostały wycięte w samej rzeźbie, czy też figurowały na tabliczce przyczepionej do cokołu. Podtytuł, który Eudel podaje, także nie figuruje w katalogu wystawy Niezbornych.

Jak wspominaliśmy, dwie główne tendencje estetyczne rysowały się w całości humorystycznych dzieł stworzonych przez Niezbornych. W kategorii dzieł odwołujących się do „dokumentów rzeczywistości" monochromia była rodzajem samym w sobie, ale nie znajdujemy jej śladów w ilustrowanych katalogach Niezbornych. Na wystawę Sztuk Niezbornych w roku 1883 – przypomnijmy, że jej katalog, tak jak w roku 1882, nie był ilustrowany – wielu artystów dało odpowiednik czarnego monochromu Paula Bilhauda, czyli czarnej kartki papieru w ramie, zatytułowanej *Walka Murzynów w nocy*, z roku 1882. Pomijając *Pierwszą komunię blednic-czych dziewczynek w śnieżną pogodę* Alphonse'a Allais, był wśród nich *Efekt śniegowy, w okolicach Irsuka* [Irkucka?] *(Syberia). Ciekawy efekt plenerowy* Émile'a Cohla, także przedstawiony za pomocą zwykłej, białej kartki papieru. Zwiedzający zatrzymywał się przed wieloma „obrazami w białym stylu," na których nie było absolutnie niczego do oglądania. Później Niezborni wystawili jeszcze inne monochromy. Wspomnijmy małego Paula Amilleta (1877–1963), wówczas dwunastoletniego chłopca, który zaprezentował w 1889 roku czarny „obraz," tak jak jego wujek Paul Bilhaud, a także *Niebo bez chmurki*, monochrom niebieski, aktora Coquelina juniora (1848–1909). Fabrykant tektury Ernst Bérard (?–?) przelicytował wszystkich w tej kategorii, transponując *Historyczną noc* z malarstwa na rzeźbę; nadto oglądający jego rzeźbę byli zarazem jej aktorami, gdyż w autentycznym stereoskopie oglądali najczarniejszą noc, czyli czarny monochrom. Była także biała książka, zatytułowana *Uwaga na oczy!!! autorstwa Francisa Sarcelles*, wydawcy Auguste'a Ghio (?–?). Prowokując wybuchy śmiechu, tytuły „wyjaśniały" tu sens „obrazów," wyzwalając potencjalnie w wyobraźni widza rzeczywiste sceny i tematy. „Współpraca" widza była zatem czynnikiem decydującym. Ale na jakich dokumentach zapisane były tytuły monochromów? Na tabliczkach przyczepionych do ram? A jeśli dzieła nie były oprawione w ramy? W przypadku *Pierwszej komunii…* Alphonse'a Allais tabliczka była prawdopodobnie położona obok dzieła. Czy tytuły figurowały jedynie w katalogach wystaw? Brakuje nam wielu informacji na ten temat, i to w przypadku większości dzieł Niezbornych. Pod nieobecność tabliczek katalog wystawy zastępował ich funkcję dokumentalną w stosunku do widza. Ale wyobraźmy sobie przez chwilę, że tabliczki te naprawdę istniały. Widoczna na tym samym planie, co dzieło, tabliczka mogła być potraktowana jako „dokument artysty," jako nośnik informacji o tytule, niezbędny zatem dla samego zaistnienia dzieła w momencie wystawienia go przez artystę. Tabliczka byłby zatem substytutem dzieła, jego namiastką, jako nośnik jego tytułu, a zatem i sensu.

Wspomnijmy na koniec o nowatorskiej praktyce Niezbornych na wystawie z roku 1883, gdzie widzowie musieli się zatrzymywać także po to, aby nie móc nic zobaczyć. Aby obejść prawo z 2 sierpnia 1882 roku o obrazie moralności, Niezborni prezentowali swe dzieła zakryte w części tablicami z napisem „zakryte z powodu moralności." Ciekawski widz, który usiłował zobaczyć to, co zostało zasłonięte, musiał zerwać tablicę skrywającą rzekomo niemoralną scenę i stawał się tym sposobem aktorem dzieła. Nie wiemy, czy wszystkie te tablice były identyczne. Czy były integralną częścią dzieła? Chyba tak, ponieważ były wszak częścią scenografii wystawienniczej dzieł zabronionych spojrzeniom. Tablice te także traktować można jako „dokumenty artystów," gdyż były one nieodłączne od systemu prezentacji każdego dzieła.

PRZYPADEK ALPHONSE'A ALLAIS

Niezaprzeczalnie osobowość najbardziej pasjonująca Sztuk Niezbornych i ich postać najważniejsza, tym bardziej że kontynuował tę przygodę poza krótkim okresem istnienia grupy, Alphonse Allais i jego twórczość wyjaśniają miejsce dokumentu drukowanego i reprodukowanego w historii ruchu i jego recepcji. Ostatnia wystawa Niezbornych miała miejsce w roku 1893. W *Albumie primaaprilisowym* z roku 1897, retrospektywnie i po raz pierwszy, Allais reprodukuje dzieła, które wcześniej wystawiał na salonach Sztuk Niezbornych. *Album…* jest zatem dla archeologii Sztuk Niezbornych dokumentem pierwszorzędnej wagi, gdyż nadał monochromom nową popularność i nową wiarygodność. W pierwszej przedmowie, po której następuje seria reprodukcji malarskich monochromów, Allais pisze:

imprécise, nous ignorons si cette mention était gravée sur la sculpture ou si elle était notée sur un cartel chevillé à un socle. Par ailleurs, le sous-titre noté par Eudel est absent du catalogue d'exposition Incohérent.

Deux grands courants esthétiques se dégagent de l'ensemble des œuvres d'humour créées par les Incohérents, on l'a vu. Concernant les œuvres faisant appel à des « documents du réel », la monochromie fut un genre à part entière, dont pourtant il n'y a pas de traces de reproduction dans les catalogues illustrés des Incohérents. À l'exposition des Arts Incohérents de 1883 – rappelons que le catalogue comme en 1882 n'était pas illustré –, maints artistes avaient donné la contrepartie au « monochrome » noir de Paul Bilhaud, une feuille de papier noir dans un cadre, intitulé *Combat de nègres pendant la nuit* et créé en 1882. Outre la *Première communion de jeunes filles chlorotiques par un temps de neige* par Allais, il y avait un *Effet de neige, environ d'Irsouk (Sibérie), curieux effet de plein air* par Émile Cohl, également figuré par une simple feuille de papier blanc. Le visiteur s'était alors arrêté devant plusieurs « tableaux à la manière blanche » où il n'y avait absolument rien à voir. Par la suite, les Incohérents présentèrent d'autres « monochromes ». Évoquons le petit Paul Amillet (1877-1963), âgé de douze ans, qui présenta en 1889 un « tableau » noir, comme son oncle Paul Bilhaud, puis de l'acteur Coquelin cadet un *Ciel sans nuage*, un « monochrome » bleu. Le cartonnier Ernest Bérard (?-?), lui, marquait une surenchère dans le genre puisque, avec *La Nuit historique,* il le transposait de la peinture à la sculpture ; de plus, le regardeur était acteur de son œuvre, car dans un véritable stéréoscope, il regardait la nuit la plus noire ou un « monochrome » noir. Il y avait aussi un livre blanc, intitulé *Prenez garde à vos yeux !!! par Francis Sarcelles*, de l'éditeur Auguste Ghio (?-?). Provoquant le rire, ce sont les titres qui « expliquaient » ces « tableaux ». Les titres rendaient la présence d'une scène ou d'un sujet effectif dans l'esprit du spectateur, virtuellement. Le concours de ce dernier était primordial. Dans le cas précis des « monochromes », sur quels documents leurs titres étaient-ils inscrits ? Sur des cartels fixés sur le cadre ? Et si l'œuvre n'était pas encadrée, comme vraisemblablement *Première communion* d'Allais, le cartel se trouvait-il placés à ses côtés ? Les titres figuraient-ils uniquement dans les catalogues d'exposition ? Des informations nous manquent à ce sujet, et cela vaut pour l'ensemble des productions Incohérentes. À défaut des cartels, le catalogue Incohérent remplaçait leur fonction documentaire auprès du visiteur. Mais supposons un instant que ces cartels aient vraiment existé. Visible sur le même plan que l'œuvre, le cartel aurait pu être placé à ses côtés, ou fixé sur son cadre. En l'espèce, on pourrait donc le qualifier de « document d'artiste », puisque, porteur de l'intitulé de l'œuvre, il aurait été indispensable à son existence au moment de son exposition par l'artiste. Ce cartel aurait été en quelque sorte un ersatz de l'œuvre, car porteur de son titre, et par conséquent de son sens.

Pour terminer, signalons une pratique innovante des Incohérents à l'exposition de 1883, car le spectateur devait s'arrêter, là aussi, pour ne rien voir. Ainsi, pour contourner la loi du 2 août 1882 sur l'outrage aux bonnes mœurs, des Incohérents présentèrent leurs œuvres couvertes en partie par des pancartes où il était écrit : « Caché pour cause de moralité. » Le visiteur curieux qui devait forcément tenter de voir, d'arracher les pancartes qui dissimulaient des scènes prétendument immorales, était là aussi acteur de l'œuvre. Est-ce que ces pancartes étaient toutes identiques ? Nous l'ignorons. Faisaient-elles partie intégrante des œuvres ? Nous pouvons l'affirmer quant au moment de leur exposition, puisqu'elles faisaient partie de la mise en scène des œuvres interdites au regard. On peut considérer ces pancartes comme des « documents d'artiste » car elles sont indissociables du dispositif de chaque œuvre.

LE « CAS ALLAIS »

Indéniablement, Alphonse Allais est la personnalité la plus passionnante des Arts Incohérents, leur figure la plus importante, d'autant plus qu'il poursuivit l'aventure au-delà de la courte période de l'existence du collectif. Allais et son œuvre permettent de comprendre la place du document, imprimé, reproductible, et de sa réception. La dernière exposition des Arts Incohérents eut lieu en 1893. Dans son *Album primo-avrilesque*, en 1897, rétrospectivement et pour la première fois Allais reproduit les œuvres qu'il avait exposées auparavant au Salon des Arts Incohérents. Pour l'archéologie des Arts Incohérents, l'*Album* est donc un document essentiel parce qu'il leur a accordé une nouvelle visibilité, une crédibilité. Dans la première préface, dans laquelle est reproduite une série de « monochromes » picturaux, Allais écrit :


ARTS INCOHÉRENTS
4 Rue Antoine Dubois
Monsieur Jules LEVY prie
M
de vouloir bien honorer de
présence l'Exposition de
Peinture, Sculpture et Dessins
qui aura lieu chez lui, 4, rue
Antoine Dubois, le dimanche
1er Octobre 1882 de 1h à 5h du Soir.
Invitation RIGOUREUSEMENT personnelle.

20


EXPOSITION des ARTS INCOHÉRENTS
CARTE D'EXPOSANT

21


Valable du 17 Octobre au 19 Décembre 1886
ARTS INCOHÉRENTS
CARTE d'EXPOSANT.
1886
EXPOSITION
Jules LEVY
ENTRÉE PERSONNELLE

22

> je pus enfin exposer une première œuvre : *Première communion de jeunes filles chlorotiques par un temps de neige*. Une seule Exposition m'avait offert son hospitalité, celle des *Arts incohérents*, organisée par un nommé Jules Lévy, à qui, pour cet acte de belle indépendance artistique et ce parfait détachement de toute coterie, j'ai voué une reconnaissance quasi durable.

L'*Album* se clôt sur un « monochrome musical », *Marche funèbre composée pour les funérailles d'un grand homme sourd*, une partition vierge de notes, précédée d'une seconde préface. Au fil des pages, on compte sept « monochromes » picturaux qui, encadrés et titrés, se déclinent en noir, bleu, vert, jaune, rouge, gris et blanc, le dernier étant la *Première communion*. Le catalogue d'exposition des Arts Incohérents de 1883 complète nos données sur ce « monochrome » blanc, tandis que le catalogue de 1884 nous renseigne sur les autres œuvres Incohérentes d'Allais :

> 1883. N° 3. *Première communion de jeunes filles chlorotiques par un temps de neige*. Acquis par l'État. - L'État c'est moi.
> 1884. N° 3. *Récolte de la tomate, sur le bord de la mer rouge par des cardinaux apoplectiques*. (Effet d'aurore boréale). Offert à S. S. Léon XIII, comme denier de Saint-Pierre.
> N° 4. *Terre cuite. (Pomme de)* Acquis par le ministère de l'Angleterre.
> N° 5. *Les grandes douleurs sont muettes*. - Marche funèbre incohérente.[12]

Comme nous le constatons, la *Terre cuite. (Pomme de)* est absente de l'*Album*. Quant au « monochrome » noir, qui ouvre la série, intitulé *Combat de nègres…*, il est attribué à un maître dont Allais tait le nom. Comme on l'a vu, il se référait au *Combat de nègres…* du monologuiste Paul Bilhaud, exposé en 1882 aux Arts Incohérents. Allais assumait donc sa vocation de peintre à la différence de Bilhaud qui abandonnera cette voie après avoir toutefois initié la monochromie aux Arts Incohérents et même dans les arts plastiques[13]. Le mérite d'Allais était d'avoir pressenti que son œuvre « monochrome » était vouée à un bel et multiple avenir. Par le tirage de ses « monochromes » en multiples, il critique l'idée d'un chef-d'œuvre unique, « faisant appel aux techniques modernes des industries graphiques de son temps pour imprimer les aplats de couleur directement sur le papier[14] ».

Rétroactivement, en 1904, dans un article signé Ésope fils paru dans *Le Sourire*, Allais revient encore sur le « monochrome » noir de Bilhaud. Un demi-siècle avant Yves Klein (1928-1962), il y valide le terme « monochrome » pour désigner des œuvres d'une seule et même couleur. En effet, en 1954, Yves Klein prendra lui aussi soin de publier ses premiers monochromes dans *Yves-Peintures*, album sensiblement distinct de celui d'Allais – pas de titres, pas d'encadrements, uniquement des « collages » de papiers colorés sur des feuilles libres, etc. À partir de ce document d'art de 1904, dont la pertinence passa inaperçue, se rejoue l'histoire de la généalogie du monochrome. Ce document est d'une importance capitale au regard de l'histoire de l'art, car c'est précisément ici que le terme de monochrome remplace le terme « monochroïdal » qui permettait aux historiens de l'art de valider l'énorme différence entre les « monochromes pour rire » des Incohérents et les « monochromes sérieux » du XX^e^ siècle[15].

« DOCUMENTS HUMAINS[16] »

Alors que l'administration s'organisa… au XIX^e^ siècle, nous l'avons vu, les Incohérents défiaient tout étiquetage, tout formatage, tout classement, réservés justement aux documents bureaucratiques**.** Plusieurs Incohérents furent d'ailleurs employés dans diverses administrations. Et si justement ces artistes voulaient dire, tout simplement, que l'art n'est point administrable, mais qu'il est la vie, et donc incohérent, faillible, changeant comme le temps, qu'il est pétri de sensations, autrement dit de « documents humains », d'« un peu de cette histoire individuelle qui, dans l'Histoire, n'a pas d'historien » ? Déconstructeurs du langage, les Incohérents prirent au pied de la lettre l'étymologie de « sensation », si cher aux impressionnistes : une impression produite par les objets sur les sens. Outre le fait de provoquer le scandale dans l'opinion – en 1883 l'Institut de France s'était scandalisé de leurs productions[17] –, il s'agissait de faire sensation, de créer un effet de surprise sur le

> Mogłem wreszcie wystawić moje pierwsze dzieło: *Pierwszą komunię bledniczych dziewczynek w śnieżną pogodę*. Jedna tylko wystawa ofiarowała mi swą gościnność, a mianowicie Sztuki Niezborne, zorganizowana przez Jules'a Lévy, dla którego za ten piękny akt artystycznej niezależności oraz za jego niezawisłość wobec wszelkich koterii żywię niemal dozgonną wdzięczność. (*Album*... s. 5)

Album... kończy się monochromem muzycznym *Wielkie cierpienia są nieme* – partyturą bez jednej nuty, poprzedzoną drugą przedmową. Na kolejnych stronach zreprodukowanych jest siedem monochromów malarskich, w ramkach i z tytułami, w kolorach: czarnym, niebieskim, zielonym, żółtym, czerwonym, szarym i białym. Ostatni to właśnie *Pierwsza komunia*.... Katalog wystawy Sztuk Niezbornych z roku 1883 uzupełnia naszą wiedzę na temat tego białego monochromu, katalog z roku następnego zaś przynosi informacje o innych dziełach Niezbornych Alphonse'a Allais.

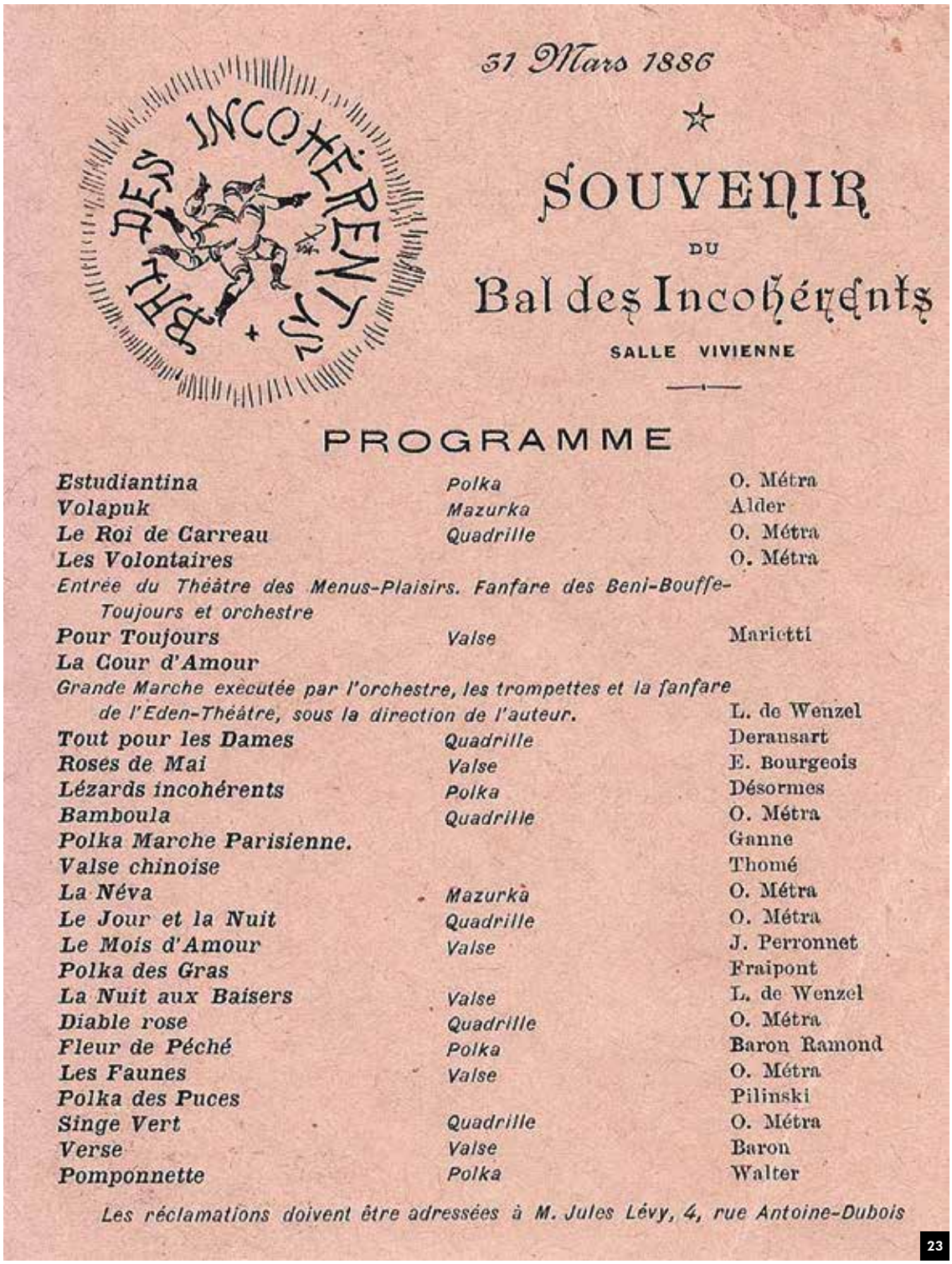
> 1883, n°3: *Pierwsza komunia bledniczych dziewczynek w śnieżną pogodę*. Zakupione przez państwo. – Państwo to ja.
> 1884, n°3: *Zbiór pomidorów nad brzegiem Morza Czerwonego przez apoplektycznych kardynałów. (Efekt zorzy polarnej)*. Ofiarowany Jego Świątobliwości Leonowi XIII jako denar świętego Piotra.
> 1884, n°4: *Terre cuite (Pomme de)*.[29] Zakupione przez ministerstwo Anglii.
> 1884, n°5: *Wielkie cierpienia są nieme*. – Niezborny marsz żałobny.

Jak widzimy, *Terre cuite (Pomme de)* nieobecna jest w *Albumie*..., *Walka Murzynów*... zaś, która otwiera serię monochromów, przypisana jest mistrzowi, którego nazwisko Allais przemilcza. Jak widzieliśmy, odnosi się do *Walki Murzynów*... monologisty Paula Bilhauda, zaprezentowanej w roku 1882 na wystawie Sztuk Niezbornych. Allais identyfikował wszelako się ze swoim powołaniem malarskim, w odróżnieniu od Bilhauda, który drogę tę porzucił, ale to on wszak zainicjował monochromię w Sztukach Niezbornych, a nawet ogólnie: w sztukach plastycznych.[30] Zasługą Allais było zaś przeczucie, że „monochrom" miał przed sobą wielką i wieloraką przyszłość. Drukując „monochromy" w istotnym nakładzie, krytykował on koncepcję unikalnego arcydzieła, „posługując się nowoczesną techniką przemysłu graficznego tamtej epoki i drukując bezpośrednio na papierze kolorowe aple."[31]

Retrospektywnie, w roku 1904, w artykule podpisanym Ezop syn, który ukazał się w *Le Sourire* (Uśmiech[32]), Allais powraca jeszcze raz do „monochromu" Bilhauda. Pół wieku przed Yves'em Kleinem (1928–1962) uświęca w nim termin „monochrom" jako dzieło jednokolorowe. W istocie Klein zadba o to, by w roku 1954 opublikować swoje pierwsze monochromy w albumie *Yves-Peintures*, bardzo zresztą niepodobnym do *Albumu*... Allais, bo niezawierającym ani tytułów, ani obramowań, ale jedynie kolaże z kolorowego papieru przyklejonego do niepołączonych kartek. Poczynając od tego właśnie dokumentu sztuki z roku 1904, którego znaczenia nie dostrzeżono, rozgrywa się genealogia monochromu. A artykuł ten ma decydujące znaczenie dla historii sztuki, gdyż to tutaj właśnie termin „monochrom" zastępuje „monochroid," używany jeszcze w *Albumie*..., który pozwalał historykom podkreślać wielką różnicę między „monochromami do śmiechu" malarzy Niezbornych i „monochromami na poważnie" wieku XX.[33]

DOKUMENTY LUDZKIE[34]

Administracja jest wynalazkiem XIX wieku. Widzieliśmy, jak artyści Niezborni krytykowali wszelkie formy etykietowania, formatowania, klasyfikowania itp., które były właśnie prerogatywą dokumentów papierowych. Wielu spośród nich zatrudnionych zresztą było w administracji. Być może Niezborni chcieli właśnie powiedzieć, że sztuką nie da się administrować, ponieważ jest ona samym życiem, i że sztuka jest zatem niezborna, omylna, zmienna jak czas, i że jest mieszaniną wrażeń i sensacji zwanych „ludzkimi dokumentami," czyli „kawałkami historii indywidualnych, które w Historii nie mają swoich historyków." Niezborni jako dekonstrukcjoniści języka, w sensie dosłownym odnosili się do etymologii słowa „sensacja," tak drogiego impresjonistom, czyli znaczenia „wrażenie,"[35] jakie na zmysłach odciska postrzegany przedmiot. Pomijając sam fakt



23

Sztuka i Dokumentacja nr 20 (2019) | *Art and Documentation* no. 20 (2019) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

sprowokowania skandalu w oczach opinii publicznej (zresztą sam Institut de France obruszył się na Sztuki Niezborne[36]), szło także o to, by wywołać sensację, silne wrażenie, otrzymać efekt zaskoczenia, stworzyć dzieła sensacyjne. Gdyż artysta Niezborny grał na emocjach zwiedzających. Jak widzieliśmy, rzeźba z sera Graya mobilizowała ciało oglądającego; monochromiści odwoływali się do jego wyobraźni, ponieważ każdy monochrom był obrazem intymnym, osobistym ze względu na własne przeżycia odbiorcy i na jego stan ducha.

Artyści Niezborni wciągali także w swą grę krytyków sztuki, postaci nieodzowne dla zaistnienia dzieła. Starali się zbijać ich z tropu i zaskakiwać. Krytykom sztuki niełatwo było zaklasyfikować dzieła Niezborne, gdyż nie przystawały one do żadnej kategorii sztuk pięknych. Z braku lepszego rozwiązania pisali o nich jako o karykaturach, podczas gdy sami artyści odrzucali ten termin, zachowując go dla dobrze znanego procederu rysunków „z dużą głową i małym ciałem." Adolphe Wilette (1857–1926), który także wystawiał z Niezbornymi, proponował wyrażenie „rysunek humorystyczny," wolne od stereotypów i otwarte na „dokumenty ludzkie." Tak na przykład jego Pierrot hochsztapler, którego przygody publikował dziennik *Le Chat noir*, jest niezdarnym w miłości melancholikiem, pochodzącym ze zubożałej klasy społecznej. Wielu Niezbornych wystawiało dzieła naznaczone duchem poezji: Georges Lorin (1850–1927), autor *Komety*, czy Georges Monet (1849–1908), autor *Robaka zakochanego w gwieździe*.

Trzeba też podkreślić, że artykuły prasowe na temat Niezbornych są sprawozdaniami pisanymi najczęściej na żywo, w niejednym przypadku nawet przed wernisażem wystawy. Tego typu „dokumenty ludzkie" są siłą rzeczy subiektywne. Wizyta Édouarda Maneta (1841–1883), któremu towarzyszyli Auguste Renoir (1841–1919) i Camille Pissarro (1830–1903), na drugiej wystawie Sztuk Niezbornych w mieszkaniu Jules'a Lévy 1 października 1882 dostrzeżona została – z tego, co wiemy – przez jednego tylko dziennikarza w *Le Panurge* (Panurg[37]) z 8 października, w sposób anegdotyczny i bez żadnej innej analizy ani informacji. Niezrozumiany, odrzucony z oficjalnych salonów, Manet zbliżył się do artystów o nowatorskich praktykach, najpierw do impresjonistów, którzy traktowali go jako swojego przewodnika, a którzy to po Komunie Paryskiej i wojnie domowej z lat 1870–1871 spotykali się w kawiarni Guerbois na Batiniolach. Później, na krótko przed śmiercią, zbliżył się do Niezbornych, do których zaliczali się jego przyjaciele. W mieszkaniu Lévy wystawiali na przykład pisarz Charles Monselet (1825–1888), gorący zwolennik twórczości Maneta, oraz specjalista od akwaforty Henri Somm (1844–1907), bywalec kawiarni Guerbois, który uczestniczył również w wystawie impresjonistów w 1879 roku. Mimo że sam był przedmiotem ataków na salonach karykatur, niekoniecznie dlatego, że twórczość jego była tam osądzana krytycznie, w młodości Manet próbował swych sił w karykaturze właśnie, choć niewiele na ten temat wiemy, co nie jest być może bez związku z rewolucją, jakiej dokonał w malarstwie. Tak więc jeden tylko dziennikarz odnotował wizytę Maneta na wystawie Niezbornych. A przecież można sądzić, że Manet był najstosowniejszą osobą, aby oceniać specyficzną awangardowość Sztuk Niezbornych.[38] Wyobraźmy sobie te ramy bez obrazów, pejzaże morskie bez wody, malarstwo na wszelkiego rodzaju podłożach… Chory i mocno osłabiony Manet chciał zatem koniecznie zobaczyć arcydzieła Niezbornych. Widzimy go, jak zasięga informacji o numerach i tytułach dzieł, o biografiach artystów, tak jak na oficjalnych salonach, i jak śmieje się do rozpuku. Na samym początku listy artystów figuruje Niezborny, który nie podaje swego nazwiska i przedstawia się jako „Anonim (bez imienia), próżniak, mniej niż zero,[39] uczeń publiczności, kariery amerykańskie."

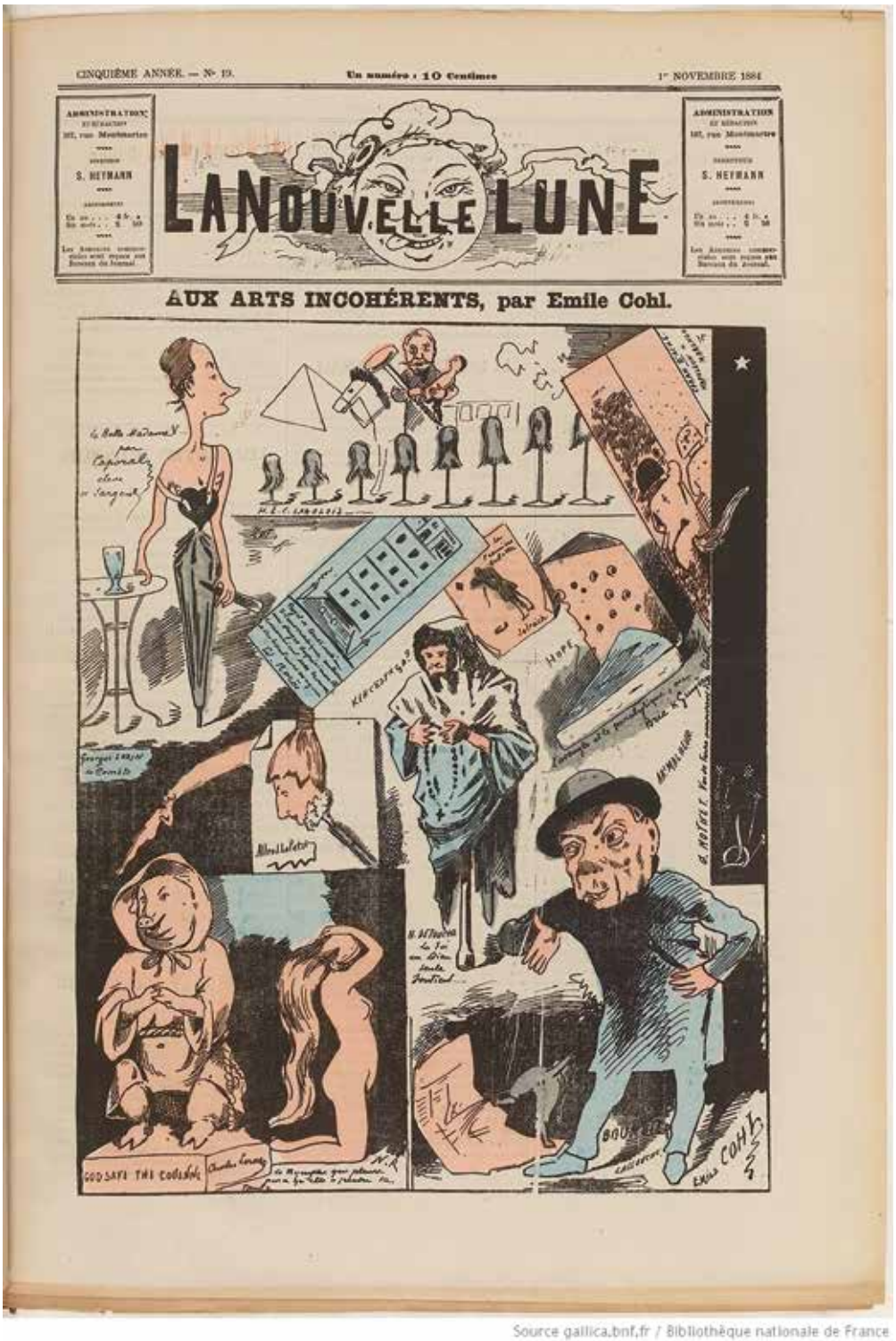
Krytycy nie brali na ogół na poważnie sukcesu skandali Sztuk Niezbornych. Następujące po sobie w tamtych czasach awangardy nie ułatwiły im zadania: nie potrafili wyciągnąć konsekwencji z *tabula rasa* Niezbornych, z ducha transgresji, który pukał już do drzwi Akademii i Instytutu. A przecież było kilku dziennikarzy, jak H.E.C. Langlois, którzy przyznali Sztukom Niezbornym należne „im miejsce w historii sztuki współczesnej" i którzy zrozumieli, że Niezborni eksperymentowali „sztukę nadchodzących wieków."[40] Niewielu tylko spośród nich zastanawiało się nad statusem dzieł Niezbornych, choć liczne dokumenty potwierdzają wolę „uartystycznienia" tej twórczości przez samych Niezbornych i nie ma większego znaczenia, że była ona przeznaczona „do śmiechu." Usytuowana między sztuką i niesztuką, już sama nazwa Niezbornych ucieleśniała filozoficzny i egzystencjalny paradoks sztuki. Co to jest sztuka? Czy mogą w niej zamieszkiwać, tak jak w życiu, sprzeczne ze sobą rzeczywistości? Czy powinna przeciwstawiać zadziwienie konformizmowi? To pytania, które zapowiadają dwudziestowieczne postawy dadaizmu. Słowo „dokument" miało dla nich przede wszystkim znaczenie ludzkie.

spectateur, de faire des œuvres à sensation. L'artiste Incohérent jouait avec les émotions du visiteur. Avec *Les Pieds (Sculpture sur fromage)*, Gray impliqua le corps du regardeur, on l'a vu ; les monochromistes sollicitèrent l'imagination des regardeurs. Chaque monochrome était alors un tableau intime, personnel, perçu selon son propre vécu, son humeur.

L'artiste Incohérent entraînait dans son jeu également le critique d'art, figure indispensable à l'existence de l'œuvre. Les Incohérents prenaient au dépourvu les critiques. Ces derniers peinant à classer les œuvres Incohérentes, qui n'entraient alors dans aucune catégorie des Beaux-Arts. Faute de mieux, ils en parlaient comme des caricatures alors même que ce terme était réfuté par les artistes eux-mêmes qui le réservaient à proprement parler au procédé connu du dessin avec « une grosse tête et un petit corps ». Adolphe Willette (1857-1926), lui-même exposant Incohérent, y préférait l'expression « dessin d'humour », loin des stéréotypes, ouverte à la large palette des « documents humains ». Ainsi, son Pierrot fumiste, dont il publia les aventures dans *Le Chat noir*, est un rêveur, un mélancolique, un maladroit en amour… d'une classe sociale défavorisée. Maints Incohérents exposèrent des œuvres aussi teintées de poésie, Georges Lorin (1850-1927), auteur de *La Comète*, ou Georges Moynet (1849-1908), auteur du *Ver de terre amoureux d'une étoile*.

Enfin, les articles de journaux sur les Arts Incohérents sont des comptes rendus pris sur le vif, généralement avant le vernissage des expositions. Ces « documents humains » sont forcément subjectifs. La visite d'Édouard Manet (1832-1883) accompagné d'Auguste Renoir (1841-1919) et Camille Pissarro (1830-1903) à la deuxième exposition des Arts Incohérents qui se déroula chez Jules Lévy le 1er octobre 1882, fut relevée, à notre connaissance, par un seul journaliste, dans *Le Panurge* du 8 octobre 1882, et de manière anecdotique. Incompris, exclu par les officiels, Manet s'était rapproché des artistes novateurs, des impressionnistes, dont il fut considéré comme le chef de file, qui après la Commune et la guerre civile de 1870-1871 se rencontraient au café Guerbois des Batignolles. Peu avant de mourir, il alla voir ses propres amis qui exposaient chez Jules Lévy : l'écrivain Charles Monselet (1825-1888), défenseur de son œuvre, ou encore l'aquafortiste Henri Somm (1844-1907), un habitué du café Guerbois, qui avait participé à l'exposition impressionniste de 1879. Lui-même objet de moqueries dans les salons caricaturaux dessinés (pas forcément pour juger négativement son œuvre), Manet s'était essayé, dans sa jeunesse, à la caricature, ce qui n'est sans doute pas sans incidence sur la révolution qu'il mena en peinture. Ainsi, un seul journaliste grava dans le marbre, ou plutôt dans *Le Panurge*, la visite de Manet aux Arts Incohérents, et pourtant on peut penser qu'Édouard Manet était le plus à même de juger leur avant-gardisme singulier[18]. Figurez-vous des cadres sans toiles, des marines sans eau… des peintures sur toutes choses… On imagine un Édouard Manet affaibli, très malade, qui avait tenu à voir les chefs-d'œuvre de l'Incohérence. On l'imagine s'informant des numéros et des titres des œuvres, de la biographie des artistes, comme au Salon officiel, et puis rire aux éclats. En tête de liste, un Incohérent, qui ne dit pas son nom, se présente en tant qu'« Anonyme (pas de prénoms), fainéant, né ant, élève du public, carrières d'Amérique ».

Dans l'ensemble, les critiques ne prirent pas au sérieux le succès à scandale des Arts Incohérents. Étant donné le contexte artistique de l'époque, les avant-gardes se succédant, ils ne surent pas tirer les conséquences de la *tabula rasa* des Incohérents, l'esprit de transgression étant désormais à la porte de l'Académie, à la porte de l'Institution. Cependant, quelques journalistes, comme H.E.C. Langlois, donnèrent aux Arts Incohérents « leur place dans l'histoire artistique contemporaine », comprenant que les artistes Incohérents étaient en train d'expérimenter l'« art des futurs siècles[19] ». Par ailleurs, peu de journalistes s'interrogèrent sur le statut d'œuvre d'art des productions Incohérentes, alors que divers documents actent une tentative d'artification de ces productions par les artistes Incohérents eux-mêmes, et peu importait que ce fût pour rire ; entre non-art et art, leur appellation, Les Arts Incohérents ou Arts Incohérents, incarnait à elle seule un paradoxe philosophique, existentiel de l'art : peut-il être habité, comme la vie, de réalités contraires ? Doit-il être un étonnement luttant contre le conformisme ? Autant de questionnements qui annoncent notamment l'attitude Dada au siècle suivant. Avec eux le propre du mot « document » est avant tout d'être humain.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

DOCUMENTS À LA PLACE DES ŒUVRES

La pratique de l'art éphémère a nécessairement entraîné la dématérialisation des œuvres Incohérentes. Quelques œuvres originales ont été heureusement préservées, telles que le photomontage de Lanquest, le portrait de Sarah Bernhardt par Alfred Le Petit, que nous avons déjà évoqués.

Ce n'est que dans les années 1960, lorsque la farce envahit le champ culturel, que les Arts Incohérents intéressèrent quelques historiens, notamment le pataphysicien François Caradec (1924-2008), les pratiques artistiques des Incohérents faisant alors écho aux pratiques artistiques contemporaines et à celles, redécouvertes, des dadaïstes. Mais la découverte de Dada occulta les Arts Incohérents qui, malgré les efforts d'un Caradec, furent plongés dans l'oubli. Pendant plusieurs décennies régna un silence complet sur les Incohérents, notamment en tant que précurseurs des dadaïstes.

Ce n'est qu'en 1992 que put être aménagée une rétrospective des Arts Incohérents. Ayant suffisamment de matières ou sources primaires amassées auprès des collectionneurs, Catherine Charpin – auteur, en 1990, du premier ouvrage consacré aux Arts Incohérents – coorganisa avec Luce Abélès une exposition historique au musée d'Orsay, accompagnée d'un catalogue. Excepté neuf œuvres originales, elle se composait d'environ deux cents documents de l'époque des Incohérents (catalogues d'exposition, cartes d'entrée, affiches, tracts, photographies, livres, etc.). S'y ajoutaient une dizaine de reconstitutions des œuvres Incohérentes, qui se référaient aux reproductions au trait des livrets d'exposition Incohérents, et/ou aux descriptions journalistiques de l'époque. Elles avaient été réalisées par le collectif d'artistes anonymes Présence Pantchounette[20], en 1988, et, pour l'occasion par Orsay, en 1992.

J'envisage de renouveler l'expérience, en m'appuyant notamment sur mon *Catalogue raisonné des Arts Incohérents – Un attentat à l'art*, document préparatoire à cette exposition. Le lieu et l'institution restent à trouver ! Faire une exposition sur les Arts Incohérents reviendrait donc à exhiber des œuvres originales, dont la liste a sensiblement augmenté ; en effet, trois originaux recensés dans mon *Catalogue raisonné* s'ajoutent aux neuf œuvres originales montrées à Orsay en 1992. Il s'agirait de faire une exposition composée en majorité de documents : des « documents historiques » imprimés du XIX^e^ siècle, si possible les reconstitutions du XX^e^ et de nouvelles reconstitutions créées au XXI^e^. Il s'agirait de rendre un nouvel hommage aux artistes Incohérents, en tant que pionniers de l'art du XX^e^ siècle.

Sztuka i Dokumentacja nr 20 (2019) | *Art and Documentation* no. 20 (2019) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

DOKUMENTY W MIEJSCE DZIEŁ

Efemeryczna praktyka sztuki nieuchronnie prowadziła do dematerializacji dzieł Niezbornych. Na całe szczęście zachowało się kilka dzieł oryginalnych, jak wspomniany wcześniej portret Sary Bernhardt autorstwa Alfreda Le Petit.

Dopiero w latach sześćdziesiątych XX wieku, kiedy farsa zalewa pole kulturalne, Sztuki Niezborne zaczynają przyciągać uwagę kilku historyków, a w szczególności „patafizyka" François Caradeca (1924–2008), ponieważ praktyki artystyczne Niezbornych odbijały się echem w praktykach sztuki lat 1960-1980, a także w odkrywanych na nowo praktykach dadaistów. Ale sukces dadaistów przyćmił Sztuki Niezborne, które zatopiły się w niepamięci pomimo wysiłków Caradeca. Przez wiele dziesięcioleci zapanowała całkowita cisza na temat Niezbornych, zwłaszcza jako prekursorów dadaizmu.

Retrospektywa Sztuk Niezbornych stała się możliwa dopiero w roku 1992. Zgromadziwszy wystarczającą ilość materiałów i źródeł będących w posiadaniu kolekcjonerów, Catherine Charpin, autorka pierwszej publikacji książkowej poświęconej Sztukom Niezbornym z roku 1990, zorganizowała wraz z Luce Abélès wystawę historyczną w Muzeum Orsay, której towarzyszył katalog. Poza dziewięcioma oryginalnymi dziełami na wystawę składało się około dwustu „dokumentów sztuki" z epoki Niezbornych (katalogi wystaw, karty wstępu, afisze, ulotki, fotografie, książki itp.). Uzupełniało ją dziesięć rekonstrukcji dzieł Niezbornych, które odpowiadały reprodukcjom kreskowym w broszurach wystaw Niezbornych albo dziennikarskim opisom z epoki. Zostały one zrealizowane przez anonimową grupę artystów Présence Panchounette[41] w roku 1988 oraz przy okazji wystawy w Muzeum Orsay w roku 1992.

Mam w planach ponowienie tego doświadczenia i zorganizowanie wystawy w oparciu o mój *Catalogue raisonné des Arts Incohérents. Un attentat à l'art* (Katalog *raisonné* Sztuk Niezbornych. Zamach na sztukę), który byłby przesłanką dla nowej wystawy. Pozostaje znaleźć miejsce i instytucję! Nowa wystawa na temat Sztuk Niezbornych powinna przedstawić dzieła oryginalne, których lista znacznie się powiększyła; w istocie trzy oryginały opisane w moim *Catalogue raisonné des Arts Incohérents. Un attentat à l'art* powiększają listę znanych nam oryginalnych dzieł Niezbornych. Wystawa prezentowałaby głównie dokumenty: dziewiętnastowieczne druki, a także – w miarę możliwości – dwudziestowieczne rekonstrukcje oraz nowe, dwudziestopierwszowieczne odtwórcze rekonstrukcje. Byłby to nowy hołd oddany artystom Niezbornym jako pionierom sztuki XX wieku.

ILUSTRACJE

0.

Jules Lévy et les Incohérents à Clamart, photographie, coll. BnF.

Jules Lévy i Niezborni w Clamart, pod Paryżem, zbiory BnF.

1.

Maurice Neumont, *L'Affranchissement des esclaves*, 1889, reproduction au trait du catalogue d'exposition des Arts Incohérents de 1889, p. 85.

Maurice Neumont, *Uwolnienie niewolników*, 1889, reprodukcja kreskowa z katalogu wystawy Sztuk Niezbornych z roku 1889, s. 85. Zob. przypis 3.

„Reprodukcją kreskową" nazywali polscy drukarze trawienie płyty cynkowej bez rastra, jedynie pełna czerń lub pełna biel. Przeciwieństwem jest reprodukcja rastrowa. Reprodukcja kreskowa w XIX wieku, to staloryt przerysowywany z natury albo ze zdjecia. (przyp. tłumacza)

2.

Van Drin, *La Vénus de mille eaux. (Sculpture)*, 1889, reproduction au trait du catalogue d'exposition des Arts Incohérents de 1889, p. 56.

Van Drin, *Wenus z tysiąca wód*, 1889, reprodukcja kreskowa z katalogu wystawy Sztuk Niezbornych z roku 1889, s. 56. Zob. przypis 4.

3.

Ernest O. Nair, *Canard aux petits pois*, 1889, reproduction au trait du catalogue d'exposition des Arts Incohérents de 1889, p. 52.

Ernest O. Nair, *Kaczka na grochu*, 1889, reprodukcja kreskowa z katalogu wystawy Sztuk Niezbornych z roku 1889, s. 52. Zob. przypis 17.

4.

Georges Lanquest, *Jules Lévy personnifiant les Arts Incohérents. (Acheté par l'État pour le Musée du Louvre)*, 1893, photomontage, 20,5 x 23,5 cm, coll. BnF.

Georges Lanquest, *Jules Lévy ucieleśniający Sztuki Niezborne (zakup państwa dla muzeum Luwru)*, 1893, fotomontaż, 20,5 x 23,5 cm, zbiory BnF.

5.

Émile Cohl, *Portrait flatté d'après photographie. Il suffit de donner une photographie pour avoir un portrait aussi ressemblant que celui-ci. Prix: 53 fr. 35 c.*, 1883, reproduction au trait du catalogue d'exposition des Arts Incohérents de 1884, p. XIV.

Émile Cohl, *Pochlebiający portret według fotografii. Wystarczy dać zdjęcie, aby otrzymać portret tak podobny, jak ten. Cena 53 franki 35 centymów*, 1883, reprodukcja kreskowa z katalogu wystawy Sztuk Niezbornych z roku 1884, s. XIV.

6.

Henri Langlois et Saint-Edme (1861- ?), *Portrait de M. H. de L. (Dédié à M. H. de Lapommeraye)*, 1883, reproduction au trait du catalogue d'exposition des Arts Incohérents de 1884, p. IX.

Henri Langlois et Saint-Edme (1861- ?), *Portret M. H. de L. (Dedykowany panu H. de Lapommeraye)*, 1883, reprodukcja kreskowa z katalogu wystawy Sztuk Niezbornych z roku 1884, s. IX.

7.

E. J. N. Allard, *La Libération de la mère noire*, 1886, reproduction au trait du catalogue d'exposition des Arts Incohérents de 1886, p. 93.

E. J. N. Allard, *Uwolnienie czarnej matki*, 1886, reprodukcja kreskowa z katalogu wystawy Sztuk Niezbornych z roku 1886, s. 93. Zob. przypis 22.

8.

Amédée Marandet, *Un litre d'esprit de la Comédie-Française : Est-il rond? (E. Thiron)*, 1886, reproduction au trait du catalogue d'exposition des Arts Incohérents de 1886, p. 99.

Amédée Marandet, *Czy litr spirytualistów z Comédie-Française jest okrągły, jak bania? (E. Thiron)*, 1886, reprodukcja kreskowa z katalogu wystawy Sztuk Niezbornych z roku 1886, s. 99. Zob. przypis 23.

9.

Louis Tybeau, *Madame Criesonthème*, 1893, reproduction au trait du catalogue d'exposition des Arts Incohérents de 1893, p. 51.

Louis Tybeau, *Pani Chryzantema*, 1893, reprodukcja kreskowa z katalogu wystawy Sztuk Niezbornych z roku 1893, s. 51. Zob. przypis 25.

10.

Bérard, *La Nuit historique*, 1889, reconstitution (dessin au trait du *Nouveau Larousse Illustré* retouché numériquement par Corinne Taunay, 2010).

Bérard, *Historyczna noc*, 1889, rekonstrukcja (reprodukcja kreskowa z *Nouveau Larousse illustré*, w opracowaniu cyfrowym Corinne Taunay, 2010).

11.

Auguste Ghio, *Prenez garde à vos yeux !!! par Francis Sarcelles*, 1884, reconstitution (livre blanc photographié par Corinne Taunay, 2010).

Auguste Ghio, *Uwaga na oczy!!!, autorstwa Francisa Sarcelles*, 1884, rekonstrukcja (biała książka sfotografowana przez Corinne Taunay, 2010).

12.

Alphonse Allais, *Terre cuite. (Pomme de)*. Acquis par le ministre de l'Angleterre, 1884, reconstitution (pomme de terre photographiée par Christine Taunay, 2019).

Alphonse Allais, *Ziemniak ze gotowanej gliny. Zakupiony przez ministerstwo Anglii*, 1884, rekonstrukcja (ziemniak sfotografowany przez Corinne Taunay, 2019). Zob. przypis 29.

13.

Vanfin Schen, *Les Sept péchés capitaux, vus par les pieds*, 1886, reproduction au trait du catalogue d'exposition des Arts Incohérents de 1886, p. 128.

Vanfin Schen, *Siedem grzechów głównych, widzianych od strony stóp*, reprodukcja kreskowa z katalogu wystawy Sztuk Niezbornych z roku 1886, s. 128.

14.

François Carabin, *Conscience d'un homme politique*, 1889, reconstitution (élastique photographié par Corinne Taunay, 2009).

François Carabin, *Świadomość męża stanu*, rekonstrukcja (gumka do majtek sfotografowana przez Corinne Taunay, 2009).

15.

Eugène Habert, *La levrette en pal'tot*, 1884, reproduction au trait du catalogue d'exposition des Arts Incohérents de 1884, p. 87.

Eugène Habert, *Na pieska, ale w płaszczyku,** 1884, reprodukcja kreskowa z katalogu wystawy Sztuk Niezbornych z roku 1884, s. 87.

16.

Eugène Habert, „La Cigale – Y'a-t-il rien qui vous agace comme une Levrette en panetot!" *Le Courrier français*, 29 novembre 1885, p. 8.

Eugène Habert, „La Cigale. Czy nic bardziej nie drażni [twych zmysłów?], niż na pieska w płaszczyku!" *Le Courrier français*, 29 listopada 1885, s. 8.

„Levrette," to „charcica," czyli „samica charta;" w podtekście erotyczna gra słów: „levrette," to także, w języku potocznym już w XIX wieku, pozycja miłosna „na pieska" (dosłownie: „na charta"). Trudno nie dostrzec, że młode dziewczę wiatr rozwiewa, gdy tymczasem piesek pozostaje w zimowym ubranku. Na tych dwóch ilustracjach, trzy różne pisownie „płaszcza:" „paletot" (jedyna poprawna), „pal'tot" i panetot;" być może by przyciągnąć uwagę na wyrażenie „tomber sur le paletot de quelqu'un," które może oznaczać „dopaść kogoś." Rozwiązaniem tego wizualnego rebusu może więc być także domyślny tytuł: *Dopaść na czworaka, ale w paltociku*. Wydrukowana w *Le Courrier français* prawie ta sama ilustracja nosi tytuł LA CIGALE. Po francusku „cigale" to konik polny, antyczny symbol muz i muzyki; ale La Cigale, to nazwa paryskiej sali kawiarniano-koncertowej w dzielnicy Pigalle, znanej ze swych erotycznych rewii... tyle, że sala ta skonstruowana została dopiero w roku 1887, trzy lata po publikacji tych rysunków. Może jesteśmy u źródeł nazwy La Cigale? Na obu rysunkach, ręcznie i z błędami, podtytuł wydrukowany pod ilustracją: „Czy nic bardziej nie drażni [twych zmysłów?], niż na pieska w płaszczyku." Albo: „... niż z konikiem polnym w paltociku." (przyp. tłumacza)

17.

Charles Angrand, *Paysage financier ; fragment*, 1884, reproduction au trait du catalogue d'exposition des Arts Incohérents de 1884, p. 93.

Charles Angrand, *Pejzaż finansowy. Fragment*, 1884, reprodukcja kreskowa z katalogu wystawy Sztuk Niezbornych z roku 1884, s. 93.

18.

Jules de Marthold, *Carton d'un vitrail laïque pour un hôtel de la rue Sainte-Beuve. Rome 1880*, 1883, reproduction au trait dans : *Raphaël et Gambrinus* de John Grand-Carteret (Paris : Louis Westhausser, 1886), 162.

Jules de Marthold, *Projekt na podłożu kartonowym dla hotelu z ulicy Sainte-Beuve. Rzym 1880,** 1883, reprodukcja kreskowa z: John Grand-Carteret, *Raphaël et Gambrinus* (Paryż: Louis Westhausser, 1886), 162.

Transkrypcja: *„Carton d'un vitrail laïque pour une chapelle Sainte-Beuve [sic !]*. / Le poème du cochon. Drame en cinq actes. / I. L'heureux cochon flânait, / II. Un bruit, soudain l'émeut ; lui de fleurer le vent / III. Sentant qu'on le poursuit, il retourne la tête, IV. Un couteau luit dans l'air, il devine, il s'enfuit. / V. Mais le sort est le sort, et la Bête a vu Dieu ! / Médaille 1er classe / Arts Incohérents / Jules de Marthold / *Roma 1882*." – *„Projekt na podłożu kartonowym do laickiego witraża dla kaplicy Sainte-Beuve [sic! – zmiana w tytule w stosunku do katalogu]*. / Poemat o śwince. Dramat w pięciu aktach. / I. Przechadzała się szczęśliwa świnka, / II. Nagle wzburzył nią hałas; zaczęła węszyć na wietrze / III. Czując, że ją gonią, odwraca głowę, / IV. Nóż zabłysnął w powietrzu, świnka zrozumiała i ucieka. / V. Ale los, to los, i świnka stanęła przed Bogiem! / Medal 1-szej klasy / Sztuki Niezborne / *Rzym 1882*." (przyp. tłumacza)

19.

Jules Chéret, affiche de l'exposition des Arts Incohérents à l'Eden-Théâtre, 1886, lithographie en couleurs, imprimerie Chaix, 123,6 x 86 cm.

Jules Chéret, afisz wystawy Sztuk Niezbornych w teatrze Eden, 1886, barwna litografia, drukarnia w Chaix, 123,6 x 86 cm.

20.

Henri Boutet, carte d'invitation au vernissage de l'exposition des Arts Incohérents le 1er octobre 1882, 13 x 16 cm.

Henri Boutet, zaproszenie na wernisaż wystawy Sztuk Niezbornych 1 października 1882, 13 x 16 cm.

21.

Ferdinandus, carte d'exposant pour l'exposition des Arts Incohérents du 11 octobre au 15 novembre 1883, 11,8 x 15,7 cm.

Ferdinandus, karta wstępu dla uczestników wystawy Sztuk Niezbornych od 11 października do 15 listopada 1883, 11,8 x 15,7 cm.

22.

Émile Cohl, carte d'exposant pour l'exposition des Arts Incohérents du 17 octobre au 19 décembre 1886, 10,9 x 14,1 cm.

Émile Cohl, karta dla uczestników wystawy Sztuk Niezbornych od 17 października do 19 grudnia 1886 roku, 10,9 x 14,1 cm.

23.

Ferdinandus, carte programme du bal des Incohérents du 31 mars 1886, 8,5 x 11 cm.

Ferdinandus, program balu Niezbornych 31 marca 1886, 8,5 x 11 cm.

24.

Émile Cohl, „Aux Arts Incohérents," *La Nouvelle Lune*, 1er novembre 1884, 1.

Émile Cohl, „Za Sztuki Niezborne„ *La Nouvelle Lune* (księżyc w nowiu), 1 listopada 1884, 1.

Notes

[1] Le lecteur qui souhaite s'informer sur le mouvement des Arts Incohérents pourra prochainement consulter mon *Catalogue raisonné des Arts Incohérents – Un attentat à l'art*, à paraître aux Éditions du Sandre. Plusieurs sujets de cet article y sont développés.

[2] Jean-Charles Adolphe Alphand (1817-1891), ingénieur des Ponts et Chaussées français, mena des travaux urbains de grande ampleur pour la transformation de Paris, sous la direction du baron Haussmann, sous le Second Empire, puis sous la III^{e} République. Les Incohérents raillent un Paris qui n'en finit pas d'être en travaux.

[3] Il y eut deux Salons des Arts Incohérents en 1882, qui durèrent une journée, le 2 août et le 1er octobre. Puis chaque Salon Incohérent dura un mois ou plus, en 1883, 1884, 1886, 1889 et en 1893. En plus de ces manifestations artistiques, les Incohérents organisèrent des banquets, donnèrent des bals costumés et des revues jusqu'en 1896.

[4] Nous en avons identifié une partie, les autres demeurent anonymes.

[5] Des œuvres originales Incohérentes furent montrées au public à l'occasion de la rétrospective sur les Arts Incohérents au musée d'Orsay, en 1992. Nous y reviendrons.

[6] Fondé par l'écrivain Emile Goudeau (1849-1906), le club des Hydropathes (1878-1880 ; 1884) était une sorte de laboratoire de recherche littéraire et musicale formé par de jeunes créateurs qui s'autoproduisaient publiquement, dans des cafés de la rive Gauche à Paris.

[7] Le premier numéro du *Chat noir* est paru en janvier 1882, deux mois après l'ouverture de son cabaret fin novembre 1881 ; le premier numéro du *Courrier français* en novembre 1884.

[8] Cf. Pierre Verrare, *Gil Blas,* 1er octobre 1882, p. 2.

[9] Le lecteur peut consulter ce poème sur Gallica : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k201371c/f97.image.

[10] Laurence Sterne, *La Vie et les opinions de Tristram Shandy, gentilhomme*, trad. Guy Jouvet, Auch, Tristam, 2012, respectivement, p. 61-62, 653 et 871-872.

[11] Anne-Sophie Grassin, « Le jonglage objet-cartel », *La Lettre de l'OCIM*, n^{o} 110, 2007, p. 4. http://doc.ocim.fr/LO/LO110/LO.110(1)pp.04-12.pdf.

[12] « Les grandes douleurs sont muettes » deviendra une citation dans la seconde préface de l'*Album*.

[13] Corinne Taunay, « Alphonse Allais e le Arti Incohérenti » (traduzione di Sara Ricci), *Quaderno del Collage de 'Pataphysique / direttrice Tania Sofia Lorandi,* n^{o} 14, Sovere (Italia), Domenica 22 Merdra anno 146 dell'Era Patafisica, giugno 2019 (volgare), p. 38-42.

[14] François Caradec, *Alphonse Allais*, Paris, Fayard, 1997, p. 432.

[15] Cf. Corinne Taunay, « La généalogie du monochrome. Des Arts Incohérents à Yves Klein », *Papiers nickelés,* n^{o} 27, 4^{e} trimestre 2010, p. 16-17.

[16] Nous empruntons cette locution à Edmond de Goncourt qui l'utilisa très certainement pour la première fois en août 1876, date de la préface de *Quelques créatures de ce temps*, livre coécrit avec son frère, Jules : « Ce volume complète l'Œuvre d'imagination des deux frères. Il montre, lors de notre début littéraire, la tendance de nos esprits à déjà introduire dans l'invention la réalité du document humain, à faire entrer dans le roman un peu de cette histoire individuelle, qui dans l'Histoire, n'a pas d'historien. » Puis Edmond de Goncourt nous donne des précisions à propos de cette locution dans la préface de son roman *La Faustin* (1882), « un roman bâti sur des *documents humains* », ajoutant en note : « Cette expression très blaguée dans le moment, j'en réclame la paternité, la regardant, cette expression, comme la formule définissant le mieux et le plus significativement le mode nouveau de travail de l'école qui a succédé au romantisme : l'école du *document humain*. » Voir, respectivement, *Quelques créatures de ce temps* [originellement publié en 1856 sous le titre *Une voiture de masques*], Paris, G. Charpentier, 1878, préface, n. p., et *La Faustin*, Paris, G. Charpentier, 1882, préface, p. II.

[17] La rumeur selon laquelle les Arts Incohérents étaient un « attentat à l'art » se répandait dans la presse. Voir par exemple l'article de Pierre Decourcelle, « Les Arts Incohérents. L'Institut entre en guerre » paru dans *Le Gaulois* du 15 octobre 1883, p. 1-2.

[18] Voir Corinne Taunay, « Les Incohérents », *Impressionnisme et littérature*, colloque dirigé par Gérard Gingembre, Florence Naugrette et Yvan Leclerc, Rouen, PURH, 2010, p. 213-224. En ligne : https://books.openedition.org/purh/907.

[19] H.E.C. Langlois, *La Comédie humaine,* 7 novembre 1886, p. 7. Eux-mêmes exposants Incohérents, Henri, Saint-Edme et Camille (H.E.C.) Langlois étaient frères. Journalistes, ils furent ensemble secrétaires de rédaction du journal satirique *La Comédie humaine* (1886-1887).

[20] Collectif d'artistes anonymes situationnistes venus de Bordeaux, Présence Pantchounette fut actif de 1968 à 1990.

Przypisy

[1] Czytelnicy, którzy chcieliby pogłębić wiedzę o Sztukach Niezbornych, będą mogli niebawem przeczytać moją książkę *Catalogue raisonné des Arts Incohérents. Un attentat à l'art* (Katalog *raisonné* Sztuk Niezbornych. Zamach na sztukę), w druku, éditions du Sandre.

[2] Jean-Charles Adolphe Alphand (1817–1891) – francuski inżynier dróg i mostów, który prowadził prace miejskie na dużą skalę pod dyrekcją barona Haussmanna w czasach Drugiego Cesarstwa, a potem w epoce Trzeciej Republiki. Niezborni wyśmiewali się z Paryża, który był jednym niekończącym się placem budowy.

[3] Gra słów: we francuskim zwrocie *affranchir une lettre* – „nakleić znaczki na list" występuje czasownik *affranchir* mający także znaczenie „uwolnić" [przyp. tłum.].

[4] Gra słów: *Vénus de mille eaux* („Wenus z tysiąca wód") wymawia się tak samo jak *Vénus de Milo* („Wenus z Milo") [przyp. tłum.].

[5] Jak precyzuje tekst, *dessin* – „rysunek" jest homonimem religijnych „świętych" – *des saints* (forma w dopełniaczu, razem z rodzajnikiem) lub kobiecych „piersi" – *des seins* [przyp. tłum.].

[6] Dwa jednodniowe salony Sztuk Niezbornych miały miejsce w roku 1882, 2 sierpnia i 1 października. Każdy następny salon Niezbornych, w 1883, 1884, 1886, 1889 i 1893 roku, trwał miesiąc lub dłużej. Ponadto niezależnie od tych manifestacji artystycznych Niezborni organizowali bankiety, bale kostiumowe i rewie aż do roku 1896.

[7] Mniej więcej połowa Niezbornych wystawiała pod pseudonimami, z których część udało się zidentyfikować, inne pozostają ciągle anonimami.

[8] Oryginały dzieł Niezbornych udostępnione zostały publiczności przy okazji retrospektywy Sztuk Niezbornych w Muzeum Orsay w roku 1992. Wrócimy do tego w konkluzji.

[9] *Fumistes*, słowo, które przełożyć można jako „kpiarze," to nazwa jednej z paryskich grup literackich tamtej epoki [przyp. tłum.].

[10] Założony przez pisarza Emila Goudeau (1849-1906) klub Hydropatów (1878-1880, 1884) był rodzajem laboratorium badań literackich i muzycznych, skupiającym młodych twórców, którzy dawali spektakle publiczne w kawiarniach rive Gauche w Paryżu.

[11] Od nazwy kabaretu *Chat noir* [przyp. tłum.].

[12] Gra słów: *bas relief* – „płaskorzeźba" znaczy dosłownie „niski relief," ale *bas* – „niski," tutaj „płaski," znaczy także „pończocha" [przyp. tłum.].

[13] Pierwszy numer *Le Chat noir* ukazał się w styczniu 1882 roku, dwa miesiące po inauguracji kabaretu (listopad 1881), a pierwszy numer *Le Courrier français* – w listopadzie 1884.

[14] *Laids-arts* to homonim słów: *lézard* – „jaszczurka," ale także „pęknięcie," oraz *lèse-art*, które należałoby przełożyć jako „nieposłuszeństwo wobec sztuki" albo „zamach na sztukę" (*léser* znaczy „zranić," ale zwrot *lèse-majesté* oznacza atak na suwerenność pana, czyli „nieposłuszeństwo;" *le crime de lèse-majesté* to „zbrodnia stanu"). Stąd *laids-arts* – „sztuki szpetne" to zarazem „zamach na sztukę" [przyp. tłum.].

[15] Étretat – miejscowość i znane ze skalnych klifów plaże w Normandii, uwiecznione przez Courbeta, Moneta, Baudina, Marqueta i innych impresjonistów, a także słynnych pisarzy francuskich: Maupassanta, Flauberta, Leblanca [przyp. tłum.].

[16] Pierre Verrare, *Gil Blas,* 1er octobre 1882, 2.

[17] Gra słów: *petits pois* – „groszek" jest homonimem *poix* – „smoła." W odniesieniu do prasy *canard* to popularna w XVIII i XIX wieku forma prasowa w postaci wolnej kartki papieru, zadrukowanej głównie nowinami ze świata przestępczego, często ilustrowanej [przyp. tłum.].

[18] Cały wiersz tutaj: dostępny 9.6.2019, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k201371c/f97.image.

[19] Gra słów: *rame au lit* – „wiosłuje w łóżku" jest homonimem *Rameau lit* – „Rameau czyta" [przyp. tłum.].

[20] Gra słów: *Rameau lit* – „Rameau czyta" jest także homonimem *ramoli* – „zwiotczały" [przyp. tłum.].

[21] Tu wyjaśnia się cała gra słowna: *lit* oznacza „czyta" albo „łóżko," ale choć wyciągnięty na łóżku, Rameau czyta opowieści do spania na stojąco (czyli nudne) [przyp. tłum.].

[22] Gra słów: *La libération de la mer Noire* należałoby przełożyć jako „uwolnienie czarnej matki," bo *mer* („morze," tutaj „Morze Czarne") jest homonimem *mère* – „czarna matka" [przyp. tłum.].

[23] Gra słów: między *esprit* („duch," „umył"), *spirituel* („duchowy") i *spirit* (jak *white spirit* – „alkohol przemysłowy") istnieją w języku francuskim podskórne rezonanse. Stąd pytanie w tytule, czy litr spirytualiów/duchowości *Comédie-Française*, wielowiekowej i trochę archaicznej instytucji teatralnej, jest „nietrzeźwy;" w istocie wyrażenie *être rond* oznacza po francusku „zalany w pestkę." Oto zatem swobodny przekład: *Czy litr spirytualistów z Comédie-Française jest w kółko jak na bani?* [przyp. tłum.].

[24] Nie jest już głodny /tak sądzę przynajmniej / bo zjadł z pewnością / piękną ramę z chleba.

[25] Gra słów: po francusku pani *Chrysanthème* („chryzantema") jest niemal dokładnym homonimem wyrażenia *Crie-son-thèm*, czyli pani, która „wykrzykuje swój temat" [przyp. tłum.].

[26] *De paille* – „słomkowy" zamieniło się tu w *de pâte* – „makaronowy" [przyp. tłum.].

[27] Dostępny 9.6.2019, http://special.lib.gla.ac.uk/exhibns/month/oct2000.html.

[28] Śródtytuł ten jest trawestacją popularnego zwrotu francuskiego: „Proszę się rozejść, nie ma na co patrzeć" (*Circuler, il n'y a rien à voir*), który należy, rzecz jasna, do słownika policyjnego, ale którego używa się także, by powiedzieć, że ktoś usiłuje ukryć widoczny wszelako dla wszystkich problem [przyp. tłum.].

[29] Gra słów: *terre cuite*, czyli „terakota," to dosłownie „wypalana ziemia," a „ziemniak" to po francusku *pomme de terre*, dosłownie „jabłko ziemi;" *pomme de terre cuite* to „ugotowany ziemniak." Stąd swobodny przekład tytułu: *Ziemniak z gotowanej gliny* [przyp. tłum.].

[30] Zob. Corinne Taunay, "Alphonse Allais e le Arti Incohérenti," traduzione di Sara Ricci, *Quaderno del Collage de 'Pataphysique / direttrice Tania Sofia Lorandi* no. 14, Sovere (Italia), Domenica 22 Merdra anno 146 dell'Era Patafisica, giugno 2019 (volgare), 38-42.

[31] François Caradec, *Alphonse Allais* (Paris: Fayard, 1997), 432.

[32] Od końca 1899 roku aż do śmierci Alphonse Allais był redaktorem naczelnym tego dziennika humorystycznego, który miał być konkurencją dla dziennika *Rire* (Śmiech); *sourire* jest homonimem *sous-rire*, który można by przełożyć jako „podśmiech" [przyp. tłum.].

[33] Zob. Corinne Taunay, „La Généalogie du monochrome – Des Arts Incohérents à Yves Klein," *Papiers nickelés* no. 29 (2010): 16-17.

[34] Wyrażenie „dokument ludzki" zapożyczamy od Edmunda de Goncourt, który z całą pewnością pierwszy się nim posłużył w sierpniu 1876 roku we wstępie do książki *Kilka osobowości naszych czasów*, wydanej wspólnie z bratem Jules'em: „Książka ta dopełnia Dzieła wyobraźni obojga braci. Ten debiut literacki ukazuje tendencję naszego umysłu do wprowadzania w twórcze wynalazki rzeczywistości pochodzącej z dokumentów ludzkich, do wprowadzania w powieść kawałków historii indywidualnych, które w Historii nie mają swoich historyków." Edmund de Goncourt dodaje kilka szczegółów na temat tego wyrażenia w przedmowie do swojej powieści *La Faustin* (1882), „opartej na dokumentach ludzkich," notując w przypisie: „Wyrażenie to, mocno w pewnym momencie ośmieszane, jest mojego autorstwa i traktuję je jako formułę, która najlepiej i w sposób dosadny wyraża nową metodę pracy w szkole, która zastąpiła romantyzm: w szkole dokumentu ludzkiego." Por. Edmond et Jules de Goncourt, *Quelques créatures de ce temps* (Paris: G. Charpentier, 1878). Oryginalny tytuł pierwszego wydania z roku 1856: *Une voiture de masques*. Wydanie z 1878 roku jest poszerzone o cytowaną tutaj przedmowę z sierpnia 1876.

[35] *Sens* to po francusku znaczy „zmysł;" *sensation* – „wrażenie" jako przedmiot zmysłów, ale także „sensacja" [przyp. tłum.].

[36] Instytut rozpowszechniał w prasie wieści, według których Sztuki Niezborne były „zamachem na sztukę;" zob. na przykład: Pierre Decourcelle, „Les Arts Incohérents – L'Institut entre en guerre," *Le Gaulois* (Gal), 15 octobre 1883, 1-2.

[37] Imię jednej z głównych postaci powieści satyrycznej François Rabelais'go *Gargantua i Pantagruel* [przyp. tłum.].

[38] Corinne Taunay, „Les Incohérents," w *Impressionnisme et littérature* (Rouen: PURH, 2010), 213-224. dostępny 9.6.2019, https://books.openedition.org/purh/907.

[39] Niemożliwa do oddania gra słów: *né ant* wymawia się jak *né an* – „urodzony rok," ale *néant* znaczy „nicość" [przyp. tłum.].

[40] H.E.C. Langlois, *La Comédie humaine* (Komedia ludzka), 7 novembre 1886, 7. Bracia Henri, Saint-Edme i Camille (H.E.C.) Langlois wystawiali z Niezbornymi; byli dziennikarzami i sekretarzami redakcji dziennika satyrycznego *La Comédie humaine* (1886–1887).

[41] Grupa artystów sytuacjonistycznych z Bordeaux, działająca w latach 1968–1990.

Wybrana bibliografia Sztuk i artystów Niezbornych

Bibliographie non exhaustive sur les Arts et les artistes Incohérents

Caradec, François. „L'Exposition des Arts Incohérents." W *Encyclopédie des farces, attrapes et mystifications,* red. François Caradec i Noël Arnaud, 368-370. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1964.

Charpin, Catherine. *Arts Incohérents. Académie: 1882-1893*. Wstęp François Caradec, „Le Big bang de la modernité." Paris: Syros Alternatives (coll. Zigzags), 1990.

Charpin, Catherine i Luce Abélès. *Arts Incohérents. Académie du dérisoire*. Paris: RMN, 1992. Kat. wyst. w Musée d'Orsay. Ten katalog został przełożony na język polski i wydany jako: *Sztuki Niezborne, czyli akademia szyderstwa*. Tłum. Elwira Milczyńska. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2003.

Grojnowski, Daniel i Denys Riout. *Les Arts incohérents et le rire dans les arts plastiques*. Paris: José Corti, 2015.

Taunay, Corinne. Broszura niskonakładowa, zawierająca biografię Jules'a Lévy, założyciela Arts Incohérents, wydana z okazji wystawy *Hommage à Jules Lévy*. Villiers-sur-Marne: Médiathèque Jean Moulin, 2005.

Taunay, Corinne. „André Laclôtre / Hellé »croit qu'il doit être Incohérent«." Dostępny 18 grudnia 2008. http://amisdhelle.blogspot.fr/2009/12/scoop-helle-aux-arts-incoherents.html.

Taunay, Corinne. „De Laclôtre à Hellé: Hellé-mentaire!" Dostępny luty 2009. http://amisdhelle.blogspot.fr/2010/02/normal--0-21-false-false-false.html.

Taunay, Corinne. „Le Vertige des Arts Incohérents." *Bulletin Mémoires d'images*, no. 21 (Hiver 2009): 1-3.

Taunay, Corinne. „Généalogie du monochrome: des Arts Incohérents à Yves Klein." *Papiers nickelés*, no. 27 (octobre-novembre 2010): 16-17.

Taunay, Corinne. „Les Choses prises au mot: les anticipations plastiques des Arts Incohérents." *Le Magasin du XIX*e *siècle*, Société d'études romantiques & dix-neuviémistes, Paris, Éditions Champ Vallon, no. 2 (2012): 102-109.

Taunay, Corinne. „Les Incohérents." *Impressionnisme et littérature* / sympozjum zorganizowane przez Gérarda Gingembre, Florence Naugrette et Yvana Leclerc, Rouen, PURH (2010): 213-224. https://books.openedition.org/purh/907.

Taunay, Corinne. „Une Presse marginale à la fin du XIXe siècle." *Papiers nickelés*, 1er volet, *Le Journal parlé*, no. 39 (janvier-mars 2013): 22-25.

Taunay, Corinne. „Les Arts Incohérents." Wywiad przepr. przez Philippe'a Raulin, audycja: *La Philanthropie de l'ouvrier Charpentier*, Radio libertaire, 23 novembre 2013. http://www.la-philanthropie-rl.org/index.php?emission=106.

Taunay, Corinne. „Pour un *Catalogue raisonné des Arts Incohérents*." *Cahiers Mirbeau*, no. 21 (avril 2014): 257-258.

Taunay, Corinne. „Une Presse marginale à la fin du XIXe siècle." *Papiers nickelés*, 2d volet, *Le Mur*, no. 41 (avril-juin 2014): 24-26.

Taunay, Corinne. „Avec nos compléments." *Papiers nickelés*, no. 43 (octobre-décembre 2014): 14.

Taunay, Corinne. „L'Émancipation féminine et les Arts Incohérents." *Ridiculosa*, no. 21 (2014): 105-120.

Taunay, Corinne. „Marcel Duchamp. L'air de Paris à New York." *Papiers nickelés*, część pierwsza, „Marcel Duchamp vu par les Fakirs," no. 46 (juillet-septembre 2015): 14-16.

Taunay, Corinne. „Journal du Commissaire Dada consacré à Alphonse Allais et aux Arts Incohérents." *Mon Lapin Quotidien*, no. 1 (2017): 5.

Taunay, Corinne. „Alphonse Allais et les Arts Incohérents." Tłum. z j. włoskiego Sara Ricci. *Cahier du Collage de Pataphysique* / Tania Sofia Lorandi red., no. 14, Sovere (Italie), (juin 2019): 38-42.

Taunay, Corinne. *Catalogue raisonné des Arts Incohérents - Un attentat à l'art* (Katalog *raisonné* Sztuk Niezbornych. Zamach na sztukę). Thèse de doctorat, Paris VIII, 2013. Publication dans édition du Sandre à paraître en 2020, comporte une bibliographie raisonnée, très documentée, de 1897 à nos jours. Doktorat, uniwersytet Paris VIII, 2013. Publikacja doktoratu, przewidziana na rok 2020 w éditions du Sandre, zawiera wyczerpującą bibliografię od roku 1897 do dziś.

doi:10.32020/ARTandDOC/20/2019/25

ENG-LISH SUM-MARY

Corinne TAUNAY

INCOHERENT ARTS AND THE PRACTICE OF DOCUMENT (1882-1893)

The last exhibition of Incoherent Arts took place in 1893. However, Alphonse Allais retroactively presented three of four pieces from 1883 and 1884 displayed during the Incoherents' exhibition as late as in his 1897 *April Fools' Day Album* which features mainly "monochromes." It is true that only three titles are registered in the Incoherents' catalogues: *First Communion of Anemic Young Girls in the Snow, Tomato Harvesting by Apoplectic Cardinals on the Shore of the Red Sea, Great Pains Are Silent*. It was retroactive as well when in 1904 - long before Yves Klein - in an article signed "Aesop Jr.", printed in *Le Sourire*, Allais established the term "monochrome" to describe pieces created with the use of one color only. This very text from 1904, which content seems to have been overlooked, marks the beginning of the monochrome's genealogy. Considering the analysis scheme of Alphonse Allais's work presented here a starting point, it is easy to understand the role which documents – prints – have played in the history of Incoherent Arts and their reception up until now. In this article I am analyzing publications where certain documents were printed (daily newspapers, exhibition catalogues, entry cards, bills, posters, etc.) throughout the history of the artistic group known as Incoherents. The group which used to consist of over six hundred artists and presented more than a thousand pieces during their seven exhibitions organized in Paris between 1882-1893 exists in our collective memory nowadays, despite the great volume of its artwork, solely thanks to archives. Paradoxically the group members ignored all administrative conventions and classifications in power at that time. They held in disregard rules settled by the Academy of Fine Arts and adopted a different, seemingly simple one: "Show an exhibition of drawings made by people who cannot draw." Incoherent artists created many innovative pieces, anticipating the most avant-garde artistic forms of the XX century; they were artists of a new kind – people of different professions. To present some examples of the few humoristic masterpieces I would like to mention *Feet* by Henri Gray, sculpted in a piece of gruyère cheese, or *Venus de Mille Eaux* (Venus of Thousand Waters which pronounced in French sounds the same as Venus de Milo) – a plaster copy of the Greek statue overlaid with bottled mineral water etiquettes. The ephemeral artistic practice was bound to result in dematerialization of Incoherent works; what remains are no more than a dozen of original pieces. Thus, these are documents of all types that allow one to analyze some of Incoherent works' meaning, reveal the Incoherent artists' intentions and deepen one's knowledge concerning this still rather obscure artistic movement. For many years it was thought nothing more than a farce, a group of people making "insignificant jokes," now however, we have discovered that Incoherents were closely connected with avant-garde movements of their day, such as naturalism or impressionism, though, they parodied those. Ridiculing everything including themselves they criticized the bourgeois social and political reality. Thanks to press releases we managed to establish that their first exhibition, with no catalogue or poster, took place on 2nd August 1882, on the day when the parliament passed a law concerning morality image. Thanks to documents, which we continue to discover, it is now known that the movement was far more complex than it may have primarily seemed. The radical contempt for classical academic drawing situates the group next to other avant-gardes of the late XIX century, its critical perspective questioned the culture of "good taste" as well as the middle-class, institutionalized notions concerning beauty. Incoherents pioneered many avant-garde artistic forms that flourished in the XX century, though particularly – that is what we claim – their attitude towards the relation between art and non-art anticipated the dada movement.