

PLATÓN A READYMADE MARCELA DUCHAMPA

Michal ŠEDÍK

ABSTRACT: J. Chalupecký in his book about Marcel Duchamp (1998) mentions the fact that Duchamp read Plato's works. The paper does not exactly follow Chalupecký's account of Platonic motives in Duchamp's thoughts. The goal is not only to make the mutual analysis of their thoughts wider and deeper but also to find a point of view from which the analogies between their thoughts could be valuable and interesting, for both, the interpretation of Duchamp's works as well as of Plato's philosophy. In order to avoid misleading and all-embracing popular analogies, the paper focuses on Duchamp's strategy of readymade and on Plato's demarcation between *epistémé*, *techné* and *poiesis*. The author considers the problem of demarcation between art and non-art as well as between *epistémé*, *techné* and *poiesis*, is uncovering interesting features of Plato's philosophy of art and of Duchamp's works of art.

Keywords: *epistémé*, *techné*, *poiesis*, readymade, demarcation, art, epistemology, ontology.

Cieľom predkladanej state je preskúmať vzťah umeleckej stratégie *readymade* Marcela Duchampa k Platónovmu rozlíšeniu medzi: *epistémé*, *techné* a *poiesis*. Pozrieť sa na Platóna optikou stratégie *readymade* a naopak. Predpokladáme totiž, že oba pohľady sa zaujímavo dopĺňajú a môžu byť prínosom pre interpretáciu nielen diel Marcela Duchampa, ale aj Platóna. K tomuto skúmaniu nás motivovala kapitola v knihe Jindřicha Chalupeckého *Úděl umělce. Duchampovské meditace*, ktorá má názov *Čitateľ Platóna* (1998, 167–171). Uvedomujeme si, že skúmať podobné analógie môže byť často zavádzajúce, pokiaľ sa nepodarí nájsť zmysluplný uhol pohľadu, ktorý bude prinášať obohatenie obom porovnávaným stranám. Táto práca je preto aj pokusom nájsť taký uhol pohľadu.

V úvode považujeme za potrebné si stanoviť hranice v rámci ktorých sa bude naše skúmanie pohybovať. V rámci umenia budú naše príklady obmedzené na oblasť vizuálneho umenia M. Duchampa a ešte presnejšie na jeho tvorivú stratégiu *readymade*. Súčasne však predpokladáme, že výsledky nášho bádania sú relevantné nielen pre konkrétny príklad a celé výtvarné umenie, ale aj v umení vôbec¹. V rámci Platónovej filozofie sa obmedzíme na jeho vytýčenie hraníc medzi umením (*techné*), poéziou (*poesis*) a poznaním (*epistémé*) a na mimetický charakter umenia, ktorý s uvedenými hranicami úzko súvisí. Domnievame sa tiež, že práve demarkácia medzi umením a neumením a medzi umením a poznaním je kľúčovým prvkom v porozumení či už stratégii *readymade* alebo Platónovej koncepcii umenia a poznania.

1. Readymade

Na prelome 19. a 20. storočia a v prvej polovici 20. storočia vrcholil v umeniach modernizmus, ktorého hlavnou požiadavkou boli formálne (estetické) inovácie. Niektorí, ktorí sa chceli stať maliarom, či spisovateľom nemohli už maľovať či písať tak ako jeho predchodcovia. To spôsobilo obrovskú akceleráciu rozvoja umeleckých prostriedkov a smerov a súčasne prinieslo stav, keď už jednotlivé smery („izmy“) nenasledovali chronologicky za sebou, ale existovali paralelne vedľa seba. Každý z nich mal, aspoň v implicitnej podobe, vlastnú definíciu toho, čo je to umenie a ako sa má robiť umenie. Ako sa však v takomto stave stať umelcom a priniesť niečo nové (objekt nového druhu), keď nie je jasné ani vzhľadom k čomu to má byť nové? Thierry de Duve tento stav opisuje:

„Tento kontext bola avantgarda, čím myslím, že všetci ambiciozni moderní maliari si uvedomovali nezvratnosť, ktorá vytvárala tlak zvnútra na ich prax. Je dané, minimálne od čias Courbета – a toto je elementárny význam modernizmu – že estetické súdy už

¹ Readymade M. Duchampa je konceptuálnym prehodnotením umenia vôbec a má tak význam nielen vo sfére výtvarného umenia ale naprieč umeleckými druhmi a žánrami.

nie sú viac separovateľné, či už *de iure* alebo *de facto*, od svojho zápisu v histórii. V roku 1912 nebolo umelca (dokonca ani Matisse nie) predurčeného hrať významnú rolu v histórii moderného umenia, ktorý by si nebol maximálne vedomý tejto nutnosti estetickej inovácie.“ (Duve, 1991, 38).

Duchamp si tento kontext nielen uvedomoval, ale ho dokázal aj naplno využiť pri svojej tvorbe. Readymade možno chápať aj ako jeho originálnu odpoveď na opísaný stav umenia v polovici 20. tých rokov 20. storočia. Spočiatku však išlo skôr o súkromné experimenty, výsledky ktorých ani sám neplánoval vystavovať, a ktoré ostali viac menej nepovšimnuté. Slávu a ohlas získali až o päťdesiat rokov neskôr, keď už väčšina z nich bola stratená.

Termín *readymade* sa ako označujúci umeleckú stratégiu, príp. umelecké diela², ktoré sú výsledkom tejto stratégie objavil v roku 1915.³ Ide o stratégiu, ktorá je v rozpore s dovtedajším chápaním výtvarného umenia. Umelec sám nevyrába umelecké dielo, ale si ho „volí“ z už existujúcich priemyselne vyprodukovaných predmetov⁴. Ako príklad možno uviesť *Vešiak na klobúky*, úplne konvenčný vešiak z ohýbaného dreva akých sa vyrobilo a stále vyrába nespočetné množstvo. Akoby odteraz nič nebolo jednoduchšie ako vytvoriť umelecké dielo. Nie je to však pravda, pretože veľmi dôležité sú aj podmienky obmedzujúce voľbu, ktoré si sám umelec stanovil. Duchamp hovorí, že objekt, aby sa mohol stať readymade, musí byť čo možno najmenej esteticky zaujímavý (prinášajúci čo najmenej vizuálneho potešenia), inými slovami má to byť predmet, ktorý si v bežnom živote ani nevšimneme (pisoár, sušič na fľaše, hrebeň na psy, vešiak na klobúky, kryt na písací stroj, ...). Dôvodom je aj Duchampov odpor k tomu čo nazýval sietnicové umenie⁵ a dôraz na koncep-

² Daniels vhodne navrhuje rozlišovať históriu readymade ako myšlienky a históriu readymade ako objektov (Daniels, 2002, 29).

³ Napriek tomu, že prvé readymade vznikli už predtým (napr. *Koleso z bicykla* z roku 1914) Duchamp tento termín objavil a použil až po príchode do Spojených štátov v r. 1915. Termín sa v Spojených štátoch používal pre produkty sériovej výroby (napr. v odevnom priemysle) na rozdiel od výrobkov na mieru.

⁴ To, že neskôr umelci zistili, že aj k existujúcim umeleckým dielam – objektom, je možné pristupovať ako k readymade je zakódované v Duchampovom diele *L.H.O.O.Q.* z r. 1919, v ktorom použil lacnú reprodukciu obrazu *Mona Lisa* Leonarda da Vinci (1507), ku ktorej vymyslel nový ironický názov.

⁵ Pod sietnicovým umením mal na mysli napríklad Courbetov realizmus, či impresionizmus, čo boli inovácie predovšetkým z formálneho (teda estetického) hľadiska.

tuálny rozmer tvorby a recepcie umeleckých diel. V rozhovore s Philipom Collinom z roku 1967, hovorí:

„(...) To nie je otázka vizuality, ktorá v readymade hrá rolu, je to jednoduchý fakt, že existujú. Môžu existovať vo vašej pamäti. Nepotrebuje sa na ne dívať aby ste vstúpili do sféry [domain] readymade.“ (Duchamp, 2002b, 38).

Okrem toho zdôrazňoval, že nie on si volí daný predmet, ale predmet si volí jeho. To je prirodzený dôsledok požiadavky estetickej indiferentnosti. Ak na nás niečo esteticky nepôsobí, tak si to medzi inými vecami nevšimneme a nemôžeme to vybrať na základe nášho vkusu. Samozrejme aj Duchamp si bol vedomý paradoxu tejto požiadavky a nedokonalosti človeka. Dôležité však je, čo readymade znamená pre chápanie umenia, v našom prípade aj pre chápanie umenia vo vzťahu k remeslu a technike. Bežne sa predpokladalo, že nevyhnutnou, nie však dostatočnou, podmienkou pre vznik umeleckého diela je remeselná zručnosť. Aj keď už aj pred Duchampom dochádzalo v umení k používaniu fragmentov sveta pri jeho reprezentácii, bolo to však skôr náhodne ako programovo a stopy po tomto čine sa viac alebo menej „maskovali“ ďalším remeselným spracovaním.⁶ Duchamp tým, že vo svojej stratégii dohnal tento jav do extrému, (fyzicky vôbec nič nevyrobil, ak nepočítame podpis prípadne nejaký text priamo na predmete) kladie otázku, či je remeselné spracovanie fyzického materiálu nevyhnutnou zložkou procesu tvorby umeleckého diela. Stratégia readymade tým, že zviditeľňuje tieto predpoklady, tematizuje rozdiel medzi remeslom a umením. Rozdiel medzi vyrábaním (podľa vzoru) a vytváraním.

Sám Duchamp charakterizuje readymade slovami: „Len som sa snažil vytvoriť *novú myšlienku pre objekt*, o ktorom si všetci myslia, že ho poznajú (pisoár). *Čokoľvek môže byť niečím iným*, to je to, čo som chcel dokázať.“ (Duchamp, 2002a, 90, kurzíva M. Š.). To otvára úplne nové pole pre umenie, vymaňuje sa (istým spôsobom) spod požiadavky formálnych inovácií a kladie celkom nové otázky ako napríklad: „Je tento objekt umením?“, Ak áno, čo je potom umenie?“, či „Ako sa máme dívať na tieto objekty aby boli umením?“,

⁶ Pozri napríklad dielo Pabla Picassa: *Pohár a fľaša Suze* (1912), kde vlepil do obrazu skutočnú vinetu z fľaše od vína.

atď. Na prvý pohľad by, po uvedenej charakteristike, mohol celý „koncept“ readymade vyzerat' ako jasný príklad antiplatonizmu, prípadne obrazového nominalizmu ako stratégiu readymade M. Duchampa nazýva Thierry de Duve (1991). Avšak na to aby sme na túto otázku mohli odpovedať je potrebné bližšie preskúmať Platónove chápanie umenia.

2. *Techné, epistémé a poiesis*

V tejto časti sa pokúsime stručne načrtnúť Platónove chápanie umenia. Našou snahou však nie je ponúknuť jeho celkovú filozoficko-estetickú koncepciu, ale sústredíme sa na tie body, ktoré sú vo vzťahu k stratégii readymade Marcela Duchampa. Pôjde predovšetkým o koncepty *techné* vo vzťahu k *epistémé*, koncept *mimézis* a postavenie poézie (*poiesis*) vo vzťahu k poznaniu. Termín *techné* bol gréckym termínom pre *umenie*. Avšak významom sa od termínu *umenie*, ako ho používame dnes, dosť zásadne líšil. Okrem krásnych umení (literatúra, maľba, sochárstvo, hudba) zahŕňal termín aj všetky remeslá ako napr. tkáčstvo, stolárstvo, ale napríklad aj roľníctvo, medicínu a politiku. Išlo teda o všetky cieľavedomé činnosti, vyžadujúce zručnosť (poznanie a aplikácia všeobecných pravidiel), ktorými človek niečo vyrába (čoho v prírode niet) alebo využíva (to čo v prírode je)⁷. Medzi *techné* však určite nepatrila poézia,⁸ ktorá nevyžaduje od básnika zručnosť a nevzniká vďaka poznaniu. Vzniká v akomsi zmenenom stave vedomia (inšpirácia, ošial'), v ktorom básnik zohráva rolu tlmočníka božích posolstiev. Platón sa pri charakteristike *techné* a poézie neodlišoval od

⁷ V dialógu *Štát* Platón rozlišuje medzi *technai používajúcimi* (hráč na flautu, vie aké vlastnosti má mať flauta), *tvoriacimi* (remeselník vytvárajúci flautu) a *napodobujúcimi* (maliar/básnik maľujúci/ospevujúci hráča na flautu) (*Resp.* 600c–602b).

⁸ Je potrebné rozlišovať medzi poéziou, ktorá vznikla z inšpirácie pod vplyvom múz a poéziou technickou, vytvorenou vďaka zručnosti (rutine). Prvá nepatrí medzi *techné* pretože sa básnik neriadi poznaním, nemá plán a nevie nič o povahe činnosti, ktorú robí. Platón to v dialógu *Íón* charakterizuje: „Básnik (...) nie je schopný tvoriť prv, než sa ho zmocní božská inšpirácia, len keď už nie je pri vedomí. Pokiaľ však je pri vedomí, podobne ako všetci ľudia, je neschopný tvoriť a veštiť. Keďže teda tvoria svoje diela (...) nie na základe odbornej znalosti, ale božskej inšpirácie, tak je každý schopný ospevovať len to, k čomu ho Múza podnietila (...)“ (*Ion*, 534b–c). Druhá spadala pod *techné* a Platón zdôrazňuje jej mimetickú povahu.

názorov bežných v tom období. Aby sme mohli niečo považovať za *techné* musí to nevyhnutne spĺňať nasledovné podmienky:

„(...) [1] každá *techné* má vymedzený svoj *predmet*,
[2] opiera sa o *vedomosti* a
[3] je nasmerovaná na vopred daný *cieľ*, ktorým má byť
dobro pre dušu alebo telo človeka. Z toho vyplýva, že ak v ne-
jakej činnosti absentuje čo i len jedno z uvedených kritérií, tak
taká činnosť nemôže byť považovaná za *techné*.“ (Wollner,
2008, 23, kurzíva a číslovanie M. Š.).

Ďalším rozmerom Platónovho chápania umenia je jeho mimetická povaha. *Mimézis* znamenala vytváranie obrazov skutočnosti. Umenie napodobňuje (reprodukuje, imituje) vonkajšiu podobu vecí v prípade maliarstva, dobré alebo zlé charaktery v prípade herectva, či idey lavíc, stolov, atď. v prípade stolárstva atď. Tu sa, okrem širokého rozsahu termínu *mimézis*⁹, vynára problém pravdivosti tejto nápodoby. Zdôraznime, že obrazy ako nápodoby skutočnosti nemôžu byť touto skutočnosťou samou, ale sú niečím iným. Sú tak nutne neskutočné a nepravdivé. Dobre to ilustruje známa pasáž z X. knihy diela *Štát*, kde Platón upiera maliarstvu poznanie z dôvodu „falšovania“ pravej skutočnosti. Maliar (napodobňujúci umelec) je tu až na 3. mieste od pravdy nakoľko napodobňuje ani nie ideu (skutočné súcno), ale len jej tieň. Platónov Sokrates v dialógu *Štát* hovorí:

„Umenie napodobovať je teda, ako sa zdá veľmi ďaleko od pravdy, preto vie všetko možné vytvárať, keďže z každej veci zachytáva iba niečo, a to jej vonkajší obraz. Tak napríklad hovoríme, že nám maliar namaľuje obuvníka, tesára a iných remeselníkov, aj keď nerozumie ani jednému z týchto umení. Lenže keby bol dobrým maliarom, mohol by klamať deti a nerozumných ľudí tak, že by namaľoval tesára a zďaleka by ho ukazoval a budil by tak dojem, že je to skutočný tesár.“ (*Resp.* 598b–c).

⁹ Platón používa termín *mimézis* vo viacerých významoch zhruba zodpovedajúcim významom súčasných termínov *reprezentácia*, *nápodoba*, *imitácia* či *zobrazenie*. Viac k rôznym významom termínu *mimézis* u Platóna pozri napríklad Janaway (1998, kap. 5) alebo Tatarkiewicz (1982, 133–135). Výbornú analýzu a porovnanie argumentácie u Platóna a Aristotela v prospech umenia ako reprezentácie, pozri v Niederle (2010).

V dialógu *Sofistés* Platón vypracoval hierarchiu rôznych *technai*¹⁰ práve na základe presnosti nápodoby (obrazu) a napodobňovanej veci. Vzhľadom k nášmu problému poznamenajme, že *techné* je v Platónovej koncepcii od skutočného poznania (*epistémé, nús*) vždy vzdialené aj keď niektoré *techné* menej iné viac.¹¹ Takže umenie nevytvára nič skutočné (iba ak podobné skutočnému), a poznanie ktoré obsahuje nikdy nemôže súperiť s najvyšším poznaním, cestou ku ktorému je jedine filozofia. Môžeme sa ešte pýtať, či ide o rozdiel v stupni, nakoľko *techné* sa v hierarchii poznania nachádza niekde medzi *epistémé* a *doxa*, a tie ako vieme nemajú spoločný predmet poznania.¹² Predmetom *epistémé* sú len objekty, ktoré sú dokonalé (nemenné, stále, jasné a trvalo pravdivé idey), pretože iba tak môže ísť o dokonalé poznanie.¹³ Predmetom rôznych druhov mienky sú zmyslovo vnímateľné veci – objekty v pohybe, ktoré sa menia, zatiaľčo *epistémé* je mentálne videnie – nazeranie Večného. *Techné* ako poznanie, ktoré s prihliadnutím k idei dobra vedie k vytváraniu zmyslovo vnímateľných vecí balansuje niekde uprostred na hranici medzi *epistémé* a *doxa*. To znamená, že ostáva otvorené, či je možné sa cez *techné* dopracovať k poznaniu najvyššiemu.¹⁴

Ak to stručne zhrnieme, tak podľa Platóna je skutočné poznanie možné iba o pravej skutočnosti. Pravou skutočnosťou sú idey – večné, nadzmyslové praobrazy mimo priestor a čas. Predmetom pravého poznania nemôže byť premenlivý zmyslový svet. Ale pravá skutočnosť sa nejakým spôsobom odráža v tomto premenlivom zmyslovom svete. Veci nejakým spôsobom participujú na idei. A tak to, čo má byť prísne oddelené v epistemologickej rovine (rôzne predmety *epistémé* a *doxa*), sú v ontologickej rovine predsa len v nejakom vzťahu.¹⁵ Tento fakt je dobre známy a vedie napríklad k problému participácie

¹⁰ Pozri Platónov dialóg *Sofistés* (*Soph.* 266b–d).

¹¹ K hierarchii rôznych *technai* v Platónovom dialógu *Gorgias* pozri (Wollner, 2007).

¹² „Keďže sa každá schopnosť vzťahuje prirodzene na niečo iné a obidvoje, mienka a vedenie, sú schopnosti, ale ako sme povedali rozdielne, vyplýva z toho, že predmet poznania a predmet mienky nie sú rovnaké.“ (*Resp.* 478b).

¹³ Ide o princíp rovnaké sa poznáva rovnakým.

¹⁴ *Techné* ako poznanie už vzhľadom k svojej definícii nemôže dosiahnuť takú mieru všeobecnosti ako *epistémé* poznanie večných ideí. V dnešnej terminológii by tomuto termínu asi najlepšie zodpovedal termín *expertné poznanie*. Pozri napríklad (Janaway, 1998, 39).

¹⁵ Preto je aj v rámci Platónovej filozofie možné, že nás niektoré zmyslovo vnímateľné veci privedú k mysleniu o pravej skutočnosti. Pozri tiež poznámku č. 24 v tomto texte.

veci (exemplár) na idei (vzor, paradigma). Toto si uvedomoval aj Platón, ktorý jednotlivé riešenia tohto vzťahu podrobne rozobral v dialógu *Parmenides*.¹⁶

3. Readymade ako *techné* naruby

Ak aplikujeme Platónove kritériá *techné* na príklad readymade M. Duchampa, tak je zrejmé, že readymade nespĺňajú Platónove kritériá. Jednoducho povedané, podľa Platóna by readymade nebolo umením. Pre lepšie porozumenie stratégii readymade je zaujímavé pozrieť sa na jednotlivé kritériá bližšie.

[1] *Každá techné má vymedzený svoj predmet*. Ak by sme povedali, že readymade sú „priemyselne (remeselne) vyrábané predmety, ktoré sa vystavujú ako umelecké diela“, tak by sme to mohli chápať aj ako opätovné zrovnoprávnenie výrobkov remeselníkov a umeleckých diel v duchu *techné*. Duchamp by tak vrátil veci do pôvodného stavu, keď ešte nebolo rozdielu medzi umením a remeslom. To by sme však ocitli celkom mimo toho, čo vlastne readymade sú.¹⁷ V readymade nejde o predmet a ani nie je vopred jasné či výsledkom má byť nejaký predmet. Duchampom „vybraté“ objekty fungujúce ako readymade sa v materiálnej rovine navzájom do veľkej miery odlišujú. Ak z nich vymenujeme len niekoľko, ako napríklad pisoár, hrebeň na psy, reprodukcia umeleckého diela, kryt na písací stroj, atď., tak bežné súvislosti medzi týmito predmetmi nám v ničom nepomôžu a s umeleckými dielami, ktoré boli vytvorené stratégiou readymade ani nijako nesúvisia. Jediné, čo majú všetky spoločné je že existovali (ako niečo) už predtým ako ich umelec „použil“ – vytvoril pomocou nich umelecké dielo (niečo iné).

Ak by sme na to išli inak a povedali, že readymade je „vytváranie umeleckých diel z už existujúcich (vyrobených) predmetov prostredníctvom voľby“, tak vo vzťahu k prvému Platónovmu kritériu nevieme

¹⁶ Z uvedených riešení (ktoré predkladá Parmenides v dialógu s mladým Sokratom) však nie je celkom zrejmé, ktoré riešenie zastáva sám Platón. V nasledujúcich dialógoch však ďalej pracuje so vzťahom idea – vec ako so vzťahom paradigma – exemplár akoby bol tento problém vyriešený. Pozri tiež Patočkovu prednášku *Parmenides* (1992, 300–369).

¹⁷ Návraty však v dejinách umenia nie sú možné a práve readymade sú hranicou, kde dochádza takmer k úplnému oddeleniu remeselnej zručnosti a umenia.

odpovedať, čo je predmetom tohto „*techné*“, nakoľko ide zakaždým o špecifický spôsob ako z nejakého konkrétneho existujúceho predmetu môže vzniknúť ready-made.¹⁸ Tomu nasvedčuje aj vyššie spomínaná Duchampova poznámka o spôsobe voľby týchto predmetov, že nie on si volí ich, ale predmety si volia jeho. To však znamená neexistenciu vymedzenia predmetu poznania. A to odhliadame od faktu, že *techné* je u Platóna poznanie ako niečo fyzicky vyrobiť, prípadne s niečím fyzickým narábať a využívať to. Okrem toho, celý problém existuje aj vo všeobecnejšej rovine umenia ako takého. Potom ako sa prvýkrát objavili ready-made je predmetom umenia (a možno povedať aj každého umeleckého diela), okrem iného, vždy aj pojem umenia vôbec.¹⁹ A tak platí, že umenie dnes nemá a ani nemôže mať vopred vymedzený svoj predmet, pretože je okrem iného aj experimentovaním s vlastnými hranicami.

[2] *Techné sa opiera o vedomosti*. Ťažko je možné sa opierať o vedomosti keď nie je vymedzený predmet, ktorého by sa tieto vedomosti mali týkať. Umelec je v rámci súčasného umenia súčasťou „hry“, ktorej pravidlá celkom nepozná a vopred tak nevie, čo môže viesť k želanému efektu (vytvoreniu umeleckého diela). Duchamp vo svojej prednáške s názvom *Tvorivý proces* túto situáciu popisuje:

„história umenia opakovane zdôvodňuje kvality diela úvahami, ktoré sú nezávislé na racionálnych výkladoch umelca. Ak umelec ako ľudská bytosť s najlepšími úmyslami voči sebe a svetu nehrá pri posudzovaní svojho diela žiadnu rolu, čo potom podnecuje pozorovateľa, aby reagoval na umelecké dielo?“ (Duchamp 1989a, 325).

¹⁸ Je možné to demonštrovať aj poukázaním na fakt zmeny akou prešla myšlienka *ready-made* v teórii, histórii a filozofii umenia (pozri napr. Daniels, 2002), ale aj konkrétnymi podobami umeleckých diel, ktoré sa k tejto myšlienke hlásia. Za všetky uved'me aspoň: 1. *Skatule Brillo* A. Warhola (niečo ručne vyrobené, čo vyzerá ako niečo priemyselne vyrobené) a 2. vyrezávané polyuretánové objekty švajčiarskych umelcov P. Fischliho a D. Weissa, ktoré sú na nerozoznanie od banálnych bežných predmetov (ako bežný diváci, ktorí sa nemôžu dotýkať exponátov nevieme, či je to tradičná socha, skutočný predmet alebo ready-made).

¹⁹ Dá sa voľne povedať, že ready-made zavŕšili istú etapu vývoja umenia poháňaného požiadavkou formálnych inovácií a otvorili etapu, v ktorej teória umenia už nemôže predchádzať umeleckú tvorbu.

Z tejto pozície umelca je zrejmé, že žiadny naučiteľný súbor poznatkov bezpečne vedúci k budúcemu umeleckému dielu neexistuje. Samozrejme, že isté poznanie je potrebné, ale opäť nejde o niečo vopred zovšeobecniteľné. Skôr by sme to mohli voľne nazvať „citlivosťou“ alebo „vnímateľnosťou“ k daniu.²⁰ Nakoľko umelec ak má citlivosť a tiež šťastie, tak nepremešká okamžik, keď sa mu pod rukami pri práci objaví niečo nové (v ontologickom zmysle). V tejto súvislosti môže byť zaujímavé, že po odznení prednášky, z ktorej sme vyššie citovali, Duchamp dostal otázku, či dielo existuje skôr ako ho umelec vytvorí, na ktorú rozhodne odpovedal: „Áno, musí sa vytiahnuť – najskôr ako dieťa z matky.“ (podľa Chalupecký 1998, 30). To však znamená, že akt tvorby nepredchádza existenciu umeleckého diela. Po toľkých rozdieloch sa nám tu objavuje zaujímavá podobnosť s Platónom, ku ktorej sa ešte vrátíme v poslednej kapitole.

[3] *Techné je nasmerovaná na vopred daný cieľ, ktorým má byť dobro pre dušu alebo telo človeka.* Platón chápe umenie ako súčasť celku sveta (univerza), ktorý je dokončený, stabilný a nemenný. Svet večných ideí (s ideou dobra na vrchole hierarchie) je vzorom, podľa ktorého je vytvorený svet zmyslovo vnímateľných javov. A svet zmyslovo vnímateľných javov je sféra, do ktorej zasahuje umenie (*techné*), ktoré má prispievať k dokonalosti tohto sveta. A vtedy ho možno hodnotiť kladne. Umenie nič skutočné netvorí, ale môže vyrábať buď verné alebo skreslené obrazy dokonalého sveta ideí. Ak chce prispievať k dobru a celku, tak musí byť pri svojom napodobňovaní čo najvernejšie. Svet je v zásade hotový a umenie, keďže má mimetický charakter, ho viac, či menej verne napodobňuje. Takže umelec postupuje podľa plánu, vzoru a zdokonaľuje svoje poznanie slúžiace k vytváraniu obrazov (prípadne exemplárov) týchto vzorov. Najdokonalejším umelcom by tak mal byť demiurg, ktorý tvoril svet podľa plánu (sveta ideí), ktorý dokonale poznal.

Umelec v období avantgárd, na začiatku 20. storočia, je však v inej pozícii. Pred ním sa rozprestiera niekoľko paralelných nezlučiteľných odpovedí na to, čo je to umenie, čo je jeho cieľom a aká je úloha umelca. Navyše sa od neho očakáva, že *vytvorí niečo nové* (v rozpore so súčasnými pravidlami), niečo čo sa až neskôr stane umeleckým dielom (prepíše staré pravidlá) zaradeným do histórie umenia. Ak sa

²⁰ Alebo ku kontextu tvorby a života vôbec.

v tomto bode nemýlime, tak potom nik (v zmysle jednotliviec umelec, kritik, filozof, ...) nemôže tušiť, či to povedie k dobru alebo nie. Nik dokonca ani nevie, či umenie ako celok niečomu slúži a má slúžiť (okrem umenia samého). Skôr umelci slúžia umeniu, ale čomu slúži umenie v danom historickom momente nevieme, môžeme sa len spätne „dohadovať“ o tom, čomu umenie slúžilo v minulosti. A tak sa zdá, že v umení nejde o tvorbu podľa plánu vedúcu k dopredu danému cieľu (dobru), ale skôr o tvorbu v zmysle experimentálneho skúmania, navrhovania a konštruovania možností (tela a duše človeka), z ktorých sa v budúcnosti môže stať skutočnosť. Táto skutočnosť však môže byť skutočnosťou podľa iného plánu aký mal na mysli umelec v čase tvorby umeleckého diela. V tomto momente možno konštatovať, že readymade sú umením podľa iných pravidiel aké pre umenie stanovil Platón a za iných okolností v akých umenie fungovalo v starovekom Grécku.

Položme si ešte otázku, či by sme nemohli readymade zaradiť pod poéziu (*poesis*) ktorá, k *techné* nepatrila? K tejto možnosti nás nabáda práve uvedená neznalosť toho, čo umelec činí (predmet si volí jeho, hovorí Duchamp) podobne ako básnik z inšpirácie vytvára niečo, čoho výklad sám nevie podať.²¹ Tu však nejde o niečo, čo umelec nepozná, ale čo principiálne nie je možné v danom momente spoznať – aktuálny a budúci stav vývoja umenia ako takého. To by aj pre Platóna bolo nepoznatelné (*epistémé* o premenlivom nie je možné, navyše vývoj pojmu umenie bol v rámci jeho filozofie nemysliteľný). Pre Duchampa to nie je možné aj z iného dôvodu. Niečo, čo ešte nie je umením (ak má byť nové nemôže byť umením podľa starých pravidiel) nie je možné spoznať ako umelecké dielo, ktorým sa stane (možno) až v budúcnosti.²² Nejde teda o prípad, že by umelec nepoznal, ale že nemôže poznať. Zdá sa preto, že readymade sa podstatne rozchádza nielen s Platónovým chápaním umenia, ale aj poézie. Dnes však nájdeme reprodukcie readymade a reprodukcie diel napríklad sochára Alkaména v jednej knihe mapujúcej dejiny výtvarného umenia. Skúsme sa preto sústrediť na to, čo nám toto takmer prevrátenie

²¹ Pozri poznámku č. 8 vyššie v texte.

²² Podľa Duchampa o tom rozhodujú budúci diváci, ktorý sú spolutvorcami umeleckého diela. V súvislosti s tým chápal Duchamp umelca ako médium (v zmysle sprostredkovateľa): „Ak prisúdime umelcovi vlastnosti média, musíme mu úplne uprieť estetické [teoretické] vedomie toho, čo činí alebo prečo, to činí.“ (Duchamp, 1989a, 324).

významu pojmu umenie, tento rozdiel a súčasne prepojenosť, spätne ukázu o Platónovej koncepcii umenia a o umení a filozofii vôbec.

4. Platón ako vzor pre readymade?

Platón sa v spore umenia a filozofie, snažil eliminovať váhu poznania, ktorým disponuje umenie (*techné*) v prospech poznania (*epistémé, nús*), ktoré prináša filozofia a to aj tým, že mierne posúval význam termínu *miméxis*. Napríklad oproti bežným názorom v tom období, posunul jeho význam tým, že zdôraznil aspekt napodobovania vonkajšej skutočnosti.²³ Ak má potom umenie mimetický charakter, v kontexte Platónovej filozofie, sa, z hľadiska poznávania pravdy, dostáva až na tretie miesto. Filozofia sa tak ukazuje ako najlepší nástroj na poznávanie jediného skutočného sveta ideí. Readymade Marcela Duchampa sú však tiež popretím umenia ako nápodoby. Duchamp odmietal sietnicové umenie a readymade je toho najextrémnejším príkladom. „Vizualita už nie je viac otázkou: readymade už nie je viac viditeľné, ak to mám tak povedať. Je to otázka šedej hmoty. Už to nie je viac sietnicové.“ (Duchamp, 2002b, 38). Umenie podľa neho vytvára možnosti ako nahliadnuť do sféry mimo tohto sveta. V tomto odkaze na svet presahujúci náš konkrétny, zmyslami vnímateľný svet možno nájsť analógiu s Platónom, nie však s jeho chápaním umenia, ale analógiu s jeho praktizovaním filozofie. Negativita, nasmerovaná k zmyslovému svetu, ktorú u oboch nachádzame však u každého z nich vyúsťuje v iný prístup k poznaniu. V readymade nejde o aplikáciu poznania – niečoho všeobecného – na konkrétny príklad, ale presne naopak o rozpoznanie spôsobu, ako konkrétny príklad naplňa ideu readymade („Čokoľvek môže byť niečím iným.“). U Duchampa ide o presvedčenie, že sa transcendentný svet „zrkadlí“ v tom našom – zmyslovo vnímateľnom svete. Toto presvedčenie je v kontraste k Platónovej nevôli z faktu tohto „zrkadlenia“. Pre Duchampa je spoznávanie pravidiel „zrkadlenia“, možné jedine prostredníctvom výskumu zmyslovo vnímateľného sveta –

²³ Pôvodne termín skôr znamenal hľadanie vzoru v prírode, vyjadrenie charakteru a pod. a nie napodobovanie vzhľadu. Pozri: (Tatarkiewicz, 1985, 133).

teda umenia, pre Platóna táto cesta nemôže viesť k cieľu.²⁴ Ale aj Platón vie (alebo tuší), že prostriedkami, ktorými v rámci filozofie disponujeme nie je možné pozitívne stanoviť obsah skutočného poznania. Na to aby poprel mýtické (a umelecké) poznanie vo svojej filozofii využíva mýtus (napr. mýtus o jaskyni²⁵) a umeleckú formu dialógu. Podobne Duchamp využíva vo svojej tvorbe estetické vlastnosti predmetov na to, aby umožnil pozorovateľovi spoluprácu a premýšľanie ako nutnú súčasť umeleckého diela, ktoré je cestou za zmyslami vnímateľný svet. Tvorba umeleckých diel nebola pre Duchampa analogická pobežovaniu so zrkadlom²⁶ a pasívnemu napodobovaniu, ale aktívnej tvorbe nielen na strane autora, ale aj diváka.²⁷ Jedine spolupráca prináša poznanie. Je to však poznanie, ktoré sa nedá reprodukovať (napodobiť), ale dajú sa vytvoriť možnosti pre jeho aktualizáciu divákom. Tu však stojí za úvahu, či Platón nepísal svoje dialógy práve s podobným zámerom.²⁸

V prípade readymade nám umelec úplne explicitne hovorí, že nič nevyrobil (v zmysle v akom niečo vyrába remeselník), ale, že si rovnako vybral už remeselne (priemyselne) vyrobený objekt. Teda jeho cieľom nie je klamať – napodobovať, ale ukázať, že vec, ktorú poznáme, (vieme ako, prečo a vďaka akému poznaniu vznikla a akému

²⁴ Sme v pokušení napísať „Pre Platóna je táto cesta nemožná“, ale v niektorých dialógoch sú náznaky, že aj zmyslovo vnímateľné veci môžu viesť k prebudeniu činnosti rozumu. „[N]iektoré veci v oblasti zmyslových vnemov nepodnecujú rozum, aby ich pozoroval, pretože už vnímaním sú dostatočne určené, *kým iné veci ho k tomu všemožne podnecujú, pretože zmyslové vnímanie neposkytuje nič uspokojujúce*“ (Resp. 523b, kurzíva M. Š.).

²⁵ Pozri: (Resp. 514a–517a).

²⁶ Pozri: (Resp. 596d–e).

²⁷ Divák je pre Duchampa plnohodnotným spoluprácom umeleckého diela. Hovorí o umeleckom diele prípadne umení v *surovom stave*, „ktoré musí byť pozorovateľom „rafinované“, rovnako ako je rafinovaná melasa na čistý cukor.“ (Duchamp, 1989a, 325–326).

²⁸ Platón nechápal svoje texty – zapísané dialógy – ako niečo hotové, v čom je uložené poznanie, ale skôr ako mnemotechnické pomôcky – obrazy živšej a oduševnenej reči. V dialógu *Faidros* Sokratovými ústami hovorí: „Kto si myslí, že napísal učebnicu umenia, i kto ju prijíma v presvedčení, že z písomných záznamov možno vybrať niečo jasné a trvalé, bol by asi veľmi naivný (...), keď sa domnieva, že napísané reči sú niečo viac než len prostriedok na podporu pamäti pre toho, kto pozná veci, o ktorých píše záznamy. (...) Písmo má asi veľmi zvláštnu vlastnosť (...) skutočne podobnú z maliarstvom. Aj maliarske výtvary stoja pred nami ako živé, ak sa ich však na niečo opýtaš, veľmi velebne mlčia.“ (Phaedr. 275 c–d). O tom, že Platón chápal zapísané dialógy skôr ako pomôcku k poznávaniu, než konečnú fázu poznania svedčí aj analýza vývoja rozhovoru v dialógu *Menón* J. Cepka *Poznámka k Daidalovým sochám (Menó 98B)* v tomto zborníku.

dobru slúži) nemusí byť tou istou vecou. Zbavuje ju významu, otvára ju iným významom. Niečo čo už niekde existuje, len sa to musí „vytiahnuť“. Chalupecký to vysvetľuje: „... tým, že je [vec] vytrhnutá so štruktúr, do ktorých patrí a s ktorými súvisí, jej štruktúra sa znovu otvára; jej význam je teraz neobsadený²⁹, vec je schopná prijať význam nový. Readymadey, strácajú svoju doterajšiu identitu, môžu prijať význam iný ...“ (Chalupecký, 1998, 185). Išlo by zdanlivo o platonizmus na ruby, ale len v prípade ak porovnávame umenie podľa Platóna a umenie readymade. Ak však so stratégiou readymade porovnáme to, čo vo svojich filozofických dialógoch „predvádza“ Platón, tak môžeme vidieť niečo do veľkej miery podobné. Systematické spochybňovanie a kritizovanie zavedených predstáv a tak vyprázdňovanie významov existujúcich pojmov aby bolo možné odkázať (väčšinou v negatívnom zmysle) k pravému poznaniu. Z tohto uhla pohľadu je Platón umelcom (v „duchampovskom“ zmysle) v rovnakej miere ako filozofom. Spomeňme len jeho označovanie filozofie ako „kráľovského umenia“.³⁰ Tento uhol pohľadu považujeme pri skúmaní Platóna vo vzťahu k readymade za zaujímavý. Zdá sa že toto je aj uhol pohľadu, ktorý umožňuje netriviálnym spôsobom premýšľať o Marcelovi Duchampovi ako o čitateľovi Platóna. Platón tu môže vystupovať ako umelec, ktorý sa potýkal s podobnými problémami ako Duchamp. Predovšetkým ako využiť nedostatočnosť (negativitu) materiálu, s pomocou ktorého chcem (musím, nakoľko nemám inú možnosť) vyjadriť niečo, čo svet tohto materiálu zásadným spôsobom presahuje? U Platóna je to otvorenosť diela smerom k svetu ideí, zatiaľ čo u Duchampa otvorenosť pre subjekt.

Pre Platóna je náš svet readymade, niečo čo je už hotové, ale sa nejako kazí. Niečo, čo však treba uviesť do pohybu (napr. spochybením jeho samozrejmosti) aby sa ukázala a mohla byť spoznaná pravá skutočnosť. Tá je však tiež hotová, ale už správne a preto ju nie je potrebné meniť, či dotvárať. K tej skutočnosti však nemáme

²⁹ V českom origináli „vakantní“.

³⁰ V dialógu *Štátnik* (*Politikos*) Platón charakterizuje umenie filozofa – štátnika: „Lebo opravdivé kráľovské umenie samo nesmie konať, ale má vládnuť nad tými ktorí sú schopní konať, pretože poznáva kedy je čas priaznivý, alebo nepriaznivý začať najdôležitejšie podujatia v mestách, alebo ich popohnať dopredu; ostatné umenia však majú vykonávať jeho rozkazy.“ (*Polit.* 305c–d).

prístup pokým je naša duša uväznená v tele. Duchampove readymade sú zo sveta, ktorý funguje až príliš dokonale, až tak že si neuvedomujeme, čo všetko je už hotové, prečo a ako to vzniklo a akú rolu v tom ako subjekty zohrávame. Jemným narušením rovnováhy sa zrazu otvára možnosť nanovo pre existujúce veci vytvoriť myšlienku, čím sa nám (samozrejme v prípade ak participujeme) sprístupňuje skrytý rozmer našej existencie. Jedine skutočným pohybom, ktorý je pre aktualizáciu možností obsiahnutých v readymade nevyhnutný, možno ovplyvniť dianie, v ktorom žijeme. Preto nejde v umení podľa readymade o zobrazovanie, či napodobovanie pohybu, ale o vytváranie skutočného pohybu. Platón chcel pohyb využiť na dosiahnutie konečného statického stavu, desil sa pohybu a zmeny. Jeho filozofia je aj preto umením zomierať, ako tvrdí v dialógu *Faidon (Phaed.* 67a–e). Pre Duchampa je pohyb (zmena) naopak nevyhnutný k skutočnému životu. Preto preň vo svojich dielach vytváral možnosti.

„Verím, že umenie je jediná forma aktivity, prostredníctvom ktorej sa človek prejavuje ako skutočný jedinec. Jedine tak môže prekonať zvieracie štádium, pretože umenie je vyhliadka do krajov kde nevládne ani čas ani priestor.“ (Duchamp, 1989b, 324).

Nakoniec tak umenie predsa len slúži dobru pre telo a dušu a ak by sme v predchádzajúcom citáte nahradili slovo „umenie“ slovom „filozofia“, tak by možno aj Platón súhlasil.

Michal ŠEDÍK
Katedra filozofie FHV UMB
Tajovského 40
974 01 Banská Bystrica, SR
e-mail: michal.sedik@umb.sk