

**GALERIA IM. ANDRZEJA  
PIERZGALSKIEGO.  
DOKUMENTY ARTYSTÓW 8**

**ANDRZEJ PIERZGALSKI  
GALLERY.  
ARTISTS' DOCUMENTS 8**

**GALERIE DÉDIÉE A  
ANDRZEJ PIERZGALSKI.  
DOCUMENTS D'ARTISTES 8**



# 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 rozu-

mienia 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 przedrukujemy 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 ‘ogładczo’ obok *Wielkiej Szyby*, jako swego rodzaju

komentarz podsuwający intelektualne tropy mogące uprzystępnąć 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; groźenie 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 pierwszorzędym 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 jakiegokolwiek 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 znajdują 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 reprodukcować 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 zreprodukcowania 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 zostałyby 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 oeuvre 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

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 to 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 oeuvre, 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 takes 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 Łódź la galerie A4. Depuis 2012, la revue *Art & Documentation* lui dédie en son sein une galerie. Leszek Brogowski est chargé de sa programmation depuis 2018.

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

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, chercheuse 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.



**STUDIA  
DUCHAMPOWSKIE**  
**DUCHAMP STUDIES**  
**ÉTUDES  
DUCHAMPIENNES**



# 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. sędzę, że mam prawo stwierdzić jego prawdziwą pasję do książek, jego zainteresowanie niektórymi wydaniem 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.

# 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'expéditeur 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.

Poniżej przedrukujemy 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 Flammarion,<sup>1</sup> 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.”<sup>2</sup> 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 wieloletnie oczekiwania środowisk artystycznych i naukowych, dla których sztuka Marcela Duchampa jest źródłem

inspiracji, o czym zaświadcza – 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 Duchamp’a 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 ustrukturuwany 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.”<sup>3</sup> 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’.”<sup>4</sup> W ten sposób wydawca tej transkrypcji stara się – niezręcznie – uprawomocnić zadany dokumentowi gwałt. Bo jeśli wybór Duchamp’a 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,”<sup>5</sup> 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*.”<sup>6</sup> 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] pomiał także fragmenty tekstu będące opisami rysunku, a sam rysunek z fragmentu [57] zreprodukowany jest trzy strony dalej;<sup>7</sup> 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 Duchamp’a 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 (...).”<sup>8</sup> Dlatego zasady, na których oparte jest niniejsze wydanie kopii Ernesta T. zostały zmodyfikowane: wpływają one w naszym wypadku z szacunku dla formy dokumentu. Przedrukujemy 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”,<sup>9</sup> 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 *piersieni*, wokół których strony mogą się obracać (*szkie*) / Zastanowić się także nad kształtem strony.<sup>10</sup>

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 wyda-

ne 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 pomniemy przy tym zasług Sanouilleta, który przygotował do druku pierwsze wydanie książkowe *Panny młodej*<sup>11</sup> 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,”<sup>12</sup> pisze on we wstępnej nocie wydawniczej. Żaden szkic nie jest z pewnością decydujący dla zrozumienia całości *Zielonego pudełka*, ale pominać 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,”<sup>13</sup> 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<sup>14</sup> (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*.”<sup>15</sup> 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.”<sup>16</sup> „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.<sup>17</sup>

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 uzmysłwić sobie ostatecznie, że *Zielone pudełko* jest nieprzetłumaczalne! Aby uchwycić oryginalne sensory *Wielkiej szyby*, jej wieloznaczności i potencjał interpretacyjny, trzeba czytać je po francusku, nie spuszczać oka z towarzyszących jej szkiców... ale także z *Panny młodej* – zreprodukowanej tutaj w postaci znajdującej się w Moderna Museet kopii,<sup>18</sup> do której całość tych dokumentów stanowi fazę przygotowawczą.

„Pisownia tych pośpiesznych zapisków jest często niedorzeczna lub celowo niepoprawna. Zachowaliśmy ją,”<sup>19</sup> 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”<sup>20</sup> - odpowiada. Ale rzeczywistość jest czasem jeszcze bardziej skomplikowana; bo czy „Do shit again. Douche it again”<sup>21</sup> jest francuską czy angielską grą słów? Kiedy Marcel Duchamp objaśnia genezę gry słów „Rose Sélavy („Rose” czytane po francusku brzmi jak „eros”, bo „R” czyta

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 Rose Sélavy,”<sup>22</sup> co znaczy „Pi, który ubiera Rose 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 powtórzono 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,”<sup>23</sup> 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]<sup>24</sup> – „Oświetlenie gazowe (I)” – stanowią integralny fragment tego angielskiego wydania, czyli że odręczne notatki dodane na faksymilowych-drukach-odręcznych-notatek wchodziły 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.”<sup>25</sup>

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 antyfraudę, 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)<sup>26</sup> – 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.<sup>27</sup> 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.<sup>28</sup> To prawda, że tłumacz poszukuje niestrudzenie najstosowniejszych słów; ale jak ma postąpić wobec tekstu, którego intencje zmiernie 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.”<sup>29</sup>

## 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 zawijaszem



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,<sup>30</sup> 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 Flammario-na, gdziegdzie kropka zostaje dodana na końcu zapisku traktowanego jako zdanie; tymczasem Duchamp pisał: „Wzbogacić interpunk.[cję], aby pozbyć się niepotrzebnych słów.”<sup>31</sup> 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.”<sup>32</sup> 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 pudelko*, 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.”<sup>33</sup> 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<sup>34</sup> zapisane na kartkach i skrawkach papieru szkice i notatki; następnie, Ernest T. skopiował ręcznie i/lub przy pomocy kserografu te wydruki, a teraz my przedrukujemy 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 właścicieli praw autorskich. Podstawą tych cytatów jest przekład zrealizowany na potrzeby niniejszej parafrazy przez Tomasza Stróżyńskiego, ale niejednokrotnie zmieniony przez Leszka Brogowskiego, 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 napotykanymi trudnościami, 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,<sup>35</sup> usytuujemy w ich panoramie dokonany tutaj wybór parafrazy. Translatologia operuje pojęciami tekstu źródłowego i tekstu docelowego; stąd tytuł książki Jean-René Ladmirała: *Źródłowcy i docelowcy*.<sup>36</sup> 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,<sup>37</sup> 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.”<sup>38</sup> Zdaniem tego wybitnego lingwisty, aby poprawnie oddać sens, tłumacz musi czasem przyjąć, że „przekład może być dłuższy, niż tekst oryginalny,”<sup>39</sup> a nawet „dokonać uzupełnień na poziomie znaczącego i/lub na poziomie znaczonego.”<sup>40</sup> 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 domyślnie w tekście źródłowym, musi uczynić wyraźnym. Taki jest sens pojęcia inkrementalizacji, wprowadzonego

przez Jean-René Ladmirała.<sup>41</sup> 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 rafa 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*.<sup>42</sup> 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.”<sup>43</sup> 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 Reynolds mówi mi, że miał Pan okazję przejrzeć u niej zielone pudełko. Proszę mi powiedzieć czego Panu brakuje.<sup>44</sup>

Po przeczytaniu pierwszych czterdziestu przesłanych przez Suqueta stron, Duchamp wyraża swój entuzjazm i potwierdza zasadność jego ‘komentarza,’<sup>45</sup> 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*).<sup>46</sup>

Gdzie indziej Duchamp notuje: nowe „możliwości bez najmniejszej namiastki etyki estetyki i metafizyki.”<sup>47</sup> – Ten „komentarz” Suqueta reasumuje jego nowa kartografia *Wielkiej szyby*, wielokrotnie przedrukowywana<sup>48</sup> 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’.”<sup>49</sup> W istocie, wbrew intuicjom językowym, słowo *voyable* istnieje w języku francuskim. W brzmieniu bliskie jest *voyant* – ‘widzący’ albo ‘jasnowidz,’ ‘wizjoner’ (dzisiaj także ‘światła 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,”<sup>50</sup> czyli ‘przejsie,’ a jako przymiotnik słowo *voyable* oznacza drogę przejeżdżną, 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 przejeżdżnym (zatrzymanym w drodze) spłaszczeniem zwielokrotnionego ciała.” Wszystko to układa się w spójną całość: uczęszczana przez kawalerów, przejeżdżna 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,”<sup>51</sup> 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<sup>52</sup> 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*).”<sup>53</sup> 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 miłośna wybuchająca w cylindrach silnika, żądło osy, formy spływającego ochlapania lub opryskania (*éclaboussures*) czy „pompa sprowadzająca erotyczny roztwór.”<sup>54</sup> Jak zobaczymy poniżej – fragment [54 awers] – Duchamp uprzedza widza, że *Wielka szyba* ma tylko pozory alegorii, a w *Notatkach*, wprowadza pojęcie *analogie inframince*.<sup>55</sup> 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: *inframince*. Gdzie indziej Duchamp pisze: „Tautologia. w akcie (panna młoda rozebrana...).”<sup>56</sup> 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.”<sup>57</sup>

*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. Wyjaśniawszy 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.”<sup>58</sup> Inaczej mówiąc, z punktu widzenia „ogłdacza”, 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 przybliży ‘ogłdaczowi’ *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<sup>59</sup>); 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 niepostrzeganej 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 Hegłowskiej koncepcji dialektyki, niż Freudowskiej psychoanalizie. *Aufhebung* jest u Hegla ruchem przewycięzania 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 Diotimy u Platona<sup>60</sup> – 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 przewycięzona), 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.”<sup>61</sup>

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 fetyszym obrazu, lub wręcz fetyszym estetycznym, polegającym 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 punktu 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.”<sup>62</sup> Nam pozostawił tylko znaki, i to znaki nowego typu w sztuce (readymady, ‘malarstwo precyzyjne,’ kolor jako naturalna barwa użytej materii, formy przykadku, *inframince* itp.).

„Pan, którego wyrocznia jest w Delfach, ani nie oznajmia, ani nie ukrywa, tylko daje znak (*semaine*)”<sup>63</sup> 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 współnikiem, 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 podpisuje.

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 ciężenia / Ministerstwo zbiegów okoliczności. / Departament / (lub lepiej): / Porządek zbiegu okoliczności / Ministerstwo ciężenia” (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<sup>1</sup>), ale kopia ma formę kartki zreprodukowanej na stronie 139.

Dokonany przez Yannicka Miloux opis<sup>64</sup>, 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. Oczywiście 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 ‘colloptype’ 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 rysunkischematy *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, odrębną 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. Zaczijmy ten krótki przegląd od *Pierre’a Ménarda*, autorki *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 *Fahrenheit 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,<sup>65</sup> przypomniała nam, że kopiowanie było odwieczną metodą inicjacji w uprawianiu 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 reprodukowałą obrazy pop artu, jednocześnie kategorycznie odrzucając termin appropriacionizm. Innym przykładem, który wydaje się tutaj godny przywołania z tym skrótowym wyliczeniem, są książki kopiowane ręcznie przez artystów. Nie wnikając w całą głębię takiego doświadczenia,

można zaszykalizować 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-Thiébauda:<sup>66</sup> 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.<sup>67</sup>

## Przypisy

- <sup>1</sup> DDS. Zobacz listę skrótów w bibliografii.
- <sup>2</sup> Michel Sanouillet, prezentacja tekstu *Panny młodej*, DDS 1994, s. 40.
- <sup>3</sup> Sanouillet, prezentacja, DDS 2013, s. 44.
- <sup>4</sup> Cabanne, s. 21.
- <sup>5</sup> Sanouillet, DDS 2013, s. 44.
- <sup>6</sup> 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.
- <sup>7</sup> DDS 2013, s. 75.
- <sup>8</sup> Cabanne, s. 58
- <sup>9</sup> Richard Hamilton, *The Green Book*, w BSB, brak numeracji stron.
- <sup>10</sup> NOTES, 2008, notatka 66, s. 41.
- <sup>11</sup> 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.
- <sup>12</sup> Sanouillet, DDS 2013, s. 44.
- <sup>13</sup> Cabanne, s. 59.
- <sup>14</sup> Tytuły te nie figurują w angielskiej wersji Hamiltona / Duchampa (zob. poniżej).
- <sup>15</sup> Sanouillet, DDS 2013, s. 45.
- <sup>16</sup> Ibidem.
- <sup>17</sup> List z 12 lutego 2022 r. zaadresowany do Leszka Brogowskiego; w archiwum autora.
- <sup>18</sup> Zob. s. 250. Por. także artykuł Brigitte Aubry, wersja francuska s. 277-285, wersja angielska s. 286-295.
- <sup>19</sup> Sanouillet, DDS 2013, s. 45.
- <sup>20</sup> Ludwig Wittgenstein, *Études préparatoires à la 2<sup>d</sup> partie des Recherches philosophiques* (1948-1949), (wydanie dwujęzyczne), przekład na francuski Gérard Granel (Mauvezin: T.E.R., 1985), § 278, s. 110.
- <sup>21</sup> NOTES 2008, notatka 23<sup>2</sup>, s. 138.
- <sup>22</sup> Cabanne, s. 79.
- <sup>23</sup> DDS 1994, przypis 7, s. 69, przypis 4, s. 72, przypis 4 s. 73, itd.
- <sup>24</sup> DDS 1994, przypis 4 s. 73 i przypis 2, s. 75.
- <sup>25</sup> Jean Suquet, *Le Miroir de la mariée* (Paris: Flammarion, 1992), s. 247.
- <sup>26</sup> 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.
- <sup>27</sup> *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.
- <sup>28</sup> Walter Benjamin, „Zadania tłumacza,” w *Twórca jako wytwórca* (Poznań: Wydawnictwo poznańskie, 1975), 293-307.
- <sup>29</sup> Sanouillet, DDS 1994, s. 40.
- <sup>30</sup> DDS 1994, s. 68; DDS 2013, s. 73.
- <sup>31</sup> NOTES 2008, notatka 77<sup>2</sup>, s. 48.
- <sup>32</sup> Ibidem, s. 9.
- <sup>33</sup> Pierre Fontanier, *Les Figures du discours* (1821-1830) (Paris: Flammarion, 1977), 396.
- <sup>34</sup> Cabanne, s. 97.
- <sup>35</sup> Na temat historii translatoologii, zob. 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).
- <sup>36</sup> Jean-René Ladmiral, *Sourcier ou cibliste* (Paris: Les Belles Lettres, 2014).

- <sup>37</sup> 'Przekład sprzeczny,' 'nieprzekładalność' itp.: Jean-René Ladmiral, *Traduire : théorèmes pour la traduction* (Paris: Gallimard, 1994), 89 passim.
- <sup>38</sup> Ladmiral, *Sourciers ou ciblistes*, 195.
- <sup>39</sup> Ladmiral, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, 219.
- <sup>40</sup> Ibidem.
- <sup>41</sup> Franck Barbin, „Jean-René Ladmiral ou l'irréductible parcellisation de la traductologie,” *Des mots aux actes*, Editions Anagrammes, 2012, [w sieci: hal-02089362].
- <sup>42</sup> Suquet, 202-203 (zreprodukowana poniżej, s. 297-300.).
- <sup>43</sup> Ibidem, 242.
- <sup>44</sup> Ibidem, 243-244.
- <sup>45</sup> Ibidem, 244.
- <sup>46</sup> Ibidem, 247.
- <sup>47</sup> NOTES, 2008, notatka 82, p. 51.
- <sup>48</sup> 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.
- <sup>49</sup> 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/>
- <sup>50</sup> Trésor de la langue française numérisé (TLFN), hasło „voyable” [w sieci].
- <sup>51</sup> 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.'
- <sup>52</sup> Nie chcemy tutaj przesądzać czy model ten rozciąga się na całą 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*.
- <sup>53</sup> Cabanne, s. 109.
- <sup>54</sup> NOTES, 2008, notatka 132, p. 83.
- <sup>55</sup> NOTES 2008, notatka 2, s. 21.
- <sup>56</sup> NOTES 2008, notatka 91, s. 55.
- <sup>57</sup> Fragment [62].
- <sup>58</sup> Cabanne, s. 52.
- <sup>59</sup> Jean-François Lyotard, *Discours, figure* (Paris: Klincksieck, 1971).
- <sup>60</sup> Platon, *Uczta*, 210a-212c.
- <sup>61</sup> Cabanne, s. 96.
- <sup>62</sup> Paz, s. 15.
- <sup>63</sup> Heraklit, *Zdania* (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2005), (D32), s. 19.
- <sup>64</sup> Zob. poniżej, s. 17-18.
- <sup>65</sup> Zob. publikację pod tym samym tytułem, opublikowaną w tym samym roku przez wydawnictwo RMN, Paryż.
- <sup>66</sup> <https://www.gerardcollinthebaut.com/pages/oeuv/copi.html>.
- <sup>67</sup> 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: Mimesis, 2019), <https://hal.univ-rennes2.fr/hal-01687092>.

przełożył Tomasz Stróżyński

## 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. Przyjeliśmy 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 Flammariona, 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 odłą 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 utrzymało 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 *Wielkiej 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 Cabanem przeprowadzone w czerwcu roku 1966, na dwa lata przed śmiercią artysty.

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

Trzy publikacje uznaliśmy za nasz ‘podręczny *catalogue raisonné*,’ wydanie Roberta Lebel (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’Hamoncourt 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 przedrukujemy 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 Bibliothèque Sainte-Geneviève.” W Yves Peyré, Evelyne Toussain, *Duchamp à la Bibliothèque Sainte-Geneviève*, 88-209. Paris: Éd. du regard, 2014.

Décimo, Marc. *La Bibliothèque 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 Stripped 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<sup>1</sup>, 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<sup>2</sup> ». 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 and 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,



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<sup>3</sup>. » 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<sup>4</sup>. » 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 »<sup>5</sup>, comme le remarque Sanouillet. Conscient de cette difficulté, il construit des arguments peu convaincants, comme : « Avec l'aide de Marcel Duchamp, nous avons 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 »<sup>6</sup>. 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<sup>7</sup> ; 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 (...)»<sup>8</sup>. » 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<sup>9</sup> », 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<sup>10</sup>.

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*<sup>11</sup> 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 »<sup>12</sup>, 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 »<sup>13</sup> 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