

Univerzita Karlova v Praze

Fakulta humanitních studií

Radka Zimová

Bakalářská práce

*Vztah obrazu a textu v díle Marcela Duchampa,
podněty jeho tvorby pro přístupy současného umění*

PhDr. Jaroslav Vančát

Praha 2006

Poděkování

Billovi děkuji za podporu, všudypřítomný humor a úžasné citové a intelektuální zázemí a stimul.

Danielovi děkuji za to, že každý můj den prozáří neutuchající energií jako sluníčko a za jeho víru v to, že si každý máme uskutečnit své sny.

Zuze děkuji za inspiraci, podporu a za to, že vždy věřila, že to dokážu.

Rodičům děkuji za veškerou pomoc, podporu a lásku, kterou jsem moc potřebovala.

A svým přátelům a studentům děkuji za to, že mne podpořili a podělili se o své asociace, nápady a zamyšlení nad díly Marcela Duchampa.

Mému tutorovi, Jaroslavu Vančátovi, děkuji za laskavé vedení a přátelské, obohacující konzultace.

	Obsah
<i>Poděkování</i>	1
<i>Obsah</i>	2
<i>Úvod</i>	3
<i>Umělecká tvorba jako odhalování subjektivity</i>	4
<i>Interpretace uměleckého vyjadřování</i>	5
<i>Relační koncept</i>	7
<i>Duchampovo rané období, Duchamp karikaturista a kreslíř, setkání s kubisty</i>	9
<i>Proměna</i>	12
<i>Duchamp v Mnichově</i>	14
<i>Přechod panny v nevěstu</i>	17
<i>Nevěsta svlékaná svými mláďenci, dokonce</i>	23
<i>Readymady</i>	30
<i>Fontána</i>	32
<i>Étant donnés</i>	34
<i>Duchampovo dílo inspirací nové generace</i>	36
<i>Závěr</i>	38
<i>Bibliografie</i>	40
<i>Obrazová příloha</i>	41

Moje bakalářská práce vychází z teze Bergera a Luckmanna, jak ji formulují v pojednání *Sociální konstrukce reality*. Je to názor, který tvrdí, že není objektivní realita, objektivní pravda a možná ani objektivní svět, který by byl jednou provždy daný, neměnný a bylo by možné mu jednoznačně a konečně porozumět, změřit jej či popsat.¹

Základní charakteristikou situace lidské bytosti je otevřenost ke světu. Člověk se člověkem teprve stává, přichází do světa, který se mu jeví jako daná objektivní realita, a který jej utváří, ale je to svět kulturních, sociálních, náboženských systémů a stereotypů, který vzniká formován lidmi.

Jedinec je tak od narození v neustálé interakci s tímto okolním světem na všech úrovních, od biologické, fyzikální až po sociální, při které jej svět utváří a zároveň člověk vytváří svět, jenž ho obklopuje.

V této práci se chci zaměřit na zkoumání lidské zkušenosti se světem a porozumění světa a na to, jak tuto zkušenost a porozumění může ovlivnit umění.

Ve shodě s názorem Lakoffa a Johnsona se domnívám, že metafory hrají velmi důležitou roli v oblasti významu, neboť náš pojmový systém je do značné míry metaforický. To znamená, že se neomezuje jen na oblasti jazyka, ale prostupuje naše myšlení a jednání.²

Subjektivně modifikovaná tvorba umělce byl nový přístup, který se začal rozvíjet v 19.století a rozvíjí se ve století 20. Vznikají teorie a textový doprovod děl, jejichž charakter zkoumám v první části práce. Tyto změny jsou živou půdou, do které vstupuje Marcel Duchamp.

V jeho díle však nabývá text v rámci uměleckého díla zcela novou funkci, proměňuje tak přístup k umění a zároveň odráží nový obraz světa, jak vzniká na přelomu 19. a 20.století.

Hlavní úkolem mé práce je ukázat, jak Duchamp zachází s textem a obrazem, poukázat na to, že jeho cílem není interpretace, nýbrž vzájemné podmiňování tvořivého přístupu v obou oblastech, rozměňování zavedených kulturních významů a otevření tvůrčího přístupu k uměleckému dílu divákovi.

Jako hlavní míru srovnání používám texty a obrazová vyjádření Wassila Kandiského, v menší míře potom také myšlenky, jak je svých dílech zaznamenal Paul Klee a František Kupka.

Na závěr hodnotím, jaké místo mají tyto prostředky a přístupy v současném umění.

¹ Berger, P.L., Luckmann, T., *Sociální konstrukce reality, pojednání o sociologii vědění*, Brno, Centrum pro studium demokracie a kultury, 1999, s.9-24

² Lakoff, G., Johnson, M., *Metafory, kterými žijeme*, Brno, Host, 2002, s.15-25

Umělecká tvorba jako odhalování subjektivity

Subjektivně modifikovaná tvorba umělce, tedy to, čím do díla přispěl subjekt, tvůrce, malíř, to byl nový přístup, jehož průkopníkem se stal ke konci 19. století malíř Paul Cézanne (1839 – 1906). Již od poloviny 19. století se umělci vědomě a aktivně chápou svého umění, jeho výkladu, zkoumání a objeovávání. Vznikají teorie, kterými umělci své umění vysvětlují nejen divákům, ale často i sami sobě, teorie, jejichž prostřednictvím provádějí reflexi své tvůrčí činnosti, teorie, které vznikají souběžně s tvorbou, a nakonec i takové teorie, jež vznik díla předcházejí. I když impresionismus byl směrem spíše bez teorie, neoimpresionismus se již rodí zároveň jako teorie i praxe.³

Paul Signac (1863-1935) vypracoval teorii o vývoji neoimpresionismu, zatímco Paul Seurat (1859-1891) se spíše věnoval malování a rozvinul tak v praxi myšlenku a umění pointilismu.

Pokud budeme sledovat tvůrčí úsilí Vincenta van Gogha (1853-1881), který malbu prodchnul svým vlastním expresivním výrazem snad jako málokterý malíř v historii, a zvláště jeho komentáře k vlastní tvorbě a malbě vůbec, můžeme nahlédnout do jeho korespondence, ve které během svého života o své tvorbě vedl rozhovory s přáteli, dalšími malíři a hlavně s bratrem, Theem. Z této korespondence můžeme zjistit, jak se vyjadřoval o roli subjektu a jakou váhu mu přisuzoval. Theovi píše, „dejme tomu, že mám namalovat podzimní krajinu, stromy se žlutými listy. Nu ano – pokud to pojmu jako symfonii v žluté, nezáleží na tom, zdali je základní žlutá stejná jako barva oněch listů, že ano. ... Na čem však opravdu záleží, je mé vnímání nekonečné rozmanitosti tónů této barvy.“⁴

Van Gogh považuje pouhou věrnou imitaci skutečnosti za méně pravdivou, jeho představa malířské věrnosti tedy nevychází z přírody, nýbrž spočívá v tom, aby člověk zůstal věrný sám sobě, svému způsobu vidění.⁵ Van Gogh v rovinaté krajině spatřoval nádherné nekonečno a pro námořník byla mnohem krásnější než moře, protože byla obydlená. Oba dva viděli ve stejné krajině to „své“ a co se týče umění, bylo to právě vyjádření subjektivního, co hrálo klíčovou roli v tvorbě Van Gogha.

Paul Cézanne se ke znázorňování reality kolem nás také vyjádřil. Podle jeho slov „malování podle přírody není napodobování předmětu, je to zachycení našich dojmů“⁶

Snahou symbolistů bylo proniknout za skutečnost, proniknout k podstatě, která spočívá kdesi v tajemství, ve snech, v hlubinách.

³ Lamač, M., *Myšlenky moderních malířů*, Praha, Odeon, 1998, s.8

⁴ Van Gogh, V., ed. Bernard, B., *Vincent by himself*, Londýn, Time Warner Books UK, 2004, s.73

⁵ Van Gogh, V., ed. Bernard, B., *Vincent by himself*, Londýn, Time Warner Books UK, 2004. V dalším dopise Vincent popisuje úsměvnou příhodu o tom, jak se při malbě v plenéru setkal s jiným malířem, který nechápal, proč si vybral právě takovou rovinu, která jako téma pro malíře přece musí být velmi nudná. Po chvíli šel kolem námořník a Vincent se jej zeptal, zdali by jej překvapilo, kdyby mu řekl, že je tato krajina stejně tak krásná jako moře. Námořník odpověděl, „Ne, nepřekvapilo by mne, že si myslíte, že je stejně krásná jako moře, ale já sám si myslím, že tato krajina je ještě krásnější než oceán; protože je *obydlená*.“ s.141

⁶ Kendall, R., ed., *Cézanne by himself*, Londýn, Time Warner Books UK, 2004, „V malíři se snoubí dvě věci, oko a mysl; obě by měly vzájemně podporovat. Je nezbytné pracovat na jejich vzájemném rozvoji, oko rozvíjet sledováním přírody, mysl logickým organizováním dojmů, které poskytují prostředky výrazu.“ s.203

Koncem 19. století vrcholí krize forem a metod poznání. Na povrch vystupuje otázka, zdali se pod povrchem, který je přístupný našim smyslům a našemu rozumu, neskryvá rozumem nepostižitelná a nepoznatelná hlubší pravda.⁷

Francouzský filosof Henri Bergson (1859-1941) ve své knize *Čas a svoboda* popisuje, jak naše „vědomí“, které pohání touha rozlišovat vše, s čím se setkává, „dosazuje symbol za realitu nebo vnímá realitu skrze symbol.“⁸ V této knize v *Eseji o bezprostředně daných veličinách vědomí* vysvětluje povahu poznání. Nedůvěřuje v lidský intelekt, v jeho schopnost proniknout ke skutečnosti. Skutečnost je skrytá a jen lidská intuice je schopna pravou skutečnost nahlédnout.⁹

Tyto myšlenky souběžně s Bergsonem prozkoumával v druhé polovině 19.století francouzský malíř Gustave Moreau (1826-1898), jehož dnes řadíme k prvním ze symbolistů. Jeho plátina září planoucími barvami a ožívají bytostmi a krajinami, které mají symbolické významy. Na barevných plátnech se setkáváme s jednorožci, draky, mytickými zvířaty a postavami. Názvy obrazů *Oidipus a Sfinga* (1864), *Sv. Jiří s drakem* (1889-90), *Hesiodos a Múza* (1858), *Jednorožci* (ned.), vypovídají o tématech, která malíř zasazuje do fantaskní, snové krajiny, jež nemá nic společného se zobrazující krajinomalbou snažící se zachytit či napodobit přírodu. Zjevně jde o vyjádření vnitřních vizí, vnitřních světů a ne o pozorování vnější reality. Je to umění, které nemá víru v to, co člověk zažívá a přijímá svými smysly z vnějšího hmotného světa, jenž ho obklopuje, nýbrž umění, jež se noří do hlubin lidské duše a snaží vystihnout to, co vidět není, co je očím skryté, co lze hlavně cítit či prožít, o čem lze snít.

Další výraznou osobností a zástupcem symbolistů byl malíř a kreslíř Odilon Redon (1840 -1916). Redon také tvoří umění, které jakoby vyrůstalo z jeho nitra, imaginace, snů a vizí. Jeho témata jsou na jedné straně bizarní tvorové s podivnými těly, hmyz, květiny s lidskými hlavami, jak vypovídají i názvy děl; *Oko-balón* (1878), *Ducha lesa* (1880), *Kaktusový muž* (1881). Na straně druhé maluje tajemné postavy a portréty; *Tajemství* (ned.), *Svatý Jan* (1892), *Zlatá cela* (1892). Vedle témat je to použití barev, jež je fantazijní a působí magicky.

Mezitím se norský malíř a tiskař Edvard Munch vydává na cestu expresivního a symbolického vyjadřování. Dle vlastních slov nemaluje, co vidí, ale maluje „co viděl“, záznamy „denních snů“¹⁰ To „co viděl“ byly vlastní psychické procesy, emocionální stavy, které, jak napovídají názvy obrazů, tak zvolená témata a způsob jejich vyjádření, jsou často pochmurné, vypovídají o utrpení, smrti, nemoci, strachu. Jeho působivá tvorba později velmi ovlivnila vznikající německý expresionismus.

Nakonec i někteří z těch, kdo odmítali teorii, jako například Pablo Picasso (1881 – 1973) či Goerge Braque (1882 – 1963), kteří zprvu odmítali „teorii kubismu“, se nakonec do debaty o umění a jeho významu také zapojili. Lamač cituje Picassa: „Mé estetické myšlení bylo v podstatě jen jednou z forem mé umělecké aktivity; zůstávalo stále v bezprostřední souvislosti s mou tvůrčí praxí.“¹¹

Interpretace uměleckého vyjadřování

Umělecké vyjadřování můžeme interpretovat dvěma různými způsoby.

První způsob je dualistický, neboť rozlišuje mezi duchovnem, duchovnem umělce, duchovnem diváka, a realistickým znázorněním, jež svět kolem nás přijímá jako danou

⁷ Lamač, M., *Myšlenky moderních malířů*, Praha, Odeon, 1998, s.7-13

⁸ Bergson, H., *Čas a svoboda, o bezprostředních datech vědomí*, Praha, Filosofia, 1994, s.74

⁹ Bergson, H., *Čas a svoboda, o bezprostředních datech vědomí*, Praha, Filosofia, 1994, s.85

¹⁰ Lamač, M., *Myšlenky moderních malířů*, Praha, Odeon, 1998, s.7-13

¹¹ Lamač, M., *Myšlenky moderních malířů*, Praha, Odeon, 1998, s.7-13

nezpochybnitelnou realitu v tom smyslu, že věci kolem nás existují, že existují tak, jak se nám jeví a jsou na nás nezávislé.¹²

Tento způsob interpretace nebudu v mé práci užívat, neboť představu nezpochybnitelné reality považuji za problematickou a označila bych ji spíše za falešnou subjektivitu. Kloním se k názoru, že svět kolem nás nejen interpretujeme, dokonce jej vytváříme a měníme.¹³

Zavedením subjektu do interpretace, jak jsme viděli na shora uvedených vyjádřeních různých malířů, se zpochybňuje ta interpretace, která vnímá tvůrce jako pasivně zobrazujícího objekty, které ho obklopují. Subjekt, neboli tvůrce, do díla vnáší něco svého, vyjadřuje svou interpretaci, „vidění“ světa. Přináší nový pohled na to, co je předmětem uměleckého díla, zda bude sledovat svět vnější, jako impresionisté, či zda se ponoří do svého nitra pro inspiraci, jak to učinili symbolisté. V každém případě se na umělecká díla počínaje impresionisty začalo pohlížet novým způsobem.

Na počátku 20.století básník Guillaume Apollinaire (1880-1918) ve svých esejích *Kubističtí malíři* charakterizuje zcela nový a revoluční směr a přístup k malířskému umění, tedy kubismus, jako snahu odpoutat se od starého malířství. Mladí malíři se zajímají o čtvrtý rozměr, zabývají se tvorbou, kde „převažuje intelekt nad smysly.“ Kubismus „není uměním nápodoby, ale uměním představy“. Zobrazovaná skutečnost je nový celek vznikající z prvků čerpaných z představené nebo zcela nově vytvořené skutečnosti. Kubisté se nestarají o imitativní malbu, iluzivní dojem a perspektivní zkratku.¹⁴

Wasily Kandinsky (1866-1944) v esejí *O otázce formy* dospívá k závěru, že forma sama jakožto materiální, dočasná a relativní je pouze prostředkem výrazu umělce, který jejím prostřednictvím vyjadřuje duchovní vnitřní znění. Tvůrčí duch v něm spolu s duší probudí touhu tvořit a toto naléhavé vnitřní nutkání si pak vybere příslušnou formu, ve které se projeví. Hmota je relativní a je projevem ducha, který je absolutní. V uměleckém díle tedy jde o to, aby umělec vybral pro své vnitřní vyjádření vhodnou formu, ve které se pak může duch projevit. Zpětně umělecké dílo, které bylo vytvořeno na základě takového vnitřního duchovního puzení, působí na duši diváka, neboť je schopno zprostředkovat mu tento duchovní rozměr.¹⁵

Pro druhý způsob interpretace uměleckého vyjadřování můžeme uplatnit jiný koncept nazírání. A to takový, že budeme „realismus“ považovat za koncept, jenž vznikl od renesance, a budeme jej považovat za realistický, pokud jej budeme brát historicky. Pak máme před sebou dva následující koncepty.¹⁶

První je koncept renesanční, kdy prostřednictvím perspektivy umísťujeme objekty v prostoru, a ten je vystřídán druhým konceptem, konceptem relačním, jenž tuto univerzalitu opouští.

Jako historický platil koncept perspektivního zobrazení od svého zavedení v renesanci jako universalismus, který byl později koncem 19.století nahrazen konceptem relačním, neboli vztahovým, jenž se užíval v impresionismu, a který objevil element a za univerzální začal považovat celek obrazu.

¹² Vančát, J., *Tvorba vizuálního zobrazení, gnozeologický a komunikační aspekt výtvarného umění ve výtvarné výchově*, Praha, Universita Karlova, Karolinum, 2000, s.116

¹³ Berger, P.L., Luckmann, T., *Sociální konstrukce reality, Pojednání o sociologii vědění*, Brno, Centrum pro studium demokracie a kultury, 1999, s.5-24

¹⁴ Apollinaire, G., *O novém umění*, Praha, Odeon, 1974

¹⁵ Kandinsky, W., Marc, F., *The Blaue Reiter Almanac, The Documents of 20th-Century Art*, úvod a editace Lankheit, K., Londýn, Thames and Hudson, 1974, „Forma je vnější výraz vnitřního obsahu“ s.147-149

¹⁶ Vančát, J., *Tvorba vizuálního zobrazení, gnozeologický a komunikační aspekt výtvarného umění ve výtvarné výchově*, Praha, Universita Karlova, Karolinum, 2000, s.118-120

Základním úkolem perspektivního universalismu je začlenit obraz světa „do krychle, jež je z jedné strany otevřená“.¹⁷

Takto konstruovaný prostor se považuje za neoddělitelnou součást naší zkušenosti, tedy za skutečnost vnějšího světa. Avšak přijímat jej za takový považují za pouhý produkt konvence. Impresionisté se od renesanční trojrozměrné prostorovosti odtrhli. I když trojrozměrnost stále platila, nebyla znázorňována pomocí geometrických konceptů, ale barvou. Malířský zájem se mohl omezit na jednotlivý předmět, což umožnilo rozšířit výtvarný zájem od reálného předmětu na předmět abstraktní. Současně s tím zaniká jediné „stanoviště“ umělce, a umělci dostávají příležitost používat dva či více pohledů na jeden předmět, jak se toho chopil například Matisse či Picasso.¹⁸

Relační koncept

Cezanne elementy pojmenoval jako myšlenkové objekty – válec, kužel, koule.¹⁹ Již neexistuje vymezený objekt, neexistují linie, ale jsou zde relace vztahů, kontrasty elementů. Objekt rekonstruuji z částí, které již nejsou objekty, ale jsou o řád níže, mají se k objektu jako slabiky ke slovu. Relační vztah obrazu uvolňuje myšlení k výzkumu elementů a jejich vztahů.

Pro nový způsob obrazové stavby je potřeba vydobýt nové prostředky. Prvním takovým prostředkem se stává barevná skvrna odvozená ze zážitku před přírodou, barva, která má schopnost budovat objemy a vyjadřovat prostorové vztahy nezávisle na zákonitostech, které platí v realitě. Barva funguje jako stavivo světa. Zobrazení je výsledkem elementárních vlastností barvy.

Podle Cézanna, „není nic takového jako linie či modelace“, jsou jen kontrasty. Kontrasty, to nejsou černá a bílá, ale barevné vztahy. Modelace není nic než správné vztahy mezi barevnými tóny.“ „Malování podle přírody není napodobování předmětu, je to zachycování vlastních pocitů.“²⁰

„Pracuji zároveň na celém plátně, chápejte, na celku.“²¹

„Umělec je pouze příjemce dojmů, mozek, stroj, jenž je zaznamenává... Pokud do toho zasáhne, ... odváží se schválně zasáhnout do toho, co má vyjádřit, pak do díla pronikne jeho průměrnost.“²²

A tak se trojrozměrný prostor stává dvourozměrnou plochou. Na ploše každé místo získává stejnou hodnotu, každé je důležité samo o sobě a nabývá povahu znaku. Každé místo je na dvourozměrné ploše zaktivováno. Pozadí je zpředmětněno, „ústřední motiv“ obrazu ztrácí svůj klíčový význam a i okrajové úseky získávají dynamickou váhu.²³ Proto může Apollinaire napsat: „Mnoho nových malířů maluje výhradně obrazy, u nichž nelze hovořit o námětu v pravém slova smyslu. ... Tito malíři sice ještě pozorují přírodu, ale už ji nenapodobují ...“²⁴

Obraz vystavěný ryze z barevných ploch a linií byl dílem fauvistů. Henri Matisse (1869-1954), vůdčí osobnost fauvismu, jehož vzorem byl Cezanne a učitelem Moreau, modeluje barevný vjem, užívá čisté barvy a tvoří čistý ekvivalent pocitu. Nechce znásilňovat realitu, ale souznít s ní. Pozoruje okolní svět, inspiruje se modely, jako jsou

¹⁷ Dorfles, G., *Proměny umění*, Praha, Odeon, 1976, s.69

¹⁸ Dorfles, G., *Proměny umění*, Praha, Odeon, 1976, s.70

¹⁹ Cézanne, P., ed. Kendhall, R., *Cézanne by himself*, Londýn, Time Warner Books UK, 2004, s.203

²⁰ Cézanne, P., ed. Kendhall, R., *Cézanne by himself*, Londýn, Time Warner Books UK, 2004, s.203

²¹ Cézanne, P., ed. Kendhall, R., *Cézanne by himself*, Londýn, Time Warner Books UK, 2004, s.206

²² Cézanne, P., ed. Kendhall, R., *Cézanne by himself*, Londýn, Time Warner Books UK, 2004, s.206

²³ Dorfles, G., *Proměny umění*, Praha, Odeon, 1976, s.71

²⁴ Apollinaire, G., *O novém umění*, Praha, Odeon, 1974, s.11

člověk, tvář, pohyb, výraz, věci, prostor. Pak však přetváří. Vzniká vnitřní vize vyrovnaná se skutečností. Prvky reality pořádá prostřednictvím linií a barevných ploch do nových souvislostí. Tvoří na základě citu a instinktu. Usiluje o rovnováhu, čistotu a klid.²⁵

Zatímco fauvisté provedli dekompozici v oblasti barvy a vedle barev přírody malovali zcela barvami fantazie, kubismus se snažil o dekompozici v oblasti formy. Kubisté deformují formu a výstavbu obrazu prostřednictvím uplatnění vidění předmětu z různých stanovíšť zároveň.²⁶

U zrodu kubismu stál Picasso a Georige Braque (1882-1963). Oba malíři dospívají k převratným, revolučním výrazovým formám.

Obraz přestává být průhledem do prostoru, ruší se rozdíl mezi prostorem a tělesem, vzniká nový relativizovaný prostor. Zobrazené není viděno z jednoho bodu, ani z jednoho okamžiku, ale je konstruováno z představ. Obraz je myšlení sdělené výtvarnou formou, neboť myšlení probíhá v čase, proto se v obraze projevuje dynamika myšlenek.²⁷

„A malíři dospěli ... k tomu, že začali uvažovat o nových mírách prostoru, označovaných v moderních ateliérech jednotným termínem čtvrtý rozměr“ píše o kubismu a jeho pojetí času Apollinaire.²⁸

Právě metodou prolínání jednotlivých pohledů a snahou o náhled dovnitř konstrukce reality vznikají nové výrazové prvky. Takové obrazy se stále více a více vzdalují konvenčnímu vnímání.²⁹

Avšak v kubismu mají ztvárněné objekty a jejich vztahy ještě stále povrch, slupky věcí. Je to až Robert Delaunay (1885-1968), kdo zkoumá vztahy elementů, které jsou nezávislé na povrchu, na objektu.

Delaunay ve svých obrazech spojuje prvky kubistické analýzy se stupňováním barevné zářivosti obrazu. Zprvu jsou vázány na určité symboly poetizovaného zážitku, častým námětem je mu například Eiffelova věž, později však dospívá k vířivým barevným rytmům, k nové „univerzální“ řeči, jejíž základní výrazové prvky, pohyb, rytmus, vibrace, mají smysl obrazových paralel kosmických principů.

Jeho tvůrčí úsilí bylo provázeno četnými úvahami, které měly povahu reflexivního zaznamenávání určitých tvůrčích zkušeností. Zavedl pojem „simultaneita“, který používá ve smyslu osobně rozvíjejícím Chevreulovo pojetí simultánního barevného kontrastu. Avšak také jím charakterizuje celkový dynamický rytmus obrazu. Proto pro své umění užívá nový termín simultaneismus.³⁰

Umění dvacátého století mohou tedy popisovat jako zkoumání a popis elementů a jejich vztahů uvnitř obrazů. To nám může také nabídnout interpretační klíč k některým zatím nesrozumitelným počínům výtvarného umění 20. století, nebo nabídnout způsob, jak k nim přistupovat.

Marcel Duchamp (1887-1968) vyjímal takto objekty coby elementy z jejich kontextu a umisťoval je do kontextu nového. K tomu dále zkoumal, jak se má tento element v novém kontextu a jak tento element ovlivní, když jej nějak jinak pojmenuje. Při takovém zacházení s objektem hraje značnou roli zkušenost subjektu. Proto nejprve chci nahlédnout až k začátkům mladého umělce, a krátce nastínit, co jej mohlo formovat a z jaké zkušenosti mohl vycházet.

²⁵ Lamač, M., *Myšlenky moderních malířů*, Praha, Odeon, 1998, s.7-13

²⁶ Dorfles, G., *Proměny umění*, Praha, Odeon, 1976, s.74

²⁷ Lamač, M., *Myšlenky moderních malířů*, Praha, Odeon, 1998, s.7-13

²⁸ Apollinaire, G., *O novém umění*, Praha, Odeon, 1974, s.13

²⁹ Lamač, M., *Myšlenky moderních malířů*, Praha, Odeon, 1998, s.7-13

³⁰ Lamač, M., *Myšlenky moderních malířů*, Praha, Odeon, 1998, s.7-13

*Duchampovo rané období,
Duchamp karikaturista a kreslíř,
setkání s kubisty*

Duchamp se přistěhoval do Paříže v roce 1904. V té době se ani moc nezajímal o tehdejší avantgardu či akademii, jako spíše o humoristy, karikaturisty a výtvarníky navrhující plakáty. Vyhledával společnost, která byla charakteristická filozofickým zájmem o komično, humor a nechala se fascinovat temnou stránkou života.³¹

Kreslil pro pařížské časopisy humorné kresby a v létě roku 1907 vystavoval na prvním Salónu výtvarníků kresleného humoru. Vystavil pět kreseb, mezi nimi *Femme Cocher (Taxikářka)* a *Flirt (Flirt)*.

Z obou kreseb vyvstávají témata svazku ženy a stroje. Zároveň je zde sexuální slovní hříčka, kterou Duchamp později naplnil symbolickým smyslem.

V roce 1906 se ženám v Paříži dostalo poprvé právo pracovat jako taxikářky a Duchamp prostřednictvím kresby *Femme Cocher* tuto společenskou změnu komentoval. Zatímco feministky a sufražetky bojovaly za právo žen na rovnoprávné možnosti v zaměstnání, Duchamp tuto změnu pravděpodobně příliš nevítal, neboť jeho kresba zobrazuje taxík zaparkovaný před hotelem, na kterém právě běží taxametr. Žena řidička totiž neměří jen kilometry, ale zároveň vyměřuje cenu za sexuální služby. Tedy za takové služby či zaměstnání, které byly v souladu s jejich ženskostí. Na kresbě je nápis *Tarif horo-kilo-métrique* (tarif za čas a vzdálenost) a na hotelu vidíme další nápis *Chambers depuis 2f par jour* (pokoje za 2 franky za den).³²

Duchampa od této chvíle více a více fascinoval komerční a technický jazyk, do kterého zaváděl slovní hříčky, dvojsmysly a spojoval je s lidskými významy. Můžeme srovnat pozdější *Zelenou krabici* z roku 1914, podle které *Nevěsta* „jezdí“ na „benzín lásky“ s touto kresbou, kde taxík zatupuje ženu.³³ Začíná se zde objevovat jako téma spojení žena – stroj.

Další kresba *Flirt* se od předchozí liší. Zobrazuje muže a ženu, kteří sedí u piana a říkají:

Ona: *Chtěl bys, abych zahrál 'Na vlnách'? Uvidíš, jak pěkně toto piano zachytí dojem, jenž tento název naznačuje.*

On (vtipně): *Na tom není nic zvláštního, madam, je to vodní piano.*

Slovní hříčka zde má dvě roviny. První rovina je souvislost francouzského *piano a queue* ('veliké piano') a *piano aqueux* ('vodní piano'). Druhá rovina může spočívat v doslovném překladu *piano a queue* jako 'piano s ocasem' nebo 'pérem'.³⁴

Již v období rané Duchampovy tvorby nacházíme témata a způsob, jakým s nimi zachází, jež budou později prostupovat celou jeho tvorbou.

Duchamp ve svých karikaturách používal stereotypní společenské situace a komentáře, ve kterých prozkoumával vztahy mezi pohlavími. V tomto období se nejspíše začalo formovat jako téma pojem protikladů, který Duchamp používal v tom nejzákladnějším významu. Toto téma stereotypických modelů mužského a ženského

³¹ Ades, D., Cox N., Hopkins D., *Marcel Duchamp*, London, Thames and Hudson, 1999, s.14

³² Ades, D., Cox N., Hopkins D., *Marcel Duchamp*, London, Thames and Hudson, 1999, s.14

³³ Ades, D., Cox N., Hopkins D., *Marcel Duchamp*, London, Thames and Hudson, 1999, s.15

³⁴ Ades, D., Cox N., Hopkins D., *Marcel Duchamp*, London, Thames and Hudson, 1999, s.16

chování, mužské a ženské sexuální a společenské role, se objevuje v Duchampově tvorbě i o něco později.

Další kresba, která zobrazuje muže a ženu ve stereotypních rolích a má za úkol podle Naumanna³⁵ zdůraznit jejich protikladnou identitu, a to jak sexuální tak sociální, se nazývá *Au Palais de Glace* [Na kluzišti] z roku 1908. Tuto humornou kresbu doprovází rozhovor:

Ona: *Všiml sis kolik lidí nosí tento rok třírohé klobouky?*

On: *Á! Vždyť víš, roh nebo dva jsou vždy v módě.*

Slovní hříčka zde naráží na starou metaforu paroháče jakožto zvířete s rohy, kterou Duchamp spojuje s reputací veřejného kluziště jako místo schůzek záletníků.³⁶

Zalíbení v módě nosit třírohé klobouky jde v ruku v ruce s módou mít jeden nebo více mileneckých poměrů, což je společenský komentář, který Duchamp ve své kresbě předkládá tehdejší čtenářům.

Identita muže a ženy procházela v prvním desetiletí bouřlivými proměnami. Zcela jistě to bylo velmi aktuální téma a formovalo prostředí, ve kterém mladý umělec zažíval své první roky v Paříži.

Ženy bojovaly za volební právo, za právo vykonávat zaměstnání, jež do té doby byla jen výsadou mužů, za možnost disponovat svými penězi. Přístup ke střednímu vzdělání získaly až v roce 1880. V Británii ženy získaly právo volit v roce 1918, ale ve Francii až po druhé světové válce.³⁷ Konzervativně smýšlející členové společnosti jistě žádné z těchto změn nevívali a mezi ně bych zařadila i komentáře Marcela Duchampa, který se v nich často identitou pohlaví zabýval. Důležitou otázkou totiž bylo, jaká je či bude „nová žena“? Bude vypadat či chovat se jako muž, když bude vykonávat mužská povolání, nosit kalhoty či dokonce kouřit cigarety? Takový otřes ženské identity mohl na mladého umělce hluboce zapůsobit.

Duchampova kresba *Stojící mladík* (1909 – 10) zjevně nese záměrně zavádějící název. Očividně totiž nejde o chlapce, ale o mladou ženu v pánském obleku s kravatou. Tehdejší společnost již měla v oblibě dva stereotypy, které vyjadřovaly obavy a znepokojení z nové vznikající identity ženy. Prvním je výraz *femme-homme* neboli 'muž-žena', odkazující k ženě postrádající ženské atributy a chovající se jako muž, již charakterizovaly právě zmíněné cigarety, bicykl a pánské cyklistické kalhoty. Druhým je stereotyp vykreslující ženu jako roztržitou a promiskuitní, flirtující *belle époque*.³⁸

Oba stereotypy nacházíme v Duchampově rané tvorbě, kdy se Duchamp začíná, nejspíše i mimo jiné právě díky atmosféře společenských změn a prostřednictvím své zkušenosti s nimi, zabývat tématem sexuální identity, které se nakonec stalo jedním z hlavních témat jeho celoživotního díla.

Na kresbách a karikaturách z období od roku 1904 až do roku 1909 se nám jejich tvůrce začíná jevit jako pečlivý pozorovatel, který si raději udržuje od společnosti odstup, aby ji mohl pozorovat a komentovat. Přičemž již tehdy jeho přístup k tématu vztahu muže a ženy měl spíše skeptický nádech.³⁹

Důležitým momentem v jeho dalším vývoji se stala návštěva Podzimního Salónu v roce 1905, kde našel vedle Maneta a Jean-Auguste-Dominique Ingrese (1780 – 1867),

³⁵ Kunezli R. E., Naumann, F., (ed.), *Marcel Duchamp, Artist of the Century*, Cambridge, MIT Press, 1991, s.23

³⁶ Ades, D., Cox N., Hopkins D., *Marcel Duchamp*, London, Thames and Hudson, 1999, s.19

³⁷ Ades, D., Cox N., Hopkins D., *Marcel Duchamp*, London, Thames and Hudson, 1999, s.19

³⁸ Ades, D., Cox N., Hopkins D., *Marcel Duchamp*, London, Thames and Hudson, 1999, s.20

³⁹ Ades, D., Cox N., Hopkins D., *Marcel Duchamp*, London, Thames and Hudson, 1999, s.21

ta nejmodernější a velmi provokativní díla, která dnes již známe pod názvem fauvismus. Byla to hlavně barevnost a divokost pláten Henri Matisse, která podnítila Duchampa k malbě.⁴⁰

O dva roky později Guillaume Apollinaire píše o tom, jak Matisse „buduje obraz pomocí barev a linií.“ Podstatou jeho umění není „pouhá reprodukce předmětu“, ale vytváření řádu pomocí kombinací barev a linií v logickou a uzavřenou kompozici obrazu. Možná to bylo právě toto svébytné zacházení s barvou a linií, cesta k „základním principům“, touha vyjádřit se „čistě“, co Duchampa zaujaly.⁴¹

Spatřuji zde jakousi paralelu mezi Matissovým výrazem, kde se uplatňuje rozumnost a čistota výrazu a uměleckým směřováním Marcela Duchampa.

V rozhovoru pro televizi NBC s Jamesem Sweneyem v lednu roku 1956 Duchamp řekl, že to byl Paula Cézanne, kdo měl velký vliv na jeho ranou malbu, vliv, který snadno rozpoznáme například na obraze *Hráči šachu* (1910).⁴²

Pro Cézannovu malbu jak ji viděl Apollinaire⁴³ byl příznačný promyšlený výraz skloubený s jednoduchostí, kdy sice maloval podle přírody, ale stal se malířem „rozumu a znalosti“. Cézanne tak překonal impresionismus, ze kterého si osvojil užívání barvy, avšak používal barvu a jejích elementárních vlastností k výstavbě obrazu.⁴⁴ Možná to byla právě jeho snaha vybudovat zákonitosti obrazu nezávisle na zákonitostech, které platí v přírodě a vůbec v realitě, co bylo blízké pojetí a hledání vlastního výrazu mladého malíře.

Wassily Kandinsky nazval Cézanna tvůrcem nových zákonů formy za použití ryze malířských prostředků. Dokázal vystihnout podstatu předmětů, které maloval.⁴⁵

Během roku 1910 a 1911 vznikají symbolistické obrazy *Ráj*, *Keř*, *Křest*.

Na obraze *Ráj* (1910), jsou dvě nahé postavy muže a ženy, Adama a Evy, jež lze považovat za „archetypální modely mužské a ženské identity“.⁴⁶

Následují obrazy se jmény *Keř* (1910-1911) a *Křest* (1911), a vidíme na nich dvě nahé ženy, kolem kterých lze rozpoznat jakousi auru. V prvním případě aura může reprezentovat keř. Oba obrazy mohou znázorňovat jakési zasvěcení, sexuální či náboženské, ve kterém lze spatřovat formování tématu pro pozdější obraz *Přechod panny v nevěstu* (1912).

Názvy těchto obrazů podle výkladu Chalupického zde již „nejsou výkladem nebo popisem; přispívají k jejich významům jen tak, že jsou v nich navíc jako 'neviditelná barva.'“

„Oproti slovu-pojmu, jehož význam má být co nejpřesněji vymezen a omezen, slovo-symbol se naopak vyznačuje přebytkem významu.“ Podle Chalupického navíc Duchamp „racionální smysl svých symbolů neznal. Jejich význam spočíval právě v jejich temnosti.“⁴⁷

Jak uvidíme později, Duchampovi nešlo o vymezení významů, ale spíše o jejich zmnožení, i když zprvu mohlo jít o zcela nevědomé směřování.

O trochu později vzniká obraz s názvem *Mladík a dívka na jaře* (1911), na kterém se proti sobě vztyčují a natahují dvě nahé postavy muže a ženy. Interpretačních rovin zde

⁴⁰ Ades, D., Cox N., Hopkins D., *Marcel Duchamp*, London, Thames and Hudson, 1999, s.22-23

⁴¹ Apollinaire, G., *O novém umění*, Praha, Odeon, 1974, s.46

⁴² Duchamp, M., editace Sanouillet, M. a Peterson, M., *Writings of Marcel Duchamp*, New York, Oxford University Press, 1973, s.129

⁴³ Apollinaire, G., *O novém umění*, Praha, Odeon, 1974, s.84

⁴⁴ Cézanne, P., ed. Kendhall, R., *Cézanne by himself*, Londýn, Time Warner Books UK, 2004, s.206

⁴⁵ Kandinsky, W., *O duchovnosti v umění*, Praha, Triáda, 1998, s.36

⁴⁶ Kunezli R. E., Naumann, F., (ed.), *Marcel Duchamp, Artist of the Century*, Cambridge, MIT Press 1991, s.24

⁴⁷ Chalupický, J., *Úděl umělce : Duchampovské meditace*, Praha, Torst, 1998, s.50-51

můžeme najít více, jak také ukazuje ve své eseji Naumann. Jsou to Adam a Eva snažící se dosáhnout na zakázané ovoce? Je to tvar dítěte, co vystupuje z abstraktních tvarů obrazu uprostřed v kruhu, mezi dvěma milenci? Nebo má tento geometrický útvar připomínat srdce, symbol lásky?⁴⁸

Způsob uchopení témat během roku 1911 a prostředí kolem Duchampa, které tvořila skupina kubistů scházející se v Pateaux, vypovídá o počínajícím vlivu kubismu.

Vznikají obrazy *Sonáta* (1911), *Yvonne a Magdeleine roztrhané* (1911), *U příležitosti mladé sestry* (1911). Na obraze *Yvonne a Magdeleine roztrhané* lze spatřovat jakýsi pokus o zachycení sester z mnoha různých úhlů najednou, přičemž náležitá pozornost je věnována rysu Duchampovského nosu, zároveň je celý obraz monochromatický a vyvolává snovou, tajemnou atmosféru. Lze tedy usoudit jak na vliv kubismu, tak symbolismu.⁴⁹

Monochromatické vyjádření snoubené s tajemstvím, téma žena, záliba ve slovech a v myšlenkovém uchopení uměleckého tvůrčího procesu, jsou aspekty, které budeme později sledovat v Duchampově přelomovém díle, *Přechod panny v nevěstu*.

Zajímavé je povšimnout si, že jde ryze o ženy, jakoby ženy u Duchampů obývaly nějaké vlastní specifické prostředí oddělené od mužů.

Na obraze *Šachová hra* (1910) jsou na pozadí dva Duchampovi bratři hrající šachy, popředí tvoří jeho sestry odpočívající při odpolední siestě. Zde tráví volný čas muži i ženy odděleně. Jde o sociální rozdělení rolí? Jde o psychologické oddělení podle toho, jaké činnosti vykonávají muži a jaké ženy? Nebo je to pouhý výjev siesty obvyklé v domácnosti u Duchampů?

Na obrazech Duchampových rodinných příslušníků jsou buď sestry samy, nebo s matkou, vždy obývají čistě ženskou doménu. Ženská a mužská role zde vystupuje jako protiklady, které lze umístit vedle sebe nebo do jistého vztahu, ale zůstávají odděleny. Později dojde k radikálnímu oddělení těchto rolí v Duchampově vrcholném díle, *Velké sklo*.⁵⁰

Téma protikladů však můžeme od tohoto okamžiku sledovat jako jedno z klíčových témat Duchampova díla.⁵¹

Obraz *Dulcinea* (ned.) zachycuje různé momenty pohybu ženy, která je na procházce. Přibývá zde element času, avšak zachycení objektu ne statického, jak dělali kubisté, ale v pohybu. Opět je tématem žena v monochromatickém podání a zároveň tajemná.

Proměna

Ve výše zmíněném rozhovoru se Sweneyem však Duchamp klade rozhodující moment malířského vývoje do roku 1912, kdy si uvědomil svou touhu odpoutat se od minulosti a vlivů minulosti a soustředit se na přítomnost. „Chtěl jsem žít v přítomnosti, a přítomnost to byl kubismus“⁵² Kubismus byl v letech 1910, 1911 a 1912 něčím zcela novým a možná i proto velmi přitažlivým pro mladého, přemýšlivého umělce.

Podle vlastních slov se Duchamp na chvíli stal „kubistickým malířem“ v době, kdy namaloval obrazy *Smutný mladík ve vlaku*, (1911) a *Akt sestupující se schodů*, (1911, 1912), obr.1. Tyto obrazy maloval nejen pod vlivem inspirace kubismu, ale také

⁴⁸ Kunezli R. E., Naumann, F., (ed.), *Marcel Duchamp, Artist of the Century*, MIT Press 1989, s.25

⁴⁹ Ades, D., Cox N., Hopkins D., *Marcel Duchamp*, London, Thames and Hudson, 1999, s.36

⁵⁰ Ades, D., Cox N., Hopkins D., *Marcel Duchamp*, London, Thames and Hudson, 1999, s.39

⁵¹ Kunezli R. E., Naumann, F., (ed.), *Marcel Duchamp, Artist of the Century*, MIT Press 1989, s.20-37

⁵² Duchamp, M., editace Sanouillet, M. a Peterson, M., *Writings of Marcel Duchamp*, New York, Oxford University Press, 1973, s.130-134

s ohledem na nový element, element pohybu. V tomto rozhovoru popírá, že by tento nový element použil pod vlivem futurismu, který v té době slavil úspěchy v Itálii, ovšem v rozhovorech s Pierrem Cabannem přiznává, že další rozvíjení myšlenky pohybu, jak jej například můžeme vidět v díle *Král a královna pronikání akty v rychlosti* (1912), mohlo být ovlivněno výstavou futuristů v Paříži z roku 1912.⁵³

Faktem je, že výstava *Italští futurističtí malíři* se konala v Paříži hned v únoru roku 1912 a na základě prohlášení v katalogu k výstavě víme, že Apollinaire kritizuje futuristickou malbu za to, že i když chce být malbou v pohybu, zároveň se snaží „malovat duševní stavy“.⁵⁴

Zajímavé je provést srovnání mezi tím, jakým směrem se vydal futurismus a jak pojal Duchamp obraz *Smutný mladík ve vlaku*. Mladý malíř také rozkládá formu v závislosti na pohybu a zároveň vyjadřuje hluboký smutek, jakoby se mladík propadal kamsi do temnoty. Postava je charakteristická svým sestupováním do temného pozadí a použitím opakujících se lineárních vertikálních elementů. Tyto opakující se elementy současně slouží k výstavbě pohybu a k dekompozici formy a Duchamp je nazývá 'paralelismus elementů'.⁵⁵

Duchampovým cílem však nebylo zachytit a zakomponovat pohyb do obrazu, jeho cílem byla „statická reprezentace pohybu – statická kompozice indikující různé polohy, které forma zaujímá v pohybu – „aniž bych obrazem vyjadřoval filmový efekt.“⁵⁶

Zhruba kolem roku 1912 Apollinaire píše komentář, jenž nejspíše patří k obrazu *Akt sestupující se schodů*: „Aby vyloučil ze své malby všechny vjemy, z nichž by se mohly stát pojmy, píše Duchamp přímo na obraz název“. Popisuje, jak Duchamp používá tvarů a barev k tomu, aby tak pronikl k podstatě předmětů. Avšak tato podstata neleží někde v předmětu samotném, nýbrž v naší paměti, kde všichni lidé a věci zanechávají stopy, jež lze pak zkoumat a na jejich základě tvořit. Tak Apollinaire v dílech Duchampových spatřoval ryze intelektuální postup a oproštění od estetických cílů vůbec.⁵⁷

Duchamp své snahy kolem tohoto období popsal jako snahu „rozbit formy - 'rozložit' je tak, jak to dělali kubisté. Ale chtěl jsem jít dál - mnohem dál – vlastně zcela jinými směrem.“ Tímto novým směrem se vydal právě, když namaloval *Akt sestupující se schodů* a nakonec došel až k *Velkému sklu*. Inspiraci pro *Akt* a posléze i pro užívání názvů děl jako součásti uměleckého díla našel v poezii francouzského soudobého básníka Laforguea. Spíše než poezie samotná jej zaujaly názvy básní. Dobře znal chronografickou fotografii, jež byla v té době tak populární. Zajímal se však mnohem více o rozkládání formy, o „statickou reprezentaci pohybu“, statickou kompozici různých úhlů pohledu na formu v pohybu. Proto lidskou postavu v pohybu redukoval na linie. Později říká, „došel jsem k závěru, že umělec může použít cokoli – bod, linii ... aby vyjádřil svůj záměr.“⁵⁸

Akt sám označil za přímý krok k *Velkému sklu*. Duchampovým hlavním záměrem bylo uniknout fyzickému aspektu malby a v malbě vyjadřovat myšlenky. Malování se mělo stát služebnícem rozumu. Proto se název díla stal tak důležitým. „Malíř by měl být

⁵³ Duchamp, M., editace Sanouillet, M. a Peterson, M., Writings of Marcel Duchamp, New York, Oxford University Press, 1973, s.130

⁵⁴ Apollinaire, G., *O novém umění*, Praha, Odeon, 1974, s.124

⁵⁵ Ades, D., Cox N., Hopkins D., *Marcel Duchamp*, London, Thames and Hudson, 1999, s.44

⁵⁶ Duchamp, M., editace Sanouillet, M. a Peterson, M., Writings of Marcel Duchamp, New York, Oxford University Press, 1973, s.124

⁵⁷ Apollinaire, G., *O novém umění*, Praha, Odeon, 1974, s.36, 37

⁵⁸ Duchamp, M., editace Sanouillet, M. a Peterson, M., Writings of Marcel Duchamp, New York, Oxford University Press, 1973, s.124

ovlivněn spíše spisovatelem, než jiným malířem. Toto je směr, kterým by se umění mělo vydat: k intelektuálnímu výrazu.⁵⁹

Ovšem *Akt sestupující se schodů, No.2* se setkal s nepochopením v Salónu Nezávislých v březnu 1912. V čele komise, která vybírala a schvalovala jednotlivá díla pro výstavu, stanul Albert Gleizes jakožto předseda, který za celou komisi, jež nechtěla obraz vystavit, požádal Duchampovy bratry, aby se jej pokusili přesvědčit změnit název díla. To Duchamp samozřejmě odmítl a obraz nevystavil.⁶⁰

I když tento obraz nakonec vystaven byl a to ještě téhož roku na podzim na výstavě v Salónu Zlatého řezu a potom v New Yorku na výstavě Armory Show (1913), kde způsobil senzaci, Duchamp nesl odmítnutí zřejmě velmi těžce a mezitím jeho tvůrčí vývoj zaznamenal zajímavý a rozhodný obrat.

Ještě před svým odjezdem do Mnichova namaloval obraz *Král a královna pronikání akty v rychlosti*(1912). Prolínají se v něm témata stroje, pohlaví, protikladů a šachové hry. Pohyb zde směřuje spíše k pohybu probíhajícímu v intelektuální rovině, jakoby šlo o pohyb v mozku spíše než jen o pohyb ryze fyzický. Duchamp začíná rozvíjet „kinetické prvky v paralele člověk-stroj“.⁶¹

Duchamp v Mnichově

V létě roku 1912 Duchamp odjel do Mnichova. Nevíme přesně, proč Duchamp odjel, ani proč jel právě do Mnichova. S ohledem na fakt, že se nedochovaly žádné zprávy od svědků, kteří by Duchampa v Mnichově potkali, to vypadá, že tam vedl velmi osamělý život. Také neznáme nic z Duchampových děl či chování, co by nám dovolilo si jej spojit s německým expresionismem, který byl právě v roce 1912 v Mnichově na vrcholu.

Co však víme, je, že si tam Duchamp zakoupil Kandinského knihu *O duchovosti v umění*, která vyšla na jaře roku 1912, a jejíž exemplář se dochoval i s přeloženými pasážemi.⁶²

Mnichov považují za místo, které znamenalo v Duchampově životě a umělecké dráze rozhodný obrat. Tento obrat se projevil, i když pro něj nejspíše ještě nevědomě, během fyzické a intelektuální zkušenosti, kterou zažil při tvorbě obrazu *Přechod pany v nevěstu* (1912). Tento pohled vychází z hypotézy Thierry de Duve, kterou rozvíjí ve své eseji „*Resonance of Duchamp's Visit to Munich*“ [Rezonance Duchampovy návštěvy Mnichova]. Na Duchampa muselo mít město velký vliv, a to mimo jiné i proto, že bylo místem umění se zcela odlišnou atmosférou než měla Paříž.⁶³

Také tak můžeme usuzovat z toho, že jen pár měsíců po návštěvě Mnichova se zrodil první readymade, i když samotný název readymade Duchamp poprvé použil až o dva roky později. Po návštěvě Mnichova Duchamp malbu zavrhl jakožto pouhé potěšení pro oko, zavrhl ji jako sítnicovou malbu. Readymade vznikl jako užitkový či komerční předmět, který nesl neumělecký aspekt, neboli měl být opakem umění jakožto řemesla, užitkový jakožto opak kontemplativního.⁶⁴

Vztahy mezi avantgardou a akademismem nebyly v Mnichově tak ostře v opozici jako v Paříži.

⁵⁹ Duchamp, M., editace Sanouillet, M. a Peterson, M., *Writings of Marcel Duchamp*, New York, Oxford University Press, 1973s.125

⁶⁰ Ades, D., Cox N., Hopkins D., *Marcel Duchamp*, London, Thames and Hudson, 1999, s.49

⁶¹ Lamač, M., *Myšlenky moderních malířů*, Praha, Odeon, 1998, s.317

⁶² Chalupecký, J., *Úděl umělce : Duchampovské meditace*, Praha, Torst, 1998, s.85

⁶³ Kunezli R. E., Naumann, F., (ed.), *Marcel Duchamp, Artist of the Century*, MIT Press 1989, s.41

⁶⁴ Kunezli R. E., Naumann, F., (ed.), *Marcel Duchamp, Artist of the Century*, MIT Press 1989, s.42

Avantgarda zde šla cestou „odtržení“ od oficiální instituce, prohlašovala dosavadní koncept umění za příliš zkonstatělý, přičemž to byla právě avantgarda, která činí v této roztržce první krok. Naproti tomu v Paříži si instituce autority přivlastňuje právo rozhodovat o tom, co je a co má být umění a avantgardu obviňuje z toho, že toto vymezení porušuje. Následkem toho kolem nového umění vzniká opoziční instituce, která tlačí na oficiální instituci a nutí ji, aby přehodnotila koncept umění vůbec. Proto je tam také myšlenka avantgardy spojena s rozchodem s tradicí, neboť tento rozchod s tradicí jí byl přisouzen. Avšak v Mnichově stejně jako v oblasti střední Evropy avantgarda nemá zapotřebí odmítat tradici, spíše se členové avantgardy vidí jako její autentičtí pokračovatelé. De Duve tedy uzavírá, že šlo o dvě různá paradigmatata, paradigma odmítnutí a paradigma rozchodu. Život umělců v Německu se formoval na pozadí paradigmatu rozchodu.⁶⁵

Duchamp charakterizoval svůj pobyt v Mnichově jako místo „úplného osvobození“.⁶⁶

Od čeho se malíř osvobodil? Unikl kubistickému kroužku a pařížské avantgardě, která pro něj neměla pochopení. Mohl rozvíjet témata směřující k fyzickému, konceptuálnímu a také téma lidské sexuality. Také mohl uniknout vlivu Cézannova díla, které nemělo v Mnichově zdaleka takový ohlas jako v Paříži. To znamená, že se vůči nim nemusel nijak vymezovat.

Možná se svobodným Duchamp stal také proto, že se oprostil od „fyzické malby“, která se snaží lahodit oku.⁶⁷

Jednou z mála věcí, kterou Duchamp měl společnou s Kandinským, byla jejich reakce na impresionismus. Oba jej odmítli, avšak Duchamp jej odmítl jakožto „sítnicové“, zatímco Kandinsky jako „naturalistické“. Duchamp se v té době začíná zabývat tématem abstrakce, stejně jako Kandinsky i kubisté. Svou uměleckou tvorbu z tohoto období později popsal jako abstraktní jen do té míry, že nic nezobrazuje. Ovšem ne jako abstraktní v úzkém smyslu slova.⁶⁸

První dílo, které vzniklo v Mnichově, je kresba *Nevěsta svlékaná svými mládenci* (1912), obr.2. Uprostřed kresby se nachází 'nevěsta' a z obou stran ji svými falickými zbraněmi ohrožují dva agresivní 'mládenci'. Toto dílo působí velmi chladně a tak, jakoby jeho tvůrce ani nechtěl námět zpracovat expresivně, jakoby nechtěl, aby cokoli vypovídalo o naznačené rozpolcenosti jeho vztahu k pohlavnímu aktu.⁶⁹ V tomto obraze Duchamp rozvíjí paralelu lidské tělo – stroj a téma vztahu pohlaví a protikladů.

První Mnichovskou malbou je *Přechod pany v nevěstu* (1912), kterou předcházely dvě kresby *Panna I a Panna II* (obě 1912).

Duchamp si na nich vytvořil bytost sestavenou výlučně z tvarů vycházejících z mechanistických, technicky pojatých forem stroje. Tyto elementy pak použil v obraze. Slučuje v něm elementy stroje a abstrakce. Konkrétně je těžké formy přesně identifikovat. Je to stroj, člověk, nebo hmyz či rostlina? Víme jen, že tato mechanistická forma není konečným záměrem díla. Duchamp nemiloval ani stroje ani vědu. Spíše naopak, jen je používal a v případě vědy ji chtěl dokonce zdiskreditovat.⁷⁰

⁶⁵ Kunezli R. E., Naumann, F., (ed.), *Marcel Duchamp, Artist of the Century*, MIT Press 1989, Thierry de Duve o tom pojednává ve svém eseji nazvaném „Resonance of Duchamp's Visit to Munich“, s.43

⁶⁶ Ades, D., Cox N., Hopkins D., *Marcel Duchamp*, Londýn, Thames and Hudson, 1999, s.53

⁶⁷ Duchamp, M., editace Sanouillet, M. a Peterson, M., *Writings of Marcel Duchamp*, New York, Oxford University Press, 1973, s.125

⁶⁸ Ades, D., Cox N., Hopkins D., *Marcel Duchamp*, Londýn, Thames and Hudson, 1999, s.60

⁶⁹ Ades, D., Cox N., Hopkins D., *Marcel Duchamp*, Londýn, Thames and Hudson, 1999, s.53

⁷⁰ Ades, D., Cox N., Hopkins D., *Marcel Duchamp*, Londýn, Thames and Hudson, 1999, s.61

Často se v rozhovorech zmiňoval o tom, že ho matematické myšlení přitahuje, ale zároveň se z něj snaží vědomě vymanit.⁷¹

René Descartes (1596 – 1650), s jehož filosofickým dílem byl malíř nejspíše dobře obeznámen, si oblíbil matematiku právě pro její jistotu a jasnost. Prostřednictvím metodické skepse, kdy je potřeba nejprve zcela pochybovat o existenci všeho kolem nás, dochází nakonec k jistotě, že člověk má schopnost myslet a poznávat, na kterou se může spolehnout.⁷²

Descartes chtěl dojít k jistotě, věřil ve vědu, v jasné a zřetelné poznání, v jednotu vědy, která se definuje matematickou metodou. Jestliže správně povedeme svůj zdravý rozum, dojdeme k poznání pravdy. Skutečné a existující jsou koncepce naší mysli, základem jistoty je náš zdravý rozum, dobrá mysl, přičemž smysly jsou jen nástrojem účelné orientace ve světě. Tu pravou evidenci nám poskytuje rozum, nikoli smysly či obrazotvornost.⁷³

Descartes také zavádí přirovnání lidského těla a stroje, zvířecího těla a stroje. Dokonce tvrdí, že zvíře stroj by bylo od zvířete narozeného v přírodě k nerozeznání.⁷⁴

Tam, kde Descartes skepsi a pochybování užívá jako metodu, kterou může nakonec dojít k jistotě a pravdě, tam Duchamp hledá metodu, kterou lze otevřít nekonečné pole hledání a interpretací. Proto se i později začne zabývat tématem náhody. „Nevěřím ve slovo 'bytí'. Myšlenka bytí je lidský výmysl... Bez tohoto pojmu se sice neobejdeme, ale ve skutečnosti neexistuje, a já v něj nevěřím.“⁷⁵

Zatímco Descartes popisuje lidské tělo jako stroj a vyjadřuje svou víru ve vědu, Duchamp používá technických forem stroje, ne proto, že by je obdivoval či si je oblíbil z estetických či jiných důvodů, nýbrž proto, že se mu lépe hodí pro jeho účel daleko lépe než lidé. A účelem k tomu, aby mohl neotřesitelnou vírou otřást, aby mohl zpochybnit jistotu v neochvějně poznání vědy a její základy zpochybnit.⁷⁶

Podobně se Duchamp v rozhovoru se Sweeneyem vyjádřil o malbě, kterou „považoval za prostředek výrazu, ne za cíl sám o sobě. Jeden z více prostředků výrazu...; podobně i barvu považuji za pouhý prostředek výrazu v malbě a ne její cíl“.⁷⁷

V obraze *Král a královna* „nejsou žádné lidské formy ani (formy) naznačující anatomii.“ Duchamp tedy redukuje a používá k tomu formy mechanistické, strojové, což později vědomě zhodnotí jako únik před „fyzickým aspektem malby“.⁷⁸

„Mnohem více jsem se zajímal o znovuvytvoření myšlenek v malbě. Název byl pro mne velmi důležitý. Chtěl jsem, aby malba sloužila mému záměru a dostat se co nejdále od fyzické malby. ... Zajímal jsem se o myšlenky, ne o pouhé vizuální produkty. Chtěl jsem vložit malbu ještě jednou do služeb rozumu. ... Snažil jsem se dostat co nejdále od „příjemné“ a „přitažlivé“ fyzické malby.“⁷⁹

⁷¹ Ades, D., Cox N., Hopkins D., *Marcel Duchamp*, Londýn, Thames and Hudson, 1999, s.61

⁷² Descartes, R., *Meditace o první filosofii. Námitky a autorovy odpovědi*, Praha, Oikoymenh, 2003, s.23,24,61,80

⁷³ Descartes, R., *Rozprava o metodě, jak správně vésti svůj rozum a hledati pravdu ve vědách*, Praha, Laichter, 1933, s.4, 13, 20, 42

⁷⁴ Descartes, R., *Rozprava o metodě, jak správně vésti svůj rozum a hledati pravdu ve vědách*, Praha, Laichter, 1933,s.59

⁷⁵ Kuenzli, R.E., Naumann, F., (editace), *Marcel Duchamp, Artist of the Century*, Massachusetts Institute of Technology, MIT Press, 1991, s.7-12

⁷⁶ Ades, D., Cox N., Hopkins D., *Marcel Duchamp*, Londýn, Thames and Hudson, 1999, s.59

⁷⁷ Duchamp, M., editace Sanouillet, M. a Peterson, M., *Writings of Marcel Duchamp*, New York, Oxford University Press, 1973, s.35,36

⁷⁸ Duchamp, M., editace Sanouillet, M. a Peterson, M., *Writings of Marcel Duchamp*, New York, Oxford University Press, 1973, s.125

⁷⁹ Duchamp, M., editace Sanouillet, M. a Peterson, M., *Writings of Marcel Duchamp*, New York, Oxford University Press, 1973, s.125

Duchamp tedy hledal svobodu pro své myšlenky a jejich vyjádření. Malba, jejíž úkolem je být krásná či jakkoli vizuálně zajímavá, tedy fyzická malba, tuto svobodu nepřináší, naopak je překážkou.

Přechod panny v nevěstu

Když víme, jak pečlivě byly názvy zvoleny a jak důležitou roli v Duchampově tvorbě hrají, musíme se podívat, jaké roviny významů mohou nést v obraze *Přechod panny v nevěstu* (1912) obr.3.

Tato proměna neboli přechod se může odehrávat v rovině sociální, kde žena získává během obřadu novou roli. Také ji lze vnímat v rovině psychologické proměny, sexuální proměny a nakonec v rovině náboženské. Jak později uvidíme, náboženskou rovinu interpretace Duchamp sám zavádí ve svých poznámkách k dílu *Nevěsta svlékaná svými mládenci, dokonce* (1934) obr.4, které vznikaly během let 1911-15 pod názvem *Zelená krabice*, kde je motor nevěsty popsán jako „zbožnění panenství“⁸⁰

V náboženské rovině lze spatřovat proměnu panny v nevěstu Kristovu, což by značilo jeptišku vstupující do služeb božích. Obě dvě, panna a nevěsta, se mohou snoubit v jediné Panně Marii.⁸¹

Pro diváka díky kombinaci formy, která je skloubením technické kresby stroje, jakéhosi mechanismu a abstraktních plánů, jež s monochromatickým barevným vyzněním působí skutku tajemně, a názvu díla, vyplývá další široké pole interpretací. Tyto interpretace jsou potom dalším životem uměleckého díla, které dále rozvíjí sám divák.

„Ve své snaze o tvůrčím procesu přisuzuje Duchamp velkou důležitost divákovi, tak často odkazovanému do úlohy trpného konzumenta. Divák podle něj křísí mrtvý artefakt, který v jeho tvůrčí interpretaci vlastně ožívá a přežívá.“ Podnětem k přemýšlení tedy není dílo jen pro umělce, ale i pro diváka.⁸²

Proto zde budu zkoumat, jaké asociace mají různí diváci, tedy laici, když se setkají s dílem nejprve vizuálně a posléze, jak název může proměnit jejich asociace a celkové vyznění díla.

Ve vizuální rovině obrazu *Přechod panny v nevěstu* dotazovaní diváci viděli: orchestrální skladu, chemickou laboratoř, vynálezce v dílně alchymistů, chaos, zmatek, bojovníka či rytíře, útroby těla, rentgen, křehkou dutinu, složitý systém, velikou stavbu, chrám. Spolu s názvem se posunuli k takovýmto interpretacím: zkušenost, poznání, svatební obřad, vzpomínky na mládí, radost, naděje, okamžik naděje, moje známost, rozchod s dívkou, tlustá žena.

Duchamp začal jako prostředek významu používat obrazovou paralelu člověk-stroj, do jisté míry abstraktní plány a rozvíjet svébytná témata, jež se zrcadlí v názvu díla.

V této době se také setkává s dílem Kandinského, čte jeho pojednání *O duchovnosti v umění* a možná i esej *O otázce formy*, která svou první tištěnou podobu získala v rámci almanachu *Der Blaue Reiter* [Modrý jezdec] a je zmíněna v předmluvě k druhému vydání knihy *O duchovnosti v umění*.⁸³

Kandinsky považuje za nejdůležitější v otázce formy to, zdali forma „vyrostla či nevyrostla z vnitřní nutnosti.“ Podle něj je pro uměleckou tvorbu potřeba velká svoboda,

⁸⁰ Duchamp, M., editace Sanouillet, M. a Peterson, M., *Writings of Marcel Duchamp*, New York, Oxford University Press, 1973, s.39

⁸¹ Ades, D., Cox N., Hopkins D., *Marcel Duchamp*, Londýn, Thames and Hudson, 1999, s.62

⁸² Lamač, M., *Myšlenky moderních malířů*, Praha, Odeon, 1998, s.318

⁸³ Kandinsky, W., Marc, F., *The Blaue Reiter Almanac, The Documents of 20th-Century Art*, úvod a editace Lankheit, K., Londýn, Thames and Hudson, 1974, s.147

kerou spatřuje v osvobození od starých forem, jež byly vyčerpány, a v tvoření nových nekonečně rozmanitých forem.⁸⁴ Podobně i Duchampovo hledání souvisí se vznikem nových forem výrazu, i když bude směřovat zcela jinými směrem.

Kandinsky ve všech věcech cítí ducha, vnitřní znění. Být svobodný pro něj i pro diváka může znamenat slyšet toto vnitřní znění ducha. Proto má být v každém tvůrčím poli „vše dovoleno“, aby se duch mohl projevit a pak mohl být pocíten.⁸⁵

Kandinsky v této eseji užívá pro tvůrce vlastní termín „odesílatel“ a pro diváka „příjemce“. Zabývá se myšlenkou a problémem diváka a tím, jakou roli má v umění. Podle Kandinského má divák umělce následovat, umělec je veden „pocitem“ a divák taktéž. Je potřeba oprostít se od strachu, který člověku velí držet se jedné formy. Každý materiál se má používat jako element formy. Jediná správná omezení v tvůrčí činnosti pramení z vnitřní nutnosti, umělecká tvorba se nesmí nikterak omezovat zvnějšíškou.⁸⁶

V umění Kandinsky rozeznává dva elementy. Prvním je totální abstrakce a druhým je totální realismus. „Jsou to dva póly, které otevírají cestu nakonec vedoucí k jednomu cíli. Mezi nimi leží mnoho kombinací různých harmonií abstrakce a realismu“.

Když se realismus snaží zobrazit vnější slupku předmětu a potlačit konveční krásu, pak nejlépe odhalí vnitřní znění předmětu. Potlačení „umělecké“ stránky na minimum vede k odhalení „duše předmětu“, neboť vnější krása již není překážkou. Lidský duch je totiž krásou přesycen a potěšen z ní má jen „líné fyzické oko“.⁸⁷

Abstrakce, jako antiteze realismu, chce zničit objektivní realitu a obsah díla ztělesnit v „nehmotných formách“ (164). Když zredukujeme abstraktní život zobrazujících forem na minimum, nejlépe odhalíme vnitřní znění obrazu. Když se nám podaří potlačit, vymazat realitu, pak jako Kandinsky možná budeme „slyšet celý svět takový, jaký je, bez zobrazující interpretace“. Co je opravdu důležité, nejsou samotné abstraktní formy, linie, plocha, bod, ale jen „jejich vnitřní znění, jejich život“.⁸⁸

Ta pravá realita se v abstrakci odhalí, když se „zobrazující“ zredukuje na minimum.

Duchamp v této brilantní eseji nejspíše našel velmi podnětné myšlenky, kterými se inspiroval, i když je rozvíjel v odlišném směru než Kandinsky.

Avšak je velmi zajímavé sledovat, jak Kandinsky zdůrazňuje svobodu umělce, kterou nakonec Duchamp právě v Mnichově našel. Dále oslovuje problém a vztah diváka a umělce, který Duchamp také později rozváděl. Kandinsky se zajímá o diváka, o jeho hladovou duši, chce, aby byla nasycena. „Porozumět umění znamená pozdvihnout diváka na úroveň umělce.“⁸⁹

Kandinsky konveční krásu odmítá, neboť jen tak může dílo vnitřně duchovně znít, zatímco Duchamp ji odmítá, neboť mu zabraňuje svobodně přemýšlet.

Lenost „fyzického oka“ nám podle Kandinského nedovoluje dostat se k duchovnímu znění, zatímco podle Duchampa v konceptu umění, které nejde za „fyzickou stránku malby“ není žádná svoboda myšlení.⁹⁰

⁸⁴ Kandinsky, W., Marc, F., *The Blaue Reiter Almanac, The Documents of 20th-Century Art*, úvod a editace Lankheit, K., Londýn, Thames and Hudson, 1974, s.153

⁸⁵ Kandinsky, W., Marc, F., *The Blaue Reiter Almanac, The Documents of 20th-Century Art*, úvod a editace Lankheit, K., Londýn, Thames and Hudson, 1974, s.157

⁸⁶ Kandinsky, W., Marc, F., *The Blaue Reiter Almanac, The Documents of 20th-Century Art*, úvod a editace Lankheit, K., Londýn, Thames and Hudson, 1974, s.154-157

⁸⁷ Kandinsky, W., Marc, F., *The Blaue Reiter Almanac, The Documents of 20th-Century Art*, úvod a editace Lankheit, K., Londýn, Thames and Hudson, 1974, s.158-162

⁸⁸ Kandinsky, W., Marc, F., *The Blaue Reiter Almanac, The Documents of 20th-Century Art*, úvod a editace Lankheit, K., Londýn, Thames and Hudson, 1974, s.168

⁸⁹ Kandinsky, W., *O duchovnosti v umění*, Praha, Triáda, 1998, s.12-15

⁹⁰ Duchamp, M., editace Sanouillet, M. a Peterson, M., *Writings of Marcel Duchamp*, New York, Oxford University Press, 1973, s.125

Ve srovnání s Kandinským a Duchampem, se i Klee snažil osvobodit. Sice se v letech 1907-1908 obrátil pro inspiraci k přírodě, ale příroda jej začala nudit, vlastně si uvědomil, že mu je překážkou. „Existuje jiný způsob, jak svobodně vystavět most z nitra ven? Ó úchvatná linie oblouku tohoto mostu – někdy v budoucnu!“⁹¹

„Emancipaci znemožňovaly zejména přírodní studie, někdy vědomě, někdy nedobrovolně. Když jsem si uvědomil tuto rozdvojenost, alespoň jsem dokázal udělat několik celkem dobrých prací bez přímého napodobování přírody.“

Klee cítil, že něco není v pořádku, když se snaží skloubit nápodobu přírody a vlastní vyjádření. Takový pokus „měl okamžitě za následek stylisticky slabší práce.“⁹²

„Umělecké dílo překračuje naturalismus tam, kde jako samostatný prvek obrazu nastupuje linie, jako je tomu u van Goghových kreseb.“

Jeho hledání šlo cestou linie, hledal, jak by mohl uplatnit „své linie“. Chce vstoupit na „prapůvodní pole psychické improvizace. Tam jsem jen nepřímo vázán na přírodní dojmy a mohu se novu odvážit ztvárnit to, co právě tíží mou duši; zaznamenávat zážitky, které by se mohly měnit v linii...“ „Zde se skrývá nová tvůrčí možnost...“ „Tak se dostane ke slovu moje čistá osobnost, aby se uvolnila k největší svobodě.“⁹³

Duchampovo osvobození se ubíralo cestou osvobození od fyzické malby, a aby jej dosáhl a osvobodil se od konvečního výrazu vůbec, obrátil se právě k technické kresbě. „Chtěl jsem se vrátit ke zcela suché kresbě, suché koncepci umění. Začínal jsem oceňovat hodnotu přesnosti, dokonalého provedení a důležitost náhody. ... Technická kresba se pro mne stala tou nejlepší formou pro onu suchou koncepci umění.“⁹⁴

Kandinsky ve svém eseji O otázce formy popisuje svou metodu, kterou užívá k dosažení osvobození od zobrazujícího, od fyzického, osvobození k duchovnímu a vnitřnímu znění.

Jako příklad používá čárku v knize. Čárka v knize, když je na svém místě, kde plní úkol „čárky“, má praktické uplatnění, praktický význam. Když ji změním, zesílíme ji či protáhneme, bude se čtenář ptát, proč vypadá jinak. Poté tuto čárku protáhneme až z ní bude čára a vyjmeme ji z jejího kontextu „čárky“ a umístíme do textu nějak nesmyslně (jako – třeba zde), pak se její praktická funkce vytratí, její praktický význam pozbude smyslu.

Dále nakreslíme podobou čáru na místě, kde její praktická funkce zmizí docela, například na plátno. Pokud tato čára nebude mít zobrazující roli a bude na plátně umístěna zcela náhodně, pak divákova duše, pokud je dostatečně zralá, může vnímat „jistě vnitřní znění této linie.“ Toto znění může vnímat jen proto, že čára ztratila zobrazující či praktickou funkci.⁹⁵

Čára, linie se tak stává věcí, předmětem. „Na obraze, kde je linie osvobozena od zobrazovací funkce nějakého předmětu a funguje jako věc sama, její vnitřní znění není oslabeno vedlejšími funkcemi, a přijímá svou plnou vnitřní sílu.“

Čistá abstrakce užívá věci, které vedou materiální existenci stejně jako to dělá čistý realismus. V obou případech se dostaneme ke stejnému výsledku: k zosobnění stejného vnitřního znění. „...nezáleží na tom, zdali umělec užívá skutečných nebo abstraktních forem. Obě formy jsou v podstatě vnitřně stejné.“ Proto, dochází Kandinsky k závěru,

⁹¹ Klee, P., *Vzpomínky, deníky, esej*, Praha, Arbor vitae, 2000, s.47

⁹² Klee, P., *Vzpomínky, deníky, esej*, Praha, Arbor vitae, 2000, s.43

⁹³ Klee, P., *Vzpomínky, deníky, esej*, Praha, Arbor vitae, 2000, s.48

⁹⁴ Duchamp, M., editace Sanouillet, M. a Peterson, M., *Writings of Marcel Duchamp*, New York, Oxford University Press, 1973, s.130

⁹⁵ Kandinsky, W., Marc, F., *The Blaue Reiter Almanac, The Documents of 20th-Century Art*, úvod a editace Lankheit, K., Londýn, Thames and Hudson, 1974, s.168

musíme nechat na umělci, jakým prostředkem může nejlépe materiálně vyjádřit obsah svého umění.“ Není tedy „žádná otázka formy.“⁹⁶

Zde nacházíme další paralely mezi Kandinského myšlenkami a Duchampovým dílem. Kandinsky vyjímá čárku z kontextu, umísťuje do nesmyslné polohy tak, aby se vytratil praktický význam, umísťuje ji zcela náhodně, čímž umožní této čárce vydávat své vnitřní znění. Duchamp se brzy po návratu z Mnichova začne zabývat myšlenkami vyjmutí předmětu z kontextu, umístění do nového či nesmyslného kontextu, má zájem a zkoumání náhody, a zanedlouho je tak na světě první readymade.

Ovšem Kandinsky takto zachází s abstraktními formami, zatímco Duchamp s konkrétními předměty.

O cestě do rodinného domu paní Picabiové vzniká v roce 1912, krátce po návštěvě Mnichova, text, jenž se později stává součástí *Zelené krabice*.

„Stroj co má 5 srdcí, čisté dítě, nikl a platina musí vládnout na silnici z Jury do Paříže. Dítě reflektor by mohl, graficky, být kometou, jež má ocas v předu, tento ocas je součástí konstrukce dítěte reflektoru, kterou drtí (zlatý prach, graficky) tuto silnici z Jury do Paříže.“⁹⁷

Stroj, konstrukce, mechanismus, technický vynález jako paralely lidských forem.

Jednomu takovému předmětu, který Duchampa zaujal, když se procházel uličkami starého Rouenu, se dostalo obrazového zpracování. „Jednoho dne jsem uviděl skutečný roztírač čokolády ve výloze obchodu a zaujal mne natolik, že jsem to pochopil jako podnět k odchodu.“⁹⁸ Byl to konečný a totální rozchod s tradičními formami výrazu, s tvorbou, která se musí zalíbit divákovi.

Roztírač čokolády I (1913) a plánování *Velkého skla* byly příští věci, na které se Duchamp soustředil. Technická kresba mechanismu či strojků totiž definitivně ležela mimo měřítko vkusu. Právě prostřednictvím technické kresby Duchamp mohl uniknout jak dobrému, tak špatnému vkusu. Vkus vnímal Duchamp jako zvyk, jenž se dostatečně dlouho opakuje, až se nakonec stane vkusem. Odtud také pocházela jeho celoživotní vědomá snaha neopakovat se.⁹⁹

Duchamp jako nový element používá zobrazení mechanického strojků ryze technickým, inženýrským provedením a uniká tak jakýmkoli estetickým soudům.

Ruku v ruce s tímto zážitkem přichází Duchampovo zlomové rozhodnutí najít si práci. „Hledal jsem práci, abych mohl mít dost času na malování pro sebe.“ Nechtěl mít ke společnosti žádné závazky a povinnosti. Chtěl být umělcem na volné noze v tom smyslu, že nezávisel na svém malování jako na zdroji příjmů. Ve snaze zalíbit se spatřoval nebezpečí kompromisů, ke kterým by se musel uchýlovat, kdyby se malováním živil. Proto podle Duchampa není současný divák ten pravý, nýbrž správný umělec by měl čekat padesát i sto let na diváka budoucnosti.¹⁰⁰

Paul Klee také hledá svou cestu tvůrčího umělce. Sám sobě dodává odvahy možná v podobném smyslu, jako se Duchamp snažil osvobodit od soudů diváka, když píše: „Disciplinovaný malíř s pevnými nervy nedá na kritiku strýčka typu 'vždyť se mu to vůbec nepodobá'“. Klee taktéž neusiluje o umění nápodoby a chce se od něj osvobodit.

⁹⁶ Kandinsky, W., Marc, F., *The Blaue Reiter Almanac, The Documents of 20th-Century Art*, úvod a editace Lankheit, K., Londýn, Thames and Hudson, 1974, s.180

⁹⁷ Duchamp, M., editace Sanouillet, M. a Peterson, M., *Writings of Marcel Duchamp*, New York, Oxford University Press, 1973, s.27

⁹⁸ Duchamp, M., editace Sanouillet, M. a Peterson, M., *Writings of Marcel Duchamp*, New York, Oxford University Press, 1973, s.130

⁹⁹ Duchamp, M., editace Sanouillet, M. a Peterson, M., *Writings of Marcel Duchamp*, New York, Oxford University Press, 1973, s.134

¹⁰⁰ Duchamp, M., editace Sanouillet, M. a Peterson, M., *Writings of Marcel Duchamp*, New York, Oxford University Press, 1973, s.133

Zamýšlí se nad výstavbou obrazu, kam umístit jaký element, aby byl celek vyvážený, v rovnováze sám o sobě, vzhledem k obrazu jako k celku. Nejde mu tolik o otázku předmětu, ale o vzhled či spíše povahu předmětu. O divákovi říká, že laik snažící se najít v obrazech oblíbené předměty, „naštěstí postupně vymírá“.¹⁰¹

Umělec se má nakonec obrátit do sebe sama. „Svůj styl nalezne ten, kdo nemůže jinak, to znamená nemůže dělat nic jiného. Cesta ke stylu: GNÓTHI SEAUTON (pozněj sebe sama).¹⁰² I Klee nemá pocit pochopení a přijetí veřejností.

„Na tomto světě mne vůbec nelze pochopit. Neboť přebývám právě tak u mrtvých, jako u nenarozených. Poněkud blíže k srdci všeho stvořeného, než je obvyklé.“¹⁰³

Avšak zatímco Klee cítí spojení s kosmem a mnoho z jeho tvorby se obrací k duši a kosmu, Duchamp čeká na svého intelektuálního a citlivého diváka, který bude dosti chytrý na to, aby mu porozuměl, nebo možná, aby unesl tíhu „nepochopitelného“ díla.

Ovšem jsou ještě další důvody, proč si Duchamp vybírá mechanistické předměty, stroje a strojky, a také proč ho ve výloze zaujal roztírač čokolády. Otáčení a roztírání si Duchamp symbolicky spojoval s asociací masturbace. „V mém životě vždy měly své nezbytné místo kola co se, jak se říká, otáčejí. Je to druh onanie. Strojek se otáčí a nějakým zázračným procesem, který mne vždy fascinoval, produkuje čokoládu.“¹⁰⁴

Další interpretace může opět vnést sám divák. Jestli „vidí“ opravdu roztírač čokolády, když se na kresbu podívá nejprve bez názvu, to je zajímavá otázka. Asociace dotázaných diváků, kterým jsem fotografii *Roztírače* předložila jsou následující: použité role toaletního papíru, nějaký nástroj, kolotoč, zvedací židle, stroj, hlavolam, lampiony, suvenýr s ciziny, tři bubny a činely, hudební hostina, rej válců, stojánek na korkové špunty od vína. Obrázek společně s názvem pak vyvolal tyto asociace: měšťácká rodinka v neděli po obědě, příjemná chvílka, příjemná sladká chuť, cukrárna, ořechový dort s polevou, vánoční ozdoby.

Jak jsem již zmínila výše, Duchamp svým zájmem o techniku a různé mechanismy vědu neoslavoval.

Možná nejlepším dokladem jeho přístupu k vědě je jeho další dílo *Tři ustálené prototypy měř* (1913-1914). Jde o asambláž: 3 nitě metr dlouhé, fixované na třech pružích plátna o rozměrech 120x13,3 cm nalepených na tři tabulky skla o rozměrech 125,5x18,4cm, dále 3 pravítka (119,8x6,1; 109,1x206; 109,8x6,3cm), s jednou hranou zakřivenou podle tvaru nitě, jak spadla na zem z výšky 1metru, vše vloženo do dřevěné krabice od kroketu.¹⁰⁵

Duchamp jednoduše vzal tři provázky, všechny o stejné délce 1metru, a upustil je ze stejné výšky 1metru na plátno. Tak jak provázky spadly, v té poloze je upevnil. Jejich „délka“ byla pak výsledkem gravitace, náhody a povahy každého individuálního provázku, tedy každá byla jiná. Duchamp se tímto vysmíval lidské snaze měřit přírodu způsobem, který je založený na náhodě, a činit takové míry všeobecným pravidlem.¹⁰⁶

Provázek se totiž „zkrotí, jak se mu zlíbí a vytvoří nový tvar pro měření délky“.¹⁰⁷

Duchamp vtipně upozorňuje na to, že lidská pravidla jsou zavedena lidmi a všeobecně platná jen potud, pokud se na nich lidé dohodnou a shodnou. Odhaluje nahodilost konveční jednotky míry. Důležité také bylo, že Duchamp provedl onu operaci

¹⁰¹ Klee, P., *Vzpomínky, deníky, esej*, Praha, Arbor vitae, 2000, s.69-71

¹⁰² Klee, P., *Vzpomínky, deníky, esej*, Praha, Arbor vitae, 2000, s.46

¹⁰³ Klee, P., *Čáry*, Praha, Odeon, 1990, s.51

¹⁰⁴ Ades, D., Cox N., Hopkins D., *Marcel Duchamp*, Londýn, Thames and Hudson, 1999, s.75

¹⁰⁵ Chalupecký, J., *Uděl umělce : Duchampovské meditace*, Praha, Torst, 1998, s.431

¹⁰⁶ Ades, D., Cox N., Hopkins D., *Marcel Duchamp*, Londýn, Thames and Hudson, 1999, s.79

¹⁰⁷ Duchamp, M., editace Sanouillet, M. a Peterson, M., *Writings of Marcel Duchamp*, New York, Oxford University Press, 1973, s.23

s provázkem právě třikrát. Kdyby použil pouze jeden provázek, byl by vznikl nový systém měření a tím i autorita, kterou má i konvečně zavedený systém měření. Dva provázky by zavedly polaritu protikladů, avšak tři různé výsledky zavádějí nový systém, kde není jednoznačné autority.¹⁰⁸ Právě o tomto díle Duchamp prohlásil, že mu umožnilo uniknout tradičním metodám výrazu.¹⁰⁹ Vedle tohoto úniku se zde začíná rýsovat téma autority a Duchampův postoj k ní.

Vedle tématu náhody a autority zde však objevíme ještě jednu novou metodu, kterou bude Duchamp dále více a více prozkoumávat a používat. V názvu použil původně francouzské slovo „stoppages“ – znamenající neviditelný steh, látání, scelování látky, což se zdá pro nit či provázek případným názvem. Když přeložil tento název do anglického jazyka, nepřeložil význam slova, nýbrž použil stejné slovo, a název tak získal nový význam.¹¹⁰

V českém jazyce by anglické „stoppage“ nejlépe bylo „zastavení, přerušení“. Tedy by mohlo odkazovat k náhlému zastavení či přerušení pádu onoho provázku či nitky, a potom zakonzervování tohoto okamžiku.

V jediném díle tedy nacházíme více rovin významů a zároveň několik témat; téma náhody, autority, konvence a slovní hříčky.

Důležité je podotknout, že rozbitím zavedeného významu či zavedením více významů Duchamp nechce dojít k významu novému, právě naopak tomu se usilovně brání. Pro něj je to strategie, jak rozbít esencialismus. Touto strategií je humor a hra se slovy. „Víte, slovní hříčky se vždy pokládaly za nízké formy vtípu, ale já v nich nalézám podnětný pramen, a to jak v jejich skutečném znění, tak v nečekaných významech, které se připínají k vzájemným vztahům disparátních slov. Je to pro mne nekonečné pole potěšení – a je pořád po ruce. Někdy se objeví čtvero či patero různých významových rovin.“¹¹¹

Duchampova hra se slovy, která přináší vícero významových rovin, „rozpouští jakýkoli pevný, kulturně přidělený význam a znemožňuje veškeré pokusy o zavedení konečného chápání“.¹¹²

Kandinsky také považuje slovo za výrazový prostředek. Avšak v jeho díle hraje zcela jinou roli. Slovo se vyznačuje vnitřním zněním, jehož zdrojem je částečně předmět, k němuž se pojí. Abstraktní představa, která vzniká v mysli, když slovo slyšíme avšak označovaný předmět nevidíme, vyvolá v srdci vibraci. Tak slovo promlouvá k duši, a to jak bezprostředně, tak vnitřně. Hledá a vyjadřuje vnitřní hodnoty, ukryté pod vnější slupkou. Hodnoty, které tvoří podstatu předmětů. Pro něj předměty mají a skrývají podstatu. Podstata je duchovní a absolutní.¹¹³

Kandinsky ke světu a k věcem v něm přistupuje tak, že předpokládá nějakou vnitřní podstatu věcí. Materialistický přístup, který lidem přinesl mimo jiné i přesvědčení, že „vesmírné dění je pouhou zlou a nesmyslnou hrou“ odmítá.¹¹⁴

Naproti tomu Duchamp jakoby tuto „nesmyslnou“ hru prostřednictvím svého díla rozehrával a hrál s každým, kdo na ni přistoupí.

¹⁰⁸ Kuenzli, R.E., Naumann, F., (editace), Marcel Duchamp, Artist of the Century, Massachusetts Institute of Technology, MIT Press, 1991, s.30-31

¹⁰⁹ Kuenzli, R.E., Naumann, F., (editace), Marcel Duchamp, Artist of the Century, Massachusetts Institute of Technology, MIT Press, 1991, s.9-11

¹¹⁰ Ades, D., Cox N., Hopkins D., *Marcel Duchamp*, Londýn, Thames and Hudson, 1999, s.79

¹¹¹ Chalupecký, J., *Úděl umělce, Duchampovské meditace*, Praha, Torst, 1998, s.285,286

¹¹² Kuenzli, R.E., Naumann, F., (editace), Marcel Duchamp, Artist of the Century, Massachusetts Institute of Technology, MIT Press, 1991, s.5-11

¹¹³ Kandinsky, W., *O duchovnosti v umění*, Praha, Triáda, 1998, s.31-32, 45-49

¹¹⁴ Kandinsky, W., *O duchovnosti v umění*, Praha, Triáda, 1998, s.12

Podle Kandinského je úkolem umělce snažit se v divákovi probudit ušlechtilé a silné pocity, které jsou „běžnými slovy nepopsatelné“. Slovo pro něj není důležité pro svůj význam, ale pro své vnitřní znění.

Kandinsky vyjímá z kontextu a umisťuje nesmyslně abstraktní formy, z kterých se tak stává předmět a díky tomuto osvobození od zobrazujícího či praktického významu může tento předmět vyzařovat své duchovné vnitřní znění. Cítí, že někde v hlubinách panuje poznatelný skrytý vnitřní princip, že na světě vládou obecné zákony vývoje lidstva. Sám chtěl založit novou vědu o umění.¹¹⁵

Naproti tomu kladením předmětu do polohy, která z konvečního hlediska ztrácí smysl, Duchamp poukazuje na to, že zákony nepramení ze skrytých vnitřních principů, nýbrž jsou vytvářeny do jisté míry libovolně, či dokonce náhodně.

Ve svých poznámkách v *Zelené krabici* si píše: „Založit společnost, ve které musí jednotlivec platit za vzduch, jež dýchá (měřič vzduchu; vězení a zředěný vzduch, v případě neplatičů jednoduše udušení, pokud bude třeba (zamezit přívod vzduchu)“¹¹⁶

Duchamp zde mluví o měření a celý text se nachází pod názvem „Zákony, pravidla, fenomény“. Vidím zde souvislost mezi Duchampovým přístupem ke společnosti, které nechtěl být ničím zavázán a povinován, jak je zmíněno výše, a mezi jeho bojem proti jejím zákonům, pravidlům. Můžeme tomu rozumět tak, že nebudeme-li se řídit zákony společnosti, tedy nebudeme-li platit, nebudeme pak moci dýchat, neboť ona nám přesně vyměří, kolik vzduchu můžeme dýchat, případně kohoutek může zcela uzavřít.

Tuto otázku Kandinsky neřešil. Jeho zamýšlení nad zákonitostmi se obracelo směrem k zákonitostem přírody. Podle něj nejsou kompoziční zákonitosti přírody zdrojem napodobování, ale zdrojem inspirace k tvorbě zákonů pro umění. „Příroda je omezena zákony. Avšak umění je otevřená cesta k výstřednosti!“¹¹⁷ Jeho umění je založeno na citech, počáteční fáze tvorby je cit, až tvůrčí činnost rozhoduje o teorii, ne naopak. Duši tvůrčího činu nelze teoreticky vymyslet či zkonstruovat. Je potřeba řídit se citlivým instinktem, ne intelektuálním kalkulem. Následovat zákony vnitřní nutnosti, zákony duchovní.¹¹⁸

Nevěsta svlékaná svými mládenci, dokonce

Duchamp stopy, které zanechaly jeho provázky, třikrát namnožil a použil v dalším díle nazvaném *Sít' ustálených prototypů měř* (1914) a vzor plánu mu posléze posloužil jako schéma rozmístění *Mládenců* čili *Devíti samčích odlitků*, které jsou součástí jeho stěžejního díla, *Nevěsta svlékaná mládenci, dokonce*, zkráceně známé jako *Velké sklo* (1915-1923), obr.4.

V díle *Velké sklo* má významné místo náhoda. Do tohoto díla Duchamp přenesl *Ustálené prototypy měř* do dolní části *Skla*, do části obrazu, kterou nazval *Hřbitov uniforem a livřejí*. Náhodné zásahy určují rozmístění devíti *Střel* a tvar tří *Pístů průvanu* v *Mléčné dráze* je také dán náhodně. Svítíplyn se na cestu vydává náhodně a náhodně je přeměněn na světlo, které může dosáhnout svého cíle v *Mléčné dráze Nevěsty*.¹¹⁹

Velké sklo je stěžejním dílem v tom smyslu, že se v něm setkávají myšlenky a díla, která vznikala již určitou dobu. Centrálním tématem jsou erotika, touha a myšlenka prodlení, neboli jakýsi odklad uspokojení.¹²⁰

¹¹⁵ Kandinsky, W., *Bod, linie, plocha*, Praha, Triáda, 2000, s.14,15

¹¹⁶ Duchamp, M., editace Sanouillet, M. a Peterson, M., *Writings of Marcel Duchamp*, New York, Oxford University Press, 1973, s.31

¹¹⁷ Kandinsky, W., *Bod, linie, plocha*, Praha, Triáda, 2000, s.97-102

¹¹⁸ Kandinsky, W., *O duchovnosti v umění*, Praha, Triáda, 1998, s.66

¹¹⁹ Chalupecký, J., *Úděl umělce : Duchampovské meditace*, Praha, Torst, 1998, s.?

¹²⁰ Ades, D., Cox N., Hopkins D., *Marcel Duchamp*, Londýn, Thames and Hudson, 1999, s.84

Elementy, jež tvoří *Velké sklo*, již měly svou vlastní existenci buď jako obrazy *Nevěsta a Roztírač čokolády II*, obr.5, nebo jako studie na skle jako *Devět samčích odliťků* (1914-1915) či *Kluzák s vodním mlýnem v sousedících kovech* (1913-1915). Způsob, jakým Duchamp vytvořil *Velké sklo*, připomíná velmi dobře promyšlený postup, ve kterém důsledně uplatňuje myšlenku náhody.

Podobně Kandinsky promýšlel a snažil se vyvinout postup, jakým by dosáhl svého cíle, kterým mu bylo duchovní znění. Chtěl pracovat na vědě o umění, která by prostřednictvím přesné analýzy dosáhla takové syntézy, ve které se dotkne „lidské“ a „božské“¹²¹

Jeho elementy však jsou barva, forma, geometrický tvar a jejich úkolem je působit na duši. Duše umělce vládne těmto elementům. Volba elementu rezonujícího s harmonií forem se může zakládat jen na účelovém doteku lidské duše.

Barvy účinkují ve dvou rovinách; v rovině fyzické a v rovině psychické. Co působí jen na fyzické úrovni, jako jsou krása, rozkoš, uspokojení, nemá delšího trvání, působí povrchně. Avšak barva, která se vyznačuje psychickou silou způsobí psychickou vibraci a může vyvolat hnutí duše. Barva je jako klávesa piana a duše je pianem, barva bezprostředně působí na duši. Podle principu vnitřní nutnosti je harmonie barev založena na principu účelově zaměřeného doteku lidské duše.¹²²

Kompozice je tvořena ze samostatných elementů barev a tvarů. Podstatné jsou jen tyto elementy a vztahy mezi nimi.¹²³

Duchampovými elementy ve *Velkém skle* jsou jeho vlastní díla. Nedílnou součástí *Skla* je soubor poznámek, který dnes známe pod názvem *Zelená krabice 1914*. „Chtěl jsem, aby toto album doprovázelo (*Velké Sklo*) a aby se četlo zároveň s prohlížením *Skla*, protože podle mne se na něj nesmí „pohlížet“ v estetickém slova smyslu. Musíte číst knížku a dívat se zároveň. Spojení těchto dvou věcí zcela odnímá sítnicový aspekt, který nemám rád. Bylo to velmi logické.“¹²⁴

Duchamp ve svých zápiscích dělí *Velké sklo* na dva základní elementy; element nevěsty a element mládenců. „Nevěsta nahoře - mládenci dole.“ Nevěsta a mládenci jsou odděleni i vizuálně, a to tak, že se nikde nedotýkají. Celé *Velké sklo* se skládá ze dvou skleněných dílů, které jsou viditelně spojené.¹²⁵

Nevěsta je stroj, apoteóza panenství, mládenci slouží jako architektonický základ pro nevěstu. Mládenci jsou solidním, pevným základem, jsou parním strojem. „Základní formy stroje mládenců jsou nedokonalé: obdélník, kruh, hranol, ... = jsou měřitelné. ... V nevěstě jsou základní formy více či méně větší či menší, nemají již žádnou ... měřitelnost“¹²⁶

Na stránce, kterou lze považovat za plán a podle Duchampových slov za „klíč k Velkému sklu“ je pak popsán každý jednotlivý element *Skla*. V levé dolní části mládenců se nachází *Hřbitov uniforem a livřejí*, živná půda erotické lásky, později známých pod názvem *Devět samčích odliťků*. Nalézáme tam postavy, jejichž tvary se zdají být inspirovány kresbami podle ševcovských panen a skleněných dekorativních svítlen.¹²⁷

¹²¹ Kandinsky, W., *Bod, linie, plocha*, Praha, Triáda, 2000, s.17

¹²² Kandinsky, W., *O duchovnosti v umění*, Praha, Triáda, 1998, s.45-49

¹²³ Kandinsky, W., *O duchovnosti v umění*, Praha, Triáda, 1998, s.51-53, 68-87

¹²⁴ Ades, D., Cox N., Hopkins D., *Marcel Duchamp*, Londýn, Thames and Hudson, 1999, s.88

¹²⁵ Duchamp, M., editace Sanouillet, M. a Peterson, M., *Writings of Marcel Duchamp*, New York, Oxford University Press, 1973, s.39

¹²⁶ Duchamp, M., editace Sanouillet, M. a Peterson, M., *Writings of Marcel Duchamp*, New York, Oxford University Press, 1973, s.39-45

¹²⁷ Ades, D., Cox N., Hopkins D., *Marcel Duchamp*, Londýn, Thames and Hudson, 1999, s.88

Duchamp jim dává jména: kněz, poslíček z obchodního domu, člen francouzské policie, kyrysník, funebrák, lokaj, pomocný číšník, výpravčí. Všichni označují role mužů v uniformě, mužů v nějaké formě sloužících, a v kombinaci s vizuálním provedením, které vyvolává asociaci figurín, neosobních a uniformních nápodob lidského těla můžeme dojít k představě prázdné formy, která teprve čeká na své naplnění.^{128 129}

Další elementy, které se nacházejí blízko mládenců a jsou součástí *Kluzáku* Duchamp nazývá – vůz, sáně, šoupátko, kluzák a sousedí s nimi vodní mlýn. Tato slova mají společnou představu pohybu. Dále téměř ve středu dolní části *Skla* se nachází *Roztírač čokolády*, ke kterému přibyly – bajonet, kravata, válečky a podvozek. Zcela vpravo jsou *Okultističtí svědci*.¹³⁰

Dolní panel *Skla* s aparátem mládenců se jeví jako složitý stroj, který, jak se zdá, se vyznačuje opakovaným pohybem, jenž nevede k žádnému cíli či uspokojení. Mládenci jsou zde ponecháni sami sobě, odděleni od nevěsty, nenaplnění, jakoby by si svou čokoládu museli neustále dokola připravovat sami.¹³¹

Dolní aparát mládenců odhaluje erotismus, „který by měl být jedním z nejdůležitějších koleček stroje mládenců.“

„Tento trýzněný pohon přivádí na svět orgán touhy stroje. Tento orgán touhy proměňuje svůj mechanický stav – který z páry přechází do stavu vnitřního spalovacího motoru. ... Tento orgán touhy je poslední součástí stroje mládenců. Daleko od přímého kontaktu s Nevěstou. motor touhy je oddělen chladičem vzduchu. (nebo vody).“

„Tento chladič. (graficky) má vyjadřovat fakt, že nevěsta, místo aby byla pouze studená jako rampouch, je vřele odmítá.“

„Navzdory tomuto chladiči. Mezi strojem mládenců a Nevěstou existuje určité spojení. Ale spojení. bude. elektrické. a bude tak vyjadřovat svlékání: proces proměny. Pokud to bude nutné zkrat“¹³²

Horní díl *Skla* tvoří *Nevěsta*. Její tvar vychází z původního obrazu nazvaného *Nevěsta*, který již vykazuje prvky stroje, jakéhosi mechanismu. Tato část je umístěna vlevo a skládá se z částí, jež Duchamp opět ve svých poznámkách detailně pojmenovává a následně popisuje. Vlevo dole je umístěna „nádrž na benzín lásky“, dále pokračuje vzhůru „motor s docela křehkými válečky“, pak následuje výčet názvů: *nevěsta*, *parní stroj*, *kostra*, *pendu femelle (zavěšená samička)*, *panna*. Součástí této nevěsty je *vosa*, *pohlavní válec*, který „kontroluje atmosférický tlak, vylučuje benzín lásky z rosy (prostřednictvím osmózy) a kontroluje jiskry vycházející z induktoru touhy.“¹³³

Horní část *Skla* prostupuje a završuje jakýsi neurčitý, mrakovitý úvar, který je popsán jako – „kinematografický rozkvět, svatozář nevěsty, mléčná dráha“. Součástí tohoto útvaru jsou „abecední jednotky, píсты, trojmístná číslice a síť“. Tito „řídí abecedu a pojmy příkazů *Zavěšené samičky*.“¹³⁴

Benzín lásky se dostává k „docela křehkým válečkům, kde je v dosahu *jisker jejího nepřetržitého života*, používá se pro rozkvět této panny, která dosáhla cíle své touhy -“.

¹²⁸ Duchamp, M., editace Sanouillet, M. a Peterson, M., *Writings of Marcel Duchamp*, New York, Oxford University Press, 1973, s.24-25

¹²⁹ Ades, D., Cox N., Hopkins D., *Marcel Duchamp*, Londýn, Thames and Hudson, 1999, s.102

¹³⁰ Duchamp, M., editace Sanouillet, M. a Peterson, M., *Writings of Marcel Duchamp*, New York, Oxford University Press, 1973, s.24-25

¹³¹ Ades, D., Cox N., Hopkins D., *Marcel Duchamp*, Londýn, Thames and Hudson, 1999, s.98

¹³² Duchamp, M., editace Sanouillet, M. a Peterson, M., *Writings of Marcel Duchamp*, New York, Oxford University Press, 1973, s.39

¹³³ Duchamp, M., editace Sanouillet, M. a Peterson, M., *Writings of Marcel Duchamp*, New York, Oxford University Press, 1973, s.24-25

¹³⁴ Duchamp, M., editace Sanouillet, M. a Peterson, M., *Writings of Marcel Duchamp*, New York, Oxford University Press, 1973, s.24-25

„Kinematografický rozkvět ... vyjadřuje moment vysvlékání.“ „Kinematický rozkvět je nejdůležitější součástí obrazu. (graficky jako povrch) Všeobecně vzato je to svatozář nevěsty, součet jejích nádherných vibrací V celém tomto rozkvětu bude obraz vynálezem elementů tohoto rozkvětu, elementů sexuálního života, jak si jej sama, roztoužená nevěsta, představuje.“¹³⁵

Podle zápisků *Zelené krabice* získáváme představu o komplexním zdroji energie, která je utvářena z emoční, fyzické, mechanické a sexuální formy energie. Panna, nevěsta, zavěšená samička dosahuje uspokojení své touhy, zatímco mládenci mají své vlastní stimuly. Svítíplyn vystupuje z každého ze Samčích odlitků a proměňuje se v „cetky“, jež se posléze stávají rozptýlenou tekutou suspenzí.¹³⁶

Skutečné setkání nevěsty a mláďenců se nikdy neuskuteční. Vzájemně se stimulují, ale zároveň jsou na sobě nezávislí. Nevěsta dosahuje orgasmu bez styku s mláďenci. Naproti tomu mláďenci „jsou smutnou skupinkou, roztírající si svou čokoládu a naslouchající litanii onanie.“¹³⁷

Co tedy vzniká po té, co si přečteme *Zelenou krabici* a vizuálně prozkoumáme *Velké sklo*?

Vítězslav Nezval rozebral účinky a motivy vzniku básnického přirovnání v knize *Moderní básnické směry*.

„Básnické přirovnání vzniká sblížením dvou představ na základě společného znaku a jeho účelem je zesílit ... přirovnávanou představu. Není-li tento společný znak dosti zřejmě patrný, vzniká ze srovnání dvou představ básnický obraz.“ Onen společný znak totiž „není postřehnutelný logicky myslícím rozumem“, nýbrž je přístupný skrze lidskou obrazotvornost. „Nejvíce se projevuje člověku jeho obrazotvornost, když se ... oslabí jeho logicky myslivá činnost“. Vyvěrají pak na povrch pohnutky, které pramení v pudovém životě člověka a běžně jsou v rozporu „s morálním a společenským vědomím člověka a které toto kritické morální a společenské vědomí odsuzuje.“¹³⁸

Podobně mohou působit obraz a text, mohou otevírat možnost a vypovídat o těch oblastech, které jsou běžně pod naší kontrolou. Můžeme skrze jejich vztah získat nové asociace s pojmem nevěsty.

Vzniklé metafory, například nevěsta – stroj, zvýrazní jiné aspekty pojmu, které až dosud v našem pojmovém systému byly zakryty. Tím otevírají cestu k novému aspektu zkušenosti, kterou můžeme mít s „nevěstou“ či „strojem“.¹³⁹

Vizuálně horizontálně rozdělená plocha *Skla* dělí dílo na dolní část, která tíhne k zemi, je měřitelná, uniformní, je to fungující stroj, prázdný a zároveň naplňující se, je to technický, mechanistický svět. V této části je použita perspektiva, což může znamenat racionalitu, také ovladatelnost a pochopitelnost, uchopitelnost lidským intelektem. Také je to část těžká, pevně sedící na zemi, která se nemůže dostat za zákony gravitace.

Horní část naopak perspektivu postrádá, možná je to tedy svět iracionální. Je zde mléčná dráha, tvarově neurčitý tvar, snad nepoznatelný svět, nedosažitelný, bez tíže, kde svítí svatozář, aureola, kde kvetou hvězdy a vládne lehkost bytí.

Díky zápiskům získáváme mnohem širší pole významů. Stroje jsou poháněni různými způsoby; parním motorem, spalovacím motorem, elektricky.

¹³⁵ Duchamp, M., editace Sanouillet, M. a Peterson, M., *Writings of Marcel Duchamp*, New York, Oxford University Press, 1973, s.42

¹³⁶ Duchamp, M., editace Sanouillet, M. a Peterson, M., *Writings of Marcel Duchamp*, New York, Oxford University Press, 1973, s.24-25

¹³⁷ Ades, D., Cox N., Hopkins D., *Marcel Duchamp*, Londýn, Thames and Hudson, 1999, s.107

¹³⁸ Nezval, V., *Moderní básnické směry*, Praha, Československý spisovatel, 1984, s.15-17

¹³⁹ Lakoff, G., Johnson, M., *Metafory, kterými žijeme*, Brno, Host, 2002, s.22-25

Celé dílo je světem abstraktních mechanistických forem, světem neustálého pohybu, pohonů a energií, lidské sexuality, tělesnosti, smyslnosti, racionality a iracionality.

Zajímavou paralelu nacházím v tvorbě a zápiscích, které zanechal Klee ve svém *Pedagogickém náčrtníku*, kde shrnuje své přednášky na Bauhausu.

Klee používá symbol šípu:

„Otcem šípu je myšlenka: jak se tam dostanu? V protikladu k fyzické bezmoci je schopnost člověka v duchu se svobodně vznášet v pozemském i nadzemském světě prapříčinou veškeré lidské tragiky. Tento rozpor mezi schopnostmi a bezmoci je zdrojem rozpolcenosti lidského bytí. Člověk je bytostí napůl okřídlenou a napůl spoutanou. Myšlenka jako prostředník mezi Zemí a světem.“

Dráha letícího šípu vyjadřuje nutnost stát se pohybem, řeší otázku „Jak překonat odpor, který mu brání v letu? Nikdy mu neumožní dosáhnout oblastí, kde je pohyb nekonečný!“ Kéž by alespoň mohl dolétnout o kousek dál. Když si šíp nechá narůst křídla, aby cestu dokončil, sám skoná.

„Symbolický šíp je dráha, hrot a kormidlo splývající ve směrové kormidlo.“¹⁴⁰

Klee srovnává pozemské souvislosti se souvislostmi kosmickými. Zatímco v pozemských souvislostech následuje vždy pád, kosmická křivka by se „od Země neustále vzdalovala a nakonec přešla v kruh nebo elipsu.“¹⁴¹ Jeho základním elementem zde byla čára, linie.

Ve *Velkém skle* jako elementy Duchamp používá svoje obrazy, předchozí díla, které umisťuje do nového kontextu *Velkého skla*, kde tím získávají nové vztahy a významy.

Dalším elementem je samotná plocha *Velkého skla*, která je skleněná, takže jakmile je *Sklo* umístěno do konkrétního prostoru, vizuálně se propojí se stávajícími objekty v novém prostředí. Plocha jako element dále hraje roli ve svém horizontálním rozdělení na horní a dolní část a tím elementy umístěné do jedné či druhé části nabývají dalšího významu, které by samy o sobě neměly.

Třetím druhem elementů jsou slova, názvy, jména a vůbec celý Duchampův poznámkový aparát v *Zelené krabici*.

Elementy jako názvy jednotlivých obrazových prvků obrazu zavádějí další významy. Samotná slova mnohdy mají více významů, čímž se významové roviny zmnožují.

Například „blossoming“, který překládám jako rozkvet, doslovně nese význam kvetoucí rostliny či stromu, znamená ale také vrchol díla či vrcholné období. Proto jsem záměrně volila pro překlad slovo rozkvet, neboť to si oba významy v sobě podržuje. Rozkvet nevěsty je jednak její sexuální vyvrcholení, a zároveň stěžejní část díla, jak je výše citováno.

Dalším stejně zajímavým výrazem je „halo“ nevěsty. Anglické „halo“ je buď svatozář, gloriola kolem hlavy svatých, nebo aureola, světelný kruh kolem slunce jakožto atmosférický fenomén. V každém případě se jedná o světlo pocházející „shora“, buď z vesmíru, či ze světa duchovního. K vesmíru pak odkazuje název mléčná dráha, avšak k duchovní dimenzi odkazuje popis motoru nevěsty, jakožto apoteózy panenství.

Když shrneme tyto významy, lze začít fyzickou, tělesnou stránkou lidské sexuality, pak jít přes náboženský rozměr a nakonec dojít až k vesmíru, celému universu. Tyto tři roviny významu zabraňují, abychom mohli dílo vyložit konečnou a jednoznačnou interpretací. Spíše je jeho úkolem zavádět různé roviny významů prostřednictvím použití elementů obrazových, tedy konkrétních Duchampových obrazů a děl, dále jejich umístěním na obrazové ploše a následně vzniklými vztahy mezi nimi, dále také umístěním na obrazové ploše samé, tedy ve vztahu těchto elementů a plochy a jejím rozdělením na

¹⁴⁰ Klee, P., *Pedagogický náčrtník*, Praha, Triáda, 1999, s.44

¹⁴¹ Klee, P., *Pedagogický náčrtník*, Praha, Triáda, 1999, s.46

horní a dolní část, pak také použitím elementu skla, a nakonec použitím názvů a zápisků, které jsou dnes dochované jako *Zelená krabice*, jako „klíč k Velkému sklu“.¹⁴²

Jindřich Chaloupecký označil významy samotné v Duchampově tvorbě až za druhotné, vymezené z významnosti, kterou skutečnost pro nás nabývá.“

Jakmile se totiž snažíme převést naši zkušenost se skutečností do řeči pojmů, ztrácejí a nakonec ztratí souvislost se skutečností docela.¹⁴³

„Archaické vědomí je trvalou podstatou našeho vědomí světa, stále je celé proniká a živí. Pouhý rozum nám neposkytne důvod k životu, a život redukováný uměle na svůj racionální model ztrácí svůj vlastní důvod, stává se absurdním. V umění však jsme u původu našeho vědomí světa, vědomí živé bytosti v živém světě.“

Podle Chaloupeckého Duchamp „racionální smysl svých symbolů neznal. Jejich význam spočíval právě v jejich temnosti.“¹⁴⁴

Ve *Velkém sklu* je to obzvláště ona horní část, která se dotýká náboženského a vesmírného rozměru, která je zároveň hlubinou, tajemstvím, tím, co nelze změřit, iracionálním, které je stejně tak součástí lidského života jako ona druhá racionální, měřitelná část, kterou reprezentuje spodní část *Skla*.

Tam, kde Duchamp vytváří vlastní elementy pro Velké sklo, Kandinsky se zajímá o elementy barvy, abstraktních forem a plochy, do které se elementy umísťují. Stavebním materiálem uměleckého díla jsou elementy, které Kandinsky zkoumá v rovině abstraktní (tj. bez souvislosti s reálnými předměty) a na materiální ploše.¹⁴⁵

Zkoumá jak působí základní elementy barvy. Popisuje, jak se například vnitřní charakter červené změní, když přestane být izolovaným tónem nebo abstraktní hodnotou a ve spojení s formou z přírody se stane elementem určitého celku.

Když vidím červené nebe samotné, mohu mít asociaci západu slunce či požáru. Když je umístím mezi další předměty do obrazu, dostane se do kauzálního vztahu, vzájemně potvrzující nebo oslabující „přirozené“, zavedené asociace, toto zavedení může vyvolat asociace nové. Záleží tedy na tom, v jakém kontextu se barva nachází.¹⁴⁶

Při zkoumání výstavby obrazu mu jde o vnitřní plochu, konstrukční elementy obrazu se nemají vztahovat k formám vnějším, ale mají být výsledkem vnitřní nutnosti. Nejde o „vnější smysl“ – popis reality, nálady, perspektivy, citů. Jde o autonomní vnitřní život obrazu, jehož účinkům se má divák poddat. Kandinsky chce nalézt formu, která by vyloučila z obrazu příběh a nechala vynít ryzí účinek barev.¹⁴⁷

Na příkladu *Roztírače čokolády* se podíváme, jak s ním jako s elementem zacházel Duchamp.

Původně je roztírač čokolády pouhým strojkem, jenž Duchamp vidí ve výkladu cukrárny. Když se divák podívá na Duchampův *Roztírač čokolády II* aniž by znal název obrazu, může vidět celou škálu věcí v závislosti na vlastní zkušenosti. Jak jsme viděli výše, byly to od použitých rolí toaletního papíru, přes bubny a činely až po špunty od vína. Po přečtení názvu se asociace posunuly a diváci „viděli“ měšťáckou rodinku v neděli po obědě, cukrárnu či vánoční ozdoby.

¹⁴² Duchamp, M., editace Sanouillet, M. a Peterson, M., *Writings of Marcel Duchamp*, New York, Oxford University Press, 1973, s.24-25

¹⁴³ Chaloupecký, J., *Úděl umělce : Duchampovské meditace*, Praha, Torst, 1998, s.49

¹⁴⁴ Chaloupecký, J., *Úděl umělce : Duchampovské meditace*, Praha, Torst, 1998, s.50,51

¹⁴⁵ Kandinsky, W., *Bod, linie, plocha*, Praha, Triáda, 2000, s.13-16

¹⁴⁶ Kandinsky, W., *O duchovnosti v umění*, Praha, Triáda, 1998, s.90-95

¹⁴⁷ Kandinsky, W., *O duchovnosti v umění*, Praha, Triáda, 1998, s.96-100

Pak jej Duchamp umístí do *Velkého skla*, do jeho dolní části, kde se tak vizuálně stává součástí jakéhosi velkého stroje. Po prostudování Duchampova poznámkového aparátu „vidíme“ stroj, který je jakýmsi samo-uspokojovacím mechanismem mládenců.

Nejkrásnější je dle mého názoru *Velké sklo* na fotografii z roku 1958¹⁴⁸, kde je součástí skutečného okna. Skrze *Sklo* je výhled do zahrady, kde stojí dům a stromy. V tomto kontextu mohu „vidět“ *Roztírač* jako kolotoč a další části mechanismu mládenců jako důmyslné prolézačky pro děti, zatímco Nevěsta nahoře se vznáší na pozadí skutečné oblohy a dotýká se vrcholku stromů jako andělské stvoření, které k dětem sice nemůže, nicméně drží nad nimi ochrannou ruku.

„Nekonečné pole potěšení“, tak nazval Duchamp slovní hříčky, ve kterých nalézal „podnětný pramen, a to jak v jejich skutečném znění, tak v nečekaných významnostech, které se připínají k vzájemným vztahům disparátních slov.“ „Někdy se objeví čtvero či patero různých významových rovin.“¹⁴⁹

Tak se dívám na Velké sklo. Jako na hru a to nejen se slovy, ale i s obrazovými elementy, s významy a s hloubkou skutečnosti, která se za nimi skrývá, hru, která nekončí.

O *Nevěstě* Duchamp řekl, že to je „nová lidská bytost, napůl robot, napůl ze čtvrté dimenze“. „Prostě jsem měl nápad promítnout neviditelnou čtvrtou dimenzi. ... něco, co nemůžete spatřit očima“¹⁵⁰

„Věřil v neviditelné a zkoumal, jak toto neviditelné učinit viditelným.“ To byl podle něho úkol malířův, napsal o něm Chalupecký.¹⁵¹

Neviditelné se snažilo učinit viditelným více Duchampových současníků.

„Za jevy viditelnými a pochopitelnými se nacházejí jevy neviditelné a nepochopitelné“, napsal Kandinsky. Podstata, takto skrytá, je duchovní a absolutní.¹⁵²

Klee chtěl svým pohledem proniknout do hloubky až za viditelné. Nahlížel hlouběji a cítit silněji. Momentální stav světa, jak se nám „jeví“, je pouze nahodilý, časový a omezený místem. Umělec tedy netvoří, aby byl věrný přírodě, nýbrž ve smyslu pohyblivosti a svobodného tvůrčího vývoje. Je schopen uvažovat i o formách, které přesahují hranice tohoto světa, které mohou být na jiných hvězdách.¹⁵³

Klee je hnán svým srdcem, svou tvůrčí touhou až do hlubin k prapříčině. Umělcovo puzení, ať už je jakéhokoli charakteru, se posléze spojí s vhodnými výrazovými prostředky v tvar. Tím vzniká nová skutečnost, skutečnost umění, jež činí viditelným to, co bylo původně očima neviditelné, co bylo spatřeno kdesi v hlubinách.¹⁵⁴

Rozdíl mezi názorem Duchampa na neviditelné a skryté a tím, jak je vnímá Kandinsky či Klee, tkví v tom, že Duchampovo dílo nesměruje k odhalení nějaké prapříčiny, či absolutní esence, podstaty, ať už více či méně skryté.

Kuenzli navrhuje, že „jeho dílo a texty můžeme vnímat jako stroje, které vezmou esencialistické myšlenky umění, sexuální identity, já, jazykový význam a ikonografii a zbaví je esence. Jeho hlavní strategie tkví ve znásobení identit za účelem zničení jakéhokoliv pevného významu.“¹⁵⁵

Duchamp dokonce řekl, že „když lidé říkají ‘Já vím’, nevědí, ale domnívají se. Domnívám se, že umění je jedinou činností, ve které se člověk ukazuje jako opravdová

¹⁴⁸ Ades, D., Cox N., Hopkins D., *Marcel Duchamp*, Londýn, Thames and Hudson, 1999, s.95

¹⁴⁹ Chalupecký, J., *Úděl umělce : Duchampovské meditace*, Praha, Torst, 1998, s.285,286

¹⁵⁰ Ades, D., Cox N., Hopkins D., *Marcel Duchamp*, Londýn, Thames and Hudson, 1999, s.113

¹⁵¹ Chalupecký, J., *Úděl umělce : Duchampovské meditace*, Praha, Torst, 1998, s.81

¹⁵² Kandinsky, W., *Bod, linie, plocha*, Praha, Triáda, 2000, s.126

¹⁵³ Klee, P., *Vzpomínky, deníky, eseje*, Praha, Arbor vitae, 2000, s.78-79

¹⁵⁴ Klee, P., *Vzpomínky, deníky, eseje*, Praha, Arbor vitae, 2000, s.80-81

¹⁵⁵ Kuenzli, R.E., Naumann, F., (editace), *Marcel Duchamp, Artist of the Century*, Massachusetts Institute of Technology, MIT Press, 1991, s.1-11

osobnost. Pouze umění je schopno jít až za živočišný stav, protože umění jediné vede do oblastí, kde nevládne ani čas ani prostor.¹⁵⁶

To, že vcelku vlastně člověk „neví“, jen si myslí, že ví, je důležitým myšlenkovým aspektem, který stojí v pozadí Duchampovy tvorby, která je nástrojem, jak rozbít a uvolňovat rigidní zavedené náboženské, filosofické, kulturní systémy a morální pravidla.¹⁵⁷

V *Zelené krabici* je také kresba *Mít učedníka ve slunci* (1914). Pozadí tvoří notová osnova, přes osnovy je vedena čára směřující vzhůru a po ní nakreslen cyklista, který šlape do kopce a evidentně musí vyvíjet velké úsilí. Pod kresbou je vepsán rukou název díla a dole podepsán Duchamp.

Asociace dotázaných diváků byly: Sisyfos, neboli můj život, (radost); poslední závodník v závodě, už toho má dost; velká námaha; můj kamarád Tonda; na konci sil; 'Co je asi na konci cesty?'; 'Kdy už tam budu?'; ryzost, pravdivost. Jejich asociace po vzájemném působení názvu a vizuálního zobrazení: slunce nemůže být mým učedníkem, rouhání; slunce je jeden z mých bohů, já jsem učedník; nadzemskost; jízda po vrtkavé, tenké čáře života, někdy namáhavá, trochu do kopce, čára ke světlu je tenká a není snadné se jí držet.

Duchampovou inspirací mohl být veselý komentář Alfreda Jarryho 'Vášeň jako cyklistický závod do kopce' (1903). Je to povídka o přežití člověka ve světě strojů. Hrdina, jenž byl náruživý milovník, se miluje po celé dva dny s Američankou. Protože funguje spíše jako stroj na sex, vědci zkonstruují stroj, který umí vyvolávat lásku. Ale po té, co se spojí hrdina se strojem, sexuální náboj proudí z hrdiny do stroje, stroj se do hrdiny zamiluje, přehřeje se a hrdinu zabije.¹⁵⁸

Readymady

„V roce 1913 jsem dostal šťastný nápad připevnit kolo bicyklu ke kuchyňské stoličce a pozorovat, jak se točí.

O pár měsíců později jsem koupil levnou reprodukci krajiny v zimně, kterou jsem poté, co jsem na horizont přimaloval dvě malé tečky, jednu červenou a jednu žlutou, nazval 'Lékárna'.

V New Yorku roku 1915 jsem v železářství koupil lopatu na sníh, na kterou jsem napsal „dříve než zlomená ruka.“

Bylo to zhruba v té době, kdy mne napadlo označit tuto formu výrazu slovem 'readymade'.

Hlavní myšlenkou, kterou chci zdůraznit, je, že volba těchto 'readymadů' nikdy nebyla řízena estetickým potěšením.

Tato volba byla založena na reakci vizuální lhostejnosti a zároveň na absolutní absenci dobrého či špatného vkusu... Vlastě úplná anestézie.

Jedním důležitým rysem byla krátká věta, kterou jsem příležitostně na 'readymade' napsal.

Místo aby tato věta předmět popsala jako název, měla za úkol nasměrovat mysl diváka směrem k oblastem spíše slovním.¹⁵⁹

¹⁵⁶ Duchamp, M., editace Sanouillet, M. a Peterson, M., *Writings of Marcel Duchamp*, New York, Oxford University Press, 1973, s.136-137

¹⁵⁷ Ades, D., Cox N., Hopkins D., *Marcel Duchamp*, Londýn, Thames and Hudson, 1999, s.121

¹⁵⁸ Ades, D., Cox N., Hopkins D., *Marcel Duchamp*, Londýn, Thames and Hudson, 1999, s.116

¹⁵⁹ Duchamp, M., editace Sanouillet, M. a Peterson, M., *Writings of Marcel Duchamp*, New York, Oxford University Press, 1973, s.141

Toto je řeč, jež Duchamp pronesl v Muzeu moderního umění v New Yorku, na podzim roku 1961. Readymade je tedy název, který Duchamp „dal těm dílům, které jsou prakticky již zcela hotová.“¹⁶⁰

Prvním readymadem tedy bylo *Kolo bicyklu* (1913) a tematicky souvisel s dalšími díly, vznikajícími v této době, jako je *Roztírač čokolády I*, *Roztírač čokolády II*, *Vodní mlýn ve Velkém skle* a také s kresbou *Mít učedníka na slunci*. V posledně zmíněné kresbě Duchamp použil obrazový element, cyklistu jedoucího kopce, který vyňal z běžného kontextu, například silnice či krajiny, umístil jej na jednoduchou linii, směřující nahoru, na pozadí stránky zaplněné notovými osnovami. Obrazový element v novém obrazovém kontextu posléze doplnil o slovní, jazykový element, když do obrázku vepsal jeho název.

Mysl diváka je tedy unášena vícero významovými rovinami, od asociací jízdy na kole do kopce, až po asociace souviseními se sluncem.

S prvním readymadem Duchamp učinil něco podobného. Vzal část jízdniho kola, jedno jeho kolo, vymontoval jej a umístil na stoličku tak, že ztratilo své původní praktické využití. Název sice neodvádí mysl diváka příliš daleko, spíše vypadá, že má popisnou funkci – „*Kolo bicyklu*“, snad má pomoci divákovi uhodnout, o co se jedná.

Kolo také souvisí s myšlenkou náhody. Podle Duchampových slov jej uklidňovalo dívat se na to, jak se kolo otáčí, utěšovalo ho to, „jaksi to otevíralo přístup k jiným věcem, než jsou každodenní materiální starosti.“¹⁶¹

Na tomto readymadu je zvláštní, že přesto, že kolo ztratilo svou původní funkci, udrželo si v očích mnohých diváků funkci praktickou. Reakce dotázaných diváků na otázku, co obrázku vidí, byly následující: nutná údržba kola, ale údržbář to nebyl, chybí zde distanční šroubky; stojan na centrování kola, svépomocná oprava; Tonda opravuje kolo, bude to jezdit?; lehkost, ladnost; vynálezce kola pyšně zobrazil svůj první počín. Sledují tedy povětšinou praktické využití celého stojánku na kolo.

Za první vpravdě 'čistý' readymade můžeme označit readymady '*Dříve než zlomená ruka*' (1915) a '*Sušák na lahve*' (1914).

Na readymade *Dříve než zlomená ruka* Duchamp napsal poprvé název, čímž mu dodal 'barvu'. Navíc jej podepsal '[od] Marcela Duchampa', což naznačuje, že předmět Duchamp nevyrobil, nýbrž 'od' něj pochází. V anglickém jazyce tedy nahradil 'by', jež odkazuje k autorovi díla, slovem 'from', které může odkazovat například k dárci předmětu.¹⁶²

Asociace mých diváků, když se podívali na obrazovou část tohoto readymadu, se nesly tímto směrem: moje návštěva ve Strašnicích, hodně sněhu, Silvestr; lopata na sních, příval sněhu, kalamita; sníh, běžná práce; lopata na žhavé uhlíky. Asociace vycházející ze spojení nápisu a obrazového elementu pak vznikaly následující: asi byl led; sníh napadal na ledovici, to bylo ještě fajn, když jsem mohl házet lopatou; veselá zábava.

Prolínají se tady dvě asociční roviny, jedna vychází z obrazového elementu, kdy divák vidí rozmanité věci, které čerpá ze zkušenosti s podobně vyhlížející lopatou, a druhá rovina se vztahuje k jeho zkušenostem se 'zlomenou rukou' a co bylo před tím.

Kandinsky také vyjímá elementy, v jeho případě abstraktní formy z jejich praktického užívání, pryč od jejich funkce, a snaží se umístit je 'nesmyslně'. Ovšem tyto elementy, elementy barev a abstraktních forem, osvobozuje z praktického významu proto,

¹⁶⁰ Duchamp, M., editace Sanouillet, M. a Peterson, M., *Writings of Marcel Duchamp*, New York, Oxford University Press, 1973, s.134

¹⁶¹ Kuenzli, R.E., Naumann, F., (editace), *Marcel Duchamp, Artist of the Century*, Massachusetts Institute of Technology, MIT Press, 1991, s.81

¹⁶² Ades, D., Cox N., Hopkins D., *Marcel Duchamp*, Londýn, Thames and Hudson, 1999, s.148-151

aby prostřednictvím duchovního vnitřního znění člověk mohl pocítit spojení se skrytým vnitřním principem světa.¹⁶³

Tyto elementy, osvobozené z obvyklých, konvenčních souvislostí posuzuje jen z hlediska znění obrazu samotného, bez jakékoli souvislosti s reálnými předměty, jen na materiální ploše obrazu dle vnitřní účelovosti, tedy dle dotyku lidské duše.¹⁶⁴

Avšak Duchampův ready-made byl umístěn do neobvyklé, nekonvenční, zcela nové situace. Tyto dva ready-mady a pár dalších Duchamp spustil se stropu, kde pak visely ve vzduchu, jak je vidět na fotografii jeho ateliéru z této doby. Jeho umělecký předmět tak získal zcela nový způsob umístění, v dokonalém protikladu k tradičnímu místu pro obrazy, které visely na stěně nebo stály na malířském stojanu.¹⁶⁵

Jeho ready-mady tak získávají ještě další významové roviny, neboť při různém umístění můžeme vnímat jejich podmínky, prostředí, ve kterém jsou umístěny jako další výtvarný element. Předmět, který se stává ready-madem, je tedy stejně jako abstraktní elementy Kandinského, vyňat z konvenčního kontextu užívání, avšak ne proto, aby mohl být prostředkem či cestou k vnitřnímu, absolutnímu principu světa, ale spíše je cestou k individuální interpretaci každého diváka, který jeho prostřednictvím může pracovat s vlastní zkušeností, vidět ji v novém kontextu.

„V celku to není umělec sám, kdo uskutečňuje umělecké dílo; divák přivádí dílo do spojení s vnějším světem tím, že dešifruje a interpretuje jeho vnitřní možnosti a tak přispívá k tvůrčímu dílu.“ Takto Duchamp do tvůrčího procesu zahrnuje diváka.¹⁶⁶

V poznámce ke vznikající myšlence ready-madu v *Zelené krabici* stojí psáno: „Přesný popis 'Ready-madů'. Plánování chvíle, která přijde (v takový den, takové datum takovou minutu), „ready-made *opatřit nápísem*“ – Na ready-made se později lze dívat. – (s různým zpožděním)

*Důležitá je právě tato otázka načasování, tento účinek momentky, jako řeč pronesená bez ohledu na to, u jaké příležitosti, avšak v takovou a takovou hodinu. Je to jako schůzka.*¹⁶⁷

Tvorba ready-madu je jakási událost, něco intimního, soukromého, co je spojeno s časovým okamžikem a osobním přístupem. Intimní zkušenost umělce tvořícího ready-made a pak osobní, intimní zkušenost diváka, který k dílu přistupuje ve svém soukromém momentu, ve svou konkrétní hodinu, možná je to jeho soukromá 'schůzka' s ready-madem.¹⁶⁸

Fontána

Ready-made *Fontána* (1917) se Duchamp pokusil vystavit na výstavě Nezávislých v New Yorku. Byla to výstava, na které „každý umělec, jenž zaplatil šest dolarů“ a včas svou práci zaslal, mohl vystavovat, neboť odrážela program Společnosti nezávislých umělců. Společnost nechtěla díla cenzurovat, nechtěla žádnou odbornou jury, jež by díla posuzovala a vybírala. Avšak tento ready-made odmítnut byl, přičemž způsobil rozruch a rozdělil členy Společnosti na dva tábory.

¹⁶³ Kandinsky, W., *Bod, linie, plocha*, Praha, Triáda, 2000, s.14,15

¹⁶⁴ Kandinsky, W., *Bod, linie, plocha*, Praha, Triáda, 2000, s.21-31

¹⁶⁵ Ades, D., Cox N., Hopkins D., *Marcel Duchamp*, Londýn, Thames and Hudson, 1999, s.151

¹⁶⁶ Duchamp, M., editace Sanouillet, M. a Peterson, M., *Writings of Marcel Duchamp*, New York, Oxford University Press, 1973, s.140

¹⁶⁷ Duchamp, M., editace Sanouillet, M. a Peterson, M., *Writings of Marcel Duchamp*, New York, Oxford University Press, 1973, s.32

¹⁶⁸ Ades, D., Cox N., Hopkins D., *Marcel Duchamp*, Londýn, Thames and Hudson, 1999, s.151

Duchamp zakoupil pánský pisoár, podepsal jej pseudonymem Mutt, a odevzdal anonymně jako Richard Mutt.

Odpůrci Fontány argumentovaly dvěma důvody, proč ji nelze vystavit. Jednak proto, že je nemravná, nesluší se takový předmět vystavovat, a potom proto, že jde o plagiátorství, ne o umělecké dílo, vytvořené umělcem.

Zastánci naopak tvrdili, že nerozhoduje, „zdali pan Mutt vlastníma rukama Fontánu vyrobil nebo ne, to vůbec nerozhoduje. On si ji VYBRAL. Vzal běžný předmět denní potřeby, umístil jej tak, že jeho užitková hodnota zmizela pod novým názvem a novým pohledem – nad tímto předmětem teď můžeme díky němu jinak přemýšlet.“ Tak to stálo v anonymním úvodníku časopisu *Slepec*, č.2 (květen, 1917), na jehož vzniku se Duchamp podílel, takže je dokonce možné, že je autorem či spoluautorem těchto slov.¹⁶⁹

Duchamp tedy vzal předmět denní potřeby, pisoár, umístil jej do nové souvislosti, což zprvu byl jeho byt, kde pisoár visel se stropu spolu s dalšími readymady, avšak nyní to měla být výstavní síň, kde měl být vystaven, položený na podložce na zadní straně, s názvem *Fontána*, a také autorovým podpisem Mutt.¹⁷⁰

Divák může přemýšlet, jaké nové významové roviny tento pisoár získává, když je pojmenován Fontána. Dále pseudonym Mutt byl vybrán záměrně a sbíhaly se v něm soudobé asociace jména J.L.Mott Iron Works, kde takový pisoár mohl Duchamp zakoupit, a jména jedné z postavček kresleného seriálu 'Mutt a Jeff'. Tento element zavádí do díla rovinu humoru, kdy si divák může říkat, zda si autor z něj nedělá legraci.¹⁷¹

V každém případě však s ním vyvstává otázka, co je umění. Dobová svědectví poukazují také na estetický element Fontány, i přes to, že jej Duchamp později velmi silně odmítal.

Camfield ukazuje, že se o ní psalo jako o 'Buddhovi koupelen', krásné 'Madoně', o tom, že je 'elegantní jako nohy žen od Cézanna' a obdivovaly se její krásné a radikální tvary.¹⁷²

Dnes máme k dispozici pouze její fotografii, kterou pořídil Duchampův přítel a fotograf Alfred Stieglitz pro časopis *Slepec*, č.2 (1917), ale protože sama *Fontána* krátce po výstavě zmizela, divák ji měl k dispozici jen jako tuto fotografii, takže k ní byl přidán nový element, ne kterém spolupracoval sám fotograf, výběrem pozadí, úhlem pohledu. Na této fotografii působí opět tajemně. Ztělesňuje kombinaci mužského prvku skrze funkci pisoáru a ženské prvku právě prostřednictvím estetického působení, prostřednictvím hladkého, oblého organického tvaru s plynulými křivkami.¹⁷³

Jakoby se zde spojovalo estetické a ne-estetické zároveň, znovu se zde snoubí mužský a ženský prvek, a nakonec přátelé a kritici kolem Duchampa, kteří v ní viděli a obdivovali Buddhu či Madonu, sami vnesli do interpretace náboženskou rovinu významu. Zdůrazňovaný okamžik výběru předmětu může odkazovat na motiv náhody.

A to vše s lehkou ironií a vtípem předložené překvapenému či pohoršenému divákovi.

V roce 1919 Duchamp vytváří takzvaný asistovaný readymade, což je již existující předmět, ke kterému bylo něco přidáno či byl změněn, nazvaný L.H.O.O.Q. (1919). Jako

¹⁶⁹ Kuenzli, R.E., Naumann, F., (editace), *Marcel Duchamp, Artist of the Century*, Massachusetts Institute of Technology, MIT Press, 1991, s.78

¹⁷⁰ Kuenzli, R.E., Naumann, F., (editace), *Marcel Duchamp, Artist of the Century*, Massachusetts Institute of Technology, MIT Press, 1991, s.79

¹⁷¹ Kuenzli, R.E., Naumann, F., (editace), *Marcel Duchamp, Artist of the Century*, Massachusetts Institute of Technology, MIT Press, 1991, s.69

¹⁷² Ades, D., Cox N., Hopkins D., *Marcel Duchamp*, Londýn, Thames and Hudson, 1999, s.129

¹⁷³ Kuenzli, R.E., Naumann, F., (editace), *Marcel Duchamp, Artist of the Century*, Massachusetts Institute of Technology, MIT Press, 1991, s.82-84

základní obrazový element vzal reprodukci slavného obrazu Mony Lisy a přikreslil jí bradku a knírek a pod ní napsal zkratku L.H.O.O.Q. což můžeme volně přeložit jako 'ta má sexy zadek'.¹⁷⁴

Tento asistovaný readymade poději Duchamp označil za „ikonoklastické gesto“, za „svatokrádežné, rouhavé, bezbožné“ gesto.¹⁷⁵ Gesto namířené proti zavedenému řádu, gesto proti umění, nebo spíše gesto posouvající hranice umění.

Umění totiž „může být špatné, dobré nebo neutrální, ale ... musíme ho nazývat uměním, špatné umění uměním zůstává stejně, jako špatný pocit je stále pocitem.“¹⁷⁶

Jako rouhavé gesto namířené proti zavedené představě o umění skutečně tento readymade zafungoval u dotazovaných diváků, kteří se k obrazovému působení díla vyjádřili následovně: hloupý nápad; proč jí přimaloval vousy?; nemám rád tento styl umění; karta se slavnou Monou Lisou. Společně s nápisem o údajném sexy pozadí vznikly takovéto asociace: je to vtip?; těžko soudit; nevěřím; jsem fakt slepá?

V díle se snoubí mužský prvek vousů s obrazem ženy a celek je podtržen zkratkou, jež působí jako výstižná poznámka na adresu dotyčné/ho. To jsou elementy, které dohromady kloubí a zároveň matou představu o ženské a mužské identitě.

Readymade *S tajným zvukem* (1916) je klubko upevněné mezi dvě mosazné destičky, v němž je uložen neznámý předmět. „Než jsem jej dokončil, Arensberg do klubka vložil nějaký předmět a nikdy mi neřekl, co to je a ani to nechci vědět. Proto mu říkáme *Readymade s tajným zvukem*. ... ; nikdy se nedozvím, zdali je to diamant nebo mince.“¹⁷⁷

V tomto readymadu je zkombinován element již vyrobeného předmětu a předmětu nalezeného. Lze v něm spatřovat předobraz pozdějšího surrealistického předmětu.¹⁷⁸

Prostřednictvím manipulace s předmětem se divák může podle sluchu pokusit uhodnout, co se v něm skrývá a zúčastnit se oné spolupráce na vytváření díla. Opět zde nacházíme zjevné téma tajemství, jež nemůže být nikdy, alespoň dokud zůstane tento objekt tím čím je, odhaleno. Jakoby odkaz k tomu, co je v lidském životě nepoznatelné, co zůstane navždy schované pod „závojem Nevěsty.“

Další readymade *Fresh Widow* (1920) si nechal Duchamp zhotovit na zakázku. Je to model okna, jehož sklo je potaženo černou kůží. Kombinace okna, skrze které není vidět, či za kterým se může skrývat v temnu cokoli, s názvem zavádí velmi široké pole významů. Název *Fresh Widow* v překladu znamená čerstvá vdova. Zároveň je to homonymum pro french window, což je v překladu francouzské okno. Touto hrou s podobně znějícími výrazy přivádí Duchamp diváka na širší pole interpretací.

Asociace mých diváků k obrazovému vyznění díla byly: moment před odhalením tajemství; okno skrývá tajemství, které je jako prudké oslňující světlo, průlom, radost, svoboda pro toho, kdo okno otevře; zatemnění za války, válečná vřava; bouřka, noc. Ve spojení s názvem Čerstvá vdova: půvabný smutek; svoboda; manžel už má klid; konec trápení, jeden šťastlivec přibyl.

¹⁷⁴ Ades, D., Cox N., Hopkins D., *Marcel Duchamp*, Londýn, Thames and Hudson, 1999, s.132

¹⁷⁵ Duchamp, M., editace Sanouillet, M. a Peterson, M., *Writings of Marcel Duchamp*, New York, Oxford University Press, 1973, s.136

¹⁷⁶ Duchamp, M., editace Sanouillet, M. a Peterson, M., *Writings of Marcel Duchamp*, New York, Oxford University Press, 1973, s.139

¹⁷⁷ Duchamp, M., editace Sanouillet, M. a Peterson, M., *Writings of Marcel Duchamp*, New York, Oxford University Press, 1973, s.135

¹⁷⁸ Ades, D., Cox N., Hopkins D., *Marcel Duchamp*, Londýn, Thames and Hudson, 1999, s.162

Etant donnés, neboli *Je-li dáno* (1946-66), je asambláž z různých materiálů, třírozměrné dílo, které však nikdy nelze vizuálně pojmout jako jeden celek. Divák přistupuje k dřevěným dveřím, které jsou zavřené, nemají kliku ani nic, čím by se daly otevřít. Jsou v nich jen dvě dírký v úrovni očí.

Co divák dírkami uvidí, je vskutku neočekávané, ba šokující. Rozprostírá se před ním osvětlená krajina s figurou ženy v popředí, která vypadá jako živá. Figura leží na zemi nahá, nohy roztažené směrem k divákovi. V pozvednuté levé ruce drží svítící plynovou lampu.¹⁷⁹

Je to akt, který překračuje tradiční způsob, jakým byl akt zobrazován. Tvář ženy není vidět, místo ní na diváka hledí obnažené genitálie.

Zároveň s touto asambláží vznikaly poznámky, které jsou v podstatě jakýmsi praktickým průvodcem, jehož součástí jsou fotografie, nákresy a poznámky k celé instalaci, které však neposkytují žádné vysvětlení, jen odhalují v detailech uspořádání, plánování a tvůrčí postup této instalace. V nich se divák může dozvědět i částech díla, které ve finálním podobě díla nejsou vidět. Například se tak dozví o podlaze se šachovým vzorem a jeho myšlenky mohou putovat zpět k Duchampovým raným dílům na téma krále a královny ze šachovnice.¹⁸⁰

V kontextu celého Duchampova díla lze tuto asambláž považovat jako protipól *Velkého skla*. Zde se setkáváme s nevěstou, zcela vysvlečenou, držící lampu jako falický symbol, což může symbolizovat, že nevěsta 'dosáhla cíle své touhy'. Nejsou však žádná vysvětlení, tato nevěsta mohla být uspokojena, ale také znásilněna, nebo může být dokonce mrtvá.¹⁸¹

Zde snad ještě více než u Fontány by leckterý divák mohl říci, že je to obscénní, pohoršující, urážlivé, odporné. Duchamp by s tím byl nejspíše spokojen, neboť umění má mít v sobě „ducha vzpoury“, stimulovat nové myšlenky, vyburcovat.¹⁸²

Za jevy viditelnými a pochopitelnými se nacházejí jevy neviditelné a nepochopitelné.¹⁸³

To si zapsal Kandinsky během své výuky na Bauhausu. Duchamp také odkazoval k neviditelnému a nepochopitelnému, ale takovému, které zůstává tajemstvím.

„Skutečná pravda, zpočátku neviditelná, leží na dně.“ Proto je potřeba proniknout do duše, za onen prchavý okamžik, splynout se světovým názorem, psal si do svých denníků Klee. Předmětem umění je pro něj svět neviditelný. Stal se „ilustrátorem idejí“ po té, co zvládl formu.¹⁸⁴

Duchamp ale nehledá onen světový názor, nehledá podstatu. Svou hrou ve svém díle „rozpouští jakýkoli pevný, kulturně přidělený význam a znemožňuje veškeré pokusy o zavedení konečného chápání.“ K tomu používal slovních hříček, náhody, erotismus, tajemství.¹⁸⁵

Kandinského umělec má vnitřní „zrak“, intuici.¹⁸⁶

¹⁷⁹ Ades, D., Cox N., Hopkins D., *Marcel Duchamp*, Londýn, Thames and Hudson, 1999, s.193

¹⁸⁰ Ades, D., Cox N., Hopkins D., *Marcel Duchamp*, Londýn, Thames and Hudson, 1999, s.195-196

¹⁸¹ Ades, D., Cox N., Hopkins D., *Marcel Duchamp*, Londýn, Thames and Hudson, 1999, s.204

¹⁸² Duchamp, M., editace Sanouillet, M. a Peterson, M., *Writings of Marcel Duchamp*, New York, Oxford University Press, 1973, s.123

¹⁸³ Kandinsky, W., *Bod, linie, plocha*, Praha, Triáda, 2000, s.126

¹⁸⁴ Klee, P., Čáry, Praha, Odeon, 1990, s.132-134

¹⁸⁵ Kuenzli, R.E., Naumann, F., (editace), *Marcel Duchamp, Artist of the Century*, Massachusetts Institute of Technology, MIT Press, 1991, s.1-12

¹⁸⁶ Kandinsky, W., *O duchovnosti v umění*, Praha, Triáda, 1998, s.16

Jeho úkolem je snažit se v divákovi probudit ušlechtilé a silné pocity, které jsou „běžnými slovy nepopsatelné“. Jeho zájmem je, aby divák od obrazu neodcházel nedotčen, aby neodešel stejně bohatý či chudý jak přišel, ale bohatší o duchovní zážitek.¹⁸⁷

Kandinsky hledá potravu pro hladovou duši diváka. Duchamp vytváří potravu pro divákův intelekt. Tam, kde se u Kandinského umělec snaží o přesnou analýzu, tam je u Duchampa analýza ponechána až na divákovi samotném.

Oba chtějí, aby se divák při kontaktu s uměleckým dílem nějak „proměnil“, avšak každý od této proměny očekává něco zcela jiného; Kandinsky hluboký duchovní zážitek, Duchamp intelektuální zážitek, touhu porozumět, zpochybnit zavedené významy.¹⁸⁸

Klee vidí umělce jako kmen stromu, jeho orientace v životě a v přírodě jsou kořeny. Síla proudění šťáv, které získávají kořeny, jej pohání k tomu, aby převedl viděné do svého díla. Dílo je pak koruna stromu, která se košatí a roste do prostoru a v čase. Koruna stromu je zcela jiná než kořeny, tyto dvě části mají také jinou funkci a proto umělci mají právo na odchylky od viděného, od předobrazů, od předlohy. Umělec je pouhým prostředníkem, jen „shromáždí mizu z hlubin a posílá ji dále.“¹⁸⁹

Duchampův umělec je také prostředníkem. Jestliže mu přiřkneme roli prostředníka, „musíme mu upřít vědomý podíl v estetické rovině v tom, co dělá, nebo proč to dělá. Všechna jeho rozhodnutí týkající se umělecké tvorby spočívají v čisté intuici a nemůže být přeloženo do jakékoli sebeanalýzy“ Umělec není schopen zcela zrealizovat svůj záměr, a tento rozdíl mezi záměrem a co nakonec neuskutečnil Duchamp nazývá 'koeficient umění'. Nakonec však přistupuje divák a tvůrčí čin se dále rozvíjí.¹⁹⁰

Umělec Františka Kupky nemá dávat „podnět k myšlení – divák má mít jenom zážitek a nic víc.“ Kupka chce přijít na to, jak přesně vypočítat účinky výrazových forem – každé linie, každé barvy, „a podle toho je využít“.¹⁹¹

Avšak také má mít „vždy zření k diváku.“ Výsledné dílo se shoduje „přesně s umělcovým subjektivním světem, s jeho duchem nebo s 'jeho duší', a že se proto má setkat s duchem nebo duší bytostí spřízněných, lidí téže úrovně.“

Divák má před dílem cítit, „že se tu něco stalo, že se tu něco děje“. Je to pocit, zážitek. Umělec do díla vkládá to, „co se hýbá v jeho nejhlubším nitru“. „Sestavy tvarů a barev, ... se neobracejí jen k divákově sítnici, nýbrž též k jeho vnitřnímu světu.“ Je to jako kouzlo.¹⁹²

Kupkův vnitřní svět umělce, to je svět přetvořené skutečnosti a vidin, která zůstává záhadnou.

Duchampovo dílo inspirací nové generace

Účinek Duchampova díla na další generace umělců Kuenzli výstižně charakterizuje jako „osvobozující“.¹⁹³

„Prostředníkem mezi Duchampem a mladými Američany byl bezpochyby John Cage (1912-1992), jenž začal vést dialog s Duchampem a jeho dílem v roce 1942.

¹⁸⁷ Kandinsky, W., *O duchovnosti v umění*, Praha, Triáda, 1998, s.16

¹⁸⁸ Duchamp, M., *Selected Works*, ..., MIT Press 2000, s.136

¹⁸⁹ Klee, P., *Vzpomínky, deníky, eseje*, Praha, Arbor vitae, 2000, s.61-63

¹⁹⁰ Duchamp, M., editace Sanouillet, M. a Peterson, M., *Writings of Marcel Duchamp*, New York, Oxford University Press, 1973, s.138-9

¹⁹¹ Kupka, F., *Tvoření v umění výtvarném*, Praha, Brody, 1999, s.200-212

¹⁹² Kupka, F., *Tvoření v umění výtvarném*, Praha, Brody, 1999, s.213

¹⁹³ S.2-3

Přítelem Johna Cage byl Jasper Johns (1930-), dále u něj studovali mnozí členové Fluxu, jako například Allan Kaprow (1927-2006), teoretik happeningu.

Historie Fluxu sahá do 50.let, kdy vedl John Cage (1912-1992) na Nové škole sociálních výzkumů v New Yorku kurzy experimentální skladby.¹⁹⁴

Podle slov Milana Knížáka počátky hnutí Fluxu vyvolávají „asociace čehosi dráždivého, nekonformního, provokativního, humorného a inspirativního.“¹⁹⁵ Nelze v tomto hodnocení nevidět paralely s uměním Marcela Duchampa. Olof Hanel spojuje počátky hnutí se snahou odpoutat se od umění, které je „příliš závislé na zrakovém vjemu, na pozorování reality.“ Umělcům v něm šlo o uměleckou svobodu „bez jakýchkoli omezení“, o posunutí hranic umění „tak, aby se setřely rozdíly vymezené konturami běžného chápání umělecké tvorby a jejího významu a určení v životě“, a to vše spojené s touhou po „extázi vzájemné komunikace“, kterou doufali, že přinese budoucnost.¹⁹⁶

Duchamp inspiroval celou generaci mladých umělců v 60. letech k odchodu od tradičního pojetí umění. Umělci začali ve své tvorbě používat hotových, konfekčních předmětů a využívat náhody. „Předměty každodenní potřeby umístěné v náhodné poloze a místě se pro Fluxus a umělce pop-artu staly uměleckým dílem,“ uzavírá tuto myšlenku Kuenzli.¹⁹⁷

Úvahy Petra Rezka nad tímto uměním se zaobírají tématem předmětu každodenní potřeby, jak s ním v 60. letech umělci zacházeli. Zamýšlí se nad účinky vyjmutí takového předmětu z kontextu, nad tím, že jakmile je přerušeno používání takového předmětu, „stává se estetickým objektem.“¹⁹⁸

To nás může dovést zpět do roku 1917, kdy Duchamp chtěl vystavit svou *Fontánu*, jež, i když sám později estetické motivy výběru *Fontány* popírá, vzbuzovala podle tehdejších svědectví, jak je shromáždil ve svém eseji William Camfield¹⁹⁹, hlavně estetické ohlasy. A byli to zastánci *Fontány*, kdo si libovali v jejích krásných tvarech.

Roy Liechtenstein (1923-1997) se v umění pop-artu zajímá o komiks, vybírá si určité obrázky, převádí je do nadměrných rozměrů a vystavuje. Jeho předmětem je část narativního komiksového příběhu, který se skládá ze zastavených momentů přítomnosti. Zastavit se a podívat se na takovou kresbu je jako zastavení v momentě našeho života, které takto můžeme činit skrze umění. Rezek nachází v takovém momentu sílu fascinace takovéto přítomnosti věcí, které se „najednou stávají neuchopitelnými, tajemnými.“²⁰⁰

A byl to právě zážitek fascinace, který zažil Duchamp při sledování svého prvního readymadu.²⁰¹

¹⁹⁴ Knížák, M., Hanel, O., *Fluxus, katalog k výstavě ze sbírky Marie a Milana Knížákových*, Praha, ČMVU, 1995, s.10

¹⁹⁵ Knížák, M., Hanel, O., *Fluxus, katalog k výstavě ze sbírky Marie a Milana Knížákových*, Praha, ČMVU, 1995, s.8

¹⁹⁶ Knížák, M., Hanel, O., *Fluxus, katalog k výstavě ze sbírky Marie a Milana Knížákových*, Praha, ČMVU, 1995, s.9,14

¹⁹⁷ Kuenzli R. E., Naumann, F., (ed.), *Marcel Duchamp, Artist of the Century*, Cambridge, MIT Press, 1991 (William Camfield, *Marcel Duchamp's Fountain: Its History and Aesthetics in the Context of 1917*, s. 64-85)

¹⁹⁸ Rezek, *Tělo, věc a skutečnost*, Praha, Jazzová sekce, 1983 s.16

¹⁹⁹ Kuenzli R. E., Naumann, F., (ed.), *Marcel Duchamp, Artist of the Century*, Cambridge, MIT Press, 1991 (William Camfield, *Marcel Duchamp's Fountain: Its History and Aesthetics in the Context of 1917*, s. 64-85)

²⁰⁰ Rezek, *Tělo, věc a skutečnost*, Praha, Jazzová sekce, 1983, s.21

²⁰¹ Kuenzli, R.E., Naumann, F., (editace), *Marcel Duchamp, Artist of the Century*, Massachusetts Institute of Technology, MIT Press, 1991, s.81

Když Andy Warhol (1928-1987) sestavil portréty podle fotografií z automatu, získal tak opakované portréty v různých fázích, zachytil tak pohyb života v kabině prostřednictvím zachycení jednotlivých momentů.²⁰²

Zde je paralela s popisem vzniku prvního readymadu, kdy šlo o momentku, načasování, jak stojí popsáno v *Zelené krabici* a zároveň o myšlenku statické reprezentace pohybu, jak ji Duchamp rozvinul v obraze *Akt sestupující se schodů*.²⁰³

Allan Kaprow a Wolf Vostell (1932-1998) stáli u zrodu happeningu, jehož klíčovým rysem byla práce s publikem. Chtěli nechat publikum vykonávat „nějaké akce“.²⁰⁴

Zcela v souladu s významem anglického slova happen, stát se, popisuje Rezek podstatu happeningu tak, že v něm jde „jen o to, aby se něco stalo“. Jde o to, zajímat se o vše, „co se může stát“.²⁰⁵ Zde se setkáváme s tématem náhody, jež je nedílnou součástí happeningu. Umělci happeningu pracují s publikem, které chtějí zbavit postoje, při kterém zcela pasivně přijímá hotové věci. Takové publikum by mělo dospět k nahlédnutí, že „svou zkušenost dělá samo“.²⁰⁶

Závěr

„Žádné řešení neexistuje, protože není žádný problém“²⁰⁷

Duchampovo dílo je jednou velkou strategií, jak zpochybňovat, rozpouštět, ničit absolutní pravdy, jistoty, stereotypy. Používá elementy obrazové, slovní i přidává různorodé materiály. Zbraní je mu humor, slovní hříčky, nesmyslné kombinace slov, ironie. Cílem je mu svoboda myšlení, svoboda od pevně zavedených významů, od konvence.

Zavádí rozpory do tématu identity. Nejprve to jsou jeho bratři a setry, muž a žena na kluzišti, šachoví král a královna, Adam a Eva, nevěsta a mládenci. Protikladné identity nakonec „smiřuje“ doslova sám v sobě, když se nechává vyfotit Manem Rayem jako Rose Sélavy (1921), převlečen za ženu, jejímž jménem se pak podepisoval na mnohá ze svých pozdějších děl, často vedle vlastního jména.

Slovní hříčka vyžaduje, abychom si podrželi v mysli její význam doslovný i naznačený. Podobně Duchampovy různé roviny významů nemají vést k nějakému jednomu novému významu, ale žádají si, aby si je divák podržel všechny zároveň. Na počátku rozchod s konvencemi umělecké tvorby se stal rozchodem s konvencemi jako takovými, kulturními, sociálními, náboženskými. Pro Duchampa bylo potřeba zpochybnit tyto konvence, ale ne poskytnout řešení. S potěšením opakoval „není řešení, neboť není žádný problém“.

Možná by se mu líbila „chemická metafora“, kterou si jeden iránský student z neznalosti anglického jazyka vyložil po svém. Když totiž slyšel, že se často zmiňuje „the solution of my problems“ (v překladu buď „řešení problémů“ nebo „roztok s problémy“), představil si nádobku s roztokem, ve kterém plavou, rozpouštějí se, srážejí a jinak chemicky reagují jeho problémy. Tato nádobka bublá, kouří se z ní, ale problémy jsou v ní

²⁰² Rezek, *Tělo, věc a skutečnost*, Praha, Jazzová sekce, 1983, s.25

²⁰³ Duchamp, M., editace Sanouillet, M. a Peterson, M., *Writings of Marcel Duchamp*, New York, Oxford University Press, 1973, s.124

²⁰⁴ Rezek, *Tělo, věc a skutečnost*, Praha, Jazzová sekce, 1983, s.43

²⁰⁵ Rezek, *Tělo, věc a skutečnost*, Praha, Jazzová sekce, 1983, s.43

²⁰⁶ Rezek, *Tělo, věc a skutečnost*, Praha, Jazzová sekce, 1983, s.45

²⁰⁷ Kuenzli, R.E., Naumann, F., (editace), *Marcel Duchamp, Artist of the Century*, Massachusetts Institute of Technology, MIT Press, 1991, s.20-21

stále. Myslet a jednat podle této metafory pak sebou nese chápání problémů jako jevu, který je součástí přirozeného řádu věcí.²⁰⁸

Podobně Duchampovo dílo nechce témata, témata sexuality, techniky, náboženství, sociálních rolí, nějak vyřešit v našem západním slovy smyslu, tedy uzavřít je, zbavit se jich, najít konečnou odpověď. Chce je otevřít a nabídnout.

Otevírá dveře divákovi, aby se tvůrčí činnosti účastnil, aby do něj zaváděl vlastní zkušenosti a významy. Neočekávaná, nová situace, ve které se divák ocitá, když stane před uměleckým dílem, je intimní moment, soukromá chvíle v čase i v prostoru, ve které může prostřednictvím vyvolaných asociací zaktivovat vlastní zkušenosti, myšlenky, pocity a prožitky a setkat se s nimi v novém kontextu, dát jim nový význam.

²⁰⁸ Lakoff, G., Johnson, M., *Metafory, kterými žijeme*, Brno, Host, 2002, s.159-162

Bibliografie:

1. Ades, D., Cox, N., Hopkins, D., *Marcel Duchamp*, Londýn, Thames and Hudson, 1999, - 224 s.
2. Apollinaire, G., *O novém umění*, Praha, Odeon, 1974, -327 s., (z francouzského originálu Chroniques d'art podle výběru Vladimíra Diviše přeložila, chronologický přehled sestavila a obrazovou část doplnila Jitka Hamzová)
3. Berger, P.L., Luckmann, T., *Sociální konstrukce reality, pojednání o sociologii vědění*, Brno, Centrum pro studium demokracie a kultury, 1999, - 214 s., (z anglického originálu *The Social Construction of Reality. A Treatise in the Sociology of Knowledge* přeložil Jiří Svoboda)
4. Bergson, H., *Čas a svoboda, o bezprostředních datech vědomí*, Praha, Filosofia, 1994, - 134 s. (z francouzského originálu přeložil Boris Jakovenko)
5. Cézanne, P., editace Kendall, R., *Cézanne by himself*, Londýn, Time Warner Books UK, 2004, -224 s
6. Descartes, R., *Meditace o první filosofii. Námitky a autorovy odpovědi*, Praha, Oikoymenth, 2003, - 535 s. (přeložili Petr Gombíček, Tomáš Marvan, Pavel Zavadil)
7. Descartes, R., *Rozprava o metodě, jak správně vést svůj rozum a hledati pravdu ve vědách*, Praha, Laichter, 1933, - 130 s. (Přeložila Věra Szathmáryová-Vlčková)
8. Dorfler, G., *Proměny umění*, Praha, Odeon, 1976, - 266 s., (z italského originálu *Il divenire delle arti* přeložila Libuše Macková)
9. Duchamp, M., editace Sanouillet, M. a Peterson, M., *Writings of Marcel Duchamp*, New York, Oxford University Press, 1973, - 196 s., (citace přeložila Radka Zimová)
10. Düchting, H., Klee, P., *Painting Music*, Londýn, Prestel, 2004, - 111 s.
11. Chaloupecký, J., *Úděl umělce. Duchampovské meditace*, Praha, Torst, 1998, - 453 s.
12. Kandinsky, W., *Bod, line, plocha*, Praha, Triáda, 2000, - 191 s., (z německého originálu *Punkt und Linie zu Fläche* přeložila Anita Pelánová)
13. Kandinsky, W., *O duchovnosti v umění*, Praha, Triáda, 1998, - 133 s., (z německého originálu *Über das Geistige in der Kunst* přeložila Anita Pelánová)
14. Kandinsky, W., Marc, F., *The Documents of 20th-Century Art, The Blaue Reiter Almanac*, editace Wassily Kandinsky, úvod a editace pro dokumentační vydání Klaus Lankheit, Londýn, Thames and Hudson, 1974, - 296 s., (z německého originálu *Der Blaue Reiter* přeložil Henning Falkenstein za spolupráce Manuga Terziana a Gertrudy Hinderlieové)
15. Kesner, L., *Vizuální teorie: současné anglo-americké myšlení o výtvarných dílech*, Jinočany, H&H, 1997, - 265 s., (z anglických originálů vybral, úvodní studií doprovodil a ediční poznámkou doplnil Ladislav Kesner), (Přeložili Lucie Vidmarová a Ladislav Kesner)
16. Klee, P., *Vzpomínky, deníky, esej*, Praha, Arbor vitae, 2000, - 83 s., (z německého originálu *Paul Klee Tagebücher* přeložila Alena Bláhová)
17. Klee, P., *Čáry*, Praha, Odeon, 1990, - 171 s., (z německých originálů uvedených v ediční poznámce vybral, přeložil a předmluvu napsal Ivan Wernisch)
18. Klee, P., *Pedagogický náčrtník*, Praha, Triáda, 1999, - 73 s., (z německého originálu *Pädagogisches Skizzenbuch* přeložila Anita Pelánová)
19. Knižák, M., Hanel, O., *Fluxus, katalog k výstavě ze sbírky Marie a Milana Knižákových*, Praha, ČMVU, 1995, -47 s.
20. Kuenzli R. E., Naumann, F., (editace), *Marcel Duchamp, Artist of the Century*, Massachusetts Institute of Technology, MIT Press, 1991, - 268 s. (přeložila Radka Zimová)
21. Kupka, F., *Tvoření v umění výtvarném*, Praha, Brody, 1999, - 267 s., (přeložila Věra Urbanová)
22. Lakoff, G., Johnson, M., *Metafory, kterými žijeme*, Brno, Host, 2002, - 280 s., (z anglického originálu jehož název je neuveden přeložil Mirek Čejka)
23. Lamač, M., *Myšlenky moderních malířů*, Praha, Odeon, 1998, - 513 s.
24. Nezval, V., *Moderní básnické směry*, Praha, Československý spisovatel, 1984, -255 s.
25. Nietzsche, F., *Radostná věda*, Praha, Československý spisovatel, 1992, - 288 s., (z německého originálu *Die fröhliche Wissenschaft*, překladatel neuveden)
26. Rezek, *Tělo, věc a skutečnost*, Praha, Jazzová sekce, 1983, - 233 s.
27. Van Gogh, V., editace Bernard, B., *Vincent by himself*, Londýn, Time Warner Books UK, 2004, -224 s.
28. Vančát, J., *Tvorba vizuálního zobrazení, gnozeologický a komunikační aspekt výtvarného umění ve výtvarné výchově*, Praha, Universita Karlova, Karolinum, 2000, - 167 s.



1. Akt sestupující se schodů II, 1912



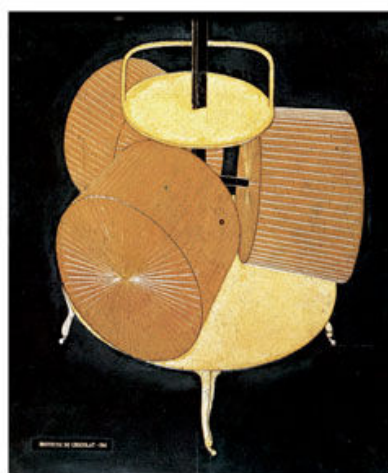
2. Nevěsta, 1912



3. Přechod panny v nevěstu, 1912



4. Nevěsta svlékaná svými mládenci, dokonce, 1915-23



5. Roztírač čokolády II, 1914

