

Richard Hamilton s'est éteint le 13 septembre 2011. Pendant plus d'un demi-siècle, son œuvre a projeté une exceptionnelle clarté sur le monde et sur nos représentations, dont il a exploré et pointé avec bonheur les faux-semblants narcissiques et les leurres. Son collage de 1956, *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing*, l'a définitivement consacré père du pop anglais, si ce n'est du pop tout court. Père, pas pape. Ses œuvres témoignent d'un renouvellement formel permanent, réorganisant les agencements entre ce qui relève des images, de la technique et des idées. En parallèle à son activité personnelle, Hamilton a toute sa vie travaillé sur celle d'un autre, d'un aîné, Marcel Duchamp. Il en a éclairé et repris chaque recoin, sans jamais essayer de réduire l'univers duchampien à une lecture, ni se laisser enfermer par lui.



RICHARD HAMILTON

DISCIPLE EN MIROIR DE MARCEL DUCHAMP

interview par **Pascal Goblot**



Il est fascinant de voir comment un artiste s'est construit dans une relation à un autre artiste, un maître, un mentor. Une relation dont la fidélité indéfectible a permis l'émergence d'un espace de liberté esthétique.

Ces dernières années, j'ai, à plusieurs reprises, interviewé et filmé Richard Hamilton pour *la Légende du Grand Verre*, un long métrage de fiction sur *la Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, de Marcel Duchamp, dont Hamilton réalisa une réplique pour la Tate Gallery en 1966. La conversation qui suit est extraite de ces entretiens.

■ **Comment avez-vous découvert l'œuvre de Marcel Duchamp ? Et comment avez-vous fait sa connaissance ?**

Juste après la guerre, un ami m'a montré une copie des notes de la *Boîte verte* (1). J'ai trouvé cela fascinant. Je n'y comprenais évidemment rien. Je ne pouvais pas déchiffrer ce qui était écrit puisque c'était en français,

À gauche/left: « A Mirrorical Return ».

R. Hamilton à travers *le Grand Verre*. (© Tate, Londres, 2011). *Hamilton through the "Large Glass"*.

Ci-dessus /above: R. Hamilton. Portrait de Marcel Duchamp. 1967. Impression/papier. (© Tate, Londres)

mais c'est l'objet lui-même qui m'intéressait. Après cela, la première peinture que j'ai vue, c'est la *Mariée*, dans une exposition à la Tate Gallery qui s'intitulait *Chefs-d'œuvre de l'art moderne du musée d'Art moderne de New York*. J'ai été subjugué. Parmi tous les chefs-d'œuvre réunis, c'est celui-là qui m'a fait entrevoir de nouveaux horizons.

Des années après, en 1956, j'ai essayé, avec l'aide d'un ami parlant le français, de traduire les notes de la *Boîte verte* en vue d'une soirée consacrée à Marcel Duchamp. Je lui ai écrit pour lui demander de jeter un œil sur mon travail, de me dire ce qu'il en pensait. Un an plus tard, j'ai reçu une lettre, et j'ai reconnu l'écriture de la *Boîte verte*. Duchamp voulait me

présenter George Heard Hamilton, simple homonyme sans lien de parenté avec moi, qui travaillait sur la traduction de l'ensemble des notes de la *Boîte verte*. Ce qui m'intéressait dans ce projet, c'est que ces notes ne pouvaient pas être imprimées comme un texte littéraire, de manière classique ; les repentirs, les ajouts, les renvois, toutes ces petites marques, ces diagrammes dont Duchamp surchargeait ses écrits, étaient très compliqués à rendre en typographie. Il fallait réussir à exprimer le sens des notes, la pensée à l'œuvre en amont du travail. Cela nécessitait de trouver une forme qui donnerait aux lecteurs une idée juste de l'élaboration mentale accomplie par la personne ayant écrit tout cela.

Après trois années de correspondance avec Duchamp, couronnées par une rencontre à Paris, j'étais devenu pour lui une sorte de disciple de la nouvelle génération. Il appréciait les efforts que je faisais pour le comprendre, il trouvait que je me débrouillais très bien !

DES OBJETS ORDINAIRES

Vous le voyiez souvent ?

Oh oui, je l'ai pas mal fréquenté. En 1963, je suis allé voir son exposition à Pasadena. J'étais invité à faire une conférence, mais c'était assez difficile pour les Américains de comprendre où je voulais en venir (*rires*). Je n'ai pas eu l'impression de les toucher avec mon topo, mais l'occasion était belle tout de même puisque j'ai rencontré Warhol, Oldenburg et tous les artistes pop américains, qui me connaissaient déjà comme artiste. De retour de Pasadena, j'ai émis l'idée que quelqu'un devrait organiser une rétrospective en Angleterre. On m'a répondu : « Ok Richard, mais c'est toi qui t'y colles ! » J'ai vite compris qu'une exposition Duchamp sans le *Grand Verre* n'aurait aucun sens ; or il était impossible de le faire venir de Philadelphie. Alors j'ai décidé de le refaire. Ce qui voulait dire au moins un an de travail supplémentaire.

Cette réplique du Grand Verre, vous l'avez réalisée comment, techniquement parlant ?

Dès le départ, j'avais décidé que je ne m'attaquerais pas à la fabrication d'un fac-similé. Ce qui aurait été impossible de toute manière, vu l'état de décrépitude du *Grand Verre* de Philadelphie. Car il est vieux, terriblement vieux. Il a déjà un pied dans la tombe ! J'ai donc pensé qu'il me fallait redécouvrir la façon dont Duchamp avait procédé. Et parcourir les mêmes étapes. La première a consisté à faire un dessin avec les données. Pour cela, j'ai trouvé toutes les informations dont j'avais besoin dans les notes de la *Boîte verte* : chiffres, cotes, perspective des formes selon le point de fuite et la distance... Rien ne manque.

C'est une tradition établie en art de copier les œuvres des grands maîtres. Les gens exécutent des copies de tableaux pour



comprendre comment ils sont faits. Avez-vous construit votre réplique dans cet esprit ?

Non. Je ne l'ai copié ni pour m'instruire ni pour en apprendre quoi que ce soit. Je l'ai copié uniquement parce que j'en avais besoin pour l'exposition. Au terme de « copie », je préfère celui de « reconstruction ». Et je n'ai pas seulement reconstruit le *Grand Verre*, j'ai reconstruit aussi les *Moules mâliques* et la *Glissière*, tout ce dont j'avais besoin. J'ai même suivi les étapes préparatoires. Il ne s'agissait pas d'une simple reconstruction ou de la version en fac-similé du *Grand Verre* lui-même, mais d'une étude exhaustive de l'activité ayant abouti à sa création, depuis les spéculations initiales de 1912 autour du projet. En partant de ce principe, il m'était nécessaire de connaître les procédés techniques qu'il avait adoptés.

Beaucoup d'artistes de votre génération sont surtout influencés par les ready-mades. Vous, c'est plutôt le *Grand Verre* ?

« Passage of the Bride II ». 2004. Technique mixte 100 x 125 cm. *Mixed media*

Je ne fais pas vraiment la différence. Ils datent de la même époque, et c'est délibérément qu'il a installé cette dichotomie. Le *Grand Verre* est une des œuvres les plus complexes du 20^e siècle. Une complexité résultant d'un travail énorme. Les ready-mades sont des objets ordinaires, radicalement à l'opposé du *Grand Verre*. Le tout premier ready-made, *Roue de bicyclette*, rappelle dans sa forme le mécanisme de la *Broyeuse de chocolat*, et il y a une forte affinité entre *Porte-Bouteilles* et les *Moules mâliques* du point de vue de la structure. Les deux œuvres datent de 1913, date à laquelle il travaillait au *Verre*. On ne peut pas compartimenter cette création ; il faut absolument considérer cette totalité pour apprécier son génie à sa juste valeur.

Avez-vous fait des découvertes pendant la reconstruction ?

La révélation la plus extraordinaire s'est produite alors que je travaillais sur la partie appelée « L'épanouissement », qu'il décrit dans des termes plutôt poétiques : « [...] l'auréole de la mariée, l'ensemble de ses vibrations splendides ». Plutôt sexy, donc. Je me suis rendu compte que, selon les indications, je devais préparer des tons chair, pas ceux qu'on peut voir sur l'original car le *Verre* répand une lueur verdâtre sur l'ensemble. Mais avec cette couleur de carnation, on réalise qu'on est plus près d'un Renoir, d'un nu somptueux.

Quelle est votre opinion sur les différentes interprétations du *Grand Verre* ?

Je pense qu'on touche parfois à l'absurde. Je n'ai jamais tenté de l'interpréter. J'ai essayé de comprendre comment c'était fait. Certains le rattachent à la philosophie zen, d'autres au christianisme et à l'assomption de la Vierge ! Les histoires les plus folles circulent. Octavio Paz résume : « Aucune n'est valable en particulier puisqu'elles le sont toutes. » C'est Mar-



Ci-dessus/above: « Attic ». 1995. Cibachrome sur toile. 122 x 244 cm. Cibachrome on canvas

Marcel Duchamp et Richard Hamilton. « The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even (La mariée mise à nu par ses célibataires, même ». 1915-23.

Réplique/replica: 1965-66. (© Tate, Londres, 2011)

cel et son mythe, il l'a créé de toutes pièces, en lien avec tous les grands mythes de l'histoire de l'humanité.

Votre fameux collage, Just what is it that makes today's homes so different, so appealing [Qu'est-ce qui rend les foyers contemporains si différents, si attirants], déploie une vision ironique de la relation homme-femme. N'y a-t-il pas quelque chose de ce genre dans le Grand Verre entre la « jeune mariée » et les « célibataires » ?

Je dirais que ce genre de déduction est un peu tirée par les cheveux. Surtout qu'en général les gens ont tiré des conclusions totalement différentes de leur glose du *Grand Verre*. D'ailleurs ce collage, je l'ai réalisé plus d'une année avant de m'investir sérieusement dans la pensée de Duchamp. C'était en 1956. Mon idée de départ consistait à sélectionner un ensemble d'éléments qui me sembleraient représenter, ou symboliser, la vie moderne. J'avais élaboré une liste : « Aujourd'hui, c'est quoi ? » J'avais écrit en tête de liste « Hommes et femmes », c'était la base, le point de départ. Puis venait l'histoire ; j'avais écrit « Nous sommes dans le présent, nous ne pouvons pas prédire l'avenir, mais nous pouvons dire l'histoire, en tout cas dire quelque chose à ce sujet » ; j'avais donc écrit le mot « histoire ». Et encore toute une série de trucs, de sens assez large, comme : « nourriture, cinéma,

téléphone... », qui devraient figurer dans le collage ; j'ai dû trouver une façon de tout faire tenir ensemble d'une manière ou d'une autre. Je pense donc qu'il est un peu exagéré de n'y voir qu'une association, romantique ou autre, entre hommes et femmes. C'est un plan très large sur la vie à cette époque. Il n'en donne pas une image rêvée, mais bien plutôt une image exprimée métaphoriquement par les symboles en vogue à ce moment-là.

SYMBOLISER LA VIE MODERNE

Beaucoup d'artistes revendiquent leur filiation à Marcel Duchamp. Vous semblez avoir réussi à séparer votre production artistique personnelle de votre travail sur Duchamp. Comment qualifieriez-vous votre relation à ses œuvres ?

Bon, j'aurais du mal à dire que je n'ai pas été influencé par Marcel. Mais de là à faire des ready-mades après lui, je trouve ça carrément obscène ! Sa position théorique consistait à dissocier la main de l'artiste de l'œuvre d'art. En utilisant des outils, des outils pour dessiner par exemple, il parvenait à échapper à l'obligation d'étaler des couleurs sur sa toile comme un vulgaire barbouilleur de la butte Montmartre (*rires*). Plutôt que d'adopter l'imagerie de Duchamp, mon idée a donc consisté à en prendre le contre-pied. C'était un iconoclaste, Duchamp : tout était défi pour lui, à commencer par lui-même ! D'une certaine façon, je pense que les ready-mades lui sont apparus comme une réaction iconoclaste à l'autre versant de sa personnalité ; son côté précis, méthodique, minutieux à l'excès, d'une rigueur d'écriture absolue. Mon sentiment était donc que pour être fidèle à Duchamp, il fallait être aussi différent de lui que possible. Je me suis ainsi aventuré sur des

terrains généralement considérés comme « bébêtes » : les paysages, les filles dans les bois. Des travaux humoristiques à leur façon, mais qu'on serait loin de penser inspirés par Duchamp. Ils essayaient pourtant d'installer cette dichotomie qu'il avait mise en pratique pour ses ready-mades.

Vous n'avez pas choisi d'avoir un style unique aisément reconnaissable, comme Marcel Duchamp d'ailleurs, non ?

Oui. Ce que je suis sûr d'avoir emprunté à Duchamp, c'est l'intérêt qu'il y a à ne pas se répéter. C'était presque un précepte pour lui. Je ne vais pas faire comme ça, parce que je l'ai déjà fait le mois dernier, ou l'année dernière ou il y a douze ans. Il s'agissait pour lui



la mariée mise à nu...

de trouver sans arrêt de nouvelles choses à faire. La répétition l'ennuyait. Ce qui le motivait, c'était de trouver des solutions nouvelles aux différents problèmes qu'il s'imposait de résoudre. Je pense que c'est le genre d'attitude qu'on a tout intérêt à reproduire.

Est-ce un choix moral, ou une manière d'explorer différents champs esthétiques ?

Un choix moral, je suppose. Mais avant même de connaître Duchamp, je tendais déjà vers cette idée de ne pas adopter un style unique. De me promener d'une chose à l'autre. Les gens pensaient : « Tiens ! il essaie de trouver son style. » Mais je trouvais un style, et puis un autre, et puis encore un autre ; trouver des styles différents plutôt que d'en adopter un pour le reste de mon existence. Au début des années 1960, j'ai eu à interviewer Marcel pour la BBC. Dans ce film, je lui demandai l'effet que cela lui faisait, avec le recul, d'avoir produit une œuvre aussi magistrale, qui était mainte-

nant derrière lui. Il répondit : « Je ne pensais pas du tout faire œuvre magistrale, je faisais simplement ce qui me plaisait. Que ce fût magistral ou non ne m'intéressait absolument pas. » Je lui rétorquai : « Un peu quand même, vu tout le temps que vous y avez consacré ! Douze ou quinze ans, peut-être plus, obsédé par la même chose, la faisant constamment progresser. » Et il me dit : « Des tas de gens consacrent douze ans et plus à accomplir des choses stupides ! Pourquoi devrais-je être différent ? »

Quelle est votre définition de l'œuvre d'art ?

Je suppose que, pour moi, une œuvre d'art c'est ce qu'un artiste crée. Et si je me considère comme un artiste, ce que je fais, ce sont des œuvres. J'ai toujours ce sentiment qu'il est indispensable de m'investir dans ce que je fais, j'aime penser que je vais produire un travail abouti ; je me rendrai compte qu'il est abouti parce que ça me rend heureux, parce

que j'ai la satisfaction d'avoir accompli quelque chose. Et cela, je n'ai pas besoin de beaucoup forcer pour me dire que c'est une œuvre d'art. Maintenant, si vous me posez la question « Qu'est-ce qu'une œuvre d'art ? », ma réponse aura un peu de mal à convaincre. ■

(1) La *Boîte verte* est un ensemble en fac-similé des notes préparatoires au *Grand Verre*, édité par Duchamp à 300 exemplaires.

Pascal Goblot est vidéaste et documentariste. Il a notamment réalisé The Unknown Secret of Sylvester Stallone (prix CNC, 2010), et l'installation Through the Large Glasses (Seconde Main, musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 2010). Dernier ouvrage paru, Henri Atlan, la philosophie dans l'éprouvette, conversation avec Pascal Goblot (Bayard, 2010).

« Diab DS-101 Computer ». 1985-89.
Technique mixte. 70 x 50 x 50 cm
Mixed media



Richard Hamilton: In the Mirror with Marcel

Richard Hamilton died on September 13, 2011. For more than half a century he made art that shone a bright light onto our world and our representations, skillfully revealing their narcissistic delusions and deceit. The famous collage he made in 1956, *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* convincingly establishes his credentials as the father of British—if not all—Pop Art. The father, but not the pope: Hamilton was always too busy trying new things and reorganizing the relations between image, technology and idea to make a career out of a movement. In addition to his own experiments, Hamilton was a lifelong devotee of Marcel Duchamp. Without trying to impose an interpretation, or becoming hemmed in by the older artist, he worked tirelessly to explore the implications and details of Duchamp's work.

It is fascinating to see how a person who some, myself included, consider to be one of the most important artists of the last century, constructed his own body of work through a long-running relationship with another artist who was at once an elder, a model and a mentor, and how his unflinching fidelity to Duchamp underpinned his own artistic freedom.

I interviewed and filmed Richard Hamilton several times when making *La Légende du Grand Verre*, a film about Duchamp's *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even*, which Hamilton made a replica of for the Tate Gallery in 1966. The exchange that follows is taken from these interviews.

■ *How did you discover Marcel Duchamp's work?*

It was just after the war, a friend of mine showed me a copy of the *Green Box* notes.⁽¹⁾ I found it fascinating, as anyone might. Of course I had no understanding of anything. I couldn't read it because it was in French but it interested me as an object. After that, the first painting which I had seen was the *Bride* painting, at the exhibition at the Tate Gallery called *Masterpieces of Modern Art from the Museum of Modern Art, New York* I was absolutely overwhelmed by it. Of all those masterpieces that's the one that opened my eyes to something new.

And how did you meet him?

Years later, in 1956, for an evening devoted to Marcel Duchamp, I tried to make a translation of some notes of the *Green Box*, with a friend who spoke French. I wrote to Marcel Duchamp and asked him to look at it, and to let me know what he thought. A year later, I had a letter which turned up with the handwriting that I recognized from the *Green Box*. He wanted to introduce me to George Heard Hamilton, who is no relation of mine but happens to have the same name, and worked on the translation of the whole of the notes of the *Green Box*. So, we were brought together.

What interested me about this project was the fact that the notes can't be just printed in a normal way, like literary text, because alterations, interventions, crossing outs, and all these marks and little diagrams that he made in the notes were very difficult to treat in a normal typographic way. The problem was to express the meaning of the notes, the thinking behind the work. It was necessary to find a form which would give you some idea of the thoughts of the person making these notes.

After three years of correspondence with Duchamp, and having met him in Paris, I was a kind of a disciple, from another generation. He seemed to appreciate the effort that I was making to understand what he had done, and he thought I understood pretty well! [laughs]. That's how we met and how we became friends.

Did you see him often?

Of course I was with Duchamp quite a lot. I went to the Duchamp exhibition in Pasadena in 1963. My duty was to do a lecture, but it was rather difficult for the Americans to understand what I was talking about [laughs]. Now, a long lecture talking just about the *Large Glass*, is hard to take. I didn't feel that I was getting very much through to them, but it was a great occasion because I met Warhol, Oldenburg, and all the American Pop artists, who knew me fortunately because they knew me as an artist also. When I came back, I proposed that somebody should do a retrospective in England. I was told: "Ok, Richard, you do it!" [laughs]. I realized very soon that there was no point in having a Duchamp exhibi-



« Self-portrait ». 1990. Huile sur cibachrome sur toile.
75 x 75 cm. Oil on cibachrome on canvas

tion if you couldn't have the *Large Glass*, and it wasn't possible to get it from Philadelphia. So I decided to make it. That meant that I would have to spend another year making the *Large Glass* itself.

A RECONSTRUCTION

*How did you make the replica of the *Large Glass*, technically?*

The decision I made right from the start is that I wouldn't try to make a facsimile of it. It would be impossible anyway, because the *Large Glass* in Philadelphia is in such a decrepit state. I mean it's old, very old. It's practically in the grave. And I thought that what I must do is find out exactly what he did. And go through the same motions. The first thing I did was to make a drawing, following the numbers. I found all the information in the *Green Box* notes: numbers, distance from the vanishing points, the distance for every perspective feature that was required... There's nothing missing.

There is an artistic tradition of copying important works by great masters. At the Louvre, for instance, people copy canvases to understand how there were made. Did you make your replica in that way?

No. I didn't copy it for my own edification or education. I copied it, because it was necessary to make the exhibition. Well... I don't like the word "copy" in relation to this, I like the word "reconstruction." But not only did I reconstruct the *Large Glass*, I reconstructed the *Glider*, I reconstructed the *Malic Molds*, everything that had to be done. I went through the early stages. It wasn't just a simple reconstruction or facsimile version of the *Large Glass* itself, it was a study of the whole of the activity going right back to the initial speculations he had about the project in 1912. From that principle, I had to see the technical procedures that he had adopted.

For a lot of artists from your generation the main influence is the readymades. You seem to be more interested by the Large Glass. Is that true?

I don't make a distinction between them, really. They were done at the same time, and they were done deliberately as a dichotomy. The *Large Glass* is one of the most complex works of the twentieth century. This complexity involves a huge amount of work. Readymades are very ordinary objects, they're the complete opposite of the *Large Glass*.

But the form of the first readymade he made, the *Bicycle Wheel*, is rather like the rollers of the chocolate machine, and there's a strong affinity between the *Bottle Rack* and the *Malic Molds*, in their construction. These were done in 1913, when he was working on the *Glass*. It's not split up into little compartments, it's a whole, and you have to cover all the ground that Marcel covered in his mind over those years, to begin to really appreciate what a genius he was [laughs].

What did you discover during this reconstruction?

The most extraordinary revelation was when I was working on the part called "the blossoming" which he describes in rather poetic terms as: "the blossoming of the bride, the total sum of her splendid vibrations." So it's quite sexy. I discovered that the tones that I was mixing were flesh tones, not the colors you see through the *Glass*, because the *Glass* puts a green tint over it. When you realize that this is really flesh, it's like a Renoir, like a sensuous nude.

What do you think about the different interpretations of the Large Glass?

I think it can become a little absurd. I've never tried to interpret it. I've tried to think how he made it. There are people who associate it with Zen, other people who associate it with Christianity and the assumption of the virgin! The most elaborate stories come out. Octavio Paz said "it's not about any of these, it's all of these things." It's Marcel's myth, he created this myth, which can be related to any of the great human myths.

Your famous collage Just what is it that makes today's homes so different, so appealing? *shows an ironical vision of the relationship between man and woman. Isn't there something like that in the Large Glass, between the bride and the bachelors?*

Well, it's pushing it a bit, I think, to draw these conclusions. In fact, people have come to a great many different conclusions as to what the *Large Glass* is all about. But

that collage was done a year before I had any real involvement with Duchamp's thinking. It was in 1956. But also, the idea of that was to take a whole lot of elements which I regarded as representing or symbolizing modern life. I made a list: "what is today?" I wrote, at the top of my list, "men and women" as being the basic, the starting point. And then, I had a history, I put "We're here now, we can't tell the future, but we can tell the history, or something about the history;" so I put the word history down. And then each of these labels, which were quite extensive, like: food, cinema, telephone, all these things had to be represented in the collage, and I just found ways of fitting them in, somehow, one way or another.

So I think it's too narrow an idea to say it's about a romantic association between men and women, or any other kind of relationship between men and women. It's just the broad picture of life at that time. But it's not a picture of life as it could be imagined, but a picture of life as it could be expressed in the symbols of the time.

AS UNLIKE DUCHAMP AS POSSIBLE

A lot of artists place themselves within the heritage of Marcel Duchamp. We can see that in their works. You seem to succeed in separating your own personal artistic production and your work on Marcel Duchamp. How would you define your relation to his works? Well, I can hardly say I wasn't influenced by Marcel. But, I thought it's too easy to make readymades after he has made them—it's an obscenity! And his theoretical position was that he should divorce the hand from the work of art. That using instruments, like drawing instruments, enabled him to get away from the Montmartre style of moving colors on canvas [laughs]. And so I thought, rather than follow Duchamp's imagery, you could go the other way. Duchamp was an iconoclast: he defied everything, even himself! I think in a way the readymades were an iconoclastic action against his other personality which was so precise and methodical, and thorough to the last degree, and demonstrated in writing. So, it seemed to me, to be true to Duchamp, you had to be as unlike Duchamp as possible. And I even went into fields which were regarded as quite stupid: like landscapes and girls in the forest. They're humorous in a way, but they certainly wouldn't be seen as Duchamp-inspired. But they are attempting that dichotomy that Duchamp found himself with his readymades.

You don't have a unique recognizable aesthetic style, just like Marcel Duchamp, right?

Yes. What I did take from Duchamp was his interest in not repeating himself. That was

almost like a precept for Duchamp. I'm not going to do this, because I did it last month, or last year or 12 years ago. It's always finding new things to do. Because he was bored by repetition. He found it exciting to find new solutions, to different problems which he set himself. And I find that same attitude is worth following.

Is it a moral choice, or is it in order to explore different aesthetic directions?

I suppose it is a moral choice. But before I knew Duchamp, I was tending towards that thing of not adopting a style. To move from one thing to another. At that time, people thought: "Oh he's trying to find a style." But I was finding one style, and then finding another style, and then another, rather than looking for a style that I could adopt for the rest of my life.

I once had to interview Marcel, in the early 60s, for the BBC. In that film I asked him how did it feel to produce that great work of art, looking back on it, now that he had done it. He said: "I didn't think it was a great work of art, I was just doing what I wanted to do. I wasn't concerned about whether it was great or not." And I said: "But you must have been, to spend all that time! Twelve or fifteen or more years, obsessed with the same thing, keeping it moving." And he said: "Lots of people devote twelve or more years to doing stupid things! Why should I be different?"

What is your definition of a work of art?

[laughs] I suppose, in my own terms, a work of art is what an artist does. And if I like to think of myself as an artist, a work of art is what I do. But I always feel that it is necessary to have a certain commitment to what I do, and I like to think that I can reach a conclusion, and that I'll know when I'll reach this conclusion because I am happy, I am satisfied that I have achieved something. And I suspect that I believe that I have achieved a work of art. But if you ask the question "What is a work of art?" I really haven't got a very convincing answer. ■

(1) The *Green Box* is a set of facsimiles of Duchamp's preparatory notes for the *Large Glass*, published by Duchamp in an edition of 300.

Pascal Goblot is a video artist and maker of The unknown secret of Sylvester Stallone (CNC prize, 2010). His installation Through the Large Glasses featured in the exhibition Seconde Main at the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris in 2010. His latest book is Henri Atlan, La philosophie dans l'éprouvette, conversation avec Pascal Goblot (Bayard, 2010).

« Hotel du Rhône ». 2005. Huile sur toile. 100 x 100 cm. Oil on canvas

