

ČÁST II. Hodnocení
uměleckého
díla

Tomáš Kučka

Umění a falzum

Academia, Praha

2004

1.

Úvod

V první části tohoto pojednání jsem zvažil různé přístupy k otázce uměleckého falza a vysvětlil, proč nejsou adekvátní. Navrhovaná řešení Beardsleyho, Köstle a, Bella, Goodmana, Sagoffa a Duttona jsou založena na různých pojetích hodnocení uměleckého díla. Tato pojetí si v mnohém odporují, neboť vyjadřují, obzvláště v otázce estetického významu, rozdílné filosofické přístupy k umění samotnému. Jednu věc však mají společnou: vycházejí z předpokladu, že hodnota uměleckého díla spočívá v jeho hodnotě estetické. Když Beardsley píše, že hodnota díla tkví v míře jeho jednoty, komplexnosti a intenzity, analyzuje *hodnotu estetickou*. Jeho závěr, že věrná kopie musí mít stejnou estetickou hodnotu jako originál, vyplývá z předpokladu, že falzum má stejnou míru jednoty, komplexnosti a intenzity jako originál. Goodman, který naopak tvrdí, že mezi originálem a falzem musí být estetický rozdíl, tento rozdíl vidí v rozdílných fyzikálních vlastnostech daných objektů, a to i v případě, že nejsou vizuálně rozeznatelné. Tento závěr je také při-

mým důsledkem předpokladu, že pouze ty vlastnosti, jejichž výslednicí jsou vlastnosti estetické, jsou pro hodnocení uměleckého díla rozhodující. I Sagolla, který shodně tvrdí, že originál a falzum musí mít jinou estetickou hodnotu vyplývající z odlišné historie jejich vzniku, k tomuto závěru vede předpoklad, že jediná relevantní hodnota pro posouzení uměleckého díla je jeho hodnota estetická. Totéž platí pro Duttona, který odvozuje estetický rozdíl mezi originálem a falzem z nestejně náročnosti provedení obou záměrů.¹

Nazvěme tento společný předpoklad, tj., že *hodnota uměleckého díla spočívá v jediné hodnotě – hodnotě estetické – estetickým monismem*. Je to neirozšířenější doktrína nejen v historii klasické estetiky, ale i moderní filosofie umění. Jakkýkoli přehled literatury o filosofii umění ukáže, že pokud se soudobí filosofové na něčem shodnou, je to názor, že umělecká hodnota díla spočívá v jeho hodnotě estetické.² Jde nicméně o předpoklad mylný.

¹ Vyše zmínění filosofové by se mohli shodnout na tom, že v uměleckých dílech často nalézáme i další hodnoty. Díla často vyjadřují etické, náboženské či ideologické postoje, které mohou mít hodnoty etické, náboženské či ideologické. Tyto hodnoty však považují (dle mého názoru správně) za hodnoty doprovodné, které nepřispívají k hodnotě uměleckého díla jako takového, a jsou proto pro jeho hodnocení nepodstatné.

² Výjimky, které znám, jsou Carolyn Korsmeyer, „On Distinguishing ‚Aesthetic‘ from ‚Artistic‘“, *Journal of Aesthetic Education*, ročník 11, č. 4 (1977), s. 45–57; Peter Kivy, *The Corded Shell: Reflections on Musical Expression*, Princeton, Princeton University Press, 1980; Nicholas Walterstorf, *Art in Action: Toward a Christian Aesthetics*, Grand Rapids, 1980; Goeran Hermeren, *Aspects of Aesthetics*, Lund, Lund University Press, 1983; Bohdan Dziedziok, „Aesthetic Experience and Evaluation“, in J. Fisher (ed.), *Essays on Aesthetics*, Philadelphia, Temple University Press, 1983, a „Controversy about Aesthetic Nature of Art“, *British Journal of Aesthetics*, ročník. 28, č. 1 (1988).

To se pokusím prokázat a současně nastítnit alternativní přístup, který zde budu nazývat *estetickým či hodnotovým dualismem*.

Na první pohled se estetický monismus jeví jako rozumná doktrína. Zdá se nablíední, že umělecká díla jsou ceněna právě pro své kvality estetické.³ Tvrzení, že dobrá umělecká díla mají vysokou hodnotu estetickou, zatímco díla špatná ji mají nízkou (či zápornou), se jeví jako samozřejmé. Tvrdit opak, tj., že vysoce ceněná díla nemusí být estetický hodnota, nebo že díla, která jsou esteticky kvalitní, nemusí být dobrým uměním, se naopak zdá být podivné, pokud jsme vůbec ochotni připustit, že nejde o protimluv. Pokusím se nicméně ukázat, že na těchto zdánlivě paradoxních tvrzeních není nic divného, a že teoretická koncepce, z které vycházejí, je nejen konzistentní, ale i přirozená. Uvidíme dále, že jsou též zcela v souladu s běžnou praxí umělecké kritiky i historie umění. Analýza této koncepce vede též k teorii umění, jež podle mého názoru vysvětluje naše základní intuitivní postřehy o podstatě umění a jeho hodnocení lépe než soudobé teorie založené na předpokladu estetického monismu.

Předpoklad, že hodnota uměleckého díla spočívá v jeho hodnotě estetické, byl dosud převážně brán jako základní axióm vymezující rozsah zkoumání podstaty umění a jeho hodnocení. Je v historii estetiky tak zakotvený,

³ Tedy pokud je skutečně hodnotíme jako umění, jehož hodnota tkví v něm samém, a ne jako nástroj etické, náboženské, politické či ideologické indoktrinace.

že postupně téměř získal status apriorního principu. Po-
díváme-li se však na něj blíže, jeho samozřejmost se zač-
ne pozvolna vytrácet. Je totiž prokazatelně nesprávný.

To, že se předpoklad estetického monismu stal téměř
axiomatickým základem moderní filosofie umění, je
nicméně dosti zvláštní. Nemůže totiž předložit přiměřený
obraz historie umění, ani nebere v potaz praxi umě-
lecké kritiky. To, že estetický monismus byl téměř všeo-
becně přijat, je ještě podivnější vzhledem k tomu, že
historie umění poskytuje mnoho příkladů vysoce ceně-
ných děl, která mají vážné estetické nedostatky. I letmý
pohled na historii umění, zvláště pak moderního, uká-
zuje, že taková díla nejsou ani výjimečným, ani okrajov-
ným jevem.

2.

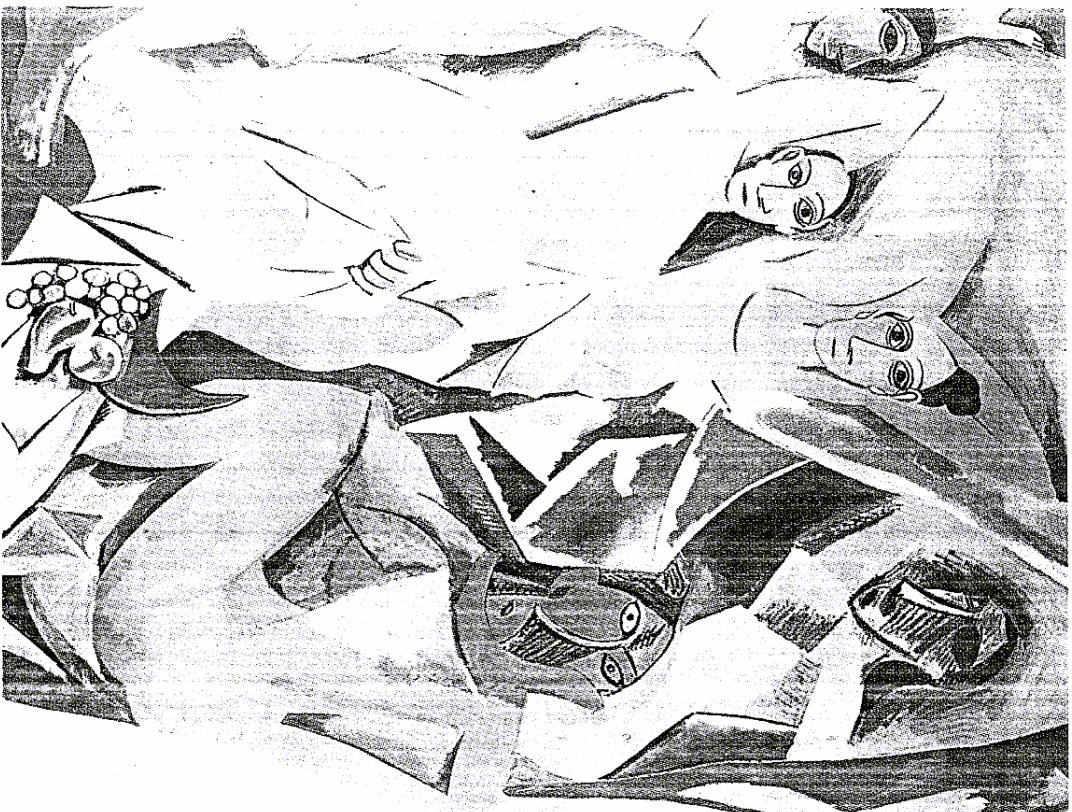
Avignonské slečny

Vezmeme si za příklad Picassův slavný obraz *Les démolis-
selles d'Avignon*⁴. Stejně najdeme antologii umění dvacá-
tého století, v níž by nebyl reprodukován. O tomto plát-
nu bylo napsáno bezpočet disertací a studentů dějin
moderního umění tráví jeho analýzou celé hodiny. Sou-
dobá kritika se shoduje v tom, že *Avignonské slečny* jsou
jedním z nejdůležitějších děl v dějinách moderního ma-
lírství. John Golding například píše:

Avignonské slečny jsou dílem, které se stalo pilířem umě-
ní dvacátého století [...]. Je nepochybné, že tato malba
znamená nejen zásadní zvrát v Picassově malířské drá-
ze, ale též počátek nové éry historie umění.⁵

⁴ Tento příklad jsem již použil při různých příležitostech, např. „The Artistic and
Aesthetic Value of Art“, *British Journal of Aesthetics*, ročník 21, č. 2 (1982);
„The Artistic and the Aesthetic Status of Forgeries“, *Leonardo*, ročník 15, č. 2
(1982); *Kitsch and Art*, University Park, Pennsylvania State University Press,
1966; *Umění a kýč*, Praha, Torst, 2000.

⁵ John Golding, *Cubism*, London, Faber and Faber, 1959, s. 19, 47.



Pablo Picasso, *Avignonnské slečny*, 1906–7, Museum of Modern Art, New York.

V podstatě totéž čteme i v knize Franka Elgara a Roberta Maillarda:

Avignonnské slečny, tento velkolepý obraz, který již byl tolikrát popisován a interpretován, je zásadně důležitý v tom smyslu, že jde o konkrétní výslednici originální vize.⁶

To, že je tento obraz považován za jedno z nejdůležitějších děl dvacátého století, není třeba dále rozvádět. Proto nás možná překvapí, že ve své době nikoho nenadchl. Sám Picasso s ním nebyl spokojen a jeho přátelům se líbil ještě méně. Fernand Olivier píše, že „poté, co zhlédl *Avignonnské slečny*, byl Braque naprosto zděšen“⁷, a John Golding vzpomíná, že „ti přátelé, kterým Picasso dovolil, aby si obraz prohlédli, cítili velké zklamání“⁸. Roland Penrose popisuje návštěvu Picassova ateliéru:

Reakci Picassových přátel lze charakterizovat jako zmatené, nicméně kategoričké zamítnutí. Nikdo nebyl schopen pochopit smysl tohoto nového odklonu. Mezi překvapivými hosty, snažícími se pochopit, co se stalo [...], zaslouchl Picasso Leo Steina a Matisse, kteří spolu diskutovali. Jediné vysvětlení, jež je mezi výbuchy smíchu napadlo, bylo, že se Picasso pokouší vytvořit čtvrtý rozměr. Ve skutečnosti se však Matisse rozlobil. Jeho oka-

⁶ Frank Elgar and Robert Maillard, *Picasso*, New York: Praeger, 1956, s. 56.

⁷ Fernand Olivier, *Picasso et ses amis*, Paris, 1973, s. 120.

⁸ *op. cit.*, s. 47.

mžitou reakcí bylo, že obraz představuje skandální pokus o zesměšnění moderny. Přísahal, že naide způsobil, jak Picasso, potopit, aby tohoto nehorázného, podlého triku litoval. Ani Braque nebyl o mnoho šovínavější.⁹

Picassovi přátelé nebyli schopni v této podivné odchylce od zaběhnutých norem nalézt nic hodnotného. „Nechápali naprosto nic: jejich jedinou reakcí byl šok, zděšení, litost, odpor a nervózní, nevráživý smích“, píše Patrick O'Brian¹⁰, a Gertruda Steinová dodává, že ruský sběratel „Čukin, který tak obdivoval Picassovy obrazy [...], řekl téměř se slzami v očích: jaká to ztráta pro francouzské umění.“¹¹ Od Rolanda Penrose se také dovídáme, že ani kritikům se obraz nelbil:

Když se Apollinaire přišel podívat na *Demoiselles d'Avignon*, vzal s sebou kritika Felixe Feneona, který byl znám objevováním mladých talentů. Jediné povzbuzení, které však mohl Picassovi nabídnout, byla rada, aby se nadále věnoval výhradně karikatuře.¹²

Odmítnutí *Avignonských slečen* bylo jednoznačné. Nikdo neměl pro Picassa povzbudivého slova, a Picasso tím byl údajně sám značně zdrcen.

⁹ Roland Penrose, *Picasso: His Life and Work*, New York, Schocken, 1962, s. 126

¹⁰ Patrick O'Brian, *Pablo Ruiz Picasso*, London, Collins, 1976, s. 151.

¹¹ Gertrude Stein, *Picasso*, New York, 1951, s. 18.

¹² *Op. cit.*, s. 126.

Vyvolává otázka, jak vysvětlit zásadní rozpor mezi dnešní kritikou, popisující *Avignonské slečny* v superlativech, a jejich tehdejší kategoričkým zavržení. Zmínil se od roku 1907 natolik vkus? Přehlédli Picassovi přátelé něco, co přehlédnout neměli? V těchto dohadách bude asi něco pravdy, samy o sobě však podstatu problému nevysvětlují. *Slečny z Avignonu* totiž nejsou jen dalším příkladem díla, které nebylo ve své době pochopeno a které jsme se naučili oceňovat až dnes. Picassův případ je jiný než známé příběhy malířů (např. van Gogh), krása jejichž děl byla současnky naprosto nedoceněna. V tomto případě totiž tíž kritikové, jejichž kladné hodnocení *Avignonských slečen* jsem výše citoval, v jistém zásadním smyslu dávají za pravdu též Picassovým přátelům.

Samo o sobě nese toto dílo přísnější pohled: kresba je zhrklá, barvy nejsou sladké a kompozice je zcela zmatená. Postavy se vyznačují přehnanou gestikulací a je zde patrná přílišná snaha o efekt.¹³

Není těžké pochopit, proč tento obraz tak zklamal Picassovy přátele: Z mnoha hledisek je malba neuspokojivá [...]. Za prvé je zde zřejmá styllová nesourodost. I letný pohled stačí na to, abychom viděli, že Picasso během tvorby několikrát změnil svou koncepci.¹⁴

¹³ F. Elgar a R. Maillard, *op. cit.*, s. 56–57.

¹⁴ J. Golding, *op. cit.*, s. 48.

To jsou velmi tvrdá slova. Výtky kritiků, kteří patří mezi největší odborníky na Picassovu tvorbu, však rozhodně nelze považovat za nějakou předpojatost či výstřednost. Podobně hodnotí *Avignonské slečny* i Herbert Read, který ve své *Stručné historii moderního umění* píše:

Tento obraz je ve skutečnosti stylišťicky nejjednodušší a Picasso sám jej nikdy nepovažoval za „hotový“.¹⁵

Otázka tudíž zní: jak lze sloučit *tato* tak rozporná hodnocení? Jak vysvětlit rozpor mezi chválou a obdivem autorů, kteří současně vynášejí nad tímž dílem zdrcující kritiku? Že by si protřečlili?

To by byl závěr unáhlený! Zamysleme se nejprve nad tím, zda se jejich chvála a obdiv týkají téže oblasti jako jejich kritika. Všimněme si, že když Picassovo dílo chválí, mluví o jeho originalitě, velkém významu, o tom, že představuje „zásadní obrat“, „začátek nové fáze v dějinách umění“. Mají tím na mysli, že toto dílo mělo rozhodující vliv na další vývoj moderního umění, že jde o radikálně nový způsob zobrazení, o nové řešení vizuálních problémů, o jiné pojetí perspektivy, atp. Dovolávají se zde významu Picassova díla v kontextu dějin moderního umění.

Když na druhé straně dílo kritizují, týká se jejich kritika kompozice, sladění barev, stylistické nesourodosti, tj. estetických vlastností díla. Zatímco první typ posou-

¹⁵ Herbert Read, *A Concise History of Modern Painting*, London, Thames and Hudson, 1959, s. 68.

zení předpokládá znalost dalších konkrétních uměleckých děl v jejich uměleckohistorickém kontextu, druhý typ je založen na vizuálních vlastnostech díla samotného. Oba druhy soudů se týkají *hodnoty* Picassova díla, avšak každý z nich k hodnotě jiné.

Jeden druh soudu (tradičně označovaný jako soud estetický) se vztahuje k *estetické hodnotě*. Je to ten druh soudu, který Beardsley analyzuje pomocí pojmů jednoty, komplexnosti a intenzity. Pojmy estetický soud a estetická hodnota zde nebudu rozebírat, neboť je používám ve standardním slova smyslu, který se neliší od klasického pojetí či toho, jak se dnes běžně tyto termíny užívají. Je zde však ještě další druh soudu, který se vztahuje k jinému druhu hodnoty. To, je-li dílo originální, zda vybočuje z norem tradice, nebo předznamenává „začátek nové éry“, atp., představuje důležité faktory pro jeho posuzování. Tyto faktory jsou však podstatně jiné než ty, o něž se opírá estetický soud. Originalita díla, jeho netradíčnost, případně význam pro vznik nového údobí nemusi mít nic společného s jeho estetickými kvalitami, tj. s mírou jeho jednoty, komplexnosti a intenzity. Taková díla mohou být esteticky dobrá i špatná. Tyto dvě hodnoty se samozřejmě mohou navzájem ovlivňovat. Nicméně jde o dva různé typy hodnot: různé druhy faktorů zde hrají různou roli a jejich míru určují odlišné parametry. To, zda je kompozice vyvážená, barvy sladěny, kontrasty přiměřené, přehnané či nevyrazné, zda je gradace úměrná tématu, má-li dílo správnou dynamičnost, vyjadřuje-li napětí, to jsou činitele určující jeho estetickou hodnotu. Čím bylo dílo inspirováno a čím je inspirovající, do jaké

míry je originální, zda ukazuje nový směr, v čem porušuje tradici, jak byly jeho nové rysy využity a rozvinuty v dalších dílech jiných umělců, to jsou faktory relevantní k posouzení *jiného* druhu hodnoty. Tento druh hodnotících soudů budu nazývat *uměleckým soudem* a hodnotu, ke které se vztahuje, *hodnotou uměleckou*.¹⁶

3.

Umělecká a estetická hodnota

Výše citované soudy soudobých kritiků jsou samozřejmě nejen konzistentní, ale i naprosto srozumitelné. Shodují se v tom, že *Avignonské slěčny* mají i přes své estetické nedostatky pro vývoj moderního umění zásadní význam. Jak píše Elgar a Maillard: „Tento slavný obraz byl důležitý spíše pro to, co v něm bylo předznamenáno, než pro to, čeho v něm bylo dosaženo.“¹⁷ Jinými slovy: zatímco jeho *estetická hodnota* nedosahuje obvyklého Picassova standardu, *umělecká hodnota* je srovnatelná jen s málokterým obrazem tehdejší doby.

V čem tedy umělecká hodnota spočívá? Navrhují následující neformální definici:

Umělecká hodnota obráží:
1. obecný význam inovace exemplifikované dílem pro svět umění¹⁸, a

¹⁷ F. Elgar and R. Maillard, *op. cit.*, p. 58.

¹⁸ Používám zde pojem „svět umění“ ve smyslu, který mu dal Arthur Danto, „The Art World“, *The Journal of Philosophy*, ročník 61, (1964) a který byl dále pro-

¹⁹ Termín „umělecká hodnota“ byl již v odborné literatuře použit, a to i v protikladu s hodnotou estetickou. Pokud vím, nebyl však tento pojem použit v tomtéž významu, jak je definován zde. (Srov. Roman Ingarden, „The Aesthetic and the Artistic Value“, in Harold Osborn (ed.) *Aesthetics*, Oxford, Oxford University Press, 1965; George Dickie, *Evaluating Art*, Philadelphia, Temple University Press, 1988. Rozlišení mezi estetickou a uměleckou hodnotou se u několika autorů objevuje i v české estetice. Opět je však užíváno v jiném významu, než jak je pojímáno zde.

2. potenciál této inovace pro její další esteticko-umělecké využití.

Proč takto složitá formulace? Nelze uměleckou hodnotu jednoduše označit za tvořivost, originalitu či novost jako takovou? Odpověď zní, že originalita či novost samy o sobě nestačí. Kdybychom postříkali plátno namátkou, vybranými barvami a vzniklé skvrny všelijak rozmazali, vzniklo by dílo, jaké ještě nikdo před námi nevytvořil. Přesto by tento ‚originální‘ výtvor uměleckou hodnotu neměl. K tomu by bylo třeba, aby byl obecně, resp. světem umění chápán jako inovace, která nějakým způsobem předkládá řešení aktuálních uměleckých problémů. Inovace musí ukazovat možnosti a otevírat cesty k dalšímu estetickému a uměleckému využití. Picassovy *Avignonské slečny* tuto podmínku splňují. Přes své estetické nedostatky toto dílo v sobě již obsahuje všechny základní prvky kubismu, které následně prokázaly svůj potenciál pro další esteticko-umělecké využití. Byly též skutečně dále zpracovány, rozvedeny a esteticky sladěny v dílech Braqua, Grise, Légera, Delauného, Greize, Metzingera a především v dalších pracích Picassa samého.

Co dále vyplývá z navržené definice umělecké hodnoty? Z její první části je zřejmé, že uměleckou hodnotu

pracován v tzv. institucionální teorii umění Georgen Dickiem: „The Institutional Conception of Art“, in B.R. Tighman (ed.) *Language and Aesthetics*, Kansas, University Press of Kansas, 1971; *Aesthetics: An Introduction*, Pegasus, 1974; *Art and Aesthetics: An Institutional Analysis*, Cornell University Press, 1974; *The Art Circle: A Theory of Art*, New York, 1984.

nelze posoudit jen vizuálním zkoumáním díla samého. Ani ta nejdůkladnější analýza neodhalí, zda dílo přináší významnou inovaci. Inovace není imanentní estetickou vlastností posuzovaného díla, ale složitým vztahem mezi dílem a relevantní třídou předcházejících prací.¹⁹ K posouzení umělecké hodnoty tudíž nestačí dobrý vkus, citlivost a bystré oko. Musíme též něco vědět o jeho významu v kontextu dějin umění.²⁰

Z druhé části definice vyplývá, že umělecká hodnota díla nemůže být spolehlivě určena bez časového odstupu. Abychom ocenili přínos dané inovace, musíme vědět, jak byl její potenciál dále využit. Dílo může být velmi originální ve smyslu radikálního odklonu od přijatých tradic a norem, a přesto může být umělecky bezvýznamné. Některé inovace nikam nevedou. Mnozí ‚umělci‘ tak zůstávají, nepochopeni svou dobou. ‚Jak osídlný může být sarkasmus či ironie naznačené uvozovkami v předchozí větě, však nejlépe ilustruje příklad van Gogha, který za svého života neprodal jediný obraz. Svou dobou skutečně nepochopen byl. Pro následující generace však jen těžko chápeme, jak je možné, že za svého života tak tragicky neuspěl. Odtud by mělo být jasné, že stanovení umělecké hodnoty je do značné míry hodnocením historickým.

¹⁹ Řečeno jazykem formální logiky: uměleckou hodnotu nelze vyjádřit ednomistickou predikací jako vlastnost, ale pouze víceemistnou relací.

²⁰ Toto je další důvod, proč jsou formalistické koncepte uměleckého hodnocení nevyhovující.

Znamená to, že nelze o umělecké hodnotě dnes vytvořeného díla nic smysluplného říci? Není tomu tak zcela. Zaprvé je zde určitá asymetrie mezi pozitivním a negativním posouzením umělecké hodnoty. Nízkou uměleckou hodnotu, vyplývající z nedostatku originality, můžeme identifikovat ihned. Kritik, který poukáže na umělcovo plagiátorství, nepůvodnost či epigonství, je zcela oprávněn k negativnímu soudu o umělecké hodnotě jeho díla.²¹ Problém se týká kladného posouzení umělecké hodnoty nového díla, resp. hodnocení estetického potenciálu inovace, který se ještě plně neprojevil. I zde je však často citlivý teoretik schopen „vidět“ (či spíše vytušit) nové možnosti otevírající cesty k dalšímu estetickému zpracování. Přínos díla pro svět umění může intuitivně pochopit ještě předtím, než se na umělecké scéně jeho vliv skutečně projeví.²² I v těchto případech půjde však o to, čemu Angličané říkají „educated guess“ (inteligentní odhad). Konečný verdikt patří historii. To je zcela přirozené: pozitivní míra umělecké hodnoty díla je do značné míry kontingentní. Závisí na tom, co bude následovat. Proto současná kritika odhalí pozitivní uměleckou hodnotu jen výjimečně. Daleko častěji se stává, že je význam inovace zprvu nepochopen. U Picassových *Avignonských slečen* tomu snad ani nemohlo být jinak. Na základě jediného obrazu, který má navíc závažné estetické nedostatky, lze těžko extrapolovat principy ro-

²¹ Ponechávám zde stranou hodnocení různých postmoderních trendů záměrně odkazujících k dílům minulosti či takzvané „apropriace“.

²² Objevování nových talentů a podporování nadějných umělců je často založeno právě na tomto typu intuitivního odhadu umělecké hodnoty.

ditelno se stýlu a odhadnout jejich estetický potenciál pro následný vývoj umění. Toho byl snad schopen pouze sám Picasso, a i tak šlo v podstatě „pouze“ o určitou vizi, která mohla (ale nemusela) být z historicko-uměleckého hlediska naplněna. Picasso musel namalovat mnoho dalších kubistických obrazů, aby přesvědčil svého prvního následovatele Georgetse Braqua, že má smysl tyto nové principy zobrazení dále rozvíjet.

To, že jsme dnes schopni ocenit uměleckou hodnotu *Avignonských slečen*, tudíž neznamená, že máme lepší vkus či bystřejší oko než Picassovi přátelé. Naše výhoda spočívá v tom, že je můžeme vidět s patřičným časovým odstupem, ve správné historické perspektivě, anebo spíše retrospektivně. Dnes tento obraz vnímáme ve všeobecně známé a kladně hodnocené kategorii kubismu, která se vytvořila a ustálila až po vzniku *Avignonských slečen* společným úsilím Picassa a jeho následovníků.

O této retroaktivní stránce stanovení umělecké hodnoty se můžeme přesvědčit následující „úvahou-kdyby“: Představme si, že by byl Picasso kritikou svých přátel natolik zdeptán, že by zanechal jakýchkoli dalších pokusů o rozpracování nových principů zobrazení, a jeho *Slečny* by tak zůstaly jediným „kubistickým“ dílem. Nikdo by dále tyto principy nerozváděl a dílo samo by nikoho neovlivnilo. Za těchto okolností bychom asi dnes daný obraz považovali spíše za kuriozitu než za jedno z mistrovských děl dvacátého století.

Závislost umělecké hodnoty díla na dalším vývoji umění je také důležitá pro pochopení částých posunů v hodnocení uměleckých děl. S nástupem každé generace do-

cháží k přehodnocování uznávaných uměleckých děl a k znovuoobjevování těch, jež byla předchozími pokoleními opomíjena. Již David Hume, kterého zajímala otázka objektivity estetických soudů,²⁵ si všímá toho, že umělci, kteří byli za svého života slavní, jsou později zapomenuti, a z méně slavných se stanou velikáni. Tyto posuny v posuzování uměleckých děl jsou často uváděny estetiky jako relativisty jako důkaz subjektivní podstaty estetického hodnocení a méně často se vkusu. Jsou prezentováni jako sociologická fakta, jež nemá smysl – z hlediska estetiky – dále analyzovat. Jsou to prostě rozmarný módy. Estetika je pak vnímána jako oblast iracionální a řízená emočními principy, které se vymykají uchopení jakoukoli estetickou teorií.

Tento skeptický přístup je opět důsledkem (být možná nepřímým) monistické doktríny, která klade rovnítko mezi hodnotu uměleckého díla a jeho hodnotu estetickou. Perspektiva estetického dualismu nám oproti tomu nabízí možnost vidět, že i tyto ,posuny vkusu' či ,vrtochy módy' nemusí být zcela náhodné, že mohou mít svou teoreticky uchopitelnou logiku. Předtím než budu tyto ,změny módy' dále komentovat, podívejme se ještě na další příklady posunů v hodnocení umění.

²⁵ David Hume, *Of Standards of Taste and Other Essays*. Ed. C. W. Lenz. New York, Bobbs-Merrill, Library of Liberal Arts, 1965.

4.

Retroaktivní posuny hodnot

Nepochopení uměleckého potenciálu Picassových *Avignonských slečen* není v historii umění ničím výjimečným. Vybočení ze zaběhnutých zobrazovacích konvencí doby se vždy setkávalo s nepochopením a ostře negativní kritikou. Připomeňme si, že jména nově vzniklých stylů měla většinou původně velmi hanlivé konotace. Tak například slovo ,gotický' bylo původně používáno jako synonymum pro ,barbarský', a ,barokní' původně znamenalo něco jako ,pokřivený' či ,špatně zformovaný'. Také názvy ,impressionismus' a ,kubismus' se prvně objevily jako hanlivé přívlastky kritiky, jejichž účelem bylo nový směr zesměšnit.

Jak nesnadné je rozpoznat a ocenit uměleckou hodnotu děl vzniklých v novém stylu, ilustrují sřandály, které provázely první impresionistické výstavy. Dnešnímu milovníku umění se může zdát až neuvěřitelné, že impresionismus, který je dnes považován za zcela přesvědčivý a realistický způsob zobrazení, byl ve své době naprosto nesrozumitelný. I samu Paříž dnes vidíme očí-

ma Toulouse-Lautreka, Moneta, Maneta, Renoira, Sisleyho, Pissarra či Degase. Oceňujeme, čeho dosáhli, neboť obdivujeme, jak věrně a přesně zachytili její jedinečnou atmosféru, takřka samu podstatu její pařížskosti. Jak ale víme, zdaleka tomu tak nebylo v době, kdy poprvé představili svá díla veřejnosti. Ocituji jen jednu recenzi, která je pro tuto dobu typická. Pro deník *Le Figaro* kritik Albert Wolf napsal:

Ulice *Le Pelletier* má skutečně smůlu. Jako by nestačil požár v Opeře. Další pohromou je právě otevřená výstava – údajně výstava obrazů – v galerii Durand-Ruel [...]. Zvrácenost domyšlivosti a šílenství, které tam můžete zhlédnout, jsou vpravdě ořesné. Zkusíte však pannu Pissarrovi vysvětlit, že stromy nejsou fialové a obloha nemá barvu másla, že to, co maluje, nikde neexistuje a žádný inteligentní člověk nemůže takové nesmysly strávit. [...] Můžete pana Degase přivést k rozumu a vysvětlit mu, že v umění jsou věci jako kresba, barva, technika a význam [...] A mohli byste pannu Renoirovi objasnit, že ženské tělo není rancem zahrnujícím masa posetým zelenými a fialovými skvrnami, které ukazují, v jakém stadiu rozkladu se maso nachází.²⁴

Albert Wolf nebyl v téže situaci jako Picassovi přátelé, kteří byli postaveni před jediné dílo svého druhu. Citovaná pasáž pochází z recenze druhé impresionistické výstavy. Wolf měl tedy předtím možnost zhlédnout již

²⁴ Albert Wolf, *Le Figaro* 3. dubna 1876.

Auguste Renoir,
*Akt ozářený
sluncem*,
asi 1876,
Louvre, Paříž.



řadu impresionistických obrazů, na jejichž základě by si býval mohl zformovat pojetí nového uměleckého stylu. Přesto, stejně jako Picassovi přátelé, „nebyl schopen vidět žádný důvod pro tento odklon“. Také on „nic nepochopil.“

Všimněme si též toho, že Wolf nepoukazuje na žádné *estetické* nedostatky vystavených impresionistických prací. Kritizuje je jako nesprávná či nesmyslná zobrazení,

kteřá se přičií dobovým zvyklostem. Byl natolik zaskočen porušením klasicckých norem zobrazení, že nebyl schopen vidět, jak by tyto „zvrácenosti domyšlivosti a šílenství“ mohly být esteticky rozvinnuty. Nedovolával se jejich estetických aspektů, protože nechápal jejich umělecký význam – nově se rodící zásady impresionistické estetiky. Samozřejmě existovali i lidé (i když to zprvu většínou byli sami impresionisté), kteří již viděli estetický potenciál principů rozložení objektů na fragmentální talay šitéce s paletou čistých prismatických barev zdůrazňujících zvláštnost dané chvíle a účinek měnícího se světa.

Navzdory prvním negativním reakcím kritiky padly myšlenky impresionistů na úrodnou půdu. Atmosféra umělecké obce tehdejší Paříže byla značně neklidná. Ti nejlepší umělci již jasně cítili, že tradice akademického klasicismu se vyčerpala, i to, že hnutí realistů, vedených Gustavem Courbetem, je od samého počátku ohroženo vývojem techniky fotografického zobrazení. Tento neklid a ideový kvas byl však do značné míry omezen na tehdejší avantgardní kruhy. Širší veřejnosti nějaký čas trvalo, než uměleckou hodnotu impresionistického novátorství uznala. Nový „ismus“ se musel nejprve konsolidovat produkcí dalších a dalších děl téhož stylu. Jakmile si však veřejnost na tyto nové principy zvykla, začala též chápat jejich estetický dopad, začala obdivovat krásu impresionismu, či impresionistickou krásu. Koncem devatenáctého století měli již impresionisté své místo v *Louvre* a dnes se jejich díla v aukčních síních prodávají lépe než díla starých mistrů.

Všimněme si též toho, že jakmile se umělecká hodnota impresionistických nových postupů dosatečně upevnila plnou realizací svého estetického potenciálu, začala být i díla jejich „předchůdců“ viděna v jiném světle. Zvýšený zájem o díla Constabla, Corota, Courbeto, Delacroixova, Turnera či Whistlerova je dle zde načrtnuté teorie alespoň zčásti důsledkem toho, že jsou zpětně považováni za „impressionisty, kteří předekli svou dobu“.

Vezměme například dílo Williama Turnera (1775–1851)²⁵. Proč je Turnerovi, který byl za svého života zcela přehlížen, věnován celý sál londýnské Tate Gallery? Částečnou odpověď najdeme porovnáním jeho obrazů s plátny průkopníků francouzského impresionismu. Vezměme například Turnerův obraz *Děšť, mlha, rychlost* z roku 1844 a plátno Clauda Moneta nazvané *Dojem, vycházející slunce* z roku 1872.²⁶

Přestože Turner vychází z romantismu, jeho vidění světa se dnes jeví jako zcela impresionistické.

Podobná přehodnocování děl, která jsou z odstupem času viděna jako „předchůdcovská“, jsou součástí uznání každého uměleckého směru. Jakmile začne být nový umělecký styl či hnutí všeobecně uznáváno či obdivová-

²⁵ „Byl to podivný, uzavřený člověk; na sklonku života žil osaměle a zemieli neznámý, pod cizím jménem, v malém domku na břehu Temže, kam shromáždil většinu svých obrazů, jež hodlal odkázat své vlasti“, píše o Turnerovi José Pijoan ve svých *Dějínách umění*, Praha, Bailos, 2000, díl 8, s. 84.

²⁶ Byli to právě tento Monetův obraz, jehož francouzský název *Impression, soleil levant* dal podnět kritikovi Louisi Laroyovi k tomu, aby v revu *Charivari* (25. dubna 1874) posměšně označil tvůrce nového stylu za „impressionisty“.



William Turner, *Děsí, mlha, rychlost*, 1844, National Gallery, Londýn.

no, hledají se zpětně jeho prvky i v předchozích obdobích. Jako současný příklad lze uvést Marcela Duchampa, který se stává čím dále tím více klíčovým umělcem dvacátého století v přímé závislosti na tom, jak je různými postmoderními směry citován coby jejich duchovní otec.

Zajímavé jsou také zásadní změny v posuzování díla El Greca, které relativisté často uvádějí jako příklad rozmarů módy, jež nemají žádný racionální základ. El Greco byl ve své době velkým mistrem. V osmnáctém



Claude Monet, *Dojem, vycházející slunce*, 1872, Musée Marmottan, Paříž

a devatenáctém století však byl považován za umělce druhé či třetí kategorie. Až na začátku dvacátého století se opět začíná těšit většímu zájmu. Z hlediska estetického dualismu mají tyto změny svou logiku. El Grecoovy svíslé prodloužené figury i prostor a experimentování s ‚kritičavými‘ barvami nemohly být považovány za významné inovace s estetickým potenciálem pro svět umění devatenáctého století, ovládaného ideologií francouzského akademismu. Z hlediska akademických standardů působily El Grecovy odchylky od zaběhnutých norem



El Greco,
Zmrtvýchvstání,
1605–1610,
Museo del
Prado, Madrid.

jako umělecká nekompetentnost. Umělecká hodnota El Grecových prací tak existovala pouze ve své potenciální (nenaplněné) formě, neboť tento potenciál byl pro umění druhého císařství zcela nepodstatný a neupotřebitelný. Jakmile se však přihlásila ke slovu různá modernistická hnutí, El Grecoovo novátorství začalo být nahliženo z jiného zorného úhlu a díky tomu mohlo být opět relevantní. Expresivní potenciál jeho deformací a originálních barevných kombinací byly konečně plně doceněny. El Greco se stal důležitým zdrojem inspirace. Estetické normy modernismu z něj zpětně udělaly moderního umělce.

To, co se nám začíná rýsovat, je obraz dynamické a dialektické podstaty umění a jeho historie. Můžeme vidět, že přehodnocení a změny vkusu mohou mít svůj *raison d'être* a nemusí tedy být považovány za iracionální či svévolné preference, které potvrzují subjektivistické či relativistické pojetí estetického hodnocení.

5.

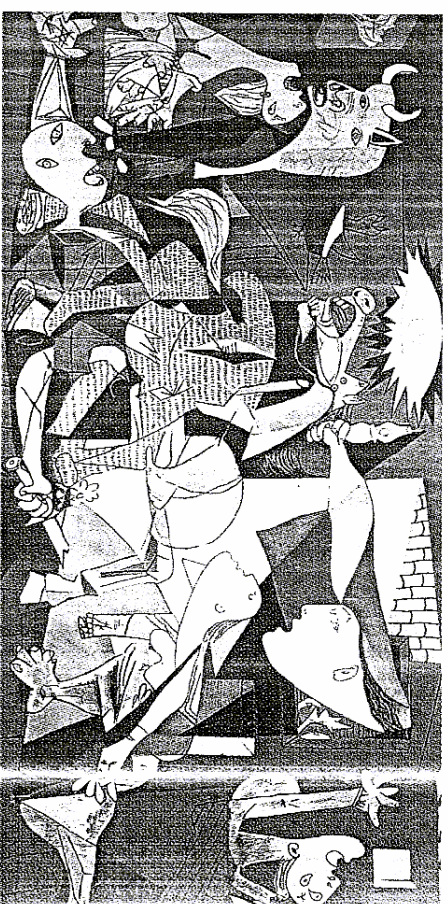
Dimenze umělecké hodnoty

Zásadní otevřenost umělecké hodnoty a její závislost na historii umění si z poněkud jiného úhlu můžeme ukázat na kubismu. Jako umělecký směr je sice víceméně uzavřenou kapitolou dějin moderního umění,²⁷ jeho pojetí formy a prostoru je však dodnes živé. Vliv kubismu je též patrný v mnoha pozdějších Picassových dílech, která již kubistická nejsou. Například v jeho dalším slavném obraze *Guernica*, který vznikl třicet let po *Avignonských slečnách*. John Golding o něm píše: „Tak, jako je jasné, že *Guernica* není kubistický obraz, je právě tak zřejmé, že by bez kubismu vzniknout nemohl.“²⁸

Guernica je považována za mistrovské dílo díky své výrazové síle. Tato monumentální malba je zároveň i velmi originální. Nepředstavuje však počátek nového stylu; její originalita spočívá pouze ve specifické kombinaci prvků, které Picasso použil ve svých předchozích

²⁷ Historikové umění datují kubismus od roku 1907 do konce první světové války.

²⁸ *Op. cit.*, s. 186.



Pablo Picasso, *Guernica*, 1937, Museo del Prado, Madrid.

dílech. Umělecká hodnota *Guerniky* proto nedosahuje umělecké hodnoty *Avignonských slečen*, předejí je však svou hodnotou estetickou – je to prostě lépe namalovaný obraz.²⁹ Říká-li Elgar a Mailland o *Avignonských slečnách*, že „tento slavný obraz byl důležitý spíše pro to, (o předznamenal, než proto, čeho dosáhl“, pak o *Guernice* platí opak: je důležitá pro to, čeho v ní bylo dosaženo, spíše než pro to, co předznamenala.

Umělecká hodnota *Avignonských slečen* nespočívá pouze v tom, že jsou zde uplatněny zásady analytického kubismu. Dalším umocňujícím faktorem je, že kubismus ovlivnil nejen další jednotlivé umělce, ale i řadu „-ismů“ – celých uměleckých hnutí. Z umělců, kteří kubisty nebyli, ale byli kubismem ovlivněni, lze jmenovat

²⁹ Žádný kritik nikdy žádné estetické nedostatky *Guernice* nevytknul.



Ernst Ludwig Kirchner, *Divka na modré pohovce*, 1907–1910, Minneapolis Institute of Art.

například malíře Ludwiga Kirchnera, Henriho Matisse, Alexeje von Jawlenského, Umberta Boccioniho aj.; co se sochařů týče, vybaví se nám Constantin Brâncuși, Osip Zadkin, Jacob Epstein, Marino Marini či Alexander Archipenko.

Jejich díla, která mají vysokou uměleckou hodnotu sama o sobě, tak uměleckou hodnotu Picassových *Avignonských slečen* dále posilují, přestože jimi nejsou přímo

inspirována. Dalším faktorem, který umocňuje i měleckou hodnotu tohoto díla, je to, že vliv kubismu je patrný téměř v každém modernistickém směru, který se vyvinul po první světové válce. U německého expressionismu a italského futurismu je to naprosto zřejmé; u jiných směrů je tento vliv méně přímočarý. Jistou váhu má i to, jak mnozí historikové tvrdí, že kubismus připravil půdu pro abstraktní malbu.

Další umocnění umělecké hodnoty Picassových *Avignonských slečen* spočívá v tom, že principy exentrické, avšak tímto dlem přesahují hranice jednoho uměleckého žánru. Vliv kubismu je patrný nejen v malířství a sochařství, ale i v architektuře, průmyslovém designu, nábytkářství a scénografii.

Lze předpokládat, že kubismus i *Avignonské slečny* mají své místo v historii již zajištěno. Protože historie umění však ještě neskončila (pomineme-li prognózu arthura Dantoa³⁰) a stanovení umělecké hodnoty je ze své podstaty retrospektivní, není tato otázka nikdy jednou a pro vždy uzavřena: určení míry umělecké hodnoty zůstává v principu vždy otevřené. Ke stejnému závěru dochází John Golding, který v opácném sledu píše:

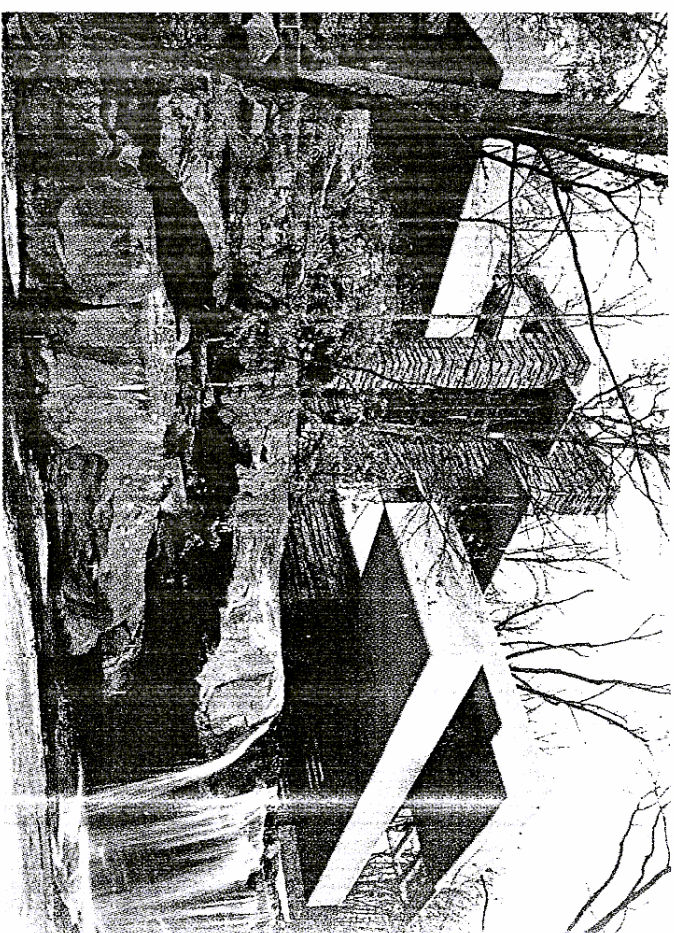
Je velmi obtížné, ne-li nemožné objektivně zhodnotit roli kubismu v dějinách umění, neboť kubismus je stále živý a jeho vliv je dodnes všude patrný: zvláště v malířství a v sochařství, ale i v architektuře, v užitém a komerčním umění, i když ne tak přímo a zjevně. Nicméně není pochyb,

³⁰ Arthur Danto, „Konec umění“, *Estetika*, ročník XXXV, č. 1 (1998) s. 1–18.

že i budoucím historikům se bude kubismus jevit jako zásadní zvrát ve vývoji západního umění, jako revoluce, která je ve svých důsledcích srovnatelná s těmi, které znamenaly směr evropského umění, a jež dala vzniknout řadě děl, jež jsou souměřitelná s mistrovskými díly minulosti.³¹

Dalším dokladem interdisciplinární dimenze umělecké hodnoty je Piet Mondrian, jehož plátina mohou též sloužit jako příklad nepřijatelnosti estetického monismu. Kdyby měla být hodnota jeho obrazů posuzována pouze z hlediska jejich estetické kvality, těžko bychom mohli vysvětlit, proč je Mondrian považován za tak významného umělce. Jeho školní práce, které dnes kromě historiků umění téměř nikdo nezná, jsou esteticky bohatší než abstraktní geometrická plátina, která ho později proslavila. Kdyby hodnota těchto pláten spočívala pouze v jejich hodnotě estetické, zákonitě by musela vyvstat otázka, čím se tak zásadně liší od mnoha dnes sériově vyráběných ubrusů či utěrek na nádobí. Jeho obrazy jsou sice kompozičně vzorně vyváženy, postrádají však komplexnost a expresivní potenciál. Jejich hodnota spočívá téměř výlučně v jejich hodnotě umělecké. Kromě toho, že může být – spolu s Kandinským, Malevičem a Kupkou – považován za zakladatele abstraktní malby, exemplifikují jeho plátina též principy a vzory, které se uplatnily v průmyslovém designu, v nábytkářství (Theo van Doesburg) a ve funkcionalistické architektuře (Bauhaus), která se brzy rozšířila po celém světě. Mondrianovy čisté

³¹ *Op. cit.*, s. 186–7.



Frank Lloyd Wright, Kaufmanova vila, 1936, Bear Run, Pensylvánie.

prizmatické barvy a plochy definované přímkami svírajícími mezi sebou pravý úhel vytvářely též tvary a vzory, které jako by byly stvořeny pro urbanistické využití. Trojrozměrnou aplikaci Mondrianových principů můžeme též vidět na slavné Kaufmanově vile (známé též po ljiném „Vodopád“) Franka Lloyda Wrighta, která je považována za mistrovské dílo moderní architektury.

Lze tudíž říci, že přestože je z estetického hlediska daleko zajímavější Kandinskij, Mondrian jej předčí svou uměleckou hodnotou.



Piet Mondrian, *Obraz II*, 1921–1925, sbírka Maxe Billa, Curych.

Vysokou míru umělecké hodnoty lze připsat i dílům mnoha umělců v období, kdy originalita nebyla považována za nedílnou součást uměleckého projevu a kdy sám pojem umění měl jiné konotace, než jak jej chápeme dnes. V době byzantské, v období gotiky i renesance, kdy výtvarné umění sloužilo téměř výlučně zájmům cír-



Vasilij Kandinskij, *Imprese V (Park)*, 1911, soukromá sbírka

ke, nebyla jeho dominantní funkcí estetická, ale funkce didakticko-ideologická – zprostředkování biblických příběhů negramotným masám. I zde lze však poukázat na významné umělecké inovace, které můžeme považovat za vysoce hodnototvorné. Například objev principů perspektivy v raném období *Quattrocenta*, který měl zásadní vliv na následný vývoj malířství. Umělecká hodnota této inovace spočívá v rozvinutí jejího estetického potenciálu, který sloužil jako jedna ze závazných norem pro zobrazování po dalších více než pět set let. I odklon od závaznosti těchto principů, který přichází

až se Cézannem, je možno chápat jako potvrzení umělecké hodnoty zavedení perspektivy, neboť význam porušení této normy lze zhodnotit pouze na pozadí normy samé.

Avignonské slečny nejsou zdaleka jediným slavným obrazem se závažnými estetickými nedostatky. *Snídaně v trávě* od Édouarda Maneta je podobným případem. Tento obraz je slavný nikoli proto, že v roce 1865 způsobil skandál v *Salonu odmítnutých* – ten byl již zapomenut. V knihách o historii moderního umění má výsadní postavení, protože je považován za první významný odklon od tradice klasicismu a za první obraz, který vyhláší principy modernismu. Stěží lze najít knihu o moderním umění, v které by *Snídaně v trávě* chyběla. Z estetického hlediska však nejde o dílo vysokých kvalit. Podobně jako u *Avignonských slečen* jsou i zde estetické nedostatky naprosto zřejmé: postavy jsou nepřirozené, a krajina, do níž jsou zasazeny, je špatně namalována. Významný americký historik umění James Ackerman o tomto obraze píše:

Manetovi se moc nechtělo malovat venku. Jeho pole a lesy jsou na mnoha místech fádni a nerozhodně namalované a jeho postavy nevypadají, že by kdy opustily atelier, ani že by v něm pobývaly v tutéž dobu [...]: exaltovaný obsah není odpovídajícím způsobem podpořen formou.³²

³² James Ackerman, „On Judging Art without Absolutes“, *Critical Inquiry*, ročník 5, č. 3 (1979), s. 456–7.

Ackerman tak možná dává v jistém (estetickém) smyslu za pravdu rozhořčenému milovníku umění, který v roce 1863 napsal do *Gazette de France*: „Pan Manet má předpoklady k tomu, aby ho odmítla kterákoli porota na světě.“³³ Bylo by možné uvést další příklady slavných děl, která vykazují estetické nedostatky. Umělecká hodnota prostě často převažuje nad hodnotou estetickou, a to zvláště v případě moderního umění. Modernismus, který zavedl pojem avantgardy, kladl na inovaci obzvláště silný důraz. V každém modernistickém směru byli více ceněni ti, kdo razili cestu, i pokud jejich díla nebyla dokonale ztvárněna, než pozdější autoři dokonalejších děl, která již byla vytvořena s nahromaděnou zkušeností předchozích experimentů.³⁴

Tato koncepce hodnocení uměleckého díla však nepřichází až s modernismem. Sir Ernst Gombrich poukazuje na to, že již Pily pojímal historii malby a sochařství jako „historii invencí, kde byli jednotliví umělci hodnoceni dle toho, čeho v tomto ohledu dosáhli: Polygnóthus byl prvním malířem, který zobrazoval tváře s otevřenými ústy, takže bylo vidět jejich zuby; sochař Pýthagorás byl první, kdo ztvárnil žily a šlachy, a malíř Nikiás se zabýval světlelem a stínem.“³⁵ Podobným způsobem rozlišuje Vasari, který mapuje historii umění v Itálii od třináctého do šestnáctého století, mezi umělci, kteří „razi-

³³ Citováno z José Pijoan, *op. cit.*, s. 243.

³⁴ Všimněme si, že tato vyzrálejší a esteticky dokonalejší díla se často do antologie ani nedostanou a jsou veřejnosti méně známa. To ukazuje, že estetická dokonalost sama o sobě, bez originality, dnes mnoho neznamená.

³⁵ Ernst Gombrich, *Art and Illusion*, Oxford, Pheidon, 1960, s. 9.



Édouard Manet: *Snídaně v trávě*, 1862, Louvre, Paříž.

li cestu“, a mezi těmi, kteří zdokonalovali to, s čím přišli jiní. Gombrich cituje pasáž, kde Vasari oceňuje dílo malíře Stefana, nikoli pro jeho estetické kvality, ale (řeceno naší terminologií) pro jeho kvality umělecké.

Jeho perspektivní zkratky jsou sice nesprávné [...], což lze vysvětlit jejich náročností, nicméně si jako první, kdo se tyto problémy snažil řešit, zaslouží většího uznání a slávy než ti, kdo následovali v jeho šlepičích spótřádanějším a vyrovnanějším stylem.³⁶

³⁶ Tamtéž, s. 9.

Vasarho hodnocení Stefana má stejnou logickou formu jako závěry Goldinga, Elgara, Maillarda a Reada o Picassových *Avignonských slečnách*: přestože má dílo závazně estetické nedostatky, jeho vysoká umělecká hodnota jej činí i v porovnání s mnoha esteticky dokonalými díly významnějším. Nutnost rozlišení mezi estetickou a uměleckou hodnotou tudíž překračuje potřeby chápání modernismu.

Podívejme se ještě jednou na případ *Avignonských slečen*. Co se s nimi po návštěvě Picassových přátel v jeho ateliéru stalo? Picasso, jenž byl údajně jejich negativní reakcí značně deprimován, už na nedokončeném obraze dále nepracoval. Plátno sroloval a roli postavil do kouta, kde stálo zapomenuto po mnoho let. Kahnweiler projevil o obraz zájem, ale Picasso jej odmítl prodat. Jeho opětovnému naléhání ustoupil až o dvacet let později a obraz byl poprvé veřejně vystaven až v roce 1937, třicet let po svém vzniku.

Vyvstává zde několik otázek. Proč Picasso odmítl obraz prodat? Víme, že s ním nebyl zdaleka spokojen; byl vlastně nedokoučený. Mohli bychom tedy říci, že nechtěl *Avignonské slečny* pustit do světa a vystavit se tak kritice estetických nedostatků, kterých si byl patrně vědom. Pak ale vyvstává druhá otázka, proč obraz nedokončil? Proč nepřemaloval to, co považoval za nevyhovující, a nedokončil obraz tak, aby s ním byl sám spokojen?³⁷ A je zde

³⁷ Když se Kahnweiler začal o koupi obrazu zajímat, Picasso měl již techniku kubistické malby dokonale zvládnutí; namaloval již mnoho dalších kubistických obrazů, kterým nelze z estetického hlediska nic vytknout. „Opravit *Avignonské slečny*“ by pro něj tedy nebyl problém.

i třetí nejasnost: proč nakonec obraz prodal, takový jaký byl, se všemi jeho nedostatky?

Z tradičního, monistického pohledu se Picassovo jednání může jevit jako iracionální. Z hlediska estetického dualismu však má svou logiku.

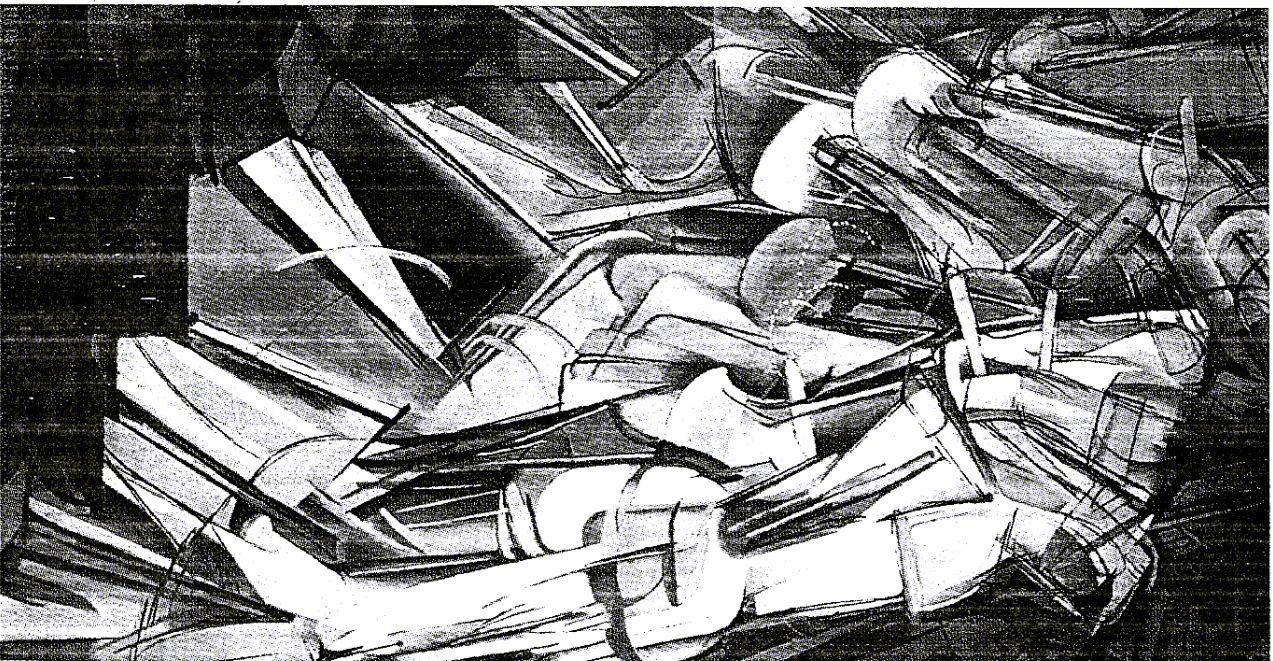
Začneme s druhou otázkou. Kdyby Picasso *Avignonské slečny* domaloval (či přemaloval), řekneme v roce 1914, kdy kubismus byl již uznávaným uměleckým stylem, mohl by sice zvýšit (či ,opravit') jejich hodnotu *estetičtíckou*, anuloval by však jejich hodnotu *uměleckou*.³⁸ Dokončené (či ,opravené') *Avignonské slečny* by pak už nebyly obrazem z roku 1907, ale z roku 1914. Důsledkem toho by byly viděny jako dílo, které šlo již proslapanou cestou, a ne jako dílo, které tuto cestu samo razilo. Co se první otázky týče, kdyby Picasso souhlasil s vystavením díla, které považoval za nedokončené, na jedné z prvních kubistických výstav (řekneme v roce 1908), nepřispěl by ke kladnému přijetí nového stylu – mohl by jej naopak ohrozit. Protože jsou estetické nedostatky *Avignonských slečen* (zmatená kompozice, stylová nesourodost, neladící barvy) skutečné, jejich vystavení by mohlo mít nepřiznivý vliv na kritiku, která tehdy již pomalu začínala vidět estetický potenciál, který kubismus obsahoval. I odpověď na třetí otázku má svou logiku. Když byly *Avignonské slečny* v roce 1937, tedy v době, kdy kubismus byl již všeobecně uznáván jako důležitý umělecký směr, poprvé veřejně vystaveny, jejich estetice-

ké nedostatky se staly nepodstatnými – právě tak jako jsou nepodstatné dnes. Důležité bylo a nadále zůstává to, že tento obraz z roku 1907 mohl být vnímán jako zásadní obrat v historii výtvarného umění dvacátého století. Picasso tedy jednal (alespoň z našeho hlediska) racionálně.

Uvedme ještě jeden příklad. V roce 1912 byl obraz Marcela Duchampa *Akt sestupující se schodů* odměnit porotou *Salonu nezávislých*, kde převažovali kubisté. O rok později se tento obraz stal senzací slavné newyorské *Armory Show*. Z perspektivy estetického monismu by musela být alespoň jedna z těchto reakcí považována za chybnou. Problém však nevyvstane, pokud si uvědomíme, že estetická kvalita není jediným měřítkem hodnocení uměleckého díla. Přířázká porota (správně) odmítla Duchampův obraz pro výstavu reprezentující kubistické umění – nebyl jednoznačně kubistický. Cílem výstavy totiž bylo dosáhnout uznání pro nový umělecký směr (a jeho uměleckou hodnotu). Duchampův *Akt* skutečně není reprezentativním dílem čistého kubismu. Jde spíše o syntézu některých kubistických prvků s principy futurismu. *Akt sestupující se schodů* však dobře vyhovoval účelům *Armory Show*, která měla představit ideje evropského modernismu americkému publiku.

To, že estetická hodnota není jediným kritériem pro výběr uměleckých děl, ví dobře každý kurátor. Dobré výstavy představují nejen díla vysoké estetické kvality, ale také vývojové linie, různé vlivy a dobový kontext. Nedostatečně zohlednění faktorů, které se váží na uměleckou hodnotu, má často za následek, že výstavy, které

³⁸ To je též pravděpodobně jedním z důvodů, proč se nám přičí myšlenka ,opravovat' či ,vylépsšovat' umělecká díla minulosti.



Marcel
Duchamp, Akt
sestupující
se schodů,
1912,
Museum
of Art,
Filadelfie.

se soustředují pouze na kvalitu estetickou, bývají považovány za bezkonceptní.

Poslední poznámka se týká datování uměleckých děl. Estetický monismus nevysvětluje, proč umělci svá díla datují a proč nás datování zajímá. Formalisté výslovně tvrdí, že jakýkoli odkaz týkající se dějin vzniku díla je pro jeho hodnocení nepodstatný. Formalistická estetika je dnešní filozofií umění odmítána, její odpůrci však většinou nevysvětlují, v čem spočívá *raison d'être* datování uměleckých děl, proč je datum v rohu obrazu důležitou informací pro jeho posouzení. Z hlediska hodnotového dualismu je však odpověď nasnadě. Divák postává před obrazem a zkoumá jeho estetické kvality. Pak přistoupí blíže, aby se podíval, kdy byl namalován. Jen tak může dílo posoudit z hlediska toho, čeho zde bylo umělecky dosaženo. Datum nám umožňuje zamyslet se nad vlivy, kterým byl umělec vystaven a které se mohou v díle projevat, všimnout si rysů, jež naopak mohly ovlivnit díla pozdější, a vidět tak dílo v celé komplexní škále jeho dobového kontextu. To vše je zcela evidentně neodmyslitelnou součástí hodnocení uměleckého díla.

6.

Vzájemné relace hodnot

Jaká je relativní váha umělecké a estetické hodnoty a jaký by měl být jejich poměr? Toto je těžká otázka. Odpověď na ni je navíc, jak záhy uvidíme, nevyhnutelně spojena s ideologickými úvahami o smyslu umění a jeho poslání. Osobně mám za to, že ideálně by mělo umělecké dílo maximalizovat jak hodnotu estetickou, tak hodnotu uměleckou. Tento požadavek splňuje například Rembrandt. Dodnes nás fascinuje nejen svým zásadním novátorstvím v utváření prostoru pomocí souhry koncentrovaného světla se stupňujícími se stíny (jež mělo trvalý vliv na další vývoj malířství), ale též tím, jak své inovace dovedl k estetické dokonalosti. Totéž platí o Dürrerovi, Carravagioví, Michelangelovi, Leonardovi, Vermeerovi, Rubensovi a dalších starých mistrch. Cézanne, Gauguin, van Gogh, Pissaro, Degas, Picasso, Matisse či Modigliani mohou sloužit jako pozdější příklady. Ne všichni významní umělci však dosahují nejvyšší míry obou hodnot a pro kurátory a redaktory uměleckých antologií je mnohdy obtížné najít ten správný poměr mezi

relativní vahou estetické a umělecké hodnoty. Je zřejmé, že neexistuje žádná obecně platná formule, která by relativní váhu obou faktorů jednou a provždy stanovila. Z historie umění se můžeme poučit, že v různých obdobích byl poměr mezi oběma hodnotami různě akcentován. Uvedu zde pouze dvě období, která se k této otázce staví diametrálně rozdílně.

Akademismus devatenáctého století spojoval jednoznačný důraz na estetickou kvalitu (chápanou podle dobových norem) s naprostou lhostejností, ne-li antagónismem, k uměleckému novátorství.

Akademičtí malíři se zjevně nesnažili o nějaký posun přijatých estetických norem. Byli přesvědčeni, že již vědí, co je to krása: to, co lze spatřit v obrazech Eavida a Ingrese. Čím více se dílo blížílo tomuto ideálu, tím bylo krásnější. A naopak, cokoli vybočilo z estetické normy tohoto mimetického paradigmatu, bylo nežádoucí.

Z dnešního hlediska se tento důraz na estetický aspekt na úkor hodnoty umělecké nejeví jako příliš šťastný a jmená kdysi slavných akademických malířů jsou čím dál zapomenuta. Pouze historikové umění dnes ví, k čemu byl Alexandre Cabanel (1823–1889), který byl považován za největšího malíře své doby. Jeho *Zrození Venuse* zakoupil Napoleon III. a po jeho smrti přešel obraz do sbírky *Louvre*. Dnes se *Zrození Venuse* mnohým jeví jako kýč.³⁹

³⁹ Clement Greenberg zachází až tak daleko, že za kýč označuje veškeré akademické umění: „Je naprosto zřejmé, že kýč je akademický a naopak, všechno, co je akademické je kýč“ („Avant-Garde and Kitsch“, *Partisan Review* sv. 1, ročník VI, č. 5, Autumn 1939; český – „Avantgarda a kýč“, *Labýrint revue*, č. 7–8, ročník 2000.)



Jacques-Louis David, *Bonaparte při přechodu Alp*, 1800, Musée Malmaison.

Soudobý *Zeitgeist* jde zjevně opačným směrem. Důraz je téměř výlučně kladen na novátorství a experiment a estetické aspekty ustupují do pozadí. Inovace se stala

absolutní hodnotou, synonymem pro umělecký pokrok. Jazyk umělecké kritiky je čím dál tím popisnější, normativní pasáže či pojmy jsou výjimkou. Tento trend lze vystopovat zpět k dadaismu a k Duchampově slavné *Fountaině*. Nicméně revolta proti nadvládě estetické normy, tradičně spjaté s pojmem krásy, dosáhla svého vrcholu s hnutími jako např. „*bad painting*“ nebo „*arte povera*“, která hlásala, že negativní estetická hodnota n už je být též viděna jako pozitivní umělecký počín.

Nejkrajnějším projevem tohoto trendu je konceptuální umění, které se snažilo zcela potlačit všechny estetické aspekty uměleckého díla. Zatímco člen „*bad painting*“ a „*arte povera*“ bylo rozvrátit estetickou hodnotu, konceptualisté se jí snažili zcela potlačit tím, že vyloučí estetický objekt jako takový. Jak říká jeden z vůdčích teoretiků konceptualismu Joseph Kosuth: „Konceptuální umělec se nezabývá formou, výrazem či ‚morfologií‘, ale formulací propozic a tvrzení“. Anebo, řečeno slovy Ursuly Meyerové:

Zrušení uměleckého objektu, které je typické pro konceptuální umění, zcela vyloučilo potřeby „stylu“, „kvality“ a „permanence“ – nezbytné modality tradičního umění [...]. Z hlediska konceptualismu jsou materiální vlastnosti a estetické kvality nepodstatné a vlastně zbytečné.⁴⁰

V tomto duchu například britský konceptuální umělec Keith Arnat vystavil sám sebe „jako svůj nejlepší a nejautentičtější výtvor“, když se postavil do prostřed

⁴⁰ Ursula Meyer, *Conceptual Art*, New York, Praeger, 1977, s. 12.



Alexandre Cabanel, *Zrození Venúše*, 1863, Musée d'Orsay, Paříž.

galerie s tabulkou nadepsanou: „Jsem skutečný umělec“, a Claes Oldenburg vykopal v newyorském Central parku jámu, kterou pak opět zasypal. Harold Rosenberg k tomu poznamenává:

Kritika výtvorů tohoto sebeopírajícího uměleckého směru jako vizuálně nudných či nezajímavých může vyvolat pouze odpověď, že na vizuálních vlastnostech objektů nezáleží, neboť posláním umění v dnešní době není vyvolat smyslovou libost, nýbrž poukázat na základní zkoumání reality.⁴¹

⁴¹ Harold Rosenberg, *The De-Definition of Art*, New York, Collier, 1973, s. 35.

Jednostranný důraz akademismu na hodnotu estetickou na úkor hodnoty umělecké se z dlouhodobého hlediska ukázal jako nešťastný. Přirozeně vyvstává otázka, jak bude s příslušným časovým odstupem posuzován opačný extrém konceptualistů. Na odpověď si samozřejmě budeme muset počkat. Někteří kritikové však již dnes považují tuto opačnou jednostrannost za kontraproductivní. T. S. Harskamp například soudí:

Vylučný požadavek být současný, který se často zvrhne v kult všeho nového, je pro uměleckou představivost právě tak zhoubný, jako když se bezpodmínečně podvojíme autoritě tradice.⁴²

Postulát, že umělecké dílo by mělo maximalizovat jak hodnotu estetickou, tak hodnotu uměleckou, lze doplnit omezujícím požadavkem, že určité minimum každé z těchto hodnot je nezbytnou podmínkou pro to, aby byl objekt vůbec považován za umělecké dílo. Kvalitní fotografická reprodukce má všechny estetické vlastnosti a tudíž i estetickou hodnotu obrazu, který reprodukuje. Její umělecká hodnota je však nulová. Proto také reprodukce nepovažujeme za umělecká díla.

Existují i objekty s opačnou polaritou – kombinující vysokou hodnotu uměleckou s nulovou hodnotou estetickou? Napadají mne jako příklad umělecké manifesty propagující nová pojetí rodících se stylů. Manifesty

⁴² J. T. Harskamp, „Contemporaneity, Avant-Garde“, *British Journal of Aesthetics*, ročník 20 (1980), s. 214.

mnohdy popisují principy nových uměleckých směrů, čímž často zprostředkovávají jejich uměleckou hodnotu. Protože však postrádají hodnotu estetickou (pomíname-li jejich možnou hodnotu literární), nejsou ani ony považovány za umělecká díla.

7.

Několik dalších ilustrací

V předchozích kapitolách byla nutnost rozlišení mezi estetickou a uměleckou hodnotou doložena příklady z historie výtvarného umění. Pokud však zásady estetického dualismu platí pro vizuální umění, měly by být použitelné i pro ostatní umělecké žánry. Neformální definice umělecké hodnoty koneckonců k vizuálnímu umění jmenovitě neodkazuje. Nebudu zde proto dokumentovat základní princip obecného rozlišení mezi uměleckou a estetickou hodnotou na příkladech z jiných uměleckých disciplín, ale uvedu pouze některé z aspektů tohoto rozlišení. Vezměme nejprve několik příkladů z hudby, které jsou dobrým důkazem toho, jak rozvíjení estetického potenciálu inovací zpětně zvyšuje uměleckou hodnotu.⁴³

První příklad se týká počátků vývoje opery, tj., přelomu šestnáctého a sedmnáctého století v pozdně rene-

⁴³ Za většínu následujících příkladů vděčím rozhovorům s prof. Ruth HaCohenovou z Hebrejské univerzity v Jeruzalémě. Netřeba dodávat, že není zodpovědná za jakékoli možné chyby.