
GAL


ERIA

doi:10.32020/ArtandDoc/28/2023/3

GALERIA IM. ANDRZEJA PIERZGALSKIEGO. DOKUMENTY ARTYSTÓW 8

ANDRZEJ PIERZGALSKI GALLERY. ARTISTS' DOCUMENTS 8

GALERIE DÉDIÉE A ANDRZEJ PIERZGALSKI. DOCUMENTS D'ARTISTES 8

doi:10.32020/ArtandDoc/28/2023/4

Leszek BROGOWSKI

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.

Pomysł tego numeru 8 galerii Dokumenty artystów polegał początkowo na skonfrontowaniu sposobu, w jaki artyści czytają i interpretują Marcela Duchampa, poprzez własną wrażliwość i wiedzę, z pracami badaczy w dziedzinie historii lub teorii sztuki. Istotnie, występujący tutaj artyści podchodzą do prac wynalazcy *ready made* – cytują je, parodiują, czynią do nich aluzje itp. – z zaangażowaniem praktycznym, źródłem specyficznych kompetencji, które mogą uzupełnić kompetencje badaczy akademickich w rozumieniu i poznawaniu tej twórczości mającej kapitalne znaczenie w dziejach praktyk artystycznych. Postanowiliśmy umieścić w centrum tej dokumentacji *La Boîte verte*... (Zielone pudełko) Ernesta T., kopię zrealizowaną na podstawie *La Boîte verte* Marcela Duchampa, zwłaszcza po to, by zastanowić się nad statusem dzieła i jego kopii, szczególnie wtedy, gdy samo kopiowane dzieło przybiera formę druku, a tym samym zostaje powielone 300 razy jako twór oryginalny. Ta refleksja ma szczególny sens w odniesieniu do sztuki Duchampa, artysty, który walnie przyczynił się do ewolucji rozumienia i pojęcia sztuki, zwłaszcza w relacji z reprodukcją, kopią i przedmiotami wytwarzanymi seryjnie. *Zielone pudełko* Ernesta T. było eksponowane w całości w Gabinecie Książki Artysty w 2013 roku; poniżej przedrukowujemy artykuł redakcyjny opublikowany z tej okazji w *Sans niveau ni mètre. Journal du Cabinet du livre d'artiste*; później trafiło ono, jako dar artysty, do zbiorów FRAC-Artothèque Nouvelle-Aquitaine, należących do Rady Regionalnej Nowej Akwitanii, obok wielu innych prac Ernesta T.

Wielkie było nasze zaskoczenie, kiedy Association Marcel Duchamp, stowarzyszenie reprezentujące właścicieli praw do jego twórczości, otrzymawszy wszystkie informacje na temat naszego projektu, uznało, że dzieło Ernesta T. „może stanowić falsyfikat" i odmówiło naszemu pismu zgody na publikację tłumaczenia notatek zatytułowanych „Panna młoda rozebrana przez swoich kawalerów, jednak," będących transkrypcją zawartości *Zielonego pudełka* Marcela Duchampa; notatki te stanowią, według artysty, integralną część *Wielkiej szyby* i od roku 1958 były publikowane, najpierw przez wydawnictwo Le terrain vague, a potem u Flammariona od roku 1975, a ich aparat krytyczny został niedawno odświeżony. Duchamp myślał początkowo o opublikowaniu tych notatek w formie albumu, który byłby udostępniony 'oglądaczom' obok *Wielkiej Szyby*, jako swego rodzaju

komentarz podsuwający intelektualne tropy mogące uprzystępnić percepcję dzieła. Lecz ostatecznie wydał je w formie pudełka zawierającego nieuporządkowane faksymilia wszystkich fragmentów, notatek i szkiców, które składają się na jego zawartość. Później Michel Sanouillet ułożył te zapiski w porządku, którego nie wymyślił sam Duchamp, i opublikował je pod tym samym tytułem, „Pana młoda rozebrana...". To wydawca zakomunikował nam odmowę zgody właścicieli praw na opublikowanie polskiego przekładu tego tekstu: „projekt nie jest wystarczająco dojrzały," czytamy w tej odpowiedzi (e-mail z 28 grudnia 2021). Od czasu upadku muru berlińskiego jest to decyzja bez precedensu w polskiej sferze wydawniczej, w kraju, który doświadczał przez pół wieku cenzury pod nadzorem ZSRR, podczas gdy prośba wyszła od pisma naukowego i jest umotywowana potrzebami związanymi z badaniem twórczości Marcela Duchampa i wiedzą na jej temat.

Zawartość *Zielonego pudełka* została wydrukowana w nakładzie 300 egzemplarzy przez samego artystę, który był skądinąd wyszkolonym drukarzem. Tyle że w 1966 roku gotowych było zaledwie 200 egzemplarzy; Marcel Duchamp umarł w roku 1968. Nie mamy zatem pewności co do liczby rzeczywiście wykonanych egzemplarzy, a wykonywaniem kolejnych pudełek zajmowała się głównie jego 'dozorczyni' (wszystkie te szczegóły wraz ze źródłami zawarte są w zamieszczonej poniżej dokumentacji). Trudno nam określić stanowisko Association Marcel Duchamp; grożenie sądem i cenzura z innej epoki w erze nauki otwartej, które świadczą o głębokim niezrozumieniu statusu kopii oraz dzieł-kopii w sztuce współczesnej, i to zwłaszcza od czasu prac samego... Marcela Duchampa. „Panna młoda rozebrana przez swoich kawalerów, jednak" jest dokumentem sztuki o pierwszorzędnym znaczeniu dla wszystkich badań nad twórczością artysty, a decyzja o zakazie pierwszej jego publikacji w języku polskim, w czasopiśmie naukowym, z którego żadna osoba ani instytucja nie czerpie jakiejkolwiek korzyści finansowej (upowszechnianie w *Open access* zarówno wydania papierowego, jak i publikacji online), co więcej zaledwie kilka lat przed datą, od której prawa Marcela Duchampa znajdą się w domenie publicznej – to wszystko zmusiło nas do zmiany koncepcji naszego dossier poświęconego *Zielonemu pudełku*. Z jednej strony przesunęliśmy jego środek ciężkości, czyniąc z postawy stowarzyszenia, które zarządza prawami Marcela Duchampa, pełnoprawny przedmiot badań, w którym problematyka prawnicza krzyżuje się z interpretacjami sztuki artysty i który każe zastanawiać się nad kwestiami dotyczącymi granic sztuki i prawa autorskiego, statusu sztuki, jej dzieł i jej dokumentów. W pracach tych wziął udział profesor prawa uniwersytetu Rennes 2, Gaël Hénaff.

Z drugiej strony, wobec takiego stanowiska Stowarzyszenia, podjęliśmy wspólnie – Ernest T., FRAC-Artothèque Nouvelle-Aquitaine oraz pismo *Sztuka i Dokumentacja* – decyzję o opublikowaniu całej zawartości pudełka, podczas gdy pierwotnie zamierzaliśmy reprodukować jedynie jej fragmenty, oraz o skorzystaniu z prawa do krótkiego cytatu w celu sparafrazowania tekstu „Panna młoda rozebrana...," przytaczając wyłącznie zdania niezbędne dla zrozumienia jego treści, te które można przetłumaczyć (wrócimy do tego sformułowania), oraz te, które są wyrazem stanowiska artysty. Warto podkreślić, że całość elementów składających się na *Zielone pudełko* Marcela Duchampa nie została według naszej wiedzy nigdy opublikowana, co stawia pod znakiem zapytania politykę rozpowszechniania jego twórczości. Jeśli chodzi jednak o nasze dossier, to decyzja zreprodukowania wszystkich elementów *Zielonego pudełka* Ernesta T. była podyktowana chęcią dania polskim czytelnikom pisma możliwości dysponowania elementami wystarczającymi do zrozumienia sensu, skoro nie można im po prostu udostępnić tłumaczenia. Naszym początkowym celem było zwrócenie uwagi na znaczenie 'appropriacji' artystycznej i sposobu asymilowania dzieła Duchampa przez inspirujące się nim pokolenia artystów; cel ten musiał się zatem poszerzyć.

Zanalizujemy szczegółowo rozmaite cele naszych wyborów, na przykład status tego pudełka w stosunku do *Wielkiej szyby* (wybór artysty), transkrypcję elementów *Zielonego pudełka* w postaci tekstu, który narzuca jego rozproszonym kawałkom pewien arbitralny porządek (wybór właścicieli praw) czy wreszcie naszą decyzję o naruszeniu prawa autorskiego, za którą bierzemy odpowiedzialność na potrzeby niniejszej pracy, aby uszanować stanowisko Marcela Duchampa w stosunku do sztuki, do swoich dzieł i do ich kopii, a w szczególności ze względu na prawo, jakim dys-

ponuje publiczność, aby poznać dzieło Marcela Duchampa, czyli także aby móc zrozumieć jego rozmaite ‘appropriacje’ dokonywane przez pokolenia artystów, które po nim nastąpiły. Godzi się zauważyć, że artyści, którzy nawiązują do jego dzieła, aby zrobić z niego własne, czynią tak, ponieważ ich interpretacja twórczości Duchampa zapładnia ich własną pracę; a zbieżność ich rozumienia sztuki z koncepcją Duchampa jest tego warunkiem. Dlatego też ich wiedza oraz ich sposób rozumienia dzieła Marcela Duchampa jest zasadą organizującą prezentowane tutaj prace badawcze, których prawo – konstytutywne i konstytucyjne – do wolności zostałoby zakwestionowane, gdyby nie miały one możliwości odniesienia się do dokumentów będących ich przedmiotem, a w szczególności do zawartych w *Zielonym pudełku* notatek Marcela Duchampa. Drukowany poniżej artykuł Brigitte Aubry, badaczki z Université Toulouse II, na temat *Wielkiej szyby*, jej relikwii i jej replik, jest zatem uzupełniony dokumentacją prac artystów zaproponowaną przez Aurélie Noury, koordynatorkę do roku 2022 Gabinetu Książki Artysty na Université Rennes 2, tego samego, w którym w 2013 roku eksponowano w całości pudełko Ernesta T. Przypomnieniu opublikowanego z tej okazji edytorialu towarzyszy wstęp do książki, którą Marc Décimo poświęcił bibliotece Marcela Duchampa. Gabinet Książki Artysty jest bowiem małą biblioteką, specjalizującą się w publikacjach artystów, której zbiory uzyskały w 2017 roku znak CollEx (wybitna kolekcja badawcza) i zostały włączone, w roku 2023, do kolekcji działu dokumentacji Université Rennes 2. To na podstawie zbiorów tej biblioteki uniwersyteckiej, w roku 2013, Aurélie Noury, podjęła się odtworzenia biblioteki Marcela Duchampa; projekt ten zamyka zaprezentowane niżej dossier.

PROGRAMME ASSUMPTIONS

Andrzej Pierzgalski (1938–2016) established and managed the A4 Gallery in Łódź, in the nineteen-seventies. In 2012 the *Art and Documentation* journal created a gallery dedicated to him. Since 2018 Leszek Brogowski has been authoring the gallery’s programme.

The idea for the eighth issue of the “Artists’ Documents” gallery initially assumed blending the way artists read and interpret Marcel Duchamp, through their sensitivity and the knowledge they possess, with the works of researchers in the field of the history and theory of art. Indeed, artists featured here approach the works of the inventor of readymades – quoting them, parodying them, winking at them, etc. – with practical engagement, a source of particular skills that may usefully complement those of academic researchers in their effort to understand and broaden the knowledge concerning this œuvre which is so crucial in the history of artistic practice. We have chosen to place *The Green Box*… [*La Boîte verte*…] by Ernest T., a facsimile made after *The Green Box* [*La Boîte verte*] by Marcel Duchamp, at the very heart of the dossier in order to question the status of an artwork and its copy, particularly when the copied work itself first emerged in printed form, having been, thus, copied 300 times as an original piece. This question is immensely meaningful with regard to the art of Marcel Duchamp, an artist who contributed decisively to the evolution of the concept of art, especially in relation to written work, reproductions, copies and mass-produced objects. *The Green Box*… by Ernest T. was exhibited in its entirety at the *Cabinet du livre d'artiste* in 2013; below we reproduce an editorial published on this occasion in *Sans niveau ni mètre, Journal of the Cabinet du livre d'artiste*; as a gift from the artist, the piece has since entered the collection of the FRAC-Artothèque Nouvelle-Aquitaine, property of the Nouvelle-Aquitaine Regional

Sztuka i Dokumentacja nr 28 (2023) | *Art and Documentation* no. 28 (2023) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

Council, alongside many other works by Ernest T.

To our great surprise the Association Marcel Duchamp, who represent the copyright holders, after having obtained all information concerning our project, concluded that Ernest T.'s work was "likely to constitute an infringement", and thus refused to grant our journal the permission for the translation of the notes entitled, "The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even" [„La mariée mise à nu par ses célibataires, même"]; a transcription of the contents of *The Green Box* by Marcel Duchamp which remains, according to the artist, an integral part of *The Large Glass*. The text has been published several times since 1958, by Editions Flammarion since 1975, and their critical apparatus was renewed in the 2013 edition. Duchamp first thought of publishing these notes in the form of an album available for "viewers" alongside the *Large Glass*, as a kind of commentary by way of intellectual resources to approach the whole piece. Nevertheless, in the end, he published them as a box containing loose facsimiles - reproductions of all the pieces, notes and sketches that constitute the box. Later, Michel Sanouillet organized these notes in an order that did not come from Duchamp, and published them under the same title, "The Bride Stripped Bare...". It was the publisher who communicated to us the refusal of the copyright holders to grant us the right translate the text into Polish: "It seems to them that this project is somewhat rushed (*précipité*)" (an email from December 28, 2021). Since the fall of the Berlin Wall, this has been an unprecedented decision in the publishing field of Poland, a country which experienced half a century of censorship under the USSR dictatorship, even though the request was issued by an academic journal, and motivated solely by the needs of research concerning the artwork of Marcel Duchamp.

The contents of *The Green Box* were to be printed in 300 copies by the artist who had also been a trained printer. However, by 1966 only two hundred copies had been actually made; in the year 1968 Marcel Duchamp died. We, therefore, remain uncertain about the number of copies that were in fact made - work carried out chiefly by its "caretaker" (all the details and sources can be found below in our dossier). The position taken by the Association Marcel Duchamp is difficult to understand: legal threats and censorship from a different epoch in the era of "Open Access," all of which reflect a profound misconception concerning the status of copying and copy-pieces present within contemporary art, particularly since the emergence of the works by... Marcel Duchamp himself. "The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even" is an artistic document of primary importance to the whole body of research conducted on the artist's œuvre, and the decision to prohibit its first translation into Polish - in an academic publication, from which no financial benefit is derived by any person or institution (it is distributed as an open access research journal – with printed copies as well as its online version), just a few years before the date when the rights of Marcel Duchamp enter the public domain – all that forced us to review the design of our dossier dedicated to *The Green Box*. On the one hand, we shifted its center of gravity by making the position of the Association managing the copyrights of Marcel Duchamp an object of research in its own right, where legal issues intersect with the interpretations of the artist's art, where questions relating to the limits of art and copyright, as well as the status of Art, artworks, and related documents are posed. University of Rennes 2 law professor Gaël Génaff took part of this work.

On the other hand, faced with the attitude of the Association, we made collectively – Ernest T., the FRAC-Artothèque Nouvelle-Aquitaine and the *Art and Documentation* journal – the decision to publish the contents of the box in full, in such manner that initially only fragments would be reproduced; and to paraphrase the text of "The Bride Stripped Bare...", exercising the right of short quotation by quoting only those sentences essential for the understanding of its contents, those that can be correctly translated (see below) and where the artist take a specific position. It is worth stressing that all the pieces forming *The Green Box* by Marcel Duchamp have never, to our knowledge, been reproduced; which raises questions concerning

the distribution policy for his work. But for our dossier, the decision to reproduce the set of pieces from *The Green Box*... by Ernest T. was dictated by the desire to give Polish readers of the journal the opportunity to have enough elements at their disposal to enable them to understand the work's meaning, as we lacked the possibility to simply offer them a full translation. Our initial objective was to highlight the importance of artistic appropriation of Marcel Duchamp's work by the generations of artists who have been inspired by it; this objective has therefore been forced to evolve.

We shall analyse in detail different issues associated with the choices made, such as the status of the box in relation to *The Large Glass* (the artist's choice), the transcription of the *The Green Box* in the form of a text which imposes a peremptory order of the originally dispersed pieces (choice of the copyright holders and the publisher), or even our decision to make an exception concerning copyright which we assume for the purposes of this research in order to respect the position of Marcel Duchamp regarding art, his works and their copies, but especially with regard to the right of the public to know the work of Marcel Duchamp, including understanding the appropriations of this work by artists of the generations that followed Duchamp. It should be noted that the artists who transform his work to make it their own do so because their interpretation of Duchamp fuels their own art; and the convergence of their conception of art with that of Duchamp is the condition. Also their knowledge and their way of understanding the work of Marcel Duchamp remains a regulating principle for the research work presented here, whose freedom - constitutive and constitutional - would be damaged if we were unable to refer us to the documents which they study, in particular to the notes of Marcel Duchamp contained in The Green Box. Therefore, the article which follows on *The Large Glass*, its relics and its replicas, written by Brigitte Aubry - a researcher at the University of Toulouse II, is supplemented by a several artists' works proposed by Aurélie Noury, the coordinator of the Cabinet du livre d'artiste until 2022 at the University of Rennes 2 where Ernest T.'s box was exhibited in its entirety in 2013. The remainder of the editorial published on this occasion is supplemented by the introduction to the book that Marc Décimo devoted to the library of Marcel Duchamp. The Cabinet du livre d'artiste is a small library specializing in artists' publications, whose collection obtained the CollEx label in 2017 (Collection d'excellence pour la recherche), and in 2023, it joined the collections of the library of the University of Rennes 2 in 2023. It was from the funds of this university library that in 2013 Aurélie Noury attempted to reconstitute the library of Marcel Duchamp; our current project closes the dossier presented below.

HYPOTHÈSES DU PROGRAMME

Dans les années 1970, Andrzej Pierzgalski (1938-2016) a fondé et dirigé à Łódz 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.

L'idée de ce numéro 8 de la galerie Documents d'artistes a initialement consisté à croiser la façon dont les artistes lisent et interprètent Marcel Duchamp, à travers leur sensibilité et leurs savoirs propres, avec les travaux des chercheurs en histoire et en théorie de l'art. En effet, les artistes réunis ici abordent les travaux de l'inventeur des *ready made* – les citent, les parodient, y font un clin d'œil, etc. – avec un engagement pratique, source de compétences spécifiques qui peuvent utilement compléter celles des chercheurs académiques dans la compréhension et la connaissance de cette œuvre cruciale dans l'histoire des pratiques artistiques. Nous avons choisi d'inscrire au cœur du dossier *La Boîte verte*... d'Ernest T., une copie réalisée d'après *La Boîte verte* de Marcel

Sztuka i Dokumentacja nr 28 (2023) | *Art and Documentation* no. 28 (2023) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

Duchamp, pour interroger le statut de l'œuvre et de sa copie, notamment lorsque l'œuvre copiée elle-même prend la forme de l'imprimé et se trouve donc copiée 300 fois dans son être original. Cette interrogation a un sens tout particulier par rapport à l'art de Marcel Duchamp, artiste qui a contribué de manière décisive à l'évolution du concept de l'art, notamment en relation avec l'écrit, la reproduction, la copie et les objets produits en série. *La Boîte verte* d'Ernest T. a été intégralement exposée au Cabinet du livre d'artiste en 2013, et nous reproduisons ci-dessous l'éditorial publié à cette occasion dans *Sans niveau ni mètre. Journal du Cabinet du livre d'artiste* ; elle est depuis entrée, en tant que don de l'artiste, dans le fonds du FRAC-Artothèque Nouvelle-Aquitaine, propriété du Conseil régional Nouvelle-Aquitaine, aux côtés de nombreuses autres œuvres d'Ernest T.

Grande a été notre surprise lorsque l'Association Marcel Duchamp, qui représente ses ayants droit, après avoir obtenu toutes les informations sur notre projet, a considéré que l'œuvre d'Ernest T. est « susceptible de constituer une contrefaçon » et a refusé à notre revue la licence pour la traduction des notes intitulées « La mariée mise à nu par ses célibataires, même », transcription du contenu de *La Boîte verte* de Marcel Duchamp qui constitue, selon l'artiste, une partie intégrante du *Grand verre*. Ces notes sont publiées depuis 1958, d'abord dans *Le Marchand du sel. Écrits de Marcel Duchamp* (Paris, Le terrain vague), ensuite chez Flammarion, depuis 1975, et leur appareil critique a été renouvelé dans l'édition de 2013. Duchamp a d'abord songé à publier ces notes sous la forme d'un album disponible pour les « regardeurs » à côté du *Grand verre*, comme une sorte de commentaire en guise de ressources intellectuelles pour approcher l'œuvre. Mais, finalement, il les a publiées sous la forme d'une boîte contenant en vrac les reproductions en fac-similés de tous les morceaux, notes et croquis, qui en constituent le contenu. Plus tard, Michel Sanouillet a organisé ces notes dans un ordre qui ne vient pas de Duchamp, et les a publiées sous le même titre, « La mariée mise à nu… ». C'est l'éditeur qui nous a communiqué le refus des ayants droit de nous autoriser à traduire le texte en polonais : « Il leur semble que ce projet est quelque peu précipité » (e-mail du 28 décembre 2021). Depuis la chute du mur de Berlin, c'est une décision sans précédent dans le champ polonais de l'édition, pays qui a connu un demi-siècle de censure sous la tutelle de l'URSS, alors que la demande émane d'une revue universitaire, et qu'elle est motivée par les besoins de la recherche portant sur l'œuvre de Marcel Duchamp.

Le contenu de *La Boîte verte* a été tiré à 300 exemplaires par l'artiste, qui avait d'ailleurs lui-même une formation d'imprimeur. Mais en 1966, seuls 200 exemplaires avaient été confectionnés ; l'année 1968, Marcel Duchamp décède. On n'a donc pas la certitude du nombre d'exemplaires réellement confectionnés, travail assuré notamment par sa « concierge » (toutes ces précisions et les sources se trouvent ci-dessous dans notre dossier). La position de l'Association Marcel Duchamp est pour nous inexplicable : menace juridique et censure d'une autre époque à l'ère de la « science ouverte », qui traduisent une incompréhension profonde du statut de la copie et des œuvres-copies dans l'art contemporain, et ce notamment depuis les travaux de… Marcel Duchamp lui-même. « La mariée mise à nu par ses célibataires, même » est un document d'art de première importance pour toutes les recherches sur l'œuvre de l'artiste et la décision d'interdire leur première traduction en polonais, dans une publication universitaire, dont aucun profit financier n'est tiré par personne ni par aucune institution (diffusion en *open acces* aussi bien du tirage papier que de la publication en ligne), à quelques années à peine de la date où les droits de Marcel Duchamp vont tomber dans le domaine public – tout cela nous a obligé à revoir la conception de notre dossier consacré à *La Boîte verte.* D'une part, nous avons déplacé son centre de gravité, en faisant du positionnement de l'Association Marcel Duchamp un objet de recherche à part entière où se croisent les problématiques juridiques avec les interprétations de l'art de l'artiste, et où sont posées les questions relatives aux limites de l'art, au droit d'auteur et aux droits patrimoniaux, au statut de l'art, de ses œuvres et de ses documents. Nous saluons la contribution importante de Gaël Hénaf, enseignant-chercheur en

droit privé à l'université Rennes 2, à cet aspect de notre dossier.

D'autre part, face à l'attitude de l'Association, nous avons pris collectivement – Ernest T., le FRAC-Artothèque Nouvelle-Aquitaine et la revue *Art et documentation* – la décision de publier intégralement le contenu de la boîte, alors qu'initialement seuls des fragments devaient être reproduits, et d'utiliser le droit à la citation courte pour paraphraser le texte de « La Mariée mise à nu… », en ne citant que les phrases susceptibles d'être correctement traduites, et celles qui sont indispensables pour témoigner de la prise de position de l'artiste. Il est à souligner que l'ensemble des pièces de *La Boîte verte* de Marcel Duchamp n'a jamais été reproduit, ce qui interroge la politique de diffusion de son œuvre. Mais pour notre dossier, la décision de reproduire l'ensemble des pièces de *La Boîte verte* d'Ernest T. a été dictée par la volonté de donner aux lecteurs polonais de la revue la possibilité de disposer d'éléments suffisants pour en appréhender le sens à défaut de pouvoir simplement leur en offrir la traduction. Notre objectif initial était de souligner l'importance de l'appropriation artistique de l'œuvre de Marcel Duchamp par les générations d'artistes qui s'en inspirent ; il a donc dû évoluer.

Nous analyserons dans les détails les divers enjeux de ces choix, comme par exemple du statut de cette boîte par rapport au *Grand verre* (choix de l'artiste), la transcription des pièces de *La Boîte verte* sous la forme d'un texte qui, à ses morceaux dispersés, impose un ordre péremptoire (choix des ayants droit et de l'éditeur) ou encore notre décision de faire une exception au droit d'auteur, que nous assumons pour les besoins de cette recherche afin de respecter la position de Marcel Duchamp par rapport à l'art, à ses œuvres et à leurs copies, mais surtout eu égard au droit du public à connaître l'œuvre de Marcel Duchamp, y compris pour en comprendre les reprises et les appropriations par les artistes des générations qui l'ont suivi. Il est à remarquer que les artistes qui reprennent son œuvre pour en faire la leur, le font parce que leur interprétation de Duchamp irrigue leur propre travail ; et la convergence de leur conception de l'art avec celle de Duchamp en est la condition. Aussi leurs savoirs et leur façon de comprendre l'œuvre de Marcel Duchamp est un principe régulateur de travaux de recherche présentés ici, dont la liberté – constitutive et constitutionnelle – serait mise à mal sans pouvoir nous référer aux documents qu'ils étudient, notamment aux notes de Marcel Duchamp contenues dans *La Boîte verte.* Ci-dessous, l'article de Brigitte Aubry, chercheure à l'université Toulouse II, sur *Le Grand verre*, ses reliques et ses répliques, est donc complété par un dossier de travaux d'artistes, proposé par Aurélie Noury, coordinatrice du Cabinet du livre d'artiste à l'université Rennes 2 jusqu'en 2022, celui même où la boîte d'Ernest T. a été intégralement exposée en 2013. Le rappel de l'éditorial publié à cette occasion est accompagné par l'introduction à l'ouvrage que Marc Décimo a consacré à la bibliothèque de Marcel Duchamp. Le Cabinet du livre d'artiste est une petite bibliothèque, spécialisée dans les publications d'artistes, dont le fonds a obtenu en 2017 le label CollEx (Collection d'excellence pour la recherche) et a intégré en 2023 les collections patrimoniales du Service commun de documentation de l'université Rennes 2. C'est à partir des fonds de cette bibliothèque universitaire qu'en 2013, Aurélie Noury a entrepris de reconstituer la bibliothèque de Marcel Duchamp ; ce projet clos le dossier présenté ci-dessous.

doi:10.32020/ArtandDoc/28/2023/5

STUDIA DUCHAMPOWSKIE

DUCHAMP STUDIES

ÉTUDES DUCHAMPIENNES

doi:10.32020/ArtandDoc/28/2023/6

Yannick MILOUX

OPIS *ZIELONEGO PUDEŁKA*, FAKSYMILE AUTORSTWA ERNESTA T., ZNAJDUJĄCEGO SIĘ W KOLEKCJI FRAC-ARTOTHÈQUE NOUVELLE AQUITAINE

Po przeszło dwudziestu pięciu latach znajomości z Ernestem T. sądzę, że mam prawo stwierdzić jego prawdziwą pasję do książek, jego zainteresowanie niektórymi wydaniami dawnych czasopism (w rodzaju *Almanach Vermot* czy *Assiette de Beurre*), jego wyraźne rozmiłowanie w gazetach, karykaturach oraz publikacjach, w których rysunek humorystyczny wywiera wpływ na tekst, wciągając czytelnika, zachęcając go do przeczytania danego artykułu. Do jego ulubionych rysowników należą Chaval, Don Martin, Chas Adams, Gotlib, Pierre La Police, a ceni również wysoko Topora, Willema i Vuillemina.

W roku 1977 odkrywa u pewnego księgarza z dzielnicy Saint-Germain zbiór dokumentów pochodzących z *Zielonego Pudełka* Marcela Duchampa. Ponieważ płócienne pudełko pierwotnego wydania zaginęło, dokumenty te są wystawione na sprzedaż w niższej cenie niż egzemplarz kompletny. Po krótkim wahaniu Ernest T. postanawia wydać na nie trochę oszczędności. Wcześniej sprzedał trochę swoich prac i miał dzięki temu pewne zasoby gotówki. Dokonawszy tego zakupu, umawia się w Centrum Pompidou, aby dokonać pomiarów, poznać wewnętrzny układ pudełka oraz dokładne rozmieszczenie tytułu na okładce, by móc zlecić jego wykonanie sitodrukiem zaprzyjaźnionemu grafikowi. Zielona tkanina imitująca zamsz (fr. *suédine*), bardzo podobna do oryginalnej, pochodzi z zakładów Motelet & Compagnie, specjalizujących się w wymyślnych gatunkach papieru; jej numer katalogowy to 59005!

Prawie trzydzieści lat później, w roku 2005, Ernest T. zmuszony jest ku swemu ubolewaniu sprzedać pudełko – takie bywają koleje życia artystów – ale zanim się z nim rozstanie, postanawia wykonać osobiście jego dokładną kopię. Wszystkie dokumenty zostają skrupulatnie odtworzone w oryginalnej skali, na rozmaitych nośnikach – kserokopie na kalkach, rysunki na papierach o różnej

gramaturze, zapiski przepisane ręcznie atramentem, łącznie z poprawkami i skreśleniami… – ogół dokumentów zostaje przepisany.

Na modłę bardzo skrupulatnego archiwisty, drobiazgowy Ernest T. odtwarza szczegółowo meandry poszukiwań swego znakomitego poprzednika. Przez blisko miesiąc, w stanie absolutnego skupienia, zanurza się z złożonej myśli Duchampa i prowadzi z nią dialog. Kiedy, w przyszłości, jakiś badacz zechce porównać wersję pierwotną z tą przepisaną przez Ernesta T., znajdzie z pewnością jakieś błędy, niedokładności, zwłaszcza w przejściu pomiędzy drukiem i pismem odręcznym, czy pomiędzy odbitkami fotograficznymi i kserokopiami, czy wreszcie pomiędzy skreśleniami Duchampa a skreśleniami Ernesta T. Doniosłość tego dzieła polega na chęci podążania krok po kroku, jak najściślej, za myślą Duchampa – na prawdziwej rozmowie.

Przez następnych dwanaście lat, od roku 1978 do 1990, Ernest T. usiłował kontynuować ten dialog, wysyłając około dwudziestu listów na różne adresy amerykańskie, pod którymi mieszkał kiedyś Duchamp. Wróciło do niego czternaście listów, w tym trzy puste koperty. Zbiór tych przesyłek, które wróciły do nadawcy, ucieleśnia to niepowodzenie i stanowi „Bezowocną korespondencję z Marcelem Duchampem," przekazaną FRAC w 2003 roku.

Listopad 2022

Yannick Milou jest dyrektorem artystycznym FRAC-Artothèque Nouvelle-Aquitaine, France (Regionalne Zbiory Sztuki Współczesnej, region Nowa Akwitania, Francja).

Yannick MILOUX

A DESCRIPTION OF *LA BOÎTE VERTE*, A FACSIMILE BY ERNEST T., IN THE COLLECTION OF FRAC-ARTOTHÈQUE NOUVELLE-AQUITAINE, FRANCE

From the more than 25 years that I have known Ernest T., I believe I can affirm his true passion for books, his interest in certain editions of old magazines (such as *Almanach Vermot* or *Assiette au Beurre,* for instance), his pronounced taste for newspapers, caricatures, and publications where the cartoons draw the reader into the text, and make him want to read the article. Among his favorite artists are Chaval, Don Martin, Chas Adams, Gotlib, Pierre La Police; and he is very fond of Topor, Willem, and Vuillemin.

In 1977, he unearthes a folder in a bookstore in Saint-Germain containing documents from Marcel Duchamp's *Green Box*. The canvas casing of the original edition having disappeared, the loose documents are on sale at a better price than a complete edition. After hesitation, Ernest T. decides to dip into his savings. He has sold works before and has the luxury, at the moment, of a little spare cash. After the purchase, he makes an appointment at the Center Pompidou to take some measurements; the interior arrangement of the box, and the exact layout of the cover title, for its re-creation by friends who are screen printers. The green suede, very similar to the original, comes from the Establishment Motelet & Cie, specialists in fancy papers, reference number 59005!

Almost 30 years later, in 2005, Ernest T. reluctantly brought himself to put the work up for sale – the vagaries of an artist's life – and, before parting with it, he decided to make a detailed personal copy. All the documents are carefully reproduced to scale, on various media – photocopies on tracing paper, drawings on paper of various weights, manual transcriptions in ink, retouching and redactions included... – every single document is transcribed.

Like an archivist of great precision, the meticulous Ernest T. follows in detail the intricacies of the research of his illustrious predecessor.

A month-long exercise in concentration to immerse yourself in, and dialogue with, the complex thought of Duchamp.

When, in the future, a researcher wants to compare the original version with the one transcribed by Ernest T., he will certainly find errors, and approximations, in particular in the passage between the printed and the handwritten, or between photographic prints and photocopies, or between the redactions of Duchamp and those of Ernest T. himself. It is the whole scope of this work to want to walk in the footsteps, as close as possible to the thought of Duchamp: to have a real conversation.

In the 12 years that followed, from 1978 to 1990, Ernest T. tried to extend the dialogue by sending some twenty-odd letters to the various American addresses where Duchamp had lived. 14 of these were returned to him, including 3 empty envelopes. All of these letters 'returned to sender' concretize this failure and make up the "Unfruitful correspondence with Marcel Duchamp," donated by the artist to the FRAC in 2003.

November 2022

Yannick Miloux is artistic director of the FRAC-Artothèque Nouvelle-Aquitaine, France.

Sztuka i Dokumentacja nr 28 (2023) | *Art and Documentation* no. 28 (2023) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

Yannick MILOUX

DESCRIPTION DE *LA BOITE VERTE*, FAC-SIMILE PAR ERNEST T., DANS LA COLLECTION DU FRAC-ARTOTHEQUE NOUVELLE-AQUITAINE

Depuis plus de 25 ans que je connais Ernest T., je crois pouvoir affirmer sa véritable passion pour les livres, son intérêt pour certaines éditions de revues anciennes (type *Almanach Vermot* ou *Assiette au Beurre*, par exemple), son goût prononcé pour les journaux, les caricatures, et les publications où le dessin humoristique impacte le texte pour absorber le lecteur, lui donner envie de lire un article. Parmi ses dessinateurs favoris, on trouve Chaval, Don Martin, Chas Adams, Gotlib, Pierre La Police, et il apprécie beaucoup Topor, Willem et Vuillemin.

En 1977, il débusque chez un libraire du quartier Saint-Germain un dossier contenant des documents issus de *La Boîte Verte* de Marcel Duchamp. L'emboitage toilé de l'édition d'origine ayant disparu, les documents sont en vente à meilleur prix que l'édition complète. Après hésitation, Ernest T. décide d'y consacrer quelques économies. Il a vendu des œuvres auparavant et bénéficie, à l'époque, d'un peu de trésorerie. Après cet achat, il prend rendez-vous au Centre Pompidou pour prendre les mesures, l'agencement intérieur de la boîte et la disposition exacte du titre de couverture pour sa réalisation par un sérigraphe de ses amis. La suédine verte, très conforme à l'originale, provient des Établissement Motelet & Cie, spécialistes de papiers de fantaisie, référence 59005 !

Presque 30 ans plus tard, en 2005, Ernest T. doit à regret se résoudre à la vendre – les aléas de la vie d'artiste – et, avant de s'en séparer, il décide d'en réaliser une copie personnelle détaillée. Tous les documents sont minutieusement reproduits à l'échelle, sur des supports variés – photocopies sur calques, dessins sur papiers de divers grammages, retranscriptions manuelles à l'encre, retouches et biffures comprises… – l'intégralité des documents est retranscrite.

Tel un archiviste de grande précision, le méticuleux Ernest T. suit en détail les méandres

de la recherche de son illustre prédécesseur. Un exercice de concentration, pendant un mois environ, pour s'immerger et dialoguer avec la pensée complexe de Duchamp. Lorsque, dans le futur, un chercheur voudra comparer la version d'origine avec celle retranscrite par Ernest T., il trouvera certainement des erreurs, des approximations, notamment dans le passage entre l'imprimé et l'écrit à la main, ou entre les tirages photographiques et les photocopies, ou entre les biffures de Duchamp et celles d'Ernest T. C'est toute l'envergure de cette œuvre que de vouloir cheminer pas à pas, au plus près de la pensée de Duchamp : une véritable conversation.

Dans les 12 années qui suivirent, de 1978 à 1990, Ernest T. tenta de prolonger le dialogue en envoyant une vingtaine de courriers aux différentes adresses américaines où vécut Duchamp. 14 lettres lui furent retournées, dont 3 enveloppes vides. L'ensemble de ces courriers revenus à l'envoyeur concrétisent cet échec et constituent les « Correspondances infructueuses avec Marcel Duchamp », données par l'artiste au FRAC en 2003.

Novembre 2022

Yannick Miloux est directeur artistique du FRAC-Artothèque Nouvelle-Aquitaine, France.

Sztuka i Dokumentacja nr 28 (2023) | *Art and Documentation* no. 28 (2023) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

doi:10.32020/ArtandDoc/28/2023/7

Poniżej przedrukowujemy wykonaną przez Ernesta T. kopię „Panny młodej rozebranej przez swoich kawalerów, jednak," czyli *Zielonego pudełka* Marcela Duchampa oraz 'parafrazę komentowaną' tego dokumentu opracowaną przez Leszka Brogowskiego.

Leszek BROGOWSKI

INVISIBLE MAIS VOYABLE. METODOLOGIA PARAFRAZY

Rację ma niewątpliwie Michel Sanouillet, wydawca transkrypcji *Zielonego pudełka,* czyli *Panny młodej rozebranej przez swoich kawalerów, jednak*, opublikowanej w wydawnictwie Flammariona,[1] kiedy zaleca on „czytelnikowi pić ten magiczny napój intelektualny z umiarem. Jedno zdanie dziennie, rano i wieczorem, wydaje nam się stanowić odpowiednią dawkę," pisze. „Inaczej upojenie lub niesmak pojawią się już w pierwszej godzinie."[2] Uwaga ta usunięta została z nowego wydania *Panny młodej* z roku 2013, przy którym współpracował Paul Matisse, syn Teeny, małżonki Marcela Duchampa (powrócimy do tej ewolucji decyzji wydawniczych). Prezentowana poniżej światowa premiera przedruku kopii *Zielonego pudełka*, wykonanej przez Ernesta T., odpowiada na wielorakie oczekiwania środowisk artystycznych i naukowych, dla których sztuka Marcela Duchampa jest źródłem inspiracji, o czym zaświadczają – między innymi – prace artystów opublikowane w tym numerze czasopisma *Sztuka i Dokumentacja*, wśród których sztuka Ernesta T. zajmuje szczególne miejsce. Artysta ten wykonał kopię jednego z egzemplarzy *Zielonego pudełka* wydanego przez Duchampa w 1934 roku, zawierającego dokumenty, rysunki i odręczne zapiski z lat 1911-1915, czyli z okresu pracy nad *Wielką szybą*, zreprodukowane techniką fototypii (20 „luksusowych" egzemplarzy zawierało dodatkowo jakąś pracę z podpisem artysty). Choć Duchamp sam opublikował je w nakładzie 300 egzemplarzy (początkowo planował nawet nakład 500 egzemplarzy), całość elementów pudełka jest do dziś nieznana, bowiem nigdy nie została ona zreprodukowana, wydana w postaci faksymilowej i udostępniona szerokiej publiczności. Opublikowana została jedynie wzmiankowana transkrypcja

tekstu autorstwa Sanouilleta – za zgodą artysty, to prawda – z fragmentami rysunków wyjętymi z ich oryginalnego kontekstu, co istotnie przekształca naturę tego fundamentalnego dla sztuki współczesnej dokumentu; istnieje też wydanie książkowe po angielsku, zrealizowane z inicjatywy Richarda Hamiltona i zatwierdzone przez Marcela Duchampa jako typograficzna 'wersja' *Panny młodej*. Powrócimy także do tego wydania.

Transkrypcja, faksymile

Poddaliśmy zatem krytycznej refleksji niektóre z przyjętych przez wydawcę zasad francuskiej transkrypcji. Przekształcenie zawartości pudełka – luźnych skrawków papieru, rozproszonych zapisków i szkiców – w ustrukturowany tekst, narzucający arbitralny porządek jego czytania, a także nadanie mu postaci ciągłego tekstu z dodanymi śródtytułami poszczególnych części, zmieniają znacznie status dokumentu i sposób jego rozumienia. Dużo lepszym rozwiązaniem niż dodanie 24, w większości nie pochodzących od artysty tytułów byłoby ustalenie indeksu terminów, umożliwiającego czytelnikowi tematyczne 'wędrowanie' po pudełku. Sanouillet pisze w nocie wydawniczej: „ponieważ wszystko, co dotyczy Duchampa, musi być jedyne w swoim rodzaju, nie mógł on zebrać tych dokumentów w banalnej książce."[3] Nie można w żadnym razie zgodzić się z tą sugestią, dlatego, że insynuuje ona, jakoby artysta poszukiwał źle pojętej oryginalności. Mimo ulepszeń wydania z roku 2013, ten komentarz Sanouilleta został w nim zachowany *in extenso*. Otóż Duchamp pisze jasno: „Boję się słowa 'tworzenie' [*création*]. W sensie społecznym, zwyczajnym, to bardzo miłe, ale ja nie wierzę w twórczą funkcję artysty. To człowiek, jak każdy inny, to wszystko! Zajmuje się on robieniem pewnych rzeczy, ale biznesman także robi pewne rzeczy, rozumie pan? Za to bardzo mnie interesuje słowo 'sztuka'."[4] W ten sposób wydawca tej transkrypcji stara się – niezręcznie – uprawomocnić zadany dokumentowi gwałt. Bo jeśli wybór Duchampa padł na pudełko jako zasobnik, w którym umieścił wydrukowane reprodukcje rozmaitych karteczek i zapisków, to ze względu na naturę samej książki, bo kartki papieru połączone są w książce w taki sposób, że narzucają czytelnikowi pewien linearny porządek recepcji (czytania), „bez możliwości ich uporządkowania, podług woli ich posiadacza, a zwłaszcza za sprawą przypadku,"[5] jak słusznie skądinąd zauważa Sanouillet. Świadom trudności, konstruuje on mało przekonujące argumenty, takie jak: „z pomocą Marcela Duchampa usiłowaliśmy odtworzyć porządek, jeśli nie chronologię, ich sporządzania. Porządek ten, jak zobaczymy, wykazuje pewne podobieństwo do tego, który André Breton proponuje w swojej legendzie o *Wielkiej szybie*."[6] Sanouillet, który uporządkował te notatki według wybranych przez siebie kategorii tematycznych, sam sobie zaprzecza sugerując, że jego wybór zbliża się do porządku zaproponowanego przez Bretona, jak gdyby istniał jakiś najlepszy porządek prezentacji tych zapisanych czy zarysowanych skrawków papieru. Uwaga ta dotyczy nie tylko tematycznego uporządkowania tych fragmentów; w wypadku niektórych kartek (np. fragment [57]) Sanouillet arbitralnie zdecydował o tym, która ich strona jest awersem, a która rewersem; w transkrypcji notatek [57] i [71] pomiął także fragmenty tekstu będące opisami rysunku, a sam rysunek z fragmentu [57] zreprodukowany jest trzy strony dalej;[7] notatce towarzyszy zaś rysunek z fragmentu [23]. Tym sposobem notatki i rysunki pochodzące z kilku różnych fragmentów *Pudełka* zostały przemieszczone jedne w stosunku do drugich.

Zasady te zaprzeczają jasno wypowiedzianym przez artystę intencjom, a mianowicie wybraniem przez samego Duchampa czystego przypadku jako metody recepcji i interpretacji *Wielkiej szyby*: „Czysty przypadek interesował mnie jako sposób przeciwstawienia się rzeczywistości logicznej: rzucić coś na płótno lub na skrawek papieru (...)."[8] Dlatego zasady, na których oparte jest niniejsze wydanie kopii Ernesta T. zostały zmodyfikowane: wypływają one w naszym wypadku z szacunku dla formy dokumentu. Przedrukowujemy integralnie wszystkie notatki zawarte w zrealizowanej przez Ernesta T. kopii, a ich układ jest całkowicie efektem przypadku: zachowaliśmy porządek, w jakim Frédérique Avril wyjmowała z pudełka kolejne elementy, by je

dla nas sfotografować. W kilku miejscach, porządek ten został dodatkowo zaburzony niespodziankami związanymi z przygotowaniem poniższej parafrazy (na przykład wspomniany wybór strony, od której zaczyna się czytać dwustronnie zapisany fragment, jeśli sam Duchamp nie narzucił porządku czytania numerując awers i rewers lub pisząc: „proszę odwrócić kartę," „ciąg dalszy" itp.). Poszczególnym fragmentom – skrawkom, kartkom, stronom – nadajemy kolejne numery, aby móc skonstruować aparat krytyczny (sprecyzować stronę, na której w wydaniach Flammariona widnieje transkrypcja danego fragmentu, odesłać czytelnika do innej notatki, podkreślić różnice w stosunku do wydania książkowego itp.), ale numery te podajemy w nawiasach kwadratowych, sygnalizując w ten sposób ich całkowicie przygodny charakter. W tym względzie mamy prawo sądzić, że jesteśmy całkowicie wierni intencjom Marcela Duchampa; „Duchamp nie miał preferencji co do kolejności pojawiania się notatek", pisze Richard Hamilton, „więc o kolejności decydował typograf",[9] to znaczy sam Hamilton. Wśród „pozostałych notatek" znaleźć wszak można hipotetyczną alternatywę dla formy pudełka, a mianowicie książkę, której czytanie zacząć można na obojętnie której stronie, tzn. która nie ma ani początku, ani końca; oczywiście, każdą książkę otworzyć można przez przypadek na dowolnej stronie, jednak strona tytułowa stanowi jej „początek."

> Wykonać *okrągłą* książkę, tzn. książkę bez początku i bez końca (albo kartki są niepowiązane i uporządkowane tak, by ostatnie słowo na danej stronie zostało powtórzone na stronie następnej (bez numeracji stron) – albo grzbiet wykonany jest z *pierścieni*, wokół których strony mogą się obracać *(szkic)* / Zastanowić się także nad kształtem strony.[10]

Jest oczywiste, że pudełko jest rozwiązaniem prostszym i bardziej eleganckim, niż „okrągła książka."

Idealnym rozwiązaniem byłoby zatem nowe, popularne wydanie *Zielonego pudełka*, albo przynajmniej wydanie faksymilowe, tak, jak wydane zostały w roku 1980 – i nigdy nie wznowione – 'pozostałe' *Notatki* Duchampa; nie idzie nam jednak o tak luksusowe wydanie, lecz o publikację skromną, ale faksymilową. Mamy nadzieję, że niniejsza publikacja przybliży moment, kiedy stanie się to możliwe. Nie pomniejszamy przy tym zasług Sanouilleta, który przygotował do druku pierwsze wydanie książkowe *Panny młodej*[11] i dokonał miejscami niełatwej transkrypcji manuskryptu, choć pominął kilka słów i opisów rysunków. Nasza praca odbiega jednak w kilku istotnych punktach od zasad, na których oparł on wydanie u Flammariona. „Zapiskom często towarzyszą rysunki i szkice piórkiem. Niektóre są zwykłymi figurami bez znaczenia. Te pominęliśmy,"[12] pisze on we wstępnej nocie wydawniczej. Żaden szkic nie jest z pewnością decydujący dla zrozumienia całości *Zielonego pudełka*, ale pominąć niektóre z nich, to już dokonać ich interpretacji. Otóż to właśnie „za sprawą rysunków mechanicznych, które nie poddają się żadnemu gustowi, ponieważ pozostają poza wszelką malarską konwencją,"[13] Duchamp usiłuje wyzwolić się spod dominacji gustu. Nawet jeśli w nowym wydaniu z roku 2013 układ graficzny został nieznacznie zmieniony, łamanie rysunków z tekstem zmienia całkowicie poszukiwany przez artystę cel rozbrajania zasady gustu rządzącego interpretacją i oceną dzieł, proponując odbiorcy obcy mu, bo pochodzący od wyborów autora publikacji i layoutu układ. Jest on w sferze wizualnej równie arbitralnym zabiegiem interpretacyjnym, jak dodanie do transkrypcji śródtytułów, czy nawet tytułów do niektórych rysunków, również w wydaniu z roku 2013[14] (fragmenty [5], [13], [78] i [57]), co determinuje określenie zakresu tematyki, a także porządku, w jakim się one pojawiają i w konsekwencji są odczytywane przez odbiorcę. Otóż, pisze Sanouillet, „naszym celem nie jest tutaj interpretacja, lecz jedynie przedstawienie w czytelnej formie dokumentów, które stanowią objaśniający katalog *Wielkiej szyby*."[15] Szkice i rysunki – wydanie z roku 2013 utrzymuje w mocy to przekonanie Sanouilleta – „zostały, w przybliżeniu, wpisane w miejsce, jakie zajmowały w rękopisie, na ile pozwalała na to kompozycja typograficzna."[16] „W przybliżeniu" i „na ile pozwalała na to kompozycja typograficzna" – czyli nigdzie i nigdy.

Cenzura

Association Marcel Duchamp, którą szczegółowo poinformowaliśmy o naszym projekcie i o jego założeniach badawczych, odmówiło naszemu pismu licencji na przekład *Panny młodej*. W liście z 12 lutego 2022, jej przewodniczący, Antoine Monnier, pisze między innymi:

> Chciałbym, aby Zielone pudełko, które jest kluczowym dziełem Marcela Duchampa, stało się przedmiotem szczególnej uwagi, poprzez publikację w tym samym duchu, co wzorcowe tłumaczenia, które już istnieją w języku francuskim [sic!] i angielskim. Tłumaczenia te skorzystały z obecności artysty, ale wymagały też bardzo dużego nakładu pracy ze strony tłumaczy, mimo że znali oni już jego twórczość. (…) Ecke Bonk może jeszcze zaświadczyć o różnych napotkanych trudnościach i o ich wspólnych wysiłkach, by zachować jak największą wierność oryginalnemu tekstowi.
>
> W świetle tych doświadczeń z przeszłości, prawa majątkowe, który reprezentuję (…), wymagają zatem gruntownego tłumaczenia przez jednego lub kilku doświadczonych tłumaczy, przynajmniej w dziedzinie sztuki. Tłumaczenie takie byłoby opatrzone przypisami, zawierałoby szczegóły dotyczące wyboru tego czy innego słowa, a także ujawniałoby trudności związane z przejściem z jednego języka do drugiego. Byłby to oczywiście projekt długofalowy, który nie dotyczyłby [waszego] czasopisma, ale niewątpliwie zainteresowałby czytelników polskojęzycznych.[17]

Wytrawni znawcy sztuki Duchampa nie uchronili całkowicie przekładu od błędów, a sam artysta, jak wiadomo, nie ujawniał wszystkich sekretów swoich dzieł, pozostawiając badaczom – a wśród nich amatorom twórczości Duchampa – ich stopniowe odkrywanie; dlatego przekład notatek Duchampa nie będzie miał nigdy ostatecznie określonego kształtu, bo – jak zobaczymy poniżej – nowe odkrycia zaszyfrowanych sensów rzucają tłumaczom coraz to nowe wyzwania. Wobec tej odmowy musieliśmy zmienić koncepcję prezentacji niniejszego wydania Galerii Dokumentu Artystów. Początkowo zamierzaliśmy przedrukować jedynie dla przykładu kilka szkiców i notatek skopiowanych przez Ernesta T., aby zdać w ten sposób sprawę z natury zawartych w *Zielonym pudełku* dokumentów i dokonać przekładu transkrypcji Michela Sanouilleta (nieznacznie zmienionej przez Paula Matisse'a w wydaniu z roku 2013) opublikowanego w tej samej serii wydawniczej Flammariona. Ponieważ przekład okazał się niemożliwy, podjęliśmy wspólnie – Ernest T., FRAC-Artothèque Nouvelle-Aquitaine, w którego kolekcji znajduje się kopia Ernesta T. oraz pismo *Sztuka i Dokumentacja* – decyzję o opublikowaniu całej zawartości jego pudełka, oraz o skorzystaniu z prawa do krótkiego cytatu w celu sparafrazowania tekstów zawartych w *Zielonym pudełku*, czyli *Panny młodej rozebranej przez swoich kawalerów, jednak*. Paradoksalnie, odmowa licencji okazała się dla naszego projektu zbawienna, bo pozwoliła nam uzmysłowić sobie ostatecznie, że *Zielone pudełko* jest nieprzetłumaczalne! Aby uchwycić oryginalne sensy *Wielkiej szyby*, jej wieloznaczności i potencjał interpretacyjny, trzeba czytać je po francusku, nie spuszczając oka z towarzyszących jej szkiców…. ale także z *Panny młodej* – zreprodukowanej tutaj w postaci znajdującej się w Moderna Museet kopii,[18] do której całość tych dokumentów stanowi fazę przygotowawczą.

„Pisownia tych pośpiesznych zapisków jest często niedorzeczna lub celowo niepoprawna. Zachowaliśmy ją,"[19] pisze Sanouillet. Jest to oczywiście możliwe w transkrypcji, ale nie w tłumaczeniu. „Niepoprawność" można oddać jedynie przez inną niepoprawność, bo jak pyta Ludwig Wittgenstein: „jaki jest poprawny przekład na niemiecki angielskiej gry słów? Być może całkiem inna gra słów"[20] - odpowiada. Ale rzeczywistość jest czasem jeszcze bardziej skomplikowana; bo czy „Do shit again. Douche it again"[21] jest francuską czy angielską grą słów? Kiedy Marcel Duchamp objaśnia genezę gry słów „Rrose Sélavy („Rrose" czytane po francusku brzmi jak „eros", bo „R" czyta

Sztuka i Dokumentacja nr 28 (2023) | *Art and Documentation* no. 28 (2023) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

się „er", a następnie „rose" – „e" jest nieme, a „s" między dwoma spółgłoskami czyta się jak „z"… to jedyne „niedomaganie" tego nowego imienia; Sélavy jest homonimem „c'est la vie" – „takie jest życie") – dowiadujemy się, że gra słów była jeszcze bardziej wyrafinowana: „Picabia" jest homofonem „Pi Qu'habilla Rrose Sélavy,"[22] co znaczy „Pi, który ubiera Rrose Sélavy." Tłumaczowi nietrudno stracić orientację. Teksty z *Zielonego pudełka* są zatem nie tylko nieprzetłumaczalne, ale nie są nawet tekstem we właściwym tego słowa znaczeniu, lecz zbiorem tekstowo-ikonicznych fragmentów, oderwanych zdań, aforyzmów, zawierających niezliczone aluzje, dwuznaczności, niedopowiedzenia, ewokujące obrazy poruszające wyobraźnię odbiorcy itp. Nie ma dostatecznych podstaw, by sądzić, że może istnieć jakiś 'wzorcowy' – jedyny, najlepszy, zbliżający się do ideału – przekład tego typu poetyckiego tekstu.

Całkiem osobnym zagadnieniem jest wydana w 1000 egzemplarzach przez Percy Lund i George'a Wittenborna w 1960 roku książka zatytułowana po angielsku: *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even*. Jej podtytuł wyraźnie precyzuje, że chodzi o „typograficzną wersję *Zielonego pudełka* Marcela Duchampa, zaproponowaną przez Richarda Hamiltona, przełożoną przez Georga Hearda Hamiltona." Potwierdzona podpisem samego Duchampa, następująca formuła figuruje na końcu książki: „Ta wersja *Zielonego pudełka* jest tak dokładnym tłumaczeniem znaczenia i formy oryginalnych notatek, jak może to zagwarantować jedynie nadzór autora. New York 1960." Dwakroć powtórzone jest zatem, że mamy do czynienia z „wersją" *Zielonego pudełka*, przygotowaną przez trzech autorów, w tym samego artystę. Podkreślone jest również to, że jedynie „nadzór autora" może uprawomocnić „dokładne tłumaczenie znaczenia i formy"! Duchamp dodaje więc, iż autoryzacja jego dotyczy całościowej wizji nowego dokumentu: „znaczenia i formy," czyli nie tylko przekładu.

Choć nie jest przedmiotem niniejszej pracy badawczej porównywanie *Zielonego pudełka* do jego książkowej wersji, to jednak porównanie takie przynieść może wiele ciekawych obserwacji. Tytułem przykładu wspomnieć można o kilku przypisach Sanouilleta mówiących, że dane słowo lub uwaga Duchampa są „odręcznymi przypisami autora,"[23] tzn. notatkami dorzuconymi na wydrukowanych już fragmentach. Informacja ta może zdziwić czytelnika w pierwszym momencie, bo wszak przedrukowane notatki także są „odręczne." Jest ona jednak interesująca, bo pokazuje, że artysta dysponował dostatecznie precyzyjną koncepcją całości, że dwadzieścia lat po ich sporządzeniu mógł ciągle uzupełniać i 'ulepszać' jej fragmenty. Ale informacja ta nabrałaby prawdziwego sensu dopiero wtedy, kiedy moglibyśmy stwierdzić, że te dodatki zostały ręcznie wprowadzone do wszystkich 300 egzemplarzy pudełka, a nie tylko do tego jednego, którego Sanouillet używał do transkrypcji! W przypadku drukowanej serii 300 egzemplarzy nie jest to możliwe, a historycy książki dawno już zdali sobie sprawę z faktu, że druk nie wyrugował całkowicie pisma ręcznego z książek, bo konstatując błąd w druku, drukarze-wydawcy przez długi czas po wejściu w użycie prasy Gutenberga ręcznie nanosili poprawki na już wydrukowanych kartkach. I tu właśnie porównanie z wydaniem Hamiltona nabiera sensu: okazuje się bowiem na przykład, że dwa wtrącenia we fragmencie [73][24] – „Oświetlenie gazowe (I)" – stanowią integralny fragment tego angielskiego wydania, czyli że odręczne notatki dodane na faksymilowych-drukach-odręcznych-notatek wchodzą następnie w skład ich nowej, drukowanej wersji. Można zatem przyjąć, że dodatki te powinny zostać włączone do transkrypcji tego dokumentu, a nie figurować jedynie w przypisie.

Dodajmy, że wydawcy angielskiej wersji *Zielonego pudełka* zdecydowali, aby strony tej książki nie zostały ponumerowane! Jeśli poszukujemy w 'zielonej książce' (którą, jak widzieliśmy, Hamilton nazywa *The Green Box* przez analogie do *Zielonego pudełka*) konkretnych fragmentów, najlepiej identyfikować je po rysunkach, schematach i podkreślonych słowach. Nietrudno zrozumieć motywy tej decyzji, bo jak zobaczymy poniżej, zgodna jest ona z intencjami Duchampa, aby towarzyszący *Wielkiej szybie* komentarz był „tekstem amorficznym, który nigdy nie przybrał kształtu."[25]

Jeśli zastanowić się nad konsekwencjami postawy Duchampa w stosunku do 'zielonej książki'

jako wersji *Zielonego pudełka*, odmówienie *Sztuce i Dokumentacji* licencji na przekład tegoż pod pretekstem, że grupa doświadczonych tłumaczy mogłaby przygotować „publikację w tym samym duchu, co istniejące już, wzorcowe przekłady na francuski i angielski," czyli – w domyśle – dorównujące wydaniu Hamiltona, jest co najmniej sprzeniewierzeniem w stosunku do postawy artysty. Podobnie, wykorzystanie w *The Essential Writings of Marcel Duchamp* (1975) angielskiego przekładu „znaczenia" notatek z *Zielonego pudełka*, i jednocześnie pominięcie „przekładu (...) formy oryginalnych notatek" nie może w żaden sposób rościć sobie prawa do „gwarancji," jaką Marcel Duchamp przyznawał edycji Richarda Hamiltona. Bo jeśli przeczytać oświadczenie artysty jako antyfrazę, to mówi ono ni mniej ni więcej, jak tylko to, że bez artysty jako współautora wydania nie jest możliwy dokładny przekład *Panny młodej*; nazywa się go wtedy przekładem autoryzowanym. Spadkobiercy praw majątkowych nie dziedziczą po artyście władzy takiego autoryzowania przekładu, ponieważ jest on częścią procesu twórczego, a nie prawa własności. „Traduttore – traditore" (przekład, to zdrada)[26] – Sigmund Freud rozwodzi się nad tą sentencją w książce poświęconej właśnie nieprzetłumaczalnemu niemieckiemu słowu *Witz*, słowu funkcjonującemu zresztą w języku polskim jako kalka – 'wic' – ale którego pole semantyczne jest zawężone w stosunku do niemieckiego oryginału.[27] Mówiąc poglądowo, aby przełożyć dany tekst na inny język, trzeba najpierw zrozumieć jego sens i oddać go w nowym języku. Dlatego, zdaniem Waltera Benjamina, przekład oczyszcza i sublimuje sensy.[28] To prawda, że tłumacz poszukuje niestrudzenie najstosowniejszych słów; ale jak ma postąpić wobec tekstu, którego intencje zmierzają wieloma tropami do konstruowania i podtrzymania wieloznaczności? W wielu sytuacjach, przekład *Zielonego pudełka* zmusza tłumacza do wybrania jednego z możliwych sensów i usprawiedliwienia się w przypisach z użytych słów, tak właśnie, jak się tego domaga Antoine Monnier. We fragmencie [62] podajemy przykładowo trzy z możliwych przekładów zdania „En général, le tableau est l'apparition d'une apparence," a ich sensy znacznie się od siebie różnią. Jak słusznie zauważa Sanouillet: „tekstowe przystawki [*les hors-texte*] wspomogą zresztą lekturę."[29]

Zasady edytorskie

Pojawiają się wtedy jednak rozliczne pytania edytorskie. Czy sposobem tym oddana zostaje polisemiczna natura tekstu? Czy słowo przekreślone przez Duchampa należy zachować w transkrypcji i opatrzyć notą precyzującą, że jest ono skreślone? Czy należy je przedrukować jako skreślone? A może usunąć z transkrypcji, ponieważ jest ono właśnie przekreślone, czyli unieważnione przez autora? Pierwsze rozwiązanie stanowiło zasadę organizującą transkrypcję w wydaniu Flammariona z roku 1994, drugie – w wydaniu z roku 2013, trzecie (z kilkoma wyjątkami) w wydaniu Hamiltona / Duchampa z roku 1960! Analogicznie ewoluowały zasady edytorskie odnośnie podkreśleń, które Sanouillet konsekwentnie przekształcał w kursywę, jak gdyby Duchamp traktował te znaki graficzne jako znaki performatywne będące instrukcjami dla wydawcy (jak znaki korektorskie). Tymczasem sam Duchamp wybrał dla tych dokumentów całkowicie inną formę wydawniczą, a mianowicie faksymilową reprodukcję niecałej setki szkiców i notatek, zachowujących ich pierwotną formę postrzępionych lub powycinanych skrawków papieru, powielonych w nakładzie 300 egzemplarzy i luzem pomieszczonych w oklejonym zielonym zamszem pudełku.

Włączenie się Paula Matissa do tandemu wydawniczego (Sanouillet zmarł w roku 2015) pozwoliło również na skorygowanie kilku podobnych błędów edytorskich, jak na przykład interpretacja strzałki z fragmentu [6] jako instrukcji dla wydawcy, aby zmienił porządek dwóch pierwszych linii, potraktowanie otaczającej daną notatkę linii - 'chmurki' - jako wzięcie w nawias [64 rewers], systematyczna zamiana „c.à.d". na „c'est-à-dire" (czyli „tzn." na „to znaczy"), zastąpienie pięciu kropek typograficznym trzykropkiem, czy też przywrócenie niektórych, lecz nie wszystkich, pominiętych w transkrypcji słów i zapisków. Jednak transkrypcja tego typu dokumentów, gdzie granica między abstrakcyjnym zawijasem

i linią kreślącą koślawe litery pisma jest czasem płynna, będzie zawsze problematyczna. Czy słowo, którego nie można odczytać, jak we fragmencie [57 awers], jest gryzmołem, czy też pismem? W istocie, we fragmencie tym, wszystkie notatki opisujące rysunek zostały pominięte,[30] a wśród nich i ta, gdzie znajduje się trudny do rozszyfrowania gryzmoł: „rotacja nadana [donnée?] przez pulsującą igłę" (wydanie Hamiltona wydaje się potwierdzać tę transkrypcję). Weźmy jeszcze przykład słowa, które Duchamp dorzuca po czasie, kiedy zdanie zostało już napisane; posługuje się wtedy zawijasem przypominającym zdeformowaną literę V. Intuicja i zdrowy rozsądek każą oczywiście uzupełnić zdanie dodanym słowem… ale czy jest to jedyna możliwa interpretacja dokumentu, na który składają się tekst i szkice? W wydaniu Hamiltona, ten zawijas w kształcie litery V jest czasem 'położny poziomo,' a czasem zastąpiony krzyżykiem, lub krzyżykiem z podwójną pionową kreską – jeśli są dwa wtrącenia. Inne jeszcze trudności napotyka transkrypcja z interpunkcją, czasem niepoprawną lub niekompletną; w transkrypcjach Flammariona, gdzieniegdzie kropka zostaje dodana na końcu zapisku traktowanego jako zdanie; tymczasem Duchamp pisał: „Wzbogacić interpunk.[cję], aby pozbyć się niepotrzebnych słów."[31] W wypadku wielkich liter, transkrypcja zmuszona jest czasem interpretować daną literę już to jako wersalik, już to jako minuskułę. Inaczej mówiąc, we wszystkich tych wypadkach, transkrypcja jest już pierwszym poziomem interpretacji, który może zaważyć na rozumieniu dokumentu (albo z niego wynikać). Nie należy przecież zapominać, że Duchamp – jak widzieliśmy – 'wiedzie walkę' z porządkiem logicznym syntaksy zdania, ortografii i gramatyki języka.

W wydaniu w Galerii Dokumentu Artystów, faksymilowe reprodukcje notatek są dla transkrypcji – tutaj dla parafrazy – zasadą regulującą, bo pozwalają czytelnikowi porównać je z oryginałem. Jedynym satysfakcjonującym rozwiązaniem wszystkich tych trudności jest zatem przedruk oryginalnych dokumentów, tak, jak uczynił to sam Duchamp wydając je w 300 egzemplarzach. Wzorcem wydawniczym pozostaje więc dla nas zrealizowane w roku 1980 przez Paula Matissa wydanie *Notatek* Duchampa, zawierające „faksymilowe, barwne reprodukcje niemal wszystkich notatek, którym towarzyszy transkrypcja po francusku i ich przekład na angielski."[32] W niniejszym wydaniu poszliśmy właśnie takim tropem. Innym, także interesującym rozwiązaniem byłoby dopuszczenie – lub wręcz zainicjowanie – kilku przekładów na język polski, w całkowitym przeciwieństwie do polityki Association Marcel Duchamp. A ponieważ żaden przekład nie jest w stanie oddać skomplikowanych sensów tych dokumentów, takie rozwiązanie pozwalałoby przyjąć, że sensy te są wspólnym horyzontem wszystkich przekładów. Przy takiej polityce wydawniczej można mnożyć przekłady bez końca…, co też byłoby zgodne z wyjściową ideą Duchampa.

Parafraza

Dla oddania w języku polskim sprawiedliwości tak poetycko wieloznacznym zapiskom jak *Zielone pudełko*, parafraza okazała się bardziej dostosowana do natury dokumentów, które pragniemy udostępnić w ten sposób polskiemu czytelnikowi, niż przekład w klasycznym tego słowa znaczeniu. Jest to wybór metodologiczny. Parafraza jest rodzajem przekładu, ale dokonanego w ramach jednego języka; tutaj jednak staje się ona metodą „przekładu". Parafrazujemy mianowicie po polsku tekst francuski. Według klasycznego podręcznika retoryki autorstwa Pierre'a Fontanier, *Les Figures du discours*, parafraza jest figurą „dzięki której w tym samym zdaniu – [w tym samym dyskursie - LB] – rozwija się i kumuluje kilka przyległych idei, wywiedzionych z tego samego podłoża, tj. z tej samej myśli przewodniej."[33] Tak więc nasza metoda polega na parafrazie komentowanej, gdyż parafraza jest właśnie rodzajem komentarza ściśle przylegającego do oryginału, gdyż czerpie „przyległe idee" – „tekstowe przystawki" [*les hors-texte*] – z tych samych źródeł, którymi przesiąknięty jest oryginalny dokument. Przyjęte zatem tutaj zostały następujące zasady edytorskie.

Transkrypcja zapisków została zastąpiona przedrukami oryginałów faksymilowej kopii Ernesta T. Są to kopie 'trzeciego stopnia,' bo, najpierw, Duchamp przedrukował techniką fototypii[34] zapisane na kartkach i skrawkach papieru szkice i notatki; następnie, Ernest T. skopiował ręcznie i/lub przy pomocy kserografu te wydruki, a teraz my przedrukowujemy cyfrowo te kopie. Wychodzimy więc z założenia, że w „epoce reprodukcji technicznej," wybór przez artystę przemysłowej lub półprzemysłowej techniki (fototypia, kserokopia, cyfra itp.) jako materialnego nośnika swoich prac oznacza wprowadzenie ich w nieskończony cykl powielania, kopiowania i reprodukcji.

Przekład niektórych, krótkich fragmentów sygnalizujemy, zgodnie z ogólnymi zasadami edytorskimi, poprzez ujęcie w cudzysłów. Zgodnie z prawem francuskim, posługujemy się krótkimi cytatami, których przekład nie wymaga zgody właścicieli praw autorskich. Podstawą tych cytatów jest przekład zrealizowany na potrzeby niniejszej parafrazy przez Tomasza Stróżyńskiego, ale niejednokrotnie zmieniony przez Leszka Brogowskigo, a ich wybory podlegały podwójnej konieczności: zrozumienia sensu dokumentów oraz przypisania autorstwa 'oświadczeniom' lub 'deklaracjom' definiującym postawę Duchampa (w odróżnieniu od 'narracji' i komentarzy związanych z *Wielką szybą*).

Parafraza została przyjęta jako metoda. Daje ona parafrazującemu pewną swobodę w przywoływaniu kontekstu nieodzownego dla zrozumienia dokumentów, w tym także w zrozumieniu ich wieloznaczności, swobodę która pozwoliła nam na odwołanie się do innych prac Duchampa oraz jego tekstów i wypowiedzi, czy na przywołanie pisarzy i filozofów, których pisma pozwalają rozjaśnić sensy notatek i szkiców, czasem na przypomnienie publicznych debat z tamtej epoki, na wyłożenie sensu niektórych pojęć wprowadzonych przez te notatki, a także na odesłanie do innych notatek ze zreprodukowanego przez Ernesta T. egzemplarza *Zielonego pudełka*. W konsekwencji, istotna część niezbędnego przy przekładzie aparatu krytycznego została tutaj włączona do samego tekstu parafrazy.

Zastosowana jako metoda, parafraza pozwala na zrealizowanie samoobjaśniającego się i auto-refleksyjnego tekstu, traktowanego jako pewien ekwiwalent źródłowego dokumentu. O ile przekład jest z definicji interpretacją tekstu, parafraza jest świadomym siebie przekładem, zdającym na bieżąco sprawę z napotykanych trudności, z konotacji i podtekstów oryginału, z dokonywanych wyborów translacyjnych, z ich motywów i konsekwencji dla zrozumienia źródłowego dokumentu, czyli *Panny młodej rozebranej przez swoich kawalerów, jednak*.

Translatologia i wersje autorskie

Nie wnikając w tym miejscu nadmiernie w teorematy przekładu,[35] usytuujmy w ich panoramie dokonany tutaj wybór parafrazy. Translatologia operuje pojęciami tekstu źródłowego i tekstu docelowego; stąd tytuł książki Jean-René Ladmirala: *Źródłowcy i docelowcy*.[36] *Autor nie tylko broni w niej pewnej formy synkretyzmu, czyli konieczności* łączenia różnych – nawet rozbieżnych i sprzecznych – narzędzi i koncepcji używanych w pracy nad tym samym tekstem,[37] ale nawet przestrzega przed fetyszyzmem tekstu źródłowego, który domaga się, aby „tekst docelowy, w nowym języku, był zabarwiony przez język źródłowy, z którego pochodzi, i nosił na sobie łuszczące się jeszcze ślady oryginału, jak stygmaty jego autentyczności. Ostatecznie, logika dosłownego przekładu z perspektywy źródłowców polega na ograniczeniu *inter-wencji* tłumacza do ścisłego minimum, czyli ostatecznie na sprowadzeniu jej do zera."[38] Zdaniem tego wybitnego lingwisty, aby poprawnie oddać sens, tłumacz musi czasem przyjąć, że „przekład może być dłuższy, niż tekst oryginalny,"[39] a nawet „dokonać uzupełnień na poziomie znaczącego i/lub na poziomie znaczonego."[40] W istocie, jak Franck Barbin podsumowuje teoretyczną postawę tego translatologa, „Ladmiral zakłada, że tłumacz zawsze staje przed alternatywą: *inkrementalizacja* lub *entropia*. (...) Aby zrekompensować brak informacji, tłumacz musi użyć peryfraz lub nawet przypisów, aby rozjaśnić tekst docelowy. To, co niewypowiedziane, jedynie domyślne w tekście źródłowym, musi uczynić wyraźnym. Taki jest sens pojęcia inkrementalizacji, wprowadzonego

przez Jean-René Ladmirala."[41] Zwracając uwagę na różnicę między 'peryfrazą,' czyli omówieniem, a 'parafrazą,' która uzupełnia przekład 'ideami' pochodzącymi z tego samego podłoża, wprowadzając kontekst tekstu, nasze rozwiązanie metodologiczne sytuuje się zdecydowanie po stronie 'inkrementalizacji,' tzn. zapożyczonej z informatyki metody polegającej na dodawaniu małych, nieplanowanych zmian, których kumulacja prowadzić może do radykalnej zmiany rezultatu. Tak powstaje nasza parafraza, wychodząca poza transkrypcję i przekład, aby oddać nie tylko sens dokumentu, ale zarazem udokumentować jego kontekst i w zrozumiały sposób wpisać go w nowy kontekst kulturowy i językowy… a zarazem ominąć cenzurę nałożoną na nasz projekt badawczy. Parafraza pozwala zatem w optymalny sposób ominąć rafy przekładu zbyt kurczowo trzymającego się dokumentu źródłowego, i związanej z taką metodą entropii prowadzącej do tekstu pozbawionego sensu; inaczej mówiąc, pozwala ona uniknąć rozproszenia sensu aż do stanu, gdy staje się on nieuchwytny.

Rozwiązaniem bliskim przyjętej tutaj *metody* parafrazy jest interpretacja *Wielkiej szyby* zaproponowana – z inspiracji Bretona i z aprobatą Duchampa – przez Jean'a Suqueta w książce zatytułowanej *Lustro Panny młodej*.[42] Opierając się z poetycką swobodą na *Zielonym pudełku* i innych dokumentach, podjął się on próby – i ryzyka – dokonania kartografii pejzażu duchampowskiego majstersztyku. 15 lipca roku 1949 pisał on do artysty: „Jeśli mam pisać o Panu i Pańskim dziele, nie zrobię tego jako krytyk, ale jako poeta."[43] Warto zacytować *in extenso* odpowiedź artysty z 9 sierpnia.

> Zgadzam się całkowicie na Pański projekt.
>
> I jak Pan pisze, [mówienie] „z pozycji poety" to jedyny sposób, by coś powiedzieć.
>
> Rzecz jasna, jestem ostatnią osobą, która może Panu pomóc; najwyżej mógłbym powiedzieć tak lub nie i z dużą przyjemnością przeczytałbym Pańskie „moje odbicie w lustrze".
>
> Zniekształcenie lewo-prawo jest większe w pisaniu o sobie, niż w lustrzanym odbiciu.
>
> Mary Raynolds mówi mi, że miał Pan okazję przejrzeć u niej zielone pudełko. Proszę mi powiedzieć czego Panu brakuje.[44]

Po przeczytaniu pierwszych czterdziestu przesłanych przez Suqueta stron, Duchamp wyraża swój entuzjazm i potwierdza zasadność jego 'komentarza,'[45] a zwłaszcza jego tezę,

> że szyba nie miała być oglądana (oczami 'estetycznymi'): miał jej towarzyszyć tekst 'literacki' jak najbardziej amorficzny, który nigdy nie przybrał kształtu; a te dwa elementy, szkło dla oczu, tekst dla ucha i rozumienia, miały się uzupełniać, a przede wszystkim nie dopuścić do tego, by przybrały formę estetyczno-plastyczną czy literacką. Mam wszak wobec Pana dług wdzięczności za to, że obnażył Pan (*d'avoir mis à nu*) moje obnażenie (*ma mis à nu*).[46]

Gdzie indziej Duchamp notuje: nowe „możliwości bez najmniejszej namiastki etyki estetyki i metafizyki."[47] – Ten „komentarz" Suqueta reasumuje jego nowa kartografia *Wielkiej szyby*, wielokrotnie przedrukowywana[48] i stanowiąca do dziś jedną z jej źródłowych interpretacji.

Współczesna refleksja metodologiczna nad statusem przekładu asymptotycznie zbliża się więc do parafrazy, ale niniejszy projekt zdaje się być pierwszą próbą przesunięcia jej ku granicy 'inkrementalizacji,' przynajmniej na polu studiów duchampologicznych. Refleksja ta nie może w żadnym razie sprowadzać się do poszukiwania najstosowniejszych słów, choć ani przekład, ani parafraza nie zwalniają oczywiście tłumacza z obowiązku optymalnego doboru słownictwa.

Niewidoczna, lecz przejezdna

Na dowód podamy tutaj jeden przykład – inne czytelnik sam odkryje zagłębiając się w wyzwania poniższej parafrazy. Przykład ten ilustruje sposób, w jaki niniejszy projekt jest przyczynkiem do stopniowego rozszyfrowywania gier słownych i pułapek zakodowanych przez Duchampa w *Pannie młodej*. Trudności translatorskie kulminują we fragmencie [55 rewers], w którym pojawia się termin *voyable*. *Voyable*, to słowo rzadko już dziś używane, które Francuzi spontanicznie rozumieją jako nieprawi-

dłowo skonstruowane słowo będące ekwiwalentem *visible* – 'dający się zobaczyć;' *visible* jest przymiotnikiem utworzonym od czasownika *voir*. Większość słowników polsko-francuskich – jeśli nie wszystkie – pomija milczeniem słowo *voyable*, a automatyczne aplikacje translatorskie działające na zasadzie 'deep learning' błędnie przekładają *voyable* jako 'widzialne' (*viewable*). Tak rozumieją je również wybitni specjaliści od sztuki Duchampa, tak przełożył je Georg Heard Hamilton pod nadzorem artysty! Alain Jouffroy tak pisze w *Encyclopædia Universalis*: „W dwóch swoich głównych dziełach, Duchamp osaczył ze wszystkich stron problem widzenia, 'widzialnego' i wizji (*du 'voyable' et de la vision*), fizycznego i umysłowego. Zachęca nas by stanąć wobec ich przepastności, w sercu naszych fantazmatów, w taki sposób, aby samym sobie wykazać, że 'to oglądacze tworzą obrazy'."[49] W istocie, wbrew intuicjom językowym, słowo *voyable* istnieje w języku francuskim. W brzmieniu bliskie jest *voyant* – 'widzący' albo 'jasnowidz,' 'wizjoner' (dzisiaj także 'świetlna kontrolka') – ale oznacza coś zupełnie innego! *Voyable* pochodzi bowiem od rzeczownika *voie* – droga lub jeden z pasów na drodze, albo trasa, szlak itp. (a także *voie lactée* – droga mleczna), i oznacza: jako rzeczownik rodzaju żeńskiego „to, przez co się przechodzi, aby coś zrealizować lub otrzymać,"[50] czyli 'przejście,' a jako przymiotnik słowo *voyable* oznacza drogę przejezdną, drożną trasę; drożną drogę, czyli taką, którą można uczęszczać. Pułapka, jaką zastawił język francuski bierze się stąd, że z jednej strony mamy czasownik: *voir* (widzieć), rzeczownik: *vision* (widzenie, wizja) i przymiotnik (a nie imiesłów!): *visible* (widzialny), a z drugiej, nie ma czasownika, ale jedynie rzeczownik: voie (droga) i przymiotnik (a nie imiesłów!): *voyable* (drożny). *Voyable* nie pochodzi od czasownika *voir* (widzieć) jako imiesłów bierny, chociaż imiesłów czynny bardzo jest doń podobny: *voyant*, (widzący); *voyable* (drożny) jest przymiotnikiem utworzonym od rzeczownika *voie* (droga).

Zauważmy, że w notatce Duchampa, w nawiasie, zaraz po *voyable* pojawia się słowo *route* – 'droga,' jak echo *voyable*. Oto nasz przekład: „W ogólności, otrzymana figura [odwracamy kartkę] jest przejezdnym (zatrzymanym w drodze) spłaszczeniem zwielokrotnionego ciała." Wszystko to układa się w spójną całość: uczęszczana przez kawalerów, przejezdna droga mleczna (*voie lactée*) jest może najbardziej wyrafinowaną spośród erotycznych metafor Duchampa. Nie widzialna (lub wręcz: niewidzialna), lecz drożna, przedstawiona w 'odwróconym w czwartym wymiarze' odlewie zatytułowanym *Objet-dard*, ta 'mleczna droga' jest miejscem posuwisto-zwrotnego ruchu, który symbolizują, między innymi (także pompa, tłoki, żądło, taran itp.), trzy 'słabowite cylindry' (*cylindres bien faibles*) widoczne w górnej części *Wielkiej szyby*, wprowadzone w 'drogę mleczną.' Stąd tytuł niniejszego wstępu metodologicznego: „*invisible mais voyable*" (nie dająca się zobaczyć, lecz drożna).

Z punktu widzenia językowego, z którym nieuchronnie utożsamia się rygorystycznie postępujący tłumacz, przekład *voyable* jako *visible* jest w wydaniu Hamiltona ewidentnym błędem; angielskim ekwiwalentem tego słowa jest *traversable* lub *unobstructive*. Nie ma powodu, aby zakładać, że Duchamp nie znał prawdziwego znaczenia słowa *voyable*, choć nie można też tego wykluczyć. Tak czy owak, rzetelny tłumacz nie może sobie pozwolić na pominięcie milczeniem tej dwuznaczności… z jednym wyjątkiem: jeśli taka była wola artysty. Duchamp zmarł w roku 1968, Georg Heard Hamilton, amerykański historyk sztuki, w 2004, Richard Hamilton, brytyjski artysta w 2011. Pozostaje więc samemu czytelnikowi odpowiedzieć na pytanie czy jest to *Witz* artysty czy też jego podświadomości.

Trzeba było zatem polskiego projektu badawczego, wytrwałości i nieustępliwości polskich badaczy i wydawców (pomysł 'opowiedzenia' treści *Zielonego pudełka* w miejsce tłumaczenia pochodzi od Aurélie Noury, metodę krótkich cytatów podsunął Gaël Hénaff, a Łukasz Guzek jest autorem wielu pomysłów interpretacyjnych), aby rozszyfrować tę przewrotną grę słów wynalezioną przez Duchampa, która z jednej strony umacnia Benjaminowską hipotezę o oczyszczaniu i precyzowaniu sensów przez przekłady, a z drugiej potwierdza rolę obsesji erotycznej jako motoru wynalazczości napędzającego

sztukę i paradoksalne konceptualizacje artysty, które zostały uznane za źródło sztuki konceptualnej. „Wszystko stawało się konceptualne (*conceptuel*), tzn. że zależało od czego innego, niż siatkówka,”[51] powiada Duchamp.

Konceptualizm Duchampa

Na czym polega paradoks konceptualizmu Duchampa? Czy jest to projekt freudowski? Tak, w sensie wszechobecności libido, pożądania i fantazji erotycznej, jako motoru życiowego. Jednak skonstruowany przez Duchampa w *Wielkiej szybie* model sztuki jest całkowicie oryginalny[52] i nie da się bez reszty wpisać w model psychoanalizy, bo nie ma w nim miejsca ani na wypieranie do podświadomości, ani na sublimację. Na pytanie Cabanna o to, jaką rolę odgrywa erotyzm w jego dziele, artysta odpowiada: „Ogromną. Widoczną lub wizjonerską (*visible ou voyante – voyante*, to po francusku także ‘jasnowidz,’ ‘wróżka’), a w każdym razie podszywa wszystko (*sous-jacent*).”[53] Czy ten erotyzm jest jednak ‘widoczny’ w *Wielkiej szybie*, bo jeśli spojrzeć na dostojną, po angielsku powściągliwą, stoicką twarz artysty, to naprawdę trudno podejrzewać, że skrywa ona w swej głębi tak dalece posuniętą obsesję seksualną? I tak i nie: odpowiedź na to pytanie jest wyjątkowo skomplikowana, a może nawet niemożliwa. Nie przemienia się on w nic innego za sprawą jakiejś alegorii, bo cała narracja, poczynając od tytułu *Panny młodej* jest dosadnie erotyczna: posuwisto-zwrotny ruch tłoków w cylindrach, benzyna, tzn. esencja miłosna wybuchająca w cylindrach silnika, żądło osy, formy spływającego ochlapania lub opryskania (*éclaboussures*) czy „pompa sprowadzająca erotyczny roztwór.”[54] Jak zobaczymy poniżej – fragment [54 awers] – Duchamp uprzedza widza, że *Wielka szyba* ma tylko pozory alegorii, a w *Notatkach*, wprowadza pojęcie *analogie inframince*.[55] To także pułapka dla tłumacza, bo w intencji artysty, to ostatnie pojęcie oznacza – najprawdopodobniej – że mechaniczne analogie do aktu seksualnego nie różnią się ‘prawie niczym’ (*inframince*) od samej rzeczywistości. Inaczej mówiąc, erotyka *Wielkiej szyby* nie jest zawoalowana: dzieło to ma pozory mechanicznej alegorii, jednak jego treść, to tematyka popędu seksualnego i jego fizjologiczno-magnetycznych awatarów. *Wielka szyba* i erotyka, to jedno i to samo..., lub prawie to samo: *infamince*. Gdzie indziej Duchamp pisze: „Tautologia. w akcie (panna młoda rozebrana...).”[56] Tautologia, czyli dwa sposoby powiedzenia tego samego... lub prawie tego samego; a to „prawie”, to właśnie *inframince*. Artysta znalazł więc metodę, która pozwala patrzeć na *Wielką szybę*, jak na ‘tablicę okulisty,’ i ten *voyeuryzm* – to oglądactwo – godny jest uwagi nie tylko, jako oryginalny dyskurs form artystycznych, czyli jako „malarstwo precyzyjne [jak mechanika precyzyjna] i [jako] piękno obojętności.”[57]

Voyeuryzm ten jest także intrygujący jako projekt ‘konceptualnego’ przezwyciężenia ‘siatkówkowości.’ W istocie, twierdzi artysta, jego sztuka „zależy od czego innego, niż siatkówka.” Jak interpretować ten aksjomat w stosunku do *Wielkiej szyby*? Duchamp sam podsuwa kilka sugestii. Wyjaśniwszy najpierw, że zawartość *Zielonego pudełka* planował najpierw wydać w postaci albumu, dodaje: „Chciałem, aby ten album towarzyszył *Wielkiej szybie* i aby można się było z nim zapoznać i dopiero wtedy oglądać *Szybę*, bo moim zdaniem nie powinno się na nią patrzeć w estetycznym sensie tego słowa. Należało zapoznać się z książką i oglądać je razem. Połączenie tych dwóch rzeczy odejmowało cały ten aspekt siatkówkowy, którego nie lubię. Bardzo to było logiczne.”[58] Inaczej mówiąc, z punktu widzenia „oglądacza”, odniesienie do projektu, do notatek i refleksji anuluje czysto wizualny – siatkówkowy – wymiar *Wielkiej szyby*. Z punktu widzenia artysty zaś, erotyczna esencja wizualności jest już anulowana w samym zamyśle, którego meandry i pojęcia przybliża ‘oglądaczowi’ *Zielone pudełko*; treść tego dokumentu ‘pozbawia’ zatem dzieło charakteru siatkówkowego, tak, jak akt notarialny z 15 listopada 1963 roku sporządzony przez Roberta Morrisa, „Deklaracja estetycznej odjęcia,” pozbawia płaskorzeźbę zatytułowaną *Litanie*, „wszelkich treści i wartości estetycznych.” Notatki *Zielonego pudełka* pozbawiają zatem *Wie-*

ką szybę charakteru siatkówkowego, ale nie erotycznego. Innymi słowy, erotyka nie sprowadza się do oglądania, do wizualności czy do projektowania przez odbiorcę głębokich struktur podświadomości na formy malarskie ('figuralność' w ujęciu Jean-François Lyotarda[59]); ale zarazem życiowy popęd erotyczny jest motorem wynalazczości, czyli właśnie on jest podłożem paradoksalnego konceptualizmu Duchampa. W tym kontekście, pojęcie 'piękna obojętności' nabiera szczególnego znaczenia.

Nie idzie tu bowiem o omijanie lub unikanie erotycznych treści. Są one uznane jako takie (tautologia? *allégorie inframince*?), choć do pewnego stopnia anulowane przez potępienie 'sztuki siatkówkowej;' są jawne za sprawą niepostrzegalnej jedynie różnicy, *inframince*. Czy można by zatem mówić o nierozróżnialnej (*inframince*) tautologii? Jak widzieliśmy, Cabanne pytał o rolę erotyki w dziele Duchampa, ale mógł go równie dobrze zapytać o rolę intelektu i wynalazczości w erotyce! Niewykluczone, że w *Wielkiej szybie* Duchamp bliższy jest Heglowskiej koncepcji dialektyki, niż Freudowskiej psychoanalizie. *Aufhebung* jest u Hegla ruchem przezwyciężania danego stanu rzeczywistości, ruchem który polega na zanegowaniu i usunięciu go w pierwszym momencie, ale zarazem na jego zachowaniu w języku, który jest jego odbiciem (filozofia spekulatywna). Ten ruch dialektyczny – jak w dyskursie Diotymy u Platona[60] – pozwala więc wykorzystać napięcie wynikające z nie dającej się rozwiązać sprzeczności, by w ten sposób wznieść się ponad to pierwsze stadium, a w konsekwencji podnieść debatę – dyskurs – na 'wyższy' poziom, *Aufheben*. Erotyka jest tu więc najpierw podwójnie zanegowana. Pierwszy raz przez minimalne (*inframince*) przesunięcie w sferę „mechaniki precyzyjnej," drugi raz poprzez odrzucenie czystej wizualności w sztuce (*l'art rétinien*). Ta podwójna dialektyczna negacja (bowiem wizualność pozostaje cały czas obecna, choć jest przezwyciężona), która nie przestaje jednak konfrontować widza z mechaniczno-fizjologicznym wymiarem erotycznej kinetyki, geometrii i gimnastyki prowadzi w rezultacie do innego – konceptualnego – sposobu praktykowania sztuki przez Duchampa, co wyjaśnia pojawianie się teoretycznych refleksji wśród rubasznych notatek i obscenicznych rysunków *Panny młodej*: „Ograniczyć liczbę readymades na rok (?)" [41]; „Zapisać naturalnie tę datę, godzinę, minutę na readymade jako informację" [9]; „Posłużyć się obrazem Rembrandta jako deską do prasowania" [44] itp. Zebranie wszystkich uwag teoretycznych na temat readymadeów w jednym rozdziale transkrypcji , jak to czyni Sanouillet, nie ułatwia zrozumienia subtelnego połączenia tego, co wizualne z tym, co pojęciowe. I przeciwnie, przyjęta tutaj metoda parafrazy pozwoliła nam połączyć erotyzm Duchampa z wyłanianiem się w jego sztuce nowych form praktyki artystycznej, a może nawet dostrzec próbę podniesienia erotyzmu do rangi sztuki. Sam Duchamp tak definiuje sens swojego 'konceptualizmu:' „Proszę zauważyć, że nie trzeba mi wiele konceptualności, żebym się w czymś zadurzył (*pour me mettre à aimer*). Nie lubię tylko kiedy nie ma ani krzty konceptualności, tzn. gdy jest tylko czysta siatkówkowość; denerwuje mnie to po prostu."[61]

Breton to przeczuwał: trudno przecenić cywilizacyjną stawkę przyjętej przez artystę postawy – a zatem i do pewnego stopnia sztuki konceptualnej – w epoce, która ma tendencję do sakralizowania obrazu, jak gdyby nosił on w sobie cały swój sens niezależnie od sposobów, w jaki jest używany i od konkretnego kontekstu, zazwyczaj niesłychanie złożonego, w jaki został on wpisany; niezależnie także – co może najbardziej szokujące – od widza i sposobu, w jaki nadaje on obrazowi sens. Inaczej mówiąc, Duchamp sprzeciwia się radykalnym formom tej sakralizacji, odrzucając fetyszyzm obrazu, lub wręcz fetyszyzm estetyczny, polegający na ocenie rzeczywistości według kryteriów estetycznych, jakiego najboleśniejszym przykładem są społeczne stereotypy Cygana, Żyda, Araba itp.

Konkluzja: artysta daje tylko znaki

Wielka szyba jest niedokończonym układem elementów, wprowadzającym całkowicie nową metodę artystyczną, przy pomocy której Duchamp

zamierzał przedstawić erotykę jako wieloznaczny i nieracjonalny, ale zarazem prozaiczny i oddramatyzowany obieg energii seksualnej między 'kawalerami' a 'panną młodą.' Ta globalna wizja dzieła umożliwia – a nawet ukierunkowuje – sposoby rozszyfrowywania poszczególnych fragmentów *Zielonego pudełka*. Ale życzeniem artysty było, aby widz oglądał *Wielką szybę* oglądając i czytając jednocześnie zawarte w pudełku notatki. Widz wpisany więc zostaje w typowe koło hermeneutyczne, w którym nie daje się określić ani punku wyjścia, ani punktu docelowego. Artysta wybrał formę pudełka, aby podkreślić, że przypadek decyduje zawsze o miejscu, w którym widz włącza się w ten kołowy ruch interpretacji. Jedną z jej cech jest to, że nie daje się ona w żaden sposób domknąć, bowiem jej celem nie może być poszukiwanie precyzyjnej wizji dzieła, jaką – być może – stworzył sobie Duchamp. Skoro, jak widzieliśmy, po dwudziestu latach od czasu opracowania notatek dopisywał jeszcze nowe uwagi na wydrukowanych już egzemplarzach, to nie można wykluczyć, że dysponował taką precyzyjną koncepcją… ale nam jej nie ujawnił, a na dodatek zaakceptował „definitywne nieukończenie dzieła."[62] Nam pozostawił tylko znaki, i to znaki nowego typu w sztuce (readymady, 'malarstwo precyzyjne,' kolor jako naturalna barwa użytej materii, formy przypadku, *inframince* itp.).

„Pan, którego wyrocznia jest w Delfach, ani nie oznajmia, ani nie ukrywa, tylko daje znak (*semainei*)"[63] twierdził Heraklit. Czy artysta jest wyrocznią? Do pewnego stopnia tak, z wyjątkiem niektórych dzieł tworzonych według licencji *Copyleft* lub *Creative Commons*. Jest on mianowicie wyrocznią w stosunku do swoich dzieł, zgodnie nie tylko z obowiązującym prawem autorskim, ale zwłaszcza z dominującą koncepcją aktu twórczego, traktowanego jako 'genialne,' czyli doskonałe, nie podlegające dyskusji spełnienie. Jak widzieliśmy, Duchamp krytykował przekonanie, że sztuka jest uprzywilejowanym terenem twórczości, a artysta geniuszem. Pozostaje jednak faktem, że artysta ma nieodwołalne prawo pisać i wydawać niezrozumiałe aż po gramatyczną niepoprawność notatki; może on także zatwierdzać niepoprawne tłumaczenia (*voyable* w przekładzie Hamiltona). Nikt nie może wszak dziedziczyć tego prawa po artyście, i nie mogą też w żaden sposób uprawomocnić niepoprawnego przekładu tłumacze.

Duchamp zmarł ponad pół wieku temu, ale pozostawił nam znaki, które ciągle jeszcze musimy rozszyfrować. Co więcej, poprzez notatki, wywiady, ale także liczne repliki i kopie tworzone przez artystów, których był wspólnikiem, uruchomił łańcuch wzajemnie powiązanych ze sobą lektur, do których dodajemy tutaj polską parafrazę *Zielonego pudełka*, dokonaną według zrealizowanej przez Ernesta T. kopii. Nie ma ona ambicji zaproponowania nowej interpretacji *Wielkiej szyby* na podstawie zawartych w pudełku notatek i szkiców. Jest jedynie, na moje zaproszenie, 'wycieczką z przewodnikiem' po tym pudełku, z właściwą tego typu wyprawom dozą uproszczeń i rozczarowań. Ale czytelnicy z całego świata dysponują już teraz drukowaną, faksymilową kopią kopii duchampowskiego oryginału i mogą wreszcie, po niemal stu latach od jego wydania przez artystę, rozpocząć tę wycieczkę na własną rękę.

Faksymile Ernesta T.

Wykonane przez Ernesta T. faksymile *Zielonego pudełka* są kopią artysty w sensie, w jakim mówi się dziś o książce artysty, o teorii czy o krytyce artysty. Ambicje tego projektu związane są, jak u Duchampa, z sensem, jaki sztuka nadaje nie tylko swoim dziełom, ale także krążącym w kulturowym i społecznym obiegu obrazom. Zarówno zawartość pudełka, jak i forma poszczególnych dokumentów noszą wyraźne ślady interwencji artysty i każdy ekspert z łatwością stwierdzi, że kopia Ernesta T. ani nie imituje jednego z trzystu egzemplarzy wydrukowanych przez Duchampa kopii notatek, ani się pod pudełko artysty nie podszywa.

Jeśli idzie o zawartość *Zielonego pudełka*, stwierdzić można trzy różnice w stosunku do transkrypcji Michela Sanouilleta. W istocie, nie ma wśród faksymilów wykonanych przez Ernesta T. trzech fragmentów, zawierających trzy krótkie uwagi: „Zrobić chory obraz i chore Readymade" (DDS

1994, s. 49, DDS 2013, s. 55), „Porządek ciążenia / Ministerstwo zbiegów okoliczności. / Departament / (lub lepiej): / Porządek zbiegu okoliczności / Ministerstwo ciążenia" (DDS 1994, s. 51, DDS 2013, s. 56), „Obraz lub rzeźba / Płaskie szklane naczynie – [zbierające] wszelkiego rodzaju zabarwione płyny, kawałki drewna, żelaza, reakcje chemiczne. Wstrząsnąć naczyniem i patrzeć przez przejrzystość" (DDS 1994, s. 51, DDS 2013, s. 58). Zastąpiły je trzy inne, krótkie notatki, zidentyfikowane jako pochodzące z „pozostałych" notatek Duchampa, wydanych w roku 1980 przez Paula Matisse'a jako *Notes*: fragment [37] (notatka 173): „Poszukać Readymade, o z góry wybranej wadze", fragment [42] (notatka 4): „Ciepło siedzenia, które ktoś właśnie opuścił jest przykładem nierozróżnialnego (*infra-mince*)", oraz fragment [43] (notatka 139): „Część ~~główna~~ środkowa rozebrania – Labirynt". We wszystkich tych trzech kopiach pismo ręczne jest Duchampa, ale formy kartek różne są od tych, które zostały zreprodukowane faksymilowo przez Paula Matisse'a. Ostatnia z tych notatek powtórzona jest zresztą drugi raz (notatka 153[1]), ale kopia ma formę kartki zreprodukowanej na stronie 139.

Dokonany przez Yannicka Miloux opis[64], znajdującego się w kolekcji FRAC-Artothèque Nouvelle-Aquitaine dzieła Ernesta T. podkreśla, że artysta dał się przeniknąć duchampowskiej metodzie, bo projektem jego była transkrypcja 'całości dokumentów;' pojawia się więc intrygujące pytanie, czy istnieją rozmaite warianty *La Boîte Verte*, bo te trzy nowe i ważne notatki są przecież autorstwa Duchampa. Częściowa weryfikacja byłaby możliwa, ale tylko wtedy, gdyby upubliczniono pełną treść innych kopii, bo do tej pory znana jest – jak się wydaje – jedynie publikacja transkrypcji *Pudełka* dokonana przez Sanouilleta. Oczywiste jest, że ten brak dostępu do tego źródłowego dokumentu ma negatywne skutki dla badań naukowych i narusza prawo publiczności do znajomości tego kluczowego elementu dzieła Duchampa.

Duchamp dorzucił do pudełka reprodukcje dziewięciu obrazów, które poprzedzały i przygotowywały *Wielką szybę* (poniżej, ich lista poprzedza parafrazę); w kopii Ernesta T. pominięta została reprodukcja pierwszej wersji *Młynka do kawy* (*Moulin à café*) z 1911 roku oraz *Sań z kołem wodnym z sąsiedzkich metali* (*Glissière contenant un moulin à eau en métaux voisins*) z 1913-1915. Drukowane bezrastrową techniką 'collotypie' pozwalają one łatwo odróżnić oryginalne reprodukcje Duchampa od reprodukowanej tutaj kopii: w zastosowanej przez Ernesta T. technologii Xeroxu z łatwością skonstatować można pod lupą obecność rastra. W podobnym do tych reprodukcji formacie Duchamp dodał także do pudełka cztery rysunki-schematy *Wielkiej szyby*. Na wszystkich tych planszach tytuły albo są czytelne na samej reprodukcji, albo są wydrukowane na odwrocie.

Jeśli idzie o formę kopii Ernesta T., to istnieje wiele innych łatwo dostrzegalnych materialnych różnic między jego pracą i zawartością *Pudełka* Duchampa. Na przykład typografia tytułów wydrukowanych na odwrocie powyższych plansz pozwala skonstatować mniej lub bardziej dobrą, odręczną kopię. Jednak najpewniejszym sposobem odróżnienia kopii Duchampa od kopii tych kopii wykonanej przez Ernesta T. jest spojrzenie na fragmenty, gdzie Duchamp podkreślił lub zakreślił niebieską lub czerwoną kredką słowa lub grupy słów; kserokopia nie reprodukuje należycie tych dwóch kolorów i dlatego linie te są ręcznie poprawione kredką. Efekt ten jest łatwo dostrzegalny i – jak pozostałe różnice materialne – nie wymaga nawet porównania z innymi kopiami *Zielonego pudełka* wykonanymi przez samego Duchampa. Natomiast różnica tekstury i koloru zamszu, którym oklejone jest pudełko Ernesta T. wymagałaby porównania z jedną z tych oryginalnych kopii.

Inaczej mówiąc, kopia Ernesta T. pozwala na dostęp do **sensów** notatek Duchampa, które zdaniem tegoż są nieodzowne dla zrozumienia *Wielkiej szyby*, bowiem stanowią jej integralną część, ale także do ich **formy**; podobnymi intencjami cechowała się koncepcja wydawnicza Paula Matisse'a, który zreprodukował faksymile 'pozostałych' notatek do *Wielkiej szyby*, tych mianowicie, które artysta pozostawił w klaserach po dokonaniu wyboru notatek, wybranych do *Zielonego pudełka*. Zarówno kopia Ernesta T., jak i faksymilowa publikacja Matisse'a omijają zatem kwestię autentyczności i oryginalności, jakimi rządzi się rynek sztuki,

który sytuuje je w sferze materialnej, gdy tymczasem Duchamp sytuuje je w sferze konceptualnej.

Rzeczywiście, w zjawisku 'appropriacji' w sztuce współczesnej odnajdujemy te dwa aspekty procesu: kopiowanie i przyswajanie. Z jednej strony wykonanie duplikatu, z drugiej – metoda asymilacji lub inicjacji. W pierwszym aspekcie, kopie dzieł wchodzą w napięcie z oryginałem i rodzą złożone pytania o status dzieła i jego kopii (ale nie zapominajmy, że Walter Benjamin analizował praktyki sztuki, w których nowe media sprawiają, że dzieło istnieje tylko w formie reprodukcji: druk, fotografia, kino itp.). Drugi aspekt oferuje kopiście metodę przyswajania dzieła, zanurzania się w jego bycie, rozumienia podejścia artysty itp. Dziedzina przyswajania dzieł poprzez ich kopiowanie nie ma wyraźnych granic. Była ona w ostatnich dziesięcioleciach szeroko eksplorowana i poświęcono jej liczne opracowania. Zacznijmy ten krótki przegląd od *Pierre'a Ménarda, autora Kichota*, powieści Jorge Luisa Borgesa z roku 1938 (Ménard do tego stopnia utożsamia się z Cervantesem i daje się przeniknąć jego pisarstwu, że dopisuje za autora nienapisane rozdziały *Don Quichota*) i od *Fahrenheita 451* Raya Bradbury'ego z roku 1953 (obywatele uczą się na pamięć powieści, aby zachować je w pamięci narodu). W 1993 r. wystawa *Kopiować tworzyć* (*Copier créer*), zorganizowana w Luwrze przez Jean-Pierre'a Cuzina,[65] przypomniała nam, że kopiowanie było odwieczną metodą inicjacji w uprawianie sztuki: twórczości nie można się „nauczyć", ale można ją nabyć poprzez proces inicjacji. W kontekście, w którym Rosalind Krauss miała krytykować mit oryginalności w sztuce nowoczesnej, Sherrie Levine przesunęła problematykę, odrzucając wymyślanie nowych form i uznając, że oryginalność wynika z postawy artysty, który może – po prostu – kopiować prace innych artystów, takich jak fotograf Walker Evans (*After Walker Evans*, 1981) czy Joris-Karl Huysmans (*La Retraite de Monsieur Bougran. After Joris-Karl Huysmans*, 1996). Od 1965 roku Elaine Sturtevant ręcznie reprodukowała obrazy pop artu, jednocześnie kategorycznie odrzucając termin appropriacjonizm. Innym przykładem, który wydaje się tutaj godny przywołania z tym skrótowym wyliczeniu, są książki kopiowane ręcznie przez artystów. Nie wnikając w całą głębię takiego doświadczenia, można zasygnalizować istnienie czegoś wspólnego między dziełem Ernesta T. a ręcznymi kopiami *Madame Bovary* Flauberta autorstwa Bruna Di Rosa (kolekcja Musée d'art contemporain w Lyonie) czy licznymi kopiami powieści i innych druków, wykonanymi przez Gérarda Collin-Thiébauta:[66] kopiowanie jest tutaj sposobem czytania z uwagą, która nie pomija najmniejszego przecinka, kropki czy myślnika. Jest to przywłaszczenie, które nie ma już bezpośredniego związku z własnością w prawnym rozumieniu tego pojęcia. Prawdą jest jednak, że ten rodzaj przyswajania w praktykach artystycznych często kwestionuje koncepcję – ale także społeczną praktykę – własności w odniesieniu do dzieł sztuki i praw autorskich. Chodzi o to, czy gesty, za pomocą których artyści przywłaszczają sobie dzieła sztuki, aby zasymilować je w procesie sztuki, mają cel polityczny w odniesieniu do kwestii własności, czy też sens ten wyczerpuje się w swoim wyłącznie artystycznym doświadczeniu jako strategia tworzenia. Niezależnie od odpowiedzi, do jakiej mogą prowadzić analizy tego artystycznego fenomenu, pewne jest, że ma on również siłę pociągania za sobą społecznych praktyk własności w polu sztuki.[67]

Przypisy

[1] DDS. Zobacz listę skrótów w bibliografii.

[2] Michel Sanouillet, prezentacja tekstu *Panny młodej*, DDS 1994, s. 40.

[3] Sanouillet, prezentacja, DDS 2013. s. 44.

[4] Cabanne, s. 21.

[5] Sanouillet, DDS 2013, s. 44.

[6] Ibidem. Sanouillet czyni tutaj aluzję do artykułu André Bretona „Phare de la mariée" (1935), w którym, powiada, tenże określa *Wielką szybę* jako „wielki współczesny mit." W istocie, Breton uznaje *Wielką szybę* za „główne dzieło XX wieku," po czym konkluduje: „Cudownie jest widzieć, jak zachowuje ona w nienaruszonym stanie całą swoją moc antycypowania. Wypada zachować ją świetlnie wzniesioną, dla przyszłych łodzi, dla cywilizacji, która się kończy," w Lebel, s. 94. Zob. także Tomkins, s. 294-295.

[7] DDS 2013, s. 75.

[8] Cabanne, s. 58

[9] Richard Hamilton, *The Green Book*, w BSB, brak numeracji stron.

[10] NOTES, 2008, notatka 66, s. 41.

[11] Zostało ono przygotowane jeszcze przy współpracy Marcela Duchampa w roku 1958 pod tytułem *Marchand du sel. Marcel Duchamp*, i było wielokrotnie przekształcane i wznawiane, w tym także w innych językach.

[12] Sanouillet, DDS 2013, s. 44.

[13] Cabanne, s. 59.

[14] Tytuły te nie figurują w angielskiej wersji Hamiltona / Duchampa (zob. poniżej).

[15] Sanouillet, DDS 2013, s. 45.

[16] Ibidem.

[17] List z 12 lutego 2022 r. zaadresowany do Leszka Brogowskiego; w archiwum autora.

[18] Zob. s. 250. Por. także artykuł Brigitte Aubry, wersja francuska s. 277-285, wersja angielska s. 286-295.

[19] Sanouillet, DDS 2013, s. 45.

[20] Ludwig Wittgenstein, *Études préparatoires à la 2^{d} partie des Recherches philosophiques* (1948-1949), (wydanie dwujęzyczne), przekład na francuski Gérard Granel (Mauvezin: T.E.R., 1985), § 278, s. 110.

[21] NOTES 2008, notatka 23^{2}, s. 138.

[22] Cabanne, s. 79.

[23] DDS 1994, przypis 7, s. 69, przypis 4, s. 72, przypis 4 s. 73, itd.

[24] DDS 1994, przypis 4 s. 73 i przypis 2, s. 75.

[25] Jean Suquet, *Le Miroir de la mariée* (Paris: Flammarion, 1992), s. 247.

[26] Sigmund Freud, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient* (1905), tłum. Denis Messier (Paris: Gallimard, „Connaissance de l'inconscient," 1990), 86, passim.

[27] *Witz* oznacza po niemiecku, nie tylko dowcip, grę słów lub psikus, ale także pomysłowość i inteligencję, zaś romantyczni poeci traktowali *Witz* jako ucieleśnienie poetyckiej głębi i intensywności sensu. *Słownik języka polskiego* (Warszawa: PWN, 1981) definiuje zaś 'wic' jedynie jako potoczny równoważnik „dowcipu, żartu, kawału," t. III, s. 694. We współczesnej polszczyźnie słowo wyszło z powszechnego użytku.

[28] Walter Benjamin, „Zadania tłumacza," w *Twórca jako wytwórca* (Poznań: Wydawnictwo poznańskie, 1975), 293-307.

[29] Sanouillet, DDS 1994, s. 40.

[30] DDS 1994, s. 68; DDS 2013, s. 73.

[31] NOTES 2008, notatka 77^{2}, s. 48.

[32] Ibidem, s. 9.

[33] Pierre Fontanier, *Les Figures du discours* (1821-1830) (Paris: Flammarion, 1977), 396.

[34] Cabanne, s. 97.

[35] Na temat historii translatologii, zob. Michel Ballard, *Histoire de la traduction* (Bruxelles: de Boeck, 2013); Michel Ballard, *De Cicéron à Benjamin. Traducteurs, traductions, réflexions* (Lille: Presses universitaire de Lille, 1993).

[36] Jean-René Ladmiral, *Sourcier ou cibliste* (Paris: Les Belles Lettres, 2014).

Sztuka i Dokumentacja nr 27 (2022) | *Art and Documentation* no. 27 (2022) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

[37] 'Przekład sprzeczny,' 'nieprzekładalność' itp.: Jean-René Ladmiral, *Traduire : théorèmes pour la traduction* (Paris: Gallimard, 1994), 89 passim.

[38] Ladmiral, *Sourciers ou ciblistes*, 195.

[39] Ladmiral, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, 219.

[40] Ibidem.

[41] Franck Barbin, „Jean-René Ladmiral ou l'irréductible parcellisation de la traductologie," *Des mots aux actes*, Editions Anagrammes, 2012, [w sieci: hal-02089362].

[42] Suquet, 202-203 (zreprodukowana poniżej, s. 297-300.).

[43] Ibidem, 242.

[44] Ibidem, 243-244.

[45] Ibidem, 244.

[46] Ibidem, 247.

[47] NOTES, 2008, notatka 82, p. 51.

[48] Oryginał: Suquet, plansza i opis przed stroną 7, warianty s. 202-203. Przedruk np. w Gloria Moure, *Marcel Duchamp* (London: Thames and Hudson, 1988), 78; Lyotard, s. 216 etc.

[49] Alain Jouffroy, hasło „DUCHAMP MARCEL - (1887-1968)," *Encyclopædia Universalis*, dostępny 23 czerwca 2022. http://www.universalis-edu.com.distant.bu.univ-rennes2.fr/encyclopedie/marcel-duchamp/

[50] Trésor de la langue française numérisé (TLFN), hasło „voyable" [w sieci].

[51] Cabanne, s. 48. „Cała sztuka po Duchampie jest konceptualna," pisał Joseph Kosuth w roku 1969. Dlatego przekładamy 'conceptuel' jako 'konceptualny;' nie należy jednak tracić z oczu pierwotnego sensu tego słowa: 'pojęciowy.'

[52] Nie chcemy tutaj przesądzać czy model ten rozciąga się na całę sztukę Duchampa i czy, na przykład, może także posłużyć do analizy innego, wiekiego majstersztyku artysty *Étant donné*: *1° la chute d'eau 2° le gaz d'éclairage*.

[53] Cabanne, s. 109.

[54] NOTES, 2008, notatka 132, p. 83.

[55] NOTES 2008, notatka 2, s. 21.

[56] NOTES 2008, notatka 91, s. 55.

[57] Fragment [62].

[58] Cabanne, s. 52.

[59] Jean-François Lyotard, *Discours, figure* (Paris: Klincksieck, 1971).

[60] Platon, *Uczta*, 210a-212c.

[61] Cabanne, s. 96.

[62] Paz, s. 15.

[63] Heraklit, *Zdania* (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2005), (D32), s. 19.

[64] Zob. poniżej, s. 17-18.

[65] Zob. publikację pod tym samym tytułem, opublikowaną w tym samym roku przez wydawnictwo RMN, Paryż.

[66] https://www.gerardcollinthiebaut.com/pages/oeuv/copi.html.

[67] Zob. Leszek Brogowski, „Don et appropriation dans l'art à la lumière de la théorie de la propriété," w *Les Valeurs esthétiques du don*, Jacinto Lageira et Agnès Lontrade (éditeurs) (Paris: Mimésis, 2019), https://hal.univ-rennes2.fr/hal-01687092.

przełożył Tomasz Strózyński

Bibliografia

Obfitość duchampowskiej bibliografii stawia dziś badacza w sytuacji porównywalnej – *toute proportion gardée* – do studiów nad Arystotelesem. Aby określić stan badań i poziom aktualnej wiedzy o jednym, jak i o drugim, musi on przebić się przez niekończące się warstwy sensu i interpretacji poszczególnych komentatorów, bo nie zawsze najnowsze publikacje są najcenniejsze, i nie zawsze konstruują się one w oparciu o badania poprzedników. Dlatego badacz staje przed alternatywą: albo dążyć do wyczerpującej syntezy stanu badań nad Duchampem, podejmując ryzyko, że stanie się ona osobnym przedmiotem badań, albo ograniczyć aparat krytyczny do wybranej literatury źródłowej, podejmując ryzyko wiedzy niekompletnej w szczegółach, ale nad którą badacz panuje za pośrednictwem nadanego sztuce Duchampa sensu. Przyjęliśmy tutaj ten drugi wariant metodologiczny, opierając się na skonstruowanej na własny użytek bibliotece.

Le Marchand du sel. Écrits de Marcel Duchamp. Paris: Le terrain vague, 1958. Wydanie to, dziś już rzadkie, zawiera pierwszą „kartografię" *Wielkiej szyby* (reprodukowaną poniżej), a także „Próbę bibliografii ogólnej," zebranej przez [Yves'a] Poupard-Lieussou, s. 201-230. Układ szkiców oddala się już tutaj od *Zielonego pudełka*, ale ilustracje są dobrej jakości: większe, niż w kieszonkowym wydaniu Flamariona, a więc bardziej czytelne, niektóre reprodukcje wydrukowane są na papierze kredowym, by lepiej oddać półcienie. Czasem, choć rzadko, typografia próbuje zbliżyć się do oryginalnego układu notatek. To tutaj po raz pierwszy pojawia się transkrypcja *Zielonego pudełka* zrealizowana przez Michela Sanouilleta.

Marcel Duchamp. *Duchamp du signe. Écrits*. Réunis et présentés par Michel Sanouillet. Nouvelle édition revue et augmentée par Michel Sanouillet avec la collaboration de Elmer Peterson. Paris: Flammarion, 1976. Wzbogacone o nowe teksty Duchampa, wydanie to przyjmuje tytuł odtąd już ustabilizowany w kolejnych wznowieniach: *Duchamp du signe*. Format tego wydania jest nieco większy niż format *Marchand du sel* (21 x 15 cm w porównaniu z 19,2 x 14,1 cm), co pozwala jeszcze zachować odpowiednie miejsce na szkice i rysunki, ale grupuje reprodukcje na papierze kredowym w dwóch zeszytach, co jest już znakiem przemysłowej logiki tego wydania.

The Essential Writings of Marcel Duchamp. Edited by Michel Sanouillet & Elmer Patterson. London: Thames and Hudson, 1975. Tom o tej samej zawartości, co *Duchamp du signe* ukazał się dwa lata wcześniej w Nowym Jorku (Oxford University Press). Jego treść odpowiada już *Duchamp du signe*, ale gra typograficzna na okładce podkreśla jeszcze ciągłość tej publikacji z *Le Marchand du sel*. Innymi słowy, to angielskie wydanie jest łącznikiem między *Le Marchand du sel* a *Duchamp du signe*. Format jest tu jeszcze większy (23 x 15 cm), niż w wypadku pierwszego wydania *Duchamp du signe*, a półkredowy papier pozwala na lepsze rozłożenie ilustracji i zapewnia im bardzo dobrą jakość. Przekład *Zielonego pudełka* pochodzi od Georga Hearda Hamiltona z wydania Richarda Hamiltona (1960), zob. poniżej BSB.

[DDS 1994] Duchamp, Marcel. „La mariée mise à nu par ses célibataires, même (la Boîte verte)." W *Duchamp du signe. Écrits*. Réunis et présentés par Michel Sanouillet: Nouvelle édition revue et augmentée avec la collaboration de Elmer Peterson, 39-102. Paris: Flammarion, „Champs Arts," 1994.

[DDS 2013] Duchamp, Marcel. „La mariée mise à nu par ses célibataires, même (la Boîte verte)." W *Duchamp du signe*. Écrits réunis et présentés par Michela Sanouillet et Paula Matisse: Nouvelle édition revue et corrigée avec la collaboration de Anne Sanouillet et Paul B. Franklin, 44-109. Paris: Flammarion, „Champs Arts," 2013. To nowe wydanie nie tylko poprawia niektóre błędy w transkrypcji *Zielonego pudełka*, ale także zmienia zasady wydawnicze, które organizują transkrypcję (mówiliśmy o tym); to właśnie z tego wydania korzystaliśmy najwięcej. Nie poprawia ono jednak zmarginalizowanej pozycji i niskiej jakości reprodukcji rysunków i szkiców w wydaniu kieszonkowym Flammariona, jak to się utrwaliło od 1994 roku.

[BSB] *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even*. A topographic version by Richard Hamilton, of Marcel Duchamp's Green Box, translated by Georg Heard Hamilton. Z inicjatywy brytyjskiego artysty Richarda Hamiltona i z jego typografią powstała angielska, książkowa wersja pudełka, współfirmowana przez Duchampa, a wydana z roku 1960 w nakładzie 1000 egzemplarzy przez Percy Lund et George Wittenborn. Tutaj posługiwałem się trzecim wydaniem tej książki, opublikowanym w nakładzie 2500 egzemplarzy przez Hansjörga Mayera, słynnego wydawcę książek artystów, których historia rozpoczyna się z roku 1962. Stuttgart, London, Reykjavik: Editions Hansjörg Mayer, 1976. Brak numeracji stron.

[NOTES 1980] *Marcel Duchamp. Notes*. Préface Pontus Hultén. Présentation et traduction / Arrangement and Translation Paul Matisse. Paris: Centre Georges Pompidou, 1980. Strony numerowane od I do XVII, a następnie notatki numerowane od 1 do 289. Nakład 1000 numerowanych egzemplarzy. W roku 1980, Centre Georges Pompidou opublikowało to luksusowe, faksymilowe wydanie 'pozostałych' notatek Duchampa (format 41,5 x 27,5 cm), w tym wielu notatek będących komentarzem do *Wiekiej szyby*, ale nie włączonych do *Zielonego pudełka* (notatki 47-166); wydanie to zawiera zarówno transkrypcję notatek, jak i ich przekład na angielski.

[NOTES 2008] Duchamp, Marcel. „Le grand verre." W *Notes*. Avant-propos par Paul Matisse. Préface par Pontus Hultén, 39-102. Paris: Flammarion, „Champs Arts," 2013. Oparta na wydaniu z roku 1980, transkrypcja tych notatek została włączona przez Flammariona do serii kieszonkowej, podobnie jak *Panna młoda*, z kilkoma rysunkami w układzie wyjętym z kontekstu oryginalnych zapisków, bez aparatu krytycznego, ale z odnowionymi zasadami transkrypcji, tymi samymi, które posłużą do transkrypcji *Panny młodej* w wydaniu z roku 2013.

Spośród wywiadów udzielonych przez artystę, za podstawowe źródło obraliśmy rozmowy z Pierrem Cabannem przeprowadzone w czerwcu roku 1966, na dwa lata przed śmiercią artysty.
[Cabanne] Duchamp, Marcel. *Entretiens avec Pierre Cabanne*. (1966). Paris: Somogy, 1995.

Trzy publikacje uznaliśmy za nasz 'podręczny *catalogue raisonné,*' wydanie Roberta Lebela (1959), przy którym współpracował sam artysta, oraz dwa katalogi, pierwszy opublikowany w roku 1973 przez Anne d'Harnoncourt i Kynastona McShine, drugi z roku 1988, opublikowany przez Thames and Hudson.

[Lebel] Lebel, Robert. *Sur Marcel Duchamp*, avec les textes de André Breton et H.P. Roché. Pouillenay: Trianon Press, 1959. Layout Marcel Duchamp i Arnold Fawcus, wydawca. Dodajmy, że w wydaniu tym przedrukowany został ważny tekst André Bretona, „Phare de la Mariée" (Latarnia Panny młodej), pierwszy, który uznawał znaczenie tego dzieła nie tylko dla sztuki, ale także dla całej nowoczesności, s. 88-94.

[MoMA] *Marcel Duchamp*, katalog wystawy w Museum of Modern Art, New York, Philadelphia Museum of Art, Anne d'Harnoncourt et Kynaston McShine (wyd.). New York: MoMA, 1973.

Moure, Gloria. *Marcel Duchamp*. London: Thames and Hudson, 1988.
Za źródłowe uznajemy studia o *Wielkiej szybie* Jean'a Suqueta (z którego przedrukowujemy tutaj jej schematyczne objaśnienia) oraz Michela Carrouges'a; nie zapominamy jednak, że pierwszy taki schemat zaproponował Richard Hamilton na końcu angielskiej wersji: *Green Book*, nie mówiąc o samym Marcelu Duchampie, który kilka takich schematów włączył do *Zielonego pudełka*.
[Suquet] Suquet, Jean. *Miroir de la Mariée. Essai*. Paris: Flammarion, „Textes," 1974.
Carrouges, Michel. *Machines célibataires*. Nouvelle édition entièrement revue et augmentée. Paris: éd. du Chêne, 1976.

Dwie publikacje pozwalają zgłębić stosunek Marcela Duchampa do biblioteki: studium Marca Décimo o bibliotece osobistej artysty (stąd pochodzi przełożona poniżej na język polski „Przedmowa"); esej Evelyne Toussain o Bibliotece Sainte-Geneviève.
[Toussain] Toussain, Evelyne. „Duchamp lecteur à la Bibliotèque Sainte-Geneviève." W Yves Peyré, Evelyne Toussain, *Duchamp à la Bibliotèque Sainte-Geneviève,* 88-209. Paris: Éd. du regard, 2014.
Décimo, Marc. *La Bibliotheque de Marcel Duchamp, peut-être*. Dijon: Les presses du réel, 2002.

Z punktu widzenia interesujących nas tutaj analiz statusu dzieł drukowanych, dwie publikacje oddały nam nieocenione przysługi, praca Francisa M. Naumanna i Adiny Kamien-Kazhdan.
[Naumann] Naumann, Francis M. *Marcel Duchamp. L'art à l'ère de la reproduction mécanisée*. Przekład z angielskiego na francuski Denis-Arman Canal. Paris: Hazan, 1999.
Kamien-Kazhdan, Adina. *Remaking the Readymade. Duchamp, Man Ray and the Conundrum of the Replica*. London, New York: Routledge, „Studies in Surrealism," 2018.

Dwie biografie pozwalają ująć twórczość artysty w całościowej perspektywie życia i historycznie zmiennych kontekstów, przynosząc całą serię znaczących anegdot, gestów i wypowiedzi.
[Tomkins] Tomkins, Calvin. *Duchamp. A Bibliography* (1996). New York: MoMA, 2014.
Marcadé, Bernard. *Marcel Duchamp*. Paris: Flammarion, „Grandes biographies," 2007.

Wśród klasycznych studiów filozoficznych nie do pominięcia są następujące pozycje (w porządku chronologicznym).
[Paz] Paz, Octavio. *Marcel Duchamp: apparence mise à nu…* (1966). Paris: nrf/Gallimard, „Les essais," 1977.
[Lyotard] Lyotard, Jean-François. *Les Transformateurs Duchamp / Duchamp's TRANS/formers*. (1977). Leuven: Leuven University Press, 2010.
Duve, Thierry de. *Nominalisme pictural. Marcel Duchamp, la peinture et la modernité*. Paris: Minuit, 1984.

Następujące pozycje pomagają ująć pracę Duchampa perspektywie historii sztuki i modernizmu.
[Cerisy] *Marcel Duchamp*: *tradition de la rupture ou rupture de la tradition?*, sympozjum w Cerisy, Jean Clair, ed. Paris: UGE, „10/18," 1979.
Duve, Thierry de. *Résonances du readymade. Duchamp entre avant-garde et tradition*. Nîmes: Jacqueline Chambon, 1989.
Davila, Thierry. *De l'inframince. Brève histoire de l'imperceptible, de Marcel Duchamp à nos jours*. Paris: éd. du regard, 2010.

Trzy lektury duchampowskie o charakterze bardziej osobistym uzupełniają tę bibliografię. Zbiorowa praca *Inventing Marcel Duchamp* związana jest z moimi studiami nad eugenistycznymi portretami kompozytowymi, do których artysta odniósł się w ironiczny i krytyczny sposób; poszukiwałem w niej cech tej interesującej i niebadanej jego postawy. Niedawno opublikowany esej Maurizio Lazzarato odpowiada moim zainteresowaniom politycznymi implikacjami postaw artystycznych. A wreszcie powieść Chrisa F. Westbury ze sztuką Duchampa w tle pokazuje zasięg oddziaływania pomysłów, postaw i praktyki artysty poza wąską sferą sztuki.

Inventing Marcel Duchamp. The Dynamics of Portraiture, Anne Collins Goodyear, James W. McManus, eds. London, England, Cambridge, MASS: MIT Press, 2009.

Lazzarato, Maurizio. *Marcel Duchamp et le refus du travail.* Paris: Les prairies ordinaires, 2014.

Westbury, Chris F. *The Bride Strippted Bare by Her Bachelors, Even*. Berkeley: Counter Point, 2014.

Nous reproduisons ci-dessous la copie réalisée par Ernest T. de *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, c'est-à-dire de la *Boîte verte* de Marcel Duchamp, ainsi qu'une « paraphrase commentée » de ce document élaborée par Leszek Brogowski.

Leszek BROGOWSKI

INVISIBLE MAIS VOYABLE. LA MÉTHODOLOGIE DE LA PARAPHRASE

Michel Sanouillet, l'éditeur de la transcription de *La Boîte verte*, c'est-à-dire de la *Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, publiée aux Éditions Flammarion[1], a sans doute raison lorsqu'il recommande « au lecteur de prendre de ce philtre intellectuel avec modération. Une phrase par jour, matin et soir, nous paraît constituer une dose convenable. Sinon, l'ivresse ou le dégoût se manifesteront dès la première heure[2] ». Cette remarque a été supprimée dans la nouvelle édition de *la Mariée* qui date de 2013, à laquelle a collaboré Paul Matisse, le fils de Teeny, épouse de Marcel Duchamp (nous reviendrons encore sur l'évolution des décisions éditoriales dans cette nouvelle publication). La première mondiale de la reproduction de la copie de *La Boîte verte*, réalisée par Ernest T., que nous présentons ci-dessous, répond à des attentes multiples des milieux artistiques et universitaires pour lesquels l'œuvre de Marcel Duchamp constitue une source d'inspiration, ce dont témoignent, entre autres, des travaux d'artistes publiés dans le présent numéro de la revue *Sztuka i Dokumentacja* (Art et documentation), parmi lesquels l'œuvre d'Ernest T. occupe une place tout à fait exceptionnelle. L'artiste a réalisé notamment une copie de l'un des exemplaires de *La Boîte verte*, publiée par Duchamp en 1934, contenant des documents, dessins et notes manuscrites des années 1911-1915, c'est-à-dire de la période où il travaillait sur le *Grand verre*, reproduits par phototypie (20 exemplaires « de luxe » contenaient en plus chacun un travail avec la signature de l'artiste). Bien que l'artiste l'ait publiée lui-même en 300 exemplaires (au départ, il envisageait même un tirage de 500 exemplaires), la totalité des éléments de la *Boîte* reste inconnue jusqu'à nos jours car elle n'a jamais été reproduite, éditée en fac-similé et mise à la portée d'un vaste public. Seule a été publiée ladite transcription du texte par Sanouillet – effectuée,

Sztuka i Dokumentacja nr 28 (2023) | *Art and Documentation* no. 28 (2023) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

certes, avec l'accord de l'artiste – accompagnée de fragments de dessins sortis de leur contexte original, ce qui transforme de façon essentielle la nature de ce document fondamental pour l'art contemporain. Curieusement, les autres notes prises pour accompagner le *Grand verre*, mais qui ne sont pas entrées dans la *Boîte verte*, ont, quant à elles, été publiées en 1980 en fac-similé, avec la transcription et la traduction en anglais, dans une luxueuse édition du Centre Georges Pompidou, avec la contribution décisive de Paul Matisse (voir la bibliographie ci-dessous). Il existe aussi une édition sous forme de livre en anglais, réalisée à l'initiative de Richard Hamilton et autorisée par Marcel Duchamp comme « version » typographique de *La Mariée*. Nous reviendrons aussi sur cette édition.

Transcription, fac-similé

Nous avons donc soumis à une analyse critique quelques-uns des principes de la transcription française adoptés par l'éditeur. La transformation du contenu de la *Boîte* – bouts de papiers détachés, notes et esquisses éparses – en un texte structuré, imposant arbitrairement l'ordre de sa lecture, de même que la simple forme d'un texte continu avec des intertitres ajoutés aux différentes parties, modifient considérablement le statut du document et la manière de le comprendre. Plutôt que d'ajouter vingt-quatre titres, pour la plupart ne venant pas de Marcel Duchamp, il aurait mieux valu établir un index terminologique qui permît au lecteur une « visite thématique » de la boîte. Dans la notice éditoriale, Sanouillet écrit : « Tout ce qui touche à Duchamp devant être unique, il ne pouvait réunir ces documents dans un banal ouvrage[3].» On ne peut nullement accepter cette suggestion qui insinue que l'artiste aurait recherché une originalité mal comprise. En dépit des amendements apportés à l'édition de 2013, ce commentaire de Sanouillet y a été retenu *in extenso*. Or Duchamp le dit clairement : « J'ai peur du mot "création". Au sens social, ordinaire du mot, la création, c'est très gentil mais, au fond, je ne crois pas à la fonction créatrice de l'artiste. C'est un homme comme les autres, voilà tout. C'est son occupation de faire certaines choses, mais le businessman fait aussi certaines choses, comprenez-vous ? Le mot "art", en revanche, m'intéresse beaucoup[4]. »De cette façon, l'éditeur de cette transcription cherche – maladroitement – à légitimer la violence faite à ce document. Car si le choix de Duchamp s'est porté sur la boîte en tant que contenant où il a mis des reproductions imprimées de diverses petites feuilles et notes, c'est compte tenu de la nature du livre lui-même, parce que les feuilles de papier sont reliées dans un livre de manière à imposer au lecteur un ordre linéaire de la réception (de la lecture), tandis que dans la boîte, les morceaux « se déplacent sans ordre possible, au gré de leur possesseur et surtout d'un hasard que nous avons osé, ici, diriger »[5], comme le remarque Sanouillet. Conscient de cette difficulté, il construit des arguments peu convaincants, comme : « Avec l'aide de Marcel Duchamp, nous avions tenté de restituer l'ordre, sinon la chronologie de leur rédaction. Cet ordre, on le verra, n'est pas sans analogie avec celui que propose Breton dans sa légende du Grand verre »[6]. Sanouillet, qui avait rangé ces notes selon des catégories thématiques choisies par lui-même, se contredit lorsqu'il suggère que son choix se rapproche de l'ordre proposé par Breton, comme s'il y avait un ordre idéal pour présenter ces bouts de papiers couverts de notes ou de dessins. Cette remarque concerne non seulement l'agencement thématique de ces fragments ; pour certaines fiches (par exemple le fragment [57]) Sanouillet a décidé de façon arbitraire laquelle de leurs faces en constituait le recto et le verso ; dans la transcription des notes [57] et [71], il a omis en outre les fragments du texte qui décrivent les dessins, tandis que le dessin même du fragment [57] se trouve reproduit trois pages plus loin[7] ; en revanche, la note est accompagnée du dessin appartenant au fragment [23]. Ainsi les notes écrites et les dessins de plusieurs fragments de *La Boîte* se trouvent désynchronisés.

Ces principes contredisent donc nettement les intentions énoncées par l'artiste, à savoir le parti pris du hasard pur, choisi par Duchamp lui-même

comme méthode de réception et d'interprétation du *Grand verre* : « Le hasard pur m'intéressait comme un moyen d'aller contre la réalité logique ; mettre quelque chose sur la toile, sur un bout de papier (…)[8].» C'est pourquoi les principes auxquels obéit la présente édition de la copie d'Ernest T. ont été modifiés ; ils résultent, dans notre cas, du respect de la forme du document. Nous reproduisons intégralement toutes les notes contenues dans la copie réalisée par Ernest T., mais leur ordre est tout à fait fortuit : nous avons suivi l'ordre selon lequel Frédérique Avril sortait de la boîte les éléments successifs pour les photographier pour nous. À quelques endroits cet ordre a été perturbé encore par des surprises accompagnant la préparation de la présente paraphrase (par exemple, le choix de la face par laquelle on commence à lire un fragment recto-verso quand Duchamp n'avait pas imposé l'ordre de la lecture en numérotant les pages ou en écrivant « veuillez retourner la feuille », « la suite », etc.). Nous numérotons les fragments particuliers – bouts de papier, feuilles, pages – afin de pouvoir construire un appareil critique (préciser la page sur laquelle la transcription d'un fragment donné figure dans les éditions de Flammarion, renvoyer le lecteur à une autre note, souligner les différences par rapport à l'édition sous forme de livre, etc.), mais nous mettons ces numéros entre crochets, en signalant de la sorte leur caractère fortuit. Sur ce point, nous pensons être parfaitement fidèles aux intentions de Marcel Duchamp ; « Duchamp n'avait pas de préférence quant à l'ordre d'apparition des notes », écrit Richard Hamilton dans le « livre vert », « la séquence a donc été déterminée par le typographe[9] », c'est-à-dire par Hamilton lui-même. Mais on trouve dans les « autres notes » l'hypothèse d'une alternative à la forme d'une boîte, qui serait un livre dans lequel on pourrait entrer par hasard à n'importe quel page, c'est-à-dire qui n'aurait ni commencement ni fin ; remarquons que tout livre le permet, mais que la page de titre n'en constitue pas moins un commencement.

> Faire un livre *rond* c.à.d. sans commencement ni fin (soit que les feuilles soient détachées et mises en ordre par le dernier mot de la page répété à la page suivante (pas de pages numérotées) – soit que le dos soit fait de cercles autour desquels les pages tournent *(croquis)* / Voir aussi pour la forme des pages[10].

Certes, la boîte est une solution plus simple et plus élégante qu'un tel « livre rond ».

Évidemment, la solution idéale serait de préparer une nouvelle édition, populaire, de la *Boîte verte*, ou au moins une édition en fac-similé, semblable à l'édition des « autres » notes de Duchamp, restée jusqu'ici unique ; nous ne songeons pas à une édition aussi luxueuse, mais beaucoup plus sobre, quoiqu'en fac-similé, et espérons que la présente publication nous rapprochera du moment où cela deviendra possible. Nous ne mettons point en question les mérites de Michel Sanouillet qui a préparé la première édition de la *Mariée*[11] sous forme de livre, et qui a réalisé la transcription parfois compliquée du manuscrit, bien qu'il ait omis quelques mots ou annotations. Cependant, notre travail s'écarte à plusieurs égards des principes sur lesquels il a fondé sa publication chez Flammarion. « Les notes sont fréquemment accompagnées de dessins et croquis à la plume. Certains sont de simples figures sans importance. Nous les avons omis »[12], écrit-il dans sa note d'introduction éditoriale. Aucune esquisse n'est certes décisive pour la compréhension de l'ensemble de la *Boîte verte*, mais en omettre certaines, c'est déjà en proposer une interprétation. Or c'est justement « par le dessin mécanique [qui] ne supporte aucun goût puisqu'il est en dehors de toute convention picturale »[13] que Duchamp tâche de se libérer de la domination du goût. Même si la composition graphique a été légèrement modifiée dans la nouvelle édition de 2013, la mise en page des dessins et du texte change radicalement l'objectif recherché par l'artiste qui est de désarmer le principe du goût dominant l'interprétation et l'appréciation des œuvres, en proposant au lecteur un arrangement qui lui est étranger ; la mise en page de l'édition chez Flammarion résulte des choix de l'auteur de la publication et du graphiste. Sur le plan visuel, c'est un procédé d'interprétation

Sztuka i Dokumentacja nr 28 (2023) | *Art and Documentation* no. 28 (2023) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

tout aussi arbitraire que l'ajout des intertitres à la transcription, voire des titres à certains dessins, y compris dans l'édition de 2013[14] (fragments [5], [13], [78] et [57]), ce qui détermine la thématique et l'ordre dans lequel ils apparaissent et, par conséquent, dans lequel ils sont lus par le lecteur. Or, écrit Sanouillet, « notre propos n'est pas ici d'interpréter, mais seulement de présenter sous la forme lisible les documents qui constituent le catalogue explicatif du *Grand verre* »[15]. Les esquisses et les dessins – l'édition de 2013 maintient cette conviction de Sanouillet – « ont été inscrits, aussi bien que le permettait la composition typographique, à la place approximative qu'ils occupaient sur le manuscrit »[16]. « Approximative » et « aussi bien que le permettait la composition typographique » – c'est-à-dire nulle part et jamais.

La censure

L'Association Marcel Duchamp que nous avions informée de façon détaillée de notre projet et de ses hypothèses de recherche, a refusé d'accorder à notre revue l'autorisation de publier une traduction de *La Mariée*. Dans sa lettre du 12 février 2022, son président, Antoine Monnier, écrit entre autres :

> J'aurais souhaité que la Boite verte, qui est une œuvre phare de Marcel Duchamp, fasse l'objet d'une attention toute particulière, par le biais d'une publication dans le même esprit que les traductions de référence déjà existantes en français et anglais [sic !]. Ces traductions avaient bénéficié de la présence de l'artiste, mais avaient aussi requis un investissement très important de la part des traducteurs – pourtant déjà familiers de son œuvre. (…) Ecke Bonk pourrait encore témoigner des diverses difficultés rencontrées et de leurs efforts collectifs pour rester aussi fidèles que possible au texte original.
>
> A l'aune de ces expériences passées, la succession que je représente (…), requiert par conséquent une traduction approfondie par un voire plusieurs traducteurs expérimentés, a minima dans le domaine de l'art. Cette traduction serait annotée, détaillerait les choix de tel ou tel mot plutôt qu'un autre, et exposerait les difficultés liées au passage d'une langue à l'autre. Ce serait bien sûr un travail de longue haleine – qui ne concernerait donc plus la revue mais serait sans doute intéressant pour les lecteurs de langue polonaise[17].

Fins connaisseurs de l'art de Duchamp, les traducteurs de la *Boîte verte* n'ont pourtant pas évité certaines erreurs de traduction, et l'artiste lui-même, comme on sait, ne dévoilait pas tous les secrets de ses œuvres, laissant aux chercheurs – dont les amateurs passionnés de son art – la tâche de les découvrir peu à peu ; c'est pourquoi la traduction des notes de Duchamp ne sera jamais définitive, les nouvelles découvertes des sens chiffrés – comme on va le voir plus loin – mettant les traducteurs face à des défis toujours nouveaux. Ce refus nous a obligé de changer la manière de présenter cette édition de la galerie du Document d'artistes. Au départ, nous avions l'intention de reproduire à titre d'exemples seulement quelques esquisses et notes copiées par Ernest T. pour rendre ainsi compte de la nature des documents contenus dans la *Boîte verte* et faire la traduction de la transcription de Michel Sanouillet (légèrement modifiée par Paul Matisse dans l'édition de 2013) publiée dans la même collection de Flammarion. Puisque la traduction s'est avérée impossible, nous avons décidé ensemble – Ernest T., le FRAC-Artothèque Nouvelle-Aquitaine, qui a intégré la copie d'Ernest T. dans ses collections, et la revue *Sztuka i Dokumentacja* – de publier tout le contenu de sa *Boîte* et de profiter du droit à la citation courte afin de paraphraser les textes contenus dans la *Boîte verte*, c'est-à-dire *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*. Paradoxalement, le refus d'autorisation s'est avéré salutaire pour notre projet dans la mesure où il nous a fait prendre définitivement conscience que la *Boîte verte* était intraduisible ! Pour appréhender les sens originaux du *Grand verre*, sa polysémie et son potentiel interprétatif, il faut le lire en français, sans perdre

de vue les esquisses qui l'accompagnent… mais aussi *La Mariée* – reproduite ici sous forme de la copie qui se trouve au Moderna Museet[18], et dont l'ensemble des documents présentés ici constitue la phase préparatoire.

« L'orthographe de ces notes hâtives est souvent aberrante ou volontairement incorrecte. Nous l'avons respectée »[19], écrit Sanouillet. Cela est évidemment possible dans une transcription mais non dans une traduction. On ne peut rendre une « incorrection » que par une autre incorrection car, comme s'interroge Ludwig Wittgenstein : « Quelle est la traduction correcte en allemand d'un jeu de mots en anglais ? Peut-être un jeu de mots tout autre »[20] – répond-il. Mais la réalité est parfois encore plus compliquée ; en effet, « Do shit again. Douche it again »[21], est-ce un jeu de mots français ou anglais ? Quand Marcel Duchamp explique la genèse du jeu de mots « Rrose Sélavy (« Rrose » lu à la française sonne comme « éros », parce que « R » se lit comme « er », et après il y a « rose » – le « e » est muet et le « s » entre deux voyelles se lit comme un « z »… c'est le seul « inconvénient » de ce nouveau prénom ; Sélavy est l'homophone de « c'est la vie »), on apprend que le jeu de mots était encore plus raffiné : « Picabia » est homophone de « Pi Qu'habilla Rrose Sélavy »[22]. Le traducteur risque fort de se trouver déboussolé. Les textes de la *Boîte verte* sont donc non seulement intraduisibles, ce ne sont même pas des textes au sens propre du terme mais un ensemble de fragments à caractère textuel et iconique, de phrases détachées, d'aphorismes, contenant d'innombrables allusions, ambiguïtés, sous-entendus, évoquant des images qui frappent l'imagination du lecteur. Il n'est pas raisonnable de croire qu'il puisse exister une traduction « modèle » – unique, la meilleure, presque idéale – de ce type de texte poétique.

Le livre *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even*, publié en 1000 exemplaires par Percy Lund et George Wittenborn en 1960, constitue une problématique à part entière. Son sous-titre précise expressément qu'il s'agit d'une « version typographique de la *Boîte verte* de Marcel Duchamp, proposée par Richard Hamilton, traduite par Georg Heard Hamilton ». À la fin du livre figure, attestée par la signature de Duchamp lui-même, la formule suivante : « Cette version de la *Boîte verte* est une traduction du sens et de la forme des notes originales aussi exacte que seule la surveillance de l'auteur peut garantir. New York 1960 ». On souligne donc à deux reprises qu'on a affaire à une « version » de la *Boîte verte*, préparée par trois auteurs, dont l'artiste lui-même. On insiste aussi sur le fait que « seule la surveillance de l'auteur » peut légitimer « la traduction exacte du sens et de la forme » ! Duchamp ajoute donc que son autorisation concerne la vision globale du nouveau document, « sa signification et sa forme », et non pas seulement la traduction.

Bien que ce ne soit pas l'objet de cette recherche, la comparaison de la *Boîte verte* avec son édition sous forme de livre peut occasionner des observations intéressantes. À titre d'exemple, évoquons plusieurs annotations de Sanouillet qui précisent que tel mot ou telle remarque de Duchamp sont « des notes manuscrites de l'auteur »[23], c'est-à-dire qu'il s'agit d'ajouts sur des fragments déjà imprimés. Cette information peut d'abord étonner le lecteur, puisque les notes imprimées sont « manuscrites » elles aussi. Elle est néanmoins intéressante dans la mesure où elle montre que l'artiste disposait d'une conception suffisamment précise de l'ensemble pour pouvoir, vingt ans après leur rédaction, compléter et « améliorer » ses divers fragments. Mais cette information prendrait vraiment du sens si l'on pouvait constater que ces ajouts ont été introduits à la main dans tous les 300 exemplaires de la *Boîte*, et pas seulement dans l'exemplaire qui a servi à Sanouillet pour sa transcription ! Dans le cas d'une série imprimée de 300 exemplaires, cela n'est pas possible, et les historiens du livre ont constaté il y a longtemps que l'impression n'avait pas éliminé complètement des livres l'écriture à la main puisque, longtemps après l'entrée dans l'usage de la presse de Gutenberg, les imprimeurs-éditeurs, quand ils avaient constaté une faute d'impression, apportaient des corrections à la main sur des pages déjà imprimées. Et c'est là qu'une comparaison

avec l'édition de Hamilton prend tout son sens : par exemple, il s'avère en effet que deux additions dans le fragment [73][24] – « Éclairage à gaz (I) » – constituent une partie intégrante de cette édition anglaise, ce qui veut dire que les notes manuscrites ajoutées sur les fac-similés imprimés des notes manuscrites entrent par la suite dans leur nouvelle version imprimée. On peut donc admettre que les additions devraient être intégrées à la transcription de ce document au lieu de figurer uniquement en notes, comme c'est le cas des transcriptions de Sanouillet.

Ajoutons que les éditeurs de la version anglaise de la *Boîte verte* ont décidé de ne pas numéroter les pages de ce livre ! Si nous cherchons des fragments précis dans ce « livre vert » (que Hamilton nomme *The Green Box* par analogie la *Boîte verte*, on l'a vu), le plus pratique est de les identifier d'après les dessins, les schémas et les mots soulignés. Il n'est pas difficile de comprendre les motifs de cette décision dans la mesure où, comme on va le voir plus loin, elle est conforme à l'intention de Duchamp qui voulait que le commentaire accompagnant le *Grand verre* soit « un texte de „littérature" aussi amorphe que possible qui ne prit jamais forme[25] ».

Si on réfléchit sur les conséquences de l'attitude de Duchamp envers le « livre vert » comme version de la *Boîte verte*, refuser à la revue *Sztuka i Dokumentacja* l'autorisation d'en publier une traduction sous prétexte qu'un groupe de traducteurs expérimentés aurait pu préparer « une publication dans le même esprit que les traductions de référence déjà existantes en français et anglais », par quoi il faut entendre : égalant l'édition de Hamilton, est en contradiction avec l'attitude de l'artiste. De la même manière, la reprise dans *The Essential Writings of Marcel Duchamp* (1975) de la traduction en anglais « du sens » des notes de la *Boîte verte* sans la reprise de la « traduction (…) de forme des notes originales » ne peut aucunement prétendre à la « garantie » que Marcel Duchamp s'est proposée d'apporter à l'édition de Richard Hamilton. Car si on lit la déclaration de l'artiste comme une antiphrase, elle signifie que, sans l'artiste en tant que co-auteur de l'édition, une traduction « exacte » de *La Mariée*, celle qu'on appellerait la traduction autorisée, n'est pas possible. Les ayants droits n'héritent pas de l'artiste le pouvoir d'autoriser une telle « traduction » et une telle autorisation, car elles relèvent du processus créateur et non du droit patrimonial. « Traduttore – traditore » (la traduction est une trahison)[26] – Sigmund Freud s'étend sur cette sentence dans son livre consacré au *Witz*, un mot allemand intraduisible, fonctionnant d'ailleurs en polonais comme un calque – *wic* – mais dont le champ sémantique est rétréci par rapport à l'original allemand[27]. Autrement dit, pour traduire un texte dans une autre langue, il faut d'abord en comprendre le sens et le rendre dans l'autre langue. C'est pourquoi, selon Walter Benjamin, la traduction purifie et sublime les sens[28]. Il est vrai qu'un traducteur cherche inlassablement les mots les plus appropriés ; mais quelle attitude doit-il adopter face à un texte dont les intentions tendent par des voies différentes à construire et maintenir la polysémie ? Nombreuses sont les situations où la traduction de la *Boîte verte* oblige le traducteur à choisir l'un des sens possibles et à justifier en notes les mots employés, comme le réclame précisément Antoine Monnier. Dans le fragment [62] nous donnons, à titre d'exemple, trois traductions possibles de la phrase : « En général, le tableau est l'apparition d'une apparence », les trois portant des enjeux très différents. Comme le remarque judicieusement Sanouillet, « Les hors-texte, d'ailleurs, aideront à la lecture »[29].

Les principes éditoriaux

Plusieurs problématiques éditoriales émergent alors. Quelle méthode permet de rendre le mieux la nature polysémique du texte ? Un mot supprimé par Duchamp, faut-il le garder dans la transcription et munir celle-ci d'une note précisant qu'il a été supprimé ? Faut-il le reproduire comme mot supprimé ? Ou plutôt l'éliminer de la transcription parce que, précisément, il est supprimé, c'est-à-

dire annulé par l'auteur ? La première solution était le principe organisant la transcription dans l'édition Flammarion de 1994, la deuxième – dans celle de 2013, la troisième (à quelques exceptions près) dans l'édition de Hamilton / Duchamp de 1960 ! Les principes éditoriaux concernant les mots soulignés ont évolué de la même façon ; Sanouillet les transcrivait toujours en italiques, comme si Duchamp considérait ces signes graphiques comme des signes performatifs, constituant des indications pour l'éditeur (comme des signes de correction). Or, Duchamp lui-même avait choisi pour ces documents une forme éditoriale tout à fait différente, à savoir la reproduction en fac-similé d'un peu moins de cent esquisses et notes, conservant leur forme originelle, celle de bouts de papiers déchirés ou découpés, à tirage important, et placés en vrac dans une boîte revêtue de daim vert.

L'adhésion de Paul Matisse au tandem éditorial (Sanouillet est mort en 2015) a permis aussi de corriger quelques erreurs éditoriales similaires, telles que l'interprétation de la flèche du fragment [6] comme s'il s'agissait d'une consigne adressée à l'éditeur pour changer l'ordre des deux premières lignes, le traitement de la ligne-« nuage » entourant une note comme une mise entre parenthèses [64 verso], le remplacement systématiques de « c.à.d. » par « c'est-à-dire », le remplacement de cinq points par trois points typographiques; la nouvelle édition a également rétabli certains mots et notes (mais pas tous) omis dans la transcription. Pourtant, la transcription de ce type de documents sera toujours problématique, car la frontière entre une fioriture abstraite et une ligne traçant des lettres difformes est parfois indéterminée. Un mot que l'on n'arrive pas à déchiffrer, comme dans le fragment [57 recto], est-il un gribouillis ou une écriture ? Effectivement, dans ce fragment, toutes les notes décrivant le dessin ont été supprimées dans la transcription[30], dont celle où se trouve un gribouillis difficile à déchiffrer : « rotation donnée [?] par l'aiguille pouls » (l'édition de Hamilton semble valider cette transcription). Prenons encore l'exemple d'un mot que Duchamp ajoute après coup, quand la phrase a déjà été écrite ; il se sert alors d'un signe qui rappelle la lettre V déformée. L'intuition et le bon sens nous suggèrent de compléter la phrase avec le mot ajouté… mais est-ce vraiment la seule interprétation possible d'un document composé d'un texte et d'esquisses ? Dans l'édition de Hamilton, ce signe en forme de V est parfois « couché horizontalement » et parfois remplacé par une petite croix ou par une petite croix à trait vertical double – s'il y a deux additions. D'autres difficultés pour la transcription sont liées à la ponctuation, parfois incorrecte ou incomplète ; dans les transcriptions de Flammarion, le point est quelquefois ajouté à la fin d'une note considérée comme une phrase ; or Duchamp a écrit : « – Enrichir la ponctuat. pour supprimer des mots inutiles »[31]. Dans le cas des lettres majuscules, la transcription se voit obligée d'interpréter une lettre donnée tantôt comme capitale, tantôt comme minuscule. Autrement dit, dans tous ces cas, la transcription est déjà un premier niveau de l'interprétation qui peut peser sur la compréhension du document (ou qui peut en résulter). Il ne faut pas oublier pourtant que Duchamp, on l'a vu, mène une « lutte » contre l'ordre logique de la syntaxe de la phrase, contre l'orthographe et la grammaire de la langue.

Dans la présente édition de la galerie du Document d'artistes, les reproductions des notes en fac-similé sont pour la transcription – ici pour la paraphrase – un principe régulateur dans la mesure où elles permettent au lecteur de les comparer avec l'original. La seule solution satisfaisante de toutes ces difficultés reste donc de reproduire les documents originaux, comme Duchamp lui-même l'a fait en les publiant en 300 exemplaires. C'est donc l'édition des *Notes* de Duchamp, réalisée en 1980 par Paul Matisse, comportant « la quasi-totalité de ses notes (…) reproduites en fac-similé et en couleur, accompagnées de leur transcription en français et de leur traduction en anglais »[32], qui reste pour nous le modèle éditorial. Dans la présente édition, nous avons, précisément, suivi cette piste, en choisissant de reproduire la copie réalisée par Ernest T. Une autre solution intéressante serait d'admettre – voire d'initier – plusieurs traductions en polonais, une démarche qui se situerait aux antipodes de la décision de

l'Association Marcel Duchamp. Et puisqu'aucune traduction n'est en mesure de rendre les sens compliqués de ces documents, une telle solution permettrait de reconnaître que ces multiples sens constituent l'horizon commun de toutes les traductions possibles. Avec une telle politique éditoriale, on peut multiplier les sens à l'infini…, ce qui serait d'ailleurs tout à fait conforme à l'idée de départ de Duchamp.

La paraphrase

Pour rendre en langue polonaise justice à des notes aussi poétiquement polysémiques que la *Boîte verte*, la paraphrase s'est avérée mieux adaptée à la nature des documents – que nous voulons mettre ainsi à la portée du public polonais – que la traduction au sens classique du terme. C'est un choix méthodologique. La paraphrase est une espèce de traduction mais faite dans le cadre d'une même langue ; ici, elle a été choisie comme une méthode de « traduction ». Nous paraphrasons donc en polonais un texte français. Selon le manuel classique de rhétorique de Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, la paraphrase est « une sorte d'amplification oratoire par laquelle on développe et on accumule dans une même phrase [dans un même discours – LB] plusieurs idées accessoires tirées d'un même fonds, c'est-à-dire d'une même idée principale »[33]. Notre méthode consiste donc en une paraphrase commentée car la paraphrase est justement une espèce de commentaire qui adhère strictement à l'original parce qu'il puise des « idées accessoires » – des *hors-texte* – aux sources mêmes qui inspirent le document original. Nous avons donc adopté ici les principes éditoriaux suivants.

La transcription des notes a été remplacée par les reproductions des originaux des fac-similés d'Ernest T. Ce sont des copies « au troisième degré » dans la mesure où Duchamp avait reproduit, d'abord, ses esquisses et notes se trouvant sur des feuilles et des bouts de papier, ce avec la technique de phototypie[34], Ernest T. a copié et/ou photocopié, ensuite, ces documents imprimés, tandis que nous reproduisons numériquement ces copies. Nous partons donc du principe selon lequel, « à l'âge de la reproduction technique », le choix par l'artiste d'une technique industrielle ou semi-industrielle (phototypie, photocopie, impression numérique) comme support matériel de ses travaux équivaut à leur introduction dans un cycle infini de multiplication, de copiage et de reproduction.

La traduction de certains fragments brefs est signalée, comme c'est l'usage, par une mise entre guillemets. Conformément à la loi française, nous nous servons de citations courtes dont la traduction ne demande pas l'autorisation des ayants droit. À la base de ces citations, il y a une traduction faite, en vue de la présente paraphrase, par Tomasz Stróżyński, modifiée maintes fois par Leszek Brogowski, alors que leurs choix à tous les deux résultaient de la double exigence de comprendre le sens des documents et d'attribuer clairement la paternité aux « affirmations » ou « déclarations » définissant l'attitude de Duchamp (à la différence des « récits » et commentaires concernant le *Grand verre*).

La paraphrase a été adoptée comme méthode. Elle offre au paraphrasant une certaine liberté d'évoquer le contexte indispensable pour comprendre les documents, y compris pour comprendre leur polysémie, liberté qui nous a permis de nous référer à d'autres travaux de Duchamp, à ses différents textes et propos, ou d'évoquer les écrivains et philosophes dont les écrits permettent d'éclaircir le sens des notes et esquisses, parfois de rappeler des débats publics de cette époque, d'expliquer le sens de certains concepts introduits par ces notes, ainsi que renvoyer à d'autres notes de l'exemplaire de la *Boîte verte*, reproduit par Ernest T. Par conséquent, l'essentiel de l'appareil critique nécessaire pour un travail de traduction se trouve ici intégré dans le texte même de la paraphrase.

Appliquée comme méthode, la paraphrase permet de réaliser un texte auto-explicatif et

auto-réflexif, considéré comme un équivalent du document source. Si la traduction est par définition une interprétation du texte, la paraphrase est une traduction consciente d'elle-même qui rend immédiatement compte des difficultés qu'elle rencontre, des connotations et des sous-entendus de l'original, des choix de traduction opérés, de leurs motifs et de leurs conséquences pour la compréhension du document source, c'est-à-dire de *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*.

La traductologie et les versions d'auteur

Sans nous étendre trop ici sur les théorèmes pour la traduction[35], nous allons situer dans leur panorama le choix de la paraphrase, fait ici. La traductologie se sert des notions de texte-source et de texte-cible ; d'où le titre du livre de Jean-René Ladmiral, *Sourcier ou cibliste*[36]. L'auteur y défend non seulement une forme de syncrétisme, c'est-à-dire de la nécessité de combiner différents outils et conceptions – même divergents et contradictoires – utilisés dans le travail sur un même texte[37], mais encore il met en garde contre le fétichisme du texte-source qui exige « que le texte-cible, dans sa langue d'arrivée, y soit encore coloré de la langue-source dont il vient, qu'il porte encore les traces squameuses de l'original, comme des stigmates de son authenticité. À la limite, la logique littéraliste de la traduction dans la perspective des sourciers, c'est de restreindre l'*inter-vention* du traducteur à un strict minimum, c'est-à-dire finalement à rien ! »[38]. Selon cet éminent linguiste, pour rendre correctement le sens, le traducteur doit parfois admettre « qu'une traduction puisse être plus longue que le texte original »[39], voire qu'elle puisse procéder « à des ajouts-cible au plan du signifiant et/ou au plan du signifié »[40]. En effet – ainsi Franck Barbin résume l'attitude théorique de ce traductologue – « Jean-René Ladmiral postule que le traducteur est placé à tout moment devant une alternative : *incrémentialisation* ou *entropie*. (…) Afin de compenser ce déficit d'informations, le traducteur devra avoir recours à des périphrases, voire à des notes explicatives pour alléger le texte d'arrivée. Il lui faudra expliciter le non-dit, l'implicite du texte-source, par ce que Jean-René Ladmiral appelle des incrémentialisations »[41]. En attirant l'attention sur la différence entre la « périphrase » et la « paraphrase », cette dernière complétant la traduction avec des « idées » venant du même fond, en introduisant le contexte du texte, notre solution méthodologique se situe décidément du côté de l'« incrémentialisation », c'est-à-dire de la méthode empruntée à l'informatique qui consiste à ajouter de petits changements non planifiés dont l'accumulation peut mener à un changement radical du résultat. C'est ainsi que se construit notre paraphrase qui dépasse la transcription et la traduction pour rendre non seulement le sens du document mais aussi pour documenter son contexte et l'inscrire de manière intelligible dans un nouveau contexte culturel et linguistique… et pour contourner en même temps la censure qui a frappé notre projet de recherche. La paraphrase permet donc d'éviter le plus efficacement les écueils d'une traduction trop esclave du document-source et l'entropie résultant d'une telle méthode qui conduirait à un texte dépourvu de sens ; autrement dit, elle permet d'éviter la dispersion du sens au point de le rendre insaisissable.

Notre *méthode* de paraphrase est proche de l'interprétation du *Grand verre* – inspirée par Breton et approuvée par Duchamp – que Jean Suquet a proposée dans son livre intitulé *Le Miroir de la mariée*[42]. En s'appuyant, avec une liberté poétique, sur la *Boîte verte* et sur d'autres documents, il a pris le risque de réaliser une cartographie du paysage du chef-d'œuvre duchampien. Le 15 juillet 1949, il a écrit à l'artiste : « Si je dois écrire sur vous et votre œuvre ce ne sera pas en critique mais en poète »[43]. Il est intéressant de citer in extenso la réponse de l'artiste du 9 août.

> Suis tout à fait d'accord pour votre projet. Et comme vous le dites, « en poète » est la seule façon de dire quelque chose.

> Évidemment, je suis le dernier à pouvoir vous aider ; tout au plus pourrai-je dire oui ou non et j'aurai beaucoup de plaisir à lire votre « mon miroir ».
>
> La déformation gauche-droite est plus sensible dans un écrit sur soi que dans la réflexion de la glace.
>
> Mary Reynolds me dit que vous avez pu consulter la boîte verte chez elle. Dites-moi ce qui vous manque[44].

Après avoir lu les premières quarante pages que Suquet lui a envoyées, Duchamp ne cache pas son enthousiasme et confirme le bien-fondé de son « commentaire[45] », et surtout l'idée

> que le verre en fin des comptes n'est pas fait pour être regardé (avec les yeux „esthétiques") : il devait être accompagné d'un texte de „littérature" aussi amorphe que possible qui ne prit jamais forme ; et les deux éléments, verre pour les yeux, texte pour l'oreille et l'entendement devaient se compléter et surtout s'empêcher l'un l'autre de prendre une forme esthético-plastique ou littéraire. Après tout, je vous dois la fière chandelle d'avoir mis à nu ma mise à nu[46].

Ailleurs, Duchamp écrit : « Le Possible sans le moindre grain d'éthique d'*esthétique* et de métaphysique[47] ». – Suquet a également synthétisé son « commentaire » dans une nouvelle cartographie du *Grand verre*, maintes fois reproduite[48] ; elle en constitue jusqu'à aujourd'hui une des interprétations sources.

La réflexion méthodologique contemporaine sur le statut de la traduction se rapproche donc asymptotiquement d'une paraphrase, mais le présent projet semble être une première tentative de la pousser vers la frontière de l'« incrémentialisation », du moins dans le champ des études duchampiennes. Cette réflexion ne doit en aucun cas se réduire à rechercher les mots les plus justes, bien que ni la traduction, ni la paraphrase ne dispense le traducteur – cela va sans dire – du devoir d'utiliser le vocabulaire le plus adéquat possible.

Invisible mais praticable

À titre de preuve, nous allons citer ici un exemple ; le lecteur va en découvrir d'autres, en explorant les défis de la présente paraphrase. Cet exemple illustre la manière dont notre projet contribue à déchiffrer progressivement les jeux de mots et les pièges encodés par Duchamp dans *la Mariée*. Les difficultés de traduction culminent dans le fragment [55 verso] où apparaît le terme *voyable*. *Voyable* est un mot utilisé aujourd'hui rarement que les Français comprennent spontanément comme un mot construit incorrectement, un équivalent de *visible* – « qui se laisse voir » ; *visible* est un adjectif formé à partir du verbe *voir*. La plupart des dictionnaires polonais-français – pas tous – passent sous silence le mot *voyable*, tandis que les applications de traduction « deep learning » traduisent erronément *voyable* par *viewable* (*can be seen*) ou *widzialne* (*można zobaczyć*). Ce mot est compris aussi de la même façon par des spécialistes éminents de l'art de Duchamp, c'est ainsi que l'a traduit Georg Heard Hamilton sous le contrôle de l'artiste ! Alain Jouffroy écrit dans *l'Encyclopædia Universalis* : « Par ses deux œuvres maîtresses, Duchamp a cerné de tous côtés la question du *voir*, du "*voyable"* et de la *vision*, physique et mentale. Il incite à nous placer en abîme par rapport à elles, à l'intérieur de tous nos fantasmes, de manière à bien nous démontrer que "ce sont les regardeurs qui font les tableaux" »[49]. En réalité, contre les intuitions linguistiques, le mot *voyable* existe dans la langue française. Phonétiquement, il est proche de *voyant* mais signifie quelque chose de tout à fait différent ! *Voyable* est en effet dérivé du substantif *voie* – chemin ou une des pistes sur la route, tracé, itinéraire, etc. (mais aussi *voie lactée* !), et il signifie : comme substantif féminin « ce par quoi on passe ou on doit passer pour réaliser ou obtenir quelque chose »[50], c'est-à-dire

le « passage », et, comme adjectif, *voyable* signifie une route praticable, un chemin non-obstrué que l'on peut fréquenter. Le piège tendu par la langue française vient du fait que d'un côté, on a le verbe : voir, le substantif : vision, et l'adjectif : visible, tandis que de l'autre, on n'a pas de verbe, mais seulement le substantif : voie, et l'adjectif : voyable. « Voyable » ne vient pas du verbe « voir » comme un participe passé, alors que « voyant » – qui y « ressemble » – est bien le participe présent du « voir » ; « voyable » c'est un adjectif qui vient du substantif « voie ».

Remarquons que dans la note de Duchamp, entre parenthèses, *voyable* est directement suivi de *route* – comme écho de *voyable*. Voici la note en question : « En général, la figure obtenue [nous tournons la page] est l'aplatissement *voyable* (arrêt en cours de route) du corps démultiplié ». Le tout constitue un ensemble cohérent : fréquentée par les célibataires, la voie lactée, voyable, est peut-être la plus raffinée des métaphores érotiques de Duchamp. Non pas visible (voire : invisible), mais praticable (voyable), représentée dans le moulage – « retourné en 4e dimension » – intitulé *Objet-dard*, cette « voie lactée » est le lieu d'un aller-retour glissant que symbolisent, entre autres (pompe, pistons, dard, bélier, etc.), les trois « *cylindres bien faibles* », visibles dans la partie supérieure du *Grand verre*, introduits dans la « voie lactée ». D'où le titre de cette introduction méthodologique : « Invisible mais voyable ».

Du point de vue linguistique, qu'un traducteur rigoureux adopte inévitablement, la traduction de *voyable* par *visible* dans la traduction de Hamilton est une erreur évidente ; c'est *traversable* ou *unobstructive* qui est l'équivalent anglais de ce mot. Il n'y a aucune raison pour admettre que Duchamp ignorait la vraie signification de *voyable*, mais on ne peut pas l'exclure non plus. De toute façon, un traducteur qui se respecte ne peut pas se permettre de passer sous silence cette ambiguïté… à une seule exception près : si telle était la volonté de l'artiste. Duchamp est mort en 1968, Georg Heard Hamilton, historien de l'art américain, en 2004, Richard Hamilton, artiste britannique, en 2011. C'est donc au lecteur de répondre à cette question de savoir s'il s'agit là d'un *Witz* de l'artiste ou plutôt de son inconscient.

Il a donc fallu un projet de recherche polonais, la persévérance et de l'intransigeance de chercheurs et éditeurs polonais (l'idée « raconter » le contenu la *Boîte verte* au lieu de le traduire vient d'Aurélie Noury, la méthode de citations courtes a été suggérée par Gaël Hénaff, alors que Łukasz Guzek est l'auteur de nombreuses idées concernant la compréhension du récit de *La Boîte*) pour déchiffrer ce jeu de mots ingénieux, inventé par Duchamp, qui, d'un côté, conforte l'hypothèse de Benjamin sur la purification et la clarification des sens par les traductions, et, de l'autre, confirme le rôle de l'obsession érotique comme moteur de l'inventivité stimulant l'art et les conceptualisations paradoxales de l'artiste, reconnues par la suite comme source de l'art conceptuel : « Tout devenait conceptuel, c'est-à-dire que cela dépendait d'autres choses que de la rétine »[51], affirme Duchamp.

Le conceptualisme de Duchamp

En quoi consiste le paradoxe du conceptualisme de Duchamp ? Est-ce un projet freudien ? Oui, au sens de l'omniprésence de la libido, du désir et du fantasme érotique comme moteur vital. Mais le modèle de l'art, construit par Duchamp dans le *Grand verre* est tout à fait original[52], et il ne se laisse pas inscrire sans reste dans celui de la psychanalyse, car il n'y a de place en lui ni pour le refoulement ni pour la sublimation. Lorsque Cabanne lui demande quel est la place de l'érotisme dans son œuvre, l'artiste répond : « Énorme. Visible ou voyante, ou en tout cas sous-jacente »[53]. Cet érotisme est-il pourtant « visible » dans le *Grand verre*, puisque, quand on regarde le visage de l'artiste, plein de dignité, stoïque, réservé à l'anglaise, on ne soupçonne pas vraiment qu'il cache dans sa profondeur une obsession sexuelle poussée si loin ? Oui et non : la réponse à cette question est extrêmement compliquée, voire impossible. L'érotisme de Duchamp ne

se transforme pas en quelque chose d'autre en vertu d'une quelconque allégorie, puisque tout le récit, à commencer par le titre de *La Mariée*, est explicitement et incisivement érotique : le va-et-vient glissant des pistons dans les cylindres, c'est-à-dire l'*essence* d'amour explosant dans les cylindres du moteur à explosion, le dard de la guêpe, des formes d'éclaboussures ou la « pompe amenant le liquide érotique[54] ». Comme on va voir plus loin – fragment [54 recto] – Duchamp prévient le spectateur que le *Grand verre* n'est allégorique qu'en apparence, et dans les *Notes*, il introduit le concept d'*analogie inframince*[55]. C'est aussi un piège pour le traducteur car, dans l'intention de l'artiste, ce dernier concept signifie – très probablement – que les analogies mécaniques avec l'acte sexuel ne se distinguent « presque en rien » (*inframince*) de la réalité elle-même. Autrement dit, l'érotisme du *Grand verre* n'est pas voilé : cette œuvre offre les apparences d'une allégorie mais son contenu, c'est la thématique de la pulsion sexuelle et de ses avatars physiologico-magnétiques. Le *Grand verre* et l'érotisme, c'est la même chose… ou presque ; *inframince*. Ailleurs, Duchamp écrit : « *Tautologie. en acte* (mariée mise à nu…) »[56]. La tautologie, c'est-à-dire deux manières de dire la même chose… ou presque ; le presque, c'est l'inframince. L'artiste a donc trouvé une méthode qui permet de regarder le *Grand verre* comme les « tables de consultation ophtalmologiques », et ce *voyeurisme* est digne d'attention non seulement comme un discours original de formes artistiques, à savoir non seulement comme « peinture de précision, et beauté d'indifférence »[57].

Ce *voyeurisme* intrigue aussi notre curiosité comme tentative de surmonter « conceptuellement » le pouvoir de la rétine. En effet, affirme l'artiste, son art « dépend d'autres choses que de la rétine ». Comment doit-on interpréter cet axiome par rapport au *Grand verre* ? Duchamp avance lui-même quelques suggestions. Après avoir expliqué qu'il avait d'abord l'intention de publier la *Boîte verte* sous forme d'un album, il ajoute : « Je voulais que cet album aille avec le *Verre* et qu'on puisse le consulter pour voir le *Verre* parce que, selon moi, il ne devait pas être regardé au sens esthétique du mot. Il fallait consulter le livre et les voir ensemble. La conjonction des deux choses enlevait tout le côté rétinien que je n'aime pas. C'était très logique. »[58] Autrement dit, du point de vue du « regardeur », la référence au projet, aux notes et à la réflexion annule la dimension purement visuelle – rétinienne – du *Grand verre*. Et du point de vue de l'artiste, l'essence érotique de la visualité se trouve déjà annulée dans le projet lui-même dont la *Boîte verte* révèle au « regardeur » les méandres et les concepts ; ainsi le contenu de ce document prive-il l'œuvre de son caractère rétinien, comme l'acte notarial du 15 novembre 1963, dressé par Robert Morris, à savoir la « déclaration de l'annulation esthétique », prive le bas-relief intitulé *Litanies* « de tous contenus et qualités esthétiques ». Les notes de la *Boîte verte* enlèvent donc au *Grand verre* son caractère rétinien mais non du caractère érotique. Autrement dit, l'érotisme ne se ramène pas à regarder, à la visualité, ni même à la projection par le « regardeur » des structures profondes de l'inconscient sur les formes picturales (le « figural » selon la conception de Jean-François Lyotard[59]) ; mais en même temps, la pulsion érotique vitale est un moteur de l'invention, c'est donc elle, précisément, qui est le fondement du conceptualisme paradoxal de Duchamp. Dans ce contexte, le concept de la « beauté de l'indifférence » prend une importance particulière.

Car il ne s'agit pas ici d'omettre ou d'éviter des contenus érotiques. Ceux-ci sont reconnus en tant que tels (une tautologie ? une allégorie inframince ?), mais ils sont, d'une certaine manière, annulés par la condamnation de « l'art rétinien » ; ils sont là seulement en vertu d'une différence imperceptible, *inframince*. Peut-on donc parler d'une tautologie *inframince* ? Comme on l'a vu, Cabanne interrogeait Duchamp sur le rôle de l'érotisme dans son œuvre, mais il aurait pu lui poser aussi des questions sur le rôle de l'intellect et de l'inventivité dans l'érotisme ! Il n'est pas exclu que, dans le *Grand verre*, Duchamp soit plus proche de la conception hégélienne de la dialectique

que de la psychanalyse freudienne. *Aufhebung* est chez Hegel un mouvement de dépassement d'un état donné de la réalité, un mouvement qui consiste à nier celui-ci et à le supprimer dans un premier moment, mais aussi à le conserver en même temps notamment dans le langage qui le reflète (philosophie spéculative). Ce mouvement dialectique – comme dans le discours de Diotime chez Platon[60] – permet donc de profiter de la tension due à une contradiction insurmontable pour dépasser ce premier stade et, par conséquent, élever le débat – le discours – à un niveau « supérieur », *Aufheben*. L'érotisme se trouve donc doublement nié ici. D'abord, par un déplacement minimal vers le domaine de la « mécanique de précision », ensuite, par le rejet de la visualité pure dans l'art (*l'art rétinien*). Cette double négation dialectique (car le visuel reste toujours là, tout en étant dépassé), qui ne cesse pour autant de confronter le spectateur à la dimension mécano-physiologique de la cinétique érotique, de sa géométrie et de sa gymnastique, conduit Duchamp à une autre façon – conceptuelle – de pratiquer l'art, ce qui explique le fait que des réflexions théoriques apparaissent en plein milieu des notes grivoises et des dessins obscènes de *La Mariée* : « Limiter le nombre de readymades par année (?) » [41] ; « Inscrire naturellement cette date, heure, minute sur le readymade comme *renseignement* » [9] ; « Se servir d'un Rembrandt comme planche à repasser » [44], etc. Le fait de regrouper ces réflexions théoriques sur le readymade dans un seul chapitre de la transcription ne facilite pas la compréhension de la subtile articulation du visuel et du conceptuel. La méthode de paraphrase, admise ici, nous a permis, au contraire, de combiner l'érotisme de Duchamp avec le surgissement dans son art de nouvelles formes de la pratique artistique, et même de percevoir une tentative d'élever l'érotisme au rang d'un art. Duchamp lui-même définit ainsi le sens de son « conceptualisme » : « Remarquez qu'il ne me faut pas beaucoup de conceptuel pour me mettre à aimer. Ce que je n'aime pas, c'est le non-conceptuel du tout, qui est le pur rétinien ; cela m'agace »[61].

On ne saurait surestimer – Breton l'a pressenti – l'enjeu civilisationnel de l'attitude adoptée par l'artiste – et, dans une certaine mesure, de l'art conceptuel – à une époque qui a tendance à sacraliser l'image comme si elle portait en elle tout son sens, indépendamment de l'usage qu'on en fait et du contexte précis, contexte d'habitude très complexe, dans lequel elle est inscrite ; indépendamment aussi – ce qui est peut-être le plus choquant – du spectateur et de la manière dont il attribue à l'image un sens. Autrement dit, Duchamp s'oppose aux formes radicales de cette sacralisation, en rejetant le fétichisme de l'image, voire le fétichisme esthétique qui consiste à juger la réalité selon des critères esthétiques, dont les stéréotypes sociaux du Tzigane, du Juif, de l'Arabe, etc. constituent l'exemple le plus douloureux.

Conclusion : l'artiste ne fait que donner les signes

Le Grand verre est un agencement d'éléments inachevé, introduisant une méthode artistique tout à fait nouvelle avec laquelle Duchamp voulait représenter l'érotisme comme un circuit de l'énergie sexuelle – polyvalent et irrationnel, mais en même temps prosaïque et dédramatisé – entre les « célibataires » et la « mariée ». Cette vision globale de l'œuvre rend possible – voire oriente – les manières de déchiffrer les fragments particuliers de la *Boîte verte*. Mais le vœu de l'artiste était que le spectateur regarde le *Grand verre* en regardant et en lisant en même temps les notes que contient la boîte. Le lecteur a donc été inscrit dans un cercle herméneutique typique où l'on ne peut indiquer ni le point de départ, ni le point d'arrivée. L'artiste a choisi la forme d'une boîte pour souligner que c'est le hasard qui décide toujours de l'endroit à partir duquel le spectateur s'engage dans ce mouvement circulaire d'interprétation. Une des caractéristiques de celle-ci est qu'elle ne se laisse jamais refermer complètement, car son but ne peut pas être de chercher une vision précise de l'œuvre que

Duchamp, peut-être, avait pour lui-même. Puisque, comme on l'a vu, vingt ans après l'élaboration de ses notes, il ajoutait encore de nouvelles remarques sur des exemplaires déjà imprimés, on ne peut pas exclure qu'il disposait d'une telle conception précise… sans nous la révéler et en acceptant en plus que le *Grand verre* ait été « *définitivement inachevé* en 1923 »[62]. Il ne nous a laissé que des signes, signes d'un nouveau type dans l'art (des readymades, la « peinture de précision », la couleur comme teinte naturelle de la matière utilisée, les formes du hasard, l'*inframince*, etc.).

« Le maître dont l'oracle est à Delphes n'affirme ni ne cache rien, mais donne des signes (*semainei*)[63] », affirmait Héraclite. Mais l'artiste est-il un oracle ? Oui, jusqu'à un certain degré, excepté certaines œuvres créées d'après la licence du *Copyleft* ou des *Creative Commons*. Il est oracle par rapport à ses propres œuvres, conformément non seulement au droit d'auteur en vigueur mais surtout à la conception dominante de l'acte créateur, considéré comme un accomplissement « génial », c'est-à-dire parfait et indiscutable. Comme on l'a vu, Duchamp critiquait la conviction que l'art est un terrain privilégié de la création et que l'artiste est un génie. Il est néanmoins vrai que c'est un droit imprescriptible de l'artiste d'écrire et de publier des notes incompréhensibles, voire grammaticalement incorrectes ; il peut aussi approuver des traductions incorrectes (*voyable* dans la traduction de Hamilton). Mais personne n'hérite de ce droit de l'artiste, de même que les traducteurs ne peuvent pas légitimer une traduction incorrecte.

Duchamp est mort il y a plus d'un demi-siècle mais il nous a laissé des signes que nous continuons à déchiffrer. Qui plus est, à travers les notes, les interviews, mais aussi les répliques et les copies nombreuses créées par des artistes dont il était le complice, il a mis en marche une chaîne de lectures interdépendantes à laquelle nous ajoutons ici une paraphrase polonaise de la *Boîte verte*, faite d'après la copie réalisée par Ernest T. Elle n'a pas l'ambition de proposer une nouvelle interprétation du *Grand verre* d'après les notes et esquisses contenues dans la boîte. Elle est – sur mon invitation – une « visite guidée » de cette boîte qui suppose une dose de simplifications et de déceptions propres à ce genre d'excursions. Mais les lecteurs du monde entier disposent désormais d'un fac-similé d'une copie de l'original duchampien et ils peuvent enfin, presque cent ans après sa publication par l'artiste, commencer cette excursion de leur propre chef.

Le fac-similé d'Ernest T.

Le fac-similé de la *Boîte verte* réalisée par Ernest T. est une copie *d'artiste* au sens où l'on parle aujourd'hui du livre *d'artiste*, de la théorie ou de la critique *d'artiste*. Les ambitions de l'artiste sont liées, comme chez Duchamp, au sens que l'art attribue non seulement à ses œuvres mais aussi aux images qui circulent dans la culture et la société. Aussi bien le contenu de la boîte que la forme des documents particuliers portent visiblement des traces de l'intervention de l'artiste, et chaque expert constatera que la copie d'Ernest T. n'imite pas l'un des trois cents exemplaires des copies de notes imprimées par Duchamp et ne veut pas la faire passer pour une boîte de Duchamp.

En ce qui concerne, d'abord, le contenu de la *Boîte verte*, trois différences ont pu être constatées par rapport à la transcription de Michel Sanouillet. En effet, trois fiches comportant trois notes brèves ne se trouvent pas dans le fac-similé d'Ernest T. : « Faire un tableau malade ou un Readymade malade » (DDS 1994, p. 49, DDS 2013, p. 55), « Régime de la pesanteur / *Ministère* des coïncidences. / Département / (ou mieux) : Régime de la coïncidence / Ministère de la pesanteur » (DDS 1994, p. 51, DDS 2013, p. 56), « Tableau ou sculpture / Récipient plat en verre – recevant] toutes sortes de liquides colorées, morceaux de bois, de fer, réactions chimiques / Agiter le récipient et regarder par transparence » (DDS 1994, p. 51, DDS 2013, p. 58). Elles ont été remplacées par trois autres notes brèves qui ont pu être identifiées comme provenant des *Notes*

de Marcel Duchamp figurant dans l'édition de Matisse de 1980 : le fragment [37] (note 173) : « Chercher un Readymade qui pèse un poids choisi à l'avance », le fragment [42] (note 4) : « La chaleur d'un siège (qui vient d'être quitté est inframince », et le fragment [43] (note 139) : « Partie ~~principale~~ centrale de la mise à nu : Labyrinthe ». Dans ces trois fragments, l'écriture manuscrite est de Duchamp mais la forme des fiches est différente de celle que l'on constate dans les fac-similés reproduits par Paul Matisse. La dernière de ces notes est d'ailleurs répétée une seconde fois (note 153[1]), mais la copie a la forma de la note reproduite en page 139.

La notice de l'œuvre rédigée par Yannick Miloux, « Description de *La Boîte verte*, fac-similé par Ernest T., dans la collection du FRAC-Artothèque Nouvelle-Aquitaine[64] », insiste sur le fait que l'artiste s'est imprégné de la méthode duchampienne pour retranscrire « l'intégralité des documents », ce qui soulève la question intrigante : existe-t-il des variantes de *La Boîte verte*, étant entendu que les trois nouvelles notes, de grande importance, sont de Duchamp ? Une vérification partielle serait possible si le contenu exhaustif d'autres exemplaires était rendu public, car seule la publication de *La Boîte* transcrite par Sanouillet est – semble-t-il – connue à ce jour. Il est évident que la rareté met à mal le droit des chercheurs à accéder aux sources et du public à connaître l'œuvre de Marcel Duchamp, de surcroît sa partie cruciale.

Duchamp a ajouté à *La Boîte* des reproductions de neuf tableaux qui avaient précédé et préparé le *Grand verre* (ci-dessous, leur liste précède la paraphrase de *La Boîte*) ; dans la copie d'Ernest T., est absente la reproduction de la première version du *Moulin à café* de 1911, ainsi que celle de la *Glissière contenant un moulin à eau en métaux voisins* (1913-1915). Imprimées avec la technique de « collotypie » sans trame, elles permettent de distinguer facilement les reproductions originales de Duchamp de la copie reproduite ici : dans la technologie du Xerox utilisée par Ernest T., on peut constater facilement sous la loupe la présence de la trame. Dans un format semblable à celui de ces reproductions, Duchamp a ajouté aussi à la boîte quatre dessins-schémas du *Grand verre*. Sur toutes ces planches, les titres sont soit lisibles sur la reproduction même, soit imprimés au verso.

En ce qui concerne la copie d'Ernest T., il existe aussi plusieurs autres différences matérielles, visibles à l'œil nu, entre son travail et le contenu de *La Boîte* de Duchamp. Ainsi, la typographie des titres imprimés au verso de ces planches permet de reconnaître une copie manuscrite plus ou moins réussie. Mais le moyen le plus sûr pour distinguer les copies de Duchamp de ces copies de copies exécutées par Ernest T., c'est de regarder les fragments que Duchamp avait soulignés ou dans lesquels il avait encadré au crayon bleu ou rouge des mots ou des groupes de mots ; la photocopie ne rend pas fidèlement ces deux couleurs, c'est pourquoi ces lignes ont été corrigées manuellement au crayon. Cet effet est bien visible et ne nécessite pas – comme d'autres différences matérielles – une comparaison avec d'autres copies de *La Boîte verte*, exécutées personnellement par Duchamp. En revanche, la différence de la texture et de la couleur du daim qui recouvre la boîte d'Ernest T. demanderait une comparaison avec l'une de ces copies originales.

Autrement dit, la copie d'Ernest T. permet d'avoir accès au *sens* des notes de Duchamp, qui, selon ce dernier, sont nécessaires pour la compréhension du *Grand verre* dont elles constituent une partie intégrante, mais aussi à leur *forme* ; les mêmes intentions caractérisaient la conception éditoriale de Paul Matisse qui a reproduit en fac-similé le « reste » des notes pour le *Grand verre*, à savoir celles que l'artiste avait laissées en classeurs après avoir choisi celles qu'il a mises dans *La Boîte verte*. Aussi bien la copie d'Ernest T. que la publication en fac-similé de Matisse contournent donc la question d'authenticité et d'originalité qui gouverne le marché de l'art lequel les situe dans la sphère matérielle, tandis que Duchamp les situe dans la sphère conceptuelle.

En effet, dans le phénomène d'appropriation dans l'art contemporain, on retrouve ces deux aspects de la démarche : la copie et l'assimilation.

D'une part, la réalisation d'un double, d'autre part, une méthode d'initiation. Le premier aspect fait entrer en tension les copies des œuvres avec l'original, ce qui fait émerger les interrogations complexes sur les statuts respectifs de l'œuvre et de la copie, étant entendu que Walter Benjamin a théorisé les pratiques de l'art où certains médiums font que l'œuvre n'existe que sous la forme de reproduction : imprimerie, photographie, cinéma, etc. Le second aspect offre à celui qui réalise la copie une méthode d'assimilation de l'œuvre, d'immersion dans son être, de compréhension de la démarche de l'artiste, etc. Le champ, aux contours flous, de l'appropriation d'œuvres à travers la copie a été très largement exploré depuis quelques décennies, et de nombreuses études y ont été consacrées. Commençons donc ce bref rappel par *Pierre Ménard, auteur du* Quichotte, roman de Jorge Luis Borges (1938) dont le héro, Ménard, s'identifie tellement à Cervantès et s'imprègne tellement de son écriture qu'il écrit les chapitres non écrits de Don Quichotte pour l'auteur), ou *Fahrenheit 451* (1953) de Ray Bradbury où les citoyens apprennent les roman par cœur pour qu'ils reste dans la mémoire de la nation. En 1993, l'exposition « Copier créer », organisée au musée du Louvre par Jean-Pierre Cuzin[65] a rappelé que c'était une méthode immémoriale pour s'initier à la pratique de l'art : la création ne s'« enseigne » pas, mais elle peut être acquise par le procédé d'initiation. Dans le contexte où Rosalind Krauss allait critiquer le mythe de l'originalité dans l'art moderne, Sherrie Levine a déplacé la problématique en renonçant à inventer de nouvelles formes et en considérant que l'originalité vient de la posture de l'artiste, la sienne consistant à copier simplement les œuvres d'autres artistes, celles du photographe Walker Evans (*After Walker Evans*, 1981) ou de Joris-Karl Huysmans (*La Retraite de Monsieur Bougran. After Joris-Karl Huysmans*, 1996). À partir de 1965, Elaine Sturtevant reproduisait à la main les peintures du pop art, tout en refusant catégoriquement le terme d'appropriationnisme. Un autre exemple nous paraît encore important à mentionner dans cette brève énumération : les livres copiés par les artistes à la main. En effet, sans entrer dans toute la profondeur d'une telle expérience, on peut signaler quelque chose de commun entre le travail d'Ernest T. et les copies à la main de *Madame Bovary* de Flaubert par Bruno Di Rosa (collection du Musée d'art contemporain à Lyon) ou les nombreuses copies à la main de romans et d'autres écrits par Gérard Collin-Thiébaut[66] : c'est aussi une façon de lire avec l'attention qui n'omet pas les moindre virgule, point ou trait d'union. C'est une « appropriation » n'ayant plus ici aucun rapport direct avec la propriété au sens juridique du terme. Mais il est vrai que ce type d'appropriation dans les pratiques de l'art interroge souvent la conception – mais aussi la pratique sociale – de la propriété eu égard aux œuvres d'art et au droit d'auteur. La question est de savoir si les gestes par lesquels les artistes s'approprient des œuvres pour les assimiler dans le processus de l'art ont une visée politique par rapport à la question de la propriété, et donc des conséquences juridiques, ou bien s'ils épuisent leur sens exclusivement artistique comme des stratégies de création. Quelle que soit la réponse à laquelle peuvent conduire les analyses de ce phénomène artistique, il est sûr qu'il a également la force d'incliner les pratiques sociales de la propriété dans le domaine de l'art[67].

Notes

[1] DDS. Voir la liste des abréviations dans la bibliographie.

[2] Michel Sanouillet, présentation du texte de *la Mariée*, DDS 1994, p. 40.

[3] Sanouillet, présentation, DDS 2013, p. 44.

[4] Cabanne, p. 21.

[5] Sanouillet, DDS 2013, s. 44.

[6] Ibidem. Sanouillet fait ici allusion à l'article d'André Breton, « Phare de la Mariée » (1935) où, selon lui, Breton définit le *Grand verre* comme une « grande légende moderne ». Breton, en effet, reconnaît au *Grand verre* « une place prépondérante parmi les œuvres marquantes du vingtième siècle », avant de conclure : « C'est merveille de voir comme il garde intacte toute sa puissance d'anticipation. On convient de le maintenir lumineusement dressé, pour les barques futures, sur une civilisation qui finit », dans Lebel, p. 94. Voir aussi Tomkins, p. 294–295.

[7] DDS 2013, p. 75.

[8] Cabanne, p. 58.

[9] Richard Hamilton, *The Green Book*, dans BSB, sans pagination.

[10] NOTES 2008, note 66, p. 41.

[11] Elle a été préparée encore en collaboration avec Marcel Duchamp, en 1958, sous le titre de *Marchand du sel. Marcel Duchamp*, et a été plusieurs fois modifiée et rééditée par la suite, y compris dans d'autres langues.

[12] Sanouillet, DDS 2013, p. 44.

[13] Cabanne, p. 59.

[14] Ces titres ne figurent pas dans la version anglaise de Hamilton / Duchamp (voir plus loin).

[15] Sanouillet, DDS 2013, p. 45.

[16] Ibidem.

[17] La lettre du 12 février 2002 adressée à Leszek Brogowski, archives de l'auteur.

[18] Voir p. 250, Voir aussi l'article de Brigitte Aubry, version française p. 277-285, version anglaise p. 286-295.

[19] Sanouillet, DDS 2013, p. 45.

[20] Ludwig Wittgenstein, *Études préparatoires à la 2de partie des Recherches philosophiques (1948–1949), édition bilingue, trad. française de Gérard Granel* (Mauvezin : T.E.R., 1985), § 278, p. 110.

[21] NOTES 2008, note 232, p. 138.

[22] Cabanne, p. 79.

[23] DDS 1994, note 7, p. 69, note 4, p. 72, note 4, p. 73, etc.

[24] DDS 1994, note 4, p. 73 et note 2, p. 75.

[25] Jean Suquet, *Le Miroir de la mariée* (Paris : Flammarion, 1992), p. 247.

[26] Sigmund Freud, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient* (1905), trad. Denis Messier (Paris : Gallimard coll. « Connaissance de l'inconscient », 1990), 86 passim.

[27] *Witz* signifie en allemand non seulement le mot d'esprit, le jeu de mots ou la plaisanterie, mais aussi l'ingéniosité et l'intelligence, et les poètes romantiques considéraient le *Witz* comme incarnation d'une profondeur poétique et d'une intensité du sens. *Le Dictionnaire de la langue polonaise* (*Słownik języka polskiego)* (Warszawa : PWN, 1981) définit de son côté *wic* comme simple équivalent de « mot d'esprit, plaisanterie, blague »), t. III, p. 694. Dans le polonais contemporain ce mot est sorti de l'usage.

[28] Walter Benjamin, *La Tâche du traducteur*, trad. Maurice de Gandillac, revue par Pierre Rusch, dans *Œuvres I* (Paris : Gallimard, coll. « Folio Essais », 2000), 244-262.

[29] Sanouillet, DDS 1994, p. 40.

[30] DDS 1994, p. 68 ; DDS 2013, p. 73.

[31] NOTES 2008, note 77², p. 48.

[32] Ibidem, p. 9.

[33] Pierre Fontanier, *Les Figures du discours* (1821–1830) (Paris : Flammarion, 1977), p. 396.

[34] Cabanne, p. 97.

[35] Pour l'histoire de la traductologie voir Michel Ballard, *Histoire de la traduction* (Bruxelles : de Boeck, 2013) ; Michel Ballard, *De Cicéron à Benjamin. Traducteurs, traductions, réflexions* (Lille : Presses universitaires de Lille, 1993).

[36] Jean-René Ladmiral, *Sourcier ou cibliste* (Paris : Les Belles Lettres, 2014).

[37] « Traduction contradictoire », « intraduisibilité », etc. : Jean-René Ladmiral, *Traduire : théorèmes pour la traduction* (Paris : Gallimard, 1994), p. 89, *passim*.

[38] Ladmiral, *Sourcier ou cibliste*, p. 195.

[39] Ladmiral, *Traduire: théorèmes pour la traduction*, p. 219.

[40] Ibidem.

[41] Franck Barbin, „Jean-René Ladmiral ou l'irréductibile parcellisation de la traductologie », *Des mots aux actes*, Éditions Anagrammes, 2012 [en ligne : hal-02089362].

[42] Suquet, p. 202–203 (reproduites ci-dessous).

[43] Ibidem, p. 242.

[44] Ibidem, p. 243–244.

[45] Ibidem, p. 244.

[46] Ibidem, p. 247.

[47] NOTES 2008, note 82, p. 51.

[48] L'original : Suquet, planche et description avant la page 7, variantes p. 202–203. Reproduit par exemple dans : Gloria Moure, *Marcel Duchamp* (London : Thames and Hudson, 1988), 78 ; Lyotard, p. 216, etc.

[49] Alain Jouffroy, article „DUCHAMP MARCEL - (1887–1968),"*Encyclopædia Universalis* [en ligne], [23.06.2022]. http://www.universalis-edu.com.distant.bu.univ-rennes2.fr/encyclopedie/marcel-duchamp/.

[50] Trésor de la langue française numérisé (TLFN), article « voyable » [en ligne].

[51] Cabanne, p. 48. « Tout l'art après Duchamp est conceptuel », a écrit Joseph Kosuth en 1969.

[52] Nous ne voulons pas préjuger ici si ce modèle s'étend sur tout l'art de Duchamp et s'il peut servir, par exemple, pour l'analyse d'un autre chef-d'œuvre de l'artiste, *Étant donné : 1° la chute d'eau 2° le gaz d'éclairage*.

[53] Cabanne, p. 109.

[54] NOTES 2008, note 132, p. 83.

[55] NOTES 2008, note 2, p. 21.

[56] NOTES 2008, note 91, p. 55.

[57] Fragment [62].

[58] Cabanne, p. 52.

[59] Jean-François Lyotard, *Discours, figure* (Paris : Klincksieck, 1971).

[60] Platon, *Le Banquet*, 210a-212c.

[61] Cabanne, p. 96.

[62] Paz, p. 15.

[63] Héraclite dans Yves Battistini, *Trois présocratiques* (Paris, nrf/Gallimard, 1968), frag. 107, p. 44 ; trad. modifiée.

[64] Voir ci-dessus, version française, p. 21-22.

[65] Voir son livre éponyme publié la même année par la RMN.

[66] https://www.gerardcollinthiebaut.com/pages/oeuv/copi.html.

[67] Cf. Leszek Brogowski, « Don et appropriation dans l'art à la lumière de la théorie de la propriété », dans *Les Valeurs esthétiques du don*, Jacinto Lageira et Agnès Lontrade (éditeurs) (Paris : Mimésis, 2019), https://hal.univ-rennes2.fr/hal-01687092.

Bibliographie

L'abondance de la bibliographie duchampienne met aujourd'hui le chercheur dans une situation comparable à celle qui existe – toute proportion gardée – dans le domaine des recherches sur Aristote. Pour définir l'état des recherches et le niveau actuel de la connaissance portant sur l'un comme sur l'autre, il doit percer d'innombrables couches du sens et des interprétations des commentateurs, car les publications récentes ne sont pas toujours les plus précieuses, et elles ne cumulent pas forcément les acquis des prédécesseurs. C'est pourquoi le chercheur se trouve devant l'alternative : ou bien aspirer à une synthèse exhaustive de l'état des recherches sur Duchamp, prenant le risque qu'elle devienne un objet de recherches à part entière, ou bien limiter l'appareil critique à des sources choisies, prenant le risque d'une connaissance incomplète des détails, mais que le chercheur maîtrise par le biais du sens attribué à l'art de Duchamp. Nous avons admis ici cette seconde variante méthodologique, prenant appui sur une bibliothèque construite pour notre usage.

Le Marchand du sel. Écrits de Marcel Duchamp. Paris : Le terrain vague, 1958. Cette édition, devenue rare aujourd'hui, comporte la première « cartographie » du *Grand verre* (reproduite ci-dessous) ainsi qu'un « Essai de bibliographie générale », visant l'exhaustivité, réunie par [Yves] Poupard-Lieussou, p. 201-230. La mise en page de croquis sélectionnés pour illustrer cette transcription s'éloigne déjà de la *Boîte verte*, mais les visuels sont de bonne qualité : reproductions d'une plus grande taille que dans l'édition de poche chez Flammarion, et donc plus lisibles ; certaines d'entre elles sont imprimées sur papier glacé pour mieux rendre les dégradés. La typographie cherche parfois, bien que rarement, à s'approcher de la disposition originale des notes. C'est dans cet ouvrage que paraît pour la première fois la transcription de la *Boîte verte* réalisée par Michel Sanouillet.

Marcel Duchamp. *Duchamp du signe. Écrits*. Réunis et présentés par Michel Sanouillet. Nouvelle édition revue et augmentée par Michel Sanouillet, avec la collaboration d'Elmer Peterson. Paris : Flammarion, 1976. Ce recueil, enrichi de nouveaux textes de Duchamp, adopte le titre définitif désormais utilisé dans les rééditions : *Duchamp du signe*. Le format de cette édition étant légèrement plus grand que celui du *Marchand du sel* (21 x 15 cm contre 19,2 x 14,1 cm), il réserve encore des espaces convenables aux dessins et croquis, mais regroupe les reproductions sur papier glacé dans deux cahiers, ce qui est déjà la marque de la logique industrielle qui s'impose dans l'édition.

The Essential Writings of Marcel Duchamp. Edited by Michel Sanouillet & Elmer Patterson. London : Thames and Hudson, 1975. Le même volume est paru deux ans plus tôt à New York (Oxford University Press). Son contenu correspond déjà à celui de *Duchamp du signe*, alors que le jeu typographique sur la couverture insiste sur la continuité de cette publication avec *Le Marchand du sel*. Autrement dit, cette édition en anglais est un maillon qui lie *Le Marchand du sel* à *Duchamp du signe*. Le format est ici encore plus grand que celui de la première édition de *Duchamp du signe* (23 x 15 cm), et le papier semi glacé permet de mieux répartir les illustrations et de leur assurer une très bonne qualité. La traduction de la *Boîte verte* est de Georg Heard Hamilton, provenant de l'édition de 1960 (voir ci-dessous BSB).

[DDS 1994] Duchamp, Marcel. « La mariée mise à nu par ses célibataires, même (la Boîte verte) », dans *Duchamp du signe*. Écrits réunis et présentés par Michel Sanouillet: Nouvelle édition revue et augmentée avec la collaboration de Elmer Peterson, 39–102. Paris : Flammarion, coll. « Champs Arts », 1994.

[DDS 2013] Duchamp, Marcel. « La mariée mise à nu par ses célibataires, même (la Boîte verte) », dans *Duchamp du signe*. Écrits réunis et présentés par Michel Sanouillet et Paul Matisse: Nouvelle édition revue et corrigée avec la collaboration de Anne Sanouillet et Paul B. Franklin, 44-109. Paris : Flammarion, coll. « Champs Arts », 2013. Cette nouvelle édition corrige non seulement quelques erreurs de la transcription de la *Boîte verte*, mais également les principes éditoriaux qui structurent la transcription (voir ci-dessus) ; c'est de cette édition que nous avons profité le plus. Elle n'améliore pas pour autant la place marginalisée et la médiocre qualité de la reproduction des dessins et croquis de l'édition de poche telle qu'elle s'est établie depuis 1994.

[BSB] *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even*, a typographic version by Richard Hamilton, of Marcel Duchamp's Green Box, translated by Georg Heard Hamilton. À l'initiative de l'artiste britannique Richard Hamilton et avec sa typographie a vu le jour cette version de la boîte, sous la forme du livre (« The Green Book »), sanctionnée de l'autorité de Duchamp et publiée en 1960 en 1000 exemplaires par Percy Lund et George Wittenborn. J'ai utilisé la 3e édition, publiée en 2500 exemplaires par Hansjörg Mayer, célèbre éditeur de livres d'artistes dont l'histoire commence en 1962. Stuttgart, London, Reykjavik : Editions Hansjörg Mayer, 1976. Non paginé.

[NOTES 1980] *Marcel Duchamp. Notes*. Préface Pontus Hultén. Présentation et traduction / Arrangement and Translation Paul Matisse. Paris : Centre Georges Pompidou, 1980. Pages numérotées de I à XVII, ensuite les notes numérotées de 1 à 289. Tirage : 1000 exemplaires numérotés. En 1980, le Centre Georges Pompidou a publié cette édition luxueuse en fac-similé des « autres » notes de Duchamp (format 41,5 x 27,5 cm), dont beaucoup sont un commentaire du *Grand verre*, mais n'avaient pas été inclues dans la *Boîte verte* (notes 47-166) ; cette édition comporte aussi bien une transcription des notes que leur traduction en anglais.

[NOTES 2008] Duchamp, Marcel. « Le grand verre », dans *Notes*. Avant-propos par Paul Matisse. Préface par Pontus Hultén, 39–102. Paris : Flammarion, coll. « Champs Arts, » 2013. Cette transcription des notes a été reprise par Flammarion et publiée en format de poche, tout comme la *Mariée*, avec quelques dessins sortis du contexte des notes originales, sans appareil critique mais avec des règles de transcription renouvelées, les mêmes dans l'édition de la transcription de *La Mariée* de 2013.

Parmi les interviews accordées par l'artiste, nous avons privilégié comme source principale les entretiens avec Pierre Cabanne, réalisés en juin 1966, deux ans avant la mort de l'artiste.

[Cabanne] Duchamp, Marcel. *Entretiens avec Pierre Cabanne*. (1966). Paris : Somogy, 1995.

Nous avons reconnu trois publications comme notre *catalogue raisonné* : l'édition de Robert Lebel (1959), à laquelle l'artiste lui-même a collaboré, le catalogue d'exposition de 1973, publié par Anne d'Harnoncourt et Kynaston McShine, et un autre catalogue publié par Thames and Hudson en 1988.

[Lebel] Lebel, Robert. *Sur Marcel Duchamp*, avec les textes de André Breton et H.P. Roché. Pouillenay : Trianon Press, 1959. Layout Marcel Duchamp et l'éditeur Arnold Fawcus. Signalons que dans cette publication se trouve reproduit le texte d'André Breton : « Phare de la Mariée », première publication reconnaissant l'importance de cette œuvre, non seulement pour l'art, mais pour la modernité en général, p. 88-94.

[MoMA] *Marcel Duchamp*, cat. d'exposition au Museum of Modern Art, New York, et Philadelphia Museum of Art, Anne d'Harnoncourt et Kynaston McShine (éd.). New York : MoMA, 1973.

Moure, Gloria. *Marcel Duchamp*. London : Thames and Hudson, 1988.

Nous reconnaissons également comme sources les études sur le *Grand verre* de Jean Suquet (dont nous reproduisons ici les explications schématiques) et de Michel Carrouges ; mais nous n'oublions pas qu'un premier schéma de ce genre a été proposé par Richard Hamilton à la fin de la version anglaise : *Green Book*, sinon par Marcel Duchamp lui-même dans plusieurs schémas, y compris dans la *Boîte verte*.

[Suquet] Suquet, Jean. *Miroir de la Mariée. Essai*. Paris: Flammarion, coll. « Textes, » 1974.

Carrouges, Michel. *Machines célibataires*. Nouvelle édition entièrement revue et augmentée, Paris: Éditions du Chêne, 1976.

Deux publications permettent d'approfondir l'attitude de Duchamp envers la bibliothèque : l'étude de Marc Décimo sur la bibliothèque personnelle de l'artiste (d'où vient la préface traduite ci-dessous en polonais), et l'essai d'Evelyne Toussain sur la Bibliothèque Sainte-Geneviève.

Décimo, Marc. *La Bibliothèque de Marcel Duchamp, peut-être*. Dijon : Les Presses du réel, 2002.

[Toussain] Toussain, Evelyne. « Duchamp lecteur à la Bibliothèque Sainte-Geneviève », dans Yves Peyré, Evelyne Toussain, *Duchamp à la Bibliothèque Sainte-Geneviève,* 88–209. Paris : Éditions du regard, 2014.

Du point de vue des analyses du statut des œuvres imprimées qui nous intéressent ici, deux publications nous ont rendu des services inestimables : les travaux de Francis M. Naumann et d'Adina Kamien-Kazdhan.

[Naumann] Naumann, Francis M. *Marcel Duchamp. L'art à l'ère de la reproduction mécanisée*, traduit de l'anglais en français par Denis-Arman Canal. Paris : Hazan, 1999.

Kamien-Kazhdan, Adina. *Remaking the Readymade. Duchamp, Man Ray and the Conundrum of the Replica*. London, New York: Routledge, coll. « Studies in Surrealism », 2018.

Deux biographies permettent de saisir la création de l'artiste dans une perspective globale de sa vie et des contextes historiquement changeants, en apportant toute une série d'anecdotes, gestes et propos intéressants.

Marcadé, Bernard. *Marcel Duchamp*. Paris: Flammarion, coll. « Grandes biographies », 2007.

[Tomkins] Tomkins, Calvin. *Duchamp. A Bibliography* (1996). New York: MoMA, 2014.

Parmi les études philosophiques classiques, les publications suivantes (énumérées dans l'ordre chronologique) ont été pour nous incontournables.

[Paz Paz], Octavio. *Marcel Duchamp: apparence mise à nu…* (1966). Paris : nrf/Gallimard, coll. « Les essais », 1977.

[Lyotard] Lyotard, Jean-François. *Les Transformateurs Duchamp / Duchamp's TRANS/formers*.(1977). Leuven : Leuven University Press, 2010.

Duve, Thierry de. *Nominalisme pictural. Marcel Duchamp, la peinture et la modernité*. Paris : Minuit, 1984.

Les travaux suivants aident à situer le travail de Duchamp dans la perspective de l'histoire de l'art et du modernisme.

[Cerisy] *Marcel Duchamp*: *tradition de la rupture ou rupture de la tradition ?*, colloque de Cerisy, Jean Clair (éd.). Paris : UGE, coll. « 10/18 », 1979.

Duve, Thierry de. *Résonances du readymade. Duchamp entre avant-garde et tradition*. Nîmes: Jacqueline Chambon, 1989.

Davila, Thierry. *De l'inframince. Brève histoire de l'imperceptible, de Marcel Duchamp à nos jours*. Paris : éd. du regard, 2010.

Enfin, trois livres « duchampiens » à caractère plus personnel complètent cette bibliographie. Le travail collectif *Inventing Marcel Duchamp* est lié à mes études sur les portraits composites eugénistes envers lesquels l'artiste a manifesté une attitude ironique et critique ; j'y cherchais les caractéristiques de cette attitude intéressante et jamais étudiée. Publié récemment, l'essai de Maurizio Lazzarato répond à mon intérêt pour les implications politiques des attitudes artistiques. Le roman de Chris F. Westbury, dont l'art de Duchamp constitue l'arrière-fond, montre le rayonnement des idées, des attitudes et de la pratique de l'artiste en dehors de l'espace restreint de l'art.

Inventing Marcel Duchamp. The Dynamics of Portraiture, Anne Collins Goodyear, James W. McManus (eds). London, England, Cambridge, MASS : MIT Press, 2009.

Lazzarato, Maurizio. *Marcel Duchamp et le refus du travail*, Paris : Les prairies ordinaires, 2014.

Westbury, Chris F. *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even*. Berkeley : Counter Point, 2014.

doi:10.32020/ArtandDoc/28/2023/8

ASSOCIATION MARCEL DUCHAMP DROIT DE RÉPONSE

Par l'e-mail du 24 octobre 2021, nous avons informé l'Association Marcel Duchamp (AMD) du travail en cours sur le dossier consacré à Marcel Duchamp dans la Galerie du document d'artiste. Les échanges avec l'AMD n'ont pas permis d'obtenir la licence pour la traduction en polonais des notes que Marcel Duchamp réalisée en guise de commentaire pour *Le Grand verre*, ni l'adhésion de l'Association au projet de publication du fac-similé de la *Boîte*, réalisé par Ernest T. Nous avons communiqué à l'Association le texte qui explicite la méthodologie qui a guidé notre travail de recherche, présenté ici, en lui offrant le droit de réponse. Ci-dessous nous reproduisons donc le courrier de l'AMD, reçu par e-mail le 2 décembre 2022.

Cher Monsieur,

Nous sommes surpris de nous découvrir sous votre plume, associés à « La censure ». Notre dernier courrier vous interrogeait pourtant en ces termes : « Y aurait-il un malentendu ? Sachez que la succession de l'artiste comme l'AMD [Association Marcel Duchamp] n'est pas fermée à la discussion ».

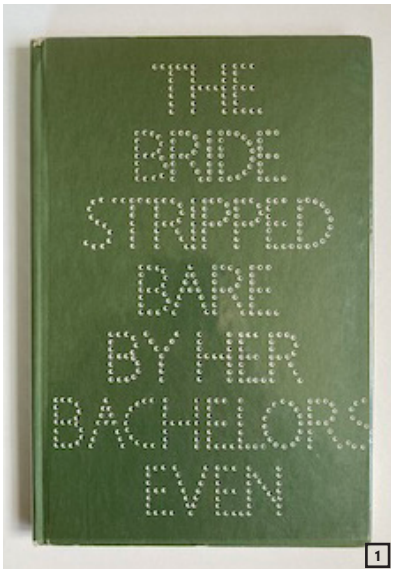
Répétons-le donc : Toute transcription de la *Boite verte* de Marcel Duchamp, traduite en polonais ou dans toute autre langue, est encouragée par l'Association – à condition que la traduction soit vérifiée par un, voire plusieurs locuteurs natifs, et étayée de notes affichant les choix et les difficultés rencontrées (et sous réserve de l'accord de Flammarion, cessionnaire des droits depuis 1973).

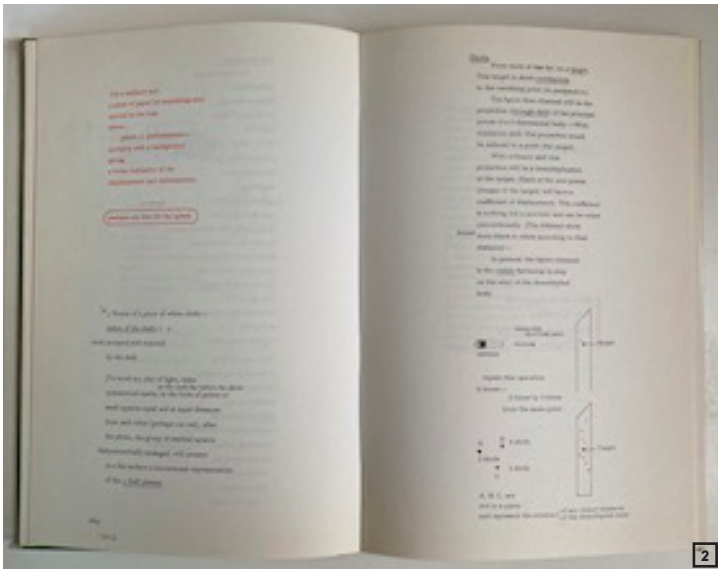
Richard Hamilton, George Heard Hamilton, Michel Sanouillet, Cleve Gray, puis Jacqueline Matisse-Monnier et Ecke Bonk, se sont immergés dans ce travail ardu de traduction des notes (*Boite verte* et *Boite blanche*) durant de nombreuses années, et les quatre premiers ont bénéficié du soutien de l'artiste. Leur expérience, qui est d'ailleurs documentée, démontre que ce travail *collectif* requiert une longue et « belle haleine », et qu'il ne peut raisonnablement être réalisé en quelques mois. Ce qui ne signifie nullement que nous ayons jamais « cru » à l'existence d'une traduction « idéale » – pas davantage pour les notes de Duchamp que pour n'importe quelle autre production de l'esprit.

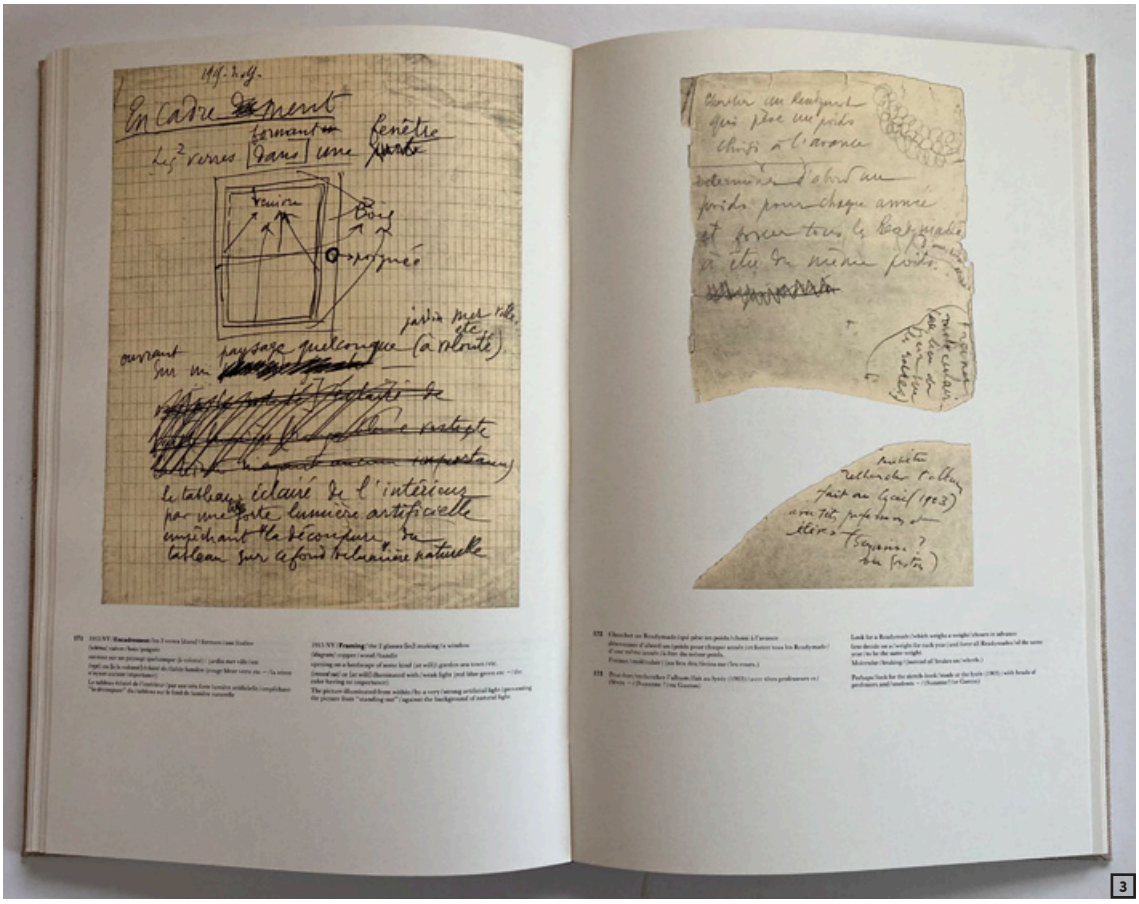
Après réflexion, vous écrivez désormais dans votre article : « Paradoxalement, le refus d'autorisation s'est avéré salutaire pour notre projet dans la mesure où il nous a fait prendre conscience que la *Boîte verte* était intraduisible ! Pour appréhender les sens originaux du *Grand verre* (…), il faut le lire en français ».

Nous sommes heureux d'avoir contribué, même très modestement, à cette prise de conscience.

Bien cordialement,
L'Association Marcel Duchamp







1. Okładka książki / Couverture du livre / Cover of the book : *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even, a typographic version by Richard Hamilton, of Marcel Duchamp's Green Box*, Stuttgart, London, Reykjavik : Editions Hansjörg Mayer, 1976. Courtessy Hansjörg Mayer.

2. *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even, a typographic version by Richard Hamilton, of Marcel Duchamp's Green Box* : książka otwarta; po środku prawej strony, podkreślone słowo "visible" jako angielski odpowiednik "voyable" / livre ouvert ; au milieu de la page droite, le mot « visible », souligné, comme traduction du « voyable » / double page; middle right, underlined word "visible" as English equivalent of "voyable". Courtessy Hansjörg Mayer.

3. *Marcel Duchamp. Notes.* Préface Pontus Hultén. Présentation et traduction / Arrangement and Translation Paul Matisse, Paris: Centre Georges Pompidou, 1980 : książka otwarta; na stronie prawej, u góry, fragment 172: „Poszukać Readymade, o z góry wybranej wadze"; notatka ta nie figuruje w transkrypcji Sanoulleta, a w niniejszej reprodukcji faksymilów Ernesta T. oznaczona jest numerem [37] / livre ouvert ; en haut de la page droite, fragment 172 : « Chercher un Readymade qui pèse un poids choisi à l'avance » ; cette note n'apparaît pas dans la transcription de Sanoullet, et porte le numéro [37] dans la présente reproduction des fac-similés d'Ernest T. / double page; on the right one, top, fragment 172: "Find a Readymade, of the weight decided beforehand; this note does not appear in Sanoullet's transcription, and in the present reproduction of Ernest T.'s facsimiles, it is numbered [37]. Droits réservés.

ASSOCIATION MARCEL DUCHAMP PRAWO DO ODPOWIEDZI

W e-mailu z 2 października 2021 roku poinformowaliśmy Association Marcel Duchamp (AMD) o pracy prowadzonej nad dokumentacją poświęconą Marcelowi Duchampowi w Galerii Dokumentu Artysty. Prowadzona z AMD korespondencja nie pozwoliła nam uzyskać licencji na polski przekład zapisków, które Marcel Duchamp sporządził jako komentarz do *Wielkiej Szyby*, ani akceptacji Stowarzyszenia dla projektu opublikowania faksymile *Pudełka*, wykonanego przez Ernesta T. Przesłaliśmy Stowarzyszeniu tekst, który objaśnia metodologię, jaka przyświecała przedstawionej tutaj naszej pracy badawczej, proponując mu skorzystanie z prawa do sprostowania. Publikujemy zatem poniżej pismo AMD, otrzymane e-mailem 2 grudnia 2022 roku.

Szanowny Panie,

Jesteśmy zaskoczeni tym, że Pańskim piórem zostaliśmy powiązani z „cenzurą". W naszym ostatnim piśmie zadaliśmy Panu przecież następujące pytanie: „Czy zaszło jakieś nieporozumienie? Zapewniamy Pana, że zarówno spuścizna artysty, jak i AMD [Association Marcel Duchamp] nie są zamknięte na dyskusję".

Powtórzmy zatem: Stowarzyszenie popiera wszelką transkrypcję *Zielonego Pudełka* Marcela Duchampa w przekładzie na język polski lub na każdy inny – pod warunkiem, że tłumaczenie zostanie zweryfikowane przez jednego lub kilku rodzimych użytkowników języka, a także opatrzone przypisami wyjaśniającymi dokonane wybory i napotkane trudności (oraz pod warunkiem uzyskania zgody wydawnictwa Flammarion, które zarządza prawami od roku 1973).

Richard Hamilton, George Heard Hamilton, Michel Sanouillet, Cleve Gray, a następnie Jacqueline Matisse-Monnier i Ecke Bonk byli pochłonięci tą trudną pracą nad tłumaczeniem zapisków (*Zielone pudełko* i *Białe pudełko*) przez wiele lat, a czterej pierwsi korzystali przy tym z pomocy artysty. Ich doświadczenie, które jest skądinąd udokumentowane, pokazuje, że ta *zespołowa* praca wymaga długiego czasu i „szczególnej staranności", i że nie można jej odpowiedzialnie wykonać w parę miesięcy. Co bynajmniej nie znaczy, że kiedykolwiek „uwierzyliśmy" w istnienie przekładu „idealnego" – zarówno w odniesieniu do zapisków Duchampa, jak i do jakiegokolwiek innego wytworu umysłu.

Po przemyśleniu sprawy pisze Pan teraz w swym artykule: „Paradoksalnie, odmowa autoryzacji okazała się zbawienna dla naszego projektu, ponieważ uświadomiła nam, że *Zielone pudełko* jest nieprzekładalne! Aby uchwycić oryginalne sensy *Wielkiej Szyby* [...], trzeba ją czytać po francusku".

Miło nam, że przyczyniliśmy się, choćby w skromnej mierze, do tego uświadomienia.

Z serdecznymi pozdrowieniami
Association Marcel Duchamp

Sztuka i Dokumentacja nr 28 (2023) | *Art and Documentation* no. 28 (2023) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

Fwd: Projet d'un dossier sur la présence de Marcel Duchamp chez certains artistes contemporains

Le ven. 3 déc. 2021 à 14:51, Leszek Brogowski <leszek.brogowski@univ-rennes2.fr> a écrit :

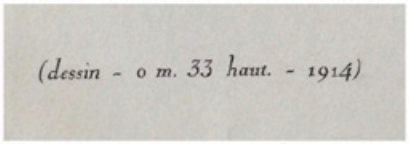
Bonjour,

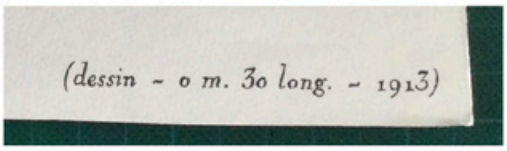
Suite à mon dernier e.mail, voici quelques éléments de la copie faite par Ernest T. pour vous indiquer qu'il n'est pas possible de la prendre pour l'original.

• Le procédé d'impression qui peut être vérifié sur les photos ci-dessous (une mariée, élevage de poussière ou le roi et la reine…) : l'original est tiré en phototypie, procédé sans trame, et l'autre en photocopie Xerox avec une trame.



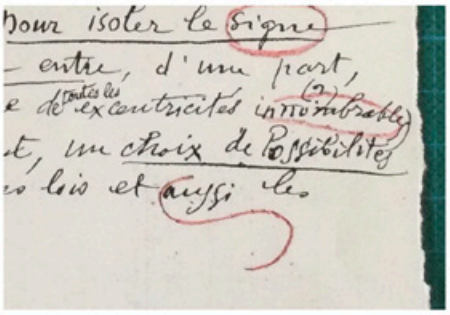
• Les légendes de plusieurs documents montrent bien qu'il s'agit d'une copie plus ou moins grossière de typographie : par exemple le mot «dessin ».

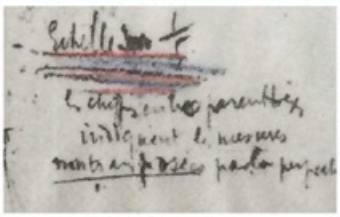


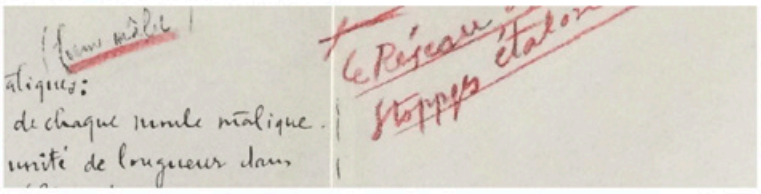


• Là, où la différence saute aux yeux, ce sont tous les mots entourés au crayon bleu ou rouge. Cela se voit sur les photos ci-dessous et sur beaucoup d'autres éléments. On voit bien qu'il s'agit d'une photocopie repassée au crayon.

• Là, où la différence saute aux yeux, ce sont tous les mots entourés au crayon bleu ou rouge. Cela se voit sur les photos ci-dessous et sur beaucoup d'autres éléments. On voit bien qu'il s'agit d'une photocopie repassée au crayon.







Si ces éléments peuvent vous rassurer, nous allons procéder maintenant à la description de la copie, où, notamment, seront mis en évidence, les différences par rapport à une boîte tirée par Marcel Duchamp.

Bien cordialement,
Leszek Brogowski

doi:10.32020/ArtandDoc/28/2023/9

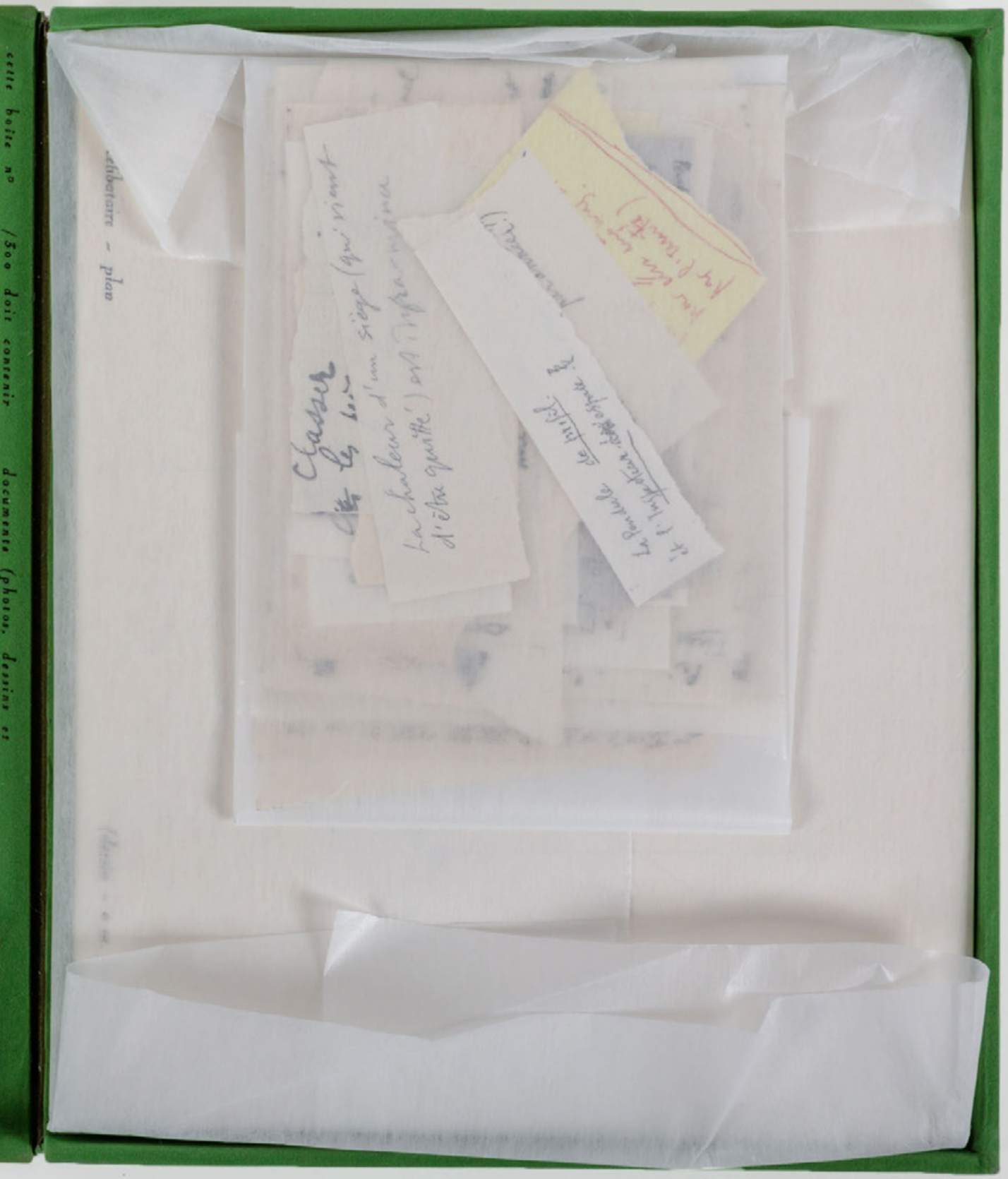
FAKSYMILE *ZIELONEGO PUDEŁKA* AUTORSTWA ERNESTA T. Z KOLEKCJI FRAC-ARTOTHÈQUE NOUVELLE-AQUITAINE, WRAZ Z PARAFRAZAĄ „PANNY MŁODEJ ROZEBRANEJ PRZEZ SWYCH KAWALERÓW, JEDNAK" MARCELA DUCHAMPA, AUTORSTWA LESZKA BROGOWSKIEGO

THE FACSIMILE *GREEN BOX* BY ERNEST T. FROM THE COLLECTION OF THE FRAC-ARTOTHÈQUE NOUVELLE-AQUITAINE, WITH THE PARAPHRASE IN POLISH OF „THE BRIDE STRIPPED BARE BY HER BACHELORS, EVEN" BY MARCEL DUCHAMP, REALIZED BY LESZEK BROGOWSKI

FAC-SIMILÉ DE *LA BOÎTE VERTE*, PAR ERNEST T., DANS LA COLLECTION DU FRAC-ARTOTHÈQUE NOUVELLE-AQUITAINE, ACCOMPAGNÉE D'UNE PARAPHRASE EN POLONAIS DE « LA MARIÉE MISE À NU PAR SES CÉLIBATAIRES, MÊME » DE MARCEL DUCHAMP, RÉALISÉE PAR LESZEK BROGOWSKI



Sztuka i Dokumentacja nr 28 (2023) | *Art and Documentation* no. 28 (2023) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC



Pudełko otwarte / La boîte ouverte / The box opened — Pudełko rozłożone / La boîte dépliée / The box unfolded

Ernest T., faksymiles *Zielonego Pudełka* (zob. opis Yannicka Miloux, s. XXX), zbiory Frac-Artothèque Nouvelle-Aquitaine / Ernest T., fac-similés de *La Boîte verte* (voir la description de Yannick Miloux, p. XXX), d'Ernest T., collection du Frac-Artothèque Nouvelle-Aquitaine / Ernest T., a facsimile of *La Boîte Verte* (see the description by Yannick Miloux, p. XXX), courtessy Frac-Artothèque Nouvelle-Aquitaine.

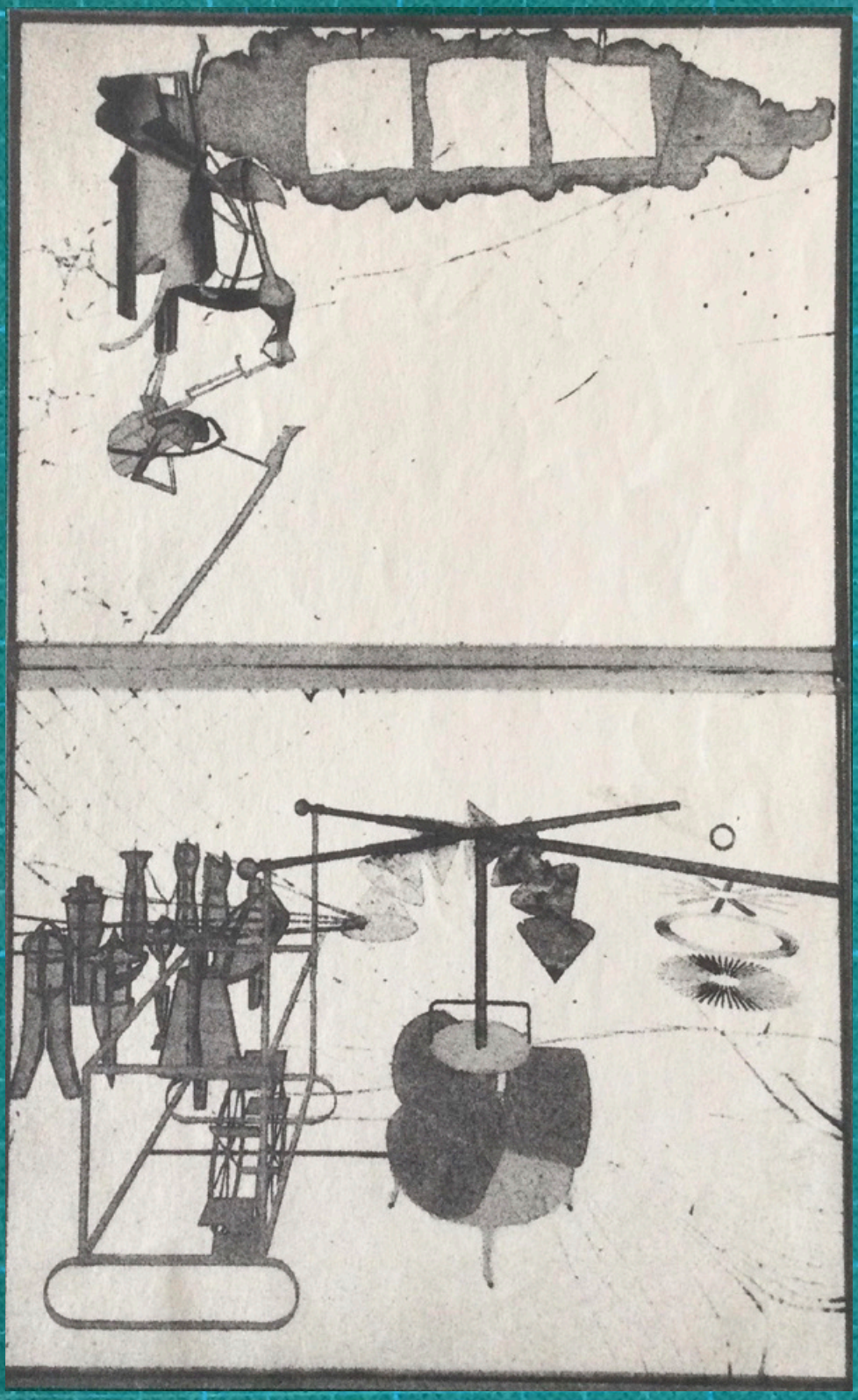
Zdjecia na stronach XXX - XXX Frédérique Avril / L'ensemble des photos p. XXX - XXX Frédérique Avril / Photos p. XXX - XXX Frédérique Avril

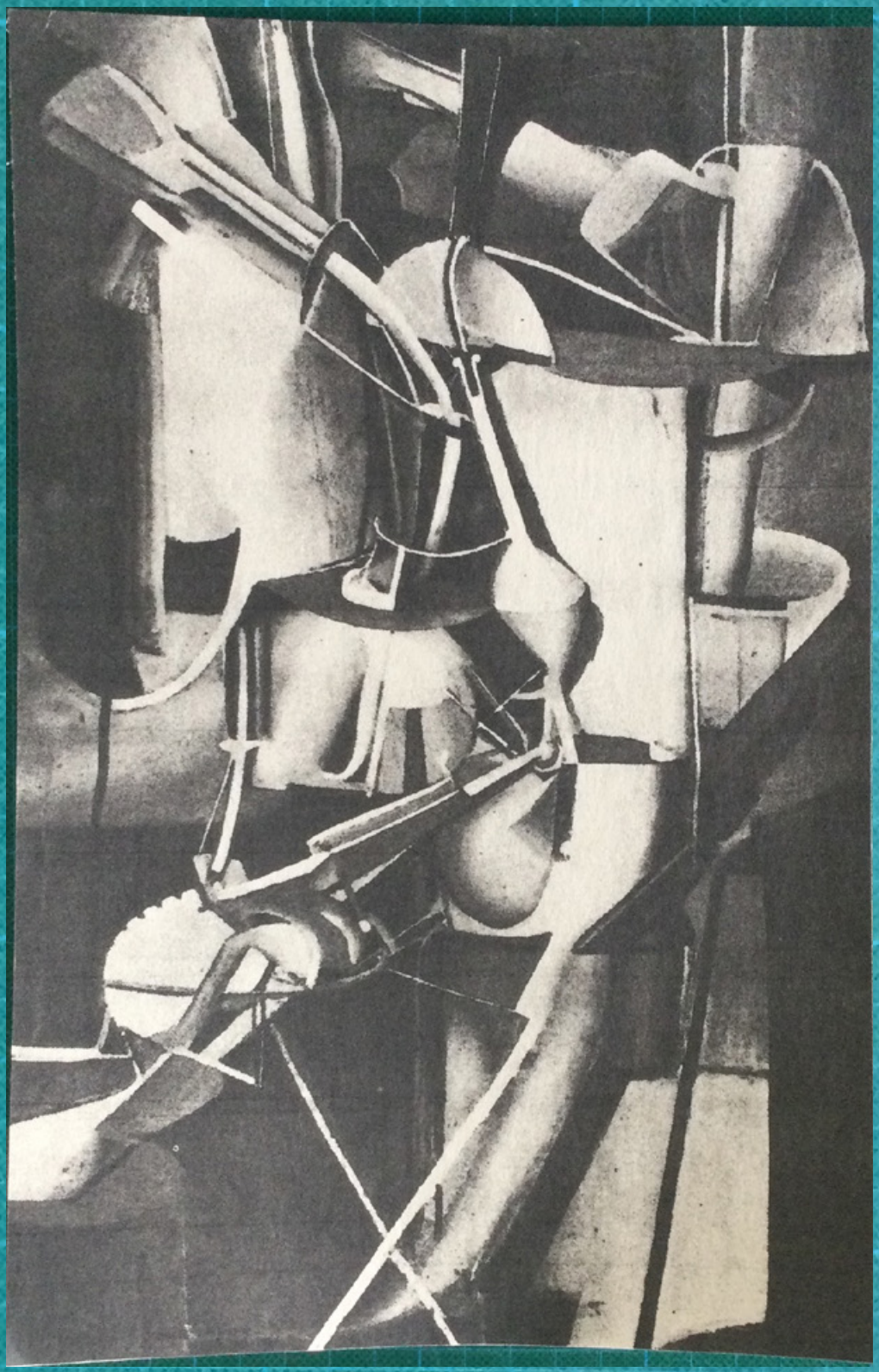
Sztuka i Dokumentacja nr 29 (2023) | *Art and Documentation* no. 29 (2023) • ISSN 2080-4199 • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.12920/ARTandDOC

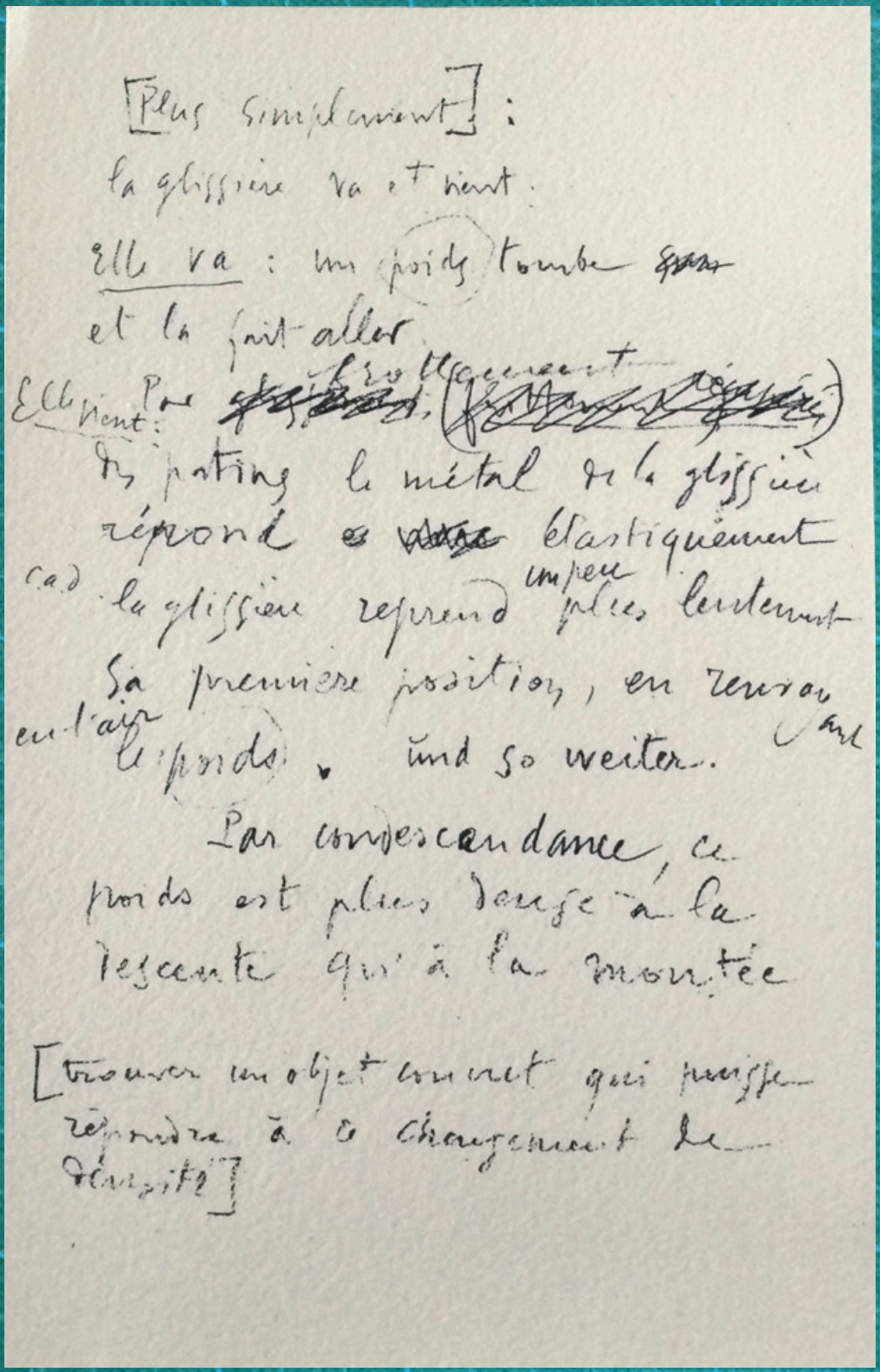
***Reprodukcje następujących prac,* włączone przez Marcela Duchampa do *Zielonego pudełka,* pojawiają się między notatkami w porządku inspirowanym wydaniem Hamiltona / Duchampa *The Green Box*.**

La mariée mise à nu par ses célibataires, même (Grand verre) [*Panna młoda rozebrana przez swoich kawalerów, jednak (Wielka szyba)*], 1915-1923
La mariée [*Panna młoda*], 1912
Le passage de la vierge à la mariée [*Przejście od dziewicy do panny młodej*], 1912
Broyeuse de chocolat [*Młynek do czekolady*], 1914
Neuf moules mâlic [*Dziewięć matryc kawalerskich*], 1914-1915
Cimetière des uniformes et livrées [*Cmentarz uniformów i liberii*], 1913
Élevage de poussière [*Hodowla kurzu*], 1920
Plan général – perspective [Plan *ogólny – perspektywa*], 1914
Appareil célibataire – plan [*Aparat kawalerski – plan*], 1913
Appareil célibataire – élévation [*Aparat kawalerski – uniesienie*], 1913
Témoins oculistes [*Świadkowie okulistyczni*], 1920
À regarder d'un œil, de près, pendant au moins une heure [*Do oglądania jednym okiem, z bliska, przez co najmniej godzinę*], 1918

Poszczególne fragmenty *Zielonego pudełka* opisane są w następujący sposób: po numerze fragmentu, myślniku i – jeśli kartka zapisana jest dwustronnie lub sklejona z innymi kartkami – po informacji czy idzie o awers czy o rewers lub o numery połączonych stron, podany jest (zawsze po myślniku) numer strony (lub stron) w wydaniu [DDS 1994], a następnie (zawsze po ukośniku) – numer strony (lub stron) w wydaniu [DDS 2013]. Czasem tekst i rysunki tego samego fragmentu są wydrukowane na oddalonych od siebie kartkach; sygnalizuje to znak + między numerami stron.







[Plus simplement] :
la glissière va et vient.
Elle va : un poids tombe
et la fait aller.
Elle vient : Par frottement
le métal de la glissière
répond élastiquement
c.a.d. la glissière reprend un peu plus lentement
sa première position, en revenant
en l'air le poids. Und so weiter.

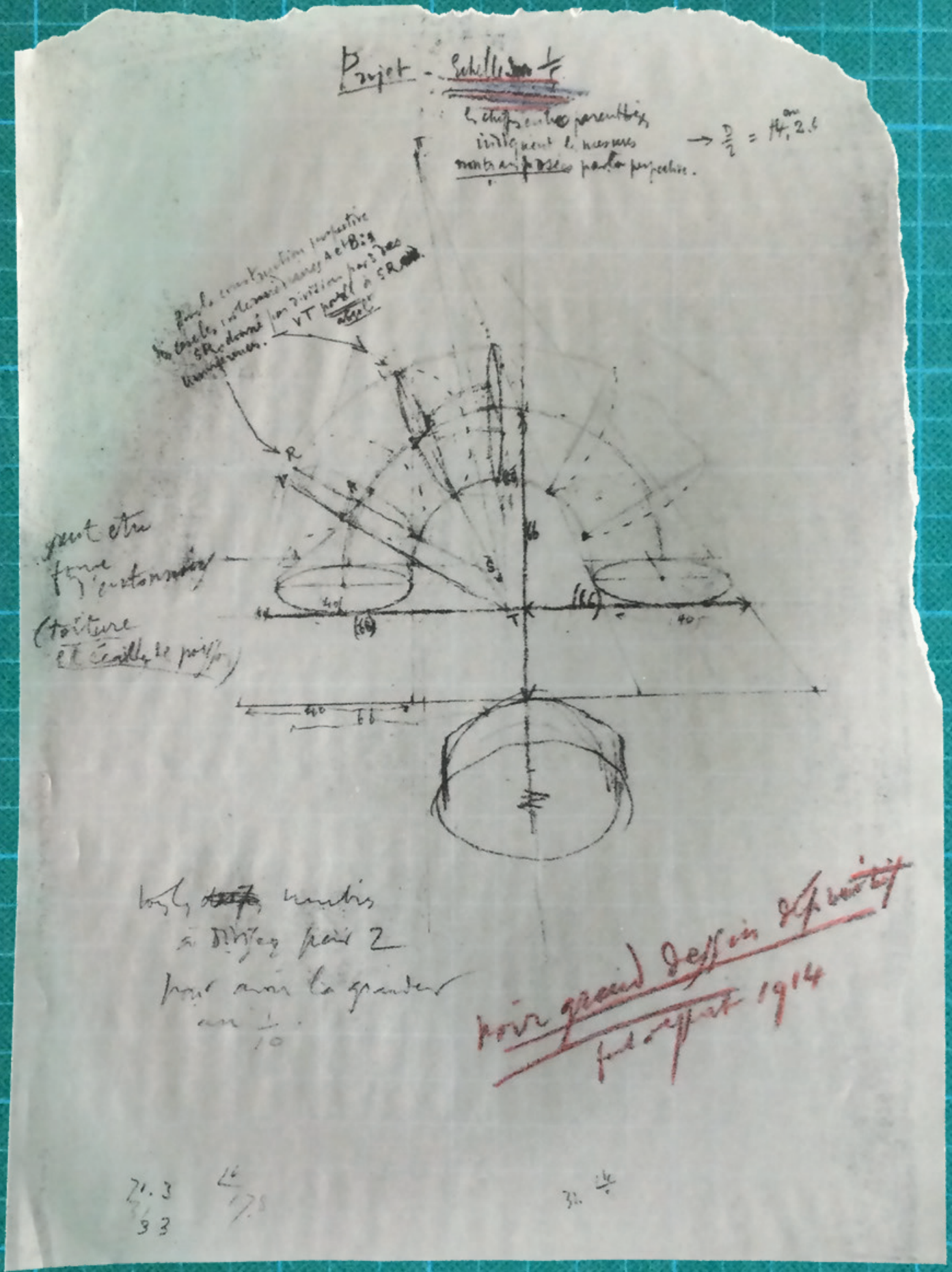
Par correspondance, ce
poids est plus lourd à la
descente qu'à la montée

[trouver un objet concret qui puisse
répondre à ce changement de
densité]

Sztuka i Dokumentacja nr 27 (2022) | Art and Documentation no. 27 (2022) • ISSN 2080-4199 • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.12920/ARTandDOC

[1-86/92]
„Prowadnica chodzi tam i z powrotem.” Z poczuciem humoru, Duchamp eksploatuje obraz silnika spalinowego i posuwisto-zwrotnego ruchu tłoków w cylindrach (*cylindres bien faibles* – powie gdzie indziej, np. fragment [53b]: słabe, słabowite, małe, miękkie…), silnika którego zasadą jest eksplozja wewnątrz tej biologicznej mechaniki; silnik spalinowy, to po francusku: *moteur à explosion*. W istocie, reakcja mechanizmu jest elastyczna, i ruch do góry jest wolniejszy, niż z góry do dołu (tam i z powrotem); różnica gęstości, notuje artysta, który chciałby znaleźć konkretny przedmiot odpowiadający temu opisowi. Tak, jak i igła maszyny do szycia, maszyna parowa, walka bokserska, działko (zabawka) czy wahadło zegara, tak też silnik spalinowy jest tu obrazem mechaniki aktu seksualnego.

W literaturze nie jest to całkowita nowość. Christine de Pizan (1364-1430), pisze Fabienne Pomel, „podważa sposoby przypisania płci w granicach chrześcijańskiej kultury patriarchalnej i (…) podważa ich dychotomiczną binarność. Zmienia również metaforykę płci, aby wyrazić procesy prokreacji i tworzenia: w przeciwieństwie do młota i kowadła kuźni lub do orki, preferowanych przez męskich autorów, wybiera złotnictwo lub ucieka się do formy gofrownicy, aby połączyć numizmatykę, gotowanie i ciążę. (…) Jej metamorfoza w mężczyznę (…) wyraża pokusę zaprzeczenia zdewaluowanej płci żeńskiej: Fortuna sprawia, że traci ona kapitana statku (męża), nadaje męski charakter jej kończynom i głosowi: od tej pory w swoim dyskursie przyjmuje płeć męską: ‘Byłam więc naprawdę mężczyzną, i to nie jest kpina: odtąd sama byłam zdolna do pilotowania mojego statku’.”[1]

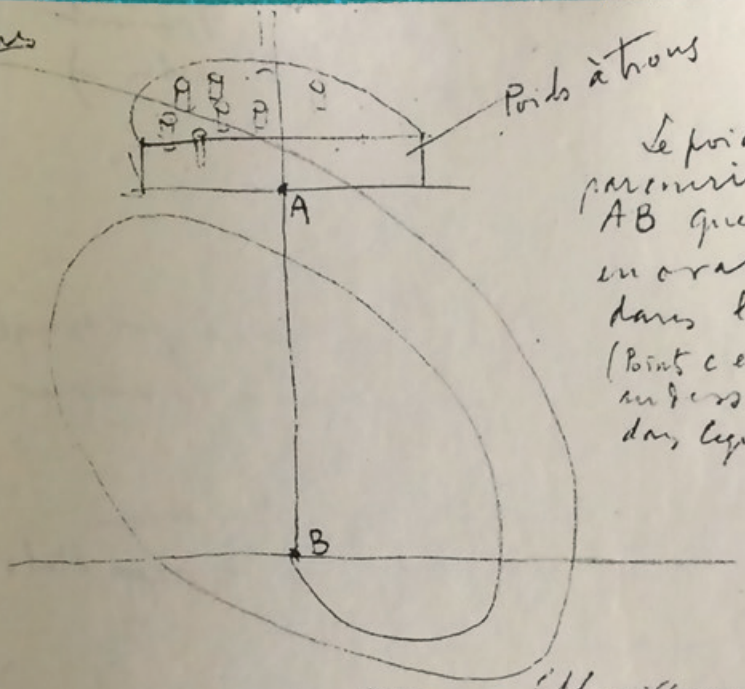


Sztuka i Dokumentacja nr 27 (2022) | Art and Documentation no. 27 (2022) | ISSN 2080-4143 • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.12920/ARTandDOC

[2-80-81/86+85]
Transkrypcja Sanouilleta wpisuje ten fragment w tematykę ‘sitek,’ ale tutaj nie ma sitek (*tamis*), lecz są ‘lejki’ (*entonoir*). Jak zobaczymy dalej, sitko aparatu kawalerskiego jest „odwróconym obrazem porowatości;” czasami wygląda na to, że lejek to rodzaj sitka o jednej dziurce; motyw ten łączy się w sitkami-parasolkami i cekinami. Fragment ten zawiera skomplikowane obliczenia skali rzutu, bo *Wielka szyba* jest rzutem na płaszczyznę wielowymiarowej rzeczywistości. „Zobacz duży rysunek ostateczny wykonany w Yport 1914,” notuje Duchamp. W rozmowie z Pierrem Cabannem, mówi: „Myślałem o projekcji jakiegoś niewidzialnego czwartego wymiaru, bo przecież nie można zobaczyć go oczami.”[2] Sanouillet dokonuje tutaj transkrypcji opisów towarzyszących rysunkowi. W innych kartkach zazwyczaj je jednak pomija.

[3-awers-92-93/98-99]
O *Wielkej szybie* mówił sam Duchamp, że jest to „wielkie świństwo” (*grande saloperie*, list do Jeana Crotti z 8 lipca 1918 roku); jest ona ironicznym i paradoksalnym zaproszeniem do voyeuryzmu, który stanowi centralny motyw tej dwustronnie zapisanej kartki. „Olśnienie z powodu opryskania tablic okulisty.” Z kropel po tym opryskaniu powstanie rzeźba, a „każda kropla służy za kropkę i jest odbijana zwierciadlanie w górnej części szyby, w miejscu spotkania z 9 wystrzałami,” których ślady widać u góry rysunku.

Wśród motywów tego fragmentu znajduje się zagadkowy fragment nt. lustrzanego odbicia: „Każda kropla będzie przechodzić przez” skomplikowany system płaszczyzn, „z planem perspektywicznym i planem geometrycznym,” a efektem będzie podwójny portret zrealizowany w „systemie Wilsona-Lincolna (to znaczy – odwracamy kartkę…



Le poids à trous doit parcourir la même hauteur AB que le jus descendant en ovale. — D'où conséquences dans l'éclaboussement (Points C et A à même hauteur au dessus du plan horizontal dans lequel est B.)

Tableaux d'oculiste — Éblouissement de l'éclaboussure par les tableaux d'oculiste.

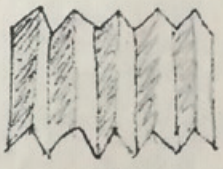
Sculpture de gouttes (points) que forme l'éclaboussure après avoir été éblouie ~~par~~ à travers les tableaux oculistes, chaque goutte servant de point et renvoyée miroiriquement dans la partie haute du verre en rencontre avec les 9 tirés =

~~Le~~ Renvoi miroirique — Chaque goutte passera ~~l'horizon~~ les 3 plans ~~d'hori~~ à l'horizon entre la perspective et le géométrial de 2 figures qui seront indiquées ~~dans~~ ces 3 plans par le système Wilson Lincoln (cad.

[3-awers-92-93/98-99]

Sztuka i Dokumentacja nr 27 (2022) | Art and Documentation no. 27 (2022) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

semblable aux portraits qui regardés de gauche donnent Wilson regardés de droite donnent Lincoln)



vue de droite la figure pourra donner une carré par exemple de face et vue de droite elle pourra donner le même carré vu en perspective —

Les gouttes miroiriques pas les ~~vo~~ gouttes mêmes, mais leur image ~~passeront~~ passant entre ces 2 ~~figu~~ états de la même figure (carré dans cet exemple)

(On peut employer des prismes collés derrière le verre, pour obtenir l'effet cherché)

[3-rewers-93/99]

[3-rewers-93/99]
… – podobny do portretów, które oglądane z lewej strony dają Wilsona, a oglądane z prawej strony dają Lincolna).” Duchamp kreśli strukturę takich jarmarkowych pocztówek, ale chciałby, aby oglądającemu ukazywał się np. kwadrat już to w rzucie izomorficznym, już to w perspektywie. Musi przecież przezwyciężyć kiczowaty efekt, by przedstawić formy widziane w czwartym wymiarze. „(Może użyć pryzmatów przyklejonych za szybą, aby uzyskać pożądany efekt),” zastanawia się.

Alicja weszła do krainy czarów przechodząc przez płaszczyznę lustra (1865), a Immanuel Kant sto lat wcześniej sformułował problem odbicia w lustrze w terminach geometrycznych: „Co też może być do mej ręki lub ucha bardziej podobne i we wszystkich szczegółach bardziej im równe niż obraz w zwierciadle? A jednak nie mogę ręki takiej, jaką widzę w zwierciadle, przenieść na miejsce jej oryginału, jeżeli bowiem oryginał ten był prawą ręką, to tamta w zwierciadle jest lewą, i obraz prawego ucha jest lewym uchem, które nigdy nie może zająć miejsca pierwszego. Otóż nie mamy tu żadnych różnic wewnętrznych, które by jakikolwiek intelekt mógł pomyśleć. (…) Jakież jest więc rozwiązanie?”[3] – W początkach dwudziestego wieku, niektórzy odpowiedzą: czwarty wymiar! W czwartym wymiarze, notuje Duchamp w wielu zapiskach, formy wklęsłe i wypukłe (narządy płciowe…) nie miałyby już swych geometrycznych określeń. Jak w gofrownicy Christine de Pizan? A stąd już tylko krok do zmiany płci: „W istocie, chciałem zmienić swoją tożsamość (…) Czemu nie zmienić płci? […] I stąd wzięła się Rrose Sélavy.”[4] Z jednej strony „M.D.,” z drugiej portret podpisany Rrose Sélavy.

[4-87/93]
Znacznie powiększony spinacz (por. rysunek), operujący w podziemiu, w które wnika poprzez dwie dziurki usytuowane między prowadnicą i zgniataczem. Rysunek dopowiada to, co pozostało niedopowiedziane.

Sztuka i Dokumentacja nr 27 (2022) | *Art and Documentation* no. 27 (2022) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

~~[illegible]~~ - agrafe

Tombant du haut de l'appareil célibataire

prendre une agrafe —



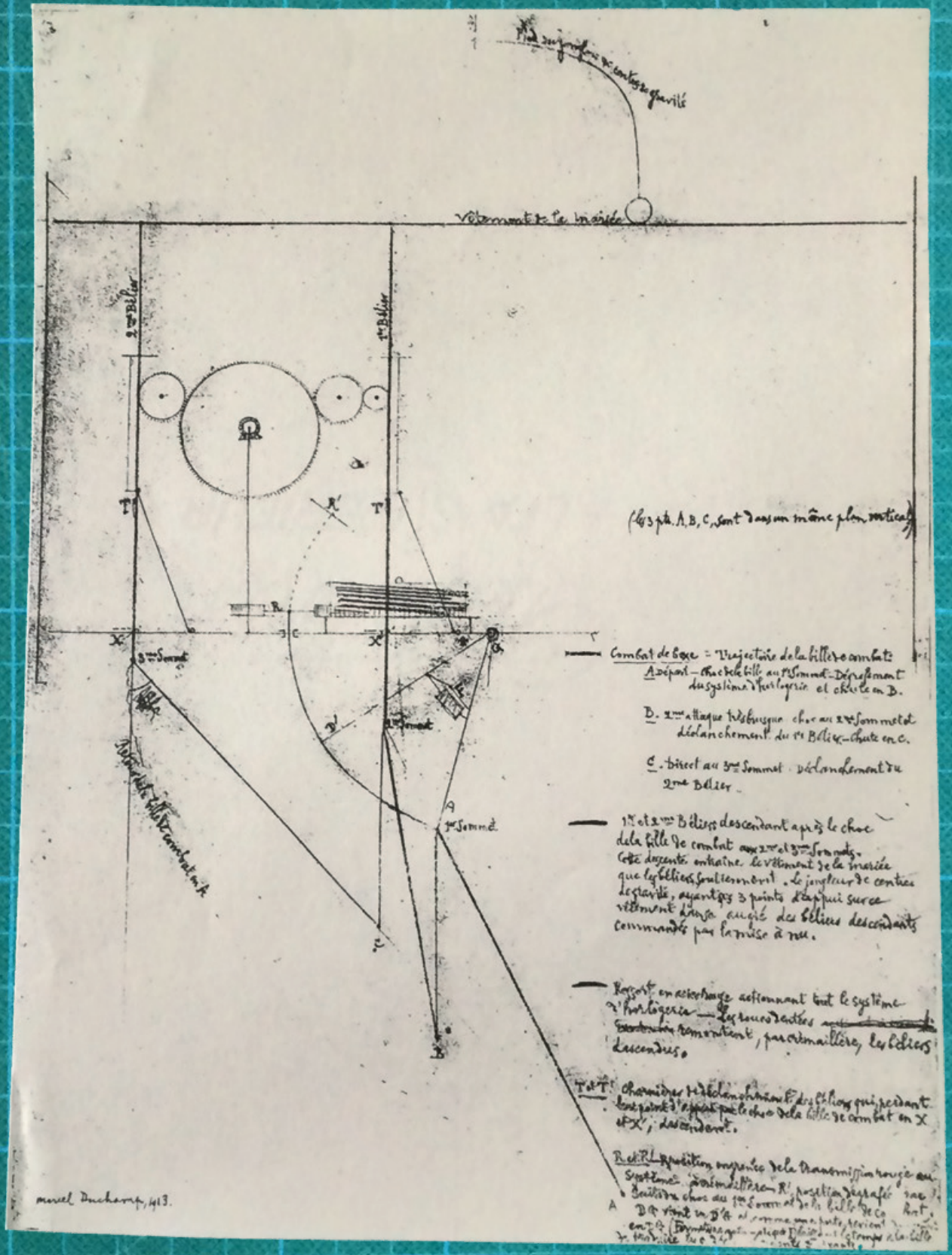
considérablement agrandie.

et opérant dans le sous-sol — dans lequel

elle entre par 2 trous situés entre

la glissière et la bruyère —

GALERIA



Sztuka i Dokumentacja nr 27 (2022) | Art and Documentation no. 27 (2022) | ISSN 2080-4194 • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.12920/ARTandDOC

[5-94-96/100-102+101]
Rysunek przedstawia skomplikowaną geometrię walki bokserskiej. U góry dwóch pionowych osi widnieje, przemilczane przez Sanouilleta, słowo *bélier* – taran, ulubione słowo Markiza de Sade na opisanie męskiego członka.

- Walka bokserska, czyli wymiana ciosów, opisana jest w trzech punktach: A, B, C. Uderzenie kuli bojowej w pierwszy szczyt i upadek w punkt B; drugi atak bardzo gwałtowny, uderzenie w szczyt i uruchomienie tarana, przejście do punktu C. Trzeci szczyt i uruchomienie drugiego tarana.

- „Żongler środków ciężkości, mający swoje 3 punkty oparcia na tym stroju, tańczy w rytm spadających taranów sterowanych rozbieraniem." W istocie, ruchy tarana pociągają przyodziewek panny młodej, który się na nim zawiesił. „Ubranie panny młodej" – to zapis na górnej, poziomej linii; a powyżej: „stopa żonglera [żonglującego] mapami grawitacji" (zapisy opuszczone w transkrypcji u Flammariona, których odczytanie potwierdza wydanie Hamiltona).

- Mechanizm zegarowy z czerwonej stali uruchamia uderzenia tarana, jak uderzenia młoteczka w dzwoniącym zegarze.

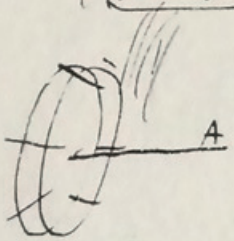
- Zębatka steruje pozycją zazębienia; schemat wyjaśnia naturę ruchu: uderzenie kuli bojowej, odczepienie, powrót „tak jak drzwi wracają powoli," dwa następne uderzenia.

Schemat podpisany: Marcel Duchamp, 1913, ale tytuł *Walka bokserska* został dodany przez wydawcę.[5] Nie ma go u także Hamiltona.

GALERIA

Moulin à eau (paysage).

Point donnée la chute d'eau



Dessiner en page –

A ≡ axe de la roue qui entraînerait la bouteille de Bénédictine
les bouteilles

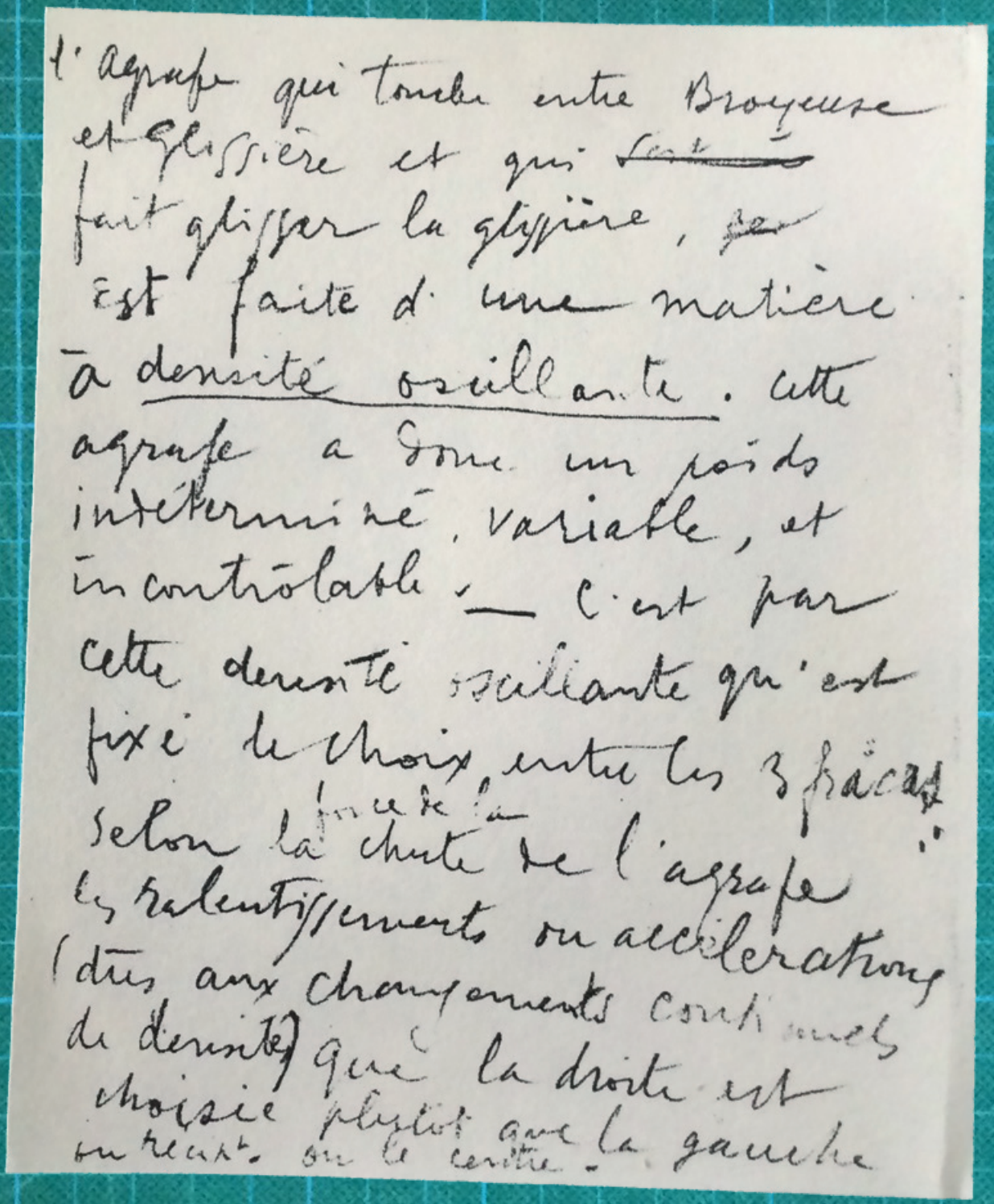
Vitesse de la roue de moulin

Sztuki i Dokumentacja nr 27 (2022) | Art and Documentation no. 27 (2022) • ISSN 2080-4194 • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

[6-89-90/96]
„Młyn Wodny (pejzaż). Mając na względzie spadek wody." Duchamp notuje projekt rysunku do wykonania, który miałby unaocznić jak młyńskie koło, z uderzającymi w powierzchnię wody łopatkami, wydając charakterystyczne dźwięki wciąga w swe ruchy Butelkę Benedyktynki. Bénédiction = błogosławieństwo, Benedyktynka = słynny, upojny eliksir produkowany przez Benedyktynów z 27 orientalnych przypraw.

Szkic jest tutaj schematycznym przedstawieniem uderzających w powierzchnię wody łopat koła młyńskiego, ale można go też potraktować jako geometryczną abstrakcję, jak gdyby Duchamp usiłował przezwyciężyć tutaj dualizm abstrakcji i figuracji. W rozmowach z Cabannem mówi o *Wielkiej szybie*: „nie jest to abstrakcja w zawężonym sensie tego słowa. Pochodzi z trzewi, by tak rzec,"[6] tzn. z naturalnych popędów. Formy wielkiej szyby nie są „przedstawieniami" plastycznymi, ale quasi-przedmiotami lub quasi-mechanizmami, a ich sens wymyka się czystej 'siatkówkowości' ku readymade i „mechanice precyzyjnej."

Évelyne Toussain odkryła zadziwiające podobieństwa między notatkami w szkicownikach Leonarda da Vinci a tymi zebranymi w *Zielonym pudełku* Duchampa. Podajemy tu jedynie przykład, tłumacząc z francuskiego fragment, który ona cytuje i pozostawiając czytelnikowi odnalezienie ich w istniejących przekładach na polski. „Biorąc pod uwagę głębokość wodospadu i jego kąt nachylenia, a także moc koła, które jest jego przedmiotem, staramy się określić, jaka będzie wysokość tego wodospadu, aby dorównać mocy koła."[7]

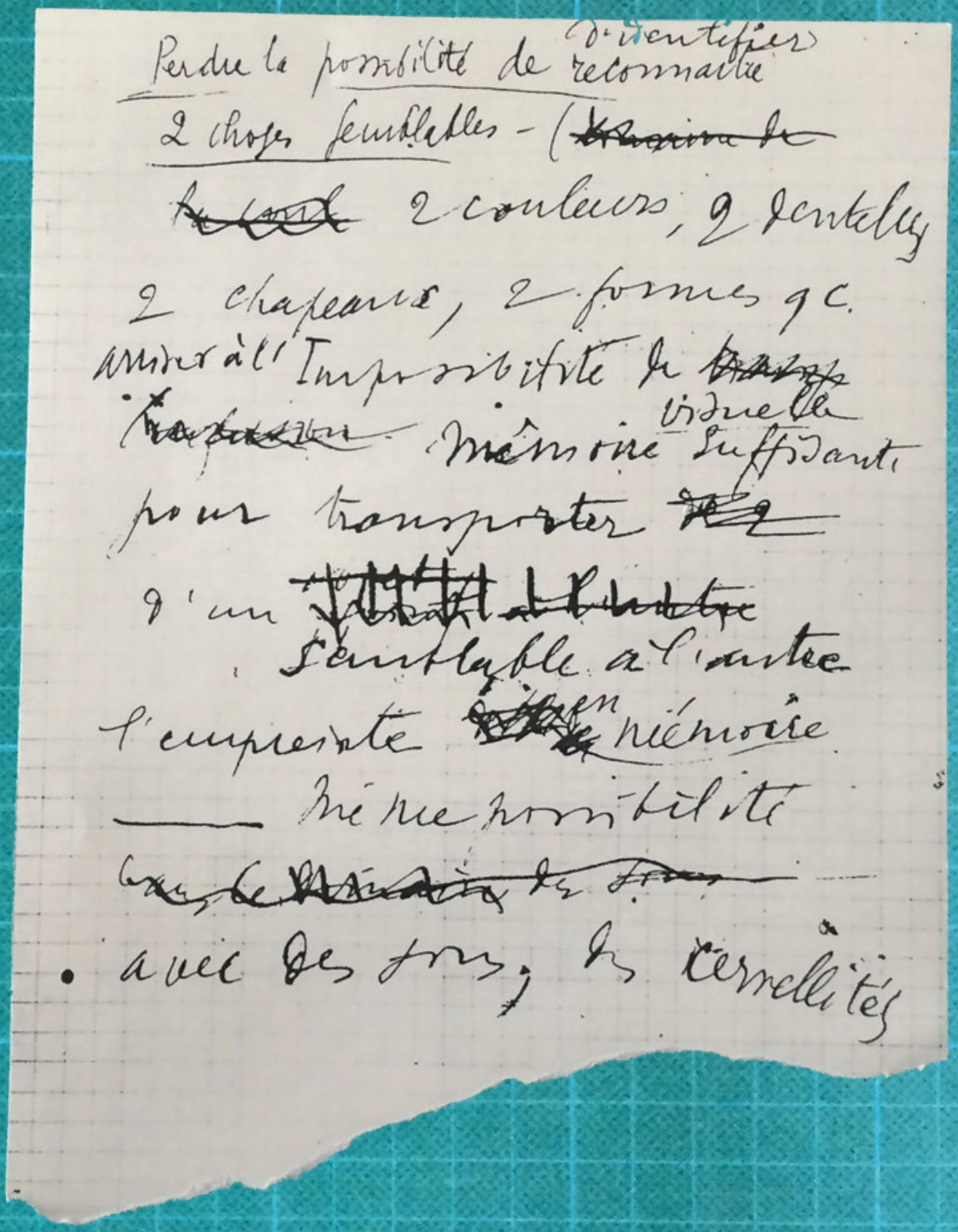

l'agrafe qui tombe entre Broyeuse et glissière et qui fait glisser la glissière, est faite d'une matière à densité oscillante. cette agrafe a donc un poids indéterminé, variable, et incontrôlable. — c'est par cette densité oscillante qu'est fixé le choix entre les 3 pièces selon la vitesse de la chute de l'agrafe les ralentissements ou accélérations (dûs aux changements continuels de densité) que la droite est choisie plutôt que la gauche ou le centre.

[7-87-88/94]

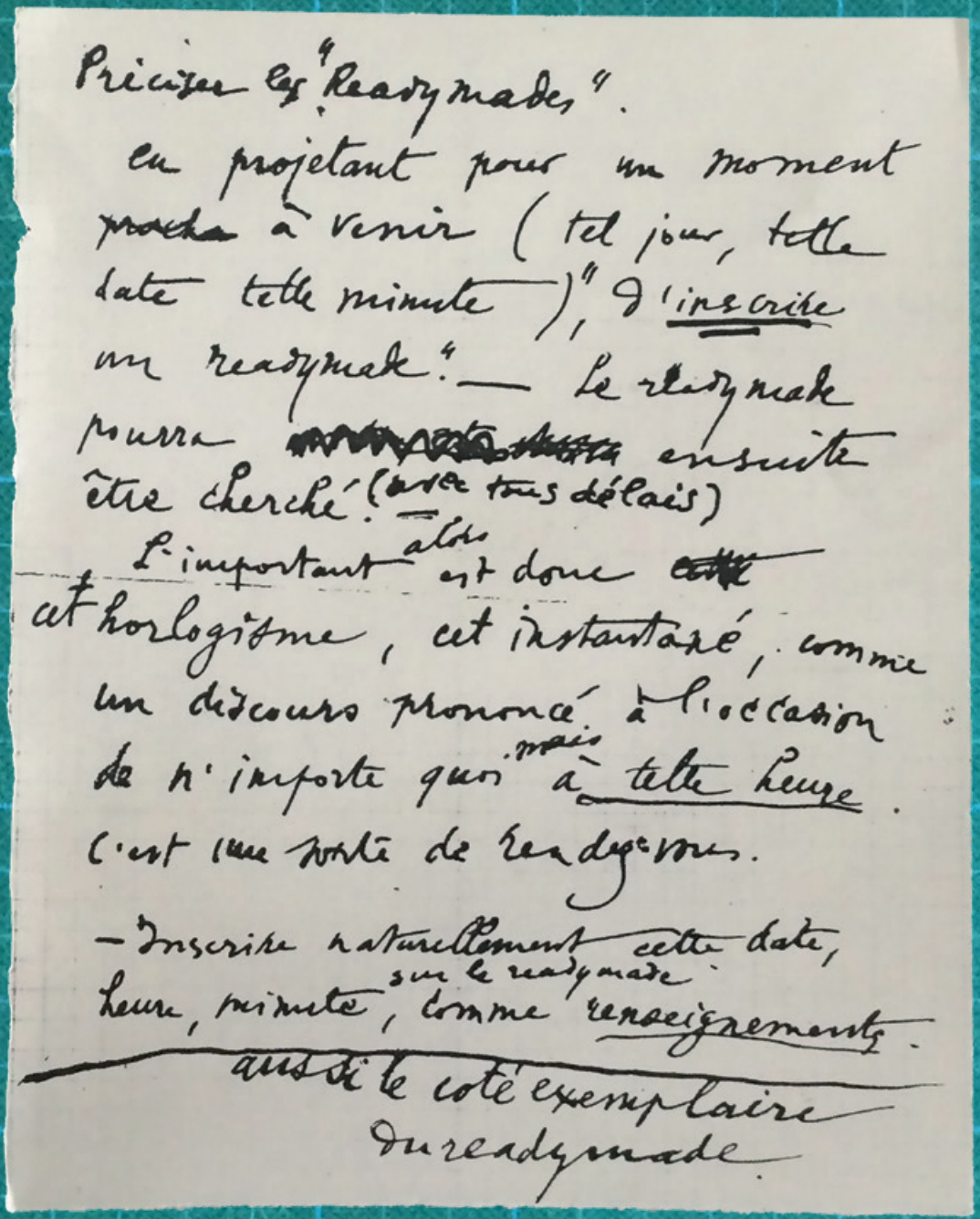
„Spinacz, który spada między Zgniatacz i Prowadnicę oraz wprawia w ślizg Prowadnicę, jest zrobiony z materii o zmiennej gęstości. Spinacz ten ma zatem nieokreślony, zmienny i niedający się kontrolować ciężar."

Od stanu spinacza, od jego zmieniającego się ciężaru oraz od jego przyspieszeń, itd., zależy rodzaj uderzeń generowanych przez ten mechanizm.

Sztuka i Dokumentacja nr 27 (2022) | Art and Documentation no. 27 (2022) • ISSN 2080-4194 • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

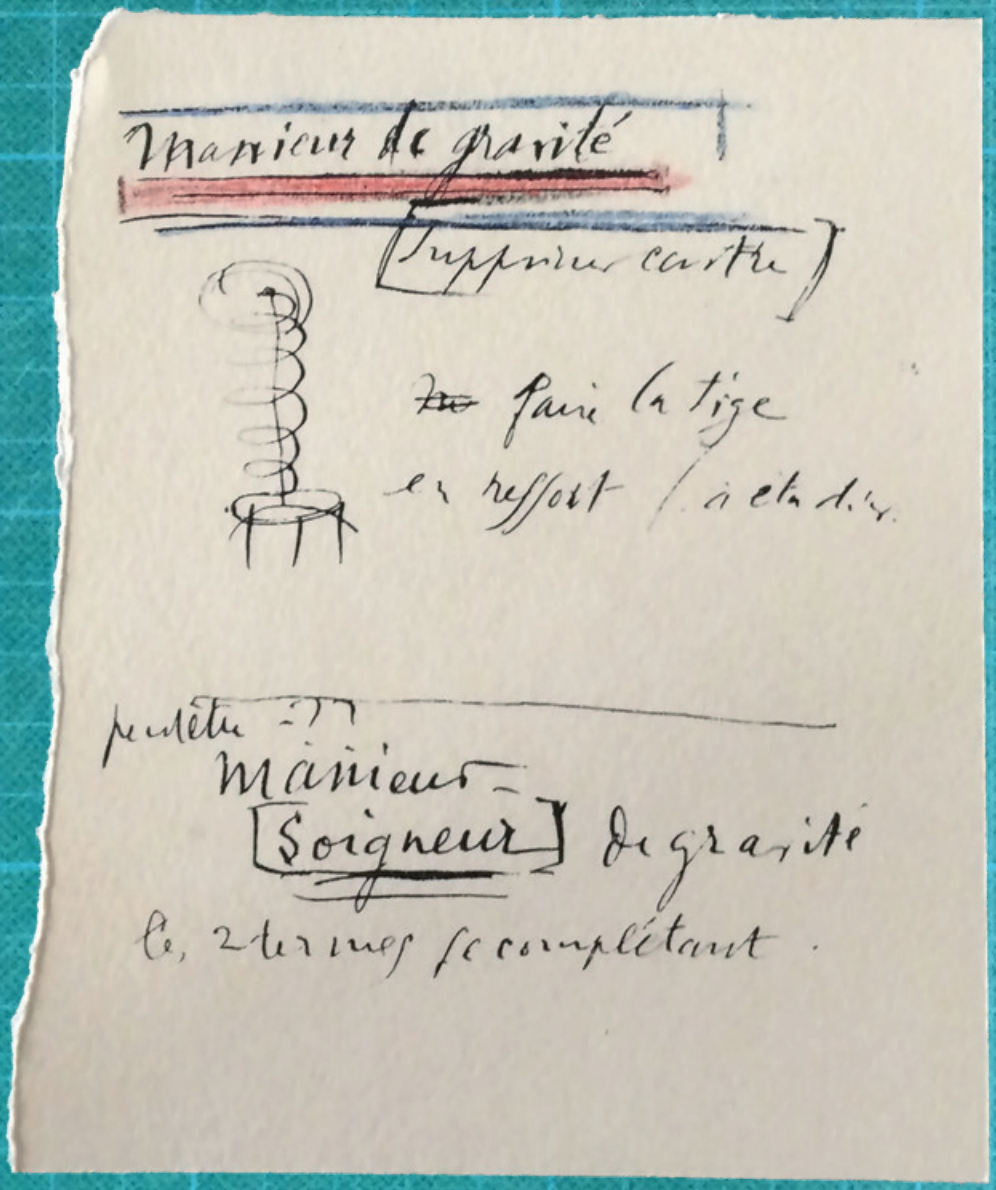

Perdre la possibilité de reconnaître d'identifier
2 choses semblables – (~~[illegible]~~
~~[illegible]~~ 2 couleurs, 2 dentelles
2 chapeaux, 2 formes q.c.
arriver à l'Impossibilité de ~~[illegible]~~
~~[illegible]~~ Mémoire visuelle suffisante
pour transporter ~~[illegible]~~
d'un ~~[illegible]~~
semblable à l'autre
l'empreinte ~~[illegible]~~ en mémoire
— même possibilité
~~[illegible]~~
avec des sons, des cervellités

[8-47/53]
Artysta wysuwa hipotezę istnienia stanu świadomości, w którym traci się zdolność rozpoznawania podobieństwa między dwoma kolorami, dwoma koronkami, dwoma kapeluszami i dwoma jakimikolwiek formami. Odciśnięty w pamięci kolor przenosi się wtedy z jednej rzeczy na drugą. „Ta sama możliwość w przypadku dźwięków; mózgowia." Podobny, opisany we fragmencie [76], stan utraty zdolności rozpoznawania strony lewej i prawej itd., jak intuicja czwartego wymiaru w momencie spełnienia.

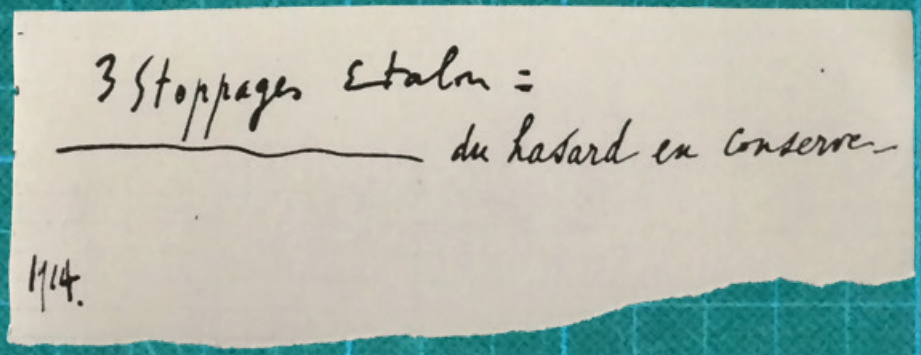

Préciser les "Readymades".
en projetant pour un moment
proche à venir (tel jour, telle
date telle minute)", d'inscrire
un readymade." — Le readymade
pourra ensuite
être cherché (avec tous délais)
L'important alors est donc
cet horlogisme, cet instantané, comme
un discours prononcé à l'occasion
de n'importe quoi mais à telle heure.
C'est une sorte de rendez-vous.
— Inscrire naturellement cette date,
heure, minute, sur le readymade comme renseignements.
aussi le côté exemplaire
du readymade

[9-49/54-55]
Duchamp ustanawia tu zasadę wyboru readymade. Ważne jest ich zarejestrowanie w określonym momencie – dzień, godzina, minuta: „Jest to rodzaj umówionego spotkania," „jak migawkowe zdjęcie, jak przemówienie wygłoszone z byle jakiej okazji, lecz o danej godzinie." Jeśli zaś idzie o wybór *przedmiotu*, ma on mniejsze znaczenie i może zostać dokonany kiedykolwiek. „Zapisać naturalnie tę datę, godzinę, minutę na readymade jako informację." Ta procedura może być przykładem, sugeruje artysta, dla innych aktów sztuki: „wzorcowy aspekt readymade."

Sztuki i Dokumentacja nr 27 (2022) | *Art and Documentation no. 27 (2022)* • ISSN 2080-4194 • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.12920/ARTandDOC

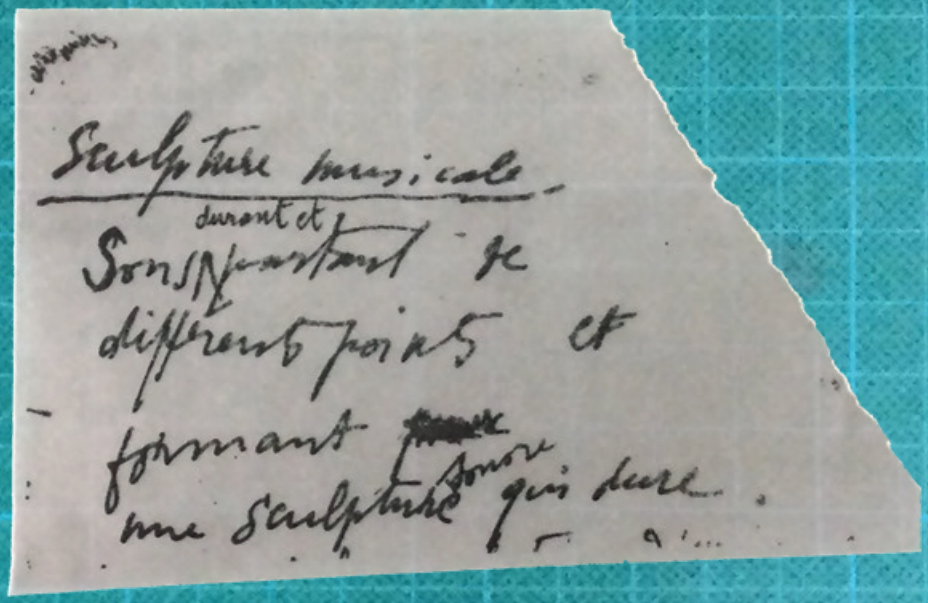


[10-94/100]
Aby zapanować nad ciążeniem, lub nawet nim zręcznie manipulować (pielęgnować je), trzeba przestudiować – „być może??” – sprężynę w kształcie drążka, usuwając pręt z jej środka. „Operator [uzdrowiciel] grawitacji.”



[11-50/56]
„3 wzorcowe upadki: przypadek w konserwie. 1914.” Pomysł ten doczeka się, jak wiadomo, osobnej realizacji. We fragmencie [76], Duchamp interesuje się tą „zabawną” geometrią jednostki długości, która zmienia swą długość…

Sztuka i Dokumentacja nr 27 (2022) | Art and Documentation no. 27 (2022) • ISSN 2080-4194 • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.12920/ARTandDOC


Sculpture musicale
Sons durant et partant de
différents points et
formant ~~[illegible]~~
une sculpture sonore qui dure.

[12-47/53]
„Rzeźba muzyczna. Dźwięki trwające i wydobywające się z różnych punktów, tworzące dźwiękową rzeźbę, która trwa.” Wielu trzeba było dziesięcioleci, aby artyści przezwyciężyli muzykę, by tworzyć formy z dźwięków, jak to sobie tu wyobraził Duchamp. Dźwięki jako readymade – to wynalazek Johna Cage.



[13-99/103]
Sanouillet dodaje tutaj tytuł: „Studium nogi fotelowej w stylu Ludwika XV (1913).” Ale sam artysta mówi: erotyzm „to zaiste sposób na to, by postarać się ujawnić wszystko to, co jest nieustannie skrywane – zresztą nie tylko erotyzm – z powodu religii katolickiej, z powodu reguł społecznych.”[8] To prawda, że w angielskim, autoryzowanym przez Duchampa wydaniu *Panny młodej*, ta fotelowa noga zreprodukowana jest w taki sposób, w jaki figuruje ona w młynku do czekolady. Ale jeśli przypadek sprawiłby, że widz wyjąłby z pudełka tę nogę do góry nogami? Idzie tu o pudełko Ernesta T.

Sztuka i Dokumentacja nr 27 (2022) | Art and Documentation no. 27 (2022) • ISSN 2080-4194 • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.12920/ARTandDOC

Progrès (amélioration) Etant donné le gaz d'éclairage.
~~Voyage~~ du gaz d'éclairage jusqu'aux plans d'écoulement

Moules ~~[illegible]~~ mâliques. (mâlic?)

Par ~~[illegible]~~ matrice d'éros, on entend l'ensemble des 8 uniformes ou livrées ~~[illegible]~~ creux et destinés à recevoir le ~~donner~~ au gaz d'éclairage qui prend 8 formes mâliques (gendarme, cuirassier etc.) ~~[illegible]~~

Les moulages du gaz ~~[illegible]~~ ainsi obtenus, ~~[illegible]~~ entendraient les litanies ~~[illegible]~~ que récite le chariot, refrain de toute la machine célibataire, sans qu'ils pourront jamais dépasser le Masque = Ils ~~[illegible]~~ auraient été comme enveloppés, le long de leurs regrets, d'un miroir qui leur aurait renvoyé leur propre complexité au point de les halluciner assez onaniquement. (Cimetière des 8 uniformes ou livrées)

~~[illegible]~~ chacune des 8 formes mâliques ~~[illegible]~~ est bâtie au dessus et au dessous d'un plan horizontal commun, le plan de sexe qui les coupe au pt de sexe. (renvoyer à figure) ~~[illegible]~~

ou Chacune des 8 formes mâliques est coupée par ~~[illegible]~~ un plan horizontal imaginaire en un pt appelé pt de sexe.

[14-76/81-82]

[14-76/81-82]
Pojawia się tutaj termin *moules mâliques* (żeński rodzaj gramatyczny); w innych notatkach: *formes mâlics* (męski rodzaj gramatyczny). *Mâlics* – to przymiotnik ukuty przez Duchampa, pochodzący od *mâle* – samiec. Można go tłumaczyć jako 'samczy,' 'męski' lub 'kawalerski.' Nawet kiedy *forme* i *moule* odsyłają do identycznej geometrii, *moule* jest forma 'odwróconą,' tzn. matrycą odlewniczą, czyli 'wklęsłością' odpowiadającą danej 'wypukłości.' Nie zapominajmy jednak, że *moule*, to także małża, inna, możliwa, aluzja erotyczna. Wielokrotnie pojawi się tutaj kwestia 'odwróconego' – w czwartym wymiarze(?) – obrazu tej czy innej formy lub danej zmysłowej. Godzi się przypomnieć, że w roku 1951, artysta dokonuje 'odlewu' którego formą odlewniczą była – lub mogłaby być – macica. Zatytułowana *Objet-dard* (przedmiot-słupek, jak słupki i pręciki kwiatów), forma ta była przez długi czas uważana za falliczną; zresztą tytuł ten jest homonimem *objet d'art*: gra słów sugerująca, że forma ta zadeklarowana jest jako forma sztuki. *Moules mâlics* mogłyby zatem mieć sens nie tyle jako 'formy samcze,' ale ich matryce, z ktorych pochodzą ich 'odwrócone obrazy.' Tych form jest w *Wielkiej szybie* dziewięć (a nie osiem, jak notuje tutaj Duchamp). Nie jest zatem możliwe jednoznaczne rozumienie tych terminów, bo *mâlic* ma sens odwróconego obrazu samca, co może sugerować odwrócenie rodzaju, i – być może – zmianę tożsamości (Rrose Sélavy).

Pod tytułem „Mając dane: oświetlenie gazowe: Postęp (ulepszenie) oświetlenia gazowego aż do płaszczyzn spływu," Duchamp dodaje tu kolejne elementy mechanizmu kawalerskiego. „Przez matrycę erosa rozumiemy zbiór 8 wydrążonych mundurów lub liberii," czyli wnętrze – matrycę – form męskich. Czym wypełnia się to wydrążenie? Tutaj artysta daje dwa przykłady: „żandarm, kirasjer itp." Kawalerowie byliby zatem odlewami miłosnego fluidu w dziewięciu różnych typach samczych matryc? „Uzyskane w ten sposób odlewy gazu słyszałyby litanie, które recytuje wózek, refren wszelkiej kawalerskiej maszyny," pisze w zagadkowy sposób artysta. Bo do jakich dźwięków może być aluzją żałosne pojękiwanie nienaoliwionej osi wózka? A jako że kawalerowie skazani są na samotne „mielenie swojej czekolady," [47] „przez cały czas ich żalów, są jakby owinięci lustrem, które odbijałoby ich własną złożoność do tego stopnia, że wywoływałoby to u nich dość onanistyczne halucynacje."

Nie należy chyba łączyć onanizmu z autoerotycznym mitem Narcyza; onanizm jest jednym z elementów skomplikowanej relacji między kawalerami (zawsze w liczbie mnogiej) i panną młodą (jedną lub jedyną). Nie ma najmniejszych wątpliwości, że ta autoironia obsesji seksualnej jest istotą *Wielkiej szyby*, będącej opowieścią o skomplikowanej cyrkulacji miłosnych fluidów między panną młodą i jej kawalerami / praktykantami. „Każda z 8 form kawalerskich [*mâliques*] jest zbudowana ponad i poniżej wspólnej poziomej płaszczyzny, płaszczyzny seksu, która przecina je w punkcie [nazywanym] punktem płciowym. (odesłać do ilustracji)." Być może całe to dzieło szuka odpowiedzi na pytanie jaki mógłby być tutaj sens 'postępu;' bo co ma na myśli artysta sugerując możliwość ulepszenia obiegu miłosnego eliksiru, fluidów (gazu), z którego odlane są kawalerskie formy? Może idzie o to, że „pompa sprowadzająca erotyczny roztwór w akcie ściśnięcia doprowadzi [w końcu] do *molekularnej spójności*."[9] A może jest to po prostu erotyczna aluzja do reklamy widniejącej na wszystkich nowoczesnych budynkach Hausmannowskiego Paryża: „woda i gaz na wszystkich piętrach," którą Duchamp wykorzystał w jednym ze swoich readymade: miłosny fluid i pieniący się wodospad (zob. notatka [54 awers]). „Woda i gaz na wszystkich piętrach", to prawdopodobnie, w intencji Duchampa, metafora uniwersalnego obiegu fluidów erotycznych.

Sztuka i Dokumentacja nr 27 (2022) | *Art and Documentation* no. 27 (2022) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

Progrès (amélioration) du gaz d'éclairage jusqu'aux plans d'écoulement. (suite)

les 24 tubes capillaires

A chaque forme mâlique se termine à la tête par tubes capillaires, les 24 donc furent chargés de couper le gaz en morceaux et l'amèneraient à se déguiser en 24 aiguilles fines solides pour qu'elles deviendront en se réunissant de nouveau dans les 2 demi-siphons, un brouillard fait de mille paillettes de gaz givré.

B à la tête [au sommet], de chaque moule mâlique 3 tubes capillaires, 24 en tout ; pour couper le gaz en morceaux, pour couper le gaz en longues aiguilles déjà consistantes, car avant de devenir liquide explosif, il prend l'état de brouillard de paillettes solides de gaz givré, tout cela par phénomène d'étirement dans l'unité de longueur (lettre à figure)

quand les 2 demi siphons (lettre à fig.) seraient remplis du brouillard de paillettes qui sont plus légères que l'air, l'opération de liquéfaction du gaz commençait à travers le tamis et le filtre horizontal : chaque paillette de gaz solide s'ingénie (une sorte de derby des paillettes) à traverser avec élan les trous du tamis, elle subit déjà l'aspiration de la pompe.

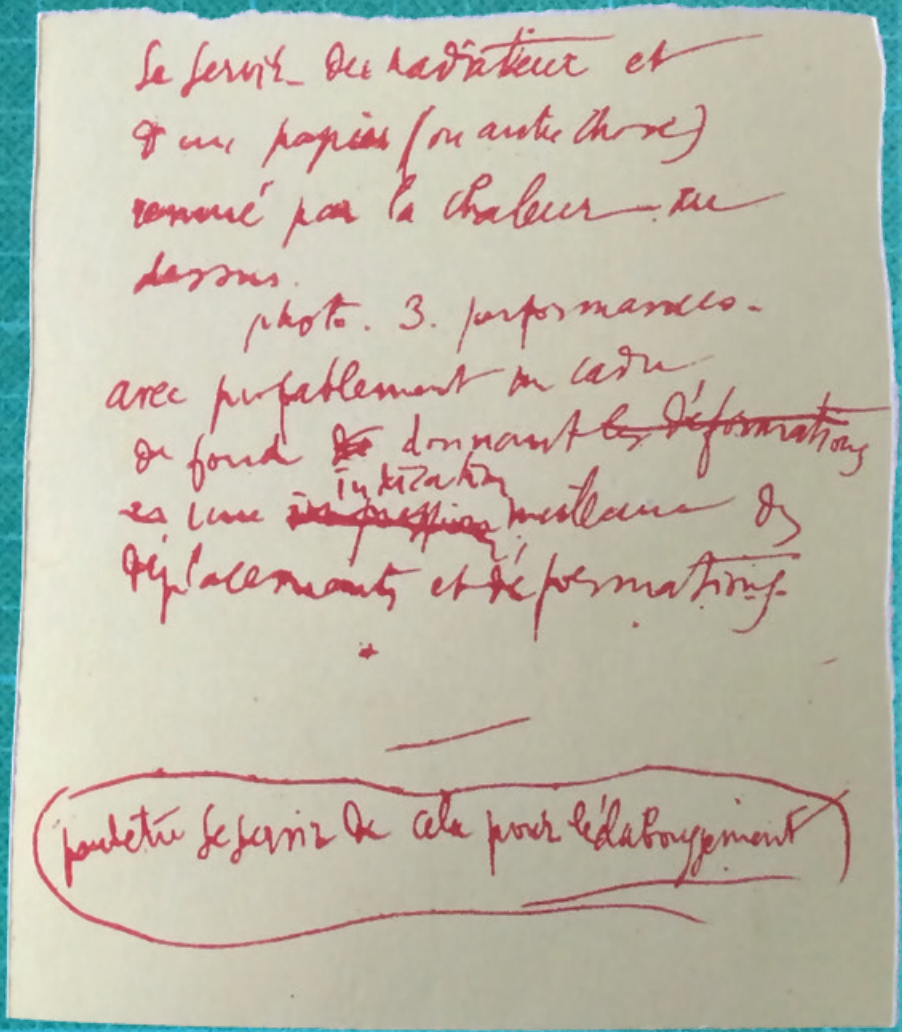
[15-77/82-83]

[15-77/82-83]
„Postęp (ulepszenie) oświetlenia gazowego aż do płaszczyzn spływu (ciąg dalszy): 24 rurki kapilarne." Zacznijmy od definicji tej ostatniej: „rurka szklana o bardzo małym wewnętrznym przekroju, w której wskutek zjawiska włoskowatości następuje podniesienie lub obniżenie poziomu cieczy."[10] Rurki kapilarne: to jeden z elementów katalogu *Wielkiej szyby*. „Unikać wszelkiego liryzmu formalnego, aby każdy tekst był rodzajem katalogu,"[11] notuje Duchamp. Stąd seria mechanicznych obrazów odsyłających do aktu płciowego. Oto próba przekładu fragmentu tych zapisków: „A. Każda forma kawalerska kończy się na głowie 3 rurkami włoskowatymi, a więc zadaniem 24 było pocięcie gazu na kawałki i doprowadzenie go do przebrania się za 24 cienkie mocne igły, aby stały się one, skupiając się ponownie w obu półsyfonach, mgłą składającą się z tysiąca cekinów (*paillettes*) oszronionego gazu." Trochę to mimo wszystko pompatyczne: czy chodzi o przedstawienie miriady gwiazd, które oślepiają kawalera w momencie ochlapania? Inne motywy tego fragmentu, to pocięcie gazu „na długie igły już o stałej konsystencji" „zanim stanie się on cieczą wybuchową," a wszystko na „zasadzie zjawiska rozciągnięcia w jednostce długości," która prowadzi do „skraplania gazu przez sita." „Każda pajetka (*paillette*) zestalonego gazu robi, co może, aby przebić się pędem przez otwory sita."

Powracającym wielokrotnie motywem w tych i innych notatkach są *paillettes*, błyszczące, cieniutkie nitki, używanie do haftowania, albo – pocięte w mikroskopijne skrawki – pobłyskują jako pajetki na policzkach dziewczynek; po polsku brokat. Ze względu na rysunek, który ukazuje ich formę, tłumaczymy tutaj niezdarnie jako pajetki, bo 'zbiorcze' pojęcie brokatu ukrywa miriady pobłyskujących błyszczących 'cząsteczek' brokatu. Gdzie indziej jednak (np. fragment [73]), zgodnie z naszymi synkretycznymi zasadami przekładu, tłumaczymy je jako cekiny – cieniutkie, błyszczące blaszki z dziurką, umożliwiającą przyszycie do materiału.

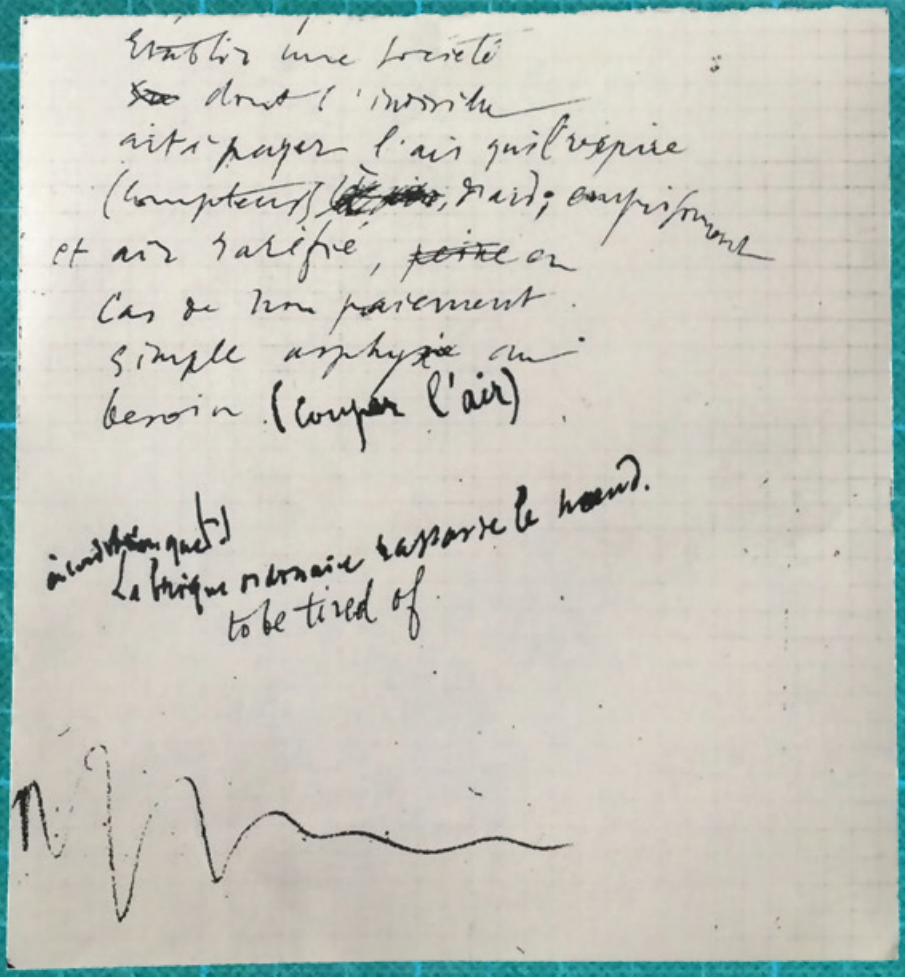
Wielka szyba jest schematem obiegu gazu (fluidu?), który krąży między panną młodą i kawalerami; w schemacie Suqueta, strzałki biegnące ku górze, z obciążnikami u dołu, to „droga oświetlenia gazowego," a strzałki 'nagie,' biegnące w dół, to język, którym wypowiada się panna młoda. W kontekście *Młynka do kawy*, w wersji z roku 1913, Duchamp wspomina „strzałkę, która wskazuje ruch. Nie zdając sobie z tego sprawy," mówi, „otwarłem okno z widokiem na coś innego. / Ta strzałka była innowacją, która bardzo mi się podobała, jej aspekt diagramatyczny był ciekawy z punktu widzenia estetycznego."[12]

Sztuka i Dokumentacja nr 27 (2022) | *Art and Documentation* no. 27 (2022) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC


Se servir du radiateur et
d'un papier (ou autre chose)
remué par la chaleur au
dessus.
photo. 3. performances.
avec probablement un cadre
de fond ~~de~~ donnant ~~les déformations~~
~~en~~ une ~~impression~~ indication meilleure des
déplacements et déformations.

peut-être se servir de cela pour l'éclaboussement

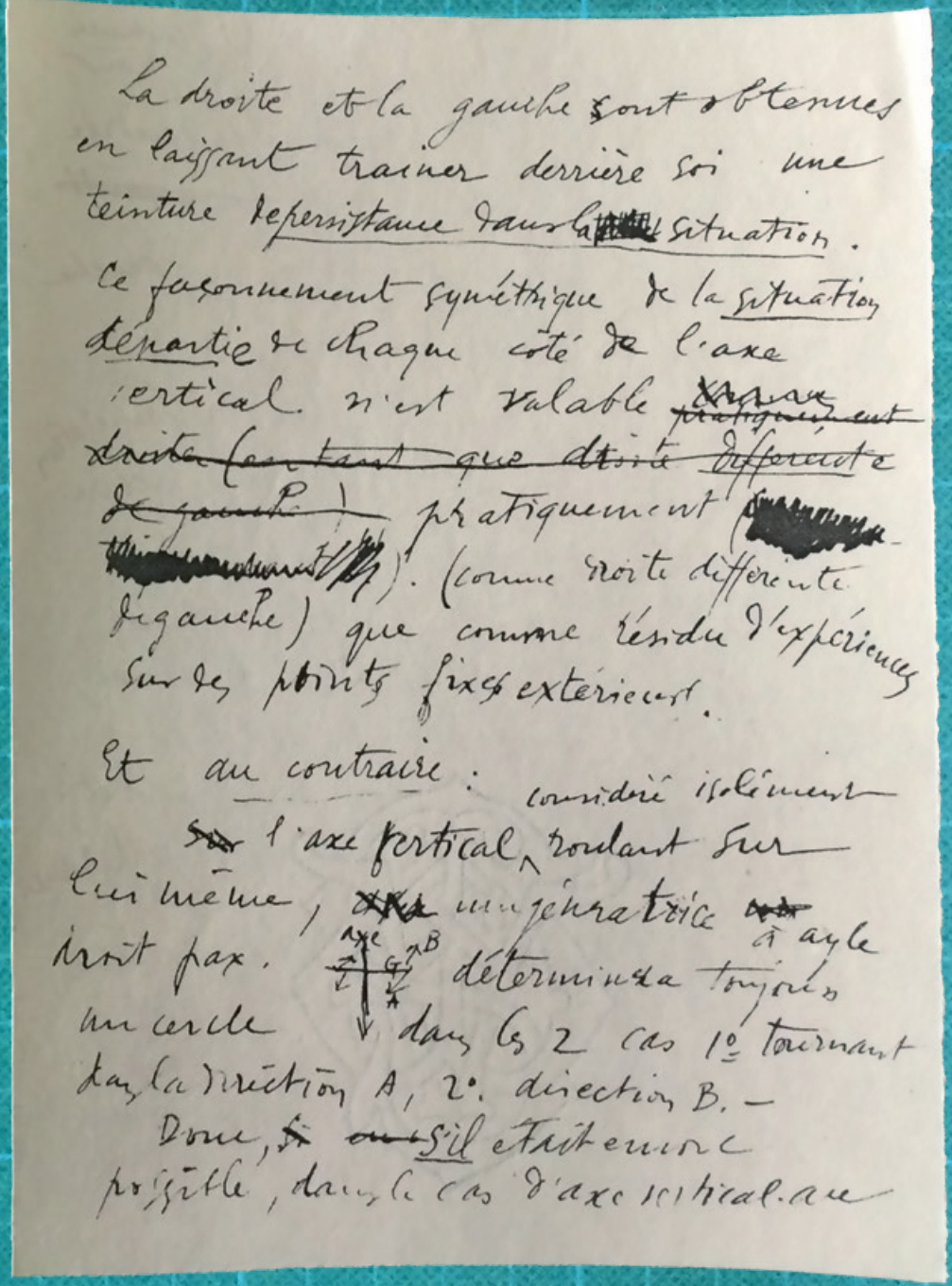
[16-51/58]
Duchamp zastanawia się nad możliwością wykorzystania ciepła (kaloryfer) do wprawienia w ruch mechanizmu, a także do posłużenia się efektem *éclaboussement*: opryskania, ochlapania, pluśnięcia, wytrysku.



[17-47/52]

„Ustanowić społeczeństwo, w którym jednostka musiałaby płacić za powietrze, którym oddycha (liczniki powietrza); uwięzienie i rozrzedzone powietrze w razie niezapłacenia, zwykłe uduszenie w razie potrzeby (odcięcie dopływu powietrza)." Sensu pozostałych notatek nie da się usytuować, ale ta jedna wystarczy, aby móc połączyć ją z krytyką nadmiernej komercjalizacji coraz to nowych aspektów życia, w tym także sztuki. Duchamp wypominał artystom, że sprzedają obrazy jak fasolę; uważał, że sami kręcą na siebie bicz; kiedy wspomina federalny projekt pomocy finansowej dla amerykańskich artystów, czyli ustanowiony w roku 1934 Works Progress Administration (WPA), mówi: „państwowe strychy pełne są tych obrzydliwości (*petites saletés*) robionych przez tych wszystkich artystów."[13]

Sztuka i Dokumentacja nr 27 (2022) | *Art and Documentation* no. 27 (2022) • ISSN 2080-4194 • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.12920/ARTandDOC



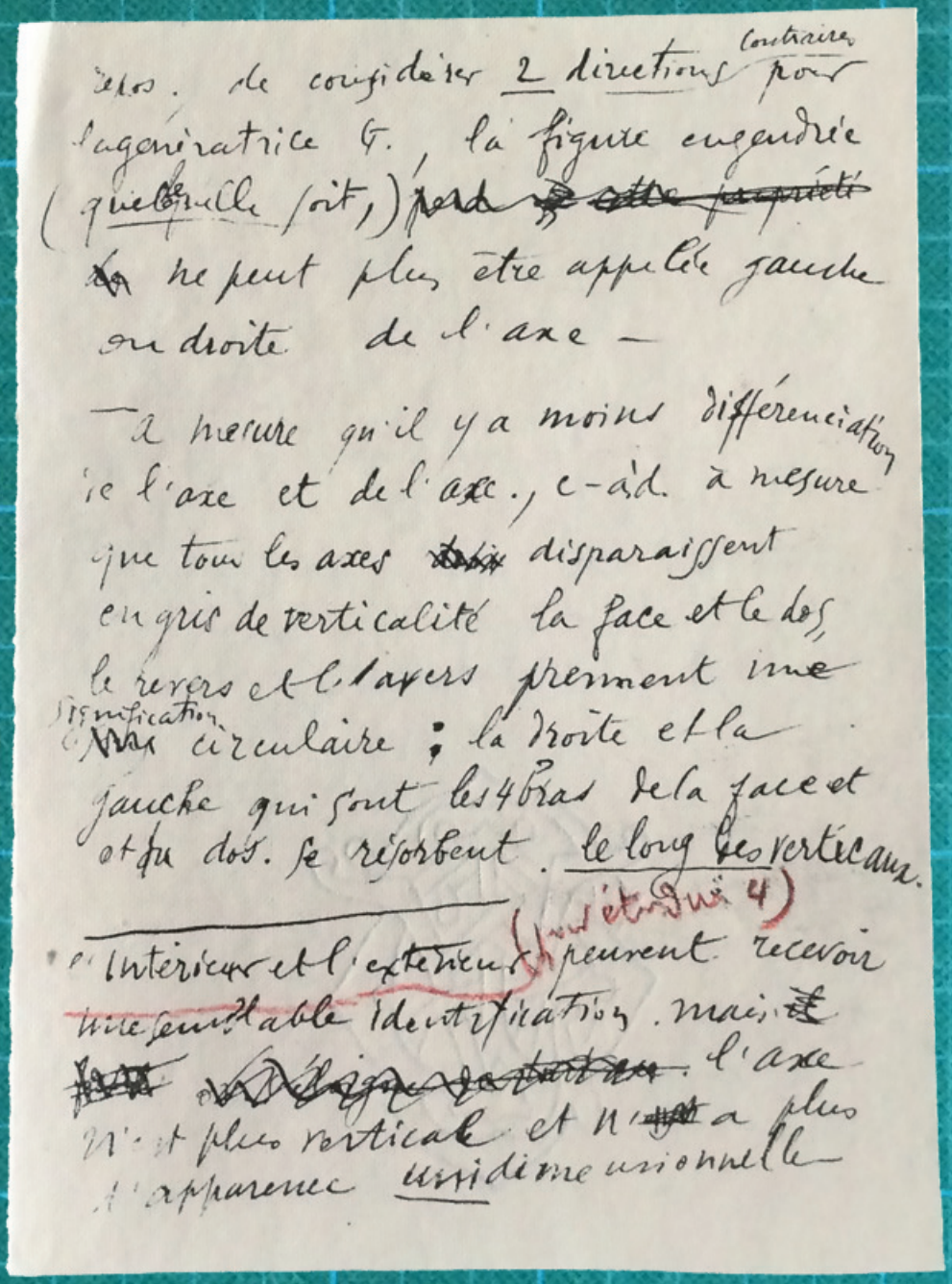
La droite et la gauche sont obtenues en laissant trainer derrière soi une teinture de persistance dans la situation.

Ce façonnement symétrique de la situation départie de chaque côté de l'axe vertical n'est valable ~~pratiquement droite (en tant que droite différente de gauche)~~ pratiquement ([redacted]). (comme droite différente de gauche) que comme résidu d'expériences sur des points fixes extérieurs.

Et au contraire : considéré isolément l'axe vertical, roulant sur lui même, une génératrice à angle droit pax. déterminera toujours un cercle dans les 2 cas 1° tournant dans la direction A, 2°. direction B. —

Donc, s'il était encore possible, dans le cas d'axe vertical au

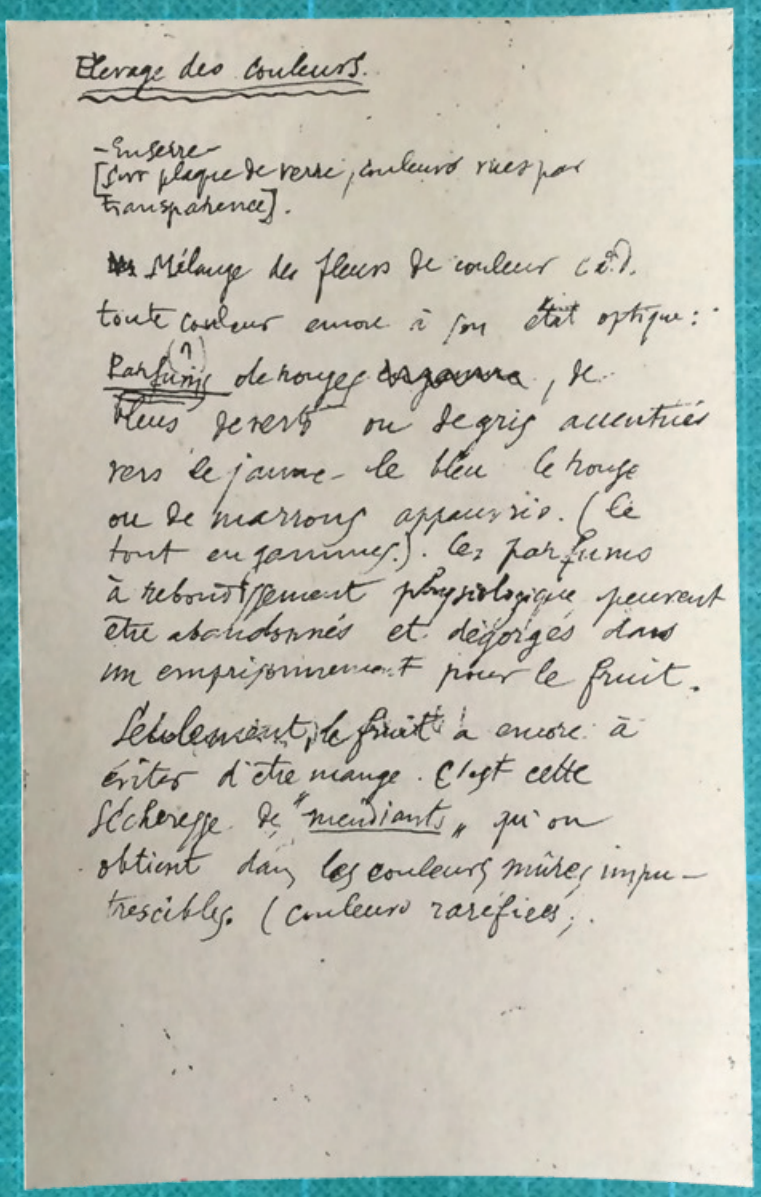
[18-awers-44-45/50]
Fragment enigmatyczny, prawdopodobnie odnoszący się do teorii czwartego wymiaru: „barwnik trwania w sytuacji," „symetryczne kształtowanie sytuacji wydzielonej po każdej stronie osi wertykalnej," odróżnienie strony prawej od lewej „jako osad doświadczeń na stałych punktach zewnętrznych." Ostatnie zdanie jest urwane. Zob. odniesienie do Kanta fragment [3 rewers]. „Czwarty wymiar był czymś, o czym się wtedy mówiło, nie wiedząc, co to znaczy. I tak jest do dzisiaj,"[14] twierdzi Duchamp w 1966 roku.



[18-rewers-45/50]

Dalszy ciąg urwanego zdania. Potwierdza się prawdopodobna aluzja do książki Gastona de Pawlowskiego *Podróż w krainę czwartego wymiaru* (1912). „Wnętrze i zewnętrze (dla powierzchni 4) mogą otrzymać podobną identyfikację, lecz oś nie jest już pionowa i nie wygląda na jednowymiarową.” „Powierzchnia 4” – to powierzchnia w czwartym wymiarze. Awers i rewers, pion i poziom, lewa i prawa strona także tracą tam swój naturalny sens: „powstałej w ten sposób figury (jakiejkolwiek) nie można już określić jako leżącej po lewej lub prawej stronie osi.” „W *Zielonym pudełku* pełno jest notatek na temat czwartego wymiaru.”[15] Powtórzmy: „Wnętrze i zewnętrze (dla powierzchni 4) mogą otrzymać podobną identyfikację.” To tak, jak wspomniany powyżej *Objet-dard*, fragment [14].

Sztuka i Dokumentacja nr 27 (2022) | *Art and Documentation* no. 27 (2022) • ISSN 2080-4194 • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC



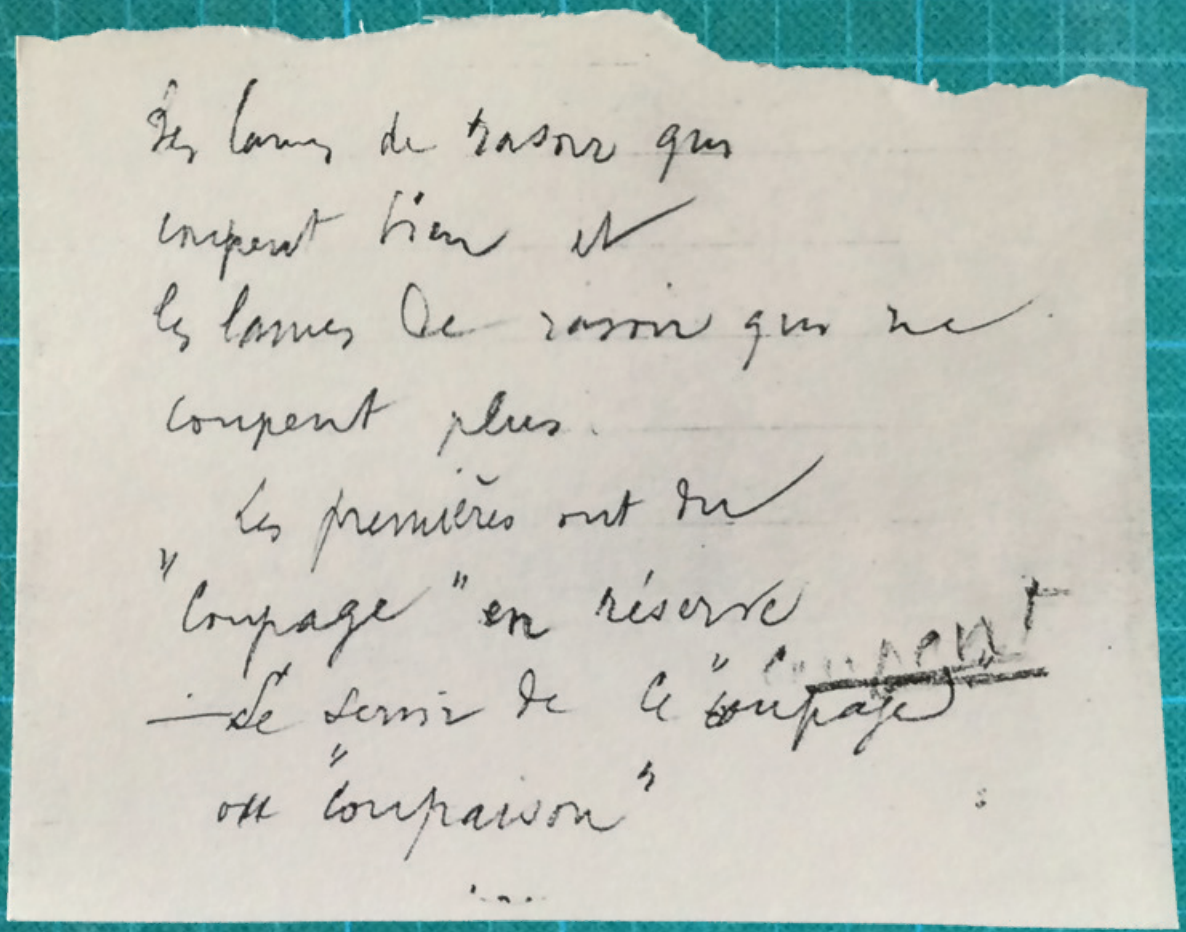
Elevage des couleurs.

-Enserre-
[Sur plaque de verre, couleurs vues par transparence].

Mélange des fleurs de couleur c.à.d. toute couleur encore à son état optique: Parfums (?) de rouges ~~de jaune~~, de bleus de verts ou de gris accentués vers le jaune le bleu le rouge ou de marrons appauvris. (le tout en gammes). Les parfums à rebondissement physiologique peuvent être abandonnés et dégorgés dans un emprisonnement pour le fruit.

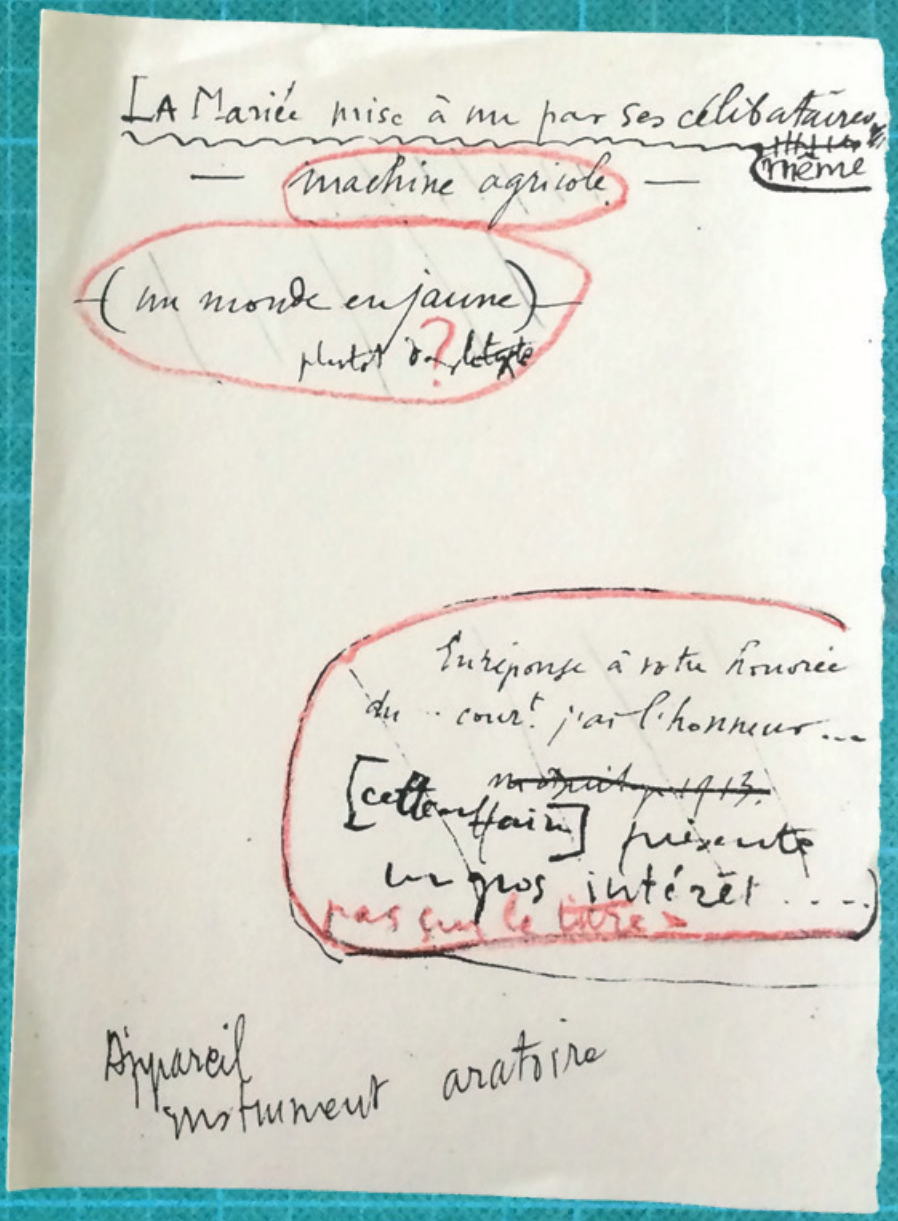
Sécolement, le fruit a encore à éviter d'être mangé. C'est cette sécheresse de "mendiants" qu'on obtient dans les couleurs mûres imputrescibles. (couleurs raréfiées).

[19-100/106-107]
„Hodowanie kolorów." Jest to fragment o szklarni, jako laboratorium kolorów: kwiaty, kolory „jeszcze w stanie optycznym" (a nie w stanie pigmentów), „zapachy (?)" kolorów, wzajemne efekty fizjologiczne zapachów i kolorów (synestezja). „Tyle że owoc powinien jeszcze unikać zjedzenia. W dojrzałych, nie ulegających gniciu kolorach" – mówi się wszak o zgniłej zieleni – „rozrzedzone kolory," to jak „zasuszeni żebracy."



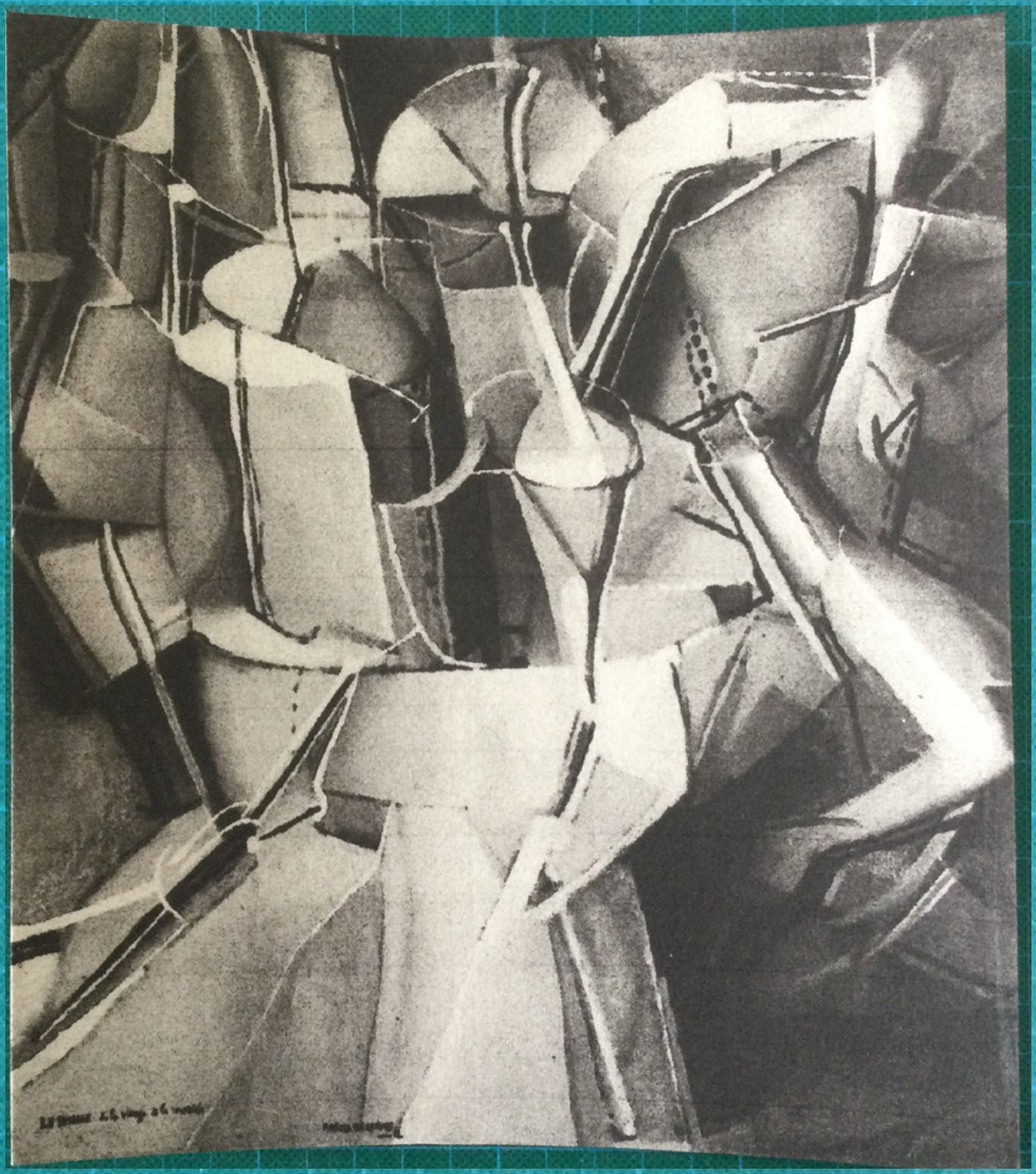
[20-47/52]
Fragment ‘scholastyczny:’ „Ostrza brzytew, które tną dobrze, i ostrza brzytew, które już nie tną. / Te pierwsze mają ‘cięcie’ w zapasie. / Posłużyć się tym ‘cięciem’ lub ‘substancją tnącą’.” Podobnie Hobbes kpił sobie z Kartezjusza: czy skoro myślę, jestem substancją myślącą? Czy skoro brzytwa dobrze tnie, ma rezerwy ‘cięcia’? *Coupage* i *coupaison*, to słowa nie istniejące – ale zrozumiałe – w języku francuskim, domniemane pochodne od *couper* – ciąć.

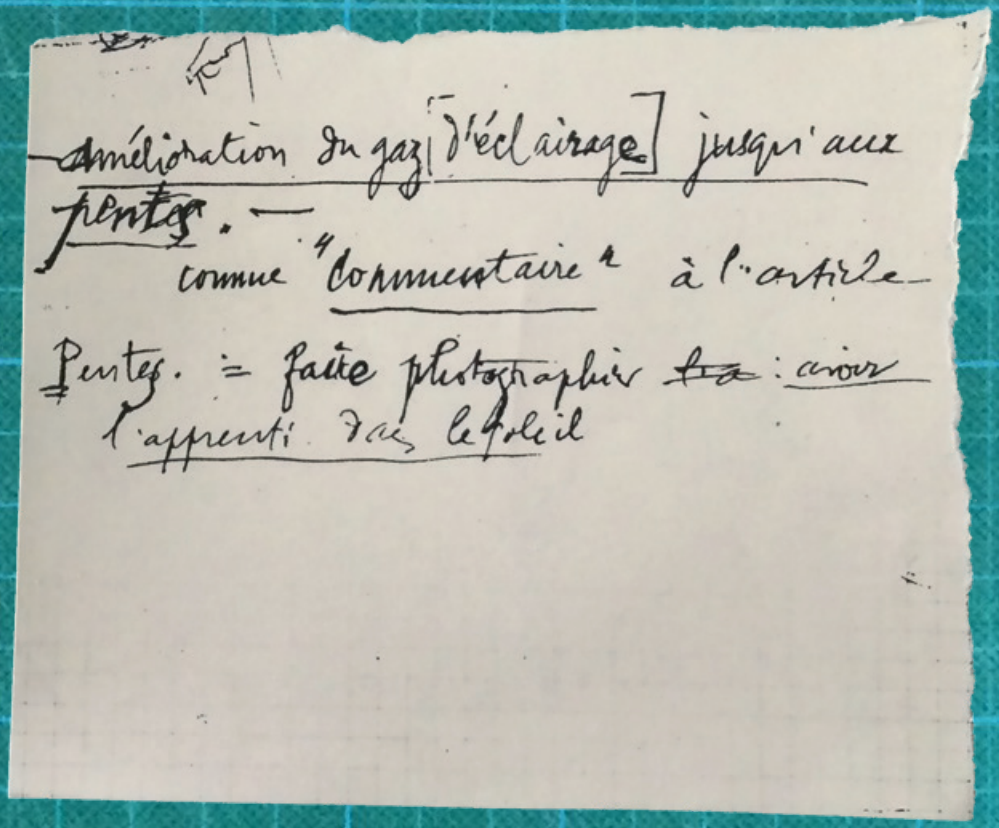
Sztuki i Dokumentacja nr 27 (2022) | *Art and Documentation no. 27 (2022)* • ISSN 2080-4199 • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.12920/ARTandDOC



[21-66/71]
„Panna młoda rozebrana przez swoich kawalerów, jednak." Artysta wprowadza tu motyw maszyny rolniczej – aparatu, instrumentu (do wysiewania?). Wyobraża sobie fragment epistolarny: „W odpowiedzi na list Szanownego Pana z ... krótko. Mam zaszczyt... [ten interes] może być bardzo opłacalny..." Pisze, że nie chce obarczać tymi elementami tytułu.
W rozmowie z Cabannem, Duchamp przyznaje, że przysłówek „jednak" „nie ma żadnego sensu," „nie odnosi się ani do kawalerów, ani do panny młodej," tzn. że jest rozwiązaniem czysto poetyckim: „przysłówek w najpiękniejszym zaprezentowaniu się przysłówka." „Słowa interesowały mnie,"[16] dodaje. Cała ta notatka została przetransponowana w stronę tytułową wydania Hamiltona / Duchampa. Uwypuklony jest zapis: „świat na żółto / o ile możliwe w tekście," z dużym, czerwonym znakiem zapytania.

Sztuki i Dokumentacja nr 27 (2022) | *Art and Documentation* no. 27 (2022) • ISSN 2080-4194 • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

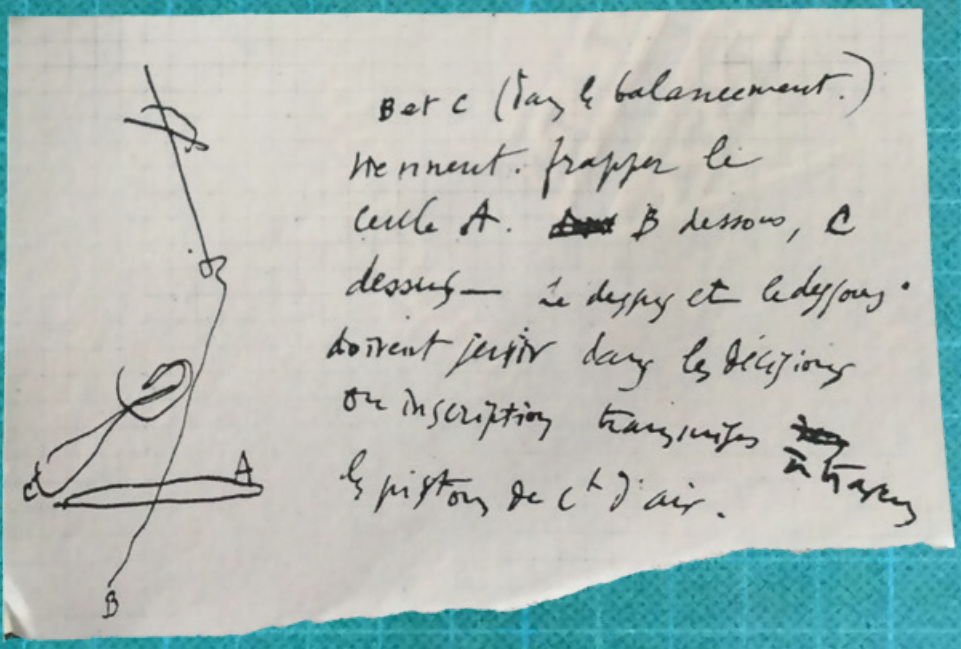




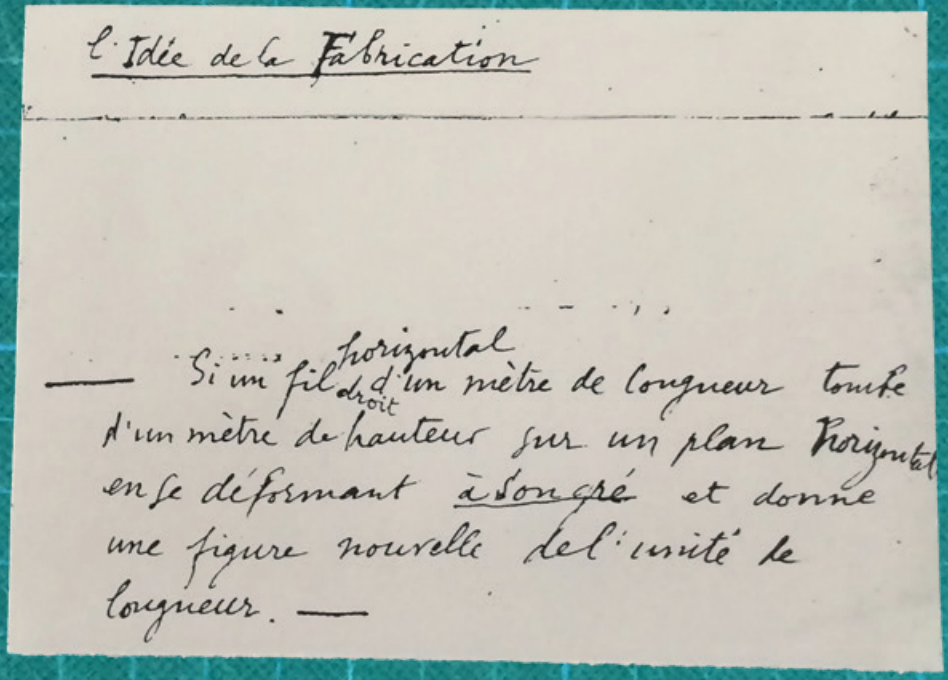
[22-76/81]
„Ulepszanie gazu [oświetleniowego] aż do o pochyłości. – / jako ‘komentarz’ do artykułu Pochyłości = kazać sfotografować: mieć praktykanta w słońcu.”

W *Notatkach*, Duchamp zapisuje: „Pochylnia spływu praktykant w słońcu.”[17] Motyw ten miał najwyraźniej dla niego duże znaczenie: „‘Avoir l’apprenti dans le soleil’, jeśli dobrze przypominam sobie zdanie, które towarzyszyło sylwetce jadącego pod górę rowerzysty, było częścią krótkiej serii krótkich tekstów w pudełku z płytami fotograficznymi (1912 lub 1913?); cieszę się, że mógł Pan je obejrzeć (bo były tylko trzy egzemplarze) u Villona, który wie jeszcze dużo innych rzeczy na mój temat.”[18]

Sztuka i Dokumentacja nr 27 (2022) | Art and Documentation no. 27 (2022) • ISSN 2080-4199 • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.12920/ARTandDOC

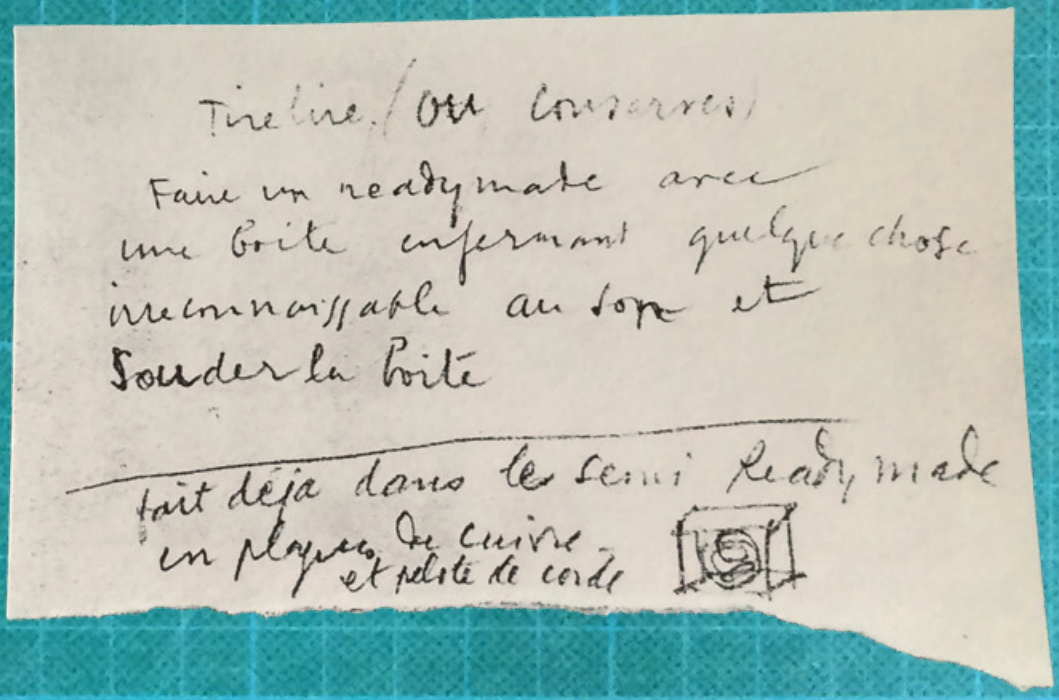


[23-68-69/73]
Ruch wahadłowy między punktem C u góry i B u dołu uderza w okrąg A, znajdujący się po środku. Ruchy tłoka powodują przepływ gazu, przeciąg [„c^t *d'air*" = *courant d'air*]. Góra i dół, czyli to, co powyżej, i to, co poniżej (co to znaczy?), powinny być wzięte pod uwagę w decyzjach przekazywanych przez te tłoki. Ten swobodny przekład jest parafrazą, która ogranicza nieco dwuznaczność, a nawet ezoteryczność tekstu.



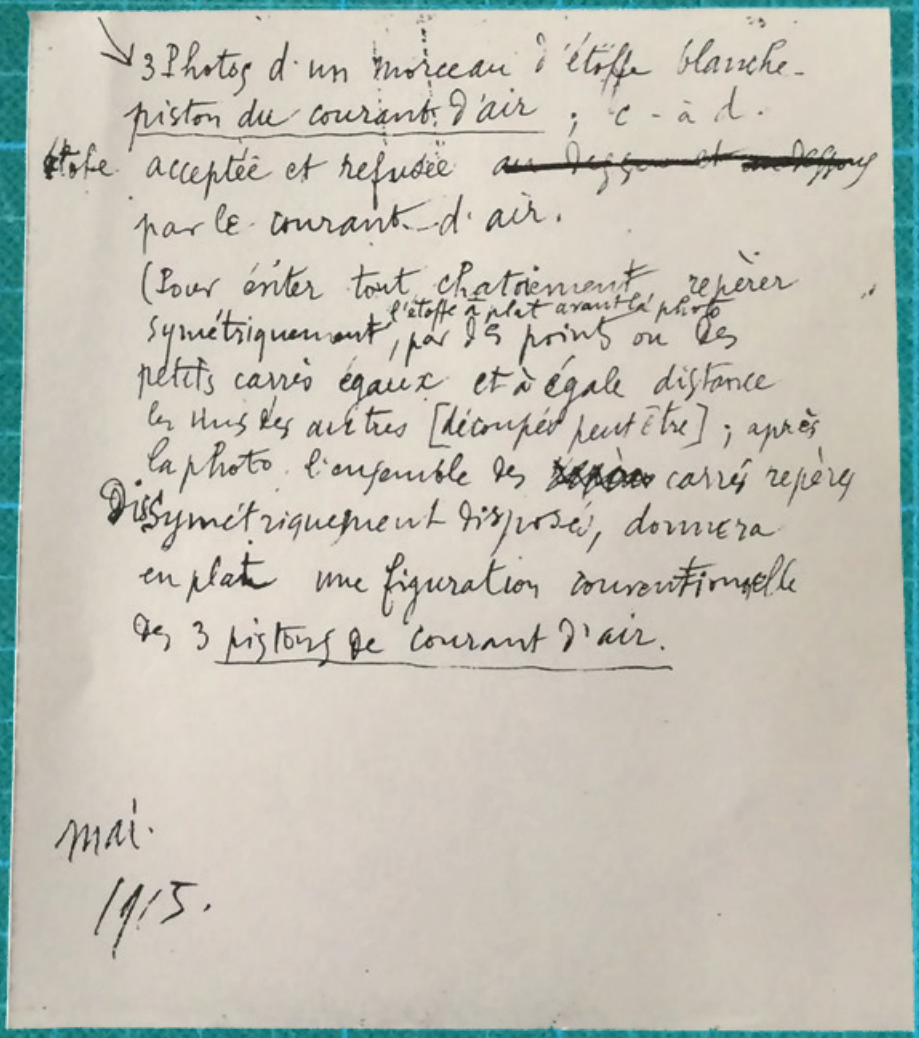
[24-50/56]
„Pomysł do zrealizowania. Jeżeli prosty poziomy sznurek długości jednego metra spada z wysokości jednego metra na poziomą płaszczyznę, zniekształcając się dowolnie i daje nową figurę jednostki długości." – Duchamp opisuje tu sposób realizacji pracy, którą zatytułuje *3 stoppages-étalons* (1913), trzy unieruchomione, wzorcowe przypadki. Czy to także aluzja do fizjologii aktu płciowego? „Zjawisko rozciągnięcia w jednostce długości," fragment [15]. Pomysł ten ma swe źródło w szyldzie punktu usługowego „Stoppage et Talons" (podnoszenie oczek), nieopodal miejsca zamieszkania Duchampa.

Sztuka i Dokumentacja nr 27 (2022) | *Art and Documentation* no. 27 (2022) • ISSN 2080-4194 • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC


Tirelire (ou Conserves)
Faire un readymade avec
une boite enfermant quelque chose
irreconnaissable au son et
Souder la boite

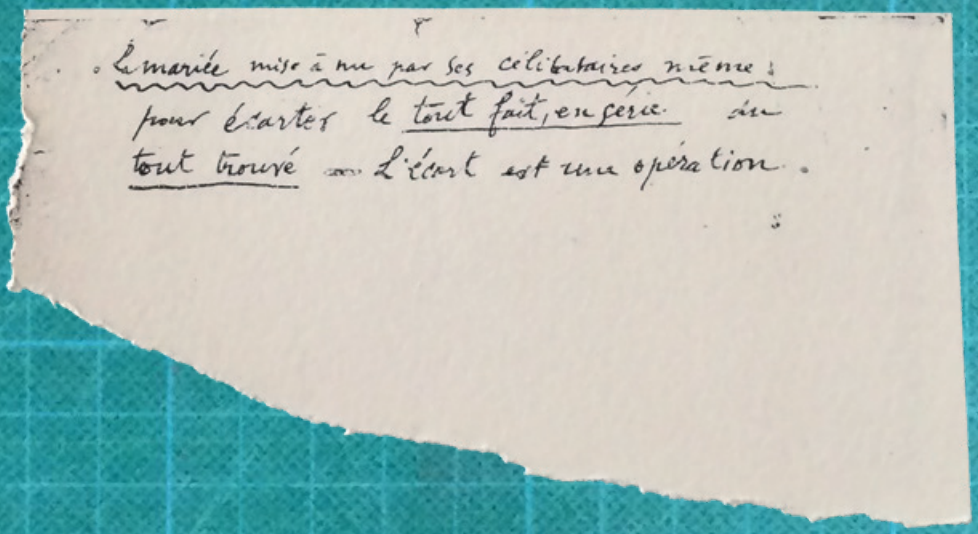
fait déja dans le semi Readymade
en plaques de cuivre
et pelote de corde

[25-49/55]
Opis dwóch innych pomysłów do realizacji, w tym „już wykonany półreadymade z blaszek miedzianych i kłębka sznurka." Idzie o *Un bruit secret* (1916), readymade wspomagany. Drugi pomysł to skarbonka, czyli konserwa (zaspawana puszka zawierająca nierozpoznawalny po dźwięku przedmiot). W obu pomysłach ukryte dźwięki, których źródło niedostępne jest spojrzeniu.

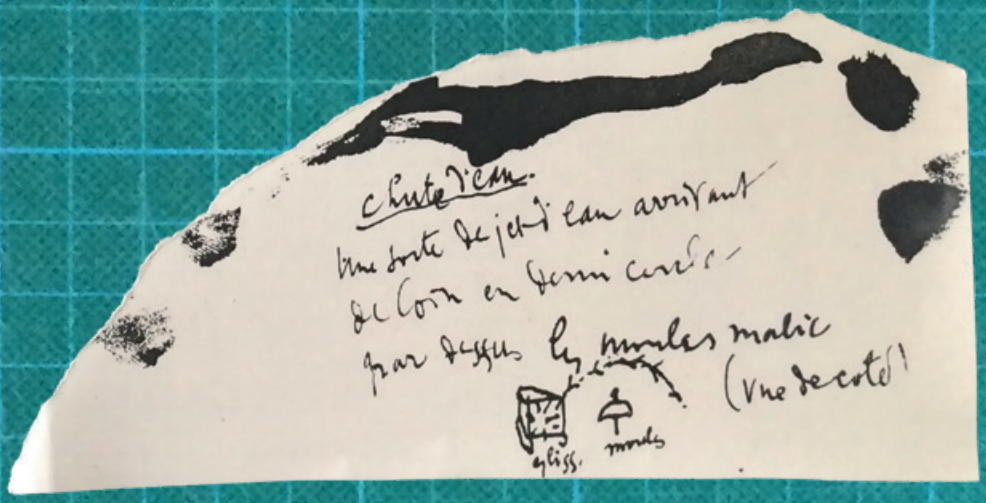

3 Photos d'un morceau d'étoffe blanche-
piston du courant d'air ; c-à-d.
étoffe acceptée et refusée ~~au dessus et au dessous~~
par le courant d'air.
(Pour éviter tout chatoiement repérer
symétriquement l'étoffe à plat avant la photo
par 3 points ou des
petits carrés égaux et à égale distance
les uns des autres [découpés peut être] ; après
la photo l'ensemble des ~~points~~ carrés repérés
Dissymétriquement disposés, donnera
en plan une figuration conventionnelle
des 3 pistons de courant d'air.
mai.
1915.

[26-57/62]
Przygotowania do „konwencjonalnego przedstawienia" trzech tłoków do przepływu powietrza. „3 fotografie kawałka białej tkaniny" to przyszłe elementy *Wielkiej szyby* widoczne na tle „aureoli" „mlecznej drogi:" „tkanina przyjmowana i odrzucana" jest przez przepływ powietrza.

Sztuka i Dokumentacja nr 27 (2022) | *Art and Documentation* no. 27 (2022) • ISSN 2080-4194 • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

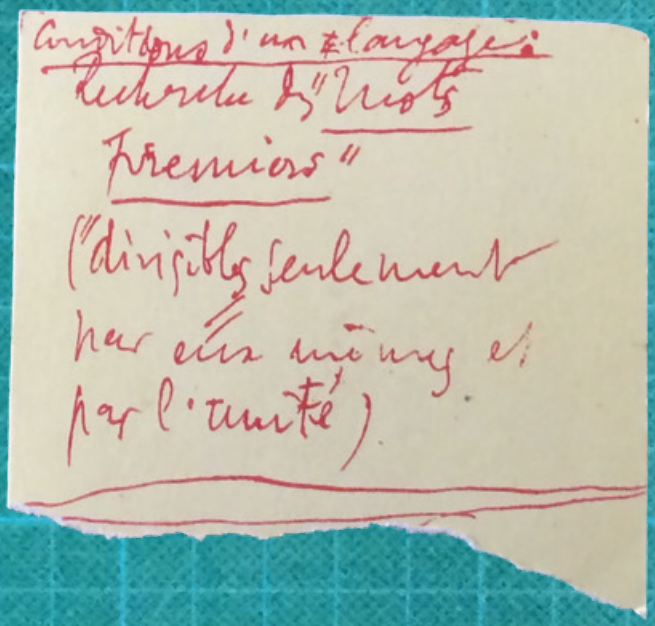

La mariée mise à nu par ses célibataires même :
pour écarter le tout fait, en série du
tout trouvé — L'écart est une opération.

[27-41/46]
„Panna młoda...:" „oddzielić to, co gotowe, seryjne od tego, co w całości znalezione. – To oddzielenie jest pewną operacją."

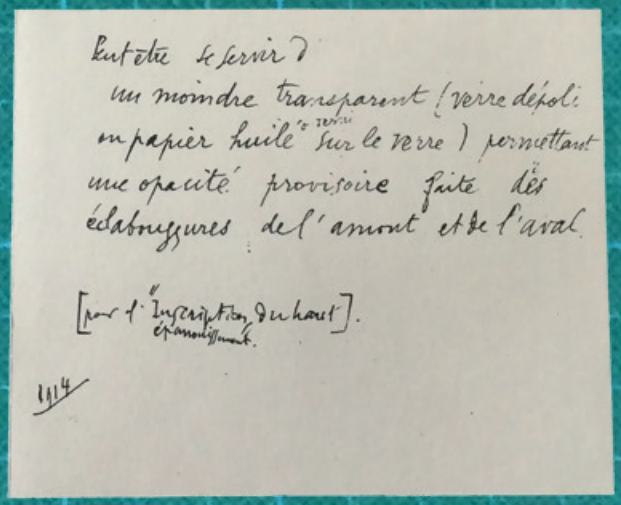


[28-89/95-96]
Motyw wodospadu: „Rodzaj wodotrysku dolatującego z oddali drogą półkolistą," ponad matrycami samców (co przedstawia rysunek i jego opis). Wytrysk pochodzi z prowadnicy (*gliss.* = *glissière*, dosłownie: to, co się ślizga lub po czym się ślizga), ślizgacz.

Sztuka i Dokumentacja nr 27 (2022) | *Art and Documentation* no. 27 (2022) • ISSN 2080-4194 • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

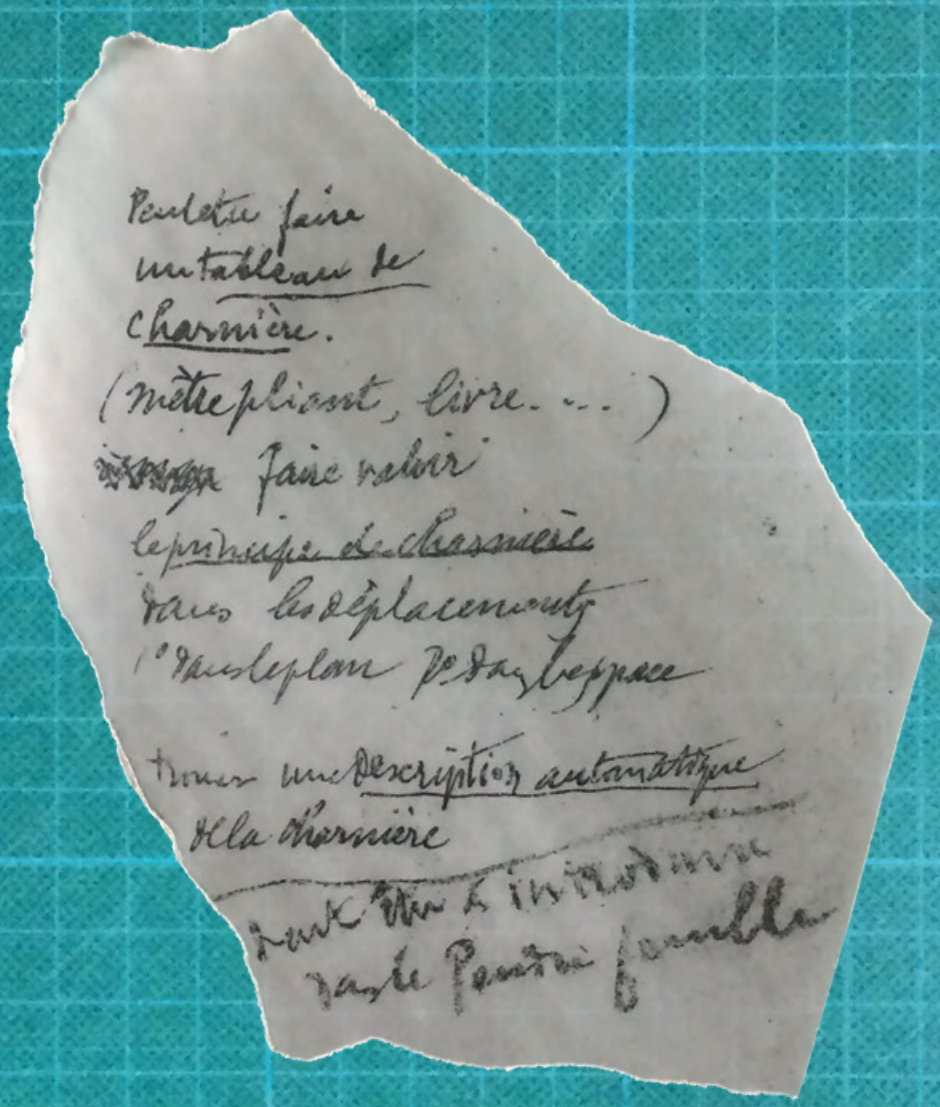

Conditions d'un langage :
Recherche des "Mots
premiers"
("divisibles seulement
par eux mêmes et
par l'unité)

[29-48/53]
Metoda poetycka inspirowana matematyką: „Szukaj ‘Słów pierwszych’ (‘podzielnych’ jedynie przez samych siebie i przez jeden).”

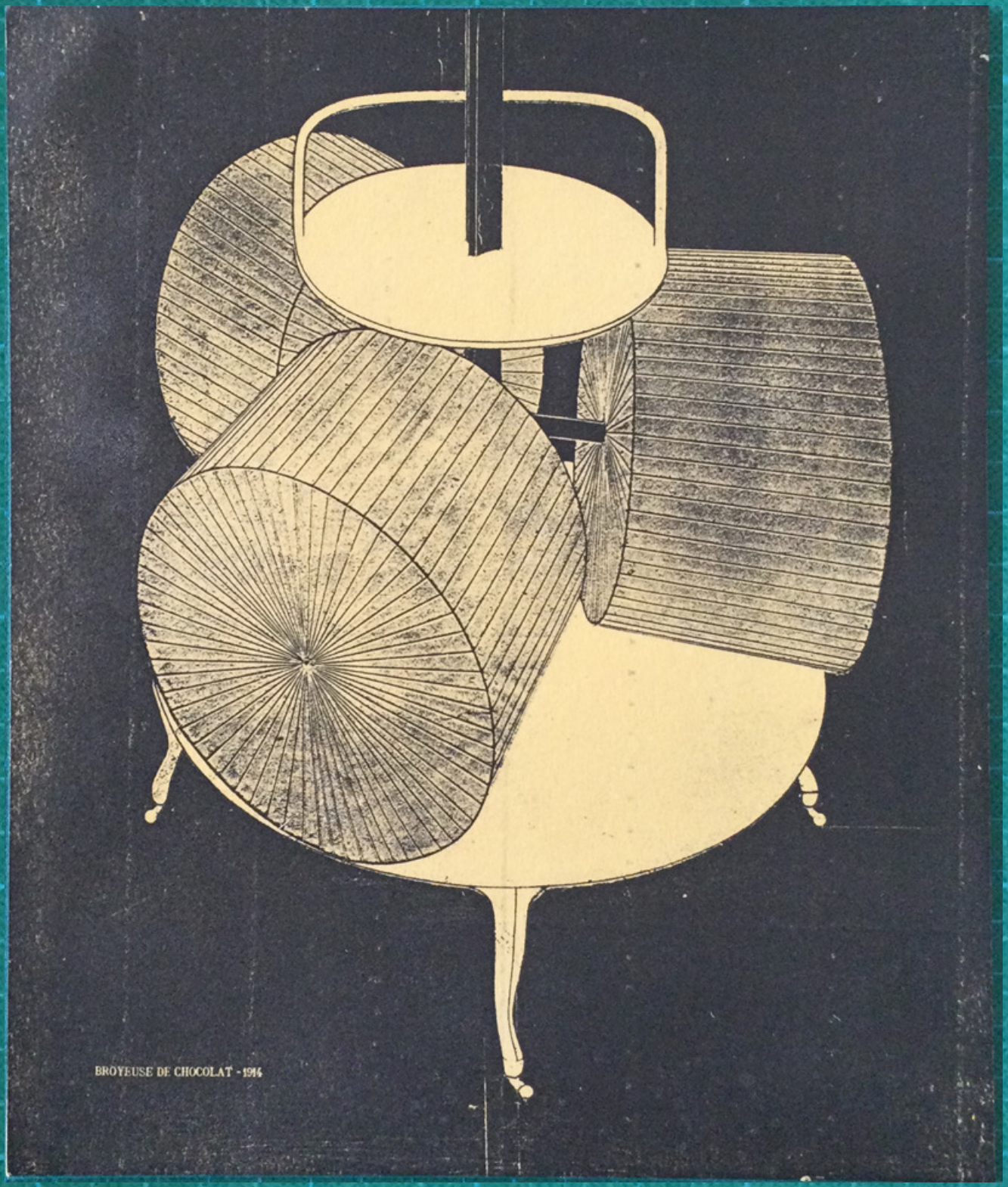


[30-58/63]
Duchamp zastanawia się nad wyborem materiału przepuszczającego światło, ale nieprzeźroczystego. Nosiłby on z obu stron ślady opryskania i u góry napis „spełnienie.”

Sztuka i Dokumentacja nr 27 (2022) | Art and Documentation no. 27 (2022) • ISSN 2080-4194 • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC



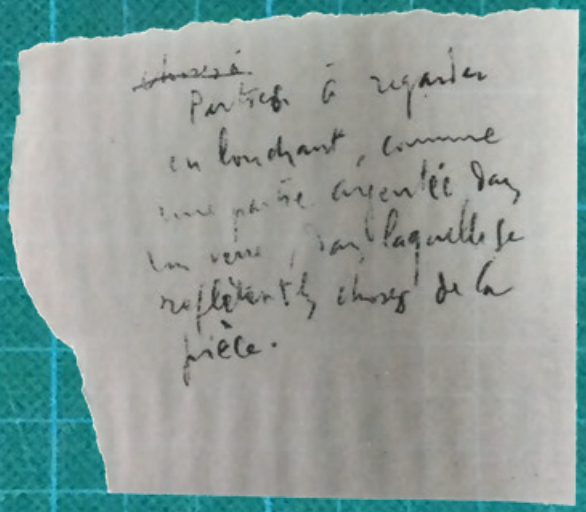
[31-42/48]
Namalować „obraz zawiasu. (Metr składany, książka...).” Być może aluzja do *Episode of Flatland* de Charles Howard Hinton (1907): autor wyjaśnia, że ruch przedmiotu w przestrzeni byłby postrzegany przez dwuwymiarowych mieszkańców Flatlandii, którą przedmiot ten spotyka na swojej drodze, jako punkt stający się dziurą, która się w końcu zasklepia. Czym byłyby wahadłowe ruchy zawiasów w przestrzeni czterowymiarowej? Hipoteza aluzji do Hintona pozwala nadać sens dalszemu ciągowi notatki: „Przedstawić zasadę zawiasu w przemieszczeniach: 1. na płaszczyźnie; 2. w przestrzeni. Znaleźć automatyczny opis zawiasu.” Słowo ‘automatyczny’ – opuszczone w wydaniu Flammariona z roku 1994 i uzupełnione w wydaniu z roku 2013. Dlaczego Duchampa interesuje ruch wahadłowy?



Sztuka i Dokumentacja nr 27 (2022) | *Art and Documentation* no. 27 (2022) • ISSN 2080-4199 • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.12920/ARTandDOC

broyeuse de chocolat

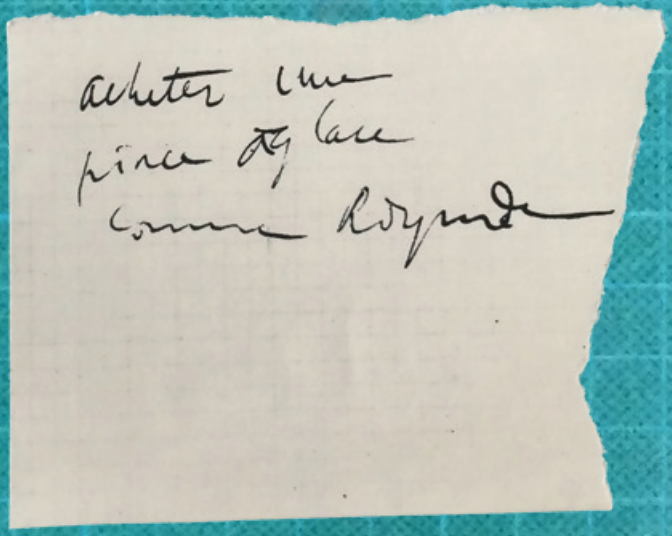
(toile – o m. 55 haut. – 1914) *coll. Walter C. Arensberg*



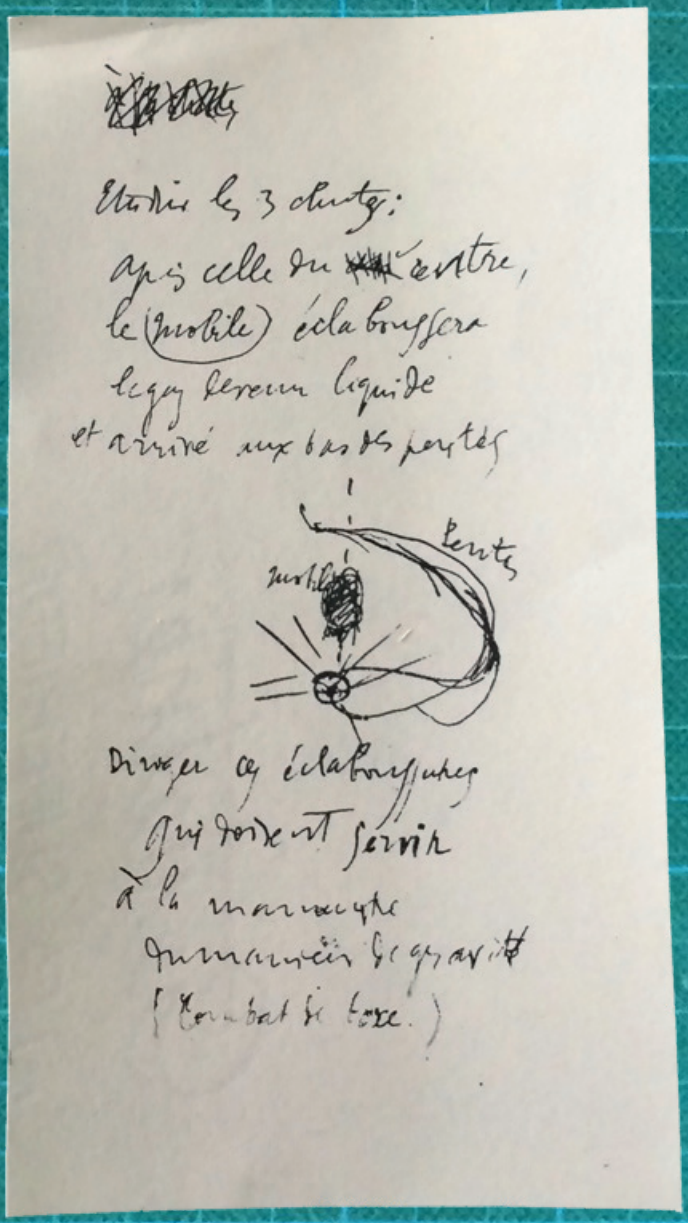
[32-93//99]

„~~Rzeczy do~~ Części do oglądania z ukosa, podobnie jak posrebrzana część w szklance, w której odbijają się rzeczy znajdujące się w pomieszczeniu.” Przykład nie dających się rozwiązać trudności przy transkrypcji notatek: czy przekreślone słowo usunąć z transkrypcji, czy też je pozostawić, ale jako skreślone? W niektórych notatkach, jak tutaj, widnieją słowa przekreślone, w innych są słowa zamazane; ale te dają się czasem odczytać… albo odgadnąć. W *Zielonym pudełku* istnieją rozmaite gradacje skreśleń i nieczytelności.

Sztuka i Dokumentacja nr 27 (2022) | *Art and Documentation* no. 27 (2022) • ISSN 2080-4194 • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC



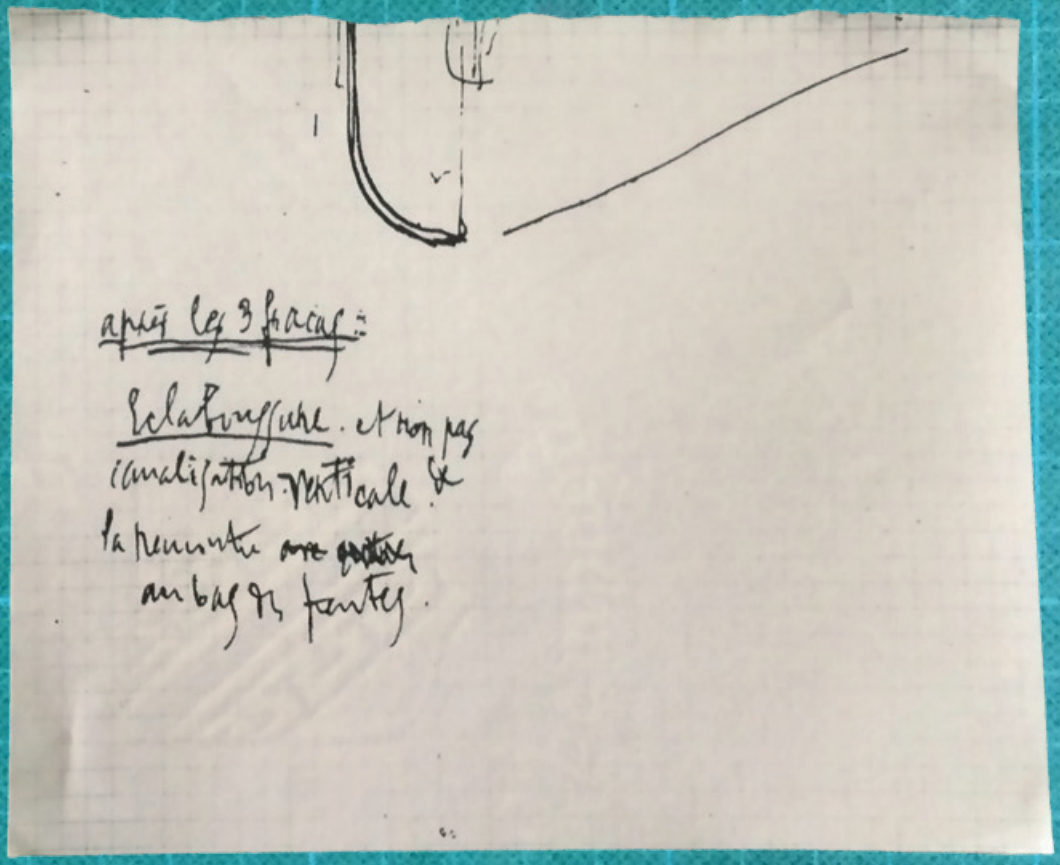
[33-49/55]
„Kupić szczypce do lodu jako Readymade."



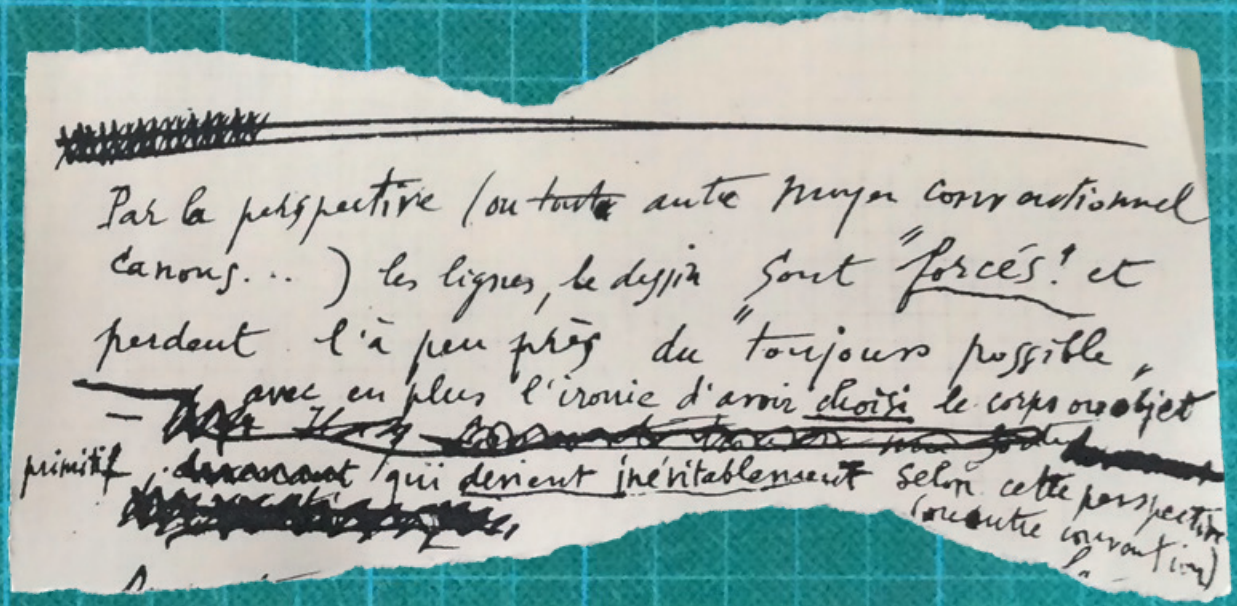
[34-94/100]

„Zbadać 3 upadki." Jak wiele notatek z tego pudełka, ta także dość jest zagadkowa. Pierwszy upadek dotyczy „gazu, który stał się płynny:" „opryskuje go to, co ruchome (*mobile*)." Co to może być? Drugi upadek: „zorientować te ślady opryskania, które powinny posłużyć manewrom manipulatora ciążenia." Notatka [10], jak pamiętamy, mówi o potrzebie przestudiowania „sprężyny w kształcie drążka" aby lepiej manipulować grawitacją. Wreszcie trzeci upadek: „(Walka bokserska):" *knock-out*? Utrata przytomności... Opisy do rysunku: *mobile* i pochyłości.

Sztuka i Dokumentacja nr 27 (2022) | *Art and Documentation no. 27 (2022)* • ISSN 2080-4194 • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.12920/ARTandDOC



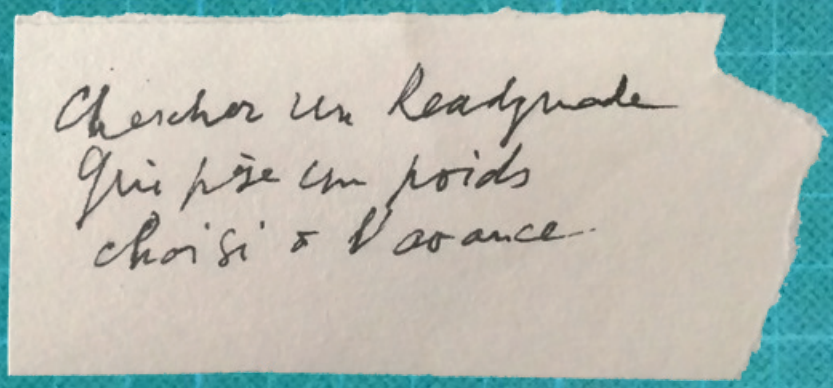
[35-91/97]
„Zderzenie powtórzone 3 razy.” Idzie tu o to opryskanie [ochlapanie – *éclaboussure*], o jego powolne spływanie po pochyłości, precyzuje Duchamp, a nie o kanalizację prowadzącą do połączenia (spotkania) u końca tej pochyłości.



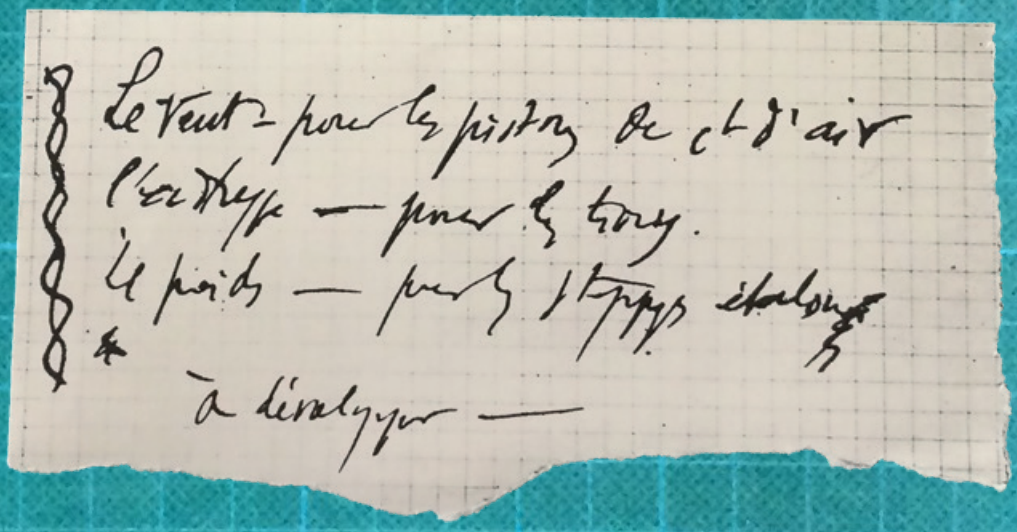
[36-55/60]

„Panna młoda…" jest rodzajem literatury, abstrakcyjną narracją o erotycznym podłożu; jest to opowiedziana z przymrużeniem oka obsesja seksualna i sposoby, w jaki łączy ona i dzieli pannę młodą i jej kawalerów. Jaka by jednak nie była polisemia tych notatek (system matrioszki), z punktu widzenia sztuki najważniejsze jest jednak to, że *Wielka szyba* i załączony do niej komentarz w postaci *Zielonego pudełka*, to eksperyment plastyczny w poszukiwaniu form o nieokreślonym z góry sensie, które anulują tradycyjne kategorie: lewo/prawo, wnętrze/zewnętrze, wklęsłe/wypukłe, góra/dół, pionowe/poziome, awers/rewers, odlewy gazu, nierozróżnialne (*inframince*), hodowla kurzu lub kolorów, stan superszybkiego spoczynku, odcisk termiczny, zakonserwowany przypadek, geometrie nieeuklidesowe, odwrócona forma porowatości, oscylująca gęstość, rozciągliwa jednostka długości, mahoń jako „jako uczuciowy odpowiednik pokruszonego krzemienia," „ołowiane druty […] podobne do włosów," readymade itd. – to feeria pomysłów na wynajdowanie nowych form i praktyk sztuki. Mając to na uwadze, tak można odczytać sens tego fragmentu: wpisanie „tego, co zawsze możliwe" [le *toujours possible*] w konwencjonalne formy przedstawienia (perspektywa, kanon, itp.) ogranicza możliwości i czyni z nich banalne przedmioty, których formy („linie, rysunek," itd.) zostają „wymuszone" [*forcés*] przez konwencje. Rola sztuki, w szczególności sztuki Duchampa, polega nie tyle na odnawianiu konwencji, ile na podtrzymaniu twórczej mocy tego, co tylko i ciągle jeszcze jest możliwe. Inaczej mówiąc, chodziło artyście o uwolnienie sztuki od osądów estetycznych, których przedmiotem są formy, style i dobry gust. Ale sens ten został tu wypowiedziany w do pewnego stopnia zaszyfrowany sposób.

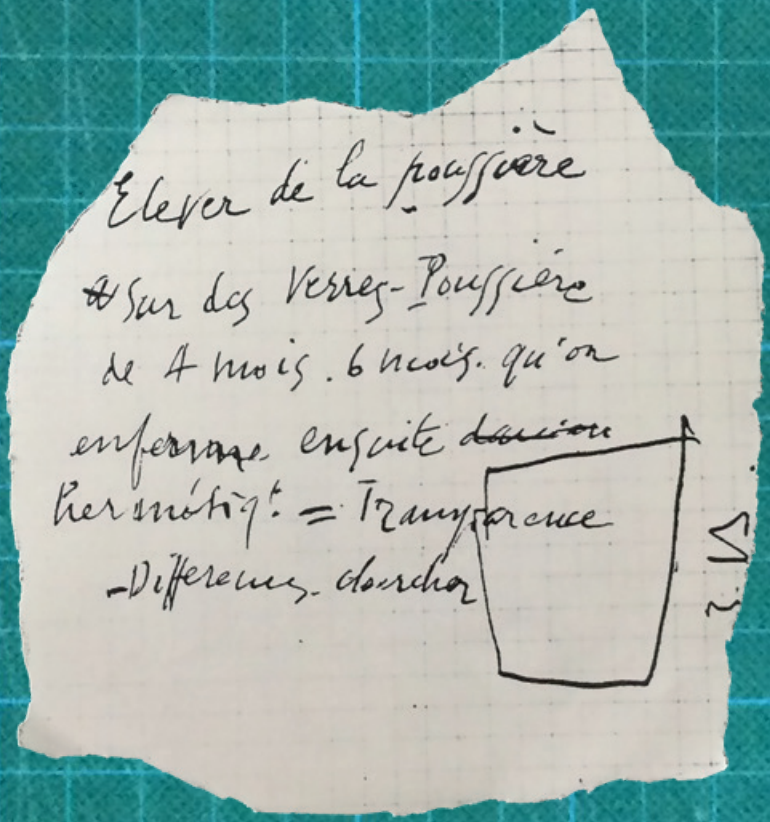
Sztuki i Dokumentacja nr 27 (2022) | *Art and Documentation* no. 27 (2022) • ISSN 2080-4199 • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC


Chercher un Readymade
Qui pèse un poids
choisi à l'avance

[37-nie figuruje u Sanouilleta, ale w *Notes*, notatka 172, s. 107]
„Poszukać Readymade, o z góry wybranej wadze."

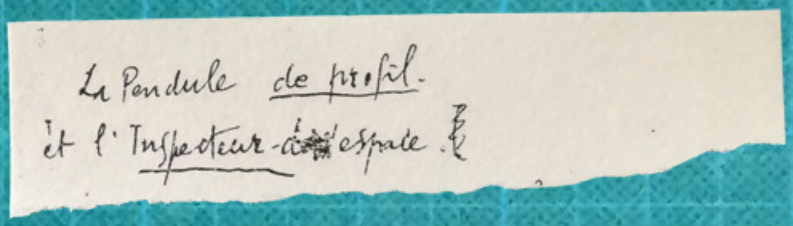

Le vent – pour les pistons de ct d'air
l'adresse – pour les trous.
Le poids – pour les stoppages étalons
à développer –

[38-55/60]
Trzy kategorie „do rozwinięcia:" „wiatr" i tłoki powodujące przeciąg lub strumień gazu, *adresse*, czyli zręczność, lub – jeszcze lepiej – celność, w odniesieniu do „dziur" (zobacz fragment [55 awers]), oraz „ciężar" w stosunku do wzorcowych przypadków (*stoppages étalons*). Dalszy ciąg feerii pomysłów na nowe sposoby praktykowania sztuki.

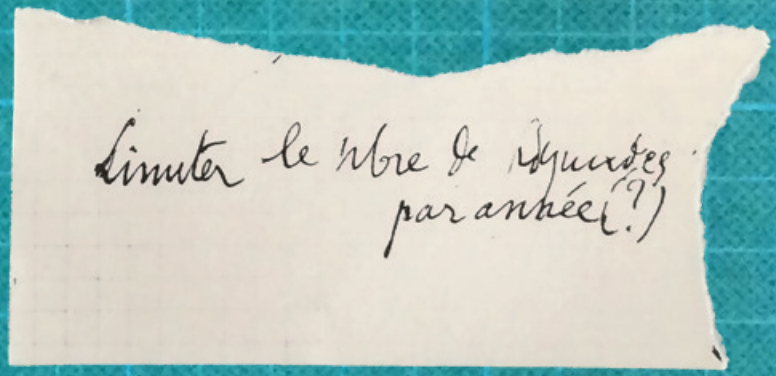


[39-77-78/83]
„Wyhodować kurz na szklankach. Kurz 4-miesięczny.. 6-miesięczny, który zamyka się następnie hermetycznie = Przeźroczystość.” Czy Duchamp proponuje poszukiwać w wyobraźni różnic między tymi dwoma hodowlami? Czy ma na myśli nie dające się rozróżnić różnice (*inframince*)? Motyw kurzu pochodzi być może od Alphonsa Allais, jednego z prekursorów dadaizmu, który, jeszcze jako młody człowiek, obserwował cząsteczki kurzu w strumieniach pochodzącego z lampy naftowej światła, i wyobrażał sobie, że mogą one posiadać własną wrażliwość, a nawet formę życia. Siostra mówiła mu: „– Jak możesz mówić, że cierpią! – przecież nie są żywe. Odpowiadał kategorycznie: – Co ty o tym możesz wiedzieć!”[19]

Sztuki i Dokumentacja nr 27 (2022) | *Art and Documentation no. 27 (2022)* • ISSN 2080-4194 • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.12920/ARTandDOC

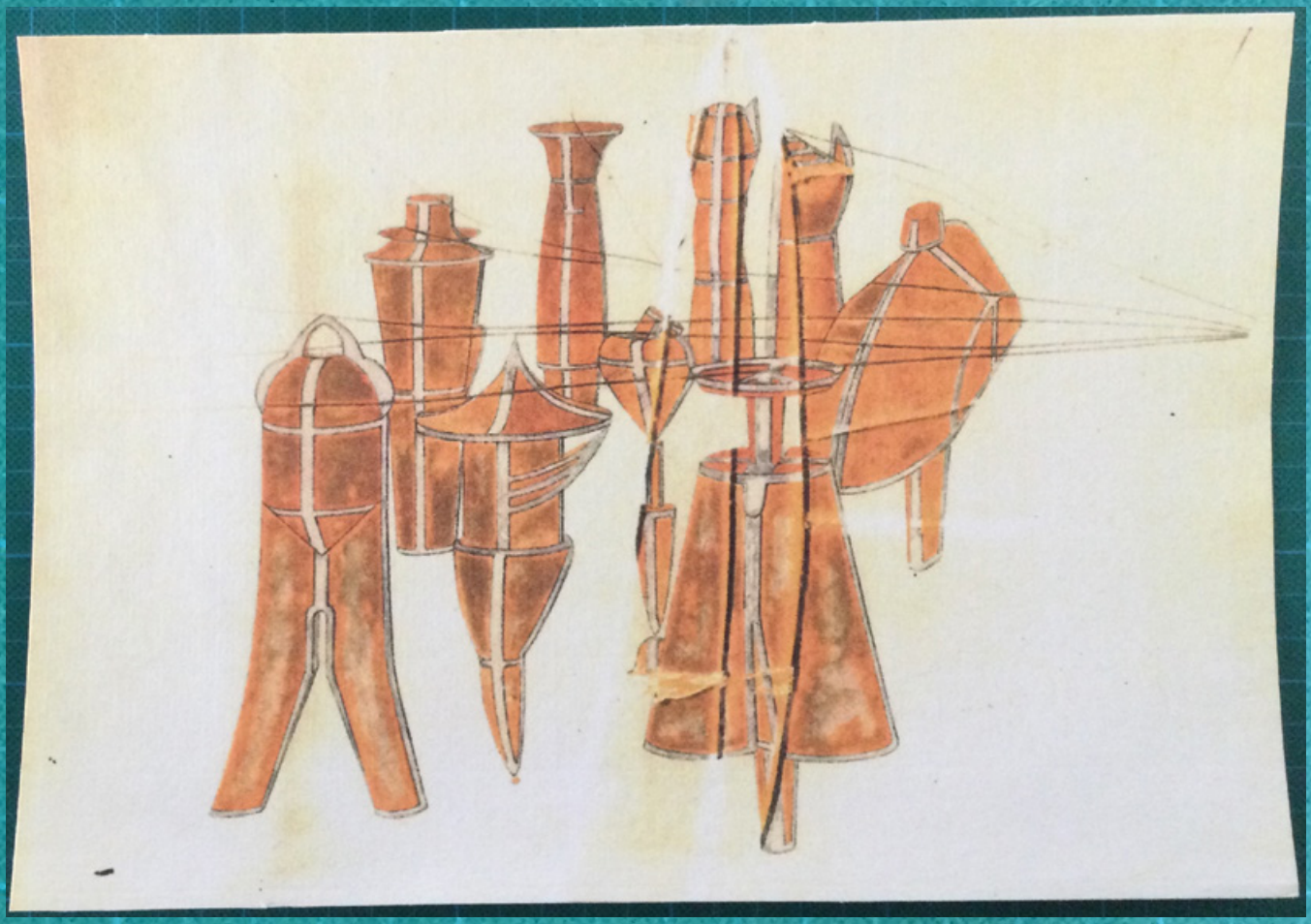


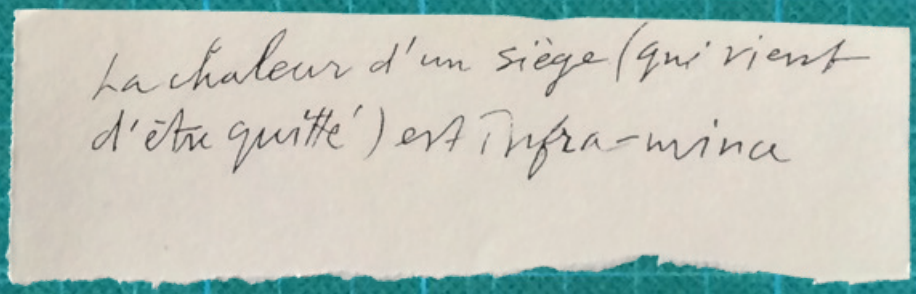
[40-47/52]
„Wahadło *z profilu*:" tzn. punkt widzenia, który czyni ruch wahadła – i upływający czas? – niedostrzegalny? *Inframince*? Wszędzie występują te same ruchy: obsesja jest u Duchampa figurą retoryczną, powracającym nieustannie w coraz to innym przedstawieniu motywem. „Inspektor przestrzeni," to być może jedna z 9 samczych matryc *Wielkiej szyby*, a być może sam artysta, jako badacz przestrzeni. W *Notatkach* czytamy: „czas wielowymiarowy = wahadło z profilu."[20]



[41-50/55]
„Ograniczyć liczbę readymadów na rok (?)" W tym samym roku 1934, w którym Duchamp realizuje *Zielone pudełko*, Władysław Strzemiński notuje: „każdy następny obraz abstrakcyjny ma rację bytu o tyle, o ile zdobywa nowe dane w stosunku do obrazu poprzedniego."[21]

Sztuki i Dokumentacja nr 27 (2022) | *Art and Documentation* no. 27 (2022) • ISSN 2080-4194 • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

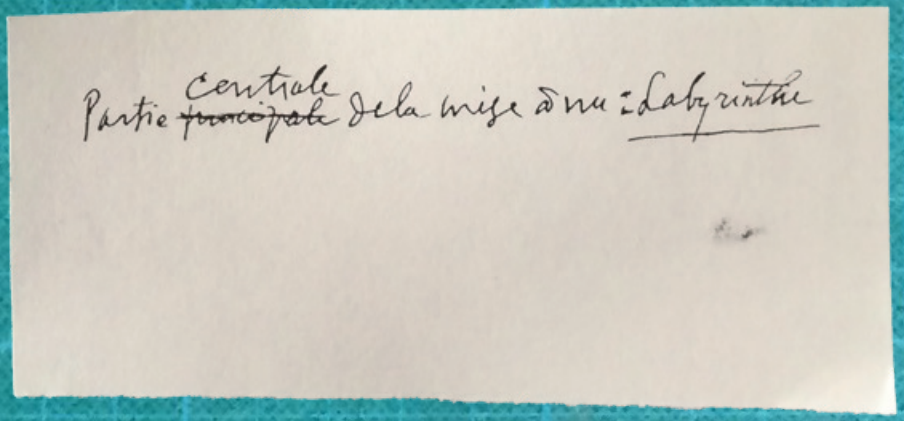




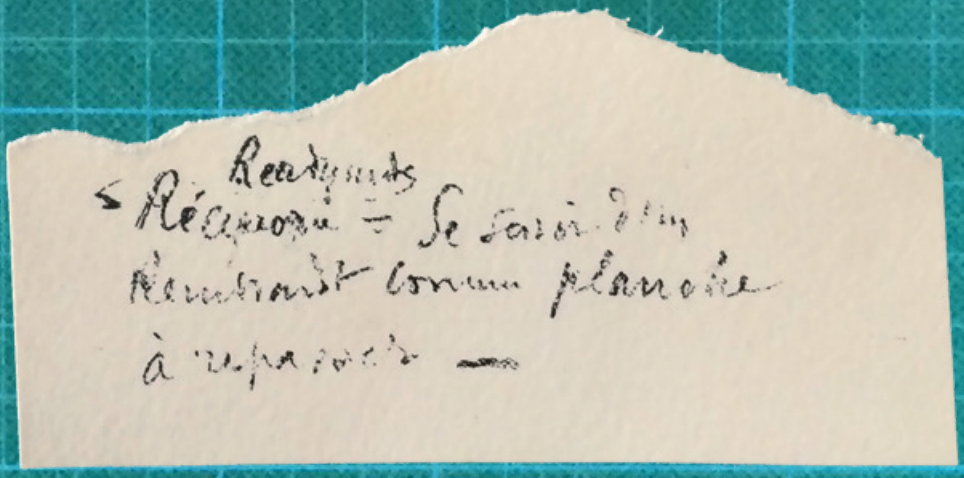
[42-nie figuruje u Sanouilleta, ale w *Notes*, notatka 4, s. 21]
„Ciepło siedzenia, które ktoś właśnie opuścił jest przykładem nierozróżnialnego (*infra-mince*);" idea odcisku termicznego.

Jak przekładać na polski pojęcie *inframince*? *Mince* oznacza 'cienki,' *infra-mince*, pisane czasem z myślnikiem a czasem bez, to niedostrzegalna zmysłami różnica, to, co niepostrzegalne. Pojęcie to bliskie jest *les indiscernables* Gottfrieda W. Leibniza: to, co nierozróżnialne, różnica, której nie można uchwycić zmysłowo, ale którą można pomyśleć, czyli ująć pojęciowo, lub wyobrazić sobie. Trzeba tylko pamiętać, że dla Duchampa *inframince*, to „(przym. [iotnik]), a nie miano [*nom*] – nigdy nie robić zeń rzeczownika."[22] Wiemy, że coś tam jest, ale nie możemy tego ani zobaczyć ani postrzec zmysłami. Najczęściej przyjmujemy w przekładzie wersję: „nieuchwytne;" na przykład: „Bramki metra. – ludzie przechodzący w zupełnie ostatnim momencie /nieuchwytne –"[23]; „Sztruksowe spodnie – ich pogwizdywanie (z czasie marszu) przez pocieranie 2 ud jest rozróżnieniem nieuchwytnym, sygnalizowanym przy pomocy dźwięku (to *nie* jest? dźwięk nieuchwytny)."[24] Nie zawsze jednak jest możliwe takie tłumaczenie, bo czasem, paradoksalnie, trzeba przekładać *inframince* jako „identyczne", „to samo," a nawet „tautologia,"[25] bo nieuchwytna różnica czyni identycznymi dwa seryjnie produkowane przedmioty. „To samo ([przy] prod. seryjnej)"[26] – notuje Duchamp. W innych jeszcze wypadkach, *inframince*, to niepostrzegalne: „To, co możliwe [*le possible*] jest niepostrzegalne."[27] Paradoks *allégorie inframince*, alegorii, która jest *niemal* opisem rzeczywistości.

Sztuka i Dokumentacja nr 27 (2022) | *Art and Documentation* no. 27 (2022) • ISSN 2080-4194 • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.12920/ARTandDOC

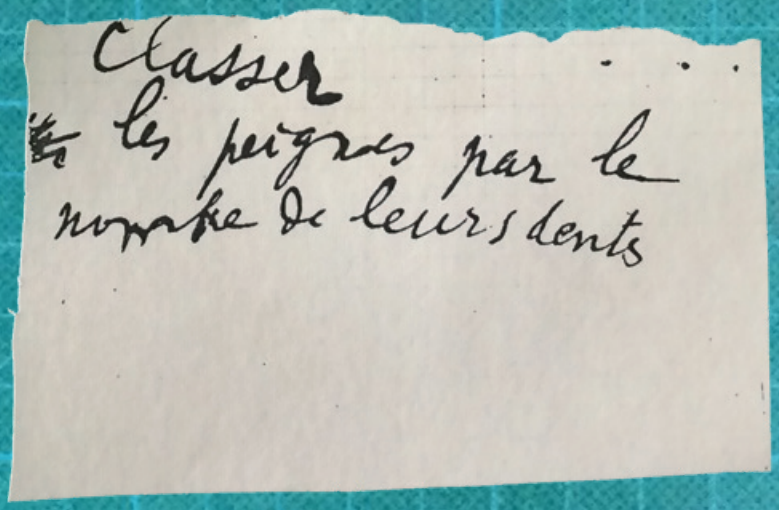


[43-nie figuruje u Sanouilleta, ale w *Notes*, notatka 139, s. 85 (identyczny tekst, ale inna forma pisma: notatka 153 awers, s. 93)] „Część ~~główna~~ środkowa rozebrania – Labirynt.” Hmmm…

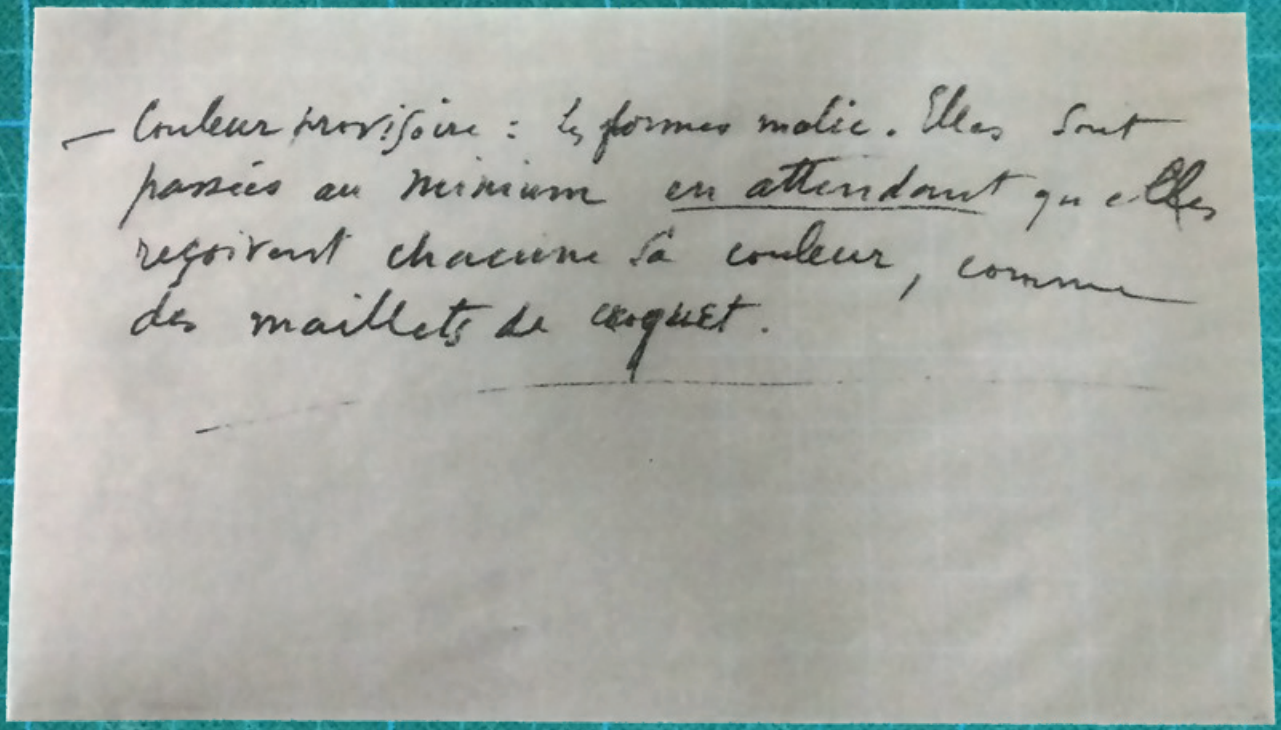


[44-49/55]
„Posłużyć się obrazem Rembrandta jako deską do prasowania.” Przypis w wydaniu Flammariona: „Powtórzone w *Dictionnaire abrégé du surréalisme* w haśle „Ready Made” i poprzedzone następującą definicją: „’Przedmiot użytkowy podniesiony do godności dzieła sztuki mocą samego wyboru artysty.’ Podpisane (M.D.).”[28]

Sztuki i Dokumentacja nr 27 (2022) | *Art and Documentation* no. 27 (2022) • ISSN 2080-4194 • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

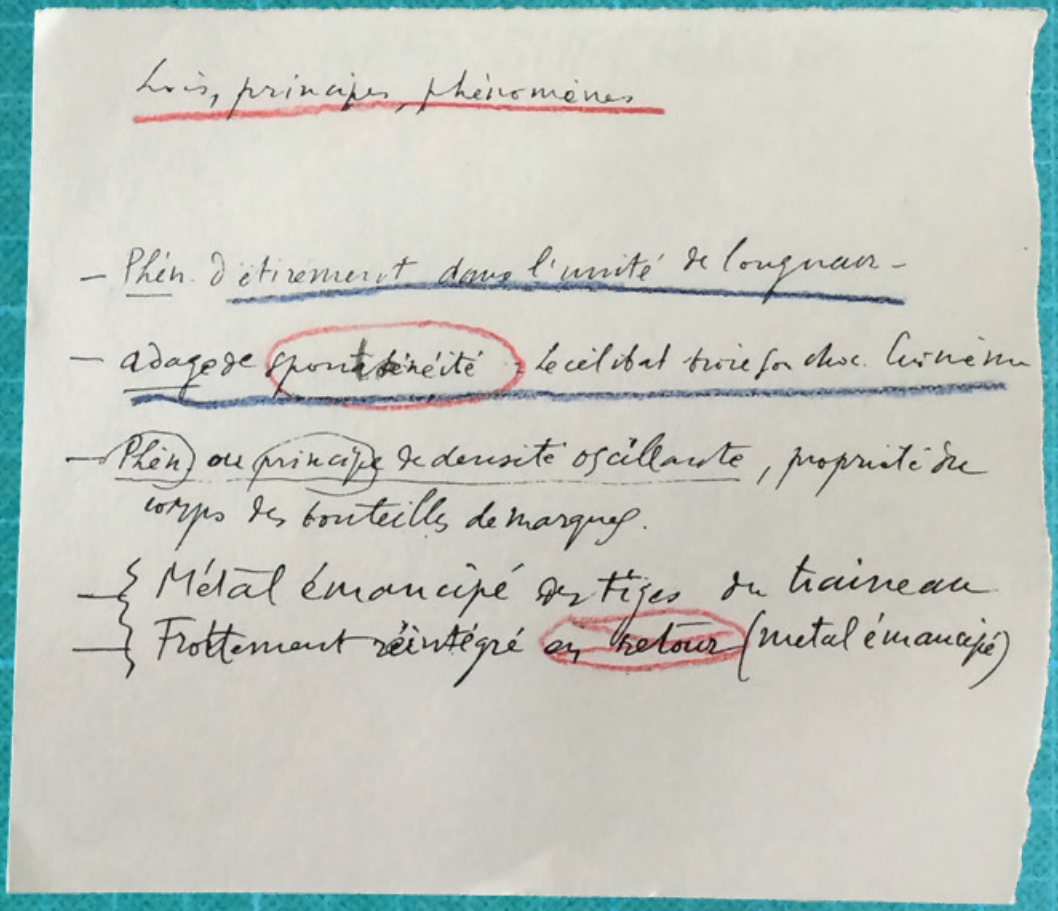


[45-101/108]
„Ułożyć grzebienie według liczby zębów.” Być może ukrytym, ironicznym sensem tego zdania jest klasyfikacja malarstwa według uzębienia artystów (zob. wyjaśnienie we fragmencie [66 awers]).



[46-100/106]
„Kolor tymczasowy: formy kawalerskie. Są pociągnięte minią dopóki nie otrzymają każda swojego koloru, jak młotki do krokieta.”
„Odmawiałem sobie koloru: minia jest kolorem [zarazem] nim nie będąc. Tego typu rzeczy interesowały mnie wówczas.”[29]

Sztuka i Dokumentacja nr 27 (2022) | Art and Documentation no. 27 (2022) • ISSN 2080-4194 • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC


Lois, principes, phénomènes

– Phén. d'étirement dans l'unité de longueur –

– adage de spontanéité – le célibat brise son choc. Cromème

– Phén. ou principe de densité oscillante, propriété du corps des bouteilles de marques.

– Métal émancipé des tiges du traineau

– Frottement réintégré en retour (metal émancipé)

[47-46/52]
„Prawa, zasady, zjawiska”
„– Zjawisko rozciągnięcia w jednostce długości” – czy to aluzja do wzorcowych przypadków?
„– Maksyma spontaniczności = Kawaler miele sobie swoją czekoladę sam.” – spontaniczność: być samemu przyczyną swych inicjatyw. Zob. uwagę do fragmentu [14].

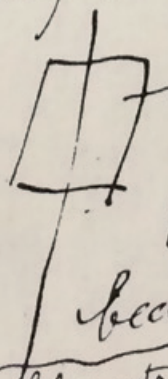
Dwa inne pojęcia tej notatki, to „zjawisko lub zasada gęstości oscylującej” i „wyzwolony metal:” przedmiot z metalu w ruchu swobodniejszym, niż ten, jaki narzucają prowadnice tłoka? Stąd większe tarcie „przywrócone w zamian.”

1913

Dans le Pendu. feuille – etl. épanouissement

Baromètre.

La matière à filaments ~~pourrait s'a~~ pourrait s'allonger ou se rétrécir selon une pression atmosphérique organisée par la guêpe. (matière à filaments extrêmement sensible aux différences de pression ~~de~~ atmosphérique artificielle commandée par la guêpe).



cage isolée contenant la mat. à filaments où se passeraient les tempêtes et les beaux tempe. de la guêpe

la mat. à filaments dans ~~pour~~ son allongement météorologique (partie reliant le pendu au manieur) ressemble à une flamme consistante, c.à.d. ayant une force de solide, elle lèche la boule du manieur en la déplaçant selon ou gré

Sztuka i Dokumentacja nr 27 (2022) | Art and Documentation no. 27 (2022) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

[48-69/74]
„1913 W *pendu femelle* – oraz spełnienie barometryczne." Notatka ta przynosi całą serię nowych, erotyczno-mechanicznych elementów, stopniowo dodawanych przez Duchampa do projektu *Wielkiej szyby*, jak np. „materia włóknista, która mogłaby się wydłużać lub kurczyć pod wpływem ciśnienia atmosferycznego organizowanego przez osę." Ale najtrudniejsza do przetłumaczenia jest *pendu femelle*: samica-wisielec? Hamilton nie próbuje nawet przekładu na angielski i z aprobatą Duchampa pozostawia w tekście termin francuski. *Le pendu*, wisielec: może idzie o obrazowe opisanie stanu całkowitego spadku życiowego napięcia w następstwie rozkwitu? Po francusku, „mała śmierć" (*petite mort*) oznacza „nerwowy dreszczyk, orgazm." „Do rana trwał ten splot dwóch ciał stopionych w długiej pieszczocie: mała śmierć żądzy nadała twarzy Juliette wyraz ekstatycznego przeistoczenia; (Edmond de Goncourt, *Faustin*, 1882, s. 216)."[30] Może trzeba by to przekładać jako „zezwłok samicy"? A może jako zwis lub wahadło? Pójdziemy jednak tropem wydania Duchampa / Hamiltona, i pozostawimy w tekście termin francuski, przekładając wszelako słowo *pendu*, kiedy nie towarzyszy mu *femelle*. Forma komentowanej parafrazy pozwoliła nam przybliżyć nieco sens tego zadziwiającego terminu.

„(Część łącząca wisielca z manipulatorem) przypomina gęsty, to znaczy mający moc ciała stałego, płomień. Liże on kulę manipulatora, przesuwając ją jak chce." Herman Parret tak opisuje absurdalną figurę Sztucznej Kobiety u Duchampa (nieskończony jest wachlarz możliwych odczytań): „jej głównym organem jest żeńskie wahadło, które jest przymocowane u dołu przez osę lub cylindryczny organ płciowy i przez wiatrak meteorologiczny. Leżąca, naga – rozebrana przez natarczywe spojrzenia kawalerów – *Panna młoda* jest małym, samoczynnym motorkiem, którego potrzeby są zaspokajane przez jej własne opary miłości – esencję miłości – przez iskry jej magnetycznych pragnień. Opary te, i te iskry, są wytwarzane w osie i przemieszczane do *pendu femelle*, gdyż są znacznie bardziej mobilne niż odpowiadająca im część obrazu z 1912 roku. Wydaje się nawet, że *pendu femelle*, lekko jedynie zamocowana, może obracać się w kółko pod naciskiem esencji miłości. Głowa i korpus są widoczne, podobnie jak na obrazie z 1912 roku, z tą różnicą, że *pendu femelle* steruje maszyną, która 'wypluwa' Drogę mleczną."[31]

agrafe

En haut du verre (d'en bas) = une sorte de fourchette [plus lourde à la descente qui à la montée (pour économiser la force de chute d'eau)] ~~que~~ doit tomber à califourchon sur l'axe allant de la glissière à la brayeuse.

Cette fourchette est assez haute



pour ne pas toucher cet axe et les deux pointes de la la fourchette ~~viennent~~ pénètrent dans le sous sol par deux trous. Dans ce sous sol elles actionne par sa chute la glissière Elle la fait venir vers la brayeuse. et ~~[illegible]~~ en même temps ouvre les ciseaux.

t.s.v.p

(cette fourchette sera une agrafe ordinaire considerablt agrandie)

Sztuka i Dokumentacja nr 27 (2022) | Art and Documentation no. 27 (2022) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

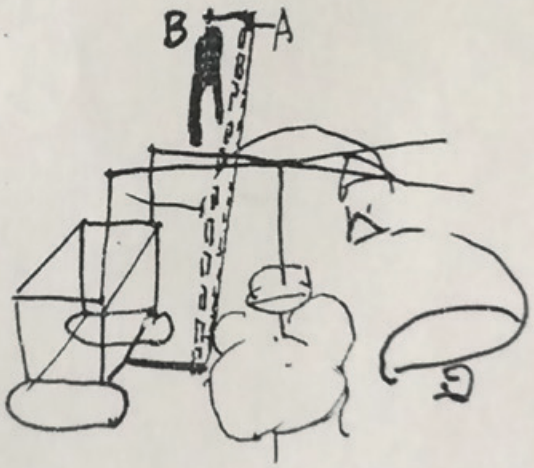
[49-awers-87/93]
„Spinacz. (…) Rodzaj widelca (…), który powinien spadać okrakiem na oś biegnącą od prowadnicy do zgniatacza. Tym widelcem będzie zwyczajny spinacz znacznie powiększony, (…) na tyle wysoki, że nie dotyka tej osi, a oba czubki widelca wchodzą w podziemie przez dwa otwory. W tym podziemiu uruchamia on swym upadkiem prowadnicę. Przybliża ją do zgniatacza, a jednocześnie rozwiera nożyce." Rysunek przedstawia ten spinacz, który najwyraźniej odgina się i staje się widelcem.

W prawym dolnym rogu skrót „t.s.v.p.", który oznacza: „tournez SVP", tzn. proszę odwrócić (kartkę). Zignorowany w transkrypcji z roku 1994, staje się w roku 2013 „~~pour~~".[32] Ewidentny błąd transkrypcji.

[49-rewers-87/93]
Na rysunku rozpoznajemy, u dołu, sanie, młynek do mielenia czekolady, oraz spływanie, u góry – *pendu femelle*, a w środku, jedną kreską zaznaczony ruch pajetek / sitek / parasolek. Duchamp wzmiankuje tu rodzaj „przekładni łańcuchowej," która „zwielokrotnia ruch, aby to działało szybciej" (A). I dodaje podpis do rysunku: „widelec" (B).

~~[illegible]~~ Elle remonte jusqu'en haut au moyen de la chaîne engrenée sur l'axe du moulin à eau. qui fait tourner un pignon avec (A multiplication pour que ça aille ~~[illegible]~~ plus vite.

B fourchette.



[49-rewers-87/93]

Sztuka i Dokumentacja nr 27 (2022) | Art and Documentation no. 27 (2022) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

Prendre un dict. Larousse et copier tous les mots dits "abstraits", càd. qui n'aient pas de référence concrète.

Composer un signe schématique désignant chacun de ces mots. (ce signe peut être composé avec les steppages établis)

Ces signes doivent être considérés comme les lettres du nouvel alphabet.

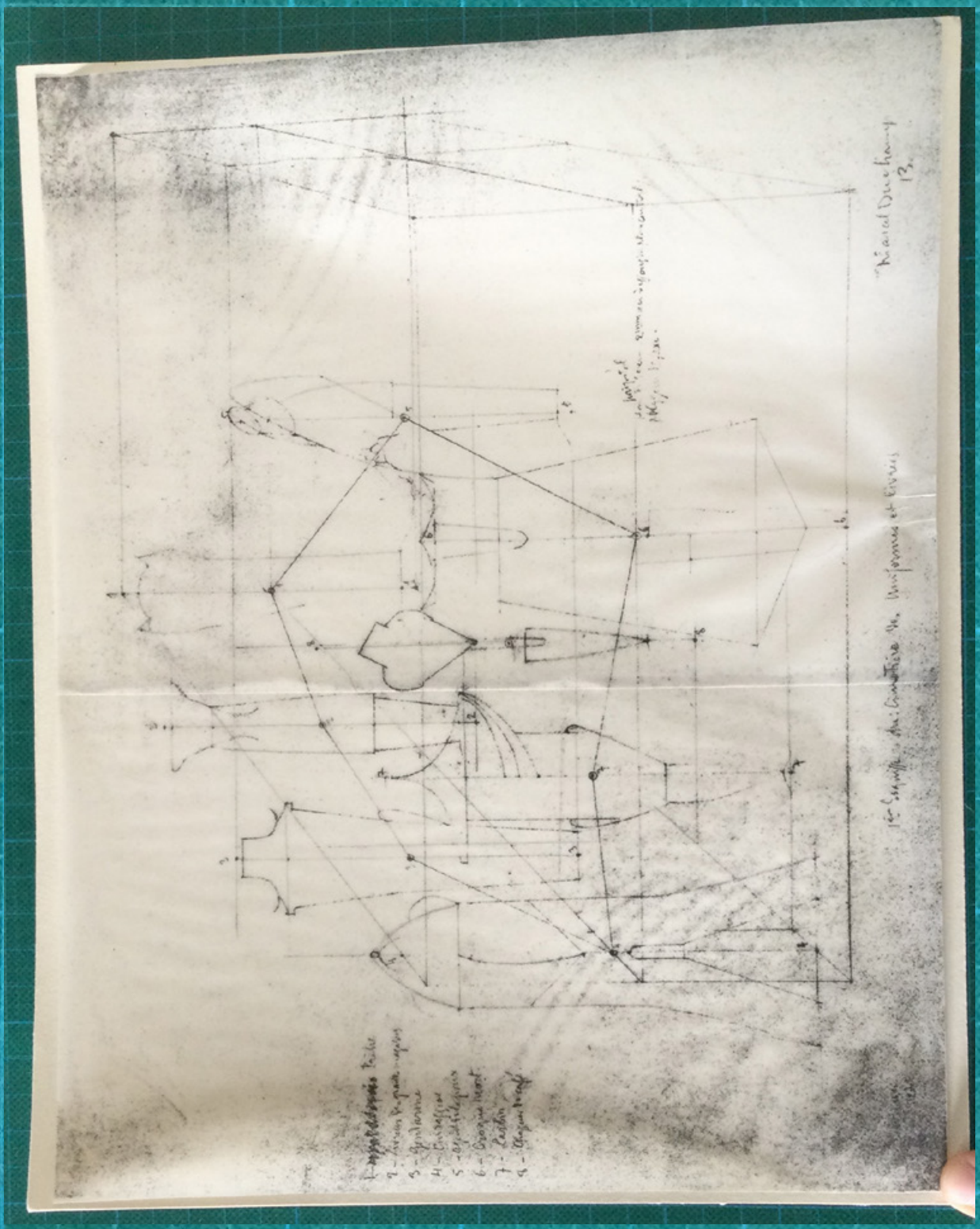
Un groupement de ces signes déterminera

(utiliser les couleurs – pour différencier ce qui correspondrait dans cette [littérature] à substantif, verbe, adverbe déclinaisons, conjugaisons etc)

Nécessité de la continuité idéale. càd: chaque groupement sera relié aux autres groupements par une Signification rigoureuse (sorte de grammaire, n'exigeant plus une construction pédagogique de la phrase. mais, laissant de côté les différences de langages, et les "tournures" propres à chaque langage – pèse et mesure des abstractions de substantifs, de negations, de rapports de sujet à verbe etc, au moyen des signes-étalons. (représentant ces nouvelles relations: conjugaisons, déclinaisons, pluriel et singulier, adjectivation inexprimables par les formes habituelles de alphabétiques concrètes des langues vivantes présentes et à venir.).

Cet alphabet ne convient qu'à l'écriture de ce tableau très probablement.

[50-48/53-54]



Sztuka i Dokumentacja nr 27 (2022) | *Art and Documentation* no. 27 (2022) • ISSN 2080-4194 • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

cimetière des uniformes et livrées

(dessin - 0 m. 35 long. - 1913)

coll. Jean Crotti

[50-48/53-54]
Kartka zawiera projekt uniwersalnego alfabetu (języka), ale który „nadaje się najprawdopodobniej tylko do opisania tego obrazu," czyli *Wielkiej szyby* (?), jak zauważa w konkluzjach Duchamp. A może jest to po prostu przykład języka sztuki, ale na pewno nie „języka wizualnego," którego artysta wystrzega się jako ognia?[33] „Nie chciałem się nawet zajmować językiem wizualnym."[34] Artysta proponuje zatem wypisać ze słownika Larousse'a słowa zwane przez niego „abstrakcyjnymi," to znaczy takie, które nie mają konkretnego odniesienia. Wittgenstein wyjaśnia w wykładzie z roku 1932, że słowa takie, jak 'myśl,' 'umysł' czy 'ideał' – a u Duchampa 'pragnienie,' 'esencja miłości,' ale także 'czwarty wymiar' lub 'sztuka' – nie mają odniesienia do przedmiotów materialnych i dlatego nie można podać ich definicji ostensywnej (tzn. pokazać czym są, wskazać palcem na materialny przedmiot, aby wyjaśnić w ten sposób sens słowa), w przeciwieństwie do słów takich, jak cylinder, igła czy żądło, które można pokazać, mówiąc, na przykład: „to jest taran."[35] Każdemu z tych wybranych ze słownika słów przypisany zostanie znak graficzny i znaki te staną się „literami nowego alfabetu," z których układane będą słowa. Kolorami odróżni się rzeczowniki, czasowniki, przysłówki, deklinacje, koniugacje i inne funkcje gramatyczne tych słów. Będzie to „rodzaj gramatyki, niewymagający już pedagogicznej budowy zdania. Ale pominięte zostaną różnice języków oraz właściwe każdemu językowi 'zwroty,' [... i wprowadzone będą znaki] przedstawiające nowe relacje: koniugacje, deklinacje, liczbę mnogą i liczbę pojedynczą, adiektywizację, niewyrażalne przez konkretne alfabetyczne formy obecnych i przyszłych języków żywych."

Sztuka i Dokumentacja nr 27 (2022) | *Art and Documentation* no. 27 (2022) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

Bouteille de Bénédictine comme forme du Poids.

4 Poids en forme de Bouteilles de marques.

Le chariot devrait, en récitant ses litanies, aller de A en B. et revenir de B en A. à une allure de soubresaut, il se présente en costume d'Emancipation, cachant dans son sein le paysage du moulin à eau, il suit nécessairement qu'un poids de plomb à la 3me puissance en forme de bouteille de Bénédictine agissant normalement sur un système de cordons attachés au chariot, le forcerait à venir de A en B. beaucoup trop alambiqué.

Les ressorts x et x' ... le remettent aussitôt après dans sa position initiale (A).

Chanson de la révolution de la bouteille de Béné. — Après avoir tiré le chariot par sa chute, la bouteille de Bénédictine se laisse enlever par le crochet, cf. elle s'endort en remontant, le point mort la réveille en sursaut et la tête en bas. Elle pirouette et s'abat verticalement aux ordres de la pesanteur.

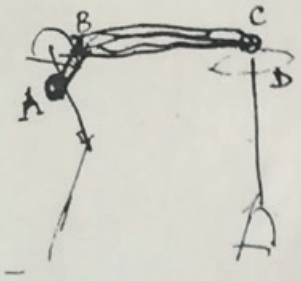
Composition (Corps) moléculaire des bouteilles (à cul de plomb), telle qu'il est impossible d'en calculer le poids. = Densité très forte et en perpétuel mt non fixe comme celle des métaux (Densité oscillante). C'est par cette densité oscillante qu'est fixé le choix entre les 3 fracas. C'est vraiment cette densité oscillante qui exprime la liberté d'indiff

[51-88-89/94-95]

[51-88-89/94-95]
„Butelka Benedyktynki jako forma obciążnika." Opisując konstrukcję tej erotycznej mechaniki, Duchamp zauważa w pewnym momencie, że jest ona „zdecydowanie zbyt zawiła." Jak w zegarze ściennym, 4 ołowiane obciążniki mają kształt butelek Benedyktynki (dochodzi do tego „Pieśń rewolucyjna butelki Benedyktynki"). Wózek powinien, recytując swoje pojękujące litanie, sprężynując, przemieszczać się w podskokach z A do B i wracać z B do A. W przebraniu „Emancypacji," skrywa on w sobie formy tradycji („pejzaż z młynem wodnym"). Butelka Benedyktynki „idąc do góry zasypia; martwy punkt budzi ją gwałtownie i z głową w dół. Kręci się w kółko i upada pionowo zgodnie z prawem ciążenia. Powraca pojęcie „gęstości oscylującej:" to ono „określa wybór spomiędzy trzech zderzeń [*fracas*]. To naprawdę ta gęstość oscylująca wyraża wolność obojętności." To ostatnie pojęcie zapożyczone od Kartezjusza: rozum dokonuje wyboru bez skłonności zmysłowych lub pragnień, które wpływałyby na wybór – taka jest racjonalna wolność u Kartezjusza. Przez analogię, artysta wprowadza pojęcie „obojętności estetycznej,"[36] która powinna cechować wybór readymade. Przykładem może być notatka [37]: „Poszukać readymade, o z góry wybranej wadze." Przy wyborze przedmiotu odpowiadającego temu kryterium, ocena estetyczna nie będzie już odgrywać żadnej roli: „piękno obojętności" (fragment [62]).

[52-awers-57-58/62-63]
„[Spełnienie] ABC. / Zrobić z niego Napis (tytuł,). / Napis ruchomy, czyli taki, w którym zbiór jednostek alfabetycznych nie byłby już ściśle uporządkowany od lewej do prawej. (…) W A będzie [coś w rodzaju skrzynki na Litery] (alfabet), które wyruszą w kierunku B i C (rozwinąć, zbadać)." Aby zrozumieć te pomysły, trzeba przyjrzeć się rysunkowi. Trzeba go także porównać z *Wielką szybą*, aby ocenić które z nich zostały ostatecznie zrealizowane. Duchamp przewiduje realizację tego pomysłu „Metodą fotograficzną (…) Za pomocą płyty – odwracamy kartkę…

[52-rewers-58/63]
… powiększającej: spreparować dużą szybę z użyciem bromku srebra i zrobić odbitkę, stykową odwróconą (zasięgnąć informacji u fotografa). / Może poszukać sposobu, by otrzymać odbitki nakładające się na siebie – (to znaczy pierwsza odbitka – pierwszej jednostki alfabetycznej (na przykład). / Użyć tiosiarczanu sodu – wykonać drugą odbitkę drugiej jednostki alfabetycznej, nakładającą się na pierwszą, lecz odbijając tylko to, co najważniejsze, bez tła (przeźroczyste tło szkła). (…) Wszystko to przestudiować pod kątem wykonania."
O ile niektóre notatki z pudełka są niezrozumiałe, o tyle inne, takie, jak ta, pokazują, że projekt był traktowany bardzo konkretnie pod kątem realizacji. Są także jasne i ważne zapiski określające postawę Duchampa jako artysty, zwłaszcza – ale nie tylko – na temat readymade.
Jest także szkic na awersie tej kartki…



[Epanouissement] ABC.

En faire une Inscription (titre,).

Inscription mouvante. c.à.d. dont l'ensemble des unités alphabétiques. n'aient plus un ordre rigoureux de gauche à droite. — chaque unité alphabétique sera une seule fois présente dans l'ensemble ABC. et se déplacera de A en C et retour.

— Car, de A vers C, l'inscription doit, selon les besoins d'équilibre du plateau D, déplacer un [stabilisateur] (boule ou autre). sur ce plateau D

En A. ~~xxx~~ il y aura [une sorte de boîte à lettres] (alphabet) qui partiront vers B et C. (à développer étudier)

Représentation de cette inscription : Moyen photographique

Déterminer ~~Etablir~~ les unités alphabétiques (leur nombre, forme, signification..).

figurer sculpturalement cette inscription en mouvement.

et photographier instantané. faire agrandir aux dimensions définitives. — Avec le cliché

bromure

d'agrandissement : faire préparer une ~~bromure~~ d'argent - la ~~[illegible]~~ grande glace et tirer une épreuve directe à l'envers. (demander renseignements à photographe).

Peut-être chercher un moyen d'obtenir des épreuves superposées. — c.à.d. une première épreuve de la première unité alphabétique (par exemple) ~~[illegible]~~ hyposulfiter. — faire une seconde épreuve de la seconde unité alphabétique se superposant à la première. mais n'imprimant que l'essentiel sans fond (le fond transparent du verre).

3me 4me, 5me etc. mutés.

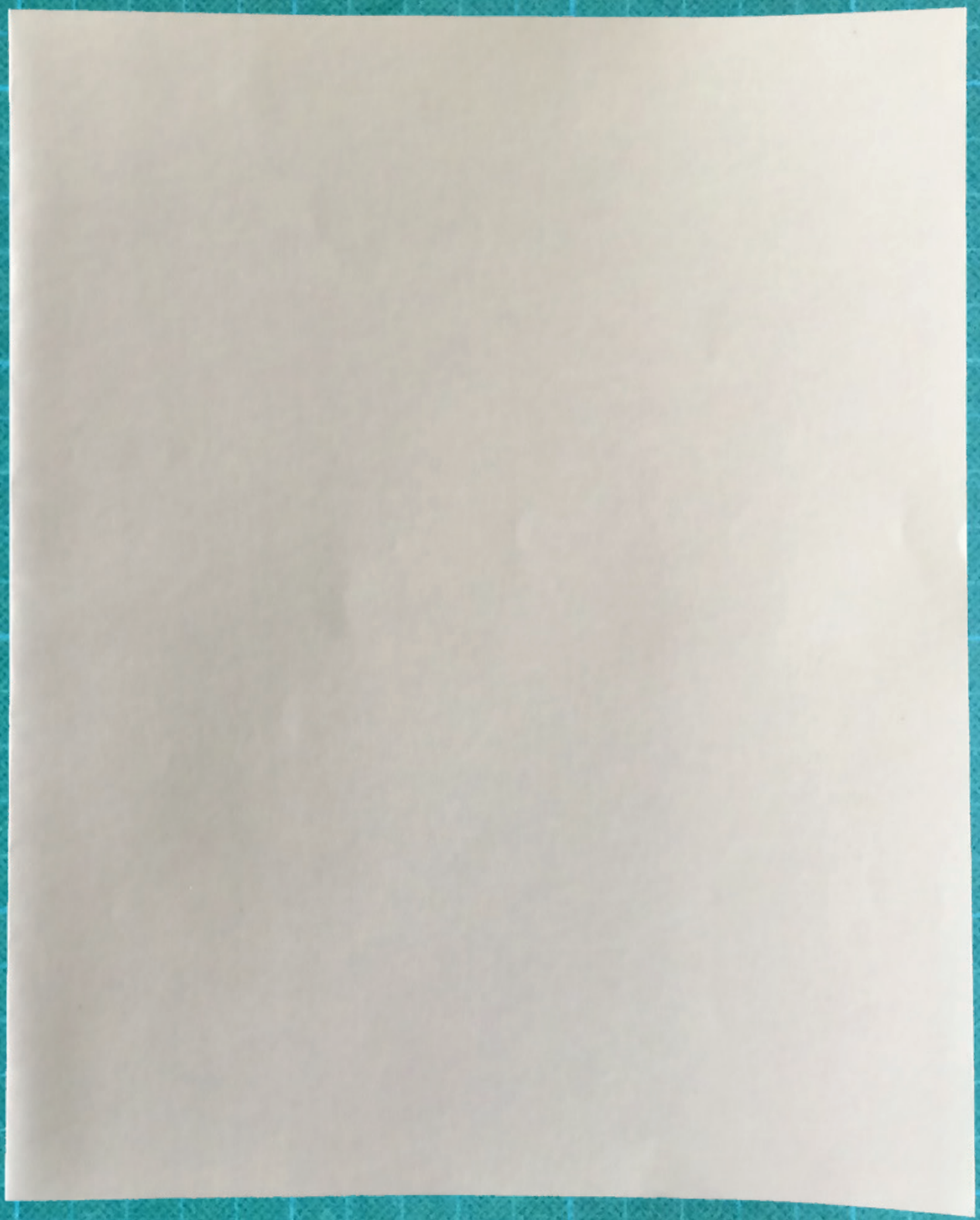
tout cela à étudier pour l'exécution.

(Peut être faire ~~un~~ exécuter un cliché en simili. pour imprimer simplement.).

???

[52-rewers-58/63]

Sztuka i Dokumentacja nr 27 (2022) | Art and Documentation no. 27 (2022) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC



[53a]

La Mariée. squelette.

La mariée, à sa base, est un réservoir à essence d'amour. (ou puissance-timide). Cette puissance-timide, distribuée par moteur à

Sztuka i Dokumentacja nr 27 (2022) | Art and Documentation no. 27 (2022) | ISSN 2080-4194 • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.12920/ARTandDOC

cylindres faibles, au contact des étincelles II
de sa vie constante (magnéto-désir) explose
et épanouit cette vierge arrivée au
Terme de son désir.

Outre les étincelles de la magneto-désir, les
étincelles artificielles que produit la
mise à nu électrique doivent fournir
des explosions dans le moteur à cylindres
faibles.

Donc, le moteur à cylindres faibles est à
2 temps. Le 1er temps (étincelles de la
magneto-désir) commande l'arbre-type
immobile. Cet arbre-type est une
sorte de colonne vertébrale et doit être
l'appui de l'épanouissement en mise
à nu volontaire de la mariée.
Le 2me temps (étincelles artificielles de
la mise à nu électrique) commande
l'appareil d'horlogerie, traduction graphique
de l'épanouissement en mise à nu
par les célibataires. (exprimant la
saccade lancinante de la grande aiguille
des horloges électriques.)

[53b-65-66/70-71]

[53b-65-66/70-71]
„Panna młoda. Szkielet. / Panna młoda, u swej podstawy, jest zbiornikiem esencji miłości (czyli mocy i nieśmiałości). Ta nieśmiała moc, dostarczana do silnika o słabowitych cylindrach, w zetknięciu z iskrami nieustającego życia (magnetyczne pożądanie) eksploduje i doprowadza do rozkwitu dziewicę, która doszła do kresu swego pożądania." *Épanouissement* oddajemy, w zależności od kontekstu gramatycznego, już to jako 'rozkwit,' już to jako 'spełnienie;' *essence* oznacza po francusku esencję, ale także benzynę, która eksploduje w cylindrach silnika; *squelette* może oznaczać szkielet, ale także schemat, podstawę, bazę.

„*Cylindres bien faibles,*" słabe, słabowite cylindry; wyrażenie pozostaje do pewnego stopnia enigmatyczne.

Oprócz iskier magnetycznego pożądania, ten długi opis wprowadza motyw „dobrowolnego rozbierania" panny młodej oraz zasadę silnika dwutaktowego." Pierwszy takt, to emanacja iskier pożądania, które „sterują nieruchomym typowym zwykłym drzewem." Drugi takt, to iskry powodowane elektrycznym rozbieraniem panny młodej, które „wprawiają w ruch mechanizm zegarowy (...) (wyrażający skokowy ruch dużej igły zegarów elektrycznych)."

[53c-66/71]
„Panna młoda akceptuje to rozbieranie przez kawalerów, skoro dostarcza esencji / benzyny miłości iskrom rozbierania elektrycznego; co więcej, przyczynia się do całkowitej nagości, dodając do pierwszego ogniska iskier (rozbierania elektrycznego) drugie ognisko iskier swego magnetycznego pożądania. / Rozkwit."

Sztuka i Dokumentacja nr 27 (2022) | *Art and Documentation* no. 27 (2022) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

Préface 1

Etant donnés 1° la chute d'eau
2° le gaz d'éclairage,

on déterminera
nous déterminerons les conditions,
du Repos instantané (ou apparence allégorique)
d'une succession [d'un ensemble] de faits divers
semblant se nécessiter l'un l'autre
par des lois, pour isoler le signe
de la concordance entre, d'une part,
ce Repos (capable de toutes les excentricités innombrables (?))
et, d'autre part, un choix de possibilités
légitimées par ces lois et aussi les
occasionnant.

Pour repos instantané = faire entrer
l'expression extrarapide

On déterminera les conditions de [la] meilleure
exposition du Repos extrarapide [de la
pose extrarapide (= apparence allégorique)
d'un ensemble . . . . . etc

Préface. 1

Etant donnés 1° la chute d'eau
2° le gaz d'éclairage,

on déterminera
nous déterminerons les conditions,
du Repos instantané (ou apparence allégorique)
d'une succession [d'un ensemble] de faits divers
semblant se nécessiter l'un l'autre
par des lois, pour isoler le signe
de la concordance entre, d'une part,
ce Repos (capable de toutes les excentricités innombrables)
et, d'autre part, un choix de possibilités
légitimées par ces lois et aussi les
occasionnant.

Pour repos instantané = faire entrer
l'expression extrarapide

On déterminera les conditions de [la] meilleure
exposition du Repos extrarapide [de la
pose extrarapide (= apparence allégorique)
d'un ensemble . . . . . etc

Sztuka i Dokumentacja nr 27 (2022) | Art and Documentation no. 27 (2022) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

[54-awers-43/48]
„Przedmowa. / Mając dane 1° Wodospad 2° Oświetlenie gazowe." Można ten tytuł tłumaczyć co najmniej na dwa sposoby. Bieżąca woda i oświetlenie gazowe, to luksusy życia miejskiego tamtych lat. Stąd słynna reklama: „woda i gaz na wszystkich piętrach." Taki jest także tytuł „imitowanego readymade" z roku 1958 (wspaniałe „znalezisko!"): *Eau & gaz à tous les étages*. Ale *la chute d'eau* to przede wszystkim „wodospad," i tak będziemy tu go tu przekładać, aby zachować spójność dyskursu erotycznego. Istnieje też w języku francuskim dość powszechne porzekadło: „Jest woda w gazie" (garnek wykipiał i zalał palniki lub gaz jest złej jakości, zawiera wodę, i zatyka palniki), które oznacza, że atmosfera jest napięta i zanosi się na kłótnię.

„Dla chwilowego spoczynku = wprowadzić wyrażenie superszybki," notuje dalej artysta, co daje paradoks spoczynku i zarazem szybkości. W wahadle, superszybki spoczynek, to oczywiście punkty, w których następuje zmiana kierunku ruchu. U dołu kartki, zapis: *apparence allégorique*. Artysta nie podkreśla tu alegorycznego charakteru swoich rozważań; idzie mu nie tyle o „wygląd," ale o „(=pozór alegoryczny)," gdy tymczasem erotyka *Wielkiej szyby*, niemal *inframince*, nie jest zawoalowana.

rien peut être

2

Avertissement.

Étant donnés [dans l'obscurité] 1°- la chute d'eau
Soit, donnés ≠
2°- le gaz d'éclairage, dans l'obscurité,

~~[illegible]~~ considérera ? ⟷ ?

on déterminera (les conditions de l'exposition extra rapide (= Reproduction allégorique apparence allégorique) de plusieurs collisions semblant se succéder rigoureusement [attentats] chacune à chacune suivant des lois, inutile pour isoler le signe de la concordance entre cette exposition extra-rapide (capable de toutes les excentricités) d'une part et le choix des possibilités légitimées par ces lois d'autre part.

Comparaison algébrique

$\frac{a}{b}$ a étant l'exposition
b " les possibilités

le rapport $\frac{a}{b}$ est tout entier non pas dans un nombre c $\frac{a}{b}=c$ mais dans le signe (—) qui sépare a et b ; dès que a et b sont "connus", ils deviennent des unités nouvelles et perdent leur valeur numérique relative (ou de durée) ; reste le signe de rapport — qui les séparait (signe de la concordance ou plutôt de ...?... chercher)

Sztuka i Dokumentacja nr 27 (2022) | Art and Documentation no. 27 (2022) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

[54-rewers-43-44/48-49]
„nic Być może / Ostrzeżenie:" to jakby inna wersja wprowadzenia. Powtórzenie tytułu „mając dane…," ale teraz „(w ciemności);" czyli bez gazu oświetleniowego? Duchamp notuje: „Określimy (warunki) superszybkiej ekspozycji (= pozór alegoryczny / reprodukcja alegoryczna) wielu zderzeń, które wydają się następować ściśle jedno po drugim zgodnie z prawami, aby wyodrębnić znak zbieżności między tą superszybką ekspozycją (zdolną do wszystkich dziwactw) z jednej strony a wyborem możliwości uzasadnionych przez te prawa z drugiej." Czy idzie mu o coś w rodzaju walki bokserskiej? Czy „zdolność do wszystkich dziwactw," to poetycki sposób nazwania rozbratu z determinizmem i wiary w to, że rzeczywistość jest wielowartościowa?

Całkiem nowy motyw: „porównanie algebraiczne." Ułamek „a/b, przy czym a jest ekspozycją, b jest możliwościami." Dość abstrakcyjne rozumowanie dowodzi, że stosunek a do b mieści się w znaku-ułamku, który oddziela a od b. Ale artyście brakuje pomysłów na dalszy ciąg i notuje: „(znak zgodności lub raczej…?… szukać dalej)."

Co oznaczać może stosunek ekspozycji do możliwości? Czy idzie o możliwość i jej aktualizację? Pozioma kreska oznaczająca ułamek byłaby jak przejście od tego, co tylko możliwe (pomyślane, wyobrażone), do tego, co można zobaczyć, co ma formę i może być zaprezentowane, eksponowane. Może taki jest Duchampa sposób myślenia o formach: nie jako o czymś już gotowym do wystawienia (ekspozycja, siatkówkowość), ale jako o procesie, w którym formy wyłaniają się z pojęć (*le conceptuel*).

GALERIA

Tires. De plus ou moins loin; sur un but.

Ce but est en somme une correspondance du point de fuite (en perspective).

La figure obtenue sera la projection (d'adresse) des principaux points d'un corps 3dimsl. — Par le maximum d'adresse, cette projection se réduirait à un point (le but).

Par une adresse ordinaire cette projection sera une démultiplication du but. (Chacun des points nouveaux [images du but] aura une cote de distance. Cette cote de distance n'est qu'un souvenir et peut être notée conventionnellement (les différents tirés du noir au blanc ~~selon~~ suivant leur distance) —

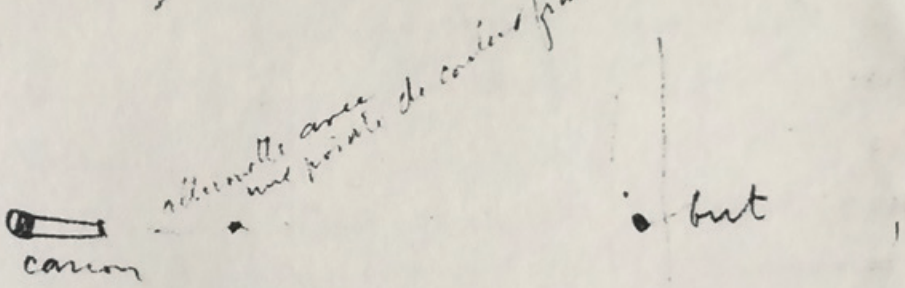
En général, la figure obtenue —

Sztuka i Dokumentacja nr 27 (2022) | Art and Documentation no. 27 (2022) • ISSN 2080-4194 • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

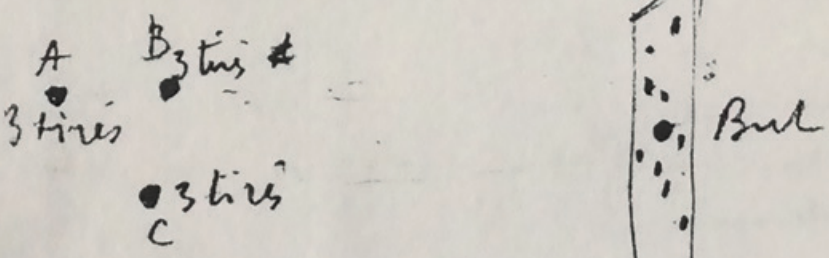
[55-awers-54/59-60]
„Wystrzały. Z większego lub mniejszego oddalenia; do celu. Cel ten jest w sumie odpowiednikiem perspektywicznego punktu zbiegu." Duchamp strzela zapałkami z dziecięcej zabawki-działka do celu na *Wielkiej szybie*, a końcówki zapałek pozostawiają ślady farby „(różne odbicia oznaczane kolorami od czarnego do białego według odległości);" w tych miejscach wywierconych zostanie 9 otworów. „Otrzymana figura będzie rzutem (celności) głównych punktów 3-wymiarowego ciała. Przy maksimum celności rzut ten sprowadzałby się do jednego punktu (celu). Przy zwykłej celności rzut ten będzie zwielokrotnieniem celu," czyli pewnym rozstrzeleniem punków wokół celu. Każdy nowy punkt będzie – niedoskonałym – „obrazem celu," „wspomnieniem."

„W ogólności, otrzymana figura"... Aby przeczytać dalszy ciąg, trzeba odwrócić kartkę...

est l'aplatissement voyable (arrêt
en cours de route) du corps ~~donné~~
démultiplié



Répéter cette opération
9 fois — 3 fois par 3 fois
du même point



A. B. C. ne sont
pas dans un plan
représentant le schéma du corps démultiplié
de n'importe quel objet.

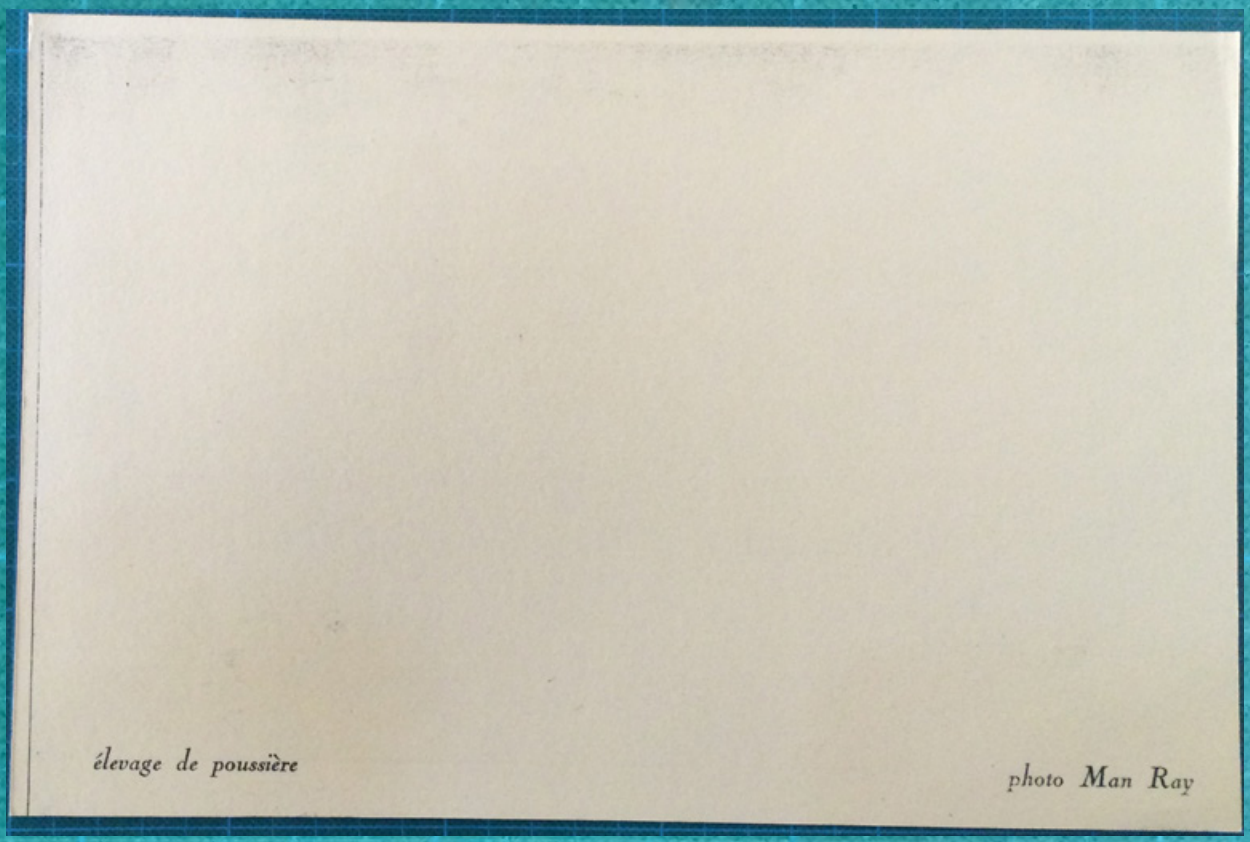
Sztuka i Dokumentacja nr 27 (2022) | Art and Documentation no. 27 (2022) • ISSN 2080-4194 • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

[55-rewers-54/60]
„W ogólności, otrzymana figura [odwracamy kartkę] jest przejezdnym [*voyable*[37]*] (zatrzymanym w drodze) spłaszczeniem zwielokrotnionego ciała." Inaczej mówiąc, Duchamp tworzy tu konstrukcję wyimaginowanej geometrii czwartego wymiaru, aby przedstawić to, czego nie da się zobaczyć: miejsce żarliwego spotkania dwóch ciał, czyli ciała „zwielokrotnionego." – „To 'zabawne' idee zawsze powodowały, że przechodziłem do czynu, i powtórzone były trzy razy…,"*[38] zwierza się artysta.

Teraz dopiero artysta wyjaśnia, że posługuje się „działem" [canon] oraz zapałkami „ze świeżo pokolorowanym łebkiem." Jak w „zakonserwowanym przypadku," zaleca „powtórzyć tę operację 9 razy – 3 razy po 3 z tego samego punktu," czyli 3 razy z każdego z trzech. Jest to zatem przypadek do kwadratu, bo „A.B.C. nie są w jednej płaszczyźnie i przedstawiają schemat jakiegokolwiek przedmiotu / zwielokrotnionego ciała." Rysunki przedstawiają zapałkę, cel i rozstrzał; a działko jest tym, z czego strzelają kawalerowie, co wygląda na motyw autobiograficzny (?).



Sztuki i Dokumentacja nr 27 (2022) | *Art and Documentation* no. 27 (2022) • ISSN 2080-4194 • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC


élevage de poussière
photo Man Ray

1 1912

La machine à 5 coeurs, l'enfant pur, de nickel et de platine, doivent dominer la route Jura-Paris.

D'un coté, le chef des 5 nus sera en avant des 4 autres nus (vers) cette route Jura Paris. De l'autre coté, l'enfant phare sera l'instrument vainqueur de cette route Jura-Paris

Cet enfant phare pourra, graphiquement, être une comète, qui aurait sa queue en avant, cette queue étant appendice de l'enfant phare appendice qui absorbe en l'émiettant (poussière d'or, graphiquement) cette route Jura-Paris.

La route Jura-Paris, devant être infinie seulement humainement, ne perdra rien de son caractère d'infinité en trouvant un terme d'un côté dans le chef des 5 nus, de l'autre dans l'enfant-phare.

Le terme "indéfini" me semble plus juste qu'infini. Elle aura un commencement dans le chef des 5 nus. et n'aura pas

Sztuka i Dokumentacja nr 27 (2022) | Art and Documentation no. 27 (2022) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

de fin dans l'enfant-phare. 2

Graphiquement, cette route ~~sera peu à peu~~ tendra vers la ligne pure géométrique sans épaisseur (rencontre de 2 plans me semble le seul moyen pictural d'arriver à une pureté)

Mais à son commencement (en le chef des 5 nus) elle sera très finie en largeur, épaisseur etc, pour petit à petit, en se rapprochant de cette droite idéale qui trouve son trou vers l'infini dans l'enfant phare, devenir sans forme topographique

La matière picturale de cette route Jura-Paris sera le bois qui m'apparait comme la traduction affective du silex effrité.

Peut être, chercher s'il est nécessaire de choisir une essence de bois. (le sapin, ou alors l'acajou vernis)

Détails d'exécution.

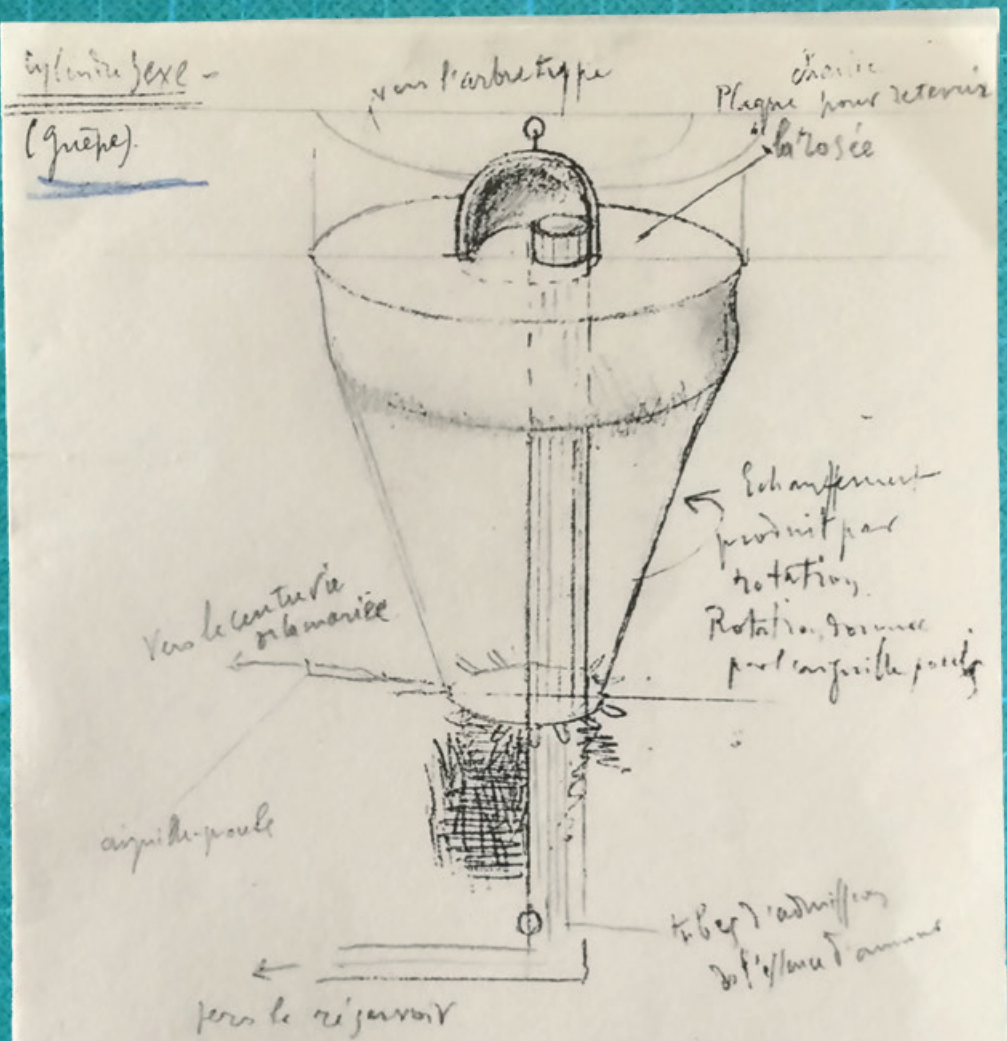
Dimensions = Plans.

Grandeur de la toile.

[56-41-42/46-47]

[56-41-42/46-47]
Uwaga Sanouilleta do tych notatek: „Powrót z podróży, dziś już dobrze udokumentowanej, odbytej przez Duchampa, Apollinaire'a, Picabię i jego żonę Gabrielle Buffet do rodzinnej posiadłości tej ostatniej w Étival (Jura). To podczas tej samej podróży postanowiono opublikować *Malarzy kubistów*, a Guillaume Apollinaire miał wymyślić tytuł swego wiersza z tomu *Alkohole*: – 'Strefa'."[39] Duchamp, tutaj: „1912 / Maszyna o pięciu sercach, czyste dziecko, z niklu i platyny, powinny zdominować drogę Jura-Paryż;" droga ta pojawia się w tej notatce 6 razy; „dziecko-latarnia" (*l'enfant-phare*) i „szef 5 rozebranych postaci (*chef des 5 nus*)", to gry słowne: pierwszą czytać można jako *en fanfare* (w fanfarach), a drugą jako *seins nus* (nagie piersi). Podróż powinna „być nieskończona tylko po ludzku, nie tracąc nic ze swojej nieskończoności, spełniając się, z jednej strony, w dominacji nagich piersi (*chef des 5 nus*), a z drugiej w fanfarach / Termin 'nieokreślony' [*indéfini*] wydaje mi się trafniejszy od 'nieskończony' [*infini*]. Droga mieć będzie swój początek w dominacji nagich piersi i nie będzie miała końca w fanfarach." Droga ta „stopniowo straci kształt topograficzny, zbliżając się do tej idealnej prostej, która znajduje swoją dziurę ku nieskończoności w dziecku-latarni," czyli w fanfarach, które są metaforą erotycznego spełnienia. Artysta zastanawia się nad szczegółami wykonania, nad wyborem środków graficznych oraz materiałów (skruszony krzemień, mahoń: „drewno, które jawi mi się jako uczuciowy odpowiednik pokruszonego krzemienia."), a także nad rozmiarami płótna.

[57-awers-70/73+76]
Odwrócenie porządku awers / rewers w stosunku do wydania Flammariona; rysunek, od którego zaczynamy parafrazę, zreprodukowany tam jest trzy strony dalej,[40] zaś do notatek tych dołączony jest rysunek z fragmentu [23], który następuje w tej transkrypcji po fragmencie [57]. Ta ostatnia pomija zresztą wszystkie elementy opisu rysunku, a mianowicie (od góry i według ruchu wskazówek zegara): „w kierunku typowego drzewa," „powstrzymująca rosę płyta ciała," „ciepło wytworzone przez obroty," „rotacja zadana [*donnée*?] przez pulsującą igłę," „rurki przyjmujące esencję miłości," „ku zbiornikowi," „pulsująca igła," „w stronę życiowego centrum panny młodej." U góry rysunku, po lewej: „Cylinder narząd płciowy – / (Osa)." U dołu rysunku, przekreślone: „pulsująca igła musi mieć źródło w ośrodku życia panny młodej (panna młoda ma ośrodek życia – kawalerowie go nie mają. Żyją dzięki węglowi lub innemu surowcowi, wydobywanemu nie z nich, lecz spoza nich."
„Cylinder narząd płciowy (Osa)," w górnej części rysunku po lewej, został (dość arbitralnie) potraktowany przez wydawcę, jako podpis pod rysunek.[41]



Ventilation : ~~[illegible]~~ Partir d'un courant d'air intérieur -

l'aiguille poulie doit avoir sa source dans le centre de la maricée. (La maricée a un centre vie - les célibataires en ont pas. Ils vivent par le charbon ou autre matière première tirée mort eux mais de leur mon eux.

L'aiguille pouls en plus du mt vibratoire est montée sur une laisse de vagabondage. Elle a la liberté des animaux en cage. à condition qu'elle soufflera (par son mt vibratoire actionnant le cylindre sexe) la ventilation sur la lampe [au tympan]. Cette aiguille pouls promènera donc en équilibre le cylindre sexe qui crache au tympan la rosée qui doit alimenter les vaisseaux de la pâte à filaments et en même temps imprime au Pendu son balancement selon les 4 pts cardinaux.

Guêpe = Propriétés : 1° Sécrétion de l'essence d'amour par osmose

2° Flair ou sens recevant les ondes de déséquilibre de la boule noire en relation avec la partie sup. du Pendu (qui, elle, distribue les ordres de nouvel équilibre à chacun des pôles.)

3° Propriété vibratoire déterminant les pulsations de l'aiguille.

4° Ventilation déterminant le balancement (d'avant en arrière) du pendu avec ses accessoires

Réservoir — Le réservoir se terminera en bas par une nappe liquide où la guêpe sexe viendra puiser la dose nécessaire pour arroser le tympan et nourrir la matière à filaments. Cette nappe liquide sera contenue par dans la baignoire oscillante (hygiène de la mariée)

de la nappe à l'aiment de la guêpe

Sztuka i Dokumentacja nr 27 (2022) | Art and Documentation no. 27 (2022) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

[57-rewers-67-68/72-73]
Aluzyjny opis mechanizmu erotycznego. Pulsująca igła i jej wibrujący ruch mają tylko pewien stopień swobody, bo ogranicza je smycz, ale smycz włóczykija [une laisse de vagabondage]; włóczykij, to po francusku także ten, kto zmienia bez przerwy przedmioty swego zainteresowania, uwodziciel, lekkoduch. Do motywów „ruchu wibrującego" i „cylindra-narządu płciowego," dochodzą teraz nowe obrazy: „wolność zwierzęcia w klatce," „masztu" i „błony bębenkowej," pulsującej igły, „która wypluwa rosę na błonę bębenkową" i „wprawia Wisielca w ruch wahadłowy w cztery strony świata."

A oto właściwości osy: „1° Wydzielanie esencji miłości przez osmozę," 2° Zadziwiające właściwości węchowe, jako źródła rozkazów, 3° Wibracje i pulsacje igły, 4° „Wentylacja powodująca ruch wahadłowy z przodu do tyłu Wisielca" (Zwisu?). Do rysunku z odwrotnej strony kartki, Duchamp dodaje następujący opis: u dołu zbiornika materia ciekła, „z której osa będzie czerpać niezbędną dawkę, by podlewać błonę bębenkową i odżywiać materię z włókienkami." Motyw higieny panny młodej powróci jeszcze w notatce [62].

GALERIA

Les formes principales de la machine célibataire sont imparfaites: rectangle, cercle, parallélépipède, axe symétrique, demi-sphère = c'à.d. elles sont mensurées (rapports de leurs dimensions entre elles. et rapport de ces formes principales ~~[illegible]~~ à leur destination dans la mach. célibataire) Dans la mariée, les formes principales ~~[illegible]~~ sont plus ou moins grandes ou petites, n'ont plus, par rapport à leur destination une mensuration: une sphère, dans la mariée sera de rayon quelconque (le rayon donné pour la représentation est fictif et pointillé.)

De même et mieux dans le Pendu femelle et la [Guêpe], des paraboles & hyperboles (ou & volumes en dérivant) perdent tout caractère de situation mesurée ~~dans la tragédie~~.

La représentation matérielle ne sera qu'un exemple de chacune de ces formes principales libres. (Un exemple sans valeur représentative, mais permettant le plus ou le moins).

Sztuka i Dokumentacja nr 27 (2022) | Art and Documentation no. 27 (2022) | ISSN 2080-4199 • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.12920/ARTandDOC

[58-66-67/71-72]
„Główne formy maszyny-kawalera są niedoskonałe: prostokąt, trójkąt, równoległobok, kabłąk symetryczny, półkula (...) W pannie młodej główne formy są mniej lub bardziej duże lub małe, nie są już, w stosunku do swego przeznaczenia, wymierzone: Kula w pannie młodej będzie miała dowolny promień." Inaczej mówiąc, formy męskie są kanciaste, formy żeńskie – doskonałe: kula, sfera. Cały ten fragment odnosi się do geometrii piękna, która zajmowała pokaźne miejsce w rozważaniach teoretycznych na temat sztuki. Poza złotym podziałem czy fantazmatami fizjognomii, rasowymi i eugenistycznymi – Giovanni della Porta, Charles Le Brun, Petrus Camper, Johann Caspar Lavater, Franz Joseph Gall czy Francis Galton – najbardziej znani są Villard de Honnecourt, Leonardo de Vinci, Albrecht Dürer czy Le Corbusier. Duchamp dystansuje się wobec tych ideałów piękna: „Przedstawienie materialne będzie jedynie przykładem każdej z tych dowolnych form głównych. (Przykładem niereprezentatywnym, lecz pozwalającym na więcej lub mniej)." Piękne rozwiązanie! – ideał pozwala „na więcej lub mniej!"

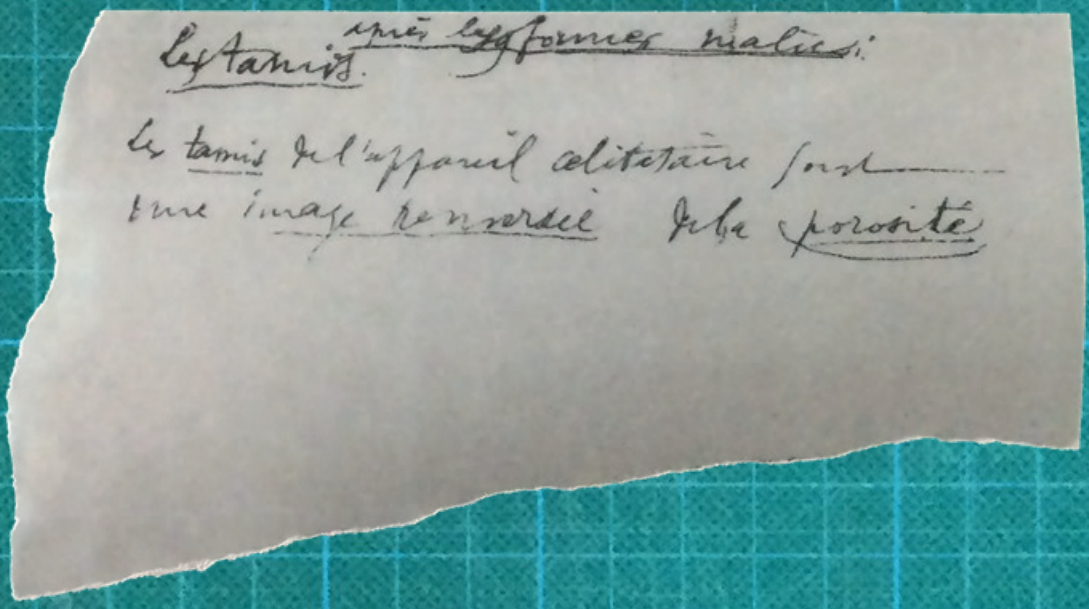
Geometria – a w wypadku Duchampa także „mechanika precyzyjna" – jest terenem poszukiwania nowych form, a nie metodą ustanawiania norm. Wittgenstein: „Nie zapominajmy, że opis świata przez mechanikę jest zawsze całkiem ogólny. Nie mówi się w niej np. nigdy o określonych punktach materialnych, lecz zawsze tylko o jakichkolwiek."[42]

Le Pendu femelle
est la ~~[illegible]~~ forme
en perspective ordinaire
d'un ~~[illegible]~~ Pendu femelle
dont on pourrait peut-être
essayer de retrouver
la vraie forme —

Cela revient de ce que
n'importe quelle
forme est la perspective
d'une autre forme
selon certain point de fuite
et certaine distance

Sztuka i Dokumentacja nr 27 (2022) | Art and Documentation no. 27 (2022) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

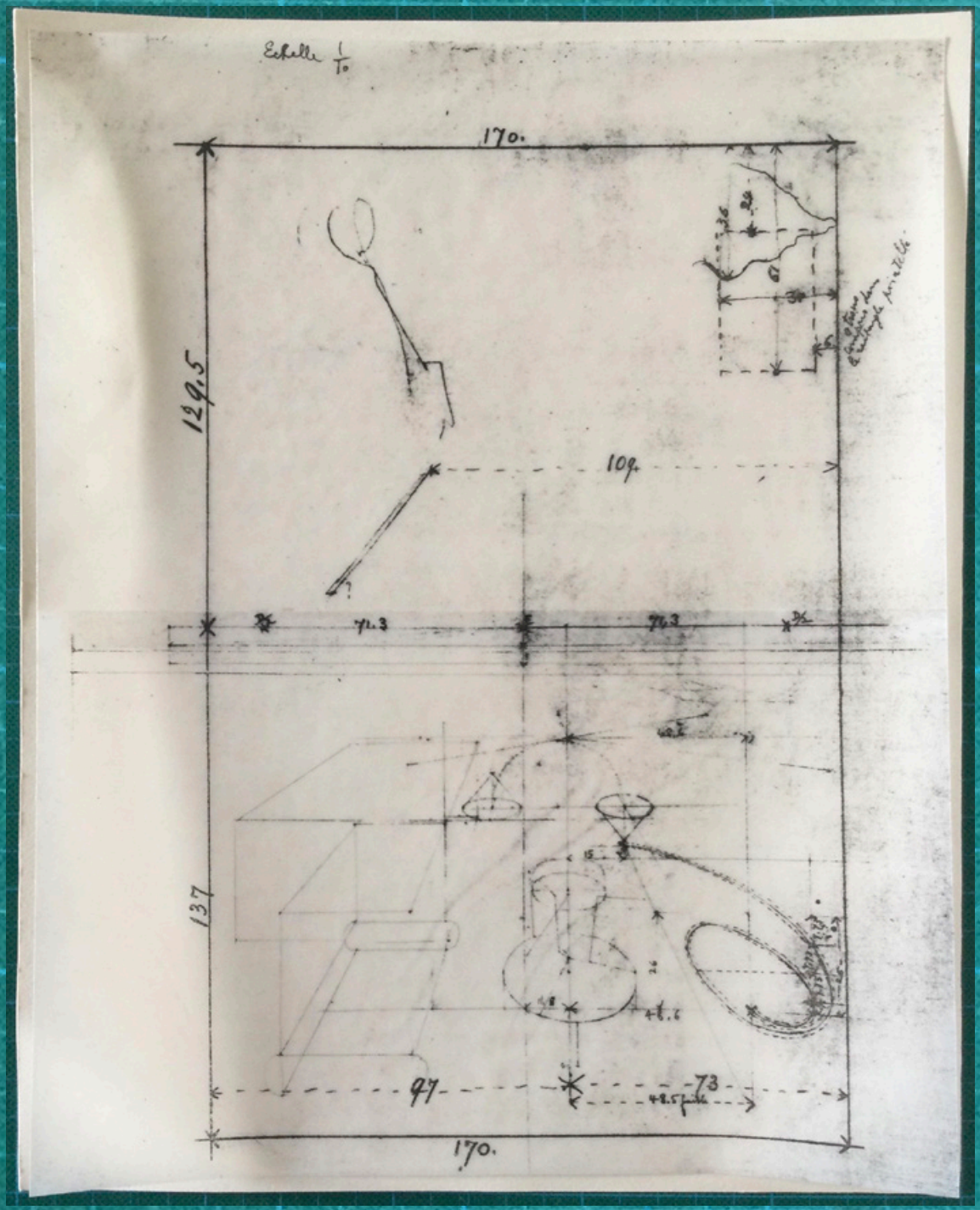
[59-69/74]
Oto przykład rozważań nad geometrią wielowymiarową: „dowolna forma jest perspektywą innej formy z pewnego punktu widzenia i pewnej odległości.” Stąd pomysł, że „można by próbować może odnaleźć” „prawdziwą formę” *pendu femelle* wychodząc od jej „formy w zwyczajnej perspektywie.” To być może także jedno z możliwych źródeł formy Duchampowskiego *pendu femelle*? Wygląda na to, że spełnienie porównane jest przez artystę z przejściem przez czwarty wymiar rzeczywistości (zob. fr. [76]). „Perspektywa stawała się u mnie całkowicie (...) matematyczna, naukowa,”[43] mówi artysta, ale zaraz potem dodaje: „Interesowało mnie wprowadzenie tego aspektu dokładności i precyzji naukowej, nie było precedensów i nie mówiło się o tym wiele. Nie robiłem tego z miłości do nauki, przeciwnie, raczej po to, by ją krytykować, w sposób łagodny, lekki i bez nalegania. Ale była w tym ironia.”[44]



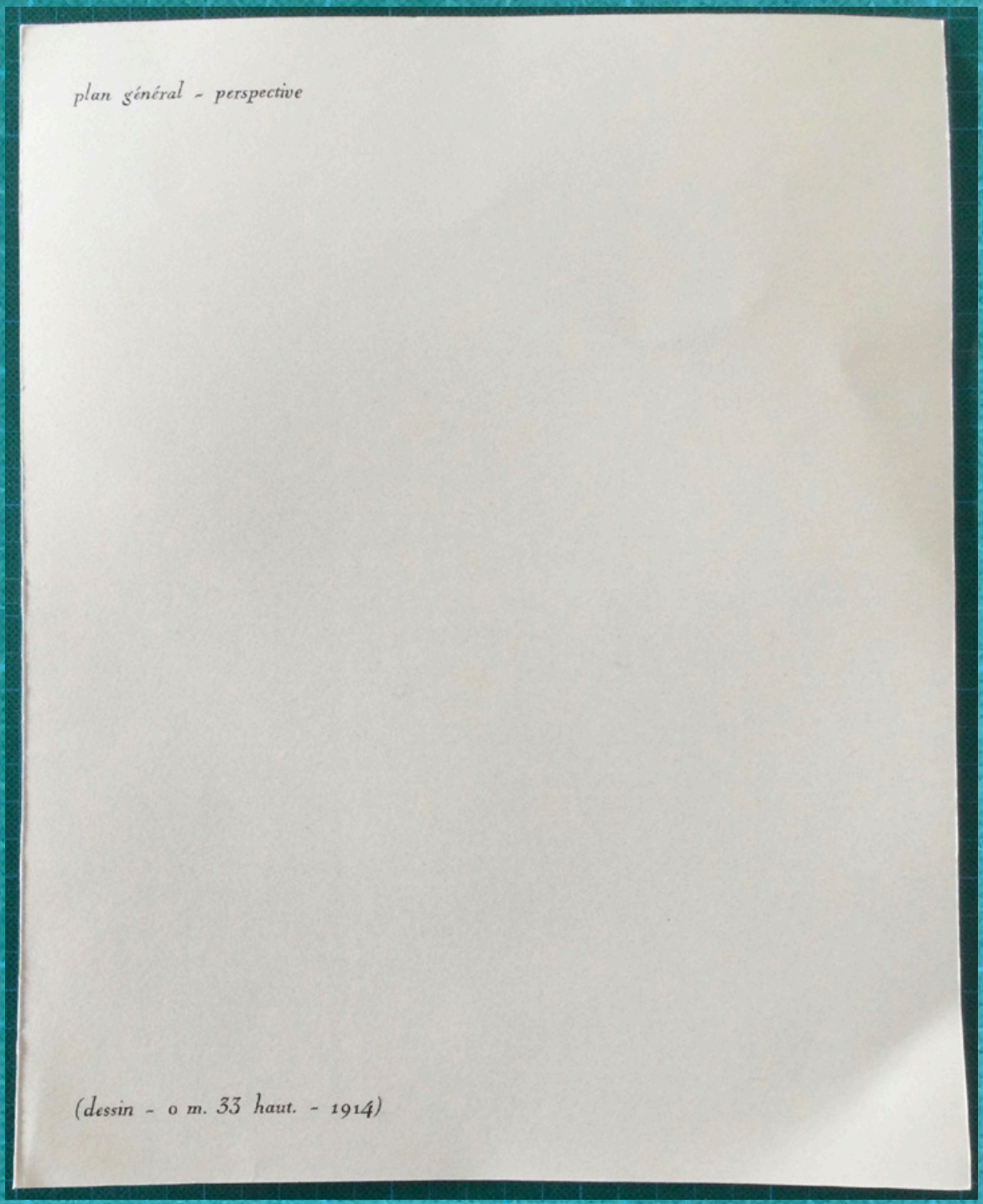
Sztuka i Dokumentacja nr 27 (2022) | *Art and Documentation* no. 27 (2022) • ISSN 2080-4194 • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.52020/ARTandDOC

[60-78/85]
Motyw sitek, które wyglądają zresztą jak sitka z jedną dziurką, kojarzone gdzie indziej z lejkiem, żądłem osy lub rurkami kapilarnymi. „Sitka aparatu kawalerskiego są odwróconym obrazem [*image renversée*] porowatości," czyli – można powiedzieć – ślizgiem. Odlew, „odwrócony obraz" i tym podobne przedstawienia odsyłają często do rzeczywistości czwartego wymiaru, gdzie formy miałyby zmieniać swe określenia przestrzenne: wklęsłe i wypukłe, itd. Tutaj: czy odwrócony obraz porowatości jest ślizganiem się (motyw sań)? Duchamp odsyła często do przestrzeni „n-wymiarowej" (np. fragment [18 rewers]).

Niekiedy występuje u Duchampa pewna dwuznaczność w terminologii dotyczącej obrazu; można zastanawiać się nad jej sensem. Najczęściej mówi on o obrazie w sensie przedmiotu malarskiego – *tableau* lub *painting*, ale czasem – jak tutaj – idzie o obraz jako przedstawienie: *image*. To ostatnie słowo pisze się tak samo po francusku i angielsku, ale znaczy zupełnie co innego; sytuacje takie język francuski określa mianem *faux amis*, „zwodniczy przyjaciele." Po francusku tak, jak po polsku, obraz (*image*) odsyła zarówno do obrazu-przedmiotu, jak i do obrazu-przedstawienia, zaś po angielsku jedynie to tego ostatniego: *image*, to obraz myślowy, „mentalny" (*Vorstellungsbild*[45]). Przekład *Zielonego pudełka* na angielski przestrzega skrupulatnie tego rozróżnienia, i we fragmencie [24] tłumaczy na przykład „nową figurę jednostki długości" („une figure nouvelle de l'unité de longueur") jako „a new image of the unit of the length." Idzie tu bowiem o nową koncepcję, o nowe przedstawienie myślowe jednostki długości. W języku francuskim, jak i po polsku – ale nie po angielsku –, te dwa sensy często się jednak mieszają; ponieważ koncepcja obrazu ukuta została na podstawie obrazu jako dzieła sztuki, myśli się o obrazie jako o przedmiocie „zamieszkałym" przez sens, jak gdyby sens „ucieleśniał" się w dziele. Mit ten powoduje sporo zamieszania. Kiedy Duchamp pisze: „ce sont les REGARDEURS qui font les tableaux[46]" – „to widzowie tworzą obrazy," można by powiedzieć: nie! – widzowie tworzą ich myślowe przedstawienia, czyli nadają im sens, ale by móc to uczynić, trzeba im najpierw materialnej realizacji, którą tworzy artysta (*tableau*). Cóż, praktyki językowe są jakie są! Można więc zadać sobie pytanie czy cała problematyka czwartego wymiaru nie wynika z tych właśnie dwuznaczności. Bo czy „odwrócony obraz porowatości," to przestawienie wyobraźni czy też możliwość nowych form w sztuce?



Sztuka i Dokumentacja nr 27 (2022) | Art and Documentation no. 27 (2022) • ISSN 2080-4194 • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC



plan général - perspective

(dessin - 0 m. 33 haut. - 1914)

Soit un objet en chocolat.

1° son apparence = impression rétinienne (et autres conséquences sensorielles)

2° son apparition.

Le moule d'un objet en chocolat est l'apparition en négatif à négative du plan (et la surface une ou à plusieurs courbures) générateur rice ~~[illegible]~~ 1° (par prllélisme élémentaire) de la forme colorée de l'objet

2° de la masse d'éléments de lumière couleurs natives (éléments type chocolat) : + dans le passage de l'apparition (moule) à l'apparence, le plan, ~~est~~ composé d'éléments de lumière type chocolat ~~teinture physique~~ détermine la masse chocolat ~~par~~ apparent par teinture physique.

+ rec. ndtiel sion...

3) l'apparition en négatif négative (déterminée pour la forme colorée conventionnellt par la perspective linéaire, mais toujours dans un ~~espace~~ milieu à n-1 dimens. (pas) pour un objet à n dimens.); De même ~~pour~~ cette apparition en négatif négative ~~[illegible]~~, pour le phénomène de teinture physique, est déterminée par source de lumière devenant dans l'objet apparent masse éclairée (couleurs natives. = apparition en négatif des couleurs apparentes de la ~~masse~~ matière des objets.)

Sztuka i Dokumentacja nr 27 (2022) | Art and Documentation no. 27 (2022) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

[61-98-100/105-106]
„Niech dany będzie przedmiot z czekolady," a następnie gra słów: 1° *apparence* (wygląd, pozór), 2° *apparition* (pojawienie się, ukazanie się, z ewentualną – ironiczną – religijną konotacją cudu). Duchamp wprowadza tu rozróżnienie „wrażenia siatkówkowego (oraz innych konsekwencji zmysłowych)" i sposobu pojawiania się: objawienia lub przywidzenia! Ale nie jest to chyba podejście fenomenologiczne. Czekolada, to źródło przyjemności, a nawet ekstazy zmysłów, a może i przywidzenia transfiguracji – przebicia (się) – w rzeczywistość czwartego wymiaru. W każdym razie „Matryca przedmiotu z czekolady jest negatywnym przywidzeniem płaszczyzny (o jednym lub wielu zakrzywieniach);" geometria czwartego wymiaru bierze pod uwagę zakrzywienie przestrzeni. „Przywidzenie negatywne (wywoływane w przypadku postaci barwnej konwencjonalnie przez perspektywę linearną, nap., lecz zawsze w środowisku o wymiarze n – 1 w przypadku przedmiotu n-wymiar.[owego])" Matryca przedmiotu z czekolady jest takim właśnie objawieniem lub przywidzeniem powstałym jako kompozycja 1° „barwnej postaci przedmiotu" (nowa koncepcja koloru w sztuce, zob. poniżej notatkę [72]) i 2° „masy elementów światła, (elementów typu czekolady): w przejściu od przywidzenia (matryca) do wyglądu, złożona z elementów światła typu czekolady płaszczyzna wyznacza widoczną masę czekoladową przez zabarwienie fizyczne." Czekolada ma swą własną barwę, typu readymade, ale jest także źródłem ekstatycznego olśnienia.

Fragment ten potwierdza hipotezę poszukiwania w *Wielkiej szybie* nowych form sztuki: matryca/odlew i objawienie negatywne; wygląd/pozór i objawienie/przywidzenie; przyjemność estetyczna/elementy światła z czekolady i ekstaza miłosna/transport w czwarty wymiar itd.

Professeur de bière litanie du chariot)

Principe des symétries commanditées. (son application dans les mts du manieur et du pendu, voy. le pendu femelle)

En général, le tableau est l'apparition d'une apparence (voir explication)

Les générales. pour un Tableau-hilarant :

mettre toute la mariée sous globe, ou dans une cagetiaus-parente.

Contrairement aux anciennes notes, la mariée ne fournit plus l'essence aux cylindres seins. (Chercher meilleure appréciation que "cylindres seins")

De l'hygiène dans la mariée ; ou du Régime dans la mariée.

ne mettre que 3 pieds au jongleur parce que 3 points d'appui sont nécessaires à l'équilibre stable, 2 ne donneraient qu'un équilibre instable

Peinture de précision, et beauté d'indifférence.

Solidité de construction :
Egalité de superposition : les dimensions principales d'assise générale de la mariée et de la mach. Célibataire sont égales.

Directions :
la forme ⊏⊐ — espace —
le n° 3 [illegible] donne refrain en durée — (le nomb. est la durée mathématique.

Donner toujours ou presque le pourquoi du choix entre 2 ou plusieurs solutions (par causalité ironique)

L'ironisme d'affirmation : différences avec l'ironisme négateur dépendant du Rire seulement.

Sztuka i Dokumentacja nr 27 (2022) | Art and Documentation no. 27 (2022) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

[62-45-46/51-52]
W rozmowie z Pierre Cabannem, Duchamp przyznaje, że na Montmartrze obracał się w środowisku humorystów, a nie malarzy.[47] Nie dziwne zatem, że „notatki ogólne do obrazu rozweselającego (*tableau hilarant*)" kończą się refleksją nad „zasadą przyczynowości ironicznej." To bardzo istotny przyczynek teoretyczny: zdecydowane odrzucenie naturalistycznej koncepcji kultury i jej wyjaśnień przyczynowo skutkowych w sztuce czy historii. „Teoria środowiska przyjęta przez Hippolita Taine'a jest słuszna," pisał w roku 1889 Joris-Karl Huysmans, „ale słuszna na wspak, bo jeśli idzie o wielkich artystów, to środowisko oddziałuje na nich poprzez bunt, poprzez nienawiść, jaką w nich wyzwala."[48] Duchamp zastępuje ironią mechaniczny model wyjaśnień (pseudo)naukowych, ale jest to ironia podobna do romantycznego modelu krytyki (*Atheneaum*, bracia Schleglowie, Novalis i inni), odmienna – jak tu czytamy – od „ironiczności przeczącej, zależnej tylko od Śmiechu." Ambicją artysty jest „podawać zawsze lub prawie zawsze powód wyboru spośród 2 lub wielu rozwiązań." Przyczynowość ironiczna, to wzór krytycznej metody pracy.

Kilka wątków pozwala prześledzić stopniowe opracowywanie przez artystę najlepszych rozwiązań. W *Notatkach*, znajduje się taki zapis: „Wolna wola = osiołek Buridana, znaleźć formułę."[49] Nie ma żadnych dokumentów potwierdzających, że to ten właśnie, średniowieczny profesor Sorbony (Jean Buridan), wymyślił „Osiołkowi w żłobie dano..." Ale tak już się przyjęło we Francji. Być może „piękno obojętności" jest właśnie tą „znalezioną" przez Duchampa „formułą," która rzuca nowe światło na sposób wybierania readymade, jako przedmiotów estetycznie neutralnych. Czy neutralne jest także „malarstwo precyzyjne" wzorowane na „mechanice precyzyjnej" – jest to pytanie otwarte (estetyka maszyny).[50] – W tym samym fragmencie: „Poszukać lepszego miana, niż 'cylindry-piersi'."
Nowe pojęcia wprowadzone w tym fragmencie: „zasada symetrii wspomaganych," „higiena" lub „dieta w pannie młodej," „równowaga chwiejna" (żonglerowi potrzebne są trzy nogi, by zapewnić mu równowagę stabilną), a wreszcie: „liczba 3 traktowana jako refren w trwaniu – (liczba jest trwaniem matematycznym."

Wielokrotnie Duchamp powtarza twórczy gest 3 razy, ale nie można zaakceptować twierdzenia Sanouilleta, że „dla Duchampa liczba 3 jest liczbą magiczną."[51] Jeden to jednostka, dwa, to wielość, trzy to całość; to raczej zasada logiczno-filozoficzna. Ale tutaj może aluzja do kosmicznej koncepcji czasu, przeciwstawionej czasowi psychologicznemu: „Czas jest ilością ruchu ze względu na 'przed' i 'po'" (Arystoteles, *Fizyka*, Δ 11, 219, b 1-2).

Ponownie refleksja nad *apparence* / *apparition*: „Ogólnie rzecz biorąc, obraz jest ujawieniem się jakiegoś pozoru (zobacz wyjaśnienie)." Można zaproponować kilka przekładów tej uwagi: „obraz jest pojawieniem się jakiegoś wyglądu;" „obraz jest ukazaniem się jakiegoś złudzenia" itd. „Zobacz wyjaśnienie" – odsyła być może do fragmentu [61].

Pour les [illegible] dans le verre - laisser tomber la poussière sur cette partie une poussière de 3 ou 4 mois et essuyer bien autour de façon à ce que cette poussière ~~fo~~ soit une sorte de couleur (pastel transparent.)

mentionner la qualité de poussière à l'envers soit comme nom du métal ou autres

Emploi du mica

Chercher aussi plusieurs couches de couleurs transparentes (avec du vernis prot.t) l'une au dessus de l'autre, le tout sur verre. —

Sztuka i Dokumentacja nr 27 (2022) | Art and Documentation no. 27 (2022) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

[63-78/84-84]
Fragment techniczny, w którym artysta notuje techniki do realizacji *Wielkiej szyby*. Poza przezroczystymi farbami (laserunki) i werniksami do malowania na szkle, przewiduje hodowlę kurzu: „pozwolić kurzowi opaść na tę część, kurzowi 3- lub 4-miesięcznemu, i wytrzeć dokładnie wokół tak, aby ten kurz był czymś w rodzaju przeźroczystej farby pastelowej." W poszukiwaniu nowych form, notuje: „Wspomnieć o jakości kurzu na wspak;" o odwróconym obrazie kurzu?

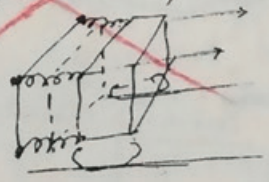
GALERIA

Chariot — traîneau — glissière

Exposé du Chariot (& toute : litanies du chariot)

- Violente
- Cercle vicieux
- Onanisme
- Horizontal
- Buttoir de vie
- Vie célibat considérée comme rebondissement alternatif sur ce buttoir.
- Rebondissement = camelotte de vie
- Construction à bon marché
- Fer blanc
- Cordes
- Fil de fer
- Poulies grossières en bois
- Excentriques
- Volant monotone

Buttoir de vie : arrêtant l'élan non par opposition brutale mais par des ressorts tirés reprenant lentement leur première position.



Le métal ou (matière) du chariot est émancipé. c'à d qu'il a un poids mais qu'une force agissant horizontalement sur le chariot n'a pas à supporter ce poids (le poids du métal ne s'oppose pas à une traction horizontale (développer)). le chariot est émancipé horizontalement. il est libre de toute pesanteur dans le plan

Sztuka i Dokumentacja nr 27 (2022) | Art and Documentation no. 27 (2022) | ISSN 2080-4194 • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

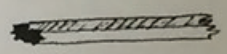
[64-awers-82-83/87-88]
Opis „~~wózka~~, sań i prowadnicy." Prezentacja i „litanie" wózka (zobacz fragment [14] i [60]): „Powolne życie / Błędne koło / Onanizm / Poziom / Życiowy zderzak / Kawalerskie życie traktowane jako wahadłowe odbijanie się od tego zderzaka / Odbijanie się = tandetne życie / Tania konstrukcja / Blacha / Sznury / Drut / Prymitywne drewniane bloczki / Mimośrodowe / Monotonna kierownica." Niektóre z tych tematów są wyjaśnione w tej notatce, np. „Życiowy zderzak: powstrzymujący pęd nie przez nagły opór, lecz przez naciągnięte sprężyny wracające powoli do pierwotnego położenia."

Warto tu zasygnalizować, że realizacja *Wielkiej szyby* nie została dokończona; opisy i rysunki techniczne *Zielonego pudełka* pozwalają wyobrazić sobie potencjał tematyczny i plastyczny dyskursu, który opisuje obieg miłosnych fluidów między panną młodą i kawalerami. Nie jest jednak pewne czy da się zrekonstruować spójną całość będącą przedmiotem tych notatek. Może taki był też zamysł artysty: wiele jest w tej relacji programatycznej irracjonalności i dlatego nie da się jej pomyśleć jako spoistej rzeczywistości dającej się przedstawić w mechanicznej postaci. Stąd – być może? – ucieczka od motorów, silników i maszyn kawalerskich do czwartego wymiaru.

Zauważmy także, że Duchampowska *La Mariée*: to mężatka, którą przyjęło się tłumaczyć na polski jako „panna młoda" (i niech tak już pozostanie), i że – w przeciwieństwie do kawalerów (*les célibataires*) – panna młoda pojawia się *zawsze* w liczbie pojedynczej, a kawalerowie najczęściej w liczbie mnogiej. Jak pisze Sanouillet, wymyślono wiele interpretacji tytułu *Wielkiej szyby*, w tym także podkreślających „autobiograficzny charakter tego dzieła, poświadczony wciśnięciem w masę tytułu imienia autora (La *MAR*iée mise à nu par ses *CEL*ibataires)."[52] Duchamp mówi jednak: „Wróciłem z Ameryki do Francji zostawiając tam niedokończoną *Wielką szybę*. (...) Przez osiem lat pracowałem nad tym projektem, który był upragniony, opracowany według szczegółowych planów; a mimo to, nie chciałem, żeby była wyrazem jakiegoś życia wewnętrznego. Może z tego powodu jej realizacja trwała tak długo."[53]

Dodajmy, że pierwsze, przygotowane przez Sanouilleta wydanie zapisków Duchampa nosi tytuł *Marchand du sel* (handlarz solą), który jest grą półsłówek: Mar-cel-Du-champ / Mar-chand-du-sel (*champ*=pole i *chand*, które nic nie znaczy, są homonimami, podobnie, jak *sel*=sól i *cel* [czyt. *sel*], które po francusku nic nie znaczy).

horizontal (propriété du métal des tiges qui composent le chariot)

Ces tiges sont ~~p~~ de forme : 

Section carrée 

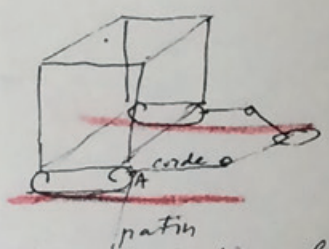
pour ~~[illegible]~~ section prise au centre (grandeur apparente suite de [illegible])

type courant

Couleur jaune vert. (comme la reine du Roi et la Reine . . . .) (Cadmium clair et blanc)

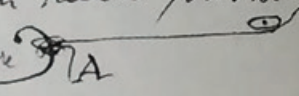
voir aussi pour cette couleur les notes de Munich sur la composition des couleurs des premières études.

Le chariot est supporté par des patins qui glissent (huile etc.) dans une gouttière

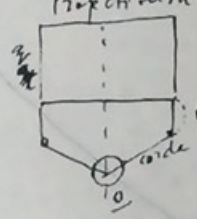


la corde, devant tirer le chariot sous le coup du poids bouteille, s'attache en A ~~p~~ au patin par un nœud provisoire.

multiplication inférieure



Projection du Chariot.



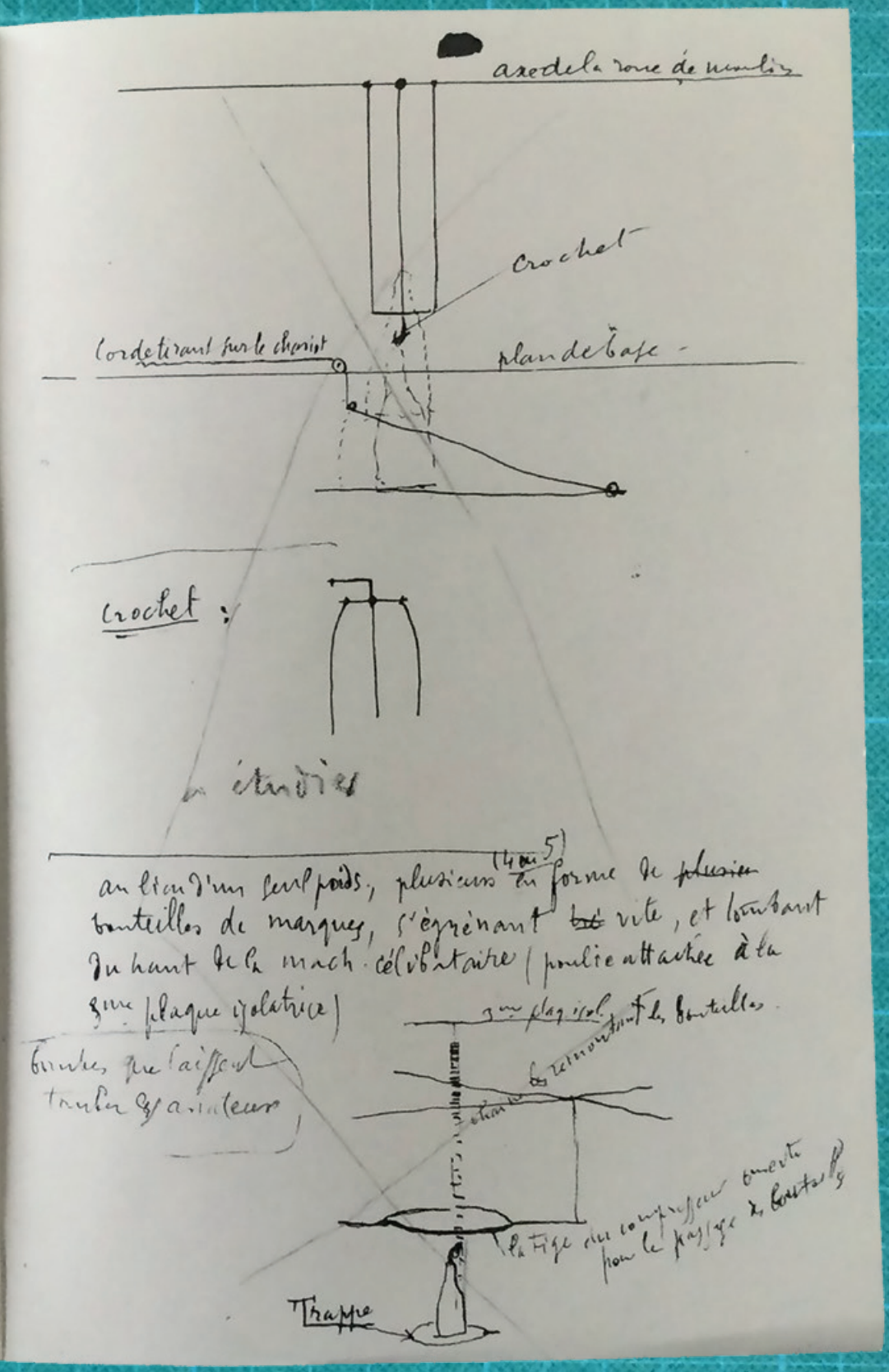
longueur = à l'enfoncement de la bouteille poids en O

En arrière (à gauche du tableau) le chariot est ~~[illegible]~~ ramené en position par le Sandow.

Dans le tableau les sandows seront au repos. (presque détendus)



Sztuka i Dokumentacja nr 27 (2022) | Art and Documentation no. 27 (2022) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC



[64-rewers-83-86/88-89-92+90-91]

[64-rewers-83-86/88-89-92+90-91]
Wszystkie rysunki przedstawiają elementy młyńskiego koła, usytuowanego u dołu *Wielkiej szyby* po jej lewej stronie. Należy nierozłącznie oglądać *Szybę* i 'czytać' tekst i rysunki *Zielonego pudełka*, np. „Drążki te są kształtu: [rysunek] / przekrój kwadratowy: [rysunek];" poniżej: „najzwyklejsze." Ale obok, przed przekreślonym słowem *carré*, nie jest możliwe odczytać „1 cm," jak to proponuje transkrypcja Sanouilleta / Matisse'a, która zdaje się zapominać, że *Wielka szyba* nie jest przedmiotem przestrzennym, ale jedynie jego rzutem na płaszczyznę (grubość *Wielkiej szyby*, to 8,6 cm), do czego odnosi się zatem notatka obok, po prawej: „wielkość pozorna na ostatecznej wersji." „Rzut Wózka" – czytamy u dołu kartki po lewej stronie, obok innego szkicu.

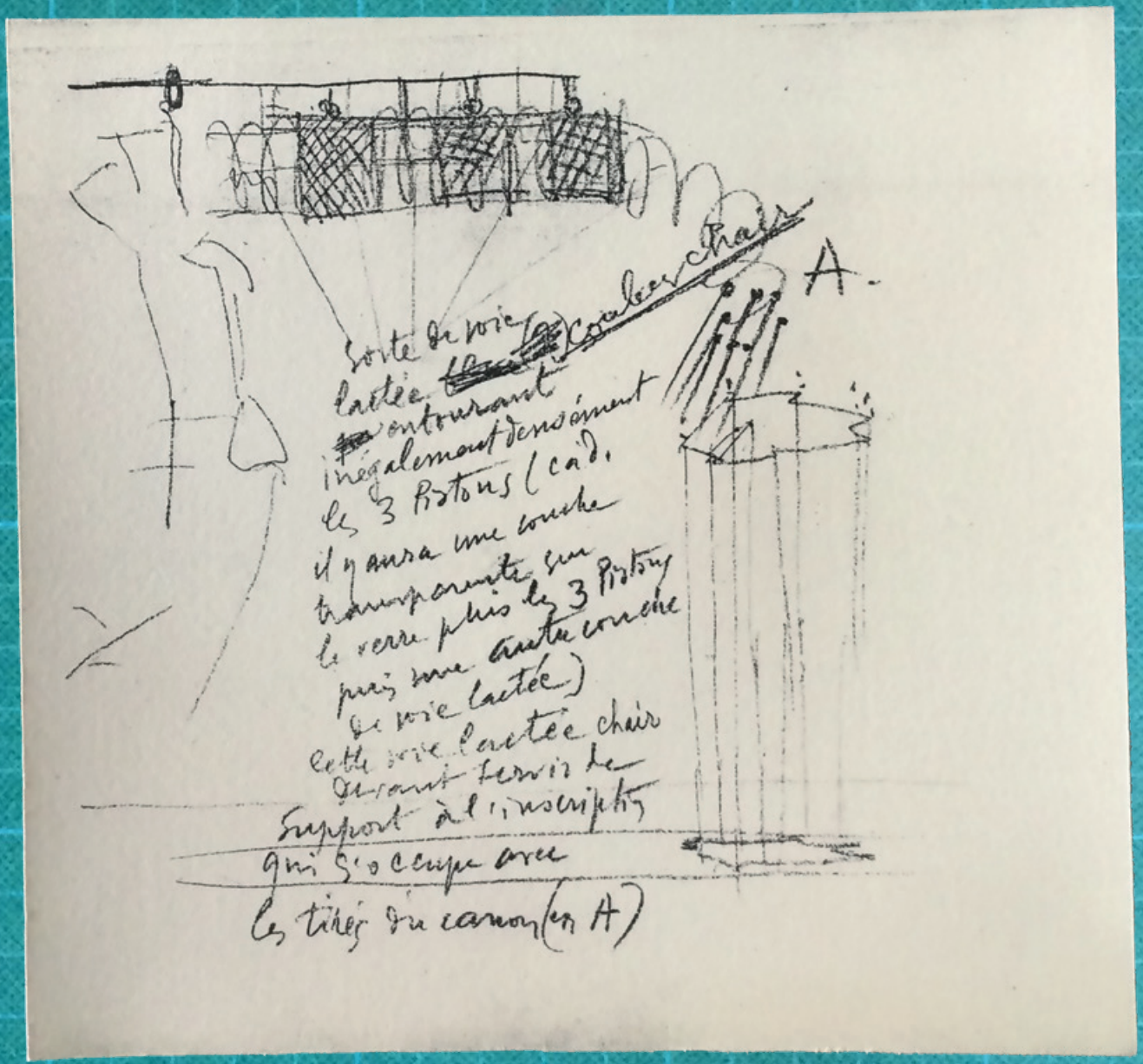
Zapiski na tej, dwustronnie zapisanej kartce przynoszą całą serię szczegółów technicznych dla przyszłej realizacji. „Kolor: żółto-zielony (jak królowa Króla i Królowej...) (śnieżnobiały kadm). Zobacz też o tym kolorze notatki z Monachium na temat kompozycji kolorów z pierwszych studiów. / Wózek jest podtrzymywany przez łyżwy, które ślizgają się (olej itd.) w prowadnicy" – wózek ten łatwo rozpoznać w *Wielkiej szybie*. Inne elementy, a spośród nich niektóre „do przestudiowania," to oś koła młyńskiego, hak, drążek kompresora, a na końcu zapadnia.

Niektóre zapiski dotyczą także funkcjonowania mechanizmu: „Wewnętrzne nasilanie się ruchu koła młyńskiego – dla uzyskania prędkości." „Z tyłu (na lewo od obrazu) wózek wraca na swoje miejsce za pomocą liny elastycznej."

I ta zagadkowa notatka, otoczona linią, którą transkrypcja interpretuje jako wzięcie w nawias: „zrzucane przez lotników bomby." Wybuchy bomb, jako podświadoma projekcja spełnienia erotycznego?

[65-56/62]
Na rysunku rozpoznać można „mleczną drogę," figurującą u góry *Wielkiej szyby*, po lewej szkic *pendu femelle* (zob. fragment [23]), a po prawej rzut wieloboku, którego wierzchołki są śladami strzałów z „działka," na płaszczyznę „n – 1" (zob. fr. [55] i [61]). „Rodzaj mlecznej drogi koloru ciała otaczającej nierównie gęsto 3 Tłoki." – Pierwszy rozdział czwartej części książki Henri Poincarégo, *Nauka i metoda* (1908), nosi tytuł „Droga mleczna i teoria gazów".

Sztuka i Dokumentacja nr 27 (2022) | *Art and Documentation* no. 27 (2022) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC


A.
Sorte de voie
lactée
contournant
inégalement densément
les 3 Pistons (cad.
il y aura une couche
transparente sur
le verre plus les 3 Pistons
puis une autre couche
de voie lactée)
cette voie lactée chair
devant servir de
support à l'inscription
qui s'occupe avec
les tiges du canon (en A)

GALERIA

Crécelle.

avec une sorte de peigne, en se servant de l'espace entre 2 dents comme élément déterminer des rapports entre les 2 points extrêmes du peigne et des points intermédiaires (par les dents cassées).

Faire agir, comme une conduite proportionnelle, ce peigne à dents cassées, sur une autre matière composée, elle aussi d'éléments plus petits (plus petits pour qu'elle puisse recevoir cette conduite. Par exemple : des fils de plomb plus ou moins gros placés l'un contre l'autre dans un plan (analogues à des cheveux).

Sztuka i Dokumentacja nr 27 (2022) | Art and Documentation no. 27 (2022) • ISSN 2080-4194 • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

[66-awers-101-102/108]
W roku 1916 Duchamp każe wygrawerować na grzbiecie grzebienia do czesania psów z pozoru absurdalną formułę: „3 lub 4 krople z wysokości nie mają nic wspólnego z dzikością.” *Zielone pudełko* przynosi być może komentarz do tego readymade, bo zastanawia się nad naturą erotyzmu: jaka jest jego rola w sztuce, ale także, jaka jest rola intelektu, dowcipu (*Witz*) i przezwyciężania „machinalności” w erotyce?

Grzebień (*peigne* – czytaj „peń”) jest do pewnego stopnia homonimem czasownika „malować” – *peindre*; w nieistniejącym w języku polskim trybie *subjonctif* wyrażającym wątpienie lub życzenie, „qu'ils peignent” (czytaj „peń”) – „niech malują” – *peignent* dźwięczy tak samo, jak *peigne*. We fragmencie [45], „classer les peignes…” może więc znaczyć ironicznie: sklasyfikować „ich” malarstwo. Jakby Duchamp chciał powiedzieć: „niech sobie malują,” gdy tymczasem artysta sam zaprzestał malarskiej praktyki w roku 1912[54] i zastąpił ją wynalezionymi przez siebie strategiami twórczości. Opisy grzebienia i sposobów jego użycia w sztuce, jakie znaleźć można w *Zielonym pudełku* przynoszą ich namiastkę. „Klekotka. Określić związki między dwoma skrajnymi punktami grzebienia oraz punkty pośrednie (przez ząbki wyłamane), wykorzystując odstęp między dwoma ząbkami jako jednostkę.” Grzebień ten, z wyłamanymi ząbkami, oddziaływać będzie na inną materię, „złożoną z mniejszych elementów (…). Na przykład mniej lub bardziej grube ołowiane druty umieszczone jeden obok drugiego na płaszczyźnie (podobne do włosów).”

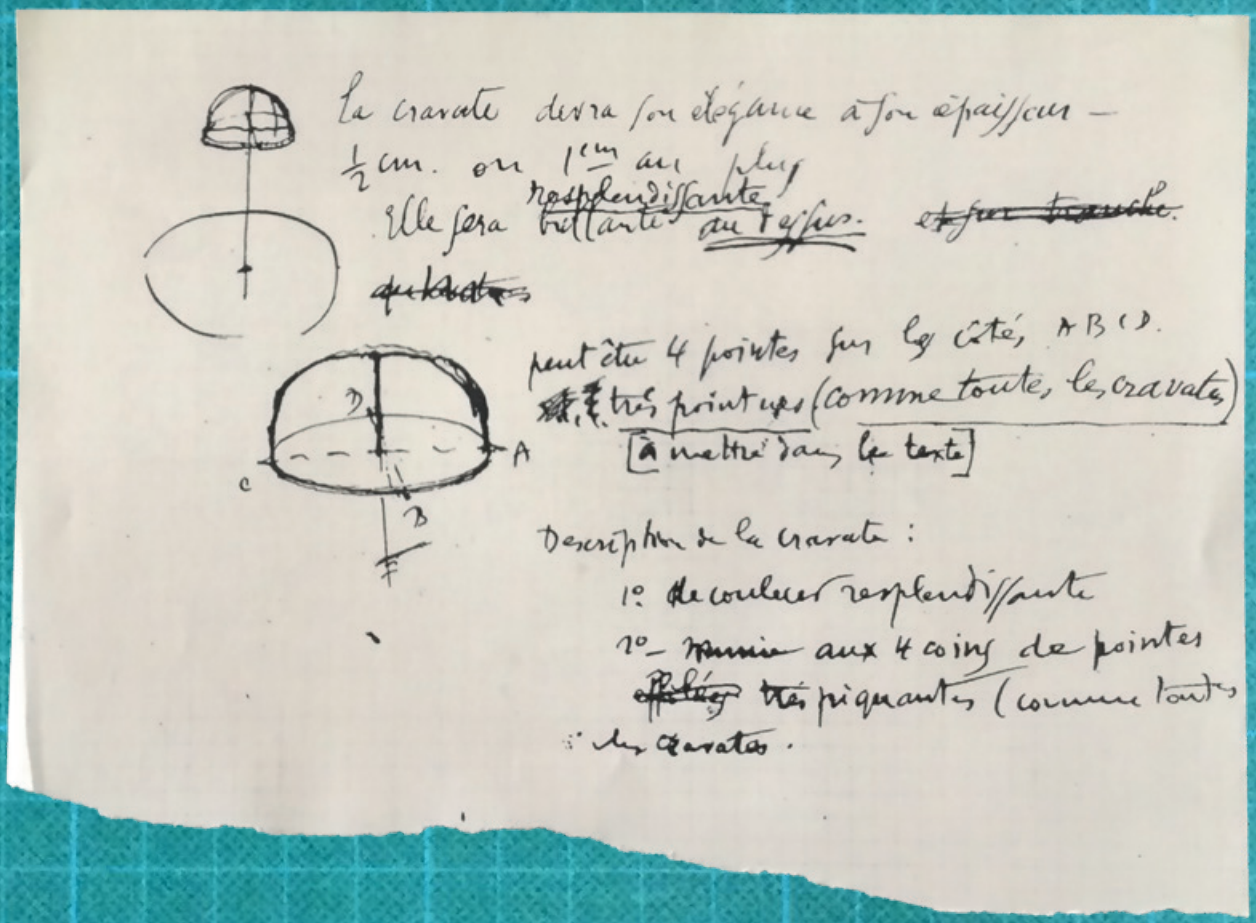
GALERIA

Ensuite, développer le peigne c.à.d. qu'il agisse autrement que normalement sur un plan ~~vertical~~ le fils de plomb [ou bien tournant sur un point, ou bien un peigne à courbures c.à.d. pas plat ou à dents de longueurs inégales; ou bien l'action de ces différents modèles de peigne sur une matière (fils de plomb) épaisse et non plus plane seulement] etc.

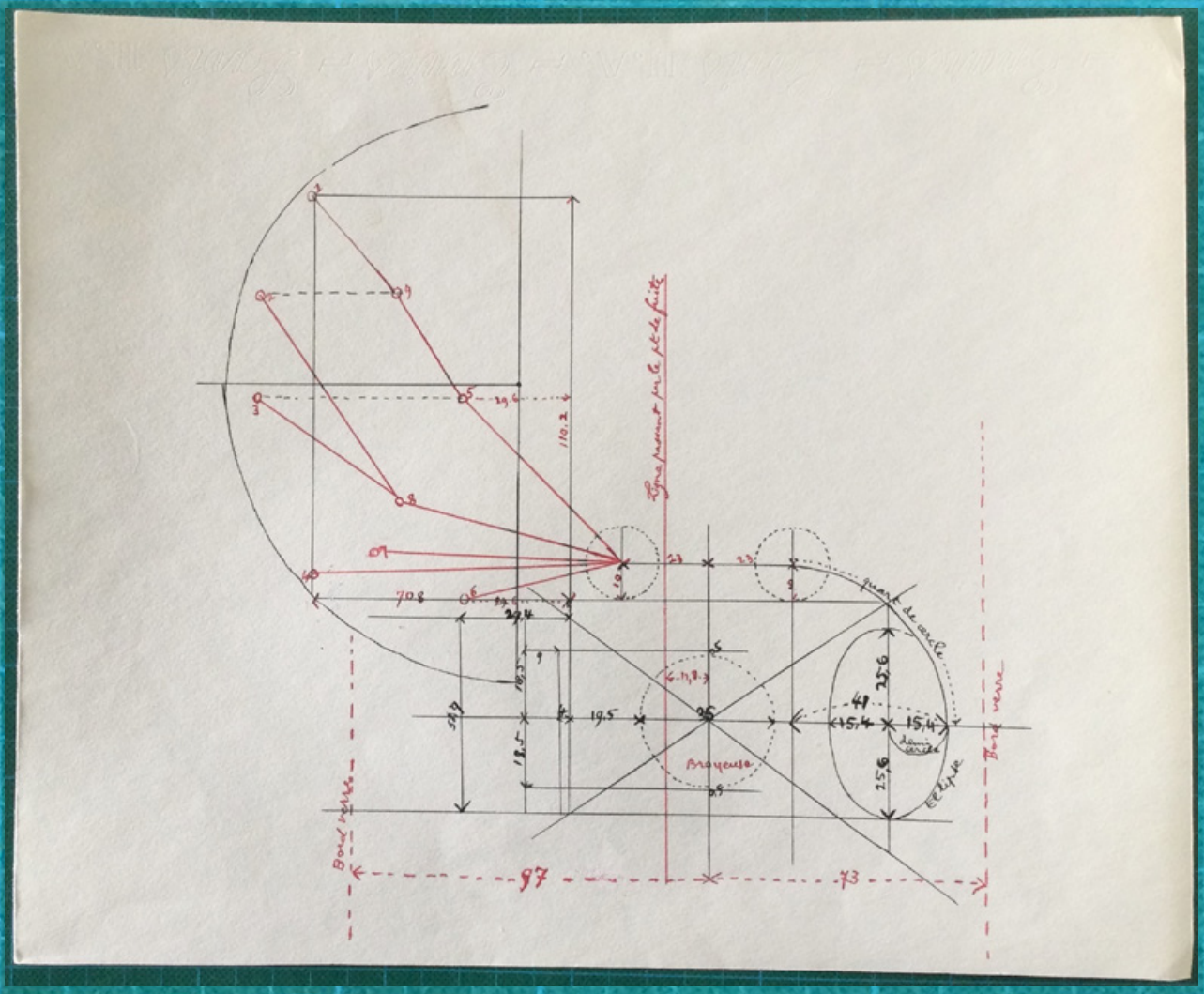
Sept. 1915

Sztuka i Dokumentacja nr 27 (2022) | Art and Documentation no. 27 (2022) • ISSN 2080-4194 • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

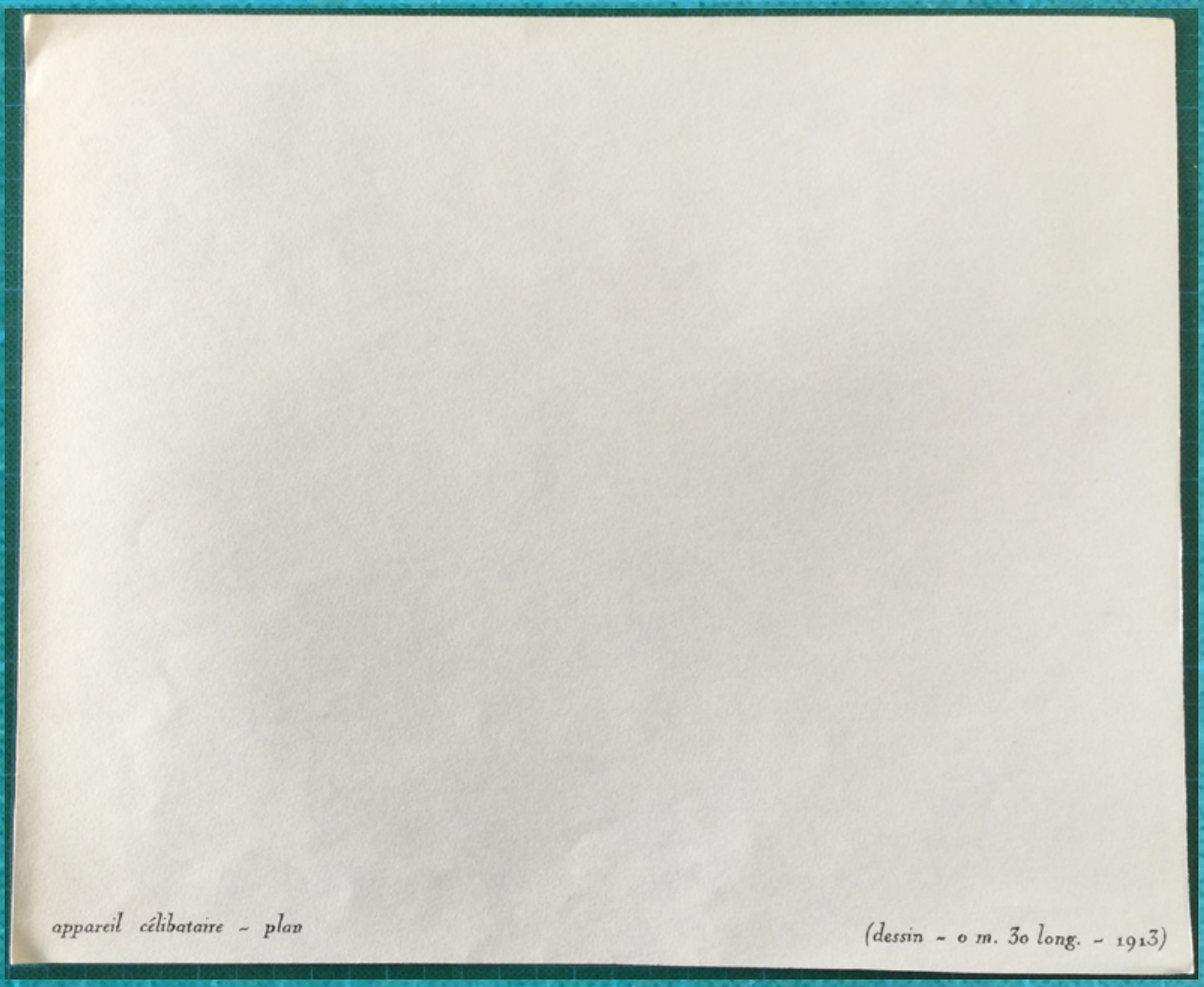
[66-rewers-102/108-109]
Nie zapominać, że cały ten fragment zatytułowany jest „klekotka," jak gdyby grzebień miał także służyć, jako coś w rodzaju instrumentu muzycznego. Duchamp wyobraża sobie, że grzebień ten przemieszcza się po „płaszczyźnie z ołowianych drutów [albo obracając się w jednym punkcie, albo grzebień z zakrzywieniami, to znaczy nie płaski lub z ząbkami różnej długości." „Wszystkie te modele grzebienia oddziałują na materię z ołowianych drutów, pewnej grubości, ale już nie tylko płaską...]."


La cravate devra son élégance à son épaisseur –
½ cm. ou 1cm au plus
Elle sera ~~brillante~~ resplendissante au dessus. ~~et sur tranche~~
~~[illegible]~~
peut être 4 pointes sur les côtés ABCD.
~~[illegible]~~ très pointues (comme toutes les cravates)
[à mettre dans le texte]
Description de la cravate :
1° de couleur resplendissante
2° ~~munie~~ aux 4 coins de pointes
~~[illegible]~~ très piquantes (comme toutes
les cravates.

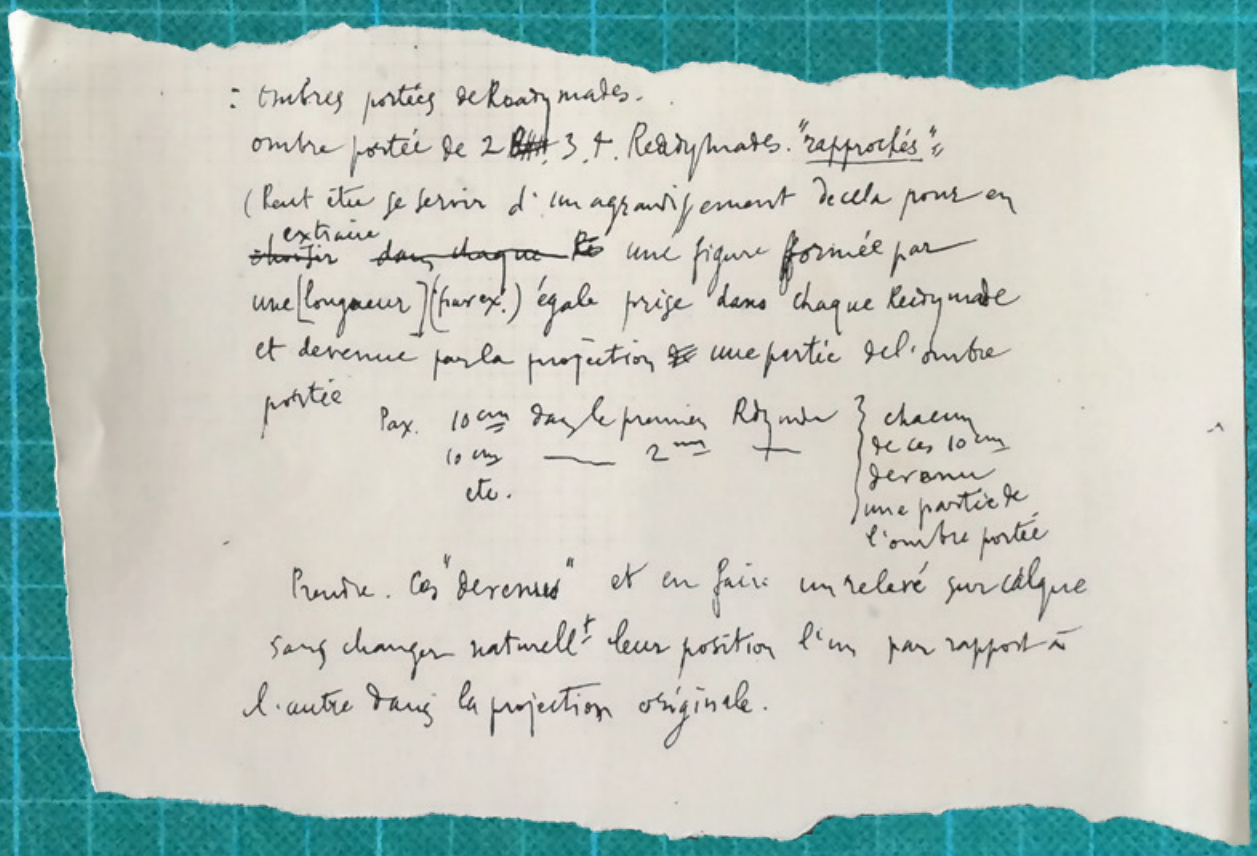
[67-97-98/105]
W transkrypcji Sanouilleta, krawat nie zasłużył sobie na prawo do osobnego tytułu, a przecież jego polityczno-psychoanalityczna symbolika mogłaby otworzyć nową perspektywę patrzenia na *Wielką szybę*. „Krawat będzie zawdzięczać elegancki wygląd swojej grubości – najwyżej ½ cm lub 1 cm / Będzie błyszczący u góry / Być może 4 ostre końcówki na bardzo spiczastych (jak wszystkie krawaty) bokach ABCD." „Bardzo jaskrawego koloru."



Sztuki i Dokumentacja nr 27 (2022) | Art and Documentation no. 27 (2022) • ISSN 2080-4194 • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC



appareil célibataire ~ plan (dessin ~ o m. 30 long. ~ 1913)


: ombres portées de Ready mades.
ombre portée de 2 ~~###~~ 3. 4. Ready mades. "rapprochés"
(Peut être se servir d'un agrandissement de cela pour en ~~obtenir~~ extraire ~~dans chacun des~~ une figure formée par une [longueur] (par ex.) égale prise dans chaque Ready made et devenue par la projection une partie de l'ombre portée
Par ex. 10 cms dans le premier Ready made } chacun de ces 10 cms devenus une partie de l'ombre portée
10 cms — 2me —
etc.
Prendre. Ces "devenus" et en faire un relevé sur calque sans changer naturellt leur position l'un par rapport à l'autre dans la projection originale.

[68-50/55-56]
„2, 3, 4, cienie Readymadów ‘zbliżonych.’ (…) Wydobyć figurę utworzoną przez [długość] (na przykład) równą wziętą z każdego Readymade, która przez projekcję stała się częścią rzucanego cienia. (…) Przy czym każdy z tych 10 cm stał się częścią rzucanego cienia. (…) Zrobić jego odwzorowanie na kalce, nie zmieniając naturalnie ich wzajemnego położenia w rzucie oryginalnym.”
„Cienie rzucane przez readymady” mogą być pomocne, jeśli nie w przedstawieniu, to przynajmniej w wyobrażeniu sobie czwartego wymiaru. Najbardziej znany wśród tych cieni jest cień *Wieszaka na kapelusze* (1917), którego oryginał zaginął, ale utrwalony został w obrazie zatytułowanym *Tu m’* (1918) (tytuł ten zbliża się do homonimu „tu m’aime” – „kochasz mnie”). Był to ostatni namalowany przez artystę obraz. „W obrazie tym,” mówi Duchamp, „zrealizowałem cienie rzucane przez koło rowerowe, przez wieszak, który jest u góry, a także cień rzucany przez korkociąg. Znalazłem latarnię, która rzucała ładne cienie, które malowałem potem ręcznie na płótnie, Dodałem także, w samym środku, rękę namalowaną przez malarza szyldów, i poprosiłem, aby podpisał ją facet, który ją namalował.”[55] Piękny, malarski gest i manifest.

[69-awers-55/61]
„Napis u góry / Uzyskany za pomocą tłoków powodujących przeciągi. (Wyjaśnić sposób ‘przygotowywania’ tych tłoków.). / Następnie ‘umieścić’ je na pewien czas (2 do 3 miesięcy) i pozwolić im pozostawić swój odcisk jako trzy siatki, przez które przechodzą polecenia *pendu femelle* (polecenia, których alfabetem i wyrazami rządzi orientacja 3 siatek [coś w rodzaju potrójnej ‘kraty,’ poprzez” – odwracamy kartkę…

Sztuka i Dokumentacja nr 27 (2022) | Art and Documentation no. 27 (2022) | ISSN 2080-4194 • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

Inscription du haut

~~Expt~~ obtenue avec les pistons de courant d'air.

(indiquer la manière de ~~faire~~ "préparer" ces pistons.).

Ensuite les "placer" pendant un certain temps (2 à 3 mois), et les laisser donner leur empreinte en tant que 3 filets à travers lesquels passent les commandements du pendu femelle (commandements dont l'alphabet et les termes sont régis par l'orientation des 3 filets [une sorte de triple "grille" à

travers ~~[illegible]~~ laquelle
la voie lactée supporte les
et ~~[illegible]~~ est conductrice ~~[illegible]~~
~~[illegible]~~ des dits commandements]

Les enlever ensuite
afin qu'il n'en reste
que leur empreinte
rigide c.à.d. la ~~[illegible]~~
forme ~~[illegible]~~
permettant toutes
combinaisons de lettres envoyées à travers cette dite forme triple,
commandements, ordres
autorisations, etc
devant aller
rejoindre les tirés
et l'éclaboussure

Sztuka i Dokumentacja nr 27 (2022) | Art and Documentation no. 27 (2022) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

[69-rewers-55/61-62]
… „którą droga mleczna dźwiga i przenosi rzeczone polecenia].” Ten odcisk, to język zaszyfrowanych liter (zob. fragmenty [50] i [52]), których kombinacje pozwalają przesyłać „polecenia, rozkazy, zezwolenia itd.”, i który „powinien się potem połączyć ze śladami po strzałach [z działka] i plamą po opryskaniu.”

[70-41/46]
Bardzo ważny dla zrozumienia *Wielkiej szyby* fragment: „Rodzaj podtytułu / Opóźnienie ze szkła / Używać słowa ‘opóźnienie’ zamiast obraz [*tableau*] czy malarstwo [*peinture*]; obraz na szkle staje się opóźnieniem ze szkła – ale opóźnienie ze szkła nie znaczy obraz na szkle. – / To po prostu sposób, żeby przestać uważać, iż rzecz, o której mowa, jest obrazem – zrobić z niego opóźnienie w możliwie najogólniejszym znaczeniu, nie tyle w różnych znaczeniach, w jakich można rozumieć opóźnienie, lecz raczej w ich mglistym połączeniu. ‘Opóźnienie’ – opóźnienie ze szkła, tak jak się mówi o poemacie prozą czy o srebrnej spluwaczce.”

Odnotujmy ukazanie się książki z pogranicza filozofii i psychoanalizy autorstwa Hélène L’Heuillet, *Éloge du retard* = Pochwała opóźnienia/spóźnienia (Paris: Albin Michel, 2020). To w duchu Duchampa! Nie tracić czasu życia na pracę, na malowanie. „Uważam, że pracować na życie, to trochę głupkowate z punktu widzenia ekonomicznego. Mam nadzieję, że kiedyś będzie można żyć i nie musieć pracować.”[56] (zob. Maurizio Lazzarato, *Marcel Duchamp et le refus du travail* = Marcel Duchamp i odmowa pracy (Paris: Les prairies ordinaires, 2014). Kontekst epoki sprzyjał takim postawom: Paul Lafargue, *Prawo do lenistwa* (1880/1883), Kazimierz Malewicz, *Lenistwo jako istota człowieczeństwa* (1921).

Wielka szyba, to zatem praca ze szkła; nie obraz, nie malarstwo: to „opóźnianie” w procesie twórczym.

Sorte de sous-titre

Retard en Verre

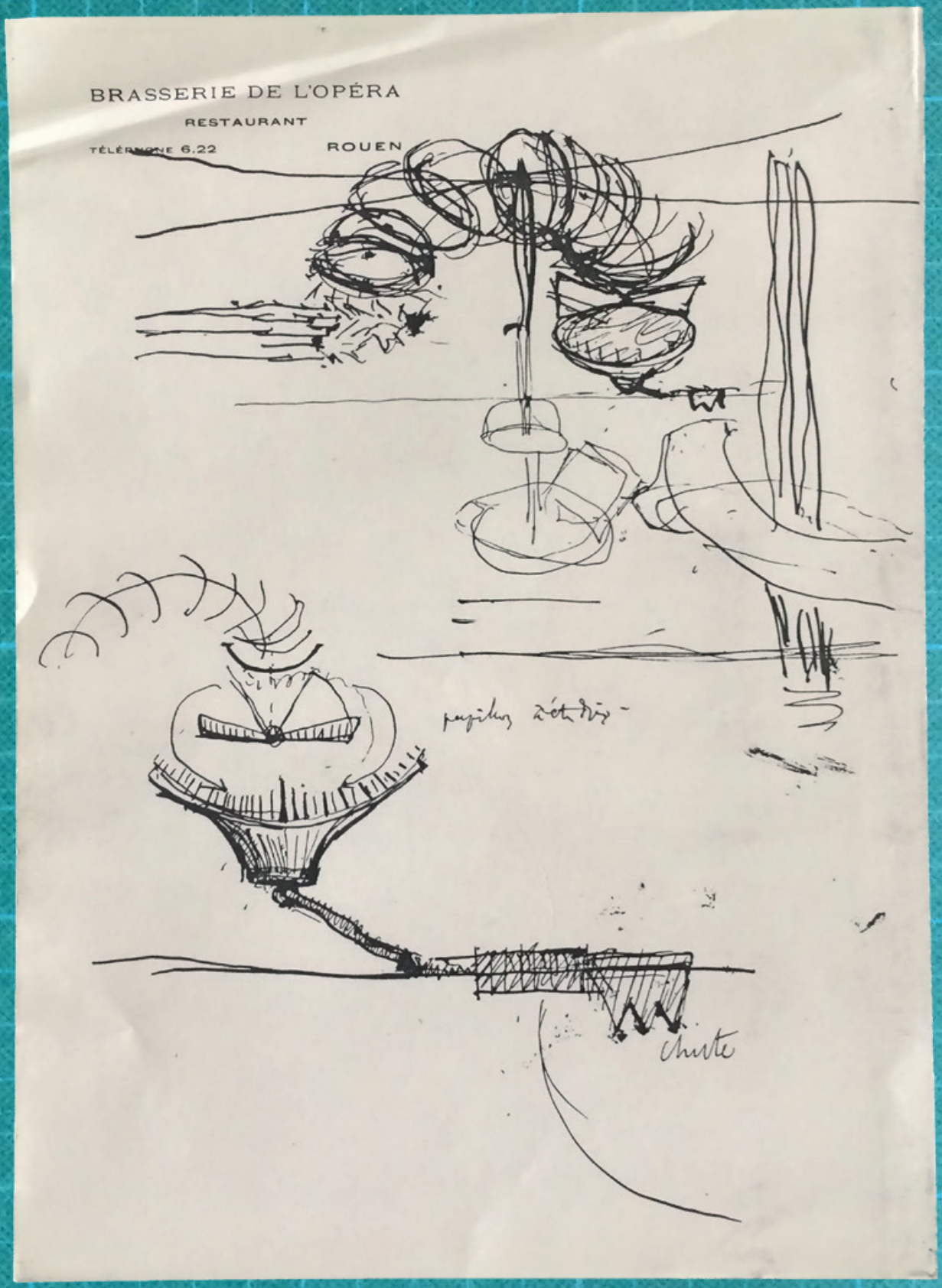
employer "retard" au lieu de tableau ou peinture, tableau sur verre devenant retard en verre — mais retard en verre ne veut pas dire tableau sur verre —

C'est simplement un moyen d'arriver à ne plus considérer que la chose en question est un tableau - en faire un retard dans tout le général possible, pas tant dans les différents lieux dans lesquels retard peut être pris, mais plutôt dans leur réunion indique "retard" - un retard en verre

comme on dirait un poème en prose ou un cracheur en argent

[70-41/46]

Sztuka i Dokumentacja nr 27 (2022) | Art and Documentation no. 27 (2022) • ISSN 2080-4194 • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.12920/ARTandDOC



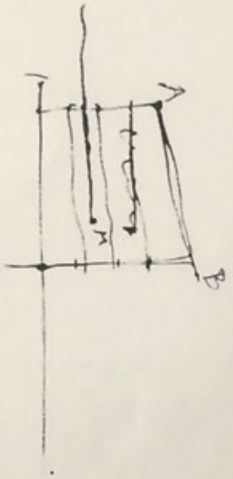
[71-79/84]

[71-79/84]
W wydaniu Flammariona, kartka ta, z nagłówkiem Restauracji operowej w Rouen, miasta, z którego artysta pochodził i gdzie znajduje się jego grób, została zreprodukowana, ale pominięto transkrypcję dwóch krótkich opisów do rysunku, z których jeden („spadek") łatwy jest do odczytania; odczytanie drugiego byłoby zadaniem dla paleografa... gdyby nie istniała wersja książkowa *Zielonego pudełka* przełożonego przez Hamiltona: „motyle do przestudiowania." Na nagrobku Duchampa w Rouen wyryto epitafium pochodzące z jego notatek „... A ZRESZTĄ, UMIERAJĄ ZAWSZE INNI,"[57] (nie my).

[72-100-101/107-108]
Pod tytułem „Oświetlenie wewnętrzne" skrywają się tu rozważania nad nowym podejściem do problematyki koloru. Wychodząc z założenia, „że każda materia w swym składzie chemicznym wyposażona jest w jakąś 'fosforescencję' (?)," Duchamp notuje: „barwny wygląd pewnej całości będzie wyglądem materii mającej molekularne źródło świetlne." Pamiętamy, że *Wielka szyba* jest „opóźnieniem ze szkła;" dodać by więc należało: i z metalu.

Można wysunąć hipotezę, że najbardziej uzasadnioną interpretacją tych właśnie notatek i natury pracy artystycznej w *Wielkiej szybie* jest praktyka malarska zaproponowana przez Antoine'a Perrota pod szyldem „ready made color," czyli „koloru importowanego." Polega ona na posługiwaniu się „naturalnymi" barwami rozmaitych materii i przedmiotów, w szczególności materiałów przemysłowych.[58] Artysta przezwycięża w ten sposób malarską estetykę pokrywania farbami powierzchni płótna – Duchamp notuje tutaj: „Materia każdej części jest zarazem źródłem światła i kolorem, innymi słowy: widoczny kolor każdej części jest źródłem barwnej widzialności tej części." W *Notes*, jest wspaniały fragment na ten temat: „Panna młoda rozebrana przez swoich kawalerów, jednak / Nie ma kolorów w sensie zabarwienia powierzchni / każda część ma naturalny kolor (a nawet więcej: pozorny ton jest tylko transkolorem tej części uznanej za rozświetlającą przez siebie samą [patrz uwaga specjalna]. – Tak więc ton każdej części znajduje swoje uzasadnienie w znaczeniu, w materialnym przeznaczeniu tej części (jedynym wyjątkiem jest 9 matryc, które są malowane, pociągnięte minią)."[59] W komentowanym tu fragmencie [72], Duchamp dodaje jeszcze: „Do zbadania. Sposób rozmieszczenia 'odstępów między cząsteczkami?'" – w pewnym sensie w taki właśnie, molekularny sposób chemicy wytwarzają dzisiaj nowe materiały o zadanych z góry, poszukiwanych właściwościach, w tym także kolorach.

U dołu kartki: „Sztywność w stylu hugenockim," czyli – być może – biały pióropusz i zielony krawat. Jeśli zaś „całość obrazu wydaje się być z tektury, to dlatego, że całe to przedstawienie jest rysunkiem (w odlewie) pewnej rzeczywistości możliwej, co powoduje pewne naciągnięcie praw fizyki i chemii."



Eclairage intérieur.

au lieu d'une lumière extragolaire arrivant à 45°.

déterminer les ~~conséquences~~ effets lumineux (ombres et lumières) d'une source ~~lumineuse~~ intérieure (c.à.d. que chaque matière dans sa composition chimique est douée d'une "phosphorescence" (?) et s'illumine comme les réclames lumineuses pas tout à fait sa lumière n'est pas indépendante de sa couleur. — En somme l'~~aspect~~ apparence colorée de tout l'ensemble sera ~~à la fois l'apparence~~ l'apparence de ~~couleurs~~ matières ayant moléculairement un foyer lumineux.

La matière de chaque partie est ~~composée~~ ~~de~~ à la fois source lumineuse et couleur ~~et~~ ~~tout~~ autrement dit la couleur apparente de chaque partie est la source de ~~lumière de cette~~ visibilité colorée de cette partie (sans reflets sur les autres parties)

a chercher le moyen de distribuer les "écarts de molécules"? selon la forme de chaque partie (la rondeur, la planéité

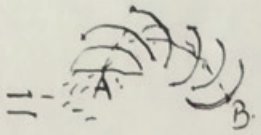
~~Le tableau~~ Le ensemble du tableau ~~est~~ paraît en carton pâte parce que toute cette représentation est le dessin (~~en moule~~) d'une réalité possible en distendant un peu les lois physiques et chimiques

Partie de l'obscur (fond noir ou plutôt jaune picrique)

Rigidité genre huguenot.

GALERIA

Le gaz d'éclairage (II).



après B.

— changt d'état des paillettes. —

De leur étourdissement [provisoire],
de leur perte de la connaissance de situation,

~~résultat~~ obtenus par passage successif à travers les tamis et changement de direction insensible de ces tamis (changt de direction dont les termes sont A et B),

les paillettes se [dissolvent]; les paillettes ~~pendant~~ s'éclaboussent chacune à soi, c.à.d. ~~par~~ changent ~~leur ét~~ (petit à petit à travers les derniers tamis) leur état de: paillettes plus légères que l'air, d'une certaine longueur, de largeur élémentaire à idée fixe ~~dans~~ ascensionnelle, en: éparpillement liquide ~~sans~~ élémentaire, ne sollicitant aucune direction, ~~ni~~ ~~en~~ suspension éparpillée à la sortie de B, ~~liquide~~ vapeur ~~inertie~~ d'inertie+, mais gardant le caractère liquide par instinct de cohésion (seule manifestation de ~~leur~~ l'individualité du gaz d'éclairage dans ses ~~[illegible]~~ jeux habituels avec les milieux conventionnels.

+ neige.

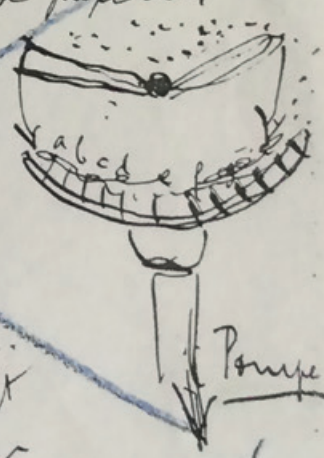
(si réduite!!)

— Une chiffe, quoi!

(Baratte-Ventilateur. (peut-être lui donner une forme de papillon



dépot du gaz d'éclairage inerte en un liquide dense conservant les qualités extérieures des paillettes dissoutes — et ~~en~~ trouvant une contenance (devant ce ventilateur) en exagérant la cohésion. — en tournant, le ventilateur force le gaz à s'accrocher en ~~A~~ b, c d, e f. etc. ~~sous~~ en état de ~~liquide~~ rappelant la glycérine étendue d'eau

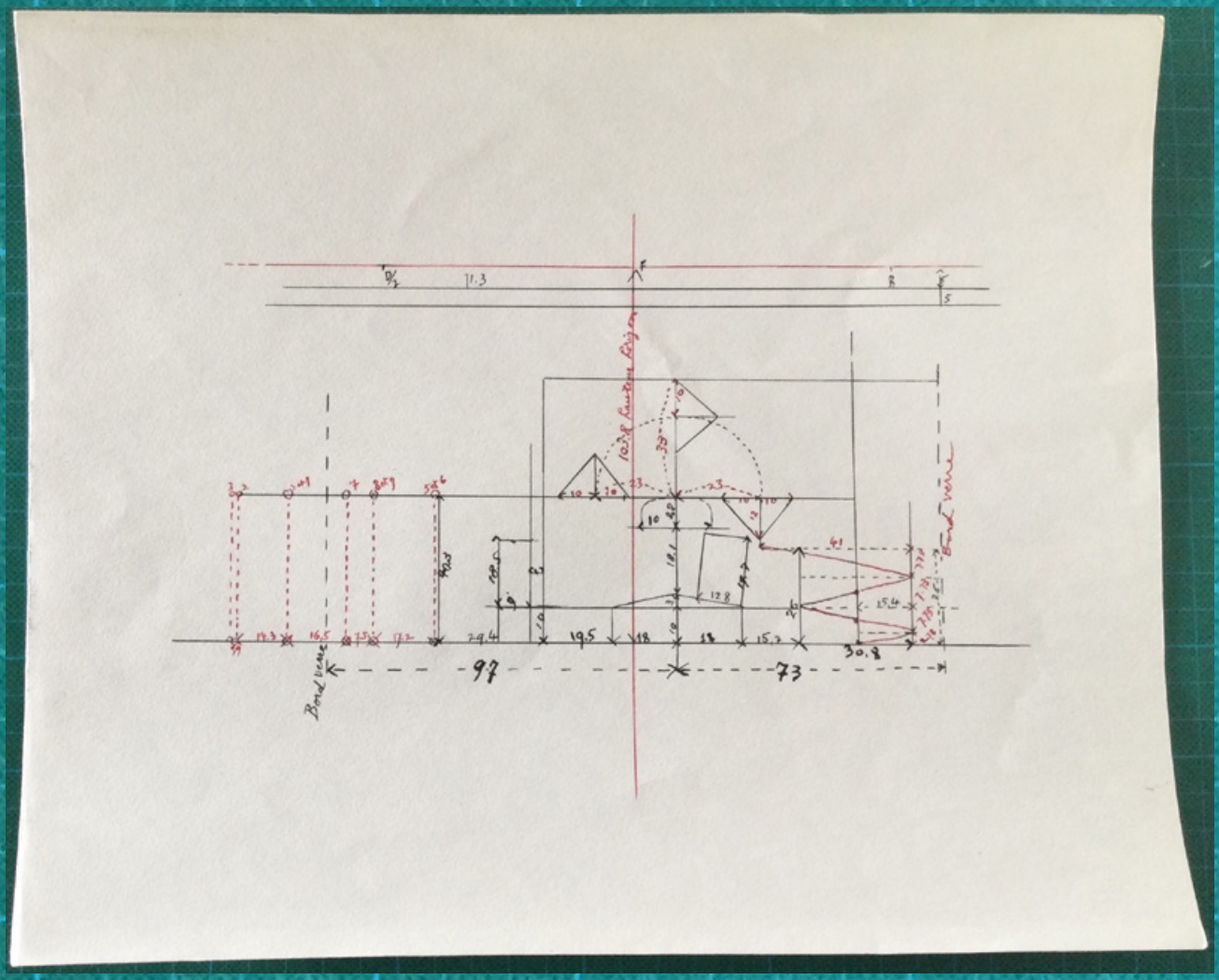


à supposer

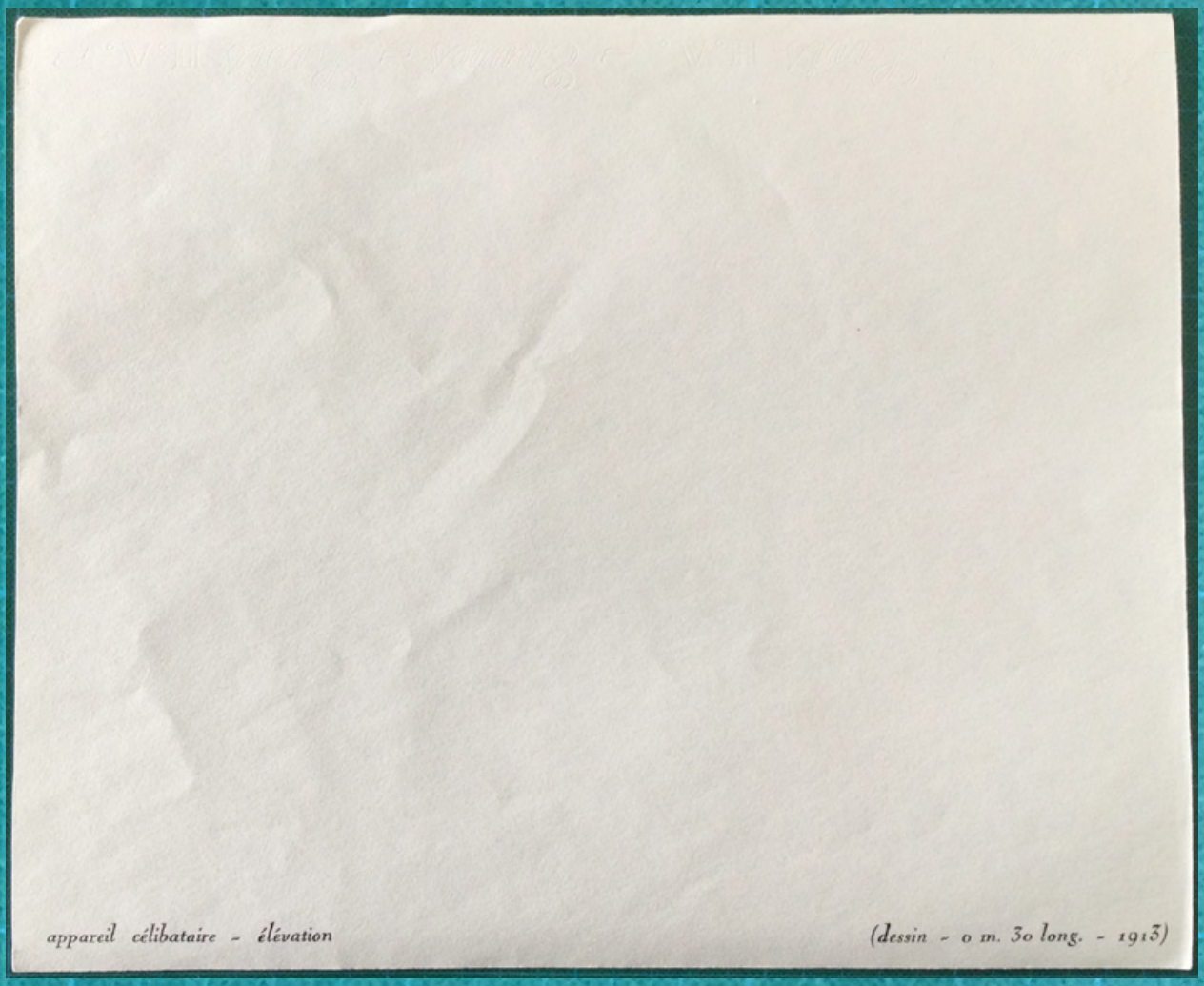
Sztuka i Dokumentacja nr 27 (2022) | Art and Documentation no. 27 (2022) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

[73-74-75/80-81]
Kolejna seria notatek na temat oświetlenia gazowego, rodzaju fluidu krążącego między panną młodą i kawalerem. Duchamp wyjaśnia, co się dzieje po przekroczeniu punktu B na rysunku. Tutaj, ze względu na rysunek, który ukazuje ich formę, tłumaczymy *paillettes* jako cekiny, świecidełka z dziurką. Artysta tak opisuje zmianę stanu tych pajetek: „Ze swego otumanienia [chwilowego], ze swej utraty świadomości sytuacji, spowodowanych przechodzeniem przez kolejne sita oraz niezauważalną zmianą ukierunkowania tych sit (zmiana kierunku, która następuje między A i B), cekiny się [rozpuszczają]; cekiny ochlapują się każda z osobna, tzn. zmieniają (powoli poprzez ostatnie sita) swój stan z: cekin lżejszych od powietrza, pewnej długości, podstawowej szerokości z obsesją wznoszenia się do góry, w: elementarne ciekłe rozdrobnienie, nie szukające żadnego kierunku, zawiesinę rozdrobnioną na wyjściu z B, wapor bezwładny, lecz zachowujący charakter płynny przez instynkt zwartości (jedyny przejaw indywidualności (tak ograniczonej!!) oświetlenia gazowego w jego zwykłych grach z konwencjonalnymi środowiskami. / Po prostu szmata!" (Pierwszy nawias pozostaje niedomknięty.)

U dołu kartki, rysunek maślnicy-wentylatora, któremu Duchamp chciałby nadać kształt motyla, pokazuje w jaki sposób pompowane są „rozpuszczone pajetki:" „Obracając się, wentylator zmusza gaz do zawieszania się na ab, cd, ef itd., w stanie przypominającym glicerynę rozcieńczoną wodą."

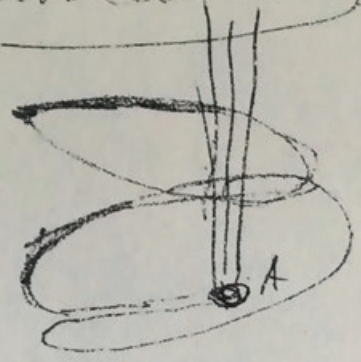


Sztuka i Dokumentacja nr 27 (2022) | Art and Documentation no. 27 (2022) • ISSN 2080-4194 • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC



appareil célibataire - élévation *(dessin - o m. 30 long. - 1913)*

Plans d'écoulement Pentes d'écoulement



en forme de ~~tout~~ toboggan
mais plutôt un tire bouchon. et
l'éclaboussement en A est un débouchement
L'ensemble doit être décrit dans le sens
de débouchage modèle.

La chute en A du trois-fracas ~~est~~ aide
au débouchage —

L'éclaboussement ~~est~~ (rien de commun avec
le champagne) ~~transp~~ termine la série
des opérations célibataires ~~par~~ et transforme
~~les~~ la combinaison du gaz d'éclange et des ciseaux
en un seul soutien continu, soutien
qui sera régularisé par les 9 trous.

Sztuka i Dokumentacja nr 27 (2022) | Art and Documentation no. 27 (2022) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

[74-91/97]
„Opryskanie (nic wspólnego z szampanem) kończy serię operacji kawalerskich i przekształca kombinację oświetlenia gazowego i nożyczek w jedno ciągłe wspomaganie.” W *Wielkiej szybie* trzeba przewidzieć „płaszczyznę spływu / w kształcie toboganu, ale raczej korkociągu, a opryskanie w A jest odkorkowaniem.” Zderzenia [*fracas*] „pomagają w odkorkowaniu –.”

[75-96-97/102-104]
„Kawaler sam miele swoją czekoladę.” Duchamp wylicza elementy, z których składa się zgniatacz do czekolady, rodzaj młynka. „Czekolada z wałków, pochodząca nie wiadomo skąd, osadzałaby się po zgnieceniu jako czekolada mleczna.....” Następnie krawat, „bagnet (x) służy do podtrzymania pręta sprężającego oraz dużych nożyc i płytek izolujących.” „Zgniatacz jest oprawiony w niklowaną ramę w stylu Ludwika XV” – (zob. fragment [13]). „Slogan handlowy, marka fabryczna, dewiza handlowa napisana jak reklama na kawałku błyszczącego i kolorowego papieru (zlecić wykonanie drukarni)” Zgniatacz funkcjonuje na „zasadzie samorzutności (która wyjaśnia ruch obrotowy zgniatacza bez innego wspomagania).”

la Broyeuse de Chocolat se compose essentiellement.

Le chocolat des rouleaux, venant on ne sait d'où, ~~[illegible]~~ se déposerait après broyage, en chocolat au lait.....

La cravate (mettre une lettre de renvoi à la figure) eût été en papier d'aluminium à reflets ~~[illegible]~~ brillants étendu et collé, mais les rouleaux tournent toujours en dessous. ~~[illegible]~~

La Baïonnette — Sertirait à soutenir la barre de compression et les grands ciseaux et les ~~isola~~ plaques isolatrices.

~~[illegible]~~ Article soigné.

La broyeuse ~~serait~~ est montée sur un chassis Louis XV ~~[illegible]~~ nickelé.

a revoir

Adage ~~Principe~~ de [spontanéité] (qui explique le mt giratoire de la broyeuse sans autre secours)

Le célibataire broie son chocolat lui même —

Formule commerciale, marque de fabrique, devise commerciale inscrite comme une réclame sur un petit papier glacé et colorié (faire exécuter dans une imprimerie) ~~[illegible]~~ ce papier collé à l'article Broyeuse de Chocolat.

[75-96-97/102-104]

Sztuka i Dokumentacja nr 27 (2022) | Art and Documentation no. 27 (2022) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

le gaz d'éclairage (I)

(Jeux mâles)

après les moules mâliques:

Le Piège de Stoppys étalon

développer ce rapport d'une longueur variable et du corps (particule) soumis à cette unité de longueur.

Dans le cas d'étirement, l'unité de longueur est variable en raison de la section du tube. Etant donné l'unité de long. à section élément les tubes de section double auront une longueur double, le (physicien astronome) étalon a cet élément. (Ceci pour donner l'importance non pas à l'unité de longueur mais au phénomène étirement rupture)

de chaque moule mâlique. le gaz parcourt l'unité de longueur dans un tube de section élémentaire. et, par phénomène d'étirement dans l'unité de longueur le gaz se trouve [congelé] solidifié en forme de baguettes élémentaires.

Chacune de ces baguettes, sous la poussée du gaz des moules mâliques, sort du tube et se casse, par fragilité, en paillettes inégales. plus légères que l'air. (travillard au détail)

(graphiq.: 8 tubes horizontaux - section élémentaire à déterminer. etc.)

Sortie des paillettes:

Le gaz coupé ainsi en morceaux, chaque paillette garde dans ses plus petites parties la teinte mâlique. Libéré à la sortie des tubes, tend à monter.

Les paillettes sont arrêtées (Piège des mâles) dans leur ascension par la 1ère ombrelle (tamis.)

voir note sur le Piège

Les tamis (6 probablement) sont des ombrelles demi-sphériques, trouées. [Les trous des tamis ombrelles devront donner en mappemonde la figure des 8 moules mâliques, de nie schématiq. par les 8 sommets (polygone concave plan). par symétrie commanditée].

Orientation des ombrelles:

La 1ère est horizontale, et reçoit les paillettes à leur sortie des tubes.

Si l'on joint par une ligne les centres des ombrelles on obtient une demi circonférence de A à B.



Par derby, les paillettes traversent l'ombrelles A, C D. E F. à B.

et à mesure qu'elles arrivent dans D, E, F, ... etc elles sont redressées c.à.d. perdent le sens de haut et de bas ([terme plus précis]). — L'ensemble de ces ombrelles est une forme une sorte de labyrinthe de 3 directions. —

Les paillettes étourdies par ce retournement progressif. insensible, perdent [provisoirement elles le retrouveront plus tard] leur désignation de gauche, droit, haut, bas etc, perdent la connaissance des Situation.

Les ombrelles. donc redressent les paillettes qui, à leur sortie des tubes étaient tiches et voulaient monter.

Elles le redressent comme une feuille de papier trop roulée qu'on déroule plusieurs fois en sens contraire.

au point que: réussait il y a changement d'état des paillettes. Elles ne peuvent plus garder l'individualité et se (soignent) toutes après B.

[76-72-74/75+78-79]

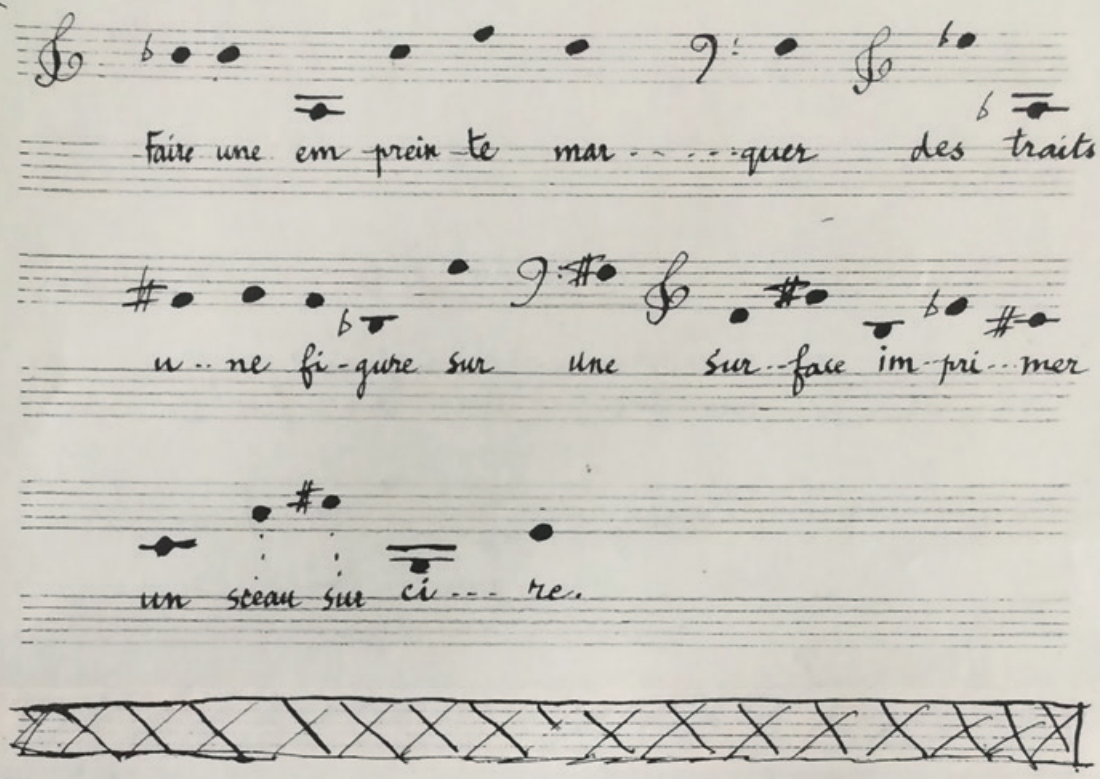
[76-72-74/75+78-79]
„Z wierzchołka każdej matrycy kawalerskiej gaz przebywa jednostkę długości w rurce o przekroju podstawowym i, na zasadzie zjawiska rozciągania w jednostce długości, gaz zostaje [zamrożony] zamieniony w ciało stałe w postaci prostych pałeczek." Powraca motyw „zjawiska rozciągnięcia w jednostce długości:" ekwiwalent lub klucz do czwartego wymiaru, a może tylko fizjologia aktu płciowego? U góry prawej kolumny, Duchamp notuje na czerwono: „układ *stoppages-étalons*" (zob. [15] i [24]). Zabawna metrologia, nauka o jednostkach miary: po lewej, dwa „odręcznie dodane przez artystę przypisy," prawdopodobnie na wszystkich 300 już wydrukowanych egzemplarzach, i wprowadzone potem do wydania Hamiltona / Duchampa. Dolny przypis, jest projektem rozwinięcia „tego stosunku długości do zmiany stanu ciała (ośw. gazowego) podporządkowanego tej jednostce długości. W przypadku rozciągnięcia jednostka długości zmienia się w zależności od przekroju rurki. Gdy dana jest jednostka długości o przekroju podstawowym, rurki o przekroju podwójnym będą miały podwójną długość (zabawna fizyka) wzorca o przekroju podstawowym." Pod wpływem „gazu z form kawalerskich," rurki przekształcają się i stają się lżejszymi od powietrza pajetkami (mgła na sztuki)." Ten ostatni zwrot jest grą słów. „Vente au détail" znaczy „sprzedaż detaliczna," czyli na sztuki; tutaj: „brouillard au détail" czyli „mgła na sztuki," bo lżejsze od powietrza pajetki tworzą rodzaj molekularnej mgły. „Podzielony w ten sposób na kawałki gaz," podczas gdy każda pajetka zachowuje w swych najdrobniejszych częściach zabarwienie kawalerskie, uwolnione u wylotu rurek, i próbuje unosić się do góry. / Pajetki są powstrzymywane (Pułapka parasolek) w swym wznoszeniu się przez pierwszą parasolkę (sito)." Cała narracja *Wielkiej szyby*, to historia spontanicznego wznoszenia się gazu – miłosnego fluidu – ku górze, ku pannie młodej, i jego opadania w dół, ku kawalerom; ale unoszone przez gaz pajetki, wypadając z rurek, tracą poczucie góry i dołu…

Widoczne na rysunku formy, to sita, czyli podziurawione parasolki; w każdej, 8 dziurek tworzy na półkulistej parasolce-globusie „wielokąt wklęsły płaski" na zasadzie „zamówionej symetrii" (geometria w czwartym wymiarze jest nieeuklidesowa). Pajetki przenikają „na wyścigi" przez dziurki parasolek-sit; „pierwsza jest pozioma i przyjmuje pajetki wylatujące z rurek". W miarę, jak docierają do punktów D, E, F…, pajetki „tracą poczucie góry i dołu [doprecyzować] […i] oszołomione tym stopniowym, nieodczuwalnym odwracaniem tracą [chwilowo, potem je odnajdą] swoje poczucie lewej, prawej, góry, dołu itd., tracą świadomość sytuacji." To typowe odczucia dla doświadczenia czwartego wymiaru! Ale parasolki rozprostowują pajetki, „które, wyleciawszy z rurek, były wolne i chciały iść w górę: / rozprostowują je jak nazbyt zwiniętą kartkę papieru, którą rozwija się wielokrotnie w przeciwnym kierunku." Następuje wtedy zmiana stanu pajetek, które nie „zachowują już indywidualności i łączą się wszystkie" ze sobą doleciawszy do punku B.

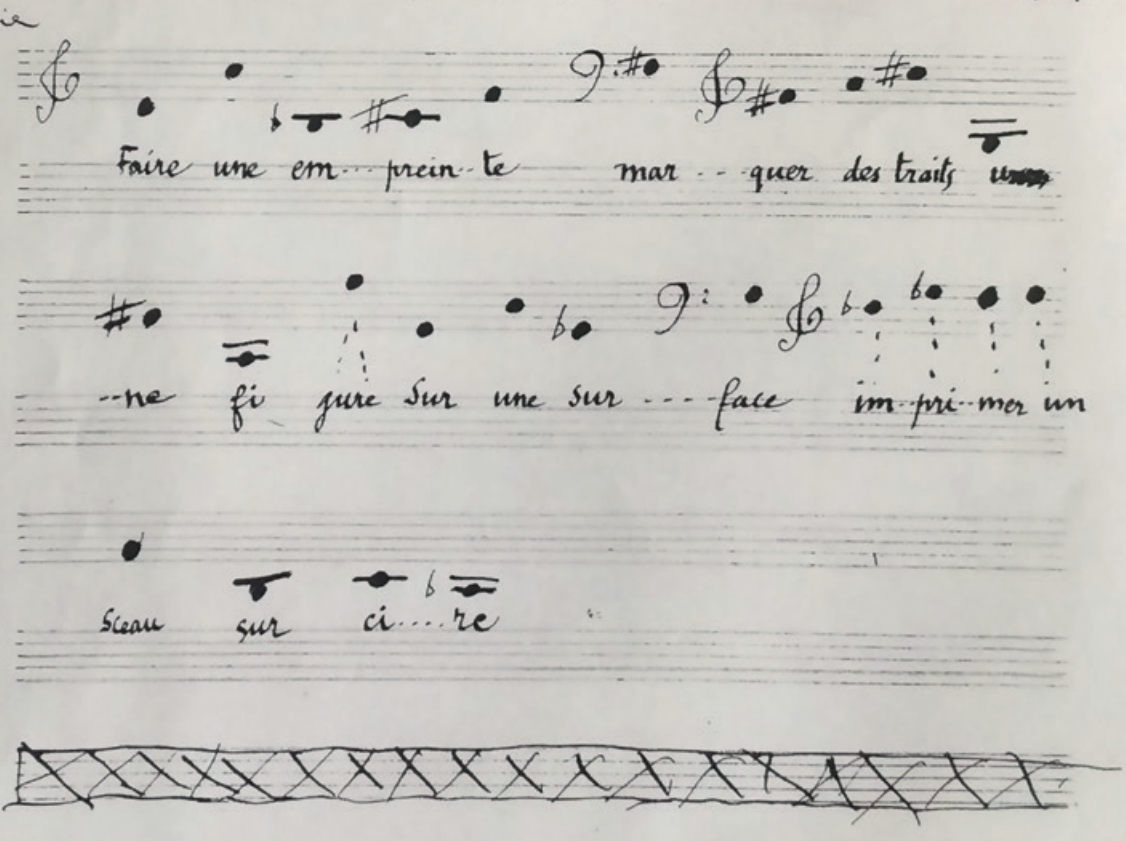
[77-awers-52-53/57] [77-rewers-53/58]
„Erratum muzyczne" – ten sam tekst powtórzony trzy razy (Yvonne, Magdelaine, Marcel): „Zrobić odcisk zaznaczyć kreskami figurę na powierzchni odcisnąć pieczęć w wosku." Przypisy Sanouilleta przynoszą ważne informacje. „Tekst do powtórzenia trzy razy przez 3 osoby z 3 różnych partytur skomponowanych z nut wylosowanych z kapelusza."[60] Yvonne i Magdelaine, to siostry Marcela.

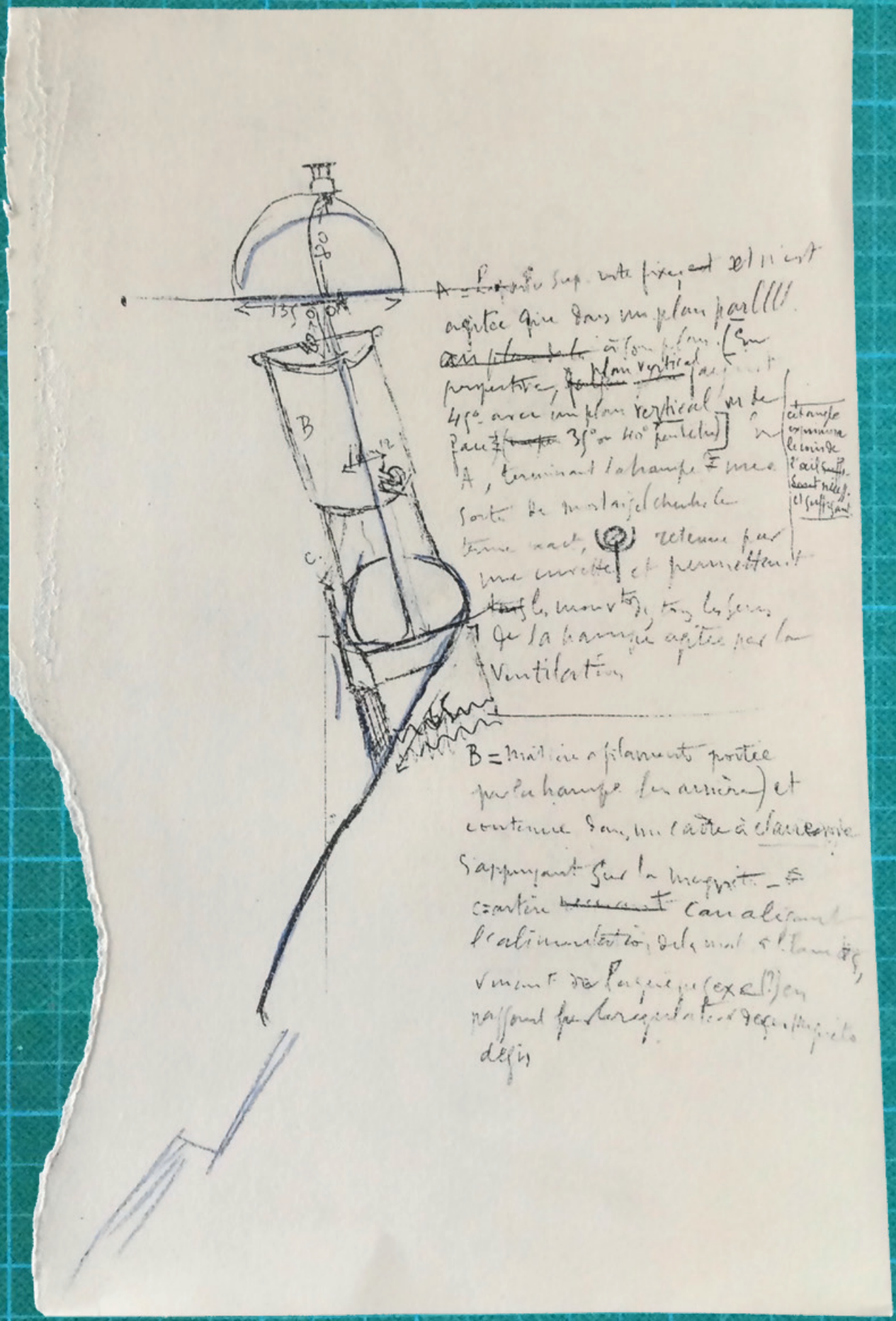
Erratum musical

Yvonne



Mag Selenie





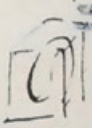
Sztuka i Dokumentacja nr 27 (2022) | Art and Documentation no. 27 (2022) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

[78-69-72+71/74-75+77]
Tytuł rysunku „Klatka zawierająca materię włóknistą" dodany przez wydawcę, a fragment rysunku u dołu obcięty przez grafika. Może pasowałby tutaj tytuł równie arbitralnie dodany do rysunku na stronie obok (fragment [57 awers]): „Cylinder narządu płciowego (osa)."[61]
„Arteria kanalizująca zasilanie materii włóknistej, wychodząca z osy-narządu płciowego (?), przechodząca przez regulator pożądania (magneto pożądanie)." Arteria ta (C) łączy część górną mechaniki miłosnej, jej część „nieruchomą" (A), z materią włóknistą. Punkt A, to zakończenie drzewca, „coś w rodzaju gniazda czopowego (poszukać właściwego słowa) przytrzymywanego przez kuwetę i umożliwiającego ruchy we wszystkich kierunkach drzewca poruszanego przez wentylację." Wentylacja (*ventilation*) i przeciąg (*courant d'air*) są związane z posuwisto-zwrotnym ruchem cylindrów.

Kartka ta jest ilustracją trzech różnych koncepcji transkrypcyjnych: w dolnej części figuruje przekreślone przez Duchampa słowo *remuant* (mieszająca). Wydanie Sanouilleta wyjaśnia to w przypisie (przypis 3, s. 72), wydanie Sanouilleta / Matissa wprowadza do tekstu przekreślone słowo (s. 75), a wydanie Hamiltona / Duchampa po prostu je pomija, bo zastąpiło je słowo *canalisant* (kanalizująca).

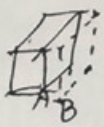
Chariot. Traîneau - Glissière

Les litanies du Chariot:
Violente.
Cercle vicieux.
Onanisme.
Horizontal.
Aller et Retour pour le Buttoir.
Camelotte de vie.
Construction à bon marché.
Fer blanc, cordes, fil de fer.
Poulies de bois à excentriques.
Volant monotone -
Professeur de bière.
(à ref. entièrement).



dessin de schéma du chariot

Le chariot serait formé de tiges de métal émancipé, le chariot aurait la propriété de se donner sans résistance de pesanteur à une force agissant horizontalement sur lui. (voir chute du poids, en forme de bouteille de Bénédictine).



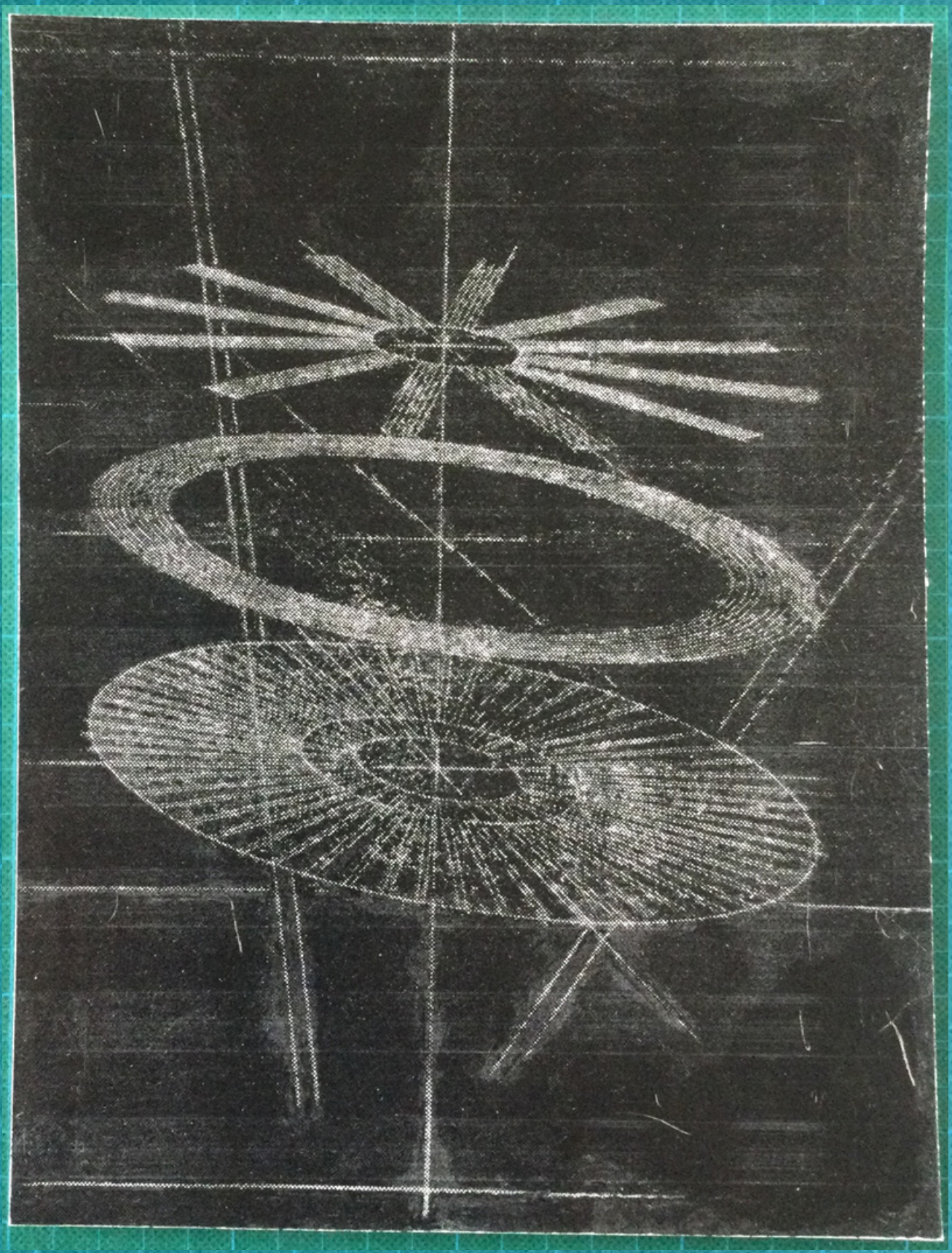
Principe: frottement réintégré

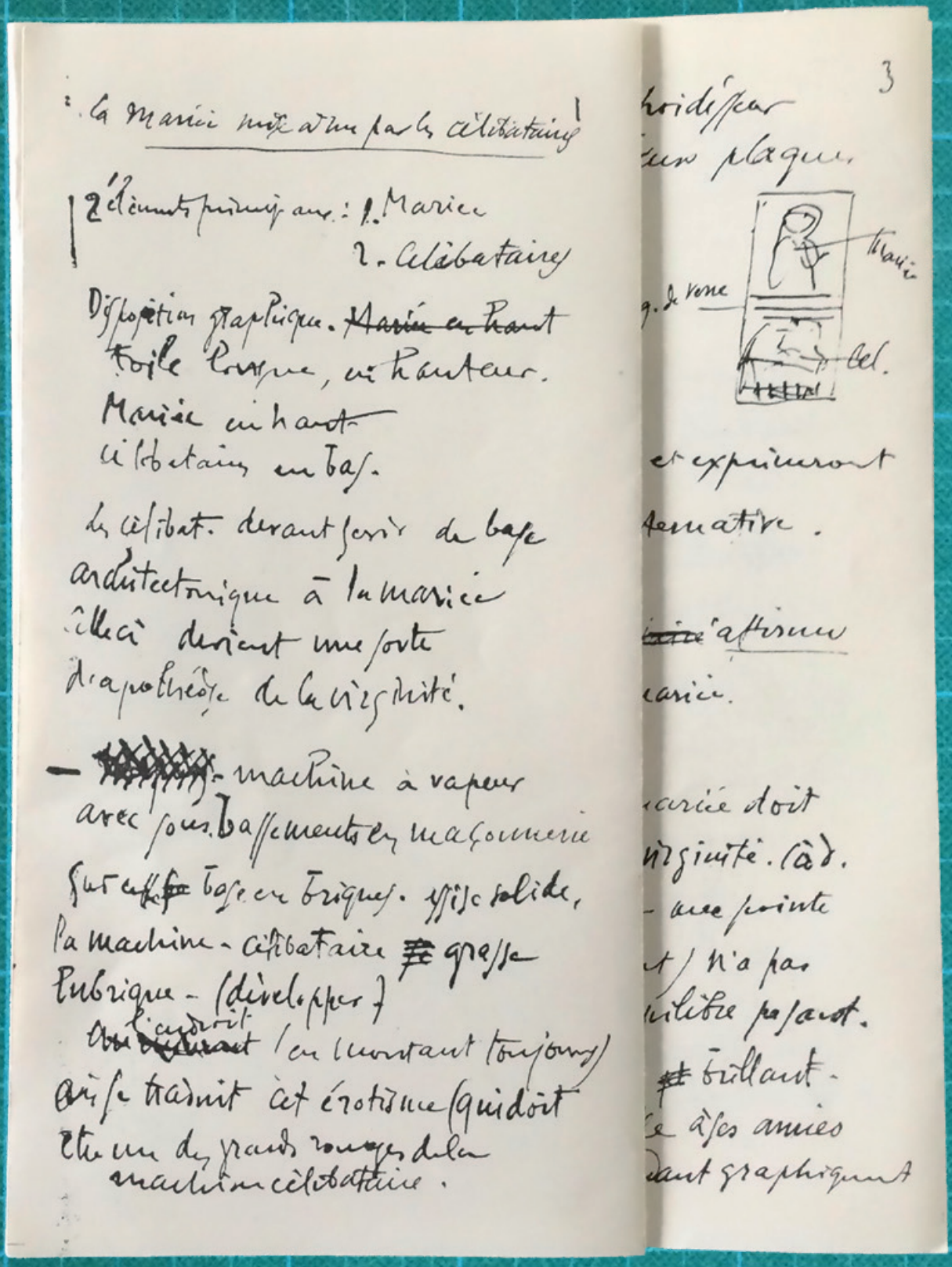
Le traîneau monté sur des patins enclavés dans un rail souterrain, après avoir été tiré de A en B, revient à sa 1ère position par phén. d'inversion de frottement. ~~Tout~~ Le frottement du patin sur le rail [au lieu de se changer en chaleur] est transformé en force de retour égale à la force d'aller. (~~cet~~ ce phén. en relation avec l'émancipation du métal ~~tout~~ qui forment le corps des tiges du ~~chariot~~ traîneau

Sztuka i Dokumentacja nr 27 (2022) | Art and Documentation no. 27 (2022) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

[79-81-82/86-87]
Do pewnego stopnia, powtórzenie fragmentu [64]: „wózek sanie prowadnica.” Do listy tematów („litanie wózka”), artysta dodał tutaj jedynie „Profesora piwa” i notatkę, aby wszystko przemyśleć od nowa… Inne, nowe elementy, to opis wózka i sań. Wózek „miałby tę właściwość, że poddawałby się bez oporu sile ciążenia sile działającej nań poziomo,” zaś „sanie, zamontowane na łyżwach wpuszczonych w podziemną szynę, przeciągnięte z A do B, wracają do swego pierwotnego położenia na zasadzie zjawiska odwrócenia tarcia” (ślizgania?). Wprowadzony później do angielskiej wersji, „odręczny przypis autora” mówi: „Zasada: tarcie przywrócone”. Gdzie indziej, mowa jest o „odwróconym obrazie porowatości.” Tutaj, „tarcie łyżwy o szynę [zamiast zamieniać się w ciepło] zostaje przekształcone w siłę powrotu równą sile drogi tam.”

Sztuki i Dokumentacja nr 27 (2022) | *Art and Documentation* no. 27 (2022) • ISSN 2080-4194 • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC





[80] <reprodukcja całości złożonych kartek>
Zespół sklejonych kartek ze stronami ponumerowanymi od 1 do 10.
Numeracja ta pominięta została w obu transkrypcjach Flammariona.

Sztuka i Dokumentacja nr 27 (2022) | Art and Documentation no. 27 (2022) | ISSN 2080-4194 • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

La Mariée mise à nu par les célibataires

2 éléments primitifs : 1. Mariée
2. Célibataires

Disposition graphique. ~~Mariée en haut~~
toile longue, en hauteur.
Mariée en haut
célibataires en bas.

Les célibat. devant servir de base architectonique à la mariée
celle-ci devient une sorte d'apothéose de la virginité.

— ~~[illegible]~~ - machine à vapeur avec sous-bassements en maçonnerie sur ~~cette~~ base en briques. assise solide, la machine - célibataire ~~[illegible]~~ grasse lubrique - (développer)
~~[illegible]~~ l'endroit (en montant toujours) où se traduit cet érotisme (qui doit être un des grands rouages de la machine célibataire.

[80-1,2,3-58-62/63-64-67] • Strona 1

2

Ce ~~[illegible]~~ rouage tourmenté donne naissance ~~[illegible]~~ la partie-désir de la machine

Cette partie-désir - change alors ~~la qualité~~ état de mécanique - qui de à vapeur passe à ~~[illegible]~~ l'état de moteur à explosions.

(Développer ~~cette~~ le moteur désir, conséquence du rouage lubrique.)

Ce moteur désir est la dernière partie de la machine célibataire. Loin d'être en contact ~~avec~~ direct avec la Mariée. le moteur désir est séparé par un refroidisseur à ailettes. (ou à eau).

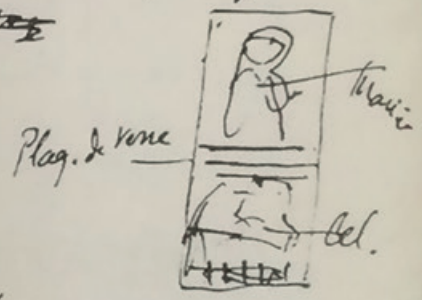
Ce refroidisseur. (graphiquement) pour ~~[illegible]~~ exprimer que ~~cette~~ la mariée, au lieu d'être seulement un glaçon ~~[illegible]~~ assez sucré, refuse chaudement. (pas chastement)

[80-1,2,3-58-62/63-64-67] • Strona 2

Sztuka i Dokumentacja nr 27 (2022) | Art and Documentation no. 27 (2022) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

3

l'offre brusquée des célibataires le refroidisseur sera en verre transparent. Plusieurs plaques de verre les unes au dessus des autres, ~~...~~



Malgré ce refroidisseur.
il n'y a pas solution de continuité entre la machine célibat et la Mariée.
Mais les liens seront électriques ~~...~~ et exprimeront ainsi la mise à nu : opération alternative. Court circuit au besoin.

Soigner l'attache : ~~de~~ nécessité de ~~...~~ affirmer l'apparition du nouveau moteur : la mariée.

Mariée. En général, si le moteur mariée doit apparaître comme une apothéose de virginité. (à d. le désir ignorant. le désir blanc. (avec une pointe de malice) et s'il (~~...~~ graphiquement) n'a pas besoin de satisfaire aux lois de l'équilibre pesant. néanmoins. une potence de métal ~~...~~ brillant. pourra simuler l'attache de la pucelle à ses amies et parents. (ceux-ci et celles-là correspondant graphiquement

[80-1,2,3-58-62/63-64-67] • Strona 3

[80-1,2,3-58-62/63-64-67]

Strona 1
„Panna młoda rozebrana przez swoich kawalerów." Dwa główne elementy „długiego płótna w pionie," to panna młoda oraz kawalerowie, „panna młoda na górze, kawalerowie na dole," w specyficznym rozmieszczeniu graficznym. Opis *Wielkiej szyby*: „Ponieważ kawalerowie mają służyć za podstawę architektoniczną pannie młodej, panna młoda staje się czymś w rodzaju apoteozy dziewictwa." Podstawa celebrującego tę apoteozę pomnika jest z cegieł, na niej osadzona jest maszyna parowa, zapewne ze względu na cylindry i tłoki powodujące obieg gazu. „Maszyna-kawaler, tłusta, lubieżna – (rozwinąć). / Nieco wyżej, w miejscu, gdzie się przekształca ten erotyzm", znajduje się „główny zespół kół zębatych maszyny-kawalera." To tutaj kawalerowie zazębiają się z panną młodą.

Strona 2
„Z tego zawirowania kół zębatych rodzi się część-pożądająca maszyny / Zmienia ona zatem stan mechaniki – która z parowej przechodzi w stan silnika z wybuchami w środku. / (Dopracować silnik pożądający, konsekwencję lubieżnego zespołu kółek zębatych)." Silnik pożądający nie znajduje się w bezpośredniej styczności panny młodej, ale jest od niej oddzielony „chłodnicą żeberkową (lub wodną);" w istocie, panna młoda nie jest „pozbawioną zmysłowości bryłą lodu," ale „odrzuca gorąco (nie cnotliwie)…

Strona 3
…pospieszną ofertę kawalerów." Chłodnica składać się będzie ze szklanych płytek, aby zapewnić jej przezroczystość. Bo „mimo tej chłodnicy nie ma rozwiązania ciągłości między maszyną-kawalerską a panną młodą. Lecz połączenia będą elektryczne i będą wyrażać w ten sposób rozbieranie: działanie alternatywne. W razie potrzeby krótkie spięcie." „Pojawienie się nowego silnika: panny młodej," o czym należy, jak notuje artysta, jasno powiedzieć.

Jak widzimy, rejestr erotycznych przedstawień zmobilizowanych tutaj przez Duchampa nie ogranicza się do mechaniki, ale obejmuje co najmniej także termodynamikę i elektryczność, nie mówiąc o geometriach nieeuklidesowych.

„Panna młoda. / Jeżeli ten silnik panna młoda ma się jawić jako apoteoza dziewictwa, to znaczy pożądanie nieświadome, pożądanie czyste (ze szczyptą złośliwości) i jeżeli (graficznie) nie musi on czynić zadość prawom przyciężkiej równowagi, to mimo wszystko szubienica z błyszczącego metalu będzie mogła symulować przywiązanie dziewicy do jej przyjaciółek i rodziców."

Opisy do rysunku, opuszczone w obu transkrypcjach Flammariona, a na samym rysunku, dwa słowa obcięte: „płyta szklana," „panna młoda," „kaw. [alerowie]."

Ogólna uwaga na temat mechanizacji erotyki u Duchampa: czy wyraża ona antyfeminizm, pyta Cabanne? „To jest przede wszystkim odrzucenie modelu kobiety w sensie społecznym tego słowa, to znaczy kobiety-żony, matki, dzieci itd."[62] – mówi artysta. Z dzisiejszego punktu widzenia, można by powiedzieć, że „gwarantować mężczyznom monopol dostępu do maszyn," to zarazem – jak dowodzi Fanette Pradon – spychać kobiety, już to do roli „domowego anioła, kobiety potulnej, uległej, delikatnej i niewinnej," już to do „nieformalnej ekonomii," gdzie dyskryminacja, eksploatacja i prekaryzacja kobiet jest jeszcze głębsza niż w przemyśle: pomoc domowa, opieka nad dziećmi lub prostytucja.[63]

4

à une ~~autre~~ base solide. sur terre ferme, comme ~~[illegible]~~ la base de maçonnerie de la machine célibataire. repose elle même sur terre ferme

la Mariée à sa base. est ~~[illegible]~~ un moteur ℞. Mais avant d'être un moteur qui transmet sa puissance timide - elle est est cette puissance timide même - Cette puissance timide ~~[illegible]~~ est une sorte d'automobiline, essence d'amour qui, distribuée aux cylindres bien faibles, ~~[illegible]~~ à la portée des étincelles de sa vie ~~[illegible]~~ constante, ~~et égale~~ s'est à l'épanouissement de cette vierge arrivée au terme de son désir. (Ici le désir-rouage tiendra une plus petite place que dans la machine célibataire. - Il est seulement la ficelle qui entoure le bouquet)

Toute l'importance graphique ~~va à cet~~ est pour cet épanouissement cinématique.

Cet épanouissement cinématique est commandé par la mise à nu électrique (voir passage de la machine célib. à la mariée) ~~cette mise à nu électrique est dans le tableau l'expression la plus importante (dans ce tableau-moment de la vie de la mariée) des étincelles de sa vie constante~~

[80-4,5,6-62-63/67-68] • Strona 4

5

Cet épanouissement cinématique qui exprime le moment de la mise à nu, doit se greffer sur un ~~[illegible]~~ arbre-type de la mariée. Cet arbre type a ses racines dans le rouage-désir. mais les effets ~~[illegible]~~ cinématiques de la mise à nu electrique, transmis ~~[illegible]~~ au moteur aux cylindres bien faibles, ~~[illegible]~~ laissent (nécessité plastique) en repos l'arbre-type - (graphiquement, à Münich j'ai déjà ~~[illegible]~~ figuré cet arbre type dans 2 études)

~~Donc, se greffant sur l'arbre type mariée.~~

et ne touchent ~~[illegible]~~ pas. au désir rouage qui donnant naissance à l'arbre type, trouve ~~[illegible]~~ dans cet arbre type la transmission du désir à l'épanouissement ~~en mise~~ à nu volontairement imaginée de la mariée désirante

Cette mise à nu électrique. actionne le moteur aux cylindres bien faibles qui ~~[illegible]~~ découvre l'épanouissement en mise à nu par les célibat. dans ~~[illegible]~~ son action sur les rouages d'horlogerie.

[80-4,5,6-62-63/67-68] • Strona 5

Sztuka i Dokumentacja nr 27 (2022) | Art and Documentation no. 27 (2022) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

Se greffant sur l'arbre type – l'épanouissement cinématique (commandé par la mise en électrique)
= Cet épanouissement cinématique est la partie la + importante du tableau. (graphiquement comme surface)
Haut, en zénital, l'auréole de la mariée, ~~ses vibrations splendides~~ l'ensemble de ses vibrations splendides : graphiquement il n'est pas question de symboliser par une peinture exaltée ce terme bienheureux – désir de la mariée ; seulement plus claire, dans tout cet épanouissement, la peinture sera un inventaire des éléments de cet épanouissement, éléments de la vie sexuelle imaginée par la mariée-désirante
Dans cet épanouissement, ~~il y aura~~ ~~[illegible]~~. La mariée se présente sous 2 apparences : la première, celle de la mise à nu par ses célibataires. La seconde apparence, celle imaginative-volontaire de la mariée. De l'accomplissement de ces 2 apparences de la virginité pure – De la collision, ~~dit~~ dépend tout ~~cet~~ l'épanouissement, ensemble supérieur et couronne du tableau.

[80-4,5,6-62-63/67-68]

Strona 4
I przyjaciółki i rodzice będą posiadać – w sensie wizualnym – solidny grunt, podobnie, jak murowana podstawa maszyny kawalerskiej.

Panna młoda jest najpierw nieśmiałą mocą, którą przekazuje kawalerom stając się motorem. „Ta nieśmiała moc jest rodzajem automobiliny, esencją/benzyną miłości, która, dostarczana do słabowitych cylindrów, znajdujących się w zasięgu iskier jej statecznego życia, służy rozkwitowi tej dziewicy, docierającej do kresu swego pożądania." Duchamp sugeruje, że zespół kółek zębatych w mechanizmie pożądania „będzie zajmować mniej miejsca niż w maszynie-kawalerze," jak „wstążka, która otacza bukiet."

Strona 5
Cała organizacja wizualna *Wielkiej szyby* dotyczy kinetycznego spełnienia (*épanouissement*), którym „kieruje obnażanie elektryczne (zobacz przejście od maszyny kawalerskiej do panny młodej) [...] uruchamiające silnik o słabowitych cylindrach, który odkrywa spełnienie (*épanouissement*) w obnażeniu przez kawalerów, w swoim oddziaływaniu na kółka zębate mechanizmu zegara." To spełnienie kinetyczne powinno być zaszczepione na typowym drzewie panny młodej, które zapuszczałoby swoje korzenie w mechanizmie pożądania złożonym z zazębiających się kół. Notatka mówi o tym w dość zawiły sposób.

Strona 6
Jeśli czytelnik/widz zadaje sobie – niestosowne? – pytanie czy spełnienie kinetyczne, to sposób mówienia o spółkowaniu, Duchamp odpowiada: nie, to jedynie „najważniejsza część obrazu (graficznie jako powierzchnia). Jest ono, ogólnie rzecz biorąc, aureolą panny młodej, ogółem jej wspaniałych wibracji: graficznie nie ma mowy o symbolicznym przedstawianiu przez egzaltowane malowidło tego błogosławionego wyrażenia – pożądania panny młodej; jedynie jaśniejsze, w całym tym rozkwicie, malowidło będzie inwentarzem elementów tego rozkwitu, elementów życia seksualnego wyobrażanego przez nią, pożądającą pannę młodą." Artysta unika egzaltacji, symboliki, wzruszeń, poezji, ekspresji, gestykulacji i tym podobnych tradycyjnych repertuarów malarskich przedstawień ekstaz. W stanie spełnienia, panna młoda pojawia się naga w dwojakiej postaci, jako rozebrana przez kawalerów i jako zrodzona z „wyobraźni i woli panny młodej. Od sprzężenia tych 2 postaci czystego dziewictwa – od ich zderzenia zależy cały rozkwit, nadrzędna całość i zwieńczenie obrazu."

[80-7,8-63-64/68-69]

Strona 7
Artysta notuje tutaj kilka idei do rozwinięcia graficznego.
„1° spełnienie w rozbieraniu przez kawalerów / 2° spełnienie w wyobrażonym rozbieraniu przez pożądającą pannę młodą / 3° Dla uzyskanych 2 rozwinięć graficznych znaleźć możliwość ich pogodzenia, które byłoby 'spełnieniem' bez względu na przyczynę." To przemieszanie dwóch przyczyn „(kawaler i pożądanie wyobrażone), nie poddaje się analizie logicznej. / Ostatni stan tej nagiej panny młodej przed rozkoszą, która doprowadziłaby (doprowadzi) ją do upadku."
Następnie Duchamp notuje pomysły do graficznego sposobu przedstawienia tego spełnienia tak, aby był całkowicie „odmienny od reszty obrazu." Najpierw (1), sterowane elektrycznie rozbieranie powinno być przedstawione jako ruch mechanizmu zegarowego, na podobieństwo zegarów dworcowych, ale z podkreśleniem „obsesyjnego, skokowego ruchu dużej wskazówki."

Strona 8
Materiał: „matowy metal (cienka miedź, stal, srebro)."
Następnie (2), przedstawienie spełnienia ze względu na „wyobrażone rozbieranie pożądającej panny młodej." Będzie to „subtelne rozwinięcie typowego drzewa." „Gałęzie oszronione niklem i platyną." W miarę oddalania się od drzewa, „spełnienie to staje się obrazem samo-chodu, który jedzie pod górę na pierwszym biegu. (Samochód coraz bardziej pożąda szczytu wzniesienia i, powoli przyśpieszając, jakby zmęczony nadzieją, powtarza swe regularne szarpnięcia silnika przy coraz większej prędkości, aż do tryumfalnego pomrukiwania (*ronflement*)." Drzewo z gałęziami oszronionymi niklem i platyną, to – najwyraźniej – pierwotna niewzruszoność i chłód; droga dzieląca od tego stanu-drzewa do stanu-spełnienia, przypomina w swej ostatniej fazie szarpanie samochodu, któremu ciężko wystartować pod górę.

7

Developper graphiquement

Donc 1° l'épanouissement en mise à nu par les célibat.

2° l'épanouissement en mise à nu imaginative de la mariée-désirante.

3° Des 2 développements graphiques obtenus trouver leur conciliation. qui soit "l'épanouissement" sans distinction de cause.

Mixture, composé ~~...~~ physique des 2 causes (célibat. et désir imaginatif) ~~obtenant~~ inanalysable par la logique.

~~Une nouvelle~~

~~Le~~ dernier état de cette mariée ~~...~~ à nu avant la jouissance qui la ~~fait déchoir~~ ferait déchoir (fera déchoir) graphiquement, nécessité d'exprimer d'une façon complètement différente du reste du tableau, cet épanouissement.

1° Epanouissement en mise à nu par célibat.

Commandé électriqu^t.

Cet épanouissement-effet de la mise à nu électrique doit, graphiquement, aboutir au mouvement d'horlogerie (horloges électriques des gares) Rouages, roues dentées, etc (développer

Sztuka i Dokumentacja nr 27 (2022) | Art and Documentation no. 27 (2022) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

8

donnant bien la saccade lancinante de la
la grande aiguille.
Le tout en métal mat. (cuivre fin, acier.
argent,

1° Epanouissement en mise à nu volontairement
imaginée de la mariée-désirante.

Cet épanouissement doit être le développement
affiné de l'arbre type.
Il prend naissance, en rameaux sur
cet arbre type.
Rameaux givrés en nickel. et platine.
A mesure qu'il s'éloigne de l'arbre, cet épanouissement
est l'image d'une voiture auto. qui monte une
côte en 1ère vitesse. (La voiture désire de plus
en plus le haut de la montée, et tout en
accélérant lentement, comme fatiguée d'essoir,
elle répète ses coups de moteur réguliers à une
vitesse de p. en p. grande, jusqu'au ronflement
triomphal.

[80-7,8-63-64/68-69] • Strona 7 / 8

GALERIA

3°- Epanouissement - couronne (composé des 2 précédents).

Le 1er épanouissement s'attache au moteur aux cylindres bien faibles.

Le 2e à l'arbre type, dont il est le développement Cinématique.

L'arbre type - a ses racines dans ce dessin - rouge, partie constitutive, squelette de la mariée.

Le moteur aux cylindres bien faibles et un organe superficiel de la mariée; il est actionné par l'essence d'amour sécrétion des glandes sexuelles de la mariée et par les étincelles électriques de la mise à nu

[illegible]

(pour exprimer que la mariée ne refuse pas cette mise à nu par le célibataire, l'accepte même puisqu'elle fournit l'essence d'amour et va jusqu'à aider à une complète nudité en développant de la paroi étincelante son désir aigu de jouissance.

Sztuki i Dokumentacja nr 27 (2022) | Art and Documentation no. 27 (2022) • ISSN 2080-4194 • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

10

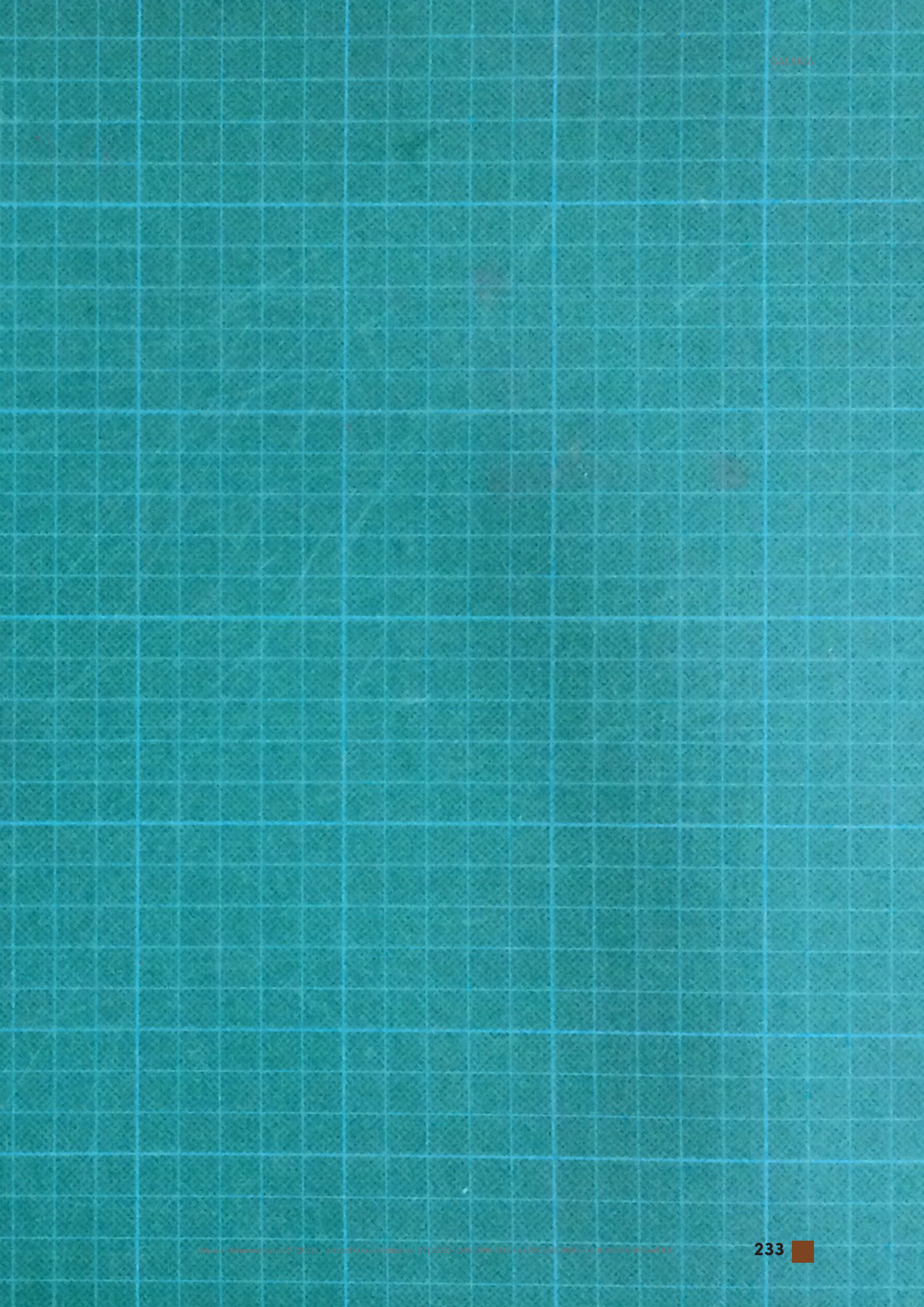
Donc le moteur aux cylindres leur faisceau organe
constitutif mais superficiel de la mariée, est
les 2 foyers ~~[illegible]~~ de l'ellipse
épanouissement. (le 1er foyer centre de
l'épanouissement en moi à un par célibat.
2me foyer, centre de l'épanouissement
en moi à ma ~~[illegible]~~ ~~volontairement~~
imaginée volontairement de la mariée.
~~[illegible]~~ 2me foyer. actionnant le désir rouge
(partie squelettique de la mariée) donnant
naissance à l'arbre type etc.

[80-9,10-64-65/69-70]

Strona 9
A wreszcie (3), ukoronowanie spełnienia (synteza dwóch poprzednich spełnień), tego związanego z silnikiem o słabowitych cylindrach i tego związanego z „typowym drzewem, którego jest ono kinetycznym rozwinięciem." Silnik „jest powierzchownym narządem panny młodej; jest on wprawiany w ruch przez benzynę/esencję miłości, wydzielinę gruczołów płciowych panny młodej, oraz przez iskry elektrycznego rozbierania. (Aby wyrazić to, że panna młoda nie odrzuca tego rozbierania przez kawalerów, wręcz je akceptuje, skoro dostarcza benzyny miłości i pomaga nawet całkowitej nagości, rozwijając iskrząco swe ostre pragnienie rozkoszy."

Strona 10
Zatem ten silnik o słabowitych cylindrach, „narząd konstytutywny, lecz powierzchowny panny młodej, jest 2 ogniskami elipsy rozkwitu." Całość dwóch typów spełnienia wprawia w ruch zazębiające się mechanizmy pożądania, czyli „szkieletową część panny młodej."

Sztuka i Dokumentacja nr 27 (2022) | *Art and Documentation* no. 27 (2022) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC





Sztuka i Dokumentacja nr 27 (2022) | *Art and Documentation* no. 27 (2022) • ISSN 2080-4194 • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.12920/ARTandDOC

GALERIA

à regarder d'un œil, de près, pendant presque une heure.

(verre ~ 0 m. 45 haut. ~ 1918) coll. Katherine S. Dreier





Przypisy

[1] Christine Ferlampin-Acher, Johanna Pavlevski-Malingre, Fabienne Pomel, « Genre et littérature médiévale », *Palimpseste*. n°8, 2022: s. 28-29.

[2] Cabanne, s. 50.

[3] Immanuel Kant, *Prolegomena do wszelkiej przyszłej metafizyki, która będzie mogła wystąpić jaki nauka* (1783), przekład Benedykt Bornstein (Warszawa: PWN (BKF), 1960), § 13, s. 52.

[4] Cabanne, s. 79.

[5] DDS 1994, s. 95; DDS 2013, s. 101.

[6] Cabanne, s. 53.

[7] Toussain, s. 93. Autorka opiera się na wydaniu francuskim: *Carnets*, tom 2 (Paris: Gallimard, 2004), 36 (foliał 8, rewers). Gdzie indziej sugeruje, że od Leonarda da Vinci pochodzić też może idea *inframince* (Toussain, s. 117).

[8] Cabanne, s. 109.

[9] NOTES 2008, note 132, p. 83.

[10] *Słownik języka polskiego*, t. I, Warszawa 1978, s. 875.

[11] NOTES 2008, notatka 71 awers, s. 45.

[12] Cabanne, s. 38.

[13] Cabanne, s. 104.

[14] Cabanne, s. 29.

[15] Cabanne, s. 48.

[16] Cabanne, s. 50.

[17] NOTES 2008, notatka 250 (10), s. 251.

[18] List Duchampa do Suqueta z 25 grudnia 1949 r., Suquet, s. 247.

[19] François Caradec, *Alphonse Allais* (Paris: Fayard, 1997), 28 *passim*.

[20] NOTES 2008, notatka 251 (7), s. 144.

[21] Władysław Strzemiński, [Komentarz do obrazu] (1934), w *Pisma* (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1975), 186.

[22] NOTES 2008, notatka 5, s. 21.

[23] NOTES 2008, notatka 9 awers, s. 22.

[24] NOTES 2008, notatka 9 rewers, s. 22.

[25] NOTES 2008, notatka 2, s. 21.

[26] NOTES 2008, notatka 7, s. 21.

[27] NOTES 2008, notatka 1, s. 21.

[28] DDS 2013, s. 55, przypis 47.

[29] Cabanne, s. 60.

[30] *Trésor de la langue française numérisé* (TLFN), hasło „Śmierć" w [sieci].

[31] Herman Parret, „Le corps selon Duchamp," *Protée* nr 28 (2000): 90-91 [w sieci].

[32] DDS 2013, s. 93.

[33] Cabanne, s. 47.

[34] Cabanne, s. 47.

[35] Ludwig Wittgenstein, *Les Cours de Cambridge 1932-1935*, ed. Alice Ambrose, wyd. dwujęzyczne, przekład na francuski Élisabeth Rigal (Mauvezin: T.E.R., 1992), [37], s. 54.

[36] Cabanne, s. 59.

[37] Trudności translacyjne tego fragmentu komentuje powyżej konkluzja wstępu metodologicznego, s. ###

[38] Cabanne, s. 58.

[39] DDS 2013, s. 46, przypis 10.

[40] DDS 2013, s. 75.

[41] DDS 1994, s. 70, DDS 2013, s. 76.

[42] Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus* (1922), przekład Bogusław Wolniewicz (Warszawa: PWN, 2000), § 6.3432, p. 77.

[43] Cabanne, s. 47.

[44] Cabanne, s. 48.

[45] Jest to termin, którym Ludwig Wittgensteina posługuje się w *Dociekaniach filozoficznych* (Warszawa: PWN, 1972), § 367, s. 166), aby precyzyjnie odróżniać właśnie obraz materialny (*Bild*) i przedstawienie (*Vorstellung*). Przekład Bogusława Wolniewicza wyraźnie pokazuje nakładanie się pól semantycznych: „Obrazem w wyobraźni jest obraz, który opisujemy opisując swe wyobrażenie." Nieco mniej czytelny jest przekład francuski, który oddaje ten termin jako „l'image de la représentation" („obraz przedstawienia"), *Recherches philosophiques*, tłum. Françoise Dastur, Maurice Élie, Jean-Luc Gautero, Dominique Janicaud, Élisabeth Rigal (Paris: nrf/Gallimard, coll. "Bibliothèque de philosophie," 2004), § 367, s. 170. Por. *Philosophische Untersuchungen / Philosophical Investigations,* tłum. Elizabeth M. Anscombe, P.M.S. Hacker, Joachim Schulte (Malden, Oxford, Chichester: Wiley-Blackwell, 2009), § 367, s. 122.

[46] Marcel Duchamp, „Regardeurs," dans DDS, s. 247.

[47] Cabanne, s. 27.

[48] Joris-Karl Huysmans, « Certains », w *L'Art moderne / Certains* (Paris: UGE, 1975), 292.

[49] NOTES 2008, notatka 153[2], s. 94.

[50] Zob. Leszek Brogowski. « Faire, faire faire. Exposer le savoir, incarner le pouvoir » (Działać i powodować działanie. Wystawiać na pokaz wiedzę, ucieleśniać władzę), *Figures de l'art. Revue d'études esthétiques*, dossier : « L'art et la machine », Danièle Méaux ed., 2016, s. 33-46 ⟨hal-01688024⟩. Erotyczna mechanika Duchampa mogłaby być konkluzją tego eseju albo jego dalszym ciągiem.

[51] DDS, s. 53, przypis 1; zachowany w wydaniu DDS 2013, s. 58, przypis 53.

[52] DDS 1994, przypis 1, s. 39.

[53] Cabanne, s. 22.

[54] Zob. poniżej pracę Pierre'a Granoux, *Marchandesses*, s. XXX

[55] Cabanne, s. 73. W wywiadzie figuruje je słowo „porte-drapeau," chorąży sztandarowy. Traktujemy to jako przejęzyczenie i poprawiamy na „porte-chapeaux" – wieszak do kapeluszy, bo odpowiada to obecności cienia tego wieszaka w obrazie, o którym mowa.

[56] Cabanne, s. 19.

[57] NOTES 2008, notatka 256, s. 147.

[58] Zob. http://antoineperrot.net/. Leszek Brogowski, « Pictura quid juris ? » w *Tulle et Koto*, katalog wystawy, Galerie Art & Essai (Rennes: Université Rennes 2, 1999), 3-26; Leszek Brogowski, « Le monde change de couleur », katalog wystawy (Paris: Galerie Lahumière, 2002), 5-15; Leszek Brogowski, « Traduire la couleur », *Art Présence*, nr 46 (avril-mai-juin 2003): 2-30.

[59] NOTES 2008, notatka 136, s. 84.

[60] DDS 1994, przypis 1 i 2, s. 53; DDS 2013, przypis 53, s. 58, przypis 54, s. 58-59. Ten ostatni przypis cytuje, opublikowany w katalogu wystawy Duchampa z roku 1973-1974, którego nie identyfikuje, protokół kompozycji muzycznej stworzonej na zasadzie losowej. Idzie o katalog wystawy *Marcel Duchamp*, w Museum of Modern Art, New York i w Philadelphia Museum of Art, zorganizowanej przez Anne d'Harnoncourt i Kynastona McShine, 1973 [MoMA], s. 264: "Każdy nr oznacza nutę; zwykły fortepian zawiera około 89 nut; każdy nr to kolejny numer licząc od lewej / Niedokończenie; dla konkretnego instrumentu muzycznego (pianino, organy mechaniczne lub inne nowe instrumenty, w których wyeliminowano pośrednictwo wirtuoza); kolejność następowania po sobie jest wymienna (do woli); czas pomiędzy każdą cyfrą rzymską jest prawdopodobnie stały (?), ale może się różnić w zależności od wykonania; bardzo zresztą użytecznego; / aparat automatycznie rejestrujący fragmentaryczne okresy muzyczne / Waza zawierająca 89 nut (lub więcej: 1/4 tonu). cyfry wśród n°. na każdej kuli do losowania / otwarcie A powoduje spadanie kulek do szeregu wagoników B,C,D,E,F itd. / Wagoniki B,C,D,E,F, jadą ze zmienną prędkością, w każdy z nich wpada 1 lub więcej kulek / Gdy waza jest pusta: *okres* 89 not (i tyle) wagonów jest zapisany i może być wykonany przez konkretny instrument / inna waza = inny okres = równorzędność okresów i ich porównanie powoduje powstanie czegoś w rodzaju nowego alfabetu muzycznego, pozwalającego na *wzorcowe opisy* (do rozwinięcia)." – Na temat „muzycznych readymade," DDS 2013 odsyła też do „ważnego artykułu" Michèle Humbert, „Marcel Duchamp et l'*Erratum musical*: interprétation et modes d'apparition," *Les cahiers arts et sciences de l'art,* nr 3 (février-mars 2008).

[61] DDS 1994, s. 70 i 71, DDS 2013, s. 76 i 77.

[62] Cabanne, s. 93.

[63] Fanette Pradon, « Ce que les féministes doivent aux ouvrières de Glasgow », *The Conversation,* 4 juillet 2022, [w sieci].

doi:10.32020/ArtandDoc/28/2023/10

KARTOGRAFIA *WIELKIEJ SZYBY*

CARTOGRAPHIE DU *GRAND VERRE*



LA MARIÉE MISE A NU PAR SES CÉLIBATAIRES, MÊME.

(Huile et métal sur verre, 270 × 170 cm., 1915-23, Musée de Philadelphie. Photo Marcel Jean. Numérotage de la main de M. Duchamp.)

1. Mariée *(ou* pendu femelle*) réduite à ce qui peut passer pour son squelette dans la toile de 1912 qui porte ce titre.* — 2. Inscription du haut *(obtenue avec les 3* pistons de courant d'air *entourés d'une sorte de* voie lactée. — 3. Neuf moules mâlic *(ou* machine d'Eros, *ou* machine célibataire, *ou* cimetière des uniformes et livrées *(gendarme, cuirassier, agent de la paix, prêtre, chasseur de café, livreur de grand magasin, larbin, croque-mort, chef de gare).* — 4. Glissière *(ou* chariot, *ou* traîneau*) supporté par les* patins *glissant dans une gouttière.* — 5. — Moulin à eau. — 6. Ciseaux. — 7. — Tamis *(ou* plans d'écoulement). — 8. Broyeuse de chocolat *(baïonette, cravate, rouleaux, châssis Louis XV).* — 9. *Région de l'éclaboussure (non figurée).* — 10. Témoins oculistes. — 11. *Région du* manieur de gravité *(ou* soigneur de gravité, *non figuré).* — 12. Tirés. — 13. Vêtements de la mariée.

André Breton *(Le Phare de la Mariée)*

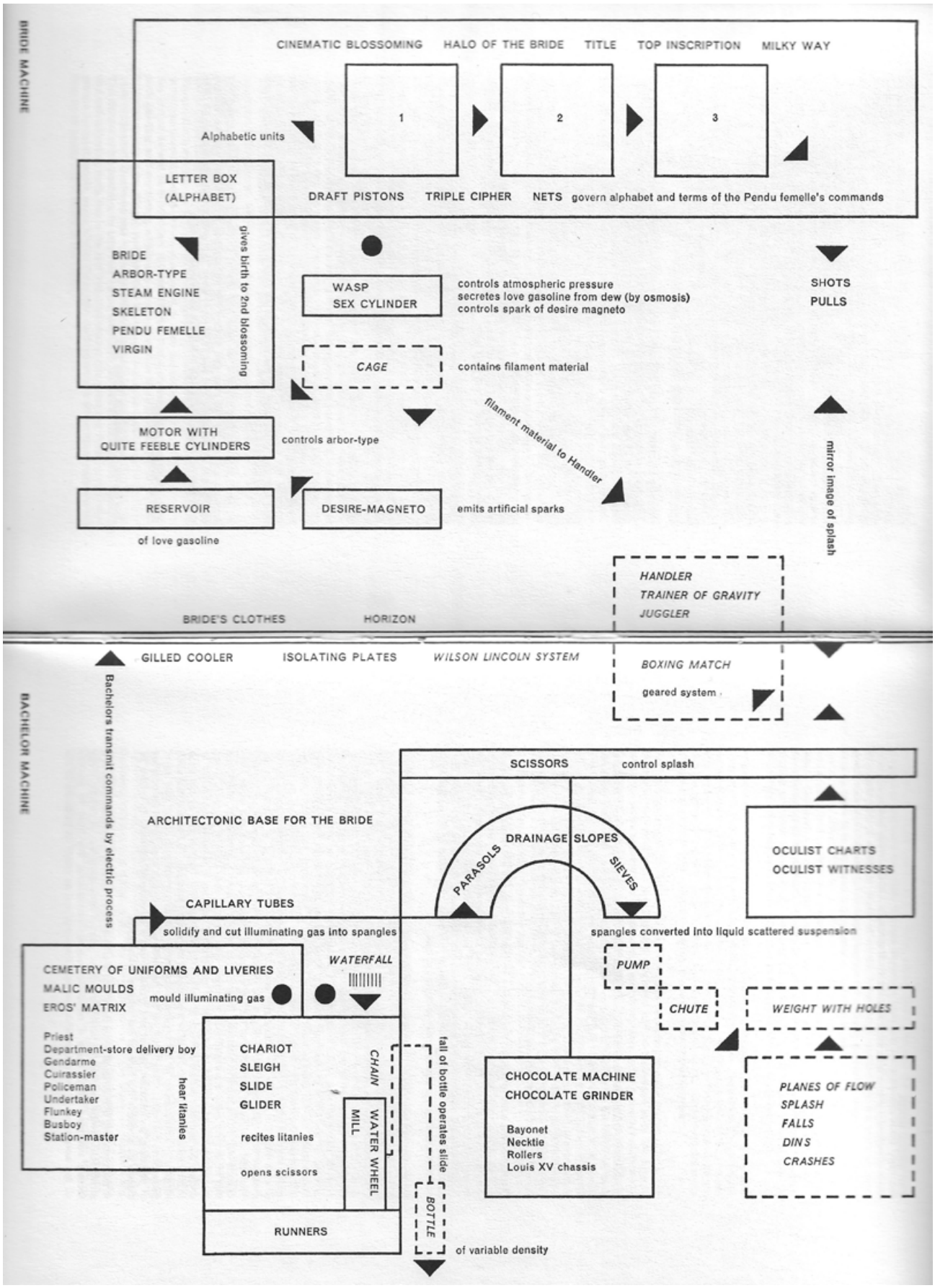
Cf. bibliog. 90

Zdjęcie *Wielkiej Szyby* z numerami naniesionymi przez Marcela Duchampa, wydrukowane na celofanie (25 x 18,2 cm) wklejonym na pierwszej stronie książki *Le Marchand du sel. Écrits de Marcel Duchamp*, Paris, Le terrain vague, 1958. Koncepcja edytorska: Le terrain vague (prawa zastrzeżone).

Opis u dołu:
PANNA MŁODA ROZEBRANA PRZEZ SWOICH KAWALERÓW, JEDNAK.
(Farba olejna i metal na szkle, 270 x 170 cm, 1915-1923, Muzeum w Filadelfii. Zdjęcie Marcel Jean. Numery naniesione przez M. Duchampa.)

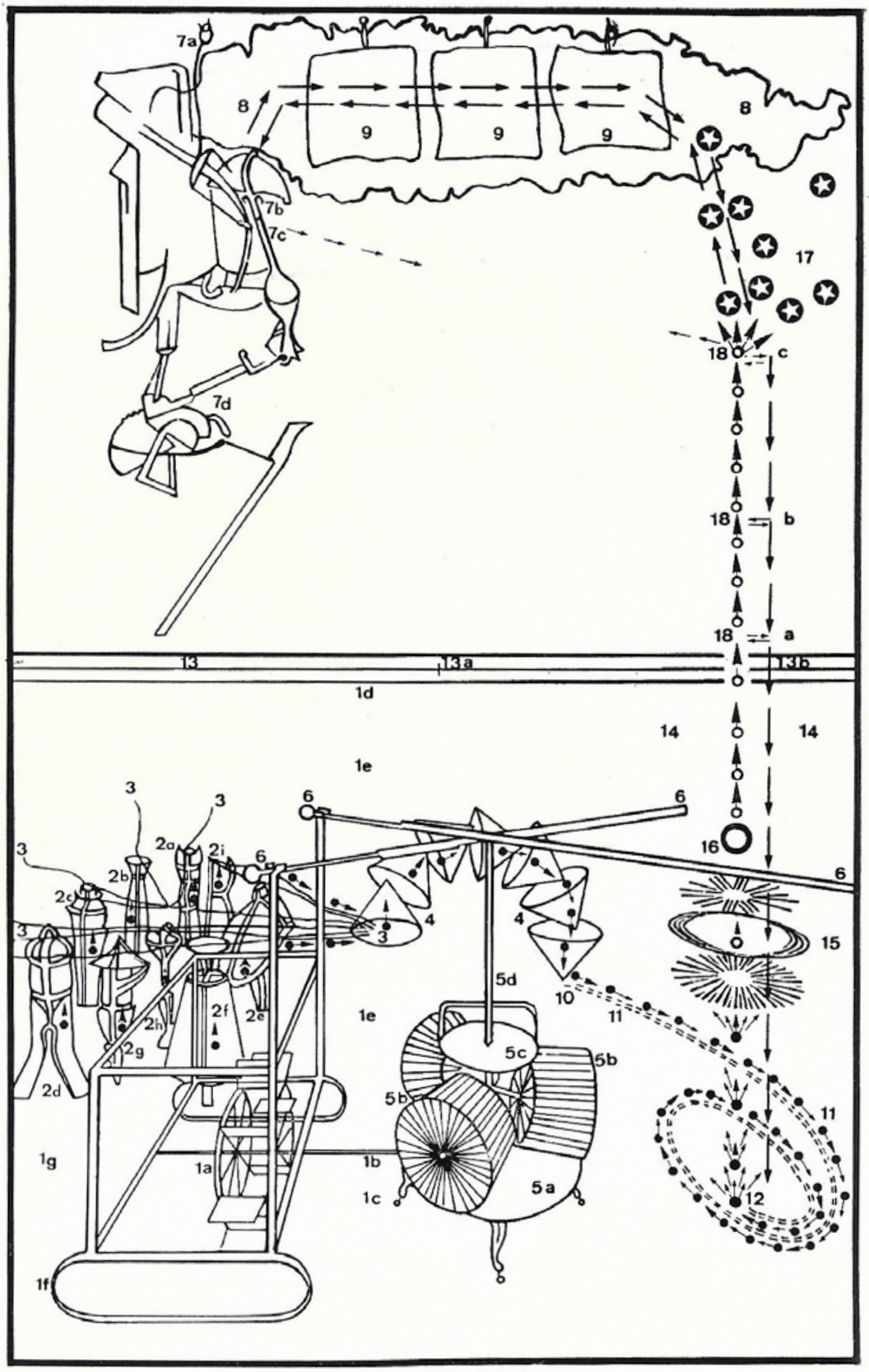
1. *Panna młoda* (czyli *pendu femelle*) zredukowana do tego, co może uchodzić za jej szkielet z obrazu z roku 1912, który taki właśnie nosi tytuł.
2. *Napis u góry* (zrealizowany przy pomocy *3 powodujących przeciągi tłoków*, otoczonych rodzajem *mlecznej drogi*).
3. *Dziewięć matryc kawalerskich* (czyli *maszyna Erosa*, lub *maszyna kawalerska*, lub *cmentarz uniformów i liberii – żandarm, kirasjer, milicjant, kapłan, kelner, dostawca z domów towarowych, posługacz, grabarz, zawiadowca*).
4. Ślizgacz (lub *wózek* lub *sanie*) oparte na *płozach* i ślizgające się w rynnie.
5. *Młyn wodny*.
6. *Nożyce*.
7. *Lejki* (lub *płaszczyzna spływu*).
8. *Młynek do czekolady* (*bagnet, krawat, rurki, statyw Ludwika XV*).
9. Strefa *opryskania* (nie przedstawiona).
10. *Naoczni świadkowie*.
11. Strefa *manipulatora ciężkości* (lub *pielęgniarza ciężkości*, nie przedstawiona).
12. *Wystrzały*.
13. *Przyodziewek panny młodej*.

André Breton, „Le Phare de la Mariée," w Robert Lebel, *Sur Marcel Duchamp* (Pouillenay: Trianon Press, 1959), 88-94.

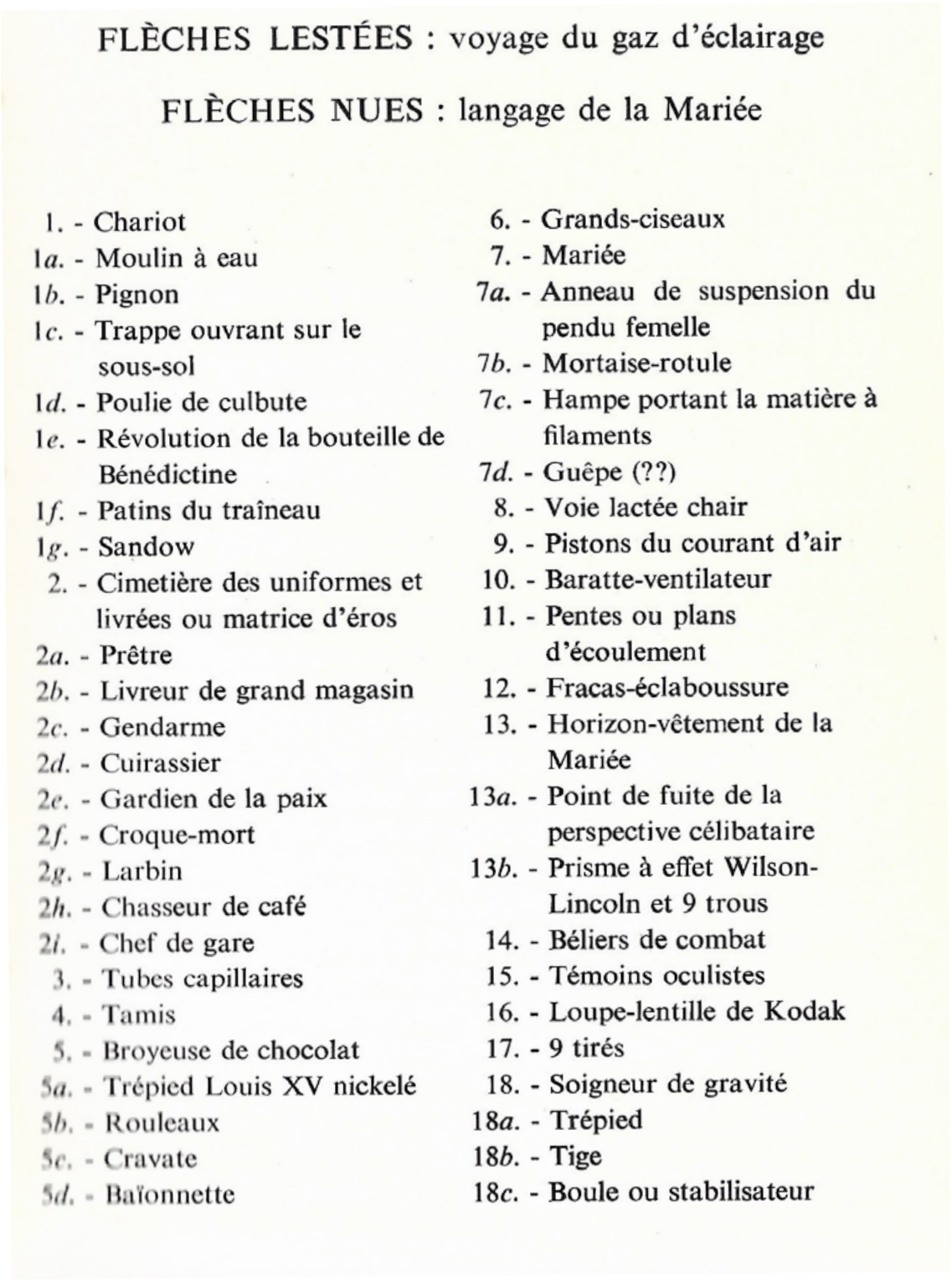


Sztuka i Dokumentacja nr 28 (2023) | *Art and Documentation* no. 28 (2023) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

Schemat *Wielkiej szyby* zaproponowany przez Richarda Hamiltona / La cartographie du *Grand Verre*, proposée par Richard Hamilton / The interpretation of the *Grand Verre* by Richard Hamilton: *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even*, *a typographic version by Richard Hamilton, of Marcel Duchamp's Green Box*, Stuttgart, London, Reykjavik: Editions Hansjörg Mayer, 1976. Courtessy Hansjörg Mayer.



Sztuka i Dokumentacja nr 28 (2023) | *Art and Documentation* no. 28 (2023) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC



FLÈCHES LESTÉES : voyage du gaz d'éclairage

FLÈCHES NUES : langage de la Mariée

1. - Chariot
1*a*. - Moulin à eau
1*b*. - Pignon
1*c*. - Trappe ouvrant sur le sous-sol
1*d*. - Poulie de culbute
1*e*. - Révolution de la bouteille de Bénédictine
1*f*. - Patins du traîneau
1*g*. - Sandow
2. - Cimetière des uniformes et livrées ou matrice d'éros
2*a*. - Prêtre
2*b*. - Livreur de grand magasin
2*c*. - Gendarme
2*d*. - Cuirassier
2*e*. - Gardien de la paix
2*f*. - Croque-mort
2*g*. - Larbin
2*h*. - Chasseur de café
2*i*. - Chef de gare
3. - Tubes capillaires
4. - Tamis
5. - Broyeuse de chocolat
5*a*. - Trépied Louis XV nickelé
5*b*. - Rouleaux
5*c*. - Cravate
5*d*. - Baïonnette
6. - Grands-ciseaux
7. - Mariée
7*a*. - Anneau de suspension du pendu femelle
7*b*. - Mortaise-rotule
7*c*. - Hampe portant la matière à filaments
7*d*. - Guêpe (??)
8. - Voie lactée chair
9. - Pistons du courant d'air
10. - Baratte-ventilateur
11. - Pentes ou plans d'écoulement
12. - Fracas-éclaboussure
13. - Horizon-vêtement de la Mariée
13*a*. - Point de fuite de la perspective célibataire
13*b*. - Prisme à effet Wilson-Lincoln et 9 trous
14. - Béliers de combat
15. - Témoins oculistes
16. - Loupe-lentille de Kodak
17. - 9 tirés
18. - Soigneur de gravité
18*a*. - Trépied
18*b*. - Tige
18*c*. - Boule ou stabilisateur

Trzy kartografie z książki Jeana Suqueta, *Miroir de la Mariée. Essai.* Paris: Flammarion, coll. „Textes", 1974 : s. 4-5, 202, 203. Courtessy Succession Jean Suquet.

Strony 4-5.
STRZAŁKI OBCIĄŻONE: podróż gazu oświetleniowego
STRZAŁKI proste: mowa Panny młodej

1. Wózek
1a. Młyn wodny
1b. Wałek zębaty
1c. Zapadnia do podziemia
1d. Koło pasowe
1e. Obrót butelki Benedyktynki
1f. Płozy sań
1g. Pas transmisyjny
2. Cmentarz uniformów i liberii czyli matryce erosa
2a. Ksiądz
2b. Dostawca z domów towarowych
2c. Żandarm
2d. Kasjer
2e. Milicjant
2f. Grabarz
2g. Posługacz
2h. Kelner
2i. Zawiadowca
3. Rurki kapilarne
4. Lejki
5. Młynek do czekolady
5a. Niklowany statyw Ludwika XV
5b. Wałki
5c. Krawat
5d. Bagnet
6. Wielkie nożyce
7. Panna młoda
7a. Pierścienie, na których wisi pendue femelle
7b. Przegub kulowy
7c. Obsadka przenosząca materię włóknistą
7d. Osa (??)
8. Cielista droga mleczna
9. Tłoki powodujące przeciągi
10. Maślnica wentylatora
11. Pochylnie lub płaszczyzny spływu
12. Uderzenia-rozpryski
13. Horyzont-przyodziewek Panny młodej
13a. Punkt zbieżny perspektywy kawalerskiej
13b. Pryzmat z efektem Wilsona-Lincolna
o 9 dziurkach
14. Tarany do walki
15. Naoczni świadkowie
16. Lupa-soczewka Kodaka
17. 9 wystrzałów
18. Pielęgniarz ciężkości
18a. Statyw
18b. Rękojeść
18c. Kula lub stabilizator

Strona 202.
(HIPOTETYCZNY) SCHEMAT DIALOGU MIĘDZY PANNĄ MŁODĄ ET JEJ KAWALERAMI, DZIĘKI PIELĘGNIARZOWI CIĘŻKOŚCI.
Pierwsza wersja. – Pielęgniarz tańca: 1° u podstawy (18a), według uznania kawalerskich taranów; 2° u góry (18c), według uznania intensywnego płomienia Panny młodej [por. fragment 52-awers].

Strona 203.
(HIPOTETYCZNY) SCHEMAT DIALOGU MIĘDZY PANNĄ MŁODĄ ET JEJ KAWALERAMI, DZIĘKI PIELĘGNIARZOWI CIĘŻKOŚCI.
Druga wersja. – Pielęgniarz tańca: 1° u podstawy (18a), według uznania kawalerskich taranów; 2° u góry (18c), na rozkazach liter Napisu – rozkwit [por. fragment 69-awers].

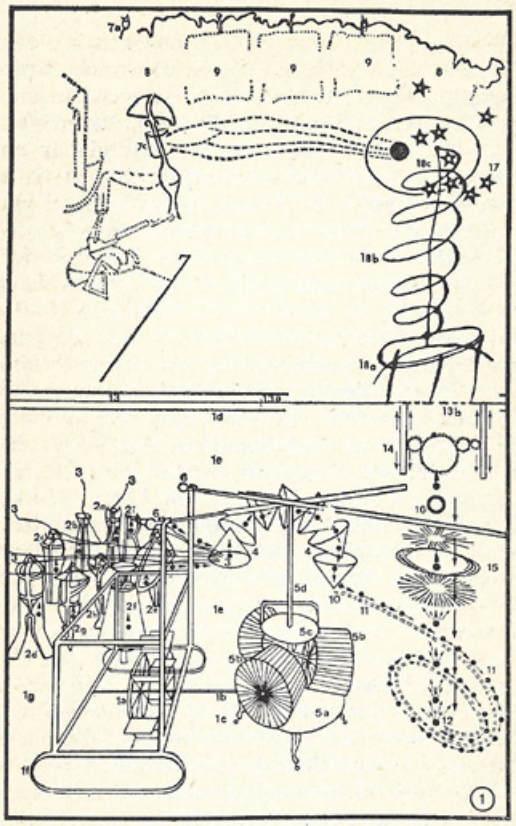


SCHÉMA (HYPOTHÉTIQUE) DU DIALOGUE ENTRE LA MARIÉE ET SES CÉLIBATAIRES, GRACE AU SOIGNEUR DE GRAVITÉ.

Première version. — Le Soigneur danse : 1° à sa base (18a), au gré des béliers célibataires ; 2° à sa tête (18c), selon le gré de la flamme consistante de la Mariée.

202

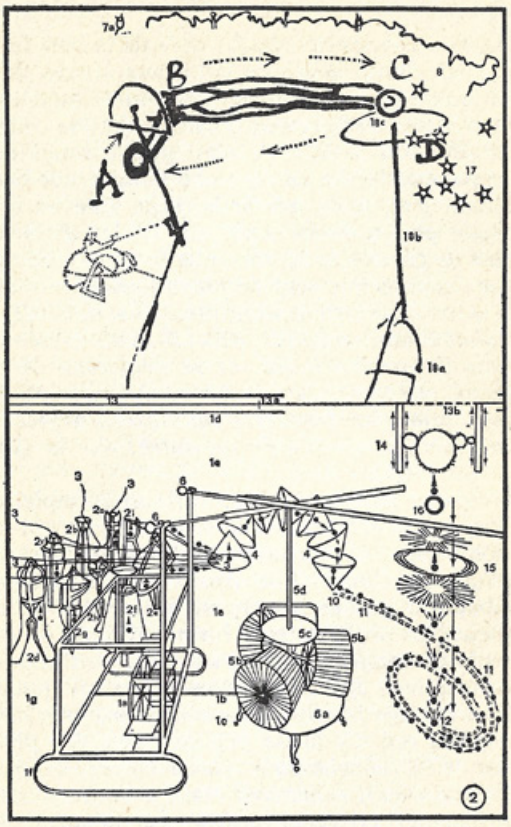


SCHÉMA (HYPOTHÉTIQUE) DU DIALOGUE ENTRE LA MARIÉE ET SES CÉLIBATAIRES, GRACE AU SOIGNEUR DE GRAVITÉ.

Deuxième version. — Le Soigneur danse : 1° à sa base (18a), au gré des béliers célibataires ; 2° à sa tête (18c), aux ordres des lettres de l'Inscription - épanouissement.

203



The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even [The Large Glass]. Replica executed by Ulf Linde, 1961. Photo: Moderna Museet Stockholm

Sztuka i Dokumentacja nr 28 (2023) | *Art and Documentation* no. 28 (2023) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

doi:10.32020/ArtandDoc/28/2023/11

Gaël HENAFF
Leszek BROGOWSKI

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

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

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

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

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

Nim przystąpimy do przedmiotowej analizy, musimy zaznaczyć, że finansowe i pieniężne konsekwencje związane z faksymiliami wykonanymi przez Ernesta T. (kopia, wystawy, wpisanie do kolekcji publicznej, badania i publikacje) są zerowe: darowizna artysty dla kolekcji FRAC-Artothèque Nouvelle Aquitaine, dokument ten został opublikowany w czasopiśmie naukowym *Art et Documentation*, która – zgodnie z dominującą dziś na całym świecie polityką – jest z jednej strony publikowana w ścisłej formie otwartego archiwum w intrenecie (Open Access), a z drugiej zaś w 300 egzemplarzach w niekomercyjnej wersji papierowej. Czy trzeba przypominać, że sztuka odegrała rolę prekursora w ogólnej polityce otwartego dostępu (Open Access) i nowych licencji, takich jak Creative Commons czy Licencja Wolnej Sztuki (postawa Copyleft), zezwalając na swobodną reprodukcję treści autorów (tak było w przypadku katalogów Fluxusu czy pisma *Internationale Situationniste*)? Ponadto wszyscy badacze zaangażowani w bieżący numer Galerii Dokumentu Artystów mają status naukowców na francuskich uczelniach (doktorantka, adiunkt, adiunkt habilitowany, profesor uniwersytecki).

Wolność prowadzenia badań jest wolnością podstawową

Jeżeli ekonomiczna funkcja praw autorskich zasługuje na potwierdzenie i energiczną obronę, należy również wziąć pod uwagę ich funkcję społeczną, co zmusza nas do szukania właściwej równowagi pomiędzy prawami autorskimi a prawami podstawowymi,[4] takimi jak wolność wypowiedzi lub informacji, lub wolność badań. Nie ma dziś wątpliwości, że badania naukowe są przedmiotem silnego uznania prawnego, we Francji poprzez zapewnienie niezależności publicznego szkolnictwa wyższego oraz nauczycieli-badaczy,[5] a bardziej ogólnie w Europie, o czym świadczy artykuł 13 Karty Praw Podstawowych zatytułowany „Wolność sztuki i nauki:" „Sztuka i badania naukowe są wolne. Wolność akademicka jest przestrzegana." Można się jednak zastanawiać nad pogodzeniem praw autorskich, często przedstawianych jako absolutne, z badaniami naukowymi lub pedagogiką, która często im towarzyszy. O tym trudnym pogodzeniu[6] świadczą pytania, jakie stawia dziś upowszechnianie prac naukowych w systemie Open Access. Jak można prowadzić badania naukowe,

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

Zbadanie zjawiska opisanego przez historyka sztuki Brigitte Aubry, polegającego na tym, że wiele kopii, replik i rekonstrukcji dzieł wchodzi w obieg kolekcji publicznych i wystaw, pociąga za sobą dla badaczy konieczność odwoływania się do nich, a czasem reprodukowania danych obiektów, aby czytelnicy mogli je zobaczyć. Rzeczywiście, jak wykazano w powyższym tekście metodologicznym, w przypadku dokumentów takich jak zawarte w *Zielonym pudełku* Marcela Duchampa, sama transkrypcja nie wystarcza do prowadzenia badań naukowych, gdyż wymaga precyzji, niuansów i metody, a przede wszystkim odczytania wiedzy zmysłowej (percepcyjnej) właściwej dla procesu artystycznego. W badaniach nad sztuką często konieczne jest uprawomocnienie argumentów teoretycznych poprzez możliwość zobaczenia - lub nie - przez czytelnika tego, co mówi badacz: w sztuce teoria jest albo nieodłączna od dzieł, albo nie jest teorią. Rozważania Marcela Duchampa na temat recepcji dzieł można rozszerzyć z doświadczenia artystycznego na doświadczenie poznawcze: „to OGLĄDAJĄCY tworzą obrazy[7]" lub „publiczność to połowa pytania,[8]" zapewnia. Innymi słowy, artysta wytwarza element znaczący, a za nadanie znaczenia odpowiada 'widz.' W konsekwencji swoboda badań, zwłaszcza nad obiektem związanym z polityką publiczną instytucji kulturalnych i artystycznych, wymaga ograniczonego i kontrolowanego wzięcia w nawias praw autorskich i/lub wynikających z nich praw majątkowych.

Konieczna reprodukcja lub przedstawienie utworu do celów badawczych lub nawet edukacyjnych, bez wyraźnej zgody autora, nie została chyba jeszcze uwzględniona przez ustawodawstwo dotyczące praw autorskich, przynajmniej we Francji, pomimo współczesnej mnogości wyjątków od prawa autorskiego.[9] Istnieje rzeczywiście 'klasyczny' wyjątek „analiz i krótkich cytatów uzasadnionych krytycznym, polemicznym, edukacyjnym, naukowym lub informacyjnym charakterem dzieła, do którego zostały włączone.[10]" Ogólność tego stwierdzenia nie usprawiedliwia jednak wszystkich reprodukcji lub przedstawień, nawet jeśli są one niezbędne dla badań naukowych, nauczania lub wolności słowa czy opinii. Krótki cytat nie jest prawdziwym 'prawem' dla prawa francuskiego: pozostaje wyjątkiem od monopolu praw autorskich, który nie zezwala ani na pełną reprodukcję dzieł autora, co łatwo zrozumieć, ani nawet na pełną reprodukcję dzieła: wiersza, piosenki, obrazu, fotografii itp., ponieważ pełna reprodukcja podważyłaby oczekiwaną zwięzłość krótkiego cytatu. Ale – i to jest zasadnicza kwestia – jeśli krótki cytat jest dość dobrze przyjęty w kwestiach literackich lub muzycznych, to w przypadku utworów audiowizualnych, graficznych czy plastycznych jest kwestionowany. Intuicje Duchampa były słuszne, gdy chciał „wymazać ideę oryginału, która nie istnieje ani w muzyce, ani w poezji.[11]" Jak pokolenia nauczycieli i badaczy sztuki 'radziły sobie' z tym wyjątkiem w stosunku do praw autorskich, by móc legalnie wykonywać swoją pracę? We Francji Sąd Kasacyjny w godnym uwagi orzeczeniu z 19 marca 1929 roku rzeczywiście wydawał się dopuszczać reprodukcje wizerunków rzeźb autorstwa Rodina, precyzując jednak, że „niemal mikroskopijne stanowiły one [reprodukcje] jedność z tekstem, w którym zostały umieszczone, nie mogły być od niego oddzielone, były bezużyteczne i pozbawione jakiejkolwiek wartości poza dziełem, w którym zostały włączone. [12]" To bardzo nieśmiały sposób dopuszczenia krótkiego cytatu z dzieła sztuki. Późniejsze orzecznictwo francuskie nie będzie bardziej łaskawe dla reprodukcji dzieł graficznych, plastycznych lub architektonicznych, jakkolwiek koniecznych, a nawet praktycznych, czego dowodzi sprawa, która dotyczyła reprodukcji w katalogu aukcyjnym rysunku ołówkiem i dwóch obrazów olejnych Maurice'a Utrillo. 5 listopada 1993 r. Sąd Kasacyjny na posiedzeniu plenarnym, czyli uroczystym, ustanowił zasadę, że „pełna reprodukcja dzieła, niezależnie od jego formatu, nie może być traktowana jako krótki cytat.[13]" Trzeba było aż dwóch ustaw, tej z 27 marca 1997 r., a następnie z 1 sierpnia 2001 r., aby dopuścić coś, co mogło się wydawać oczywistą koniecznością dla poinformowania potencjalnych nabywców dzieł sztuki: „pełne lub częściowe reprodukcje

dzieł graficznych lub plastycznych przeznaczone do umieszczenia w katalogu sprzedaży sądowej przeprowadzonej we Francji dla kopii udostępnionych publicznie przed sprzedażą wyłącznie w celu opisania wystawionych na sprzedaż dzieł sztuki[14]" wymykają się spod monopolu prawa autorskiego.

Włączenie do prawa francuskiego tak zwanego wyjątku 'edukacyjnego' jest świadectwem tego nowego podejścia, które ma na celu pogodzenie praw autorskich, wolności badań i potrzeb nauczania. Europejska dyrektywa nr 2001-29 z dnia 22 maja 2001 r. w sprawie harmonizacji niektórych aspektów praw autorskich i praw pokrewnych w społeczeństwie informacyjnym przewiduje, jako wyjątek lub ograniczenie prawa autorskiego „użycie wyłącznie w celach ilustracyjnych w nauczaniu lub badaniach naukowych, pod warunkiem podania źródła, w tym nazwiska autora, chyba że okaże się to niemożliwe, w zakresie uzasadnionym niekomercyjnym celem.[15]" Przyjęcie we Francji ustawy nr 2006-961 z dnia 1 sierpnia 2006 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych w społeczeństwie informacji (zwanej ustawą DADVSI) będzie okazją do włączenia do kodeksu własności intelektualnej tego wyjątku, który w praktyce nazywany jest niedoskonale 'wyjątkiem edukacyjnym,' ponieważ wyjątek ten nie tylko chroni cel nauczania, ale także włącza cel badań naukowych, zwłaszcza publicznych lub przynajmniej nienastawionych na zysk. Należy jednak żałować, że ruch ten nie jest tak naprawdę pełny i że za pozorną prostotą zwyczajowego terminu 'wyjątek edukacyjny' kryje się system opracowany przez ustawodawcę, który jest tak złożony, że niewielu komentatorów ośmiela się wyjaśnić jego tajemnice. Aby się o tym przekonać, odwołamy się do tekstu przegłosowanego w 2006 roku.[16] Nie można powiedzieć, że nowa reforma, wprowadzona Rozporządzeniem nr 2021-1518 z dnia 24 listopada 2021 r., która oddziela działalność badawczą[17] od edukacyjnej,[18] ma szansę ułatwić zrozumienie przepisów poświęconych tej tematyce.

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

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

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

Prawo publiczności do wiedzy i informacji

W dynamice konfrontacji prawa autorskiego z prawami podstawowymi koniecznie należy znaleźć miejsce dla wolności słowa, a także dla prawa społeczeństwa do informacji, które jest jej następstwem.[22] Prawo społeczeństwa do informacji jest coraz częściej obecne w kodeksie własności intelektualnej, podobnie jak w orzecznictwie,[23] nawet jeśli wydaje się, podobnie jak prawo cytowania, być zapisane w przepisach, które są raczej wymijające lub wręcz przeciwnie, bardzo restrykcyjne i w rzeczywistości nie zobowiązują do realizacji tych praw. Jeśli pominiemy wspomniane wyżej wyjątki dotyczące krótkich cytatów, przeglądu prasy i odtwarzanie wystąpień przeznaczonych dla publiczności w kontekście bieżących wydarzeń,[24] trzy nowe wyjątki od 2006 r. świadczą o tej zmianie perspektywy w imię prawa publiczności do poznania dzieł: zwielokrotnianie i przedstawianie dzieł na rzecz osób niepełnosprawnych;[25] „zwielokrotnianie lub przedstawianie, w całości lub w części, dzieł sztuki graficznej, plastycznej lub architektonicznej w prasie pisanej, audiowizualnej lub internetowej, wyłącznie w celu natychmiastowej informacji i w bezpośrednim związku z tymi ostatnimi[26]" oraz reprodukcja i przedstawianie dzieł architektonicznych i rzeźb umieszczonych na stałe na drogach publicznych,[27] lepiej znanych pod lakoniczną, ale sugestywną nazwą wolności panoramy.[28] Wprowadzenie tych wyjątków od prawa autorskiego ilustruje ten współczesny trend, obok Open Data i Open Science, do zachowania praw autorskich przy jednoczesnym stworzeniu miejsca dla innych praw podstawowych, takich jak wolność wypowiedzi czy komunikacji. Można nawet argumentować, że bardziej niż nowe wyjątki od prawa autorskiego, które wówczas byłyby ściśle interpretowane w obliczu nadrzędnego prawa, reformy te wprowadzają ograniczenia, z którymi prawo autorskie musi się teraz pogodzić. Te nowe ograniczenia w pełni ilustrują ideę, że poza wolnością informowania, to również prawo do bycia informowanym i do wiedzy

przyznane jest społeczeństwu, czy to profesjonalnemu, czy laickiemu.

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

Powielanie i zawłaszczanie według Marcela Duchampa

Kolejnym punktem, który należy tu przeanalizować, jest stosunek Marcela Duchampa do kopii, replik itp., zwłaszcza w odniesieniu do jego własnych prac, do jego koncepcji artysty i tworzenia oraz ich konsekwencji dla statusu dzieła i wreszcie produkcji seryjnej w sztuce. Duchamp zajmował bardzo powściągliwe stanowisko wobec znaczenia, jakie zwykle przypisuje się sygnaturze artysty. Przypomnijmy, że pisuar *Fontanna* został podpisany „R. Mutt" (z ważnym pytaniem o status tego nazwiska, które jest pseudonimem) lub że na jego obrazie *Tu m'* z 1918 r. oprócz własnego podpisu,[30] Duchamp wkomponował podpis malarza szyldów nazwiskiem „A. Klang" – którego ręka z palcem wskazującym[31] jest ironicznym, wieloznacznym gestem. Ale najbardziej wyraźny dystans do fetyszyzującej koncepcji podpisu artysty znajdziemy w „Projektach:" „kupić lub wziąć znany lub nieznany obraz i podpisać go nazwiskiem znanego lub nieznanego malarza – Różnica między 'fakturą' a nazwiskiem nieoczekiwanym przez 'ekspertów' – jest autentycznym dziełem Rrose Sélavy i przeciwstawia się podróbkom.[32]" Co oznacza „Przeciwstawianie się podróbkom"? Kwestionowanie autentyczności dzieł? Kwestionowanie ekspertyzy dotyczącej atrybucji dzieł, zważywszy na ich nieprzewidywalną wyjątkowość? Czy nawet: podważanie statusu falsyfikatu jako oszukańczej produkcji, przyznając, że wszelkie kopie i reatrybucje autorstwa są częścią procesów sztuki jako jeden z jej czynników? Duchamp zwierzył się Dore Ashton z następującej anegdoty.

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

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

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

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

Aby zobiektywizować znaczenie uwagi Duchampa na temat fałszerstwa, należy wpisać ją w głębokie kwestionowanie praktyk i koncepcji sztuki zapoczątkowane przez Marcela Duchampa. Jak na ironię, ta uwaga przypomina nam, że artysta nie tylko wyprodukował wiele multipli (*Zielone Pudełko* w 300 egzemplarzach, 7 serii *Pudełka w Walizce*, 8 reedycji ready-mades Arturo Schwarza[36] itd.), ale także hojnie autoryzował kopie i repliki swoich prac, tym samym niwelując unikatowość obiektów sztuki, poprzez ich 'reedycje' w taki sposób, aby zwielokrotnić ich obecność i władzę nad światem sztuki. Szczególnie nadają się do tego ready-mades wybrane spośród przedmiotów produkowanych przemysłowo. Duchamp stwierdza na przykład, że „innym aspektem ready-made jest to, że nie ma w nim nic wyjątkowego... Replika ready-made niesie to samo przesłanie; w rzeczywistości żaden z istniejących dziś ready-mades nie jest oryginałem w przyjętym znaczeniu tego słowa.[37] " W ten sposób, i na wiele innych jeszcze sposobów, Duchamp wywrócił reguły sztuki do góry nogami, i sam potem doświadczył rozdźwięku między swoimi nowymi koncepcjami i praktykami z jednej strony, a funkcjonowaniem instytucji i rynku sztuki z drugiej, mianowicie gdy w 1963 roku poproszono go o zaprojektowanie na *Armory Show – 50th Anniversary Exhibition* w Nowym Jorku plakatu, do którego chciał wykorzystać swój *Akt Schodzący po Schodach*. „Oto zabawna ironia historii," pisze Francis M. Naumann: „obawiając się, że jeśli Duchampa wykorzysta swoje własne płótno naruszy copyright, organizatorzy wystawy poprosili artystę o napisanie do Muzeum Sztuki w Filadelfii o zgodę.[38]" Inne rozczarowanie spotkaniem z zasadami komercyjnej eksploatacji praw autorskich: w liście do artysty Douglasa Gorsline'a Duchamp pisze: „Właśnie podpisałem w Mediolanie umowę ze Schwarzem, upoważniającą go do opublikowania (osiem replik) wszystkich ready-mades, w tym suszarki na butelki. Zobowiązałem się zatem na piśmie, że nie podpiszę już żadnych ready-mades, aby chronić jego wydanie. Mój podpis czy nie, twoje znalezisko ma taką samą 'metafizyczną' wartość jak każde inny ready-made; ma nawet tę zaletę, że nie ma żadnej wartości handlowej.[39]" Rok wcześniej, kiedy Duchamp podpisywał dla Irvinga Bluma suszarkę na butelki, Richard Hamilton podbiegł do niego i zauważył: „Jest pan oczywiście świadomy, panie Blum, że aby zdewaluować swoją pracę, Duchamp podpisze wszystko.[40]" Różne uwagi Hamiltona budzą wątpliwości czy Duchamp chciał kontrolować niekończący się proces reprodukcji i replik jego dzieł, proces, do którego, jak się wy-

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

Ale zmiana etosu artysty u Marcela Duchampa wykracza daleko poza kwestię podpisu: krytykuje on fetyszyzację geniuszu (artysta nie jest bardziej kreatywny niż przedstawiciele innych zawodów), wyjątkowość dzieła, która nie jest gwarancją jego oryginalności (dzieła powielane), tak samo jak jego wykonanie przez samego artystę nie jest gwarancją jego autentyczności (realizacje powierzone innym osobom, np. Jacqueline Monnier[41]), forma dzieła nie jest czynnikiem decydującym o jego tożsamości (interwencja przypadku, reedycje i repliki, próba telefonicznego opisu kolorów przy produkcji kopii *Le Grand verre*[42] itp.), a nawet więcej: nowe repliki mogą być okazją do rozwinięcia koncepcji i formy: kiedy w 1960 roku Robert Rauschenberg poprosił Marcela Duchampa o podpisanie dla niego jednego z ready-mades, ten ostatni „złożył swój podpis na wewnętrznej stronie suszarki do butelek i dodał następujący napis: 'Nie mogę sobie przypomnieć oryginalnego zdania', odnotowując w ten sposób zapomnienie tego, co napisał w 1914 r.[43]"

Marcel Duchamp zdecydowanie postanowił uprawiać sztukę inaczej, czyli wymyślać nowe praktyki, a w konsekwencji zmodyfikować jej pojęcie. Oprócz entuzjastycznej akceptacji logiki reprodukcji w sztuce i jej konsekwencji zaproponował także, jak widzieliśmy, uwolnienie sztuki od sądów estetycznych, w szczególności piętnując redukcję sztuki do tego, co jest dane tylko do zobaczenia; 'Widzowie' muszą mieć możliwość dostępu do notatek i móc je rzeczywiście czytać, ponieważ wprowadzają one do *Wielkiej Szyby* idee, projekty, refleksje, odniesienia, komentarze itp. Z tego punktu widzenia umożliwienie publiczności obejrzenia i przeczytania notatek z *Zielonego Pudełka* jako dokumentu – co czynimy w tym wydaniu galerii – co pozwala nam wyjść poza siatkówkowe widzenie dzieła, i przez ten właśnie gest uczynić je 'konceptualnym,' doskonale wpisuje się w intencje i projekty Marcela Duchampa. W istocie, notatki z *Zielonego Pudełka* rzucają decydujące światło na zestaw wynalazków artystycznych i nowych form plastycznych, których miejscem eksperymentowania było *Le Grand verre*; jako przykłady przytoczmy praktyki wizualne mające na celu wyeliminowanie tradycyjnych kategorii: lewo/prawo, wnętrze/zewnętrze, wklęsłość/wypukłość, góra/dół, pion/poziom, przód/tył itd., lub odlane formy gazu, nierozróżnialne i *inframince*, hodowla kurzu lub koloru, kolor-ready-made, ultraszybki stan spoczynku, odcisk termiczny, zakonserwowany przypadek, nieeuklidesowe geometrie w sztuce, odwrócona forma porowatości, oscylująca gęstość, rozciągliwa jednostka długości itd. Można się tylko dziwić, że notatki te nigdy nie zostały opublikowane w całości, podczas gdy pozostałe notatki z *Le Grand verre* (które nie weszły do *Zielonego Pudełka*) są opublikowane w postaci faksymilów[44] od ponad 40 lat, a transkrypcja, publikowana od kilkudziesięciu lat przez Flammarion, pokazuje tylko część szkiców, wyjętych z kontekstu ich interakcji z tekstem. Publikacja notatek w tej formie jest wysoce problematyczna zarówno z ogólnego punktu widzenia edytorskiego, jak i z punktu widzenia publikacji naukowej.

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

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

To prawda, że nie dało się jeszcze wtedy myśleć o kopii jako oryginalnym dziele, ale Duchamp położył podwaliny tego typu eksperymentów; książka Rosalind Krauss *Oryginalność awangardy i inne modernistyczne mity* (*Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*) została opublikowana dopiero w 1985 roku, a pierwsze zawłaszczające kopie dzieł Sherrie Levine (*After Edward Weston*, *After Karl Blossfeldt*) pochodzą z 1981 roku. Jednak ważna książka Francisa M. Naumanna, *Marcel Duchamp. Sztuka w dobie zmechanizowanej reprodukcji* [*Marcel Duchamp. L'art à l'ère de la reproduction mécanisée*], a zwłaszcza jej rozdział 8: „Proliferacja 'gotowców.' Kopie, repliki i prace edytorskie. 1960-1964," dowodzi ponad wszelką wątpliwość, że Duchamp dokonał świadomego wyboru, by wprowadzić całe swoje dzieło w nieskończony cykl multiplikacji, reprodukcji, autoryzując wszystkie repliki i kopie, o które został poproszony. „Sam Duchamp przez kilka lat zabiegał" – pisze Richard Hamilton – „o rozpowszechnienie swoich dokonań za pomocą drukowanych reprodukcji i poświadczonych kopii, tak że dziś zaczynamy traktować substytuty jako oryginały.[48]" Książka Naumanna nie tylko oddaje skalę zjawiska 'reprodukcji' czy 'reedycji,' którego artysta był często wspólnikiem – a czasem inicjatorem – ale pozwala też ocenić jego znaczenie dla statusu, jaki Marcel Duchamp tak szybko uzyskał jako główne źródło inspiracji dla sztuki drugiej połowy dwudziestego wieku: „Duchampowska gorączka wśród intelektualistów od około 1975 roku.[49]" We wszystkich faktach zebranych przez Naumanna, Duchamp entuzjastycznie towarzyszy replikom i kopiom swoich dzieł, nie wspomina on też o żadnej odmowie czy zastrzeżeniu w tym względzie, poza wspomnianym wyżej przypadkiem, kiedy to z konkretnych powodów komercyjnych artysta nie podpisał repliki ready-made, podkreślając jednocześnie, że zachowuje ona całą swoją 'metafizyczną' wartość, czyli ontologiczny status dzieła. Ta ogólna postawa Duchampa sprawiła, że Pontus Hultén, przyszły dyrektor Centre Georges Pompidou, powiedział przy okazji wystawy, którą przygotowywał wówczas dla Moderna Museet w Sztokholmie, że „Duchamp podpisywał w końcu wszystko, co chcieliśmy. Podobała mu się idea, że dzieło sztuki może być reprodukowane. Nienawidził 'oryginalnych' dzieł sztuki, które kosztują tak wiele.[50]" „Rzeczywiście" - zauważa Naumann - „powielanie i przywłaszczanie są operacyjnymi strategiami artystycznymi w twórczości Duchampa już od 1905 roku, kiedy to przedrukował miedziane płyty swojego dziadka w starym Rouen.[51]"

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

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

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

Można też podkreślić, że bardziej niż z symboliką stosunków władzy społecznej, z racji swoich obecnych funkcji, sztuka współczesna zajmuje się tworzeniem 'nowego' i odnawianiem znaczeń, prowokując i dekonstrukcjąc *status quo*. Marcel Duchamp ma w tym swój istotny udział: „Byłem zachwycony byciem sukcesem skandalu," powiedział o burzliwym przyjęciu w Nowym Jorku *Aktu Schodzącego po Schodach*, „ponieważ była to dla mnie forma rewolucyjnej akcji.[54]" Rzeczywiście, „w sztuce są tylko rewolucjoniści lub plagiatorzy.[55]" powtarzał niestrudzenie Paul Gauguin. Kwestionowanie reguł sztuki i jej roli w społeczeństwie, czy przekraczanie granic, które praktykują artyści w odniesieniu do instytucji społecznych, prowadzi ich czasem do sytuowania się na granicy legalności, co niektórzy z nich otwarcie uznają to za swój program. Krzysztof Wodiczko uważa na przykład, że artysta musi „starać się interweniować w sferę publiczną jak najbliżej granic prawnych i narzuconych przez nie technik.[56]" Nie należy zapominać, że w zależności od kontekstu te konflikty artystów z prawem prowadzą również, według różnych czasowości, do ewolucji norm i praktyk społecznych; niniejszy projekt badawczy przyczynia się do tego, biorąc udział w refleksji nad polityką kulturalną, szczególnie tą opisaną przez Brigitte Aubry, poprzez badanie różnych aspektów: artystycznego i historycznego, naukowego i redakcyjnego, translacyjnego i prawnego.

Przypisy

[1] Zobacz także „Remake, reprise, répétition," *Marges. Revue d'art contemporain*, [„Przeróbka, przyswojenie, powtórzenie," *Marges. Przegląd sztuki współczesnej*], nr 17, 2013. Online: https://journals.openedition.org/marges/83.

[2] Gabinet książki artystów (CLA) należy obecnie do biblioteki uniwersyteckiej (SCD - serwis dokumentacji); jego zbiór książek artystów wyróżniony został krajowym znakiem „Collection d'excellence pour la recherche" (CollEx) [kolekcja znacząca dla prowadzenia badań naukowych] i jest obecnie częścią kolekcji biblioteki uniwersytetu Rennes 2.

[3] Sąd Kasacyjny, izba karna, 16 czerwca 1955, *Dalloz* 1955, Jur. s. 554; zob. niedawne zastosowanie, Sąd apelacyjny w Paryżu, Wydział 5 – izba 1, 23 lut 2021, nr 19/09059 : *Revue trimestrielle de droit commercial* [*Kwartalny przegląd prawa handlowego*] 2021, s. 818 nota Frédéric Pollaud-Dulian: „'Fait d'hiver:' la revanche des trois petits cochons sur le grand méchant Koons."

[4] Christophe Geiger, *Droit d'auteur et droit du public à l'information. Approche de droit comparé* [*Prawa autorskie i prawo opinii publicznej do informacji. Podejście porównawcze prawa*], kolekcja „Prawo handlowe – Własność intelektualna," Paryż, Litec/IRPI, 2004; zapoznać się również z Christophe Geiger, *La Fonction sociale des droits de propriété intellectuelle* [*Funkcja społeczna przepisów prawa w zakresie własności intelektualnej*], Recueil Dalloz, 2010, s. 510.

[5] Kodeks oświaty, artykuły L 123-9, L 141-6 i L 952-2.

[6] Począwszy od - paradoksalnego - umieszczenia prawa do publikacji w kodeksie badawczym w art. L 533-4, a nie w kodeksie własności intelektualnej.

[7] Marcel Duchamp, „Regardeurs," w DDS 1994, s. 247.

[8] Pierre Cabanne, 32. zob. powyżej, s. 41-42.

[9] Zob. lista z artykułu L 122-5 Kodeksu własności intelektualnej, która zawiera aktualnie około 18 wyjątków.

[10] Kodeks własności intelektualnej, artykuł L 122-5 3° a.

[11] Rozmowa z Otto Hahn, cytowana przez Marcadé, s. 120.

[12] Sąd Kasacyjny, izba karna, 19 mars 1926, *Dalloz Périodique* 1927, 1, 25, wpis Marcela Nast.

[13] Sąd Kasacyjny, zgromadzenie plenarne, 5 listopada 1993, nr 92-10.673 : Biuletyn 1993 A. P. nr 15.

[14] Kodeks własności intelektualnej, artykuł L 122-5 3° d.

[15] Dyrektywa 2001/29/WE Parlamentu europejskiego i Rady z dnia 22 maja 2001 w sprawie harmonizacji niektórych aspektów praw autorskich i praw pokrewnych w społeczeństwie informacji, artykuł 5 3° a.

[16] Kodeks własności intelektualnej, artykuł 3° e wersja oryginalna: „Przedstawianie lub powielanie fragmentów utworów, z wyjątkiem utworów przeznaczonych do celów edukacyjnych i partytur muzycznych, wyłącznie w celach ilustracyjnych w kontekście nauczania i badań, w tym opracowywania i rozpowszechniania tematów egzaminów lub konkursów organizowanych w następstwie procesów nauczania, z wyłączeniem jakiejkolwiek zabawy lub działalności rekreacyjnej, ponieważ to przedstawienie lub powielanie jest przeznaczone, w szczególności za pośrednictwem cyfrowej przestrzeni pracy, dla publiczności składającej się głównie z uczniów, studentów, nauczycieli lub pracowników naukowych, których bezpośrednio dotyczy akt nauczania , działalność szkoleniową lub badawczą wymagającą tego przedstawienia lub tej reprodukcji, że nie jest ona przedmiotem jakiejkolwiek publikacji lub dystrybucji wśród osób trzecich w ten sposób utworzonych, że korzystanie z tego przedstawienia lub tej reprodukcji nie powoduje żadnych roszczeń handlowych eksploatacji i że jest to rekompensowane wynagrodzeniem wynegocjowanym na zasadach stałych, bez uszczerbku dla przeniesienia prawa do zwielokrotniania przez reprografię, o którym mowa w artykule L. 122-10."

[17] Kodeks własności intelektualnej, artykuł L 122-5 3° e.

[18] Kodeks własności intelektualnej, artykuł L 122-5 12° i L 122-5-4.

[19] Cabanne, 52; my to podkreślamy.

[20] Cabanne, 48.

[21] Marcel Duchamp, „Propos," DDS 1994, s. 171-172 i 174.

[22] Christophe Geiger, *Droit d'auteur et droit du public à l'information* [*Prawa autorskie i prawo opinii publicznej do informacji*], op. cit. i *La Fonction sociale des droits de propriété intellectuelle* [*Funkcja społeczna przepisów prawa w zakresie własności intelektualnej*], op. cit.

[23] Sąd Kasacyjny, I izba cywilna, 15 maja 2015, Klasen, nr 13-27391, biuletyn 2015, I, nr 116. Nawet, jeśli Sąd Apelacyjny w odesłaniu od Sądu Apelacyjnego w Wersalu, 16 marca 2018 r., nr 15-06029 uzna w swoim wyroku, że „z okoliczności sprawy wynika, że poszukiwanie odpowiedniej równowagi między wolnością wypowiedzi Pana Piotra K., w tym w swoim wymiarze refleksji o charakterze społecznym, co nie uzasadnia, że korzystanie bez zezwolenia ze zdjęć Pana A. Malki było niezbędne do jej wykonywania, a prawa autorskie M. A. Malki uzasadniają, że nakazał mu zapłatę odszkodowania tytułem zadośćuczynienia za popełnione naruszenia."

[24] Kodeks własności intelektualnej, artykuł L 122-5 3° a, b i c.

[25] Niemniej, w kodeksie nie wygląda to w ten sposób, zob. Kodeks własności intelektualnej, artykuł L 122-5 7°.

[26] Kwestia zbyt kompleksowa, aby można było ją streścić w kilku słowach, zob. Kodeks własności intelektualnej, artykuł L 122-5 9°.

[27] Kodeks własności intelektualnej, artykuł L 122-5 11°.

[28] Zob. akty sprawy https://www.legifrance.gouv.fr/dossierlegislatif/JORFDOLE000031589829/ przeciwstawiającej Wikimédia France https://libertedepanorama.fr/ stowarzyszeniom autorów, takich jak l'ADAGP, Association de Défense des Arts Graphiques et Plastiques. Zob. https://www.adagp.fr/fr/actualites/tout-ce-que-vous-avez-toujours-voulu-savoir-sur-l-exception-panorama.

[29] Marcel Duchamp w Dore Ashton, *Rencontre avec Marcel Duchamp* [*Spotkanie z Marcelem Duchampem*], tłumaczenie Patrice Cotensin (Paris: L'Échoppe, kolekcja „Envois," 1996), 15.

[30] Robert Lebel, 169.

[31] Cabanne, 73.

[32] „Projets," w *Notes*, nr 169, s. 105.

[33] Marcel Duchamp, w Ashton, *Rencontre...* [*Spotkanie*], 17-18.

[34] Sąd apelacyjny, Paryż, Wydział 2, izba 2, 24 maja 2013 – Repertorium ogólne: nr 11/07274.

[35] Nathalie Heinich, „Art contemporain et fabrication de l'inauthentique" [*„Sztuka współczesna i tworzenie nieautentyczności"*], *Terrain* 33 (1999): 10.

[36] Francis M. Naumann, *Marcel Duchamp. Sztuka w dobie zmechanizowanej reprodukcji* [*Marcel Duchamp. L'art à l'ère de la reproduction mécanisée*], pełny przypis, 222.

[37] Marcel Duchamp, „À propos des *Ready-mades*" (1961), w DDS, 1994. s. 192.

[38] Naumann, 224, plakat odtworzony s. 223.

[39] Marcel Duchamp, list z 24 lipca 1964, cytowany przez Naumanna, s. 249.

[40] Cytowany przez Naumanna, s. 235.

[41] „Proszę podejmować decyzje, które uważa Pani za słuszne, bez brania pod uwagę moich preferencji," pisał do niej Duchamp, gdy wykonywała nową serię *Boîte en valise*, cytowane przez Naumanna, s. 208.

[42] Naumann, 216.

[43] Ibidem, 210.

[44] NOTES 1980.

[45] Zob, „Metodologia...", s. 28-29.

[46] BSB, brak numeracji stron.

[47] Marcel Duchamp, w Ashton, *Rencontre...*, 15.

[48] Cytowane przez Naumanna, s. 235.

[49] De Duve, 11.

[50] Cytowane przez Naumanna, s. 213.

[51] Naumann, 18.

[52] Jean-Marc Poinsot, „Déni d'exposition" [*„Negowanie wystawy"*], w *Art conceptuel I* [*Sztuka konceptualna I*], katalog wystawienniczy w CAPC Musée d'art contemporain [Muzeum sztuki współczesnej], Bordeaux, 7 października -27 listopada 1988, 1988, s. 19.

[53] Mogą one jednak zostać wniesione przez orzecznictwo, o czym świadczy sprawa Jakoba Gautela przeciwko Bettinie Rheims, dotycząca słowa 'Paradise' ze złotych liter z efektem patyny w pewnym projekcie graficznym oraz nad starymi drzwiami do ubikacji, z zamkiem w kształcie krzyża, w byłym szpitalu psychiatrycznym dla alkoholików. Reprodukcja fotograficzna tego dzieła bez zgody autora została uznana za naruszenie przez Sąd Apelacyjny w Paryżu w wyroku z dnia 28 czerwca 2006 r., co potwierdził Sąd Kasacyjny w wyroku z dnia 13 listopada 2008 r. W Czyniąc to, sąd uznaje, że „konceptualne podejście artysty, polegające na umieszczeniu słowa w określonym miejscu poprzez zmianę sensu w stosunku do jego potocznego znaczenia, zostało formalnie wyrażone w oryginalnej realizacji materialnej." Sąd Kasacyjny, I Izba Cywilna, 13 listopada 2008, nr 06-19.021: *Biuletyn* 2008, I, nr 258.

[54] Cytowane przez Marcadé, s. 80.

[55] Zob. na przykład „À propos de Sèvres et du dernier four" [„O Sèvres i ostatnim piecu"], *Le Soir*, 25 kwiecień 1895, w Paul Gauguin, *Oviri. Écrits d'un sauvage* [*Oviri. Pisma dzikusa*], teksty wybrane przez Daniela Guérin (Paris: nrf/Gallimard, kolekcja „Idées, " 1974), 137.

[56] Krzysztof Wodiczko, „A Conversation with October," w *Critical Vehicles. Writings, Projects, Interviews* (Cambridge, Massachusetts, London, England: MIT Press, 1999), 156. Zobacz także słynną sprawę Brancusiego opisaną i skomentowaną przez Bernarda Edelmana w *L'Adieu aux arts, 1926: sprawa Brancusiego*, Paryż, Aubier, kol. „Alto," 2001, co doprowadzi Apelacyjny Sąd Celny do uznania, że *Ptak w przestrzeni* był rzeczywiście rzeźbą, a nie zwykłym przedmiotem.

Gaël HENAFF
Leszek BROGOWSKI

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

Dans l'article publié ci-après, Brigitte Aubry, chercheure en histoire de l'art à l'université Toulouse II Jean-Jaurès, étudie – sur l'exemple de *La Mariée mis à nu…* de Marcel Duchamp – l'évolution des pratiques muséales face à la multiplication, dans les pratiques et circuits artistiques de la seconde moitié du XXe siècle, des copies, répliques et autres reconstitutions[1]. Méthode d'enseignement et d'initiation à l'art, la copie des œuvres prônée par les Anciens depuis le XVIe siècle a été, en effet, à nouveau reconnue – et de multiples manières – comme faisant partie du processus créateur de l'art. La copie d'artiste de *La Boîte verte* de Marcel Duchamp, réalisée par Ernest T., fut exposée au Cabinet du livre d'artiste (CLA)[2] sur le campus de l'université Rennes 2 du 26 septembre au 14 novembre 2013. Les finalités de cette présentation ont été doubles : l'une, pédagogique, visait à mettre une documentation sur Marcel Duchamp à la disposition de la communauté universitaire, étudiants et enseignants ; l'autre, de recherche sur l'art, a été développée dans l'éditorial du n°30 de *Sans niveau ni mètre. Journal du Cabinet du livre d'artiste*, publié en septembre 2013 et reproduit en fac-similé ci-après, p. 298-301.

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

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

dans un dialogue – « une véritable conversation » – qu'Ernest T. mène avec l'œuvre de Marcel Duchamp : copier c'est donc d'abord s'imprégner du processus créateur, s'y « immerger ». La « Méthodologie de la paraphrase », ci-dessus p. 55-57, apporte tous les détails nécessaires pour distinguer facilement la copie d'Ernest T. d'avec un exemplaire quelconque de *La Boîte* de Duchamp : il ne s'agit pas d'un faux-semblant, et la signature de Marcel Duchamp n'est pas copiée. Le fac-similé d'Ernest T. ne se fait pas passer pour une des *Boîtes* de Duchamp, mais en retient le contenu documentaire : le rétinien et le conceptuel. Nous n'étudions pas ici la question générale et complexe de savoir quelle « importance » d'écart ferait de la copie un pastiche, une interprétation, voire une œuvre à part entière, car c'est tout un contexte qu'il faudrait interpréter à chaque fois et, de surcroît, selon la jurisprudence française, « la contrefaçon de droits d'auteur s'apprécie au regard des ressemblances entre les œuvres en présence[3] ». Le présent dossier est, précisément, l'étude d'un cas singulier, étude clinique sur la pratique de la copie dans le processus créateur. La copie d'artiste réalisée par Ernest T. n'entre-t-elle pas en tension avec les droits patrimoniaux au moment où elle est *exposée* au Cabinet du livre d'artiste ? quand elle entre dans la *collection publique* du FRAC-Artothèque Nouvelle-Aquitaine ? ou lorsqu'elle est reproduite dans le cadre du présent projet de *recherche*, publié dans la Galerie du *document* d'artiste ? Nous avons souligné dans ces questions quelques termes qu'il faudrait analyser de près pour préparer la réponse à la question de savoir si la copie d'une œuvre, à supposer qu'elle soit légitime (soit parce qu'à l'usage privé, soit parce que reconnue comme une œuvre à part entière), peut aussi légitimement faire objet d'une divulgation, notamment d'une publication scientifique.

Avant d'entamer ces analyses, il faut préciser que les enjeux pécuniaires de ces opérations concernant le fac-similé réalisé par Ernest T. (copie, expositions, patrimonialisation, recherches, et publications) sont strictement nuls : *don* de l'artiste à la collection du FRAC-Artothèque Nouvelle-Aquitaine, ce *document* est publié dans la revue académique *Art et Documentation* qui – conformément aux politiques publiques qui dominent aujourd'hui dans le monde entier – l'est sous la *forme stricte des archives ouvertes* sur internet, d'une part, et, d'autre part, en 300 exemplaires en version papier non commercialisée. Faut-il rappeler que l'art a joué le rôle précurseur de ces politiques publiques d'*open access* et de nouvelles licences, telles que Creative Commons ou Licence Art Libre (Copyleft attitude), en autorisant la libre reproduction des contenus d'auteurs (tel fut le cas de catalogues Fluxus ou de la revue *Internationale Situationniste*) ? Par ailleurs, tous les chercheurs intervenant dans ce numéro de la Galerie du document d'artiste bénéficient d'un statut de chercheurs dans les universités françaises (doctorante, maîtresse de conférences, maître de conférences HDR, professeur des universités).

La liberté de la recherche est une liberté fondamentale

Si la fonction économique des droits d'auteur mérite d'être réaffirmée et défendue avec vigueur, leur fonction sociale doit également être prise en considération, ce qui invite à rechercher un juste équilibre entre droits d'auteurs et droits fondamentaux[4] comme la liberté d'expression ou d'information, ou encore la liberté de la recherche. Il ne fait pas de doute aujourd'hui que la recherche fait l'objet d'une reconnaissance juridique forte, en France par l'affirmation de l'indépendance du service public de l'enseignement supérieur comme des enseignants-chercheurs[5] et plus généralement en Europe comme en atteste l'article 13 de la Charte des droits fondamentaux intitulé « Liberté des arts des sciences » : « Les arts et la recherche scientifique sont libres. La liberté académique est respectée. » Or on peut s'interroger sur la conciliation entre les droits d'auteur, souvent présentés comme absolus et la recherche scientifique ou la pédagogie qui l'accompagne bien

souvent. Les questions que soulève aujourd'hui la diffusion en *Open Access* des travaux scientifiques témoignent de cet accommodement difficile[6]. Comment pourrait-on faire de la recherche ou même enseigner sans montrer tout ou partie des œuvres auxquelles on se réfère ?

Étudier un phénomène décrit par l'historienne de l'art Brigitte Aubry, consistant à faire entrer dans les circuits des collections et expositions publiques nombre de copies, répliques et reconstructions d'œuvres, entraîne pour les chercheurs la nécessité d'y faire référence, et parfois de reproduire les objets concernés afin que les lecteurs puissent les voir. En effet, comme il a été démontré dans le texte méthodologique ci-dessus, dans le cas de documents comme ceux que contient *La Boîte verte* de Marcel Duchamp, la seule transcription n'est pas suffisante pour mener les recherches scientifiques les concernant, car elles ont besoin de précision, de nuances et de méthode, et surtout des savoirs sensibles propres à la démarche artistique. Dans les recherches sur l'art, il est souvent indispensable de légitimer les arguments théoriques par la capacité qu'a – ou n'a pas – le lecteur de *voir* effectivement ce que le chercheur avance : dans l'art, la théorie est inhérente aux œuvres ou elle n'est pas. Sur ce point, les réflexions de Marcel Duchamp sur la réception des œuvres peuvent être élargies de l'expérience artistique à l'expérience cognitive : « ce sont les REGARDEURS qui font les tableaux[7]» ou « le public représente la moitié de la question[8] », affirme-t-il. Pour le dire autrement, l'artiste produit le signifiant, le signifié étant à la charge du « regardeur ». Par conséquent, la liberté de la recherche, qui plus est sur un objet en rapport avec les politiques publiques des institutions culturelles et artistiques, nécessite une prise entre parenthèses, limitée et contrôlée, du droit d'auteur et/ou du droit patrimonial.

La nécessaire reproduction ou représentation d'une œuvre à des fins de recherche ou même à des fins pédagogiques, sans autorisation expresse de l'auteur, n'a peut-être pas encore été réellement prise en considération par la législation sur les droits d'auteur, en France au moins, et ce, malgré la multiplication contemporaine des exceptions au droit d'auteur[9]. Il existe bien l'exception « classique » des « analyses et courtes citations justifiées par le caractère critique, polémique, pédagogique, scientifique ou d'information de l'œuvre à laquelle elles sont incorporées[10] ». La généralité de cet énoncé ne justifie cependant pas toutes les reproductions ou représentations, fussent-elles rendues nécessaires par la recherche, l'enseignement ou la liberté d'expression ou d'opinion. La courte citation n'est pas un véritable « droit » pour la loi française : elle reste une exception au monopole des droits d'auteur qui n'autorise ni la reproduction intégrale des œuvres d'un auteur, ce qui se conçoit aisément, ni même la reproduction intégrale d'une œuvre : un poème, une chanson, un tableau, une photographie… car l'intégralité de la reproduction viendrait remettre en cause la brièveté attendue de la courte citation. Mais – et c'est bien là l'essentiel – si la courte citation est assez bien admise en matière littéraire ou musicale, elle est contestée pour les œuvres audiovisuelles, graphiques ou plastiques. Les intuitions de Duchamp ont été justes lorsqu'il voulait « effacer l'idée de l'original, qui n'existe ni en musique ni en poésie[11] ». Comment des générations d'enseignants et de chercheurs en art se sont-ils « arrangés » de cette exception au droit d'auteur pour accomplir leur métier en toute légalité ? En France, la cour de cassation, dans une décision remarquée du 19 mars 1929, avait bien semblé admettre la reproduction d'images de sculptures de Rodin[12] en précisant toutefois que, « presque microscopiques, elles [les reproductions] faisaient corps avec le texte dans lequel elles étaient insérées, ne pouvaient en être séparées, étaient inutilisables et sans aucune valeur en dehors de l'ouvrage auquel elles étaient incorporées. » Une manière bien frileuse d'admettre la courte citation d'œuvres d'arts plastiques. La jurisprudence française postérieure ne sera pas plus généreuse envers la reproduction d'œuvres d'art graphiques, plastiques ou architecturales, quelle qu'en soit la nécessité, même pratique, comme en témoigne cette affaire qui concernait la reproduction dans un catalogue

en vue d'une vente aux enchères d'un dessin au crayon et de deux peintures à l'huile de Maurice Utrillo. Saisie de cette reproduction contestée, le 5 novembre 1993, la cour de cassation en assemblée plénière, c'est-à-dire en formation solennelle, érigera en principe que « la reproduction intégrale d'une œuvre, quel que soit son format, ne peut s'analyser comme une courte citation[13] ». Il ne faudra pas moins de deux lois, celle du 27 mars 1997, puis celle du 1er août 2001, pour admettre ce qui aurait pu sembler une évidence indispensable à l'information des acquéreurs potentiels d'objets d'art : « les reproductions, intégrales ou partielles d'œuvres d'art graphiques ou plastiques destinées à figurer dans le catalogue d'une vente judiciaire effectuée en France pour les exemplaires mis à la disposition du public avant la vente dans le seul but de décrire les œuvres d'art mises en vente[14] » échappent au monopole des droits d'auteur.

L'inscription en droit français de l'exception dite « pédagogique » témoigne, il est vrai, de cette nouvelle approche cherchant à concilier droits d'auteur, liberté de la recherche et nécessités de l'enseignement. La directive européenne n°2001-29 du 22 mai 2001 relative à l'harmonisation de certains aspects du droit d'auteur et des droits voisins dans la société de l'information prévoit bien comme exception ou limitation aux droits d'auteur l'« utilisation à des fins exclusives d'illustration dans le cadre de l'enseignement ou de la recherche scientifique, sous réserve d'indiquer, à moins que cela ne s'avère impossible, la source, y compris le nom de l'auteur, dans la mesure justifiée par le but non commercial poursuivi[15] ». L'adoption en France de la loi n°2006-961 du 1er août 2006 relative au droit d'auteur et aux droits voisins dans la société de l'information (dite loi DADVSI) sera l'occasion d'inscrire dans le code de la propriété intellectuelle cette exception que la pratique nomme imparfaitement « exception pédagogique », car l'exception ne consacre pas seulement la finalité de l'enseignement, mais intègre également celle de la recherche, spécialement de la recherche publique ou en tout cas non lucrative. On peut regretter cependant que le mouvement ne soit pas vraiment achevé et que, derrière l'apparente simplicité de la dénomination usuelle d'exception pédagogique, le régime concocté par le législateur soit d'une complexité telle que peu de commentateurs se risquent encore à tenter d'en expliquer les mystères. On se référera au texte voté en 2006 pour s'en convaincre[16]. On ne peut pas dire que la nouvelle réforme, opérée par l'ordonnance n°2021-1518 du 24 novembre 2021, séparant les activités de recherche[17] et les activités pédagogiques[18], soit de nature à faciliter l'intelligibilité des dispositions consacrées à la matière.

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

des documents, tels des carnets de voyage ou des journaux manuscrits) ; et surtout, *La Boîte verte* est conçue par Duchamp comme un *document* dont la lecture doit accompagner le regard porté sur l'*œuvre*, à savoir *Le Grand verre*. Elle est donc œuvre, mais une œuvre au service d'une autre œuvre : celle-là est donc un document (commentaire, éclaircissement, apport intellectuel, « le conceptuel », etc.), nécessaire pour affiner le regard porté sur celle-ci. Une des idées initiales pour la forme que devait revêtir ce document a été celle d'un album : « Je voulais que cet album aille avec le *Verre* et qu'on puisse le consulter pour voir le *Verre* parce que, selon moi, il *ne devait pas être regardé au sens esthétique du mot*. Il fallait consulter le livre et les voir ensemble. La conjonction des deux choses enlevait tout le côté rétinien que je n'aime pas[19]. » Dépasser le regard purement esthétique – appréciatif – vers une approche cognitive de l'œuvre, tel est le projet de *La Boîte verte*. Alors, selon l'artiste, « Tout devenait conceptuel, c'est-à-dire que cela dépendait d'autres choses que de la rétine[20]. » Le conceptuel est propre au texte, mais aussi aux croquis, schémas et à d'autres moyens de communiquer sur le projet de l'œuvre ; la « rétine » désigne chez Duchamp la réduction de l'art à la seule expérience visuelle et esthétique. Certes, la dimension documentaire est inséparable de la dimension artistique dans *La Boîte verte* de Marcel Duchamp, mais en publiant ici la copie réalisée par Ernest T., nous montrons le contenu de *La Boîte* comme document (qui, désormais, peut être analysé par les chercheurs et connu du public), ne créant ainsi aucune opportunité de l'utiliser comme œuvre de Marcel Duchamp (pas de signature de Duchamp, différences notables entre *La Boîte* de Duchamp et sa copie par Ernest T., pas de possibilité de l'exposer comme on exposerait l'original, pas d'opérations commerciales, etc.).

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

Droit et intérêt du public à connaître

Dans la dynamique de confrontation des droits d'auteur aux droits fondamentaux, il faut faire une place à la liberté d'expression ou encore au droit du public à l'information qui en est le corollaire[22]. Le droit du public à l'information est de plus en plus présent dans le code de la propriété intellectuelle, comme d'ailleurs dans la jurisprudence[23], même s'il apparaît, à l'instar du droit de citation, enchâssé dans des dispositions plutôt évasives ou au contraire très restrictives qui n'engagent pas vraiment à la mise en œuvre de ces droits. Si on laisse de côté les exceptions de courte citation, évoquée ci-dessus, de revue de presse et de reproduction des discours destinés au public au titre de l'actualité[24], trois exceptions nouvelles depuis 2006 témoignent de ce changement de perspective au nom du droit du public à connaître les œuvres : la reproduction et la représentation d'œuvres au profit de personne souffrant d'un handicap[25] ; « la reproduction ou la représentation, intégrale ou partielle, d'œuvres d'art graphique, plastique ou architecturale, par voie de presse écrite, audiovisuelle ou en ligne, dans un but exclusif d'information immédiate et en relation directe avec cette dernière[26] » ; la reproduction

et représentation d'œuvres architecturales et de sculptures, placées en permanence sur la voie publique[27], plus connue sous l'appellation laconique mais évocatrice d'exception de panorama[28]. L'introduction de ces exceptions aux droits d'auteur illuste cette tendance contemporaine, à côté de l'*Open Data* et de la science ouverte, à préserver les droits d'auteur tout en faisant place à d'autres droits fondamentaux tels que la liberté d'expression ou de communication. On peut même soutenir que, plus que de nouvelles exceptions aux droits d'auteurs, qui seraient alors d'interprétation stricte face à un droit supérieur, ces réformes introduisent des limites avec lesquelles les droits d'auteur doivent désormais composer. Ces nouvelles limites illustrent pleinement l'idée selon laquelle, au-delà de la liberté d'informer, c'est aussi le droit d'être informé et de connaître qui est reconnu au public, qu'il soit un public professionnel ou profane.

Le « REGARDEUR » des œuvres de Duchamp est invité non pas à une contemplation révérencieuse (« Je n'ai jamais eu de respect particulier pour l'art comme objet de vénération[29] », écrit Duchamp) et uniquement esthétique, habituellement réservées aux œuvres, mais à un regard non esthétique (non « rétinien »), donc cognitif (« conceptuel »), regard qui en déniche les « idées », afin d'approfondir la connaissance de l'œuvre. Or, le public a non seulement l'intérêt, mais aussi le droit de connaître et comprendre l'œuvre de Marcel Duchamp, et en particulier *Le Grand verre*, devenu une production emblématique des avant-gardes artistiques, c'est-à-dire de l'art contemporain. Il est aujourd'hui évident pour la science (anthropologie, histoire, sociologie, histoire de l'art, etc.) que l'art est un phénomène irréductible à sa seule économie et à son cadre juridique, ainsi qu'à sa seule réception esthétique et appréciative. Outre les œuvres d'art, divers approches scientifiques de l'art étudient ce que les anthropologues appellent l'agentivité (*agency*), c'est-à-dire divers facteurs – et non seulement acteurs (artistes et spectateurs) – de l'art, tels les réseaux informels à travers lesquels circulent dans la société l'art et ses idées, tels divers documents et objets autres que les œuvres, comme par exemple des imprimés (brochures, cartes postales, cartons d'invitation, tracts, manifestes, classeurs de documents, voire les bibliothèques d'artistes, etc.), tels divers phénomènes et événements dans le cadre desquels on célèbre les œuvres et on invente les langages pour en parler, etc. Les documents contenus dans *La Boîte verte* et le travail de recherche dont ils font l'objet – y compris dans le présent dossier – font partie de ces facteurs d'art indispensables du point de vue du public pour connaître et pour améliorer la compréhension de l'œuvre de Marcel Duchamp.

Duplication et appropriation selon Marcel Duchamp

Un autre point à analyser ici est l'attitude de Marcel Duchamp à l'égard des copies, répliques, etc., notamment en relation avec ses propres œuvres, à l'égard de la conception qu'il se faisait de l'artiste et de la création ainsi que de leurs conséquences pour le statut de l'œuvre, et, enfin, de la production sérielle dans l'art. Duchamp avait une position très réservée par rapport à l'importance que l'on accorde habituellement à la signature de l'artiste. On peut rappeler que l'urinoir, *Fountain*, a été signé « R. Mutt » (avec la question importante relativement au statut de ce nom, qui est un pseudonyme) ou que, dans sa peinture de 1918, *Tu m'*, outre sa propre signature[30], Duchamp a intégré celle d'un « bonhomme » – peintre d'enseignes « A. Klang » – à qui il a fait faire dans le tableau la main à l'indice qui pointe[31], geste ironique à de multiples sens. Mais la distance la plus explicite par rapport à une conception fétichisante de la signature de l'artiste se trouve dans les « Projets » : « acheter ou prendre des tableaux connus ou pas connus et les signer du nom d'un peintre connu ou pas connu – *La différence* entre la "facture" et le nom inattendu pour les "experts", – *est l'œuvre authentique* de Rrose Sélavy, et défie les contrefaçons[32] ». « Défier les contrefaçons », qu'est-ce à dire ? Interroger l'authenticité des œuvres ? Mettre en cause les

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

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

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

Conséquence – volontaire ou involontaire – des « jeux » et des « pratiques » de Marcel Duchamp en matière de signature, les questions d'attribution ont pu susciter des difficultés judiciaires comme en témoigne cette affaire jugée en mai 2013 par la Cour d'appel de Paris[34]. La vente aux enchères d'une œuvre réalisée à partir de la « Mariée mise à nu par ses célibataires » par Richard Hamilton y a été annulée pour erreur sur l'attribution, considérée comme erreur sur une qualité substantielle. L'œuvre, qui constituait le lot 575, était intitulée « The Sieves » et avait été présentée au catalogue comme une œuvre de Marcel Duchamp. L'acquéreur découvrira après l'acquisition pour une somme de 50 000 euros, que l'œuvre présentée comme étant de Marcel Duchamp y compris lors de l'exposition préalable, portait une petite inscription difficilement visible « d'après Marcel Duchamp par Richard Hamilton 40/50 ». L'experte sollicitée pour les besoins de la cause apportera ces précisions : « il ne s'agit pas d'une œuvre du seul Marcel DUCHAMP comme indiqué au catalogue de vente mais elle ne peut pas être considérée non plus comme une réalisation du seul Richard HAMILTON, Marcel DUCHAMP ayant décidé de garder un contrôle et son nom sur cette œuvre réalisée à partir de *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* dans la continuité du travail de sa reconstruction ». Cette affaire témoigne d'une certaine « mise à l'épreuve du lien entre la personne et l'œuvre[35] », comme le remarque la sociologue Nathalie Heinich.

Afin que le sens qu'on donne à la remarque duchampienne sur la contrefaçon puisse être objectivé, il faut l'inscrire dans la profonde remise en cause des pratiques et concepts de l'art initiée par Marcel Duchamp. Ironique, cette remarque rappelle que l'artiste non seulement réalisait des œuvres multiples (*La Boîte verte*, 7 séries de la *Boîte en valise*, 8 rééditions des readymades par Arturo Schwarz[36], etc.), mais encore il autorisait généreusement les copies et répliques de ses œuvres, en remédiant ainsi à l'unicité des objets d'art, en les faisant « rééditer » en quelque sorte pour démultiplier leur présence et leur pouvoir sur le monde de l'art. Les readymades choisis parmi les objets produits industriellement s'y prêtent tout particulièrement. Duchamp déclare par exemple qu'« un autre aspect du *ready-made* est qu'il n'a rien d'unique… La réplique d'un *ready-made* transmet le même message ; en fait, tous les *ready-made* existants aujourd'hui ne sont pas des originaux au sens reçu du terme[37] ». De cette manière, et de bien d'autres encore, il a bouleversé les règles de l'art, non sans faire lui-même l'expérience de l'écart entre ses nouvelles conceptions et pratiques, d'une part, et le fonctionnement des institutions et du marché de l'art, d'autre part. Duchamp en a lui-même fait les frais lorsqu'il voulait, en 1963, reprendre son *Nu descendant l'escalier* dans une affiche qu'on lui a demandé de dessiner pour « Armory Show – 50thAnniversary Exhibition » à New York. « Ironie facétieuse de l'histoire », écrit Naumann, « craignant que l'appropriation

par Duchamp de sa propre toile ne viole les lois du copyright, les organisateurs de l'exposition demandèrent à l'artiste d'écrire au Museum of art de Philadelphie pour l'autorisation[38] ». Autre rencontre désillusionnée avec les règles de l'exploitation commerciale du droit d'auteur : dans une lettre à l'artiste Douglas Gorsline, Duchamp écrit : « Je viens juste de signer à Milan un contrat avec Schwarz, l'autorisant à faire une édition (huit répliques) de tous les ready-made, y compris le *Porte-bouteilles*. Je me suis donc engagé par écrit à ne plus signer de ready-made, afin de protéger son édition. Ma signature ou pas, votre trouvaille a la même valeur "métaphysique" que n'importe quel autre ready-made ; il a même l'avantage de ne pas avoir de valeur commerciale[39]. » L'année précédente, lorsque Duchamp signait un porte-bouteilles pour Irving Blum, Richard Hamilton s'est empressé de lui faire la remarque suivante : « Vous êtes naturellement conscient, monsieur Blum, que pour dévaluer son œuvre, Duchamp signe n'importe quoi[40] ». Diverses remarques de Hamilton permettent de douter que Duchamp ait voulu contrôler le processus infini des reproductions et répliques de ses œuvres, processus auquel il semble avoir joyeusement contribué. La signature importait pour la seule exploitation commerciale de l'œuvre, mais ne changeait pas, selon lui, son statut artistique – « métaphysique », dit-il – celui même qui est dans le présent dossier l'objet de recherche, où l'on explore l'ontologie d'une œuvre qui est en même temps un fac-similé d'une œuvre. La présente étude cherche à établir une logique de continuité entre la posture de Marcel Duchamp lui-même à l'égard des copies, répliques, rééditions, remakes, re-enactments et réinterprétations de ses travaux, ce sur quoi il existe de nombreux témoignages, et la problématique indissociablement artistique et juridique, relative à l'histoire « posthume » de ces reprises, qui pullulent après la mort de l'artiste, et auquel est consacré le présent dossier de la galerie des documents d'artistes.

Le changement de l'éthos de l'artiste chez Marcel Duchamp dépasse de loin, cela va sans dire, la seule question de la signature : il critique la fétichisation du génie (l'artiste n'est pas plus créateur que d'autres professions), l'unicité de l'œuvre qui n'est pas le gage de son originalité (œuvres multiples) tout comme sa réalisation par l'artiste lui-même n'est pas le gage de son authenticité (réalisations confiés à d'autres personnes, par exemple à Jacqueline Monnier[41]), la forme de l'œuvre n'est pas un enjeu décisif de l'identité de l'œuvre (l'intervention du hasard, les rééditions et répliques, une tentative de décrire les couleurs par téléphone pour la réalisation d'une copie du *Grand verre*[42],etc.), bien plus : les nouvelles répliques pouvaient être l'occasion pour en faire évoluer le concept et la forme: lorsque, en 1960, Robert Rauschenberg a demandé à Marcel Duchamp de signer pour lui un de ses readymades, celui-ci « apposa sa signature à l'intérieur du porte-bouteilles et ajouta l'inscription suivante : "Impossible de me rappeler la phrase originale", relevant par là l'oubli de ce qu'il avait écrit en 1914[43] ».

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

pratiques visuelles visant à annuler les catégories traditionnelles : gauche/droite, intérieur/extérieur, concave/convexe, haut/bas, vertical/horizontal, recto/verso, etc., ou encore les formes coulées de gaz, l'indiscernable et l'inframince, l'élevage de poussière ou de couleur, la couleur-ready-made, l'état de repos ultrarapide, l'empreinte thermique, le hasard conservé, les géométries non euclidiennes dans l'art, la forme inversée de porosité, la densité oscillante, l'unité de longueur extensible, etc. On ne peut qu'être étonné que ces notes n'ont encore jamais été publiées intégralement, alors que les autres notes du *Grand verre* (qui ne sont pas entrées dans *La Boîte verte*) ont été publiées en fac-similé[44] depuis plus de 40 ans, et que la transcription, telle qu'elle est publiée depuis plusieurs décennies chez Flammarion, donne à voir seulement une partie de croquis, sortis du contexte de leur présence conjointe avec le texte. La publication des notes sous cette forme n'est d'ailleurs pas sans poser des problèmes, tant du point de vue éditorial en général que du point de vue de l'édition scientifique.

Les formes sensibles continuent, bien sûr, à jouer un rôle important dans l'art de Duchamp, mais l'artiste prône une approche cognitive et non pas appréciative des œuvres. Ce n'est donc pas la « beauté » des formes, leur valeur esthétique, qui l'emporte, mais le *savoir sensible* qu'elles véhiculent. La compréhension de l'œuvre en dépend, et parfois – comme c'est le cas ici – ce savoir rejaillit sur la compréhension du texte ; en effet, dans *La Boîte verte* « la frontière entre une fioriture abstraite et une ligne traçant des lettres difformes est parfois indéterminée[45] ». Dans le texte méthodologique publié ci-dessus, nous traçons les limites de la transcription de ce type de documents, et la nécessité qui en découle de publier intégralement les notes, texte et croquis, le conceptuel et le rétinien. Il convient de rappeler aussi que dans le *Green Book,* version typographique de *La Boîte verte* publiée en anglais par Richard Hamilton, Duchamp a une formule surprenante pour désigner le caractère inséparable des deux : « traduction du sens et de la forme des notes originales[46] ». Autrement dit, il ne suffit pas de traduire le sens des notes, car il faut également tenir compte de leurs formes : seul l'artiste, en l'occurrence aussi bien Hamilton que Duchamp, en détiennent le secret. Ainsi approchons-nous la source de la tension évoquée ci-dessus : l'œuvre est souvent identifiée, précisément, à sa forme sensible, objet de contemplation esthétique, tandis que Duchamp considère la forme comme une contribution spécifique au conceptuel. « J'aime l'idée », dit-il. « Je n'ai jamais eu de respect particulier pour l'art comme objet de vénération[47]. » Si l'on en tient compte, on retrouve les analyses proposées ci-dessus sur le droit du public à connaître l'œuvre de Marcel Duchamp, qui fait désormais partie – sans aucun conteste possible – du patrimoine culturel du XXe siècle, même si ses droits patrimoniaux ne sont pas encore dans le domaine public.

Certes, la copie comme œuvre originale ne pouvait pas encore être pensée à cette époque, mais Duchamp en a posé les prémisses ; *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes* de Rosalind Krauss ne paraît qu'en 1985, et les premières œuvres-copies appropriationnistes de Sherrie Levine (*After Edward Weston*, *After Karl Blossfeldt*) datent de 1981. Mais le livre important de Francis M. Naumann, *Marcel Duchamp. L'art à l'ère de la reproduction mécanisée*, et tout particulièrement son chapitre 8 : « Prolifération du "déjà fait". Copies, répliques et œuvres en édition. 1960-1964 », démontre au-delà de tout doute possible que Duchamp a fait le choix délibéré de faire entrer son œuvre entier dans un cycle infini de multiplication, de reproduction, autorisant toutes les répliques et copies pour lesquelles il a été sollicité. « Duchamp s'est efforcé lui-même pendant plusieurs années », écrit Richard Hamilton, « de diffuser ses réalisations par le moyen de reproductions imprimées et de copies certifiées, si bien que nous commençons aujourd'hui à recevoir le substitut au même titre que l'original[48]. » Le livre de Naumann non seulement rend compte de l'ampleur du phénomène de « reproduction » ou « réédition », dont l'artiste a souvent été complice

– et parfois initiateur –, mais encore il permet de mesurer son importance pour le statut que Marcel Duchamp a si rapidement acquis comme principale source d'inspiration de l'art dans la seconde moitié du XXe siècle : une « fièvre duchampienne chez les intellectuels depuis environ 1975[49] ». Dans tous les faits réunis par Naumann, Duchamp accompagne avec enthousiasme les répliques et copies de ses œuvres, et il ne fait état d'aucun refus ni réserve à ce sujet, sauf celui évoqué ci-dessus, où, pour des raisons commerciales explicitement mentionnées, l'artiste n'a pas signé une réplique de readymade, tout en soulignant que celui-ci gardait toute sa valeur « métaphysique », c'est-à-dire son statut ontologique d'œuvre. Cette attitude générale de Duchamp a fait dire à Pontus Hultén, futur directeur du Centre Georges Pompidou, à l'occasion d'une exposition qu'il préparait alors pour Moderna museet de Stockholm, que « Duchamp signait, à la fin, tout ce que l'on voulait. Il aimait l'idée qu'une œuvre d'art pût être répétée. Il haïssait les œuvres d'art "originales" qui coûtent si cher[50]. » En effet, précise Naumann, « duplication et appropriation sont des stratégies artistiques opérationnelles dans l'œuvre de Duchamp dès 1905, alors qu'il réimprimait des plaques de cuivre de son grand père sur le vieux Rouen[51] ».

Il faut relever un paradoxe : ce sont non seulement les readymades de Duchamp mais encore l'ensemble de ses postures artistiques qui ont attiré l'attention des chercheurs en art sur le fait que n'importe quel objet, exposé sur un socle dans une institution artistique, reproduit dans une revue d'art ou acheté par une collection publique ou privée, etc. acquiert le statut de l'œuvre, alors qu'il n'est d'abord qu'un « candidat à l'appréciation esthétique » (G. Dickie), simple urinoir ou porte-bouteilles. Selon nombre de théoriciens de l'art, en effet, le statut d'œuvre d'art vient à l'œuvre dans des cadres institutionnels précis, tels que les expositions, les collections, privées ou publiques, les reproductions dans les catalogues ou les revues d'art, etc. (Arthur Danto, George Dickie, Gérard Genette et autres). C'est l'exposition qui institue un objet dans son statut sémiotique d'œuvre[52], affirme Jean-Marc Poinsot. *Mutatis mutandis*, l'ensemble du parcours institutionnel du fac-similé réalisé par Ernest T. – l'exposition au Cabinet du livre d'artiste en 2013, entrée dans la collection (publique) du FRAC-Artothèque Nouvelle-Aquitaine en 2022, la publication accompagnée d'un projet de recherche dans la revue *Art & Documentation* – sont autant de facteurs de sa reconnaissance comme œuvre d'art à part entière. Or, ces mêmes facteurs qui en font une œuvre reconnue entrent – paradoxalement – en tension avec le droit patrimonial, car cette nouvelle œuvre-copie va au-delà de ce qui est simplement « transcriptible », et à ce titre disponible dans plusieurs éditions, dont celle de Flammarion ; l'œuvre d'Ernest T. fait voir l'ensemble des textes, schémas et croquis, indispensables pour la recherche, c'est-à-dire la *forme* des notes de *La Boîte verte* de Marcel Duchamp. Certes, les règles relatives à la propriété littéraire et artistique n'apportent que peu de réponses à ce paradoxe[53], et pourtant les procédures de la validation institutionnelle de l'œuvre sont aujourd'hui bien documentées par une approche anthropologique et sociologique de l'art. La question est donc de savoir selon quelles qualifications et modalités juridiques – œuvre collective, œuvre de collaboration, œuvre composite ou œuvre *sui generis* – ces paradoxes pourraient être pris en charge afin de reconnaître la présence implicite dans l'œuvre, en l'occurrence celle d'Ernest T., des contributions de tous ces facteurs du « monde de l'art », inséparables du statut de celle-ci.

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

On *peut* également insister sur le fait que, plus qu'à la symbolisation des rapports sociaux de pouvoir, l'art contemporain est aujourd'hui associé à la création du nouveau et au renouvellement du sens, à la provocation ou à la déconstruction du *statut quo* ; Marcel Duchamp y contribue grandement : « J'étais ravi d'être un succès de scandale », dit-il à propos de la réception houleuse à New York du *Nu descendant un escalier*, « car pour moi, c'était une forme d'action révolutionnaire[54] ». En effet, « en art, il n'y a que révolutionnaires ou plagiaires[55] », répétait inlassablement Paul Gauguin. La remise en question des règles de l'art et de son rôle dans la société, ou le passage à la limite que les artistes pratiquent à l'égard des institutions de la société, les conduit parfois à se situer à la limite de la légalité, ce que certains d'entre eux assument ouvertement. Krzysztof Wodiczko, par exemple, considère que l'artiste doit « tâcher d'intervenir dans la sphère publique aussi près que possible des limites légales et des techniques qu'elle impose[56] ». Il ne faut pas oublier que, selon les contextes, ces conflits des artistes avec le droit conduisent également, selon les temporalités diverses, à l'évolution des normes et pratiques sociales ; le présent projet de recherche y contribue en s'inscrivant dans la réflexion sur les politiques culturelles, celles notamment que décrit Brigitte Aubry, en en étudiant divers aspects : artistiques et historiques, scientifiques et éditoriaux, traductologiques et juridiques.

Notes

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

[20] Cabanne, p. 48.

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

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

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

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

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

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

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

[28] V. le dossier législatif : https://www.legifrance.gouv.fr/dossierlegislatif/JORFDOLE000031589829/ opposant notamment Wikimédia France https://libertedepanorama.fr/ et des sociétés d'auteurs comme l'ADAGP, Association de Défense des Arts Graphiques et Plastiques. Voir https://www.adagp.fr/fr/actualites/tout-ce-que-vous-avez-toujours-voulu-savoir-sur-l-exception-panorama.

[29] Marcel Duchamp, dans Dore Ashton, *Rencontre avec Marcel Duchamp*, trad. Patrice Cotensin, Paris, L'Échoppe, coll. « Envois », 1996, p. 15.

[30] Lebel, p. 169.

[31] Cabanne, p. 73.

[32] « Projets », dans *Notes*, n°169, p. 105.

[33] Marcel Duchamp, dans Ashton, *Rencontre...*, *op. cit.*, p. 17-18.

[34] Cour d'appel, Paris, Pôle 2, chambre 2, 24 Mai 2013 – Répertoire Général : n° 11/07274.

[35] Nathalie Heinich, « Art contemporain et fabrication de l'inauthentique », *Terrain*, 33, 1999, p. 10.

[36] Naumann, p. 222.

[37] Marcel Duchamp, « À propos des *Ready-mades* » (1961), dans DDS, 1994. p. 192.

[38] Naumann, p. 224, affiche reproduite p. 223.

[39] Marcel Duchamp, lettre du 24 juillet 1964, citée par Naumann, p. 249.

[40] Cité par Naumann, p. 235.

[41] « Je vous prie de ne pas hésiter à prendre les décisions que vous jugez bonnes, sans vous soucier de mes préférence », lui écrit Duchamp alors qu'elle réalisait une nouvelle série de la *Boîte en valise*, cité par Naumann, p. 208.

[42] Naumann, p. 216.

[43] Naumann, p. 210.

[44] NOTES 1980.

[45] Ci-dessus, « Méthodologie… », p. 48.

[46] BSB, non paginé.

[47] Marcel Duchamp, dans Ashton, *Rencontre...*, *op. cit.*, p. 15.

[48] Cité par Naumann, p. 235.

[49] De Duve, p. 11.

[50] Cité par Naumann, p. 213.

[51] Naumann, p. 18.

[52] Jean-Marc Poinsot, « Déni d'exposition », dans *Art conceptuel I*, cat. d'exposition au CAPC Musée d'art contemporain, Bordeaux, 7 octobre-27 novembre1988, 1988, p. 19.

[53] Mais elles peuvent être apportées par la jurisprudence comme en témoigne l'affaire ayant opposé Jakob Gautel à Bettina Rheims à propos de l'inscription du mot « Paradis » en lettres dorées avec un effet de patine et dans un graphisme particulier au-dessus d'une porte vétuste, à la serrure en forme de croix, des toilettes de l'ancien dortoir des alcooliques d'un hôpital psychiatrique. La reproduction photographique de cette œuvre, sans l'autorisation de son auteur, est considérée comme une contrefaçon par la cour d'appel de Paris dans un arrêt du 28 juin 2006, ce que confirme la cour de cassation dan une décision du 13 novembre 2008. Ce faisant, la cour reconnaît que « l'approche conceptuelle de l'artiste, qui consiste à apposer un mot dans un lieu particulier en le détournant de son sens commun, s'était formellement exprimée dans une réalisation matérielle originale ». Cour de cassation, 1re chambre civile, 13 novembre 2008, n°06-19.021 : *Bulletin* 2008, I, n° 258.

[54] Cité par Marcadé, p. 80.

[55] Voir par exemple : « À propos de Sèvres et du dernier four », *Le Soir*, 25 avril 1895, in Paul Gauguin, *Oviri. Écrits d'un sauvage*, textes choisis par Daniel Guérin, Paris, nrf/Gallimard, coll. « Idées », 1974, p. 137.

[56] Krzysztof Wodiczko, « A Conversation with October », dans *Critical Vehicles. Writings, Projects, Interviews*, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1999, MIT Press, p. 156. Voir également la fameuse affaire Brancusi relatée et commentée par Bernard Edelman dans *L'Adieu aux arts. 1926 : l'affaire Brancusi*, Paris, Aubier, coll. « Alto », 2001, qui conduira la cour d'appel des douanes à considérer que *l'Oiseau dans l'espace* était bien une sculpture et non un simple objet manufacturé.

doi:10.32020/ArtandDoc/28/2023/12

Brigitte AUBRY

Université Toulouse II Jean-Jaurès

« RELIQUE » AUTHENTIQUE ET « REPLIQUES » FACTICES ? *LE GRAND VERRE* DE MARCEL DUCHAMP A TRAVERS SES « AUTRES »

« Créer est divin. Reproduire est humain. »
Man Ray, 1973[1]

Forever young
I want to be forever young
Do you really want to live forever?
Forever, and ever…
Alphaville, 1984[2]

« Le vrai est-il un moment du faux ? », s'interroge la journaliste Olivia Gesbert dans une émission de Radio France[3]. Ainsi la phrase énoncée par Guy Debord[4], il y a plus de quarante ans, revient-elle sous une forme interrogative. À la crainte du faux (et de ses avatars), dénoncé par de nombreux auteurs depuis les années 1960 (de Debord à Jean Baudrillard[5] et Gilles Lipovetsky[6]), répondrait aujourd'hui le culte de l'authentique qui remonte à Rousseau. Absorbé par la culture pop et le consumérisme, sa portée contestataire s'est atténuée mais l'authentique ferait désormais partie des *Nouvelles mythologies* de « l'hypermodernité[7] ».

Dans un registre artistique, répliques, copies et reconstitutions ont pourtant fleuri dans les collections des musées d'art moderne. Le faux – qui n'est pas ici le contrefait – aurait-il gagné ces institutions dont la mission est d'assurer la protection des œuvres d'art et d'en

garantir l'authenticité ? Ainsi qu'en témoigne en effet Nathalie Leleu[8] dans son ouvrage *Bis repetita*[9], les exemples ne manquent pas : *Victory Boogie-Woogie* de Mondrian (1943-1944/1946, Stedelijk Museum, Amsterdam), *Recreation of First Public Demonstration of Auto-Destructive Art*, de Gustav Metzger (1960/2004, 2015, Tate, Londres), *Why Not Sneeze Rose Sélavy ?* de Marcel Duchamp (1921/1964, MoMA, New York), etc. La liste des réplications n'a cessé de s'allonger après-guerre et s'est accrue sensiblement depuis les années 1980[10]. La perte, la destruction, et plus généralement l'altération ou la fragilité extrême des artefacts originaux en sont les principales motivations. Le nombre de ces « anomalies[11] » des inventaires est à ce point important, que toute « historiographie culturelle et matérielle du musée du XXe siècle, et probablement du XXIe[12] » devrait intégrer, selon Nathalie Leleu, les « conditions d'apparition et la circulation des copies, répliques et reconstitutions[13] ».

Si ces questions intéressent d'abord les institutions muséales[14], si elles concernent déjà le marché de l'art[15], la prise en compte par l'historien·n·e d'art de l'« acte performatif[16] » dont ces duplications relèvent, devrait également s'imposer. Il s'agira dans le texte qui suit d'examiner l'histoire exemplaire des « réplications » de *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même / The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even,* de Marcel Duchamp, autrement dit le *Grand Verre* (1915-23). Repartant de quelques moments significatifs, et sans négliger « l'environnement muséal qui les a fait naître ou qui les a assimilés (et parfois rejetés)[17] », notre analyse se concentre sur les rapports que les créateurs de ces « autres » ont entretenus avec Duchamp et son œuvre – la distance le disputant à la proximité, la fiction à la sincérité. Resituer ainsi les œuvres « refaites » offre d'interroger ce qui en elles se joue au regard de la notion d'authenticité mise à l'épreuve du temps.

Copie, réplique, reconstitution

Pour désigner la « restitution d'une œuvre d'art dans son état le plus abouti (et dont la nature n'est pas d'être reproductible)[18] », trois termes entrent en concurrence[19]. La copie est comprise comme étant la « réalisation à l'identique de son référent par un tiers indépendamment de l'auteur de l'original[20] », alors que la « réplique est la répétition (avec ou sans modification) d'un original, exécutée par l'artiste ou sous son contrôle[21] ». La « reconstitution procède (quant à elle) de mesures prises en vue de recréer tout ou partie d'une œuvre d'après des sources historiques, littéraires, graphiques, visuelles ou autres[22] ». Copie et réplique seront privilégiées ci-après, et une attention particulière sera portée aux modalités des relations entre celles-ci et leur modèle « authentique[23] ».

Acquis en 1918 par Louise et Walter Arensberg, qui le cèdent à Katherine Dreier en 1921, le *Grand Verre* (277,5 x 177 / 8 x 8,6 cm) est déclaré *définitivement inachevé* par Marcel Duchamp en 1923. Il fait sa première apparition publique au Brooklyn Museum de New York en 1927, et en 1931, est découvert brisé de haut en bas. N'étant que plus tard informé de l'état de son œuvre, c'est ainsi en 1936, soit treize années après avoir cessé d'y travailler, que Duchamp s'emploiera à solidariser les éléments brisés par le remploi du fil de plomb et du vernis, avant de sécuriser l'ensemble entre deux nouveaux panneaux de verre sertis dans un grand cadre en aluminium. Un dernier déplacement a lieu au Museum of Modern Art de New York (de 1943 à 1946), moyennant quelques réparations supplémentaires. L'œuvre entre en 1952 dans les collections du Philadelphia Museum of Art, où elle rejoint les numéros de la donation Arensberg. Depuis lors, jugé définitivement intransportable, scellé au sol, le *Grand Verre* se dresse au centre de la salle consacrée à l'artiste. Aux photographies de le donner à voir à tous ceux qui ne peuvent faire le « pèlerinage[24] » jusqu'à Philadelphie. L'œuvre devenue une « relique[25] », ses répliques entrent en scène au début des années 1960.

Si l'on s'en tient à la terminologie énoncée, et sans compter ses « avatars[26] », Le *Grand*

Verre a fait l'objet de deux répliques et autant de copies. Réalisée par le critique d'art Ulf Harald Linde (1929-2013) en 1961, la première réplique est conservée au Moderna Museet à Stockholm qui possède aussi la copie fabriquée en 1991-92 par Linde assisté d'Henrik Samuelsson et John Stenborg, sous le contrôle d'Alexina dite « Teeny » Duchamp (1906-1995), dernière femme de l'artiste épousée en 1954. Le peintre anglais Richard Hamilton (1922-2011) exécute en 1965-66 la seconde réplique qui fait partie des collections de la Tate Gallery à Londres. Finalement, en 1980, une « copie de voyage » est élaborée à l'université de Tokyo par les étudiants de Tadashi Yokoyama et le critique Yoshiaki Tono, commissaire de l'exposition Duchamp au Seibu Bijutsukan (Seibu Museum of Art, Karuizawa), à l'été 1981.

Seules les deux répliques, construites du vivant de Marcel Duchamp (1887-1968) portent la mention signée par lui : « Pour copie conforme ».

Departure

Ouvre donc le bal la réplique réalisée par Linde. Elle fut conçue pour figurer dans l'exposition « Bewogen Beweging » présentée au printemps 1961 au Stedelijk Museum d'Amsterdam, puis au Moderna Museet dirigé par le jeune Karl G. (Pontus) Hultén (1924-2006). C'est lui qui encourage le critique, déjà auteur d'une version miniature du *Grand Verre* (détruite) à en réaliser une version à l'échelle 1. Contraint par son aérophobie, Linde ne verra jamais « en vrai » le *Grand Verre* qu'il conçoit à partir de son « complément » – les notes de la *Boîte verte* éditée en 1934 –, et des photographies en noir et blanc publiées dans la monographie de Robert Lebel (Trianon, 1959). Sollicité, Duchamp le conseille par courrier et par téléphone et finit par se rendre à Stockholm au début de l'automne 1961. De la collaboration entre le critique et l'artiste résulte la reconstitution du *Grand Verre* exécutée en seulement trois mois. Grâce au don qu'ils en font conjointement, la réplique certifiée par Marcel Duchamp[27] intègre dès 1961 les collections du Moderna Museet (en même temps que plusieurs *readymade* refaits par Linde).

En 1963, Richard Hamilton effectuait son premier séjour aux États-Unis. Se rendant de New York au Pasadena Art Museum pour y découvrir la rétrospective consacrée à Duchamp et donner une conférence sur le *Grand Verre*, il eut aussi le loisir d'étudier la réplique de Linde, celle-ci ayant traversé l'Atlantique avec ses *readymade*. Tout en soulignant l'importance de ce précédent, et pour réussie que cette première réplique ait été dans le délai imparti et à distance de l'original, Hamilton émet à son propos de sérieuses réserves portant sur l'importance accordée à la ressemblance au détriment d'une prise en compte du processus créatif. Linde en était conscient puisqu'il y reviendra lors de son travail sur la copie en 1991-92[28].

L'année suivante, c'est dans une évaluation de l'état du *Merzbarn* d'Elterwater (1947-48) dû à Kurt Schwitters, que le peintre anglais s'engage, apportant une contribution décisive à la préservation et à la reconstitution (déjà) d'une pièce majeure de l'héritage moderniste. En 1965, l'Arts Council accède finalement au souhait d'Hamilton de voir organisée la première rétrospective Duchamp en Angleterre – à condition qu'il en assure lui-même le commissariat de la Tate Gallery. Ne pouvant se résoudre à entériner l'absence de son « chef-d'œuvre », sa décision est prise d'entreprendre une réplique du *Grand Verre*.

Bien que celle-ci réponde avant tout à un « besoin[29] », remarquons qu'elle émane d'un artiste – duchampien s'il en est[30]. En outre, si l'œuvre ainsi produite est à son profit, l'institution muséale n'en a pas l'initiative, et cela change la donne. Au motif en effet de ne pouvoir acquérir que des « originaux », la Tate refuse tout financement de son projet à l'artiste qui doit s'assurer le soutien du peintre et collectionneur américain William Copley. La réplication sera effectuée en treize mois dans les ateliers du département des Beaux-Arts de King's College à Newcastle où Hamilton enseigne. Avant son achèvement, considérant qu'il s'agit d'une œuvre et non d'une simple « reproduction[31] », Ronald Alley, directeur de la collection d'art

moderne à la Tate, conduit l'institution à revenir sur sa décision. L'accord trouvé avec Copley n'est toutefois que provisoire, puisqu'une fois l'œuvre achevée et certifiée par Duchamp – qui trouvait plaisant d'avoir désormais trois *Grand Verre*[32] –, le généreux mécène ne voulut plus s'en séparer. Finalement, la réplique entrera en 1975 dans les collections de la Tate Gallery où elle n'avait figuré qu'un temps limité en dépôt.

On l'aura compris, l'intention de Hamilton n'est pas, en 1965, de concevoir une « copie » *bis* du *Grand Verre*, fût-elle corrigée. Cela est même impossible, estime l'artiste, convaincu qu'il lui « faut trouver une autre façon d'arriver à [ses] fins[33] ». Quelle méthode adopter, sinon repartir des sources duchampiennes, à l'exemple de Linde ? Au demeurant, Hamilton peut se prévaloir d'avoir fait de la *Boîte verte*, indissociable de l'œuvre et de sa genèse, un « manuel clair[34] ». Titrée *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even*[35], sa version typographique en anglais s'était imposée, il est vrai, dès sa publication en 1960, comme une restitution, dans sa complexité même, de la pensée de Duchamp – le peintre en devenant *de facto* « [le] grand déchiffreur[36] » en même temps qu'une « sorte de disciple de la nouvelle génération[37] ».

Selon l'analyse qu'en formule Hamilton, le *Grand Verre* résulte d'une succession « logique » d'étapes pouvant être suivies avec rigueur. Rien de tel, en revanche, de son contenu, par essence impénétrable[38]. Se gardant donc de toute interprétation et se plaçant à distance de nombre d'exégètes auxquels il réserve parfois ses critiques acerbes[39], son objectif consistera à retrouver et traduire matériellement les conceptions artistiques de Duchamp. *The Large Glass* (1965-66) est ainsi élaboré suivant une méthode alternative qui vise à « reconstruire des procédures plutôt qu'imiter les effets de l'action[40] ». Hamilton distingue la reconstruction (qui est à la fois une réplique) de la « reconstitution[41] » et avance le terme de « re-création[42] ». Comme il s'en expliquera des années plus tard au documentariste Pascal Goblot : « 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[43] ». Au corpus de l'exposition « The Almost Complete Works of Marcel Duchamp » présentée à la Tate Gallery, figure dès lors, non *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, mais *The Bride Stripped Bare By Her Bachelors, Even* – son tout jeune « fils[44] ».

Les vies des répliques

En 1977, la réplique de Linde est préférée à celle de Hamilton pour l'exposition consacrée à Marcel Duchamp, qui inaugure le Centre Pompidou dirigé par Pontus Hultén. De même en sera-t-il en 2014 pour « Marcel Duchamp. La peinture, même », à ceci près que la « copie de Stockholm », également conçue par Linde, est cette fois privilégiée. Opérons ici un bref retour en arrière. Depuis le début des années 1990, fragilisée par trente ans de mouvements, la première réplique du *Grand Verre* ne peut plus quitter le Moderna Museet Conservateur à Bonn, Hultén sollicite alors Linde pour produire une nouvelle « copie de voyage ». Achevée en 1992, celle-ci offre l'opportunité au critique de mettre à profit ses récentes spéculations sur l'œuvre, l'installer dans un grand cadre de bois ayant notamment pour effet de renforcer son rapport à la peinture. Cet « autre » *Grand Verre* est autorisé par Alexina Duchamp mais n'est pas certifié.

Présenter cette version dans l'exposition parisienne de 2014, permettait de rendre hommage à l'immense travail accompli par Linde, disparu un an plus tôt[45]. Ce choix n'est cependant pas dénué d'ambiguïtés au regard du régime de l'œuvre. Considérons la notice qui, dans le catalogue comme sur la page internet du Centre Pompidou, s'avère tant imprécise qu'erronée (ce que nous pointons en italiques) :

> […] la version originale [du *Grand Verre*], *fragilisée lors d'un transport en 1936* […]

> donna lieu à *quatre répliques*, comme *autant de copies conformes*, dont la première, celle d'Ulf Linde (1961) fut signée « copie conforme » par Duchamp[46].

L'exposition montre *cette* version[47].

« Réplique » et « copie » sont ici utilisés indifféremment et sans autre précision. Il est vrai que celles-ci étant désormais enchâssées dans un similaire cadre de bois, même un œil averti peine à distinguer la réalisation de 1961 de sa version ultérieure, la « copie de voyage ». En fait, Linde avait décidé d'appliquer cette nouvelle option matérielle à sa réplique aussi, en dépit de son statut de relique à Stockholm. La modification intervenue postérieurement à la certification de Duchamp n'est pas mentionnée. Il faut se reporter aux catalogues des expositions de 1963 et 1977 et accepter l'histoire donc, pour prendre la mesure de l'écart qui sépare ces deux « versions » du *Grand Verre*.

Comme son titre le suggère, le propos de l'exposition « Marcel Duchamp, la peinture, même » visait à *re-faire* de Duchamp un peintre. La démonstration très documentée (quoique lacunaire[48]), forte d'un accrochage mêlant exhaustivité et surprises[49], conduisait à la dernière salle où le *Grand Verre* culminait, tel le « dernier tableau[50] ».

Présence imposante mise en scène au centre de la pièce, la copie de Linde s'y trouvait (rétro) éclairée comme l'est une ville la nuit, à l'image de celle figurant sur l'immense photographie couvrant le mur de sorte à apparaître à travers le *Verre*. Une façon de rendre visible le paradigme photographique proposé près de quarante ans plus tôt par Jean Clair[51] ? La volonté de renouer de manière fantasmée avec la vitalité créatrice, sinon des premières recherches effectuées pour le *Grand Verre*, celle de sa longue exécution matérielle à New York ? Cette monstration entrait en contradiction avec la manière, tout en présence austère, dont le *Large Glass* refait par Hamilton se trouvait exposé dans les rétrospectives posthumes que deux grands musées européens venaient de consacrer à son œuvre[52]. Élégante froideur de la mécanique complexe de cette « machine[53] » reproduite par l'artiste via une précision extrême des tracés et des surfaces, associée à la transparence affirmée du Vide. Il résulte de ces contrastes apparents entre les protagonistes – « Hamilton, l'artiste » et « Linde, l'interprète » –, que les réalisations de ce dernier se trouvent aujourd'hui institutionnalisées, non pas tant comme réplique et copie, que comme les « substituts » fidèles de l'original conservé à Philadelphie. À ce titre, elles représenteraient l'incarnation même d'une « figure anthropologique de la constitution muséale[54] ».

Plus complexe est en réalité le cas de l'œuvre recréée par Hamilton. L'artiste avait fait le vœu d'offrir une cure de jouvence au *Grand Verre* ; ainsi cette réflexion livrée à Mario Amaya en 1966 :

> Notre *Verre*, nous l'espérons, restera intact ; alors une autre différence majeure entre celui-ci et le *Verre* de Philadelphie est que la dégradation de la couleur causée par la cassure de l'original ne devrait pas se produire, de telle sorte que celui-ci, à Londres, aura toujours l'air d'un jeune frère – ou disons, d'un « Fils de la Mariée mise à nu » ? – plutôt que son équivalent[55].

Ironie du sort : en 1984 survient l'irréparable, le panneau inférieur est retrouvé brisé. Duchamp, qui avait accepté les « rides[56] » de son *Grand Verre*, n'est plus là pour opposer son indifférence souveraine au passage du temps. Considérant les fêlures comme ayant relevé d'une « fatalité accidentelle[57] », Hamilton ne les avait pas reproduites[58]. De celles survenues sur sa propre reconstruction, il est catastrophé[59] car il y va de la perte d'un propos incarné dans la jeunesse de son *Verre*. Décision est donc prise de « restaurer » l'œuvre avec le concours de son auteur, cette entreprise étant rigoureusement documentée dès 1987[60]. Les nouveaux enjeux relatifs aux questions posées ne seront intégrés à la recherche historique qu'à partir des années 1990[61], et il faudra attendre 2016 pour voir la publication

dans *Tate Papers*, d'une analyse complète de cette réplique dans une perspective tant historique que technique, par l'historienne d'art anglaise Bryony Bery[62]. Sur le cartel de la Tate Gallery, le nom d'Hamilton n'apparaît plus « accolé » à celui de Duchamp, l'œuvre étant désormais inventoriée comme suit : « Marcel Duchamp, *The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even* (*The Large Glass*) 1915-23, *reconstruction by Richard Hamilton 1965-6, lower panel remade 1985* ». Et, s'il est précisé que la certification autographe figure au dos, rien n'est dit de son transfert sur la reconstruction restaurée, à l'endroit même de sa place initiale… « Mais à qui appartient véritablement cette œuvre ?[63] » ; quel est le régime de cet artefact, résolument hybride ?

Vertu de la répétition

À la fin de sa vie, Duchamp se confiait à Pierre Cabanne : « Je crois que la peinture meurt […]. Le tableau meurt au bout de quarante à cinquante ans parce que sa fraîcheur disparaît. La sculpture meurt aussi[64]». Serait-ce alors le destin des œuvres que d'être refaites pour que puisse se poursuivre le déchiffrement, une fois leur horizon culturel irrémédiablement distant ? Agissant en « passeur », Hamilton fut aussi d'une certaine manière, l'exécuteur testamentaire de Duchamp. Car c'est bien la pensée de ce dernier qu'il convoque et reflète dans les différentes étapes qu'il parcourt pour recréer le *Grand Verre*. Quant à l'œuvre ainsi produite, elle entretient avec son référent un lien intime, par-delà les apparences, sans que l'artiste anglais ne s'y soit jamais laissé enfermer.

Le « fils » qu'Hamilton donne à *La Mariée mise à nu…* confirme le régime de relique du *Grand Verre* de Philadelphie. Sa « re-création » serait peut-être une réplique authentique[65], fruit d'une démarche partagée entre sincérité véritable et inévitable fiction, propre à toute reconstruction historique. Comme le dit la chanson, le *Grand Verre* est « *forever young* », il traverse le temps, fort d'une jeunesse éternelle que l'on se doit de verser à l'héritage de Marcel Duchamp *et* de Richard Hamilton.

Notes

[1] Cité en introduction par Francis M. Naumann, dans *Marcel Duchamp. L'art à l'ère de la reproduction mécanisée*, Paris, Hazan, 1999, p. 15.

[2] *Forever Young*, chanson du groupe Alphaville issue de l'album homonyme, sortie le 21 septembre 1984, 3:45 min.

[3] « Le vrai est-il un moment du faux ? », La Grande table idées, France Culture, diffusée le 14 juin 2019.

[4] « Dans le monde *réellement inversé*, le vrai est un moment du faux ». Cf. Guy Debord, *La Société du spectacle* [1967], Paris, Gallimard, 1992, p. 19.

[5] Jean Baudrillard ne voit d'abord que spectacularisation de toute l'information, la « vérité de la chose vue » ayant supplanté celle de la chose vécue, car « c'est le plus vrai que le vrai qui compte [...] autrement dit [...] le phantasme » (*La Société de consommation*, Paris, Denoël, 1970, p. 31). Prend ensuite le pas l'« hyperréel », soit la « génération par les modèles d'un réel sans origine ni réalité [...], le désert du réel lui-même » (*Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981, p. 10).

[6] Pour le philosophe Gilles Lipovetsky, l'époque « postmoderne », celle des années 1960 et 1980, centrée sur l'individualisme hédoniste, serait *L'Ère du Vide* (Paris, Gallimard, « Les Essais », 1983).

[7] Voir Gilles Lipovetsky, avec Sébastien Charles, *Les Temps hypermodernes*, Paris, Grasset, 2004, et Jérôme Garcin (dir.), *Nouvelles mythologies*, Paris, Seuil, 2007. Compilation de chroniques d'une soixantaine d'auteurs, cet ouvrage prend modèle sur le texte fondateur de Roland Barthes (*Mythologies*, Paris, Seuil, 1957).

[8] Chargée d'étude et de réalisation culturelle au musée national d'Art moderne, Nathalie Leleu est lauréate en 2004 d'une bourse d'étude de l'Institut de Recherche de la Fondation Getty pour *Une autre histoire de l'œuvre d'art au XXe siècle : réplique et reconstitutions*. Voir un de ses premiers textes sur le sujet : « Mettre le regard sous le contrôle du toucher. Répliques, copies et reconstitutions au XXe siècle : les tentations de l'historien de l'art », *Les Cahiers du Mnam*, n° 93, Automne 2005, p. 84-103.

[9] Voir Nathalie Leleu, *Bis repetita. Répliques, copies et reconstitutions dans le musée du XXe siècle*, Bruxelles, La lettre volée, 2018.

[10] Déduction de nos recherches, ne pouvant nous prévaloir de disposer de données chiffrées dont on regrette qu'elles ne figurent pas dans l'ouvrage *Bis repetita* susmentionné.

[11] *Ibid*., p. 13.

[12] N. Leleu, *Bis repetita*, *op. cit*., p. 132.

[13] *Id*.

[14] En conclusion de son ouvrage (p. 132), Nathalie Leleu cite à titre d'exemple, le *workshop* « Inherent Vice : The Replica and its Implications in Modern Sculpture », organisé les 18 et 19 octobre 2007 par la Tate Modern à Londres, https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/08

[15] Quand elles n'ont pas été détruites, les duplications d'œuvres déclinées en « copies d'exposition » acquièrent le statut d'objets de collection au fort potentiel marchand.

[16] N. Leleu, *Bis repetita*, *op. cit*., p. 14.

[17] *Id*.

[18] *Ibid*., p. 6

[19] Il y en a d'autres. Concernant le « *remake* », voir par exemple Marie-Hélène Breuil, « Replace or remake? Considérations sur la notion de 'remake' en conservation-restauration », *Marges*, vol. 17, n° 2, 2013, p. 115-122.

[20] N. Leleu, *Bis repetita*, *op. cit*., p. 6.

[21] *Id*.

[22] *Id*.

[23] D'autant que selon Walter Benjamin : « Le *hic* et le *nunc* de l'original forme le contenu de la notion de l'authenticité, et sur cette dernière repose la représentation d'une tradition qui a transmis jusqu'à nos jours cet objet comme étant resté identique à lui-même. Les composantes de l'authenticité se refusent à toute reproduction, non pas seulement à la reproduction mécanisée ». Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique [1939] », dans *Œuvres*, Tome III, trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000, p. 273.

[24] Carlos Basualdo, *Philadelphia Museum of Art: Handbook*, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 2014, p. 340-341.

[25] Voir Christophe Lemaitre (dir.), *La Vie et la mort des œuvres d'art*, édition bilingue français/anglais, s.l., Tombolo presses, 2016.

[26] Depuis la mort de Duchamp en 1968, d'autres copies peuvent être signalées : celle mentionnée par Briony Fer (https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/26/through-the-large-glass), entreprise par les enseignants du Collège Louise-Michel à Manneville-sur-Risle (Académie de Rouen), et la « reconstruction » (vouée à la destruction), élaborée par le cinéaste Pascal Goblot en 2013 dans le cadre d'un workshop « Sur les traces de la Mariée », à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris (ENSBA) et pour les besoins d'un ensemble de travaux. Pour plus d'informations, voir : http://pascalgoblot.com/div/workshop/, http://pascalgoblot.com/titre/to-be-broken-legende/ et « Pascal Goblot de l'autre côté du Grand Verre, interview par Bernard Marcadé », Artpress, n° 415, 2014, p. 50-51 (http://pascalgoblot.com/pdf/Pascal%20Goblot_total.pdf).

[27] « Il l'a copiée exactement [La Mariée] (sans avoir vu le *Verre* à Philadelphie) par le même procédé que j'ai employé. Il a fait en trois mois ce que j'ai fait en huit ans. […] la réplique donne suffisamment un écho de la vraie chose, très proche, au point même que je l'ai signée derrière en ajoutant "pour copie conforme" ». Marcel Duchamp cité par Alain Jouffroy, *Une révolution du regard. À propos de quelques peintres et sculpteurs contemporains*, Paris, Gallimard, 1964, p. 119.

[28] Richard Hamilton et Jonathan Watkins, « The Reconstruction of Duchamp's " Large Glass ". Richard Hamilton in Conversation with Jonathan Watkins », *Art Monthly*, mai 1990, p. 3.

[29] « […] I had the advantage of not having to act creatively. It was simply fulfilling a need of the exhibition ». R. Hamilton à J. Watkins, *art. cit.*, p. 3.

[30] Voir par exemple : Brigitte Aubry, *Richard Hamilton – Peintre des apparences contemporaines (1950-2007)*, Dijon, Les presses du réel, « Inflexion », 2009 ; Brigitte Aubry, « Un paradigme Duchamp-joycien : ce que les mots de Richard Hamilton nous disent (ou pas) », dans Christophe Viart (dir.), *Les Mots de la pratique. Dits et écrits d'artistes*, Marseille, Le mot et le reste, 2018, p. 51-70.

[31] R. Hamilton à J. Watkins, *art. cit.*, p. 4.

[32] *Ibid.*, p. 3.

[33] « You have to find some other way of arriving at the end result ». Entretien de Mario Amaya avec Richard Hamilton, « Son of the Bride Stripped Bare », *Art and Artists*, vol. 1, n° 4, juillet 1966, p. 22. Sauf mention contraire, dans la suite du texte, les traductions sont de l'auteur.

[34] Lawrence Alloway, « To turn an oracle's out tray into a lucid manuel », *Design*, n°150, juin 1961, p. 101.

[35] Cf. *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even*, version typographique par Richard Hamilton, de la *Boîte verte* de Marcel Duchamp, traduction George Heard Hamilton, Londres, Lund Humphries, 1960.

[36] Afin de complimenter Richard Hamilton, Duchamp lui offre l'épreuve phototypique d'un de ses dessins réalisés pour l'édition de luxe de la monographie de Robert Lebel ; il porte la mention suivante : « Richard Hamilton mon grand déchiffreur ». Cf. *Le Grand déchiffreur. Richard Hamilton sur Marcel Duchamp. Une sélection d'écrits, d'entretiens et de lettres*, rassemblés et présentés par Corinne Diserens et Gesine Tosin, Zurich, JRP / Ringier, Paris, La Maison Rouge, 2009.

[37] Richard Hamilton et Pascal Goblot, « Richard Hamilton, disciple en miroir de Marcel Duchamp. Interview par Pascal Goblot », *Artpress* n° 384, décembre 2011, p. 37. Cette publication est associée au film documentaire de Pascal Goblot, *Richard Hamilton dans le reflet de Marcel Duchamp*, prod. Le Miroir / Vosges TV CNC / SCAM, 53 min, DVD, 2014.

[38] Richard Hamilton à Mario Amaya, *art. cit.*, p. 24.

[39] À Arturo Schwarz, notamment : « This blindness, coupled with an awesome lack of humour, makes him less than competent to define a work of art which Duchamp called, among other things, a " Hilarious " picture ». Richard Hamilton, « Review of "The Complete Works of Marcel Duchamp by Arturo Schwarz" », *The Sunday Times*, 22 février 1970. Repris dans Richard Hamilton, *Collected Words* (1953-1982), New York, Londres, Thames and Hudson, 1982, p. 235.

[40] « *To reconstruct procedures rather than imitate the effects of action* ». Richard Hamilton, *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors Even Again*, Newcastle upon Tyne, University of Newcastle upon Tyne, 1966, repris dans *ibid.*, p. 212.

[41] *Id.*

[42] Richard Hamilton à Mario Amaya, *art. cit.*, p. 25.

[43] Richard Hamilton se rappelle avoir : « reconstruit aussi les *Moules maliques* et la *Glissière,* tout ce dont j'avais besoin. J'ai même suivi les étapes préparatoires ». Cf. *art. cit.* p. 38.

[44] Cf. R. Hamilton, « Son of the Bride Stripped Bare », *art. cit.*, p. 25.

[45] Jean Clair dédie à Ulf Linde sa contribution au catalogue de l'exposition : « Marcel Duchamp et le dernier tableau », dans Cécile Debray (dir.), *Marcel Duchamp. La peinture, même*, Paris, Centre Pompidou, 2014, p. 282-301.

[46] Cf. « *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* [*Le Grand Verre*] 1915-23 », notice rédigée par Colin Lemoine, dans *ibid.*, p. 256.

[47] Voir le dossier pédagogique de l'exposition « Marcel Duchamp. La peinture, même » [exposition du 24 septembre 2014 au 5 janvier 2015, Centre Pompidou, Paris], mis en ligne en septembre 2014, consulté le 27 mai 2020. URL : https://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Duchamp_peinture/

[48] Voir Évelyne Toussaint, « Duchamp lecteur à la bibliothèque Sainte Geneviève. Références et irrévérences », dans Yves Peyré, Évelyne Toussaint, *Duchamp à la bibliothèque Sainte-Geneviève*, Paris, Regard, 2014, p. 91-209.

[49] Par exemple, la réplique à 1 / 10e d'*Étant donnés* réalisée par Linde en 1993-94.

[50] Cf. Jean Clair, « Marcel Duchamp et le dernier tableau », dans C. Debray (dir.), *Marcel Duchamp, la peinture même*, *op. cit.*, p. 282-301.

[51] Cf. Jean Clair, *Duchamp et la photographie. Essai sur le primat technique dans l'évolution d'une œuvre*, Paris, Chêne, 1977.

[52] Cf. « Richard Hamilton » : Tate Modern, Londres, 13 février – 26 mai 2014 et Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 24 juin – 13 octobre 2014.

[53] « It's more like reproducing a machine », R. Hamilton à M. Amaya, *art. cit.*, p. 23.

[54] N. Leleu, *Bis repetita*, *op. cit.*, p. 12.

[55] « Our Glass, we hope, will remain unbroken so another major difference between it and the Philadelphia Glass is that deterioration in the paint colour caused by breakage of the original, should not occur, so that this one in London will always look like a young brother – or should be say a Son of the Bride Stripped Bare? – rather than an equivalent of it ». R. Hamilton à M. Amaya, *art. cit.*, p. 25.

[56] « 17) Considérez-vous le "Grand Verre" dans son état actuel comme une ruine, tel que le présume Max Bill ? / M.D. Pas du tout une ruine, des rides seulement ». Serge Stauffer, « Cent questions à M. Duchamp (1960) », dans *Marcel Duchamp. Die Schriften*, trad. Serge Stauffer, Zurich, Regenbogen-Verlag, 1981, vol. 1, p. 281.

[57] Richard Hamilton, « Towards a Typographical Rendering of the Green Box (1959) », dans R. Hamilton, *Collected Words*, *op. cit.*, note 7, p. 190.

[58] C'est face au grand désarroi de sa collectionneuse et amie Katherine Dreier, lui apprenant la casse de son *Grand Verre*, que l'artiste aurait été « prêt à accepter n'importe quel *malaise* » (« *able to accept any* malaise »). R. Hamilton à J. Watkins, *art. cit.*, p. 5.

[59] Cf. Lettre tapuscrite de Richard Hamilton à Alan Bowness à The Tate Gallery, datée du 29.6.84, non publiée, Tate Archive.

[60] Voir Christopher Holden et Roy Perry, « The Reconstruction of the Lower Glass Panel of Duchamp / Hamilton's 'Large Glass' 1965-66 », *The Conservator*, n° 11, juillet 1987, p. 3-13 et Mary Yule, « "The Large Glass" Reproduced by Richard Hamilton 1965–6 », manuscrit non publié, avril 1990, Tate Archive.

[61] Voir notamment Béatrice Tessier, « Restauration de l'art contemporain. La question de la limite d'intervention à travers l'histoire du *Grand Verre* de Marcel Duchamp et ses reconstitutions », mémoire de maîtrise, Jean-Marc Poinsot (dir.), Université Rennes 2, 1993 ; Michael R. Taylor, « To Loose the Possibility of Recognising 2 Similar Objects: Richard Hamilton's Version of Marcel Duchamp's Large Glass », MA Thesis, Courtauld Institute of Art, University of London, 1994.

[62] Bryony Bery, « Through *The Large Glass*: Richard Hamilton's Reframing of Marcel Duchamp », *Tate Papers* [En ligne], n° 26, automne 2016, consulté le 27 mai 2020. URL : www.tate.org.uk/research/tate-papers/26/through-the-large-glass . Cet article est issu d'un chapitre de la thèse de doctorat de l'auteur : « Volatility, Liquidity and Malleability: Replicating the Art of the 1960s », PhD Thesis, University of London, 2016.

[63] Cf. Derek Pullen, « Whose Work is it Really? The Conservation of *The Large Glass* and Duchamp's Sculptures at Tate », intervention non publiée, présentée dans « Duchamp and Sweden. On the Reception of Marcel Duchamp After World War II », Moderna Museet, Stockholm, 28-30 avril 2015.

[64] Marcel Duchamp et Pierre Cabanne, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Paris, Pierre Belfond, 1967, p. 127.

[65] Autrement dit, « a work which has its own integrity, which is not really a copy in the sense that it's a thing which has no life of its own ». R. Hamilton à M. Amaya, *art. cit.*, p. 25. Sa remarque rejoint celle-ci : « [...] puisque l'une des caractéristiques spécifiques de l'influence de Duchamp [...] est qu'il provoque continuellement du neuf, même les objets et les événements sciemment inspirés de son exemple sont plus indépendants que dérivés. » Anne d'Harnoncourt et Walter Hopps, « Étant donnés 1° la chute d'eau 2° le gaz d'éclairage : Reflections on a New Work by Marcel Duchamp », *Philadelphia Museum of Art Bulletin*, vol. LXIV, n° 299-300, 1er avril 1969, p. 46. Cité en français par Elvan Zabunyan dans « Striptease : désarticuler Duchamp par le genre », *Cahiers philosophique*s [En ligne], n° 131, 2012 / 4, p. 64-82, mis en ligne le 24 décembre 2012, consulté le 11 mars 2020. URL : https://www.cairn.info/revue-cahiers-philosophiques1-2012-4-page-64.htm

Brigitte AUBRY

Université Toulouse II Jean-Jaurès

AUTHENTIC 'RELIC' AND FALSE 'REPLICAS'? MARCEL DUCHAMP'S *LARGE GLASS* AS SEEN THROUGH ITS 'OTHERS'

"To create is divine. To reproduce is human."
Man Ray, 1973[1]

Forever young
I want to be forever young
Do you really want to live forever?
Forever, and ever...
Alphaville, 1984[2]

"Is the true a moment of the false?" On a Radio France show, the journalist Olivia Gesbert[3] prompts us to rephrase Guy Debord's famous slogan from 1967 as a question.[4] The fear of the false (and its avatars), as evoked by numerous authors since the 1960s (from Debord to Jean Baudrillard[5] and Gilles Lipovetsky[6]), is closely related to the cult of the authentic, which goes back to Rousseau. Insofar as this cult has itself been appropriated by pop culture and consumerism, its powers of contestation have waned. It too has become part of the *New Mythologies* of 'hypermodernity.'[7]

In the artistic field, museums of modern art have nonetheless seen replicas, copies and reconstitutions flourish within their collections. Has the false – as opposed to the fake – taken over these institutions, in spite of their mission to ensure the protection of artworks and guarantee their authenticity? As documented by Nathalie Leleu[8] in *Bis repetita*,[9] there is no shortage of examples: Mondrian's *Victory Boogie-Woogie* (1943-1944/1946, Stedelijk Museum, Amsterdam), Gustav Metzger's *Recreation of First Public Demonstration of Auto-Destructive Art* (1960/2004, 2015, Tate, London) and Marcel Duchamp's *Why Not Sneeze Rose Sélavy?* (1921/1964, MoMA, New York), etc. The list of replicas has grown steadily throughout the post-war period, with a marked increase since the 1980s.[10] Loss, destruction, and the extreme and ever-increasing fragility of the original artefacts are amongst the principal causes. According to Nathalie Leleu, the sheer abundance of these 'anomalies'[11] in museum inventories is such that any "cultural and material historiography of Twentieth and even Twentieth First century museums"[12] should take into consideration the "conditions that lead to the appearance and circulation of copies, replicas and reconstitutions."[13]

Sztuka i Dokumentacja nr 28 (2023) | *Art and Documentation* no. 28 (2023) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

While they appear to concern museums first and foremost[14] - and increasingly the art market, too[15] – the "performative act"[16] inherent in these duplications should also be accounted for by art historians. The following essay examines the exemplary history of the "replications" of Marcel Duchamp's *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même / The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even*, commonly known as *The Large Glass* (1915-23). Tracing significant moments and taking into consideration "the museum environment, which spurned their creation and assimilation (and sometimes rejection),"[17] we focus on the creators of these 'others,' and especially their relationship with Duchamp and his works. By situating these 'remade' works on the faultlines between distance and proximity, sincerity and fictionalisation, this study seeks to shed historical light on the seemingly ahistorical notion of authenticity.

Copy, replica, reconstitution

The "restoration of a work of art into a state approaching the artist's original creation (whose nature it is to not be reproducible)"[18] can be designated by at least three competing terms.[19] A *copy* is understood to be an "identical rendering of the reference piece by a third party, independently of who made the original."[20] By contrast, a *replica* is "the repetition (with or without alterations) of an original, carried out by the artist or under their supervision."[21] This in turn differs from a *reconstitution*, which "results from measures taken to recreate a work fully or in part, based on historical, literary, graphic, visual, or other sources."[22] This essay will focus on the notions of the copy and the replica, and focus specifically on the ways in which they relate to their 'authentic'[23] models.

The Large Glass (277.5 x 177 / 8 x 8.6 cm) was originally purchased by Louise and Walter Arensberg in 1918. It was subsequently acquired by Katherine Dreier in 1921 and declared *definitively unfinished* by Marcel Duchamp in 1923. It was first exhibited at Brooklyn Museum, New York in 1927. In 1931 it was discovered that the glass panes had cracked. Duchamp was not informed of the damage immediately. He repaired the work in 1936, thirteen years after its original 'completion,' using lead wire and varnish. The splintered glass was secured by two heavier glass panels, held in a new steel frame. The piece was moved to the Museum of Modern Art, New York, where it stayed from 1943 to 1946. After further repairs, it finally entered the collections of the Philadelphia Museum of Art in 1952, where it was registered as part of the Arensberg Donation. *The Large Glass* has been considered unfit for transportation ever since and now stands, sealed to the floor, in the centre of a room dedicated to Duchamp. For those unable to undertake the 'pilgrimage'[24] to Philadelphia, the only way to see the work is through photographs. Thus transformed into a 'relic,'[25] the work begins to 'replicate' itself from the 1960s onwards.

In keeping with the abovementioned terminology and leaving aside its various 'avatars,'[26] *The Large Glass* can be said to have two replicas and as many copies. The first replica was fabricated by the art critic Ulf Harald Linde (1929-2013) in 1961 and is kept in the collection of the Moderna Museet in Stockholm. The same museum also holds a copy dated 1991-92 and likewise fabricated by Linde, with the assistance of Henrik Samuelsson and John Stenborg and under the supervision of Alexina 'Teeny' Duchamp (1906-1995), the artist's last wife. The second replica was fabricated by the British artist Richard Hamilton (1922-2011) – it is dated 1965-66 and held by the Tate Gallery in London. Last but not least, another 'travelling copy' is held at the Seibu Bijutsukanm, Karuizawa (Seibu Museum of Art). It was created in 1980 at the University of Tokyo by Tadashi Yokoyama's students and the critic Yoshiaki Tono, who curated a Duchamp exhibition at the museum in the summer of 1981.

Only the two replicas were made during Marcel Duchamp's lifetime (1887-1968) and bear his signature, with the caption: "Pour copie conforme" (certified copy).

Departure

Let's begin with Linde's replica. It was conceived for the exhibition *Bewogen Beweging*, first shown at the Stedelijk Museum, Amsterdam in the spring of 1961, then at the Moderna Museet, under the direction of the young Karl G. (Pontus) Hultén (1924-2006). The critic had already created a miniature version of *The Large Glass* (now destroyed) and it was Hultén who encouraged him to make a full-scale version of it. Linde, inhibited by his fear of flying, had never seen *The Large Glass* 'in the flesh.' Instead, he recreated it using notes from the so-called *Boîte verte* that Duchamp published in 1934 – which the artist considered an indissociable 'complement' to his material work. Linde also had recourse to black and white photographs featured in Robert Lebel's Duchamp-monograph (Trianon, 1959). Duchamp himself was also consulted and gave Linde advice via letters and telephone calls, before eventually travelling to Stockholm in early autumn 1961. The collaboration between the critic and the artist resulted in a recreation of *The Large Glass* in barely three months. They donated the replica, certified by Duchamp,[27] to the Moderna Museet in 1961 (along with several ready-mades also recreated by Linde).

Richard Hamilton made his first trip to the United States in 1963. From New York, he travelled to the Pasadena Art Museum, where he gave a lecture on *The Large Glass* and visited a retrospective exhibition of Duchamp's work. There, he encountered Linde's replica, which had crossed the Atlantic together with several of his ready-mades. Hamilton acknowledged the importance of the precedent it set, as well as the feat of having created it in such a short space of time and at such a distance from the original. However, he also voiced serious reservations about what he considered to be primarily a lookalike, with little concern for the creative process[28] – a shortcoming that Linde himself would seek to redress during the making of the 1991-92 copy.

The following year, the British painter successfully campaigned for the preservation and reconstitution of Kurt Schwitters' Elterwater *Merzbarn* (1947-48), which was at the time already recognised as a major piece of modernist heritage. In 1965, Hamilton organised and curated the first Duchamp retrospective in England. The British Arts Council finally pledged to support it, on the condition it be held at the Tate Gallery. Unwilling to accept the absence of Duchamp's 'masterpiece,' he decided to create a replica of *The Large Glass*.

While this undertaking was first and foremost a response to a 'need,'[29] it is important to note that it also emanated from an artist – a Duchampian one at that.[30] Even though the piece was produced for the benefit of the museum, the initiative was artist-driven. The Tate refused to finance the project on the grounds that they could only acquire 'originals' – Hamilton therefore had to rely on the support of the American painter and collector William Copley. The replication was completed in thirteen months at the workshops of the King's College Fine Arts Department in Newcastle, where Hamilton was a teacher. Before it was completed, Ronald Alley, keeper of the Tate's modern collection, re-appraised the piece as a work of art rather than a mere 'reproduction'[31] and the institution went back on its decision.

However, once the work was completed and certified by Duchamp, who was now quite pleased to now have three *Large Glasses*,[32] Copley was reluctant to separate himself from it. After agreeing to a provisional loan, the generous patron finally donated the work to the Tate Gallery in 1975.

It is fairly clear that Hamilton had no intention of creating a second 'copy' of *The Large Glass*, even an amended one. He even deemed it impossible and was convinced that he had to "find some other way of arriving at the end result."[33] What other method to adopt than to start afresh from Duchampian sources, as Linde had? In fact, in 1960 Hamilton had himself been the first to transfer the indispensible *Boîte verte* into English – a task of considerable complexity given its handwritten and oftentimes enigmatic nature. Translating by visual, linguistic and typographic means, he turned the *Green Box* "from an oracle's out tray to a lucid

manual."[34] Upon publication, the English version of the *Green Box* – now entitled, once again, *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even*[35] – was hailed as a faithful rendering of Duchamp's complex thinking, with Hamilton becoming *de facto* "[the] great decipherer"[36] as well as a "kind of a disciple, from another generation."[37]

In Hamilton's analysis, *The Large Glass* results from rigorously following a series of 'logical' steps, as laid out in the *Green Box*. Nothing of the sort, however, applies to the artwork's content, which is in essence impenetrable.[38] Hamilton refrained from any interpretation and kept his distance from the many exegetes whom he sometimes lambasted,[39] focusing instead on rendering Duchamp's ideas about art in material form. Hamilton's *The Large Glass* (1965-66) was thus created using an alternative method that seeks to "reconstruct procedures rather than imitate the effects of action."[40] At once replication and reconstruction, Hamilton distinguishes these procedures from a 'reconstitution'[41] and instead suggests the term 'recreation.'[42] As he would explain years later to documentary filmmaker Pascal Goblot: "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."[43]

And so the exhibition *The Almost Complete Works of Marcel Duchamp* presented at the Tate Gallery did not feature *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, but rather its freshly born 'son'[44] – *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even*.

The lives of replicas

In 1977, Linde's replica was favoured over Hamilton's for the inaugural Marcel Duchamp exhibition at the newly opened Centre Pompidou, directed at the time by Pontus Hultén. This was also the case in the Pompidou's 2014 exhibition *Marcel Duchamp. La peinture, même*, which featured the 'Stockholm copy.' It is worth dwelling on that copy's history: after thirty years of shipping, the first replica of *The Large Glass* had become too fragile to leave the Moderna Museet; Hultén, now a curator in Bonn, again hired Linde to produce a new 'travelling copy.' This other *Large Glass* was completed in 1992. It gave the critic an opportunity to revisit and update his thinking on the piece, notably by setting it in a massive wooden frame that emphasises its painterly qualities. The copy was duly authorised – though not certified – by Alexina Duchamp. Its presentation at the 2014 Paris exhibition paid tribute to all that Linde (who died in 2013) had accomplished.[45]

However, this choice was far from unambiguous if one takes into account the work's uncertain status. Consider the descriptions both in the catalogue and on the Pompidou's website, which are both imprecise and incorrect:

> (...) the original version [of *The Large Glass*], which was *damaged during transportation in 1936* (...), led to *four replicas being made, in the form of certified copies*. The first of these was created by Ulf Linde (1961) and was signed as a 'certified copy' by the artist.[46]

This is the version shown in the exhibition.[47]

'Replica' and 'copy' are here used interchangeably and without further qualification. And indeed, even a trained eye will easily confuse the 1961 replica and the Stockholm copy, as they are now both set in identical wooden frames. Satisfied with this new mode of presentation, Linde proceeded to retrofit the 1961 replica (that had become a relic) with the same wooden frame – decades after Duchamp's certification. Replica and copy now sit side-by-side in the Moderna Museet, without any mention being made of the alteration. The historical gap separating them has been obscured and can now only be deduced by going back to the 1963 and 1977 exhibition catalogues.

As suggested by its title, the purpose of the exhibition *Marcel Duchamp, la peinture, même* was to restore Duchamp's status as a painter. Abundant (albeit incomplete)[48] documentary materials and an exhaustive and striking visual display[49] channelled visitors inexorably towards the last room, where Linde's Copy of *The Large Glass* was shown in all its glory – as if it truly were the 'last painting.'[50] The monumental frame was (back) lit, like the nocturnal silhouette of a building – an echo of an enormous photograph of a city hanging behind the *Glass* and visible through it. Could this have been a way of illustrating the photographic paradigm that Jean Clair had proposed almost four decades earlier?[51] Or even an imaginary renewal of both the initial creative impetus and the lengthy process that led to *The Large Glass's* original material creation in New York?

This mode of exhibition stands in stark contrast with the austere presence of Hamilton's version of *The Large Glass* in two posthumous retrospectives of his work, staged by major European museums.[52] Here, Duchamp's work is envisaged as a 'machine.'[53] Its complex mechanics reproduced with cold elegance: precisely drawn lines, transparent surfaces, an imposing emptiness. The misleading contrast between 'Hamilton the artist' and 'Linde the interpreter' has led to the latter's works being institutionalised as faithful renderings of the original *Large Glass*, rather than mere copies or replicas. In this respect, they could be considered the embodiment of an "anthropological figure within the museum field."[54]

The case of Hamilton's work is more complex. The artist expressed his wish to give *The Large Glass* a new lease of life in a 1966 interview with Mario Amaya:

> Our *Glass*, we hope, will remain unbroken so another major difference between it and the Philadelphia *Glass* is that deterioration in the paint colour caused by breakage of the original, should not occur, so that this one in London will always look like a younger brother – or should we say a Son of the Bride Stripped Bare? – rather than an equivalent of it.[55]

By a twist of fate, history repeated itself in 1984: the lower panel of Hamilton's *Glass* was found shattered. Duchamp, who had accepted the 'wrinkles'[56] of his *Large Glass* with characteristic indifference to the passage of time, was no longer around to witness this remarkable coincidence. Hamilton, who saw the cracks in the original as an 'accidental finality,'[57] had never intended to reproduce them[58] and was devastated by the damage.[59] In his view, it compromised the idea of freshness that his *Glass* was supposed to embody. It was decided that the piece should be 'restored' in collaboration with the artist and the procedure was rigorously documented as of 1987.[60] The issue was not discussed in the historical literature until the nineties.[61] Only in 2016 was the first complete historical and technical analysis of the replica published, by British art historian Bryony Bery in the *Tate Papers*.[62]

Hamilton's name no longer appears directly next to Duchamp's on the Tate Gallery's plaque. Rather, it is inventoried as "Marcel Duchamp, *The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even (The Large Glass)* 1915-23, reconstruction by Richard

Hamilton 1965-66, lower panel remade 1985." While Duchamp's certification on the back of the piece is mentioned, nothing is said about it being unquestioningly transferred onto the restored reconstruction. But "whose work is it really?"[63] How is this resolutely hybrid artefact to be categorised?

The virtue of repetition

At the end of his life, Duchamp told the critic Pierre Cabanne: "I think painting dies (...). After forty or fifty years a picture dies, because its freshness disappears. Sculpture also dies."[64] Could it be the fate of artworks to be remade so that they can be deciphered again, once their cultural relevance becomes irremediably distant? Like an 'interceder' of sorts, Hamilton was in a sense the executor of Duchamp's will. He harnessed his thought process and reflected it in the various steps he undertook to recreate *The Large Glass*. As for the work thus produced, it shares an intimate connection with its reference, which goes beyond mere appearances, without the British artist ever being restricted by them.

The 'son' that Hamilton gave *The Bride Stripped Bare* confirms the Philadelphia *Large Glass*'s status as a relic. His 're-creation' may in fact be an 'authentic' replica,[65] the result of a process caught between sincere engagement and inevitable fiction – as any historical reconstruction must be. *The Large Glass* is, as the song goes, 'forever young,' its eternal youth the fruit of Marcel Duchamp's *and* Richard Hamilton's combined legacies.

Notes

[1] Quoted as an introduction to: Francis M. Naumann, *Marcel Duchamp. L'art à l'ère de la reproduction mécanisée* (Paris: Hazan, 1999), 15.

[2] From the song *Forever Young* by the band Alphaville, from the eponymous album *Forever Young* released on 21 September 1984.

[3] "Le vrai est-il un moment du faux?," La Grande table idées, France Culture, broadcast on 14 June 2019.

[4] "In a world which *really is topsy-turvy*, the true is a moment of the false." See: Guy Debord, *The Society of the Spectacle* [1967] (Detroit: Black & Red, 2002).

[5] At first, Jean Baudrillard only noted the spectacularization of all information, the "reality of what is seen" superseding what is experienced, in that "it is the truer and true which counts or, in other words (…), the fantasy." See: Jean Baudrillard, *The Consumer Society* (London: Sage Publications, 1998), 34. Then came the notion of the 'hyperreal,' namely the "generation by models of a real without origin or reality (…), the desert of the real itself." See: Jean Baudrillard, *Simulacra and Simulation* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994). For the philosopher Gilles Lipovetsky, the postmodern era, which spanned the 1960s through to the 1980s and was centred on hedonistic individualism.

[6] See: Gilles Lipovetsky, *The Era of Emptiness* [*L'Ère du Vide*] (Paris: Gallimard, "Les Essais," 1983).

[7] See: Gilles Lipovetsky with Sébastien Charles, *Les Temps hypermodernes* (Paris: Grasset, 2004); Gilles Lipovetsky, "La fièvre de l'authentique," in Jérôme Garcin, ed., *Nouvelles mythologies* (Paris: Seuil, 2007). This compilation of essays by sixty or so authors takes as a reference Roland Barthes' seminal book (*Mythologies*, Paris: Seuil, 1957).

[8] Nathalie Leleu is a supervisor of research and cultural project at the Musée National d'Art moderne. She received a study grant from the Getty Foundation's Research Institute in 2004 for her work *Une autre histoire de l'œuvre d'art au XXe siècle: réplique et reconstitutions*. See one of her first essays on the subject: Nathalie Leleu, "Mettre le regard sous le contrôle du toucher. Répliques, copies et reconstitutions au XXe siècle: les tentations de l'historien de l'art," *Les Cahiers du Mnam*, no. 93 (Autumn 2005): 84-103.

[9] See: Nathalie Leleu, *Bis repetita. Répliques, copies et reconstitutions dans le musée du XXe siècle* (Brussels: La lettre volée, 2018).

[10] This is a deduction from our research, as we had no access to numerical data, which are unfortunately missing from the aforementioned *Bis repetita*.

[11] Ibidem, 13.

[12] Leleu, *Bis repetita*, 132.

[13] Ibidem.

[14] In the conclusion to her book (p. 132), Nathalie Leleu gives the example of the "Inherent Vice: The Replica and its Implications in Modern Sculpture" workshop, organised by Tate Modern London on 18 and 19 October 2007, https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/08

[15] When the originals have not been destroyed, their duplicates are used as 'exhibition copies' and become highly valued collector's items in their own right.

[16] Leleu, *Bis repetita*, 14.

[17] Ibidem.

[18] Ibidem, 6.

[19] For further terms, see for instance: Marie-Hélène Breuil, "Replace or remake? Considérations sur la notion de 'remake' en conservation-restauration," *Marges*, vol. 17, no. 2 (2013): 115-122.

[20] Leleu, *Bis repetita*, 6.

[21] Ibidem.

[22] Ibidem.

[23] According to Walter Benjamin: "The here and now of the original underlies the concept of its authenticity, and on the latter in turn is founded the idea of a tradition which has passed the object down as the same, identical thing to the present day. The whole sphere of authenticity eludes technological – and of course not only technological – reproduction." In Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility" [1939], in *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility and Other Writings on Media*, translated by Edmund Jephcott, Rodney Livingstone, Howard Eiland, et al. (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2008), 21.

[24] Carlos Basualdo, *Philadelphia Museum of Art: Handbook* (Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 2014), 340-341.

[25] See: Christophe Lemaitre, ed., *La Vie et la mort des œuvres d'art* (Nevers: Tombolo presses, 2016), 1. Bilingual French/English edition.

[26] Since Duchamp's death in 1968, there have been several other copies: one, mentioned by Briony Bery (https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/26/through-the-large-glass) was undertaken by teachers at the Collège Louise Michel in Manneville-sur-Risle (Académie de Rouen), and the other was a 'reconstruction' (intended for destruction) made in 2013 on the occasion of a workshop "Sur les traces de la Mariée…" at the École nationale supérieure des beaux-arts de Paris (ENSBA) and for the needs of a set of works by Pascal Goblot. For more information see:

http://pascalgoblot.com/div/workshop/, http://pascalgoblot.com/titre/to-be-broken-legende/ and « Pascal Goblot de l'autre côté du Grand Verre, interview par Bernard Marcadé », Artpress, n° 415, 2014, p. 50-51 (http://pascalgoblot.com/pdf/Pascal%20Goblot_total.pdf).

[27] "He copied it [The Bride] (without having seen the Glass in Philadelphia) using the same process I had used. It took him three months to create what took me eight years to achieve. (…) the replica echoes the original so closely that I even signed the back of it, adding the mention 'certified copy'." Marcel Duchamp quoted by Alain Jouffroy in: Alain Jouffroy, *Une révolution du regard. À propos de quelques peintres et sculpteurs contemporains* (Paris: Gallimard, 1964), 119.

[28] Richard Hamilton and Jonathan Watkins, "The Reconstruction of Duchamp's 'Large Glass.' Richard Hamilton in Conversation with Jonathan Watkins," *Art Monthly* (May 1990): 3.

[29] "I had the advantage of not having to act creatively. It was simply fulfilling a need of the exhibition." Hamilton to Watkins. Ibidem, 3.

[30] See for instance: Brigitte Aubry, *Richard Hamilton – Peintre des apparences contemporaines (1950-2007)* (Dijon: Les presses du réel, "Inflexion", 2009); Brigitte Aubry, "Un paradigme Duchamp-joycien: ce que les mots de Richard Hamilton nous disent (ou pas)," in Christophe Viart, ed., *Les mots de la pratique. Dits et écrits d'artistes* (Marseille: Le mot et le reste, 2018), 51-70.

[31] Hamilton to Watkins, "The Reconstruction of Duchamp's 'Large Glass'," *Art Monthly*, 4.

[32] Ibidem, 3.

[33] Richard Hamilton, "Son of the Bride Stripped Bare," interview with Mario Amaya, *Art and Artists*, vol. 1, no. 4 (July 1966): 22.

[34] "Richard Hamilton has turned an oracle's out tray into a lucid manual." Lawrence Alloway, "The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even," *Design*, no. 150 (June 1961): 101.

[35] See: *The Bride Stripped Bare By Her Bachelors, Even. A typographic version by Richard Hamilton of Marcel Duchamp's Green Box*. Translated by George Heard Hamilton (London: Percy Lund, Humphries & Co., 1960). Based on Marcel Duchamp's *Boîte verte*.

[36] As a compliment for his work, Duchamp gave Richard Hamilton the phototype of one of the drawings he made for the special edition of Robert Lebel's monograph. The phototype bears the caption "Richard Hamilton mon grand déchiffreur" ["Richard Hamilton my great decipherer"]. See: *Le Grand déchiffreur. Richard Hamilton sur Marcel Duchamp. Une sélection d'écrits, d'entretiens et de lettres*, collected and edited by Corinne Diserens and Gesine Tosin (Zurich: JRP/Ringier, Paris: La Maison Rouge, 2009).

[37] Richard Hamilton and Pascal Goblot, "Richard Hamilton in the Mirror with Marcel," *Artpress*, no. 384 (December 2011): 41. The publication comes with a documentary film by Pascal Goblot, *Richard Hamilton dans le reflet de Marcel Duchamp*, prod. Le Miroir/Vosges TV CNC/SCAM, 53', DVD, 2014.

[38] Richard Hamilton to Mario Amaya, "Son of the Bride Stripped Bare," *Art and Artists*, 24.

[39] Particularly Arturo Schwarz: "This blindness, coupled with an awesome lack of humour, makes him less than competent to define a work of art which Duchamp called, among other things, a 'hilarious' picture." In Richard Hamilton, "Review of 'The Complete Works of Marcel Duchamp by Arturo Schwarz," *The Sunday Times*, 22 February 1970. Republished in: Richard Hamilton, *Collected Works (1953-1982)* (New York, London: Thames and Hudson, 1982), 235.

[40] Richard Hamilton, *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors Even Again*: *A Reconstruction by Richard Hamilton of Marcel Duchamp's "Large Glass"* (Newcastle: Dept. of Fine Art, University of Newcastle-upon-Tyne, January 1, 1966). A documentation of Richard Hamilton's reconstruction of Marcel Duchamp's Large Glass as carried out at the University of Newcastle. Republished in: Richard Hamilton, *Collected Works (1953-1982)* (New York, London: Thames and Hudson, 1982), 212.

[41] Ibidem.

[42] Hamilton to Amaya, "Son of the Bride Stripped Bare," *Art and Artists*, 25.

[43] Richard Hamilton mentions having "reconstructed the *Malic Moulds* and the *Glider*, everything that had to be done. I went through the early stages." Hamilton to Goblot, "Richard Hamilton in the Mirror with Marcel," *Artpress*, 41.

[44] See: Hamilton to Amaya, "Son of the Bride Stripped Bare," *Art and Artists*, 25.

[45] Jean Clair dedicated his contribution to the exhibition catalogue to Ulf Linde *Marcel Duchamp et le dernier tableau* in: Cécile Debray, ed., *Marcel Duchamp. La peinture, même* (Paris: Centre Pompidou, 2014), 282-301.

[46] See: "*La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* [*Le Grand Verre*] 1915-23", artwork specifications written by Colin Lemoine, in Debray, ed., *Marcel Duchamp, la peinture même*, 256.

[47] See the educational file for the exhibition *Marcel Duchamp. La peinture, même*, 24 September 2014 – 5 January 2015, Centre Pompidou, Paris, published online in September 2014, accessed 27 May 2020, https://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Duchamp_peinture/

[48] See: Évelyne Toussaint, "Duchamp lecteur à la bibliothèque Sainte-Geneviève. Références et irrévérences," in Yves Peyré, Évelyne Toussaint, *Duchamp à la bibliothèque Sainte-Geneviève* (Paris: Regard, 2014), 91-209.

[49] For instance, Linde's 1993-94 1:10 scale replica of *Étant donnés*.

[50] See: Jean Clair, "Marcel Duchamp et le dernier tableau," in Debray, ed., *Marcel Duchamp, la peinture même*, 282-301.

[51] See: Jean Clair, *Duchamp et la photographie – Essai sur le primat technique dans l'évolution d'une œuvre* (Paris: Chêne, 1977).

[52] See: *Richard Hamilton,* Tate Modern, London, 13 February – 26 May 2014, and Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 24 June – 13 October 2014.

[53] "It's more like reproducing a machine." Hamilton to Amaya, "Son of the Bride Stripped Bare," *Art and Artists*, 23.

[54] Leleu, *Bis repetita*, 12. Author's translation.

[55] Hamilton to Amaya, "Son of the Bride Stripped Bare," *Art and Artists*, 23.

[56] "17) Do you take the 'Large Glass' in its present condition to be ruined, as Max Bill presumes to say? / M.D. Not ruined at all – merely wrinkles." In Susanne M.I. Kaufmann, ed., *Marcel Duchamp. 100 Questions. 100 Answers* (Munich: Prestel; Stuttgart: Staatsgalerie Stuttgart, 2018).

[57] Richard Hamilton, "Towards a Typographical Rendering of the Green Box (1959)," in Richard Hamilton, *Collected Works (1953-1982)*, 190, note 7.

[58] When faced with his collector and friend Katherine Dreier's distress at telling him about his damaged *Large Glass*, the artist declared that he was "able to accept any malaise." Hamilton to Watkins, "The Reconstruction of Duchamp's 'Large Glass'," *Art Monthly*, 5.

[59] See: Typewritten letter from Richard Hamilton to Alan Bowness at The Tate Gallery, dated 29.6.84, unpublished, Tate Archive.

[60] See: Christopher Holden and Roy Perry, "The Reconstruction of the Lower Glass Panel of Duchamp/Hamilton's 'Large Glass' 1965-66," *The Conservator*, no. 11 (July 1987): 3-13; Mary Yule, "'The Large Glass' Reproduced by Richard Hamilton 1965-6" (unpublished manuscript, April 1990, Tate Archive).

[61] See, among others: Béatrice Tessier, "Restauration de l'art contemporain. La question de la limite d'intervention à travers l'histoire du *Grand Verre* de Marcel Duchamp et ses reconstructions" (MA dissertation, Jean-Marc Poinsot (sup.), Université Rennes 2, 1993); Michael R. Taylor, "To Lose the Possibility of Recognising 2 Similar Objects: Richard Hamilton's Version of Marcel Duchamp's Large Glass" (MA Thesis, Courtauld Institute of Art, University of London, 1994).

[62] Bryony Bery, "Through *The Large Glass*: Richard Hamilton's Reframing of Marcel Duchamp," *Tate Papers* [online], No. 26, Autumn 2016, accessed 27 May 2020, www.tate.org.uk/research/tate-papers/26/through-the-large-glass. The article is an excerpt from the author's PhD thesis: Bryony Bery, "Volatility, Liquidity and Malleability: Replicating the Art of the 1960s" (PhD thesis, University of London, 2016).

[63] See: Derek Pullen, "Whose Work is it Really? The Conservation of *The Large Glass* and Duchamp's Sculptures at Tate," unpublished paper, presented at *Duchamp and Sweden. On the Reception of Marcel Duchamp After World War II*, Moderna Museet, Stockholm, 28-30 April 2015.

[64] Marcel Duchamp and Pierre Cabanne, *Entretiens avec Marcel Duchamp* (Paris: Pierre Belfond, 1967), 127.

[65] In other words, "a work which has its own integrity, which is not really a copy in the sense that it's a thing which has no life of its own," Hamilton to Amaya, "Son of the Bride Stripped Bare," *Art and Artists*, 25. Hamilton's remark relates to the following: "(…) since one special characteristic of Duchamp's influence is that it continually provokes the new, even those objects and events consciously inspired by his example are more independent than derivative," in: Anne d'Harnoncourt and Walter Hopps, "Etant Donnés: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage: Reflections On a New Work by Marcel Duchamp," *Philadelphia Museum of Art Bulletin*, vol. LXIV, no. 299-300 (1 April 1969): 46.

Bibliography

Alloway, Lawrence. "The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even." *Design,* no. 150 (June 1961): 101.

Aubry, Brigitte. *Richard Hamilton – Peintre des apparences contemporaines (1950-2007)*. Dijon: Les presses du réel, "Inflexion," 2009.

Aubry, Brigitte. "Un paradigme Duchamp-joycien: ce que les mots de Richard Hamilton nous disent (ou pas)." In Christophe Viart, ed., *Les mots de la pratique. Dits et écrits d'artistes,* 51-70*.* Marseille: Le mot et le reste, 2018.

Barthes, Roland, *Mythologies*. Paris: Seuil, 1957.

Basualdo, Carlos. *Philadelphia Museum of Art: Handbook*. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 2014.

Baudrillard, Jean. *The Consumer Society*. London: Sage Publications, 1998.

Baudrillard, Jean. *Simulacra and Simulation*. University of Michigan Press, 1994.

Benjamin, Walter. *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility and Other Writings on Media*, translated by Edmund Jephcott, Rodney Livingstone, Howard Eiland, et al. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2008.

Breuil, Marie-Hélène. "Replace or remake? Considérations sur la notion de 'remake' en conservation-restauration." *Marges*, vol. 17, no. 2 (2013): 115-122.

Bery, Bryony. "Through *The Large Glass*: Richard Hamilton's Reframing of Marcel Duchamp." *Tate Papers* [online], no. 26, Autumn 2016, accessed 27 May 2020. www.tate.org.uk/research/tate-papers/26/through-the-large-glass.

Bery, Bryony. "Volatility, Liquidity and Malleability: Replicating the Art of the 1960s." PhD thesis, University of London, 2016.

Clair, Jean. *Duchamp et la photographie – Essai sur le primat technique dans l'évolution d'une œuvre.* Paris: Chêne, 1977.

Clair, Jean. "Marcel Duchamp et le dernier tableau." In Cécile Debray, ed., *Marcel Duchamp, la peinture même*, 282-301. Paris: Centre Pompidou, 2014.

d'Harnoncourt, Anne, and Walter Hopps. "Etant Donnés: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage: Reflections On a New Work by Marcel Duchamp." *Philadelphia Museum of Art Bulletin*, vol. LXIV, no. 299-300 (1 April 1969): 46.

Debord, Guy. *The Society of the Spectacle* [1967]. Detroit: Black & Red, 2002.

Debray, Cécile, ed. *Marcel Duchamp. La peinture, même*. Paris: Centre Pompidou, 2014.

Duchamp, Marcel and Pierre Cabanne. *Entretiens avec Marcel Duchamp*. Paris: Pierre Belfond, 1967.

Garcin, Jérôme, ed., *Nouvelles mythologies.* Paris: Seuil, 2007.

Goblot, Pascal. "Pascal Goblot de l'autre côté du Grand Verre, interview par Bernard Marcadé." *Artpress*, no. 415 (2014): 50-51.

Hamilton, Richard. *Collected Works (1953-1982)*. New York, London: Thames and Hudson, 1982.

Hamilton, Richard. "Towards a Typographical Rendering of the Green Box (1959)." In Richard Hamilton, *Collected Works (1953-1982)*, 182-194. New York, London: Thames and Hudson, 1982.

Hamilton, Richard. "Review of 'The Complete Works of Marcel Duchamp by Arturo Schwarz." *The Sunday Times*, 22 February 1970.

Hamilton, Richard. "Son of the Bride Stripped Bare." Interview with Mario Amaya. *Art and Artists*, vol. 1, no. 4 (July 1966): 22-28.

Hamilton, Richard. *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors Even Again*: *A Reconstruction by Richard Hamilton of Marcel Duchamp's "Large Glass"*. Newcastle: Dept. of Fine Art, University of Newcastle-upon-Tyne, January 1, 1966.

Hamilton, Richard, and Jonathan Watkins. "The Reconstruction of Duchamp's 'Large Glass.' Richard Hamilton in Conversation with Jonathan Watkins." *Art Monthly* (May 1990): 3-5.

Hamilton, Richard, and Pascal Goblot. "Richard Hamilton, disciple en miroir de Marcel Duchamp. Interview par Pascal Goblot / Richard Hamilton in the Mirror with Marcel." *Artpress*, no. 384 (December 2011): 36-40/41-42. The publication comes with a documentary film by Pascal Goblot, *Richard Hamilton dans le reflet de Marcel Duchamp*, prod. Le Miroir/Vosges TV CNC/SCAM, 53', DVD, 2014.

Holden, Christopher, and Roy Perry. "The Reconstruction of the Lower Glass Panel of Duchamp/Hamilton's 'Large Glass' 1965-66." *The Conservator*, no. 11 (July 1987): 3-13.

Jouffroy, Alain. *Une révolution du regard. À propos de quelques peintres et sculpteurs contemporains.* Paris: Gallimard, 1964.

Kaufmann, Susanne M.I., ed., *Marcel Duchamp. 100 Questions. 100 Answers.* Munich: Prestel; Stuttgart: Staatsgalerie Stuttgart, 2018.

Le Grand déchiffreur. Richard Hamilton sur Marcel Duchamp. Une sélection d'écrits, d'entretiens et de lettres. Collected and edited by Corinne Diserens and Gesine Tosin. Zurich: JRP/Ringier, Paris: La Maison Rouge, 2009.

Leleu, Nathalie. "Mettre le regard sous le contrôle du toucher. Répliques, copies et reconstitutions au XXe siècle: les tentations de l'historien de l'art." *Les Cahiers du Mnam*, no. 93 (Autumn 2005): 84-103.

Leleu, Nathalie. *Bis repetita. Répliques, copies et reconstitutions dans le musée du XXe siècle.* Brussels: La lettre volée, 2018.

Lemaitre, Christophe, ed. *La Vie et la mort des œuvres d'art.* Nevers: Tombolo presses, 2016.

Lipovetsky, Gilles. *The Era of Emptiness* [*L'Ère du Vide*]. Paris: Gallimard, "Les Essais," 1983.

Lipovetsky, Gilles with Sébastien Charles, *Les Temps hypermodernes.* Paris: Grasset, 2004.

Naumann, Francis M. *Marcel Duchamp. L'art à l'ère de la reproduction mécanisée.* Paris: Hazan, 1999.

Pullen, Derek. "Whose Work is it Really? The Conservation of *The Large Glass* and Duchamp's Sculptures at Tate." Talk given at *Duchamp and Sweden. On the Reception of Marcel Duchamp After World War II*, Moderna Museet, Stockholm, 28-30 April 2015. Unpublished paper.

The Bride Stripped Bare By Her Bachelors, Even. A typographic version by Richard Hamilton of Marcel Duchamp's Green Box. Translated by George Heard Hamilton. London: Percy Lund, Humphries & Co., 1960.

Tessier, Béatrice. "Restauration de l'art contemporain. La question de la limite d'intervention à travers l'histoire du *Grand Verre* de Marcel Duchamp et ses reconstructions." MA dissertation, Université Rennes 2, 1993.

Toussaint, Évelyne. "Duchamp lecteur à la bibliothèque Sainte-Geneviève. Références et irrévérences." In Yves Peyré, Évelyne Toussaint, *Duchamp à la bibliothèque Sainte-Geneviève*, 91-209. Paris: Regard, 2014.

Yule, Mary. "'The Large Glass' Reproduced by Richard Hamilton 1965-6." Unpublished manuscript, April 1990, Tate Archive.

doi:10.32020/ArtandDoc/28/2023/13

Leszek BROGOWSKI
Aurélie NOURY

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

Sans Niveau ni Mètre

JOURNAL DU CABINET DU LIVRE D'ARTISTE

Gratuit gratuit

SANS NIVEAU NI MÈTRE

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

RÉDACTEURS

Ernest T.....

Leszek Brogowski.....

Aurélie Noury.....

26 septembre / 14 novembre 2013 — **DÉBALLAGE DE *LA BOÎTE VERTE*** — Numéro 30



Ernest T. achète un porte-bouteilles au BHV l'année du centenaire de la naissance de Marcel Duchamp.



Il y écrit sur le socle l'inscription que Duchamp feint d'avoir oubliée.

L'autre moitié de la question : *La Boite verte* de la collection d'Ernest T.

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

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

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

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

Dans cette seule description l'on peut déjà entr'apercevoir quelques-unes des raisons pour lesquelles l'attention d'Ernest T. se porte sur *La Boite verte* : le rejet du travail manuel considéré comme fétiche, et par conséquent de l'unicité de l'œuvre, la valorisation d'une technique industrielle d'impression, ainsi que l'accent mis sur le processus d'élaboration de l'œuvre plutôt que sur l'œuvre comme aboutissement (faut-il rappeler que *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* fut déclarée par Duchamp « définitivement inachevée[8] » ?), la condamnation de l'art « rétinien » et le déplacement des accents de l'art vers le conceptuel, etc. De pareilles suggestions peuvent être validées par une double lecture, d'un côté, de l'œuvre d'Ernest T.[9], de l'autre, de divers propos de Marcel Duchamp : « Tout devenait conceptuel, c'est-à-dire que cela dépendait d'autre chose que de la rétine[10] » (48), disait-il à Pierre Cabanne, « C'était une sorte de prise de position intellectuelle contre la servitude manuelle de l'artiste » (51), ou encore : « C'était un renoncement à toute esthétique, dans le sens ordinaire du mot » (51).

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

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

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

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

Pour illustrer cette analyse, l'on peut se référer au rapport que Marcel Duchamp entretient avec la tradition du rire, encore pétillante dans la presse du début du XXe siècle. « Remarquez que je ne vivais pas du tout dans un milieu de peintres, mais dans un milieu d'humoristes, dit-il à Pierre Cabanne. À Montmartre où j'habitais [jusqu'en 1908], rue Caulaincourt, à côté de chez Villon, nous fréquentions surtout Willette, Léandre, Abel Faive, Georges Huard, etc., c'était tout à fait différent [...]. » (27) Quelle compagnie ! On pourrait avoir l'impression que le jeune Duchamp est tombé dans un milieu d'anarchistes et d'Incohérents... Mais si l'on s'intéresse de plus près à ces « humoristes », on découvre qu'ils ont tous été antisémites et/ou antidreyfusards ! Bref, il ne suffit pas d'être caricaturiste (ni d'ailleurs de perpétrer des théories sophistiquées), pour défendre les valeurs de la modernité. Une caricature de cette époque qu'Ernest T. a choisie de reproduire dans le présent journal rappelle d'ailleurs qu'une violence pernicieuse contre l'art moderne s'exerçait alors dans la presse.

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

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

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

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

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

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

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

C'est en effet dans *La Boîte verte* que semble se réaliser la synthèse, d'une part, du refus de l'esthétique et, d'autre part, de la pensée de l'œuvre, c'est-à-dire du processus de son élaboration. En parlant de *La Boîte de 1914,* qui a précédé *La Boîte verte,* Marcel Duchamp précise : « Je voulais que cet album aille avec le *Verre* et qu'on puisse le consulter pour voir le *Verre* parce que, selon moi, il ne devait pas être regardé au sens esthétique du mot. Il fallait consulter le livre et les voir ensemble. La conjonction des deux choses enlevait tout le côté rétinien que je n'aime pas » (52). La fonction de *La Boîte verte* est donc celle du livre, même si sa forme ne l'est pas. C'est pour cela que l'on peut poser l'hypothèse selon laquelle *La Boîte verte* est porteuse d'une idée originale que Marcel Duchamp se faisait de la place de l'art dans la culture : le livre en serait une part inaliénable[22]. Éditeurs de livres d'artistes, nous nous posons donc inévitablement la question : pourquoi personne n'a pensé à rééditer *La Boîte verte* afin qu'on puisse l'acheter pour trois sous chez son libraire ? C'est Ernest T. qui nous a proposé une réponse.



1. Marcel Duchamp, *Entretiens avec Pierre Cabanne* (1966), Paris, Somogy, 1995, p. 97.
2. *Id.*
3. À défaut de trouver un nom juif qui lui plût, et pour changer de sexe, meilleur gage pour changer d'identité, Marcel Duchamp a forgé ce pseudonyme d'après une idée qu'il a trouvée chez Picabia, *ibid.,* p. 79.
4. Il faut sans doute lire : « On fait une boîte », car Duchamp parle ici de la fabrication d'une boîte comme simple objet. Marcel Duchamp, *Entretiens avec Pierre Cabanne, op. cit.,* p. 97.
5. *Id.* Sans doute veut-il dire : pour faire un « paquet de 25 » exemplaires.
6. *Ibid.,* p. 98.
7. Marcel Duchamp, in Michel Sanouillet, « Dans l'atelier de Marcel Duchamp », *Les Nouvelles littéraires,* n° 1424, 16 décembre 1954, p. 5.
8. « Je regrette même de ne pas l'avoir finie, mais cela devenait tellement monotone, c'était une transcription, il n'y avait déjà plus d'invention à la fin », Marcel Duchamp, *Entretiens avec Pierre Cabanne, op. cit.,* p. 81.
9. Ernest T., *Opera. Catalogue chronologique, thématique, empirique et systématique,* Limoges, FRAC Limousin / Dijon, FRAC Bourgogne, 2001.
10. Désormais toutes les citations provenant des *Entretiens* avec Pierre Cabanne seront signalées dans le corps du texte par le numéro de la page indiqué entre parenthèses.
11. Photocopie format A4, reproduite in Ernest T., *Opera, op. cit.,* ill. n° 88, p. 38.
12. « En France, on peut considérer Paul Bilhaud comme le père fondateur du genre "monochrome pour rire". Il fut cependant précédé par le belge Louis Ghémar, qui, en 1870, à Bruxelles, en avait présenté un spécimen unique. Dès la seconde exposition d'octobre 1882, Paul Bilhaud introduisit la monochromie aux Arts Incohérents avec un "monochrome" noir, *Combat de nègres pendant la nuit.* Il est peut-être à l'origine de la monochromie en couleur, avec *P'tit bleu* présenté également à cette exposition. L'année suivante, quelques artistes, notamment Allais et Cohl, donnèrent la contrepartie de sa toile noire avec des "monochromes" blancs, tandis qu'E. J. N. Allard présenta un "monochrome" bleu gris. En 1884, ce dernier exposa un "monochrome" noir pendant qu'Allais en donna un rouge et Coquelin cadet un bleu. En 1889, Paul Amillet, le jeune beau-frère de Bilhaud, l'imitera, exposant également un "monochrome" noir, *Éclipse totale de soleil en Afrique centrale.* » Corinne Tauvay, *Pour un catalogue raisonné des Arts Incohérents,* Thèse de doctorat sous la direction de Pascal Bonafoux, soutenue à l'université Paris 8 le 15 juin 2013, t. II, p. 143.
13. L'interrogation, telle que posée ci-dessous, est quasi-explicite dans *Cloaca maxima :* « Schnabel par exemple, dont la démarche est encore conceptuelle, est un très grand artiste... / ARTENSION 11 été 1984 », *Cloaca maxima,* n° 4, avril 1986.
14. Ernest T., *Opera, op. cit.,* ill. n° 180, p. 87.
15. Selon la définition que j'ai essayé d'en donner dans « L'humour platonique, ou de l'ironie à distance », in *Witz. Figures de l'esprit et formes de l'art,* Bruxelles, La Lettre volée, coll. « Essais », 2002, p. 37-54.
16. Manfred Brunner et Peter-Jürgen Sommer, « Des secrets mal gardés. Entretien sur Henri Rousseau », in *Henri Rousseau, der Zöllner. Bilder aus der Sammlung Ernest T,* catalogue d'exposition, Mönchengladbach, BIS – Zentrum für offene Kulturarbeit / Köln, Hiltrud Jordan Galerie, 1994, p. 25 (je souligne).
17. « Dans la Boîte verte, il y a des tas de notes sur la quatrième dimension. [...] Cela travaillait dans ma tête quand je travaillais [...]. J'ai pensé à l'idée d'un projection d'une quatrième dimension invisible puisqu'on ne peut la voir avec les yeux », Marcel Duchamp, *Entretiens avec Pierre Cabanne, op. cit.,* p. 48-50.
18. Marcel Duchamp, « La boîte verte », in *Duchamp du signe,* Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1994, p. 45.
19. Ce n'est donc qu'en apparence que Marcel Duchamp est en divergence avec la position d'Ad Reinhardt qui affirme que « l'art c'est l'art, la vie c'est la vie », « "Art-as-Art" » (1962), in *Art-as-Art. The Selected Writings of Ad Reinhardt,* Barbara Rose (ed. by), Berkeley / Los Angeles, University of California Press, 1975, p. 54.
20. Ainsi « Marcel Duchamp » est un nom qui peut appartenir à d'autres personnes, comme en témoigne la publication *M. D.,* à paraître aux Éditions Incertain Sens, regroupant les signatures manuscrites des homonymes vivants de l'artiste.
21. Marcel Duchamp, « Alpha (B/CRI) tique », in *Duchamp du signe, op. cit.,* p. 246.
22. Le carton d'invitation de la présente exposition propose une reconstitution partielle de la bibliothèque de Marcel Duchamp à partir du livre de Marc Décimo, *La Bibliothèque de Marcel Duchamp, peut-être,* Dijon, Les Presses du réel, 2002.

CABINET DU LIVRE D'ARTISTE. Campus Villejean, Université Rennes 2 - Bâtiment Érève, place du recteur Henri Le Moal, 35000 Rennes (M° Villejean – université). 0299141586 / noury_aurelie@yahoo.fr www.incertain-sens.org / www.sans-niveau-ni-metre.org. Le Cabinet est ouvert du lundi au jeudi de 12h à 17h hors vacances universitaires et également sur rendez-vous en contactant la coordinatrice du CLA Aurélie Noury.

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

RÉDACTION. Éditions Incertain Sens, La Bauduinais, 35580 Saint-Senoux, 0299575032, www.incertain-sens.org

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

Leszek BROGOWSKI
Aurélie NOURY

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

[TŁUMACZENIE]

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

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

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

Sztuka i Dokumentacja nr 28 (2023) | *Art and Documentation* no. 28 (2023) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

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

Marcel * nie mówi o tym otwarcie, pozostawiając jednak pewne wskazówki. Dlaczego potrzeba było czterech lat, tym bardziej po wskazanej dacie będącej datą wydania, aby wykonać *Zielone pudełko*? Na pytanie Pierre'a Cabanne: „Sam pan wykonał 300 egzemplarzy?", artysta odpowiada (jest rok 1966): „One nie są ukończone. Do zrobienia pozostaje około setki. One są drukowane w pakietach po 300 sztuk. Robi się *Pudełko*.[4] Potem bierze się po kolei poszczególne reprodukcje. (…) Robi się z nich jednorazowo pakiety liczące 25 sztuk. Potrzeba miesiąca, bez pośpiechu, aby zrobić jedno *Pudełko*."[5] „Ale kto je robi?" – pyta Pierre Cabanne. „Teraz pewna młoda kobieta z mojej rodziny, odpowiada artysta. Wcześniej były to inne osoby. Pierwsze dwadzieścia, które były dwudziestoma luksusowymi, w których był jeden oryginał, wykonałem sam."[6] Innymi słowy, Marcel * drukuje lub każe drukować faksymile swoich zapisków i innych dokumentów „w pakietach po trzysta sztuk," ale z drukarni odbiera kartki, które nie są jeszcze przycięte do właściwego formatu. I robi to nie bez powodu: około trzydziestu kartek, niektóre bardzo małe, ma podarte krawędzie. Inne są pocięte, lecz w nieregularne kształty, często nie całkiem prostokątne. Aby wykonać faksymile, Marcel * kazał zatem robić wykroje za pomocą cynkowych szablonów dla każdego dokumentu![7] Mamy tu więc do czynienia z pewnym paradoksem: cała ta ręczna praca, ogromny wysiłek związany z wykrawaniem etc., mnóstwo czasu, jakiego wymaga w końcu zrobienie trzystu egzemplarzy *Zielonego pudełka*, dają wyjątkowo niespektakularny efekt. *Zielone pudełko* tylko udawałoby zatem publikację? Po pierwsze jest to książka, która wcale nią nie jest, gdyż jest to pudełko z nieuporządkowaną zawartością, które można jednak postawić w bibliotece. Jest to również wydruk przemysłowy poprawiony ręcznie – czy można go zatem uznać za „reprodukcję zmechanizowaną?" W każdym razie jest ona doskonale bezosobowa, gdyż wykonanie zostało powierzone w większości innym osobom (jak później u Sol LeWitta). Wszystko wydaje się więc efektem iluzji, niejako drugiego stopnia (książka/nie-książka, wydruk/nie-wydruk, produkcja/reprodukcja, mechaniczne/ręczne).

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

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

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

nazwisko”[11] – oświadcza Ernest T. Ponieważ jego nazwisko brzmi „T,” od 13 marca 1986 roku, Ernest T. wykonuje *obrazy nic niewarte* (*peintures nulles*) wzorowane na geometrycznych motywach z kultury arabskiej, w których forma (w tym wypadku litera „T”) powtarza się i komponuje sama ze sobą, wypełniając całkowicie powierzchnię. Malowana kolorem czerwonym, żółtym i niebieskim, co przywodzi na myśl malarstwo Mondriana, litera ta generuje abstrakcyjne obrazy geometryczne, co jest sztandarową praktyką nowoczesnego malarstwa. Lecz u Ernesta T. obrazy te pojawiają się często jako obrazy drugiego stopnia, jako budzące niedowierzanie, i to zwłaszcza poprzez wydruki, przy czym obrazy są bądź wkomponowane w rysunki satyryczne lub fotografie, bądź opatrzone rozmaitymi drukowanymi komentarzami etc. Ten zbiór elementów składających się na malarski projekt Ernesta T. skłania zatem do refleksji nad źródłem i statusem abstrakcji w sztuce nowoczesnej, w której zmagają się ze sobą dwie tradycje nowoczesności. Jedna, zazwyczaj nieobecna w historii sztuki, tradycja Niezbornych (Les Incohérents),[12] którzy dawali systemowo pierwszeństwo niepowodzeniu przed idealizacją (Ernest T. tworzy *malarstwo nic niewarte*), obfituje przede wszystkim w obrazy jednobarwne, których usprawiedliwienie bywało zawsze anegdotyczne: abstrakcja, aby zaistnieć, potrzebowała żartu lub dowcipu.[13] Druga tradycja, awangardowa, zaczyna się w 1911 roku i stara się systematycznie uprawomocnić abstrakcję bardzo poważnymi teoriami i wyrafinowanymi konceptualizacjami, nie wahając się flirtować w tym celu z teologią (jak w przypadku Malewicza czy Mondriana). *Czy zatem awangardy odnawiają, czy zdradzają nowoczesność, która konstruuje się stopniowo w XIX wieku?* Pytanie o miejsce konceptualizacji w sztuce nowoczesnej zostaje postawione właśnie w *Cloaca maxima* – naszym drugim przykładzie – czasopiśmie artysty, którego dwadzieścia jeden numerów Ernest T. opublikował między rokiem 1985 a 1988, często w towarzystwie innych artystów: czy przemieszczenie kursora sztuki w stronę intelektu – jak to głosiła sztuka konceptualna w latach siedemdziesiątych – wystarczy, aby uratować wartości nowoczesności? Tytuł czasopisma, *Cloaca maxima*, zapożyczony został ze słynnej starożytnej konstrukcji, zrealizowanej przez Rzymian: „Wielki Rynsztok” – *Cloaca maxima* kanalizuje zatem nieczystości świata sztuki, publikując ponownie – bez żadnego komentarza – kilka jej przykładów, stworzonych przez artystów, krytyków sztuki, polityków, prasę, również tę specjalizującą się w sztuce,[14] instytucje..., w których widać, że intelektualność broni często złych spraw, że wyrafinowane teoretyzowanie może wywoływać mdłości i że pojęciami sterują często wartości, na pierwszy rzut oka niewidzialne, lecz których cele są nierozłącznie artystyczne i polityczne, a zwłaszcza komercyjne.

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

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

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

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

Trzeci przykład wzięty z twórczości Ernesta T. to jego zainteresowanie Henrim Rousseau, artystą emblematycznym dla malarstwa naiwnego, którego on uważa niewątpliwie za modelową figurę nowoczesności. To Ernest T. zgromadził w swojej dawnej kolekcji serię zaginionych obrazów Celnika Rousseau, wykonanych zgodnie z ich tytułami i wymiarami, które były eksponowane w 1994 roku w Mőnchengladbach. Rozmowa opublikowana w katalogu tej wystawy pozwala lepiej zrozumieć powody decyzji artysty, by pokazać zaginioną część twórczości Rousseau. Jeżeli z tej rozmowy wynika jakiś wniosek, to jest on zapowiedziany na samym jej początku, w słowach Manfreda Brunnera: „Myślę, że Rousseau nigdy nie miał żadnego pojęcia o sztuce nowoczesnej, że niczego nie rozumiał z tych rewolucyjnych zmian, które dokonywały się w jego czasach. On był i pozostawał głęboko naiwny. Jego naiwność narzucała mu pewne ograniczenia, których nie był w stanie pokonać (...). Lecz dysponował on też niebagatelną *swobodą* w doborze środków i ich rozwijaniu."[17] Innymi słowy, być artystą naprawdę nowoczesnym znaczy nie tyle podążać za jakimś ruchem, choćby nawet historycznym, co mieć tę *swobodę* i tę spontaniczność, jakie miał Henri Rousseau i które pozwoliły mu wypracować własny język. To samo można by powiedzieć o Marcelu *.

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

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

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

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

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

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

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

Przypisy

[1] Marcel *, *Entretiens avec Pierre Cabanne* (1966), Somogy, Paris 1995, s. 97.

[2] Ibidem.

[3] Nie znajdując żydowskiego nazwiska, które by mu się podobało, i żeby zmienić płeć, co jest najlepszą gwarancją zmiany tożsamości, Marcel * ukuł ten pseudonim wykorzystując pomysł, który znalazł u Picabii, ibidem, s. 79.

[4] Trzeba to zapewne rozumieć jako: „Robi się pudełko," ponieważ * mówi tutaj o wytwarzaniu pudełka jako zwykłego przedmiotu. Marcel *, *Entretiens avec Pierre Cabanne*, 97.

[5] Id. Ma zapewne na myśli: aby zrobić „pakiet 25" egzemplarzy.

[6] Ibidem, s. 98.

[7] Marcel *, w: Michel Sanouillet, „Dans l'atelier de Marcel *", *Les Nouvelles littéraires*, nr 1424, 16 grudnia 1954, s. 5.

[8] „Żałuję nawet, że jej nie ukończyłem, lecz stawało się to strasznie monotonne, jak przepisywanie; na końcu nie było już twórczych pomysłów," Marcel *, *Entretiens avec Pierre Cabanne*, 81.

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

[10] Odtąd wszystkie cytaty pochodzące z *Entretiens avec Pierre Cabanne* będą zaznaczane w tekście głównym numerem strony podanym w nawiasie.

[11] Światłokopia formatu A4 reprodukowana w: Ernest T., *Opera*, il. nr 88, s. 38.

[12] Idzie o ugrupowanie artystów Sztuk niezbornych, zwane także Akademią szyderstwa; zob. *Sztuka i Dokumetacja* no. 20, „Galeria im. Andrzeja Pierzgalskiego. Dokumenty artystów 3," 207-291.

[13] „We Francji można uznać Paula Bilhaud za ojca założyciela gatunku „monochrom do śmiechu." Jego poprzednikiem był jednak Belg Louis Ghémar, który w roku 1870 zaprezentował w Brukseli jego jedyny okaz. Już podczas drugiej wystawy w roku 1882 Paul Bilhaud wprowadził monochromatyczność do *Sztuk Niespójnych* wraz z czarnym „obrazem jednobarwnym" *Walka Murzynów nocą*. Jest też być może twórcą monochromii barwnej wraz z *P'tit bleu*, również pokazanym na tej wystawie. W następnym roku kilku artystów, zwłaszcza Allais i Cohl, pokazało przeciwieństwo jego czarnego płótna w „monochromach" białych, podczas gdy E. J. N. Allard pokazał „monochrom" szaroniebieski. W roku 1884 ten ostatni wystawił „monochrom" czarny, podczas gdy Allais pokazał czerwony, a Coquelin Cadet niebieski. W 1889 roku Paul Amillet, młody szwagier Bilhauda, weźmie z niego przykład, wystawiając również „monochrom" czarny, *Całkowite zaćmienie słońca w Afryce Środkowej*. Corinne Taunay, *Pour un catalogue raisonné des Arts Inconhérents*, praca doktorska napisana pod kierunkiem Pascala Bonafoux, obroniona 15 czerwca 2013 roku na Université Paris 8, t. II, s. 143.

[14] Postawione wyżej pytanie pojawia się niemal wprost w *Cloaca maxima*: „Schnabel na przykład, którego podejście jest jeszcze konceptualne, jest bardzo wielkim artystą..." / ARTENSION 11, lato 1984," *Cloaca maxima*, nr 4, kwiecień 1986.

[15] Ernest T., *Opera*, il. nr 180, s. 87.

[16] Według definicji, jaką próbowałem sformułować w „L'humour platonique, ou de l'ironie à distance," w *Witz. Figures de l'esprit et formes de l'art* (Bruxelles : La Lettre volée, seria „Essais," 2002), 37–54.

[17] Manfred Brunner et Peter-Jürgen Sommer, „Des secrets mal gardés. Entretien sur Henri Rousseau," w *Henri Rousseau, der Zőllner. Bilder aus der Sammlung Ernest T.* (Mőnchengladbach: BIS – Zentrum für offene Kulturarbeit / Kőln: Hiltrud Jordan Galerie, 1994), 25. Katalog wystawy. (podkreślenie moje).

[18] „W Zielonym pudełku jest mnóstwo zapisków na temat czwartego wymiaru. (...) To zaprzątało moją głowę podczas pracy (...) Pomyślałem o idei projekcji niewidzialnego czwartego wymiaru, skoro nie można go widzieć oczami," Marcel *, *Entretiens avec Pierre Cabanne*, s. 48–50.

[19] Marcel *, „La boîte verte," w Marcel * *du signe* (Paris: Flammarion, seria „Champs," 1994), 45.

[20] A więc tylko z pozoru Marcel * nie zgadza się za stanowiskiem Ada Reinhardta, który twierdzi, że „sztuka to jest sztuka, życie to jest życie," „Art-as-Art," (1962) w *Art-as-Art. The Selected Writings of Ad Reinhardt*, edited by Barbara Rose (Berkeley / Los Angeles: University of California Press, 1975), 54.

[21] Na przykład „Marcel *" jest nazwiskiem, które może należeć do innych osób, o czym świadczy publikacja *M. D.*, która ukaże się wkrótce w Éditions Incertain Sens, stanowiąca zbiór odręcznych podpisów żyjących imienników artysty.
Zob. poniżej, s, 350-353.

[22] Marcel *, „Alpha (B/CRI)tique" [czytaj: alphabet critique], w * *du signe*, s. 246.

[23] Zaproszenie na niniejszą wystawę proponuje częściowe odtworzenie biblioteki Marcela * na podstawie książki Marca Décimo, *La Bibliothèque de Marcel *, peut-être* (Dijon: Les Presses du réel, 2002). Zarówno ta rekonstrukcja, jak i wstęp do książki Marca Décimo są przedrukowane w niniejszym numerze Galerii dokumentu artystów. Zob. poniżej, s, 381 oraz 365-380.

doi:10.32020/ArtandDoc/28/2023/14

Leszek BROGOWSKI
Aurélie NOURY

UNPACKING *THE GREEN BOX*
[English Summary]

In the Autumn of 2013, the Cabinet de Livres d'Artiste (CLA) at the Villejean campus of the University of Rennes 2, presented the exhibition *Unpacking the Green Box* accompanied, as is every CLA exhibition, by an issue of *Sans Niveau ni Maître, the Journal of the CLA*, which is reproduced in facsimile on the opposite pages. This box comes from the collection of Ernest T., who for this event also provided the publication with photos of purchase receipts and a bottle carrier, bearing the following inscriptions: "Ernest T. buys a bottle carrier at BHV (hardware store) on the centenary of the birth of Marcel Duchamp" and "On the stand he writes a caption which Duchamp pretends to have forgotten." The ninety-three handwritten notes in the box were unpacked and presented in display cases, to underline the clear intention of Duchamp to place his art in the arena of printed matter and reproducible art, which is one of the main aims of the CLA. The editorial rubric "the other half of the question" refers to Duchamp's comment that for him, "the public represents half of the question" (all these quotes come from an interview by Pierre Cabane, 1966); *Unpacking the Green Box* should explore the hypothesis whereby the 'other' half of the question of Art is, according to Duchamp, linked to the copy, the reproduction, to printed matter, and thus to the book. *The Green Box* was published in 1934 in a run of 300 copies by Editions Rrose Sélavy of 18 rue de la Paix, Paris, containing reproductions of drawings and other documents from between 1911 and 1915 which constituted the preparatory work for *The Large Glass*, itself completed between 1915 and 1923, both works bearing the title *The Bride Stripped Bare by her Bachelors, even*.

The technique used was collotype, a technology then in widespread use to print postcards, some documents were even printed in various colors. This was therefore an industrial procedure. In fact, Duchamp deliberately adopted an "intellectual stance opposed to the manual servitude of the artist" yet spent a great deal of time, including manual labor, to assemble the 300 examples of the box, notably using zinc templates to trim the original documents which had torn edges. However, this manual labor was mostly farmed out to third parties, only the 'first crop' of twenty boxes seems to have been done by Duchamp himself, who also added one original piece to each box (an established procedure by publishers to add value to a more prestigious print run). In 1966, 100 examples (out of 300) had still not been completed; there was a production line, and the completion

of 25 boxes took one month. As with readymades, one of the axioms of esthetic theory is seriously compromised: the work need not be made by the artist himself, even if it is made by hand. *The Green Box*, therefore, would be a trompe l'œil *publication*: production/reproduction, mechanical/handmade, book/non-book... So, by evoking the Box of 1914, which preceded *The Green Box*, Duchamp made clear that he wished to treat it as an 'album' that the spectator could consult while contemplating *The Large Glass* which, itself, should not be "Looked at in the esthetic sense of the word. You had to consult the book and see them together. The conjunction of the two things took away the whole retinal side that I don't like," as he told Pierre Cabane. A remark of great importance: Duchamp emphasizes the fact that the approach to art through books, documents and the library diverts the experience of the work from its unique inscription in seeing and aesthetics: "everything became conceptual, that is to say that it depended on something other than the retina," he specifies subsequently. The philosophy of art has for a long time been unable to understand that access to the work of this new genre passes through an intellectual game: disguise, pretenses, puns or witticisms, even, simply, the false, the other of the truth. Little wonder then to learn from the artist's mouth that, until 1908, he did not move so much in an environment of painters, but in that of humorists, anarchists and the *Incohérents* [satirical artists] living in Montmartre!

To be sure, etymologically the name "Ernest" means "serious," but Ernest T. specifically maintains the tradition of Duchampian – Platonic? – humor, taken, of course, in the most serious way possible. It is, among other things, for this reason that the research carried out by Ernest T. on Marcel Duchamp questions in a particularly incisive way the meaning of modernity, its values and its limits. Do avant-gardes which, in order to legitimize pictorial abstraction, do not hesitate to flirt with theology (as in Malevitch or Mondrian), renew or betray the modernity which was gradually being constructed over the course of the 19th century ? The Unworthy Paintings, French Drawings, Artistic Paintings, and other productions of Ernest T. provide answers in the spirit of the Witz which is that of the Academy of Derision (the Incohérents), whose long overdue rediscovery after a century of obscurity has profoundly shaken the history of art.

Thus the artist's review *Cloaca maxima*, published by Ernest T. between 1985 and 1988, whose title is borrowed from the famous work of ancient urbanism, the Grand Sewer, channels all that is most filthy and disgusting in the art world by republishing without commentary the words of artists, art critics, politicians, journalists, etc., where we see that the intellect sometimes defends bad causes , that refined theorizing can be nauseating, and that concepts are often driven by commercial interests. Shifting the cursor from art to the intellectual plane, as conceptual art advocated, is clearly not enough to save the values of modernity. Finally, the magnificent book "Henri Rousseau, der Zöllner. Bilder aus der Sammlung Ernest T." (Douanier Rousseau. Pictures from the collection of Ernest T.) shows the value of an artist's copy by presenting a series of lost paintings by Douanier Rousseau, recreated only according to their titles and dimensions, as exhibited in 1994 in Mönchengladbach.

An interview with the art historian Manfred Brunner allows us to better understand the reasons for the choice made by the artist in presenting this missing part of Rousseau's work: profoundly naive, the painter never had a notion of modern art, but in return did have the freedom to choose and develop its means. To be a modern artist is not to follow a movement, but to have this freedom and this spontaneity, which Marcel Duchamp also had, to forge a path against the tide of what the history of art and philosophy have retained of modernity: he renounces "all aesthetics, in the ordinary sense of the word;" demystifying, he does not believe "in the creative function of the artist" and is wary of work, which has become a major factor in capitalist alienation: "to work for a living is a little dumb from the economic point of view." He admits that he never goes to museums, neither to visit, or even to exhibit, and considers art history to be, "probably, the expression of the mediocrity of our time." It is by opposing commonplaces of

Sztuka i Dokumentacja nr 28 (2023) | *Art and Documentation* no. 28 (2023) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

modernity that Duchamp constructs a modern conception of the encounter with the work, which emerges as an empty sign, a pure signifier; the signified - the meaning - is always the responsibility of the "OBSERVER." When Pierre Cabanne wants to know Duchamp's own interpretation of the *Large Glass*, Duchamp replies: "I don't have one because I did it without having an idea." We must therefore remain modest when faced with *The Green Box*, because it contains an abundance of ideas whose coherence is difficult to grasp, just like the coherence of the *Large Glass*. If *The Green Box* is a book that is not a book, its copy made by Ernest T. is a reissue which seems to confirm the inalienable place of the book and, therefore, of the library, in the culture of art. (L.B.)

ERNEST T. BIOGRAFIA I WYBÓR PRAC

ERNEST T. BIOGRAPHIE ET SÉLECTION D'ŒUVRES

Sztuka i Dokumentacja nr 28 (2023) | *Art and Documentation* no. 28 (2023) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

doi:10.32020/ArtandDoc/28/2023/15

ERNEST T. BIOGRAFIA I WYBÓR PRAC

1) Nazwisko Ernesta T. pojawia się w 1983 roku jako podpis pod jednym z tekstów we *Flash Art* nr 2. Chwalił on naiwnie przyjemność i dumę artysty, który będzie oglądany (czytany?) przez kwartał. Dwadzieścia lat później dowiaduję się z internetu, że nazwisko Ernest T. odwołuje się do komicznej postaci z telewizji amerykańskiej; to się nazywa plagiat przez antycypację. W następnym roku, 1984, uczestniczę w ostatnich dwóch sesjach *Pierre et Marie, une exposition en travaux* (Piotr i Maria, wystawa w podróży). Polegało to na dwóch wydrukowanych identycznie tekstach z dwóch zaproszeń, które mówiły o tym, jak ważną rzeczą jest uczestniczyć w wydarzeniu, gdzie widzi się swoje nazwisko na liście uczestników; drugi kontynuował ten wątek, mówiąc jak ważną rzeczą jest utrzymać się na liście uczestników.

2) Po tej pracy, niesłusznie kojarzonej ze sztuką konceptualną, miałem zbliżyć się do malarstwa, a nawet je uprawiać, choć nie miało w tym chodzić o styl, o kompozycję, o cokolwiek ważnego. Monochromatyzm, bardzo wówczas modny, został wykluczony. Rozwiązanie autoreferencyjne nasunęło się za sprawą T (trzy kwadraty poziome, trzy kwadraty pionowe inspirowane kostkami brukowymi Penrose'a, na których jeden kolor jest otoczony dwoma innymi kolorami. Nazwane *malarstwem bez wartości* (*peinture nulle*), może ono być rozumiane jako złe, bez właściwości lub nijakie.

3) *Malowidła artystyczne* są wariantem podlegającym dwóm regułom: żeby moduł T nie był nigdy kompletny i żeby każdy kolor był rozmieszczony na równych powierzchniach.

4) Wdałem się ryzykownie, nie w kopiowanie, lecz w robienie pastiszów (*à la manière de*), żeby przetestować swoje granice. To, co okazało się beznadziejne, zostało zniszczone, stając się prawdziwymi dziełami Ernesta T.

5) Istnieje jeszcze kilka *Ulepszeń*, które są 'bohomazami,' na których motyw w kształcie T został częściowo zakryty.

6) W roku 2002 angielski matematyk Stephen Wolfram publikuje książkę *A New Kind of Science*, w której odkrywa to, co nazywa 'automatami komórkowymi,' nieskończone ciągi w kodzie binarnym, które pozwoliłyby, według autora, odtworzyć fizyczną złożoność natury. Opierając się na tych zasadach, postanowiłem skonkretyzować ten projekt, zmieniając kody z każdą linią lub pracując na przemian od lewej do prawej i od prawej do lewej etc. Praca ta istnieje pod nazwą *Ciągów automatycznych*.

7) Jest jeszcze kilka płócien z tekstami, które nazywam *Obrazami gadatliwymi*, oraz podobrazi artystycznych ochrzczonych *Smoud paintings*.

ERNEST T. BIOGRAPHIE ET SÉLECTION D'ŒUVRES

1) Le nom Ernest T. apparaît en 1983 en signature d'un texte dans *Flash Art* n°2. Il vantait naïvement le plaisir et la fierté de l'artiste qui sera vu (lu ?) pendant un trimestre. Vingt ans plus tard, j'apprends par internet que le nom Ernest T. fait référence au personnage comique de la télévision américaine ; c'est ce qui s'appelle un plagiat par anticipation. L'année suivante, 1984, je participe aux deux dernières sessions de *Pierre et Marie, une exposition en travaux*. Cela consistait en deux textes imprimés à l'identique des deux cartons d'invitation disant l'importance de faire partie d'une manifestation où l'on voit son nom dans la liste des participants ; le second enchaînait sur l'importance de se maintenir dans la liste des participants.

2) Après ce travail, faussement associé à l'art conceptuel, je devais me rapprocher de la peinture, et même d'en faire, sans qu'il s'agisse de style, de composition, de pertinence. Le monochrome, très présent à cette époque a été banni. La solution autoréférente s'est imposée par un T (trois carrés horizontaux, trois carrés verticaux inspirés des pavages de Penrose où une couleur est entourée des deux autres couleurs. Nommée *peinture nulle*, elle peut être comprise comme mauvaise, sans qualités ou neutre.

3) Les *peintures artistiques* sont une variante soumise à deux règles : que le module T ne soit jamais complet et que chaque couleur soit répartie en surface égale.

4) Je me suis aventuré non pas à copier mais à faire des « à la manière de » pour tester mes limites. Ce qui s'est révélé sans espoir a été vandalisé, devenant de vrais Ernest T.

5) Il existe encore quelques *Améliorations* qui sont des « croûtes » où le motif en T. a été partiellement recouvert.

6) En 2002, Stephen Wolfram, mathématicien anglais publie *A New Kind of Science* dans lequel il dévoile ce qu'il nomme *automates cellulaires,* suites infinies en code binaire, qui permettraient, selon l'auteur, de reproduire la complexité physique de la nature. Sur ces principes, j'ai entrepris de concrétiser ce projet en changeant de codes à chaque ligne, ou en travaillant alternativement de gauche à droite et de droite à gauche, etc. Ce travail existe sous la dénomination de *Suites automatiques*.

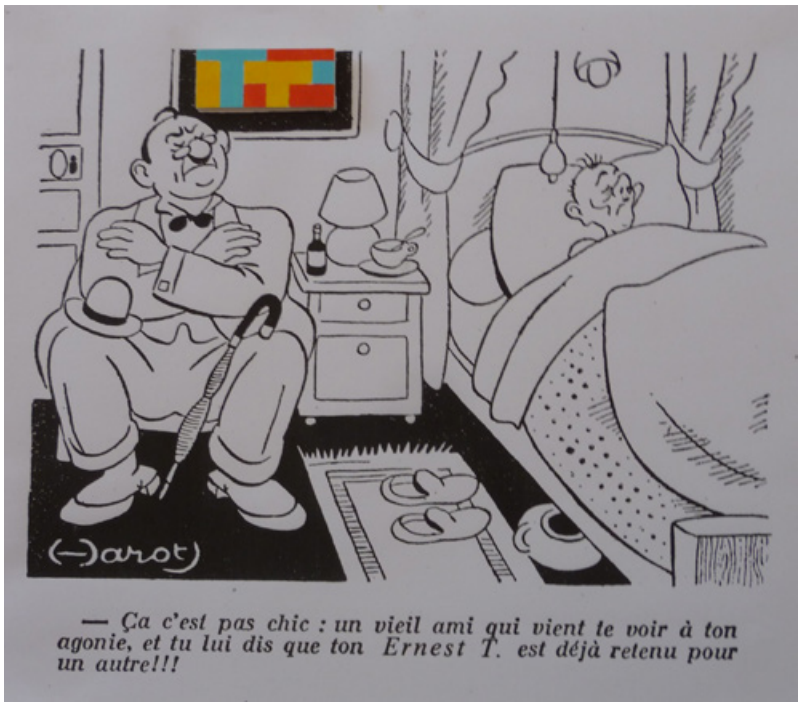
7) Il y a encore quelques toiles avec textes que j'appelle *Peintures bavardes,* et des sous-peintures artistiques baptisées *Smoud paintings*.

Sztuka i Dokumentacja nr 28 (2023) | *Art and Documentation* no. 28 (2023) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

Ernest T.,
Amélioration / Ulepszenie

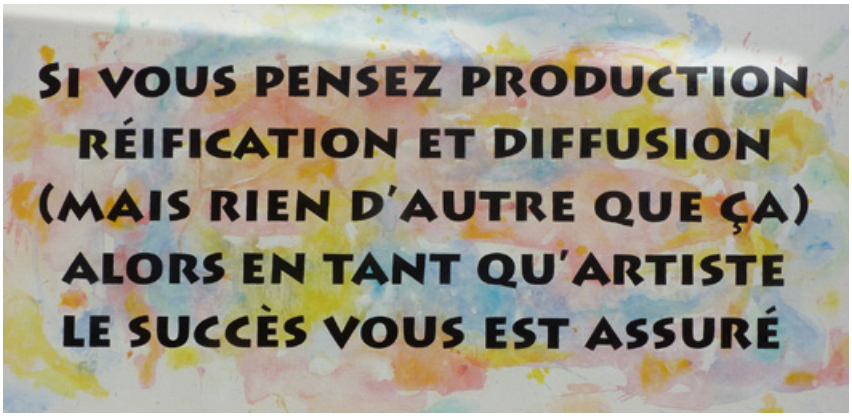


Ernest T.,
Dessin français (années 30) et *peinture nulle* incorporée.
« Ça c'est pas chic : un vieil ami qui vient de te voir à ton agonie, et tu lui dis que ton Ernest T. est déjà retenu pour un autre !!! » / *Rysunek francuski* (lata trzydzieste) i wbudowany *obraz bez wartości* (peinture nulle). „To nie jest w porządku: stary przyjaciel odwiedza cię w agonii, a ty mu mówisz, że twój Ernest T. jest już zarezerwowany dla kogoś innego!!!"





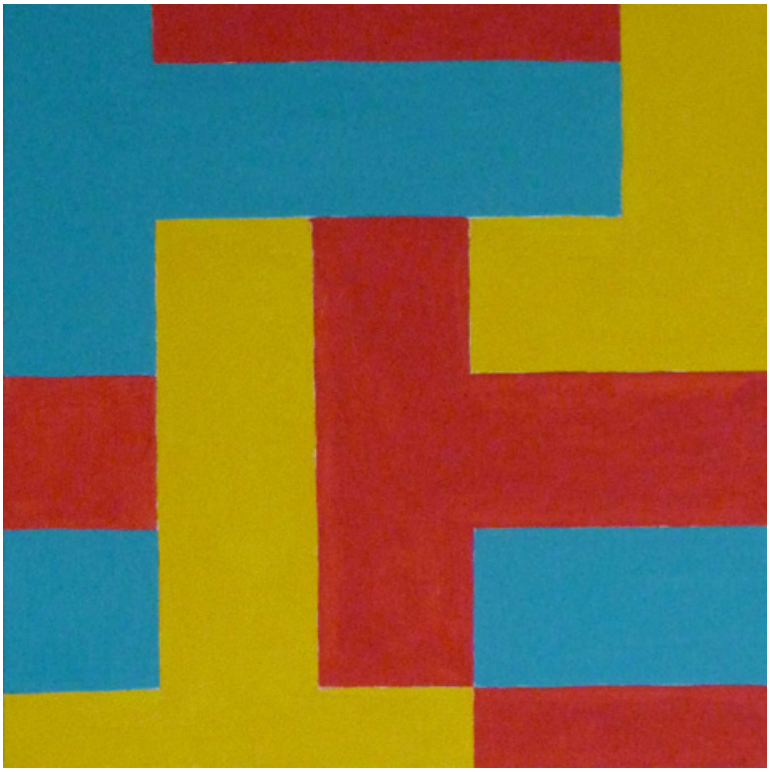
Ernest T., *L'inachevée* 1997–2020 / *Niedokończony* 1997–2020.



Ernest T., *Peinture bavarde* **[Si vous pensez production, réification et diffusion (mais rien d'autre que ça) alors en tant qu'artiste le succès vous est assuré]** / *Obraz gadatliwy* [Jeżeli myślisz o produkcji, uprzedmiotowieniu i upowszechnieniu (lecz o niczym poza tym), to jako artysta masz gwarantowany sukces].

Sztuka i Dokumentacja nr 28 (2023) | *Art and Documentation* no. 28 (2023) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

Ernest T.,
Peinture nulle / Obraz bez wartości.



Ernest T.,
Peinture vandalisée / Obraz zniszczony.





Ernest T., Deux *peintures artistiques* / Dwa *obrazy artystyczne*.

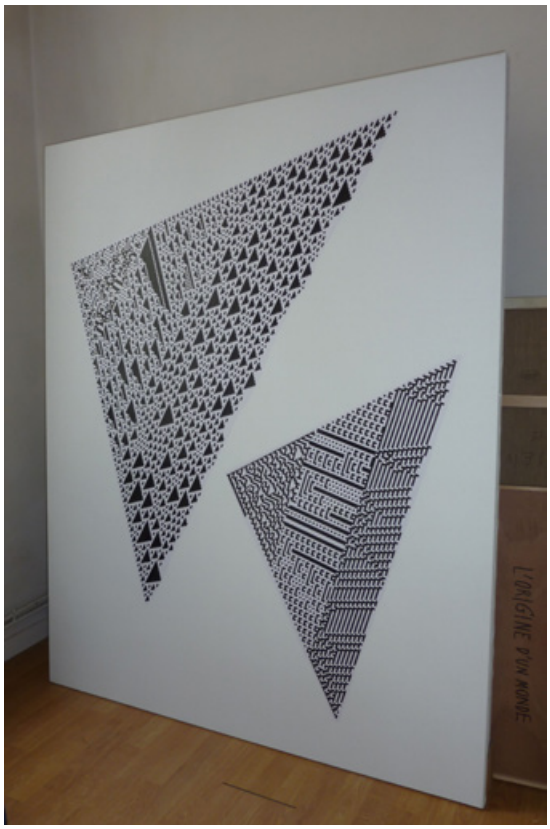


Ernest T., *Peintures bavardes* [C'est mieux sans texte / Made in China / Mérite le détour] / *Obrazy gadatliwe* [Bez tekstu to jest lepsze / Made in China / Warto nadłożyć drogi].

Sztuka i Dokumentacja nr 28 (2023) | *Art and Documentation* no. 28 (2023) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC



Ernest T., Trois *smoud paintings* laissées à l'initiative de ceux qui ont fait l'accrochage / Trzy *smoud paintings* pozostawione inicjatywie tych, którzy wieszali wystawę.



Ernest T., *Suites automatiques* / *Ciągi automatyczne*.

doi:10.32020/ArtandDoc/28/2023/16

AURÉLIE NOURY

ROZMAITOŚCI DLA MARCELA DUCHAMPA

Opracowanie koncepcji wystawy na łamach czasopisma, na wzór drukowanej galerii, jest wymarzoną okazją zgromadzenia pewnej liczby artystów, bez ograniczeń geograficznych lub czasowych. Pozwala to zaprosić artystów ze wielu krajów, sprostać ich wymogom technicznym, sprowadzić dzieła, a nawet zatrzymać je tak długo, jak ma się ochotę. Oczywiście oglądający – ponieważ to określenie nabiera tutaj sensu – będzie mógł uchwycić te dzieła praktycznie tylko oczami. Nie będzie mu dane przemieszczać się wśród nich, ocenić zmysłowo ich obecność w przestrzeni, fotografować ani nawet wyobrazić sobie, że popełnia wobec nich jakiś 'niestosowny' gest. Istotnie, niniejsze dzieła są pomyślane pod kątem druku, nie dlatego, że nie można ich pokazać inaczej, lecz ten sposób istnienia niczego im nie ujmuje, co więcej – stwarza wielorakie możliwości, a w dodatku jest przenośny. Skoro mowa jest o Marcelu Duchampie, dla którego pojęcie reprodukcji było kluczowe, to można przywołać raz jeszcze słowa Johna Baldessariego, które brzmią jak przepowiednia i zarazem jak zasada, która będzie przyświecać tworzeniu tej galerii: „Nikt już nie ogląda sztuki. Róbcie od razu dzieła do reprodukowania w czasopismach artystycznych. Skoro poznajemy dzieła dzięki reprodukcjom, nasze dzieła powinno się tworzyć wyłącznie dla reprodukcji."[1] Czyż trzeba przypominać, że *Fountain* Duchampa znamy tylko za pośrednictwem fotografii wykonanej przez Alfreda Stieglitza, wydrukowanej na okładce drugiego numeru amerykańskiego pisma artystycznego *The Blind Man?*[2] Znaczyłoby to, że sztuka współczesna zawdzięcza cały obszar swych poszukiwań dziełu, które nawet już nie istnieje poza jego obrazami i odtworzeniami To zachęca nas do pozbycia się przesadnie nabożnego stosunku do przedmiotów, tym bardziej, że Duchamp miał bardzo pozytywny stosunek do takich pojęć jak powtórzenie czy odtworzenie, który bardzo za życia propagował. A jednak ten stan faktyczny w przypadku wielu jego dzieł – zagubionych, zapomnianych, wspomaganych, nieszczęśliwych, uszkodzonych, reprodukowanych etc. – nie tylko nie przemawia do rozsądku publiczności i komentatorom, lecz przeciwnie, wydaje się wzmacniać bałwochwalczy stosunek do nich. Jak jakiś wielki prestidigitator, Duchamp pozostawił twórczość pełną dziur i szuflad, rozsiewając tu i ówdzie swoje zagadki bez udzielania na nie odpowiedzi lub sugerując właśnie zbyt wiele możliwych odpowiedzi. Twórczość, która jest tego owocem, można porównać do rozgrywki szachowej, której tysiąc sztucznych inteligencji, nawet przetrenowanych, nie dałoby jej rady.

Mniej więcej z czymś takim mamy do czynienia na tych stronach. Wszyscy są tutaj wielkimi miłośnikami Marcela Duchampa i wszyscy swoimi propozycjami próbują przedrzeć się w okolice tej mistrzowskiej twórczości. Użyte środki są dobrze znane mistrzowi: inscenizacje, przywłaszczenia, gry słów, nagromadzenia, odkrycia, powtórzenia, nieprawidłowe ruchy... Techniki są najprzeróżniejsze: fotografia, akwarela, montaż, rysunek, pismo... To wszystko doprawione zgryźliwym niekiedy humorem, który zawsze dominował nad jego gestami, słowami, dziełami. Czternaścioro artystów z galerii łączy zbliżony wiek oraz pokrewieństwo z ikonografią duchampowską, niezależnie od tego, czy starają się do niej zbliżyć, ją uhonorować, uchwycić, skrytykować czy nawet wykpić. Sieć, jaką stanowią ci artyści z całego świata, nie jest ostateczna, co – 55 lat po jego śmierci – jest pocieszające. Skoro jest rzeczą powszechnie wiadomą, że dzięki książkom zyskuje się przyjaciół,[3] to ta maksyma odnosi się też do Marcela Duchampa. Dzięki niemu wciąż jeszcze zdobywa się nowych przyjaciół.

AURÉLIE NOURY

MISCELLANEA FOR MARCEL DUCHAMP

To have the chance to design an exhibition for the pages in a magazine, as if they were a gallery in print, is the perfect opportunity to bring together a certain number of artists without any of the geographical or time constraints of a traditional exhibition space. This makes it possible to invite artists from all around the world, to respond to any technical requirements, to transport works digitally, and even to keep them as long as desired. Of course, the viewer – and here the term takes on its widest meaning - will have little more than their eyes to take in these pieces. They will not have the leisure to move between them, to sensually appreciate their presence in space, to photograph them, or even to imagine 'making a forbidden move,' such as trying to touch them. Indeed, these works are designed with their printed future in mind; not that they cannot present themselves otherwise, but this mode of existence does not take anything away from them, better, it is multiple and, moreover, portable. Since we are talking about Marcel Duchamp, for whom the notion of reproducibility was central, we can once more hear the words of John Baldessari which sound like an augury and, ultimately, as the principle which presides over the constitution of this gallery: "No one looks at art anymore. Make works directly for reproduction in art magazines. Since we know works via reproductions, our works should be made for reproduction only."[1] Is it necessary to recall that Duchamp's *Fountain* has only come down to us through its photographic portrait by Alfred Stieglitz, printed on the cover of issue two of the American art magazine *The Blind Man*?[2] Does this mean that contemporary art has devoted a whole portion of its research to a work that no longer even exists, outside of images or reconstructions? This should convince us to get rid of any excessive fetishism towards objects, especially as Duchamp was very comfortable with the notions of revival or re-enactment, having largely orchestrated them himself during his lifetime. However, the state of affairs of many of his works - lost, forgotten, 'Helped,' Unhappy,' damaged, reproduced, etc. - far from opening the eyes of the public and critics, will actually have the opposite effect of reinforcing the idolatry they have been spoon-fed. Like some great conjurer, Marcel Duchamp has left a work with holes and drawers, sowing his enigmas here and there without providing answers or, in fact, by providing too many possible answers. The resulting work must be considered like a chessboard whose code even a thousand artificial intelligences, however well-programmed, would not be able to crack.

This is more or less what plays out in these pages. Everyone here is a great admirer of Marcel Duchamp and everyone, through their proposals, tries to push the boundaries of his extraordinary work. The means employed are those familiar to the master: mise-en-scène, appropriations, puns, collections, found objects, new versions, 'illegal moves'... The techniques come from several fields: photography, watercolor, editing, drawing, writing, chess... none of which lack the sometimes grating humor that has always hovered in the background of Duchamp's acts, his words, his works. What the fourteen artists in the gallery have in common is their contemporaneity and their affiliation with Duchampian imagery, whether it is a question of approaching it, honoring it, identifying it, criticizing it, or making fun of it. Whichever. The network that these artists constitute around the world continues still to grow, a fact which, 55 years after Duchamp's passing, is heartwarming. While it is obvious that 'We make friends through books,'[3] the proverb also applies to Marcel Duchamp. Thanks to him, we never stop making friends.

AURÉLIE NOURY

MÉLANGES POUR MARCEL DUCHAMP

Pouvoir concevoir un accrochage dans les pages d'une revue, à l'image d'une galerie imprimée, est l'occasion rêvée de réunir un certain nombre d'artistes sans la contrainte géographique ou temporelle d'un espace d'exposition traditionnel. Cela permet d'inviter des artistes de tous pays, de répondre aux ambitions techniques, de faire transiter les œuvres par voie dématérialisée et même, de les garder aussi longtemps que souhaité. Bien sûr, le *regardeur* – car ce terme prend ici d'autant plus son sens – n'aura guère que ses yeux pour appréhender ces pièces. Il n'aura pas le loisir de se déplacer entre elles, d'apprécier sensuellement leur présence dans l'espace, de les photographier, ni même d'imaginer « déplacer » un geste envers elles. En effet, ces œuvres-ci sont pensées pour leur devenir imprimé ; non pas qu'elles ne puissent se présenter autrement, mais ce mode d'existence ne leur retire rien, mieux, il est multiple et, de surcroît, portatif. Puisqu'il est question de Marcel Duchamp, pour qui la notion de reproduction était centrale, on peut entendre à nouveau les mots de John Baldessari qui sonnent comme un augure et, finalement, comme le principe qui aura présidé à la constitution de cette galerie : « Plus personne ne regarde l'art. Faites directement des œuvres pour la reproduction dans les revues d'art. Puisque nous connaissons les œuvres par des reproductions, nos œuvres devraient être faites uniquement pour la reproduction[1]. » Est-il besoin de rappeler que *Fountain* de Duchamp n'est parvenue jusqu'à nous que par l'intermédiaire de son portrait photographique par Alfred Stieglitz, imprimé en couverture du numéro deux de la revue d'art américaine *The Blind Man*[2] ? Cela voudrait-il dire que l'art contemporain doit tout un pan de ses recherches à une œuvre qui n'existe même plus, en dehors d'images ou de reconstitutions ? Voilà qui nous exhorte à nous débarrasser de tout fétichisme excessif envers les objets, d'autant que Duchamp était très à l'aise avec les notions de reprise ou de reconstitution, l'ayant largement orchestré de son vivant. Pourtant, cet état de fait sur nombre de ses œuvres – perdues, oubliées, aidées, malheureuses, accidentées, reproduites, etc. – loin de raisonner le public et les commentateurs, aura au contraire eu tendance à renforcer l'idolâtrie qu'on leur porte. En grand prestidigitateur, Marcel Duchamp aura laissé une œuvre à trous ou à tiroirs, semant ici ou là ses énigmes sans apporter de réponses ou, justement, en apportant trop de réponses possibles. L'œuvre qui en résulte doit se mesurer à l'échelle de l'échiquier et milles intelligences artificielles, quand bien même surentraînées, n'en viendraient pas à bout.

C'est un peu ceci qui se joue dans ces pages. Tous ici sont de grands admirateurs de Marcel Duchamp et tous, par leurs propositions, tentent de forcer les parages de cette œuvre magistrale. Les moyens employés sont familiers du maître : mises en scène, appropriations, jeux de mots, collections, trouvailles, reprises, coups illégaux… Les techniques sont de plusieurs horizons : photo, aquarelle, montage, dessin, écriture… Le tout non sans l'humour parfois grinçant qui aura toujours régné en toile de fond sur ses gestes, ses mots, ses œuvres. Les quatorze artistes de la galerie ont en commun leur contemporanéité et leur filiation avec l'imagerie duchampienne qu'il s'agisse de l'approcher, de l'honorer, de la cerner, de la critiquer, de s'en moquer même. Le réseau que constituent ces artistes à travers le monde ne tarit pas, ce qui, 55 ans après sa mort, est réconfortant. S'il est patent qu'avec les livres, on se fait des amis[3], un tel adage vaut aussi pour Marcel Duchamp. On ne cesse de se faire, grâce à lui, encore des amis.

Przypisy

[1] John Baldessari, „Information Paintings Never Completed," w *Konzeption / Conception* (Leverkusen: Städliches Museum, 1969), brak numeracji stron. Katalog wystawy.

[2] Marcel Duchamp, Henri-Pierre Roche, Beatrice Wood (eds), *The Blind man*, nr 2, New York, maj 1917.

[3] Roger Willems ed., *Books Make Friends / Os livros fazem amigos* (Amsterdam: Roma Publication, 2006).

Notes

[1] John Baldessari, "Information Paintings Never Completed," in *Konzeption / Conception* (Leverkusen: Städtisches Museum, 1969), n.p. Exhib. cat.

[2] Marcel Duchamp, Henri-Pierre Roche, Beatrice Wood (eds), *The Blind Man*, n° 2, New York, May 1917.

[3] Roger Willems, ed., *Books Make Friends / Os livros fazem amigos* (Amsterdam: Roma Publication, 2006).

Notes

[1] John Baldessari, « Information Paintings Never Completed », in cat. *Konzeption / Conception*, Leverkusen, Städtisches Museum, 1969, n.p.

[2] Marcel Duchamp, Henri-Pierre Roche, Beatrice Wood (eds), *The Blind Man*, n° 2, New York, May 1917.

[3] Roger Willems (ed.), *Books Make Friends / Os livros fazem amigos*, Amsterdam, Roma Publication, 2006.

Nicolas GIRAUD

Nicolas Giraud mieszka i pracuje w Arles i w Paryżu. Prowadzi poszukiwania artystyczne wokół mechanizmów konstruowania i rozpowszechniania obrazu. Jego pracę reprezentuje galeria mfc-michèle didier w Paryżu oraz galeria Frank Dumont w Los Angeles. http://www.ngiraud.com

Nicolas Giraud lives and works in Arles and Paris. He is developing artistic research around the mechanisms of construction and distribution of the image. His work is represented by the mfc-michèle didier gallery in Paris and by the Frank Dumont gallery in Los Angeles. http://www.ngiraud.com

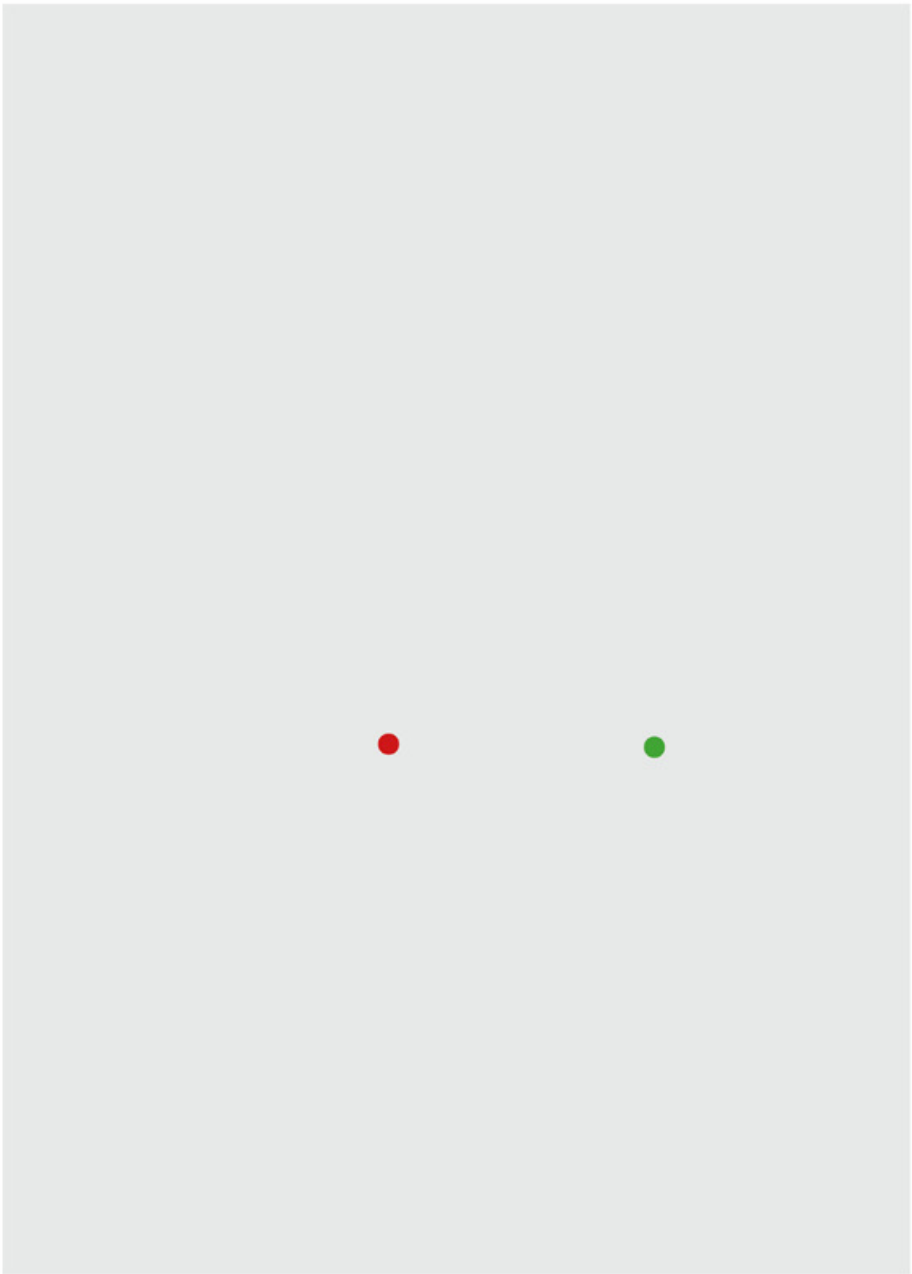
Nicolas Giraud vit et travaille à Arles et Paris. Il développe une recherche artistique autour des mécanismes de construction et de circulation de l'image. Son travail est représenté par la galerie mfc michèle didier à Paris et par la galerie Frank Dumont à Los Angeles. http://www.ngiraud.com

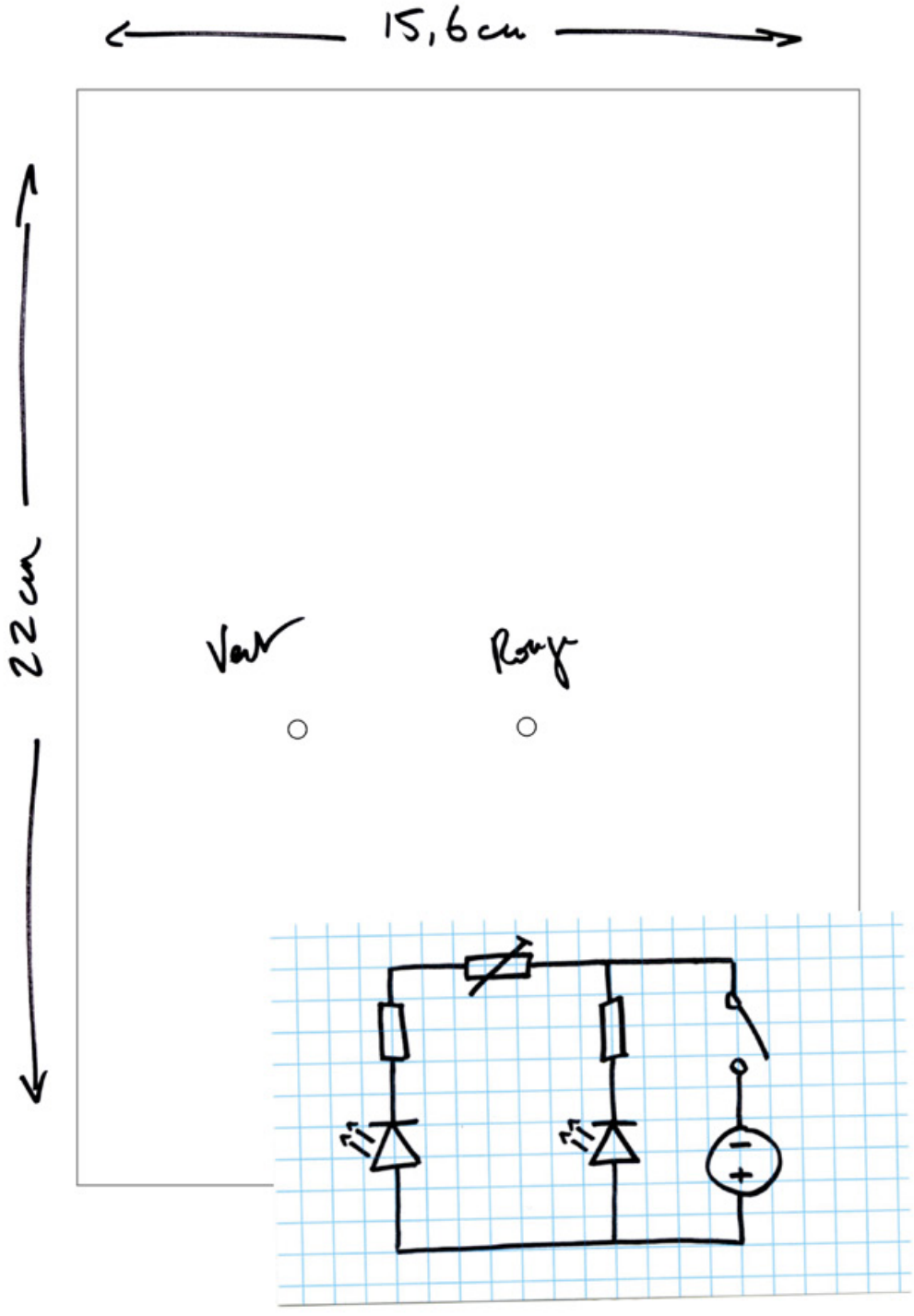
Nicolas Giraud, *Szyld dla apteki* (aluminium 1 mm oraz składniki elektroniczne), plan montażu, 2012/2021.

Nicolas Giraud, *Pharmacy sign* (1 mm aluminum and electronic components), assembly plan, 2012/2021.

Nicolas Giraud, *Enseigne pour pharmacie* (aluminium 1 mm et composants électroniques), plan de montage, 2012/2021.

Sztuka i Dokumentacja nr 28 (2023) | *Art and Documentation* no. 28 (2023) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC





Sztuka i Dokumentacja nr 28 (2023) | *Art and Documentation* no. 28 (2023) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

Pierre GRANOUX

Pierre Granoux (1963, Gap/Francja. Od roku 2000 mieszka i pracuje w Berlinie/Niemcy) jest artystą konceptualnym, niezależnym kuratorem i założycielem galerii LAGE EGAL. Studiował w École des Beaux-Art w Nîmes (Francja), po czym osiadł w Niemczech, gdzie rozwinął działalność kuratorską i artystyczną, sytuującą się pomiędzy dadaizmem, appropriacjonizmem i tradycją sztuki tekstualnej. Będąc od roku 2012 dyrektorem artystycznym i mediatorem galerii LAGE EGAL, której współzałożycielem był w roku 2010, Pierre Granoux uczestniczy aktywnie w wystawach indywidualnych i zbiorowych w Niemczech, we Francji, w Luksemburgu i w Brazylii. Jego dzieła znajdują się w wielu kolekcjach prywatnych i publicznych. https://www.lage-egal.net

Pierre Granoux (1963, Gap /France. Lives and works since 2000 in Berlin /Germany). Pierre Granoux is a conceptual artist, independent curator and founder of the project space LAGE EGAL. He studied in Ecole des Beaux-Arts in Nîmes, France, before moving to Germany and establishing his independent curatorial and artistic practice, situated between Dadaism, appropriationism and the tradition of text-based art. Besides co-founding LAGE EGAL project space in 2010 and serving as its artistic director and mediator since 2012, Pierre Granoux also actively participates in international solo and group exhibitions in Germany, France, Luxembourg and Brazil, amongst others. His works are also included in numerous private and public collections. https://www.lage-egal.net

Pierre Granoux (1963, Gap/France. Vit et travaille depuis 2000 à Berlin/Allemagne) est artiste conceptuel, commissaire indépendant et fondateur de l'espace LAGE EGAL. Il a étudié à l'École des beaux-arts de Nîmes (France), avant de s'installer en Allemagne et d'y établir sa pratique curatoriale et artistique, située entre le dadaïsme, l'appropriationnisme et la tradition de l'art textuel. Parallèlement à la co-fondation de l'espace LAGE EGAL en 2010, dont il est le directeur artistique et le médiateur depuis 2012, Pierre Granoux participe activement à des expositions individuelles et collectives en Allemagne, en France, au Luxembourg ou au Brésil. Ses œuvres font également partie de nombreuses collections privées et publiques. http://www.lage-egal.net



Pierre Granoux, *Marchandesses* [Marszandessy], 2020. Emaliowane tabliczki z nazwami ulic, każda o wymiarach 30 x 50 x 1 cm. „Istnieje w Paryżu ulica Marcela Duchampa, której jedna z czterech tabliczek zawiera błąd. Nazwisko Duchamp jest tam napisane z 's' – rue Marcel Duchamps. Innym wspaniałym błędem jest wzmianka 'Malarz i rysownik,' piękna ironia w przypadku kogoś, kto oświadczył, że porzuca malarstwo w wieku 28 lat. To słynne zbędne 's' i ten urojony zawód stały się inspiracją dla mojej serii tabliczek z nazwami ulic (alej, bulwarów czy nabrzeży...), na których nazwisko Duchampa pisane jest z 's,' a wymieniane na nich zawody artysty, równie fantazyjne, wywodzą się bezpośrednio z tytułów jego dzieł – na przykład *Rozrabiaka spod Austerlitz, Rzeźbiarz podróżny czy Hodowca kurzu.*

Pierre Granoux, *Marchandesses*, 2020. Enamelled street signs, 30 × 50 × 1 cm each. "There is a rue Marcel Duchamp in Paris, one of the four plaques of which contains an error: Duchamp is spelled with an 's' – rue Marcel Duchamps. Another splendid error is the mention 'Painter and draftsman,' a beautiful irony for someone who declared having given up painting at the age of 28. This famous supplementary 's,' and this illusory profession inspired my series of street



signs (avenues, boulevards or quays...) where the name of Marcel Duchamp has an 's' and where the mention of the professions of the artist, just as fanciful, come directly from the titles of his works, such as *Austerlitz streetfighter, Travel sculptor* or even *Breeder of dust* ."

Pierre Granoux, *Marchandesses,* 2020. Plaques de rues émaillées, 30 × 50 × 1 cm chacune. « Il existe à Paris une rue Marcel Duchamp, dont l'une des quatre plaques comporte une erreur : Duchamp y est écrit avec un "s", rue Marcel Duchamps. Une autre erreur magnifique est la mention "Peintre et dessinateur", belle ironie pour celui qui déclara abandonner la peinture à 28 ans. Ce fameux "s" de trop et ce métier illusoire ont inspiré ma série de plaques de rues (d'avenues, de boulevards ou de quais...) où le nom de Marcel Duchamp porte un "s" et où la mention des métiers de l'artiste, tout aussi fantaisistes, viennent directement du nom de ses œuvres, comme par exemple "Bagarreur d'Austerlitz", "Sculpteur de voyage" ou encore "Éleveur de poussière". »

Fiona HUY

Fiona Huy urodziła się w Hongkongu, w roku 1979. Mieszka i pracuje w Paryżu. Jest poetką i plastyczką. W swojej pracy, zbliżonej do poezji konkretnej, eksploruje plastyczne możliwości typografii. Od niedawna jej instalacje operują obrazem cyfrowym zbudowanym na pojęciu *random*. Reprezentuje ją galeria Code.

Fiona Huy was born in Hong Kong in 1979. She lives and works in Paris. She is a poet and visual artist. Her work, close to concrete poetry, explores the plastic potentialities of typography. Recently, her installations have integrated the digital image around the notion of randomness. She is represented by the Code gallery.

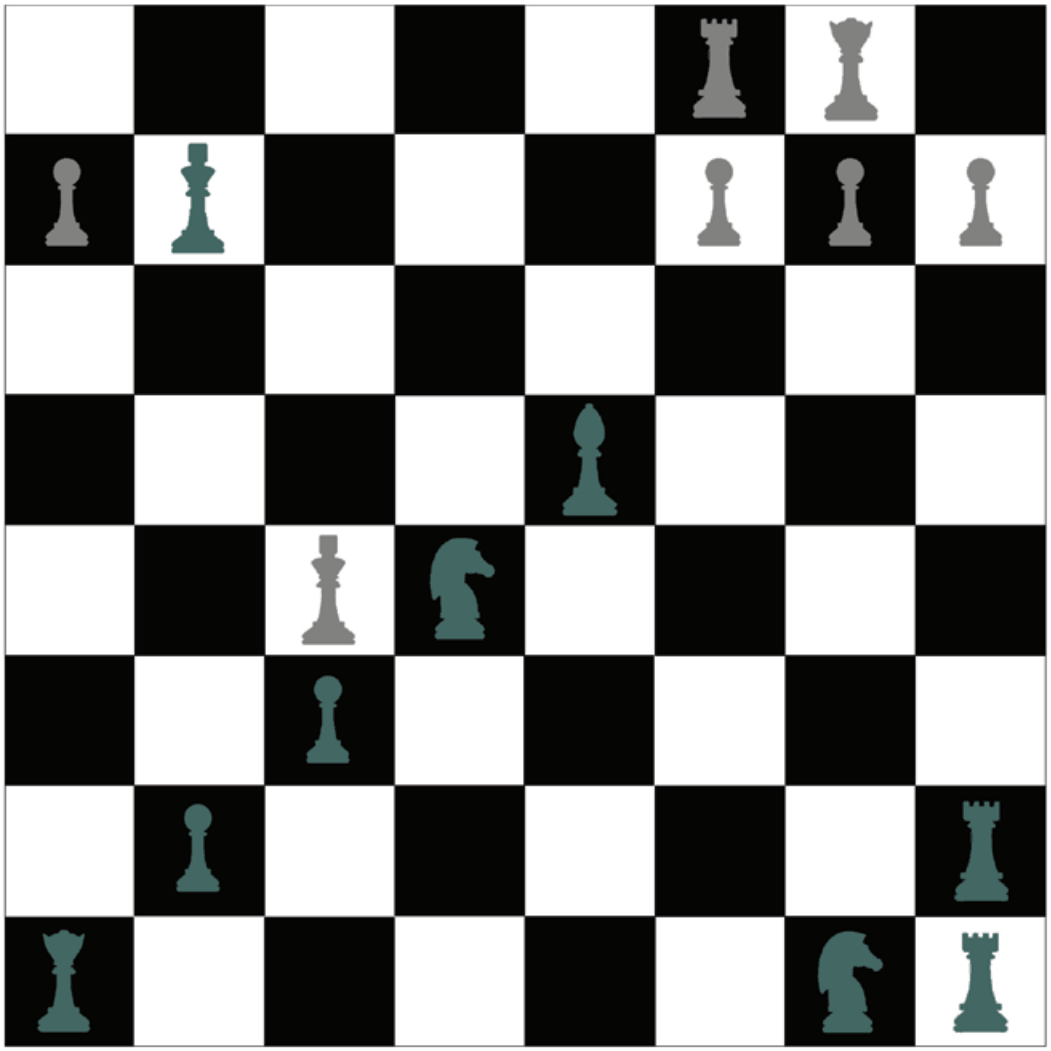
Fiona Huy est née à Hong-Kong en 1979. Elle vit et travaille à Paris. Fiona Huy est poète et plasticienne. Son travail, proche de la poésie concrète, explore les potentialités plastiques de la typographie. Depuis peu, ses installations intègrent l'image numérique autour de la notion de *random*. Elle est représentée par la galerie Code.

Fiona Huy, *L'Échec perpetuel* [Ciągłe niepowodzenie], 2021, barwny druk cyfrowy, 21 x 29,7 cm.

Fiona Huy, *The Perpetual Failure*, 2021. Digital color print, 21 × 29.7 cm.

Fiona Huy, *L'Échec perpétuel*, 2021. Impression numérique couleur, 21 × 29,7 cm.

Sztuka i Dokumentacja nr 28 (2023) | *Art and Documentation* no. 28 (2023) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC



Klaus KILLISCH

Klaus Killisch studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Berlinie Wschodnim w latach 1981–1986. Jego prace były pokazywane na wielu wystawach poświęconych sztuce niemieckiej, między innymi na Biennale w Wenecji, w Sezon Museum of Modern Art w Tokio, w Folkwang Museum w Essen, w New National Gallery w Berlinie, w Brandenburgisches Landesmuseum für moderne Kuns czy w Museum der Bildenden Künste w Lipsku. Klaus Killisch mieszka i pracuje w Berlinie.

Klaus Killisch studied painting at the Art Academy in East-Berlin from 1981-1986. His work has been represented in many exhibitions of German Art including the Biennale in Venice, Sezon Museum of Art in Tokyo, Folkwang Museum in Essen, New National Gallery in Berlin, Brandenburgisches Landesmuseum für moderne Kunst, Museum der Bildenden Künste Leipzig. Killisch lives and works in Berlin.

Klaus Killisch a étudié la peinture à l'Académie des beaux-arts de Berlin-Est entre 1981 et 1986. Son travail a été représenté dans de nombreuses expositions consacrées la création allemande, notamment la Biennale de Venise, le Sezon Museum of Art de Tokyo, le Folkwang Museum d'Essen, la New National Gallery de Berlin, le Brandenburgisches Landesmuseum für moderne Kunst ou le Museum der Bildenden Künste de Leipzig. Klaus Killisch vit et travaille à Berlin.

Klaus Killisch, *Étant donnés or self-portrait in my studio*, 2015. Barwna fotografia cyfrowa.

Klaus Killisch, *Given or self-portrait in my studio*, 2015. Digital color photography.

Klaus Killisch, *Étant donnés or self-portrait in my studio*, 2015. Photographie numérique couleur.

Sztuka i Dokumentacja nr 28 (2023) | *Art and Documentation* no. 28 (2023) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC


A
Bonjour Tristesse
electroclash

Lise LERICHOMME

Lise Lerichomme jest artystką, wykładowczynią i badaczką w Université de Picardie Jules Verne w Amiens. Jej praca wykorzystuje elementy kultur ludowych i historii materialnej, w których odczytuje ona znaki przeobrażeń i rewolucji społecznych. Od paru lat zajmuje się w swoich pracach zgłębianiem użytku jaki czynimy z ozdób i klejnotów, aby wyrażać kobiecą cielesność i solidarność.

Lise Lerichomme is an artist and teacher-researcher at UPJV-Amiens. Her work is nourished by elements of popular cultures and material histories in order to read the signs of social transformations and societal revolutions. For several years now, her work has explored the use made of ornaments and jewelry to express collective corporealities and feminine solidarity.

Lise Lerichomme est artiste et enseignante-chercheure à l'UPJV-Amiens. Son travail se nourrit d'éléments de cultures populaires et d'histoires matérielles afin d'y lire les signes des transformations sociales et des révolutions sociétales. Depuis quelques années, ses travaux creusent dans l'usage fait des ornements et bijoux pour dire les corporéités collectives et les solidarités féminines.

Lise Lerichomme, *La Môme Bijou* (Dziewczyna Klejnot), 2021, akwarela na papierze, 42 x 29,7 cm. Motywy inspirowane biżuterią, którą Rrose Sélavy ma na sobie na zdjęciu Man Raya z 1921 roku.

Lise Lerichomme, *La Môme Bijou*, 2021. Watercolor on paper, 42 × 29.7 cm. Motifs from the jewelry worn by Rrose Sélavy in the 1921 Man Ray photograph.

Lise Lerichomme, *La Môme Bijou*, 2021. Aquarelle sur papier, 42 × 29,7 cm. Motifs issus des bijoux portés par Rrose Sélavy sur le cliché de Man Ray de 1921.

Sztuka i Dokumentacja nr 28 (2023) | *Art and Documentation* no. 28 (2023) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC





Cécile MAINARD/I

Od czasu wydania mniej więcej dziesięciu książek poetyckich, które noszą już wyraźne rys założeń programowych, Cécile Mainard/i zwraca się w coraz większym stopniu ku pisaniu plastycznemu i refleksyjnemu, jak również ku uprawianiu pewnego gatunku artystycznego/nieartystycznego wymyślanego przez siebie, w oparciu o litery swego nazwiska: Mainardises. Twórczość polega zatem nie na wyparciu się 'poematu,' lecz jego przemieszczeniu.

After a dozen poetic books which clearly already bear the mark of systems, Cécile Mainard/i has been moving more and more towards plastic and reflexive writing as well as towards the practice of an artistic / non-artistic genre that was created using the letters of her name: the Mainardises. The work thus advances not by the disavowal of the 'poem,' but by its displacement.

Depuis une dizaine de livres poétiques qui portent nettement déjà la marque de dispositifs, Cécile Mainard/i s'oriente de plus en plus vers une écriture plasticienne et réflexive ainsi que vers la pratique d'un genre artistique/non-artistique qu'elle s'est inventé à partir des lettres de son nom : les « Mainardises ». L'œuvre avance ainsi non dans le désaveu du « poème », mais dans son déplacement.

Cécile Mainard/i, *WANTED: $2000 Drawer,* 2018. Barwny druk cyfrowy, 37 x 46 cm, alias: Marcel Duchamp, *WANTED: $2000 Reward,* 1923. Litografia, 41 x 30 cm. Znalezisko archeologiczne, wykonane z poprawionego ready-made Marcela Duchampa z roku 1923. *Wanted: $2000 Reward* jest źródłem tego obrazu. Jest też źródłem książki zatytułowanej *Roman d'exposition* , która powraca do lustrzanego odbicia słowa REWARD w słowie DRAWER, które pozostawało dotąd niezauważone. *Roman d'exposition* ukazało się w Éditions Art&fiction.

Cécile Mainard/i, *WANTED: $2000 Drawer,* 2018. Digital color printing, 37 × 46 cm. a.k.a.: Marcel Duchamp, *WANTED: $2000 Reward,* 1923. Lithograph, 41 × 30 cm. An archaeological find, made in a rectified ready-made by Marcel Duchamp dating from 1923, *Wanted: $2000 Reward* is at the origin of this image. It also appears influenced by a recently unearthed book called *Roman d'exposition,* whose title came about as the result of the first word being reflected in a mirror. Whether this "discovery" was accidental or deliberate remains unresolved to this day. *Roman d'exposition* was to be published by Éditions Art&fiction.

Cécile Mainard/i, *WANTED: $2000 Drawer,* 2018. Impression numérique couleur, 37 × 46 cm, alias : Marcel Duchamp, *WANTED: $2000 Reward,* 1923. Lithographie, 41 × 30 cm. Une trouvaille archéologique, faite dans un ready-made rectifié de Marcel Duchamp datant de 1923, « Wanted : $2000 Reward » est à l'origine de cette image. Elle l'est aussi d'un livre intitulé *Roman d'exposition* qui revient sur le retournement en miroir du mot REWARD en celui de DRAWER, à ce jour resté inavéré. *Roman d'exposition* est paru aux Éditions Art&Fiction en 2023.

Sztuka i Dokumentacja nr 28 (2023) | *Art and Documentation* no. 28 (2023) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC


WANTED
$2,000 REWARD

Mathieu MERCIER

Urodzony w 1970 roku Mathieu Mercier jest artystą i kuratorem wystaw. Absolwent École nationale supérieure d'art w Bourges oraz Institut des hautes études en arts plastiques w Paryżu, otrzymał nagrodę im. Marcela Duchampa w 2003 roku, po której miał wystawę indywidualną w Centre Georges Pompidou. Cała jego twórczość została pokazana w Musée d'Art moderne de la Ville de Paris w 2007 roku, a następnie w Kunsthalle w Norymberdze w roku 2008. Od tego czasu miał wiele ważnych wystaw, między innymi w CREDAC w Ivry, we FRI-ART we Fryburgu, w Fondation Ricard w Paryżu (2012), w Kunstmuseum w Sankt Gallen, w Villa Merkel w Esslingen (2014), w Portique Centre d'art w Hawrze (2018) oraz we FRAC Normandie w Caen (2019). Jego twórczość jest reprezentowana przez galerie: Mehdi Chouakri (Berlin), Massimo Minini (Brescia), Lange & Pult (Zurych) oraz Albarrán-Bourdais (Madryt). Od początku kariery Mathieu Mercier prowadzi rozważania nad definicją miejsca przedmiotów zarówno w przemyśle produkującym dobra konsumpcyjne, jak i w obszarze sztuki. Jego poszukiwania znajdują wyraz w nieustannym badaniu symbolicznych i utylitarnych funkcji przedmiotów. Przez długi czas pracował nad wydaną wersją *Pudełka-w-walizce* Marcela Duchampa, opublikowaną przez Walthera Königa.

Born in 1970, Mathieu Mercier is an artist and curator. A graduate of the National School of Art in Bourges and the Institute for Advanced Studies in Plastic Arts in Paris, he won the Marcel Duchamp Prize in 2003, followed by a personal exhibition at the Center Pompidou. His complete works were shown at the Modern Art Museum of the City of Paris in 2007, then at the Kunsthalle in Nuremberg in 2008. Several important exhibitions have since been dedicated to him, at CREDAC in Ivry, at FRI-ART in Friborg, at the Fondation Ricard in Paris (2012), at the Kunstmuseum in St Gallen, at the Villa Merkel in Esslingen (2014), at the Portique Center d'art du Havre (2018) and at the Frac Normandie in Caen (2019). His work is represented by the Mehdi Chouakri (Berlin), Massimo Minini (Brescia), Lange & Pult (Zurich) and Albarrán-Bourdais (Madrid) galleries. Since the beginning of his career, Mathieu Mercier has been reflecting on the definition of the place of the object both in consumer industry and in the field of art. His research results in a permanent questioning of the symbolic and utilitarian functions of objects. He worked at length on an edited version of Marcel Duchamp's *Box in a valise*, published by Walther König.

Sztuka i Dokumentacja nr 28 (2023) | *Art and Documentation* no. 28 (2023) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

Né en 1970, Mathieu Mercier est artiste et commissaire d'expositions. Diplômé de l'École nationale supérieure d'art de Bourges et de l'Institut des hautes études en arts plastiques de Paris, il a obtenu le prix Marcel Duchamp en 2003, suivi d'une exposition personnelle au Centre Georges Pompidou. L'ensemble de son travail a été montré au musée d'Art moderne de la Ville de Paris en 2007, puis à la Kunsthalle de Nuremberg en 2008. Plusieurs expositions importantes lui ont été consacrées depuis, au CREDAC à Ivry, à FRI-ART à Fribourg, à la Fondation Ricard à Paris (2012), au Kunstmuseum de St Gallen, à la Villa Merkel à Esslingen (2014), au Portique Centre d'art du Havre (2018) et au Frac Normandie à Caen (2019). Son travail est représenté par les galeries Mehdi Chouakri (Berlin), Massimo Minini (Brescia), Lange & Pult (Zurich) et Albarrán-Bourdais (Madrid). Depuis le début de sa carrière, Mathieu Mercier mène une réflexion sur la définition de la place de l'objet à la fois dans l'industrie de la consommation et dans le champ de l'art. Sa recherche se traduit par un questionnement permanent sur les fonctions symboliques et utilitaires des objets. Il a longuement travaillé sur une version éditée de la « boîte en valise » de Marcel Duchamp, publiée par Walther König.

Mathieu Mercier, *Przypadkowe zbliżenie na zbiór przedmiotów i dokumentów z epoki związanych ze słynnymi „zapiskami" Marcela Duchampa,* 2021. Barwne fotografie cyfrowe. Kolekcja została pokazana po raz pierwszy w Muzeum Sztuk i Rzemiosł w Paryżu w 2018 roku, a następnie we FRAC-Normandie-Caen w roku 2019.

Mathieu Mercier, *Random focus on a collection of period objects and documents relating to the famous 'notes' by Marcel Duchamp,* 2021. Digital color photographs. The collection was shown for the first time at the Musée des Arts et Métiers in Paris in 2018, then at the Frac Normandie-Caen in 2019.

Mathieu Mercier, *Focus aléatoire sur une collection d'objets et de documents d'époque relatifs aux fameuses « notes » de Marcel Duchamp,* 2021. Photographies numériques couleur. La collection a été montrée pour la première fois au musée des Arts et Métiers à Paris en 2018, puis au Frac Normandie-Caen en 2019.

CALFAS

ANCIEN ÉLÈVE DE L'ÉCOLE CENTRALE DE PARIS
INGÉNIEUR DES ARTS ET MANUFACTURES

UTILISATION DES
FORCES
ATURELLES

PRIX : 2 FR. 50

DITIONS DE "SCIENCES ET VOYAGES"
ARIS :: 3, Rue de Rocroy :: PARIS



COMM
ON SE M



PARIS
ERNEST FLAMMARION
26, rue Racine,

Composition : Menthol-Salicylate de Méthyle-Lanoline

BAUME BENGUÉ
ANALGÉSIQUE
GOUTTE. RHUMATISMES
NÉVRALGIES

Dr BENGUÉ, 16, RUE BALLU, PARIS (9e)
PHARMACIEN DE 1re CLASSE

Adresse télégraphique : CHLORETHYLE-PARIS

SAPOLIN ENAMEL
PORCELAIN FINISH

4 PALE BLUE	3 IVORY
5 YELLOW	9 PINK
125 NEW BLUE	11 LIGHT GREEN
7 VERMILION	27 DARK YELLOW
36 AZURE BLUE	8 SILVER GRAY
19 DARK GREEN	38 ULTRAMARINE
33 MAROON	21 BLUE GREEN

1 GLOSS WHITE 31 FLAT WHITE 23 GLOSS BLACK

SAPOLIN ENAMEL
PORCELAIN FINISH

2 ROSE	37 SEA GREEN
6 MOSS GREEN	34 ORANGE
24 CARDINAL RED	28 SKY BLUE
16 LIGHT BLUE	14 OAK BROWN
148 WALNUT BROWN	35 RUBY

SAPOLIN GILDINGS

SAPOLIN PALEGOLD	SAPOLIN ALUMINUM

31 FLAT BLACK 32 BLUE TINT 33 ROYAL BLUE

KOLLROS — GÉOMÉTRIE DESCRIPTIVE

GÉ
DE

ART

OMPES
TRIFUGES



. DUMONT
PARIS

Bibliothèque de Philosophie scientifique

H. POINCARÉ
Membre de l'Institut
Professeur à la Faculté des Sciences de l'Université de Paris.

La Science
et
l'Hypothèse



TONDEUSE-RASOIR
N° 36/00000

LA JOCON

SPÉCIALE POUR

LA COUPE

QUE SCIENTIFIQUE INTERNATIONALE

J. ANDRADE

MOUVEMENT

FÉLIX ALCAN Éditeur



LA

CHRONOPHOT



LA FOIRE A NEUILLY



HIVER 1912-1

WILLIAMS

SPORTS & JE

Costumes de

1 & 3, Rue Caumartin

(Angle du Boulevard de la Madeleine)

Téléphone 288-26

Succursale : 39, Rue Sainte-Ce

t Chez Soi

E

ANDOW

MITATIONS

27 Septre 1899

Prix :

72 Frs

d Developer

BREVET

N° 264616



ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR DE LA PHOTOGRAPHIE.

(CONFÉRENCES DU CONSERVATOIRE NATIONAL DES ARTS ET MÉTIERS.)

LA

CHRONOPHOTOGRAPHIE,

PAR

J. MAREY,

Membre de l'Institut.

PAUL RICHER

Physiolo

Art



— Croyez-moi, allez!... il n'y a encore que les célibataires pour comprendre les femmes mariées!...
Dessin d'Albert Guillaume.




















LE BAISER EN CAPOTE


58 - CURIOSITE DE DOMESTIQUE
Ma patronne... elle gagne beaucoup à être connue.






THEATRICAL CREAM


COMMANDEMENTS DE LA MARIÉE


Baromètre de l'Amour
VARIABLE
Gde PLUIE
BEAU TEMPS
TEMPÊTE
BEAU FIXE
CALME
-J K-
2097




POT
LA NORMANDIE

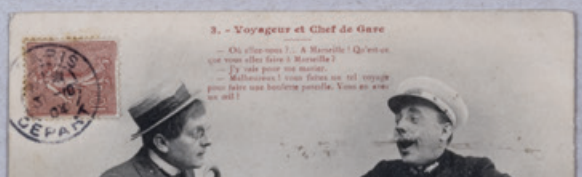



NÉCESSITÉ N'A POINT DE LOI


ALMANACH VERMOT — 1919


Défense de cracher




3. - Voyageur et Chef de Gare



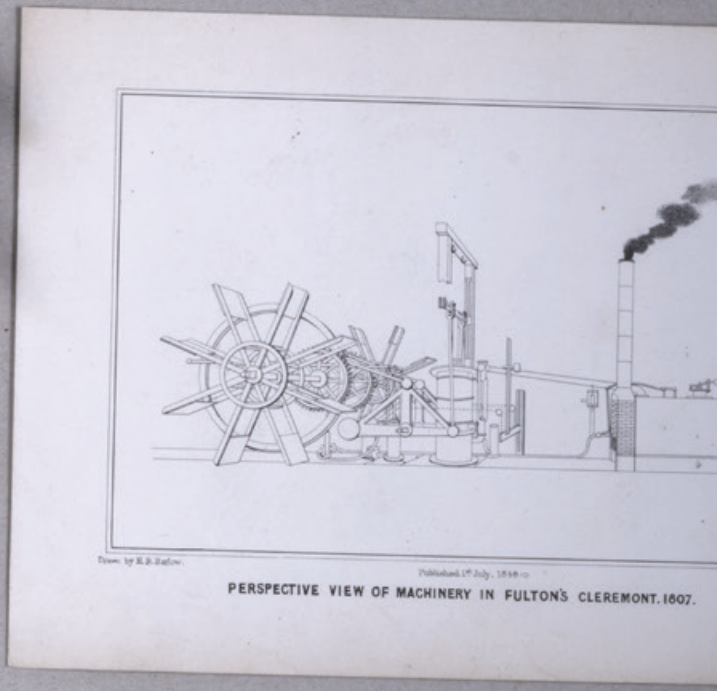












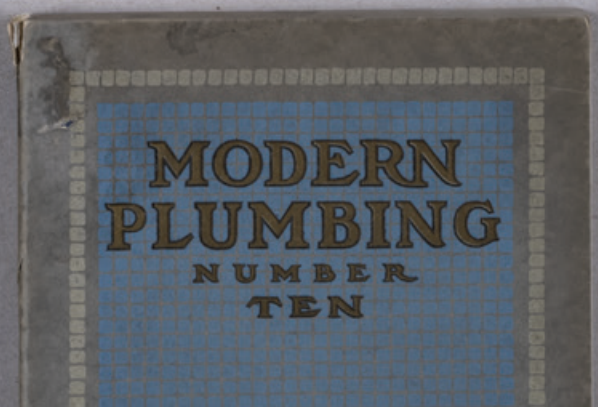
FACES À AILETTES
&
AREILS SPÉCIAUX

1913

Prix Annulés

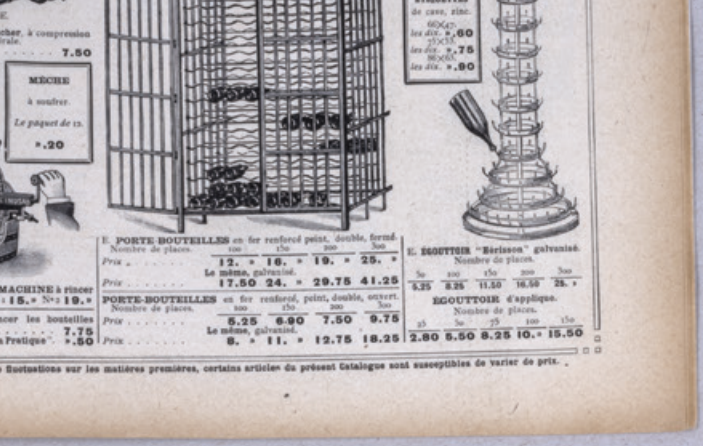
CHAPPÉE & FILS
FONDEURS-CONSTRUCTEURS
LE MANS










MÈCHE
à souder.
Le paquet de 12.
».20
7.50
MACHINE à nicer
15.» N° 19.»
7.75
».50
E. PORTE-BOUTEILLES en fer renforcé peint, double, fermé.
Nombre de places. 100 150 200 300
Prix . . . . . 12. » 16. » 19. » 25. »
Le même, galvanisé.
Prix . . . . . 17.50 24. » 29.75 41.25
PORTE-BOUTEILLES en fer renforcé, peint, double, ouvert.
Nombre de places. 100 150 200 300
Prix 5.25 6.90 7.50 9.75
Le même, galvanisé.
Prix . . . . . 8. » 11. » 12.75 18.25
E. ÉGOUTTOIR "Bérisson" galvanisé.
Nombre de places. 50 100 150 200 300
6.25 8.25 11.50 16.50 25. »
ÉGOUTTOIR d'applique.
Nombre de places. 35 50 75 100 150
2.80 5.50 8.25 10.» 15.50
Fluctuations sur les matières premières, certains articles du présent Catalogue sont susceptibles de varier de prix.

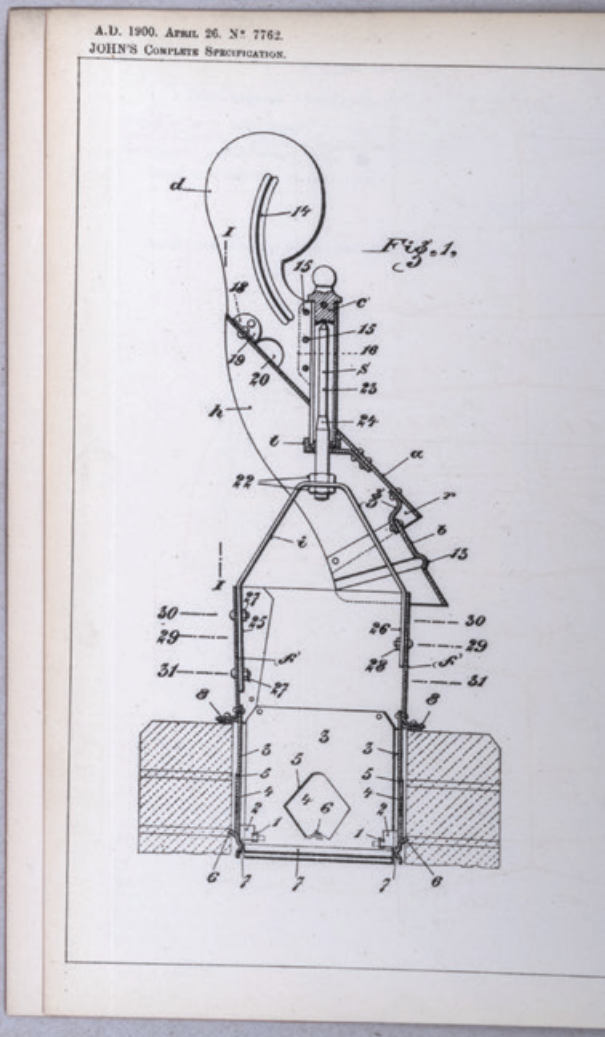

AUTO
MOBILINE

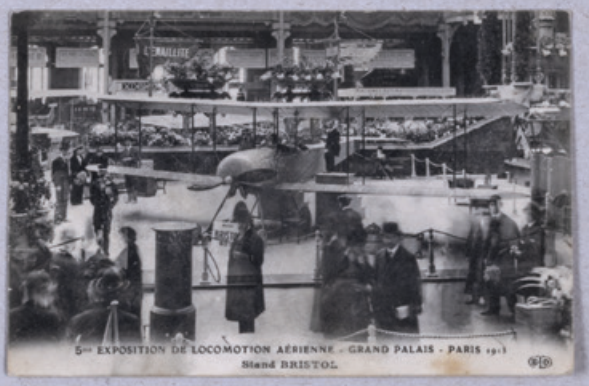





LA SCIENCE AMUSANTE, par TOM TIT
2. - Un jet d'eau sortant d'une bouteille
Souffles fortement, à diverses reprises, dans une bouteille contenant de l'eau, en bouchez chaque fois le goulot avec votre pouce. Faites alors glisser le pouce pour découvrir un trou d'air, et l'eau s'échappera en un jet mince jaillissant à une grande distance.




A.D. 1900. April 26. N° 7762.
JOHN'S Complete Specification.
Fig. 1.


5me EXPOSITION DE LOCOMOTION AÉRIENNE - GRAND PALAIS - PARIS 1913
Stand BRISTOL

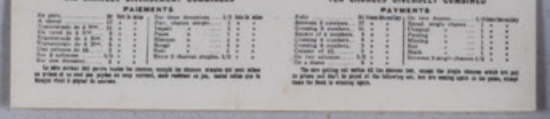

RT
PHES
QUES


Le Baromètre de l'Amour




N° A. 2004
Cupid's
Pay
the sum of
This Cheque must be signed on t






Sarony
CIGARETTES


LA MARINE FRANÇAISE
A la Foire – Le jeu de massacre


au panorama de Paris;


LA JOCONDE
VOTRE JOCONDE VOUS ADRESSE
UNE AFFECTUEUSE CARESSE


LES ATTRACTIONS
DE L'EXPOSITION
Le Tourbillon
Le Tobogan






PARIS. — La Grande Roue
Avenue de Suffren. — LL.


Louis Vernassier L'homme-protée-musical-excentrique.
Dans ses
Travestis
DAME




MAGIC CITY
SOCIÉTÉ ANONYME
AU CAPITAL DE 5.000.000 DE FRANCS
DIVISÉ EN 50.000 ACTIONS DE 100 FRANCS CHACUNE


VERMOT — 1919

Bruno NAGEL

Bruno Nagel jest artystą i poetą, zapraszającym poetę do sfery sztuki a artystę do sfery poezji. Stosuje naprzemiennie te formaty, próbując czasami zbliżyć je do siebie i połączyć jeden z drugim. Na swoim blogu pod tytułem *Sprachbehausung* zajmuje się podstawowymi zasadami dizajnu, takimi jak obraz, znaki, symbole, typografia. Dla artysty pracownia jest wszędzie. Wszystko jest tworzywem i inspiracją. Impulsem rozmowy na temat poszerzonego pojmowania sztuki. Niech strumień płynie.
https://www.brunonagel.de

Bruno Nagel works as an artist and a poet, taking the poet into art and the artist into poetry. He switches between the formats, brings them together, and composes the one in the other. With his label *Sprachbehausung* he examines design fundamentals such as Image Sign Symbol Typeface Letter Symbol Typography. The studio in the classical sense is everywhere. Everything is material and inspiration. The conversation impulse for the expanded concept of art. Let the flow flow.
https://www.brunonagel.de

Bruno Nagel est artiste et poète, invitant le poète dans la sphère de l'art et l'artiste dans celle de la poésie. Il alterne les formats, tentant parfois de les rapprocher et de composer l'un avec l'autre. Au sein de son label *Sprachbehausung*, il s'intéresse aux principes fondamentaux du design tels que l'image, les signes, les symboles, la typographie. L'atelier au sens classique est partout. Tout est matière et inspiration. L'impulsion de la conversation pour le concept élargi de l'art. Laissez couler le flux.
http://www.brunonagel.de

Sztuka i Dokumentacja nr 28 (2023) | *Art and Documentation* no. 28 (2023) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC



Bruno Nagel, *Mit dem Lehrling in der Sonne,* 2018. Barwna fotografia cyfrowa wykonana przez Andreasa Bressmera, 35 x 50 cm.

Bruno Nagel, *Mit dem Lehrling in der Sonne,* 2018. Digital color photography by Andreas Bressmer, 35 × 50 cm.

Bruno Nagel, *Mit dem Lehrling in der Sonne*, 2018. Photographie numérique couleur par Andreas Bressmer, 35 × 50 cm.

Aurélie NOURY

Aurélie Noury jest kierowniczką biblioteki w l'École Supérieure d'Art & Média (ESAM) w Caen i redaktorką w Wydawnictwie Incertain Sens, w którym wydawała między innymi dziennik *Sans niveau ni mètre* oraz, wraz z Leszkiem Brogowskim i Anne Mœglin-Delcroix, kieruje serią wydawniczą Grise, poświęconą badaniom nad publikacjami artystów. W latach 2007-2022 była koordynatorką Gabinetu Książek Artystów na Uniwersytecie Rennes 2. Jest zaangażowana w pracę badawczą wokół figury wyrzeczenia, pojęć reedycji i dzieł zaginionych lub fikcyjnych. W 2009 roku założyła wydawnictwo Lorem Ipsum, w ramach którego prowadzi działalność plastyczną.
www.editions-loremipsum.com

Aurélie Noury is in charge of the library at the École Supérieure d'Art & Média (ESAM) in Caen and editor at Éditions Incertain Sens, where she is in charge of the journal *Sans niveau ni maître* and, with Leszek Brogowski and Anne Mœglin-Delcroix, she is responsible of the GRISE collection, devoted to researches on artists' publications. Between 2007 and 2022, she was coordinator of the Cabinet du livre d'artiste (CLA) at the University of Rennes 2. Engaged in research work around the figure of renunciation, notions of reissues, and lost or fictitious works, she founded Éditions Lorem Ipsum in 2009, within which she carries out her artistic activity.
www.editions-loremipsum.com

Aurélie Noury est responsable de la bibliothèque de l'École Supérieure d'Art & Média (ESAM) de Caen et éditrice aux Éditions Incertain Sens, où elle est notamment en charge du journal *Sans niveau ni mètre* et, avec Leszek Brogowski et Anne Mœglin-Delcroix, de la collection Grise, consacrée aux recherches sur les publications d'artistes. Entre 2007 et 2022, elle a été coordinatrice du Cabinet du livre d'artiste (CLA) à l'université Rennes 2. Engagée dans un travail de recherche autour de la figure du renoncement, des notions de rééditions et d'œuvres disparues ou fictives, elle a fondé les Éditions Lorem Ipsum en 2009, au sein desquelles s'inscrit son activité plastique.
www.editions-loremipsum.com

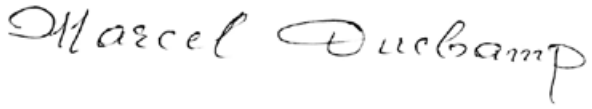
Sztuka i Dokumentacja nr 28 (2023) | *Art and Documentation* no. 28 (2023) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

Aurélie Noury, *MD x 1, x 2 i x 3,* 2017. Czarny druk cyfrowy na papierze japońskim, 31 x 21 cm
(3 egzemplarze każdego). W wyniku korespondencji z francuskimi imiennikami Marcela Duchampa powstała reprodukcja ich podpisów w pierwotnym miejscu na listach.

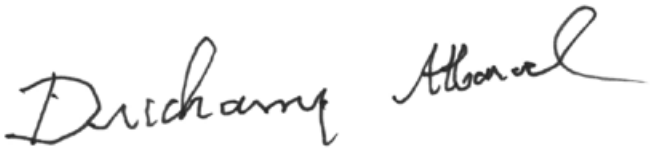
Aurélie Noury, *MD × 1, × 2 and × 3,* 2017. Black digital print on Japanese paper, 31 × 21 cm (edition of 3 for each). Following correspondence with the French namesakes of Marcel Duchamp, reproduction of their signature, in their original place in the letters.

Aurélie Noury, *MD ×1, ×2 et ×3,* 2017. Impression numérique noire sur papier japonais, 31 × 21 cm
(édition de 3 pour chacun). Suite à une correspondance avec les homonymes français de Marcel Duchamp, reproduction de leur signature, à leur place d'origine dans les lettres.





Sztuka i Dokumentacja nr 28 (2023) | *Art and Documentation* no. 28 (2023) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC



Hubert RENARD

Hubert Renard stara się podawać w wątpliwość materialność dzieła sztuki oraz zgłębiać elementy, które je otaczają i decydują o jego istnieniu – jego ‘paratekst.’ Buduje możliwą karierę artysty, który nosi jego nazwisko, tworząc od początku archiwum dzieła ‘modelowego,’ które pojawiło się w latach siedemdziesiątych i podąża za modami, wielkimi dyskusjami, które naznaczyły koniec XX wieku. Dzieło sztuki zostaje tu wyparte przez jego dokumentację. Praca ta jest pokazywana w formie wystaw dokumentalnych, wykładów performatywnych (*La Conférence des échelles* od roku 2001) lub publikowana w katalogach wystaw i monografiach. Hubert Renard miał na przykład wystawy indywidualne w Artotece w Lyonie w 2003 roku, w Gabinecie Książki Artysty w Rennes w roku 2008, w galerii CAUE w Limoges w 2009, w Centrum Książek Artystów w Saint-Yrieix-la-Perche w 2013 czy w galerie mfc-michèle didier w Paryżu w 2017 i 2021. Opublikował całość wykonanej pracy, zadbawszy o kompletność i ścisłość katalogu *raisonné*: Alain Farfall, *Hubert Renard – Catalogue raisonné, 1969–1998*, mcf-michèle didier, 2021.
http://hubrenard.free.fr

Hubert Renard seeks to question the materiality of the work of art and to shake up the elements that surround it and cause it to exist, its ‘paratext.’ He built the possible career of an artist who bears his own name, by creating from scratch the archives of an ‘exemplary’ work that appeared in the 1970s and which follows the fashions and the great debates that marked the end of the 20th century. The art object is stolen for the benefit of its documentation. This work is shown in the form of documentary exhibitions, lectures-performances (The Conference of Ladders, since 2001), or published in exhibition catalogs or monographs. Thus, Hubert Renard had personal exhibitions at the artothèque de Lyon in 2003, at the Cabinet du livre d'artiste in Rennes in 2008, at the CAUE gallery in Limoges in 2009, at the Center for artists' books in Saint-Yrieix-la-Perche in 2013 or at the mfc-michèle didier gallery in Paris in 2017 and 2021. He has published the sum of the work carried out by playing on the exhaustiveness and rigor of the *catalogue raisonné*: Alain Farfall, Hubert Renard – collected works, 1969-1998, mfc-michèle didier, 2021.
http://hubrenard.free.fr

Hubert Renard cherche à mettre en doute la matérialité de l’œuvre d’art et à bousculer les éléments qui l’entourent et la font exister, son « paratexte ». Il construit la possible carrière d’un artiste qui porte son nom, en créant de toutes pièces les archives d’une œuvre « exemplaire » apparue dans les années 1970 et qui suit les modes et les grands débats ayant marqué la fin du XXe siècle. L’objet d’art est subtilisé au profit de sa documentation. Ce travail est montré sous forme d’expositions documentaires, de conférences-performances (*La Conférence des échelles*, depuis 2001), ou publié dans des catalogues d’exposition ou des monographies. Hubert Renard a eu des expositions personnelles à l’artothèque de Lyon en 2003, au Cabinet du livre d’artiste à Rennes en 2008, à la galerie du CAUE à Limoges en 2009, au Centre des livres d’artistes de Saint-Yrieix-la-Perche en 2013 ou à la galerie mfc-michèle didier à Paris en 2017 et 2021. Il a publié la somme du travail réalisé en jouant sur l’exhaustivité et la rigueur du catalogue raisonné : Alain Farfall, *Hubert Renard – Catalogue raisonné, 1969-1998*, mfc-michèle didier, 2021.
http://hubrenard.free.fr

TOUT DUCHAMP

LEBEL, Robert
Sur Marcel Duchamp *[1902-1958]*
Éditions Trianon, Paris, 1959

N° 1 > n° 5 cat. Clair > n° 6 cat. Schwarz 69 > n° 17 cat. Schwarz 97
L'Église de Blainville, 1902

N° 207 > n° 159 cat. Clair > n° 342 cat. Schwarz 69 > n° 554 cat. Schwarz 97
Gilet, 1958

SCHWARZ, Arturo
The Complete Works of Marcel Duchamp
Thames and Hudson, London, 1969

N° 1 > n° 5 cat. Lebel > n° 6 cat. Schwarz 97
Suzanne Duchamp Seated in a Red Armchair, 1902

N° 411 > n° 659 cat. Schwarz 97
The Mayor of Cadaqués, 1968

CLAIR, Jean
Marcel Duchamp
Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, Paris, janvier 1977

N° 1 > n° 2 cat. Schwarz 97
Parva Domus, Magna Quies, 1902

N° 181 > n° 410 cat. Schwarz 69 > n° 662 cat. Schwarz 97
Cheminée anaglyphe, 1968

SCHWARZ, Arturo
The Complete Works of Marcel Duchamp *– Revisited and Expanded Edition*
Thames and Hudson, London, 1997

N° 1
Magdeleine at the Piano, 1900

N° 663
Faux Vagin (False Vagina), 1962-63

Hubert Renard, *Tout Duchamp*, 2021. Arkusz A4, czarno-biały druk cyfrowy. Pierwsze i ostatnie pozycje różnych katalogów *raisonnés* twórczości Marcela Duchampa.

Hubert Renard, *Tout Duchamp*, 2021. One A4 sheet, black & white digital printing. First and last occurrences of the various Complete Works of Marcel Duchamp.

Hubert Renard, *Tout Duchamp*, 2021. Un feuillet A4, impression numérique noir & blanc. Premières et dernières occurrences des différents catalogues raisonnés de l'œuvre de Marcel Duchamp.

David RENAULT

David Renault urodził się w Rennes w 1979 roku, mieszka i pracuje w Écouen (Francja). Jest artystą i wykładowcą. Od 2006 roku tworzy z Mathieu Tremblinem duet Bracia Ripoulain. David Renault wykorzystuje miasto jako obszar eksperymentów wizualnych i dźwiękowych oraz inspiruje się praktykami nomadycznymi, dzikimi i anonimowymi, aby transponować najprostszymi środkami cisze i nieporządek właściwe terenom porzuconym i innym miejskim nieużytkom. Najbardziej interesuje go interwencja w przestrzeń miejską, tworzenie narzędzi, nadawanie przedmiotom nowych funkcji, a także tworzenie instalacji, fotografii i filmów wideo w celu dokumentowania i wzbogacania swoich eksperymentów.

David Renault was born in Rennes in 1979, he lives and works in Écouen, France. He is an artist and a teacher. He formed the Ripoulain Brothers with Mathieu Tremblin in 2006. David Renault uses the city as a territory for visual and sound experiments and is inspired by nomadic, wild and anonymous practices to transpose with rudimentary means the silences and disorders specific to the no-man's-lands and other neglected urban spaces. He favors intervention in urban space, the creation of tools, the *détournement* of objects, and uses installations, photographs, and videos to document or further explore his experiments.

David Renault est né à Rennes en 1979, il vit et travaille à Écouen, France. Il est artiste et enseignant et forme avec Mathieu Tremblin le duo les Frères Ripoulain depuis 2006. David Renault utilise la ville comme territoire d'expérimentations visuelles et sonores et s'inspire des pratiques nomades, sauvages et anonymes pour transposer avec des moyens rudimentaires les silences et désordres propres aux terrains vagues et autres délaissés urbains. Il privilégie l'intervention dans l'espace urbain, la création d'outils, le détournement d'objets, et recourt à des installations, photographies, et vidéos pour documenter ou réinvestir ses expérimentations.

Sztuka i Dokumentacja nr 28 (2023) | *Art and Documentation* no. 28 (2023) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

ReadyMade™

Solutions For Modern Artists

David Renault, *ReadyMade™*, 2021.
Czarno-biały druk cyfrowy, 21 x 29,7 cm.

David Renault, *ReadyMade™*, 2021 Black & white digital print, 21 × 29.7 cm.

David Renault, *ReadyMade™*, 2021.
Impression numérique noir & blanc, 21 × 29,7 cm.

Matthieu SALADIN

Matthieu Saladin jest artystą i wykładowcą sztuk plastycznych na Université Paris 8 (TEAMeD / AI-AC). Jego praktyka artystyczna wpisuje się w konceptualne podejście do sztuki będące, poprzez powtarzalne użycie dźwięku, refleksją nad tworzeniem przestrzeni oraz nad historią form i procesów twórczych, a także nad związkami między sztuką i społeczeństwem z punktu widzenia ekonomicznego i politycznego. Jego twórczość reprezentuje galeria Salle Principale.

Matthieu Saladin is an artist and lecturer in visual arts at the University of Paris 8 (TEAMeD / AI-AC). His artistic practice is part of a conceptual approach to art, reflecting, through a recurrent use of sound, on the production of spaces and on the history of forms and creative processes, as well as on the relationships between art and society, economically and politically. His work is represented by the Salle Principale gallery.

Matthieu Saladin est artiste et maître de conférences en arts plastiques à l'université Paris 8 (TEAMeD / AI-AC). Sa pratique artistique s'inscrit dans une approche conceptuelle de l'art, réfléchissant, à travers un usage récurrent du son, sur la production des espaces et sur l'histoire des formes et des processus de création, ainsi que sur les rapports entre art et société du point de vue économique et politique. Son travail est représenté par la galerie Salle Principale.

Matthieu Saladin, *, 2021. Zabieg typograficzny. W październiku 1915 roku Duchamp pisze po angielsku tekst zatytułowany *The*, w którym każde pojawienie się rodzajnika *The* jest zastąpione asteryskiem. W październiku 2021 roku ten sam zabieg zostaje zastosowany przy każdym pojawieniu się nazwiska Duchamp w reprodukowanym tutaj tekście Leszka Brogowskiego i Aurélie Noury.

Matthieu Saladin, *, 2021. Typographical intervention. In October 1915, Duchamp wrote a text in English entitled *The*, where any appearance of the article *the* was replaced by an asterisk. In October 2021, the same process was applied to each occurrence of the name Duchamp in the text by Leszek Brogowski and Aurélie Noury, reproduced here.

Matthieu Saladin, *, 2021. Intervention typographique. En octobre 1915, Duchamp écrit un texte en anglais intitulé *The*, où toute apparition de l'article *the* est remplacée par un astérisque. En octobre 2021, le même procédé est appliqué à chaque occurrence du nom Duchamp dans le texte de Leszek Brogowski et Aurélie Noury, ici reproduit.

Sztuka i Dokumentacja nr 28 (2023) | *Art and Documentation* no. 28 (2023) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

L'intervention de Matthieu Saladin (*) est visible p. 302-308.
Interwencja Matthieu Saladin (*) na s. 302-308.

Mathieu TREMBLIN

Mathieu Tremblin urodził się w Le Mans w roku 1980, mieszka w Strasburgu (Francja), a pracuje w Europie i poza nią. Jest artystą, badaczem i wykładowcą. Wraz z Davidem Renault tworzy od roku 2006 duet Bracia Ripoulain. Mathieu Tremblin czerpie inspirację z anonimowych, niezależnych i spontanicznych praktyk i ekspresji w przestrzeni miejskiej. Organizuje procesy twórcze lub proste, ludyczne akcje, których celem jest refleksja nad systemami prawodawstwa, wyobrażania i symbolizowania miasta. Rozwija również twórcze badania wokół związków między miejskimi praktykami artystycznymi, miejskim aktywizmem i globalizacją. Przybierają one postać przedsięwzięć wydawniczych, kuratorstwa wystaw lub propozycji współpracy: Éditions Carton-pâte (od roku 2007), Paper Tigers Collection (od roku 2010), Office de la créativité (2011–2013), Post-Posters (od roku 2019), zbiór dokumentów Amicale du Hibou-Spectateur (2021).

Mathieu Tremblin was born in Le Mans in 1980, he lives in Strasbourg, France, and works in Europe and beyond. He is an artist and teacher-researcher. He formed the Frères Ripoulain duo with David Renault since 2006. Mathieu Tremblin is inspired by anonymous, autonomous and spontaneous practices and expressions in urban space. He implements creative processes or simple and playful actions to question the systems of legislation, representation and symbolization of the city. He is also developing research-creation around the links between urban artistic practices, urbanities and globalization. This takes the form of editorial management, exhibition curation or even collaborative proposals: Carton-paste Editions (since 2007), Paper Tigers Collection (since 2010), Office of creativity (2011–2013), Post-Posters (since 2019), the Amicale du Hibou-Spectateur documentary collection (2021).

Mathieu Tremblin est né au Mans en 1980, il vit à Strasbourg, France, et travaille en Europe et au-delà. Il est artiste et enseignant-chercheur. Il forme avec David Renault le duo les Frères Ripoulain depuis 2006. Mathieu Tremblin s'inspire des pratiques et expressions anonymes, autonomes et spontanées dans l'espace urbain. Il met en œuvre des processus de création ou des actions simples et ludiques pour questionner les systèmes de législation, de représentation et de symbolisation de la ville. Il développe aussi une recherche-création autour des liens entre pratiques artistiques urbaines, urbanités et globalisation. Elle prend la forme de direction éditoriale, de curation d'exposition ou encore de propositions collaboratives : Éditions Carton-pâte (depuis 2007), Paper Tigers Collection (depuis 2010), Office de la créativité (2011–2013), Post-Posters (depuis 2019), le fonds documentaire de l'Amicale du Hibou-Spectateur (2021).

Sztuka i Dokumentacja nr 28 (2023) | *Art and Documentation* no. 28 (2023) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC



Mathieu Tremblin, *Hair de Paris*, 2018. Naklejka samoprzylepna wykrojona na gablocie, Paryż (FR), 110 x 15 cm.

Mathieu Tremblin, *Hair de Paris*, 2018. Cutout sticker on window, Paris (FR), 110 × 15 cm.

Mathieu Tremblin, *Hair de Paris*, 2018. Autocollant sur vitrine, Paris (FR), 110 × 15 cm.

Éric WATIER

Éric Watier jest artystą i profesorem sztuk plastycznych w École nationale supérieure d'architecture w Montpellier. Jego praktyka, poświęcona wyłącznie publikacjom, docieka ekonomicznych, politycznych i społecznych konsekwencji dostępności form przed i po rewolucji cyfrowej. Jego prace można ściągnąć z portalu http://monotonepress.net.

Éric Watier is an artist and professor of visual arts at the Montpellier National School of Architecture. His practice, exclusively devoted to publication, questions the economic, political and social consequences of the availability of forms and content before and after the digital revolution. His work can be downloaded from http://monotonepress.net.

Éric Watier est artiste et professeur en arts plastiques à l'École nationale supérieure d'architecture de Montpellier. Sa pratique, exclusivement consacrée à la publication, questionne les conséquences économiques, politiques et sociales de la disponibilité des formes et des contenus avant et après la révolution numérique. Son travail est téléchargeable sur http://monotonepress.net.

Éric Watier, *Im to jest łatwiejsze, tym jest piękniejsze: prolegomena do najpiękniejszej wystawy świata*, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2015, s. 1. Druk offsetowy czarno-biały, 19 x 13,4 cm. (Zamocować na podłodze wieszak na płaszcze, żeby zrealizować *Trébuchet* (Pułapka), to łatwe. Zrobił to Marcel Duchamp i każdy może to zrobić ponownie.).

Éric Watier, *'The easier it is, the more beautiful:' introduction to the most beautiful exhibition in the world*, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2015, p. 1. Black & white offset printing, 19 × 13.4 cm. Fixing a coat rack to the floor to make *Trébuchet* (Trap) is easy. Marcel Duchamp did it and anyone can do it again.

Éric Watier, *Plus c'est facile, plus c'est beau : prolégomènes à la plus belle exposition du monde*, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2015, p. 1. Impression offset noir & blanc, 19 × 13,4 cm.

Sztuka i Dokumentacja nr 28 (2023) | *Art and Documentation* no. 28 (2023) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

Fixer une patère au sol pour faire *Trébuchet*, c'est facile.
Marcel Duchamp l'a fait et tout le monde peut le refaire.

doi:10.32020/ArtandDoc/28/2023/17

BIBLIOTEKA MARCELA DUCHAMPA

Sztuka i Dokumentacja nr 28 (2023) | *Art and Documentation* no. 28 (2023) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

doi:10.32020/ArtandDoc/28/2023/18

Marc DÉCIMO

BIBLIOTEKA MARCELA DUCHAMPA, BYĆ MOŻE

Przedmowa

Życie jest cudowną rzeczą do przeżycia, kiedy przeżywa się je z przyjemnością, i na tym, rzec można, polegał mój humor.

Marcel Duchamp & Alain Jouffroy
Marcel Duchamp, Dumerchez / Centre G. Pompidou
Paris 1997, s. 38.

Powiedzieć o jakiejś bibliotece, że się tworzy i rozpada, niekiedy jeszcze za życia właściciela, to dostrzec, jak ścisłe są związki czasu z samym pojęciem biblioteki. Rzadkie są kolekcje zastygłe, chyba że jakaś instytucja zdoła zachować część lub całość zbiorów, gdyż dana kolekcja ma jakieś znaczenie historyczne lub estetyczne. Inwentarz pośmiertny pozostaje bardzo często dla potomności jedynym wyraźnym świadectwem tego, że w jakimś domu nie miano oporu przed otaczaniem się książkami. Rozproszenie biblioteki w domu aukcyjnym, antykwariacie czy księgarni jest niemal nieuchronne ku wielkiej radości wszelkiej maści zbieraczy i poszukiwaczy rzeczy rzadkich. Taki bywa najczęściej los bibliotek prywatnych, prestiżowych lub nieznanych (biblioteki płoną rzadziej, niż o tym się pisze), tak że każdy może znów zacząć gdzie indziej to, co jakiś miłośnik książek zaczął tam. Normalne jest w życiu książek to, że krążą, przechodzą z rąk do rąk, są ofiarowywane, odbierane, wymieniane, pożyczane, kradzione, oddawane. Marcel Duchamp miał książki i zostały one zachowane. Mówić o jego bibliotece to uchwycić ją w pewnym momencie jej historii. Od roku 1968, w którym Duchamp umarł, biblioteka była przenoszona i z biegiem lat znacznie się wzbogaciła. Historia tej biblioteki nie stanęła w miejscu. Alexina Sattler (1906–1995), zwana „Teeny" (żona Marcela Duchampa), wciąż dokładała do niej w Villiers-sous-Grez własne książki, a pani Jacqueline Matisse-Monnier, przejąwszy spadek po swojej matce, nadal rozwijała zbiory. Istnieje tam naprawdę pewien zasób, bogaty w archiwa i książki, który zawiera nie tylko książki, które należały do Marcela Duchampa, ale również większość dotyczących go publikacji. Dodałem do tego tych parę książek, które dawniej należały do Marcela Duchampa, a dzisiaj są w posiadaniu Paula Matisse'a i Pierre-Noëla Matisse'a. W obecnym kształcie biblioteka ta składa się też ze starych książek, których część pochodzi prawdopodobnie z Rouen; są tam rzadkie książki

dla dzieci, parę podręczników szkolnych czy książek rozrywkowych. Niektóre, których pochodzenie jest wyraźnie oznaczone, należały do jego sióstr i braci: do Yvonne Duchamp (1895–1969), do Raymonda Duchamp-Villona (1876–1918), do Suzanne Duchamp (1889–1960) i do jej męża Jeana Crottiego (1878–1958), a przede wszystkim do Gastona Duchampa (1875–1963) alias Jacques'a Villona. Marcel Duchamp nigdy nie dysponował w domu całością tej rodzinnej biblioteki; w posiadanie niektórych książek Teeny weszła nawet po roku 1968, kiedy została uregulowana sprawa spadku po Villonie. A więc ta biblioteka mogłaby równie dobrze być biblioteką Jacques'a Villona jak Marcela Duchampa. Duchamp wiele podróżował po dwóch kontynentach. Często się przeprowadzał. Długo mieszkał w małych mieszkaniach i pomieszkiwał w hotelach. To pozwala przypuszczać, że mógł deponować niektóre ze swych książek u Suzanne Duchamp lub u Jacques'a Villona i że mógł mieć do niektórych pozycji dostęp, gdy tego potrzebował; rodzina była bardzo zgrana. W tych warunkach trudno jest oczywiście poznać dzisiaj dokładną historię niektórych książek czy dokumentów oraz ustalić, które z książek w tej bibliotece należały z pewnością do Marcela Duchampa. Jedynie książkom zawierającym dedykacje lub jakieś szczególne wzmianki możemy przyznać ten bezdyskusyjny status. Można by dodać do nich książki dedykowane Rrose Sélavy i R. Muttowi. Czy należałoby jednak wykluczyć niektóre tomy, które należały do Teeny, do Teeny i Pierre'a Matisse'a (1900–1989), nowojorskiego marszanda, za którego wyszła, do Pierre'a i Patricii Matisse'ów (byłej żony Roberta Matty)? Czy nie są one częścią biblioteki małżeńskiej? Domyślny inwentarz, który proponuję, wykracza zatem poza książki, które miały się znajdować u Duchampów na samym początku października 1968 roku, w mieszkaniu w Neuilly-sur-Seine, książki, które – fizycznie dostępne, w zasięgu ręki – były możliwe do przeczytania.

Nie dodaliśmy książek podarowanych przez Duchampa. Na przykład *Almanachu Vermot 1919* ofiarowanego Michelowi Sanouillet 25 lutego 1952 roku.[1] Na przykład książki Kandinskiego (1866–1944) *Über das Geistige in der Kunst* (O duchowości w sztuce), która wróciła do biblioteki po śmierci Duchampa, w ramach spuścizny Jacques'a Villona. Teeny podarowała ją Pontusowi Hulténowi w trakcie retrospektywy Duchampa w 1977 roku, odbywającej się w ramach inauguracji Centrum Georges'a Pompidou w Paryżu. Są w niej podkreślone, a niekiedy przetłumaczone niektóre ustępy pierwszego, drugiego i szóstego rozdziału. Na przykład również – autorstwa Pierre-Camille Revela – *Le Hasard, ses lois et ses conséquences dans les sciences et en philosophie* (Przypadek, jego prawa i jego konsekwencje w nauce i filozofii), wraz z *Essai sur la métempsychose basée sur les principes de la biologie et du magnétisme physiologique* (Szkic o metempsychozie opartej na zasadach biologii i magnetyzmu fizjologicznego), które ukazały się w wydawnictwie Chacornac & Durville w roku 1909.[2] Ta książka została powierzona Davidowi Gascoyne (1916–2001), angielskiemu poecie surrealiście, związanemu z Éluardem i Ernstem, który wielokrotnie mieszkał we Francji… kiedy pewnego dnia została przekazana Jacqueline Matisse-Monnier przez jej sąsiada księgarza, który widział czasem, że Duchamp u niej bywał. Na okładce można przeczytać napisane ręką poety pytanie: „One of the Sources of the Originality of Marcel Duchamp?"[3]

Nie chodziło o to, by wymieniać tutaj książki pożyczone i oddane, zagubione, wypożyczone, książki być może przejrzane lub przeczytane gdzie indziej, oraz te zapewne przekartkowane w Bibliotece Świętej Genowefy, w 1912 roku, kiedy Duchamp był tam bibliotekarzem. Ani nawet o to, by dodać do tego domyślnego inwentarza księgozbiór Mary Reynolds (1891–1950), towarzyszki życia Duchampa przez blisko dwadzieścia pięć lat (poznaje ją w lipcu 1924 roku). Bez czego można by sądzić, że biblioteka jest tylko czymś urojonym. Nie ulega jednak prawie wątpliwości, że spośród 612 książek, które liczy znakomity zbiór Mary Reynolds, żadna nie została przez Duchampa dokładnie przeczytana: była to również biblioteka mniej lub bardziej wspólna. Niektóre książki zawierają dedykacje, w których znamienne jest to, że są skierowane raz do jednego, raz do drugiego z nich dwojga. A na 612 zgromadzonych pozycji 71 tomów zostało oprawionych przez Mary Reynolds, niekiedy z pomocą Duchampa, który

zaprojektował makietę. Jeżeli są one dzisiaj przechowywane w zasadzie w komplecie w bibliotece Ryersona i Burnhama w Art Institute w Chicago, to dzięki wstawiennictwu Duchampa. Cztery dni potem, jak Duchamp zjawia się u jej wezgłowia, na rue Hallé 9 w Paryżu, 30 września 1950 roku, Mary Reynolds umiera. Duchamp postanawia wówczas pozostać w Paryżu do 14 października, aby spakować książki zgromadzone przez trzydzieści lat i wysłać je do jej brata Franka Brookesa Hubacheka, który postanowi podarować je Art Institute. Wiadomo, że od roku 1951 aż do opublikowania katalogu Hubachek i Duchamp pracowali pilnie przez prawie sześć lat i że Duchamp napisał przedmowę. Kiedy w końcu katalog, zatytułowany *Surrealism and its Affinities: The Mary Reynolds Collection*, będzie gotowy, w roku 1956, Hubachek upewni się, że każdy z przyjaciół jego siostry będzie mógł otrzymać egzemplarz.[4] Adresy otrzymał nie tylko od Duchampa, ale także od Cocteau, Barnesa, Caldera, Flannera i innych. Jedną z najbardziej wzruszających odpowiedzi przysłał Cocteau, który napisał do Duchampa:

> My very dear Marcel – It is rare that death leaves warm ashes. Thanks to you, this is what is happening for Mary. I congratulate and embrace you.[5]

Przeglądając katalog tego księgozbioru ma się nieodparte wrażenie, że Duchampa w ogóle nie interesowały te książki, z których niektóre są jemu dedykowane, by przytoczyć tylko parę przykładów. Weźmy Pierre'a de Massot (1900–1969) *Prolégomènes à une éthique sans métaphysique: ou Billy, bull-dog et philosophe* (Prolegomena do etyki bez metafizyki, albo Billy, buldog i filozof), ozdobione sześcioma ilustracjami Tonny'ego Kristiansa (1907–1977).[6] Jest tam napisane:

> Już dawno temu podpisałbym tę książkę, gdybym wiedział, że należy do Pani, zwłaszcza od chwili, gdy założyła Pani mojemu buldogowi tak suty i piękny płaszcz; proszę wybaczyć zwłokę, dowodzi ona, że mimo upływu lat nadal się kochamy. Love to you and love to Marcel. Pierre. August 22.37.

Weźmy książkę Josepha Cornella (1903–1973) *Monsieur Phot (seen through the stereoscope): Scenario for a Film* z 1933 roku, z następującą dedykacją:

> Marcelowi Duchamp
> w dowód wdzięczności
> Joseph Cornell
> Jan. 1934.[7]

Albo Jeana Cocteau (1889–1963) *Les Parents terribles: pièces en trois actes* (Straszni rodzice: sztuka w trzech aktach) (Gallimard, Paris ok. 1938) z dołączoną luźną kartką, na której czytamy:

> Mój drogi Marcelu, moja droga Mary, Sélavy. Ściskam Was (1939).[8]

Czy wreszcie Jeana Crottiego (1878–1958), jego szwagra: *Tabu Dada: poèmes et dessins 1916–1921, Courants d'air sur le chemin de ma vie, 1916–1921* (Tabu Dada: wiersze i rysunki 1916–1921, Przeciągi na drodze mojego życia, 1916–1921) ze wzmianką, że to dla Mary Reynolds i Marcela Duchampa.[9]

Jeżeli większość książek, które figurują w kolekcji przechowywanej w Villiers została opublikowana po roku 1950, to trzeba przyjąć, że biblioteka ta ukształtowała się częściowo po śmierci Mary Reynolds. Duchamp trzymał w niej jednak niektóre spośród swych książek, zwłaszcza te ulubione, których zresztą być może nigdy nie przeczytał.

Tak twierdzą świadkowie: Duchamp czytał niewiele. Dowody rzeczowe wydają się to potwierdzać, ale prawdą jest, że bystry czytelnik może wywąchać książkę po przeczytaniu pięćdziesięciu stron. Wiele tomów nie jest rozciętych, lecz nic nie stoi na przeszkodzie temu, by czytać rozchylając obie kartki od dołu. Niektóre są rozcięte częściowo – lecz na ogół nie dalej niż do strony 50, czy Marcel Duchamp uzbroił się w nożyk do papieru? A co z książkami rozciętymi?

Bliscy artysty kładą mocny nacisk na fakt, że tyle rozmyślał. Zapewniają, że dużo palił i że przez całe życie zajmował się głównie rozmyślania-

mi i problemami szachowymi. Wszystkie te twierdzenia można zaakceptować i zniuansować. Od śmierci Marcela Duchampa minęło trzydzieści pięć lat, a niektóre książki wciąż wydzielają, to prawda, kiedy się je bierze do ręki, delikatny zapach cygar. Zauważa się też czasem u dołu niektórych książek ślady wypalenia pozostawione przez rozproszony popiół. Co się zaś tyczy zapisków na marginesach, podkreśleń, notatek sporządzonych i pozostawionych między kartkami, to znajduje się je wyłącznie i bardzo rzadko w książkach dotyczących szachów oraz w książce hiszpańskiego eseisty i powieściopisarza Ortegi y Gasseta (1884–1955), opublikowanej w wydawnictwie Doubleday & Company, Inc., Garden New York 1956, 187 stron: *The Dehumanization of Art*. Można sądzić, że są to ślady uważnej lektury, być może w trakcie przygotowywania odczytu, wygłoszonego w 1957 roku w Houston, na temat „procesu twórczego." Zakładki, zwyczajne skrawki papieru pozostawione między kartkami, są niezwykle rzadkie. Zostało to dostrzeżone. Koneser uzna być może za budujące ustępy zakreślone w książce Maxa Euwe (1937) na temat szachów. Lub za niepokojące kilka zdań zaznaczonych kreską na marginesie w dziele Maxa Stirnera (1806–1856) *L'Unique et sa propriété* (Jedyny i jego własność) w tłumaczeniu opublikowanym przez Pauwerta w roku 1960. Czy Duchamp sprawdza tam, co pomyślał? Co myśli? Czy znajduje tam sformułowane, skonceptualizowane to, co zilustrował?[10] Czy niepokoi się o te teksty i kupuje je raz jeszcze, ponieważ w latach sześćdziesiątych ludzie zadają mu tyle pytań? Nie trzeba mieszać spraw: żadna rzeczywista biblioteka nie wyczerpuje sumy książek, które ma się w głowie, zarówno tych, które się przeczytało lub przejrzało, jak i tych, o których ma się jakieś wyobrażenie, prawdziwe lub fałszywe, na podstawie wiedzy powszechnej. Podobnie jak żadna biblioteka, którą ma się w umyśle, nie musi pokrywać się z książkami, które ma się do dyspozycji na półkach. Wśród mechanizmów, które uruchamiają się w trakcie tworzenia lub obmyślania, tryby, które włączają pamięć człowieka wykształconego, otwierają dostęp do labiryntu, którego jeden z korytarzy ma ściany wyłożone książkami. A książkowe reminiscencje wyskakują lub nie i ewoluują według często też zagadkowych reguł. Wątki gubią się czasem w tej plątaninie. Tajne i zapieczętowane archiwa, w których już nie wiadomo, co się znajduje, książkowe lochy niepamięci, z których docierają jedynie wrażenia szukające oddźwięku, by się ujawnić. Co pozostaje z lektur kogoś, kto twierdząc, że poszukuje inspiracji wśród pisarzy, nie czytał lub czytał mało? Czy mamy szansę odkryć w trajektorii jego twórczości odciski, ślady lub nie wiadomo co jeszcze?

Jeżeli nakreślenie portretu Duchampa, z pewnością nieukończonego, lecz wyrazistego w swoich konturach, na podstawie listy książek ma pewną szansę powodzenia, to biblioteka Mary Reynolds jest nierozłącznie związana z tą, którą zamierzamy opisać, domniemaną biblioteką Duchampa. Z tych samym powodów nie sposób oddzielić książek Teeny i rzeczywiście nie są one oddzielone, chyba że chodzi o książki na temat szachów, do których, jak się wydaje, Duchamp przywiązywał szczególną wagę. Być może jest to jedyny jego prawdziwy księgozbiór. A jeżeli tak jest, to zgódźmy się, że ten portret Duchampa-bibliotekarza, utrzymany w stylu Arcimbolda, zbudowany iluzorycznie z książek, nabiera pewnych cech prawdopodobieństwa. To, co powinniśmy ukazać czytelnikowi, to ów efekt rzeczywistości, lista książek, które figurowały w 1968 roku w bibliotece Teeny i Marcela. A przecież stojąca na półce książka, nawet opatrzona obfitymi notatkami (co zresztą nigdy się tu nie zdarza), nie świadczy o tym, że została przeczytana, zrozumiana i przyswojona. Znaczyłoby to, że księgozbiór albo niczego nie dowodzi, albo mówi wszystko. To badaczom źródeł, którzy pracują nad egzegezą, przypada w udziale delikatne zadanie odtwarzania tych zarysów. Duchamp niektóre z nich ujawnił, inne ukrył. Wskazał parę nazwisk z biblioteki idealnej, autorów uwielbianych, którzy – na czysto subiektywnej zasadzie – są ozdobą jego regałów mózgowych. Tutaj jednak 'biblioteka Marcela Duchampa' (wraz z księgozbiorem Teeny) jest tą, która pod koniec jego życia wypełniała jego półki. Są to współczesne książki o sztuce, powieści, jakieś eseje czy książki starsze, w tym pochodzące ze zbiorów rodzinnych; wszystkie zostały wydane przed październikiem 1968 roku, co potwierdzają

metryczki drukarskie. Są jeszcze książki o szachach. Książki, które Duchamp mógł lub mógłby przekartkować, trzymając je przed oczami. Są to obietnice lektury. Ale gdy tylko to powiemy, przyłapujemy się na fantazjowaniu, a kiedy lista jest już sporządzona (katalog jest tekstem wybitnie faktograficznym), wkrada się spekulacja. Niektóre nazwiska, niektóre tytuły, niektóre książki – weźmy na przykład te autorstwa André Bretona – nie są już tylko książkami, które *można znaleźć pod literą* B w alfabetycznym wykazie autorów dwudziestego wieku. Wszystkie te książki są uznawane za wypuszczone strzały biograficzne. Przypominają nieuchronnie o więzach przyjaźni, które łączyły tych dwóch ludzi. Teksty okolicznościowe, które ma się nadzieję tam znaleźć, to znaczy dedykacje, należy oczywiście czytać. Dzisiaj są to relikwie, które – jako relikwie – przypominają mimo śmierci, że jest wzruszenie, spotkanie i powinowactwa, życie. Toteż należy oczekiwać, że znajdziemy tam pewnych autorów: Apollinaire'a, André Bretona,[11] Francisa Picabię, Tristana Tzarę, Pierre'a de Massot,[12] Henri-Pierre'a Roché,[13] Georges'a Hugneta. Raymonda Queneau…

Mówią one o Duchampie przez pryzmat przyjaźni, a jednocześnie wpisują się w dzieje dadaizmu i surrealizmu (a więc w historię literatury i sztuki). Nie są to już tylko książki Alphonse'a Allais, o których mówi się, że ich autor, podobnie jak Duchamp Normandczyk, radował swoją pomysłowością miłośnika kalamburów. Nie są to już zwykłe książki Roussela (zwykłe jak dla kogo) w wydaniu oryginalnym czy we współczesnych wznowieniach. Odsyłają one niestrudzenie do rzekomej anegdoty założycielskiej – do Duchampa oglądającego spektakl na podstawie *Wrażeń z Afryki* w Teatrze Antoine'a, w 1912 roku, w towarzystwie Apollinaire'a, Picabii i Gabrielle Buffet-Picabia. Nie są to więc tomy Roussela. To są punkty odniesienia Duchampa. Poprzez nie oraz poprzez domniemane ich odczytanie przez Duchampa (to, co Duchamp z nimi zrobił) rozgrywała się mniej lub bardziej niejasno 'nasza' nowoczesność, o której wciąż nie przestaliśmy dyskutować. Książki te, na przykład autorstwa Rimbauda, Lautréamonta, Jarry'ego, Mallarmé'go, lub jego przyjaciół, są rozpatrywane ze względu na oddźwięk, jaki wywołują, oraz dlatego, że Duchamp raczył je zaszczycić rzadką wzmianką. Jeżeli nie wspominamy tutaj Jean-Pierre'a Brisseta, do dlatego, że nie ma żadnej jego książki.[14] Jest natomiast jedna, znakomita, wspaniale oprawiona w kolekcji Reynolds: dwie skóry ropuch szarych są winkrustowane w grube kartonowe okładziny, pokryte cielęcą skórą, zieloną na zewnątrz, czarną wewnątrz; od wewnątrz kartony są wzmocnione dwoma innymi, tej samej wielkości. Okładka od zewnątrz jest zielona i nosi złocone napisy (*Jean-Pierre Brisset* na początku książki; *La Science de Dieu* na końcu) oraz dwie złocone pionowe linie na tomie powyżej wzmianki określającej zawartość książki. Zdobione papierowe kartki imitujące żabią skórę umieszczone są naprzeciwko kartonowych okładzin; również strony przedtytułowe ze zdobionego papieru imitują żabią skórę; zarówno na początku, jak i na końcu znajduje się wiele pośrednich czystych stron w rozmaitych odcieniach szarości. Grzbiet jest wykonany z czarnej skóry z pionowymi liniami złoconymi na zimno. Oprawa jest podpisana na wewnętrznej stronie tyłu okładki „MR," złotymi literami. Okładka pierwotna została zachowana.[15] W Villiers są przechowywane dwie książki w zwykłym wydaniu, które Mary Reynolds zaczęła oprawiać. Nie od rzeczy będzie wspomnieć, że chodzi o wydanie pospolite i ta wzmianka godna jest szczególnej uwagi. Sugeruje ona bez wątpienia, że Mary Reynolds i Marcel Duchamp niewiele sobie robią z bibliofilskich zwyczajów introligatora; oprawia się najczęściej wydania oryginalne lub nakłady luksusowe. Pierwsza książka to broszurowy egzemplarz tomu Alfreda Jarry z 1932 roku, na który składają się *Les Minutes de Sable Mémorial* oraz *César-Antéchrist*, wydanego u Fasquelle'a (Paryż, druk. Kapp, 263 s.). Każe nam to sądzić, że został on wybrany tylko ze względu na tekst i na to, co on reprezentuje w umyśle właścicieli. Oprawa nie została wykonana. Książka ma jedynie oprawę tekturową, na której jest zapisek, że trzeba pozłocić brzeg (i został on faktycznie pozłocony). Jest także pieczątka, która wskazuje datę 30 marca 1950 roku. Grzbiet jest zgodnie ze zwyczajem zachowany i wiele stron, wyciętych z jakiegoś amerykańskiego magazynu jako papier do przekładania, przedstawia amerykańskie domy z lat pięćdziesiątych z zewnątrz

i wewnątrz.

Druga książka też jest Jarry'ego: *Les Jours et les Nuits. Roman d'un déserteur*, wydana w Paryżu przez Mercure de France (druk. Lahure, Paryż). Chodzi o wydanie nieco bardziej luksusowe na welinie alpha z fabryki papieru w Le Marais, egzemplarz nr 1324/1500; pochodzi ono z roku 1948. Grzbiet został zachowany jak trzeba, a egzemplarz częściowo zszyty. Także jego ochraniają kartki z amerykańskich magazynów. W trakcie oprawy książka została najwyraźniej porzucona, pracę przerwała zapewne choroba i śmierć.

Istnieje wreszcie trzecia pozycja Jarry'ego, wyśmienicie oprawiona. Samo wydanie jest banalne, lecz projekt został sporządzony na podstawie rysunku przekazanego przez Duchampa, jesienią 1934 roku, Mary Reynolds, która wykończyła oprawę. Ten egzemplarz *Ubu roi ou les Polonais. Drame en cinq actes* (przedmowa Jeana Saltasa), wydany przez Librairie Charpentier et Fasquelle, Paris (druk. Kapp, Paryż, 192 s.) jest identyczny z egzemplarzem eksponowanym dzisiaj w Chicago: „Oprawa z marokinu hawana. Okładziny wykrojone w kształcie U. Grzbiet w kształcie B jest mozaikowy. Strony kontrtytułowe są z czarnego jedwabiu. Na awersie karty przedtytułowej jest złocona korona, a na odwrocie złocone nazwisko autora. Brzegi są też złocone. Całość pokrywa oryginalny papier."[16]

Wydzielenie tego, co było biblioteką Marcela Duchampa, jest – jak rozumiemy – rzeczą bardziej skomplikowaną, niż mogłoby się wydawać. Ta, która znajduje się w Villiers, zawiera książki, o których można powiedzieć, że należały do Teeny, na przykład stare książki dla młodzieży, literatura niemiecka lub anglosaska czy pewne książki dotyczące sztuki czytania z linii dłoni. Te ostatnie pochodzą z czasów, kiedy Virginia Haggard McNeill, towarzyszka życia Chagalla, Dorothea Tanning, żona Maxa Ernsta, oraz Teeny były wprowadzane, w latach pięćdziesiątych w Nowym Jorku, przez Angielkę Mrs. Quest Brown, w tajniki chirologii. Ta rozrywka stała się okazją do wykonania tuszem na papierze odcisków paru dłoni (lewej i prawej) – dłoni Miró, Henri Matisse'a, Chagalla, Bretona, Balthusa, Matty, Yves'a Tanguy i Kay Sage (każde po jednej dłoni), Marcela. Picasso nie oparł się pokusie szybkiego sportretowania swych palców palcem wskazującym, a na innej kartce odcisnął czoło. Françoise Gilot przyłożyła dłoń, a Claude dwa ząbki. Giacometti czoło, a Annette dłoń. Oto temat, który Duchampa nie interesował – nie wierzył w to; Teeny zaś porzuciła to zainteresowanie na rzecz szachów. Z wyjątkiem paru książek szachowych, w przypadku których podział jest wyraźny – są tam książki Teeny i książki Marcela – trudno byłoby z pewnością snuć przypuszczenia na temat każdego tomu. Kiedy dzieli się z kimś życie, trzeba wierzyć, że dzieli się też książki, a przynajmniej fasadę, jaką stanowią dla oczu ewentualnych oglądaczy. Duchamp je widział, być może czasem szybko je kartkował.

Czy został kupiony, odzyskany, podarowany, skopiowany – nikt tego nie wie, ale jest. Nie wiadomo, jak znalazł się w bibliotece ten rękopis *La Négresse blonde* (Jasnowłosa Murzynka), który jednak nie został sporządzony własnoręcznie przez autora. Georges Fourest (1867–1945), poeta, autor opowiadań, zyskuje rozgłos opublikowaniem w 1909 roku tego zbioru (z przedmową Willy'ego, w paryskim wydawnictwie A. Messein (in 16°, XVI-124 s.). Ta książka o niestosownym tytule będzie miała kilka wznowień, z których drugie, u G. Crès a, pochodzi z 1913 roku. Metryka drukarska podaje rok 1912.[17] Nie jest to data bez znaczenia. Pokrywa się ona z innymi znaczącymi wydarzeniami z życia Duchampa. W 1912 roku Duchamp poznaje swoich braci w nowym świetle: odmawiają oni pokazania *Aktu schodzącego po schodach* na Salonie Niezależnych (20 marca–16 maja). Duchamp odkrywa Roussela (11 maja–5 czerwca). W 1912 roku przebywa od czerwca do sierpnia w Monachium (przywiezie stamtąd pierwsze rysunki do *Wielkiej Szyby*), skąd wróci dopiero we wrześniu (zahaczy jeszcze o Wiedeń, Pragę i Berlin). Przygląda się pracy Kandinsky'ego i czyta jego książkę, której drugie wydanie właśnie się ukazało (pierwsze wyszło w styczniu, drugie w kwietniu). Później odbywa z Gabrielle Buffet, Apollinaire'em i Picabią podróż automobilem do Étival w Jurze, do regionu zwanego Zone, dokąd zaprosili ich rodzice Gabrielle (Duchamp obmyśla tam projekt *Drogi Jura-Paryż*, a Apollinaire miał stamtąd przywieźć tytuł wiersza, który ukaże się w następnym roku w tomie *Alcools*).

W 1912 roku odkrywa Gastona de Pawlowskiego i *Voyage dans la Quatrième Dimension* (Podróż w Czwarty Wymiar, Éditions Fasquelle, Paris),[18] pod koniec roku Brisseta oraz zapewne także ową zadziwiającą książkę Henry'ego Vuiberta o anaglifach geometrycznych (pierwsze wydanie ukazuje się właśnie w tamtym roku).[19] W tym samym roku Duchamp pracuje jako bibliotekarz w Bibliotece Świętej Genowefy, gdzie przegląda pewną liczbę książek traktujących o perspektywie. Jeżeli fakt, że można tam znaleźć ten rękopis – jedyny trzymany w tej bibliotece – może być zaskoczeniem, to nie powinno ono być takie wielkie, jeśli weźmie się pod uwagę klimat wierszy Georges'a Fouresta: swoją sztuką niedorzeczności[20] bliski jest on stanowi ducha Duchampa, jego upodobaniom literackim i jego dążeniom. Cała ironia wierszy Fouresta musi polegać na tym, co ludzie zrozumieją – czy wezmą to, o czym mówi, na serio, czy zauważą, że sobie z nich kpi.

Apologie pour Georges Fourest

Je suis mal embouché, dit-on, scatologique,
„scurrile, extravagant, obscène !..." Et puis après ?
Pour blaguer le héros langoureux ou tragique
À moi le calembour énorme, et l'à-peu-près !

Matagrabolisant le pleutre qui me rase,
Me souciant très peu que l'on m'approuve ou non
Et laissant aux châtrés l'exsangue périphrase,
Eh! bien oui! J'ai nommé la Merde par son nom:
En cinq lettres j'ai dit l'horrifique vocable
Sans même l'adorner d'un R comme Jarry;
Que si pour ce forfait votre courroux m'accable
Je m'en vante, couillons, loin d'en être marri.

Apologia dla Georges'a Fouresta

Mówią, żem impertynent, cham skatologiczny,
Grubianin, arogant, człek sprośny!... I co z tego?
By wyśmiać bohaterów ckliwych lub tragicznych,
Kalamburu mi trzeba, najlepiej pieprznego!
Chcąc dupkowi, co mnie mdli, spuścić tęgie razy,
Mało się troszcząc o to, co pomyśli wielu,
Kastratom zostawiając blade peryfrazy,
To prawda, tak, nazwałem Gówno po imieniu:

Z pięciu liter to słowo okropne złożyłem,
Nie przydając mu, jak Jarry, R od parady;
A jeśli bezczelnością gniew wasz obudziłem,
Tom z tego dumny, osły, nie skonfundowany.[21]

Pseudo-sonet, który amatorzy łatwych żartów ogłoszą najpiękniejszym z całego tomiku:

NEMO (Nihil, cap 00)
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX(*)
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

(*) Że się tak wyrażę!
Przypis autora (G. Fourest)

Czy praca Duchampa nie jest czymś podobnym? Czy w dziedzinie sztuk pięknych i brzydkich Duchamp nie stara się prowokować *uwagi* oglądających, ukazując im przedmiot, co do którego nie są w stanie rozstrzygnąć, czy *intencja* jest poważna czy satyryczna? Podobne pytanie stawia *Ubu król* i cała licząca się literatura utrzymana w podobnym duchu. Na przykład niektóre tytuły nadawane przez Verlaine'a (1844–1896) i Laforgue'a (1860–1887)

(na tego ostatniego autora Duchamp się powoływał), niektóre utwory Charles'a Crosa (1842–1888), Alphonse'a Allais (1885–1905), niektóre wygłupy i niezborności autorów Chat Noir, niektóre *Poèmes amorphes* (Wiersze bezkształtne) Franc-Nohaina (1823–1934),[22] pewne tytuły, aforyzmy i komentarze Erika Satie (1866–1925),[23] pewne tytuły obrazów Magritte'a (1898–1967), którego Marcel bardzo lubił i nieraz odwiedzał w Belgii… Literatura, do której zaliczają się jeszcze Roussel i Brisset, których trzeba umieścić bezdyskusyjnie w tej estetyce, która wymyśla siebie. Czy Duchampowi nie chodzi o to, aby zadziwić z kolei widzów, by przekształcić w siły sprawcze to bierne uczucie zaskoczenia, jakiego doświadcza się czytając tych autorów? Czy nie chodzi o uczynienie atrakcyjnym przez fortel tego, co nie jest atrakcyjne z natury, o nadanie sztucznej ważności rzeczom, które nie mają ważności naturalnej – przy czym przez ważność należy rozumieć to, co utrzymuje umysł w stanie pobudzenia? W rozmowie z Marcelem Duchampem na temat aktualnych konsekwencji Armory Show w Nowym Jorku w roku 1913, zatytułowanej *Co się stało ze sztuką?*, William Seitz przypomina: „Powiedział pan kiedyś, gdy rozmawialiśmy o tym obrazie (*Akcie schodzącym po schodach*), że chce pan wstrząsnąć samym sobą," na co Duchamp odpowiada: „Tak. W tym cały problem: widzi pan, trudno jest wstrząsnąć sobą samym. I dlatego powiadam, że musiałem być wstrząśnięty, kiedy zdecydowałem, że schodzenie jest ważniejsze od wchodzenia. W ten sposób prowadziłem subtelną grę z zamiarem wstrząśnięcia. Nie tylko publicznością, ale mną samym. Przez całe życie zajmowałem taką postawę. Żadne z nielicznych dzieł, które wykonałem, nie zostało ukończone z poczuciem satysfakcji."[24] Czym jest *Ubu król*? Sztubacką farsą? Henri Morin twierdzi, że myślał „tyleż o Ubu, co o pierwszej kromce chleba z konfiturą;" „nie ma z czego być dumnym, kiedy zrobiło się coś tak kretyńskiego" – wyznaje.[25] Czy też chodzi – za pośrednictwem Jarry'ego – o prawdziwą sztukę teatralną? Co myśleć na temat Georges'a Fouresta i *Karnawału arcydzieł*? Czyż nie można go skojarzyć z gestem Duchampa retuszującego niektóre bezsporne arcydzieła sztuki – Giocondę, Courbeta, Ingres'a? Weźmy na przykład tę sławną, poprawioną wersję *Cyda*:

> Pałac Gormaza, hrabiego i gobernadora, jest pogrążony w żałobie: na zawsze spoczywa pod kamieniem hidalgo, którego krew zaczerwieniła rapier Rodryga zwanego Cydem Campeadorem. Zapada wieczór. Przyzywając świętych Piotra i Pawła, Szimena, w czarnych woalach, klęka pod wieżą, a jej oczy, którym łzy wypaliły powieki, patrzą, nie widząc, jak złote słońce umiera… Lecz nagły błysk zapala się w jej źrenicy: Rodryg stoi przed nią na placu! Niewzruszony i wyniosły, okryty swym płaszczem, bohater zabójca wolno się przechadza; „Boże!" – wzdycha na stronie jękliwie Szimena, „Jaki piękny chłopak z mordercy tatusia![26]

Fakt, że tak ważny filozof jak Bergson (1859–1941) podjął się pisania o śmiechu, jest cenną wskazówką. Jego dziełko stanowi w tamtym czasie najważniejszy punkt odniesienia, podobnie jak nieco później epokowy stanie się artykuł Freuda o humorze (opublikowany w *Variétés* w 1929 roku). „Nakładanie się na siebie niezależnych ciągów zdarzeń" wydaje się wówczas nie tylko opisywać mechanizmy komizmu, ale może też służyć jako instrukcja obsługi. Duchampowi? Dlaczego nie? Duchamp ma książeczkę Bergsona w swojej bibliotece, co prawda w wydaniu Presses Universitaires de France z 1950 roku, ale nic nie przeszkadza sądzić, że zapoznał się wcześniej z tymi często wznawianymi tekstami, które ukazywały się najpierw jako trzy artykuły w *Revue de Paris*, między 1 lutego i 1 marca 1899 roku, a następnie, od roku 1900, w formie książkowej. Tak jak w przypadku Stirnera i Gastona de Pawlowskiego, można przypuszczać, że Duchamp kupuje ponownie egzemplarz w latach pięćdziesiątych z ciekawości i dlatego, że coraz częściej go o to pytają. Jest to zresztą jedna z niewielu książek filozoficznych.

W tej bibliotece znajdują się trzy maszynopisy. Chodzi o *Miennes*, które ukaże się w książce w 1955 roku, z akwafortami Jacques'a Villona, w paryskim wydawnictwie Caractères, in folio, 40 s. Maszynopis nosi datę 1953 i zawiera wiersze Tristana Tzary zatytułowane: *Pont*, *Lampes*,

Sztuka i Dokumentacja nr 28 (2023) | *Art and Documentation* no. 28 (2023) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

Hôtel, *Neige*, *Forêt*, *Grenier*, *Étendue*. Drugi zbiór obejmuje wiersze Éluarda, Arpa, Bretona, Péreta, Aragona, Ribemont-Dessaignes'a, J. Evoli, Picabii, Crottiego, Soupaulta. Tej listy możemy być pewni, ponieważ sporządził ją własnoręcznie Duchamp: atrament tak bardzo wyblakł, że kartki są nieczytelne. Trzeci i ostatni dokument jest z pewnością najbardziej pasjonujący, a jego autorem jest Georges Herbiet.

Urodzony w Angers w roku 1895, nazywany 'Christianem' alias Georges'em Herbiet, pisarz, krytyk, tłumacz Ezry Pounda i malarz, Herbiet współpracował w latach dwudziestych z *L'Esprit nouveau* Paula Dermée,[27] z *Action* Florenta Felsa,[28] oraz z *Ça ira*, belgijskim czasopismem dadaistycznym. Pod koniec życia, w latach 1963–1967 (Herbiet umiera w roku 1968, kilka miesięcy po Duchampie), pisze i przepisuje na maszynie pracę poświęconą Jacques'owi Villonowi, zaznaczając, że maszynopis został sporządzony w trzech egzemplarzach (jeden został przekazany Marcelowi). Maszynopis ten, zatytułowany *L'Intime Jacques Villon*, ma postać dwóch oprawionych razem tomów. Tom drugi (40 stron) zawiera kalendarium życia i twórczości Villona (s. 1–6) oraz bibliografię książek i czasopism, która dotyczy początków kubizmu i ruchów, które się zeń wywodzą. Do tego dochodzi kalendarium najważniejszych wystawianych dzieł, ówczesnych katalogów i recenzji. Tom pierwszy (93 strony) ma postać monografii poświęconej Jacques'owi Villonowi (zwłaszcza do s. 66), ale jest również próbą odtworzenia atmosfery, w której kształtowała się grupa z Puteaux w latach 1908–1914 (od s. 67 do 93). Herbiet twierdzi, że korzystał z dokumentów użyczonych przez samego Villona, gdyż Villon, jak zapewnia, interesował się szczególnie pamięcią o tych wydarzeniach, które naznaczyły trzech braci Duchamp (s. 39). Pierwsze strony tej książki są poświęcone wspomnieniom z dzieciństwa Duchampów. Godne uwagi jest to, że Georges Herbiet kładzie na nie mocny nacisk. Choć należą one obecnie do duchampowskiej wulgaty – z pewnością inaczej to wyglądało w latach sześćdziesiątych – fakty te zasługują na wzmiankę jako możliwe przywołania w twórczości spędzonego w Rouen dzieciństwa. Herbiet przytacza na przykład anegdotę o tym, jak baron Huchet de Montgascon, teść Josepha de Pesquidoux i właściciel domu w Blainville-Crevon, w którym urodził się Marcel Duchamp, zarezerwował dla siebie zielony pokój na pamiątkę Les Charmettes i Jana Jakuba Rousseau, który kazał malować swój dom z zielonymi okiennicami (s. 5). Pokój zamknięty, pokój tajemniczy, pokój intrygujący, zielone pudełko.[29] Rodzina Duchampów mieszka tam dwadzieścia dwa lata, zanim przeniesie się do Rouen. Ten sam baron podarował ojcu Duchampa, w roku 1891, oryginalne wydanie utworów Marbota, którego pałac położony jest w odległości paru kilometrów. Chodzi zapewne o *Pamiętniki* wspominanego generała-pisarza (1782–1854), które akurat wtedy się ukazały. Ten uczestnik i świadek prawie wszystkich dni chwały Pierwszego Cesarstwa uchodzi za człowieka obdarzonego dowcipnym i humorystycznym zdrowym rozsądkiem, za atrakcyjnego i mądrego opowiadacza. Herbiet odnotowuje też zachwyt wywołany przez sklep cukierniczy Pod Zegarem i przez eksponowaną w jego witrynie maszynę do rozdrabniania czekolady (s. 13). Maszynę kojarzącą się nieuchronnie z takimi dziełami, jak *Koń* (1914), który nieustannie ewoluował w kolejnych studiach (mały, bardzo mały, zmechanizowany, duży, największy) Raymonda Duchamp-Villona, czy jak *Akty szybkie* i *Akt schodzący po schodach* Marcela Duchampa[30]. Herbiet przywołuje jeszcze Texiera, profesora retoryki, a zwłaszcza innego nauczyciela, Neubourga, poetę poruszającego się, rzecz niesamowita, na rowerze…

W tej wspomnieniowej książce niepoślednie miejsce przeznaczono Léonowi de Saint-Valéry. Za tym sobowtórem, pseudonimem literackim, kryje się Julia Pillore (28 listopada 1868–21 września 1960). Według Herbieta kobieta ta, matka chrzestna Marcela, wywiera wpływ na rodzinę Duchampów. Jest córką Léona Pillore'a, drukarza z Saint-Valéry-en-Caux, który drukuje gazetę *Le Pays de Caux* oraz rozmaite dziełka: *Naukę pływania w trzech lekcjach* J.-B. Galleta, swoją pierwszą pracę, oraz – pod własnym nazwiskiem – *Les Chemins de fer économiques* (Tanie koleje), 1871, 36 s. [wyd. 3, 1972, 40 s.]; a poza tym *Intérêts locaux. Les améliorations nécessaires, I. L'eau et*

le gaz (Interesy lokalne, I. Woda i gaz), 1872, 11 s.; i wreszcie *L'Unirail Larmanjat* (Kolej jednoszynowa Larmanjata), 1874, 16 s. Ale Léon Pillore umiera przedwcześnie (1833–1876). Jego żona, Marie Cary, wyjdzie ponownie za mąż, 1 maja 1883 roku, za Émile'a Nicolle'a (1830–1894), dziadka Marcela Duchampa ze strony matki[31]. Julia zostaje więc jego pasierbicą. Współpracuje jako krytyk sztuki z *La Revue Bleue* i *La Gazette des Beaux-Arts*, pod pseudonimem Léon de Saint-Valéry: imię zapożycza od swego ojca, a nazwisko przyjmuje na pamiątkę portu morskiego z departamentu Dolnej Sekwany, z którego pochodził. Później zostanie sekretarzem i wykonawczynią testamentu Jeana Aicarda (1848–1921), autora powieści *Maurin des Maures*[32]. Jest ona autorką książki zatytułowanej *Tendances d'art. Les formes peintes. Les impressionnistes. Les classiques, Les tourmentés et les aberrés volontaires*, Perrin, Paris 1926, in 16, s. II--278.[33] Wyjdzie za Paulina Bertranda (1852–1940), malarza pejzażystę i rzeźbiarza.

Spośród wydarzeń, które wywarły pewien wpływ na ludzkie umysły, Herbiet przypomina, że po przejściu komety Halleya (w maju 1910 roku) i zaćmieniu słońca (w kwietniu 1911 roku), powstał niejako sprzyjający grunt dla przyjęcia pewnych idei[34]. A w szczególności Jacques Villon opowiadał mu często o pewnej książce „więcej niż ciekawej i odkrywczej," autorstwa Gastona de Pawlowskiego, pod tytułem *Le Voyage dans la Quatrième Dimension* (Podróż w Czwarty Wymiar), „która zrobiła na trzech braciach mocne wrażenie." „Była ona przedmiotem długich sporów po ukazaniu się pierwszego wydania w roku 1912. A nowe zmienione wydanie" – dodaje – „które wyszło po wojnie, zawiera niezwykły wstęp, w którym figuruje «manifest antynaturalistyczny», uzasadniający początkową koncepcję utworu" (s. 19). Herbiet pokazuje, jak przechodząc od zainteresowań naukowych do zainteresowań mniej lub bardziej naukowych, doszło się najwyraźniej do zwątpienia i do humoru."[35] Uznaje on jednak te strony za tak istotne, że przedrukowuje je w jedynym aneksie do swojej książki. Utwór Pawlowskiego wchodzi zatem za sprawą tych wyimków i rozważań do biblioteki Duchampa 25 kwietnia 1968 roku, podczas pobytu Duchampa w Paryżu, a wiec wkrótce po tym, jak Duchamp wymienia to nazwisko, zresztą zniekształcone, w *Entretiens* (Rozmowach) z Pierre'em Cabanne (metryka drukarska pochodzi ze stycznia 1967 roku).[36] Marcel Duchamp umiera wkrótce potem, 2 października 1968 roku. W *Cahier dada surréalisme Association n° 3, Dada et la typographie*, 1969, Christian składa mu hołd: *Du Champ outre-tombe* (s. 8–19), podobnie jak, w tym samym numerze, Yves Poupard-Lieussou żegna Herbieta, który umarł w maju 1969 roku (s. 20–21).

Ukazała się wówczas (1912) pewna książka, która nie stała się na pewno bestsellerem, a jednak nie przeszła niezauważona w środowiskach intelektualnych. Została wydana wkrótce po przejściu komety Halleya, która przecinała niebo Zachodu i sprawiała, że każdego wieczoru wszyscy przechodnie na ulicach Paryża podnosili nosy do góry. Wydaje mi się, że się nie mylę, dodając, że niedługo potem widziano ich, jak spacerowali w samo południe z przydymionym szkłem przed oczami, żeby zaobserwować całkowite zaćmienie słońca.

W następstwie powtarzających się w prasie zapowiedzi bliskiego końca świata, zagadnienia dotyczące przestrzeni międzygwiezdnej, czasu astronomicznego, praw grawitacji, prędkości światła... długo pozostawały na porządku dnia. Każda publikacja miała swego naukowego popularyzatora, który próbował wyjaśniać teorie względności argumentami tyleż niedorzecznymi, co mało przekonującymi. Ze swej strony pamiętam, że przyswoiłem sobie pierwsze wiadomości z astronomii dzięki lekturze czasopisma *Je sais tout*, które publikowało piękne schematy geometryczne, które musiałem przenosić w wyobraźni w przestrzeń, co sprawiało, że zanurzałem się w nieskończoności ruchomych wymiarów, nadymających się i kurczących niczym balony z pęcherza, bez większego związku z klasycznym pojmowaniem świata trójwymiarowego. Przeżywałem koszmar rozproszenia naszego globu, które nastąpi prędzej czy później; wciąż go oczekuję, kiedy mnie już tutaj nie będzie. Kilkoro z nas młodych rozgrzewało do czerwoności mózgi w poszukiwaniu deformacji rzeczy w ruchu, któremu pierwsze projekcje filmowe podsuwały mnóstwo

problemów, jak na przykład ten z automobilem wykrzywionym przez prędkość, którego koła zaczynały się nagle kręcić w kierunku przeciwnym do jazdy. Z każdym dniem trochę więcej życia codziennego stawało się równaniem z wieloma niewiadomymi. Pochłonąłem łapczywie rozmaite artykuły z gazety, która nazywała się bodajże *Comœdia,*[37] choć nie jestem tego pewny, które dosłownie wzburzyły mi mózg. To wtedy Gaston de Pawlowski wydał jako książkę swą *Podróż do Krainy Czwartego Wymiaru*, która stała się na pewien czas moją biblią hipotez naukowych, która miała mnie przywieść, wraz z wieloma innymi, których jeszcze nie znałem, do wątpienia i do humoru.

Dopiero dwadzieścia lat później, w trakcie rozmów na temat początków Puteaux, Villon zdradził mi, że ta sama książka zrobiła na nim w tym samym czasie wielkie wrażenie, podobnie jak na jego braciach i przyjaciołach, oraz że niektóre z zawartych w niej zapatrywań były podczas ich spotkań tematem długich sporów. Według niego to Marcel Duchamp posunął się w malarskich eksperymentach do skrajności, rezygnując z obiektywnego przedstawiania na rzecz czystej koncepcji świata abstrakcyjnego. Wszyscy wynieśli z tego otwarcia na nieograniczoną przestrzeń poczucie nadrzędności idei nad zwykłym widzeniem rzeczy i uznali, że sztuka powinna polegać przede wszystkim na kreacji, już nie na wrażeniu, analizie i odtwarzaniu wizualnym, lecz na wymyślaniu i wywoływaniu. Dzieła świadczą o tym poszukiwaniu poza granicami świata namacalnego. Wydaje się, że kometa naprawdę zapowiadała koniec pewnego świata.

Wydaje mi się rzeczą niemożliwą oddzielenie indywidualności od zespołu propagatorów uosabiającego pewien zbiorowy stan ducha; różnią się oni jedynie zawodowymi specjalnościami. Nie dostrzegam żadnego rozdźwięku między mechanomorficzną koncepcją *Konia* Raymonda Duchampa, rzeźbiarza, a na przykład *Aktem schodzącym po schodach* malarza Marcela Duchampa. Wszystkie stworzone przez nich dzieła wywodzą się z tej samej myślowej pracy analizy i syntezy, zarówno w kolorystyce, jak i w formie, ruchu oraz przestrzeni rozciągniętej na wielu poziomach głębokości. Nie powinniśmy nigdy tracić z oczu faktu, że wszyscy przedstawiciele nowoczesności posługiwali się w swojej twórczości trzecim okiem, okiem poznania rzeczy, że wtajemniczeni zarówno w prawo równoczesnego kontrastu barw, jak i w liczby chromatyczne Charles'a Henry'ego,[38] wpadli na pomysł dodania rytmów sił mechanicznych w ruchu. Nie mogę wykluczyć z ich grupy, tak jak oni nie wykluczali, eksperymentów Delaunaya, Légera, Picabii ani nikogo innego. Ich sztuka przewidziała przeobrażenia rzeczywistości, która dopiero się rodziła.

Obok książek o pewnej doniosłości historycznej i teoretycznej, spodziewamy się znaleźć pozycje z księgozbioru podręcznego; są to tomy, które najczęściej kradnie się z magazynów Biblioteki Narodowej, słowniki Larousse'a i zwyczajne książki kucharskie. Duchamp posiadał wydanie Larousse'a z lat trzydziestych i żadnej książki kucharskiej. Kiedy mieszkał w Nowym Jorku na 14. Ulicy, miał zwyczaj jadać posiłki w bardzo skromnej restauracji włoskiej. Lubił frytki i pastrami. Z oszczędności i żeby móc spędzić noc nie będąc głodnym, kiedy zostawał w pracowni, zawsze trzymał w pogotowiu kilka kawałków czekolady Petersa. Picie alkoholu, choć zapewne zdarzało mu się go nadużywać w latach dwudziestych z Picabią, też go nie interesowało. A zatem naprawdę nie ma książki kucharskiej w bibliotece Duchampa z wyjątkiem *Plain and Fancy Cook Book* June Platt (The Riverside Press, 1941), oraz tej, w której powstaniu miał swój udział: *The Artists' & Writers' Cookbook*. Jak wielu innych artystów i znanych osób, Duchamp wysłał jeden przepis do tej książki wydanej w 1961 roku.[39] Kiedy przyjeżdżał do Paryża, lubił czasami chodzić z Teeny do Camille'a Renault, restauratora z Puteaux, który wkrótce miał zostać marszandem, aby degustować specjalność szefa, którą był 'kurczak Gauguina.'[40]

Znajdujemy jeszcze parę osobliwych książek, *Słownik imion* i jedną fałszywą książkę. Lub raczej prawdziwą makietę książki Marcela Jeana, *Histoire de la peinture surréaliste*, która wychodzi w listopadzie 1959 roku w wydawnictwie Seuil we współpracy z Arpadem Mezei (Paris, imprimerie Georges Lang, 384 s.). Na brzegu widnieje napis: „egzemplarz tymczasowy, wydany dla Teeni i Marcela Duchamp / Marcel Jean." Naklejona jest też

na nim fotografia głowy, ząbkowana jak znaczek pocztowy i w identycznym formacie. Wśród ciekawostek warto też zwrócić uwagę na dwie książki poetyckie autorstwa Merana Mellerio.

Ponieważ te książki były wielokrotnie przenoszone, to nie figurują tutaj zgodnie z klasyfikacją, jaką mógłby przyjąć Duchamp (i którą warto byłoby na pewno odtworzyć), lecz zgodnie z logicznym porządkiem, którzy powinien ułatwić korzystanie z niniejszej książki.

Mamy tu więc takie kategorie jak:
I. Książki dla dzieci i podręczniki szkolne
II. Biblioteka literacka i okolice
III. Zbiór publikacji Kolegium Patafizyki
IV. Książki o sztuce
V. Książki o szachach
(należące do Teeny i do Marcela).

Nie wracaliśmy już do książek czy rękopisów omawianych w niniejszym wprowadzeniu. Na obrzeżach literatury umieściliśmy tych parę dzieł, które traktują o filozofii, psychoanalizie czy semantyce. Oddzieliliśmy publikacje Kolegium Patafizyki, ponieważ tworzą one zwarty zespół. Duchamp, który nigdy nie wstąpił do żadnego stowarzyszenia mimo sympatii do pewnych ruchów, podchodził do poczynań Kolegium z wielkim entuzjazmem.[41] Będzie otrzymywał wszystkie publikacje i uczestniczył w niektórych wydarzeniach. W korespondencji znajdują się kartki pocztowe i listy wysyłane przez Anne de Latis do Duchampa: kartka z 10 października 1952 roku dotycząca wysyłki wszystkich publikacji;[42] okólnik z czerwca 1965 powiadamiający o śmierci Wicekuratora, barona Molleta;[43] list z sierpnia [1959?] z prośbą o zgodę na zreprodukowanie portretu fotograficznego wraz z artykułem Leirisa o Duchampie;[44] list z sierpnia 1965 roku z prośbą, by Duchamp zechciał być jedynym elektorem w wyborach Wicekuratora Kolegium Patafizyki i żeby zagłosował na Queneau;[45] list z 8 września 1965 zapraszający do Jeana Dubuffeta na przyjęcie na cześć Wicekuratora oraz brudnopis odpowiedzi Duchampa, nieobecnego;[46] list z roku 1973 Kynastona McShine'a, kustosza w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Nowym Jorku, zainteresowanego relacjami łączącymi TS Marcela Duchampa z Kolegium.[47]

Potem są książki związane ze sztuką i samym Duchampem, książki, przy których Duchamp współpracował lub które o nim wspominają. Większość z nich dotyczy artystów, których Duchamp znał, czy chodzi o książki samych tych artystów, czy o takie, do których Villon wykonał ryciny, lub też o literaturę krytyczną i katalogi wystaw. W miarę możliwości pogrupowaliśmy te książki według artystów i według głównych nurtów w nich przedstawianych (fowizm, kubizm, dadaizm, surrealizm, pop art), a w obrębie tych rubryk ułożyliśmy je w porządku alfabetycznym: niewiele jest książek poświęconych artystom klasycznym lub dawniejszym.

Źródło: Marcel Décimo, *La Bibliothèque de Marcel Duchamp*, *peut-être*. Dijon: Les Presses du réel, 2002. Seria Relectures, Préface (s. 5–34).

Przypisy

[1] Okładka tego egzemplarza została zreprodukowana w *Étant donné Marcel Duchamp*, nr 1, pierwsze półrocze 1999, Baby (Seine-et-Marne), s. 27.

[2] Chodzi o trzecie wydanie tej książki. Pokrywa się ono z wydaniem z roku 1905, z wyjątkiem kilku poprawek, format in octavo, 498 stron. Pisząc o wydaniu z 1905 roku, Caillet (Albert Louis, autor *Podręcznika bibliograficznego nauk psychicznych i okultystycznych*, 1912 – przyp. tłum.) wyraża się o nim w samych superlatywach (nr 9344). Pierwsze wydanie tej książki ukazało się w 1890 roku pod tytułem: *Esquisse d'un système de la nature fondé sur la loi du hasard* (Zarys systemu natury opartego na prawie przypadku). Było wiele wznowień: 1891, 1892, 1905, 1909, 1914, 1921, 1926, wszystkie wydane nakładem autora. Ostatnie wydanie jest *Compendium*. P.-C. Revel ogłosił też, w 1887 roku, *Esquisse d'une démonstration scientifique de l'existence de la vie future, suivie d'une courte appréciation des conséquences qu'aurait sur la littérature et les arts une démonstration complète* (Zarys naukowego dowodu istnienia życia przyszłego wraz z krótką oceną konsekwencji, jakie miałby dla literatury i sztuki dowód kompletny), imprimerie de Mougin-Rusand, Lyon, in octavo, 68 s.; w 1910 roku pisze przedmowę i apendyks do książki Philiberta Neuville'a, *Au Bord de l'Ain. Aperçus historiques, légendes, contes, coutumes, poésies* (Nad rzeką Ain. Uwagi historyczne, legendy, baśnie, zwyczaje, wiersze), Cumin et Masson, Lyon; w 1927 roku ukazuje się *Esquisse d'un essai sur les facultés humaines, suivie de trois petites études indépendantes de cet essai* (Zarys eseju o ludzkich władzach poznawczych wraz z trzema krótkimi studiami niezależnymi od tego eseju), H. Durville, in 16°, VIII-206 s. P-C. Revel jest także autorem artykułu pod tytułem *L'Aérosome et l'origine solaire des êtres terrestres* (Aerosoma a pochodzenie solarne istot ziemskich).

[3] Jest ona zreprodukowana w: Jean Clair, *Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art* (Paris: Gallimard, Art et Artistes, 2000), 35.

[4] Hugh Edwards, *Surrealism and its Affinities: The Mary Reynolds Collection* (Chicago: The Art Institute of, 1956), 80; drugie wydanie 1973. Do tego inwentarza można łatwo dotrzeć przez stronę internetową.

[5] Letter from Jean Cocteau to Marcel Duchamp, Feb. 2, 1957 („Najdroższy Marcelu, Rzadko się zdarza, że śmierć pozostawia gorące popioły. Dzięki Tobie tak dzieje się z Mary. Gratuluję i ściskam Cię"). Tłumaczenie na angielski Duchampa, cyt. za: *Warm Ashes:* Susan Glover Godlewski, "The Life and Career of Mary Reynolds," *Museum Studies*, vol. 22, nr 2.

[6] Éditions de la montagne, dépositaire général Librairie Gallimard, Paris [1930], 74 s., [6] kart z ilustracjami; 24 cm, egzemplarz nr 44, podpisany przez autora i ilustratora; książka jest opisana w: Edwards Hugh, *Surrealism and its Affinities*, 86.

[7] Flushing, L. I., New York, Joseph Cornell, 20 kart, 5 fotografii; 29 cm, egzemplarz nr 12; książka jest opisana w: Edwards Hugh, *Surrealism and its Affinities*, 26–27.

[8] Na innej kartce znajduje się rysunek.

[9] [Paryż?, b. m., 1941], [27] stron, il.; 45 cm, egzemplarz zawierający jeden oryginał. Druk ukończono w Paryżu, 30 marca 1941, w drukarni miedziorytniczej Leblanca i Trautmanna. Miedzioryty zostały wykonane przez Jacques'a Villona a litery przez Louisa Maccarda. Druk typograficzny Féquet et Baudier. Chodzi o egzemplarz nr 14 spośród 50 wydrukowanych na papierze vélin d'Arches, numerowanych od 11 do 60, według opisu Edwardsa Hugh, *Surrealism and its Affinities*, 28.

[10] Pod wpływem lektury Stirnera, przed rokiem 1913–1914, Duchamp miał stworzyć *Trois Stoppages Étalon* (3 wzorcowe upadki: przypadek w konserwie. 1914). *Der Einzige und sein Eigenthum* zostało opublikowane w grudniu 1844 roku. Tłumaczenia francuskie ukazały się w roku 1900: Henriego Lasvignes w wydawnictwie La Revue Blanche, a Roberta-L. Reclaire'a u P.-V. Stocka. Wydanie Pauverta jest wznowieniem tego ostatniego.

[11] „Wielka sympatia z Bretonem. Była taka sympatia jak z Picabią. Sympatia między ludźmi, a nie między teoriami" – Georges Charbonnier, *Entretiens avec Marcel Duchamp* (Marseille: André Dimanche, 1994), 72. Poznają się latem 1921 roku; ta deklaracja pochodzi z jesieni 1960 roku.

[12] Odsyłamy do *Étant donné Marcel Duchamp*, nr 2, drugie półrocze 1999.

[13] Henri-Pierre Roché (1879–1959), „Marcel Duchamp," *La Nouvelle Revue française*, rok pierwszy, nr 6, 1 czerwca 1953, Paris, s. 1133–1136, opowiada o pierwszym spotkaniu w Nowym Jorku w 1916 roku.

[14] Co się tyczy zainteresowania Duchampa i Bretona (oraz pozostałych) Jean-Pierre Brissetem, odsyłamy do Marc Décimo, *Jean-Pierre Brisset, Prince des Penseurs, inventeur, grammairien et prophète* (Dijon: Les Presses du Réel, collection L'Écart absolu, 2001), zwłaszcza rozdział zatytułowany „Histoire d'une lecture," s. 165–216. W *Marcel Duchamp, vite* Jean Schuster przypomina: „Nie śmiałbym podważać tego, co mówi wówczas Duchamp, a mianowicie, że liczą się wyłącznie dreszcze epoki, albo prawie. Zapewnia on, że nie bardzo rozumie, jak można wciąż być na etapie Rimbauda, Lautréamonta po ogromnej operacji chirurgicznej na semantyce, jaką wykonali Roussel i Jean-Pierre Brisset." *Le surréalisme, même*, nr 2, 1957, Paris; przedruk w *Archives 57/68*, Éric Losfeld, Paris, s. 8–9. Warto też sięgnąć do: Décimo, „Jean-Pierre Brisset et Marcel Duchamp, deux artistes en leur genre," 2002. W sieci: https://hal-univ-orleans.archives-ouvertes.fr/halshs-01503959/.

[15] Edwards Hugh, 1956, *Surrealism and its Affinities*, il. 13. Binding for Brisset.

[16] Edwards Hugh, *Surrealism and its Affinities*, 84: „Mary Reynolds binding: full tan morocco binding; boards die cut in the shape of U; onlays on spine in shape of B; black silk endleaves; crown stamped in gold on front endleaf; author stamped in gold on back endleaf; gilt edges; original paper covers bound in. Binding designed by Marcel Duchamp."

[17] To wydanie (in 8°, 143 strony) jest poszerzone o dwa wiersze: *Grisaille* i *Horace*, z których pierwszy nie będzie się pojawiał w następnych wydaniach. Ukaże się ono ponownie w roku 1920, w Éditions de la Connaissance, z portretem i frontyspisem autorstwa Georges'a Villi, Paris, in 16°, 127 stron, plansza i portret barwne, w dwóch wersjach, jednej na papierze chińskim a drugiej na japońskim. Georges Fourest opublikuje później: *Contes pour les satyres* (1923) oraz *Le Géranium ovipare* (1935).

[18] Gaston William Adam de Pawlowski (1874–1933), literat, dziennikarz, był redaktorem naczelnym *Le Vélo*, *L'Opinion*, a następnie *Comœdia* w latach 1907–1914. Tekst „Le Voyage dans la Quatrième Dimension" ukazał się najpierw w jego gazecie, a rok później w wydaniu książkowym u E. Fasquelle'a, in 12°, 324 strony z rysunkami Léonarda Sarluis (1874–1949); w 1923 roku znów u Fasquelle'a, in folio, 182 strony; w maju 1945 roku w brukselskim Éditions de la Boétie (Duchamp ma egzemplarz tego wydania); to wydanie jest przedstawione jako definitywne (ilustracje Jeana Tauriaca); u Denoëla w roku 1962, seria Présence du futur, nr 56, in 16° (18 cm), 256 s. Opublikował: 1897, *Sociologie nationale. Une définition de l'État*. V. Giard et E. Brière, Paris; 1901, *Philosophie du travail*, praca doktorska, Wydział Prawa Uniwersytetu Paryskiego, V. Giard et E. Brière, Paris; 1913, przedmowa do: André Warnod, *Le Vieux Montmartre*, Paris; 1916, *Inventions nouvelles et dernières nouveautés*, E. Fasquelle, Paris; 4 maja 1914, *Les Bleuets*, rysunki Cappiella, Huarda, Gastyne'a, Barceta, Leroy, Villemota, P. La Baïonnette, nr 44, fasc. in 4°, Paris; 20 lipca 1916 *Nos amis les Russes*, rysunki Léandre'a, Gusa Bofy, Ancrenaza, Colombiera, Gallo, Leroy, Roy etc., P. La Baïonnette, nr 55, fasc. in 4°, Paris; 10 sierpnia 1916, *Les Gendarmes*, rysunki Marcela Capy, Fourniera, Genty'ego, Villemota, P. La Baïonnette, nr 58, fasc. in 4°, Paris; 1917, przedmowa do: Henry Decoin, *Jeph, le roman d'un as*, wydanie francuskie ilustrowane, Paris; 1918, *Contes singuliers*, La Renaissance du Livre, Paris; 1918, *Polochon, paysages animés*, La Renaissance du Livre, Paris; 1918, *Signaux à l'ennemi*, E. Fasquelle, Paris; 1923, *Ma voiture de course*, Le Roman de sport, Librairie Olendorff, Paris; 1929, Alfredo Pina, J. Allard (b.d.), *Dans les rides du front*, La Renaissance du Livre, Paris...

[19] W bibliotece Duchampa znajduje się wiele jej egzemplarzy.

[20] Przyznaje się do niej *W moim wydaniu* z czerwca 1940 u José Corti, Paris, s. 26.

[21] *W moim wydaniu*, s. 54.

Ten fragment *Sardines à l'huile* (Sardynki w oleju) zasługuje na przytoczenie, by przypomnieć jeden z najsłynniejszych wierszy z tego zbioru (s. 59):

Dans leur cercueil de fer-blanc
plein d'huile au puant relent
marinent décapités
ces petits corps argentés
pareils aux guillotinés
là-bas au champ des navets!
Elles ont vu les mers les
côtes grises de Thulé,
sous les brumes argentés
la Mer du Nord enchantée...
Maintenant dans le fer-blanc
et l'huile au puant relent
de toxiques restaurants
les servent à leurs clients! (...)

W swojej blaszanej trumience / mocno olejem śmierdzącej / bez głów w marynacie leżą / te małe srebrzyste ciała / podobne do zgilotynowanych / pochowanych na cmentarzu! / One widziały mórz wiele, / szare wybrzeża Grenlandii, / pod srebrzystymi mgłami / zaczarowane Morze Północne... / A dziś w pudełku z blachy / I w cuchnącym oleju / w trujących restauracjach / podają je klientom! (...)

[22] Na przykład ten wiersz, który ukazał się w *Mercure de France* w 1898 roku, zatytułowany „Malheureuse Adèle" w cyklu *Trois chansons à la charcutière* (Trzy pieśni do rzeźniczki), do którego muzykę skomponował Claude Terrasse (1867–1923):

Ni la puissance des monarques,
La jeunesse ni la beauté,
Rien n'est donc à l'abri des Parques,
Tout doit subir la cruauté!
Malheureuse Adèle,
Hier, jeune et belle,
De ses chansons elle charmait les bois :
Et plus jamais sa chère voix
N'appellera ses compagnes fidèles.
Adèle?
Elle est morte, Adèle !

En vain le ciel de l'Italie,
Plus d'un célèbre praticien
Défendirent sa chère vie:
Contre le sort, nul ne put rien.
Préparez pour elle
La pâle asphodèle.
De tous côtés les funèbres échos
Répéteront ces tristes mots
Dont gémiront les blanches tourterelles :
Adèle?
Elle est morte, Adèle !

Ani monarchów potęga,/ Ani uroda młodości, / Nic władzy Parek nie umknie, / Wszystko ich zazna srogości! / Nieszczęsna Adela, / Wczoraj, piękna i młoda, / Piosnkami swymi lasy czarowała; / I nigdy już głos jej drogi / Nie wezwie wiernych towarzyszek. / Adela? / Umarła już Adela!

Na próżno słońce Italii, / Niejeden słynny lekarz / Walczyli o jej życie drogie: / Z losem nikt wygrać nie może. / Nazbierajcie dla niej / Bladego złotowłosu. / Ze wszystkich stron żałobne echa / Będą te smutne powtarzać słowa / Turkawek białych wzbudzające jęk: / Adela? / Umarła już Adela!

[23] Erik Satie, Duchamp, Picabia i Man Ray współpracowali przy filmie *Entr'acte* (1924) René Claira.

[24] *Vogue*, vol. 141, nr 4, 15 lutego 1963, przedruk w *Étant donné*, nr 2, drugie półrocze 1999, s. 41–50.

[25] Charles Chassé, *Dans les coulisses de la gloire. D'Ubu roi au douanier Rousseau* (Paris: Nouvelle Revue Critique, rok), 36 oraz 52–53.

[26] Fourest, op. cit., s. 101.

[27] Pseudonim belgijskiego poety Camille'a Janssensa (1886–1951).

[28] Pseudonim Florenta Felsenberga (1893–?), awangardowego krytyka sztuki, założyciela, a następnie współredaktora pisma *Action*.

[29] W październiku-listopadzie 1911 roku Duchamp maluje *Portrety szachistów* w świetle lampy gazowej. Duchamp przypomina Cabanne'owi (1995, s. 33), że „światło z gazu, ze starego palnika Auera, jest zielone." Palnik ten króluje w *Étant donnés*: 1) *Wodospad*, 2) *Gaz świetlny* (1946–1966). W ostatnim roku spędzonym w École Bossuet, 1903–1904, Duchamp rysuje palnik Auera z pokoju cichej nauki.

[30] Patrice Quéréel, czerwiec 2000, *Duchamp... à R(r)ouen*, Les éditions page de garde, Rouen. W swego rodzaju topoanalizie P. Quéréel pokazuje, jak rroueńska nieświadomość zdaje się powracać w twórczości Duchampa.

[31]Na temat É. Nicolle'a: François Lespinasse, *Émile Nicolle (1830–1894)* (Rouen: Geda, 1998).

[32] W archiwum miejskim w Tulonie, gdzie Jean Aicard mieszkał w willi Les Lauriers, znajduje się zbiór dokumentów należących do spuścizny Madame Paulin Bertrand.

[33] Informacje o tej książce można znaleźć w: Marc Décimo, *Marcel Duchamp, Prince des artistes* (Dijon: Les presses du Réel, seria L'Écart absolu, 2002).

[34] Poniższe cytaty pochodzą ze stron 19–21.

[35] Ibidem, 20. Po tej przedmowie reprodukujemy „Rozważania krytyczne" zamieszczone przez G. de Pawlowskiego w wydaniu pochodzącym z maja 1945 roku.

[36] „Tym, co nas wówczas interesowało, był czwarty wymiar. W *Zielonym pudełku* jest mnóstwo zapisków na temat czwartego wymiaru. / Pamięta pan, mówi Duchamp do Cabanne'a (s. 48), kogoś, kto nazywał się chyba Povolowski? (...) Nie pamiętam dokładnie jego nazwiska. Napisał w jakiejś gazecie artykuły o popularyzacji czwartego wymiaru, aby wyjaśnić, że są byty płaskie, które mają tylko dwa wymiary etc. To było bardzo zabawne, nawet w czasach kubizmu i Princeta." Maurice Princet został wspomniany wcześniej, s. 29.

[37] Marcel Duchamp powiedział mi w roku 1967, że wycinał je z *Le Journal* [przypis do cytatu].

[38] Charles Henry, „Introduction à une esthétique scientifique," *Revue contemporaine*, Paris 1885, 31 s.

[39] Angel Island Publications, Inc., edited by Beryl Barr and Barbara Turner Sachs, designed by Nicolas Sidjakov, Sausalito, California, 307 s. Wspomniany przepis znajduje się na stronach 138–139: „Steak Tartare. Let me begin by saying, *ma chère*, that *Steak Tartare*, alias *Bifteck Tartare*, also know as *Steck Tartare*, is in no way related to tartar sauce. The steack to which I refer originated with the Cossacks in Siberia, and it can be prepared on horseback, at a swift gallop, if conditions make this a necessity. / Indications: Chop one half pound (per person) of the very best beef obtainable, and shape carefully with artistry into a bird's nest. Place on porcelain plate of a solid color – ivory is the best setting – so that no pattern will disturb the distribution in ingredients. In hollow center of nest, permit two egg yolks to recline. Like a wreath surrounding the nest of chopped meat, arrange on border of plate in small, separate bouquets:/ Chopped raw white onion/ Bright green capers/ Curled slivers of anchovy/ Fresh parsley, chopped fine/ Black olives minutely chopped in company with yellow celery leaves/ Salt and pepper to taste/ Each guest, with his plate before him, lifts his fork and blends the ingredients with the egg yolks and meat. In center of table: Russian pumpernickel bread, sweet butter, and tall bottels of *vin rosé*."

[40] Jacques Villon, który mieszkał w pobliżu, chodził bardzo często do C. Renault (nie należy go mylić z jego imiennikiem, satrapą Kolegium Patafizyki i rzeźbiarzem z Attigny). Wykonał jego portret akwafortą i rylcem (1947), reprodukowany w: Colette de Ginestet et Catherine Pouillon, *Jacques Villon, les estampes et les illustrations* (Paris: Arts et Métiers graphiques, Les Grands Graveurs, 1979), 333. Catalogue raisonné. Imprimeur-Fabricant, impr. En Suisse, 511 s., il.; 26 cm.

[41] W roku 1912 Duchamp przysiągł sobie, że nie wstąpi do żadnej grupy, że będzie liczył wyłącznie na siebie, że „będzie sam" w następstwie „incydentu:" odmowy przez Gleuzes'a i jego braci pokazania *Aktu schodzącego po schodach* (Cabanne, 1995, s. 39).

[42] Anne de Latis, Słuchacz rzeczywisty przed rokiem 86 Ery Patafizycznej, Prywatny Sekretarz Generalny Jego Magnificencji Barona Mollet i Współwiceinspektor od 25 merdre'a 86, Satrapa od 22 absolutu 93, zmarła 23 phalle'a 100.

[43] Baron Jean Mollet, urodzony 22 haha 79, Satrapa 22 palotina 80, Wicekurator 21 palotina 86, zmarły 12 décervelage'a 91.

[44] Michel Leiris (1 absolut 83–8 haha 118) został mianowany Satrapą 23 clinamena 84.

[45] Raymond Queneau urodzony Satrapą 17 gueules'a 77, zmarły 200 haha 104.

[46] Jean Dubuffet (4 merdre'a 81-zmarły przez rezygnację w décervelage'u 93) został wyniesiony na urząd Satrapy 1 clinamena 87.

[47] Wraz z Anne d'Harnoncourt Kynaston McShine był w 1973 roku komisarzem wystawy retrospektywnej zorganizowanej przez Philadelphia Museum of Art i Museum of Moderne Art w Nowym Jorku, oraz autorem katalogu zatytułowanego *Marcel Duchamp*, 40 s., il., 26 cm.

doi:10.32020/ArtandDoc/28/2023/19




PICABI
TRISTAN TZARA
DE NOS OISEAUX
BRE
TON
FLAG-
RANT
DELIT
SALOMÉ
R.M. Rilke
Œuvres
Poésie
LA DIVINE
TOUT
UBU
ALLAIS
LES SENTIMENTS
Hésiode
Locus
Solus
bibliothèques d'artistes 16 / marcel duchamp (peut-être)

Aurélie NOURY

BIBLIOTEKI ARTYSTÓW 16 / MARCEL DUCHAMP, BYĆ MOŻE

W 2013 roku Gabinet książki artysty (CLA) w Rennes poświęcił swą otwierającą sezon wystawę prezentacji egzemplarza *Zielonego pudełka* Marcela Duchampa, kopii wielkodusznie użyczonej przez artystę Ernesta T. Z okazji tego wydarzenia rozpakowano dokładnie wszystkie znajdujące się w pudełku elementy, aby można je było oglądać oraz cierpliwie i uważnie czytać. Od roku 2010 CLA drukowało zaproszenia na swoje wystawy, odpowiadające logice kolekcji, zgodnie z którą prosiliśmy zapraszanych artystów, by nam dostarczyli zdjęcie swojej osobistej biblioteki, którą mogliby skomponować według swego uznania. W ten sposób mogliśmy wniknąć trochę w ich prywatność. Ta seria, która nosi tytuł Biblioteki artystów, liczy sobie dzisiaj czterdzieści cztery obrazy.

W przypadku Marcela Duchampa, nie mogąc otrzymać takiej fotografii, spróbowałam odtworzyć jego prawdopodobną bibliotekę, opierając się na znakomitej książce Marca Décimo *La Bibliothèque de Marcel Duchamp, peut-être*, wydanej dziesięć lat wcześniej przez wydawnictwo Presses du Réel. W tym eseju Décimo stara się bowiem, na podstawie obfitej dokumentacji, stworzyć listę książek, o których wiadomo, lub co do których można przypuszczać, że należały do osobistej biblioteki artysty, choćby nawet wzbogaconej o niektóre tomy należące do jego żony Teeny. Autor sporządza zatem obszerny inwentarz podzielony na sześć kategorii: książki dla dzieci (w liczbie jedenastu), literatura (od Jeana Aicarda do Stefana Zweiga), publikacje Kolegium Patafizyki, książki o sztuce (w tym te o samym Duchampie), oraz książki o szachach (około czterdziestu). Jeżeli nawet taka lista była zbyt ambitna jak na pocztówkowy format naszego zaproszenia, to wiele z tych książkach można było znaleźć w naszych murach, parę kroków od nas, w bibliotece Uniwersytetu Rennes 2. Uzbrojona w przewodnik Marca Décimo, poświęciłam całe popołudnie na poszukiwania, aby zebrać wystarczającą liczbę książek do mojej fotografii. Tytuły miały być wybrane przede wszystkim przypadkowo, w zależności od tego, co znajdywałam na półkach. Po skończonych poszukiwaniach wybrałam trzydzieści książek, które rozłożyłam na stole, aby je sfotografować. Aby oddać hołd pracy Marca Décimo, zwyczajowy tytuł zdjęcia, w tym wypadku „biblioteki artystów 16 / marcel duchamp," jest uzupełniony dodatkiem „być może," bo rzeczywiście nic nie jest mniej pewne.

Sztuka i Dokumentacja nr 28 (2023) | *Art and Documentation* no. 28 (2023) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

Załączamy tu listę książek widocznych na fotografii
i gorąco zachęcamy naszego czytelnika, by zagłębił
się w całym inwentarzu.

Alphonse Allais, *Œuvres* [Dzieła]
Guillaume Apollinaire, *Le Poète assassiné* [*Poeta zamordowany*]
André Breton, *Flagrant Délit* [Gorący uczynek]
André Breton, *La Clé des champs* [Ucieczka]
Dante, *La Divine Comédie* [*Boska Komedia*]
Rémy de Gourmont, *Physique de l'amour. Essai sur l'instinct sexuel* [Fizyka miłości. Esej o instynkcie seksualnym]
Maurice Henry, *Le Moulage de l'absence* [Odlew nieobecnosci]
Hésiode, *Les Travaux et les Jours* [*Prace i dnie*]
Alfred Jarry, *Tout Ubu* [cykl *Króla Ubu*]
James Joyce, *Ulysses*
Jean Maisonneuve, *Les Sentiments* [Uczucia]
Michel de Montaigne, *Les Essais* [*Próby*]
Vladimir Nabokov, *Feu pâle* [*Blady ogień*]
Francis Picabia, *Pensées sans langage* [Mysli bez języka]
Raymond Queneau, *Cent mille milliards de poèmes* {*Sto tysięcy miliardów wierszy*]
Arthur Rimbaud, *Œuvres* [Dzieła]
François Rabelais, *Gargantua*
Raymond Radiguet, *Le Diable au corps* [*Opętanie*]
Man Ray, *Autoportrait* [Autoportret]
Man Ray, *Les Mains libres* [Wolne ręce]
Rainer Maria Rilke, *Œuvres* [Dzieła]
Jean-Jacques Rousseau, *Les Rêveries du promeneur solitaire* [*Marzenia samotnego wędrowca*]
Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres* [*Jak napisałem niektóre z moich książek*]
Raymond Roussel, *Impressions d'Afrique* [Wrażenia z Afryki]
Raymond Roussel, *Locus Solus*
Laurence Sterne, *Tristram Shandy*
Patrick Thévenon, *Aa*
Tristan Tzara, *De nos oiseaux. Poèmes* [O naszych ptakach. Wiersze]
Oscar Wilde, *De profundis*
Oscar Wilde, *Salomé*

Aurélie Noury, koordynatorka Gabinetu książki
artysty od 2007 do 2022, działającego na kampusie
Villejean Uniwersytetu Rennes 2. W 2010 roku
stworzyła serię "Biblioteki artystów".

Aurélie NOURY

THE LIBRARIES OF ARTISTS 16 / MARCEL DUCHAMP, MAYBE

In 2013, the Cabinet du Livre d'Artiste (CLA) in Rennes devoted its back-to-school exhibition to the presentation of a copy of *La Boîte verte* by Marcel Duchamp, realized and generously loaned by the artist Ernest T. The event gave rise to a rigorous unpacking of all the elements contained in the box, offered to the eye, and to a patient and attentive reading. Since 2010, the CLA has been engaged in the production of invitation cards to its exhibitions responding to a logic within the collection where we asked each guest artist to provide us with a photo of their personal library, as they saw fit. This was a way of getting into their inner sanctum. The series, which bears the overall title Libraries of Artists, now comprises forty-four images.

For Marcel Duchamp, as we were unable to obtain such a photograph, I attempted a reconstruction of his probable library by relying on the remarkable work of Marc Décimo, *La Bibliothèque de Marcel Duchamp, perhaps*, published by the Presses du Réel ten years earlier. In this essay, from a vast documentation, Décimo undertakes to produce a list of works known or supposed to be in the personal library of the artist, possibly including certain volumes belonging to his wife, Teeny. The author thus draws up an important inventory divided into six categories: children's books (eleven in number), literature (from Jean Aicard to Stefan Zweig), publications of the College of 'Pataphysics, works of art (including those on Duchamp himself), and books on chess (around forty). While such a list proved too ambitious for the postcard size of our small edition, many of these books were nevertheless available within our walls, only a few steps away, in the library of the University of Rennes 2.

Armed with the guide from Décimo, I set out on a quest, for a whole afternoon, to collect enough books to take my photo. The titles chosen owe everything to chance and their availability on the shelves. At the end of the research, about thirty books were selected and displayed on a table for photographing. To pay tribute to the work of Marc Décimo, the usual title of the snapshot - "artists' libraries 16 / marcel ddchamp" - is augmented by a "perhaps," because indeed, nothing is less certain.

Sztuka i Dokumentacja nr 28 (2023) | *Art and Documentation* no. 28 (2023) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

We attach here the list of books visible in the photo and greatly encourage our readers to delve into the complete inventory.

Alphonse Allais, *Œuvres / Works*
Guillaume Apollinaire, *Le Poète assassiné / The Poet Assassinated*
André Breton, *Flagrant Délit*
André Breton, *La Clé des champs / Free Rein*
Dante, *La Divine Comédie / The Divine Comedy*
Rémy de Gourmont, *Physique de l'amour. Essai sur l'instinct sexuel*
Maurice Henry, *Le Moulage de l'absence*
Hésiode, *Les Travaux et les Jours / Works & Days*
Alfred Jarry, *Tout Ubu / The Ubu Plays*
James Joyce, *Ulysses*
Jean Maisonneuve, *Les Sentiments*
Michel de Montaigne, *Les Essais / Essays*
Vladimir Nabokov, *Feu pâle / Pale Fire*
Francis Picabia, *Pensées sans langage*
Raymond Queneau, *Cent mille milliards de poèmes / A Hindred Million Million Poems*
Arthur Rimbaud, *Œuvres / Works*
François Rabelais, *Gargantua*
Raymond Radiguet, *Le Diable au corps / The Devil in the Flesh*
Man Ray, *Autoportrait / Self-Portrait*
Man Ray, *Les Mains libres / Free Hands*
Rainer Maria Rilke, *Œuvres / Works*
Jean-Jacques Rousseau, *Les Rêveries du promeneur solitaire / Reveries of a Solitary Walker*
Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres / How I Wrote Certain of My Books*
Raymond Roussel, *Impressions d'Afrique / Impressions of Africa*
Raymond Roussel, *Locus Solus*
Laurence Sterne, *Tristram Shandy*
Patrick Thévenon, *Aa*
Tristan Tzara, *De nos oiseaux. Poèmes*
Oscar Wilde, *De profundis*
Oscar Wilde, *Salomé*
[NdlT: included English titles only when a verified translation exists]

Aurélie Noury, coordinator from 2007 to 2022 of the Cabinet du Livre D'Artiste (CLA), located on the Villejean campus of the University of Rennes 2. She created the "Artists' libraries" series in 2010.

Aurélie NOURY

BIBLIOTHÈQUES D'ARTISTES 16 / MARCEL DUCHAMP, PEUT-ÊTRE

En 2013, le Cabinet du livre d'artiste (CLA) à Rennes consacra son exposition de rentrée à la présentation d'un exemplaire de *La Boîte verte* de Marcel Duchamp, généreusement prêté par l'artiste Ernest T. L'événement donna lieu au déballage rigoureux de l'ensemble des pièces contenues dans la boîte, offertes au regard et à une lecture patiente et attentive. Depuis l'année 2010, le CLA était alors engagé dans la production de cartons d'invitation à ses expositions répondant à une logique de collection selon laquelle nous demandions à l'artiste invité de nous fournir une photo de sa bibliothèque personnelle, celle-ci étant soumise à sa propre appréciation. C'était là une façon de pouvoir pénétrer un peu dans leur intimité. Cette série, qui porte le titre de « Bibliothèques d'artistes », compte à ce jour quarante-quatre occurences.

Pour Marcel Duchamp, étant dans l'impossibilité d'obtenir cette photo, j'ai tenté une reconstitution de sa bibliothèque probable en m'appuyant sur le remarquable ouvrage de Marc Décimo, *La Bibliothèque de Marcel Duchamp, peut-être*, paru aux Presses du Réel dix ans plus tôt. En effet dans cet essai, Décimo entreprend, à partir d'une vaste documentation, de produire la liste des ouvrages connus ou supposés de la bibliothèque personnelle de l'artiste, soit-elle d'ailleurs alimentée par certains volumes appartenant à son épouse, Teeny. L'auteur dresse ainsi un important inventaire divisé en six catégories : les livres pour enfants (au nombre de onze), la littérature (de Jean Aicard à Stefan Zweig), les publications du Collège de 'Pataphysique, les ouvrages d'art (y compris ceux sur Duchamp lui-même), et les livres sur les échecs (autour d'une quarantaine). Si une telle liste était trop ambitieuse pour le format carte postale de notre petit carton, beaucoup de ces livres étaient disponibles dans nos murs, à quelques pas de là, à la bibliothèque universitaire de Rennes 2. Armée du guide de Décimo, je me mis ainsi en quête, pendant tout un après-midi, de suffisamment d'ouvrages pour réaliser ma photo. Les titres élus doivent surtout au hasard et à leur disponibilité sur les rayonnages. Au terme de la recherche, une trentaine d'ouvrages fut retenue et exposée sur une table pour la prise de vue. Pour rendre hommage au travail de Marc Décimo, le titre habituel du cliché, ici « bibliothèques d'artistes 16 / marcel duchamp » est complété d'un « peut-être », car effectivement, rien n'est moins sûr.

Sztuka i Dokumentacja nr 28 (2023) | *Art and Documentation* no. 28 (2023) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

Nous joignons ici la liste des livres visibles sur la photo et encourageons grandement notre lecteur à se plonger dans l'inventaire complet.

Alphonse Allais, *Œuvres*
Guillaume Apollinaire, *Le Poète assassiné*
André Breton, *Flagrant Délit*
André Breton, *La Clé des champs*
Dante, *La Divine Comédie*
Rémy de Gourmont, *Physique de l'amour. Essai sur l'instinct sexuel*
Maurice Henry, *Le Moulage de l'absence*
Hésiode, *Les Travaux et les Jours*
Alfred Jarry, *Tout Ubu*
James Joyce, *Ulysses*
Jean Maisonneuve, *Les Sentiments*
Michel de Montaigne, *Les Essais*
Vladimir Nabokov, *Feu pâle*
Francis Picabia, *Pensées sans langage*
Raymond Queneau, *Cent mille milliards de poèmes*
Arthur Rimbaud, *Œuvres*
François Rabelais, *Gargantua*
Raymond Radiguet, *Le Diable au corps*
Man Ray, *Autoportrait*
Man Ray, *Les Mains libres*
Rainer Maria Rilke, *Œuvres*
Jean-Jacques Rousseau, *Les Rêveries du promeneur solitaire*
Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*
Raymond Roussel, *Impressions d'Afrique*
Raymond Roussel, *Locus Solus*
Laurence Sterne, *Tristram Shandy*
Patrick Thévenon, *Aa*
Tristan Tzara, *De nos oiseaux. Poèmes*
Oscar Wilde, *De profundis*
Oscar Wilde, *Salomé*

Aurélie Noury, coordinatrice du Cabinet du livre d'artiste de 2007 à 2022, installé sur le campus Villejean de l'université Rennes 2. Elle a créé la série "Bibliothèques d'artistes" en 2010.



Sztuka i Dokumentacja nr 28 (2023) | *Art and Documentation* no. 28 (2023) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC


XD 8001 JARRY · TOUT UBU
D 4623
R 1009/322/B LES SENTIMENTS
XB 823/WIL/1431 De profundis Oscar Wilde
W 770.92 RAY MAN RAY • AUTOPORTRAIT
XD 6061 B.J.R BRETON LA CLÉ DES CHAMPS
XD 840/ROUL/981
XD 5033/2
XD 840/ROU/4806
XB 822/WIL/1160 OSCAR WILDE | SALOMÉ
XC 830/RILKE/7152/2
XD 840/PIC/1094 FRANCIS PICABIA · JÉSUS-CHRIST RASTAQUOUÈRE
702148 PHYSIQUE DE L'AMOUR • REMY DE GOURMONT
XD 840/MON/877 MONTAIGNE LIVRE I N° 12
XE 851/DAN/12 LA DIVINE COMEDIE
CENT MILLE MILLIARDS DE POÈMES
XD 5492/1
XD 840/ROUL/6924

doi:10.32020/ArtandDoc/28/2023/20

Leszek BROGOWSKI

KONKLUZJA
MARCEL DUCHAMP JAKO MĄCIWODA: SZTUKA, ESTETYKA, PRAWO, EKONOMIA

W niniejszym numerze galerii Dokumentu artystów, poświęconym Marcelowi Duchampowi, zradykalizowaliśmy metodologię stosowaną przez tłumaczy „docelowców", polegającą na usytuowaniu rezultatu – tekstu docelowego – w zaktualizowanym kontekście kulturowym i językowym, i zamiast przekładu, zaproponowaliśmy parafrazę komentowaną *Zielonego pudełka*. Wybór ten podyktowany został głównie przekonaniem, że Duchampa należy czytać po francusku... To prawda, ale czytając go w innym języku lepiej rozumiemy to, co zrozumiano czytając go po francusku! W ten sposób odkryliśmy jedną z wielu pułapek zastawionych przez artystę w jego dziele: słowo „voyable" które od dawna wyszło już z użycia w języku francuskim, nie pochodzi od „widzieć" (voir), lecz od „drogi" (voie, jak voie lactée, droga mleczna), i nie oznacza ono „tego, co da się zobaczyć", jak wielu sądziło, lecz „drogę przejezdną, drożną; drogę, którą można uczęszczać", i którą uczęszczają kawalerowie w Duchampowskiej epopei. Droga – droga przejezdna – to jedna z „allégories inframinces", wyrażająca Duchampowski sposób mówienia z przymrużeniem oka o akcie seksualnym, jak w drodze „Jura-Paryż", która zaczyna się od "nagich piersi" (gra słów „5 nus", jest homonimem „seins nus" – obnażone piersi), a kończy fanfarami („enfant-phare" jest homonimem „en fanfare"). Czy więc każde tłumaczenie jest oryginałem? A może poszukiwanie oryginału przestało mieć sens po Duchampie? Koncepcja erotyzmu Duchampa, i miejsce erotyzmu w sztuce, twórczości, literaturze i cywilizacji to jeden z aspektów twórczości artysty, nad którym badacze skupią się podczas sympozjum, które proponujemy zorganizować w następstwie tej publikacji, w Gdańsku i Rennes, w trzech językach, które są na co dzień używane w naszym piśmie. Podobnie, zapraszamy badaczy, aby przebadali dokładnie kompozycję, a przede wszystkim różne sposoby istnienia *Zielonego Pudełka*: zasobnik, transkrypcja, faksymile, album, książka... czy wreszcie *Wielką Szybę*, jej repliki i rekonstrukcje. Będziemy również analizować relacje między gender a pseudonimem (Rrose Sélavy) oraz między anonimowością a pseudonimem (R. Mutt); przypomnijmy, że Ernest T., którego twórczość również znajduje się w centrum uwagi naszej galerii, jest jednym z wielu pseudonimów jednego (?) artysty. Dzieło Duchampa będzie również poligonem doświadczalnym dla świeżego spojrzenia na wybory estetyczne: jak pozbyć się estetyki, biorąc pod uwagę, że „piękno obojętności" wciąż implikuje osąd estetyczny? Czy estetyka praktyk (a nie form) mogłaby uwolnić sztukę od estetyki? Celem sympozjum jest uaktu-

alnienie kontrowersji związanych z tłumaczeniem notatek z *Zielonego pudełka*, co pozwoli otworzyć nowe perspektywy dla *areal studies*, a mianowicie dla zrozumienia osobliwości miejsca Marcela Duchampa – i znaczenia jego sztuki – w różnych obszarach kulturowych i językowych.

Wszystkie te pytania są bezpośrednio związane z głównym wątkiem, przewijającym się przez niniejsze wydanie galerii Dokumentu artystów, z którego wynika decyzja, aby zorganizować to międzynarodowe sympozjum: „Jak wydawać i wznawiać Marcela Duchampa: transkrypcja, tłumaczenie, parafraza, reprodukcja, replika, reprint, kopia, reedycja, wersje, prawa autorskie i prawa własności, itd."

Sztuka i Dokumentacja nr 28 (2023) | *Art and Documentation* no. 28 (2023) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

Leszek BROGOWSKI

CONCLUSION
MARCEL DUCHAMP COMME FAUTEUR DE TROUBLE : ART, ESTHETIQUE, DROIT, ECONOMIE

Dans présent dossier de la galerie du Document d'artistes, consacré à Marcel Duchamp, nous avons radicalisé la méthodologie des traducteurs « cibliste » : consistant à inscrire le résultat – texte-cible – dans le contexte culturel et langagier actualisé, et à la place d'une traduction, nous avons proposé une paraphrase commentée de *La Boîte verte*. Ce choix correspond essentiellement à la conviction initiale qu'il faut lire Duchamp en français… Certes, mais c'est en le lisant dans une autre langue que l'on comprend mieux ce que l'on en a compris en le lisant en français ! C'est ainsi que l'on a découvert une des nombreuses chausse-trappes tendues par l'artiste dans son œuvre. Peu utilisé en français depuis longtemps, le mot « voyable » ne dérive pas de « voir », mais de « voie » (comme « voie lactée »), et il ne signifie pas « ce qui se laisse voir », comme beaucoup l'ont pensé, mais « ce qui se laisse traverser, fréquenter, pratiquer », bref un chemin fréquentable (une voie voyable) et fréquenté par les célibataires dans l'épopée duchampienne. La route y est en général une « allégorie inframince », comme dans la « route de Jura » (c'est la façon propre à Duchamp de parler avec un clin d'œil à l'acte sexuel), route qui commence par les « seins (5) nus » et finit en fanfares (enfant-phare). Toute traduction est donc un original à part entière? Ou – peut-être – chercher l'original n'a plus de sens après Duchamp ? La conception duchampienne de l'érotisme et la place de l'érotisme dans l'art, la création, la littérature et la civilisation ce sont des aspects de son art à approfondir dans le cadre d'un colloque que nous proposons d'organiser suite à la présente publication d'ici deux ou trois ans à Gdańsk et à Rennes, en trois langues, celles qui sont couramment pratiquées dans notre revue. Tout comme on interrogera alors la composition, et surtout les divers modes d'existence de *La Boîte verte* : contenant, transcription, fac-similé, album, livre… enfin *Le Grand verre*, ses répliques et reconstructions. Le rapport entre genre et pseudonyme (Rrose Sélavy) et entre anonymat et pseudonyme (R. Mutt) sera également analysé; rappelons qu'Ernest T., dont l'œuvre se trouve au cœur de notre dossier, est un pseudonyme parmi d'autres d'un seul (?) artiste. L'œuvre de Duchamp est un chantier important pour poser à nouveaux frais la question de savoir comment se débarrasser de l'esthétique, étant entendu que la « beauté d'indifférence » implique encore un jugement esthétique : une esthétique des usages – et non de formes – pourrait-elle libérer l'art de l'esthétique ? Le colloque aura pour objectif de réactualiser la controverse liée à la traduction des notes de *La Boîte*

verte, ce qui ouvrira une nouvelle perspective pour étudier la singularité de la place de Marcel Duchamp – et du sens de son œuvre – dans diverses aires culturelles et linguistiques (études aréales).

Toutes ses questions sont directement articulées au fil conducteur du présent dossier de la galerie du Document d'artistes, dont il résulte le projet d'organiser ce colloque international : « Comment éditer et rééditer Marcel Duchamp : transcription, traduction, paraphrase, reproduction, réplique, reprise, copie, réédition, versions, droits d'auteurs et patrimoniaux, etc. ».

Sztuka i Dokumentacja nr 28 (2023) | *Art and Documentation* no. 28 (2023) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

Leszek BROGOWSKI

CONCLUSION
MARCEL DUCHAMP AS TROUBLEMAKER: ART, AESTHETICS, LAW, ECONOMY

In the most recent project from the gallery of artist's documentation, devoted to Marcel Duchamp, we have gone even further with the methodology of the "targetist" translators, by embedding the "target text" in an updated cultural and linguistic setting. Instead of mere translation, we have offered an annotated paraphrase of the *Green Box*. This choice more closely corresponds to our initial conviction that Duchamp should really be read in French... this is true, of course, but it is precisely by reading via another language that we better understand what we have learned by reading in the original! This is how we discovered one of the many traps set by the artist inside his work. The word "voyable" has not been used in ordinary French for quite some time. It does not derive from the verb "voir" (to see), but from the noun "voie" ("path", or "way"; as in "milky way"); nor does it mean "that which allows itself to be seen", as many have considered, but "that which can be crossed, walked along, or followed": in short, a frequentable path ("une voie voyable") and which is frequented, in the Duchampian epic, by 'Bachelors'. As to the route, there is generally an "infrathin allegory", as in the "Jura road" (this is Duchamp's own punning manner of speaking with a nod and a wink to the sexual act); a road which begins with "les 5 nus' ("bare breasts") and ends in a fanfare (en fanfares = enfant-phare). Is every translation therefore an original in its own right? Or – perhaps – does looking for an original make any sense at all after Duchamp? Duchamp's conception of eroticism and the place of eroticism in art, creation, literature and civilization is one of the aspects of his art that needs to be explored further within the framework of a symposium, which we propose to organize in Gdańsk and Rennes within the two to three years following this publication. We will also examine the composition, and above all the various iterations of the Green Box: container, transcription, facsimile, album, book... which brings us to the *Large Glass*, its replicas and reconstructions. The relationship between gender and pseudonym (Rrose Sélavy) and between anonymity and pseudonym (R. Mutt) will also be analyzed; let us recall that Ernest T., whose work is also at the heart of our project, is just one pseudonym among others of a single (?) artist. Duchamp's work is also an important place for asking afresh the question of how we can get rid of aesthetics, it being understood that the "beauty of indifference" nevertheless implies an aesthetic judgment: could an aesthetics of uses – and not of forms – liberate art from aesthetics? Organized in the three languages commonly used

in our journal, the colloquium aims to once more look into the controversy linked to the translation of the notes of the *Green Box*, which will open up a new perspective for studying the singularity of the place of Marcel Duchamp – and the meaning of his work – in various cultural and linguistic areas (areal studies).

All these questions are directly linked to the common thread of the artists' Document gallery, which has led to the project of an international colloquium: "How to edit and re-edit Marcel Duchamp: transcription, translation, paraphrase, reproduction, replica, reprint, copy, reissue, versions, authors' rights and legacies, and so on, and so forth."

Sztuka i Dokumentacja nr 28 (2023) | *Art and Documentation* no. 28 (2023) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC



fot. Frédérique Avril.

fot. Frédérique Avril.

