

jedna mladá Ruska, Brogna, která byla také celá nahá. René Clair na nás svítil seshora z podkroví a přitom se do ní zamiloval. Vzal si ji o několik měsíců později. Vidíte, jaký jsem dohazovač, dávám dohromady manželství!

Ve filmu *Mezihra* byla scéna na střechách Champs-Elysées, kde hrají s Man Rayem šachy, přijde Picabia s hadicí a všechno spláchne. Bylo to velmi dada, jak vidíte.

Co jste ve filmu a v divadle hledal?

Film mě bavil hlavně svou optickou stránkou. Namísto abych vyrobil otáčející se stroj jako v New Yorku, řekl jsem si, proč bych nenatočil film? Bude to mnohem jednodušší. Nezajímalo mě dělat film jako takový, byl to prostě praktičtější způsob, jak dosáhnout optických cílů. Lidem, kteří mi říkají, že jsem dělal film, odpovídám: ne, nedělal jsem film, byl to snadný způsob – dnes si to uvědomuji ještě víc – jak dosáhnout toho, o co mi šlo.

Navíc natáčení byla legrace. Člověk pracoval milimetr po milimetru, protože nebyly příliš dobré přístroje. Měli jsme kolečko s vyznačenými milimetry, natáčeli jsme obraz po obraze. To jsme dělali dva týdny. Člověk si nemohl vybrat, při jaké rychlosti bude natáčet, celé se to kazilo, a protože to natáčelo dost rychle, vytvářelo to pozoruhodný optický efekt. Byli jsme tedy nuceni nechat techniku stranou a udělat si všechno sami. Návrat k ruce, dá se říct.

RADŠI DÝCHÁM, NEŽ PRACUJI

Řekl jste: „Obraz, který nešokuje, nestojí za námahu.“

To byla tak trochu glosa, ale je to dost přesné. V tvorbě jakéhokoli génia, velkého malíře i velkého umělce, se ve skutečnosti najde tak čtyři, pět věcí, které za něco stojí. Zbytek je jenom každodenní výplň. A těch čtyři, pět věcí v době svého vzniku většinou šokovalo. Ať už to byly *Avignonské slečny* nebo *La Grande Jatte*⁵⁸, vždycky jsou to šokující díla. Myslím jsem to v tom smyslu, že nemám ani trochu chuť chodit obdivovat všechny Renoiry, dokonce ani ne všechny Seuraty. A to mám Seurata hodně rád, ale to je jiná věc. Mám na mysli vzácnost, jinými slovy to, co by se dalo nazvat vyšší estetikou. Lidé jako Rembrandt nebo Cimabue pracovali každý den celých čtyřicet nebo padesát let a my, budoucí pokolení, jsme rozhodli, že je to dobré, protože to namaloval Cimabue nebo Rembrandt. Od Cimabua pořád obdivujeme jakoukoli mazanici. Je to mazanice v porovnání s těmi třemi nebo čtyřmi věcmi, které udělal, a které sice nepoznám, ale existují. Tohle pravidlo používám na všechny umělce.

Také jste řekl, že umělec si neuvědomuje skutečný význam svého díla a že divák se vždy musí svou interpretací podílet na dodatečném tvůrčím procesu.

Přesně tak. Protože já si opravdu myslím, že kdyby někdo, nějaký génius, který denně vytváří výjimečné obrazy, žil uprostřed Afriky, a nikdo by ty obrazy tím pádem nikdy neviděl, tak by neexistoval. Jinak řečeno, umělec existuje, pouze pokud je známý. Tím pádem může klidně existovat sto tisíc géníů, kteří spáchají sebevraždu, zabijí se, zmizí, protože nevěděli, jak se dostat do povědomí, jak se prosadit a proslavit.

Hodně věřím v roli umělce jako „média“. Umělec něco udělá a jednoho dne je díky zásahu veřejnosti, díky zásahu diváka uznán a později předán dalším generacím. Nelze to zastavit, protože výsledek má dva póly: pól toho, kdo dílo vytvoří, a pól toho, kdo se na něj dívá. Tomu, kdo se na něj dívá, přikládám stejnou důležitost jako tomu, kdo ho udělal.

Samozřejmě, že žádný umělec s touto interpretací nesouhlasí. Ale co to vlastně je, takový umělec? Je jím výrobce nábytku, jako třeba Boulle, stejně jako ten pán, co nějaký nábytek od Boulleho vlastní. Nábytek od Boulleho je tvořen i obdivem, který vůči němu máme.

Africké dřevěné lžice nebyly v momentě, kdy byly vyrobeny, ničím, byly pouze funkční. Následně se z nich staly krásné věci, „umělecká díla“. Vy si nemyslíte, že role diváka je důležitá?

Samozřejmě, ale úplně s vámi nesouhlasím. Vezměte si například Avignonské slečny. Veřejnost je spatřila až dvacet nebo třicet let po jejich vzniku, ale pro těch několik lidí, kterým je Picasso ukázal, představovaly okamžitě něco velmi důležitého.

Ano, ale možná existují i další díla, která byla nejdříve důležitá a potom zmizela. Třeba Girieud, toho jsem měl moc rád.

Metzinger také.

Ano. Protřídění probíhá ve velkém měřítku. Co byste chtěl, po padesáti letech!

Myslíte si, že někdo jako Girieud vytvořil neznámé mistrovské dílo?

Ne, to vůbec ne. Že jde o mistrovské dílo, prohlásí až na

posledním místě divák. Muzea utváří pozorovatel. Určuje, co je v nich vystavené. Je muzeum poslední formou porozumění, názoru? To slovo „názor“ je také něco strašlivého. Je to hrozně náhodné, hrozně slabé. Společnost se prostě rozhodne některá díla uznan a udělat z nich Louvre, který vydrží několik století. Ale já si vůbec nemyslím, že by se dalo mluvit o pravdě a o skutečném, absolutním názoru.

Chodíte do muzeí?

Skoro vůbec. V Louvru jsem nebyl dvacet let. Nezájímá mě to, protože právě pochybuji o hodnotě těch názorů, podle kterých by všechny ty obrazy měly být vystaveny v Louvru místo jiných obrazů, o nichž se vůbec neuvažovalo, a přesto tam být mohly. V podstatě se spokojíme s domněnkou, že existuje jakési pomíjivé pobláznění, móda založená na momentálním vkusu. Tento momentální vkus zmizí, ale některé věci navzdory všemu přetrvávají. Nedá se to moc dobře vysvětlit a stejně tak se to nedá úplně dobře obhájit.

A přesto jste svolil k tomu, aby všechna vaše díla byla v muzeu.

Svolil jsem, protože některým praktickým věcem se v životě nevyhnete. Přece jsem nemohl odmítnout. Mohl jsem je roztrhat nebo rozbít, to bych se ale zachoval jako idiot.

Mohl jste požádat, aby byla umístěna na neveřejném místě.

Ne. To by bylo šíleně namyšlené.

Vy sám jste už měl ochranu zajištěnou, takže jste možná chtěl ochranu i pro své dílo.

Samozřejmě. Trochu mi vadí ta reklamní stránka věcí způsobená diváckou společností, která je nutí stát se součástí normálního proudu, nebo alespoň toho, co nazýváme normálním. Divácká skupina je mnohem silnější než ta malířská. Nutí vás k předurčeným krokům. Odmítnout by bylo směšné. Odmítnout Nobelovu cenu je směšné.

Přistoupil byste na členství v Institutu³⁹?

Ne, panebože, to ne! To bych nemohl! Navíc, pro malíře to nic moc neznamená! Všichni členové Institutu jsou myslím literáti, ne?

Ne. Jsou tam také malíři. Takoví ti světáčtí.

Kteří dělají „krásné umění“?

Ano.

Ne. Žádost o členství v Institutu bych nepodepsal. Stejně by mi to určitě nikdo nenabídl.

Které staré malíře máte rád?

Vlastně je moc dobře neznám. Líbí se mi Piero di Cosimo.

Máte rád primitivistické malíře?

Ano, mám. Ale s některými věcmi, jako je například Raffael, se těžko smíruje, protože člověk cítí, že tam byly zařazeny a společenské třídy je tam ponechaly.

V letech 1924–1925 jste se v Nice zúčastnil turnaje v šachu. Odtud jste odjel do Itálie. Co jste tam jel dělat?

Setkat se s jednou kamarádkou.

Nejel jste tam s žádným uměleckým záměrem?

Ne. Vůbec ne. Byl jsem den ve Florencii. Nic jsem tam mimochodem neviděl. Taky jsem strávil dva nebo tři týdny kolem Říma, na místě, kde bylo pár umělců, ale nebyl jsem tam pracovat nebo se dívat na obrazy. Ne, v Itálii jsem vlastně nikdy pořádně nebyl. S trochu vážnějšími úmysly jsem jel do Florencie myslím před třemi lety. Konečně jsem zašel do Uffizi. Samozřejmě je tam spousta věcí, ale já se opravdu nemůžu bavit tím, že se začnu tradičním způsobem umělecky vzdělávat! To mě nezajímá. Nevím proč. Nedovedu to vysvětlit.

39. Institut de France – akademická instituce, jejíž součástí je například Francouzská akademie, Francouzská akademie věd nebo Akademie umění. (pozn. překl.)

Jako mladý jste netoužil mít umělecké vzdělání?

Možná, ale byla to dost slabá touha. Rád bych býval pracoval, ale přemáhala mě neskutečná lenost. Radši žiju, dýchám, než pracuju. Nemyslím si, že by mnou odvedená práce mohla v budoucnosti mít nějaký společenský význam. Takže by se dalo říct, že mým uměním je žít. Každá vteřina, každý dech je dílem, které není nikde zaznamenáno, není ani vizuální, ani mozkové. Je to jakási neustálá euforie.

To říkal Roché. Vaším nejlepším dílem bylo to, jak jste nakládal s časem.

To je přesné. Alespoň myslím, že je to přesné.

Zároveň jste se v letech 1924–1925 pustil do nových projektů s optickými přístroji.

Ano. Tehdy mě tak trochu přitahovala optika. Ale aniž bych tomu říkal optika. Udělal jsem takovou točící se věčičku, která vytvářela optický jev ve tvaru vývrtky. To mě lákalo, to mě bavilo. Nejdříve jsem to udělal se spirálami... vlastně to ani nebyly spirály, byly to do sebe vepsané excentrické kružnice, které vytvářely spirálu, ale ne v geometrickém smyslu, šlo spíše o vizuální efekt. Věnoval jsem se tomu⁴⁰ od roku 1921 do roku 1925.

Později jsem v rámci stejného procesu našel způsob, jak získat reliéfní předměty⁴¹. Při pohledu z odstupů, tedy zespodu nebo zeshora, získáte něco, z čeho díky koncentrickým kružnicím vzniká obraz skutečného předmětu, třeba vajíčka na hniličko nebo ryby plovoucí dokola v akváriu. Akvárium vidíte trojrozměrně. Nejvíce mě zaujalo, že to je vědecký jev, který existuje i mimo to, jak jsem ho objevil já. Tehdy jsem se setkal s jedním optikem, který mi řekl: „Tím se navrací zrak jednookým, nebo alespoň vnímání třetího rozměru.“ Protože oni ho prý ztrácejí. Tehdy se o mé pokusy trochu zajímali odborníci. Já jsem se tím bavil.

40. Jedná se o *Projekt pro rotační polokouli*, následně o *Rotační polokouli (Jemná optika)*.

41. *Rotoreliéfy (Optické disky)*, 1935.

To je ale hodně síticové!

Ano, ale je to něco, co člověk nemůže dělat patnáct nebo deset let. Po chvíli je s tím konec.

Vy jste toho stejně moc neudělal.

Ne. Jen v roce 1934. Tím to skončilo.

Chvíli předtím jste objevil novou aktivitu. A to dost nečekanou. Porušil jste svůj odstup a pustil se do nakupování a prodávání obrazů.

To bylo s Picabiou. Dohodli jsme se, že mu pomůžu s dražbou v aukčním domě Hôtel Drouot. Šlo mimochodem o fiktivní aukci, protože výdělek šel jemu. Ale on se do toho samozřejmě nechtěl míchat, protože nemohl své obrazy v aukční síni Drouot prodávat pod heslem „Picabia prodává Picabiu“. Šlo prostě jenom o to, aby to nepůsobilo špatným dojmem. Byla to zábavná zkušenost. Pro něj to myslím bylo důležité, protože do té doby nikoho nenapadlo ukazovat Picabiu na veřejnosti, natož ho prodávat a dávat mu tržní cenu. Koupil jsem si pár malých věcí. Už si ani nevzpomínám co.

Koupil jste pro Arensberga svá vlastní díla.

V New Yorku dražili Quinna⁴². Quinn umřel v roce 1924 a jeho sbírka byla vydražena. Tehdy jsem nakoupil nějakého Brancusiho.

A potom jste v New Yorku Brancusimu uspořádal výstavu?

Abych to zase hned prodal. Sám Brancusi nás, mě a Rochého, požádal, abychom jeho díla koupili. Báł se, že když je dá do veřejné aukce, dostane jenom 200 nebo 300 dolarů za kus, a přitom je prodával už mnohem draž. Domluvili jsme se s paní Rumseyovou, velkou Brancusiho kamarádkou, že od Brummera koupí dvaadvacet Brancusiho děl za 8000 dolarů, což bylo i na tehdejší dobu dost levně.

Rozdělili jsme si to ve třech. Proplatili jsme paní Rumseyové její část a mně s Rochém zbylo zhruba patnáct Brancusiů, o které jsme se podělili. Tahle obchodní stránka mého života mě živila. Když jsem

42. Významný newyorský právník John Quinn vlastnil velkou sbírku. Byl jedním z prvních obdivovatelů Brancusiho.

potřeboval peníze, šel jsem za Rochém a řekl mu: „Mám na prodej jednoho malého Brancusiho, kolik mi za něj dáš?“ Tehdy byly ceny hodně nízko. Vydrželo to patnáct nebo dvacet let.

Těžil jste z toho, že ceny za Brancusiho postupně rostly.

Ano, ale tehdy se to vůbec nedalo předpokládat.

Nebyla tahle obchodní činnost v protikladu s vaším postojem?

Ne. Člověk musel z něčeho žít. Bylo to prostě jenom kvůli tomu, že jsem neměl tolik peněz. Člověk musí něco dělat, aby měl co jíst. Jíst, mít co jíst a malovat, jen aby člověk maloval, jsou dvě rozdílné věci. Klidně se dají dělat obě najednou, aniž by jedna zničila druhou. Navíc já jsem téhle aktivitě nepřiřítal zas tak velkou důležitost. Koupil jsem jeden vlastní obraz, který byl také v Quinnově dražbě, přímo od Brummera. Potom jsem ho o rok nebo dva později prodal jednomu chlápku z Kanady. Byla to zábava. Nestálo mě to moc práce.

Protože právě v té době se Arensberg rozhodl shromáždit všechna vaše díla a darovat je Muzeu umění ve Filadelfii. Vy jste mu mimochodem v tom shromažďování pomáhal.

Ano. To je pravda.

Nebyl to nakonec způsob, jak posílit vlastní hodnotu?

Ne, ne, to rozhodně ne.

Každopádně jste trval na tom, aby vaše díla byla shromážděna na jednom místě, kam se na ně dá přijít podívat.

Tak to je pravda. Cítil jsem určitou lásku k tomu, co jsem dělal, a ta láska se projevovala v téhle podobě.

Pořád ta vaše řemeslnická stránka.

Chtěl jsem, aby všechno zůstalo pohromadě. Navíc jsem měl pocit, že moje dílo nebylo z početního hlediska natolik rozsáhlé, aby se každý obraz dal zpeněžit zvlášť. Pokud to bylo jen trochu možné, tak jsem na něm hlavně nechtěl vydělávat. Většinou jsem prodával své staré obrazy. Když jsem například odjel do Ameriky,

spousta obrazů zůstala ve Francii. Nechal jsem je dovézt a Arensberg je koupil. Některé věci měli také jiní lidé. Sestra měla portrét otce, který si chtěla nechat. Museli ji přesvědčit, aby ho prodala Arensbergovi.

Nikdy jste neuvažoval, že si necháte něco pro sebe?

Ale ano. Řeknu vám něco vtipného. V New Yorku jsem měl *Sklo*, které jsem v roce 1915 dal Rochému⁴³. Tohle *Sklo* se rozbilo. Dal jsem ho mezi další dvě skla a do dřevěného rámu a Roché, který tehdy jel do Francie, si ho vzal s sebou.

O čtyřicet let později ho moje žena chtěla koupit. Je vtipné, že dostat ho zpátky přišlo hodně draho! Vůbec to Rochému nevyčítám, nicméně jsem mu něco dal a on to za nehoráznou sumu prodal mé ženě. Protože to koupila ona, ne já!

Ale Roché byl přece dost bohatý, ne?

Vydělal si jmění právě prodejem obrazů. Nebo z provizí za Brancusiho. Byl to okouzující člověk, kterému přišlo naprosto přirozené, že se za věci platí. Bez ohledu na to, jestli se jednalo o mě nebo o někoho jiného.

Vy jste také měl dost pozoruhodný nápad, jak vydělávat peníze. Vymyslel jste insignie se čtyřmi písmeny DADA, které jste chtěl prodávat myslím po jednom dolaru.

To bylo zábavné.

Byl to jakýsi amulet nebo fetiš.

Nechtěl jsem tím vydělávat peníze. Vůbec to nebylo lukrativní. Navíc jsem ty insignie nikdy nevyrobil.

Nikdy?

Ne.

Tzarovi jste napsal, že nákup dadaistického díla kupce „vysvětlí“. A také ho ochrání od některých nemocí a životních nesnází. Něco jako „růžové pilulky na všechno“⁴⁴.

Ano. Breton v jednu chvíli přišel s nápadem otevřít si surrealistickou kancelář a radit lidem. To bylo ve stejném duchu.

Rok 1926 je rokem, kdy prasklo *Velké sklo*.

Za mé nepřítomnosti ho vystavovali na mezinárodní výstavě v Brooklynském muzeu. Lidé, kteří ho posílali zpátky Katherine Dreierové, které patřilo, nebyli odborníci. Nedávali pozor. Položili ta dvě skla na sebe a naložili je ve víceméně upravené bedně naplocho do kamionu a nestarali se o to, jestli je to sklo nebo marmeláda. Po šedesáti kilometrech z toho byla ta marmeláda. Jediná pozoruhodná věc na tom je, že jak byla skla položená na sobě, popraskala na stejných místech.

Praskliny jsou orientovány stejně jako síť ustálených prototypů měř. To je přece jen překvapivé.

Přesně tak. A stejným směrem. Vytváří to symetrii, která vypadá chtěně, a přitom tomu tak vůbec není.

Když člověk vidí *Velké sklo*, vůbec si ho nepředstavuje neporušené.

Ne. S těmi prasklinami je to mnohem lepší, stokrát lepší. Takový je osud věcí.

Zásah náhody, na který tak často spoléháte.

Respektuji to. Nakonec se mi to zalíbilo.

Mezi lety 1927 a 1935 jste přijel na osm let do Paříže. V roce 1927 se ve vašem životě odehrála zatím dost nečekaná událost – oženil jste se. Manželství trvalo šest měsíců.

Ano, s jistou slečnou Sarrazin-Levassorovou. Moc hodná dívka. Za to manželství může napůl Francis Picabia, který znal její rodinu.

44. Pink Pills for Pale People (růžové pilulky pro bledé lidi) byly kanadské tabletky, prodávané na konci 19. a na začátku 20. století v 82 zemích světa. Podle výrobce měly léčit mnoho různých nemocí, zejména chudokrevnost a všeobecnou slabost. (pozn. překl.)

Vzali jsme se, jako se lidé normálně berou, ale nevydrželo to, protože jsem pochopil, že manželství je strašná otrava. Byl jsem opravdu mnohem větší starý mládenec, než jsem si myslel. Má žena tedy byla tak moc hodná, že svolila po šesti měsících k rozvodu. Neměla děti, nežádala výživné, proběhlo to tak jednoduše, jak jen to šlo. Mimochodem, znovu se vdala a má děti.

Michel Carrouges vám přičítá, a to zejména ve *Velkém skle*, „negaci ženy“.

Jde hlavně o negaci ženy v tom společenském smyslu, tedy negaci ženy-manželky, matky, dětí atd. Tomu všemu jsem se pečlivě vyhýbal až do svých šedesáti sedmi let. Vzal jsem si ženu, která kvůli svému věku nemohla mít děti. Já jsem žádné mít nechtěl, jednoduše proto, aby mě to tolik nestálo. To tím chce Carrouges asi říct. Člověk může mít žen, kolik chce a nemusí se s nimi ženit.

Bránil jste se hlavně rodině.

Přesně tak. Tě rodině, co vás nutí opustit vaše skutečné myšlenky a vyměnit je za věci, které uznává ona, společnost a všechno ostatní!

Tehdy jste se velmi aktivně účastnil surrealistických akcí. Bránil jste Chirica proti klatbě ze strany Bretona a jeho kamarádů s tvrzením, že ve výsledku o všem rozhodne budoucí pokolení. Tohle zaměření na budoucí pokolení zní od vás trochu zvláště.

Nezní. Budoucí pokolení, to je druh diváka.

Posmrtného diváka, dá se říct.

Přesně tak. Je to posmrtný divák, protože současný divák nemá podle mého názoru žádnou hodnotu. Má minimální hodnotu v porovnání s budoucím pokolením, které například umožňuje některým věcem zůstat v Louvru. Abych se vrátil k Bretonovi – jejich odsouzení Chirica po roce 1919 bylo natolik smyšlené, že mě to štválo. Mnohokrát jsme už byli svědky napravení reputace, a proto jsem si dovolil poznamenat: počkejme na budoucí pokolení.

Jaká byla vaše pozice vůči surrealistickému malířství?

Velmi dobrá. Ale ne vždycky se mi líbil jejich způsob přejímání

všeho, co se naskytlo, tedy abstrakce. Nemluvím o těch prvních malířích, jako byli Max Ernst, Magritte, Dalí. Mluvím o jejich následovnicích kolem roku 1940. To už byl starý surrealismus. Surrealismus přežil vlastně proto, že nebyl malířskou školou. Není to výtvarná škola jako ostatní. Není to běžný „ismus“, protože tento „ismus“ zasahuje i do filozofie, sociologie, literatury atd.

Je to myšlenkový postoj.

Je to jako existencialismus. Neexistuje žádné existencialistické malířství.

Jde o způsob jednání.

Přesně tak.

Kdo jsou vaši oblíbení surrealističtí malíři?

Všichni. Miró, Max Ernst, Chirica mám také velmi rád.

To ale mluvíte hlavně o přátelství, ne o malířství, že?

Ne, i o malířství. Díla těchto malířů mě hodně zaujala. Mám na mysli, že vás to ovlivní, zasáhne...

V surrealismu je přece jen určitá „sítnicovost“. To vám nevadí?

Ne, protože člověk s tím musí umět zacházet. Jejich konečný záměr tohle přesahuje, zejména ve fantaskních věcech.

Je to spíše konceptuální než vizuální.

Přesně tak. Všimněte si, že té konceptuálnosti moc nepotřebuji, aby se mi něco zalíbilo. To, co se mi nelíbí vůbec, je naprostá nekonceptuálnost, čistá sítnicovost. To mě rozčiluje.

V roce 1932 jste napsal dnes už klasickou knihu o šachu, pojmenovanou *L'Opposition et les cases conjuguées sont réconciliées* [Opozice a korespondující pole jsou smířeny]. To je úžasný surrealistický název.

Opozice je systém, který umožňuje provést ten nebo onen tah. Korespondující pole jsou to samé jako opozice, ale je to novější objev, který dostal jiné jméno. Obránci staršího postupu se samozřejmě

vždycky dohadovali s obránci toho nového. Přidal jsem „smířeny“, protože jsem našel systém, který ten protiklad rušil. Ale koncovky, při kterých se tohle hraje, žádného šachistu nezajímají. To je na tom to nejtípnější. Jenom asi tři nebo čtyři lidé na světě se zkusili pustit do stejné studie jako já a Halberstadt. Tu knihu jsme totiž napsali společně. Šachoví mistři tuhle knihu ani nečtou, protože na danou kompozici ve skutečnosti narazíte jenom jednou za život. Jedná se o možné koncovkové kompozice, ale tak vzácné, že jsou skoro utopické.

Vždycky jste se pohyboval v oblasti konceptuálního.

No ano, naprosto! Ani v tomto případě to nebylo reálné a nebylo to k ničemu užitečné.

Tehdy jste bydlel v domě číslo 11 v rue Larrey a vynalezl jste dveře, které mohou být zároveň otevřené a zavřené. Ještě pořád jsou na svém místě?

Byly, ale před dvěma lety jsem je sundal. Poslal jsem je do Spojených států, teď jsou součástí sbírky Mary Sislerové. Byly ve stejném stavu, jak jsem je tam nechal, protože tam bydlel Patrick Waldberg. V roce 1946 odjel ze Spojených států a neměl v Paříži kde bydlet. Dal jsem mu svůj ateliér, protože jsem tam nebydlel. Jeho první žena, sochařka Isabelle Waldbergová, tam žije pořád. Koupil jsem ty dveře za 10 000 franků, za 10 000 starých franků⁴⁵.

To na dveře není drahé!

To aby si majitelka nechala udělat nové, chápete? Což taky myslím udělala. Vystavoval jsem je loni a teď v Londýně⁴⁶ tam dali jenom barevnou fotku v životní velikosti, kterou nechal udělat Schwarz a která je mimochodem moc pěkná. Vypadá to opravdu jako iluzivní malba dveří.

Zelenou krabici jste vytvořil v Paříži v roce 1934: 300 exemplářů, z toho 20 luxusních verzí, obsahujících 93 fotografických

45. Jeden starý frank = setina „nového“ franku, zavedeného v roce 1960. Tato částka v té době představovala zhruba 20 dolarů. (pozn. překl.)

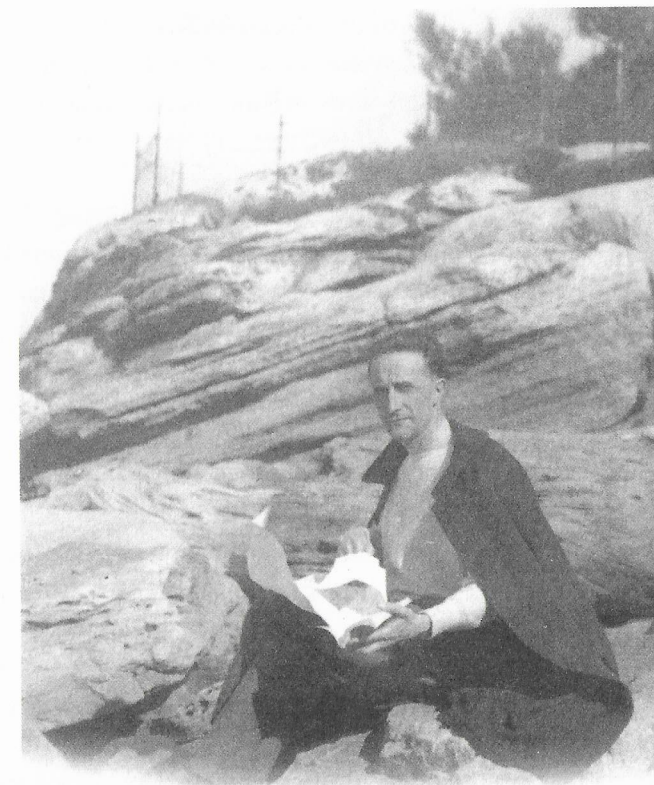
46. Retrospektiva Marcela Duchampa v Tate Gallery, červen–červenec 1966.

dokumentů, kreseb a ručně psaných poznámek z let 1911–1915 ve fotografických reprodukcích. Vydavatelství Rrose Sélavy, rue de la Paix 18. Je to další projev vaší neutuchající snahy shromáždit a zachovat vlastní dílo.

Ano. Každá věc, kterou jsem udělal, vyžadovala přesnost a spoustu času, takže mi přišlo, že stojí za to ji zachovat. Při práci jsem postupoval pomalu, a tím pádem jsem tomu přikládal stejnou důležitost jako všemu, co děláte hodně pečlivě.

Zdá se, že tehdy jste se soustředil spíš na zachování toho, co už jste udělal, a ne na další rozšiřování svého díla.

Ano, hlavně proto, že tehdy už jsem nic nedělal.



Marcel Duchamp, Sanary-sur-Mer, 1941
© Archives Marcel Duchamp

Nadobro jste toho nechal?

Ano, ale ne úplně nadobro. Prostě jsem toho nechal. To je všechno.

Bylo to vaší přirozenou leností?

Ano! A vzhledem k tomu, že nešlo o žádné rozsáhlé dílo, bylo snadné *Krabici* udělat. A zábavné. I když mi přece jen trvalo čtyři roky ty dokumenty vytvořit, mezi lety 1934 a 1940. Dokončil jsem ji zrovna ve chvíli, kdy začínala válka. Všechno jsem si dělal sám. Vyšlo mě to velice levně.

To mě překvapuje!

Opravdu. I na tehdejší dobu to bylo levné. Už si nevzpomínám, kolik tehdy bylo 50 000 franků⁴⁷, ale víc mě to nestálo.

V roce 1940 bylo 50 000 franků hodně.

Možná. Vedl jsem si účty, kolik mě to stojí. Hodně věcí jsem nechal udělat světlotiskem na velké listy. Ne, ne, nebylo to drahé.

Těch 300 exemplářů jste vyrobil sám?

Nejsou hotové. Ještě jich zbývá udělat asi stovka. Věci se tisknou v balíku po 300 kusech. Uděláte *Krabici*. Pak postupně berete reprodukce...

Může si člověk *Krabici* objednat?

Ano, když chce. Dělalí se v balíku po pětadvaceti. Výroba jedné *Krabice* trvá zhruba měsíc, když není žádný spěch.

Ale kdo ji vyrábí?

Momentálně jedna mladá žena z rodiny. Předtím to dělali jiní. Těch prvních dvacet, to byly ty luxusní verze, a jeden originál jsem udělal sám.

Když někdo chce *Zelenou krabici*, může se na vás obrátit a za měsíc ji bude mít?

Přesně tak. Ale existují dvě věci, *Zelená krabice* a *Krabice v kufru*.

To je opravdu něco jiného, ale *Krabice v kufru* vznikla o něco později.

Je z let 1938–1941. *Zelená krabice* je z roku 1934.

Jaký je mezi nimi rozdíl?

Jedna je zelená, jak už napovídá její název, a vevnitř jsou nastříhané papíry, v původním tvaru, jak jsem na ně psal. Dodržel jsem tvar každého kousku papíru. *Krabice v kufru* jsem musel vyrobit, včetně příhrádek, vytahovacích desek a podobně. Bylo to poměrně dost práce. K tomu samozřejmě ještě těch 68 reprodukcí.

Bylo jí vyrobeno 300 exemplářů jako té první?

Přesně tak. Do první série 20 exemplářů jsem se pustil v roce 1938. Když jsem v roce 1942 odjel do Spojených států, ještě to nebylo hotové. Musel jsem to přes demarkační linii dostat po jednotlivých kusech. Několikrát jsem přešel tam a zpátky na propustku obchodníka se sýry. *Zelených krabic* zbývá ještě zhruba patnáct, víc ne. Rozdávám je poskrovnu, protože jich chci ještě pár prodat, než umřu. Ale těch druhých zbývá zhruba stovka.

S *Rotoreliéfy* jste se jako „dobrovolný technik“ zúčastnil veletrhu vynálezců *Concours Lépine*⁴⁸. Trošku opožděně jste tak potvrdil slavnou Apollinairovu větu, že „smiřujete Umění a Lid“. Myslím, že jste tam nedopadl moc dobře?

Dost špatně. Najal jsem si stánek, dokonce jsem si zaplatil sekretářku, protože jsem tam nechtěl být celý den. Lidé chodili kolem, kupovali si ledničky, pak si prohlíželi *Rotoreliéfy* a nic moc jim to neříkalo. Za celý měsíc – protože to trvalo měsíc – jsem prodal jeden kus.

Za 30 franků, myslím.

Bylo to neuvěřitelné! A stálo mě to mnohem víc!

V roce 1937 jste vystavoval v Paříži.

A kde?

48. *Concours Lépine* je přehlídka výrobků a vynálezů malých a středních výrobců, která se koná v Paříži od roku 1902. V předválečné době se těšila velké pozornosti publika a některé ročníky měly i statistické návštěvnosti. (pozn.ed.)

V Bretonově galerii umění Gradiva. Vymyslel jste si tam dveře...

Aha! Ano. Dveře se siluetou páru vyříznutou do skleněné výplně.

A vaše první individuální výstava v Arts Clubu v Chicagu se myslím také konala v roce 1937?

To nevím přesně. Nejel jsem tam.

Do té doby jste žádnou individuální výstavu neměl.

Poslal jsem něco na *Indépendants* v roce 1908 nebo 1909 a potom na *Salon d'Automne*, ale neudělal jsem žádnou individuální výstavu. Nikdy jsem žádnou neměl, kromě té před dvěma lety v Pasadeně a letos⁴⁹ v Londýně.

Co vás přesvědčilo udělat tu výstavu v Chicagu?

Požádali mě a já řekl ano. Nebyla to žádná velká výstava, bylo tam maximálně deset věcí. Ten Arts Club občas organizoval malé výstavy. Nebyl to moc velký prostor. Zeptali se mě, jestli to chci udělat, a já souhlasil. To se přece stává mnoha umělcům, že jsou požádáni, ať udělají výstavu! Ale není to vůbec důležité a já jsem se na svou výstavu ani nejel podívat.

U některých událostí ve vašem životě má člověk dojem, že vám stačilo pouze odpovědět na něčí žádost.

Většinou to stačilo. Nejsem takový ten ambiciózní člověk, který o něco žádá. Žádám nerad, jednak proto, že je to únavné, a za druhé to většinou k ničemu nevede. Nic neočekávám. Nic nepotřebuji. Žádost je jedna z forem potřeby, důsledek potřeby. To u mě nenajdete, protože mně se v podstatě daří velmi dobře, i když už jsem dlouho vůbec nic nevytvořil. Nepřičítám umělci takovou tu společenskou roli, kdy se cítí povinen něco udělat, kdy něco dluží veřejnosti. Z podobných úvah mám hrůzu.

V roce 1938 jste udělal přesný opak, když jste se zúčastnil výstavy *Exposition Internationale du Surréalisme*.

To bylo něco jiného. Byl jsem členem týmu, skupiny, a rozdával rady. Dvakrát.

49. Rok 1966. (pozn. překl.)

Poprvé v roce 1938.

Ano, u Wildensteina.

Jak jste se jako velmi nezávislý člověk smířil s tím verbováním ze strany surrealismu?

To nebylo verbování, surrealisté si mě vypůjčili z obyčejného světa. Měli mě rádi. Breton mě měl rád, moc dobře jsme si rozuměli. Hodně věřili nápadům, se kterými jsem mohl přijít a které nebyly antisurrealistické, ale nebyly vždycky ani surrealistické.

V roce 1938 to byla velká zábava. Dostal jsem ten nápad s hlavní jeskyní a 1200 pytlí uhlí zavěšenými nad košem na oheň. Bylo to elektrické zařízení, ale pojišťovny to zamítly. My jsme to ovšem stejně udělali, takže s tím pak souhlasili. Ty pytle byly stejně prázdné.

Nebylo v nich uhlí?

Byl v nich uhelný prach. Byly to skutečné pytle, pro které jsme jeli do La Villette. Vycpané papíry a novinami.

Ty pytle s uhlím navíc visely nad kaluží vody. Ta by když tak požár uhasila!

To byla Dalího kaluž.

Na tuto výstavu jste také vymyslel otočné dveře? Co to vlastně bylo?

Dveře, co se točí.

Jako „blount“⁵⁰?

To je ono. Otočné dveře, na které se zavěšovaly kresby a předměty. Jediným zdrojem světla bylo ohniště uprostřed. Obrazy nebyly vidět. Man Ray napadlo dát každému návštěvníkovi baterku pro případ, že by něco vidět chtěl.

Ano, ale ty baterky po pár hodinách došly.

Došly hrozně rychle. To bylo opravdu nešťastné. Dalším zábavným detailem byla vůně kávy. V jednom rohu jsme měli

50. Zastaralý francouzský výraz pro zavírač dveří.

elektrická kamna, na kterých se pražila káva. Součástí výstavy bylo, že to v celé místnosti úžasně vonělo. Celkově to bylo přece jen dost surrealistické.

Proč jste den před vernisáží odjel do New Yorku?

Udělal jsem všechno potřebné předem a z vernisáží mám hrůzu. Výstavy jsou něco příšerného...

Stalo se vám to mimochodem víckrát, ale teď už to neděláte, protože do Londýna jste přijel, a to právě kvůli vernisáží v Tate Gallery.

Ano, do Londýna jsem jel schválně. Zúčastnil jsem se večere.

Zmoudřel jste.

Zmoudřel jsem. Uznávám.

Smířil jste se s osudem.

Ha! Myslíte?

V roce 1939 jste vydal sbírku vytištěných, pozměněných ready-madů.

U koho? Na to si nevzpomínám.

U Guye Lévisse-Mana.

Aha! Tak to je něco jiného. To jsou slovní hříčky. Nevím, proč jsme je označili za ready-mady. Vytištěné, pozměněné. Ano, tak to je. Nazval jsem je myslím „kopance všeho druhu“. Už si nevzpomínám na přesný název.⁵¹ Tuhle jsem ještě měl jeden exemplář. Je to také moc pěkné. Tehdy jsem také udělal jednu obálku pro Bretona. Dveřové okno s cihlami. Také u Lévisse-Mana. Všechno jsem to použil do *Krabice v kufru*. Nechával jsem dělat fotografie, kterých jsem pro sebe dával vytisknout 400 exemplářů navíc. Byl to určitý způsob, jak trochu ušetřit.

Vaše „chlupy a kopance všeho druhu“ byly přesmyčky. Jsou součástí *Krabice v kufru*, kde jsou přepsané na notovém papíře.

51. *Rose Sélavy, oculisme de précision, poils et coups de pied en tous genres* [Rose Sélavy, přesná optika, chlupy a kopance všeho druhu].

Také jsem je použil na *Optických discích a Rotoreliéfech*. Mnohé z nich byly publikovány.

Z čeho jste tehdy žil?

Netuším. To vůbec netuším.

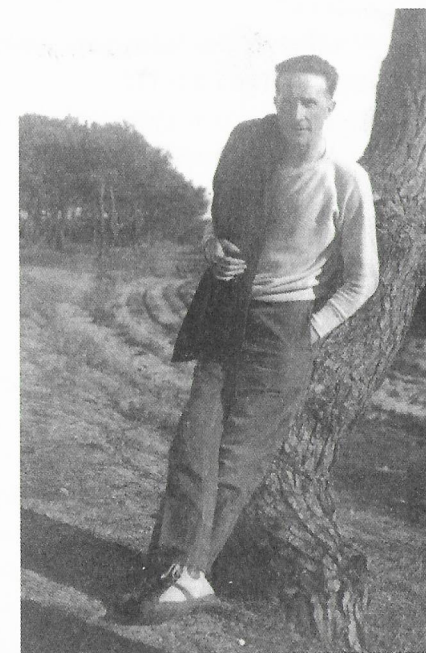
Vždycky mi odpovíte stejně!

Ale já opravdu netuším. A vy sám to taky nevíte!

Já? No samozřejmě!

Nikdo neví, z čeho jsem žil. Na tuhle otázku opravdu není žádná správná odpověď. Mohl bych vám říct, že jsem prodával Brancusiho, a byla by to asi pravda. V roce 1939 jsem jich měl na půdě ještě docela dost. Zašel jsem za svým milým Rochém, jednoho jsem mu nabídl a on mi dal poměrně velkou částku.

A navíc život nebyl drahý. Neměl jsem vlastní bydlení. V Paříži jsem bydlel v rue Larrey. V New Yorku mě to stálo 40 dolarů za měsíc. To bylo minimum. V životě záleží spíš na tom, kolik utratíte, než kolik vyděláte. Člověk musí vědět, s čím chce vyžít.



Marcel Duchamp, Sanary-sur-Mer, 1941
Fotografii pořídil André Gomès
© Archives Marcel Duchamp

Záleží na tom, jak si to člověk zorganizuje?

Ano. Já jsem žil hodně levně. Nebyl v tom problém. I když jsem samozřejmě zažil těžké chvíle.

V roce 1942 jste se vrátil do New Yorku a zůstal tam čtyři roky. Jaký byl váš newyorský život za války?

Velmi zábavný, protože se také vrátila Peggy Guggenheimová. Pak přijeli všichni surrealisté, Breton, Masson atd. Dělo se spoustu věcí. Breton pořádá setkání. Já na ně chodil. Nikdy jsem nepodepisoval žádné petice a podobné věci. On sám musel pracovat, celou válku mluvil na Hlasu Ameriky, s Duthuitem a všemi jejich kamarády. To byla opravdu moc příjemná činnost.

Účastnil jste se jejich manifestací?

Žádné se nekonaly. Chodil jsem k Bretonovi. Scházeli jsme se. Dělali jsme nějaké surrealistické hrátky. On sám se něčemu věnoval, ale byli jsme hodně omezeni jazykem. Nemohli jsme dělat nic pořádného a to, co jsme mohli dělat ve francouzštině, bylo v zásadě k ničemu.

Žil jste v New Yorku během obou válek. Jaký byl rozdíl mezi New Yorkem roku 1943 a 1915?

Obrovský. Co se týče společenských struktur, bylo to něco úplně jiného. V roce 1915 nebo 1916 téměř neexistovala daň z příjmu. Po krachu v roce 1929 se to všechno přeměnilo na zákony a převrátilo život naruby. Nastala mnohem krutější forma kapitalismu než před krachem. Po roce 1929 nebo 1930 byl se snadným životem konec.

Měli evropští umělci usazení v New Yorku hodně práce?

Pořád hodně pracovali.

Vy jste toho naopak moc neudělal. Dvě nebo tři obálky pro Bretonův časopis, dvě nebo tři výlohy. A přitom, pokud můžeme soudit podle toho, co říkají ti, kteří tam tehdy byli, jako například Masson, jste byl právě vy ze všech nejznámější. Měl jste výjimečnou morální pozici.

Když myslíte. Bylo to hlavně založeno na tom, že jsem v New

Yorku žil dlouho, a že jsem tam tím pádem znal dost lidí. To se ale ve skutečnosti omezovalo na malou skupinu, na malou část obyvatel.

To si nemyslím.

Ale ano. Protože jsem nedělal výstavy, nebyl moc velký zájem. Zájem byl ze strany Američanů, kteří chtěli poznat Bretona. Měl tam obrovský vliv. Právě tehdy to začalo, protože před válkou existovala oficiální organizace jménem *WPA*⁵² – nebo tak nějak – která každému umělci dávala 30 nebo 40 dolarů měsíčně, aby se uživil, ale pod podmínkou, že své obrazy daruje státu. Bylo to naprosté fiasko. Státní kumbály se naplnily mazanicemi od všech těchhle umělců. S válkou se to díky přítomnosti evropských umělců změnilo a vzniklo malířské hnutí zvané abstraktní expresionismus, které trvalo dvacet let. Teď to sotva končí. Jsou tam hvězdy velkého formátu, jako Motherwell nebo de Kooning, kteří vydělávají úplně bez problémů.

Takže americká avantgarda se zrodila během druhé světové války.

Podle nich to tak je. Všichni uznávají Bretonův vliv. Samozřejmě, že pořád tvrdí, jak sami o sobě dělali výjimečné věci, ale původce všeho byl stejně Breton, Masson, Max Ernst, Dalí, se kterým se hodně mísili, a také Matta.

Proč jste přijal nabídku napsat texty do katalogu sbírky *Société Anonyme* pro Yaleovu univerzitu? To nebyla práce pro vás a jejich banalita je dost překvapující.

Katherine Dreierová chtěla k jedné sbírce s mnoha zajímavými věcmi naprosto klasickou publikaci, která nebude nikoho šokovat. Obrátila se na mě a já nemohl odmítnout. Přičítal jsem tomu mnohem větší důležitost, než si to zasloužilo. Tehdy jsem změnil profesi, stal se ze mě redaktor. Moc se mi nedařilo, ale snažil jsem se nevypadat hloupě. Bohužel, občas jsem tak vypadal. Udělal jsem pár slovních hříček. O Picassovi jsem řekl, že publikum každé doby potřebuje

52. *WPA Federal Art Project [Federální umělecký projekt]* byl první velký program americké federální vlády na podporu umělců a umění, který byl realizován v době velké hospodářské krize. Vycházel z principu široké a neselektivní podpory umělců různých médií a stylů tvorby a v roce 1936 zaměstnával více než 5000 umělců. (pozn.ed.)

nějakou hvězdu, ať už je to Einstein ve fyzice nebo on v malířství. Taková je jedna z charakteristik diváka, publika.

Při té příležitosti Lebel řekl, že „vám začala být zřejmá prázdnota role kritika“.

Ano, ale co to je, ten kritik?

Při psaní kritiky o nějakém umělci autor zaujímá stanovisko. Vy jste to odmítal udělat.

Ano. Žádné stanovisko jsem nezaujal. Vždycky to bylo biografické nebo popisné. Byla to sbírka, nešlo o to ji zhodnotit a můj názor nebyl důležitý. Nechtěl jsem vytvořit autorské dílo. Šlo prostě jen o to sepsat věci, které jsem znal.

Také jste v New Yorku vyvolal skandál svým portrétem George Washingtona s americkou vlajkou.

Ano. Vlastně ani nevím proč. Bylo to takhle: Alex Libermann, malíř a šéfredaktor časopisu *Vogue* – myslím, že je pořád šéfredaktorem, se mě zeptal, jestli nechci udělat obálku ke 4. červenci, což je ekvivalent francouzského 14. července. Souhlasil jsem. Udělal jsem George Washingtona ve tvaru mapy Spojených států. Místo obličejů měl americkou vlajku. Ale moje červené pruhy prý vypadaly jako stékající krev a oni se z toho mohli zbláznit. Mysleli si, že to způsobí skandál. Takže můj návrh zamítli. Poslali mi 40 dolarů jako odškodné a nikdy to nevyšlo. Breton to koupil za 300 dolarů.

V roce 1945 vám časopis *View* věnoval speciální číslo.

Ano, to od nich bylo moc hezké. Dělali čísla o každém druhém. Byl to měsíčník. Udělali číslo o Maxi Ernstovi, číslo o Massonovi, a dokud na to měli peníze, protože je to přišlo draho a nic to nevynášelo, tak udělali číslo i o mně. Já k němu připravil obálku: kouřící láhev, která měla místo etikety stránku z mé vojenské knížky.

V roce 1945 jste se vrátil do Paříže, kde si vás samozřejmě nikdo nevšímal.

Ano! Vůbec!

Byl jste tam inkognito.

Přece jen jsem byl dezertér, i když už mi bylo šedesát!

Stal se z vás mezitím Američan?

Ne, ještě ne. Stal jsem se jím oficiálně teprve před deseti lety. Odjel jsem za války v roce 1942, když bych býval měl být v odboji. Nemám, jak se říká, příliš živý vlastenecký cit, ale o tom radši nechci mluvit.

Není to překvapivé, že jste v roce 1946 byl v Paříži tak málo známý?

Ne, nikdy jsem nedělal výstavy, ani skupinové.

Ale stejně jste v současném umění zaujal význačné místo!

Čtyřicet let poté! To už jsem vám říkal. Někteří lidé už od narození nemají štěstí a nikdy se z toho nevyhrabou. Nemluví se o nich. Tohle je tak trochu ten případ. A pak jsou tu obchodníci. Brání si svůj píseček. Já jsem neměl nic na prodej, takže přece nemohli ztrácet čas tím, že mě budou prosazovat. Vždyť jsem těm chudákům obchodníkům nikdy nepomohl vydělat peníze! Většinou jsem prodával přímo Arensborgovi, když už jsem prodával.

Měl jste z toho utajení radost?

Nikdy jsem si na něj nestěžoval. To vy mi tady něco podsouváte.

Nikdy jste nelitoval?

Čeho?

Že nejste známý.

Ne, ani trochu. Nelitoval jsem vůbec ničeho.

A když to srovnáme s Villonem, který byl v té době považován za velmi významného malíře?

Byl jsem nadšený, že u nás v rodině zaujímá tohle místo Villon.

Nežárnil jste?

To ani v nejmenším! Za prvé, mezi námi byl dvanáctiletý věkový rozdíl. Žárlí většinou lidé, kteří jsou stejně staří. Při dvanáctiletém rozdílu se žárlivosti docela dobře vyhnete.

V roce 1947, devět let po první velké surrealistické výstavě, jste byl opět jedním z organizátorů výstavy v galerii Maeght.

Ano. Chtěl jsem, aby tam vyrobili děšť a aby lilo na panely umělé trávy a na kulečník. Také jsem přišel s nápadem na *Místnost pověr*. To všechno tam opravdu vzniklo. Ale já u toho nebyl.

Jak jste měl ve zvyku, den před vernisáží jste odjel do New Yorku.

Ne, ne den předem, odjel jsem mnohem dřív. Breton požádal Kieslera, aby přijel z New Yorku a dohlížel na průběh prací. Jako architekt se na organizaci výstavy surrealismu hodil mnohem víc než já. Když jsem v roce 1942 přijel do New Yorku, byla tam také výstava.

S těmi bludišti?

S těmi provázky. Představte si, že ty provázky byly ve skutečnosti ze střelné bavlny. Každopádně byly přidělané na lampu a nevím, jak je to možné, ale v jednu chvíli to celé shořelo. Vzhledem k tomu, že střelná bavlna nehoří plamenem, dost nás to vyděsilo. Naštěstí se to vyřešilo. Byla to docela legrace.

Pro galerii Maeght jste vytvořil obálku katalogu: gumové ňadro. Mělo pro vás nějaký zvláštní význam?

Ne. Byl to nápad jako každý jiný. Viděl jsem ta umělá gumová prsa prodávat v obchodě. Musel jsem je dodělat. Vzhledem k tomu, že se měla nosit schovaná, nikdo se neobtěžoval propracovat je do detailu. Takže jsem vyráběl malá prsa s růžovou špičkou.

Po smrti Arensbergových převzalo jejich sbírku v roce 1950 Muzeum umění ve Filadelfii. Jste jediný umělec, jehož téměř kompletní dílo je v jednom muzeu. To je přece jen něco dost mimořádného.

To je pravda, ale je to kvůli tomu, že všechna ta díla už byla v jedné sbírce. Byla to automatická věc, bez příprav a bez promyšleného záměru. Když chudák Arensberg chtěl tu svoji sbírku někam dát, aby se nemusela vydražit, chicagské muzeum mu myslím navrholo, že ji vyvěsí na deset let. Po uplynutí téhle doby žádná záruka: půda nebo sklep.

No ano! Taková jsou muzea. Metropolitní muzeum v New Yorku nabídlo pět let. Arensberg to znovu odmítl. Deset let také odmítl.

Nakonec mu Filadelfie nabídla dvacet pět let. Přijal. Už uběhlo deset nebo dvanáct let, za dvanáct let to možná všechno půjde na půdu. Nebo do sklepa!

V roce 1953 Picabia umírá a vy jste mu poslal dost znepokojující telegram.

Je těžké psát kamarádovi, který umírá. Člověk neví, co říct. Musí tu nesnáz obejít pomocí nějakého vtípu. Na shledanou, že?

Poslal jste mu telegram: „Milý Francisi, brzy na viděnou.“

Ano, brzy na viděnou. To je ještě lepší. Poslal jsem to samé i Edgaru Varèsovi, když před pár měsíci zemřel. Barzunův syn připravil jakýsi obřad na Kolumbijské univerzitě. Poprosil nás, ať pošleme vzkazy, a sám je tam přečetl. Tak jsem jednoduše poslal těchhle pár slov: „Brzy na viděnou!“ To je jediné možné řešení. Když uděláte nějakou chvalořeč, je to směšné. Každý není Bossuet⁵³.

V té době jste znovu začal dělat ready-mady. Tomu jste se nevěnoval celých deset let.

Nebyly to ready-mady, ale sochařské věci, věci ze sádry.

Jak dlouho jste nepracoval?

Od roku 1923. Nepočítám věci z roku 1934, ty optické pokusy, i když to byla práce, hodně práce.

Zelená krabice, to je taky něco.

A tím pádem i *Krabice v kufru!*

Ty sochy jsou mimochodem svým způsobem erotické.

Zcela očividně. Nebylo to úplně trompe-l'œil, ale bylo to přece jen hodně erotické. Stejně jsem tyhle věci udělal jenom dvě nebo tři.

53. Jacques-Bénigne Bossuet – francouzský teolog, kazatel, politik a spisovatel, považovaný za jednoho z nejvýznamnějších francouzských stylistů a rétorů. (pozn. překl.)

Objekt-žihadlo⁵⁴, falický ready-made, Ženský fíkový list.

Ano. *Klín cudnosti*, který jsem dal své ženě Teeny jako svatební dar. Pořád ho máme na stole. Většinou si ho bereme s sebou, jako se bere prsten, že? Byl to klín cudnosti ve smyslu klínu, který někam zarazíte, ne ve smyslu toho místa⁵⁵.

Ano, chápu.

Bavilo mě to.

Jako Ženský fíkový list, odlitek ženského pohlaví. Jaké místo zaujímá erotika ve vašem díle?

Obrovské. Viditelné, nápadné, nebo v každém případě podprahové.

Například v *Nevěště*?

To je taková normální hra, ale byla to potlačená erotika, dá se říct, erotika, která nebyla otevřeně přiznaná. Zároveň ale nešlo ani o žádné náznaky. Je to jakási erotická atmosféra. Všechno je založeno na erotické atmosféře, aniž bychom se museli nějak zvlášť snažit. Já v erotiku věřím hodně, protože je to světově poměrně všeobecně rozšířená věc, které lidé rozumějí. Dá se říct, že nahrazuje to, co jiné literární školy nazývaly symbolismem, romantismem. Mohl by to být, abych tak řekl, další „ismus“. Na to mi řeknete, že v romantismu také můžeme najít erotiku. Ale když erotiku použijete jako základ, jako hlavní cíl, tak se z toho stává „ismus“, ve smyslu vzniku školy.

Jaký význam má erotika pro vás osobně?

Pro mě osobně žádný význam nemá, je to skutečně jen způsob, jak se pokusit vytáhnout na světlo věci, které jsou neustále schované – a nemusí být nutně jen erotické – kvůli katolicismu nebo společenským pravidlům. Mít možnost je odhalit a dát je záměrně všem k dispozici, to je podle mě důležité, protože je to základ všeho a nikdo o tom nemluví. Erotika bylo téma, nebo spíše

54. *Objet-dard* [objekt-žihadlo] se vyslovuje shodně, jako „objet d'art“ [umělecký objekt]. (pozn.ed.)

55. „Coin“ [klín] může znamenat také kout (prostor v rohu). (pozn.ed.)

„ismus“, na kterém se zakládalo všechno, co jsem dělal v době *Velkého skla*. Díky tomu jsem nemusel využívat už existující teorie, ať estetické nebo jiné.

Ta erotika u vás ale přece jen dlouho zůstala zamaskovaná.

Vždycky byla více či méně zamaskovaná, ale ne kvůli studu.

Ne, skrytá.

To je ono.

Řekněme podprahová.

Podprahová, ano.

V roce 1957 jste se v Houstonu zúčastnil debaty o umění. Na univerzitě a s velice váženými lidmi.

Ano. Přednesl jsem tam svá moudra o umělci jako médiu. Přečetl jsem svou řeč a pak jsme o tom diskutovali.

Po této debatě jste prohlásil: „Odehrál jsem svou roli uměleckého klauna.“ To jste tedy o sobě měl pěkné mínění!

Přirozeně, protože všechny tyhle věci jsem dělal na základě objednávky nebo požadavku. Neměl jsem důvod říct: „Nad tohle všechno jsem povznesený, nechci to dělat.“ Bavilo mě to. Mluvit na veřejnosti většinou patří k životu umělce. Je velmi těžké mluvit na veřejnosti, když nejste rozený řečník. Pro mě to byla hra, kdy jsem zjišťoval, jestli to zvládnou a nebudu přitom směšný. Když slyšíte svůj hlas před pěti sty lidmi, je to velmi nepříjemné, pokud na to nejste zvyklý a nemáte to rád, jako v politice. Co se mě týče, trochu mi to rozšířilo obzory. Pak jsem přednášel o sobě, o svém díle. Vždycky to bylo stejné téma.

Bral jste se vážně?

Nebral jsem se vážně, pustil jsem se do vydělávání peněz. To byl hlavní důvod. Abych si to ulehčil a abych nemusel zabředávat do složitých teorií, tak jsem vždycky mluvil o svém díle. Když jsem dělal promítání, vysvětloval jsem více méně každý obraz. Byl to velmi jednoduchý systém a ve Spojených státech se to dělalo často. Umělci tam hodně přednášejí. Většinou studentům.

Vypadá to, že pokaždé, když se rozhodnete zastávat nějakou pozici, tak ji zlehčíte ironií nebo sarkasmem.

Vždycky. Protože v ni nevěřím.

A v co věříte?

V nic přece! Slovo „víra“ je další chyba. Stejně jako slovo „názor“. To jsou strašlivé termíny, kolem nichž se otáčí zeměkoule. Doufám, že na Měsíci to bude jinak!

Věříte přece jen alespoň sám v sebe?

Ne.

Ani to ne?

Nevěřím ve slovo „být“. Koncept bytí vymysleli lidé.

To máte tolik rád slova?

Ano! Poetická slova.

„Být“ je velmi poetické.

Není, ani trochu. Je to zásadní koncept, který ve skutečnosti vůbec neexistuje a v který nevěřím, ale lidé v něj věří zcela skálopevně. Nikoho by ani nenapadlo nevěřit slovu „jsem“, že?

Jak zní nejpoetičtější slovo?

Nemám tušení. Nemám žádné po ruce. Každopádně jsou to slova zdeformovaná svým významem.

Slovní hříčky?

Slovní hříčky, ano. Asonance a podobné věci, jako třeba „zpoždění ve skle“. To se mi hrozně líbí. Má to několik významů⁵⁶.

I slovo „Duchamp“ je velmi poetické.

Ano. A přitom Jacques Villon si při první příležitosti změnil

56. „Le retard en verre“ [zpoždění ve skle] by také klidně mohlo být „le retard en vers“ [zpoždění ve verších] nebo „le retard à l'envers“ [zpoždění naopak]. Všechno by se to četlo v podstatě stejně. (pozn. překl.)

jméno, nejenom Duchamp na Villon, ale i Gaston na Jacques. V některých obdobích slova ztrácejí svou šťavnatost.

Iste ze tří bratrů jediný, kdo si ponechal nezměněné jméno.

Byla to tak trochu moje povinnost. Jeden z nás to udělat musel.



Marcel Duchamp před svým plakátem na Mistrovství Francie v šachu, Paříž, 50. léta
Ateliér Jacquese Villona
© Archives Marcel Duchamp

VEDU ŽIVOT ČÍŠNÍKA

Právě jste se vrátil z Londýna, kde se v Tate Gallery konala významná retrospektiva vašeho díla. Myslel jsem, že výstavy jsou „teatrální události“, které odsuzujete?

Ale to jsou pořád! Jste na pódiu, představujete své výtvořky, v tu chvíli se z vás stává herec. Od malíře schovaného v ateliéru a pracujícího na obraze je k výstavě jenom krok. Musíte se zúčastnit vernisáže, všichni vám gratulují, to je naprostá komedie!

Tuhle komedii, kterou jste celý život odmítal, teď milerád přijímáte.

Člověk se mění. Svolí ke všemu, i když se smíchem. Nesmí se tím ale nechat unést. Svolí k tomu, spíš aby potěšil ostatní než sám sebe. Jedná se o určitou slušnost, až se z toho jednoho dne stane významná pocta. Pokud je to tedy upřímné.

Tak tomu bylo v tomhle případě?

Momentálně tomu tak je, ale tyhle věci nemívají dlouhého trvání. Ve světě se denně koná šest tisíc výstav. Kdyby si všichni umělci, kteří vystavují, mysleli, že je to pro ně konec světa, nebo naopak vrchol kariéry, bylo by to trochu směšné. Člověk se musí vnímat jako jeden z těch šesti tisíců malířů. Ať se děje, co se děje.

Kolik jste měl individuálních výstav?

Tři. Tu v Chicagu, kterou jsem si ani nepamatoval...

V Arts Clubu.

Tu před dvěma lety v Pasadeně v Kalifornii, kde bylo hodně věcí. Z filadelfského muzea tam půjčili nějaké kusy, bylo to poměrně ucelené. Potom další individuální výstava byla loni v Ekstromově galerii v New Yorku, ale ne tak kompletní.

Také se konala výstava ready-madů ve Schwarzově galerii v Miláně.

Ano, to je pravda. Uspořádal jednu nebo dvě, protože je do toho zapálený. Často jsem vystavoval společně s bratry. Určitě jsem měl s Villonem a Duchampem-Villonem výstavu v Guggenheimově muzeu. Ale těch takzvaných individuálních výstav jsem v životě moc neměl. Myslím na všechny ty mladé lidi, kteří se ve dvaceti snaží uspořádat individuální výstavu. Mají dojem, že to stačí, aby z nich byli velcí malíři!

Kde se kromě Arensbergovy sbírky v Muzeu umění ve Filadelfii nacházejí vaše díla?

Jedna významná část patří Mary Sislerové. Koupila minimálně padesát věcí, co se našly tady v Paříži u přátel, kterým jsem je kdysi dal. Jsou to hlavně hodně staré věci, z let 1902, 1905, 1910. Udělala z nich hezkou sbírku. Loni tuhle sbírku vystavila v Londýně u Ekstroma. Byla to opravdu znamenitá výstava, ucelená, nic lepšího jsem si nemohl přát. Henri-Pierre Roché měl také hodně starých věcí, které jsem mu dal. Nějaké jsou také v rodině, u mé sestry Suzanne, v Muzeu moderního umění v New Yorku, kterému Katherine Dreierová odkázala část své sbírky. Také je několik sběratelů, Edmond Bomsel, André Breton, Maria Martinsová v Brazílii. Peggy Guggenheimová má *Smutného mladého muže* v Benátkách. Zapomněl jsem na Yaleovu univerzitu, kde je uložena sbírka *Société Anonyme*. Moje žena Teeny má také u nás doma v New Yorku pár malých věcí.

Myslím, že Šachisté v Muzeu moderního umění v Paříži jsou vašim jediným plátnem, které je v evropském muzeu.

Ano, také si to myslím. Žádná další mě nenapadají. Nikde jinde nejsou, to je pravda.

Jaký dojem na vás udělala retrospektiva v Tate Gallery?

Výborný. Když si člověk oživí vzpomínky, hned lépe vidí. Vidí chronologickou posloupnost, je opravdu ten pán, který umírá a život už má za sebou. To je tak trochu ono, až na to, že já neumírám! Každá věc ve mně vyvolala vzpomínku. Vůbec jsem necítil rozpaky před věcmi, které se mi nelíbily, za které jsem se styděl nebo které bych radši vyhodil. Ani trochu. Je to prostě takové něžné vysvléknutí, bez bolesti a bez výčitek. Je to dost příjemné.

Jste v dějinách umění první, kdo odmítl pojem obrazu, a tím pádem opustil to, čemu se říká imaginární muzeum⁵⁷.

Ano. Nejenom obraz na stojanu, ale jakýkoliv obraz.

Dvourozměrný prostor, dá se říct.

Myslím, že je to velmi dobré řešení pro dobu, jako je ta naše, kdy už nelze dál dělat olejomalbu, která po čtyřech stech nebo pěti stech letech existence nemá žádný důvod existovat navěky. Pokud tedy můžeme najít jiné způsoby vyjádření, musíme je využít. Dochází k tomu mimochodem ve všech uměleckých oborech. V hudbě jsou nové elektronické nástroje znamením změny postoje veřejnosti k umění. Obraz už nezdobí jídelnu nebo obývací pokoj. Našli jsme si jiné dekorace. Umění čím dál tím více nabývá podoby znaku, řekněme. Už není poníženo na úroveň dekorace. Tento pocit mě v životě řídil.

Myslíte si, že obraz na stojanu je mrtvý?

Momentálně je na padesát nebo sto let mrtvý. Pokud se tedy nevrátí. Ale nevím proč, není k tomu žádný důvod. Umělci mají nové prostředky, nové barvy, nová osvětlení. Nastupuje moderní svět a získává navrch, i v malířství. Nutí věci, aby se přirozeně, normálně měnily.

Kdo jsou podle vás největší malíři současnosti?

Současnosti! Nevím. Kdy začíná současnost? V roce 1900?

Tak tedy tohoto půlstoletí, jestli chcete.

Mezi impresionisty mě více než Cézanne zajímá Seurat. Dále mě nesmírně zajímá Matisse. Mezi fauvisty je jich velmi málo. Braque byl hlavně kubista, i když jako fauvista byl také důležitý. Potom přichází Picasso jako velmi silný maják: plní roli, kterou si veřejnost žádá, roli hvězdy. Dokud to trvá, tím líp. Manet to zažil na začátku století. Když se mluvilo o malířství, vždycky se mluvilo o Manetovi. Bez Maneta nebylo malířství.

V naší době nevím. Těžko soudit. Hodně se mi líbí ta popartová mládež. Líbí se mi, protože se trochu zbavili myšlenky sítnicovosti, o které jsme mluvili. Nacházím u nich něco opravdu nového, jiného, zatímco od začátku století se jeden umělec za druhým přiklání k abstrakci. Nejdříve krajinu z hlediska barevnosti zjednodušili impresionisté, potom to fauvisté ještě zjednodušili tím, že přidali deformaci, to je z neznámého důvodu jedna z charakteristik našeho století. Proč se všichni umělci zatvrzele rozhodli deformovat? Zdá se, že je to reakce na fotografii, ale nejsem si jistý. Fotografie přináší z hlediska kresby něco velmi přesného a umělec, který chce dělat něco jiného, si v reakci na to řekne: „To je jednoduché, budu deformovat, jak jen to půjde, a tím pádem nebudu mít s fotografickým zobrazováním vůbec nic společného.“ U všech malířů je to očividné, ať už jsou to fauvisté, kubisté, nebo dokonce dadaisté či surrealisté.

U těch nových popartistů je téhle deformace méně. Vypůjčují si hotové věci, hotové kresby, plakáty atd. Je to tedy velmi odlišný přístup, díky kterému je považuji za zajímavé. Nechci říct, že jsou geniální, protože o to ani nejde. Věci se odehrávají po dvacetiletých, pětadvacetiletých nebo i kratších úsecích. Kam to všechno dáme? Do Louvru? Nemám tušení. To také není vůbec důležité. Podívejte se na prerafaelity – zažehli malý plamínek, který navzdory všemu ještě hoří. Nejsou moc oblíbení, ale vrátí se. Dostane se jim uznání.

Myslíte?

Ano, určitě! Vzpomeňte si na art nouveau, „modern style“, Eiffelovu věž a všechn ten zbytek.

Každých dvacet nebo třicet let se dostane uznání tomu, co jsme o čtyřicet let dříve odmítali.

Je to skoro automatické, zejména v posledních dvou stoletích, protože během nich jsme zažili jeden „ismus“ za druhým. Romantismus trval čtyřicet let, potom realismus, impresionismus, divizionismus, fauvismus atd.

V sérii rozhovorů, které s vámi vedl James Johnson Sweeney v americké televizi, jsem zachytil následující větu: „Když mi nějaký neznámý umělec přinese něco nového, zaleje mě vlna vděčnosti.“ Co pro vás znamenají novinky?

Moc jsem jich neviděl. Kdyby mi přinesli něco extrémně nového, byl bych první, kdo by se to snažil pochopit. Ale kvůli své minulosti bych měl problém se na to dívat nebo i jenom být v pokušení se na to podívat. Nashromáždí se ve vás taková zásoba vkusu, ať už špatného nebo dobrého, že když se na něco díváte a v tom něčem se neodráží nic z vás samotného, nezajímá vás to. Ale já se přece jen snažím. Vždycky jsem se snažil téhle zátěže zbavit, alespoň když se dívám na nějakou věc považovanou za novou.

Co nového jste za svůj život viděl?

Nic moc. Popartisté jsou docela noví. Op-art je také nový, ale podle mě nemá nijak výraznou budoucnost. Bojím se, že až se to zopakuje dvacetkrát, všechno to velmi rychle upadne. Je to příliš monotónní, příliš repetitivní, zatímco popartisté, zejména Francouzi, lidé jako Arman, jako Tinguely, udělali velmi osobní věci, o kterých by se nám před třiceti lety ani nesnilo.

Nepřikládám příliš velkou důležitost tomu, co mi připadá lepší. Je to pouhý názor. Nemám v úmyslu vyslovovat ohledně toho všeho definitivní soud.

A co Martial Raysse?

Toho mám rád. Je těžké mu porozumět, protože to, co udělal, je dost šokující, protože použil nepřijemné neonové světlo. Chápu, o co mu jde. Znáám ho, setkal jsem se s ním, líbí se mi jako člověk, je velmi bystrý. Bude dál přicházet s něčím novým. Minimálně by se měl postupně měnit, i když jeho hlavní myšlenka zůstane stejná. Najde si jiné vyjadřovací prostředky.

Všichni tito mladí malíři jsou tak trochu vašimi dětmi.

Lidé to tvrdí... Každá mladá generace asi potřebuje nějaký prototyp. V tomto případě hraji tuhle roli já. A to moc rád. Ale nic víc to neznamená. To, co jsem dělal já, není tomu, co se dělá teď, nijak výrazně podobné. Já jsem navíc udělal, co nejméně věcí jsem mohl, zatímco současný přístup je takový, že se toho má udělat co nejvíc, aby se vydělalo co nejvíc peněz.

Lidé si při pohledu na to, co teď mladí dělají, myslí, že jsem měl trochu podobné nápady jako oni a že si sebe navzájem vážíme. O nic víc nejde. Nestýkám se s velkým množstvím umělců, ani v New Yorku. Raysse jsem potkal tady a pak znovu v New Yorku. Spoerri, Arman, Tinguely jsou velmi inteligentní.

Arman je velmi vzdělaný.

Ano, velmi vzdělaný, výjimečný. A toho já si vážím. Vzhledem k tomu, že se mi nedostalo velkého vzdělání v tom pravém slova smyslu, vždycky mě fascinují lidé, kteří jsou schopni říkat věci, o nichž nic nevím, a řeknou je hezky. Umělců se to většinou netýká, protože jsou omezení.

Znáte toho mladíka, kterého přátelé označují za Duchampa číslo 2? Jmenuje se Ben a bydlí v Nice. Benjamin Vautier.

Ne. Nikdy jsem ho neviděl.

Slyšel jste o něm?

Ne. Víte, když jedu do Nice, zůstávám tam jen na jednu noc. Ale mám dojem, že mi přišly nějaké papíry s poměrně výjimečnými věcmi.

Benovi je kolem pětatřiceti let a usoudil, že umělecké dílo spočívá hlavně v záměru, a proto se snaží ze svého života udělat umělecké dílo. Místo výstav vystavuje sám sebe. Čtrnáct dní tak byl ve výloze jedné londýnské galerie.

Ano, ano. Myslím, že to je ono. Přišlo mi poštou pár věcí. Ale osobně ho neznám. Je to Armanův kamarád?

Ano, je jako on a Raysse z Nice. Jsou součástí té takzvané niceské školy. Je zvláštní, že se vás nikdy nepokusil kontaktovat.

Musel bych být v Nice, jestli tam žije.

Mohl by přece přijet on za vámi, vzhledem k tomu, jak jste pro něj důležitý.

Ne nutně. To závisí na jeho finanční situaci!

Prodává gramofonové desky. Svým chováním samozřejmě vyvolává v Nice velké pohoršení.

Pokusím se s ním setkat. Je pozoruhodné, jak důležité místo zaujala niceská škola.

Jaký je rozdíl mezi uměleckou atmosférou v Paříži a v New Yorku?

V New Yorku je přelidněno. Tady to vypadá, alespoň z mého pohledu, že zas tolik ne. Samozřejmě ne když jdete na Saint-Germain des Prés nebo na Montparnasse. V Paříži vždycky dlouho trvá, než se něco rozjede. I když jsou tady zajímaví lidé, neovlivňují ostatní. Jádro skupiny i se svým vzděláním, zvyky a idoly zůstává stejné. Lidi tady vždycky tíží jejich idoly, chápete? Neumějí se radovat, neříkají: „Jsem mladý, můžu si dělat, co chci, můžu tancovat.“

Američan nemá minulost.

Nemá takovou minulost, s tím souhlasím. Musí vynaložit nesmírné usilí, aby se naučil historii umění, kterou je každý Francouz nebo každý Evropan takřkajíc nasáklý. Myslím, že v tom je ten rozdíl.

Ale všechno se může velmi rychle změnit. V Americe i ve Francii. Už není žádná „země umění“, žádné hlavní město, ať už tady nebo tam. Přesto se Američané zuřivě snaží zničit pařížskou hegemonii. Jsou hloupí, protože žádná hegemonie neexistuje, ať už v Paříži nebo v New Yorku. Jestli nějaká je, tak je v Tokiu, protože Tokio je ještě rychlejší. Velmi často dostávám dopisy z Japonska. Chtěli by, abych tam jel. Nepojedu. Jednak nemám chuť jet do Japonska, nemám chuť jet do Indie, nemám chuť jet do Číny. Evropa a Amerika mi úplně stačí.

Proč jste si vzal americké občanství?

Protože jsem tam našel velmi příjemné prostředí, a mám tam také hodně přátel.

Mohl byste žít ve Spojených státech, aniž byste měl americké občanství?

Ano i ne. Je ale jednodušší, když ho máte. Co se týče cestování, je nesmírně pohodlné mít americký pas, nikdy vám neprohližejí zavazadla! Převážím své doutníky z jedné země do druhé bez jakýchkoli problémů, stačí, když ukážu svůj americký pas.

Mohl byste se stát pašerákem!

To rozhodně. V tomhle oboru mám velkou budoucnost!

Jak je možné, že jste nikdy neměl výstavu ve Francii?

To nevím. To jsem nikdy nepochopil. Myslím, že je to otázka peněz. Uspořádat výstavu je hrozně drahé. Nejsou to jenom náklady na dopravu.

Konají se výstavy, které jsou stejně drahé, nebo dokonce dražší.

Ano, Van Gogha nebo Turnera. Ty pak vejdu do dějin umění, to je zase jiná otázka. Ale co se týče moderních...

Konají se přece výstavy Braqua nebo Picassa!

Ano, ale ty zase nepřijdou tak draho.

Pojištění ano.

Souhlasím, pojištění je drahé, ale doprava je alespoň levná. V mém případě by pojištění bylo samozřejmě vysoké, ale ne nepřekonatelné. Angličané to udělali.

Půjčuje Muzeum umění ve Filadelfii Arensbergovu sbírku?

Ano, ale ne na déle než tři měsíce. Jako právě teď do Londýna.

Retrospektiva v Tate trvá měsíc a půl. Mohl se naplánovat ještě měsíc a půl v Paříži.

Ano, ano. Ale možná, že Muzeum moderního umění nebylo volné. Co tam teď je?

Pignonova retrospektiva.

...

Znáte Andrého Malrauxe?

Ne. Nikdy jsem se s ním nesetkal.

Jak je možné, že vás nikdy neoslovil kurátor žádného francouzského muzea?

Loni mi Mathey⁵⁸ vzkázal, že se se mnou chce potkat. Zašel jsem za ním. Řekl mi: „Moc rád bych s vámi něco udělal, ale mám svázané ruce. Musím mít souhlas nejvyššího vedení.“ A tím to skončilo. Měl dobré úmysly, ale to bylo vše. Dorival⁵⁹ za mnou přišel kvůli dadaistické výstavě. Nikdy se mnou nemluvil o možnosti něco uspořádat. Chci jen podotknout, že mi to nijak zvlášť nevadí. Moc dobře to chápu. Kdyby tady byl zájem vidět výstavu mých děl, tak by se uspořádala. Jsou za tím obchodníci s obrazy. Obchodníci na mně nic nevydělají, chápete?

Obchodníci možná. Ale co muzea?

Muzea řídí více méně obchodníci. Muzeum moderního umění v New Yorku je úplně v rukách obchodníků. To se samozřejmě říká jen tak mezi lidmi, ale vlastně to tak je. Obchodníci jsou i poradci muzea. Akce musí dosáhnout určité peněžní hodnoty, aby se rozhodli něco uspořádat.

Co se mě týče, já nic neříkám. Mně na vystavování zas tak nezáleží, je mi to u pr...!

To máte štěstí!

Mám klidné spaní a jsem takhle spokojený.⁶⁰

Jaké výstavy se vám za ty tři měsíce, co jste v Paříži, nejvíce líbily?

Na žádné jsem nebyl.

58. Tehdejší kurátor Muzea dekorativních umění.

59. Tehdejší kurátor Národního muzea moderního umění.

60. V červnu a červenci 1967 se v Muzeu moderního umění v Paříži konala výstava děl Marcela Duchampa pod názvem *Duchamp-Villon - Marcel Duchamp*.

Nebyl jste se podívat na *Salon de Mai*⁶¹?

Ne, ani tam. Byla se tam podívat moje žena. Mně se nechtělo. Mně se nechce chodit na výstavy.

Nejste zvědavý?

Ne. Na tohle ne. Chtěl bych podotknout, že za tím není žádné stanovisko, ani žádná touha nebo potřeba, je to lhostejnost v tom nejjednodušším slova smyslu.

Říkal jste mi, že se na *Salon de Mai* chystáte.

Ano. Přemýšlel jsem o tom. Nebyl žádný důvod, abych tam nešel. Nevím, proč jsem tam nešel. Umění v tom společenském ohledu mě nezajímá. Ani od lidí, jako je Arman, kterého mám hodně rád. Radši si s lidmi, jako je on, popovídám, než abych se chodil dívat, co dělají.

Záleží vám víc na umělcově postoji než na díle?

Ano. Člověk jako takový, člověk jako mozek, řekněme, mě zajímá víc než to, co dělá, protože jsem si všiml, že většina umělců se jenom opakuje. Je to nevyhnutelné, nemůžete pořád přicházet s něčím novým. Ale oni se drží takového toho starého zvyku, podle kterého musí například udělat jeden obraz měsíčně. Všechno závisí na tom, jak rychle pracují. Myslí si, že společnosti dluží ten jeden obraz měsíčně nebo ročně.

Víte, že mladí malíři jako Arman nebo Raysse vydělávají jmění?

Vím. Tím, že akumulují budíky. Ale je to dobře.

Vás to nešokuje?

Ne! V jejich případě mě to trochu šokuje, ale v mém případě ne. Pokud budou ale dál chrlit to samé, za dvacet let to nebude ke koukání. Arman je určitě schopen se změnit.

61. *Salon de Mai* [Květnový salon] je výstava moderního umění probíhající každoročně v Paříži. (pozn. překl.)

Myslím, že je ze všech nejchytřejší.

Ano, také si to myslím. Mám také hodně rád Tinguelyho, ale to je spíš mechanik.

Vás nezaráží, že umělci mají právo na sociální pojištění?

Víte, co se mě týče, jsem Američan a je mi přes sedmdesát, takže od vlády dostávám poměrně značnou částku. A to jsem moc nepřispíval. 57 dolarů měsíčně, to je přece jen něco. Tu částku samozřejmě nedostávám proto, že jsem umělec, je to prostě jen otázka věku. Když je vám šedesát pět a chcete dostávat tuhle dávku, nesmíte si vydělávat. Když vyděláváte, dávku vám z toho odečtou. Ale po sedmdesátce můžete vydělávat třeba milion měsíčně, ale svých 57 dolarů dostanete stejně.

Co si myslíte o happeninzích?

Happeniny se mi líbí hodně, protože je to naprostý protiklad obrazu na stojanu.

Zcela zapadají do vaší teorie „pozorovatele“.

Přesně tak. Happeniny přinesly do umění prvek, který tam nikdo jiný nevnese: nudu. Udělat něco, co bude lidi nudit, mě nikdy nenapadlo! A to je škoda, protože to je moc pěkná myšlenka. Je to stejná myšlenka jako ticho Johna Cage v hudbě. Nikoho to dřív nenapadlo.

A Kleinovo „prázdno“.

Ano. Vnášet nové myšlenky se hodí právě jen při happeninzích. Obrazem nemůžete nudit. Samozřejmě, že by se vám to povedlo, ale v tom polodivadelním formátu je to jednodušší. A ta rychlost je také fascinující. Skutečný happening trvá maximálně dvacet minut, protože lidé u toho stojí. Někdy se ani nemají na co posadit. Už se to ale začíná měnit.

Ano, nabírá to značných rozměrů.

Dvě nebo tři hodiny. Na začátku zůstávali lidé stát, a když potom odcházel, objevila se benzínová sekačka na trávu a donutila všechny, ať vypadnou! Bylo to přehnané, ale pozoruhodné, protože to bylo opravdu nové a lidé z toho šileli.

Happeniny, které jsem viděl – ale bylo to jenom ve Francii –, mi přišly velmi erotické.

Ano.

Na začátku tomu tak nebylo?

Ne tak moc. Zatímco například u Jeana-Jacquesa Lebela je potřeba erotiky dost patrná.

Nedávno se konal striptýz homosexuála převlečeného za jeptišku.

Ano. Nevím, jestli jste viděl to, co se konalo před dvěma nebo třemi lety na bulváru Raspail, kde po sobě házeli oškubaná kuřata. To bylo strašlivé. Jindy se zase lidi váleli ve smetaně nebo v bahně. To je naprostá šílenost.

Jak vnímáte vývoj umění?

Já ho nevnímám, protože si říkám, jaká je ve výsledku jeho hodnota. Umění vymyslel člověk. Bez něj by neexistovalo. Ne všechny lidské výmysly za něco stojí. Umění není biologického původu. Působí na vkus.

Podle vás to není nutnost?

Lidé hovořící o umění mu přiznali funkci, když řekli „člověk potřebuje umění, aby se osvěžil“.

Ale žádná společnost není bez umění.

Žádná společnost není bez umění, protože za umění ho označují ti, kdo se na něj dívají. Jsem si jist, že lidé, kteří v Kongu vyráběli dřevěné lžice, které tolik obdivujeme v Muzeu člověka v Paříži, je nevyrobili proto, aby je Konžané obdivovali.

To ne, ale zároveň vytvářeli i fetiše, masky.

Ano, ale byly to hlavně náboženské fetiše. To my jsme náboženské věci označili za „umění“. U primitivních národů takové slovo neexistovalo. Udělali jsme to s myšlenkou na sebe samé, na vlastní uspokojení. Vytvořili jsme ho pouze pro vlastní výlučné použití. Trochu to připomíná masturbaci. Já na nezbytnost umění moc nevěřím. Dala by se vytvořit společnost, která umění odmítá,

Rusové k tomu neměli daleko. Není to žádná legrace, ale dalo by se to zvážit. To, co se pokusili provést Rusové, už teď s padesátkou států není možné. Země jsou v příliš velkém kontaktu, je mezi nimi moc komunikačních bodů.

Kdo jsou vaši přátelé?

Mám jich hodně. Nemám žádné nepřátele, nebo jen málo. Určitě se najdou lidé, kteří mě nemají rádi, ale já je ani neznám. Tím myslím, že to není otevřené nepřátelství, není to válka. V podstatě mám jenom přátele.

Kdo byli vaši nejlepší přátelé?

Samozřejmě Picabia, byli jsme řekněme v jednom týmu. Pierre de Massot je moc milý. Breton je také moc milý, ale k němu se jen tak nedostanete. Hraje si moc na velkého pána, je naprosto posedlý tím, co z něj zůstane budoucím generacím.

Viděl jste se s ním někdy v poslední době?

Ne, nebyl jsem se za ním podívat. Už si ani netroufám mu zavolat, je to směšné.

Musí vědět, že jste tady.

Ani se neobtěžuju. To je to, co mě štve, protože jsem o deset let starší. Myslím, že mám právo čekat, že se ozve, že zavolá nebo něco.⁶²

I papež už dneska jezdí na návštěvy!

Přesně tak! Jel do Jeruzaléma. Takže tomu nerozumím. Na druhou stranu nemám nic speciálního, co bych mu řekl. Tudíž by to byla jen taková přátelská návštěva ze slušnosti. Byl bych za ni rád, ale musela by se naskytnout nějak sama. Kdyby on vyvinul trochu snahy, hned bych odpověděl. To je všechno. O nic jiného nejde. Je to takové trošku složité přátelství, víte, co tím myslím? Nehrajeme spolu šachy, chápete?

S kým jste se teď během svého pobytu v Paříži setkal?

Jen s pár lidmi. Se spoustou lidí, kteří po mně chtěli články. Spíš profesní záležitosti.

Stejní otravové jako já.

Jako vy, přesně tak! Ne, chci tím říct, že se nic nezměnilo. Nikam moc nechodím. Pořád platí, že jsem radši doma. Samozřejmě mám rodinu. Moje žena má v Paříži vdanou dceru, se kterou se vídáme často, ale neviděl jsem se s lidmi, se kterými se člověk, když někdo přijede, normálně potká. Zajde za Tamtím, zajde za Malrauxem atd. Já nic takového nedělám. Nepotkávám se s nikým kvůli řešení nějakých více méně oficiálních záležitostí nebo konkrétních otázek. Skutečně vedu život číšníka.

Co celý den děláte?

Nic. Pořád někde pobíhám, protože člověk se nezastaví. Byli jsme v Itálii u malíře Baruchella, kterého mám rád. Dělá velké bílé obrazy a na nich malinkaté věci, na které se musíte dívat hodně zblízka. Z Itálie jsme jeli do Anglie. Opravdu jsem od svého příjezdu nevykonal nic důležitého. Navíc sem jezdím s tím, že si tady odpočinu. Odpočinu od ničeho, protože člověk je pořád unavený, i z toho, že je.

V New Yorku žijete aktivněji?

Ne. Je to to samé. Úplně to samé. Rozdíl je jen v tom, že v New Yorku vám volá míň lidí, snaží se vás sehnat míň lidí. To v Paříži je tomu právě naopak. Chtějí po vás podepsat petice, vtáhnout vás do hry, „zapojit“ vás, jak tomu říkají. Člověk cítí povinnost se tomu věnovat.

Jste jako Cézanne. Bojíte se, že vás zaháčkují?

Přesně tak. Je to tentýž postoj. Má to tak hodně lidí. Když to není literární hnutí, tak je to žena. To je stejné.

V loňském roce se v Creuzově galerii konala výstava, pro kterou tři mladí malíři, Arroyo, Aillaud a Recalcati, vytvořili sérii obrazů s názvem *Tragický konec Marcela Duchampa*⁶³. Ve svém manifestu vás tři odsoudili k smrti, protože se vám prý nedostává „dobrodružného ducha, svobody vynalézavosti, smyslu pro anticipaci a schopnosti překonat se...“. Viděl jste ty obrazy?

Samozřejmě. Bylo to v říjnu, těsně předtím, než jsem odjel.

Creuze mi zavolal, ať se na ně přijdu podívat. Chtěl mi vysvětlit, o co jde, a zeptat se mě, co má dělat, jestli nechci, aby je sundali. Řekl jsem mu: „Nelamte si s tím hlavu. Máte dvě možnosti, buď si chcete udělat reklamu, nebo nechcete. Mně je to jedno. Stačí, když se o tom nebude mluvit. Oni si chtějí udělat reklamu, to je všechno.“ Takže to vyšumělo.

Konala se demonstrace. Někteří surrealisté chtěli plátna roztrhat.

Ano, ale nemyslím si, že to udělali.

Ne, neudělali.

Chtěli dát text do deníku *Combat*. *Combat* to nevydal. Sepsali leták jako jakousi reakci na ten manifest. Vyšumělo to tak napůl. Pár redaktorů o tom chtělo psát. Řekl jsem jim: „Jestli chcete na ty mladíky být hodní, tak to udělejte.“ Pomalu se v těchhle věcech začínám orientovat. Jediná možnost popření je lhotejnost. Mám dojem, že jeden z těch tří malířů je pseudofilozof, spisovatel.

Ano, Aillaud. Je to syn architekta a velký intelektuál. Vůbec není hloupý.

Umí psát a to, co napsal, bylo dobré, i když to nic neznamenalo. Ale vyčítal mi věci, které nedávaly smysl.

Výčitka, že vám chyběl dobrodružný duch a vynalézavost, zní opravdu dost překvapivě.

José Pierre za mnou přišel s tím, že bude protestovat. Řekl jsem mu: „Nedělejte nic. Jestli jim chcete udělat reklamu, tak to udělejte, ale sám z toho nic mít nebudete, získají na tom jenom oni.“ Tak vypadá dětství umění reklamy.

Na posledním plátně z té série byl vyobrazen váš pohřeb.

To bylo moc pěkné.

Vaši rakev nesli Rauschenberg, Oldenburg, Martial Raysse, Warhol, Restany a Arman.

V uniformách amerických mariňáků. Přiznávám, že to bylo na pohled vtípné. Samotný obraz byl mizerný, ale na tom nezáleží. Muselo to tak být kvůli tomu, co chtěli dokázat. Bylo to namalováno mizerně, ale dost jasně. Pěkně se s tím nadřeli.

Co si myslíte o dnešní mládeži?

Mladí jsou prima, protože jsou aktivní. I když je to namířeno proti mně, to je jedno. Strašně moc přemýšlejí, ale nepřicházejí s ničím, co by už nebylo spojené se starým, s minulostí.

S tradicí.

Ano. A to je nuda. Nemůžou se toho zbavit. Jsem si jistý, že když se takoví lidé jako Seurat rozhodli do něčeho pustit, minulost jedním šmahem smazali. Udělali to tak i fauvisté, i kubisté. Vypadá to, že spojení s minulostí je dnes mnohem užší než v jiných obdobích tohoto století. Chybí tomu odvaha, originalita.

Co si myslíte o beatnicích?

Ty mám hodně rád. Je to nová aktivita mládeže. Je to moc fajn.

Zajímáte se o politiku?

Ne, vůbec ne. Nemluvme o ní. Nic nevím. Politice vůbec nerozumím a můžu jen konstatovat, že je to opravdu hloupá aktivita, která k ničemu nevede. Ať už přinese komunismus, monarchii, demokratickou republiku, pro mě je to to samé. Namítnete, že lidé musí dělat politiku, aby mohli žít jako společnost, ale to v žádném případě neospravedlňuje myšlenku politiky jako velkého samostatného umění. A přitom právě tak ji politici vidí. Mají dojem, že dělají něco mimořádného! Tak trochu jako notáři, jako můj otec. Styl těchhle lidí je stejný jako ten notářský. Pamatuji si otcovy listiny. Člověk by z toho jazyka umřel smíchy. Jazyk právníků ve Spojených státech je úplně stejný. Já politiku nežeru.

Znal jste se s Kennedym?

Ne, osobně ne. Moc se s umělci nesetkával. Jeho žena ano. Byl to moc milý, výjimečný muž, ale to už přesahuje oblast politiky. Když se výjimečný člověk do něčeho pustí, ať už je to pro vlastní zemi nebo ne, může dělat cokoli a zůstane mimořádný. Kennedy si vybral politiku.

Co si myslíte o de Gaullovi?

Už si o něm nemyslím nic. Když od mládí žijete ve stejné době... Je zhruba stejně starý, ne?

Je o tři roky mladší.

Byly doby, kdy byl hrdinou, ale hrdinové, kteří žijí příliš dlouho, jsou odsouzeni k pádu. To se stalo Pétainovi. Clemenceau umřel myslím poměrně brzo, ne?

Vůbec ne, umřel velmi starý!

Ale byl v důchodu a v kómatu. Každopádně si zachoval svou auru.

Ano, protože se stáhl. Nebo spíš byl stažen!

Tak já na to nemám názor. Lidé si na de Gaulla hodně stěžují. Poslouchám to, co říkají, ale ničemu nerozumím. Lidé mají zvláštní názory na peníze, příjem atd. To mě nikdy nezajímalo. Nerozumím.

Jaká je vaše oblíbená historická postava?

Historická? Nevím. Moc jich nemám, protože to nejsou lidé, kteří by mě nějak zvlášť zajímali, ať už se jmenují Napoleon, Caesar nebo nevím kdo! Většinou se to hrozně přehání. Ta pozice velké hvězdy vznikne z jaksi nafouknutých bezvýznamných historek. V minulosti to bylo to samé. Nestačí to k tomu, abychom se o dvě století později museli na ty lidi dívat, jako by byli v muzeu. Celé je to založené na vymyšlené historii.

Chodíte často do kina?

Docela často.

I v Paříži?

Ano. Byl jsem na Godardově filmu *Mužský rod, ženský rod*. To je vlastně jediný, který jsem viděl. Rád bych chodil častěji, ale nemáme na to čas. Člověk nic nedělá a nemá čas! Musí být opravdu odhodlaný jít do kina. Zvlášť v Neuilly, je to dálka.

V New Yorku chodíte častěji?

Když se naskytne příležitost. Pokud mám možnost, chodím jenom na veselé filmy, ne na žádné pitomé, pseudohistorické velkofilmy. Mám rád dobré, zábavné filmy.

Chcete se hlavně pobavit.

Ano, přesně tak! Nevěřím ve film jako vyjadřovací prostředek. Mohl by jím být možná později, ale stejně jako fotografie to není nic než mechanický prostředek, jak něco udělat. Nemůže konkurovat umění. Pokud bude umění dál existovat...

Jaká divadelní hra se vám naposledy líbila?

Viděl jsem *Paravány*. Geneta zas tak dobře neznám. *Balkón* jsem viděl v angličtině. *Paravány* se mi velmi líbily. Je to úžasné.

Čtete hodně?

Ne. Vůbec. Jsou věci, které jsem nikdy nečetl a nikdy je číst nebudu. Jako Proust. Nikdy jsem ho nepřečetl. Když mi bylo dvacet, Proust byl brán jako mnohem důležitější než Rimbaud nebo ostatní. Samozřejmě to byla jiná doba a úplně jiný směr. Ale stejně člověk neměl pocit, že ho musí číst.

A mezi současnými spisovateli?

Nic o nich nevím. Robbe-Grillet, Butor, nic o nich nevím. Nevím nic o současných spisovatelích, nových románech, nové vlně. Jednou jsem se pokusil s nepřilíš velkým zápallem jeden přečíst. Nezaujalo mě to natolik, abych to mohl hodnotit.

Co vám přijde zajímavé v literatuře?

Pořád ty stejné věci, které se mi líbily. Hodně Mallarmé, protože je v určitém smyslu jednodušší než Rimbaud. Pro ty, kteří mu rozumějí dobře, je asi až moc jednoduchý. Jeho impresionismus je současný tomu Seuratovu. Protože mu ještě úplně nerozumím, čtu si ho s velkým potěšením kvůli zvukové stránce, kvůli tomu, jak to zní. Působí na mě nejenom výstavba veršů nebo hloubka myšlenky. I Rimbaud musí být v jádru impresionista.

Chystáte se na dva měsíce do Cadaquès. Co tam budete dělat?

Nic. Mám moc pěknou a moc příjemnou terasu. Vyrobil jsem markýzu. Udělal jsem ji ze dřeva, protože tam fouká. Vyrobil jsem ji před třemi lety. Nevím, jestli se přes zimu nerozpadla. Budu vám posílat pohledy a dám vám vědět!

Je tahle markýza vaším posledním ready-madem?

To ani není ready-made, je vyrobená ručně.

Je váš život v Cadaquès jiný než v Paříži nebo v New Yorku?

Zůstávám ve stínu. Je to úžasné. Všichni ostatní naopak chodí na slunce, aby se opálili. Z toho mám hrůzu.

Na začátku našich rozmluv jste mi řekl, že slovo „umění“ asi pochází ze sanskrtu a znamená „dělat“. Neměl jste, kromě té markýzy, nikdy chuť použít ruce a něco „udělat“?

Ale ano. Měl. Dělán hodně rukama. Často něco opravuji. Vůbec se toho nebojím jako lidé, kteří neumějí opravit ani elektrickou zásuvku. Naučil jsem se základy, ale bohužel v těchto věcech nejsem moc zběhlý, ani přesný nebo precizní. Když při tom samém vidím některé své kamarády, musím obdivovat, jak jim to jde. Ale vždycky se mi to nějak povede. Baví mě dělat věci ručně. Dávám si pozor, protože hrozí návrat toho „rukopisu“, ale vzhledem k tomu, že nejde o umělecká díla, tak se nic neděje.

Nikdy nemáte chuť vzít do ruky štětec nebo tužku?

Hlavně ne štětec. Ale mohl bych. Kdyby mě napadlo třeba něco jako *Sklo*, tak bych to určitě udělal.

Co kdyby po vás někdo chtěl obraz a nabídl za něj 100 000 dolarů?

Ne, nedá se nic dělat! Během přednášky v Londýně jsem dvě hodiny odpovídal na otázky. Zeptali se mě: „Kdyby vám někdo nabídl 100 000 dolarů, šel byste do toho?“

Vyprávěl jsem jim historku z roku 1916, kdy mi Knoedler v New Yorku poté, co viděl *Akt sestupující se schodů*, nabídl 10 000 dolarů ročně. Za všechny moje výtvořky samozřejmě. Odmítl jsem, i když jsem nebyl bohatý. Klidně jsem mohl těch 10 000 dolarů přijmout, ale ne, hned jsem vycítil nebezpečí. Do té doby se mi dařilo tomu vyhýbat. V letech 1915–1916 mi bylo dvacet devět, takže jsem byl schopen se bránit. Říkám vám to jenom proto, abych vám vysvětlil svůj přístup. Dneska by to bylo stejné, kdyby po mně někdo něco chtěl a nabídl mi 100 000 dolarů.

Měl jsem menší objednávky, jako tu klec s cukrem, kterou si u mě objednala sestra Katherine Dreierové. Nutně ode mě chtěla něco mít.

Odpověděl jsem jí, že to přijmu pod podmínkou, že mě nechá udělat, co chci. Udělal jsem tu klec. Jí se strašně nelíbila. Prodala ji své sestře a té se taky strašně nelíbila. Prodala ji Arensbergovi, pořád za stejnou cenu 300 dolarů.

Kdybyste stejnou objednávku dostal dnes, přijal byste ji?

Kdyby v tom hrálo roli přátelství a kdyby mi nechali volnost, tak ano.

Co byste udělal?

Tak to nemám tušení. Nemůžu udělat obraz nebo kresbu nebo sochu. To rozhodně nemůžu. Musel bych dva nebo tři měsíce přemýšlet, než bych se pustil do něčeho, co by mělo smysl. Nemohlo by jít jenom o dojem, o zábavu. Muselo by to mít nějaký směr, nějaký význam. To je jediná věc, která by mě vedla. Nejdřív bych musel ten smysl najít. Váhal bych tedy, jestli přijmout.

Věříte v Boha?

Ne, vůbec. Na to se neptejte! Pro mě tahle otázka neexistuje! Je to lidský výmysl. Proč se o takové utopii vůbec bavit? Když si člověk něco vymyslí, vždycky je někdo pro a někdo proti. Je to šílená hloupost, že si vytvořil představu Boha. Tím nechci říct, že jsem ateista nebo věřící, nechci se o tom vůbec bavit. Taky vám nevyprávím o tom, co dělají včely v neděli, ne? To je to samé.

Znáte příběh vídeňských logiků?

Ne.

Vídeňští logikové vypracovali systém, podle kterého je všechno, alespoň jak jsem to já pochopil, tautologie, tedy opakování premis. V matematice to sahá od velmi jednoduchého po velmi složitý teorém, ale všechno leží v tom prvním teorému. Takže metafyzika: tautologie, náboženství: tautologie, všechno je tautologie kromě černého kafe, protože to se dá ověřit smysly!

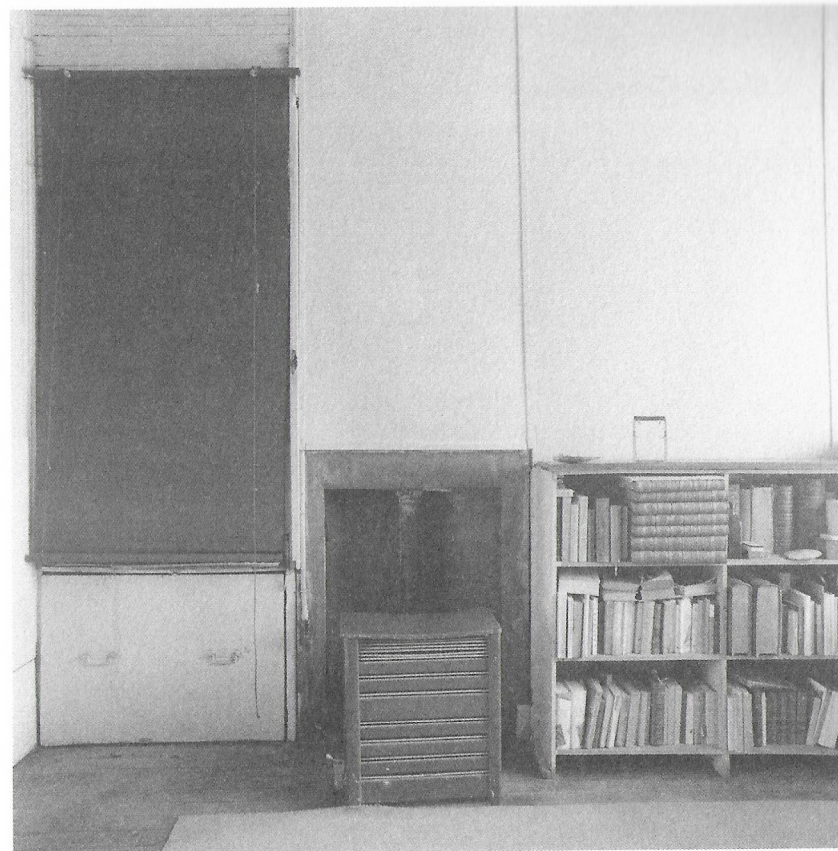
Oči vidí černé kafe, je to ověřené smysly, je to pravda. Ale zbytek je vždycky tautologie.

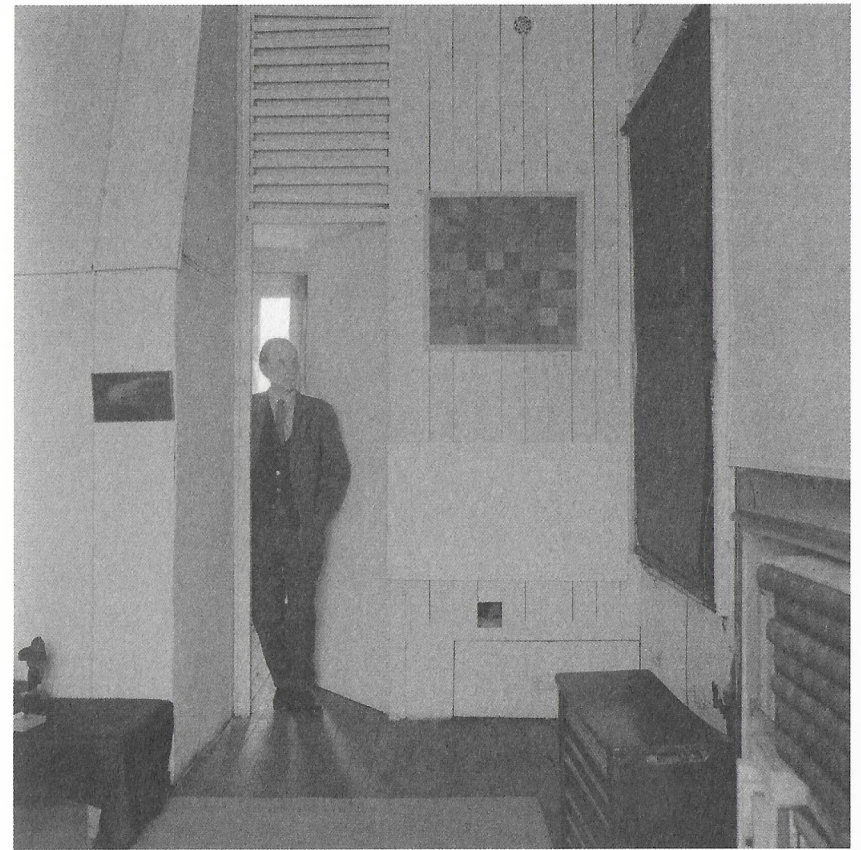
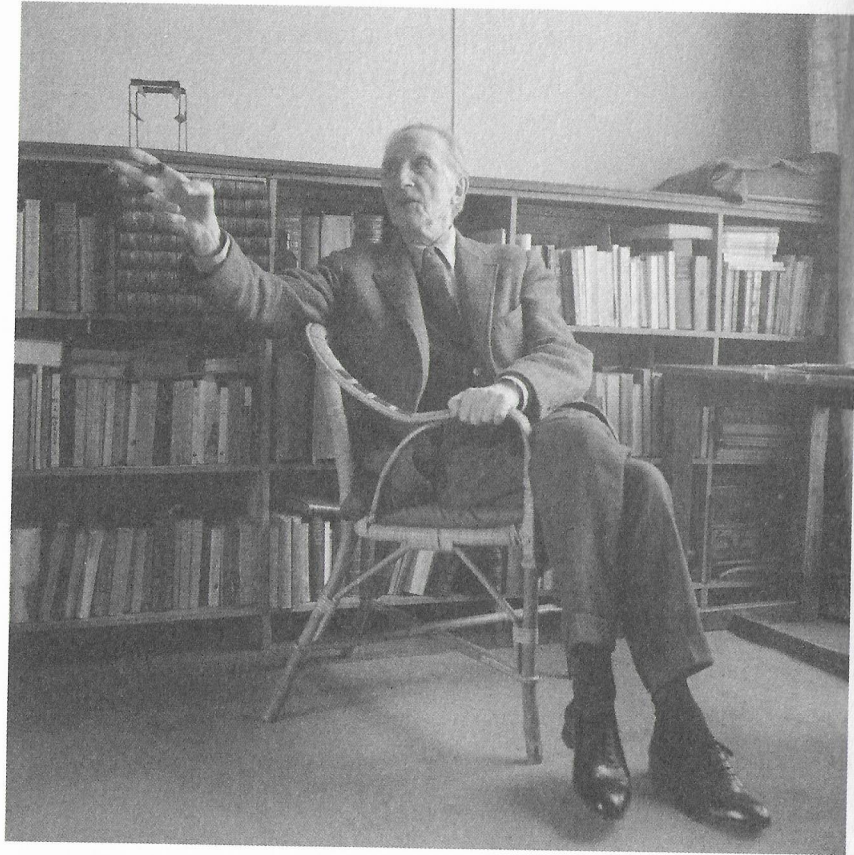
Myslíte na smrt?

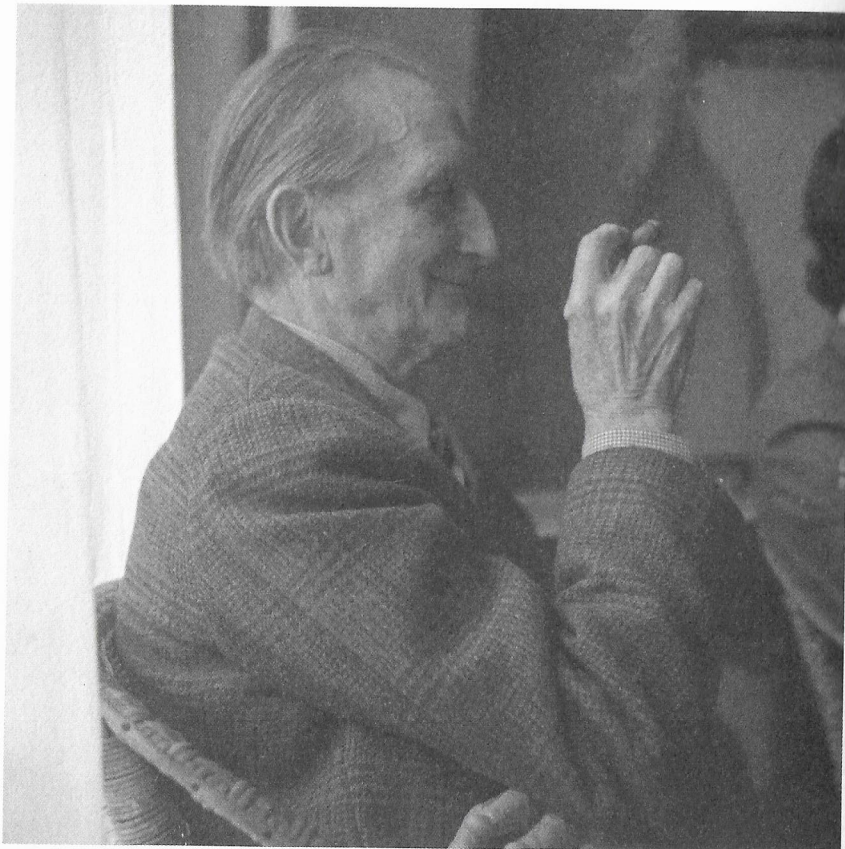
Co nejmíň to jde. Fyziologicky na ni musí člověk v mém věku občas myslet, když ho bolí hlava nebo si zlomí nohu. To se pak smrt objeví. Člověk je sám sobě navzdory jako ateista ohromen faktem, že úplně zmizí. Nedoufám v jiný život nebo v převtělování. Je to hodně nepříjemné. Stálo by za to všem těm věcem věřit, člověk by umíral s radostí.

V jednom rozhovoru jste řekl, že otázky novinářů vás většinou nudí k uzívání a že je jedna, kterou vám nikdy nikdo nepoložil a vy byste byl rád, kdyby to někdo udělal. Zní: „Jak se vám daří?“

Daří se mi velmi dobře. Zdravotně na tom nejsem vůbec špatně. Dělal mi myslím jednu nebo dvě na můj věk normální operace, jako třeba prostaty. Prošel jsem si nepříjemnostmi, které trápí všechny devětasedmdesátileté muže. Mějte se na pozoru! Jsem moc šťastný.







PŘEDMLUVA K PRVNÍMU VYDÁNÍ

TYTO rozhovory s Marcelem Duchampem probíhaly od dubna do června roku 1966 v jeho ateliéru v Neuilly, kde se ženou bydlí během toho půlroku, který každoročně tráví ve Francii. Je to poprvé, kdy se tento nejvíce fascinující a nejvíce matoucí vynálezce moderního umění uvolil takto podrobně a rozsáhle pohovořit a vysvětlit své jednání, reakce, pocity a rozhodnutí. Předtím ho zpovídali J. J. Sweeney pro americkou televizi v roce 1966 a v letech 1957 a 1968 Jean Schuster a Alain Jouffroy.

Duchampovi se věnuje jen málo publikací a jeho díla – která on sám lhostejně nazývá „věcmi“ – interpretují různě. Různí se také postoje, které mu byly přičítány, když se rozhodl nechat malování a následně veškeré výtvarné činnosti. Bylo tedy na Duchampovi samotném, aby vysvětlil, co řídilo jeho životní kroky. Dělá to s věcností, která ho nikdy neopouští a dodává jeho slovům neotřesitelnou důstojnost. Vytušíme v něm nejenom člověka povzneseného, ale také „nedotčeného“. Marcel Duchamp nechtěl svými tvůrčími kroky zavést nový revoluční jazyk, ale přijít s určitým myšlenkovým přístupem. Proto tyto rozhovory představují úžasnou morální lekci. Tento veskrze „francouzský“ syn normandského notáře, bratr malíře Jacquese Villona a sochaře Raymonda Duchampa-Villona,

by mohl být jednou z nejpřekvapivějších myslí onoho půlstoletí, které v oblasti umění zaznamenalo více výtvarníků než mravokárců. Celému americkému kontinentu otevřel cestu k živé malbě a zároveň sám sobě otevřel cestu ke svobodě. Jeho práce jedna po druhé ukazují postupné osvobozování jednoho člověka od rodiny, prostředí, doby, reality, umění dané doby, norem a tradičních prostředků. Proč? Duchamp odpověděl s humorem: „Od té doby, co generálové neumírají na koni, nemusí už malíři umírat u svých stojanů⁶⁴.“

Aktem sestupujícím se schodů, jehož vystavení na *Armory Show* v New Yorku v roce 1913 způsobilo pořádný skandál, se odpoutal od vnějších prostředků malířství a soustředil se pouze na jeho význam, jednak nad rámeček zobrazování, od kterého se již osvobodil, ale hlavně nad rámeček obsahu. Jeho absolutním cílem bylo přiblížit se pomocí vlastní výtvarné identity realitě vytvořeného objektu. Když chtěl například ukázat přechod panny v nevěstu, pohrdl pohybem a symbolem a spokojil se s „figurací“ ideje a formy v prostoru pomocí geometrie a matematiky, jako kdyby stavěl stroj schopný takovou operaci provést. Když prostřednictvím „redukce“ dospěl až do bodu, kdy už tvorbu nelze považovat za estetický produkt, ale za zcela osvobozenou „věc“, uzavřel se Duchamp do více méně naprosto nečinnosti. Je jedním z mála lidí, u něhož nás nepřekvapuje ani nešokuje, když ho slyšíme říkat: „Nedělám nic.“ Henri-Pierre Roché prohlásil, že „jeho nejlepším dílem je to, jak nakládá s časem“. A Marcel Duchamp odpovídá: „Možná. Ale co to vlastně znamená a co z toho zůstane?“ Celý jeho život je protkán těmito „proč“ a „jak“, která rozumně řešil pomocí „možná“ nebo „k čemu by to bylo“. „Měl jsem naprosto úžasný život.“ Marcel Duchamp z toho života udělal klidnou, tichou a odtažitou výzvu všemu, co omezuje, všemu, co uvěžňuje, všemu, co zatěžuje, a všemu, na čem ZÁLEŽÍ. Spustil naprostou a nezbytnou revizi nejenom obsahu a významu objektu, ale také chování tvůrce k němu. Umělci patřící do Nového realismu nebo objektového umění to pochopili. Duchampův ready-made byl po mnoho let považován za milou potrhlost. Až následně dosáhl výrazného ohlasu – umělec svou volbou záměrně mění prvotní účel objektu a připisujeme mu nečekané expresivní poslání. Půlstoletí

po *Kole bicyklu* a *Fontáně* dostává jeho umělecké gesto nový kladný náboj, kde se zjevuje jiný postoj tvůrce, situovaný v samotném srdci neopracované skutečnosti – díle od nynějška nabitým pronikavými schopnostmi. Pokud, jak tvrdí Duchamp, slovo „umění“ pochází ze sanskrtu a znamená „dělat“, tak už je nyní vše jasné.

Jeho činy a volby představovaly a následně způsobily morální hygienu, která v podstatě obrátila naruby vše, co kultuře a výtvarnému umění přinesla čtyři století humanismu. Zničily intelektuální pohodlí doby, která považuje muzea za kultovní místa a „mistry“ za polobohy jménem Picasso, Matisse nebo Mondrian. Marcel Duchamp si opět nasadil ten kouzelnický klobouk, nad jehož ztrátou naříkal starý Degas: „Naše tajemství teď vědí na každém rohu,“ říkal smutně. Nezkratný syn normandského notáře tato tajemství zase zahalil inteligencí, bystrostí a humorem. Nicméně Duchamp si na ten klobouk sedl. Mluví klidně a rozvážně, bez výbuchů emocí. Má neskutečnou paměť. Jeho slova nejsou výsledkem automatismu nebo zvyku, jako když člověk dělá už x-tý rozhovor, ale volby. Nesmíme zapomenout, že jedna z jeho poznámek zní *Conditions d'un langage: Recherche des mots premiers* [Postavení jazyka: hledání prvoslov]. Jenom jedna otázka u něj vyvolala živou reakci: ta předposlední, kdy se ho ptám, jestli věří v Boha. Můžeme si všimnout, že pro své výtvary často používá slovo „věc“ a pro tvůrčí činnost sloveso „dělat“. Hojně se objevují i výrazy jako „hra“, „je to zábavné“ nebo „chtěl jsem se bavit“. Ironicky se tak projevuje jeho nečinnost.

Marcel Duchamp má na sobě vždycky růžovou košili s úzkými zelenými proužky, bez ustání kouří doutníky (přibližně deset za den), jen zřídka se vypraví do Paříže, nevidá se skoro se žádnými přáteli, nechodí na výstavy ani do muzeí. Mladí malíři, kteří se na něj odvolávají, za ním zajdou jen málokdy a on sám se o své mimořádně velké pokolení také téměř nezajímá. „Jsem prototyp,“ říká. „Každá generace nějaký má.“ Ke všemu, co se kolem něj odehrává, se staví s neochvějně vyrovnaným nadhledem. Říká: „Neexistuje žádné řešení, protože neexistuje žádný problém.“ Je obrazoborcem hlavně vůči sobě samému, je hráčem jdoucím až na hranici náhody. Když se *Velké sklo*, které ho stálo osm let práce, rozbilo, neopravil ho v tom materiálním slova smyslu, naopak, s viditelným uspokojením toto znamení osudu přijal. Stalo se součástí jeho díla, kterému se ho před nehodou nedostávalo.

Marcel Duchamp je jedním z nejslavnějších mužů Ameriky. Už od roku 1913, kdy se jeho díla poprvé objevila na *Armory Show*, je zde považován za prvního a nejnynalézavějšího novátora doby, která se jen hemží umělci, tím lidským druhem, jenž je mu dle vlastních slov cizí. Duchamp je ve svém hledání absolutna Frenhoferem dvacátého století. Ovšem na rozdíl od Balzakovy postavy svá díla nespálil, ale opustil je, aby si dál žila svým vlastním životem, zatímco on jako bezcitný otec pokračoval ve své nevyzpytatelné kariéře se „silou, již si nedovedeme představit“, jak už před padesáti lety napsal Apollinaire.

Zatímco na druhé straně Atlantiku ho obklopuje zcela nová a oslňující sláva, kterou mu přinesly jeho děti, vnoučata, synovci, bratrance a příbuzní, od Rauschenberga po Jima Dinea, od Oldenburga po Rosenquista, ve Francii je Duchamp považován spíše za mýtus. Má to své důvody. Pozoroval jsem ho při inauguraci *Velkého koně* od Duchampa-Villona v galerii Louise Carrého: je hubený, mluví potichu, vypadá trochu nesvůj, umí s rozpačitou pokorou „zapadnout“ do publika, a díky tomu se jeho osoba jakoby ztrácí v pozadí. Vypadá, že je duchem někde jinde. Svým způsobem se má na pozoru před „divákem“.

Když si tyto rozhovory pročítal, napsal mi: „Je to jasné jako facka.“ Ano, nic se nezdá být přirozenější, průhlednější a jasnější než život, dílo a samotná osoba Marcela Duchampa.

P. C.

září 1966

PŘEDMLUVA KE DRUHÉMU VYDÁNÍ

TYTO *Rozmluvy* vyvolávají od svého vydání různé reakce. Někdo se pohoršuje nad stylem, který jsem pro naše konverzace zvolil, i nad vyjádřeními Marcela Duchampa, jejichž nepředvídatelné vyznění si občas protiřečí s tím, co řekl nebo napsal dříve, a vzbuzuje u některých (jsou to ti, co Duchampa skoro neznají) dojem, že jsem si je „vynutil“. Nářky, že „trochu nemístné nadšení a naléhání tazatele ‚donutily‘ Duchampa, člověka s výjimečnou pamětí a humorem, odpovídat stylem, jakým se baví ‚kámoši ve sportbaru‘, včetně témat, o nichž jeho přátelé vědí, jak moc je jimi znechucen“, by se mohly zdát úsměvné, pokud by triviálně neredukovaly Duchampa na pouhou hračku v rukách šikovného, ba dokonce machiavelistického zpovídatele.

Neméně komická je reakce jednoho kritika, který napsal: „Cabanne s ním vedl rozhovor jako s vítězem cyklistického závodu. Právě to se možná Duchampovi líbilo: namluvit Cabannovi, že žije život číšníka.“ Jiný se bavil tím, že za sebe postupně vyskládal mě, podle něj hloupé otázky, aby ukázal, že Duchampovy odpovědi nemohly být za takových okolností jiné než banální nebo lhostejné. Tuto a mnoho dalších reakcí komentátorů si lze vysvětlit tak, že každý má, nebo spíše je přesvědčen, že má, k výhradnímu užívání

svého vlastního Duchampa. Mumifikovali si ho a sterilizovali svými důvěrnými a nezpochybnitelnými znalostmi, o něž se rozhodně s nikým nehodlají dělit. Často z toho pak vznikaly velmi obskurní texty, nebo dokonce i téměř nečitelné knihy ohledně nějakého detailu nebo jednoho Duchampova díla, slova a postoje, jejichž interpretace ho velmi bavila, i když většinu z nich nečetl.

Nelze se přece smířit s tím, že by Duchamp, podle Bretona „nejinteligentnější člověk tohoto století“, mohl v našich *Rozmluvách* svá díla, slovy Géralda Gassiot-Talabota, „vysvětlovat tak nezáživně, odůvodňovat tak banálně“, když existují různé zarážející pokusy sahající od důkazu incestem po alchymistické experimenty i komplikovaná vysvětlení a vědecké analýzy, které neustále přicházejí s novými a přitom protichůdnými a rozporuplnými klíči. Jak použít tyto klíče k otevření dveří, „Je dáno“, že mají zůstat hermeticky uzavřené? Odmítnout Duchampovo „Je to jasné jako facka“, jímž uzavřel četbu těchto rozmluv, znamená zároveň nepřipustit, že mohl na svůj život i dílo pohlížet jasnozřivým pohledem a vysvětlovat své „věci“ jednoduchým a stručným způsobem bez složitých postranních myšlenek nebo tajných úmyslů. To by totiž pak většina odborných výkladů ohledně jeho života i děl byla bezpředmětná.

Možná nám uniklo, do jaké míry se Duchamp ve svých vlastních textech nebo vyjádřeních projevoval jednoduše, lakonicky, „banálně“. A také jak moc byla tato nenápadná aktivita „mluvky“ a „pisálka“ vždy v souladu s jeho stejně rozvážným a klidným životem, který byl někdy dokonce tak povrchní, že by si z toho celebranti jeho kultu zoufali. Autoritativním projevem a kritickou analýzou přehlušují pokojné šustění slov své modly.

Musíme zopakovat, že Duchamp tyto rozmluvy dlouho velmi pečlivě a pozorně pročítal, anotoval a v některých případech opravil nebo proškrtal. Vše je v nich vyjádřeno hovorovým a přímočarým jazykem, který použil schválně. Ukázal tím, že i ten nejbystřejší, nejpronikavější a intelektuálnímu hloubání nejnavyklejší duch nemá zapotřebí vyjadřovat se pomocí neproniknutelných mluvních prostředků. Tímto bylo dostatečně dokázáno, že osud bohatý na obsah, vlivy a vývoje, plný skandálů, výzev i odmítnutí, závisí zejména na představě, jakou si o něm každý sám udělal. To samé tvrdí Duchamp i o uměleckém díle.

V těchto *Rozmluvách* se skrývá několik chytáků, sem tam i známek ironie, nebo dokonce vytáček, jejichž smysl mohl vyjít najevo až o několik let později, když bylo po Duchampově smrti odhaleno jeho dílo *Je dáno: 1. vodopád, 2. svítíplyn*, na kterém ve vší tajnosti pracoval dvacet let, od roku 1946 do roku 1966. Zhroutila se tak podstatná část mýtu „zběhlého kněze“, který se zřekl veškerých forem uměleckého vyjadřování a zastával jasnou a otevřenou antimaliřskou a antisítnicovou pozici. Ti, kdo svůj systém kritického rozboru vystavěli na tomto odporu, výhradách a odmítání, zůstávali tiší jako pěna, i když jim to bohužel moc dlouho nevydrželo!

„Nemůžu udělat obraz nebo kresbu nebo sochu. To rozhodně nemůžu. Musel bych dva nebo tři měsíce přemýšlet, než bych se pustil do něčeho, co by mělo smysl. Nejdřív bych musel ten smysl najít.“ Když tohle Duchamp na konci našich rozmluv v květnu nebo červnu 1966 prohlásil, *Je dáno* už bylo dokončeno. Věděl tedy, že někdy v budoucnu, až bude po smrti a samozřejmě co nejdříve to bude možné, toto dílo popře jeho slova i činy, vnese do jím zastávaného postoje poslední a nezvratný rozpor a obdivovatelé stejně tak jako pomlouvači zažijí nepříjemné nebo zdrcující překvapení. A to možná vysvětluje ten sotva znatelný ironický úsměv, se kterým Duchamp z tohoto světa odešel.

V tom spočívá skutečný „skandál“ „Velkého Narušitele“. Dal nám na vědomí, že celý život a všechny činy jsou hra, a že smrt tuto hru nepřerušuje, ba naopak, dává jí jiný směr, dimenzi a záměr. Navíc svůj názor na poslední čin autora spojený s odhalením tohoto tajného díla ještě možná změníme, až budou vydány poznámky, náčrtky a „instrukce“, které práci na *Je dáno* doprovázely. Duchampovi cupovači jsou z toho v sedmém nebi.

On to očekával a bavil se tím, stejně tak jako předvídal, že mnohá prohlášení z našich rozmluv vyvolají živé reakce. Reakce jeho přítele a biografa Roberta Lebela, které byly zdaleka nejbystřejší a „nejlogičtější“, ho nepřekvapily. Se svou obvyklou jednoduchostí hovořil o svém „zážitku“ a neupřel těmto rozmluvám „od základu odlehčený charakter, způsobený samotným formátem“, ale dodal, že „sem tam obsahují vzpomínky určitého významu“. To neuniklo malíři Baruchellovi, který pochválil Duchampovu upřímnost v „autentickém svědectví, jež nesmí vynechat ten, kdo jednou bude

chtít o této velké a tajuplné postavě naší doby napsat seriózní studii“.

Podle Lebela bylo „přiznaným cílem“ našich rozmluv „zdiskreditovat umělce“ a hlavně, jak řekl Duchampovi během jednoho rozhovoru, „zdiskreditovat ho ve vás“. Vyčítal mu, že „vytrvale odmítal všechny ‚intelektuální‘ důsledky *Velkého skla*, na němž prý pracoval pouze v rovině technické a řemeslné“, i když ručně psané poznámky z let 1910–1920 týkající se jeho realizace podle Lebela potvrzují, jak „extrémně složitě“ Duchamp tehdy přemýšlel.

„Umění není podmíněno biologicky,“ odpovídal. „Je to jen taková hra mezi lidmi všech dob: malují, dívají se, obdivují, kritizují, směňují a mění. Představuje pro ně možnost, jak si ulevit od neutuchající potřeby rozhodovat mezi dobrem a zlem. Logicky jsem tedy měl své poznámky zničit, ale vzhledem k tomu, že ani logika není biologická, člověk se ztrácí v bludišti nelogických závěrů a dospěje k neracionálnímu ‚serialismu‘“.

Rozhovor Roberta Lebela s Duchampem proběhl několik měsíců po vydání *Rozmluv*, zatímco autor *Velkého skla* šel vesele od jedné retrospektivy ke druhé, a potvrdil jeho zálibení v rozporu, ba dokonce v provokaci, zejména co se týče citlivé otázky „multiplů“ ready-madů vytvořených s jeho souhlasem milánským obchodníkem Arturem Schwarzem. Rozhovor ukázal, jak volně zacházel Duchamp s formou, i když ohledně obsahu zůstával nadále nekompromisní. Činy mají stejně jako slova často několik rozporuplných, možná dokonce protikladných významů. Autor *Velkého skla* omlouvá činy ostatních a zároveň nepopírá ty své. I když je nemusí vždy považovat za správné, ve jménu svatosvaté svobody od nich neupouští.

Proto v rozhovoru s Robertem Lebelem zaujímá překvapivý postoj vůči Richardu Hamiltonovi, organizátorovi jeho retrospektivy v Tate Gallery v roce 1966, který neváhal na základě vlastního rozhodnutí vytvořit dost diskutabilní kopie Duchampových hlavních děl, včetně *Velkého skla*. I když ho tyto napodobeniny „nenaplnily radostí“, Duchamp nedává vinu Hamiltonovi, ale návštěvníkům výstavy. „Pokud se diváci spletli, je to jejich věc. Chodí do muzea jako do kostela. Baví se o tom dvě minuty a pak už je to nezajímá. Mezi námi, co se týče odlišení pravého od falešného, imitace od kopie, jedná se o šíleně stupidní technickou otázku.“

Mnohotvárný, paradoxní a matoucí Duchamp. Jeho texty, slova a „věci“, stejně jako studie jeho komentátorů, ukazují pokaždé jiného člověka – průhledného i složitého, smířlivého i provokujícího. Jeho chování i činy mají několik úrovní, stejně jako půda obsahuje několik souběžných nebo promísených geologických vrstev.

Duchamp nám názor na sebe nevyvrací, on ho *kazí*. Jedná pomocí umění, jazyka i sebe sama, používá důvtipné, tajné a složité procesy, které jsou stejně tak transgresemi jako transcendencemi. Nebo vytáčkami. A dvojznačnostmi. Ne náhodou sám sebe nazýval „inženýrem ztraceného času“, což je název, který jsme se souhlasem paní Duchampové dali tomuto novému vydání rozmluv.

Jedna mladá žena na základě rozhovorů s ním poznamenala, že se stejně jako obyvatelé Orientu „k pravdě dostává přes tisícero oklik“ a odpovídá „bez váhání na jakoukoli otázku“. Tento stručný Duchampův portrét si jistě zaslouží dlouhých komentářů. Všichni si ho uzurpují, ale on nepatří nikomu a všem se vysmekne. Nikdo k němu nemá klíč a nikdo jeho tajemství nikdy neodhalí. Zvláště když žádné tajemství ani klíč neexistují.

P. C.
říjen 1976

PŘEDMLUVA KE TŘETÍMU VYDÁNÍ TI, KDO JEŠTĚ HLEDAJÍ

Věnováno paní Alexině Duchampové.

TA novina se provalila devět měsíců po jeho smrti, 2. října 1968, jako blesk z čistého nebe: Marcel Duchamp, který vždy tvrdil, že definitivně upustil od veškeré umělecké aktivity, a ironicky hovořil o „umělcích-malířích“, od roku 1946 dvacet let tajně pracoval na komplexním díle, odhaleném v Muzeu umění ve Filadelfii v červenci roku 1969. Věděli o tom pouze vykonavatel jeho poslední vůle William C. Copley, jeho žena Alexina, přezdívaná Teeny, a jeho nevlastní syn Paul Matisse. Během newyorských „milostných schůzek“, ze kterých si jeho žena dělala legraci, ve skutečnosti nenápadně chodil nejdříve do ateliéru na 14. ulici a potom do čísla 80 na East 11th Street, kam své „neznámé mistrovské dílo“ kus po kuse přepravoval. Podepsal ho na podzim roku 1966 a uvědomil Copleyho, že je patnáct let zakázáno ho fotografovat. *Je dáno: č. 1 vodopád, č. 2 svítíplyn*, název převzatý z jedné poznámky v *Zelené krabici* z roku 1934, je jeho erotickou i milostnou poslední vůlí.

Návštěvník filadelfského muzea nejdříve s překvapením spatří stará dřevěná vrata od stodoly v cihlovém portálu. Přistoupí k nim, ale

vrata jsou zavřena. Ze zvědavosti se podívá dvěma dírami umístěnými ve výšce očí a objeví zvláštní podívanou. Ve větvích a listí tam na zádech leží nahá žena, jejíž hlava není vidět, a v napřažené ruce drží Auerovu lampu (osvětlenou elektricky). V pozadí je retušovaná fotografie krajiny zaplavená nereálným světlem a před ní vodopád poháněný motorem. Celé to působí stísněně, podezřele a záhadně. Duchamp kompozici sestavil velmi pečlivě, vrata a cihly nechal dovézt z oblasti Cadaquès, kde trávil letní dovolenou, a sepsal obrázkový „manuál“ s návodem, jak tuto „demontovatelnou přibližnost“ dodanou po kusech nainstalovat.

Divák s očima přilepenýma na otvory pocítí nepopsatelný neklid. Co se stalo? Došlo ke zločinu? Ke znásilnění? Jde o následky sadistického činu? Sádrové tělo nahé ženy je pokryto prasečí kůží v barvě lidské tkáně. Doširoka roztažená stehna odhalují holé a nateklé androgynní přirození a její tvář zakrývají vlasy v barvě „špinavá blond“ (podle Duchampa).

Je dáno předcházely v letech 1946–1948 přípravné studie nahé postavy nakreslené tužkou, poté demontovatelná konstrukce celku sestavená ze dřeva a sádry v jeho ateliéru a doplněná několika náčrtů. To vše dokazuje, že Duchamp už měl v hlavě přibližné dispozice své sestavy i pozici nahé ležící ženy, posledního vtělení *Nevěsty svlékané*. Dále vytvořil pomocí tužky, fotografie, papíru a vosku koláž na lepenkovém podkladu a kvaš na průhledném perforovaném plexiskle, kde si upřesnil tvar a obrysy postavy, jejíž některé anatomické detaily můžeme najít v erotických předmětech z roku 1950. Další studii ženy sestávající z nabarvené kůže na sádrovém reliéfu se sametovým podkladem, která je téměř stejná jako akt v konečném díle, věnoval Duchamp „z celého srdce“ v letech 1948–1949 Marii Martinsové z Rio de Janeira a dnes ji nalezneme v Moderna Museet ve Stockholmu. Jako té předchozí jí chybí hlava a má useknuté končetiny. Její rozevřené a oholené pohlaví působí odpudivým a zneklidňujícím dojmem znetvoření. V těchto dílech a v podivné nahotě *Je dáno* se projevuje Duchampův zájem o modelování lidských tělesných tvarů i jeho posedlost ženským oholeným pohlavím. Man Ray ve své autobiografii *Autoportrét* vzpomíná na to, jak v roce 1920 natáčel Marcel v New Yorku film (záhy toho nechal), kde měl oholit ohanbí mladé nahé ženy ležící ve stejné pozici jako v *Je dáno*. Jeho první

manželka Lydie Sarrazin-Levassorová ve svých *Vzpomínkách* vypráví, jak jí Marcel během jejich jepičího manželství, trvajících od června do října roku 1927, nutil „provádět celkovou epilaci“.

Je dáno rázně a ironicky popřelo Duchampova slova, jimiž hlásal nečinnost a odmítal vytvořit jakékoli další dílo. Byla to jen zástěrka pro dlouhou a důkladnou práci na posledním díle, které se stejně jako *Velké sklo* nepodobalo ničemu, s čím jsme se doposud setkali. Opravdu to není ani obraz, ani socha, ani prostředí, ani mechanické nebo optické cvičení, ale tohle všechno najednou. Divák se cítí zapojen, znepokojen a chycen do pastí pozoruhodným procesem, který ho nutí k neobvyklému způsobu dívání. *Je dáno* lze vidět pouze přesouváním oka z jedné díry do druhé, od Zamilovaného starého mládence k nedostupné kořisti.

Duchamp byl po smrti rozcupován bezpočtem dědiců. Žádný umělec neměl tak výjimečné a různorodé, podle některých až katastrofické potomstvo. Žádný zesnulý nebyl rozsápán s takovou směsicí úcty a nadšení. A on si přitom vždy zachovával odstup vůči jakémukoli hnutí a na konci života prohlásil: „Nikomu nic nedlužím a nikdo nic nedluží mně“, i když na rozdíl od Cézanna neřekl: „Pokud se pokusí mým jménem vytvořit školu, řekněte jim, že nikdy nepochopili a neměli rádi to, co jsem dělal.“ Rozhodnutí odhalit poslední dílo až po smrti dokazuje, že co se stane po Duchampovi, mu bylo úplně jedno. Bylo mu to naprosto lhostejné, stejně jako mu za života byly lhostejné všechny komentáře i odborné výklady. Dokonce si liboval v tom, že jejich autorům dával falešné stopy. Marc Le Bot o něm zcela opodstatněně řekl, že je „mistr v tom, jak si myslet naprosto cokoli“. Byl varován před přebujelým dědictvím? Pokud se nám ready-made dnes zdá nevyhnutelný, je to proto, že se dotýká veškerého umění. Zbožné odkazování na Duchampa dlouhá léta vyvolávalo pseudoobrazoborecké záškuby u jeho následovníků, kteří se snažili v jeho poznámkách, náčrtcích a dokumentech v různých *Krabicích* objevit tajemství toho, jenž byl vnímán jako osoba odpovědná za největší sociokulturní převrat století. Zpochybňovat ho bylo bráno velmi špatně, popírat ho byla svatokrádež. Ale je pravda, že různé proudy, které souběžně nebo jeden po druhém následovaly po pop artu a kinetismu, jako minimalistické umění, konceptuální umění, art & language, arte povera, body art, performance, instalace

a další přístupy spojené s apropriací, vytyčily evoluční křivku vlivu a duševní rozměr ready-madu, z něhož se stala povinná fáze pro postduchampovské fundamentalisty. K nim nutně patří i terorističtí kutilové, velcí kněží kultu vzácného odpadu a fetišistických hraček povznesených na úroveň vysokého umění.

Ready-made i vynálezce tohoto konceptu získali posvátný status. K tomu se ještě přidala snaha „estetizovat“ proces, který sám autor chtěl strategicky nechat zcela neestetický. Někteří umělci i kritici si mysleli, že v jeho díle objevili projev nové krásy, což by bylo radikálně v rozporu s jeho účelem, když pomineme tu „krásu lhostejnosti“, kterou mu dal Duchamp. Jednalo se jen o další překroucení. Duchamp pravděpodobně neměl ponětí o dosahu, který kultovnímu mýtu jeho osoby přičítal tehdy ještě málo známý německý umělec Joseph Beuys. I když uznával význam ready-madu, soudil, že Duchamp nepřijal zodpovědnost za následky svého zakladatelského gesta z roku 1917 – pisoáru nazvaného *Fontána*. Konkretizoval to v kritickém diagramu vytvořeném s Wolfem Vostellem během jedné akce v Düsseldorfu v roce 1964 s názvem *Ticho Marcela Duchampa je přečeňováno*. Podle jeho názoru měl Duchamp v duchu svých činů vyvinout metodu pro osvobozující překonání tradičního vnímání uměleckého díla, ale jemu stačilo šokovat buržoazní publikum, pak se odmlčel a věnoval se šachům. „Tu teorii, kterou mohl vyvinout, teď vyvívám já...“ prohlásil Beuys⁶⁵. Nepřetržitá záplava slov z jeho strany měla asi za cíl vyplnit to „přečeňované“ Duchampovo ticho.

Neméně ostrý byl text nazvaný *Obviňuji Marcela Duchampa*, který vydal Thomas B. Hess v roce 1965 v časopise *Art News*, jehož byl šéfredaktorem. Vinil zde Duchampa z toho, že „s katastrofálními následky míchal umění a život. Přestal malovat, ale nadále se držel světa umění. (...) Když se v roce 1923 Duchamp vzdal umění ve prospěch šachů (...), hlásal, že malířství je v úpadku, ale přitom nikdy neopustil společnost mecenášů umění. Naopak, stal se svým vlastním knězem a kamarádil se se všemi. Umění, umění, umění, umění, umění.“

Ti, kdo Duchampa uctívají za jeho obrazoborecké gesto, nejsou ti samí, kteří zpochybňují fetišizaci ready-madu a jeho osoby. I když

65. Rozhovor s Irmeline Lebeerovou v *Cahiers du musée national d'Art moderne*, Paříž, č. 4, 1980.

Duchamp odsoudil sítnicovou malbu a zároveň popíral estetismus, Motherwell, Ryman, Reinhardt a dokonce i Pollock přesto uznávají, že hrál významnou roli při překonávání ideje uměleckého díla. Harriet a Sidney Janisovi napsali v březnu 1945 v zásadním článku do zvláštního čísla časopisu *View* věnovaného Marcelu Duchampovi, že „studnice nápadů tvořená tvůrčími idejemi a technikami Duchampova díla zůstává zatím z velké části nevyužitá. Čerpání z těchto zdrojů přinese nové generaci malířů, kteří nesou odpovědnost za budoucnost malířství 20. století, bohatou úrodu...“

John Cage se kruhu svých přátel na Black Mountain College, k nimž patřil i Rauschenberg, vyznával ze svého obdivu k Duchampovi už od konce 40. let. K dadaistickému mistrovi choval naprosto překvapující úctu, jak se dočteme v poznámkách z roku 1963, které ve francouzštině vyšly v roce 1970 pod názvem *Silence*⁶⁶. Jeho vystupování je podle Marcelina Pleyneta⁶⁷ „dáno zejména odstupem vůči lidem stejné generace (Cage se narodil v roce 1912, v témže roce jako Pollock), kteří tehdy ve Spojených státech určovali směr současného malířství...“. Ve svých *26 prohlášeních o Marcelu Duchampovi* vyčítá Cage Pollockovi, že se velmi spletl, když pro film Hanse Namutha vytvořil malbu na sklo, protože se snažil udělat to samé, co Duchamp s *Velkým sklem*, ale chování obou umělců i technika a účel těchto dvou děl na skle jsou nesrovnatelné. Je ale pravda, že k mnoha umělcům se duchampovské poselství dostalo právě díky Cageovi.

Takto vzniklo jedinečné spojení mezi proudy, které Duchamp inspiroval, nebo ze kterých vzešel, a mladými americkými malíři. Když zároveň vezmeme v potaz i Massonův vliv na Pollocka, musíme se společně s Marcelinem Pleynetem ptát: „A co kdyby skutečnými dědici dadaismu, surrealismu a ready-madů byli Pollock, Newman, Motherwell a Rothko...?“ Podle Josepha Mashecka⁶⁸ se musíme přestat donekonečna zabírat ready-madem a nazírat na Duchampovo dílo i jinak než z pouhého hlediska problematiky umění objektu. Masheck

66. V češtině vyšlo pod názvem John Cage, *Silence*, tranzit, Praha, 2010. (pozn. ed.)

67. Marcelin Pleynet, *Les États-Unis de la peinture* [Spojené státy malířské], Paříž, Seuil, 1986.

68. Rozhovor s Irmeline Lebeerovou v *Cahiers du musée national d'Art moderne*, Paříž, č. 4, 1980.

analyzuje jeho vztahy s prostředím abstraktního expresionistického malířství obohaceného o přínos surrealistů, kteří do New Yorku emigrovali během druhé světové války. Píše, že „v jejich kruhu byl Duchamp velmi společenským dadaistickým sirotkem první světové války“, a předestírá důvody, na jejichž základě si lze představit, jaký měl Duchamp vliv – nezapomeňme, že sám býval malířem – a to zejména na Motherwella. To on mimochodem přišel s nápadem na sbírku *The Dada Painters and Poets. An Anthology* [Dadaističtí malíři a básníci. Antologie], 1951 a pomohl Motherwellovi s jejím sestavením. Hrál také významnou roli při vzniku newyorské galerie Peggy Guggenheimové Art of This Century. Byla to Pollockova galerie, chrám „drippingu“, a sám Duchamp tam sestavil slavné, sedm metrů dlouhé dílo *Mural*, které Pollock vytvořil pro Peggyin byt. I když vztahy mezi těmito dvěma muži byly problematické, je prokázáno, že Pollock urputně trval na tom, aby Marcel jeho dílo schválil, čímž od něj žádal hodně, protože Duchamp si vždy zachovával svou zdrženlivost a odstup. Matta, který se s Duchampem seznámil v roce 1938 a jehož Duchamp označil za „nejhlubšího malíře své generace“, objevil význam mechanické morfologie *Velkého skla* v roce 1943. Jako poctu namaloval *Staří mládenci dvacet let poté*⁶⁹, kde s humorem navazuje na složitý centrální mechanismus *Nevěsty svlékané svými mládenci, dokonce*. Určitým způsobem bude hrát roli „přechodu“ (duchampovský termín) mezi surrealismem, Duchampem a mladou americkou generací.

Neexistuje téměř žádný newyorský umělec, pokud máme věřit Josephu Masheckovi, který by nestál když ne o názor, což bylo vysoce nepravděpodobné, tak alespoň o pohled dadaistického mistra, se kterým většina vystavovala. Neovlivnil je ani tak ready-made, jako spíše kacířská ideologie a provokativní síla, jíž byl Duchamp nositelem. Rauschenberg integruje ready-mady do malířského kontextu „action painting“, neodadaistická syntéza otevírá cestu popartu. Uvolněnější a méně kritický Jasper Johns odlévá z bronzu předměty natolik banální, jako jsou žárovky, svítilny nebo krabice naplněné štětcí. Jeho „ruční“ malby terčů, vlajek, šuplíků a map, které se tváří jako falešné ready-mady – když by bývalo stačilo po

69. Anglický název *The Bachelors Twenty Years After*. (pozn. ed.)

Duchamp odsoudil síticovou malbu a zároveň popíral estetismus, Motherwell, Ryman, Reinhardt a dokonce i Pollock přesto uznávají, že hrál významnou roli při překonávání ideje uměleckého díla. Harriet a Sidney Janisovi napsali v březnu 1945 v zásadním článku do zvláštního čísla časopisu *View* věnovaného Marcelu Duchampovi, že „studnice nápadů tvořená tvůrčími idejemi a technikami Duchampova díla zůstává zatím z velké části nevyužitá. Čerpání z těchto zdrojů přinese nové generaci malířů, kteří nesou odpovědnost za budoucnost malířství 20. století, bohatou úrodu...“

John Cage se kruhu svých přátel na Black Mountain College, k nimž patřil i Rauschenberg, vyznával ze svého obdivu k Duchampovi už od konce 40. let. K dadaistickému mistrovi choval naprosto překvapující úctu, jak se dočteme v poznámkách z roku 1963, které ve francouzštině vyšly v roce 1970 pod názvem *Silence*⁶⁶. Jeho vystupování je podle Marcelina Pleyneta⁶⁷ „dáno zejména odstupem vůči lidem stejné generace (Cage se narodil v roce 1912, v témže roce jako Pollock), kteří tehdy ve Spojených státech určovali směr současného malířství...“. Ve svých *26 prohlášeních o Marcelu Duchampovi* vyčítá Cage Pollockovi, že se velmi spletl, když pro film Hanse Namutha vytvořil malbu na sklo, protože se snažil udělat to samé, co Duchamp s *Velkým sklem*, ale chování obou umělců i technika a účel těchto dvou děl na skle jsou nesrovnatelné. Je ale pravda, že k mnoha umělcům se duchampovské poselství dostalo právě díky Cageovi.

Takto vzniklo jedinečné spojení mezi proudy, které Duchamp inspiroval, nebo ze kterých vzešel, a mladými americkými malíři. Když zároveň vezmeme v potaz i Massonův vliv na Pollocka, musíme se společně s Marcelinem Pleynetem ptát: „A co kdyby skutečnými dědici dadaismu, surrealismu a ready-madů byli Pollock, Newman, Motherwell a Rothko...?“ Podle Josepha Mashecka⁶⁸ se musíme přestat donekonečna zaobírat ready-madem a nazírat na Duchampovo dílo i jinak než z pouhého hlediska problematiky umění objektu. Masheck

66. V češtině vyšlo pod názvem John Cage, *Silence*, tranzit, Praha, 2010. (pozn. ed.)

67. Marcelin Pleynet, *Les États-Unis de la peinture* (Spojené státy malířské), Paříž, Seuil, 1986.

68. Rozhovor s Irmeline Lebeerovou v *Cahiers du musée national d'Art moderne*, Paříž, č. 4, 1980.

analyzuje jeho vztahy s prostředím abstraktního expresionistického malířství obohaceného o přínos surrealistů, kteří do New Yorku emigrovali během druhé světové války. Píše, že „v jejich kruhu byl Duchamp velmi společenským dadaistickým sirotkem první světové války“, a předestírá důvody, na jejichž základě si lze představit, jaký měl Duchamp vliv – nezapomeňme, že sám býval malířem – a to zejména na Motherwella. To on mimochodem přišel s nápadem na sbírku *The Dada Painters and Poets. An Anthology* [Dadaističtí malíři a básníci. Antologie], 1951 a pomohl Motherwellovi s jejím sestavením. Hrál také významnou roli při vzniku newyorské galerie Peggy Guggenheimové Art of This Century. Byla to Pollockova galerie, chrám „drippingu“, a sám Duchamp tam sestavil slavné, sedm metrů dlouhé dílo *Mural*, které Pollock vytvořil pro Peggyin byt. I když vztahy mezi těmito dvěma muži byly problematické, je prokázáno, že Pollock urputně trval na tom, aby Marcel jeho dílo schválil, čímž od něj žádal hodně, protože Duchamp si vždy zachovával svou zdrženlivost a odstup. Matta, který se s Duchampem seznámil v roce 1938 a jehož Duchamp označil za „nejhlubšího malíře své generace“, objevil význam mechanické morfologie *Velkého skla* v roce 1943. Jako poctu namaloval *Starší mládenci dvacet let poté*⁶⁹, kde s humorem navazuje na složitý centrální mechanismus *Nevěsty svlékané svými mládenci, dokonce*. Určitým způsobem bude hrát roli „přechodu“ (duchampovský termín) mezi surrealismem, Duchampem a mladou americkou generací.

Neexistuje téměř žádný newyorský umělec, pokud máme věřit Josephu Masheckovi, který by nestál když ne o názor, což bylo vysoce nepravděpodobné, tak alespoň o pohled dadaistického mistra, se kterým většina vystavovala. Neovlivnil je ani tak ready-made, jako spíše kaciřská ideologie a provokativní síla, jíž byl Duchamp nositelem. Rauschenberg integruje ready-mady do malířského kontextu „action painting“, neodadaistická syntéza otevírá cestu popartu. Uvolněnější a méně kritický Jasper Johns odlévá z bronzu předměty natolik banální, jako jsou žárovky, svítílny nebo krabice naplněné štětcí. Jeho „ruční“ malby terčů, vlajek, šuplíků a map, které se tváří jako falešné ready-mady – když by bývalo stačilo po

69. Anglický název *The Bachelors Twenty Years After*. (pozn. ed.)

Duchampově vzoru zvolit skutečný terč, skutečnou vlajku a skutečně šuplíky –, se jako malířské objekty nestavějí proti odsouzení toho, jenž zavrhl „intoxikaci terpentýnem“, ale spíše potvrzují to, co by po něm mohlo z malířství zůstat. Jeho složky, tah štětcem, barva, materiál, figura, podklad, kompozice a světelné efekty zůstávají nicméně v úzkém spojení s běžným předmětem.

Několik popartových umělců se vydalo cestou expresivní nutnosti překonání objektu: Rosenquist se svými obrovskými rozkouskovanými obrazy, které znovu skládal do velkých formátů, Jim Dine s náhradím zakoupeným v železářství a obrazy předmětů nebo oblečení každodenní potřeby, Warhol, jehož příkladná pasivita – jeho sítotisky na plátně nevyžadují žádné malířské umění ani znalosti – odkazuje na duchampovské otcovství. Tato spojitost se zdá být ještě zjevnější, i když dvojznačná, u *Krabice Brillo*. Jedná se o falešné ready-mady, protože je nelze znovu použít k původnímu účelu, zatímco u „skutečných“ ready-madů, jako je *Fontána*, *Past* nebo *lopata na sněh* v *Před zlomenou ruku*, to možné je. Ale *Krabice Brillo* zůstávají falešné i jako repliky, protože je to sítotisk na dřevě a chybějí jim skutečné a sériově vyráběné supermarketové obaly. U Duchampa je tvůrčí jednání myšlenkovým krokem, zatímco u Warhola, který byl příliš otevřeně antiintelektuální, aby tyto mechanismy přijal, není přechod intelektualizován. A kromě toho se od svého vzoru lišil i svým systémem založeným na kvantitě. Nechal své *Marilyn* nebo *Květiny* hojně rozšířit, vsadil na ready-mady, a tím začlenil umělecké předměty do anonymní masové výroby. Zatímco Duchamp zavedl princip jedinečnosti, popartoví umělci sázejí ve snaze o komerční využití na princip multiplů a stavějí tak umění a ne-umění na stejnou úroveň, aniž by jedno slibovalo více než druhé.

Strategické a spekulativní pojetí ready-madu najdeme i u Manzoniho a následně u Broodthaerse. První ho vyjádřil v *Nekonečné čáře*, dlouhé sedm tisíc dvě stě metrů a vyznačené na novinovém papíře, druhý vymezoval objekt vzhledem k historickému a teoretickému modelu, který definuje jeho podmínky existence, následně bořil jeho tradiční způsob fungování a dával mu nový význam, složený z mnohačetných vztahů.

Christo objekt obaluje, Spoerri ho přilepuje, César ho stlačuje, Tinguely, marnotratný syn přímého Duchampova a Rousselova

dědice Caldera, vynalezl v roce 1959 své *Metamatics*, malířské stroje pohybuující se ve věčné virtualitě automatické metamorfózy. Stejně jako ready-mady vyžadují nový přístup k realitě a stejně jako ony si drží odstup vůči ostatním uměleckým jevům. Duchamp je viděl v galerii Iris Clertové a tento fakt mu neunikl. Zmínil se o tom po návratu do New Yorku, a když se tam napřesrok Tinguely objevil, jeli se společně podívat na jeho díla do filadelfského muzea. Zrodilo se mezi nimi velké přátelství, naplněné oboustranným hloubáním. Nedonutil ready-made svou nepohyblivostí sochařství k tomu, že se stalo pohyblivé? Při svém pobytu na Massachusetts Institute of Technology v roce 1968 vytvořil Takis v rámci své série *Mořská oscilace (Hydrodynamika)* dílo *Nekonečně se točící Duchampovo kolo od bicyklu*, které navazuje na slavný ready-made z roku 1913 a hybnou silou vody mu navrácí mobilitu. Byla to pocta tomu, kdo ho po vzájemném setkání v roce 1961 povzbudil v bádání a označil za „veselého rolníka magnetických polí a ukazatele dopravy z měkkého železa“⁷⁰.

Arman hromadí, rozbíjí nebo dekomponuje. Zapojení objektu do situace, vědomí jeho agresivity a toho, jak zaplavuje naši společnost, u něj vyvolává pochvalný jásot i kritické odhodlání. Ready-mady, které byly považovány za extrémní prvky dadaistické negativity, se stávají morfologickými prvky jazyka, jemuž Arman dodává kvantitativní syntax a poezii. Díky svému koherentnímu a kompozičně dokonale vypracovanému expresivnímu rejstříku překonal čistě industriální a přehnané uctívání newyorského gurua, dadaistického mistra a průkopníka umění-hry. Součástí duchampovského pokolení se stal i Robert Filliou, protože v roce 1969 vytvořil *Pro Duchampa* – kolo od bicyklu nasazené na dřevěnou bednu s postříbřeným povrchem a nápisem „The End“ – ale nenechal se zlákat ke zneužití lekce starého mistra ve prospěch komercializace, která podle něj zůstává hlavní příčinou degradace umění. Se stejnou mírou zápalu i seriózností se věnoval anti-umění, obecnému zesměšňování

70. „Gai laboureur des champs magnétiques et indicateur de chemins de fer doux“. „Veselý rolník“ je odkaz na skladbu Roberta Schumanna *Veselý rolník při návratu z práce*. „Magnetická pole“ je odkaz na Bretonovy a Soupaultovy automatické texty a také na Takisovu práci *Télescultures*, kde používal magnety. „Ukazatel dopravy z měkkého železa“ je odkaz na Takisovu práci *Signaux*, inspirovanou průmyslovou krajinou okolo nádraží v Calais. Ke slovu „fer“ (železo) ve francouzském výrazu „chemin de fer“ (železnice) dodal Duchamp přidavné jméno „doux“ (měkký). Magneticky měkké železo je takové, které po vypnutí proudu ihned ztrácí magnetické pole. (pozn. překl.)

a přehnaným happeningům a přísně soudil vinu velkého narušitele z pozice „odborníka“ na estetický nihilismus založený na principu rovnosti mezi třemi pojmy: dobře udělaný = špatně udělaný = neudělaný, což znamená, že umělecký výtvar je druhotný. Chtěl, aby „intuitivní invence nahradila invenci logickou“, a proto znovu vnesl poezii a snové jednání tam, kde Duchamp zafixoval předmět v jeho banálnosti, a snažil se odsoudit jeho dědictví, jehož je součástí. První koncept jeho *Optimistická krabice č. 3* z roku 1972 je následující: na víčku malých cestovních šachů je napsáno „Budte rádi, že neumíte hrát šachy“, zatímco uvnitř prázdné krabičky se nachází další nápis: „Není nutné se cítit povinen imitovat Marcela Duchampa“. Ve výsledné verzi byly použity jiné nápisy: „Tím lépe, pokud neumíte hrát šachy“ a „Alespoň nebudete imitovat Marcela Duchampa“.

Cornellovy boxy se vymykají tím, že jsou vertikální s čelní stranou průhlednou jako Alenčino zrcadlo. Obsahují drobné bezvýznamné předměty, a proto se spíše blíží dřívějším kabinetům kuriozit nebo relikviářům překvapení než zmenšenému přenosnému osobnímu muzeu v omezeném množství exemplářů, které dělal newyorský guru, ale vycházejí ze stejné snahy o miniaturizovanou a uzavřenou syntézu. Výstava *Marcel Duchamp und die Avantgarde seit 1950* v Muzeu Ludwig v Kolíně nad Rýnem, která se konala od února do března 1988, začínala dílem Gerharda Richtera nazvaným *Emma (akt na schodech)*. Explicitně odkazovalo na dva *Akty sestupující se schodů*, vzdávalo jim hold, ale zároveň se tvářilo jako odmítnutí Duchampova zavržení sítnicového malířství. Začala revize mýtu „Duchampomanie“, otupená zneužíváním některých přístupů svého vzoru – například stejně jako Duchamp přesvědčil sběratele, ať mu dají peníze, aby mohl pomoci vlastního systému zdvojnásobování sázek při prohře a následující výhře rozbít bank rulety v kasinu v Monte Carlu, Robert Morris navrhoval investovat rozpočet své výstavy ve Whitney Museum do burzovní operace, Dieter Roth vyráběl předměty na základě axiomu „obrazy vytvářejí diváci“ a Shigeo Kubotaová vytvořila videa *Okno meta-Marcel* a *Akt sestupující se schodů*. Postduchampismus 80. let už svou sfingu nevnímal jako absolutní referenci a bod, ze kterého není návratu. Beuys se spokojil s prohlášením, že „umělec Duchamp poskytuje dobrý odrazový bod“, a Buren ironicky hovořil o „pracovitém výrobci staromódních

předmětů, mezi něž patří i nepoužitelný pisoár, který všem posloužil“. Velké výstavy věnované Picassovi a hlavně Matissovi, jehož vliv se ukázal být zásadní na obou březích Atlantiku, přispěly k tomu, že sítnicové malířství opět našlo své místo. Od marnotratného otce to ke kastrujícímu otci bylo jenom kousek. Ale to ať posoudí děti Duchampových dětí. Z doby největšího nadšení za sebou zanechaly obrovskou hromadu zbytečných nebo podvodných „uměleckých“ předmětů. Nebo z nich jako Ben dělaly výchozí podmínku obrazoboreckého převratu, v jehož téměř neutuchající vřavě si pletly svobodu s vetešnictvím.

„Vše, co vidíme, to znamená veškeré předměty, a k tomu fakt, že se na ně díváme – je Duchamp.“ Tento slavný axiom pronesl John Cage⁷¹ a ještě k němu dodal: „Řekněte, že to není Duchamp, otočte to, a už je to Duchamp.“ Ale když George Brecht v jedné galerii vystavoval obyčejné židle, prohlásil: „Rozdíl mezi Duchampovou židlí a jednou z mých židlí by mohl být v tom, že Duchampova židle stojí na piedestalu, zatímco tu moji musíme použít. U mě je to jasné, je možné si sednout...“ Problém používání objektu a jeho reality odhaloval rub i líc nadále nevyhnutelné pravdy a zároveň také dvojakost otázky, kterou Duchamp nechal bez odpovědi. Bylo nicméně nezbytné nutně zachovat obsah a zpochybňující význam jeho děl, na což jeho následovníci a občas i exegeti zdá se zapomněli, a ponechat je v kontextu, ve kterém se zrodila. Nadále jsou projevem ironie, v němž se snoubí rozpor, veselí a odmítnutí.

Jean-Pierre Raynaud vycházel z předmětů, které jsou světu umění cizí. Zvolil si je kvůli jejich psycho-smyslovému významu (dopravní značky, ploty, ohrady, květináče naplněné betonem), od počátku dodržoval extrémně striktní vizuální a mentální dialektiku a sdílel požadavek duchampovského jazyka po naprosté koherenci, jako kdyby se jednalo o terapii. Jeho předměty ready-mady se nacházejí na hranici mezi každodenní a psychickou realitou. Duchamp nechával předměty téměř nebo zcela neopracované, zatímco Raynaud do nich zasahuje, skládá je, barví, vnucuje jim rytmus a mění jejich

71. John Cage, „26 Statement Re Duchamp“, in: Svetlana Alpers, „The Studio, the Laboratory, and the Vexations of Art“, in: *A Year from Monday-Lectures and Writings* [Rok od pondělka, přednášky a texty], Calder & Boyars Ltd., Londýn, 1968.

funkci napříč veškerými možnými situacemi a užitími. Prostorová aura je toho funkčním prodloužením. Akt přivlastnění – tedy výběr předmětu – a akt zneužití jsou doprovázeny odmítnutím odstupu. Jeho tvorba, vnímaná na začátku jako životní nutnost, v níž je patrné hledání estetiky a prostorové integrace, což je dadaistickému mistru cizí, dodává ready-madu dodatečnou spirituální dimenzi. Použití předmětu má podle Duchampových následovníků smysl, pouze pokud je schopen stát se dílem a vytvořit novou formální syntax. U Bertranda Laviera je to spojeno s prověřováním samotného výchozího konceptu. Pracuje se skutečnými industriálními ready-mady, umísťuje je na sebe, přeskupuje je, osvětluje, klade je vedle sebe, překrývá je tlustou vrstvou barvy, a tak vznikají díla *Brandt-na-Fichetu*, *Brandt-na-Haffneru*, *Ikea-na-Zanussi*, *Argens-na-Decauxu*, *Privé-na-Mobi*. I když o sobě Lavier prohlašuje, že je malíř, a stejně jako Raynaud požaduje pro svá díla estetickou kvalitu, kterou negátor sítnicovosti zavrhoval, přesto má v neurčitěm a rozsáhlém duchampovském vesmíru, v té „no art's land“, kde se potkávají zarytí konzervatisté s kacíři, své místo. Spojuje kusy, jimž zachovává funkčnost a tvarové nebo formální vlastnosti (nemá žádný specifický způsob nanášení barvy ani potřebné dovednosti). Výsledný předmět představuje v prostoru, který vytváří, kondenzát napětí protichůdných faktorů a svou analytickou i ironickou dimenzí rozšiřuje pojem asistovaného ready-madu.

Umělci, kteří se po Duchampovi vydali nejistou cestou objektu, byli většinou posedlí myšlenkou zbavit se malířství, jež definitivně odsoudili. Paradoxně z toho vyšlo posíleno. Garouste se o Duchampově významu a jeho roli gurma současného umění dozvěděl při svých začátcích v letech 1967–1968. Pro některé v té době jeho význam spočíval spíše v samotné myšlence konce malířství než v tom, že Duchamp odmítl malovat. Když se Garouste jako mladý student na Beaux-Arts utvrdil v tom, že Duchamp „definitivně zrušil hranice výtvarné tvorby“, usoudil, že dále už jít nelze, a proto pro něj neexistuje jiné logické východisko než udělat pravý opak, tedy potvrdit primát sítnicovosti a vymezit se vůči „modernismu“. Neboli vrátit se k „řemeslu“, k syntaxi a klasickým pravidlům a zároveň odmítnout dvojznačnost „figurativního“. Díky tomuto přístupu mohl Garouste prohlásit: „Myslím, že kdybych Duchampa neznal, nedělal

bych takové obrazy, jaké dělám“. Richard Baquié vytvořil v letech 1988 až 1991 podle Duchampova „návodu“ k *Je d'áno* repliku celé sestavy s cílem ukázat části, které nejsou v instalaci ve Filadelfii vidět. „Chtěl jsem jediné dílo, které Duchamp nemohl předělat, zbavit roušky tajemství“, říká. „(...) Tato práce mi umožnila se vůči němu vymezit (...)“.

Jeho přístup se zdá být blízký přístupu Sherrie Levineové, která se inspirovala *Fontánou* a odlila repliky tohoto bájněho díla modernismu z bronzu. Jsou lehce odlišné, i když dle jejího ujištění pocházejí od stejného výrobce a ze stejného roku. Vytvořila takto několik pozlacených multiplů stejně zářivých a okázalých, jako byl původní kus banální. „Pisoár se mi líbil, protože jeho funkce je úzce spojena s muži, ale formu má ženskou, je jako amfora“, prohlásila tato mladá newyorská umělkyně. Její dílo není pouhým zamýšlením nad stejným a podobným, ale také kritickým komentářem problematiky kopie, která, i když nedokonalá, zdvojuje realitu natolik, že předstupuje před původní dílo, překrývá ho a nahrazuje. Duchamp kdysi sám hovořil o dvojznačnostech a mezích replik vytvořených s jeho souhlasem a k všeobecnému překvapení v letech 1963 a 1964. Odlité a pozlacené *Fontány* Sherrie Levineové jdou ještě dále. Odstraněním podpisu „R. Mutt“ zpochybnila ve velmi duchampovském stylu samotný pojem autora.

K následovníkům Marcela Duchampa patří také Robert Gober a jeho sochy z vosku imitující nebo deformující lidské orgány a ready-mady (pisoáry, dřezy), které znehodnocují model do té míry, že ho poníží na úroveň pouhé formy bez obsahu (Mathieu Kessler). Několik dalších amerických umělců v 80. letech různým způsobem zpracovalo nebo dokonce posunulo pozici objektu. Zároveň se soustředili i na jeho povýšení na umělecké dílo vně a uvnitř muzeí, která podmiňují jeho status. Jedná se mimo jiné o Ashleyho Bickertona, Guillaumea Bijla a Haima Steinbacha. Jejich chování nabývá na dvojznačnosti, protože společnost odsuzují pomocí spotřebních předmětů, které sama vyrábí. Dále sem patří Ange Leccia, Jean-Luc Vilmouth, Patrick Raynaud nebo optické pastí Petera Fletchera. John Armleder se inspiroje Duchampovým newyorským dílem z roku 1958 *Vesty* a fetišizuje své vlastní obleky. Vytváří je v několika sadách a umísťuje je do obchodního prostředí, kde také čekají na tělo svého majitele. Jeff Koons o sobě

prohlašuje, že je dědic „objektivního světa“ Marcela Duchampa a společně s Warholem ho považuje za svého duševního otce. Kromě silně erotických obrazů vystavuje také ready-made sochy agresivního kýče, kde to „cokoli“ z úst dadaistického předka vyúsťuje v simulaci jeho prohlášení „toto je umění“. Duchamp byl začátkem, toto je konec, ale kruh začínající u pisoáru a lopaty na sněh ještě není uzavřený.

A co kdyby vývoj postduchampismu od nynějška spočíval ve vývoji ready-madu, tedy základního kamene modernistického alibi? Mladá umělkyně Sylvie Blocherová v roce 1991 vymyslela a vystavila dílo s názvem *Zklamaná nevěsta se oblékla....*, které odkazuje na *Nevěstu svlékanou....*, prezentuje se jako stereoskopický pohled (víme o zájmu Marcela Duchampa o tyto iluzotvorné procesy) a propojuje kontext scénického prostoru a historie. Průhlednost skla nahradila prázdným prostorem, kde se tyčí nevěsta. Prakticky odpovídá pyramidální geometrické figuře z Marcelova díla *Ruční stereoskopie*, což je opravený ready-made vytvořený v Buenos Aires v letech 1918–1919. Osamělá nevěsta ve skládaném rouše osvětleném zevnitř je jako liliově čisté zjevení stojící uprostřed souboru obdélníkových a kulatých podstavců, které vytvářejí horizont a nepřímě odkazují na původní dílo. Stejně jako u něj určují vzdálenosti, a to pomocí rozbíhavých úhlů pohledu. Nápo věd ní budka před nevěstou naznačuje, že promluva skrytá pohledu se může kdykoli vynořit a prolomit ticho. Stejně jako Duchamp nabízí Sylvie Blocherová možnost cesty i jasnozřivosti. Akce mezi nevěstou, podstavci a nápo věd ní budkou se rodí z imaginárních míst nebo komentářů. Mládenci jsou stejně jako náš pohled odsunuti na okraj tohoto klamu, kde se připravuje očekávaný a neustále odkládaný obřad svlékání.

Léa Lublinová vystavila v roce 1989 v opatství Gravill v Le Havru instalaci s názvem *Nalezený svícen, ztracený předmět Marcela Duchampa*. Tato umělkyně argentinského původu dospěla k závěru, že v Buenos Aires na adrese 1507 Sarmiento, kde Duchamp bydlel od poloviny září 1918 do konce června 1919, našla stopy po jeho pobytu. Nejdříve se ve vstupu do budovy zarazila před řadou očividně starých dřevěných dopisních schránek obdélníkového tvaru, nad nimiž bylo na oprýskané zdi načmáráno křestní jméno „Victor“ a ještě nějaké smazané jméno. Nic nedokazuje, že se jedná o pseudonym – kdo ho tam napsal? – jenž Henri-Pierre Roché dal Marcelovi jako

symbol svého dominantního chování. Ale jméno se nachází blízko schránky bytu č. 2, kde Duchamp bydlel. Léa Lublinová jde v hledání Duchampových „ztracených předmětů“ ve znovunalezeném čase argentinského pobytu ještě dále. Například v podobě „tajně“ dopisní schránky, kam podle ní Duchampovi, který tehdy žil s Yvonne Chastelovou, dříve Crottiovou, chodila pošta od jeho přítelkyně Katherine Dreierové. Dreierová bydlela v hotelu Plaza a Chastelová neměla o její přítomnosti v Buenos Aires ani tušení. Toto velmi duchampovské chování křehké pátrání Léy Lublinové bezpochyby obohatilo. Její další „ztracený“ předmět podnítil představivost dotýkající se ne reality, která je taktéž ztracena, ale vymyšlené vzpomínky. Jedná se o obrazový inzerát v La Nación z 6. března a 21. května 1919 na povzbuzující a osvěžující nápoj „Jugo de Limas de Rose“ (Rózina limetková šťáva). Léa prohlásila, že je přesvědčena nejenom o spojitosti mezi lahví tohoto nápoje a sušákem na lahve (dílo z roku 1914), ale také o vztahu falického tvaru daného předmětu se slovem „limas“, „limer“, což v hovorovém jazyce znamená souložit. A co se týče „Rose“, tady není pochyb, že jde o první výskyt Rose Sélavy! Jak víme, Marcel Duchamp většinou nechával odhalování pohnutek na ostatních a nikdy neřekl nic, co by toto potvrdovalo. Lublinová si poskládala znamení způsobem, který možná ani neodpovídá skutečnosti, ale Duchamp by z něj byl určitě nadšený. Také si všimla, že když se po sedmiměsíčním pobytu v Paříži vrátil v lednu 1920 do New Yorku, podepsal svůj první ready-made *Čerstvá vdova* „Marcel Duchamp. Copyright Rose“ – a ne Rose – „Sélavy“. Lublinová toto „čerstvé“ okno, jehož tabulky z černé navoskované kůže chránily obyvatele před tropickým vedrem⁷², v bytě v Buenos Aires našla.

Toto je exemplární přístup. Ready-made, který neustále fascinuje Duchampovo pokolení, už není výrazem obrazoboreckého gesta ani provokativním předmětem, ale svým vlastním přízrakem. Čas a muzea ho zbavily jeho schopností, objektivní existenci mu přiznávají pouze zasvěcenci. A mládenci se souhlasem obou bez ustání před ironickými

72. Léa Lublinová, *Présent suspendu* (Zastavená přítomnost), katalog k výstavě v regionálním centru Labège Innopole, Toulouse, a v Hôtel des Arts, Paříž, 1991. Stopy po pobytu Marcela Duchampa v Buenos Aires a „nalezené předměty“ vyfotil v přítomnosti soudního vykonavatele Nicolas Lublin v prosinci 1989 a lednu 1990.

zraky otce svlékají a oblékají mytickou nevěstu. V roce 1988 se Jean Sabrier pomocí počítačového programu pustil do přípravy série filmů o fungování mládeneckého stroje ve *Velkém skle*, zejména té vrchní části v oblasti nevěsty, jejíž genezi dlouho studoval v poznámkách zanechaných autorem. Jeho cílem je vytvořit na základě těchto filmů videodisk s třicítkou záznamů různé délky, kde využije různé cizí heterogenní prvky spojené ve vizuálních metaforách s *Velkým sklem* a dalšími Duchampovými díly. Zkoumá je pomocí metodického bádání nebo je explicituje v replikaci pohledu či paměti, kde do hry vstupují duchampovské pojmy nadčasového a infratenkého – nepostřehnutelné a nevyčerpatelné možnosti křehké průzračnosti. První fáze této práce byly představeny v roce 1991 na výstavě *Haptisch, erotika pohledu* v muzeích v Sables-d'Olonne a Périgueux.

Toto vydání rozhovor bylo celé přepracováno a aktualizováno (biografie, bibliografie, hlavní výstavy, filmografie) a obsahuje i předmluvy ke dvěma předchozím vydáním z let 1967 a 1977. Reaguje na výjimečný a trvalý ohlas Duchampovy osobnosti a díla po celém světě, který potvrzuje věštecké prohlášení Andrého Bretona z roku 1927: „Toto jméno představuje skutečnou oázu pro ty, kdo ještě hledají...“ Nepřestali jsme Duchampa *hledat*, protože ho nemůžeme *najít*.

P. C.
květen 1995

EDIČNÍ POZNAMKA

Při překladu názvů prací Marcela Duchampa jsme vycházeli z existujícího názvosloví do češtiny zaváděného Jindřichem Chalupěckým ad., jež ale bylo nutné v některých případech upřesnit či upravit. Jako původního zdroje názvosloví jsme se drželi kritického soupisu Duchampových prací od Artura Schwarze *The Complete Works of Marcel Duchamp* [Souhrnné dílo Marcela Duchampa], Delano Greenidge Editions, New York, 2000, a knihy Marcel Duchamp, *Duchamp du signe suivi de Notes* [Duchamp: O znaku a Poznámky], Michel Sanouillet, Paul Matisse, eds., Flammarion, Paříž, 2008.