

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

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

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





cette boîte no / 500 doit contenir documents (photos, dessins et

alphabetaire - plan

Classer  
les les  
la chaleur d'un siège (qui vient  
d'être qu'elle) en Tiramisu

La fondade  
de miel.  
et 1. Injektion  
pour (P. Marché)  
pour (P. Marché)



Pudelko otwarte / La boîte ouverte / The box opened – Pudelko rozłożone / La boîte dépliée /  
The box unfolded

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

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



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

*La mariée mise à nu par ses célibataires, même (Grand verre)* [Panna młoda rozebrana przez swoich kawalerów, jednak (Wielka szyba)], 1915-1923

*La mariée* [Panna młoda], 1912

*Le passage de la vierge à la mariée* [Przejście od dziewicy do panny młodej], 1912

*Broyeuse de chocolat* [Młynek do czekolady], 1914

*Neuf moules mâlic* [Dziewięć matryc kawalerskich], 1914-1915

*Cimetière des uniformes et livrées* [Cmentarz uniformów i liberii], 1913

*Élevage de poussière* [Hodowla kurzu], 1920

*Plan général – perspective* [Plan ogólny – perspektywa], 1914

*Appareil célibataire – plan* [Aparat kawalerski – plan], 1913

*Appareil célibataire – élévation* [Aparat kawalerski – uniesienie], 1913

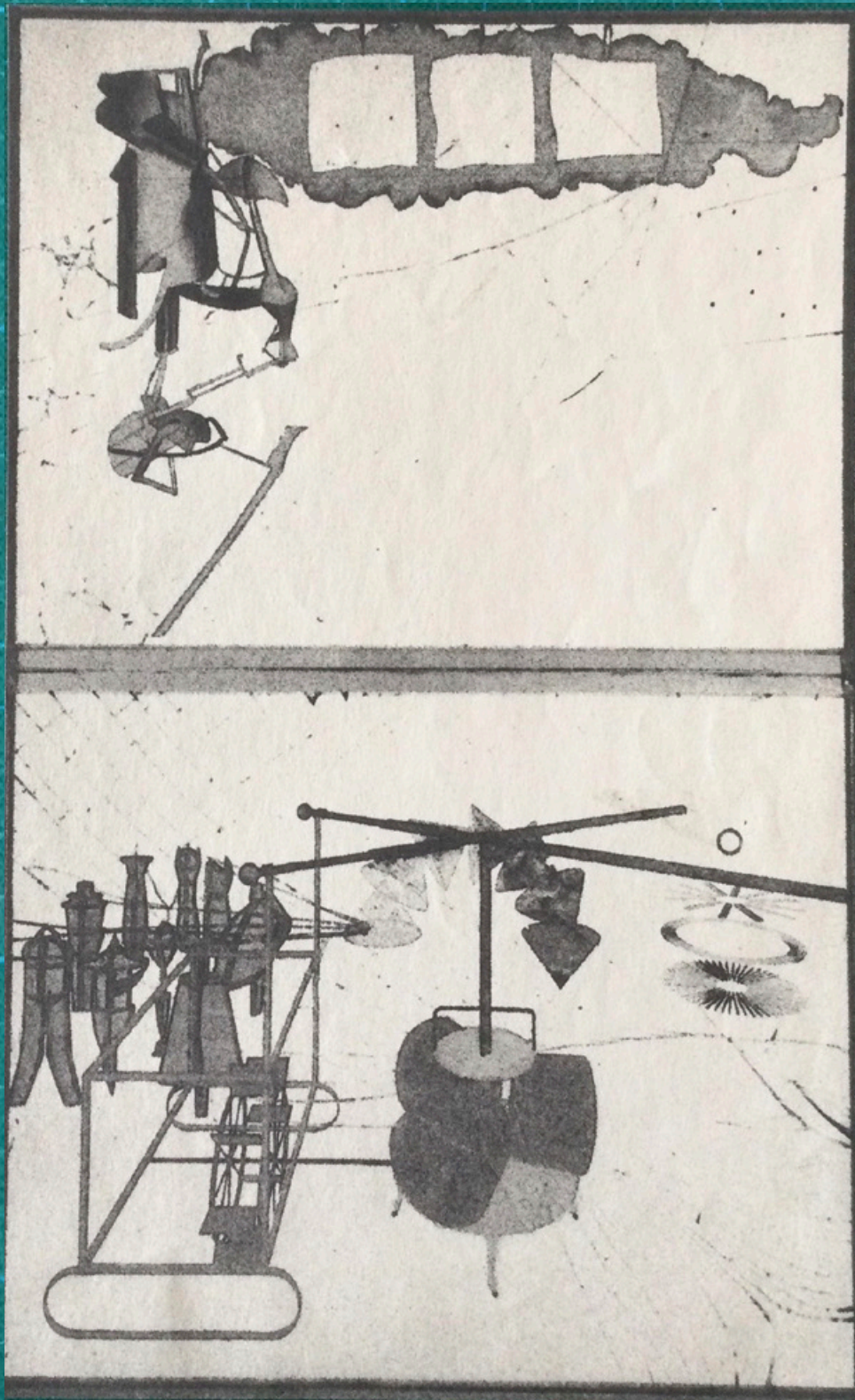
*Témoins oculistes* [Świadkowie okulistyczni], 1920

*À regarder d'un œil, de près, pendant au moins une heure* [Do oglądania jednym okiem, z bliska, przez co najmniej godzinę], 1918

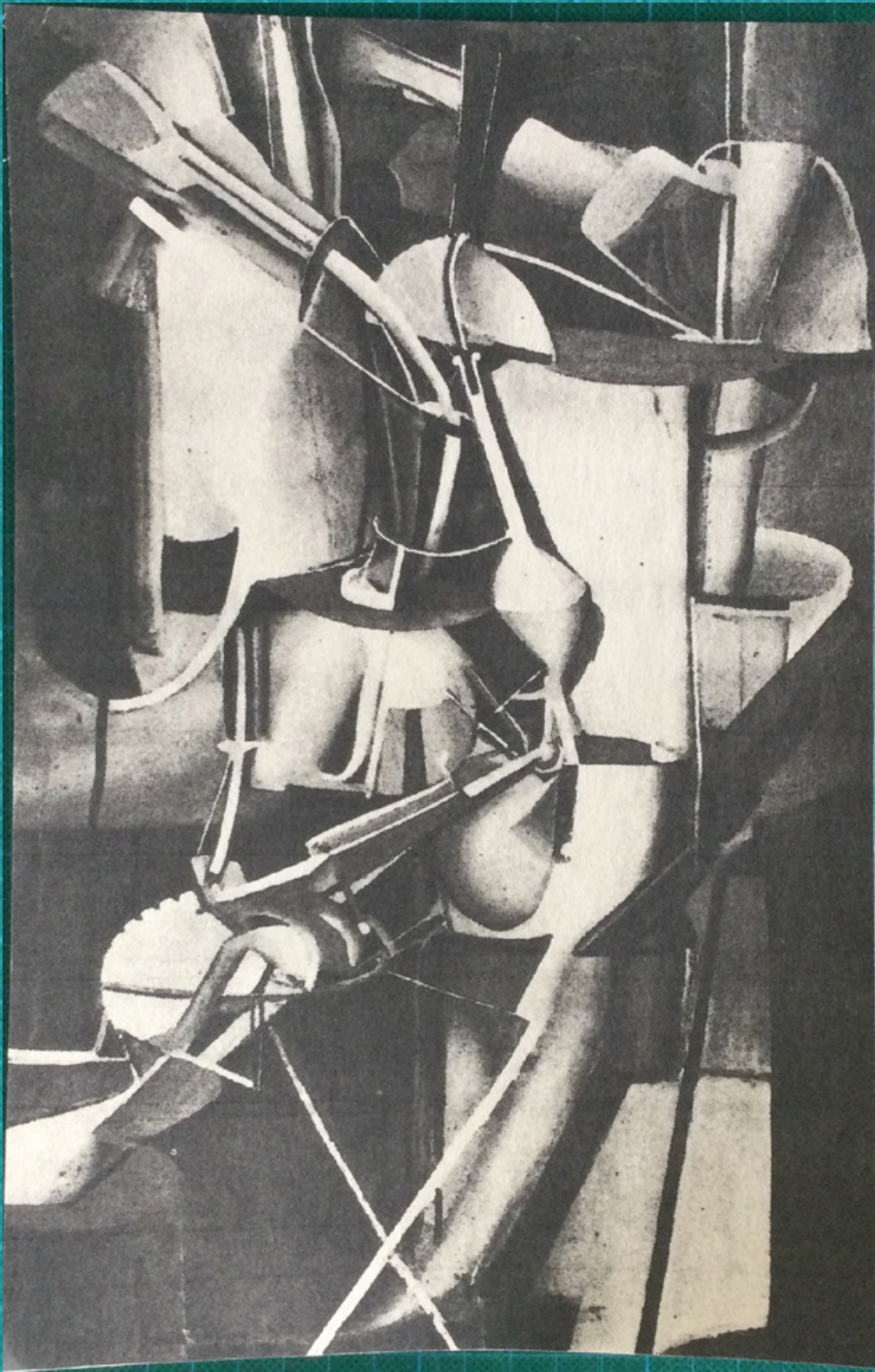
Poszczególne fragmenty *Zielonego pudełka* opisane są w następujący sposób: po numerze fragmentu, myślniku i – jeśli kartka zapisana jest dwustronnie lub sklejona z innymi kartkami – po informacji czy idzie o awers czy o rewers lub o numery połączonych stron, podany jest (zawsze po myślniku) numer strony (lub

stron) w wydaniu [DDS 1994], a następnie (zawsze po ukośniku) – numer strony (lub stron) w wydaniu [DDS 2013]. Czasem tekst i rysunki tego samego fragmentu są wydrukowane na oddalonych od siebie kartkach; sygnalizuje to znak + między numerami stron.











[Plus simplement] :

la glissière va et vient.

Elle va : un poids tombe ~~sur~~  
et la fait aller.

Elle vient : ~~Par ~~glissement~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~glissière~~ ~~sur~~ ~~le~~ ~~metal~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~glissière~~~~ <sup>l'oscillation</sup> ~~(par ~~l'oscillation~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~glissière~~ ~~sur~~ ~~le~~ ~~metal~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~glissière~~)~~

Dis patins le metal de la glissière  
répond ~~à~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~glissière~~ élastiquement

c.a.d. la glissière reprend <sup>un peu</sup> plus lentement

sa première position, en raison  
en l'air <sup>du</sup> poids, und so weiter.

Par conséquence, ce  
poids est plus chargé à la  
descente qu'à la montée.

[trouver un objet mou qui puisse  
répondre à ce changement de  
résistance]



[1-86/92]

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

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

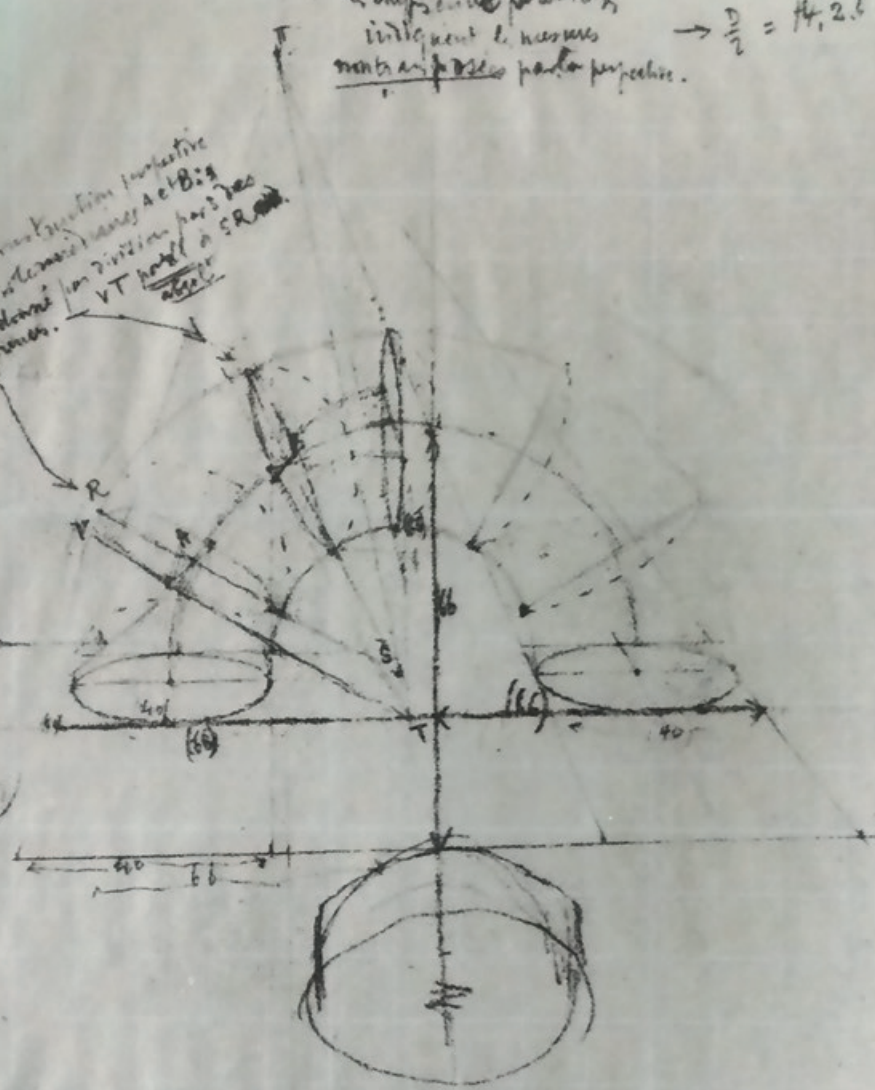
# Projet - Schiller

Le chef en les parents  
indiquent le mesur  
nombre possible par la perspective.

$$\rightarrow \frac{D}{2} = H_{2.6}^{an}$$

Pour la construction perspective  
de cercle, on trace dans A et B: g  
SR donne l'intersection par 2es  
VT parall à SR  
abscisse

peut être  
une  
construction  
(toiture  
et caille de paille)



losy ~~est~~ nombre  
si D: H/2 par 2  
pour avoir la grandeur  
au  $\frac{1}{10}$

pour grand dessin de perspective  
du dôme par 1914

21.3  
3.3

46  
17.5

31.  $\frac{1}{10}$

[2-80-81/86+85]

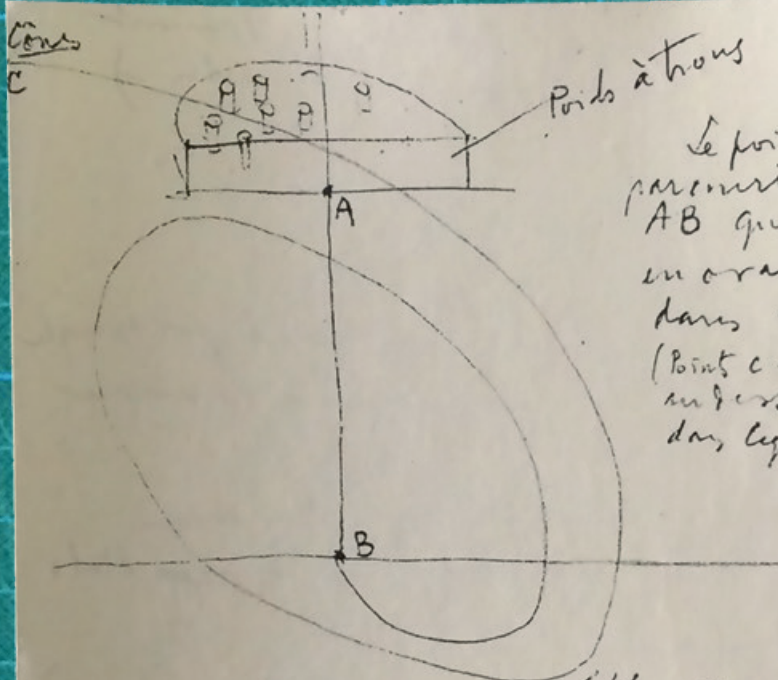
Transkrypcja Sanouilleta wpisuje ten fragment w tematykę 'sitek,' ale tutaj nie ma sitek (*tamis*), lecz są 'lejki' (*entonoir*). Jak zobaczymy dalej, sitko aparatu kawalerskiego jest „odwróconym obrazem porowatości;” czasami wygląda na to, że lejek to rodzaj sitka o jednej dziurce; motyw ten łączy się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

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

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

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





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

Tableaux oculistes - Éblouissement de l'éclaboussure  
par les tableaux d'oculistes.

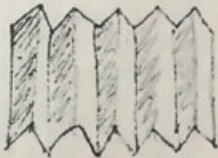
Sculpture de gouttes (prints) que forme l'éclaboussure  
après avoir été éblouie ~~par~~ à travers les <sup>plans</sup>  
tableaux oculistes, chaque goutte servant  
de point et renvoyée miroiriquement  
dans la partie haute du verre en rencontre  
avec les 9 tirés =

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

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



semblable aux portraits qui regardent de gauche devant  
Wilson regardent de droite devant Lincoln }



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

Les gouttes miroiriques pour les ~~vo~~ gouttes miroiriques  
mais leur image ~~passeront~~ <sup>passent</sup> entre ces 2 ~~fig~~ états  
de la même figure (carré dans cet exemple)

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

[3-rewers-93/99]

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

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

---

[4-87/93]

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



~~Préparation~~ - agrafe

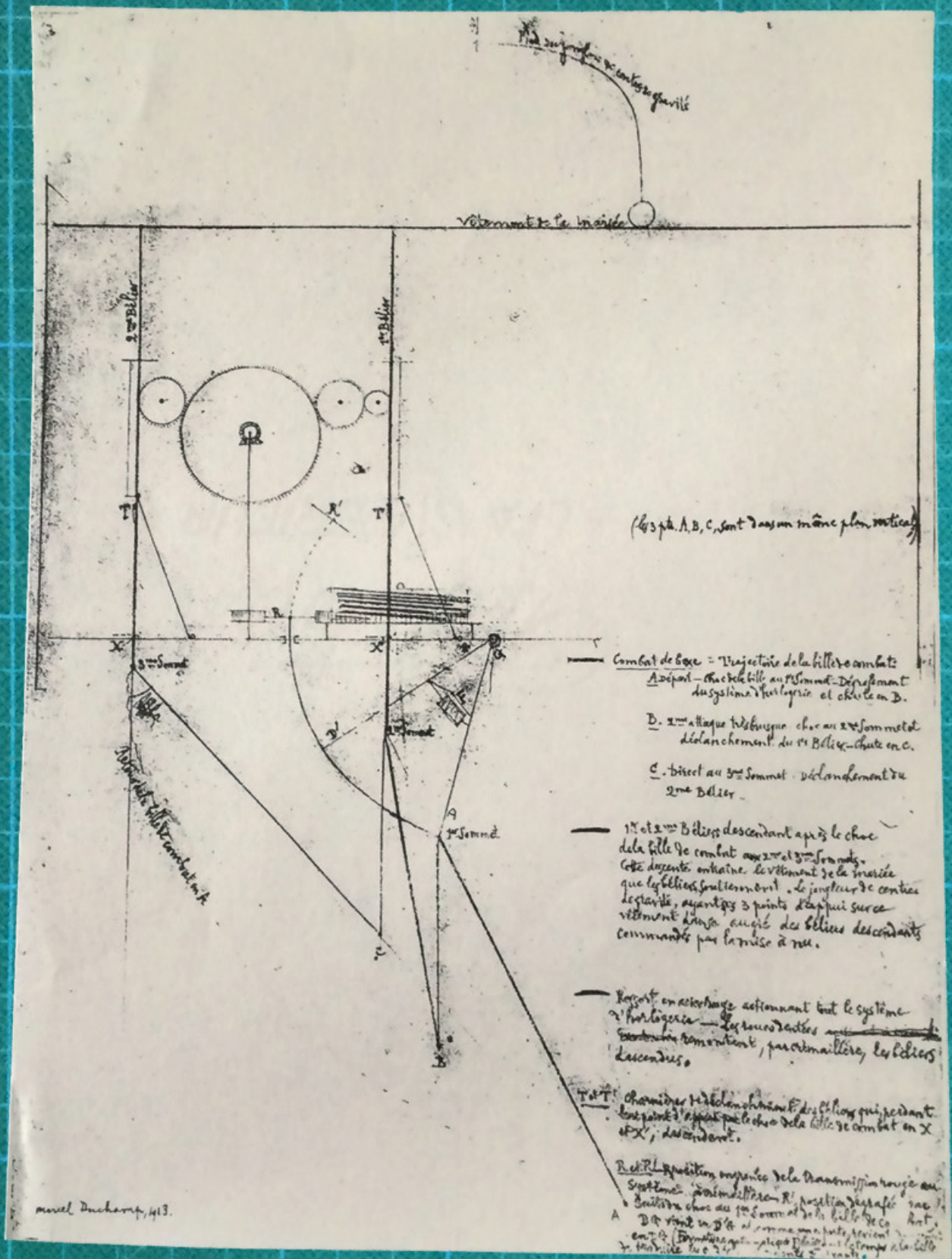
Tout est de haut de appareil calibré  
prendre une agrafe -



considérablement agrandie -

et opérant dans le sous-dol - dans lequel  
elle entre par 2 trous situés  
la glissière et la bague





(Les pts. A, B, C, sont dans un même plan vertical)

Combat de boxe = Trajectoire de la bille de combat  
 A départ - choc de bille au 1<sup>er</sup> Sommet - Déplacement  
 du système d'artillerie et chute en B.

D. 2<sup>o</sup> attaque tubulaire choc au 2<sup>o</sup> Sommet  
 déclenchement du 1<sup>er</sup> Bâlier - chute en C.

C. direct au 3<sup>o</sup> Sommet - déclenchement du  
 2<sup>o</sup> Bâlier.

1<sup>er</sup> et 2<sup>o</sup> Bâliers descendant après le choc  
 de la bille de combat aux 2<sup>o</sup> et 3<sup>o</sup> Sommet.  
 C'est durant cette période le vêtement de la moirée  
 que les bâliers font tourner. Le joueur de centes  
 de grade, ayant les 3 points d'appui sur ce  
 vêtement lance au choc des bâliers descendants  
 commandés par la prise à vue.

Point en actionnant tout le système  
 d'artillerie - Les sautoirs actionnés  
 par les mâtures, par les mâtures, les bâliers  
 descendants.

T et T' Chemin de déclenchement des bâliers qui pendant  
 leur point d'appui par le choc de la bille de combat en X  
 et X', descendant.

R et R' Position originale de la transmission rouge au  
 système. Position d'arrêt R' position d'arrêt rae  
 Bâliers choc au 1<sup>er</sup> Sommet de la bille de Co. Ant.  
 D et d' sont en D' et d' comme un autre bâlier  
 en T et T' (Bâliers qui se placent sur le trou de la bille  
 de combat au 2<sup>o</sup> Sommet)

musel Duchamp, 413.



[5-94-96/100-102+101]

Rysunek przedstawia skomplikowaną geometrię walki bokserskiej. U góry dwóch pionowych osi widnieje, przemilczane przez Sanouilleta, słowo *bélier* – taran, ulubione słowo Markiza de Sade na opisanie męskiego członka.

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

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

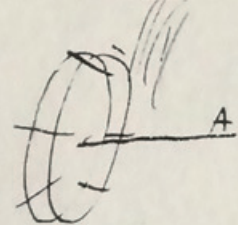
- Mechanizm zegarowy z czerwonej stali uruchamia uderzenia tarana, jak uderzenia młoteczka w dzwoniącym zegarze.

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

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



~~Moulin à eau~~  
Moulin à eau (paysage)  
Point donne la chute d'eau



Dessiner en page -

A  $\equiv$  axe relative qui entrainerait la bouteille de benedictine  
les bouteilles

Vitesse de la roue de moulin



[6-89-90/96]

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

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

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



L'agrafe qui tombe entre Broyeuse  
 et glissière et qui ~~se~~  
 fait glisser la glissière, ~~se~~  
 est faite d'une matière  
 à densité oscillante. Cette  
 agrafe a donc un poids  
 indéterminé, variable, et  
 incontrôlable. — C'est par  
 cette densité oscillante qu'est  
 fixé le choix, entre les 3 faces,  
 selon la <sup>force de la</sup> chute de l'agrafe  
 les ralentissements ou accélérations  
 (dus aux changements continus  
 de densité) que la droite est  
 choisie plutôt que la gauche  
 ou le centre.

[7-87-88/94]

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

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







Prezise les "Ready made".

en projetant pour un moment  
procha à venir ( tel jour, telle  
date telle minute ), d'inscrire  
un ready made. — Le ready made  
pourra ~~être cherché~~ ensuite  
être cherché (avec tous délais)

L'important <sup>alors</sup> est donc ~~cette~~  
cet horlogisme, cet instantané, comme  
un discours prononcé à l'occasion  
de n'importe quoi <sup>mais</sup> à telle heure.  
C'est une note de ready made.

— Inscribe naturellement cette date,  
heure, minute, <sup>sur le ready made</sup> comme renseignements.

aussi le côté exemplaire  
du ready made.

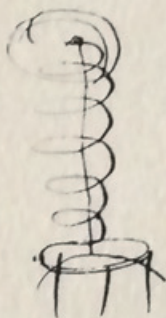
[9-49/54-55]

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



Manieur de gravité

[supprimer carte]



~~no~~ faire la tige  
en ressort (à étudier)

pendule -??

Manieur -

[Soigneur] de gravité

ce, 2 termes se complétant.

[10-94/100]

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



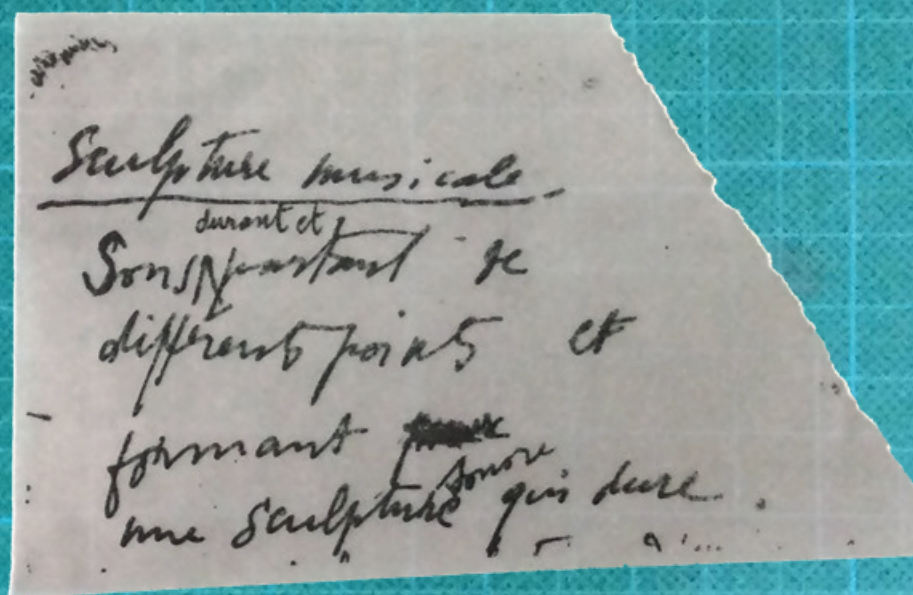
3 Stoppages Etalon =  
du hasard en conserve.

1914.

[11-50/56]

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

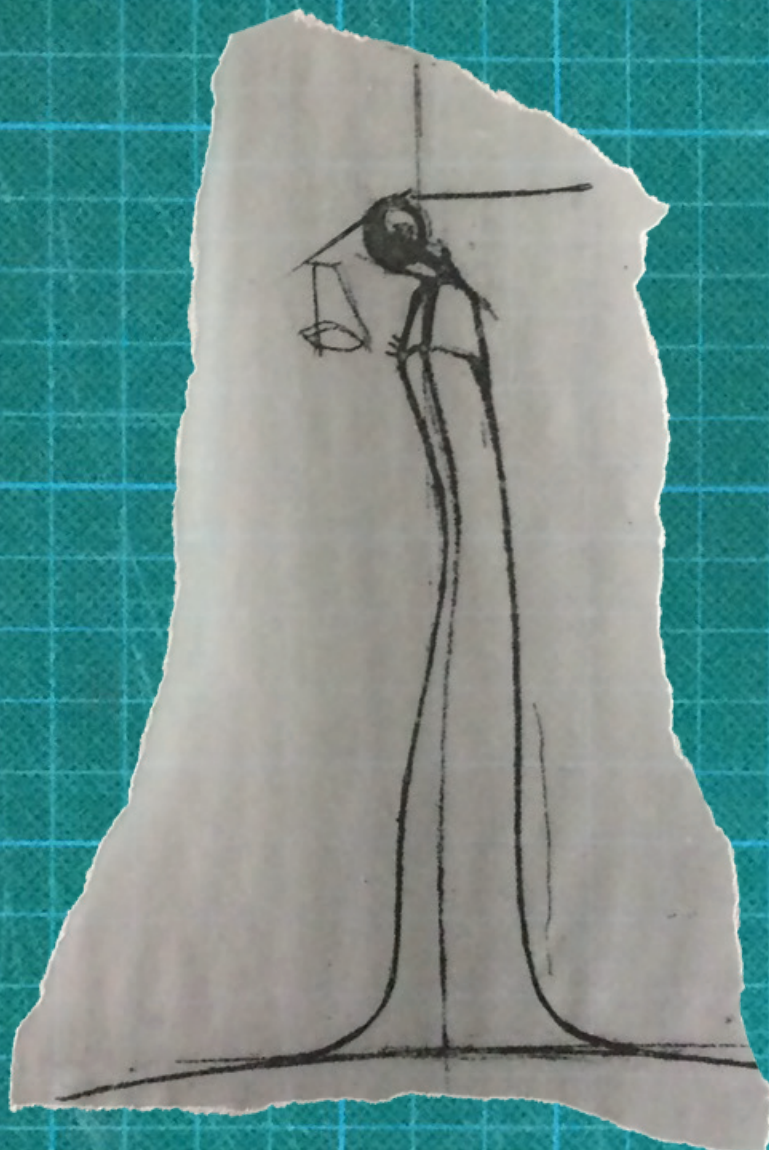




[12-47/53]

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





[13-99/103]

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



Propriétés (amélioration) étant donné le gaz d'éclairage.  
~~Vous êtes au gaz d'éclairage~~ jusqu'aux plans d'éclairage

Moules ~~matérielles~~ mâtiques. (mâtique?)

Par ~~matrice~~ matrice d'éros, on entend l'ensemble  
des <sup>8</sup> uniformes ou livrées ~~qui prennent~~ ~~qui prend~~  
creux et destinés à donner au gaz d'éclairage 8 formes  
mâtiques (guidons, cuirassés etc.)

Les mâtiques du gaz ~~ainsi~~ ainsi obtenus, ~~car~~  
~~ils~~ entendraient les litanies ~~de~~ que récite  
le chariot, refrain de toute la machine de libération, sans  
qu'ils pourront jamais dépasser le Masque = 76  
ils auraient été comme enveloppés, la long de leurs  
rejets, d'un miroir qui leur aurait renvoyé leur  
propre complexité au point de les halluciner assés  
unanimentement. (Cimetière des uniformes ou livrées)

~~Chaque~~ forme chaumée 8 formes mâtiques  
~~est~~ esthétique au dessus et au dessous d'un plan  
horizontal commun, le plan de sexe qui les coupe au pt de sexe.  
(l'ensemble figure)

→ ou Chaque 8 formes mâtiques ont coupée par ~~un~~ plan  
horizontal imaginaires en un pt appelé pt de sexe.



[14-76/81-82]

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

Pod tytułem „Mając dane: oświetlenie gazowe: Postęp (ulepszenie) oświetlenia gazowego aż do płaszczyzn spływu,” Duchamp dodaje tu kolejne elementy mechanizmu kawalerskiego. „Przez matrycę erosa rozumiemy zbiór 8 wydrążonych mundurów lub liberii,” czyli wnętrza – matrycę – form męskich. Czym wypełnia się to wydrążenie? Tutaj artysta daje dwa przykłady: „żandarm, kirasjer itp.” Kawalerowie byliby zatem odlewami miłosnego fluidu w dziewięciu różnych typach

samczych matryc? „Uzyskane w ten sposób odlewy gazu słyszałyby litanie, które recytuje wózek, refren wszelkiej kawalerskiej maszyny,” pisze w zagadkowy sposób artysta. Bo do jakich dźwięków może być aluzją żalodne pojękiwanie nienaoliwionej osi wózka? A jako że kawalerowie skazani są na samotne „mielenie swojej czekolady,” [47] „przez cały czas ich żalów, są jakby owinięci lustrem, które odbijałoby ich własną złożoność do tego stopnia, że wywoływałoby to u nich dość onanistyczne halucynacje.”

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







[15-77/82-83]

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

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

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



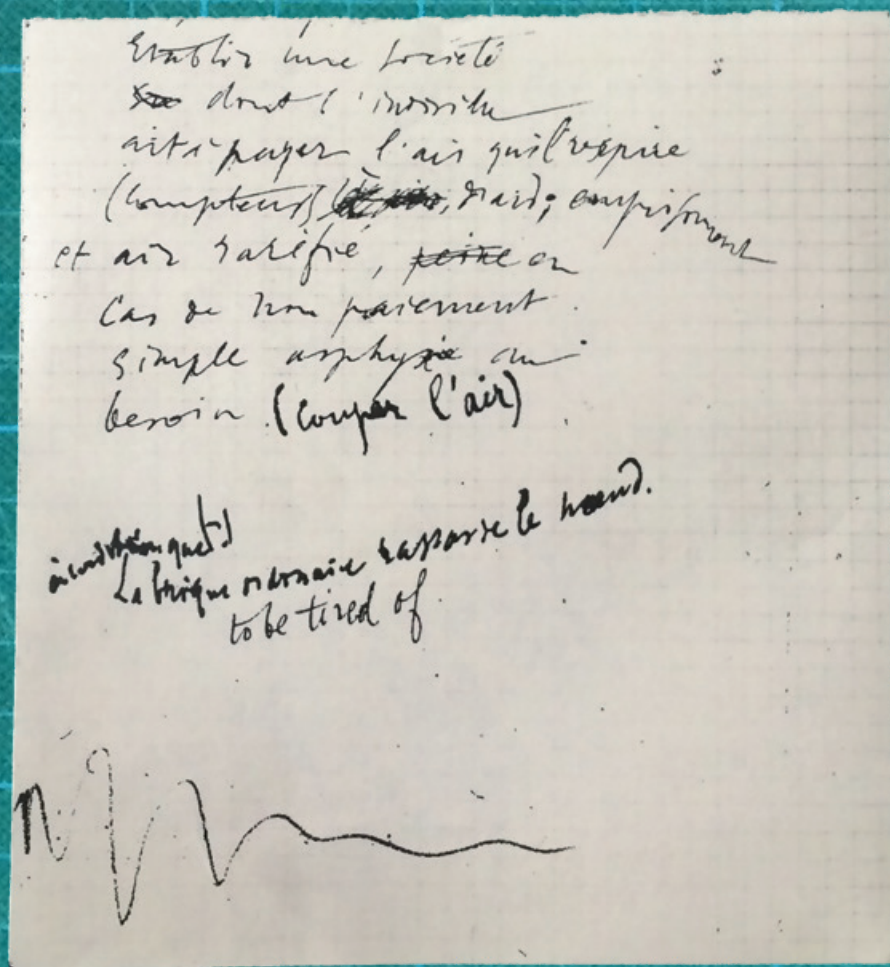
Le service du radiateur et  
 d'un papier (ou autre chose)  
 renoué par la chaleur au  
 dessous.  
 photo. 3. performances.  
 avec probablement au cadre  
 de fond ~~de~~ donnant les déformations  
 et une <sup>injection</sup> ~~impression~~ mystérieuse de  
 déplacements et de déformations.

\*

(peut-être le service de cela pour l'élaboration)

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





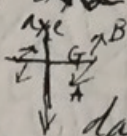
[17-47/52]

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



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

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

Et au contraire : considré isolément  
~~sur~~ l'axe vertical, tournant sur  
 lui-même, ~~une~~ une génératrice ~~à~~ à angle  
 droit par.  déterminera toujours  
 un cercle dans les 2 cas 1<sup>o</sup> tournant  
 dans la direction A, 2<sup>o</sup> direction B. —  
 Donc, ~~si~~ ~~on~~ ~~peut~~ ~~en~~ ~~faire~~ ~~un~~ ~~usage~~ ~~et~~ ~~il~~ ~~est~~ ~~encore~~  
 possible, dans le cas d'axe vertical, au

[18-awers-44-45/50]

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



des. de considérer 2 directions <sup>Contraires</sup> pour  
l'génératrice 4, la figure engendrée  
(quelqu'elle soit,) ~~perd sa propriété~~  
~~de~~ ne peut plus être appelée gauche  
ou droite de l'axe -

— à mesure qu'il y a moins différenciation  
de l'axe et de l'axe, c-à-d. à mesure  
que tous les axes ~~se~~ disparaissent  
en gris de verticalité la face et le dos,  
le revers et l'avant prennent une  
<sup>signification</sup> ~~une~~ circulaire; la droite et la  
gauche qui sont les 4 bras de la face et  
et du dos. se résorbent. le long des verticaux.

• "Intérieur et l'extérieur <sup>(voir introduction 4)</sup> peuvent recevoir  
~~une semblable~~ identification, mais ~~l'~~  
~~l'axe~~ n'est plus vertical et n'a plus  
l'apparence unidimensionnelle

[18-rewers-45/50]

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





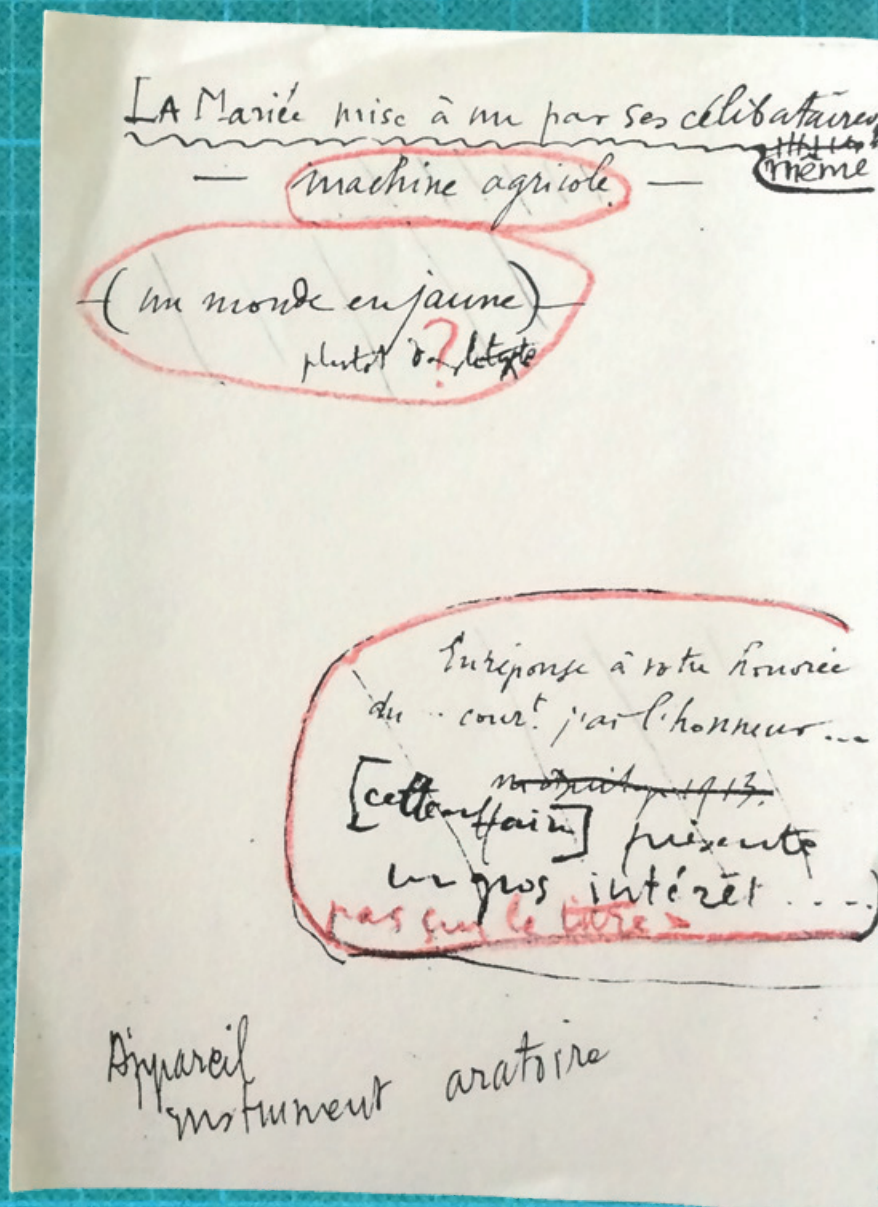


Les lames de rasoir qui  
 coupent bien et  
 les lames de rasoir qui ne  
 coupent plus.  
 Les premières ont du  
 "coupage" en réserve  
 — Le sens de "coupage"  
 ou "coupaison"

[20-47/52]

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





[21-66/71]

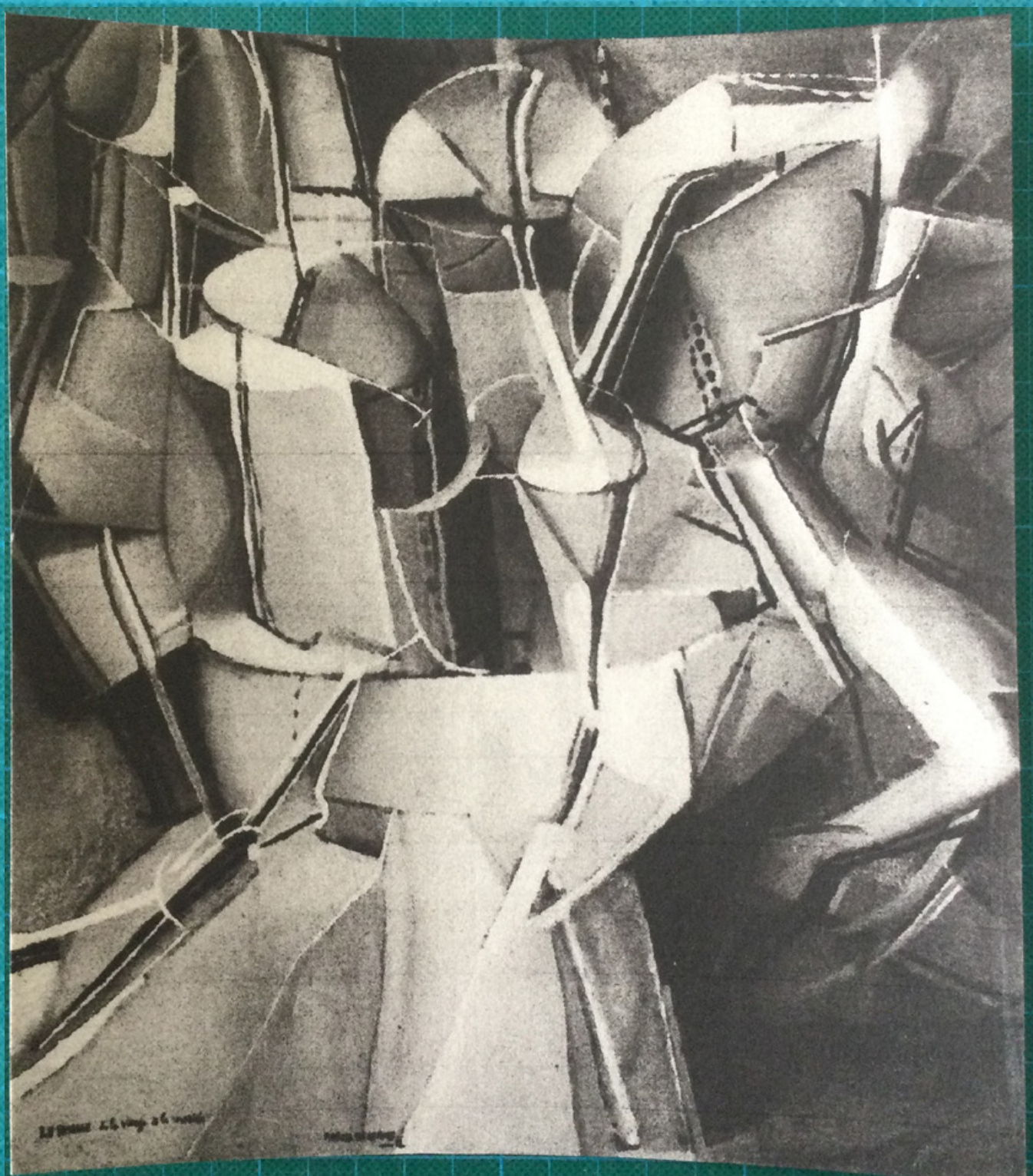
„Panna młoda rozebrana przez swoich kawalerów, jednak.” Artysta wprowadza tu motyw maszyny rolniczej – aparatu, instrumentu (do wysiewania?). Wyobraża sobie fragment epistolarny: „W odpowiedzi na list Szanownego Pana z ... krótko. Mam zaszczyt... [ten interes] może być bardzo opłacalny...” Pisz, że nie chce obarczać tymi elementami tytułu.

W rozmowie z Cabannem, Duchamp przyznaje, że przysłówek „jednak” „nie ma żadnego sensu,” „nie odnosi się ani do kawalerów, ani do panny młodej,” tzn. że jest rozwiązaniem czysto poetyckim: „przysłówek w najpiękniejszym zaprezentowaniu się przysłówka.” „Słowa interesowały mnie,”<sup>16</sup> dodaje. Cała ta notatka została przetransponowana w stronę tytułową wydania Hamiltona / Duchampa. Uwypuklony jest zapis: „świat na żółto / o ile możliwe w tekście,” z dużym, czerwonym znakiem zapytania.

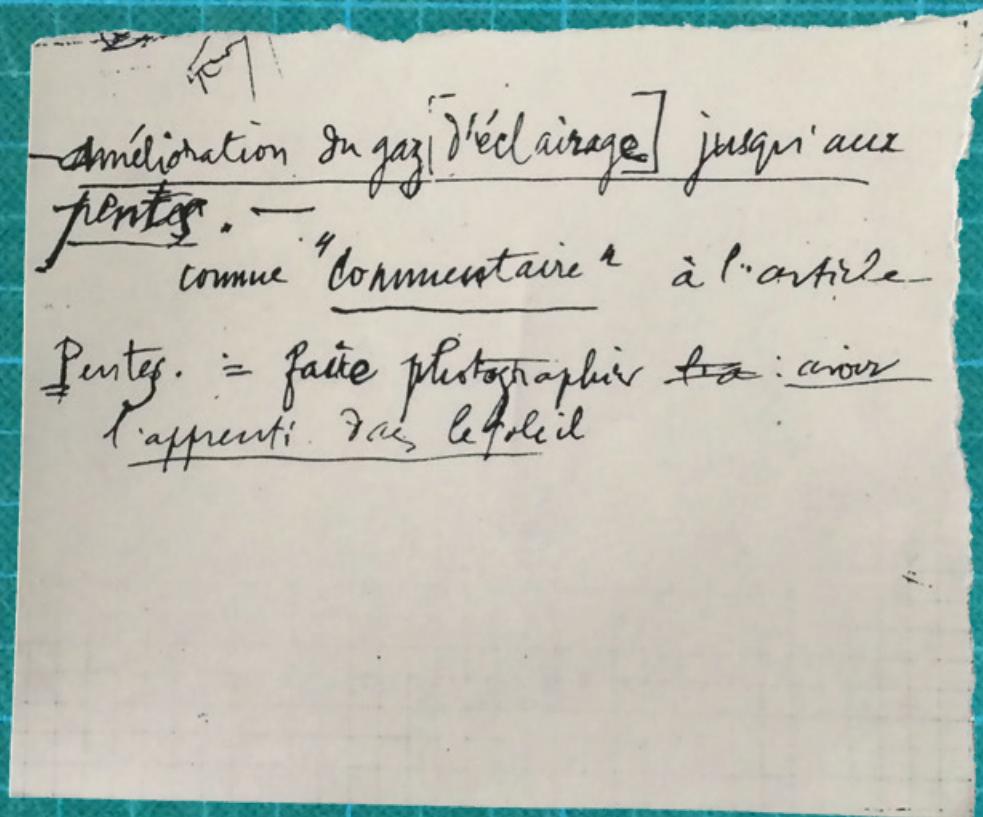










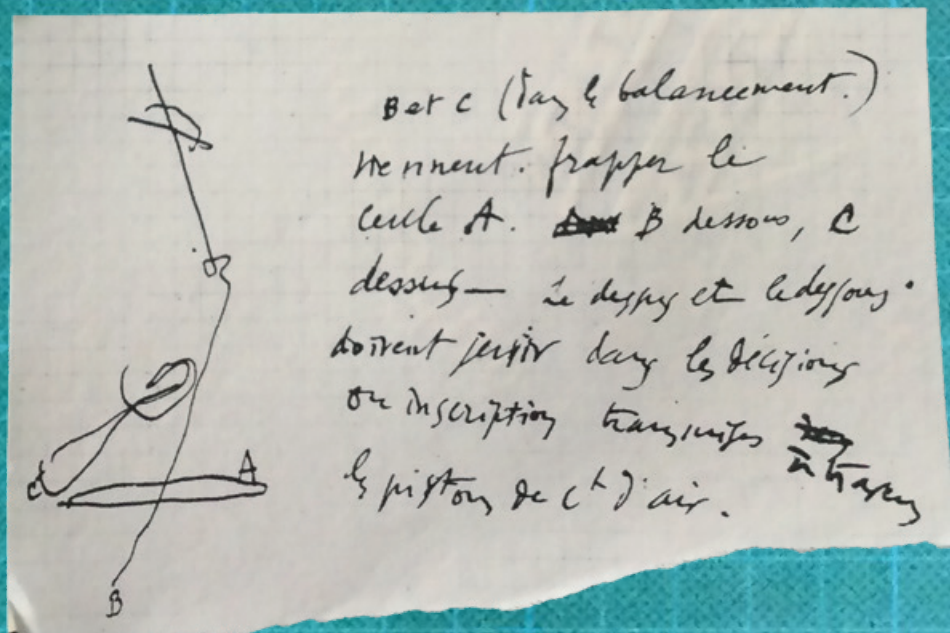


[22-76/81]

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

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





[23-68-69/73]

Ruch wahadłowy między punktem C u góry i B u dołu uderza w okrąg A, znajdujący się po środku. Ruchy tłoka powodują przepływ gazu, przeciąg [„c' d'air” = *courant d'air*]. Góra i dół, czyli to, co powyżej, i to, co poniżej (co to znaczy?), powinny być wzięte pod uwagę w decyzjach przekazywanych przez te tłoki. Ten swobodny przekład jest parafrazą, która ogranicza nieco dwuznaczność, a nawet ezoteryczność tekstu.



L'Idée de la Fabrication

— Si un fil <sup>horizontal</sup> d'un mètre de longueur tombe  
d'un mètre de hauteur sur un plan horizontal  
en se déformant à son gré et donne  
une figure nouvelle de l'unité de  
longueur. —

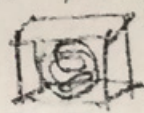
[24-50/56]

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



Tirelire / ou conserves  
 Faire un readymade avec  
 une boîte enfermant quelque chose  
 inconnaisable au son et  
 Souder la boîte

---

fait déjà dans les semi Readymade  
 en plaques de cuivre  
 et pelote de corde 

[25-49/55]

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



↘ 3 Photos d'un morceau d'étoffe blanche -  
 piston du courant d'air ; c - à d.  
 étoffe acceptée et refusée ~~au dessin et au dessin~~  
 par le courant d'air.  
 (Pour être tout exactement repérer  
 symétriquement, <sup>l'étoffe à plat avant la photo</sup> par 15 points ou les  
 petits carrés égaux et à égale distance  
 les uns des autres [découper peut être] ; après  
 la photo, l'ensemble des ~~15~~ carrés repérés  
 dissymétriquement disposés, donnera  
 en plat une figuration conventionnelle  
 des 3 pistons de courant d'air.

mai.  
 1915.

[26-57/62]

Przygotowania do „konwencjonalnego przedstawienia” trzech tłoków do przepływu powietrza. „3 fotografie kawałka białej tkaniny” to przyszłe elementy *Wielkiej szyby* widoczne na tle „aureoli” „mlecznej drogi:” „tkanina przyjmowana i odrzucana” jest przez przepływ powietrza.

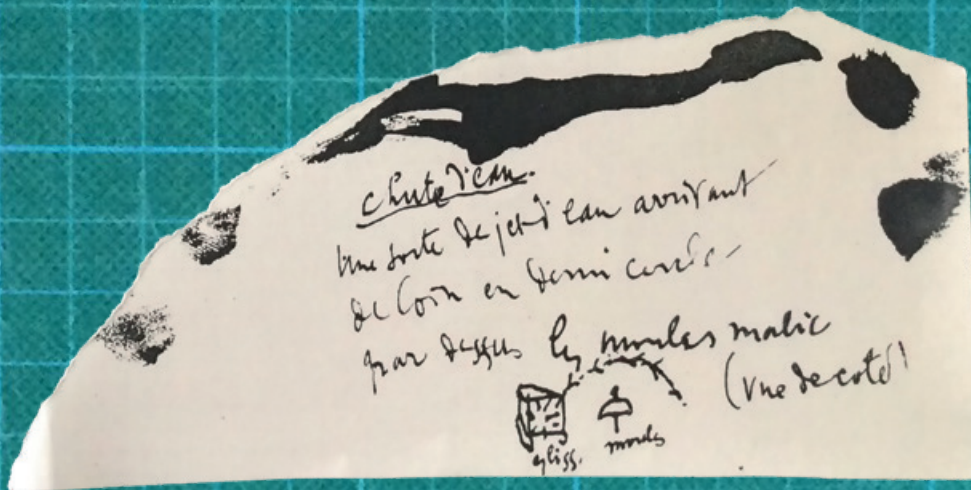


Le maride mise à nu par ses célibataires même  
pour écarter le tout fait, en serie. du  
tout trouvé — L'écart est une opération.

[27-41/46]

„Panna młoda...” „oddzielić to, co gotowe, seryjne od tego, co w całości znalezione. – To oddzielenie jest pewną operacją.”





[28-89/95-96]

Motyw wodospadu: „Rodzaj wodotrysku dolatującego z oddali drogą półkolistą,” ponad matrycami samców (co przedstawia rysunek i jego opis). Wytrysk pochodzi z prowadnicy (*gliss.* = *glissière*, dosłownie: to, co się ślizga lub po czym się ślizga), ślizgacz.



Conditio d' un langage à  
Recherche des "Noms  
Premiers"  
("divisibles seulement  
par eux mêmes et  
par l'unité")

[29-48/53]

Metoda poetycka inspirowana matematyką: „Szukaj ‘Słów pierwszych’ (‘podzielnych’ jedynie przez samych siebie i przez jeden).”



but être le servir ?  
un moindre transparent (verre dépoli  
ou papier huilé sur le verre) permettant  
une opacité provisoire faite des  
éclaboussures de l'amont et de l'aval.

[pour l'inscription du haut].  
épisodiquement.

1114

[30-58/63]

Duchamp zastanawia się nad wyborem materiału przepuszczającego światło, ale nieprzezroczystego. Nosiłby on z obu stron ślady opryskania i u góry napis „spełnienie.”



Peut-être faire  
 un tableau de  
charnière.  
 (mètre pliant, livre...)  
~~faire~~ faire valoir  
 le principe de charnière  
 dans les déplacements  
 1° dans le plan de la surface  
 2° dans une description automatique  
 de la charnière  
 dans un à introduction  
 dans le Pentagone

[31-42/48]

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





BROYEUSE DE CHOCOLAT - 1914

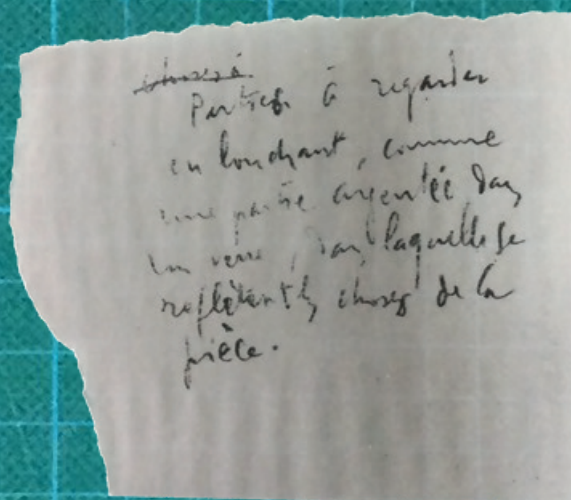


*broyeuse de chocolat*

*(toile - o m. 55 haut. - 1914)*

*coll. Walter C. Arensberg*





[32-93//99]

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

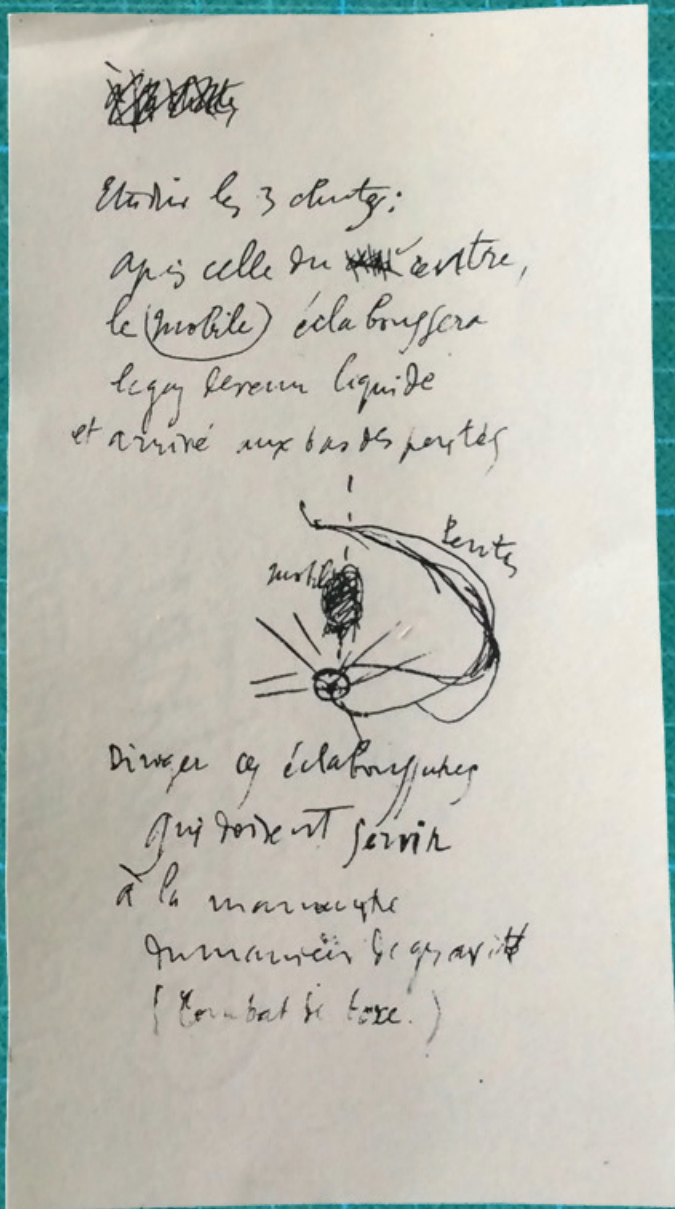


acheter une  
pince de la  
comme Ready

[33-49/55]

„Kupić szczypce do lodu jako Readymade.”

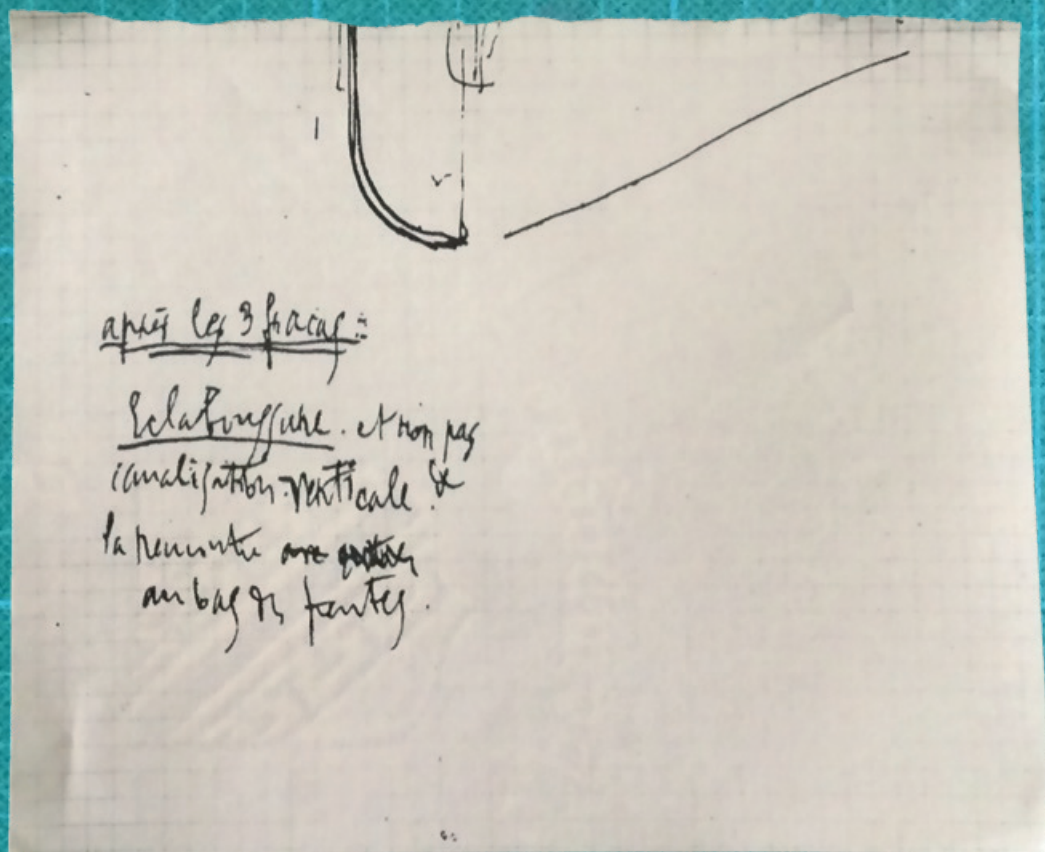




[34-94/100]

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

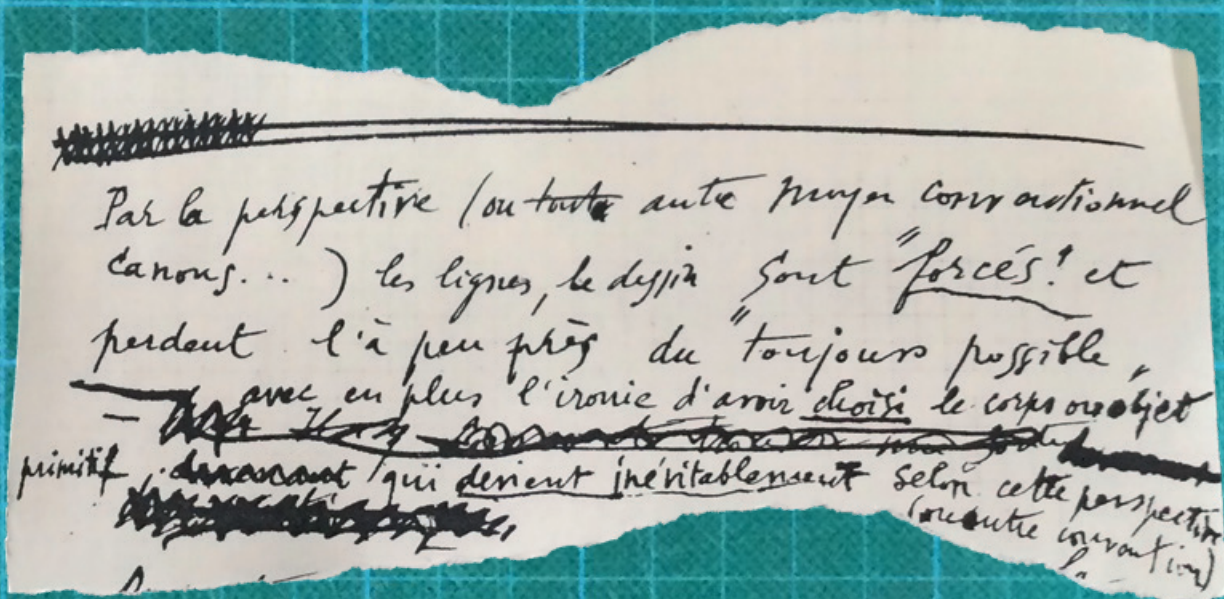




[35-91/97]

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





[36-55/60]

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



Chercher un Ready-made  
 qui pèse un poids  
 choisi à l'avance.

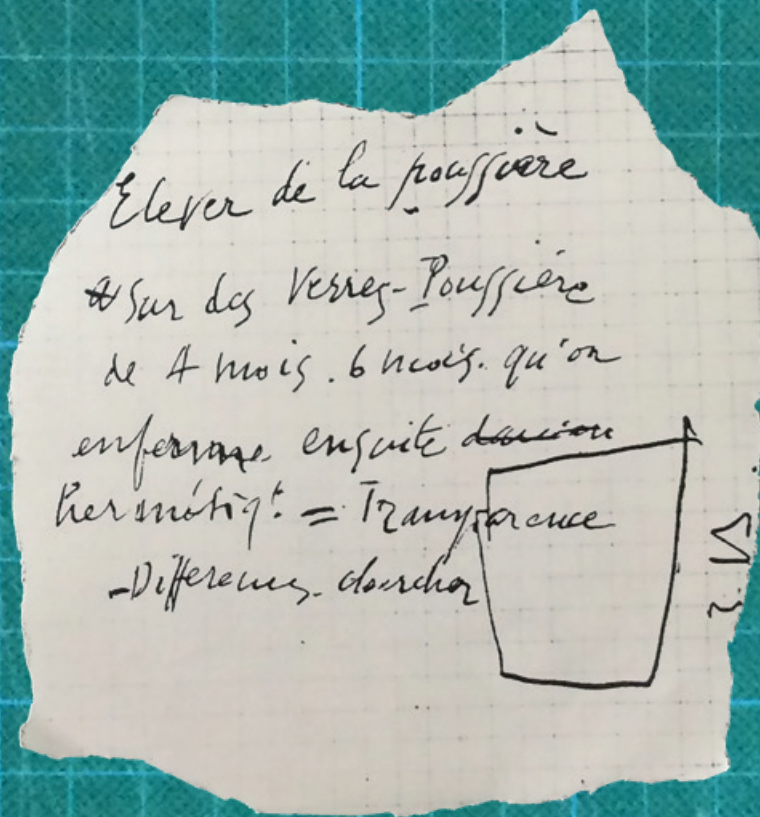
[37-nie figuruje u Sanouilleta, ale w *Notes*, notatka 172, s. 107]  
 „Poszukać Ready-made, o z góry wybranej wadze.”

Le Vent — pour les pistons de ct d'air  
 l'adresse — pour la troue.  
 Le poids — pour les stoppages étalons  
 à dévaloyer —

[38-55/60]

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





[39-77-78/83]

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



La Pendule de profil.  
 et l'Inspecteur ~~de~~ espace.

[40-47/52]

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

limiter le nombre de questions  
 par année(?)

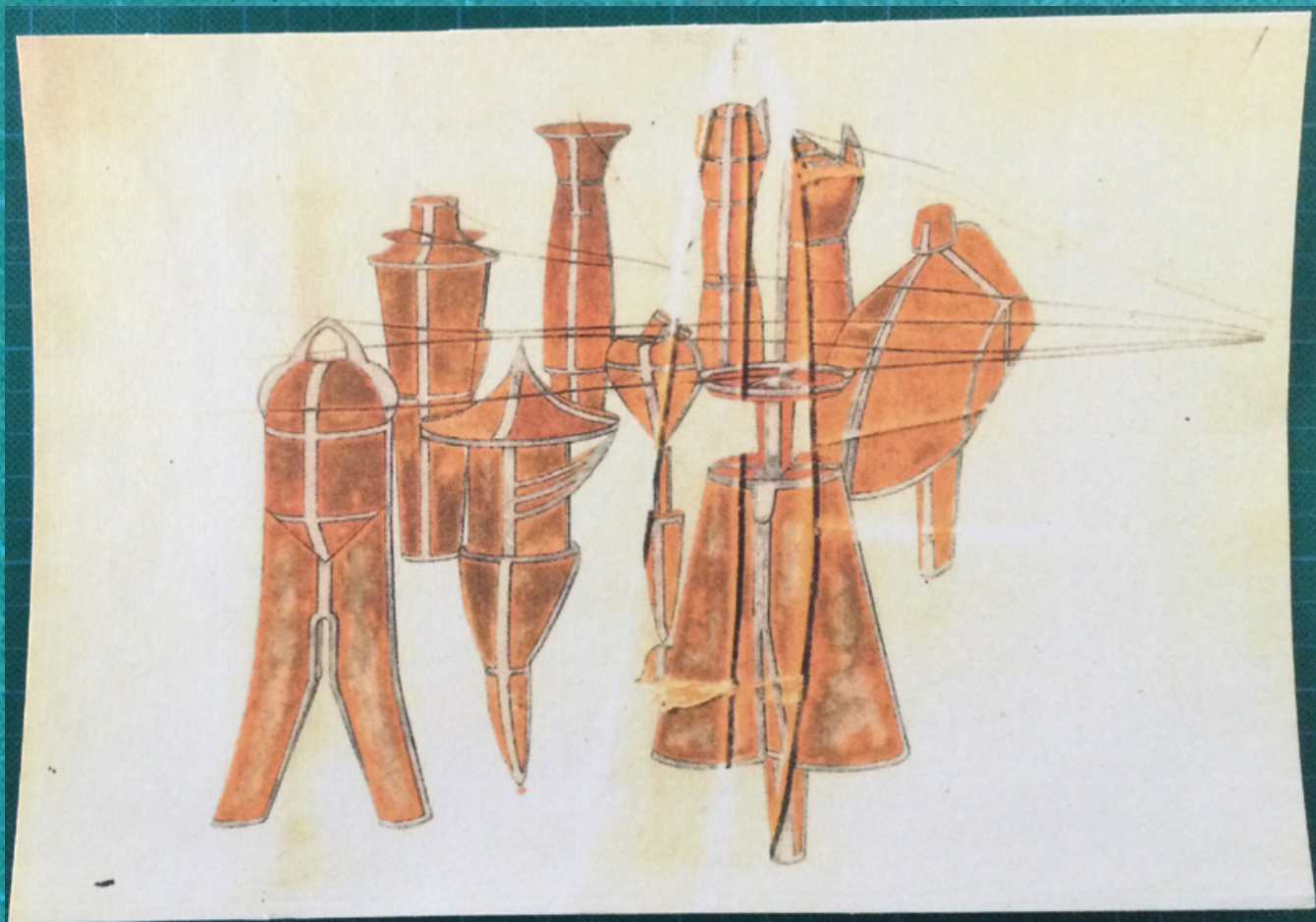
[41-50/55]

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











La chaleur d'un siège (qui vient  
d'être quitté) est *infra-mince*

[42-nie figuruje u Sanouilleta, ale w *Notes*, notatka 4, s. 21]

„Ciepło siedzenia, które ktoś właśnie opuścił jest przykładem nierozróżnialnego (*infra-mince*);” idea odcisku termicznego.

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



Partie <sup>Centrale</sup> ~~Principale~~ de la mise à nu de Labirinte

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



Ready-mades  
 < Réception = Se servir d'un  
 Rembrandt comme planche  
 à repasser —

[44-49/55]

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



Classer  
les peignes par le  
nombre de leurs dents

[45-101/108]

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



— Couleur provisoire : les formes malic. Elles sont passées au minimum en attendant qu'elles reçoivent chacune sa couleur, comme des maillets de coquet.

[46-100/106]

„Kolor tymczasowy: formy kawalerskie. Są pociągnięte minią dopóki nie otrzymają każda swojego koloru, jak młotki do krokietu.”

„Odmawiałem sobie koloru: minia jest kolorem [zarazem] nim nie będąc. Tego typu rzeczy interesowały mnie wówczas.”<sup>29</sup>



Lois, principes, phénomènes

- Phén. d'étirement dans l'unité de longueur -
- adage de spontanéité - le célibat trois fois plus dur. L'union
- Phén) ou principe de densité oscillante, propriété de corps des bouteilles de marques.
- { Métal émancipé des tiges du traineau
- { Frottement réintégré en retour (métal émancipé)

[47-46/52]

„Prawa, zasady, zjawiska”

„- Zjawisko rozciągnięcia w jednostce długości” – czy to aluzja do wzorcowych przypadków?

„- Maksyma spontaniczności = Kawaler miele sobie swoją czekoladę sam.” – spontaniczność: być samemu przyczyną swych inicjatyw. Zob. uwagę do fragmentu [14].

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

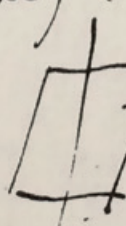


1913

Dans le Pavin. femelle - etl. épanouissement

Baromètre.

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

 cage isolée <sup>contenant</sup> la mat. à filaments  
où se passeraient  
les tempêtes et les  
beaux temp. de la grépe

la mat. à filaments <sup>dans</sup> son allongement météorologique  
ressemble à une flamme <sup>persistante</sup> (partie reliant le point  
re solide, elle touche la base du <sup>manieur</sup> <sup>à</sup> <sup>une</sup> <sup>force</sup>  
c'est. à. d. ayant une force  
la déplaçant en  
selon. org.



[48-69/74]

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

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




~~agrafe~~

En haut de vers<sup>(du bas)</sup> = une sorte de fourchette  
 [ plus lourde à la descente qui à la  
 montée (pour économiser la force  
de chute d'eau) ] qui doit tomber

à califourchon sur l'axe allant  
 de la glissière à la broyeuse.

Cette fourchette est affy liée

à  pour ne pas toucher cet  
 (cette fourchette sera une  
 agrafe ordinaire considérablement  
 agrandie)

axe et ces deux pointes de  
 la la fourchette ~~viennent~~  
 pénètrent dans le sous sol  
 par deux trous. Dans ce sous sol  
 elles actionne par sa chute

la glissière elle la fait venir  
 vers la broyeuse. et ~~est~~ en même  
 temps ouvre les ajeaux.

t.s.r.p



[49-awers-87/93]

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

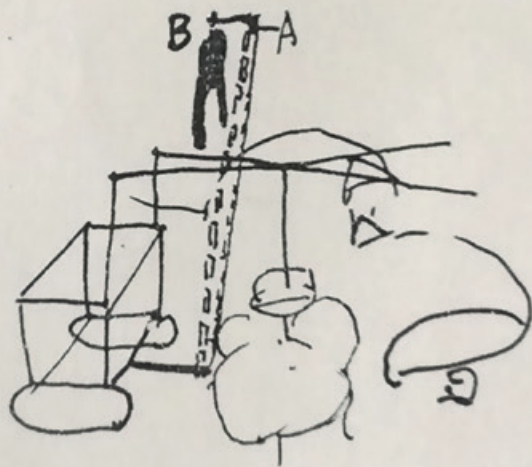
W prawym dolnym rogu skrót „t.s.v.p.”, który oznacza: „tournez SVP”, tzn. proszę odwrócić (kartkę). Zignorowany w transkrypcji z roku 1994, staje się w roku 2013 „pour”.<sup>32</sup> Ewidentny błąd transkrypcji.

[49-rewers-87/93]

Na rysunku rozpoznajemy, u dołu, sanie, młynek do mielenia czekolady, oraz sływanie, u góry – *pendu femelle*, a w środku, jedną kreską zaznaczony ruch pajątek / sitek / parasolek. Duchamp wzmiankuje tu rodzaj „przekładni łańcuchowej,” która „z wielokrotnia ruch, aby to działało szybciej” (A). I dodaje podpis do rysunku: „widelec” (B).



Elle <sup>jusqu'au haut</sup> remonte au moyen de la  
 chaîne engrenée sur l'axe du  
 moulin à eau. qui fait tourner  
 un pignon <sup>avec (A)</sup> multiplication pour  
 que ça aille ~~un~~ plus vite.



B fourchette.











*cimetière des uniformes et livrées*

*(dessin - o m. 35 long. - 1913)*

*coll. Jean Crotti*



[50-48/53-54]

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







[51-88-89/94-95]

„Butelka Benedyktyнки jako forma obciążnika.” Opisując konstrukcję tej erotycznej mechaniki, Duchamp zauważa w pewnym momencie, że jest ona „zdecydowanie zbyt zawila.” Jak w zegarze ściennym, 4 ołowiane obciążniki mają kształt butelek Benedyktyнки (dochodzi do tego „Pieśń rewolucyjna butelki Benedyktyнки”). Wózek powinien, recytując swoje pojękujące litanie, sprężynując, przemieszczać się w podskokach z A do B i wracać z B do A. W przebraniu „Emancypacji,” skrywa on w sobie formy tradycji („pejzaż z młynem wodnym”). Butelka Benedyktyнки „idąc do góry zasypia; martwy punkt budzi ją gwałtownie i z głową w dół. Kręci się w kółko i upada pionowo zgodnie z prawem

ciężenia. Powraca pojęcie „gęstości oscylującej:” to ono „określa wybór spomiędzy trzech zderzeń [*fracas*]. To naprawdę ta gęstość oscylująca wyraża wolność obojętności.” To ostatnie pojęcie zapożyczone od Kartezjusza: rozum dokonuje wyboru bez skłonności zmysłowych lub pragnień, które wpływałyby na wybór – taka jest racjonalna wolność u Kartezjusza. Przez analogię, artysta wprowadza pojęcie „obojętności estetycznej,”<sup>36</sup> która powinna cechować wybór readymade. Przykładem może być notatka [37]: „Poszukać readymade, o z góry wybranej wadze.” Przy wyborze przedmiotu odpowiadającego temu kryterium, ocena estetyczna nie będzie już odgrywać żadnej roli: „piękno obojętności” (fragment [62]).

[52-awers-57-58/62-63]

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

[52-rewers-58/63]

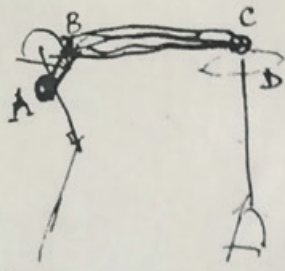
... powiększające: spreparować dużą szybę z użyciem bromku srebra i zrobić odbitkę, stykową odwróconą (zasięgnąć informacji u fotografa). / Może poszukać sposobu, by otrzymać odbitki nakładające się na siebie – (to znaczy pierwsza odbitka – pierwszej jednostki alfabetycznej (na przykład). / Użyć tiosiarczanu sodu – wykonać drugą odbitkę drugiej jednostki alfabetycznej, nakładającą się na pierwszą, lecz odbijając tylko to, co najważniejsze,

bez tła (przezroczyste tło szkła). (...) Wszystko to przestudiować pod kątem wykonania.”

O ile niektóre notatki z pudełka są niezrozumiałe, o tyle inne, takie, jak ta, pokazują, że projekt był traktowany bardzo konkretnie pod kątem realizacji. Są także jasne i ważne zapiski określające postawę Duchampa jako artysty, zwłaszcza – ale nie tylko – na temat readymade.

Jest także szkic na awersie tej kartki...





## Ecranisateur ABC.

Faire une Inscription (titre).

Inscription mouvante. cid. tout l'ensemble des unités alphabétiques. n'ait plus un ordre rigoureux de gauche à droite. — chaque unité alphabétique sera une fois <sup>seule</sup> présente dans l'ensemble ABC. et se déplacera de A en C et retour.

— Car, de A vers C, l'inscription doit, selon les besoins d'équilibre du plateau D, déplacer un [stabilisateur] (boule ou autre). Sur ce plateau D en A. ~~il~~ il y aura [une petite boîte à lettres] (alphabétique) qui partira vers B et C. (à dit type studio)

Représentation de cette description: N'ayant photographié <sup>déterminer</sup> ~~étaler~~ les unités alphabétiques (leur nombre, forme, signification...).

figurer sculpturalement cette inscription en mouvement.

à photographier instantané. faire agrandir aux dimensions désirées. — avec le cliché



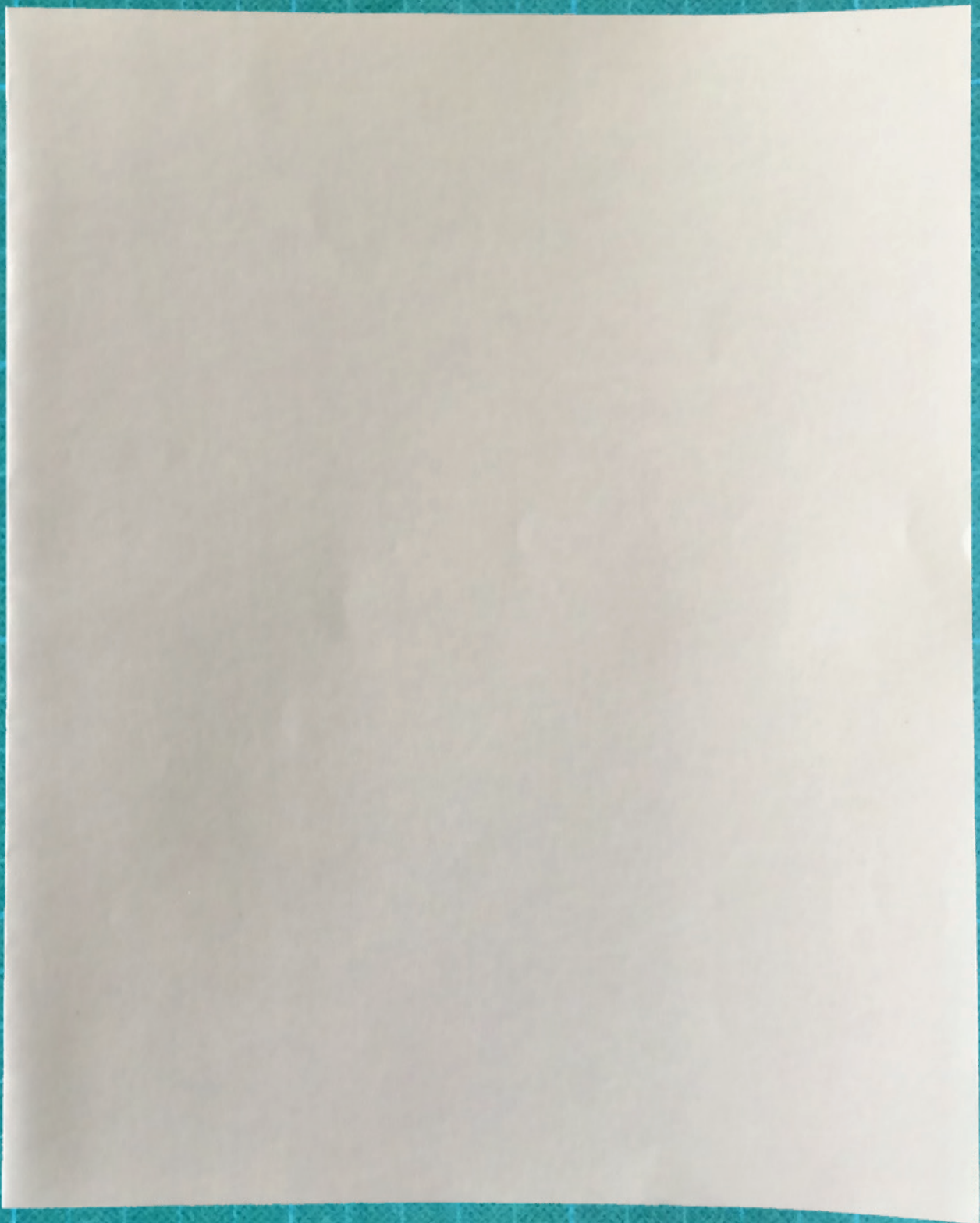
bromure  
[1853]

d'agrandissement : faire préparer avec ~~une~~  
d'argent - la ~~mat~~<sup>mat</sup> glace et tirer une  
épreuve directe.  $\frac{1}{2}$  à 1 centimètre. (demander  
renseignements à photographe).

Peut-être chercher un moyen d'obtenir des  
épreuves superposées. - (à d. une première  
épreuve - de la première unité <sup>alphabétique</sup> (par exemple).  
~~une~~ hypomulfite. - faire une seconde épreuve  
de la seconde unité alphabétique se superposant  
à la première. mais si imprimant que l'essentiel  
sans fond (le fond transparent du verre).  
3<sup>me</sup> 4<sup>me</sup> 5<sup>me</sup> etc. unités.  
Tout cela à étudier pour l'exécution.

(Peut être faire une épreuve sur clé ou  
Sinuti - pour imprimés seulement.)  
???





[53a]



La Marica. squelette.

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



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

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

Donc, le moteur à cylindres faibles est à  
2 temps. Le 1<sup>er</sup> temps (étincelles de la  
magneto-désir) commande l'arbre type  
immobile. ~~Cet~~ Cet arbre type est une  
sorte de colonne vertébrale et doit être  
l'appui de l'épanouissement en mise  
à nu volontaire de la marée.

Le 2<sup>me</sup> temps (étincelles artificielles de  
la mise à nu électrique) commande  
l'appareil d'horlogerie, traduction graphique  
de l'épanouissement en mise à nu  
par les célébratours. (exprimant la  
saccade lancinante de la grande aiguille  
des horloges électriques.)



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

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

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

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

---

[53c-66/71]

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



## Préface

1

Etant donné 1<sup>o</sup> la chute d'eau  
2<sup>o</sup> le gaz d'éclairage,

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

Par repos instantané on entend faire cette  
l'expérience extrarapide

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



Préface

1

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

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

Par repos instantané on veut faire entendre  
l'expression extrarapide

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



[54-awers-43/48]

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

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



rien peut être

2

Avantissement

Etant donné  
Soit, donné

[dans l'obscurité]

1<sup>o</sup> - la chute d'eau

2<sup>o</sup> - le gaz d'éclairage, dans l'obscurité

à considérer ?

← → ?

on déterminera (les conditions de) l'exposition

extra rapide (= reproduction algébrique apparence allégorique) de plusieurs

collisions semblant se succéder rigoureusement

[attentats] chacune à chacune suivant des lois, <sup>inutile</sup> pour

isoler le signe de la concordance entre cette

exposition extra-rapide (capable de toutes les excentricités) d'une part et ~~son~~ le choix des possibilités légitimées par ces lois d'autre part.

comparaison algébrique

$\frac{a}{b}$

a étant l'exposition

b

b " les possibilités

Le rapport  $\frac{a}{b}$  est tout entier non pas dans un nombre  $c$   $\frac{a}{b} = c$  mais dans le signe (-) qui sépare  $a$  et  $b$ ; <sup>car</sup>  $a$  et  $b$  <sup>de</sup>  $a$  et  $b$  <sup>sont</sup> connus, ils deviennent des unités <sup>nouvelles</sup> et perdent leur valeur numérique <sup>relative</sup> (ou de durée); reste le signe  $-$  qui les sépare (signe de la concordance ou plutôt de... chocs)



[54-rewers-43-44/48-49]

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

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

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



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

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

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

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

En général, la figure obtenue



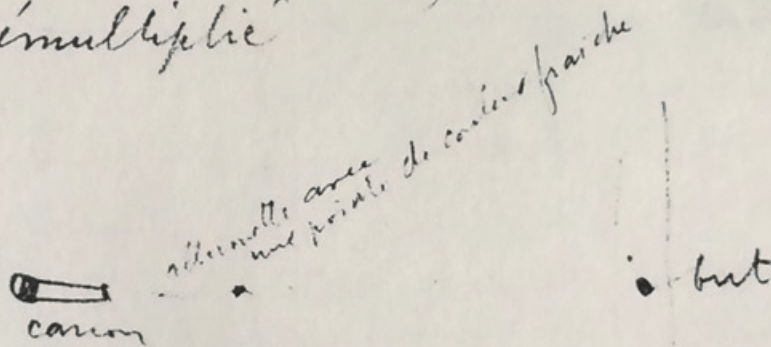
[55-awers-54/59-60]

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

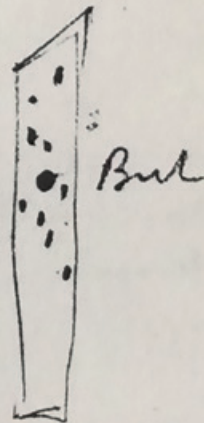
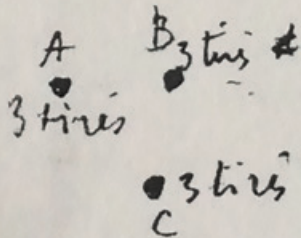
„W ogólności, otrzymana figura”... Aby przeczytać dalszy ciąg, trzeba odwrócić kartkę...



est l'aplatissement voyageable (arrêt  
en cours de route) du corps ~~dernier~~<sup>est</sup>  
démultiplié



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



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



[55-rewers-54/60]

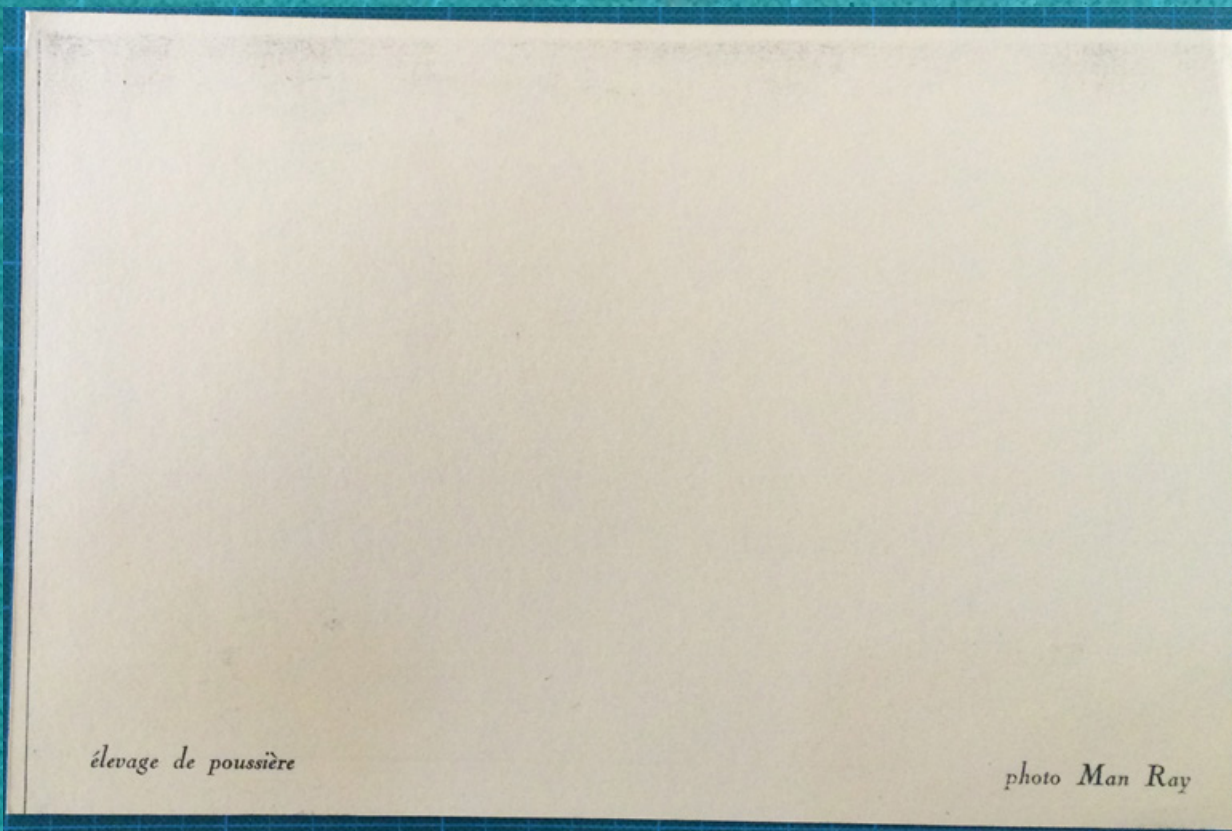
„W ogólności, otrzymana figura [odwracamy kartkę] jest przejzdnym [voyable<sup>37</sup>] (zatrzymanym w drodze) splaszczaniem zwielokrotnionego ciała.” Inaczej mówiąc, Duchamp tworzy tu konstrukcję wyimaginowanej geometrii czwartego wymiaru, aby przedstawić to, czego nie da się zobaczyć: miejsce żarliwego spotkania dwóch ciał, czyli ciała „zwielokrotnionego.” – „To ‘zabawne’ idee zawsze powodowały, że przechodziłem do czynu, i powtórzone były trzy razy...,”<sup>38</sup> zwierza się artysta.

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









*élevage de poussière*

*photo Man Ray*



1 1912~~La machine à 5 coeurs.~~

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

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

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

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

Le terme "infini", me semble <sup>plus</sup> juste qu'"in fini". Elle aura un commencement dans le chef des 5 mus, et n'aura pas







[56-41-42/46-47]

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

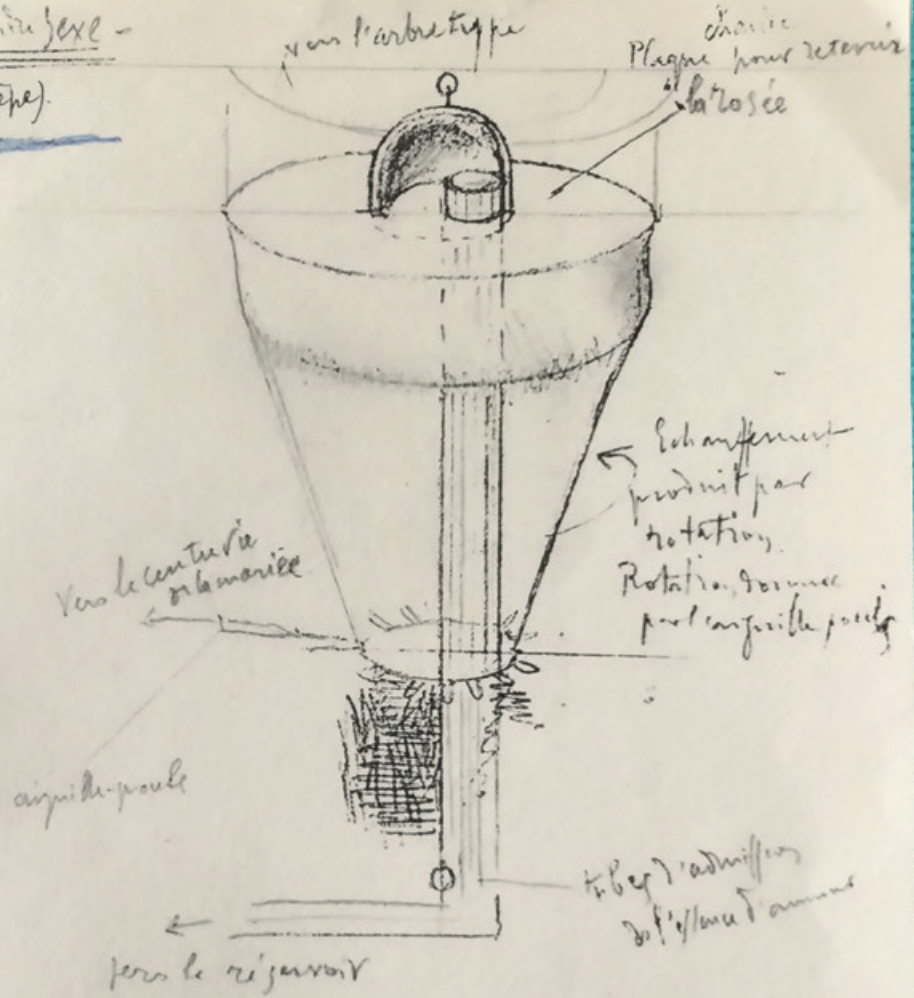


[57-awers-70/73+76]

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



Aspirateur -  
(groupe)



Ventilation : ~~Partir d'un courant d'air~~ Partir d'un courant d'air  
Intérieur -

~~l'aspirateur doit avoir la force dans le centre ou l'extérieur. (La mariée a un centre vie - les célibats n'en ont pas. Ils vivent par le charbon ou autre matière première tirée sous eux mais de leur mon eux.~~



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

Grèpe - Propriétés : 1° Secrétion de l'essence d'amar par  
 osmose  
 2° Flair ou sens relevant les ondes  
 de l'équilibre de la bonte noire  
 en relation avec la partie sup.  
 du Pendu (qui, elle, distribue les  
 ordres de mouvement équilibre à  
 chacun des pôles.)  
 3° Propriété vibratoire déterminant  
 les pulsations de l'aiguille.  
 4° Ventilation déterminant  
 le balancement d'avant et  
arrière du pendu avec les  
accessoires

Réervoir - Le réservoir se terminera au bas par une  
 nappe liquide où la grèpe sexe viendra puiser  
 la dose nécessaire pour arroser le tympan et  
 mouvoir la matière à filaments. Cette nappe  
 liquide sera contenue dans l'abaissement oscillante

grèpe la marée



[57-rewers-67-68/72-73]

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

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



Les formes principales de la machine c'est à dire  
sont imparfaites: rectangle, cercle, parallélogramme,  
arc symétrique, demi-sphère = c.à.d.

elles sont mesurées (rapport de leurs  
dimensions entre elles. et rapport de ces  
formes principales ~~à leur destination~~  
à leur destination dans la mach. citataire)

Dans la machine, les formes principales  
~~peuvent être~~ sont plus ou  
moins. grands ou petites, n'ont  
plus, par rapport à leur destination,  
une mesure: une sphère, dans  
la machine sera de rayon quelconque  
(le rayon donné pour la représentation  
est fictif et pointillé.)

De même et mieux dans le monde  
feuille et la [guêpe], les paraboles  
ou hyperboles (ou de volumes en  
dérivant) perdent tout caractère  
de situation mesurée ~~de la machine.~~  
La représentation matérielle en sera  
un exemple de chacune de ces  
formes principales <sup>en</sup> libres. (un  
exemple par valeur représentative, mais  
permettant le plus ou le moins.)



[58-66-67/71-72]

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

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



Le Rendu jennelle  
 est la ~~forme~~ forme  
 en perspective ordinaire  
 d'un ~~objet~~ Rendu jennelle  
 dont on pourrait peut-être  
 essayer de retrouver  
 la Maie forme

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



[59-69/74]

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



Les tamis <sup>après les formes mates:</sup>

Les tamis de l'appareil colicitaire sont  
une image renversée de la porosité

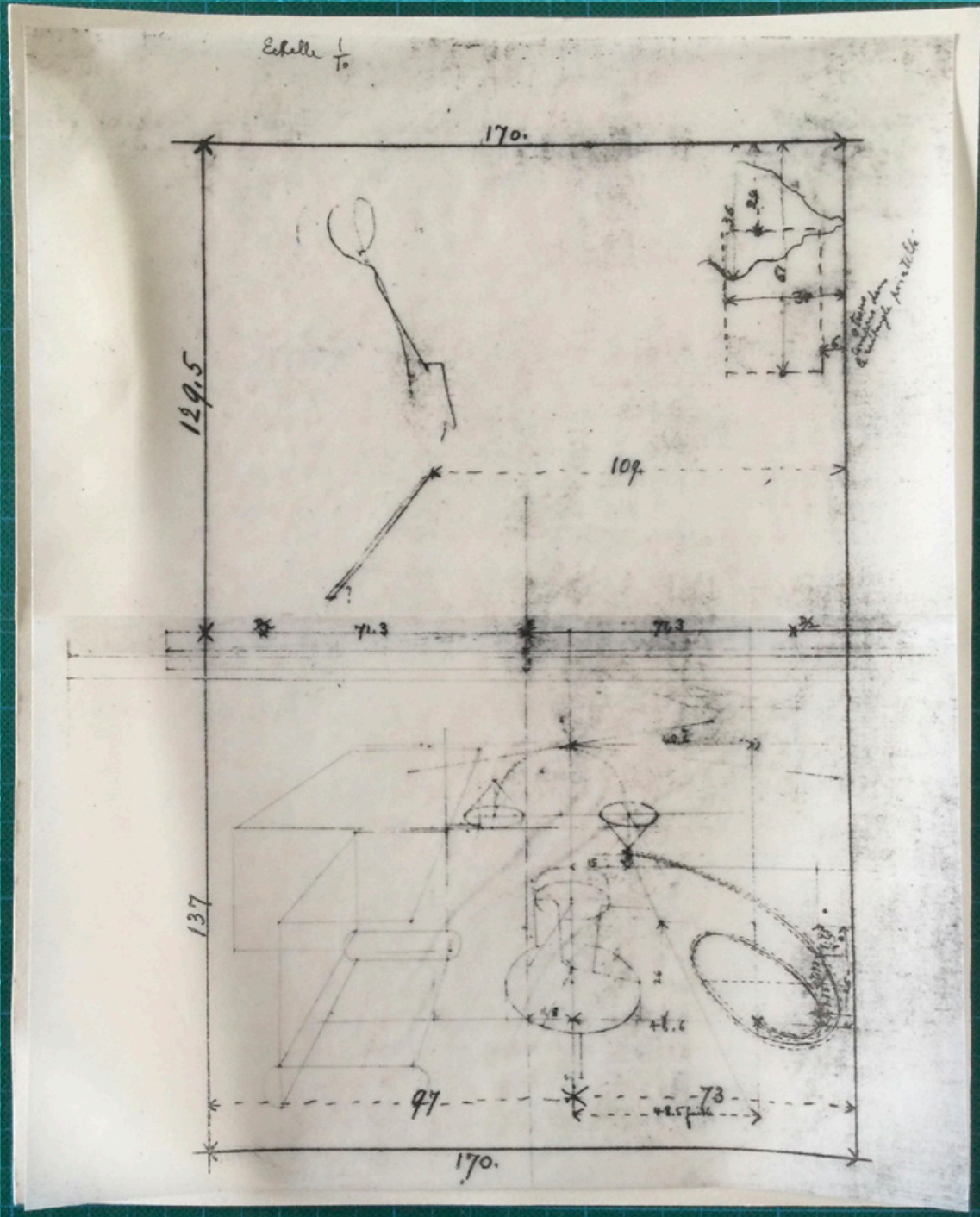


[60-78/85]

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

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







*plan général - perspective*

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



soit un objet en chocolat.

1° son apparence = impression rétinienne (<sup>couleur</sup> et conséquences sensorielles)

2° son apparition.

Le moule d'un objet en chocolat est l'apparition négative <sup>on négatif a</sup>  
 du plan <sup>de la surface</sup> (à plusieurs courbures) <sup>une ou</sup> générateur <sup>lice</sup> par 1° (par  
 principe élémentaire) de la forme colorée de l'objet  
 2° de la masse d'éléments de lumière <sup>de plusieurs natures</sup> (éléments type  
 chocolat) : dans le passage de l'aparition (moule) à l'apparition, le plan, ~~est~~ composé d'éléments de lumière type chocolat  
<sup>teinture physique</sup> détermine la masse chocolat <sup>apparent</sup>  
 par teinture physique.

l'aparition négative <sup>on négatif</sup> (déterminée <sup>pour la forme colorée</sup> conventionnellement par la  
 perspective linéaire, mais toujours dans un ~~espace~~ milieu  
 à  $n-1$  dimensions <sup>(n-1)</sup> pour un objet à  $n$  dimensions); De  
 même ~~pour~~ cette aparition négative <sup>en négatif</sup> ~~de l'objet~~, pour  
 la phénomène de teinture physique, est déterminée par  
 source de lumière devant dans l'objet apparent  
 masse éclairée (couleurs natives = apparition on négatif les  
 couleurs apparentes de la ~~masse~~ matière des objets.)



[61-98-100/105-106]

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

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



es générales pour un Tableau - bilisant :

Mettre toute la marée sous globe, ou dire une cage sous parente.

Contrairement aux anciennes notes, la marée ne joue ni plus ni moins aux cylindres rotifs. (C'est la meilleure appellation, que "cylindres loins")

De l'hygiène dans la marée; ou du Régime dans la marée. Ne mettre que 3 pieds au jaugeur parce que 3 points d'appui sont nécessaires à l'équilibre stable, 2 ne donneraient qu'un équilibre instable.

Leintune de précision, et beauté d'indifférence.

Validité de construction :

égalité de superposition : les dimensions principales d'affixe générale de la marée et de la mach. Colibataires sont égales.

Directions :

l'axe  $\Delta$  — espace —

le 1163. est comme refrain en durée — (le nomb. est la durée mathématiquement.)

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

L'ironie d'affirmation : différences avec l'ironie négative de pendant de fier seulement.

Professeur de bière Litaine du chariot

Principe des squelettes commandés. (son application dans gym de marée et du pendu, my. le pendu finale)

En général, le tableau est l'apposition d'une apparence à son explication.



[62-45-46/51-52]

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

Kilka wątków pozwala prześledzić stopniowe opracowywanie przez artystę najlepszych rozwiązań. W *Notatkach*, znajduje się taki zapis: „Wolna wola = osiołek Buridana, znaleźć formułę.”<sup>49</sup> Nie ma żadnych dokumentów potwierdzających, że to ten właśnie, średniowieczny profesor Sorbony (Jean Buridan), wymyślił „Osiołkowi w żłobie dano...” Ale tak już się przyjęło we Francji. Być może „piękno obojętności” jest właśnie tą „znalezioną” przez Duchampa „formułą,” która rzuca nowe światło na sposób wybierania readymade, jako przedmiotów estetycznie neutralnych. Czy neutralne jest także „malarstwo precyzyjne” wzorowane na „mechanice precyzyjnej” – jest to pytanie otwarte (estetyka maszyny).<sup>50</sup> – W tym samym fragmencie: „Poszukać lepszego miana, niż ‘cylindry-piersi’.”

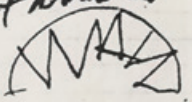
Nowe pojęcia wprowadzone w tym fragmencie: „zasada symetrii wspomaganych,” „higiena” lub

„dieta w pannie młodej,” „równowaga chwiejna” (zonglerowi potrzebne są trzy nogi, by zapewnić mu równowagę stabilną), a wreszcie: „liczba 3 traktowana jako refren w trwaniu – (liczba jest trwaniem matematycznym.”

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

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



Pour les <sup>français</sup>  dans le verre - laisser tomber la  
poussière sur cette partie une poussière de 300 grains  
et essuyer bien autour de façon à ce que cette poussière  
soit fait une sorte de couleux (pastel transparent.)

mentionner  
la qualité de  
poussière à l'usage  
soit comme nom  
du métal ou autre

Emploi du mica

Chercher aussi plusieurs couches de couleux transparents  
(avec du vernis prot.†) l'une au dessus de l'autre, le  
tout sur verre. —



[63-78/84-84]

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

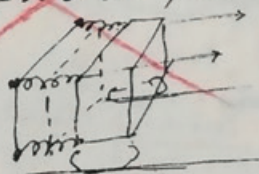


# Chariot - Traîneau - glissière

Exposé du Chariot (~~du~~ *le tout: litanies  
du chariot*)

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

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



Le métal ou (matière) du chariot est émancipé. c'est à dire qu'il a un poids mais qu'une force agissant horizontalement sur le chariot n'a pas à supporter ce poids  $\frac{1}{2}$  (le poids du métal ne s'appuie pas à une traction horizontale développée). Le chariot est émancipé horizontalement, il est libre de toute pesanteur dans le plan



[64-awers-82-83/87-88]

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

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


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

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



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

Ces tiges sont # de forme :

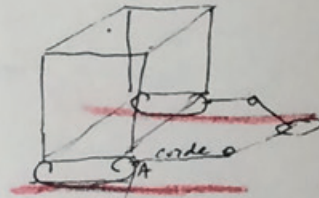
Section carrée 

type courant

propre section prise au centre (grande apparence d'équilibre)

Couleur jaune vert. (comme la résine du Roi et la Pierre...)  
 (carmine clair et blanc)  
 voir aussi pour cette couleur les notes de Munich sur la composition des couleurs au même stade.

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

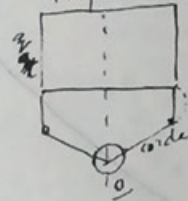


La corde devant tirer le chariot sous le poids du poids bouteille, s'attache en A au patin par un nœud providence.

multiplication intérieure

de la corde pour système vitesse

Projection du chariot



longueur = à l'approfondissement de la bouteille poids on C

En arrière (à gauche du tableau) le chariot est ramené en position par le Sandoz. Dans le tableau les Sandoz servent au repos. (presque d'équilibre)





axe de la zone de travail

Crochet

Cord tirant sur le chariot

plan de base

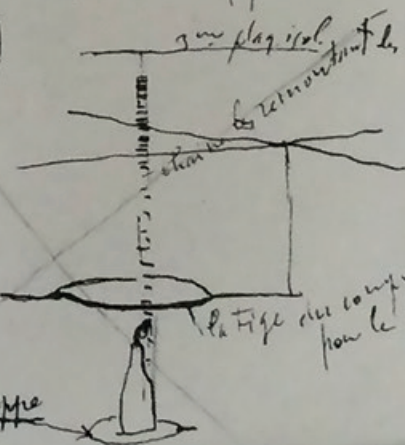
Crochet :



à étudier

au lieu d'un seul poids, plusieurs <sup>(4 ou 5)</sup> en forme de plusieurs  
bouteilles de marques, s'écrimant ~~à~~ vite, et tombant  
du haut de la mach. célibitaire (poulie attachée à la  
zone plaque isolatrice)

bouteilles que l'aifford  
traverse & aérateur





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

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

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

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

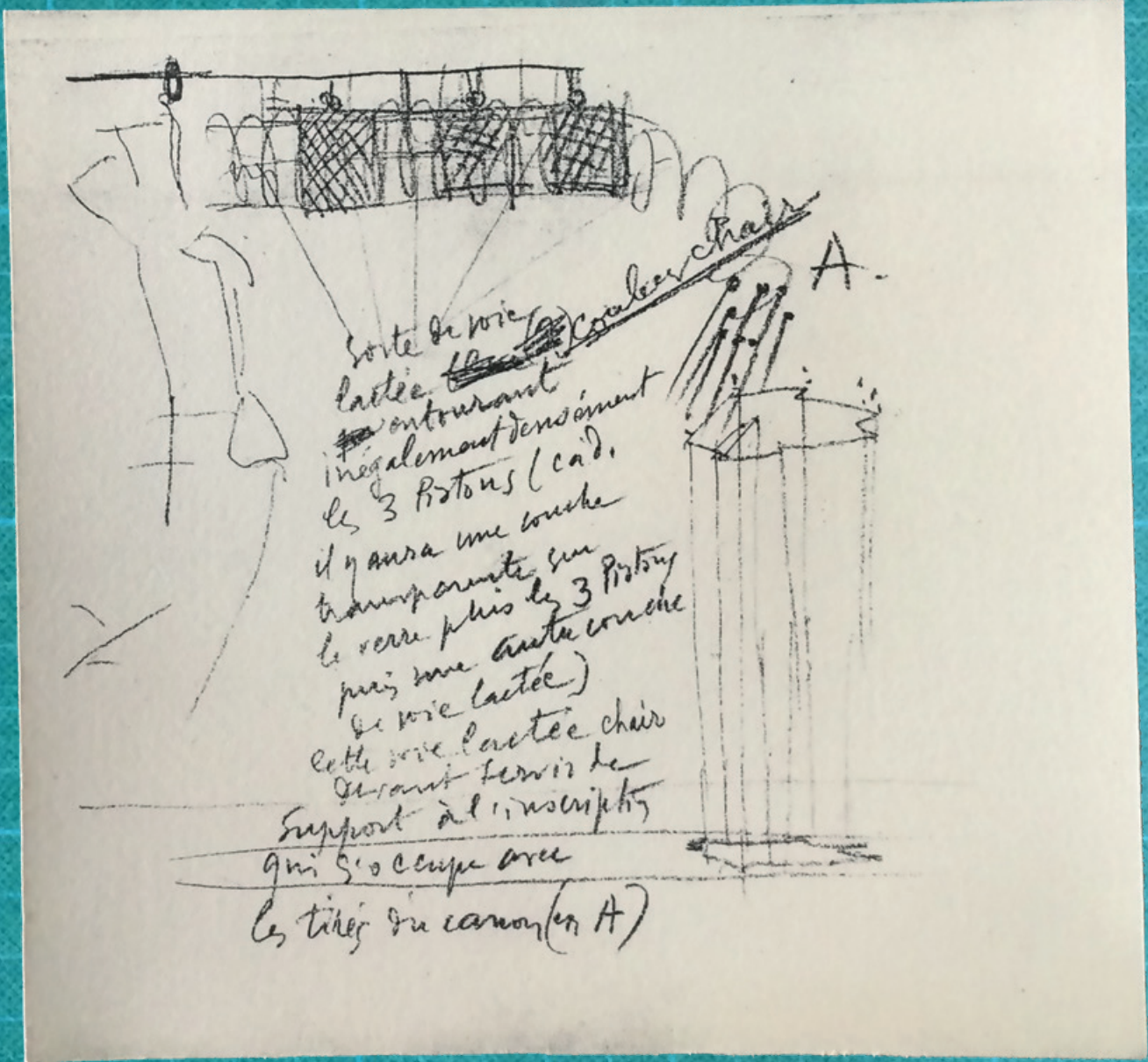
I ta zagadkowa notatka, otoczona linią, którą transkrypcja interpretuje jako wzięcie w nawias: „zrzucone przez lotników bomby.” Wybuchy bomb, jako podświadoma projekcja spełnienia erotycznego?

---

[65-56/62]

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







Crécelle.

avec une sorte de peigne, en se servant de l'espace entre 2 dents comme élément déterminé des rapports entre les 2 points extrêmes

du peigne et des points intermédiaires (par les ~~dentures~~ dents cassées).

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



[66-awers-101-102/108]

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

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



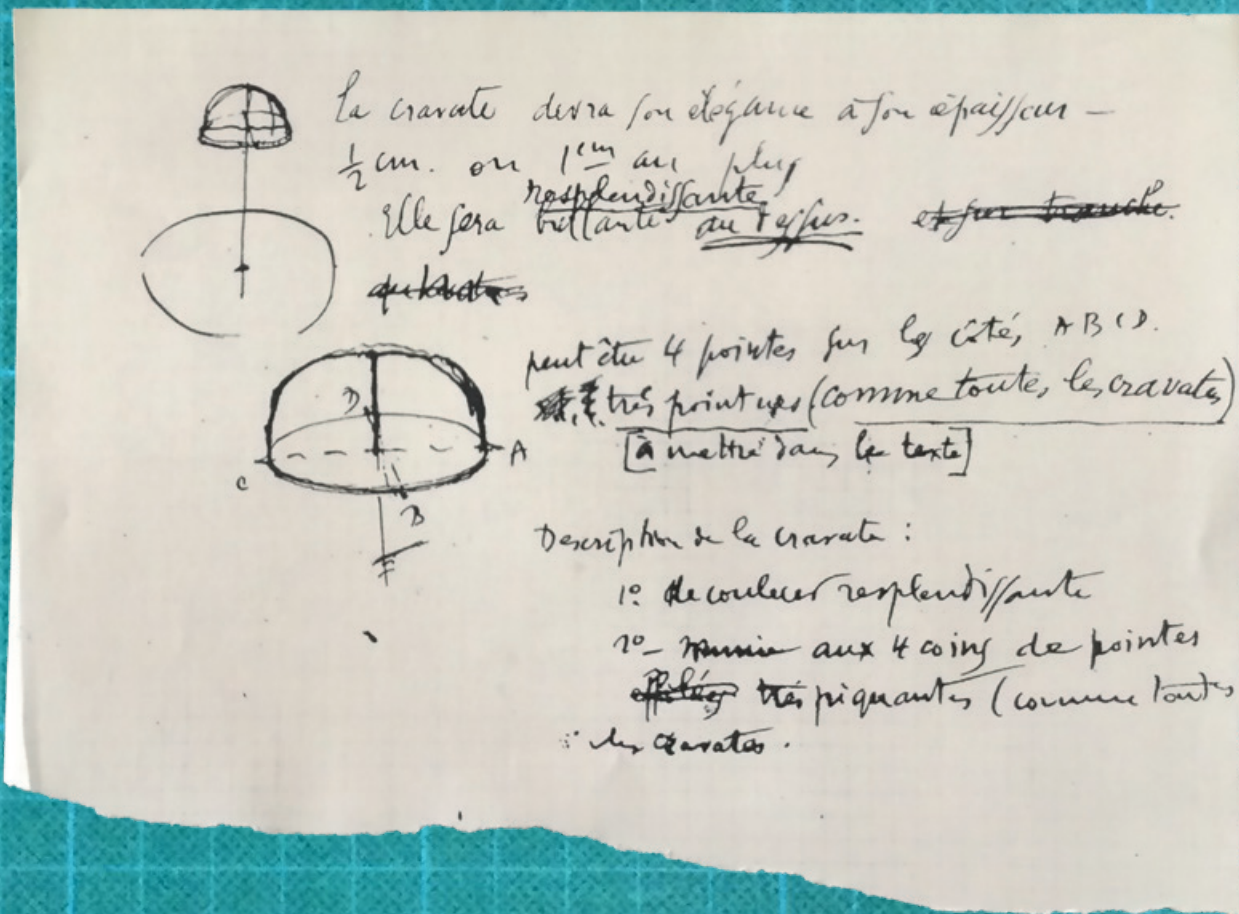
Ensuite, développer le  
peigne c.à.d. qu'il agisse  
autrement que normalement  
sur un plan ~~sur~~ de fils de  
plomb [ou bien tournant  
sur un point, ou bien un  
peigne à courbures c.à.d. pas  
plat ou à dents de longueurs  
inégales; ou bien l'action de  
ces différents modèles de  
peigne sur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

Sept. 1915



[66-rewers-102/108-109]

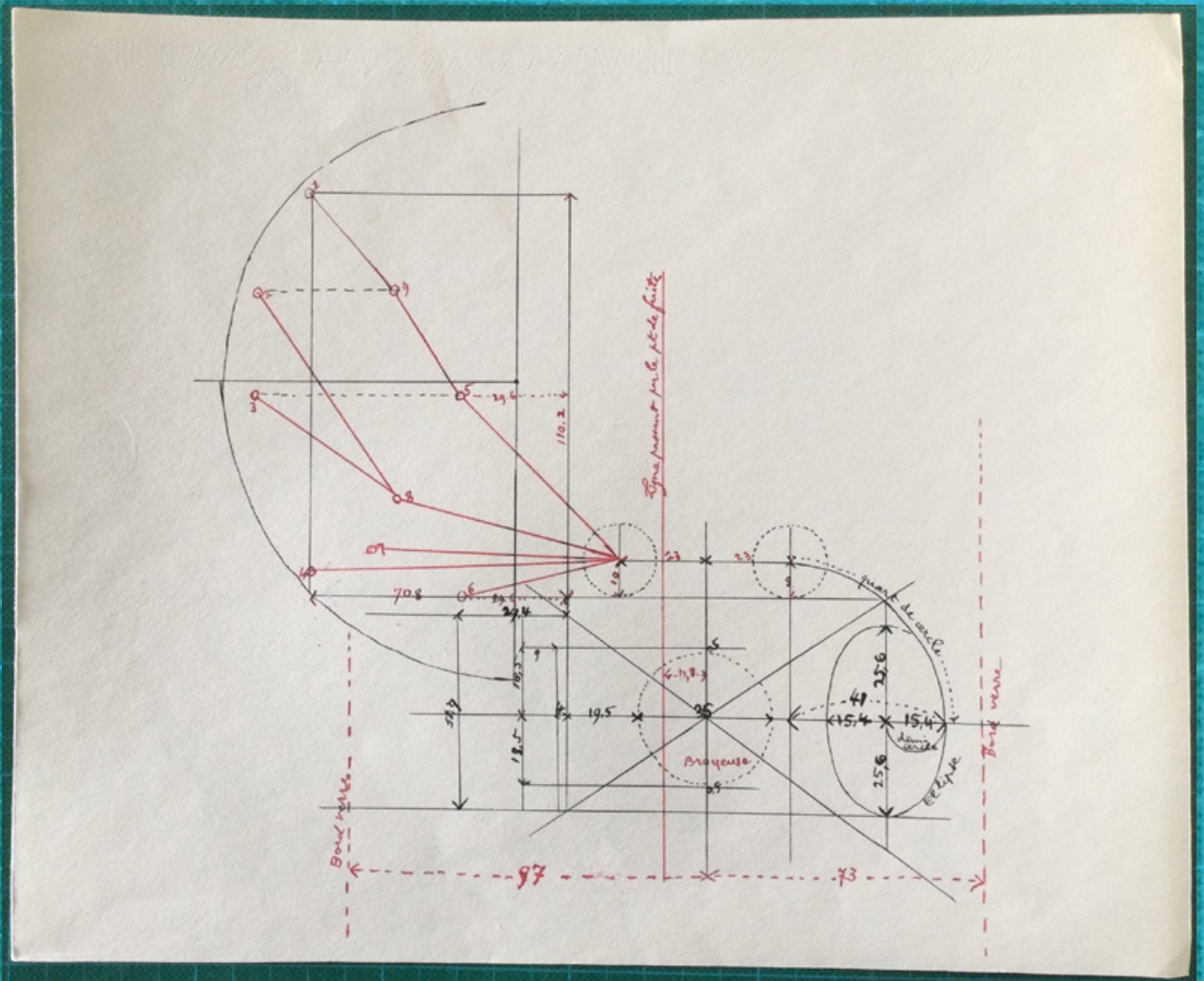
Nie zapominać, że cały ten fragment zatytułowany jest „klekotka,” jak gdyby grzebień miał także służyć, jako coś w rodzaju instrumentu muzycznego. Duchamp wyobraża sobie, że grzebień ten przemieszcza się po „płaszczyźnie z ołowianych drutów [albo obracając się w jednym punkcie, albo grzebień z zakrzywieniami,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



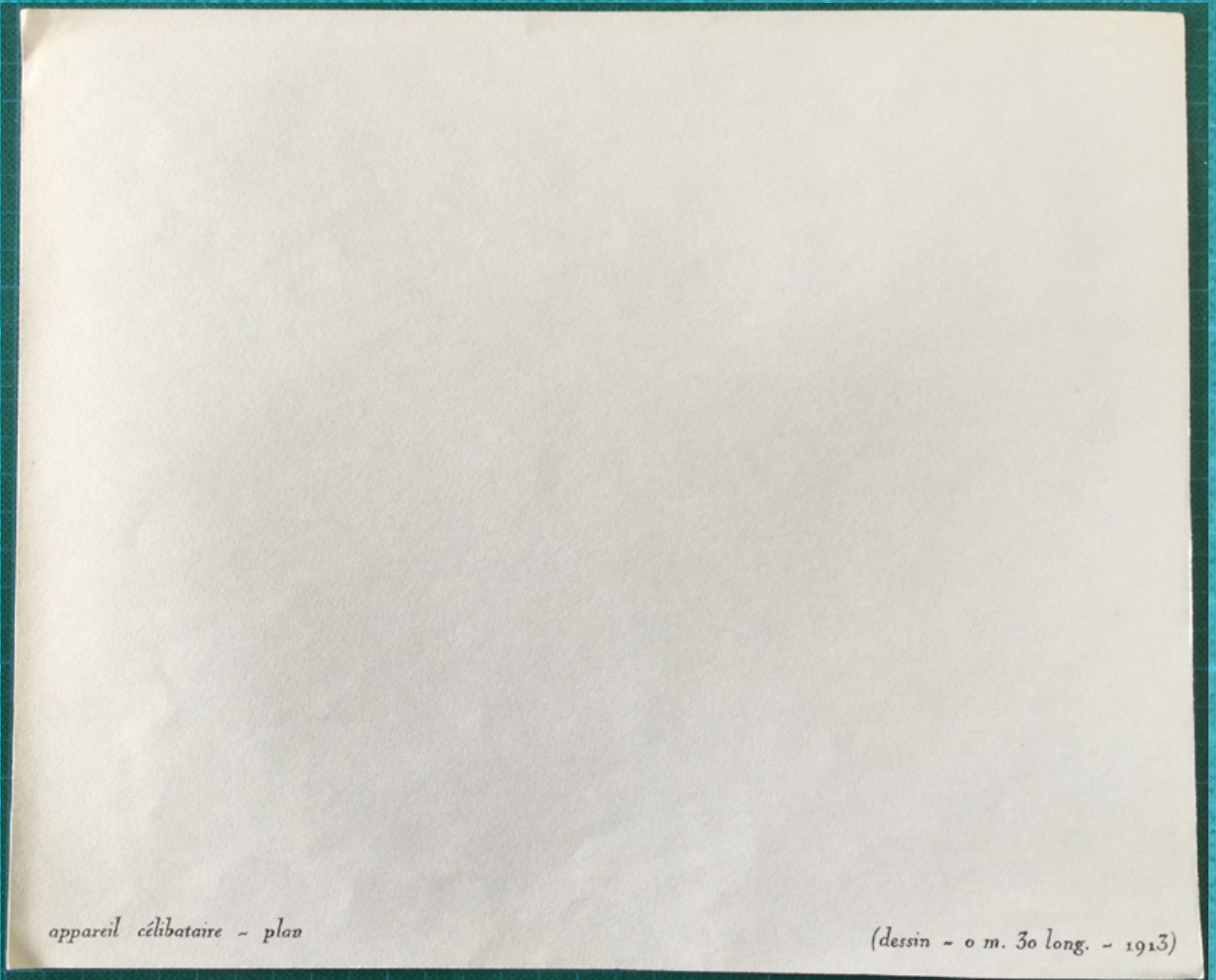
[67-97-98/105]

W transkrypcji Sanouilleta, krawat nie zasłużył sobie na prawo do osobnego tytułu, a przecież jego polityczno-psychoanalityczna symbolika mogłaby otworzyć nową perspektywę patrzenia na *Wielką szybę*. „Krawat będzie zawdzięczał elegancki wygląd swojej grubości – najwyżej 1/2 cm lub 1 cm / Będzie błyszcząca u góry / Być może 4 ostre końcówki na bardzo spiczastych (jak wszystkie krawaty) bokach ABCD.” „Bardzo jaskrawego koloru.”









*appareil célibataire - plan*

*(dessin - o m. 3o long. - 1913)*



: ombres portées de Ready-mades.  
 ombre portée de 2 ~~3~~ 3, 4. Ready-mades. "rapprochés"  
 (peut être se servir d'un agrandissement de cela pour en  
 extraire dans chaque ~~Re~~ une figure formée par  
 une [longueur] (horiz.) égale prise dans chaque Ready-made  
 et devenue par la projection ~~de~~ une partie de l'ombre  
 portée  
 Par. 10 cm dans le premier Ready-made } chacun  
 10 cm — 2 cm + } de ces 10 cm  
 etc. } devenue  
 une partie de  
 l'ombre portée  
 Prendre ces "devenues" et en faire un relevé sur calque  
 sans changer naturel<sup>t</sup> leur position l'un par rapport à  
 l'autre dans la projection originale.

[68-50/55-56]

„2, 3, 4, cienie Readymadów 'zbliżonych.' (...) Wydobyć figurę utworzoną przez [długość] (na przykład) równą wziętą z każdego Readymade, która przez projekcję stała się częścią rzucanego cienia. (...) Przy czym każdy z tych 10 cm stał się częścią rzucanego cienia. (...) Zrobić jego odwzorowanie na kalce, nie zmieniając naturalnie ich wzajemnego położenia w rzucie oryginalnym.”

„Cienie rzucone przez readymady” mogą być pomocne, jeśli nie w przedstawieniu, to przynajmniej w wyobrażeniu sobie czwartego wymiaru. Najbardziej znany wśród tych cieni jest cień *Wieszaka na kapelusze* (1917), którego oryginał zaginął, ale utrwalony został w obrazie zatytułowanym *Tu m'* (1918) (tytuł ten zbliża się do homonimu „tu m'aime” – „kochasz mnie”). Był to ostatni namalowany przez artystę obraz. „W obrazie tym,” mówi Duchamp, „zrealizowałem cienie rzucone przez koło rowerowe, przez wieszak, który jest u góry, a także cień rzucony przez korkociąg. Znalazłem latarnię, która rzucała ładne cienie, które malowałem potem ręcznie na płótnie. Dodałem także, w samym środku, rękę namalowaną przez malarza szyldów, i poprosiłem, aby podpisał ją facet, który ją namalował.”<sup>55</sup> Piękny, malarski gest i manifest.

[69-awers-55/61]

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



## Inscription du haut

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

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

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



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

Les enlever ensuite

afin qu'il n'en reste

que leur empreinte

rigide c.à.d. la ~~forme~~

forme ~~de~~ ~~la~~ ~~forme~~

permettant toutes

combinaisons de lettres envoyées

commandements, ordres

autorisations, etc

devant aller

rejoindre les titres

et l'élaboration

à travers  
 cette dite forme  
 triple



[69-rewers-55/61-62]

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

[70-41/46]

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

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

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



Sorte de sous-titre

Retard en Verre

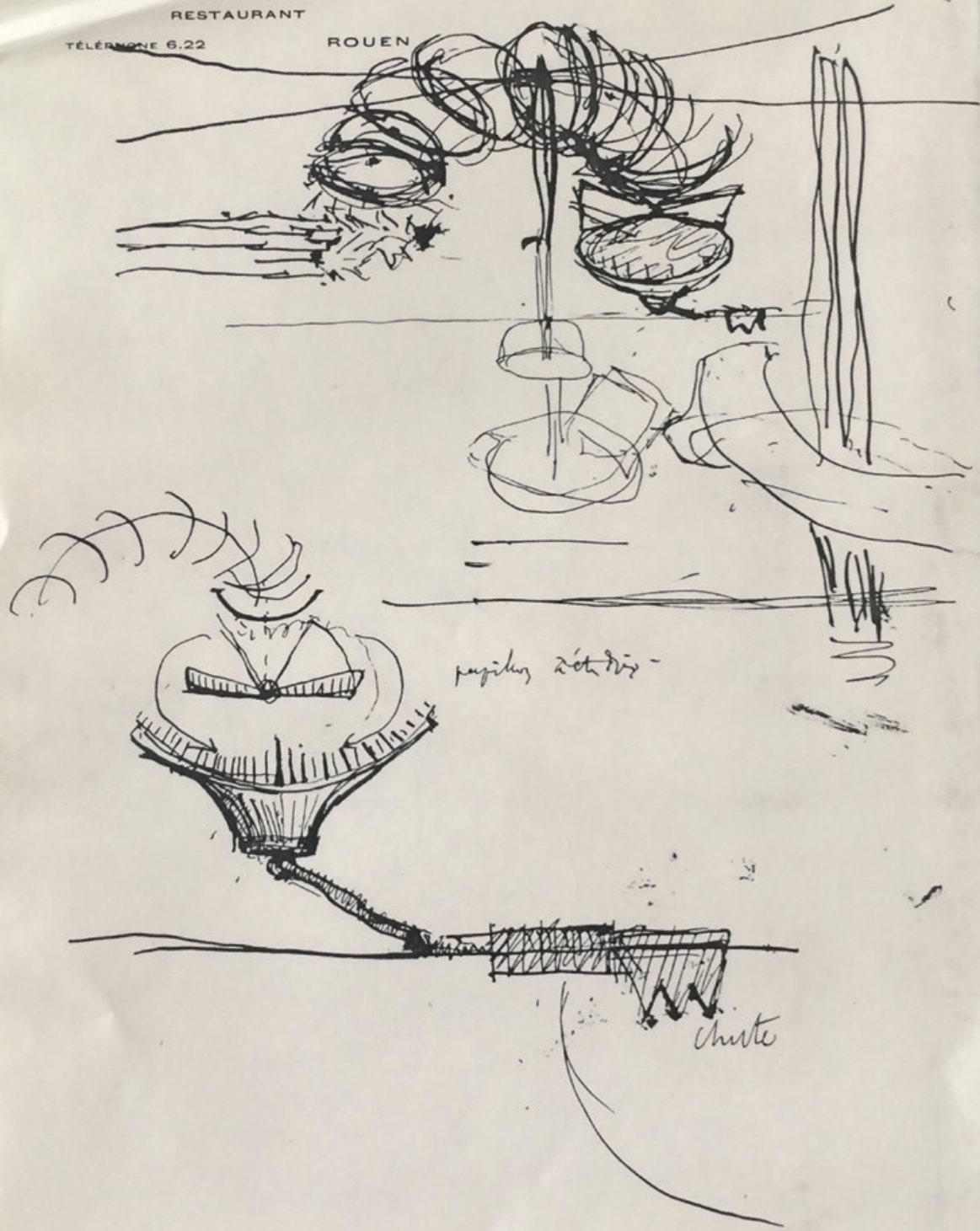
Employs "retard" au lieu de tableau ou  
peinture; tableau sur verre ferait  
retard en verre — mais retard en  
verre ne veut pas dire tableau  
sur verre —

C'est simplement un moyen  
d'arriver à ne plus considérer  
que la chose en question est  
un tableau — en faire un retard  
dans tout le général possible,  
pas tant dans les différents sens  
desquels retard peut être pris, mais  
plutôt de leur réunir ~~un~~ un  
"retard" — un retard ~~en~~ verre

comme on dirait un poème en prose  
ou un crachoir en argent.



BRASSERIE DE L'OPÉRA  
RESTAURANT  
TÉLÉPHONE 6.22 ROUEN



[71-79/84]



[71-79/84]

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

[72-100-101/107-108]

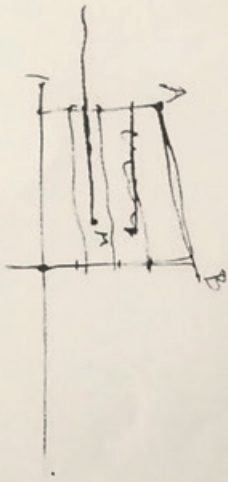
Pod tytułem „Oświecenie wewnętrzne” skrywają się tu rozważania nad nowym podejściem do problematyki koloru. Wychodząc z założenia, „że każda materia w swym składzie chemicznym wyposażona jest w jakąś ‘fosforescencję’ (?)” Duchamp notuje: „barwny wygląd pewnej całości będzie wyglądem materii mającej molekularne źródło świetlne.” Pamiętamy, że *Wielka szyba* jest „opóźnieniem ze szkła;” dodać by więc należało: i z metalu.

Można wysunąć hipotezę, że najbardziej uzasadnioną interpretacją tych właśnie notatek i natury pracy artystycznej w *Wielkiej szybie* jest praktyka malarska zaproponowana przez Antoine’a Perrota pod szyldem „ready made color,” czyli „koloru importowanego.” Polega ona na posługiwaniu się „naturalnymi” barwami rozmaitych materii i przedmiotów, w szczególności materiałów przemysłowych.<sup>58</sup> Artysta przewycięża w ten sposób malarską estetykę pokrywania farbami powierzchni płótna – Duchamp notuje tutaj: „Materia każdej części jest zarazem źródłem światła i kolorem, innymi słowy: widoczny kolor każdej części jest źródłem barwnej widzialności tej części.” W *Notes*, jest

wspomniały fragment na ten temat: „Panna młoda rozebrana przez swoich kawalerów, jednak / Nie ma kolorów w sensie zabarwienia powierzchni / każda część ma naturalny kolor (a nawet więcej: pozorny ton jest tylko transkolorem tej części uznanej za rozświetlającą przez siebie samą [patrz uwaga specjalna]. – Tak więc ton każdej części znajduje swoje uzasadnienie w znaczeniu, w materialnym przeznaczeniu tej części (jedynym wyjątkiem jest 9 matryc, które są malowane, pociągnięte minią).”<sup>59</sup> W komentowanym tu fragmencie [72], Duchamp dodaje jeszcze: „Do zbadania. Sposób rozmieszczenia ‘odstępów między cząsteczkami?’” – w pewnym sensie w taki właśnie, molekularny sposób chemicy wytwarzają dzisiaj nowe materiały o zadanych z góry, poszukiwanych właściwościach, w tym także kolorach.

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





### Eclairage intérieur.

ambien d'une lumière extra-solaire arrivant à 45°.

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

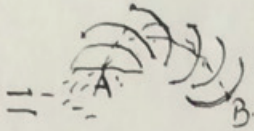
La matière de chaque partie est ~~représentée~~ à la fois source lumineuse et couleur et ~~est~~ ~~est~~ antérieurement dit la couleur. apparence de chaque partie est la source de lumière de sa visibilité colorée de cette partie (sans reflets sur les autres parties) à chercher. le moyen de distorsion les "écarts de molécules" selon la forme de chaque partie (la rondeur, la platitude

*Le tableau d'ensemble d'un tableau parce que paraton carton pâte est le dessin (chemin) d'une réalité possible en distorsion moyen les lois physiques et chimiques*

Partie de l'obscur (fond noir ou plutôt jaune piqueté)  
Rigidité genre Buguenot.



Le gaz d'éclairage (II).



après B.

- change l'état des paillettes. -

de ~~leur~~ étouffement [provisoire],  
de leur perte connaissance situation,

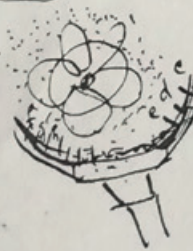
~~état~~ obtenus par passage successif et <sup>à travers les tamis</sup> changement de direction invariable  
de ces tamis (chang<sup>t</sup> de direction dont les termes soit A et B),

les paillettes se [dissolvent]; les paillettes ~~produit~~ s'élabouissent chacune à  
soi, c.à.d. ~~par~~ changent ~~leur~~ état (petit à petit à travers les derniers tamis)  
leur état de paillettes plus légers que l'air, d'une certaine longueur <sup>de largeur</sup>  
élémentaire à idée fixe ~~de~~ directionnelle, en : éparpillement liquide  
~~simple~~ élémentaire, ne sollicitant aucune direction, ~~et~~ Suspension & éparpillée  
à la sortie de B, ~~liquide~~ vapeur ~~inerte~~ d'inertie, ~~et~~ mais gardant  
le caractère liquide par instinct de cohésion (seule manifestation de ~~leur~~

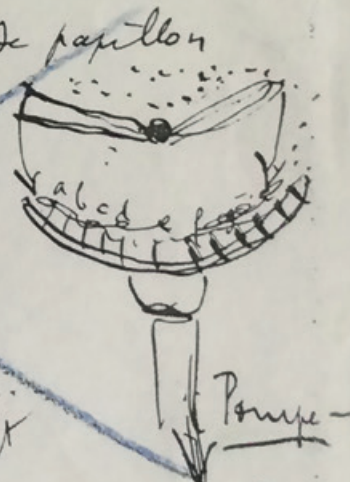
+ neige.

l) individualité du gaz d'éclairage dans ses ~~expériences~~ jeux habituels avec  
les milieux conventionnels.  
Une chiffe, quoi!

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



dépôt du gaz d'éclairage inerté  
en un liquide dense conservant  
les qualités extérieures des paillettes  
dissoutes - et trouvant une  
contenance (devant le Ventilateur)  
en exagérant la cohésion.  
en tournant, le ventilateur force  
le gaz à s'accrocher en a, b, c, d, ef. etc.  
soit en état de liquide rappelant  
la glycérine étendue d'eau



à supprimer



[73-74-75/80-81]

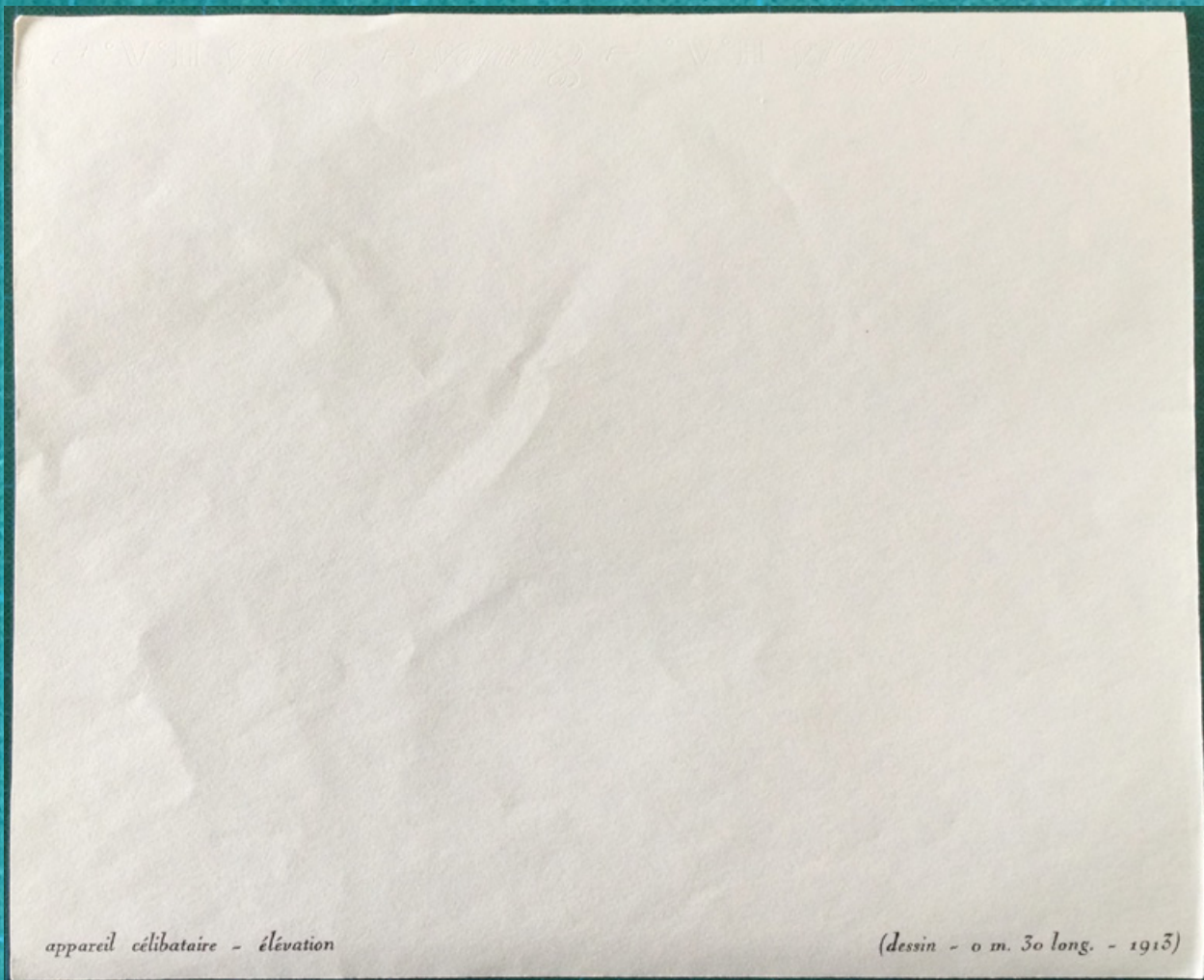
Kolejna seria notatek na temat oświetlenia gazowego, rodzaju fluidu krążącego między panną młodą i kawalerem. Duchamp wyjaśnia, co się dzieje po przekroczeniu punktu B na rysunku. Tutaj, ze względu na rysunek, który ukazuje ich formę, tłumaczymy *paillettes* jako cekiny, świecidełka z dziurką. Artysta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

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





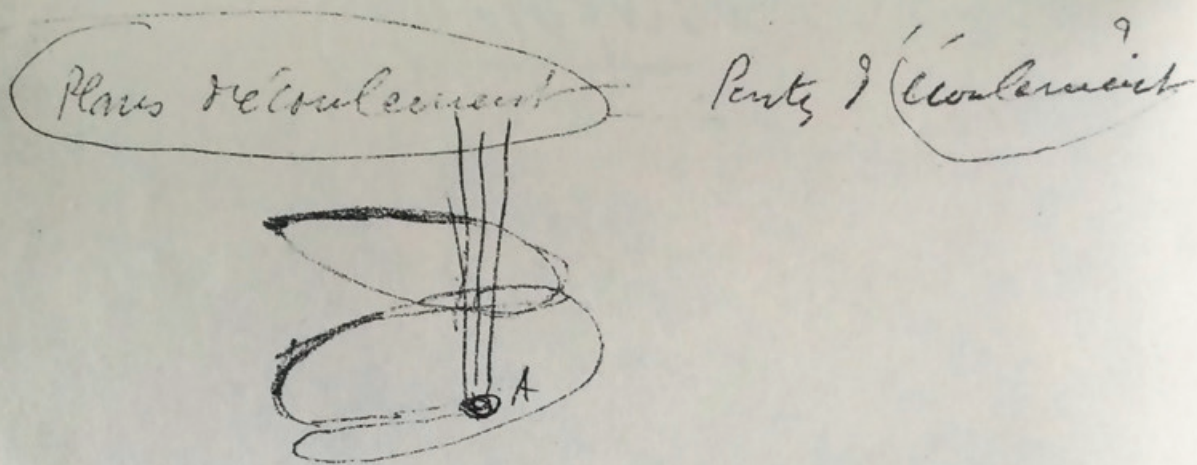




appareil célibataire - élévation

(dessin - 0 m. 30 long. - 1915)





en forme de ~~trou~~ trougou  
 mais plutôt un trebucher. et  
 l'élargissement en A est un débouchement  
 L'ensemble doit être décrit dans le sens  
 de débouchage - modèle.

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

L'élargissement ~~est~~ via de connexion avec  
 le champignon) ~~trou~~ termine la série  
 de opérations aléatoires ~~par~~ et transforme  
~~la~~ la combinaison du gaz d'éclair et des ciscaux  
 en une seule goutte continue, souterraine,  
 qui sera régularisée par les 9 trous.



---

[74-91/97]

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

[75-96-97/102-104]

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



La Broyeuse de Chocolat se compose essentiellement.

Le chocolat des rouleaux, venant on ne sait d'où, ~~passé~~  
 Se dépose <sup>ait</sup> après broyage, en chocolat au lait.....

<sup>(mettre une lettre de renvoi à la figure)</sup> à cravate <sup>à reflets brillants</sup> et été en papier d'aluminium étendu et  
 collé, mais les rouleaux tournent toujours <sup>en dessous,</sup> ~~et~~ <sup>transportant</sup>  
~~à l'arrière-plan~~ ~~les~~ ~~des~~

La Baïonnette sert à soutenir la barre de compression  
 et les grands ciseaux et les ~~isol~~ plaques isolatrices.  
~~à l'arrière-plan~~ Article soigné.

La broyeuse <sup>est</sup> ~~est~~ montée sur un châssis Louis XV ~~est~~  
nickelée.

à venir  
<sup>adage</sup> Principe de spontanéité (qui explique le mt giratoire de la broyeuse sans autre secours)  
 Le calendrier broie son chocolat en même -

Formule commerciale, marque de fabrique, devise commerciale  
ingérite comme une réclame sur un petit papier blanc et  
coloré (voir ~~à~~ ~~existence~~ ~~de~~ ~~ma~~ ~~imprimerie~~) - ce papier collé  
 au article Broyeuse de Chocolat.

[75-96-97/102-104]



# Le gaz. d'éclairage (I)

(sans modèle)

après les moules métalliques:  
 au sommet de chaque moule métallique.  
 le gaz parcourt l'unité de longueur dans  
 un tube de section élémentaire. et, par  
 plénissime étirement dans l'unité de  
 longueur, se trouve [congelé] ~~et~~ solidifié  
 en forme de baguettes élémentaires.  
 Chacune de ces baguettes, sous la poussée du  
 gaz des moules métalliques, sort du tube et  
 se casse, pas fragilisé, en paillottes inégales.  
plus légères que l'air. (trailllard au détail)

développer  
 ce rapport  
 d'une longueur  
 variable  
 dans le champ  
 d'état du  
 corps (gaz) etc.  
 soumis à  
 cette unité  
 de longueur.

Dans le cas  
 d'étirement,  
 l'unité de longueur  
 est variable  
 en raison de la  
 section du tube.  
 étant donnée l'unité  
 de longueur à section élémentaire  
 les tubes de section double  
 auront une longueur double le (physique  
 important)  
 l'étalon n'est élément. (ceci pour donner  
 l'importance non pas à l'unité de longueur  
 mais au plénissime étirement du gaz.)

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

## Sortie des paillottes:

Le gaz, ainsi  
 coupé en morceaux, ~~est~~ paillottes, ~~se~~  
~~ne se~~ ~~transforme~~ gardant ~~sa~~  
~~forme~~ dans ses plus petites parties  
 la teinte métallique. libéré à la sortie des tubes,  
 tend à monter.

Les paillottes se sont ~~arrêtées~~ (Piège de  
 leur ascension par la 1<sup>re</sup> ombrelle (tamis.)

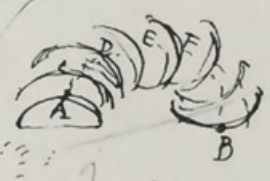
Les tamis (6 probablement) sont des ombrelles demi-  
 sphériques, trouées. [Les trous des tamis  
 en ombelles devront donner en mappemonde la figure  
 des 8 moules métalliques, de nic schématiq: par les 8 sommets  
 polygone concave plan. par symétrie commanditée].

## Orientalion des ombelles:

La nic est horizontale, et reçoit des paillottes  
 à leur sortie des tubes.

Si l'on joint par une ligne les centres des ombelles,  
 on obtient une demi-circumference de A à B.

# Le Réseau des Stoppes etalon



Par derby, les paillottes traversent  
 l'ombrelle A, C D. E, F. à B.  
 Mais et à mesure qu'elles arrivent  
 dans D, E, F, ... etc. elles sont redressées  
 c.à.d. perdent le sens de haut et  
 de bas ([terme plus précis]). - L'ensemble  
 de ces ombelles, est une forme une  
 sorte de labyrinthe de 3 directions. -  
 Les paillottes étourdies par ce retournement  
 progressif. impossible, perdent [prévisiblement  
 elles le retrouveront plus tard] leur  
 désignation de gauche, droit, haut, bas  
 etc. perdent ~~la~~ connaissance ~~de~~  
 leur situation.

Les ombelles, donc redressent les paillottes  
 qui, à leur sortie des tubes étaient libres  
 et voulaient monter.

Elles les redressent comme une  
 feuille de papier trop roulée qui se  
 déroule plusieurs fois en sens  
 cont. air -  
 au point que: nécessaire! il y a changement  
 d'état des paillottes. Elles ne peuvent plus  
 garder d'individualité et se joignent toutes  
 après B.



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

„Z wierzchołka każdej matrycy kawalerskiej gaz przebywa jednostkę długości w rurce o przekroju podstawowym i, na zasadzie zjawiska rozciągania w jednostce długości, gaz zostaje [zamrożony] zamieniony w ciało stałe w postaci prostych pałeczek.” Powraca motyw „zjawiska rozciągnięcia w jednostce długości:” ekwiwalent lub klucz do czwartego wymiaru, a może tylko fizjologia aktu płciowego? U góry prawej kolumny, Duchamp notuje na czerwono: „układ *stoppages-étalons*” (zob. [15] i [24]). Zabawna metrologia, nauka o jednostkach miary: po lewej, dwa „odręcznie dodane przez artystę przypisy,” prawdopodobnie na wszystkich 300 już wydrukowanych egzemplarzach, i wprowadzone potem do wydania Hamiltona / Duchampa. Dolny przypis, jest projektem rozwinięcia „tego stosunku długości do zmiany stanu ciała (ośw. gazowego) podporządkowanego tej jednostce długości. W przypadku rozciągnięcia jednostka długości zmienia się w zależności od przekroju rurki. Gdy dana jest jednostka długości o przekroju podstawowym, rurki o przekroju podwójnym będą miały podwójną długość (zabawna fizyka) wzorca o przekroju podstawowym.” Pod wpływem „gazu z form kawalerskich,” rurki przekształcają się i stają się lżejszymi od powietrza pajątkami (mgła na sztuki).” Ten ostatni zwrot jest grą słów. „Vente au détail” znaczy „sprzedaż detaliczna,” czyli na sztuki; tutaj: „brouillard au détail” czyli „mgła na sztuki,” bo lżejsze od powietrza pajątki tworzą rodzaj molekularnej mgły. „Podzielony w ten sposób na kawałki gaz,” podczas gdy każda pajątka zachowuje

w swych najdrobniejszych częściach zabarwienie kawalerskie, uwolnione u wylotu rurek, i próbuje unosić się do góry. / Pajątki są powstrzymywane (Pułapka parasolek) w swym wznoszeniu się przez pierwszą parasolkę (sito).” Cała narracja *Wielkiej szyby*, to historia spontanicznego wznoszenia się gazu – miłosnego fluidu – ku górze, ku panie młodej, i jego opadania w dół, ku kawalerom; ale unoszone przez gaz pajątki, wypadając z rurek, tracą poczucie góry i dołu...

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

---

[77-awers-52-53/57] [77-rewers-53/58 ]

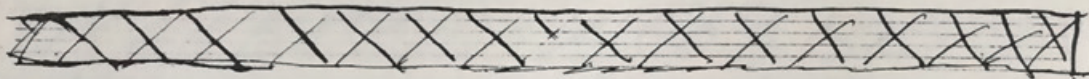
„Erratum muzyczne” – ten sam tekst powtórzony trzy razy (Yvonne, Magdelaine, Marcel): „Zrobić odcisk zaznaczyć kreskami figurę na powierzchni odcisnąć pieczęć w wosku.” Przypisy Sanouilleta przynoszą ważne informacje. „Tekst do powtórzenia trzy razy przez 3 osoby z 3 różnych partytur skomponowanych z nut wylosowanych z kapelusza.”<sup>60</sup> Yvonne i Magdelaine, to siostry Marcela.



# Erratum Musical

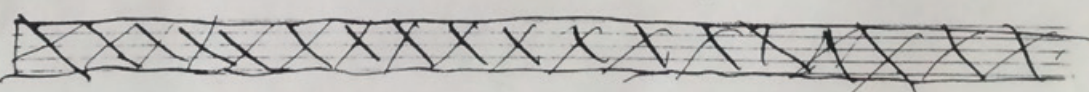
Yvonne

Faire une em-prein-te mar-quer des traits  
 u-ne fi-gure sur une sur-face im-pri-mer  
 un sceau sur ci-re.

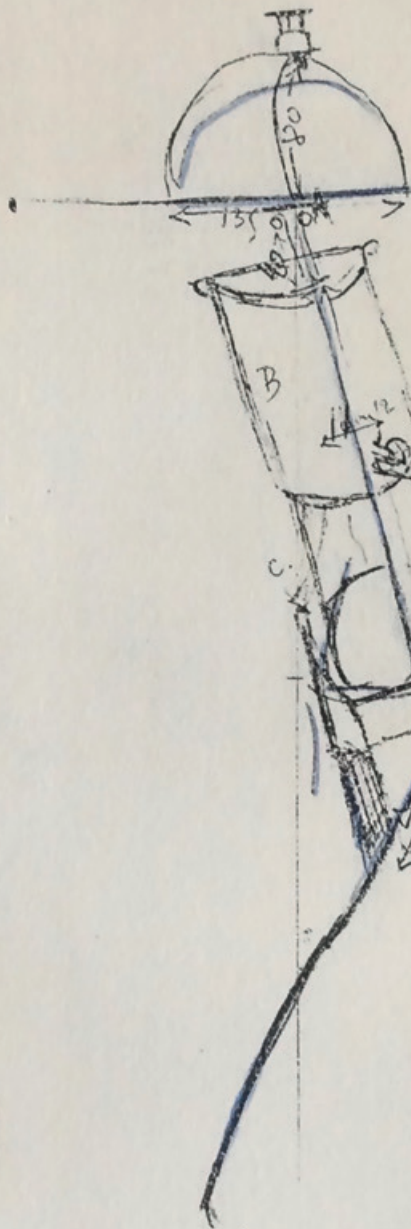


Marg Selena

Faire une em-prein-te mar-quer des traits un-  
 -ne fi-gure sur une sur-face im-pri-mer im-  
 sceau sur ci-re.







A = Lampe sup. fixe, et elle est  
 agitée que dans un plan parall.  
~~à son axe~~ à son plan. (son  
 perspective, ~~de plan vertical~~ ~~de~~  
 45° avec un plan vertical ou de  
 face ~~à~~ 35° ou 40° ~~pendant~~)  
 A, terminant la hampe E avec  
 sorte de montage chaudière  
 tenue par ~~un~~ ~~vis~~ retenue par  
 une visette et permettant  
 le mouvement, tout le long  
 de la hampe agitée par la  
 ventilation

atmosph  
 commune  
 le coiffe  
 l'air s'écou  
 l'écoulement  
 et soufflant

B = matière à filaments portée  
 par la hampe (en armoire) et  
 contenue dans un cadre à charnières  
 s'appuyant sur la magnéto. - En  
 partie ~~avec~~ canalisation  
 d'alimentation, de la nuit et l'ampoule  
 vient de l'ampoule (excellent) on  
 pousse par les supports de la magnéto  
 de la



[78-69-72+71/74-75+77]

Tytuł rysunku „Klatka zawierająca materię włóknistą” dodany przez wydawcę, a fragment rysunku u dołu obcięty przez grafika. Może pasowałby tutaj tytuł równie arbitralnie dodany do rysunku na stronie obok (fragment [57 awers]): „Cylinder narządu płciowego (osa).”<sup>61</sup>

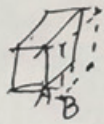
„Arteria kanalizująca zasilanie materii włóknistej, wychodząca z osy-narządu płciowego (?), przechodząca przez regulator pożądania (magneto pożądanie).” Arteria ta (C) łączy część górną mechaniki miłosnej, jej część „nieruchomą” (A), z materią włóknistą. Punkt A, to zakończenie drzewca, „coś w rodzaju gniazda czopowego (poszukać właściwego słowa) przytrzymywanego przez kuwetę i umożliwiającego ruchy we wszystkich kierunkach drzewca poruszane przez wentylację.” Wentylacja (*ventilation*) i przeciąg (*courant d'air*) są związane z posuwisto-zwrotnym ruchem cylindrów.

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

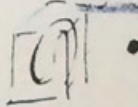


Chariot.Lesitaxies du Chariot:

Violente.  
 Cercle vicieux.  
 Onanisme.  
 Horizontal.  
 aller et retour  
 pour le butoir.  
 Camelote de vie.  
 Construction à bon marché.  
 Fer blanc, cordes,  
 fil de fer.  
 Poulies de bois  
 à excentriques.  
 Volant monstone -  
 Professeur de bière.  
 (à ref. entièrement).



Principe: Traînement  
réintégré

Traineau - glissière

dessin de  
 glissière du  
 chariot

Le chariot ~~est~~ <sup>serait</sup> forme de tiges  
 de métal émancipé; ~~le chariot~~  
 aurait la propriété de se donner  
 à une force agissant horizontalement  
 sur lui. (voir chute de poids, en  
 forme de bouteille de Bénédicte).

Le traineau monte sur des patins  
 enclavés dans un rail souterrain.  
 après avoir été tiré de A en B, revient  
 à sa 1<sup>re</sup> position par phén. d'inverse-  
 ment de frottement. Tout le frottement  
 répété sur le rail [au lieu de se  
 changer en chaleur] est transformé  
 en force de retour égale à la force d'aller.  
 (est ce phén. en relation avec l'émancipa-  
 tion du métal ~~est~~ qui forme le  
 corps des tiges du ~~chariot~~ traineau



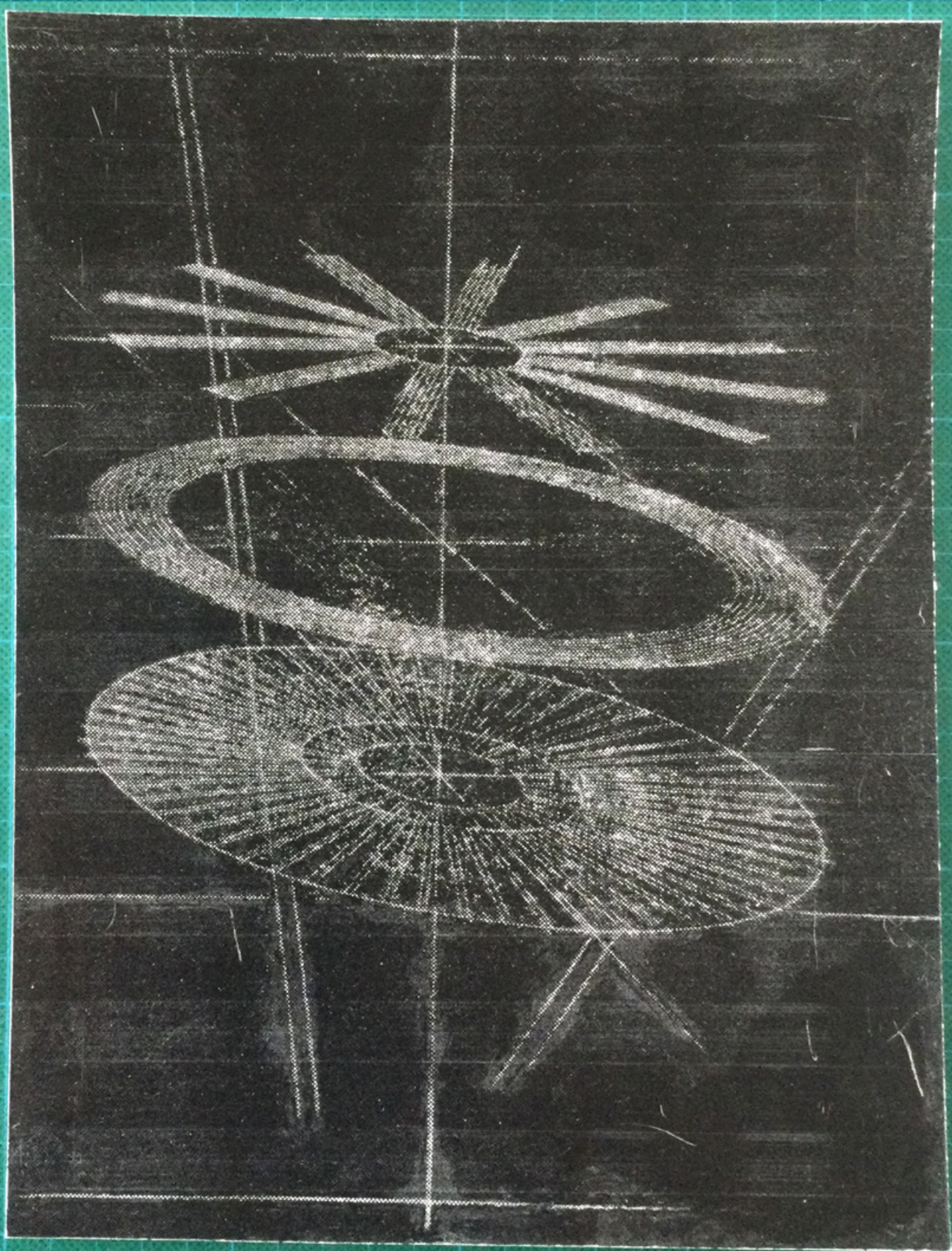
[79-81-82/86-87]

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











La Mariee mixe avec les célibataires<sup>1</sup>

2 éléments principaux: 1. Mariee  
2. Célibataires

Déposition graphique. Mariee en haut  
Toile rouge, en hauteur.

Mariee en haut  
Célibataires en bas.

Le célibat. devant servir de base  
architectonique à la Mariee  
Ici devient une sorte  
d'apothéose de la virginité.

~~machine~~ - machine à vapeur  
avec sous-bassements en maçonnerie

sur cette base en briques. ysis solide,  
la machine - célibataire ~~est~~ grosse  
pubrique - (développer)

ou ~~aurait~~ <sup>l'aurait</sup> (ou l'aurait toujours)  
On se traduit cet érotisme (qui doit  
être un des grands rouages de la  
machine célibataire.

3  
hoidi par  
sur plaque.



et exprimeront  
l'alternative.

~~l'air~~ affirmé  
Mariee.

Mariee doit  
virginité. (à d.)

- avec pointe  
et / n'a pas  
équilibre parfait.

~~est~~ brillant -  
se à ses amies  
dans graphiquement

[80] <reprodukcja całości złożonych kartek>

Zespół sklejonych kartek ze stronami ponumerowanymi od 1 do 10.  
Numeracja ta pominięta została w obu transkrypcjach Flammariona.



La Marice mixte avec les célibataires!

Éléments principaux: 1. Marice  
2. Célibataire

Déposition graphique. Marice en haut  
toile rouge, en hauteur.  
Marice en haut  
célibataire en bas.

Le célibat. devant servir de base  
architectonique à la Marice  
Ici devient une sorte  
d'apothéose de la virginité.

~~Machine~~ - machine à vapeur  
avec sous-bassements en maçonnerie  
sur cette base en briques. ysis solide,  
la machine - célibataire ~~est~~ grosse  
lubrique - (développer)  
ou ~~devient~~ <sup>l'aurait</sup> / en levant toujours /  
qui se transmet cet érotisme (qui doit  
être un des grands rouages de la  
machine célibataire.



<sup>tourmenté</sup>  
 Ce ~~le~~ rouage donne naissance  
~~à~~ la partie-désir de la machine

Cette partie-désir - change alors  
 le <sup>état</sup> ~~qualité~~ de mécanique - qui de  
 à vapeur passe à ~~à~~ l'état de  
 moteur à explosion.

(Développer ~~ce~~ <sup>le</sup> moteur désir,  
 conséquence du rouage Publique.)

Ce moteur désir est la dernière  
 partie de la machine aléatoire.

doit être en contact ~~avec~~  
 direct avec la Marie. Le moteur  
 désir est séparé par un refroidisseur  
 à ailette. (ou à eau).

Le refroidisseur. (graphiquement  
 pour ~~mieux~~ exprimer que <sup>la</sup> ~~ce~~  
 Marie, au lieu d'être seulement  
 un ~~flacon~~ <sup>flacon</sup> avec <sup>un</sup> ~~ref~~ <sup>ref</sup>  
 chaudement. (par ~~chauffement~~)



l'offre brisée de célibataires, le refroidisseur sera en verre transparent. Plusieurs plaques de verre les uns au dessus des autres; ~~etc~~

3

Malgré le refroidisseur, il n'y a pas solution de continuité entre la machine à bit et la Marie.



Mais les lieux, seront électriques ~~par~~ et exprimeront ainsi la mise à un: opération, alternative. Court circuit au besoin.

Soigner l'attache: ~~de~~ Nicopiti de ~~par~~ affiner l'apparition du nouveau moteur: la Marie.

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



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

## Strona 1

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

## Strona 2

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

## Strona 3

...pospieszną ofertę kawalerów.” Chłodnica składać się będzie ze szklanych płytek, aby zapewnić jej przezroczystość. Bo „mimo tej chłodnicy nie ma rozwiązania ciągłości między maszyną-kawalerską a panną młodą. Lecz połączenia będą elektryczne i będą wyrażać w ten sposób rozbieranie: działanie alternatywne. W razie potrzeby krótkie spięcie.”

„Pojawienie się nowego silnika: panny młodej,” o czym należy, jak notuje artysta, jasno powiedzieć.

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

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

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

Ogólna uwaga na temat mechanizacji erotyki u Duchampa: czy wyraża ona antyfeminizm, pyta Cabanne? „To jest przede wszystkim odrzucenie modelu kobiety w sensie społecznym tego słowa, to znaczy kobiety-żony, matki, dzieci itd.”<sup>62</sup> – mówi artysta. Z dzisiejszego punktu widzenia, można by powiedzieć, że „gwarantować mężczyznom monopol dostępu do maszyn,” to zarazem – jak dowodzi Fanette Pradon – spychać kobiety, już to do roli „domowego anioła, kobiety potulnej, uległej, delikatnej i niewinnej,” już to do „nieformalnej ekonomii,” gdzie dyskryminacja, eksploatacja i prekaryzacja kobiet jest jeszcze głębsza niż w przemyśle: pomoc domowa, opieka nad dziećmi lub prostytucja.<sup>63</sup>



à une ~~autre~~ base solide. sur terre ferme, comme 4  
~~celle~~ la base de nos gouvernes de la machine célibataire.  
 repose elle même sur terre ferme

La Mariee <sup>à l'abele-</sup> est ~~directement~~ un moteur  $\xi$ . Mais  
 avant d'être un moteur qui transmet sa  
 puissance timide - elle est est cette puissance  
 timide même - cette puissance timide ~~mais~~  
 est une porte d'automobile, essence d'arroses  
 qui, distribuée aux cylindres bien faibles, ~~par~~  
~~par~~ à la porte des étincelles de sa vie  
~~constante~~ constante, ~~et égale~~ fait à l'épanouissement  
 de cette vie arrivée au terme de son désir.

(Ici le désir-rouge timide a une plus petite place  
 que dans la machine célibataire. - Il est seulement  
 la ficelle qui entoure le bouquet)

Toute l'importance graphique ~~de~~ à cet est  
 pour cet épanouissement cinématique.

Cet épanouissement cinématique est commandé  
 par la vie à une électrique (voir passage de la machinalité  
 à la mariee) ~~Cette vie à une électrique est dans le tableau~~  
~~l'expression la plus importante (dans ce tableau-moment~~  
~~de la vie de la mariee) l'attente de la vie constante~~



Cet épanouissement cinématique qui exprime 5  
 le moment de la mise à nu, doit se greffer sur  
 l'arbre-type de la manivelle. Cet arbre type  
 a ses racines dans le rouage - désir, mais les effets  
~~de~~ cinématiques de la mise à nu électrique, transmis  
~~à l'arbre type~~ au moteur aux cylindres très  
 faibles, ~~qui~~ ~~se~~ laissent (nécessité plastique) en  
 repos l'arbre-type - (graphiquement, à Minich, j'ai déjà  
 fait figurer cet arbre type dans 2 études)

~~avec le greffage de l'arbre type Manivelle.~~

et ne touchent pas au désir rouage qui  
 domine naissant à l'arbre type, trouve  
 son épanouissement effectif dans cet arbre type.  
 la transmission du désir à l'épanouissement  
 en mise à nu volontairement <sup>imaginée</sup> de la manivelle désirée.

Cette mise à nu électrique, actionnée le  
 moteur aux cylindres très faibles qui ~~se~~  
 épanouissent en mise à nu par le arbit. <sup>découpe</sup>  
 dans la son action sur les rouages d'horlogerie.



6  
~~Le~~ se greffant sur l'arbre type - l'épanouissement  
 cinématique (commandé par la mise à nu électrique)  
 = Cet épanouissement cinématique est la  
 partie la plus importante du tableau. (=   
 graphiquement comme surface)  
 Il est, en général, l'auréole de la  
 mariée, ~~ses vibrations splendides~~ l'ensemble  
 de ses vibrations splendides: graphiquement,  
 il n'est pas question de symboliser par  
 une peinture exaltée ~~ce~~ ce terme  
 bienheureux - désir de la mariée; seulement  
 plus claire, dans tout cet épanouissement,  
 la peinture sera un inventaire d'éléments  
 de cet épanouissement, éléments de  
 la vie <sup>sexuelle</sup> imaginée par elle mariée-désirante.  
 Dans cet épanouissement, ~~il y aura~~  
~~l'absence de l'élément~~ ~~de la~~ ~~virginité~~  
~~de la~~ La mariée se présente une  
 sous 2 apparences: la première, celle de  
 la mise à nu par le célibataire. la seconde  
 apparence celle imaginative-volontaire  
 de la mariée. De l'accouplement de  
 ces 2 apparences de la virginité pure -  
 De la collision, ~~dit~~ dépend tout est.  
 l'épanouissement, ensemble supérieur  
 et couronné du tableau.



[80-4,5,6-62-63/67-68]

#### Strona 4

I przyjaciółki i rodzice będą posiadać – w sensie wizualnym – solidny grunt, podobnie, jak murowana podstawa maszyny kawalerskiej.

Panna młoda jest najpierw nieśmiałą mocą, którą przekazuje kawalerom stając się motorem. „Ta nieśmiała moc jest rodzajem automobiliny, esencją/benzyną miłości, która, dostarczana do słabowitych cylindrów, znajdujących się w zasięgu iskier jej statecznego życia, służy rozkwitowi tej dziewicy, docierającej do kresu swego pożądanego.” Duchamp sugeruje, że zespół kółek zębatych w mechanizmie pożądanego „będzie zajmować mniej miejsca niż w maszynie-kawalerze,” jak „wstążka, która otacza bukiet.”

#### Strona 5

Cała organizacja wizualna *Wielkiej szyby* dotyczy kinetycznego spełnienia (*épanouissement*), którym „kieruje obnażanie elektryczne (zobacz przejście od maszyny kawalerskiej do panny młodej) [...] uruchamiające silnik o słabowitych cylindrach, który odkrywa spełnienie (*épanouissement*) w obnażeniu przez kawalerów, w swoim oddziaływaniu na kółka zębate mechanizmu zegara.” To spełnienie kinetyczne powinno być zaszczerpione na typowym drzewie panny młodej, które zapuszczałoby swoje korzenie w mechanizmie pożądanego złożonym z ząbiających się kół. Notatka mówi o tym w dość zawiły sposób.

#### Strona 6

Jeśli czytelnik/widz zadaje sobie – niestosownie? – pytanie czy spełnienie kinetyczne, to sposób mówienia o spółkowaniu, Duchamp odpowiada: nie, to jedynie „najważniejsza część obrazu (graficznie jako powierzchnia). Jest ono, ogólnie rzecz biorąc, aureolą panny młodej, ogółem jej wspaniałych wibracji: graficznie nie ma mowy o symbolicznym przedstawianiu przez egzaltowane malowidło tego błogosławionego wyrażenia – pożądanego panny młodej; jedynie jaśniejsze, w całym tym rozkwicie, malowidło będzie inwentarzem elementów tego rozkwitu, elementów życia seksualnego wyobrażanego przez nią, pożądaną panną młodą.” Artysta unika egzaltacji, symboliki, wzruszeń, poezji, ekspresji, gestykulacji i tym podobnych tradycyjnych repertuarów malarskich przedstawić ekstaz. W stanie spełnienia, panna młoda pojawia się naga w dwojakiej postaci, jako rozebrana przez kawalerów i jako zrodzona z „wyobraźni i woli panny młodej. Od sprzężenia tych 2 postaci czystego dziewictwa – od ich zderzenia zależy cały rozkwit, nadrzędna całość i zwieńczenie obrazu.”



[80-7,8-63-64/68-69]

#### Strona 7

Artysta notuje tutaj kilka idei do rozwinięcia graficznego.

„1° spełnienie w rozbieraniu przez kawalerów / 2° spełnienie w wyobrażonym rozbieraniu przez pożądaną pannę młodą / 3° Dla uzyskanych 2 rozwinięć graficznych znaleźć możliwość ich pogodzenia, które byłoby ‘spełnieniem’ bez względu na przyczynę.” To przemieszanie dwóch przyczyn „(kawaler i pożądanie wyobrażone), nie poddaje się analizie logicznej. / Ostatni stan tej nagiej panny młodej przed rozkoszą, która doprowadziłaby (doprowadzi) ją do upadku.”

Następnie Duchamp notuje pomysły do graficznego sposobu przedstawienia tego spełnienia tak, aby był całkowicie „odmienny od reszty obrazu.” Najpierw (1), sterowane elektrycznie rozbieranie powinno być przedstawione jako ruch mechanizmu zegarowego, na podobieństwo zegarów dworcowych, ale z podkreśleniem „obsesyjnego, skokowego ruchu dużej wskazówki.”

#### Strona 8

Materiał: „matowy metal (cienka miedź, stal, srebro).”

Następnie (2), przedstawienie spełnienia ze względu na „wyobrażone rozbieranie pożądaną pannę młodą.” Będzie to „subtelne rozwinięcie typowego drzewa.” „Gałęzie oszronione niklem i platyną.” W miarę oddalania się od drzewa, „spełnienie to staje się obrazem samo-chodu, który jedzie pod górę na pierwszym biegu. (Samochód coraz bardziej pożąda szczytu wzniesienia i, powoli przyśpieszając, jakby zmęczony nadzieją, powtarza swe regularne szarpnięcia silnika przy coraz większej prędkości, aż do tryumfalnego pomrukiwania (*ronflement*).” Drzewo z gałęziami oszronionymi niklem i platyną, to – najwyraźniej – pierwotna niewzruszoność i chłód; droga dzieląca od tego stanu-drzewa do stanu-spełnienia, przypomina w swej ostatniej fazie szarpanie samochodu, któremu ciężko wystartować pod górę.



Développer graphiquement

Donc 1<sup>o</sup> l'épanouissement en mise à nu par le célibat.

2<sup>o</sup> l'épanouissement en mise à nu imaginative de la marie - des irante.

3<sup>o</sup> des 2 développements graphiques obtenus  
translucides  
l'conciliation, qui soit l'épanouissement  
sans distinction de cause -

Mixture, composée ~~de~~ physique des  
2 corps (célibat, et déjà ingratif) ~~obtenus~~  
inanalysable par la logique.

Une nouvelle

de dernier état de cette marie ~~une~~  
à nu avant la jouissance qui la  
~~fait de besoin~~ ferait décroître (fera décroître)  
graphiquement, nécessité d'exprimer  
d'une façon complètement différente du  
reste du tableau, cet épanouissement.

1<sup>o</sup> Epanouissement en mise à nu par célibat.

Commande électrique.

Cet épanouissement-effet de la mise à nu électrique  
doit, graphiquement, aboutir au mouvement  
d'horlogerie (horloges électriques, des gares)  
Rouages, roues dentées, etc (développer



8  
donnant sur la scène ~~placante~~ de la  
la grande aigle.  
le tout en métal mat. (cuivre fin, acier,  
argent,

9° Épaisseur en vye à un volontairement  
imaginée de la marica-départé.

Cet épaississement doit être le développement  
affiné de l'arbre type.

Il prend naissance ~~en~~ <sup>en</sup> rameaux sur  
cet arbre type.

Rameaux girés en nickel et platine.

Ainsi que qu'il s'éloigne de l'arbre, cet épaississement  
est l'image d'une voiture auto. qui monte une  
côte à <sup>en</sup> ~~en~~ vitesse. (La voiture desine de plus  
en plus le haut de la montée, et tout en  
accélérant lentement, comme fatiguée d'effort,  
elle répète ses coups de moteurs réguliers à une  
vitesse de plus en plus grande, jusqu'au roulement  
trionphal.







Donc le moten aux cylindres deux parties organe  
 (constitué mais superficiel de la marie, est  
 les 2 foyers ~~les 2 foyers~~ ~~de l'ellipse~~ ~~de l'ellipse~~ ~~de l'ellipse~~ ~~de l'ellipse~~  
 éparouissement. (le 1<sup>er</sup> foyer centre de  
 l'éparouissement en une à un par cibot.  
 2<sup>me</sup> foyer, centre de l'éparouissement  
 en une à un ~~accepté~~ ~~placé~~ ~~placé~~ ~~placé~~  
 imaginaire volontairement de la marie.  
~~2<sup>me</sup> foyer~~ 2<sup>me</sup> foyer, actionnant le désir rouge  
 (partie squelettique de la marie) dormant  
 naissance à l'arbre type etc.



[80-9,10-64-65/69-70]

Strona 9

A wreszcie (3), ukoronowanie spełnienia (synteza dwóch poprzednich spełnień), tego związanego z silnikiem o słabowitych cylindrach i tego związanego z „typowym drzewem, którego jest ono kinetycznym rozwinięciem.” Silnik „jest powierzchownym narządem panny młodej; jest on wprawiany w ruch przez benzynę/esencję miłości, wydzielinę gruczołów płciowych panny młodej, oraz przez iskry elektrycznego rozbierania. (Aby wyrazić to, że panna młoda nie odrzuca tego rozbierania przez kawalerów, wręcz je akceptuje, skoro dostarcza benzyny miłości i pomaga nawet całkowitej nagości, rozwijając iskrząco swe ostre pragnienie rozkoszy.”

Strona 10

Zatem ten silnik o słabowitych cylindrach, „narząd konstytutywny, lecz powierzchowny panny młodej, jest 2 ogniskami elipsy rozkwitu.” Całość dwóch typów spełnienia wprawia w ruch zazębiające się mechanizmy pożądania, czyli „szkieletową część panny młodej.”











*à regarder d'un œil, de près, pendant presque une heure.*

*(verre - 0 m. 45 haut. - 1918) coll. Katherine S. Dreier*





**Ensemble, péritel et**  
**autrement c'est qu'il agit**  
**sur un plan qui normalement**  
**plomb (ou bien tournant**  
**sur un point, ou bien un**  
**peigne à dents de longueurs**  
**inégales; ou bien d'action de**  
**peigne sur une matière**  
**(fil de p. l.-d.) épaisse et**  
**non plus plane seulement.**

[Texte manuscrit] :  
 la vitesse de rotation  
 elle se...  
 et la...  
 [Texte manuscrit]

[Texte manuscrit] :  
 [Texte manuscrit]  
 [Texte manuscrit]

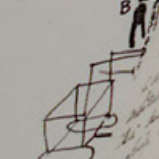
[Texte manuscrit] :  
 [Texte manuscrit]

[Texte manuscrit] :  
 [Texte manuscrit]

[Texte manuscrit] :  
 [Texte manuscrit]

**Boutillage Binale**  
 comme formé en bois

elle remonte  
 chaise engrene  
 ouverts à ca  
 un pignon  
 que ça aille



[Texte manuscrit] :  
 [Texte manuscrit]

[Texte manuscrit] :  
 [Texte manuscrit]

[Texte manuscrit] :  
 [Texte manuscrit]







## Przypisy

<sup>1</sup> Christine Ferlampin-Acher, Johanna Pavlevski-Malingre, Fabienne Pomel, « Genre et littérature médiévale », *Palimpseste*, n°8, 2022: s. 28-29.

<sup>2</sup> Cabanne, s. 50.

<sup>3</sup> Immanuel Kant, *Prolegomena do wszelkiej przyszłej metafizyki, która będzie mogła wystąpić jako nauka* (1783), przekład Benedykt Bornstein (Warszawa: PWN (BKF), 1960), § 13, s. 52.

<sup>4</sup> Cabanne, s. 79.

<sup>5</sup> DDS 1994, s. 95; DDS 2013, s. 101.

<sup>6</sup> Cabanne, s. 53.

<sup>7</sup> Toussain, s. 93. Autorka opiera się na wydaniu francuskim: *Carnets*, tom 2 (Paris: Gallimard, 2004), 36 (folia 8, rewers). Gdzie indziej sugeruje, że od Leonarda da Vinci pochodzić też może idea *inframince* (Toussain, s. 117).

<sup>8</sup> Cabanne, s. 109.

<sup>9</sup> NOTES 2008, note 132, p. 83.

<sup>10</sup> *Słownik języka polskiego*, t. I, Warszawa 1978, s. 875.

<sup>11</sup> NOTES 2008, notatka 71 awers, s. 45.

<sup>12</sup> Cabanne, s. 38.

<sup>13</sup> Cabanne, s. 104.

<sup>14</sup> Cabanne, s. 29.

<sup>15</sup> Cabanne, s. 48.

<sup>16</sup> Cabanne, s. 50.

<sup>17</sup> NOTES 2008, notatka 250 (10), s. 251.

<sup>18</sup> List Duchampa do Suqueta z 25 grudnia 1949 r., Suquet, s. 247.

<sup>19</sup> François Caradec, *Alphonse Allais* (Paris: Fayard, 1997), 28 *passim*.

<sup>20</sup> NOTES 2008, notatka 251 (7), s. 144.

<sup>21</sup> Władysław Strzemiński, [Komentarz do obrazu] (1934), w *Pisma* (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1975), 186.

<sup>22</sup> NOTES 2008, notatka 5, s. 21.

<sup>23</sup> NOTES 2008, notatka 9 awers, s. 22.

<sup>24</sup> NOTES 2008, notatka 9 rewers, s. 22.

<sup>25</sup> NOTES 2008, notatka 2, s. 21.

<sup>26</sup> NOTES 2008, notatka 7, s. 21.

<sup>27</sup> NOTES 2008, notatka 1, s. 21.

<sup>28</sup> DDS 2013, s. 55, przypis 47.

<sup>29</sup> Cabanne, s. 60.

<sup>30</sup> *Trésor de la langue française numérisé* (TLFN), hasło „Śmierć” w [sieci].

<sup>31</sup> Herman Parret, „Le corps selon Duchamp,” *Protée* nr 28 (2000): 90-91 [w sieci].

<sup>32</sup> DDS 2013, s. 93.

<sup>33</sup> Cabanne, s. 47.

<sup>34</sup> Cabanne, s. 47.

<sup>35</sup> Ludwig Wittgenstein, *Les Cours de Cambridge 1932-1935*, ed. Alice Ambrose, wyd. dwujęzyczne, przekład na francuski Élisabeth Rigal (Mauvezin: T.E.R., 1992), [37], s. 54.

<sup>36</sup> Cabanne, s. 59.

<sup>37</sup> Trudności translacyjne tego fragmentu komentuje powyżej konkluzja wstępu metodologicznego, s. ###

<sup>38</sup> Cabanne, s. 58.

<sup>39</sup> DDS 2013, s. 46, przypis 10.

<sup>40</sup> DDS 2013, s. 75.

<sup>41</sup> DDS 1994, s. 70, DDS 2013, s. 76.

<sup>42</sup> Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus* (1922), przekład Bogusław Wolniewicz (Warszawa: PWN, 2000), § 6.3432, p. 77.



<sup>43</sup> Cabanne, s. 47.

<sup>44</sup> Cabanne, s. 48.

<sup>45</sup> Jest to termin, którym Ludwig Wittgensteina posługuje się w *Dociekaniach filozoficznych* (Warszawa: PWN, 1972), § 367, s. 166), aby precyzyjnie odróżnić właśnie obraz materialny (*Bild*) i przedstawienie (*Vorstellung*). Przekład Bogusława Wolniewicza wyraźnie pokazuje nakładanie się pól semantycznych: „Obrazem w wyobraźni jest obraz, który opisujemy opisując swe wyobrażenie.” Nieco mniej czytelny jest przekład francuski, który oddaje ten termin jako „l’image de la représentation” („obraz przedstawienia”), *Recherches philosophiques*, tłum. Françoise Dastur, Maurice Élie, Jean-Luc Gautero, Dominique Janicaud, Élisabeth Rigal (Paris: NRF/Gallimard, coll. „Bibliothèque de philosophie,” 2004), § 367, s. 170. Por. *Philosophische Untersuchungen / Philosophical Investigations*, tłum. Elizabeth M. Anscombe, P.M.S. Hacker, Joachim Schulte (Malden, Oxford, Chichester: Wiley-Blackwell, 2009), § 367, s. 122.

<sup>46</sup> Marcel Duchamp, „Regardeurs,” dans DDS, s. 247.

<sup>47</sup> Cabanne, s. 27.

<sup>48</sup> Joris-Karl Huysmans, « Certains », w *L'Art moderne / Certains* (Paris: UGE, 1975), 292.

<sup>49</sup> NOTES 2008, notatka 153<sup>2</sup>, s. 94.

<sup>50</sup> Zob. Leszek Brogowski. « Faire, faire faire. Exposer le savoir, incarner le pouvoir » (Działać i powodować działanie. Wystawiać na pokaz wiedzę, ucieleśniać władzę), *Figures de l'art. Revue d'études esthétiques*, dossier : « L'art et la machine », Danièle Méaux ed., 2016, s. 33-46 (hal-01688024). Erotyczna mechanika Duchampa mogłaby być konkluzją tego eseju albo jego dalszym ciągiem.

<sup>51</sup> DDS, s. 53, przypis 1; zachowany w wydaniu DDS 2013, s. 58, przypis 53.

<sup>52</sup> DDS 1994, przypis 1, s. 39.

<sup>53</sup> Cabanne, s. 22.

<sup>54</sup> Zob. poniżej pracę Pierre’a Granoux, *Marchandesses*, s. XXX

<sup>55</sup> Cabanne, s. 73. W wywiadzie figuruje je słowo „porte-drapeau,” chorągwy sztandarowy. Traktujemy to jako przejęzyczenie i poprawiamy na „porte-chapeaux” – wieszak do kapeluszy, bo odpowiada to obecności cienia tego wieszaka w obrazie, o którym mowa.

<sup>56</sup> Cabanne, s. 19.

<sup>57</sup> NOTES 2008, notatka 256, s. 147.

<sup>58</sup> Zob. <http://antoineperrot.net/>. Leszek Brogowski, « Pictura quid juris ? » w *Tulle et Koto*, katalog wystawy, Galerie Art & Essai (Rennes: Université Rennes 2, 1999), 3-26; Leszek Brogowski, « Le monde change de couleur », katalog wystawy (Paris: Galerie Lahumière, 2002), 5-15; Leszek Brogowski, « Traduire la couleur », *Art Présence*, nr 46 (avril-mai-juin 2003): 2-30.

<sup>59</sup> NOTES 2008, notatka 136, s. 84.

<sup>60</sup> DDS 1994, przypis 1 i 2, s. 53; DDS 2013, przypis 53, s. 58, przypis 54, s. 58-59. Ten ostatni przypis cytuję, opublikowany w katalogu wystawy Duchampa z roku 1973-1974, którego nie identyfikuje, protokół kompozycji muzycznej stworzonej na zasadzie losowej. Idzie o katalog wystawy *Marcel Duchamp*, w Museum of Modern Art, New York i w Philadelphia Museum of Art, zorganizowanej przez Anne d’Harnoncourt i Kynastona McShine, 1973 [MoMA], s. 264: “Każdy nr oznacza nutę; zwykły fortepian zawiera około 89 nut; każdy nr to kolejny numer licząc od lewej / Niedokończenie; dla konkretnego instrumentu muzycznego (pianino, organy mechaniczne lub inne nowe instrumenty, w których wyeliminowano pośrednictwo wirtuoza); kolejność następowania po sobie jest wymienna (do woli); czas pomiędzy każdą cyfrą rzymską jest prawdopodobnie stały (?), ale może się różnić w zależności od wykonania; bardzo zresztą użytecznego; / aparat automatycznie rejestrujący fragmentaryczne okresy muzyczne / Waza zawierająca 89 nut (lub więcej: 1/4 tonu). cyfry wśród n°. na każdej kuli do losowania / otwarcie A powoduje spadanie kulek do szeregu wagoników B,C,D,E,F itd. / Wagoniki B,C,D,E,F, jadą ze zmienną prędkością, w każdy z nich wpada 1 lub więcej kulek / Gdy waza jest pusta: okres 89 not (i tyle) wagonów jest zapisany i może być wykonany przez konkretny instrument / inna waza = inny okres = równorzędność okresów i ich porównanie powoduje powstanie czegoś w rodzaju nowego alfabetu muzycznego, pozwalającego na *wzorcowe opisy* (do rozwinięcia).” – Na temat „muzycznych readymade,” DDS 2013 odsyła też do „ważnego artykułu” Michèle Humbert, „Marcel Duchamp et l’*Erratum musical*: interprétation et modes d’apparition,” *Les cahiers arts et sciences de l’art*, nr 3 (février-mars 2008).

<sup>61</sup> DDS 1994, s. 70 i 71, DDS 2013, s. 76 i 77.

<sup>62</sup> Cabanne, s. 93.

<sup>63</sup> Fanette Pradon, « Ce que les féministes doivent aux ouvrières de Glasgow », *The Conversation*, 4 juillet 2022, [w sieci].