

Konzervy náhody

TOMÁŠ DVOŘÁK

Etalon

Naproti Lucemburskému paláci v podloubí rue de Vaugirard v Paříži se nachází poslední původní etalon standardní délkové míry – jednoho metru (obr. 1). V letech 1796–97 jich bylo po Paříži rozmístěno celkem šestnáct. Typicky šlo o mramorovou tabulku se sekaným nápisem MÈTRE a dvěma mosaznými výstupky v náležité vzdálenosti: každý si mohl s její pomocí ocejchovat své vlastní měřítko.¹ Rovnostářský přístup k unifikované soustavě základních fyzikálních veličin byl jedním z výdobytků Francouzské revoluce; před ní bylo jen ve Francii užíváno na 250 tisíc lokálních variací různých měrných jednotek, jež se lišily město od města a cech od cechu. Nadto byly pouze přibližné: palce, lokte či vědra vždy závisely na parametrech konkrétního fyzického těla či tělesa. Součástí administrativních reforem následujících po vyhlášení první *Deklarace práv člověka a občana* 26. srpna 1789 byl i požadavek na novou, jednotnou a spravedlivou peněžní a měrovou soustavu; Národní shromáždění

1 Praxe veřejně vystavovat lokálně platnou míru však pochází přinejmenším ze středověku; železný vzor pražského lokte, ustaveného Přemyslem Otakarem II. roku 1268, je dodnes upevněn na zdi věže Novoměstské radnice v Praze. Zatímco pražský loket měřil 59,3 cm, moravský 78,9 a vídeňský 77,8 cm.



pověřilo jejím vypracováním Francouzskou akademií věd. Aby nebyly nové jednotky arbitrární ani odvozené od nějakého privilegovaného standardu (jako třeba *pied-de-roi*, stopa krále, který mohl být nadto těžko přítomný každé kalibraci či sporu), měly základní jednotky vycházet z přírodních konstant a všechny ostatní jednotky být jejich díly či násobky v desítkové soustavě.

Komise pro míry a váhy, ustavená dekretem z roku 1791, doporučila stanovit délku standardního metru jako jednu desetimiliontinu zemského kvadrantu – vzdálenosti mezi rovníkem a severním pólem. Tu bylo samozřejmě zapotřebí přesně změřit (resp. přeměřit za pomoci tehdy zdokonaleného teodolitu, měřena byla v minulosti již několikrát). Úkolu určit vzdálenost pevninské části tohoto kvadrantu, konkrétně poledníku procházejícího Paříží od Barcelony po Dunkerk, se ujali astronomové Delambre a Méchain. Astronomickými pozorováními v těchto koncových bodech zjistili, jakou částí kvadrantu tato vzdálenost přesně je, dopočítali meridiánový oblouk celého kvadrantu

s přihlédnutím k nepravdělnostem zemského povrchu, vydělili deseti miliony, a metr, jak jej známe, byl na světě. Kvůli nesmírně obtížným geodetickým pracím, komplikovaným samozřejmě i politickou situací, byla jejich měření dokončena až po sedmi letech roku 1799, a komise proto mezitím nechala vyrobit provizorní platinové tyče, které vycházely ze starších měření. Když konečně Delambre s Méchainem představili svůj výsledný údaj, nebyl vyroben nový prototyp metru, nýbrž z provizorních etalonů byl vybrán ten, který délkou zjištěnému údaji odpovídal nejvíce. Následně byl uložen ve Francouzském národním archivu jako tzv. „mètre des archives“.

Přestože bylo poměrně brzy zjištěno, že měření nebyla zcela přesná a archivní metr neodpovídá své definici, stala se právě tato platinová tyč nadále platným standardem. Když byl roku 1875 založen Mezinárodní úřad pro míry a váhy (na základě *Dohody o metru*, kterou podepsalo 18 zemí) a vytvořen nový etalon (tentokrát platino-iridiový s profilem ve tvaru X kvůli zamezení jeho prohýbání, nadto o něco delší – metrová vzdálenost je na něm vyznačena ryskami), délka metru nebyla „opravena“, nýbrž vycházela z aktuálního stavu archivního metru. Přesněji řečeno, bylo vyrobeno 30 očíslovaných etalonů: tyč č. 6, která měla nejbližší rozměru archivního metru a byla ve své době tím vůbec nejpresněji zhotoveným a změřeným předmětem, byla uložena jako posvátná relikvie do speciálního trezoru v Pavilonu Breteuil na jihozápadním předměstí Paříže a zbylé vzory si podle čísel vylosovali přítomní delegáti a odvezli je domů coby národní, primární etalony, aby podle nich mohli kalibrovat etalony nižší metrologické kvality. Když byly zavedeny nové definice metru – kupř. ta současná, podle níž je metr délka, kterou urazí světlo ve vakuu za $1/299792458$ sekundy – šlo opět jen o jiný způsob stanovení konkrétní délky vytyčené na konci 18. století, resp. míry vtělené do konkrétního materiálního předmětu včetně všech jeho deformací. Čistý,

dokonalý metr existuje pouze jako metrologický, technický a politický ideál, v empirickém světě se setkáme pouze s jeho více či méně přibližnými realizacemi.

Vyšívání chyb

Když projdeme kolem Lucemburského paláce zahradou a vyjdeme na kopec k pařížskému Pantheonu, uvidíme na severní straně jeho náměstí Knihovnu svaté Jenovéfy. V ní od listopadu 1913 do května 1914 pracoval jako knihovník Marcel Duchamp. Poté co mu na jaře 1912 okruh jeho nejbližších kolegů a přátel zamítl vystavit *Akt sestupující ze schodů* na Salonu nezávislých, dospěl Duchamp k radikálnímu rozhodnutí a řekl si: „Marceli, s malířstvím je konec, najdi si práci.“ Uskutečnil několikaměsíční cestu po muzeích a galeriích Mnichova, Drážďan, Lipska, Berlína, Prahy a Vídně, rozhodl se stáhnout z uměleckých kruhů, absolvoval knihovnický kurz na Sorbonně a přijal místo knihovníka kvůli obživě i potřebě důkladně promyslet nové směřování (svého) umění. Veškeré jeho práce z let 1913–15 lze chápat jako přípravné studie k monumentální alegorii lásky, *Nevěště svlékané svými mládenci, dokonce* (jinak zvané *Velké sklo*, 1915–23). Vedle skic, modelů, notací a plánů, jež jsou mnohdy současně samostatnými uměleckými díly i dílčími prvky *Velkého skla*, se Duchamp věnoval také intenzivnímu studiu filozofie a vědy, zejm. matematiky a fyziky.

Zaměstnání v Bibliothèque Sainte-Geneviève mu k tomu poskytlo dostatek času i přístup ke zdrojům. Zvláštní pozornost v tomto období Duchamp věnoval renesančním traktátům o perspektivě. Byl totiž přesvědčen, že tak jako byla tradice iluzivního realistického obrazu založena díky těsnému sepětí vědy a umění (lineární perspektiva coby specifický způsob „promítání“ trojrozměrného prostoru do plochy), lze ji překonat opět pouze prostřednictvím intenzivní intelektuální tvorby – nikoli „čistým uměním“, novou malířskou technikou či náměty obrazů. Nové umění

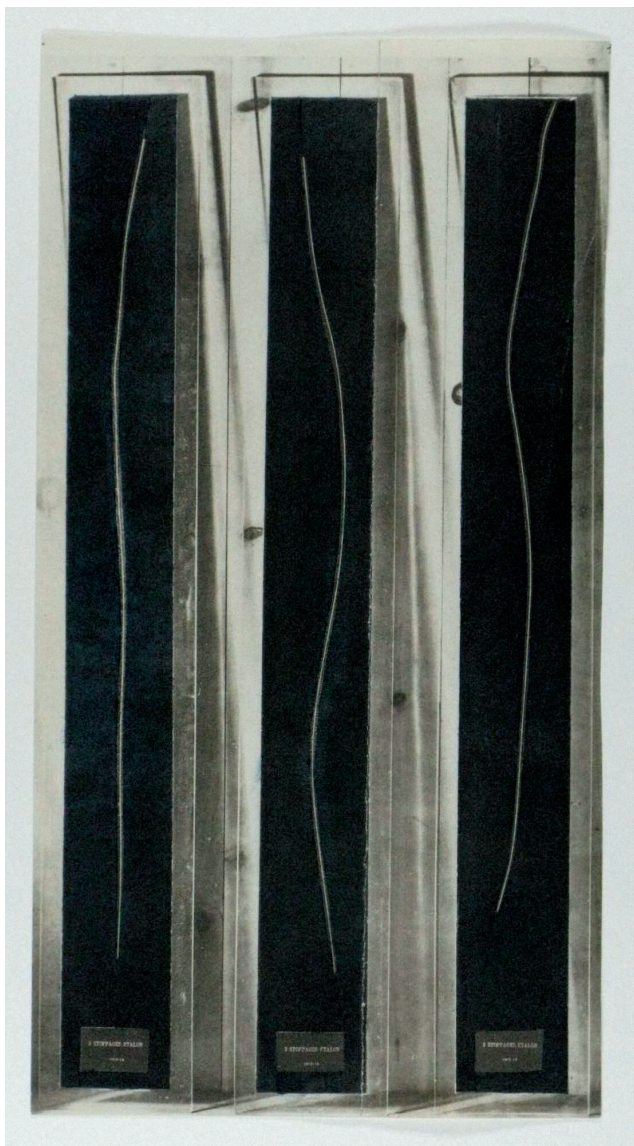
má být určeno pro mysl, nikoli pro sítnici oka, zdůrazňoval opakovaně.

Zjednodušeně řečeno, Duchamp hledal novou geometrii, na níž by své dílo vystavěl.² Podobně smýšlela celá řada jeho (zejm. kubistických) souputníků, kteří se přimkli k tehdy populární neeukleidovské geometrii. Na rozdíl od nich však idea „čtvrtého rozměru“ Duchampa od malířství definitivně odpoutala. Lineární perspektiva coby specifický způsob promítání tří rozměrů do dvou předpokládá eukleidovský – metrický, systematický prostor, také z jeho geometrie a optiky renesanční autoři od Albertiho po Dürera čerpali. Neeukleidovská geometrie toto chápání prostoru a jeho projekce problematizuje; přesněji bychom měli hovořit o neeukleidovských geometriích, neboť se nejedná o nějakou homogenní koncepci, spíše o celou řadu alternativních geometrií vycházejících z odmítnutí Eukleidova postulátu o rovnoběžkách. Ten (v moderní formulaci) tvrdí, že daným bodem, který neleží na dané přímce, lze vést v rovině určené daným bodem a danou přímkou pouze jedinou přímku, která danou přímku neprotne.³

Od 20. let 19. století, kdy se objevily první formulace neeukleidovské geometrie, až do začátku 20. století, kdy se

2 *Velké sklo* zamýšlel původně doprovodit knihou, jakýmsi katalogem ve formě geometrického traktátu, nikoli nepodobného Eukleidovým *Základům*, jak prozrazují jeho poznámky: „Napiš text ve stylu *důkazu* tím, že propojiš realizovaná rozhodnutí obvyklými vzorci induktivního uvažování v jedněch případech a deduktivního v druhých. Každé rozhodnutí nebo událost v obraze se stane buď axiomem, nebo nutným závěrem podle *logiky vzezření*.“ – Marcel Duchamp. *Notes*. Edited and translated by Paul Matisse. Paris: Centre National d'Art et de Culture, 1980, pozn. 77.

3 Původní znění viz Eukleides. *Základy. Knihy I–IV*. Překlad František Servít. Nymburk: OPS, 2008, s. 66. Neeukleidovským geometriím se věnuje přehledně ve „Čtvrtých rozpravách s geometrií“ Petr Vopěnka. *Úhelný kámen evropské vzdělanosti a moci*. Praha: Práh, 2011, s. 829–905. K její populární recepci a zejm. vlivu na umění viz Linda Dalrymple Henderson. *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*. Princeton: Princeton University Press, 1983.



stala jako směs rozmanitých matematických, filozofických, mystických a pseudovědeckých interpretací vícerozměrného či zakřiveného prostoru (zkratkovitě často „čtvrtého rozměru“)⁴ předmětem spekulací moderních umělců, doprovázel tento nový svět problém jeho znázornění. Tato obtížná, podle mnohých vůbec nerealizovatelná úvaha zaměstnávala Duchampa a vedla jej k pokusům o vytvoření průřezu hyperprostoru do našeho světa trojrozměrného. Projekce čtvrtého rozměru pak nemůže mít podobu plochy ani tělesa – ukazuje se našim smyslům pouze jako řez či série řezů komplexní struktury, již je nutno domyslet. Snahy o vizualizaci si často pomáhaly reduktivní představou bytostí obývajících nižší dimenze (nejslavnějším příkladem je román *Plochozemě* Edwina Abbotta z roku 1884): zatímco dvourozměrná bytost vnímá čtverec jako úsečku, může trojrozměrná bytost nahlédnout „dovnitř“ plošných útvarů. Podobně by pro bytost čtyřrozměrnou byla tělesa našeho světa transparentní.

Díky podobným úvahám se Duchampova tvorba přesunula od malířských postupů k experimentálnímu vizuálnímu myšlení; nikoli ve smyslu vytváření nových kompozic či formátů obrazů, nýbrž vůbec k novému způsobu konstrukce artefaktů a situací. Klíčovým dílem tohoto období, jež Duchamp s odstupem opakovaně označil za své dílo nejvýznamnější, neboť mu ukázalo cestu k překonání tradičních forem reprezentace, jsou *3 etalony ustálení* (3 stoppages étalon, obr. 2). Dílo bývá obvykle datováno roky 1913–14, toto určení je však problematické, neboť *Etalony* prošly zásadní proměnou v roce 1936, kdy byly vůbec poprvé vystaveny. Původní podobu díla známe pouze z jedné reprodukce a jeho modus operandi díky poznámce obsažené v *Krabici*

4 Čtvrtý rozměr bývá mnohdy chybně chápán jako čas – mj. Jindřichem Chalupským (*Úděl umělce: Duchampovské meditace*. Praha: Torst, 1998). Jakkoli čas mohl hrát roli ve vizualizacích vyšších dimenzí prostoru, není sám o sobě tímto dalším rozměrem.



z roku 1914, souboru šestnácti fotografických faksimilií ručně psaných poznámek a jedné kresby uložených v krabičce od skleněných negativů:

„Plán zhotovení

Když rovná, jeden metr dlouhá horizontální nit spadne z výšky jednoho metru na horizontální rovinu, zdeformuje se, jak se jí zlíbí, a vytvoří nový tvar jednotky délky.

– 3 exempláře získané za více či méně podobných podmínek: uvážíme-li vztahy jednoho k druhému, jsou přibližnou rekonstitucí jednotky délky.

3 etalony ustálení jsou zmenšeným metrem.“⁵

V originále je kartička nadepsána „L'idée de la fabrication“, přičemž francouzské slovo „fabrication“ značí jednak zhotovení, výrobu, jednak má jistý pejorativní nádech a užívá se pro falšování či padělání. V pozdějších poznámkách a rozhovoru s Pierrem Cabannem Duchamp

5 Michel Sanouillet – Elmer Peterson (eds.). *The Essential Writings of Marcel Duchamp*. London: Thames and Hudson, 1975, s. 22. Poznámka je psána ve stylu postulátu, základní geometrické úlohy.

zdůrazňuje roli náhody, jež měla v této „kresbě“ nahradit vůli a zručnost lidské ruky, a označuje *3 etalony ustálení* případně jako „konzervovanou náhodu“.⁶ Vzal tedy bílou šicí nit dlouhou jeden metr, pustil ji podélně nataženou z výšky jednoho metru na rovnoběžně položené plátno, vymalované pruskou modří o velikosti zhruba 120 × 30 cm, a zafixoval ji na něm po dopadu lakem. To vše třikrát po sobě, přičemž tento počet pro Duchampa odkazuje k libovolnému množství: tři exempláře obsahují všechny možné pokusy. Dolní část každého plátna opatřil koženou cedulkou se zlatým embosovaným nápisem „3 stoppages étalon, 1913–14“. Jejich umístění kolmo k linii nití naznačuje původně zamýšlenou orientaci obrazů na výšku.

V roce 1936⁷ plátna vyjmul z rámců, ořízнул je po delších stranách na formát 120 × 13,3 cm a přilepil na skleněné desky o velikosti 125,4 × 18,4 cm. Umístil je do dřevěné bedny od kriketových holí spolu se třemi šablonami. Ty předtím vyříznul podle křivek nití z dřevěných lišt – tato zakřivená pravitka se objevují na vůbec posledním Duchampově obraze *Ty mně...* (1918) – a přidal ještě dvě rovné dřevěné metrové tyče, definující parametry pokusu. Dílo (obr. 3) je dnes ve sbírce Muzea moderního umění v New Yorku (nepočítáme-li jeho repliky). Zatímco původní úprava pláten evokuje triptych vertikálně zavěšený na zdi a *Étalony* jsou tu ještě povytce obrazy, nové uspořádání náleží mnohem spíše do sféry experimentálního nástroje, bedny s nářadím, kabinetní pomůcky... zkrátka instrumentálního vybavení, s nímž

6 Pierre Cabanne. *Dialogues with Marcel Duchamp*. Translated by Ron Padgett. London: Thames and Hudson, 1971, s. 46–47.

7 Při příležitosti jejich prvního představení veřejnosti na výstavě *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, Muzeum moderního umění v New Yorku, 7. 12. 1936 – 17. 1. 1937. U nás byla replika díla vystavena poprvé na Duchampově výstavě ve Špálově galerii v Praze, 21. 3.–20. 4. 1969.

lze provádět a demonstrovat pokusy.⁸ Transformace díla souvisí i s Duchampovým vnímáním jeho významu: teprve s odstupem docenil, jak zásadní roli v jeho vývoji sehrálo, označil jej za první gesto osvobození od malířské tradice a hnací sílu své následné práce. Odtud formát pokusné soustavy namísto hotového obrazu.

Stylem protokolu o průběhu pokusu a estetikou kalibrované laboratorní vybavy Duchamp odkazuje na základní princip moderní vědy: reprodukovatelný experiment. Od druhé poloviny 17. století musí být v kontextu vědeckého výzkumu pokus opakovatelný s (ideálně) identickými nebo (reálně) dostatečně přibližnými výsledky; výzkumný protokol musí detailně popisovat podmínky pokusu a využívat standardizovaných pomůcek a přístrojů, aby mohl kdokoli další při dodržení daných parametrů dojít ke stejným výsledkům. Vědecký fakt je ustaven („ustálen“) pouze díky své reprodukovatelnosti – není proto pouze údajem či stavem věcí, nýbrž vždy zároveň i formou komunikace, univerzálně sdílenou zkušeností. Jinak řečeno, vědecký fakt existuje nezávisle na tom, kdo pokus provádí, odtud jeho tzv. objektivita.

Experiment je nutně repetitivní (připomínám, že tři pokusy jsou pro Duchampa totéž, co tři tisíce nebo tři miliony pokusů) a vylučuje autorskou subjektivitu (namísto rukopisu ponechává konkrétní tvar linie působení fyzikálních zákonů). Tento zásadní posun v pojetí umělcovy práce – není již tvůrčím géniem, svrchovanou autoritou prosazující svou originální vizi – je motivován dvěma ohledy, které se oba vymykají tradičně chápané působnosti umělce. Jednak je kvazi-vědeckou, vyšinitou, patafyzickou praxí, laboratoří „skutečnosti, jež by byla umožněna nepatrným rozšířením zákonů fyziky a chemie“.⁹ Zároveň zohledňuje dominantní

8 Tého proměně *Etalonů* se zevrubně věnuje Herbert Molderings. *Duchamp and the Aesthetics of Chance: Art as Experiment*. Translated by John Brogden. New York: Columbia University Press, 2010.

9 M. Sanouillet – E. Peterson (eds.), *The Essential Writings of Marcel*

způsob produkce v technické době a posouvá se do role obsluhy strojů a přístrojů.

Přístupme tedy na Duchampovu hru a zkusme jeho experiment reprodukovat přesně podle protokolu. Kdokoli se zatím o věc pokusil, zjistil, že nit se při svém pádu zpravidla zdeformuje mnohem výrazněji. Místo jemných a nadto analogických zvlnění *3 etalonů ustálení* se ukazují mnohem chaotičtější a nepravidelnější vzorce – Duchampova data nelze snadno replikovat a jeho vzorek se nezdá být reprezentativní; podobných výsledků lze dosáhnout leda s mnohem tužším a těžším vláknem či silnou, navoskovanou nití, navíc pouze při provedení velkého počtu pokusů a následném pečlivém výběru exemplářů podobných Duchampově předloze. Podezření narůstá, když si pořádně prohlédneme výsledky jeho vlastních testů a podíváme se na jejich rubovou stranu.¹⁰ Duchamp totiž nepoužil nitě dlouhé přesně jeden metr, jak nabádá ve svých pokynech, nýbrž o několik centimetrů delší: jejich nadměrné konce provlékl plátnem a přilepil je na jeho zadní straně. Tato adjustace vcelku vylučuje, že linie *Etalonů* vznikly tak, jak Duchamp popsal. Mnohem pravděpodobnější se zdá být, že vlákno nejdříve na obou koncích provléknul plátnem, upevnil jej a teprve poté jeho část na lícové straně sám zvlnil do výsledného tvaru.

Duchamp, s. 71. Jarryho doktor Faustroll si zoufá nad ztrátou všech měřitek: „Zapomněl jsem v kapse svůj skládací metr, autentickou mosaznou kopii cejchovního vzoru; je přenosnější než Země, ba i než zemský kvadrant a díky pánům Méchainovi a Delambrovi dovoluje bludným pohrobním duším meziplanetárních učenců, aby si ve věcech délkové míry už nevšíмали staré zeměkoule, ba ani ne Ústředního cejchovního úřadu.“ – Alfred Jarry. *Skutky a názory doktora Faustrolla, patafyzika*. Přeložil Prokop Voskovec. Praha: Herrmann & synové, 1996, s. 116. Namísto drahých hodiněk nosil Faustroll v kapse momentní fotografii coby jednotku času.

10 Jak učinili Rhonda Roland Shearer a Stephen Jay Gould. „Hidden in Plain Sight: Duchamp's *3 Standard Stoppages*, More Truly a, Stoppage' (An Invisible Mending) Than We Ever Realized“. *Tout-Fait: Marcel Duchamp Studies Online Journal* [online]. 1999, roč. 1, č. 1 [cit. 27. 8. 2017]. Dostupné z: http://www.toutfait.com/issues/issue_1/News/stoppages.html.