

MARCEL DUCHAMP

ROZMLUVY S PIERREM  
CABANNEM



## OBSAH

OSM LET PLAVECKÉHO TRÉNINKU	0009
OKNO K NĚČEMU JINÉMU	0027
ZA VELKÝM SKLEM	0054
RADŠÍ DÝCHÁM, NEŽ PRACUJI	0077
VEDU ŽIVOT ČÍŠNÍKA	0106
PŘEDMLUVA K PRVNÍMU VYDÁNÍ	131
PŘEDMLUVA K DRUHÉMU VYDÁNÍ	135
PŘEDMLUVA K TŘETÍMU VYDÁNÍ	140

## OSM LET PLAVECKÉHO TRÉNINKU

**PIERRE CABANNE** – Marceli Duchampe, píše se rok 1966, za pár měsíců vám bude osmdesát let. V roce 1915, tedy před více než půl stoletím, jste odjel do Spojených států. Když se ohlédnete za svým životem, co vás nejvíce naplňuje uspokojením?

**MARCEL DUCHAMP** – Především to, že jsem měl štěstí. Protože jsem se vlastně nikdy nemusel živit prací. Myslím, že žít se prací je z ekonomického hlediska trochu pitomé. Doufám, že jednoho dne už nebudeme muset pracovat, abychom se užívali. Já jsem tomu díky svému štěstí o vlas unikl. V jednu chvíli jsem pochopil, že nemůžete na život nakládat příliš velkou zátěž, příliš mnoho věcí, kterým je třeba se věnovat, typu žena, děti, dům na venkově, auto. Pochopil jsem to naštěstí dost brzy a umožnilo mi to být dlouho svobodný a žít mnohem jednodušeji, než kdybych musel čelit všem běžným úskalím života. To je v podstatě to hlavní. Považuji se tedy za velkého šťastlivce. Nepotkalo mě žádné velké neštěstí, smutek nebo fyzická či psychická slabost. Nezažil jsem naléhavé nutkání vyjádřit se ani tvůrčí vypětí, protože malování pro mě nebylo prostředkem úlevy. Nikdy jsem neměl takovou tu potřebu kreslit ráno, večer, pořád, k tomu skicovat a podobně. Víc vám k tomu říct nemůžu. Nemám žádné výčitky.

## A čeho nejvíce litujete?

Ničeho, opravdu ničeho. Nic mi nechybělo. Na konci svého života mám ještě více štěstí než na jeho začátku.

## André Breton řekl, že jste nejinteligentnější člověk 20. století. Co pro vás znamená inteligence?

Na to jsem se vás chtěl zrovna zeptat. Ohebnější slovo než „inteligence“ už bychom vymyslet nemohli. Existuje logická nebo karteziánská forma inteligence, ale myslím, že Breton chtěl říct něco jiného. Měl na mysli volnější formu problematiky ze surrealistického hlediska. Inteligence pro něj určitým způsobem znamená schopnost proniknout do toho, co je pro normálního průměrného člověka nesrozumitelné nebo těžko pochopitelné. U některých slov nastává jakási exploze smyslu: znamenají více, než uvádí jejich slovníková definice. Breton je člověk stejného ražení jako já, sdílíme stejný pohled na věc, a proto myslím chápu jeho větší, dalekosáhlejší, širší, nebo řekněme nafouknuté pojetí inteligence.

## V tomto duchu jste i vy sám na základě své vlastní „inteligence“ rozšířil, nafoukl a zbořil hranice tvorby.

Možná. Ale mně slovo „tvorba“ nahání strach. V běžném společenském významu zní moc hezky, ale já ve skutečnosti nevěřím na tvořivou funkci umělce. Je to člověk jako každý jiný, a to je všechno. Dělat určité věci je jeho zaměstnání, ale podnikatel také dělá určité věci, chápete? Naopak slovo „umění“ mě zajímá velmi. Pokud pochází ze sanskrtu, jak jsem někde slyšel, znamená „dělat“. Ovšem každý dělá něco a ti, kdo dělají věci na plátně nataženém na rámu, se jmenují umělci. Dříve byli označováni slovem, které se mi líbí více: řemeslníci<sup>1</sup>. Všichni jsme řemeslníci, ať už v civilním, vojenském nebo uměleckém životě. Když Rubens, nebo kdokoli jiný, potřeboval modrou barvu, musel si vyžádat určitý počet gramů od svého cechu, kde se řešilo, zda mu jich můžou dát 50, 60, nebo více. Ze smluv je vidět, že to skutečně byli řemeslníci. Slovo „umělec“ bylo vymyšleno v době, kdy se malíř stal osobností, nejdříve v monarchistické společnosti a poté ve společnosti

současné, kde je pán jako ostatní. Nedělá věci pro někoho, ale ten někdo si přichází vybrat věci z malířovy tvorby. Na druhou stranu se umělec dnes mnohem méně než v době monarchie musí uchýlovat k ústupkům.

## Breton řekl nejenom, že patříte k nejinteligentnějším lidem 20. století, ale že jste také člověk, který, cituji jeho slova: „mnoha lidem nejvíce vadí“.

Mnoha lidem asi vadilo, že jsem tehdy nešel s hlavním proudem, protože v tom viděli opozici vůči tomu, co dělali oni, určitou rivalitu, dá se říct. Ale o tu ve skutečnosti vůbec nešlo. Vnímali ji jenom Breton a jeho skupina, protože si uvědomovali, že se dají dělat i jiné věci než to, co se v tu chvíli dělalo.

## Myslíte, že jste vadil hodně lidem?

Ne. Ne tehdy, protože jsem vůbec nežil veřejný život. Žil jsem v Bretonově skupině a ve skupině těch, kteří se o mě tak trochu starali. Veřejný život v pravém smyslu slova jsem nikdy nevedl, protože jsem *Sklo* nikdy nevystavoval. Celou dobu zůstalo uloženo po garážích.

## Vadila lidem tedy spíše vaše morální pozice než vaše dílo?

Neměl jsem ani žádnou pozici. Byl jsem tak trochu jako Gertruda Steinová. Pro určitou skupinu lidí představovala zajímavou spisovatelku, produkující poměrně nevidané věci.

## Přiznávám, že mě nenapadlo vás srovnávat s Gertrudou Steinovou.

Snažím se najít nějaké srovnání s lidmi té doby. Chci tím říct, že v každé době existují lidé, kteří nejdou s dobou. Nikomu to nevdá. Ať už jsem s ní šel nebo ne, dopadlo by to stejně. To až teď, o čtyřicet let později, přicházíme na to, že před čtyřiceti lety se odehrály věci, které mohly lidem vadit, ale tehdy jim to bylo úplně jedno!

## Než zajdeme do podrobností, mohli bychom probrat klíčovou událost vašeho života, tedy to, že po zhruba pětadvaceti letech malování jste toho náhle nechal. Chtěl bych, abyste mi tento zvrat vysvětlil.

Vzešel z několika věcí. Za prvé, každodenní setkávání s umělci, život s umělci a mluvení s umělci se mi dost protivilo. V roce 1912

<sup>1</sup> Francouzské slovo „artisan“ znamená „řemeslník“.

došlo k jedné nemilé příhodě, která mi hodně hnula žlučí, pokud to tak mohu říct. Přinesl jsem *Akt sestupující se schodů* na *Indépendants*<sup>2</sup> a byl jsem před vernisáží požádán, ať ho sundám. Ve skupině těch nejpokrokovějších lidí té doby zažívali někteří neuvěřitelně rozpaky, skoro až strach. Lidé jako Gleizes, kteří byli přítom nesmírně inteligentní, se domnívali, že ten akt není tak úplně v souladu se směrem, který si vytyčili. Kubismus už trval dva nebo tři roky a oni měli zcela jasně a přesně dáno, kudy se mají ubírat a co se bude dít. To mi přišlo šíleně naivní a odradilo mě to natolik, že jsem si v reakci na takové chování ze strany umělců, které jsem považoval za svobodné, našel zaměstnání. Začal jsem pracovat jako knihovník v Knihovně Sainte Geneviève v Paříži. Uchýlil jsem se k tomu, protože jsem se chtěl zbavit určitého prostředí a určitého přístupu a mít klidné svědomí, ale také jsem se tím živil. Bylo mi pětadvacet, řekli mi, že se musím něčím živit, a já jsem tomu věřil. Potom přišla válka, vše obrátila vzhůru nohama a já jsem odjel do Spojených států.

Osm let jsem pracoval na *Velkém skle* a zároveň jsem dělal i jiné věci, ale plátno a rám už jsem opustil. Cítil jsem určitou nechuť k jednomu i druhému, ne proto, že pláten napnutých na rámu už bylo namalováno příliš, ale protože to nemusel být nutně můj vyjadřovací prostředek. *Sklo* mě svou průhledností zachránilo.

Když děláte obraz, i abstraktní, vždycky obsahuje jakési nevyhnutelné vycpávky. Říkal jsem si proč. Často jsem si kladl otázku „proč“ a z těch otázek vyplynuly pochyby, pochyby o všem. Nakonec jsem pochyboval tolik, že jsem si v roce 1923 řekl: „Tak to je tedy pěkné.“ Nezahodil jsem všechno jen tak přes noc, naopak. Nechal jsem *Velké sklo* v Americe nedokončené a vrátil se do Francie. Než jsem se vrátil, odehrála se spousta věcí. Oženil jsem se, to bylo myslím v roce 1927, a život získal navrch. Osm let jsem pracoval na něčem, co bylo chtěné a vytvářené záměrně na základě přesných plánů, ale navzdory tomu jsem nechtěl, aby to bylo vyjádřením nějakého vnitřního života, a proto jsem na tom možná pracoval tak dlouho.

Bohužel jsem postupem času ztratil veškerý zápal do práce, už mě to nezajímalo, už se mě to netýkalo. Měl jsem toho dost, tak jsem toho nechal, ale nebylo to konfliktní, náhlé rozhodnutí, ani jsem na to nemyslel.

### **Šlo o jakési postupné odmítání tradičních prostředků.**

Přesně tak.

### **Všiml jsem si jedné věci: za prvé, a to není nic nového, vaši vášně pro šachy.**

Není to nic vážného, ale něco takového existuje.

### **Ale také jsem si všiml, že tato vášně se projevila nejsilněji, zejména když jste nemaloval.**

To je pravda.



Francouzský šachový tým, Nice, 1930  
Věk hráčů připsán Marcelem Duchampem  
© Archives Marcel Duchamp

2. Výstava *Salon des Indépendants* [Salon nezávislých] se od roku 1884 každoročně koná v Paříži. Jejím cílem bylo představit veřejnosti umělecká díla, jež byla odmítnuta porotou, anebo z jiných důvodů nevystavena na oficiálním pařížském salonu *Salon de peinture et de sculpture* [Salon malby a sochařství], od roku 1881 *Salon des artistes français* [Salón francouzských umělců]. (pozn. překl.)

**Proto jsem si říkal, jestli během tohoto období nevznikaly díky gestům vedoucím pěšáky v prostoru imaginární výtvoř - ano, já vím, že toto slovo nemáte rád -, které pro vás měly stejnou hodnotu jako skutečné výtvoř v podobě vašich obrazů a navíc v prostoru tvořily novou výtvarnou funkci.**

V určitém smyslu ano. Šachy jsou částečně vizuální a plastické, a i když je nelze ze statického hlediska označit za geometrické, jsou mechanické, protože se hýbou. Je to kresba, mechanická realita. Figurky nejsou hezké samy o sobě, stejně tak ani forma hry, ale co je hezké - pokud tedy můžeme použít slovo „hezký“ - je ten pohyb. Takže jsou mechanické v tom calderovském slova smyslu. V pohybové stránce šachové hry se určitě najdou nesmírně krásné věci, ale vizuální stránky se to vůbec netýká. Krásu v tomto případě vytváří představa pohybu nebo gesta. Všechno je to záležitost šedé kůry mozkové.

**Když to shrneme, hra forem v šachách je nahodilá, na rozdíl od funkční hry forem v obraze.**

Ano. Přesně tak. I když ta hra není zas tak neopodstatněná, je výsledkem určité volby.

**Ale nemá žádný účel?**

Ne. Nemá žádný společenský účel. A to je to důležité.

**Je to ideální umělecké dílo?**

Mohlo by být. Přidejte k tomu, že prostředí šachistů je mnohem sympatičtější než prostředí umělců. Tihle lidé jsou naprosto posedlí, naprosto zaslepení, mají klapky na očích. Blázní stejného typu, jako by měli být umělci, ale většinou nejsou. To mě zaujalo asi ze všeho nejvíce. Až do čtyřiceti nebo pětáctyřiceti let mě šachy velmi přitahovaly, a pak mé nadšení postupně opadávalo.

**Teď se musíme vrátit až do vašeho dětství. Narodil jste se 28. července 1887 v Blainville v departmentu Seine-Maritime. Váš otec byl notář. Večery jste doma trávili hraním šachů nebo hudbou. Jste třetí ze sedmi dětí, z nichž šest se dožilo dospělosti. Tři chlapi: nejstarší Gaston, ze kterého se stal Jacques Villon, Raymond, ze**

**kterého se stal sochař Duchamp-Villon, a Marcel, neboli vy sám. A potom tři sestry: Suzanne, Yvonne a Madeleine. Narodili jste se v překvapivě pravidelných odstupech: 1875-1876, 1887-1889, 1895-1898. Pocházíte z dobré normandské měšťanské třídy a vyrůstal jste v provinční, velmi flaubertovské atmosféře.**

Naprosto. Pocházím kousek od vesnice Ry, kde myslím paní Bovaryová nasedala na dostavník, když jela do Yvetotu. Je to opravdu velmi flaubertovské. Ale to se samozřejmě člověk dozví, až když si v šestnácti letech přečte *Paní Bovaryovou*.

**Myslím, že vaší první důležitou uměleckou zkušeností byla v roce 1905 praxe u tiskaře v Rouenu. Díky němu jste získal solidní tiskařské dovednosti.**

To je zajímavá historka. Čekala mě podle zákona vojna trvající dva roky, a tak jsem si řekl, že musím narukovat okamžitě a zkusit ještě využít zákona o tříleté službě, a ve výsledku tak odsloužit pouze jeden rok, protože nejsem ani militarista, ani válečník. Takže jsem provedl nezbytné kroky, abych zjistil, jak toho dosáhnout, pokud člověk není advokát nebo lékař. Tyto dvě profese byly normálně od vojenské služby osvobozeny. Zjistil jsem, že existuje zkouška pro umělecké řemeslníky, která umožňuje odsloužit na vojně místo tří let jenom jeden rok, za stejných podmínek, jako mají lékaři a advokáti. Tak jsem pátral, jakým uměleckým řemeslníkem bych se mohl stát. Přišel jsem na to, že se to vztahuje i na tiskaře sazeče nebo tiskaře rytin - leptů. Těm se také říká umělečtí řemeslníci. Můj dědeček byl rytec. Doma jsme měli měděné destičky, do kterých děda vyryl naprosto mimořádné výjevy ze starého Rouenu. Tiskaře, který mě přijal, jsem požádal, ať mě naučí takové destičky tisknout. Souhlasil. Pracoval jsem u něho a potom jsem v Rouenu složil zkoušku. Porota byla složená z mistrů řemeslníků, kteří se mě zeptali na pár podrobností o Leonardu da Vincim. Písemná část zkoušky, jestli to tak můžu nazvat, spočívala ve vytištění leptů, aby člověk ukázal, co umí. Vytiskl jsem dědečkovu destičku a každému členovi poroty dal jeden nátisk. Byli okouzlení. Dali mi 49 bodů z 50. Byl jsem tedy osvobozen od dvou let vojenské služby a přidělen k četě důstojnických kandidátů. Na konci roku se v Eu kapitán čtyř osvobozených od vojenské služby každého vojáka zeptal, čím se živí. Když se dozvěděl,

že jsem řemeslný dělník, nic neřekl, ale já jsem pochopil, že podle něj nemůže mít francouzské důstojnictvo ve svých řadách dělníka, který vydělává sedm franků za den, a nabyl jsem dojmu, že to ve vojenském povolání daleko nedotáhnu.

### **Zadupal vaši vojenskou kariéru ještě v zárodku!**

Naprosto. A to bylo mimochodem dobře. Pak jsem prošel přezkumným řízením a byl jsem od vojenské služby zcela osvobozen.

### **Váš první známý obraz je z roku 1902. To vám bylo patnáct let. Je to Kostel v Blainville, ve vaší rodné vesnici. Jak jste se dostal k malování? Vedla vás k tomu rodina?**

Náš dům byl plný vzpomínek na dědečka, který ze sebe doslova chrlil rytiny krajín. Navíc jsem byl o dvanáct let mladší než Jacques Villon a o jedenáct let mladší než Raymond Duchamp-Villon, kteří byli umělci už dlouho, hlavně Villon. Měl jsem tedy možnost o tom přemýšlet. Otec neměl žádné námitky, protože byl díky svým dalším dvěma synům zvyklý se těmito otázkami zabývat. Nesetkal jsem se tedy s žádnými překážkami. Otec dokonce souhlasil, že mi pomůže finančně.

### **Myslím, že vaše matka byla také umělkyně. Nemalovala jídelní servísy?**

Chtěla je také vypalovat, ale za celých sedmdesát let života se jí to nikdy nepovedlo. Malovala motivy porcelánu z kolekce Štrasburk na papír. Dál se nikdy nedostala.

### **U vás doma tedy vládla atmosféra uměleckého porozumění?**

Ano, zcela očividně. V tomto ohledu jsme to měli lehké.

### **Ke komu jste měl nejbliže? K sestře Suzanne?**

Ano. Byla v tom také trochu „namočená“, protože celý život malovala, trochu méně než já, ale s mnohem větší vytrvalostí a mnohem větším nadšením.



Marcel a jeho sestra Suzanne, Blainville, mezi lety 1895 a 1897  
© Archives Marcel Duchamp

## Byla to vaše oblíbená modelka.

Ano, ale měl jsem dvě další sestry, které přišly po ní. Všechny si tím prošly, jedna po druhé, bylo to tak jednodušší.

**Po roce vojenské služby jste odjel do Paříže, kde jste se zapsal na Académie Julian. Už v roce 1904 jste tam strávil rok ve Villonově společnosti. On v té době dělal satirické kresby pro noviny a vy sám jste to také zkusil. Pamatujete si, kteří „mistrři“ vás na Académie Julian učili?**

Vůbec ne. Samozřejmě, že velkou osobností tam byl Jules Lefebvre<sup>3</sup>, ale nevzpomínám si, jestli učil, když jsem tam byl já. Byl tam také jeden mladší profesor, ale jeho jméno si vůbec nepamatuji. Na Académie Julian jsem stejně strávil jenom rok. Co jsem dělal? Dopoledne jsem místo toho, abych šel do ateliéru, hrál kulečnick! Jednou jsem se přece jen pokusil složit přijímačky na École des Beaux-Arts, ale byl to „flop“, jak se říká v angličtině, fiasko. První část zkoušky spočívala v kresbě aktu uhlím. Vyhodili mě.

**Patříte tedy mezi tu řadu lidí, které nevzali na École des Beaux-Arts?**

Přesně tak, a dneska jsem na to pyšný. V té době jsem samozřejmě byl plný naivního nadšení a „chtěl dělat Beaux-Arts“. Zároveň jsem se tedy vrátil na Julian a k satirickým kresbám. Dostával jsem 10 franků za čtvrt stránky v časopisech *Le Sourire* a *Le Courrier français*, které byly tehdy velmi uznávané a kam jsem se dostal díky Villonovi. Víte, ředitel Jules Roques byl velmi zvláštní člověk. Villon chodil v pondělí ráno do redakce, aby ho tam odchytil hned při příchodu a vyrazil z něj pár halírů, protože samozřejmě vůbec neplatil.

**Shrňme si tedy vaše začátky: měšťanská rodina, velmi počestné a velmi konvenční umělecké vzdělání. Není tedy protiumělecký postoj, který jste následně zaujal, reakcí na tento stav věcí, nebo dokonce odplatou?**

Ano, ale já jsem si nebyl sám sebou jistý, zejména na začátku...

Jako dítě nepřemýšlíte filozoficky, neříkáte si: „Dělám dobře? Dělám chybu?“ Prostě se jenom věnujete nějakému oboru, který vás baví více než ty ostatní, a příliš nepřemýšlíte o opodstatněnosti toho, co děláte. Až později si kladete otázku, jestli děláte dobře nebo ne, a jestli by se to nedalo změnit. V letech 1906 až 1910 či 1911 jsem trošku plaval mezi různými směry: fauvista, kubista, občas jsem se vracel ke klasičtějším věcem. Důležitou událostí pro mě byl objev Matisse v roce 1906 nebo 1907.

**Ne objev Cézanna?**

Ne, Cézanna ne.

**S Villonem jste se stýkali s celou skupinou umělců vašeho věku, tedy od dvaceti do pětadvaceti let, takže jste určitě o Cézannovi, Gauguinovi a Van Goghovi museli mluvit?**

Ne, konverzace se točila hlavně okolo Maneta. Tou velkou osobností nebyl nikdo z impresionistů, ale on. O Seuratovi jsme nic nevěděli, sotva jsme znali jeho jméno. Uvědomte si, že já jsem vůbec nežil mezi malíři, ale mezi humoristy. Na Montmartru, kde jsem bydlel v rue Caulaincourt hned vedle Villona, jsme se potkávali zejména s Willettem, Léandrem, Abelem Faivrem, Georgesem Huardem atd. To bylo něco úplně jiného, nebyl jsem v té době v kontaktu s malíři. I Juan Gris, se kterým jsem se seznámil o něco později, byl kreslíř. Společně jsme chodili do časopisu, který vedl a založil kreslíř plakátů Paul Iribe. Hráli jsme spolu kulečnick v jedné kavárně v rue Caulaincourt. Dávali jsme si navzájem tipy. Také jsme nikdy nedostali zapláceno. Bylo to 20 franků za stránku.

**To nebylo špatné, pokud to tedy člověk dostal zapláceno!**

S Grisem jsem se tehdy občas potkával, ale v roce 1908 jsem z Montmartru odešel.

**Potom jste bydlel v Neuilly?**

Ano, až do roku 1913. Kousek od místa, kde bydlím teď.

3. Jules Lefebvre (1836–1912). Získal *Prix de Rome* (Římská cena) a byl členem Institut de France. Podle M. Louise Hourticqa je to „klasik ženského aktu“. Autor obrazů *Diane Surprise* (Překvapená Diana), *Lady Godiva*, *La Cigale* (Cikáda) atd. (pozn ed.: pokud není uvedeno jinak, autorem poznámek je Pierre Cabanne)



**V roce 1905 vystavoval *Salon d'Automne* díla slavně označená za „cage aux fauves“<sup>4</sup> a zároveň retrospektivu Maneta a Ingrese. Předpokládám, že vás zajímali právě oni?**

Samozřejmě. Ve všech konverzacích o malířství zaznívalo jméno Manet. Cézanna v té době ještě mnoho lidí považovalo za rychlokvašku. Mluvím samozřejmě o prostředí, ve kterém jsem se pohyboval, u malířů z povolání to muselo být něco jiného. Ale každopádně právě na *Salon d'Automne* roku 1905 mě napadlo, že bych se mohl věnovat malířství.

**Vždyť jste se mu už věnoval...**

Ano, ale takhle... V té době mě zajímalo hlavně kreslení. Kolem let 1902–1903 jsem udělal nějaké pseudoimpresionistické věci, byl to takový nepochopený impresionismus. V Rouenu jsem měl přítele jménem Pierre Dumont<sup>5</sup>, který dělal to samé, ale navíc v přehnané formě... Pak jsem se obrátil k fauvismu.

**K obzvláště intenzivnímu fauvismu. Z vašich favistických obrazů vystavených v Muzeu umění ve Filadelfii, kde je díky daru Waltera a Louise Arenbergových, ke kterým se vrátíme později, zastoupeno celé vaše dílo – ten zápal přímo čiší. Robert Lebel, jeden z vašich životopisců, přirovnává jejich šířavou ostrost k Van Dongenovým dílům a německému expresionismu.**

Už si úplně nevzpomínám, jak k tomu došlo. Už vím! Matisse, samozřejmě. Ano, to on za tím stojí.

**Byli jste přátelé?**

Vůbec ne. Skoro jsem ho neznal. Za svůj život jsem ho potkal možná třikrát. Ale jeho obrazy na *Salon d'Automne* mě neuvěřitelně zasáhly, zejména ty velké figury, celé červené nebo modré.

4. Výstava *Salon d'automne* [Podzimní salon] je mezioborová výstava, která se od roku 1903 koná každoročně v Paříži. „Cage aux fauves“ [klec pro šelmy] bylo označení, které kritik umění Louis Vauxcelles použil při hodnocení obrazů od Matisse, Marqueta, Vlamincka, Deraina a Van Dongena vyvěšených v jedné místnosti. Umělci následně toto označení převzali a začali si říkat „fauvisté“. (pozn. překl.)

5. Pierre Dumont (1884–1936). V roce 1912 se zúčastnil výstavy *Salon de la Section d'or* [Salon Zlatého řezu]. Jeho živé obrazy krajín malované pastózními vrstvami barev ho řadily mezi nejlepší malíře městských scén. Měl těžký a dramatický život a před smrtí zešlel.

To byla tehdy velká věc, víte. To hodně vyčnívalo. Zajímal mě také Girieud<sup>6</sup>...

**Prožil svou chvíli slávy.**

A pak se úplně ztratil. Projevoval se u něj určitý hieratismus, který mě přitahoval. Nevím, kde jsem k tomu hieratismu přišel!

**Chodil jste kromě *Salon d'Automne* i do galerií?**

Ano, do galerie Druet v rue Royale, kde byly vystaveny nejnovější věci od intimistů, jako byl Bonnard nebo Vuillard, kteří se vymezovali vůči favistům. Dále tu byl také Vallotton. Vždycky jsem pro něj měl slabost, protože žil v době, kdy bylo všechno červené a zelené, zatímco on používal ty nejtemnější hnědé, studené, tlumené barvy. Předvídal tím barevnou škálu kubistů. Picasso jsem potkal až v roce 1912 nebo 1913. Co se týče Braqua, toho jsem sotva znal. Jenom jsem ho pozdravil, ale vůbec jsme spolu nemluvili. On se navíc přátelil jenom s lidmi, které znal dlouho. Svou roli hrál také věkový rozdíl.

**Vzpomínám si na jednu větu, kterou mi řekl Villon ohledně Picassa. Když jsem se ho ptal, jestli se na Montmartru potkávali, odpověděl mi vyhýbavě: „Vídali jsem ho jen zdálky.“ Tento „odstup“ mezi mladými umělci stejné nebo téměř stejné generace, kteří chodili na stejná místa a vídali se se stejnými lidmi, mě překvapil. Je pravda, že Braque a Picasso už v té době žili úplně mimo, uzavření buď ve své čtvrti, nebo ve svém umění, a ani z jednoho téměř nevycházeli.**

To je pravda. Paříž byla tehdy dost rozdělená a Montmartre, Braquova a Picassova čtvrt, byl dost oddělený od ostatních. Měl jsem to štěstí, že jsem tam tehdy občas chodil s Princetem. Princet byl výjimečný člověk. Sice jen učil matematiku na soukromé škole, nebo tak něco, ale předstíral, že zná čtvrtý rozměr nazpaměť, a tak mu lidé naslouchali. Metzinger, který byl chytrý, ho hojně využíval. Ze čtvrtého rozměru se stávalo něco, o čem se mluvilo, aniž by se vědělo, co to vlastně znamená. To platí mimochodem dodnes.

6. Pierre Girieud (1876–1948). Jeden z nejvýraznějších malířů na *Salon d'Automne*. Dosah jeho slávy je stejně velký jako hloubka zapomnění, do kterého následně upadl.

## S kým jste se tehdy kamarádil?

Když jsme s Villonem žili v Neuilly, měl jsem velmi málo přátel. Pamatuji se, jak jsem jednou šel do tanečníhů Bullier a uviděl zdálky Delaunaye, jak tam řeční, ale ani jsem se s ním nesetkal.

## Chtěl jste tím, že jste se odstěhoval do Neuilly, což byl tehdy konec světa, získat od těchto malířů odstup?

Pravděpodobně. Mezi lety 1909 a 1910 jsem maloval jen velmi málo. Gleize, Metzinger a Léger, kteří se pohybovali ve stejném okruhu lidí, jsem potkal až na konci roku 1911. Každé úterý se setkávali u Gleize v Courbevoie. Gleize s Metzingerem tam pracovali na své knize o kubismu. Pak se také konala nedělní setkání v Puteaux, kam chodilo hodně lidí, protože moji bratři znali celou partu ze *Salon d'Automne*. Čas od času tam přišel Cocteau. Byl tam také jeden fascinující člověk jménem Martin Barzun. Občas ho potkám ve Spojených státech. Každý rok vydá v angličtině a ve francouzštině bichli obsahující celé jeho dílo od roku 1907, je v ní všechno. Musí mu teď být už přes osmdesát let. Jeho syn, ryzí Američan, je ředitelem na Kolumbijské univerzitě v New Yorku.

## Znal jste se s Apollinaiem?

Velmi málo. Neznal ho v podstatě nikdo, až na lidi, kteří k němu měli blízko. Byl jako motýl. Jeden den se s vámi bavil o kubismu a druhý den předčítal v salonu Victora Huga. Na literátech té doby bylo vtipné, že když se člověk ocitl ve společnosti dvou z nich, neměl šanci se dostat ke slovu. To byl ohňostroj, sled vtípů a lží, a v tom se jim nedalo vyrovnat, protože člověk nebyl schopen mluvit jejich stylem a jazykem, takže mlčel. Jednou jsme s Picabiou šli na oběd s Maxem Jacobem a Apollinaiem. Bylo to neuvěřitelné, střídavě nás přepadala úzkost a záchvaty smíchu. Oba ještě žili stylem symbolistických spisovatelů z období kolem roku 1880.

## Poprvé jste na *Salon des Indépendants* vystavoval v roce 1909, a to dvě plátna...

... z nichž jedno byla malá krajinomalba od Saint-Cloud, kterou jsem prodal za sto franků. Nesmírně mě to potěšilo. Bylo to naprosto

skvělé. Bez jakékoli „protekcce“. Ani nevím, kdo ji koupil. Další pozoruhodný prodej se odehrál na *Salon d'Automne* v roce 1910 nebo 1911, kde jsem prodal malý obraz, skicu aktu, Isadorě Duncanové, aniž bych ji znal. Později jsem se pokusil ten obraz najít. Setkal jsem se s Isadorou ve Spojených státech, ale nikdy na to nepřišla řeč. Asi ho koupila jako vánoční dárek pro někoho ze svých přátel. Nevím, co se s ním stalo.

## Co to pro vás tehdy znamenalo, když se řeklo „malířský život“?

Já jsem v té době nevedl malířský život. Ten přišel až v roce 1910.

## Směřoval jste k malířství. Co jste od toho očekával?

To nevím. Neměl jsem žádný program nebo promyšlený plán. Ani jsem neuvažoval nad tím, jestli mám obrazy prodávat nebo ne. Neměl jsem žádné teoretické východisko. Chápete, co tím chci říct? Takový byl bohémský život na Montmartru – žijete, malujete, jste malíř, ale ve výsledku to všechno nic neznamená. Určitě se to tak dělá i dnes. Člověk se věnuje malování, protože chce být takzvaně svobodný. Nechce každé ráno chodit do kanceláře.

## Jako určité odmítnutí společenského života.

Ano. Rozhodně. Ale neexistoval žádný prozíravý plán ohledně toho, co se bude dít.

## Nedělali jste si starosti ohledně toho, co bude zítra.

Ne, to rozhodně ne.

## Rok 1908, kdy jste začal bydlet v Neuilly, je také rokem kubismu. Toto slovo poprvé použil Louis Vauxcelles. Objevilo se na podzim v jeho textu poté, co Kahnweiler ve své galerii vystavil krajiny namalované Braquem v Estaque. O několik měsíců dříve dokončil Picasso *Avignonské slečny*. Uvědomoval jste si význam revoluce, kterou předznamenávaly?

Vůbec. *Slečny* jsme nikdy neviděli, byly vystaveny až po několika letech. Co se mě týče, občas jsem do Kahnweilerovy galerie v rue Vignon zašel a kubismus mě chytil právě tam.

## Šlo samozřejmě o Braquův kubismus.

Ano. Byl jsem dokonce v jeho ateliéru na Montmartru. To bylo o něco později, v roce 1910 nebo 1911.

## U Picassa jste nikdy nebyl?

Ne, tehdy ne.

## Nepovažoval jste ho za výjimečného malíře?

Vůbec ne. Naopak. Mezi Metzingerem a Picassem probíhalo jakési duševní soupeření, jestli to tak můžu nazvat. Když začal kubismus nabírat sociální rozměr, mluvilo se zejména o Metzingerovi. On kubismus vysvětloval, zatímco Picasso nikdy nic nevysvětlil. Až za několik let se ukázalo, že je lepší nemluvit než toho říkat příliš. To ale Metzingerovi tehdy nebránilo mít Picassa ve velké úctě. Nevím, co mu potom scházelo, protože to byl právě on, kdo měl ze všech kubistů nejbliže k syntetizačnímu vzorci. Nevyšlo to. Proč? To nevím. Až později se Picasso stal symbolem. Publikum vždycky potřebuje nějaký symbol, ať už to je Picasso, Einstein nebo někdo jiný. Vždyť také publikum představuje polovinu celé záležitosti.

## Řekl jste, že vás chytil kubismus. Jak k tomu došlo?

Zhruba kolem roku 1911. V té době jsem opustil fauvismus a připojil se k tomu, co jsem viděl a co mě zajímalo, tedy ke kubismu. Bral jsem to velmi vážně.

## Ale obezřetně. Stejný přístup měli mimochodem myslím i Villon a Duchamp-Villon...

Obezřetně, co se týče systemizace. Nikdy jsem se nebyl schopen přinutit přijmout zavedené vzorce, napodobovat nebo nechávat se ovlivnit do té míry, abych odkazoval na něco, co jsem večer předtím viděl někde vystaveno.

## Mezi Šachovou partií ze srpna 1910, která je ještě dost akademická, a Sonátou a Portrétem, nebo Dulcineou, z roku 1911 je naprostý zlom.

Naprostý. Šachová partie byla vystavena na *Salon d'Automne* v roce 1910 a *Sonátu* jsem namaloval v lednu 1911. V září jsem ji potom poopravil. *Dulcinea*, kde se v několika vrstvách překrývá pět ženských

siluet, byla namalována ve stejnou dobu. Překvapivé je hlavně to kolísání techniky.

## Váhal jste, ke které straně se připojit.

Ano, protože osvojení nové techniky kubismu vyžadovalo jistou ruční práci.

## Opravdu to vypadá, že vás kubistická technika lákala více než samotná myšlenka, tedy dodat plátnu tvar pomocí objemu.

Přesně tak.

## A ne pomocí barev. Poznámám si výraz „ruční práce“, který jste zrovna použil, ale ještě bych chtěl vědět, jaký šok následoval po onom zvratu, kdy jste se rozhodl opustit svůj tehdejší způsob malování?

Nevím. Asi to byly určité věci, které jsem viděl u Kahnweilera.

## Po Šachové partii následovalo v září a říjnu 1911 několik studií Šachistů kreslených uhlím a olejovými barvami, které předcházejí Portrétu šachistů namalovanému v prosinci.

Ano, to vše vzniklo v říjnu a v listopadu 1911. Jednak tahle skica, která je v Muzeu moderního umění v Paříži, a pak tři nebo čtyři kresby nakreslené ještě před ní. Potom přišla ta největší verze *Šachistů*, ta definitivní, moji dva bratři hrající partii, která je v Muzeu umění ve Filadelfii. Tito *Šachisté*, nebo spíš *Portrét šachistů*, jsou dokončenější a namaloval jsem je za světla plynové lampy. Lávalo mě to zkusit. Víte, že světlo staré Auerovy plynové lampy je zelené. Chtěl jsem zjistit, jak se změní barvy. Když něco namalujete za zeleného světla a pak se na to podíváte druhý den za denního světla, je to mnohem fialovější, šedivější, v malířském stylu kubistů té doby. Byl to jednoduchý proces, jak dosáhnout tlumených barev a odstínů šedi.

## To je jeden z těch vzácných okamžiků, kdy jste se zabýval problematikou světla.

Ano, ale vlastně ani nejde o světlo, spíš o to, co mě osvětlovalo.

## Jde hlavně o atmosféru, ne o zdroj světla.

Ano, přesně tak.

**Vaši Šachisté jsou hodně ovlivněni Cézannovými Hráči karet.**

Ano, ale už jsem měl chuť dát od toho ruce pryč. A navíc, tohle všechno uteklo hrozně rychle. Kubismus mě zajímal jenom několik měsíců. Na konci roku 1912 už jsem myslel na něco jiného. Byl to spíš takový pokus než přesvědčení. Mezi lety 1902 a 1920 jsem docela dost plaval. Měl jsem za sebou osm let plaveckého tréninku.

**Byl jste ovlivněn Villonem?**

Hodně. Na začátku, když jsem kreslil. Velmi jsem obdivoval jeho výjimečnou zručnost.

**Na těchto letech sbírání zkušeností, kdy malíři žili ve spřízněných skupinách, ba dokonce v uzavřených kruzích a vyměňovali si své výzkumy, objevy, obavy, a kdy přátelství hrálo významnou roli, mě překvapuje vaše potřeba svobody, upřednostňování odstupu a ústraní. Navzdory přejatým vlivům, které ovšem trvaly jen krátce, jste udržoval odstup nejenom od hnutí, proudů a myšlenek, ale také od samotných umělců. Přesto jste ale tato hnutí dokonale znal a neváhal jste si od nich vypůjčit to, co se vám hodilo při vytváření vlastního jazyka. Co jste tehdy pociťoval?**

Neuvěřitelnou zvědavost.

## OKNO K NĚČEMU JINÉMU

**Mladý, zvědavý, ale nepříliš revolucionářský malíř, jakým jste byl v roce 1911, se asi se zájmem díval na ten práh, který právě překročil. Na dvou dílech z tohoto roku, *Portrétu* neboli *Dulcinee* a v *Sonátě*, mě překvapuje, že se v nich objevuje simultánnost.**

Tak jsem si pravděpodobně tehdy interpretoval kubismus. Také jsem nevěděl nic o perspektivě a o obvyklém umístění figur. Opakování stejné osoby čtyřikrát nebo pětkrát, nahé, oblečené a ve tvaru kytice v *Dulcinee*, mělo v té době zejména za cíl „odteoretizovat“ kubismus a dát mu volnější interpretaci.

**Zmínil jsem simultánnost, protože Delaunay ve stejnou dobu namaloval *Okno k městu číslo 3*, ve kterém se poprvé objevily simultánní kontrasty, jimž se následně věnoval.**

Znal jsem Delaunaye jménem, ale nic víc. Ale pozor, simultánnost neznamena pohyb, alespoň ne takový pohyb, jak jsem ho vnímal já. Simultánnost je technika výstavby, výstavby barev. Delaunayova *Eiffelova věž* je v podstatě rozložená Eiffelova věž, která by mohla spadnout. Myšlenkou pohybu se nikdo zas tak nezabýval, ani futuristé. A hlavně, ti byli v Itálii a nikdo o nich moc nevěděl.

Tehdy jsem se těmito věcmi nezabýval. A Itálie byla daleko. Navíc slovo „futurismus“ mě vůbec nepřitahovalo. Nevím, jak k tomu došlo, ale po *Dulcinee* jsem měl ještě potřebu udělat jeden malý obraz, který se jmenoval *Yvonne a Magdeleine roztrhané*. Tam už jde spíš o trhání na kousky než o pohyb. Roztrhání bylo v podstatě interpretací kubistického rozložení.

### Na jedné straně máme tedy kubistické rozložení a na druhé straně simultánnost, která vůbec není kubistická?

Ne, není kubistická. Picasso a Braque se jí nikdy nezabývali. Delaunayova *Okna* jsem asi viděl v roce 1911 na *Salon des Indépendants*, kde byla také myslím *Eiffelova věž*. Tahle Eiffelova věž mě asi nějak zasáhla, protože Apollinaire ve své knize říká, že jsem byl ovlivněn Braquem a Delaunayem. To se mi líbí! Když se člověk jde podívat na ostatní, ovlivní ho to, i když si to neuvědomuje.

### Někdy se ten vliv projeví až později.

Ano, o čtyřicet let později! Pohyb, nebo spíše posloupné obrazy těla v pohybu se na mých obrazech objevily až o dva nebo tři měsíce později, v říjnu roku 1911, když jsem chtěl udělat *Smutného mladého muže ve vlaku*. Je zde jednak zobrazen pohyb vlaku a pak smutný mladý muž, který se prochází chodbičkou, tedy dva navzájem si odpovídající souběžné pohyby. Následně dochází k deformaci mladého muže, kterou jsem nazval elementární souběžností. Jednalo se o formální rozložení na lineární vrstvy umístěné vedle sebe jako rovnoběžky, jež deformují předmět. Předmět je celý roztažený, jako by byl elastický. Linie jsou umístěny souběžně jedna za druhou a lehce se mění, a tím vytvářejí pohyb nebo požadovanou formu. Tento proces jsem použil také v *Aktu sestupujícím se schodů*. *Smutný mladý muž ve vlaku* už ukazoval mou snahu vnést do obrazu humor, nebo každopádně humor slovní hříčky: *triste, train*<sup>8</sup>. Myslím, že Apollinaire to nazval *Melancholie ve*

*vlaku*. Mladý muž je „triste“, protože za ním následuje ten „train“. To „tr“ je velmi důležité.

### Smutného mladého muže jste dokončil v prosinci roku 1911. Mezitím jste se pustil do ilustrování několika básní Julese Laforgua. Z vlastní iniciativy, předpokládám...

Ano, bylo zábavné to zkusit. Laforgua jsem měl moc rád. V té době jsem se o literaturu tolik nezajímal. Četl jsem málo, hlavně Mallarmého. Laforgue se mi hodně líbil a hodně se mi líbí pořád, i když pak upadl v nemilost. Zaujal mě hlavně jeho humor v *Legendárních moralitách*.

### Je zde možná určitá podobnost s vaším vlastním osudem: buržoazní rodina, tradiční výchova. A pak dobrodružství...

Ne, to vůbec ne. A co rodinný původ ostatních malířů té doby? Můj otec byl notář, Cocteauův také. Je to stejná společenská vrstva. O Laforguově životě jsem navíc nic nevěděl. Věděl jsem, že byl v Berlíně. To mě zas tak nezajímal. Ale Laforguovy básně v próze v *Legendárních moralitách*, stejně poetické jako jeho básně, mě zaujaly opravdu hodně. Bylo to jako dveře pro opuštění symbolismu.

### Udělal jste podle Laforgua hodně ilustrací?

Asi deset. Ani nevím, kde jsou. Myslím, že jednu, která se jmenuje *Průměrnost*, má Breton. Jedna se také jmenovala *Akt stoupající po schodech* a z té vzešel nápad na obraz, který jsem namaloval o několik měsíců později.

### Je to Ještě této hvězdě?

Ano, to je ono. Na obraze jsem akt namaloval, jak sestupuje, je to takové obrazovější, majestátnější.

### Z čeho vzešel tento obraz?

Vzešel ze samotného aktu. Udělat akt odlišný od toho klasického ležícího nebo stojícího a rozpohybovat ho. Bylo v tom něco legračního, ale když jsem to udělal, tak to vůbec legrační nebylo. Pohyb se ukázal být argumentem, který mě přesvědčil, že se do toho mám pustit. V *Aktu sestupujícím se schodů* jsem chtěl vytvořit statický

7. Ve skutečnosti v roce 1909. (pozn. ed.)

8. Francouzský název obrazu zní *Jeune homme triste dans un train*. Duchamp zde odkazuje na asonanci slov „triste“ [smutný] a „train“ [vlak]. (pozn. překl.)

obraz pohybu. Pohyb je abstrakcí, dedukcí formulovanou uvnitř obrazu, aniž bychom věděli, jestli skutečná osoba sestupuje nebo nesestupuje po stejné skutečných schodech. Do obrazu v podstatě vnáší pohyb oko diváka.

**Apollinaire napsal, že jste jediný malíř moderní školy, který se dnes - tedy na podzim roku 1912 - zabývá aktem.**

Víte, on napsal, cokoli mu zrovna přišlo na mysl. Každopádně to, co dělal, se mi líbí, protože to postrádá takovou tu formálnost některých kritiků.

**Před Katherine Dreierovou jste prohlásil, že když se vám zjevila představa *Aktu sestupujícího se schodů*, pochopil jste, že „navždy zlomí okovy naturalismu...“.**

Ano. Tak se tehdy kolem roku 1945 mluvilo. Vysvětloval jsem jí, že když chcete zobrazit letící letadlo, nemůžete namalovat zátiší. Pohyb daného tvaru v čase nás neodvratně vtahuje do geometrie a matematiky. Je to stejné, jako když stavíte stroj...

**Po dokončení *Aktu sestupujícího se schodů* jste namaloval *Mlýnek na kávu*, který je předzvěstí mechanických kreseb.**

To je pro mě důležitější. Vzniklo to jednoduše. Mého bratra napadlo, že si do kuchyně ve svém domku v Puteaux vyvěsí obrazy od kamarádů. Požádal Gleize, Metzinger, La Fresnaye a myslím, že i Légera, aby mu namalovali menší obrazy stejných rozměrů, ze kterých by si udělal něco jako vlys. Požádal také mě a já jsem namaloval mlýnek na kávu, který jsem nechal rozprsknout. Sype se z něj namletá káva, soukolí je nahoře a rukojeť je vidět souběžně v několika bodech svého otáčení a její pohyb je naznačen šipkou. Aniž bych to věděl, otevřel jsem okno k něčemu jinému. Šipka představovala inovaci, která se mi hodně líbila. Ta diagramová stránka byla z estetického hlediska zajímavá.

**Šipka neměla žádný symbolický význam?**

Vůbec ne. Leda takový, že vnášela do malby trochu jiné prostředky. Byla to jakási úniková skulinka. Víte, vždycky jsem v sobě měl tuhle potřebu uniknout.

**Co si o těchto pokusech mysleli malíři, se kterými jste se stýkal?**

Nic moc.

**Považovali vás za malíře?**

Moji bratři ani náhodou. Vůbec to neřešili. Vlastně jsme se o těchto věcech moc nebavili... Vzpomínáte si, že *Akt sestupující se schodů* byl v roce 1912 odmítnut na *Indépendants*. Za to mohl Gleizes. Obraz způsobil takový skandál, že před otevřením výstavy pověřil mé bratry, aby mě požádali, ať ho sundám. Takže chápete...

**Patří tato událost k důvodům, které vás později přiměly zaujmout antiuělecký postoj?**

Pomohlo mi to se z osobního hlediska zcela osvobodit od minulosti. Řekl jsem si: „Dobře, když je to tak, nepřipadá v úvahu vstoupit do nějaké skupiny, budu muset spoléhat jen sám na sebe, být sám.“ Krátce nato byl *Akt* vystaven v galerii Dalmau v Barceloně. Nejel jsem tam, ale četl jsem článek, kde se o něm psalo jako o jakémsi zvláštním případě, případu *Aktu sestupujícího se schodů*, ale nezpůsobil žádný větší povyk.

**To bylo poprvé, co jste narušil ustavený pořádek. Říkám si, jestli ten klidný, dokonce opatrný muž, jímž jste byl až do té doby, nebyl také sám „narušen“ setkáním s Picabiou, ke kterému došlo o něco dříve.**

Potkal jsem ho v říjnu roku 1911 na *Salon d'Automne*, kam poslal velký „stroj“, koupající se ženy. Byl tam Pierre Dumont, jehož život měl následně tak tragický průběh. Představil nás a tím začalo naše přátelství. Pak jsem ho vídal často až do jeho smrti.

**Myslím, že setkání Duchamp-Picabia z velké části rozhodlo ten zvrát, kterým jste právě tehdy procházel, tedy odklon od konvenčních forem, které jste užíval předtím.**

Ano, protože Picabia měl obdivuhodnou náтуру.

**Byl to takový burcovač...**

Odporovač. S ním to bylo pořád „Ano, ale...“, „Ne, ale...“. Ať jste řekli cokoli, hned vám odporoval. Hrál s vámi takovou hru a možná si toho ani nebyl vědom. Člověk se musel samozřejmě trochu bránit.

**Díky Picabiovi jste dle mého názoru pochopil, že prostředí, ve kterém jste se pohyboval v Puteaux, bylo prostředím „profesionálních“ malířů, kteří žili tím „uměleckým životem“, jež jste už v té době neměl rád a Picabia ho nesnášel.**

To je možné. Měl kontakty se světem, který jsem vůbec neznal. V letech 1911–1912 chodil skoro každý večer kouřit opium. To bylo i v té době něco výjimečného.

**Odkryl vám nový pohled na umělce.**

Na člověka jako celek, odkryl mi sociální prostředí, které jsem jako syn notáře vůbec neznal! I když opium jsem s ním nikdy nekouřil. Věděl jsem, že také hodně pije. Bylo to něco zcela nového, prostředí mimo kavárny La Rotonde nebo Le Dôme.

Samozřejmě mi to otevřelo obzory. Vzhledem k tomu, že jsem byl připraven přijmout cokoli, tak mi to dalo hodně.

**Protože Jacques Villon a Duchamp-Villon byli v podstatě v malířství už „zavedení“, stejně jako Gleizes.**

Ano, už deset let. Měli potřebu vysvětlovat i svá nejmenší gesta, v tom běžném slova smyslu.



Marcel Duchamp, Jacques Villon a Raymond Duchamp-Villon, Puteaux, 1912  
© Archives Marcel Duchamp

**Ze sociální, estetické a citové stránky pro vás setkáním s Picabiou něco skončilo a zároveň se objevil nový přístup.**

Nastalo to ve stejnou dobu.

**Na vašich obrazech z let 1910–1912 jsem si všiml jistě nevraživosti vůči ženám. Vždycky jsou zobrazeny rozkouskované nebo rozcupované. Nebyla to pomsta za nešťastnou lásku? Trošku si to domýšlím...**

Ne, vůbec ne! Dulcinea byla žena, kterou jsem občas potkával na avenue de Neuilly, vídal jsem ji cestou na oběd, ale nikdy jsem s ní nemluvil. O to, jestli bych s ní mohl mluvit, ani nešlo. Venčila psa a bydlela někde v okolí, to je všechno. Ani jsem nevěděl, jak se jmenuje. Není v tom ani žádná zahořklost...

**Už v pětadvaceti letech se vám říkalo „starý mládenec“. Váš antifeministický postoj byl dobře známý.**

Antisvazkový, ne antifeministický. Naopak, byl jsem přehnaně normální! Vlastně jsem měl antisociální myšlenky.

**Antimanželské?**

Ano, anti tohle všechno. Byl to výsledek logického uvažování, svou roli hrál i rozpočet: musel jsem si vybrat, jestli se budu věnovat malování nebo něčemu jinému. Jestli budu umělec, nebo se ožením, budu mít děti a dům na venkově.

**Co vás živilo? Obrazy?**

Prostě a jednoduše mi pomáhal otec. Pomáhal nám celý svůj život.

**Ale částky, které vám dal, poté odečetl z vašeho dědictví.**

Ano, to je hezké, ne? Jiní otcové si z toho mohou vzít příklad. Villon, kterému pomáhal dost, nedostal nic, zatímco moje mladší sestra, která nic nechtěla, protože žila u rodičů, zdědila hodně. A bylo nás šest! Je to hrozně pěkné. Lidi se tomu smějí, když se to dozvědí. Otec se k tomu postavil jako notář. Všechno si zapsal. A dopředu nás o tom informoval.

**Ten Smutný mladý muž ve vlaku jste byl vy?**

Ano, bylo to autobiografické z cesty, kdy jsem jel sám v kupé z Paříže do Rouenu. Podle fajfky se pozná, že jsem to já.

**V roce 1912, rok poté, co jste se seznámil s Picabiou, jste společně s ním, Apollinaiem a Picabiovou ženou Gabrielle Buffetovou zhlédli v divadle Antoine představení *Africké dojmy* od Raymonda Roussela.**

Bylo to úžasné. Na jevišti byla modelka a had, který se trošku pohyboval, bylo to naprosto šílené a nevídané. Text si moc nevybavuji, ani jsme ho neposlouchali. Zasáhlo mě to...

**Více než jazyk vás zasáhlo samotné představení?**

Ano, přesně tak. Pak jsem si text přečetl a obojí si propojil.

**Dalo by se možná říct, že jste posouval hranice malířství stejným způsobem, jako Raymond Roussel posouval hranice jazyka?**

Když to říkáte! Nic jiného bych si nepřál!

**Já na tom netrvám!**

Ale já bych na tom trval. Já o tom nerozhoduji, ale bylo by to moc pěkné, protože tenhle člověk udělal něco opravdu rimbaudovsky revolučního, jakési odtržení. Už vůbec nešlo o symbolismus, dokonce ani o Mallarmého, Roussel o tom vůbec nic nevěděl. Byl fascinující osobnost, žil uzavřený sám do sebe ve své maringotce za zataženými okny.

**Znal jste ho?**

Viděl jsem ho jednou, mnohem později, v kavárně Régence, kde hrál šachy.

**Šachy vás musely sblížit.**

Nebyla k tomu příležitost. Vypadal velmi upjatě, nosil vysoký falešný límec, chodil v černém, velmi, velmi nóbl! Ale nic přehnaného, všechno jednoduché, nic křiklavého. Tehdy jsem s ním byl v kontaktu díky četbě a divadlu, to mi dávalo dost materiálu na přemýšlení, nemusel jsem s ním navazovat důvěrné přátelství. Nezáleželo ani tak na vlivu, jako spíš na přístupu, na tom vědět, jak to všechno udělal

a z jakých důvodů. Prožil výjimečný život. A na jeho konci spáchal sebevraždu.

**Nebyl *Akt sestupující se schodů* ovlivněn filmem?**

Samozřejmě, že byl. Ta Mareyho věc...

**Chronofotografie.**

Ano. V jedné z Mareyho knih jsem viděl ilustraci toho, jak označoval šermující lidi nebo cválající koně pomocí systému tečkovaných čar vymezujících jednotlivé pohyby. Takto vysvětloval myšlenku elementární souběžnosti. Ten termín zní trochu nabubřele, ale je to zábavné.

To mi vniklo myšlenku na *Akt sestupující se schodů*. Použil jsem tento proces trochu už i při skicování, ale hlavně ve finální podobě obrazu. Definitivně se to muselo odehrát v období mezi prosincem 1911 a lednem 1912. Zároveň ve mně zůstávalo hodně kubismu, minimálně v harmonii barev. Z věcí, které jsem viděl u Picassa a Braqua. Ale pokoušel jsem se použít trochu jiný model.

**Nepřivedlo vás použití chronofotografie v *Aktu sestupujícím se schodů* na myšlenku, zpočátku možná nevědomou, mechanizace člověka pomocí opozice vůči smyslové kráse?**

Ano, samozřejmě, je to s tím spojené. Není tam tělo, pouze zjednodušená anatomie, vršek a spodek, hlava, paže a nohy. Byl to jiný druh deformace než ten kubistický. Rozkouskovanost dřívějších obrazů byla jenom lehce ovlivněna různými myšlenkami. Nebylo to ovlivněno ani futurismem, protože já jsem futuristy neznal, což ale Apollinairovi nezabránilo označit *Smutného mladého muže* za „futuristický stav duše“. Vzpomeňte si na stav duše lidí, jako byli Carrà nebo Boccioni. Nicméně já jsem je nikdy neviděl. Řekněme, že to byla kubistická interpretace futuristického modelu... Futuristy vnímám jako městské impresionisty, kteří místo impresionistických obrazů krajiny malují město. Byl jsem přece jen těmito věcmi ovlivněn, tomu se totiž nedá vyhnout, ale doufal jsem, že si uchovám dostatečně osobní rukopis, abych mohl dělat vlastní věci. Ten model souběžnosti, který jsem vám popisoval, byl využit i v následujícím obraze: *Král a královna obklopeni rychlými akty*. Maloval jsem ho s mnohem větším



nadšením než *Akt sestupující se schodů*, ale nevyvolal takovou odezvu. Těžko říct proč.

**Tomu předcházely *Dva akty: jeden silný a jeden rychlý*, kresba tužkou z března roku 1912.**

Zrovna jsem pro ni byl u pana Bomsela, protože ji budu vystavovat v Londýně<sup>9</sup>. To je advokát, který ji ode mě koupil v roce 1930. Tahle kresba byla první studií *Krále a královny*. Vycházela ze stejné myšlenky a udělal jsem ji někdy v červnu 1912 a obraz pak v červenci a v srpnu. Potom jsem odjel do Mnichova.

**Existuje nějaké spojení mezi obrazy *Akt sestupující se schodů* a *Král a královna pronikání akty v rychlosti*?**

Velmi malé, ale dá se říci, že přece jen to byl stejný myšlenkový pochod. Rozdíl je samozřejmě v zavedení silného aktu a rychlého aktu. Bylo to možná trochu futuristické, protože v té době už jsem o futuristech věděl, a změnil jsem to v krále a královnu. Byl tam ten silný akt, což byl král, a co se týče rychlých aktů, to jsou ty šmouhy křížující obraz, na nichž není nic anatomického, ne víc než předtím.

**Jak jste se od obrazu *Král a královna pronikání akty v rychlosti* dostal ke *Král a královna pronikání rychlými akty*?**

Byla to taková literární hříčka. Slovo „rychlý“ bylo používáno ve sportu, „rychlý“ člověk dobře běhal. To se mi líbilo. „Rychlý“ je zbaveno jakýchkoli literárních příznaků. Víc než „v rychlosti“.

**Na zadní stranu obrazu *Král a královna obklopeni rychlými akty* jste velmi akademickým způsobem zobrazil Adama a Evu v ráji.**

To bylo mnohem dříve. To vzniklo v roce 1910.

**Pomaloval jste zadní stranu tohoto plátna úmyslně?**

Ano, protože jsem jiné neměl a nebyl jsem dostatečně technický typ, abych věděl, že to popraská tak, jak to popraskalo.

9. Duchampa.

V létě roku 1966 se v Tate Gallery v Londýně konala velká retrospektiva Marcela

Je to úžasné, stalo se z toho takové puzzle a prý už to moc dlouho držet nebude.

**Existují výborné restaurační metody.**

Každou prasklinu je nutné vyplnit kvašem. Dá se to udělat, ale je to strašlivá dřina... Víte, opravdu to vypadá jako něco z roku 1450!

**Mezi jary 1912 a 1913 jste prožil období intenzivní práce. Spadá do něj desítka významných děl: *Dva akty: jeden silný a jeden rychlý*, *Král a královna pronikání akty v rychlosti* a *Král a královna pronikání rychlými akty*, *Král a královna obklopeni rychlými akty*, *Panna, č. 1* a *Panna, č. 2*, *Přechod panny v nevěstu*, první studie *Nevěsty svlékané svými mládenci*, první výzkumy pro *Mládeňský stroj*, první náčrtek *Velkého skla*, *Nevěsty svlékané svými mládenci, dokonce*, a nakonec *Tři ustálené prototypy měř a Mlýnek na čokoládu...***

Uf!

**V *Mládeňském stroji* se vracíte k myšlence *Mlýnku na kávu*, ale od běžných forem, které jste na začátku zachovával, jste přešel k vlastnímu systému měření a prostorových výpočtů, který měl ve vašem díle nabývat čím dál většího významu.**

To bylo myslím na konci roku 1912.

**V červenci a v srpnu jste pobýval v Mnichově, kde jste nakreslil *Pannu* a *Přechod panny v nevěstu*. Po návratu jste s Picabiou a Gabrielle Buffetovou vyrazili autem za její matkou do departmentu Jura.**

Hlavou se mi honila myšlenka na *Nevěstu*. Takže jsem udělal první kresbu tužkou, to byla *Panna, č. 1*, a potom druhou, *Pannu, č. 2*, zvýrazněnou lavírováním a trochu akvarely, pak jsem udělal obraz, a nakonec jsem se posunul k myšlence nevěsty a mládenců. Ty kresby byly ještě ve stylu *Aktu sestupujícího se schodů*, vůbec ještě neměly nic společného s tím, co přišlo poté v podobě proměřených věcí. *Mlýnek na čokoládu* musí být někdy z ledna 1913. Na svátky jsme vždycky jezdili k rodičům do Rouenu. Tenhle mlýnek na čokoládu jsem viděl u jednoho výrobce čokolády v rue des Carmes. Musel jsem to tedy namalovat v lednu po návratu od rodičů.

### Vzniklo to dříve než *Mládenecký stroj*?

Vzniklo to ve stejnou dobu, protože je to podřízeno stejné myšlence, měla se tam objevit nevěsta. Sbíral jsem různé nápady, abych je mohl spojit. První *Mlýnek na čokoládu* je celý namalovaný, zatímco do druhé verze je pomocí barvy a laku vlepena šicí nit a plátno je jí navíc ve všech průsečících prošito. V říjnu roku 1913 jsem opustil Neuilly a nastěhoval se do rue Saint-Hippolyte v Paříži, do malého ateliéru v nově postaveném domě. Na zeď tohoto ateliéru jsem nakreslil finální náčrt všech rozměrů a přesného rozložení celého *Mlýnku na čokoládu* a později také první velký nákres *Nevěsty svlékané svými mládenci* podle náčrtku obsaženého v *Síti ustálených prototypů měř* ze stejné doby.

**Tam se překrývaly tři kompozice<sup>10</sup>. Jednak to byla zvětšená kopie obrazu *Mladík a dívka na jaře*, který jste vystavoval na *Salon d'Automne* v roce 1911, potom visle, ale stranově obráceně, nákres *Velkého skla* s rozměry, a nakonec vodorovně *Sít ustálených prototypů měř*. Jak vysvětlujete svůj vývoj k systému měření v *Nevěstě* a *Velkém skle*?**

Vysvětluji ho pomocí *Mlýnku na kávu*. Díky němu jsem získal dojem, že se můžu vyhnout veškerému kontaktu se samotnou malířsko-zobrazivou tradicí včetně i té, jakou představují kubisté nebo můj *Akt sestupující se schodů*.

Mohl jsem se ho zbavit díky tomuto lineárnímu nebo technickému prostředku, který mě definitivně odpoutával od elementární souběžnosti. S tím byl konec. Vlastně jsem posedlý změnou, stejně jako Picabia. Věnujete se něčemu šest měsíců, rok, a pak přejdete k něčemu dalšímu. Picabia to tak dělal celý život.

**Právě v té době vyšla Apollinairova kniha *Kubističtí malíři*, kde je tato pozoruhodná věta: „Smířit Umění a Lid bude možná výsadou malíře natolik oproštěného od estetického zaujetí a natolik se zabývajícího energií, jako je Marcel Duchamp.“**

Už jsem vám říkal: tvrdil, cokoli se mu zachtělo. Nebylo nic, co by ho mohlo vést k napsání takové věty. Dejme tomu, že občas uhodl, co jsem se chystal udělat, ale „smířit Umění a Lid“, to je opravdu

dobrý vtip! To je celý Apollinaire! Tehdy jsem ve skupině nebyl moc důležitý, tak si řekl: „Musím o něm něco napsat, něco o jeho přátelství a Picabiu.“ Napsal, cokoli mu přišlo na mysl, jemu to určitě připadalo poetické, ale nebylo to ani pravdivé, ani analyticky přesné. Apollinaire v tom uměl chodit, všiml si věcí, další, které vůbec nejsou špatné, si domýšlel, ale tohle je jeho prohlášení, ne moje.

**Ano, zvláště proto, že v té době jste se komunikací s veřejností ani v nejmenším nezabýval.**

Naprosto jsem na ni kašlal.

**Válml jsem si, že až do *Nevěsty* jste své bádání vyjadřoval zobrazováním a ilustracemi trvání v čase. Počínaje *Nevěstou* to vypadá, že se dynamický pohyb zastavil. Jako kdyby prostředek nahradil funkcí.**

To je přesné. Myšlenku pohybu, nebo dokonce zaznamenávání tohoto pohybu jakýmkoli způsobem jsem úplně zapomněl. Už mě to nezajímalo. Skončilo to. V *Nevěstě*, ve *Skle*, jsem se neustále snažil najít něco, co by nepřipomínalo to, co se dělo předtím. Byl jsem posedlý myšlenkou, že nesmím použít stejné věci. Člověk si musí dávat pozor, protože se sám sobě navzdory nechá zavalit věcmi z minulosti. Aniž chce, použije třeba nějaký detail. Probíhal tehdy neustálý boj o přesné a úplně odříznutí.

**Jaká byla intelektuální geneze *Velkého skla*?**

To já nevím. Často jde o technické věci. Sklo jako nosič mě velmi zajímalo, kvůli své průhlednosti. To samo o sobě bylo hodně. Dále barva nanesená na sklo je viditelná i z druhé strany, a když je uzavřená, ztrácí veškerou možnost zoxidovat. Dokud je to možné, zůstává barva vizuálně čistá. To vše představovalo technické otázky, které hrály určitou roli. Dále byla velmi důležitá perspektiva. *Velké sklo* představuje rehabilitaci perspektivy, která tehdy upadla zcela v zapomnění a v nemilost. V mém podání získala perspektiva zcela vědecký charakter.

**Už to nebyla realistická perspektiva.**

Ne. Je to matematická, vědecká perspektiva.

### **Byla založená na výpočtech?**

Ano, a na rozměrech. To byly důležité prvky. Řeknete mi, co jsem do toho dával, co to bylo? Míchal jsem příběh, historku, v tom kladném slova smyslu, s vizuálním zobrazením, ale příkládal jsem vizualitě, tomu vizuálnímu prvku, méně důležitosti, než tomu u obrazů bývá. Už jsem se nechtěl zabývat vizuálním jazykem.

### **Síticovým.**

Tím pádem tedy síticovým. Vše dostávalo konceptuální formu, to znamená, že to záviselo na jiných věcech než na sítnici.

### **Vypadá to tedy ale, že technické problémy měly přednost před myšlenkou?**

Ano, často. Vlastně je v tom hrozně málo myšlenek. Jde spíše o menší technické problémy spojené s prostředky, které používám, jako například sklo a podobně. Tohle všechno mě nutilo být vynalézavý.

### **Je pozoruhodné, že jste brán jako čistě intelektuální tvůrce, a přitom jste se vždy zabýval technickými problémy.**

Ano. Víte, jako malíř jste vždycky tak trochu řemeslník.

### **Spíše než technickým problémům se věnujete vědeckým problémům, problémům vztahů, výpočtů.**

Veškeré malířství, impresionismem počínaje, je antivědecké, i Seurat. Přišlo mi zajímavé vnést do toho tu přesnost a exaktnost vědy, nedělalo se to často, nebo se o tom přinejmenším moc nemluvilo. Nedělal jsem to z lásky k vědě, naopak, chtěl jsem ji spíše znevážit, ale jemně, lehce a nedůležitě. Ale byla v tom ironie.

### **Ta vědecká stránka obnáší také značné množství vědomostí.**

Velmi málo. Nikdy jsem nebyl vědec.

### **Tak málo? Vaše matematické znalosti jsou ohromující, zvláště proto, že nemáte vědecké vzdělání.**

Ne, to nemám. Žádné. Nás tehdy zajímal čtvrtý rozměr. V *Zelené krabici* je spousta poznámek o čtvrtém rozměru.

Vzpomínáte si na člověka, který se myslím jmenoval Povolowski? Měl vydavatelství v rue Bonaparte<sup>11</sup>. Už si přesně nevzpomínám, jak se jmenoval. Do jedné novin psal články popularizující čtvrtý rozměr, kde vysvětloval, že existují ploché bytosti, které mají jenom dva rozměry, a podobně. Bylo to velmi zábavné, i v době kubismu a Princeta.

### **Princet byl falešný matematik. Také vyznával ironii.**

Přesně tak. Nebyli jsme ani v nejmenším matematici, takže jsme v Princeta dost věřili. Působil dojmem, že toho hodně ví. Ale myslím, že byl jen pouhým profesorem matematiky na střední škole. Nebo na soukromé škole. V každém případě jsem se tehdy pokoušel číst věci od toho Povolowského, který vysvětloval měření, přímky, křivky a podobně. Při práci mi to hlodalo v hlavě, i když do *Velkého skla* jsem skoro žádné výpočty nezahrnul. Jednoduše, měl jsem v hlavě myšlenku na projekci ze čtvrtého rozměru, který nemůžeme spatřit pouhým okem. Poněvadž jakémukoliv předmětu, jakékoliv trojrozměrné věci lze vytvořit stín – tak jako slunce vrhá dvourozměrné stíny na zem jsem na základě pouhé mentální analogie předpokládal, že čtvrtý rozměr může promítat trojrozměrný předmět. Jinými slovy, že každý trojrozměrný předmět, který vidíme, je projekcí nějaké čtyřrozměrné věci, kterou neznáme. Byl to trochu sofismus, ale vlastně to bylo možné. Na tom jsem založil *Nevěstu ve Velkém skle* – jako by to byla projekce čtyřrozměrného předmětu.

### **Nevěstu jste označil za „zpoždění ve skle“.**

Ano. Líbila se mi ta poetická stránka slov. Chtěl jsem slovu „zpoždění“ dát poetický smysl, který jsem ani nedovedl vysvětlit. To abych nemusel říkat obraz ve skle, kresba ve skle, věc nakreslená na skle, chápete? Slovo „zpoždění“ se mi tehdy líbilo, jako když objevíte nějakou větu. Bylo to opravdu poetické, v tom nejvíce mallarméovském slova smyslu, dá se říct.

11. Marcel Duchamp si plete – nebo předstírá, že si plete – Povolowského, který měl ve dvacátých letech uměleckou galerii v ulici Bonaparte, a Gastona de Pawlowského, autora *Voyage au pays de la quatrième dimension* [Cesta do země čtvrtého rozměru], z níž několik úryvků nebo příběhů vycházelo od roku 1908 v novinách *Comédia*. Tímto málo známým Duchampovým zdrojem se zabývali Dr. René Held v *L'œil du psychanalyste* [Okno psychoanalytikovo] a Jean Clair v esaji *Marcel Duchamp ou le Grand fictif* [Marcel Duchamp neboli Velký mystifikátor].

**Co znamená to slovo „dokonce“ v *Nevěstě svlékané svými mládenci, dokonce?***

Obecně mě velmi zajímaly názvy. V té době jsem se začínal zabývat literaturou. Zajímala mě slova, sdružování slov, ke kterým jsem přidával čárku a „dokonce“, příslovce, které nedává žádný smysl, protože to není „dokonce oni sami“, nevztahuje se to k mláďencům, ani k nevěstě. Je to tedy příslovce v tom nejkrásnějším příslovečném provedení. Nedává to vůbec žádný smysl. Tento antismysl mě zajímal zejména na poetické rovině, z pohledu věty. Bretonovi se to také velmi líbilo a to pro mě znamenalo jakési posvěcení. Vlastně když jsem to udělal, tak jsem ani nevěděl, jakou to má cenu. Do angličtiny se to překládá slovem *even*, to je také absolutní příslovce a také to nedává smysl. A ještě víc ve spojení se svlékáním! Je to ne-smysl.

**Zdá se, že se vám tehdy hrátky s jazykem dost líbily.**

Zajímalo mě to, ale jenom trochu, nepsal jsem.

**Ovlivnil vás Roussel?**

Ano, určitě, i když nic z toho není Rousselovi ani zdaleka podobné, ale vnukl mi myšlenku, že bych já sám také mohl něco v tomto smyslu, nebo spíše antismyslu, zkusit. Nic jsem o něm ani o tom, že v nějakém spisu vysvětluje svůj způsob psaní, nevěděl. Vypráví tam, že na základě věty vytvořil hru se slovy a jakými závorkami. Kniha od Jeana Ferryho, která je naprosto výjimečná, mi značně osvětlila Rousselovu techniku. V jeho hře se slovy byl skrytý význam, ale ne ve smyslu mallarméovském nebo rimbaudovském. Je to nesrozumitelnost jiného druhu.

**Zanechal jste veškeré umělecké činnosti proto, abyste se mohl zcela věnovat *Velkému sklu*?**

Ano. S uměním jsem skončil. Zajímalo mě už jenom *Velké sklo*, takže samozřejmě nepřipadalo v úvahu, abych vystavoval své první pokusy. Chtěl jsem se oprostít od veškerých materiálních závazků, takže jsem zahájil kariéru knihovníka, což byla určitá společenská výmluva, abych už nemusel nikam chodit. Z tohoto pohledu šlo opravdu o velmi jednoznačné rozhodnutí. Nepokoušel jsem se malovat obrazy, ani je prodávat, měl jsem přece před sebou práci na několik let.

**V Knihovně Sainte-Geneviève vám platili pět franků za den, že ano?**

Ano, protože jsem byl „dobrovolník“. Také jsem chodil na přednášky na École des Chartes<sup>12</sup>, abych se zabavil.

**Bral jste to nicméně dost vážně.**

Protože jsem si myslel, že to potrvá. Bylo mi jasné, že École des Chartes nikdy nevystuduji, ale chodil jsem tam pro formu. Zaujímal jsem tak určitou intelektuální pozici v opozici vůči manuální podřízenosti umělce. Zároveň jsem pracoval na výpočtech pro *Velké sklo*.

**Jak jste přišel na nápad použít sklo?**

Díky barvě. Při malování jsem jako paletu používal velké tlusté sklo, a když jsem viděl barvy z druhé strany, pochopil jsem, že je v tom z pohledu malířské techniky něco zajímavého. Obrazy se vždycky kvůli oxidaci velmi rychle zašpiní, zežloutnou nebo zestárnou. Ale moje barvy byly zcela chráněné, sklo byl tedy prostředek, jak je uchovat dostatečně čisté a zároveň dostatečně dlouho beze změny. Hned jsem tento nápad se sklem použil pro *Nevěstu*.

**To sklo tedy nemá žádný další význam?**

Ne, ne, vůbec ne. Sklo mohlo díky své průhlednosti přinést maximální efektivitu strohosti perspektivy. Zároveň také odstraňovalo veškerou ideu „rukopisu“ a materiálu. Chtěl jsem změnu, nový přístup.

***Velké sklo* bylo interpretováno mnoha způsoby. Jaká je vaše interpretace?**

Žádnou nemám, protože jsem ho udělal bez jakékoli myšlenky. Ty věci přicházely postupně. V celkovém pojetí šlo čistě a jednoduše o provedení a k tomu popis každé části ve stylu katalogu zbraní Saint-Etienne<sup>13</sup>. Bylo to zřeknutí se veškeré estetiky v běžném slova smyslu, ne další manifest nové malby.

<sup>12</sup> Státní vysoká škola pro pomocné vědy historické. (pozn. překl.)

<sup>13</sup> Katalog Manufacture – *Manufacture française d'Armes et Cycles de St. Etienne* (Francouzská výroba zbraní a bicyklů v St. Etienne) byl první francouzský zásilkový obchod. Jeho katalog dostávalo v době největší popularity přes půl druhého milionu domácností. (pozn. překl.)

**Je to soubor pokusů?**

Soubor pokusů, ano. Není nijak ovlivněn snahou vytvořit další malířský směr ve smyslu impresionismu, fauvismu atd., jakéhokoli jiného „ismu“.

**Co si myslíte o interpretacích, se kterými přišli Breton, Michel Carrouges nebo Lebel?**

V každé z těchto interpretací se projevuje jejich osobní přístup, který nemusí být nutně chybný, ani správný. Je zajímavý, ale pouze když se zaměříme na člověka, který interpretaci napsal. Tak je tomu mimochodem vždy. To samé se vztahuje na interpretace impresionismu lidmi, kteří o něm psali. Věříme jedné nebo druhé interpretaci podle toho, který autor je nám bližší.

**To, co se o vás píše, vás v podstatě nechává lhostejným.**

Ne, ne, zajímá mě to.

**Čtete to?**

Samozřejmě. Ale zapomněl jsem to.

**Je pozoruhodné, že během osmi let, mezi lety 1915 a 1923, jste najednou zvládal pracovat na několika dílech, jejichž duch, tvorba a záměr jsou v naprostém protikladu. Myslím tím přesnou, postupnou a pomalou propracovanost *Velkého skla*, metodologickou koncentrovanost *Krabice* a nevázanost prvních ready-madů.**

U *Krabice* z let 1913–1914 je to něco jiného. Nepředstavoval jsem si ji jako krabici, ale jako poznámky. Myslel jsem, že bych mohl v jednom albu, jako v katalogu zbraní Saint-Etienne, shromáždit výpočty a úvahy bez jakékoli souvztažnosti. Občas jsou to kusy roztrhaného papíru... Chtěl jsem, aby toto album patřilo ke *Sklu* a lidé si ho mohli při pohledu na *Sklo* otevřít, protože podle mě se na něj člověk nemá dívat estetickým pohledem. Člověk si měl otevřít knihu a dívat se na obojí najednou. Spojení těchto dvou věcí odstraňovalo celou tu sítnicovou stránku, kterou nemám rád. Bylo to velmi logické.

**Odkud se vzal váš antisítnicový postoj?**

Z toho, že sítnicovému byla přikládána příliš velká důležitost.

Od Courbete se předpokládá, že malba se obrací na sítnici. V tom se všichni zmýlili. Sítnicové mrazení! Předtím měla malba jiné funkce, mohla být náboženská, filozofická, morální. Měl jsem to štěstí, že jsem mohl zaujmout antisítnicový postoj, bohužel to ale nic moc nezměnilo. Celé století je zcela sítnicové, kromě surrealistů, kteří se trochu snažili to opustit. A stejně se moc daleko nedostali! Breton ale tvrdí, že zaujímá surrealistický pohled, ale ve výsledku ho pořád zajímá malba v sítnicovém smyslu. To je naprosto směšné. Mělo by se to změnit, aby to nebylo pořád takhle.

**Váš pozice byla považována za exemplární, ale málokdo ji následoval.**

Proč by ji měl někdo následovat? Peníze vám to nevydělá!

**Mohl jste mít následovníky.**

Ne. To není recept na malířskou školu, kde všichni následují jednoho člověka, mistra. Podle mého názoru to byla pozice s mnohem větším nadhledem.

**Co o ní soudili vaši přátelé?**

Mluvil jsem o tom jen s málo lidmi. Picabia byl hlavně abstrakcionista, tohle slovo si sám vymyslel. Byl to jeho koníček. Často jsme o tom mluvili. Neměl v hlavě nic jiného. Já sám jsem to velmi rychle opustil.

**Vy jste nikdy nebyl abstraktní?**

Ne ve skutečném slova smyslu. Obraz jako *Nevěsta* je abstraktní, protože v něm není žádná figurace. Ale není abstraktní v užším smyslu slova. Je to viscerální, řekněme.

Když člověk vidí, co udělali abstrakcionisté od roku 1940, to je to nejhorší, co znám, jsou to optiky. Jsou v té sítnici opravdu až po krk!

**Abstrakci jste odmítl ve jménu svého antisítnicového postoje?**

Ne. Nejdřív jsem ji odmítl a až pak jsem dospěl k tomu proč.

### **Jak jste získal pozvání na *Armory Show*<sup>14</sup>?**

Přes Waltera Pacha. Přijel do Francie v roce 1910 a spřátelil se s mými bratry, u kterých jsem ho potkal. Potom v roce 1912, když ho pověřili shromážděním obrazů na tuto výstavu, nám všem třem dal dost prostoru. Kubistické období bylo v plném proudu. Ukázali jsme mu, co jsme měli, a už to jelo. Ode mne si vzal čtyři věci: *Akt sestupující se schodů*, *Mladého muže*, *Portrét šachistů* a *Krále a královnu obklopené rychlými akty*. Walter Pach přeložil Elieho Faura do angličtiny. Také napsal několik dobrých knih. Bohužel byl chudák malíř. Jeho obrazy neměly vůbec nic společného s tím, co se nám líbilo. Nedalo se to vystát. Ale člověk to byl okouzlující. Vrátil se v roce 1914 a díky němu jsem se rozhodl odjet do Spojených států. Byla vyhlášena válka, seděli jsme na lavičce na avenue des Gobelins, bylo to v říjnu nebo v listopadu. Bylo hrozně hezky, řekl mi: „Proč nepřijedete do Ameriky?“ Vysvětlil mi, že *Akt sestupující se schodů* měl úspěch, že by tam pro mě mohlo být místo. Na základě toho jsem se o šest měsíců později rozhodl odjet. Byl jsem zproštěn vojenské služby, ale musel jsem požádat o povolení.

**Ze dne na den jste se stal tím mužem od *Aktu sestupujícího se schodů*. Vaše čtyři obrazy se prodaly a byl jste slavný. To ale bylo v rozporu s vaším odstupem.**

Přicházelo to tak zdaleka! Na výstavu jsem nejel, byl jsem ještě tady. Jednoduše jsem dostal dopis, kde stálo, že se obrazy prodaly. Ale úspěch nebyl tak důležitý, byl to lokální úspěch. Nepřikládal jsem mu důležitost. Prodat *Akt* za 240 dolarů mi udělalo velkou radost. Těch 240 dolarů bylo 1200 zlatých franků, to je cena, kterou jsem požadoval. V dnešních francích je to 120 000.

K zájmu vyvolanému obrazem přispěl jeho název. Nahá žena sestupující se schodů se nemaluje, to je směšné. Teď už se vám to nezdá směšné, protože se o tom dost mluvilo, ale když to bylo nové, znělo to zvlášť vzhledem k aktu skandálně. Akt musí být respektován. Vyvolalo to odpor i na náboženské, puritánské rovině. To vše k ohlasu

14. První velká výstava současného evropského umění ve Spojených státech. *Armory Show*, jak už jméno naznačuje, se konala v dělostřeleckých kasárnách v New Yorku v únoru a březnu roku 1913. Navštívilo ji sto tisíc lidí. Následně se přestěhovala do Bostonu a do Chicaga.

obrazu jenom přispělo. A pak samozřejmě malíři z druhého břehu se proti tomu přímo postavili. Spustilo to bitvu. Já jsem toho využil, to je všechno.

**A co si vy sám o *Aktu* myslíte s odstupem více než půl století?**

Líbí se mi. Vydržel lépe než *Král a královna*. I z toho někdejšího, malířského pohledu. Je nadupaný, velmi kompaktní a dobře namalovaný solidními barvami, které mi dal jeden Němec. Zachovaly se velmi dobře, to je důležité.

**Nestal jste se kvůli tomuto úspěchu vyvolanému skandálem v očích francouzských malířů trochu podezřelý?**

Ano, možná, ale nezapomeňte, že oni o tom moc nevěděli. V té době neprobíhala mezi Evropou a Amerikou taková vzájemná komunikace jako dnes a nikdo o tom nemluvil, ani v novinách. Sem tam se objevilo pár zpráviček, to bylo všechno. Na francouzské straně to opravdu prošlo bez povšimnutí. Ani já sám jsem si neuvědomoval, jak důležitou roli ten úspěch může hrát v mém životě. Až při příjezdu do New Yorku jsem si všiml, že vůbec nejsem neznámý.

**Amerika vám byla předurčena.**

Ano, dá se to tak říct.

**A je tomu tak i nadále.**

Jako bych chytil druhý dech.

**Jednou někdo řekl, že jste jediný malíř, který vyvolal zájem o nový umělecký směr u celého kontinentu.**

Kontinentu to bylo úplně jedno! Pohybovali jsme se ve velmi omezeném okruhu lidí i ve Spojených státech!

**Uvědomoval jste si tehdy, co pro Američany znamená?**

Ani ne. Bylo mrzuté, že pokaždé, když jsem někoho potkal, tak se mě ptal: „To vy jste namaloval ten obraz?“<sup>15</sup> Nejvtipnější je, že zatímco ten obraz byl známý třicet nebo čtyřicet let, já ne. Moje jméno

15. *Akt sestupující se schodů*.

nikdo neznal. Na americké i kontinentální straně slovo Duchamp nic neznamenalo. Mezi mnou a tím obrazem neexistovalo žádné spojení.

### **Nikdo si ten skandál nespojil s jeho autorem?**

Vůbec ne, bylo jim to jedno. Když se se mnou setkali, říkali: „Fakt?“, ale jenom tři nebo čtyři lidé věděli, kdo jsem, zatímco obraz nebo jeho reprodukce viděli všichni, ale nevěděli, kdo to namaloval. Žil jsem tam neobtěžován popularitou toho obrazu, schovaný ve skrytu za ním. Ten *Akt* mě úplně drtil.

### **To přesně odpovídalo vaší představě o umělci.**

Byl jsem nadšený. Nikdy jsem tou situací netrpěl. Naopak mi vadilo, když jsem musel odpovídat na otázky novinářů.

### **Jako dneska?**

Jako dneska!

### ***Akt sestupující se schodů* koupil R. C. Torrey. Vlastnil galerii v San Francisku.**

Krám s čínskými starožitnostmi. Přijel za mnou do Paříže před válkou a já jsem mu tehdy dal ten obrázek nakreslený podle Laforgua, *Akt stoupající po schodech*, akorát se tehdy nejmenoval takhle, ale *Ještě této hvězdy*. Byl na něm zobrazen akt stoupající po schodech a bylo to, jak víte, první obrácené pojetí *Aktu sestupujícího*. Dal jsem na to blbé datum, 1912, i když jsem to vytvořil v listopadu 1911, a Torreymu jsem na to v roce 1913 napsal věnování. Když se podíváte na ta data, řeknete si: „To není možné.“ Ten zmatek je vtipný.

Arensberg Torreyho pět let žádal, ať mu tu kresbu prodá. Nakonec na to přistoupil. Nevím, kolik za ní zaplatil, to mi zůstalo utajeno. Nikdy jsem se ho neptal. Možná by mi to ani neřekl. Musel za ní tehdy zaplatit majlant.

### **Další dva vystavené obrazy, *Krále a královnu* a *Portrét šachistů*, koupil chicagský právník A. J. Eddy.**

Ten byl taky vtipný! Byl to první člověk v Chicagu, který jezdil na kole, a první, kdo se nechal portrétovat Whistlerem. Tím se proslavil! Měl velmi významnou právníckou kancelář a sbírku obrazů. Koupil

mnoho abstraktních děl z té doby a také něco od Picabii. Byl to velký chlap s bílými vlasy. Napsal knihu *Cubism and Post-Impressionism* [Kubismus a postimpresionismus], která vyšla v roce 1914 a byla první knihou ve Spojených státech věnující se kubismu.

Tito lidé byli velmi zábavní, protože je nikdo nečekal. O nákupu obrazů si vůbec nedávali vědět. Spojení mezi nimi zajišťoval Walter Pach.

### ***Tři ustálené prototypy měř tvoří tři dlouhé úzké skleněné desky, na které jsou přilepeny pruhy plátna, sloužící jako podklad pro tři šicí nitě. Vše je uzavřeno v bedně na krocket a vy jste to definoval jako „náhodu v konzervě“.***

Myšlenka náhody, o které tehdy přemýšlelo hodně lidí, mě také zasáhla. Šlo hlavně o to zapomenout ruku, protože i vaše ruka je v podstatě náhoda.

Čistá náhoda mě zajímala jako prostředek směřování proti logické realitě: dát něco na plátno, na kus papíru, spojit ideu vodorovně natažené, metr dlouhé nitě, kterou z výšky jednoho metru pustíte na vodorovnou rovinu s ideou toho, jak se sama libovolným způsobem zdeformuje. To mě bavilo. To „bavilo“ mě vždycky přesvědčilo něco udělat, a když se to zopakuje třikrát...

Pro mě je číslo tři důležité, ale vůbec ne z ezoterického pohledu, jenom z hlediska čísel. Jedna, to je jednota, dva, to je dvojnásobek, dualita, a tři, to je zbytek. Jakmile se přiblížíte ke slovu tři, máte tři miliony, to je to samé jako tři.

Rozhodl jsem se, že ty věci budou udělány třikrát, abych dosáhl toho, co jsem chtěl. Mé *Tři ustálené prototypy měř* jsou výsledkem tří pokusů a každý má trochu jiný tvar. Zachovávám linii a mám zdeformovaný metr. Je to metr v konzervě, dá se říct, je to náhoda v konzervě. Je zábavné zakonzervovat náhodu.

### **Jak jste dospěl k tomu, že jste si vybral sériově vyráběný předmět, ready-made, a udělal z něj umělecké dílo?**

Podotýkám, že jsem z něj nechtěl udělat umělecké dílo. Slovo ready-made se objevilo až v roce 1915, když jsem odjel do Spojených států. To slovo mě zajímalo, ale když jsem na taburet dal kolo od bicyklu vidlicí dolů, nebylo to s představou ready-madu nebo čehokoli jiného, bylo to prostě jen pro zábavu. Neměl jsem žádný

zvláštní důvod to udělat, ani záměr to vystavovat, popisovat. Ne, nic takového.

### **Možná jen trochu provokovat.**

Ne, ne. Je to úplně jednoduché. Podívejte se na *Lékárnu*. Udělal jsem ji ve vlaku, v polotmě, za šera, když jsem v lednu roku 1914 jel do Rouenu. Na horizontu té krajiny byla vidět dvě světélka. Tím, že jsem jedno udělal červené a druhé zelené, to připomínalo lékárnu. Takový druh zábavy jsem měl na mysli.

### **To je také náhoda v konzervě?**

Samozřejmě.

Tu krajinu jsem koupil v obchodě s uměleckými potřebami. *Lékárny* jsem udělal jenom tři, ale nevím, kde jsou. Originál patřil Man Rayovi. V roce 1914 jsem udělal *Sušák na lahve*. Jednoduše jsem ho koupil v obchodním domě Bazar de l'Hôtel de Ville. Právě tehdy do toho přišla myšlenka použít nápis. Na sušáku lahví nějaký nápis byl, ale už si nevzpomínám jaký. Když jsem se před odjezdem do Spojených států odstěhoval z rue Saint-Hippolyte a moje sestra a švagrová všechno odvezly, vyhodilo se to a už se o tom nikdy nemluvilo. Hlavně v roce 1915 jsem ve Spojených státech udělal další předměty s nápisem, jako lopatu na sníh, na kterou jsem napsal něco anglicky. Slovo ready-made se mi tehdy vnutilo, zdálo se, že se skvěle hodí na tyhle věci, které nebyly uměleckými díly, které nebyly náčrtky, které neodpovídaly žádnému z termínů uznávaných v uměleckém světě. Proto mě lákalo to udělat.

### **Co bylo při výběru ready-madů rozhodující?**

To záviselo na předmětu. Většinou si člověk musel dát pozor na „look“. Je velmi těžké vybrat nějaký předmět, protože po čtrnácti dnech se vám buď líbí, nebo ho nesnášíte. Musíte najít něco, co je vám natolik lhostejné, že nepociťujete žádné estetické emoce. Výběr ready-madů je vždycky založen na vizuální lhostejnosti a zároveň na naprosté absenci dobrého nebo špatného vkusu.

### **Co je podle vás vkus?**

Zvyk. Opakování už přijaté věci. Když něco víckrát zopakujete, stane se z toho vkus. Dobrý nebo špatný, to je jedno, pořád je to vkus.

### **Jak jste vkusu unikl?**

Pomocí mechanické kresby. Vymyká se veškerému vkusu, protože je mimo jakékoli malířské konvence.

### **Neustále jste se bránil provedení...**

... vytvoření tvaru v estetickém smyslu, vytvoření tvaru nebo barvy. A jejich opakování.

### **V rámci tohoto antinaturalistického přístupu jste ale přece jen používal běžné předměty.**

Ano, ale v tomhle případě mi to bylo jedno, nebyl jsem za to odpovědný. Bylo to vyrobeno, ale já to nevyrobil. Je v tom určitá obrana, protestoval jsem proti odpovědnosti.

### **Dále jste pracoval na Velkém skle a vytvořil jste Tři mužské kadluby...**

Ne, bylo jich devět.

### **Dobře. Ale nejdřív jste udělal tři. Skoro ve stejnou dobu, a možná i ze stejného důvodu jako Tři ustálené prototypy měř.**

Ne, nejdřív jsem jich měl vymyšleno osm a pak jsem si řekl, že to není násobek tří, a že to tedy nesedí s mou ideou trojek. Tak jsem jeden přidal, což dělá devět. *Devět mužských kadlubů*<sup>16</sup>. Z čeho vznikly? V roce 1913 jsem nakreslil obrázek, kde jich je osm, ten devátý tam ještě není, přibyl tam o šest měsíců později. Je to zábavná myšlenka, protože to jsou kadluby. K tvarování čeho? Plynu. To znamená, že do kadlubů pustíte plyn a on na sebe vezme tvar kavalery, doručovatele obchodního domu, kyrysníka, policejního příslušníka, kněze nebo přednosty stanice atd., kteří jsou na tom obrázku napsáni. Všichni jsou vystaveni na jedné horizontální rovině, jejíž linie se kříží v oblasti přirození. Tohle všechno mi umožnilo vytvořit sklo nazvané *Devět mužských kadlubů*, které vznikalo v letech 1914–1915. Ta část kadlubu, z níž se odlévá je neviditelná. Vždycky jsem se snažil neudělat nic hmatatelného, ale u kadlubu mi to bylo jedno, protože u toho jsem

16. Ve francouzském názvu díla *Neuf Moulos Mâlic*, je výraz pro „samčí“ vyjádřen Duchampovým novotvarem „mâlic“. Je možné, že ho Duchamp odvodil od slova „phallic“ (falickýl. (pozn. překl.)



nechtěl ukázat vnitřek. Všechny *Devět mužských kadlubů* bylo přetřeno miniem, nejsou namalované, čekají, až dostanou barvu. Zakázal jsem si barvu: minium je barvou a zároveň jí není. Takovéhle věci mě tehdy zaměstnávaly.

#### **Přirovnal jste ready-made k jakési schůzce.**

Jednou, ano. Tehdy jsem se zabýval myšlenkou ohlásit něco dopředu, říct třeba: „v tolik hodin udělám tohle a tohle“. Nikdy jsem to neudělal. Mimochodem, bylo by mi to dost trapné.

#### **Jaký byl tehdy New York, když jste v červnu 1915 přijel do Ameriky?**

Byl jiný než Paříž. Trošku provinční. Byla tam spousta malých francouzských restaurací a francouzských hotýlků, které už zmizely. Během krize v roce 1929 se všechno změnilo. Byly zavedeny daně. Ať už dneska člověk dělá cokoli, musí pořád myslet na to, že platí daně. Stejně jako ve Francii. A navíc tam byly odbory atd. Zahlédl jsem, jak musela Amerika vypadat v 19. století.

#### **V malířství vítězil akademismus.**

Ano, to byli ti „Francouzští malíři“. Až na dřev, až na dřev. Malíři navíc jezdili studovat na Beaux-Arts do Paříže atd. Vanderbilt přijel v roce 1900 do Paříže, aby tam koupil Bouguereaua za 100 000 dolarů. Také zaplatil 60 000 dolarů za jednu Rosu Bonheurovou. Ostatní si kupovali Meissoniera, Hennera, Sargenta. Život na vysoké noze.

#### **Změnila Armory Show americké mínění?**

Určitě. Změnila náladu, ve které umělci pracovali, a také probudila ideu umění v zemi, kde se o něj nikdo moc nezajímal. V Evropě nakupovala obrazy jenom bohatá elita. U velkých sběratelů nepřípadalo v úvahu koupit americký obraz. A přitom tam měli výkvět velmi zajímavých a také velmi inteligentních malířů, kteří byli úzce napojení na to, co se dělo tady.

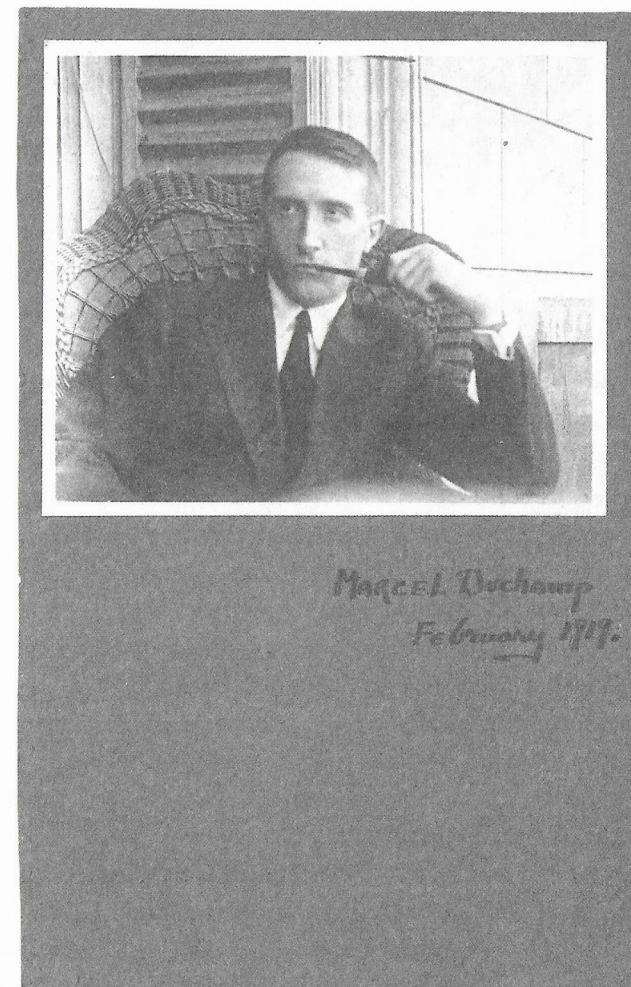
#### **Říká se, že jste do Spojených států přijel jako misionář drzosti.**

Nevím, kdo to řekl, ale beru to! I když já jsem nebyl zas tak drzý a prostředí, ve kterém jsem se pohyboval, bylo opravdu omezené! Bylo

to velmi klidné, vůbec nic agresivního, vzbouřeneckého. Žili jsme úplně mimo sociální a politická hnutí.

#### **Henri-Pierre Roché mi řekl, že jste vzbuzoval jistou fascinaci.**

To je od něj moc hezké. Od chvíle, kdy jsme se potkali, mi říkal „Victore“ a o tři hodiny později přešel na „Totore“. A pak už mi celý život jinak neřekl. Tomu se podle mě nedá říkat fascinace.



Katherine Dreierová, *Marcel Duchamp*, Buenos Aires, 1919  
© Archives Marcel Duchamp

## ZA VELKÝM SKLEM

**Jste tedy v New Yorku, je vám dvacet osm a jste slavný autor neméně slavného obrazu – *Aktu sestupujícího se schodů*. Ihned po příjezdu se seznamujete s W. C. Arensbergem, vaším hlavním americkým kupcem, který následně shromáždil celé vaše dílo v Muzeu umění ve Filadelfii. Za jakých okolností jste se s ním seznámil?**

Když jsem přijel, Walter Pach čekal u lodi a ihned mě odvedl za Arensbergem. Ten věděl, že přijíždím do Ameriky, a i když o mně nic nevěděl, chtěl se se mnou potkat. Zůstal jsem u něj měsíc (potom jsem si našel vlastní ateliér) a z toho se zrodilo naše přátelství na celý život.

Byl to moc milý chlapec, původně básník. Studoval na Harvardu, měl z čeho žít a psal imagistickou poezii. Tehdy existovala v New Yorku anglická imagistická škola. On do ní patřil společně se skupinou amerických básníků, které jsem tehdy také poznal. Arensberg měl složitou povahu, chudák. Byl o něco starší než já, ale ne o moc, a jako básníkovi se mu dostatečně rychle nebo dostatečně pořádně nedostalo uznání, takže byl poezií znechucen. Nechal psaní poměrně záhy, někdy kolem let 1918–1919. Pak měl úžasného koníčka – šifry. Spočíval v tom, že se snažil v *Božské komedii* najít Dantova tajemství a v divadelních hrách Shakespearova tajemství. Znáte ty odvěké dohady, kdo vlastně je nebo není Shakespeare? On nad tím strávil celý život. Co se týče Danteho, o tom napsal knihu, kterou samozřejmě vydal na vlastní náklady, protože nepřipadalo v úvahu,

že by ji chtěl nějaký vydavatel. A pak založil společnost jménem *Francis Bacon Foundation* nebo tak nějak, s cílem dokázat, že Shakespearovy hry napsal Bacon.

Měl systém, kdy každé tři řádky hledal v textu aluze na různé věci. Byla to pro něj hra, něco jako šachy, která ho nesmírně bavila. Spolupracoval se dvěma nebo třemi sekretářkami, a když zemřel, zanechal dostatek peněz, aby si mohly najmout v Kalifornii domek a dál zkoumat Shakespeara. Takový to byl člověk.

**Jsou to vědecky hodnotné výzkumy?**

Rekl bych, že ne. Myslím, že jde hlavně o přesvědčení toho daného člověka. Arensberg překrucoval slova, aby říkala to, co chtěl, jako všichni, co se něčemu takovému věnují.

**Jak se o vás Arensberg doslechl?**

Díky *Armory Show*. Když jsem přijel, začal nakupovat mé věci. Nebylo to jednoduché, protože ti, kdo je měli, je nechtěli prodat. U *Aktu sestupujícího se schodů* mu to trvalo tři roky. Koupil ho v roce 1918 nebo 1919. Mezitím mě mimochodem požádal, abych udělal fotografickou kopii, a tu jsem trochu poupravil pastely a tuší. Není to něco, na co bych byl nejpysnější.

**Henriho-Pierra Rochého jste potkal v New Yorku?**

Ano, přijel, už nevím v rámci jakého válečného pověření.

**Byl tam vyslán služebně.**

Přijel služebně, to je ono. Setkal jsem se s ním, vždycky jsme byli velcí přátelé. Ale on v New Yorku moc dlouho nepobyl. Já jsem zůstal, neměl jsem moc peněz, chtěl jsem pracovat, tak jsem si našel práci u francouzské vojenské mise. Nebyl jsem voják, takže jsem jenom dělal sekretáře jednomu kapitánovi, nebyla to žádná sranda, to vás můžu ujistit. Byla to hrůza, ten kapitán byl idiot. Pracoval jsem tam šest měsíců a pak jsem jednoho dne odešel, vyrazil jsem se sám, protože za těch třicet dolarů týdně mi to opravdu nestálo.

**Jak jste v New Yorku žil?**

Dlouho jsem měl ateliér na Broadwayi v budově s ateliéry, něco

ve stylu La Ruche<sup>17</sup>. Bylo tam všechno, dole lékárna, kino atd. Bylo to velmi levné, 40 dolarů za měsíc.

**Myslím, že u Arensbergů jste potkal všechny, kdo v New Yorku něco znamenali.**

Tak nějak. Byl tam Barzun, Roché, Jean Crotti, skladatel Edgar Varèse, Man Ray a samozřejmě řada Američanů. Potom přijel Picabia.

**Musel jste také potkat Arthura Cravana.**

Přijel na konci roku 1915 nebo 1916. Zjevil se jen nakrátko, protože kvůli svému vojenskému angažmá by se z toho musel zodpovídat. Neví se, co provedl, nikdo o tom nechtěl moc mluvit. Možná někomu šlohl pas, aby mohl zdrhnout do Mexika, to jsou věci, o kterých se nemluví. Oženil se, nebo minimálně žil na hromádce s Minou Loyovou, anglickou básnířkou z imagistické školy, také se přátelila s Arensbergem a dodnes žije v Arizoně. Měl s ní dítě, které tam žije taky. Arthur Cravan vzal Minu do Mexika, kde se jednoho dne vydal sám na loďce na moře a už se nikdy nevrátil. Hledala ho ve všech vězeních, protože to byl ohromný boxer, obrovský chlap, tak si myslela, že by se nemohl schovat v davu, hned by si ho každý všiml!

**Nikdy ho nenašli?**

Nikdy. Byl to pozoruhodný chlápek. Já jsem ho neměl moc rád a on mě mimochodem taky ne. Víte, to on během *Salon des Indépendants* v roce 1914 všechny neskutečným způsobem zpucoval, zejména Soniu Delaunayovou a Marii Laurencinovou. Měl kvůli tomu nepříjemnosti.

**Vídal jste se často s americkými malíři?**

Ano. Třikrát nebo čtyřikrát týdně chodili večer k Arensbergovi. Hrály se šachy – Arensberg hrál šachy často – a hlavně se hodně pila whisky. Kolem půlnoci se jedl koláč a končilo se ke třetí hodině ráno. Někdy to byly opravdu pitky, ale zase ne vždycky. Byl to skutečný umělecký salon, a dost zábavný.

17. La Ruche (česky „úli“) je komplex uměleckých rezidencí v Paříži se zhruba šedesátkou ateliérů. (pozn. překl.)

**Co jste pro malíře znamenal?**

Nevím. Pravděpodobně jsem byl někdo, kdo trošku změnil tvář věci, kdo pomohl udělat *Armory Show*. Pro ně to bylo důležité.

**Byl jste spojen se senzací zvanou *Armory Show*?**

Ano, naprosto. Pro všechny umělce. A k nim nepatřili jenom ti „zavedení“, ale také ti mladí, mnohem mladší než já, kteří byli velmi zajímaví. Pár už jich tehdy tvořilo skupinu abstraktních malířů. Nejzajímavější byl Arthur Dove. Byl tam také Stieglitz<sup>18</sup>, ten fotograf, jehož hlavní vlastností bylo, že byl filozof, takový Sokrates. Vždycky mluvil hrozně moralizujícím způsobem a jeho rozhodnutí byla důležitá. Moc mě nebavil a musím říct, že na začátku, když jsem přijel, mě ani on moc nemusel. Považoval mě za šarlatána. Hodně se přátelil s Picabiou, kterého poznal v roce 1913. Potom o mně změnil názor a stali se z nás velcí přátelé. To jsou věci, které se nedají vysvětlit.

**Váš první americký ready-made nese název, *Před zlomenou rukou*<sup>19</sup>, proč?**

Byla to lopata na sních a tuhle větu jsem na ni skutečně napsal. Samozřejmě jsem doufal, že to nebude dávat smysl, ale ono nakonec vždycky všechno nějaký smysl dává.

**Ziskává to smysl, když máme ten předmět před očima.**

Přesně tak. Ale já jsem si myslel, že zejména v angličtině to opravdu nemá žádný význam, žádnou možnou souvislost. Ta asociace je samozřejmě jasná: člověk si může zlomit ruku, když odhazuje lopatou sních, ale to je přece jen trochu prostoduché a já si myslel, že to neupoutá pozornost.

**Měl jste stejný záměr i u ready-madu *S tajným zvukem*? To je klubko provázku zmáčknuté mezi dvě mosazné destičky, které jsou spojené dlouhými šrouby.**

Jméno přišlo až potom. O Velikonocích roku 1926 jsem udělal

18. Alfred Stieglitz vedl časopis *Camera Work* a galerii na adrese 291 Fifth Avenue, která pod jménem 291 hrála velkou roli v americké avantgardě.

19. Anglický název *In Advance of the Broken Arm*. (pozn.ed.)

tři ready-mady a ztratil je. Jeden z nich zůstal u Arensberga, který ty destičky trochu povolil a dal něco dovnitř. Když je zase utáhl, tak bylo slyšet, že uvnitř něco je. Nikdy jsem se nedozvěděl, co to bylo. Ten zvuk pro mě byl tajný.

**Tento první společně vytvořený ready-made doplňují vyryté nápisy, které jsou záměrně nesrozumitelné.**

Vůbec nejsou nesrozumitelné. Jsou to francouzská a anglická slova, ve kterých chybějí písmena. Stejně jako u těchto nápisů se občas najdou cedule, kde odpadne nějaké to písmeno.

**Ale při čtení to přece jen srozumitelné není „P.G .ECIDES DÉBARRASSE. LE. D.SERT. FURNIS.ENT AS HOW.VR COR. ESPONDS“**

Člověk se může bavit doplňováním, není nic jednoduššího.

**V dubnu roku 1916 jste se v New Yorku zúčastnil výstavy takzvaných čtyř mušketýrů, ti tři další byli Crotti, Metzinger a Gleizes. Patříte také k zakládajícím členům *The Society of Independent Artists* a na první výstavě<sup>20</sup> jste chtěl vystavit pisoár z glazované keramiky, nazvaný *Fontána*<sup>21</sup> a podepsaný R. Mutt, který byl odmítnut.**

Ne, nebyl odmítnut. Na *The Independents* nemohli žádné dílo odmítnout.

**Řekněme tedy, že ho nepřijali.**

Jednoduše ho odstranili. Byl jsem v porotě, ale nikdo se o tom se mnou nebavil, protože organizátoři nevěděli, že jsem to poslal já. Napsal jsem tam jméno Mutt právě proto, abych se vyhnul čemukoli osobnímu. Schovali prostě *Fontánu* za přepážku a já celou dobu nevěděl, kde je. Nemohl jsem říct, že jsem tu věc poslal já, i když myslím, že to organizátoři stejně díky drbům věděli. Nikdo si netroufal o tom mluvit.

20. *The First Annual Exhibition of The Society of Independent Artist* [První výroční výstava Společnosti nezávislých umělců], New York, 1917.

21. Anglický název *Fountain*, ve francouzštině *Fontaine*, v němčině *Fontäne* používáme v zažité verzi *Fontána*. V angličtině, stejně tak jako v dalších jazycích, je ale jeho význam širší, než v češtině - označuje přírodní zdroj vody (studánku, pramen), fontánu, nádržku. Z tohoto důvodu se také setkáváme u Jindřicha Chaloupeckého i v další literatuře s verzemi *Studánka* nebo *Studánka (Fontána)*. (pozn.ed.)

Rozhádál jsem se s nimi, protože jsem odešel z organizace. Po výstavě jsme *Fontánu* našli za přepážkou a já si ji vzal zpátky!

**To jste skoro do písmene znovu zažil to samé, co na *Independants* v roce 1912 v Paříži.**

Přesně tak. Nebyl jsem schopen vytvořit něco, co by bylo okamžitě přijatelné, ale to pro mě nebylo důležité.

**To říkáte teď, ale co tehdy?**

Ne, ne, naopak. Bylo to přece jen dost provokativní.

**Takže vzhledem k tomu, že vám šlo o skandál, jste byl spokojený?**

Byl to vlastně úspěch. V tomto ohledu.

**Možná byste byl zklamaný, kdyby *Fontánu* přijali kladně...**

Skoro. Takhle jsem byl nadšený. Navíc jsem se ani zdaleka nechoval jako malíř, který svůj obraz vystavuje proto, aby byl přijat a chválen kritiky. Žádná kritika nezazněla. Žádná kritika nezazněla, protože pisoár se neobjevil v katalogu.

**Stejně ho Arensberg koupil.**

Ano, a ztratil ho. Pak vznikla replika v původní velikosti, která je u Schwarze<sup>22</sup>.

**Kdy jste poprvé slyšel o dada?**

V Tzarově knize *První nebeské dobrodružství pana Antipyrina*. Myslím, že nám ji, mně a Picabiovi, poslal docela brzo, v roce 1917 nebo na konci roku 1916. Zaujalo nás to, ale nevěděl jsem, co to je dada, ani že takové slovo existuje. Když Picabia odjel do Francie, dozvěděl jsem se z jeho dopisů, co to je, ale tím to tehdy skončilo. Potom Tzara vystavil Picabiovy věci v Curychu a Picabia se tam před návratem do Spojených států zastavil. S Picabiou je to hrozně složité, co se týče cestování. Přijel do Spojených států na konci roku 1915, ale nezůstal déle než tři nebo čtyři měsíce a odjel do Španělska, do Barcelony, kde založil časopis *391*. S curyšskou dadaistickou skupinou navázal kontakt v Lausanne v roce 1918.

22. Významná milánská galerie.

**Ale mezitím se ještě vrátil do Spojených států.**

Ano, v roce 1917. Vydal tam dvě nebo tři čísla 391.

**Což byly první projevy dadaistického ducha v Americe.**

Přesně tak. Bylo to velmi agresivní.

**Jaký druh agresivity?**

Anti-umění. Šlo hlavně o to zpochybnit chování umělce tak, jak si ho lidé představovali. Absurditu techniky, tradičních věcí.

**To vám vnuklo nápad vydat s Arensbergovou a Rochého pomocí dva vlastní časopisy, *The Blind Man* a *Rongwrong*.**

Víte, to ale vůbec nebylo potom, co jsme viděli dadaistické věci, naopak to bylo během výstavy *The Independents* v roce 1917, kde Picabia mimochodem také vystavoval.

**Bylo to nicméně v dadaistickém duchu.**

Bylo to řekněme souběžné, ale ne přímo ovlivněné. Nebylo to dada, ale bylo to ve stejném duchu, ale zároveň to nebylo v curyšském duchu, i když Picabia v Curychu nějaké věci udělal. Nebyli jsme nijak extra vynalézaví, ani co se týče typografie. V *The Blind Man* šlo hlavně o ospravedlnění *Fontány-pisoáru*. Vydali jsme dvě čísla a v mezidobě vznikl ten malý věstník *Rongwrong*, který byl dost jiný. Celkově tam překvapivě nebylo nic. Nic. Byly tam různé věcičky s obrázky od jednoho amerického humoristy, který dělal trubky a vynálezy, jako třeba pušku se zahnutou hlavní na střílení za roh. Nic výjimečného, jenom věci, které se nedají popsat. Můžete se o nich bavit, jenom když máte možnost je vidět, ale já je tady nemám, nic jsem si z toho nenechal. Víím, že se jich několik po světě válí ve sbírkách. Později v březnu 1919 vydal Man Ray další časopis, který také neměl dlouhého trvání, jmenoval se *TNT revue explosive*. Dělal to se sochařem Adolfem Wolffem, kterého zavřeli za anarchismus.

**Tyto časopisy přece jen přinesly nějaký výsledek: vaše *Fontána* se stala stejně slavná jako *Akt sestupující se schodů*.**

To je pravda.

**Odrázila se tato sláva nějak na prodejích?**

Ne, nikdy!

**Toužil jste po tom?**

Nechtěl jsem to, ani jsem to nevyhledával, protože prodávat takovéhle věci nepřicházelo v úvahu. Pracoval jsem na svém *Skle*, které nemohlo být prodáno, dokud nebylo dokončeno, a protože to trvalo od roku 1915 do roku 1923, tak chápete... Občas jsem prodal něco z pláten, která jsem měl v Paříži, Arensberg je postupně skupoval. Od Torreyho taky koupil *Akt sestupující se schodů*.

**Věděl jste, kolik za něj zaplatil?**

Ne, nezajímalo mě to. Cenu jsem se nikdy nedozvěděl, je to jako u ready-madeu *S tajným zvukem*, akorát tady je tajná ta cena!

Musel za něj asi zaplatit dost kvůli celé té reklamě kolem, ale všechny tyhle peníze šly mimo mě.

**Učil jste francouzštinu, abyste se uživil.**

Jednu dobu jsem učil hodně, nebylo to moc výdělečné, ale se dvěma dolary na hodinu se dalo vyžít. Lidé, které jsem chodil učit, byli milí, brali mě do divadla, občas na večeři. Byl jsem Učitel francouzštiny! Jako Laforgue.

**Myslím, že Američané museli být z vašeho chování celí pryč.**

Ano, protože i když tehdy nebyli tak materialističtí jako dnes, pořád byli materialističtí docela dost. Ale pohyboval jsem se jen v určité skupině lidí, zejména kamarádů. Nepatřil jsem k malířům, kteří se prodávají a každé dva roky pořádají výstavu. I když s Crottim, Gleizesem a Metzingerem jsme přece jen výstavu udělali, jak už jste říkal. Bylo to v roce 1916 v galerii Montross. Gleizes byl dost naivní, myslel si, že na Broadway potká kovboje! Zůstal rok a půl. Newyorský umělecký trh nebyl tehdy takový jako dnes, obrazy se neprodávaly jen tak. Bylo tam poměrně málo obchodníků, tři nebo čtyři a to bylo všechno. Do dnešní horečnaté atmosféry to mělo daleko.

**Člověk má dojem, že jste byl na jednu stranu součástí vysoké společnosti a zároveň naprosto nedosažitelný.**

Ano, to je pravda. Vysoká společnost, to je přehnané, spíš šlo o salony, řekněme o literární salony. Nebylo jich moc, ale člověk se tam setkal se zábavnými lidmi, jako třeba s Katherine Dreierovou, se kterou jsem rozjel *Société Anonyme*. Poznal jsem ji v roce 1917, pomáhala s organizací *The Independents*. Myslím, že byla také v porotě. Byla to Němka, nebo alespoň byla německého původu, a to jí způsobilo několik nepřijemností.

### **To bylo ve chvíli, kdy Spojené státy vstupovaly do války?**

Přesně tak, přímo v roce 1917. Koupila ode mě pár věcí, ale zajímala ji hlavně díla umělců německého původu. Po válce, když jela do Evropy pořídit sbírku *Société Anonyme*, nakoupila hlavně německé expresionisty. Všechny ty, kteří jsou dnes známí, ale tehdy je vůbec nikdo neznal. Založila *Société Anonyme*, která shromáždila významnou sbírku moderního umění a já a Man Ray jsme byli její viceprezidenti. Nebyla to moc hezká sbírka, ale dobře reprezentovala tehdejší dobu. Byl v ní Kandinskij, Archipenko, celkem jsme tam byli ve čtyřech nebo v pěti<sup>23</sup>.

### **Picabia tam nebyl?**

Ne. Vystavovali jsme ho, ale nebyl členem *Société Anonyme*.

### **Nápad se *Société Anonyme* vzešel od vás?**

Ne, s názvem přišel Man Ray. Cílem bylo vytvořit trvalou mezinárodní sbírku, která by později byla odkázána muzeu. Do roku 1939 udělala *Société Anonyme* osmdesát čtyři výstav, a také konference, publikace...

### **Kde ta sbírka skončila?**

Za války se stala součástí Umělecké galerie Yaleovy univerzity.

### **Tahle myšlenka shromáždování uměleckých děl v muzeu byla přece jen dost antiduchampovská. Neměl jste pocit, že popíráte sám sebe?**

23. Duchamp má zřejmě na mysli spolupracovnice K. Dreierové, kteří se podíleli na činnosti *Société Anonyme* a přípravě *International Exhibition of Modern Art* v roce 1926, na které bylo vystaveno více než 300 děl vytvořených 106 umělci. (pozn. ed.)

Dělal jsem to z kamarádství, nebyly to mé nápady. Mé názory na tuto otázku se v rámci toho, že jsem se uvolil být členem poroty, která určovala výběr děl, vůbec nijak neprojevovaly. A navíc pomáhat umělcům se zviditelnit byl dobrý nápad. Šlo spíš o kamarádství než o cokoli jiného, nepřikládal jsem tomu důležitost. Stejně nikdy žádné muzeum nevzniklo. Mít soukromé muzeum bylo drahé, příliš drahé, proto se všechno darovalo Yaleově univerzitě. Katherine Dreierová jezdila léta do Evropy. Občas tam něco koupila a přivezla to. Ale zasáhl ji krach v roce 1929 a na nákup obrazů už neměla dost peněz. Navíc v té době jejich cena začínala stoupat.

### **Z čeho jste v New Yorku žil?**

Víte, člověk neví, z čeho žije. Nedostával jsem od nikoho „tolik na měsíc“, byl to opravdu bohémský život, možná trochu pozlacený, luxusní, dá se říct, ale pořád to byl bohémský život. Člověk často neměl peníze, ale to nebylo důležité. Tehdy to také v Americe bylo jednodušší než dnes, všemu vládlo kamarádství a navíc jsme neměli velké výdaje, bydlení bylo dost levné. Pochopte, že ani nemám o čem mluvit, protože mě to nepoznamenalo do té míry, že bych si říkal: byl jsem nešťastný, žil jsem jako pes. Ne, to vůbec ne.

### **V Paříži jste před válkou žil mnohem více „na okraji“ než v New Yorku, kde jste přítom byl cizincem.**

V New Yorku jsem opravdu nebyl na okraji, a to díky *Aktu sestupujícímu se schodů*. Vždycky mě představovali jako toho, co udělal *Akt sestupující se schodů*, a lidé věděli, s kým mluví.

V Paříži jsem nikoho neznal. Sotva jsem znal Delaunaye, vlastně ani toho ne, s tím jsem se seznámil až po válce. V roce 1912 jsem byl jednou nebo dvakrát za Braquem. Picassa jsem potkal náhodou, ale nic jsme spolu neprobírali. Samozřejmě jsem jako knihovník v Sainte-Geneviève byl dost stranou a potom jsem měl ateliér v ulici Sainte-Hippolyte, to mimochodem nebyl vlastně ateliér, ale dobře osvětlený byt v šestém patře, a už jsem pracoval na svém *Skle*, o kterém jsem věděl, že to bude běh na dlouhou trať. Vůbec jsem neměl v úmyslu vystavovat na veřejnosti, věnovat se malířství a žít život malíře.

**Ale v New Yorku jste život umělce přijal mnohem snadněji než v Paříži.**

Brali mě tam jako umělce a já na to přistoupil. Věděli, že pracuji na *Skle*, neskrýval jsem to, lidé mě chodili navštěvovat domů.

**V roce 1918 jste odjel do Buenos Aires.**

Ano, odjel jsem do neutrální země. Pochopte, že od roku 1917 byla Amerika ve válce a já jsem předtím opustil Francii, protože jsem nebyl militarista. Nebyl jsem vlastenec, řekněme.

**A skončil jste v tom nejhorším vlastenectví!**

Skončil jsem v americkém vlastenectví, které bylo rozhodně horší, ale než jsem opustil Spojené státy, musel jsem požádat o povolení, protože i tam jsem mohl být odveden. Existovaly kategorie A, B, C, D, E, F, kde F byli cizinci, kteří by byli povoláni v případě krajní nouze. Byl jsem F, a proto jsem musel požádat o povolení odjet do Buenos Aires. Byli hrozně hodní, dali mi povolení na šest měsíců, takže jsem odjel v červnu nebo v červenci 1918 a konečně našel neutrální zemi – jménem Argentina.

**Vzal jste si s sebou takzvané *Cestovní sochy*...**

Ano, cestovní sochy byly v podstatě dvě věci. Malé *Sklo*, které je teď v Muzeu moderního umění v New Yorku. Je rozbité a jmenuje se *Dívat se jedním okem zblízka téměř celou hodinu* – ta věta tam byla přidána, aby to trochu zkomplikovala. A pak také nějaké věci z gumy.

**Ve skutečnosti šlo o kusy gumy různých rozměrů a barev, zavěšené od stropu.**

Zabíralo to samozřejmě celou jednu místnost. Většinou to byly kusy gumových koupacích čepic, které jsem rozřezal a slepil a které neměly žádný speciální tvar. Každý kus měl na koncích provázky, které se přidělaly do rohů. Když člověk vstoupil do místnosti, nemohl se tam kvůli provázkům volně pohybovat. Délka provázků se dala měnit, tvar byl *ad libitum*, to mě na tom zajímalo. Tahle hra trvala tři nebo čtyři roky, ale guma shnila a rozpadla se.

**Před odjezdem do Buenos Aires jste pro Katherine Dreierovou namaloval obraz, první po pěti letech, který se jmenuje *Ty mně*... Stal se z toho váš poslední obraz. Poznámka v *Zelené krabici* upřesňuje, že jste se hodně zabýval problematikou stínů...**

Na ten obraz jsem namaloval hozený stín kola od bicyklu, hozený stín věšáku, který je nahoře, a také hozený stín vývrtky. Našel jsem takovou svítilnu, která velmi snadno vytvářela stín. Házel jsem s ní stíny na plátno a ručně je obkresloval. Přímo doprostřed jsem pak dal ruku namalovanou malířem cedulí a toho chlápka, co to namaloval, jsem to nechal podepsat.

Bylo to jakési shrnutí věcí, které jsem udělal dříve, protože ten název nedává smysl. Můžete si tam dodat jakékoli sloveso, akorát po *Ty mně*...<sup>24</sup> musí začínat samohláskou.

**Prodal jste Arensbergovi *Velké sklo* předtím, než jste ho dokončil, abyste měl z čeho žít?**

Já jsem ho neprodal, to se jen tak říká, protože od Arensberga jsem nikdy žádné peníze nedostal. Dva roky mi platil nájem. To on ho pak prodal Katherine Dreierové.

**Takže mu patřilo?**

Ano. Bylo to bráno tak, že mu patří a že se se mnou vyrovná tím, že mi bude každý měsíc platit nájem. Prodal ho myslím za 2000 dolarů – což tehdy nebylo a ani dnes není moc – protože nebylo úplně hotové. Ještě jsem na něm až do roku 1923 hodně pracoval.

**Pokaždé, když mi říkáte o nějakém svém díle, které se prodalo, tak to vypadá, že jste z něj neviděl ani dolar!**

Nikdy jsem z toho neměl peníze, ať to bylo kdekoli...

**Z čeho jste tedy žil?**

Nemám tušení. Občas jsem učil francouzštinu a přece jen jsem postupně prodal pár obrazů, například *Sonátu*.

<sup>24</sup> Francouzsky zní název *Tu m'*. Pokud je zájmeno „me“ zkráceno na „m“, znamená to, že po něm následuje sloveso začínající na samohlásku. (pozn. překl.)

### Starých obrazů?

Starých obrazů. Dokonce jsem si nechal z Paříže poslat druhé *Sklo*, to polokulaté *Sklo*. To jsem taky prodal Arensbergovi.

### V podstatě jste žil ze své minulosti.

Naštěstí. Dařilo se mi tehdy si něco málo vydělat. Když je člověk mladý, neví, z čeho žije. Neměl jsem ženu, děti, pochopíte, neměl jsem žádné „břemeno“. Lidé se mě pořád ptají, čím jsem se živil, ale to člověk neví, nějak si poradí. Život jde dál tak jako tak. Pár lidí mi pomáhalo. Nikdy jsem si moc nepůjčoval peníze, když už, tak jen čas od času malé částky.

### Navíc se tehdy umělci nestyděli za to, když je někdo živil.

Velmi dobře se vědělo, že jsou lidé, kteří vydělávají peníze a sami od sebe chápou, že existují další lidé zvaní umělci, nebo dokonce řemeslníci, kteří si nemohou vydělat na živobytí. Tak jim pomáhali. Pomáhat umělcům byla pro bohaté ctnost. Chránit malíře, chránit umění a podobně byl monarchistický koncept – ve všech dobách předcházejících demokracii se to tak dělalo.

### Strávil jste v Buenos Aires devět měsíců a během toho vás zastihla zpráva o smrti Duchampa-Villona a Apollinaira.

Apollinaire zemřel v listopadu 1918 a můj bratr Raymond myslím dřív, někdy v červenci 1918<sup>25</sup>. Od té chvíle jsem se chtěl vrátit do Francie. Začal jsem si hledat loď a podobně. Smrt bratra mě velmi zasáhla. Věděl jsem, že byl dost nemocný, ale člověk nikdy neví, jak moc je to vážné. Jmenovalo se to otrava krve, trvalo to dva roky, jeden absces následoval druhý a skončilo to uremií. Ale já jsem neznal všechny podrobnosti. Byl v Cannes, byla válka, nijak zvlášť jsme si nepsali. Tak jsem se v roce 1918 vrátil.

### Ne, vrátil jste se v červenci 1919.

Ano, vlastně jsem se vrátil až mnohem později.

### Ale než jste se vrátil, dozvěděl jste se o svatbě své sestry Suzanne a Jeanem Crottim a poslal jste jí něco, co jste nazval *Nešťastný ready-made*.

Ano, byla to učebnice geometrie, kterou měla provázky přidělat na balkón ve svém bytě v rue de la Condamine. Vítr měl knihou listovat a sám vybírat úlohy, otáčet a trhat stránky. Suzanne z toho udělala malý obraz: *Marcelův nešťastný ready-made*. To je všechno, co z něj bylo, protože vítr ho roztrhal. Bavilo mě vnést do ready-madu myšlenku šťastného a nešťastného a k tomu dešť, vítr, poletující stránky, byla to zábavná myšlenka.

### V každém případě je to pro manželství velmi příznačné.

To mě vůbec nenapadlo.

### Paříž vám musela připadat úplně jiná.

Velmi náročná, velmi vtipná, velmi pozoruhodná. Přijel jsem přes Anglii – už si nevzpomínám, jestli jsem se v Londýně setkal se sestrou – nicméně jsem přijel do Paříže, měl jsem Picabiovu adresu, rue Émile-Augier, a to byla první věc, kterou jsem hledal, na Montmartru nebo v 17. obvodu. Nemohl jsem to najít, bylo horko, byl jsem z toho celý nešťastný, ulice byly vylištěné, zaboha jsem Picabiu a tu jeho rue Émile-Augier nemohl najít. Poznal jsem ho, když bydlel ještě na avenue Charles-Floquet, v nově postavených domech u Champs-de-Mars.

### S kým jste se po návratu do Paříže viděl jako první?

V podstatě jedině s Picabiou, protože měl literární salon, chodila tam za ním celá Cocteauova parta atd. Chodili tam všichni. Tzara přijel chvíli po mně, alespoň myslím, nejsem si jistý. Byl tam také Ribemont-Dessaigues, Pierre de Massot, Jacques Rigaud atd. Rigaud byl velmi sympatický, choval se velmi nenuceně. Byl dada, řekněme. V té době jsem také na bulvárech, v pasáži u Opery<sup>26</sup>, potkal Aragona.

26. Soubor pasáží u opery *Le Peletier* (zničena požárem v roce 1873) v pařížském devátém obvodu, kde se setkávali dadaisté a surrealisté. (pozn. překl.)



**Pro vás byl Rigaud zástupcem mladé poválečné generace. Svým chováním, svými názory vám byl mimochodem dost blízký.**

Vládly mezi námi velké sympatie. Rigaud neměl takovou tu bretonovskou přísnost, tu touhu zasadit všechno do vzorců a teorií. Byla s ním mnohem větší legrace než s ostatními, kteří byli ve svém destruktivním snažení velmi systematictí.

**Co jste pro mládež té doby znamenal?**

No tak to nevím. Byl jsem o deset let starší, to bylo dost důležité. Vzhledem k tomu, že já jsem byl o deset let starší a Picabia o dvanáct nebo o třináct, tak jsme pro ně byli staří. Přesto jsme v očích mládeže představovali revoluční prvek. Tím už jsme byli i mezi kubisty, kterým jsme se v letech 1912–1913 moc nezamlouvali. Prošli jsme s Picabiou středem, nenechali jsme si do toho mluvit, chápete, měli jsme určitou volnost. Jsem si jistý, že právě tohle se jim líbilo. Připadalo jim, že představujeme ducha, kterého chtěli představovat i oni sami a který je přitahoval.

**U vás je jistě také oslovoval nádech dobrodružství. Vašeho dobrodružství v New Yorku.**

Ano, samozřejmě, z praktického hlediska, z hlediska pohybu jsme dělali něco trošku jiného než ostatní malíři. Proto jsme okamžitě navázali konverzaci, korespondenci, přátelství.

**A vy jste jasně udal tón vzpoury svým skandálem s *Monou Lisou*.**

To bylo v roce 1919.

**Těsně předtím, než jste zase odjel do Spojených států.**

Říjen 1919. Co jsem s tou *Monou Lisou* vlastně tehdy udělal? Nic. Nakreslil jsem jí knír a vousy, to bylo všechno. Nikde jsem to neukazoval.

**Vaši přátelé ji neviděli?**

Breton ji tehdy pravděpodobně viděl. Věci, na kterých jsem pracoval, tak tři nebo čtyři, víc ne, jsem odnesl k Picabiovi a tam je viděl.

**Myslím, že *Mona Lisa* byla u Picabii. V březnu 1920 udělal do časopisu 391 její reprodukci.**

Takhle to nebylo. Přinesl jsem *Monu Lisu*, abych si ji zabalil sebou, a Picabia toho využil a dal ji nejdřív do svého 391. Tu reprodukci udělal on, přidal jí knír, ale zapomněl na bradku. V tom byl ten rozdíl. Často je Picabiova *Mona Lisa* reprodukována jako ta moje. Nazval to *Dadaistický obraz Marcela Duchampa*. Jindy zase udělal Picabia obálku 391 s portrétem Carpentiera<sup>27</sup>. Byli jsme si podobní jako vejce vejci, proto je to vtipné. Byl to kombinovaný portrét Carpentiera a mě.

**Mají písmena L. H. O. O. Q.<sup>28</sup> kromě čistě humorné úlohy i nějaký význam?**

Ne, jediný význam byl v tom číst je foneticky.

**Nebylo to nic víc než fonetická hra?**

Přesně tak. Tenhle druh her mě velmi uspokojuje, protože se jich myslím dá udělat hodně. Stačí, když ta písmena čtete ve francouzštině, nebo dokonce v jakémkoli jiném jazyce, a dospějete k překvapivým věcem. Číst písmena je velmi zábavné. To samé platí o šeku pro Tzancka<sup>29</sup>. Zeptal jsem se ho, kolik to dělá, a celý šek vyrobil vlastnoručně. Dlouho mi trvalo, než jsem vytvořil ta malá písmena, aby to vypadalo jako vytištěné – nebyl to malý šek. A o dvacet let později jsem ho koupil zpátky, mnohem draž, než na kolik je vystaven! Pak jsem ho dal Robertu Mattovi, pokud jsem mu ho tedy neprodal, to už si nevzpomínám. Peníze šly pořád mimo mě!

**Vrátil jste se tedy do New Yorku na konci roku 1919 nebo na začátku roku 1920 i s *Monou Lisou* a ampulkou „pařížského vzduchu“.**

Ano, to bylo vtipné. Byla to pár centimetrů vysoká skleněná ampulka. Na štítku stálo „fyziologické sérum“. Přivezl jsem ji Arensbergovi jako suvenýr z Paříže.

27. Georges Carpentier byl francouzský boxer, herec a pilot v první světové válce. (pozn. překl.)

28. Francouzsky se písmena přečtou „Elle a chaud au cul“, což volně přeloženo znamená „Je jí horko u prdele“. (pozn. překl.)

29. Jako platbu za zubařskou péči dal Marcel Duchamp doktorovi Tzanckovi falešný šek, který sám nakreslil. Imitovaný-opravený ready-made. Jeho název *Tzanck Check* se později objevil ve variantě práce *Czech Check* [Český šek], 1966 reprodukována na zadním přebalu této knihy. (pozn.ed.)

**Vytvořil jste tehdy pro vás něco zcela nového, jednu „věc“, jak tomu sám říkáte. Tentokrát šlo o skutečný stroj, nazvaný *Jemná optika*.**

To byla opravdu jedna z prvních „věcí“, kterou jsem po příjezdu do New Yorku udělal. Soubor pěti skleněných desek, na kterých byly nakresleny bílé a černé čáry a které se otáčely na kovové hřídeli. Každá další destička byla větší než ta předcházející, a když se člověk díval z určitého bodu, všechno se to spojilo v jeden obrazec. Když se motor točil, čáry vytvářely nepřerušené černé a bílé kruhy, dost neurčité, jak si asi dovedete představit.

S Man Rayem jsme na tom motoru pracovali v mém tehdejší bytě v přízemí na West 73 Road Street. Málem se u toho vážně zranil. Měli jsme blbý motor, který zrychloval, nedal se ovládat a jednu tu skleněnou destičku roztránil na kusy. Museli jsme začít znova. O čtyři roky později jsem udělal to samé pro Jacquese Douceta. Polokouli se spirálami, založenou na stejné myšlence. Dokonce jsem si tehdy dohledal spoustu informací ohledně optiky, které ale zmizely. Nevím přesně, co ty černé a bílé čáry měly dělat. Nemůžu vám to vysvětlit, už si to nepamatuju. Udělal jsem jenom nákresy, a ty zmizely.

**Z anti-umělce jste se posouval k pro-inženýrovi.**

Ano. Tedy, k levnému inženýrovi!

**Řekněme tedy technikovi.**

Veškerá inženýrská práce se týkala motorů, které jsem kupoval. Zajímala mě idea pohybu.

A navíc jsem přece jen dokončoval práci na *Skle*. Odnosl jsem ho do jedné továrny, kde jsem nechal postříbřit pravý roh, tu část, kde jsou Okulističtí svědci. Tihle svědci, to jsou optické tabule pro oční lékaře, tři kola nad sebou, která jsem okopíroval. Abych je mohl okopírovat, musel jsem *Sklo* nechat postříbřit, potom na něj nanést ten obrázek a seškrábat to, co do něj nepatřilo. Trvalo to minimálně šest měsíců, protože to vyžadovalo velkou důkladnost a přesnost. Jednoduše řečeno, byla to jemná optika.

**Pokaždé, když jste dělal nějaký nový pokus, zahrnul jste ho do *Velkého skla*. *Velké sklo* představuje takové postupné shrnutí vašich pokusů za osm let.**

Přesně tak.

**Rose Sélavy se zrodila myslím v roce 1920.**

Ano, chtěl jsem změnit identitu a první, co mě napadlo, bylo dát si židovské jméno. Byl jsem katolík a přejít z jednoho náboženství k druhému už byla velká změna! Nenašel jsem žádné židovské jméno, které by se mi líbilo nebo mě lákalo, a pak jsem dostal nápad: proč nezměnit pohlaví? To je mnohem jednodušší! A z toho vzniklo jméno Rose Sélavy. Dneska je to normální, jména se s dobou mění, ale v roce 1920 bylo Rose hloupé jméno. To dvojitě R pochází z obrazu Francise Picabii, víte kterého, *Kakodylické oko*, co je v kabaretu *Vůl na střeše*<sup>50</sup> – nevím, jestli ho neprodali – a kde Francis požádal všechny své kamarády, ať ho podepíší. Už si nevzpomínám, jak jsem to podepsal. Pak z toho vznikla fotka, takže někdo to vědět bude. Myslím, že jsem tam napsal *Pi Qu'habilla Rrose* – ve slově *arrose* se píšou dvě R, to druhé R mě lákalo, tak jsem ho tam přidal – *Pi Qu'habilla Rrose Sélavy*<sup>51</sup>. Všechno jsou to slovní hříčky.

**Svou změnu pohlaví jste dotáhl až tak daleko, že jste se nechal vyfotit převlečený za ženu.**

Tu fotografii udělal Man Ray. Na surrealistické výstavě u Wildensteina v roce 1938 jsme každý měli svou figurínu. Já jsem měl ženskou figurínu, které jsem dal své oblečení. Byla to sama Rose Sélavy.

**Co pro vás v té době, v letech 1920–1921, bylo důležité?**

Nic. Vlastně moje *Sklo*. To mě drželo až do roku 1923, byla to jediná věc, která mě zajímala, a dokonce lituji, že jsem ho nedokončil, ale už to bylo strašně monotónní, stal se z toho přepis, na konci už v tom nebyla žádná vynalézavost. Vyšumělo to do ztracena. V roce

50. Francouzský název *Le Boeuf sur le toit*. (pozn. ed.)

51. Ve francouzštině čteme jako „Picabia Eros c'est la vie“ [Picabia Éros to je život]. (pozn. ed.)

1923 jsem odjel do Evropy, a když jsem se za tři roky vrátil, *Sklo* bylo prasklé, takže...

### **Z jakých důvodů jste se odmítl zúčastnit výstavy *Salon dada* v roce 1920?**

Jenom abych mohl udělat slovní hříčku. Poslal jsem Crottimu telegram „Peau de balle“<sup>32</sup>, akorát jsem to napsal jako „Pode bal“. A co bych jim měl jako posílat? Neměl jsem nic extra zajímavého, co bych jim mohl poslat. Ani jsem nevěděl, o co jde.

### **Po návratu do New Yorku, myslím, že to bylo v roce 1920, jste vytvořil první ready-made: *Čerstvá vdova*, a následující rok *Proč nekýchat Rose Sélavy*?<sup>33</sup>.**

*Proč nekýchat* si u mě objednala sestra Katherine Dreierové, která ode mě chtěla něco mít. Vzhledem k tomu, že jsem nechtěl malovat v tom běžném slova smyslu, tak jsem jí řekl: rád, ale udělám, cokoli mě zrovna napadne. Zavřel jsem kousky mramoru ve tvaru kostek cukru, teploměr a sépiovou kost do ptačí klece, všechno jsem to natřel nabílo a prodal jí to za 300 dolarů. Na tom jsem vydělal peníze! Ona to chudák nemohla přijmout, hrozně ji to štvalo, tak to prodala své sestře Katherine, která toho také za chvíli měla dost. Přenechala to za stejnou cenu Arensbergovi. Tím chci říct, že to nebylo úplně dobře přijato. Přitom já jsem byl rád, že jsem to udělal, musel jsem vyrobit kostky cukru z mramoru, byl to docela výkon, takže to nebyl úplně ready-made, kromě té klece. Co se týče *Čerstvé vdovy*...

### **To je další slovní hříčka. *Fresh, french, Widow, window*<sup>34</sup>.**

Ano, čerstvá vdova znamená „protřelá vdova“.

### **Veselá vdova, ne?**

Když myslíte. To spojení se mi líbilo. *French window* znamená

32. Obrat „Peau de balle“ v hovorovém jazyce znamená „nic“, jeden z možných významů je „pytlík na kouli“, srovnatelný výraz v češtině „kulový“. (pozn.ed.)

33. Anglické názvy *Fresh Widow* a *Why Not Sneeze Rose Sélavy?*. (pozn. ed.)

34. Název *Fresh Widow* (Čerstvá vdova) je slovní hříčka odkazující na samotný předmet „French window“ (francouzské okno). (pozn. překl.)

francouzské okno. Nechal jsem ho vyrobit u jednoho truhláře v New Yorku, okenní tabulky jsou pokryté černou kůží a měly by být každé ráno naleštěny jako pár bot, aby se leskly jako skutečné tabulky. Všechny tyhle věci se nesly ve stejném duchu.

### **Rober Lebel řekl, že v tu chvíli „jste dosáhl hranice neestetiky, neužitečnosti a neospravedlnitelnosti“.**

To je v každém případě moc pěkné vyjádření. Napsal to ve své knize? Tak to je moc hezké, to mu gratuluji! Víte, lidé si některé věci špatně pamatují.

### **Vy ne. Vy máte úžasnou paměť.**

Vzpomínky na dávnou minulost jsou většinou dost přesné.

### **V roce 1921 jste se na osm měsíců, až do roku 1922, vrátil do Paříže.**

Nemohl jsem v New Yorku zůstat déle než šest měsíců v kuse, protože jsem měl turistické vízum nebo něco takového. Po šesti měsících musel člověk požádat o prodloužení. Já jsem radši odjel. A pak se zase vrátil. V červenci roku 1921 přijel do Paříže Man Ray. Bydlel jsem v rue de La Condamine a ubytoval ho vedle v pokoji pro služku. Už od začátku si vedl výborně. Seznámil se s krejčím Poiretem, který z něj byl celý pryč. Zadal mu focení modelů a modelek a Man Ray takhle díky svým fotografiím hned vydělal trochu peněz.

### **V říjnu roku 1922 o vás Breton napsal velmi pochvalný článek do časopisu *Littérature*, který vyvolal velkou odezvu.**

Ano. Tenkrát jsme byli v živém kontaktu. Přátelit se s ním bylo mimochodem hrozně příjemné. V literárním světě měl nesmírnou váhu a okamžitě získal na lidi, jako byl Aragon nebo Éluard, až pozoruhodný náskok. Oni byli pouhými jeho suplenty. Ani nevím, kde jsme se vídali, za život jsme chodili do takové spousty kaváren, že si už nevzpomínám na ty, kde jsme se potkávali. Od roku 1923 do roku 1926 jsem bydlel v pokojíku v hotelu Istria v rue Campagne-Première. Nejdřív jsem měl dva měsíce ateliér v rue Froidevaux, ale byla tam zima. Bylo tam tak hnusně, že jsem šel do hotelu, kde Man Ray, který se také odstěhoval z rue de La Condamine, bydlel na stejném patře. Míval ateliér ve velké budově vedle, na začátku rue

Campagne-Première. Od přelomu let 1922–1923 tam pracoval a spal v hotelu Istria. Já jsem tam byl pořád, protože jsem nedělal nic.

### **Velké sklo jste nechal v New Yorku?**

Ano. A když jsem za tři roky přijel, tak už jsem se k němu nevrátil. Mezitím prasklo. Ale to mě k tomu rozhodnutí nepřivedlo. Rozhodlo to, že jsem byl pryč. Víte, jaké to je, v něčem pokračovat po osmi letech. Je to monotónní. Člověk musí být hodně silný. Nijak mě to netrápilo, prostě se v mém životě v tu chvíli objevily jiné věci. Když jsem se vrátil do New Yorku, udělal jsem v letech 1924–1925 tu věc pro Douceta, tu optickou věc, co se otáčí<sup>35</sup>, a krátký film<sup>36</sup>.

### **Tehdy už jste byl rozhodnutý, že přestanete malovat?**

Já se nerozhodl, rozhodnutí přišlo samo, protože *Sklo* už nebyl obraz. Byla to malba na skle, dá se říct, ale nebyl to obraz, bylo tam hodně olova, hodně dalších věcí. Mělo to daleko k tradiční představě o malíři se štětcem, paletou, terpentýnem, představě, která z mého života už zmizela.

### **Nikdy vás to rozhodnutí netrápilo?**

Ne, nikdy.

### **A nikdy jste od té doby neměl chuť malovat?**

Ne, protože když jdu do muzea, necítím před obrazem takový ten úžas, ohromení nebo zvědavost. Nikdy. Mluvím o starých mistrech, o starých věcech. Skutečně jsem z toho kněžského stavu vystoupil, abych použil náboženský výraz. Ale neudělal jsem to úmyslně. Znechutilo mě to.

### **Už jste se štětce ani tužky nikdy nedotkl?**

Ne. Už mě to nezajímá. Není to zas tak přitažlivé, zas tak zajímavé. Víte, já si myslím, že malířství umírá. Obraz umírá po čtyřiceti

35. *Rotační polokoule* (dříve ve sbírce H.-P. Rochého).

36. *Anémické kino* (Anémic Cinéma). Deset kotoučů s obrazy střídajících se s devíti kotouči s nápisy, vytvořeno s Man Rayem a Marcem Allégrem. „Anémic“ je přesmyčka slova „cinéma“.

nebo padesáti letech, protože zmizí jeho svěžest. Socha umírá taky. To je taková moje libůstka, se kterou nikdo nesouhlasí, ale to je mi jedno. Myslím, že obraz po několika letech umírá stejně jako člověk, který ho udělal. Pak se tomu říká historie umění. Mezi dnešním Monetem, který je černý jak bota, a zářivým Monetem v době před šedesáti až osmdesáti lety, kdy byl udělán, je velký rozdíl. Teď je součástí historie, je tak přijímán a to je mimochodem v pořádku, protože to na věci nic nemění. Lidé umírají, obrazy také. Historie umění je něco úplně jiného než estetika. Pro mě je historie umění to, co je z nějakého období vystaveno v muzeu, ale nemusí to nutně být to nejlepší z té doby, a vlastně je to pravděpodobně odraz průměrnosti té doby, protože hezké věci zmizely, publikum si je nechtělo zachovat. Ale to už je filozofie.

### **Jakou roli u vás hrálo setkání s Mary Reynoldsovou?**

Roli velkého přátelství. Mary byla velmi nezávislá žena, měla ráda kabaret *Vůl na střeše*, chodila tam skoro každý večer. Byl to vážně moc příjemný vztah.

### **Poznal jste ji v New Yorku?**

Ano, ale velmi málo. Potkal jsem se s ní pořádně až v Paříži, kam přijela v roce 1923. Bydlela tehdy blízko Eiffelovy věže, často jsem za ní chodil. Měl jsem pořád svůj hotelový pokoj; byl to opravdový vztah, trvající dlouhá, dlouhá léta, velmi příjemný. Ale žádné vážné soužití ve smyslu „manželství“.

### **Tehdy jste se společně s Man Rayem, Picabiou a Satiem objevil ve filmu Reného Claira *Mezihra*. Pak také v baletu Rolfa de Maré. Tomu říkáte eklekticismus.**

Když myslíte. *Mezihra*, jak jméno napovídá, byla promítána během přestávky představení *Ballets suédois*<sup>37</sup>. Já jsem se objevil v *Zrušeno* od Picabii a Satiho. Hrálo se to jen jednou. Hrál jsem nahého Adama s falešným vousem a fíkovým listem. Evu hrála

37. *Ballets suédois* (Švédské balety) byla převážně švédská taneční skupina se sídlem v Paříži, která ve svých představeních kombinovala tanec, drama, malbu, poezii, hudbu, akrobacii, cirkus, film a pantomimu. Film *Mezihra* (Entr'acte) byl promítán v přestávce představení *Přestávka* (Relâche). (pozn. překl.)

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

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

### Co jste ve filmu a v divadle hledal?

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

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

## RADŠI DÝCHÁM, NEŽ PRACUJI

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

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