

Han van Meegeren: *Večeře v Emmauších*, 1937, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam.

z *Burlington Magazine for Connoisseurs*, nejprestižnějšího periodika pro dějiny umění. Obraz však není mistrovským dílem Jana Vermeera z Delftu. Je to padělek průměrného holandského malíře Hana van Meegerena.

## 1.

### Několik poznámek k historii padělků

Historie padělků je stará téměř jako umění samo. Frank Arnau píše, že „již v době císaře Nerona falšoval římský sochař Zenodorus sochy Řeka Kalamida“.<sup>2</sup> Existují i dřívější zprávy, podle kterých antický Ohedias, autor *Athény Parthenos* a *Olympského Dia*, autorizoval sochu svého milovaného žáka Agarcita, aby mu pomohl najít kupce. Je také známo, že Archimédés použil svého *Pojednání o plovoucích tělesech* k určení specifické váhy královské koruny syrákúského krále Hieróna II., aby mu dokázal, že byla padělána.

Zmínky o padělcích obrazů jsou pozdějšího data. Historik Pietro Sumonte zaznamenává v roce 1528, že neapolský malíř Colantonio, který tvořil v polovině patnáctého století, mistrně napodoboval v té době velmi oblíbené vlámské malíře:

<sup>2</sup> Frank Arnau, *Kunst der Falscher der Kunst*, Düsseldorf, Econ Verlag, 1959, anglicky: *Three thousand Years of Deception in Art and Antiques*, London, Jonathan Cape, 1961, s. 295.

[...] velmi dobře provedený portrét burgundského vévody Karla byl přivezen z Flander. Colantonio si jej vypůjčil od obchodníka, který ho zakoupil, a vytvořil kopii tak věrnou, že byla od původního obrazu k nerozeznání. Namísto originálu pak kupci vrátil svou vlastní verzi. Ten ani chvíli nepochyboval, že dostal zpět svůj vlámský obraz, než mu Colantonio svůj trik odhalil.<sup>3</sup>

Kupec, jemuž Colantonio obraz vrátil, ocenil jeho dovednost a žádné důsledky z případu nevyvozoval. Jinak tomu bylo v případě malíře Luky Giordana (1632–1705), který, jak píše Otto Kurz, vyhrál soudní spor, v němž byl žalován pro podvod s obrazem *Kristus léčí nemocné*. Koupil jej jeho patron v přesvědčení, že jde o Dürera, a hned se s ním Giordanovi pochlubil. Ten mu však ukázal svůj vlastní podpis skrytý v horním rohu plátna. Patron se rozlobil a pohnal Giordana před soud. Porota však rozhodla, že „Luku nelze trestat za to, že maluje stejně dobře jako slavný Dürer“.<sup>4</sup>

V osmnáctém století se falza již stala výnosným obchodem. Jiný pramen z devatenáctého století uvádí, že mezi padělateli ranných německých mistrů vynikal Franz Wolfgang Rorich (1782–1834). Jeho ‚Lucas Cranach‘, portrétující saskou vévodkyni Sofii s malým Janem Friedrichem, existuje asi v třiceti identických verzích. Není asi náhodou, že si Rorich našetřil značné

<sup>3</sup> F. Nicolini, *L'arte napoletana del Rinascimento* (1839), s. 161: citováno Otto Kurzem v knize *Fakes*, New York, Dover Publications, 1967, s. 69.

<sup>4</sup> Otto Kurz, *Fakes*, New York, Dover Publications, 1967, s. 71.

jmění právě v době, kdy studoval na Mnichovské akademii.<sup>5</sup>

Čím více se blížíme k současnosti, tím skandálnější jsou i případy padělků. V knize *The Act of Creation* popisuje Arthur Köstler případ, který pro historiky umění znamenal velkou ostudu:

V roce 1948 oznámil německý restaurátor Dietrich Fey, který byl pověřen rekonstrukcí středověkého kostela svaté Marie v Lübecku, že jeho tým objevil zbytky gotických fresek z třináctého století. [...] Restaurační nástěnných maleb bylo svěřeno jeho asistentovi Lotharu Maskaltovi. [...] V roce 1950 předsedal kancléř Konrád Adenauer slavnostní ceremonii u příležitosti dokončení restaurátorských prací, na které byli přítomni odborníci z mnoha evropských zemí. Jejich jednomyslný závěr, na jehož základě koncipoval Adenauer svůj projev, byl, že dvacet dva gotických světců zdobících stěny lübeckého kostela „představuje neocenitelný poklad a šťastný objev málem ztracených mistrovských uměleckých děl“. Nikdo z odborníků [...] o jejich autentičnosti nepochyboval. Byl to sám Maskalt, kdo o dva roky později přiznal, že veřejnost podvedl. Přišel na policejní ředitelství a prohlásil, že lübecké fresky jsou od začátku až do konce jeho dílem [...], a požádal, aby byl souzen za padělatelství. Renomovaní němečtí znalci však trvali na svém: fresky jsou bezpochyby pravé, a pan Maskalt pouze usiluje o laci-

<sup>5</sup> A. Rascynsky, *Histoire de l'art moderne en Allemagne* (1839), 2. díl, s. 500, citováno O. Kurzem, *op. cit.*, s. 73.

nou popularitu. Přesto byla ustavena vyšetřující komise, která dospěla k závěru, že celá záležitost takzvaného restaurování nástěnných maleb byla podvodem od samého počátku. K tomuto názoru však dospěla až poté, co se pan Maskalt přiznal, že také vytvořil stovky Rembrandtů, Watteaů, Toulouse-Lautreků a jiných mistrů, které prodával jako originály. Policie mu uvěřila až poté, co některé z nich v domě pana Feye našla.<sup>6</sup>

Pikantních historek tohoto typu je v dějinách padělků doloženo velké množství. Jedna z nich je však v soudobé filosofické literatuře citována tak často, že bych zde její základní fakta chtěl krátce zmínit. Jedná se o nejslavnějšího padělatele všech dob, jenž bývá též označován za mistra uměleckého falza. Byl jim Han van Meegeren, jehož obraz *Večeře v Emauzích* byl po celých sedm let považován za nejlepší Vermeerovo dílo.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Arthur Köstler, *The Act of Creation*, London, Hutchinson, 1964, s. 400.

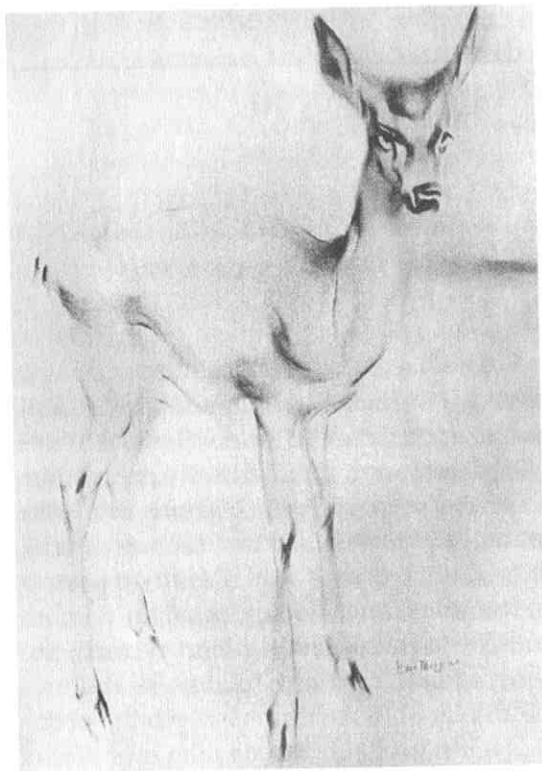
<sup>7</sup> Podrobnější popis Meegerenova případu doložený obrazovým materiálem lze nalézt v následujících publikacích: P. B. Coremans, *Van Meegeren's Faked Vermeers and De Hooghs*, Amsterdam, Muelenhoff, 1949, Sepp Schueller, *Forgers, Dealers, Experts*, New York, Putnam's Sons, 1960, Frank Arnau, *Three Thousand Years of Deception in Art and Antiques*, London, Jonathan Cape, 1961, John Godley, *Master Art Forger*, New York, Wilfred Funk, 1951, Lord Kilbracken, *Van Meegeren Master Forger*, New York, Charles Scribner's Sons, 1967, Maurice Moiseiwitsch, *The van Meegeren Mystery*, London, Arthur Baker, 1964, Marjike van den Brandhof, *Een vroege Vermeer*, Utrecht, Het Spectrum, 1979, Hope B. Werness, „Han van Meegeren Fecit“, in Denis Dutton (ed.), *The Forger's Art: Forgery and the Philosophy of Art*, Berkeley, University of California Press, 1983.

## 2.

### Případ van Meegeren

Han van Meegeren byl ctižádostivý holandský malíř, který se začal prosazovat po první světové válce. Ještě než dostudoval akademii v Haagu, získal několik prestižních cen a jeho tvůrčí dráha se zprvu vyvíjela slibně. První dvě samostatné výstavy, na kterých prodal všechny obrazy, kritika ohodnotila kladně. Stal se vyhledávaným portrétistou a začal dávat soukromé hodiny mladým dámám z vlivných a zámožných rodin. Jeden z jeho výtvorů, poněkud kýčovitý obraz *Laň královny Juliány*, se stal nejznámějším holandským obrázkem meziválečného období, neboť van Meegeren prodal práva na jeho reprodukci na blahopřání, pohlednice, nástěnné kalendáře i reklamní využití.

Období poměrné úspěšnosti však netrvalo dlouho. Zásadní zlom přišel po negativní reakci kritiky na jeho výstavu v roce 1922, kterou pro něj skončila éra „nadějného mladého umělce“. V době, kdy již Holandsko žilo modernismem a Mondrian spolu s Teo van Doesbergem dosahovali světového věhlasu, se jeho styl kritikům jevil



Han van Meegeren:  
*Laň královny Juliány*, 1916,  
dobová pohlednice.

jako katolicky orientovaný, poněkud odvozený anachronismus. Nejvíce van Meegerena popudila recenze kritika Justa Havelaara, který o něm napsal:

Je zřejmé, že kdykoli maluje Krista, snaží se vytvořit co-  
si exaltovaně vznešeného a zároveň tíživého. Výsledkem  
však je, že postavy Krista jsou často naslédle nevkusné,

někdy sebelítostně opuštěné, vždy jsou však slabé a nepřesvědčivé. [...] Možná, že by autor udělal lépe, kdyby hledal motivy, které lépe vyhovují jeho naturelu, například postavy z *Dona Quijota*.<sup>8</sup>

Další výstavy se již setkaly pouze s přezíravým nezájmem, a van Meegeren začal kritiky nenávidět. Rozhodl se, že se jim pomstí, a pomstu pečlivě připravoval. Potupa těch, kteří tak urážlivě přehlíželi jeho génia, musela být naprostá. Synonymem pro uměleckou a estetickou dokonalost byl tehdy Jan Vermeer. Van Meegeren se proto rozhodl, že namaluje obraz ve Vermeerově stylu, a poté, co na něj kritika „naletí“, oznámí světu, že je to on, Han van Meegeren, kdo obraz namaloval. Kritici si pak budou muset vybrat: buď přiznají, že ničemu nerozumějí, anebo – pokud si budou chtít udržet alespoň zbytek své profesní cti – uznají, že on, Van Meegeren, je stejně dobrý jako nedostižný Vermeer.

Úkol, který si stanovil, nebyl rozhodně jednoduchý. Obraz musel být přesvědčivý nejen po stránce estetické a stylistické, ale i co se týče všech technických detailů. Van Meegeren proto použil pouze staré vlasové štětce, studoval recepty pro výrobu pigmentů, barev a laků ze sedmnáctého století, sbíral stará plátna a vylepšoval metody napodobení starých krakelů. Jako téma si vybral večeři Krista s apoštoly v Emauzích ve stylu raného Ver-

<sup>8</sup> Just Havelaar, *Het Vaderland*, 25. 5. 1922; citováno z Hope B. Werness, „Van Meegeren Fecit“, in D. Dutton (ed.) *The Forger's Art: Forgery and the Philosophy of Art*, Berkeley, University of California Press, 1983, s. 10–11.

meera, tj. z období, z něhož se dochovalo jen nemnoho mistrových prací. Když byl konečně s výsledkem spokojen, odvezl plátno do Paříže, kde jej nabídl ke koupi s odůvodněním, že obraz pochází z dědictví zchudlé holandské aristokratické rodiny žijící v Itálii, jejíž jméno má zůstat utajeno. Obraz však musel být odborně posouzen. O identifikaci byl požádán profesor Abraham Bredius, světově proslulý odborník na nizozemské malířství sedmáctého století. Po zevrubné prohlídce prohlásil, že je to Vermeer. Byl si tak jist, že ani nečekal na výsledky čtyř vědeckých testů, které v té době byly pokládány za neomylné,<sup>9</sup> a svůj objev okamžitě ohlásil světu v článku „Nový Vermeer“ v *Burlington Magazine for Connoisseurs*. Bredius nebyl jediným odborníkem, který považoval *Večeři v Emauzích* za Vermeerovo ‚vrcholné dílo‘. Po publikaci jeho článku, jenž se stal kunsthistorickou senzací, se Rembrandtova společnost rozhodla uspořádat sbírku, aby mohl být obraz ‚zachován‘ pro holandské muzeum pod podmínkou, že i jiní odborníci potvrdí Brediusovu analýzu. Podmínka byla splněna<sup>10</sup> a obraz zakoupen pro Boymans Museum v Rotterdamu. Prestižní měsíčník *Pantheon* napsal, že „jen málo uměleckých děl získalo v tak krátké době takový věhlas“, a britský *Journal of Art History* zdůraznil, že „duchovním jádrem expozice, přes přítomnost významných děl

<sup>9</sup> Tyto ne příliš dokonalé testy, na které byl van Meegeren dobře připraven, neodhalily nic podezřelého.

<sup>10</sup> Profesor Martin a dr. Schneider z Mauritshuis, dr. Schmidt-Degener a Jonkheer Roel z Rijksmuseum, dr. van Gelder a dr. Hanneman jednoznačně potvrdili, že *Večeře v Emauzích* je pravý Vermeer.

Rembrandta, Halse a Grünewalda, je Vermeerova *Večeře v Emauzích*.“

Van Meegeren byl pochopitelně velmi potěšen, s jakým nadšením byl jeho ‚nový Vermeer‘ přijat. Finanční úspěch prvního úspěšného padělku však zviklal jeho původní předsevzetí. Za obraz *Večeře v Emauzích* zaplatila Rembrandtova společnost více než milion guldenů a van Meegeren si koupil vilu na francouzské Riviéře a začal žít na vysoké noze. Peníze brzy utratil a rozhodl se namalovat dalšího ‚Vermeera‘, kterého opět úspěšně prodal. Následovalo dalších pět Vermeerů, o jejichž autentičnosti ani tentokrát nikdo nepochyboval. A aby těch Vermeerů nebylo příliš, padělal i několik Terborchů a de Hoochů.

Van Meegerenovy ‚skvostné Vermeery‘ bychom pravděpodobně obdivovali v muzeích dodnes, nebýt toho, že jeden z nich byl po druhé světové válce objeven ve sbírce Hermanna Göringa. Když denacifikační komise prověřovala, jak se holandsští mistři dostali do Göringovy sbírky, objevilo se van Meegerenovo jméno v souvislosti s prodejem ‚Vermeerova‘ obrazu *Cizoložná žena*.

Han van Meegeren, který byl zapleten do zprostředkování této koupě, byl obviněn z kolaborace a z nelegálního prodeje díla chráněného jako národní památka. Za to mu hrozilo až patnáct let vězení. Padělání byl méně závažný přečin. Van Meegeren tudíž raději prohlásil, že je nevinný, a že údajně nejcennější obraz Göringovy sbírky je jeho vlastním výtvozem. Toto prohlášení bylo v soudní síni přijato s cynickým smíchem. Muž obviněný z kolaborace s nacisty prohlašuje, že je autorem známého



Han van Meegeren, *Cizoložná žena*, 1943,  
Dienst Verspeide Rijkscollecties, Haag.

Vermeerova díla, včetně mistrovského plátna *Večeře v Emauzích*. Obhájci dalo hodně práce, než přesvědčil soud, aby jeho klientovi bylo do vězeňské cely přivezeno plátno a barvy a on mohl své tvrzení dokázat. Až když namaloval dalšího Vermeera, vzal soud jeho tvrzení vážně a nařídil, aby byla *Cizoložná žena* podrobena vědecké analýze. Rentgenové testy byly v té době již dostatečně spolehlivé, aby se konečně prokázalo, že van Meegeren nelhal.

### 3.

## Filosofické aspekty problému uměleckého falza

Van Meegerenův případ dokazuje, že ani pečlivá analýza odborníků není dostatečnou zárukou autentičnosti díla. Praktické problémy, které z toho vyplývají, jsou dobře známy: finálně zruinovaly nejednoho obchodníka a sběratele umění a profesně zdiskreditovaly odborníky na slovo vzaté. Problém uměleckého falza není však jen problém praktický. Je to i problém teoretický.

Vezměme výše zmíněný článek profesora Brediusa oznamující objev nového Vermeera. Z hlediska logiky obsahuje dvě na sobě nezávislá tvrzení: 1. autorem díla je Vermeer a 2. je to výjimečně kvalitní obraz. První nepředstavuje teoretický problém: Bredius se prostě zmýlil. Otázkou je, zdali se mýlil i ve svém druhém tvrzení, že z estetického hlediska jde o velmi kvalitní obraz. Toto tvrzení se opírá o analýzu estetických vlastností díla, které Bredius popisuje následovně:

Tématem obrazu je Kristus a apoštolové v Emauzích. Barvy jsou úchvatné a charakteristické: skvostná modř

Kristova roucha je skvěle sladěna s barvami apoštola po jeho pravici, jehož tvář téměř nevidíme. Jemná šedí ladí s barvami druhého žáka v pravé části obrazu, kde převládá žlutá, která je ztlumena do perfektní harmonie s ostatními barvami. Služka je zahalena do kombinace tmavě hnědé s tmavou šedí a výraz její tváře je překrásný. Expresí je jistě tou nejpozoruhodnější kvalitou tohoto jedinečného díla. [...] Reprodukce může poskytnout jen velmi nepřesnou představu nádherných efektů světla a vzácné kombinace barev v tomto velkolepém obraze jednoho z největších mistrů holandské školy.<sup>11</sup>

Superlativy, kterými Bredius popisuje estetické kvality van Meegerenova plátna, jsou logicky nezávislé na tom, kdo, kdy a proč tento obraz maloval. Bredius dospěl k závěru, že tento obraz je Vermeer, protože byl přesvědčen, že estetické a stylistické vlastnosti díla odpovídají standardům velkého delftského mistra. Za sedm let, kdy byla *Večeře v Emauzích* vystavena v Boymanském muzeu, ji obdivovaly desetitisíce návštěvníků a její estetické kvality nikdo nepochybnil. Vizuální vlastnosti plátna se jistě van Meegerenovými doznáním nezměnily. Proč tedy byl obraz z muzea odstraněn? Chybné určení díla mohlo být snadno napraveno změnou jmenovky. Na místo cedulky označující obraz za dílo Vermeerovo stačilo prostě napsat, že autorem je van Meegeren.

Pokud posuzujeme dílo dle jeho estetických kvalit, proč hodnotíme jako méně cenná i tak dokonalá falza,

<sup>11</sup> Abraham Bredius, *loc. cit.*, s. 210.

která ani ti největší odborníci nejsou schopni od originálu rozeznat? Na první pohled by se mohlo zdát, že jde o okrajový problém, s kterým si filosofie umění snadno poradí. Filozofové však na tuto otázku předkládají protichůdné odpovědi. Problém, zda může existovat estetický rozdíl mezi originálem a jeho vizuálně identickou kopií, se dotýká základních předpokladů teorie estetického prožitku, estetického postoje, obecného kritéria estetického významu, hodnocení uměleckého díla i otázek týkajících se samé podstaty umění. K tomu, abychom tuto otázku zodpověděli a odpověď patřičně zdůvodnili, je totiž nutno k těmto klíčovým otázkám filosofie umění zaujmout stanovisko. Uspokojivé řešení tohoto zdánlivě okrajového problému tak může sloužit jako prubířský kámen pro každou obecnou teorii umění. Jak říká Nelson Goodman, „sama odpověď na otázku falza jistě ještě není estetickou teorií, možná ani ne jejím začátkem. Nezodpovězení této otázky však může znamenat její konec.“<sup>12</sup>

Dříve než budu formulovat teoretické otázky, které s sebou problém uměleckého falza přináší, chtěl bych se krátce vyjádřit k názoru, že problém falza není problémem estetickým, ale etickým. Často se setkáváme s myšlenkou, že pojem falzifikátu, padělku či podvrhu není kategorií estetickou, nýbrž kategorií etickou, potažmo právní. Na první pohled má tento přístup svou logiku. Pojmy ‚padělek‘, ‚falzum‘ či ‚podvrh‘ evokují podvod

<sup>12</sup> Nelson Goodman, *Languages of Art*, Indianapolis, Hackett, 1976, s. 123.

a vyvolávají morální pohoršení či právní odsudek. Nejde tedy o prohřešek právní či etický spíše než o hřích estetický? Padělky klamou, podvádějí. Dle tohoto názoru nehřeší falzum proti estetice, ale proti etice.

Tento argument nepřijímám ze dvou důvodů. Je sice pravda, že falzifikát implikuje etickou, případně právní nepatřičnost, problém uměleckého falza však nelze redukovat na problém morální či legální. Problém estetické hodnoty artefaktu, který není originálem, totiž vyvstává i v těch případech, kdy faktor klamu či přetvářky nehraje žádnou roli. Otázku, zda estetická hodnota závisí na autentičnosti díla, si můžeme klást i v případě řádně označených kopií či reprodukcí. Navíc i v těch případech, kdy jde o přetvářku či podvod, nemůže být nehodnotnost padělků *vysvětlena* jejich mravní či právní špatností. Ony ji *předpokládají*. Závažnost podvodu nespočívá totiž pouze tom, že je cosi prezentováno jako něco, čím ve skutečnosti není, ale že něco nehodnotného je podsouváno jako hodnotné. Stěží by se někdo zlobil a najímal si právníka, kdyby mu někdo podstrčil Vermeera namísto van Meegerena nebo pravého Rembradta coby soudobou kopii.

Dále je třeba předeslat, že umělecká falza netvoří homogenní kategorii. Zhruba lze rozlišit dva druhy uměleckých falz. Častějším typem padělku jsou kopie konkrétních děl. Do této kategorie patří například Rorichův duplikát Cranachovy *Věvodkyně saské*. Van Meegerenovi Vermeerové však nejsou kopie existujících mistrových prací, ale stylové imitace, které lze od pravých Vermeerů snadno odlišit.

Taková díla matou tím, že si jejich autoři přisvojili technické, stylistické a další rysy, které jsou typické pro díla jiných umělců (či období) a které jsou běžně užívány k jejich identifikaci. Tento druh falza je náročnější: nejde o mechanické reprodukování předlohy, ale o tvůrčí projekci typických rysů a stylistických vlastností na jiné téma.

V souladu s přijímaným územ budu používat pojmu falza jako obecného termínu zahrnujícího oba případy. Falza prvního typu budu nazývat padělky, falza druhého typu stylovými napodobeninami. Toto rozlišení není jen terminologickou záležitostí. Je důležité proto, že tyto dva druhy falza vyvolávají odlišné otázky. Otázku týkající se padělků lze formulovat takto:

1. Může existovat estetický rozdíl mezi originálním dílem a padělkem, pokud je nelze od sebe vizuálně odlišit?

Tato otázka není relevantní pro stylové imitace, kde se nejedná o nerozlišitelnost mezi dvěma konkrétními objekty. Zde vyvstává obecnější otázka:

2. Je autentičnost díla relevantní pro jeho estetické hodnocení?

Tato otázka může být ještě dále zobecněna:

3. Je správné historické zařazení díla nebo kategorie, v které je správně pojímáno, rozhodující pro jeho estetické hodnocení?



Čím se třetí otázka od druhé liší, a v jakém smyslu je obecnější? Otázka autentičnosti (či pravosti) se týká toho, zda bylo dílo skutečně vytvořeno Vermeerem a zda je tato informace důležitá pro jeho estetické hodnocení. Otázka správného zařazení (či správné kategorie) může být pojmána v širším smyslu jako otázka, která se táže po závažnosti dalších informací týkajících se techniky práce, média, významu díla, případně i úmyslu autora.

Jak uvidíme ze způsobu, jakým byly tyto otázky zodpovězeny, autoři mají sklon brát první otázku za zvláštní případ otázky druhé, která je zase považována za zvláštní případ otázky třetí. To je v podstatě přirozené, a proto nepřekvapí, že většina autorů, kteří na jednu z těchto otázek odpověděli kladně, odpovídá kladně i na otázky zbývající. (Platí zde i opak: záporná odpověď na jednu z těchto otázek jde většinou ruku v ruce se zápornými odpověďmi na otázky zbývající.) Tyto otázky jsou nicméně na sobě logicky nezávislé a kladná (či záporná) odpověď na kteroukoli z nich nemusí automaticky implikovat stejnou odpověď na otázky zbývající.

Lze například říci, že autentičnost (to, zda je freska skutečně od Michelangela) je esteticky rozhodující, a současně tvrdit, že eroze barev důležitá není.<sup>13</sup> (Tento argument je často používán proti integrálním restaurátorským zásahům do poškozených uměleckých děl.<sup>14</sup>) Lze také zaujmout stanovisko, že pro estetické hodnocení je důležité vědět, zda je

<sup>13</sup> Lze tak kladně odpovědět na druhou otázku a zároveň záporně na otázku první.

<sup>14</sup> Například Mark Sagoff, „On Restoring and Reproducing Art“, *Journal of Philosophy*, ročník 75, č. 9 (1978), nebo Walter Kaufmann, *Time is the Artist*, New York, Reader's Digest Press, 1978.

dané dílo dřevoryt či rytina, nebo zdali jde o ironii či parodii, a současně považovat za irrelevantní, kdo je jeho autorem.<sup>15</sup> Otázka autentičnosti a správného zařazení ani nemusí ve všech významových souvislostech splývat. Lze například říci, že pro hodnocení kvalitních reprodukcí, řekněme Degase nebo Toulouse-Lautreka, je důležité vědět, který je který (například abychom byli schopni rozlišit jejich stylistické vlastnosti od vlastností jiných), a zároveň se nezabývat tím, zda jde o autentické dílo.

Tyto tři otázky, týkající se různých druhů falza, vyvolávají i další, obecnější otázku, která překračuje specifický problém duplikace, autentičnosti či zařazení. Jde o obecnou otázku estetické relevance. Můžeme ji formulovat následovně:

#### 4. Které faktory jsou určující pro estetické hodnocení uměleckého díla?

Jedním z důvodů, proč je problém uměleckého falza důležitý, je fakt, že jej nelze uspokojivě objasnit, a zároveň nezaujmout stanovisko k obecným otázkám týkajícím se estetického významu. Tato čtvrtá otázka již specifický problém falza překračuje, a přestože se řadí ke klíčovým otázkám soudobé filosofie umění, nebyla dosud dle mého názoru uspokojivě zodpovězena. Jedním z cílů tohoto eseje je pokusit se tuto situaci alespoň částečně napravit.

<sup>15</sup> Lze tudíž kladně odpovědět na třetí otázku a zároveň záporně na otázku druhou a první. Toto je například stanovisko Eddyho M. Zemacha v článku „No Identification Without Evaluation“, *British Journal of Aesthetics*, ročník 26, č. 3 (1986).

## 4.

### Tři přístupy k problému uměleckého falza

Odborných statí vztahujících se k problematice uměleckého falza bylo napsáno velmi mnoho.<sup>16</sup> Lze je však zhruba rozčlenit do tří základních přístupů či škol: přístup formalistický, redukcionistický a historizující.

Estetický formalismus odpovídá na první tři otázky negativně. Mezi originálem a padělkem není estetický rozdíl a autentičnost i provenience díla jsou pro jejich estetické hodnocení nepodstatné. Jak již napovídá sám název, jde o doktrínu, která posuzuje umělecká díla na základě jejich formy. Pouze vizuální vlastnosti díla – konfigurace linií a barevných ploch, jejich kompozice (formální vlastnosti povrchu plátna), vzájemné vztahy konstitutivních prvků, textura, design, apod. – jsou rozhodující pro jeho hodnocení. Nic víc o díle nemusíme vědět; informace týkající se autorského záměru, problému, který autor řešil, či jakákoli jiná fakta o původu a historii díla nejsou dle názoru formalistů pro hodnoce-

<sup>16</sup> Viz „Vybraná literatura k problému uměleckého falza“.

ní díla podstatné. Řídící princip formalismu lze shrnout takto: *bez vizuálního rozdílu nemůže existovat rozdíl estetický*. Odtud vyplývá, že pokud je originál od svého falza percepčně neodlišitelný, nemůže mezi nimi být žádný estetický rozdíl.

To neznamena, že formalista musí mít k zájmu o historii umění negativní vztah. Informace o historii díla, o životě autora, o problémech, které se ve svém díle či životě snažil řešit, či o jeho soukromí mohou zvýšit náš zájem o dané dílo, v důsledku čehož se na ně můžeme dívat pozorněji, všimát si více detailů atp. Nicméně, co se estetického hodnocení týče, hodnotíme pouze výsledný produkt, a historie jeho vzniku, ať je sebezajímavější, je při tomto hodnocení naprosto nepodstatná. Umělecká kritika a dějiny umění jsou dvě oddělené disciplíny, mezi nimiž není žádné teoreticky signifikantní propojení. Estetický formalismus, který je do značné míry reakcí na historizující principy převládající hlavně v teorii literatury a v literární kritice první poloviny dvacátého století, byl silně propojen s teoretickými předpoklady tzv. nové kritiky (*new criticism*), převládající teorie padesátých a šedesátých let. Významnými představiteli formalismu jsou například Clive Bell, Roger Fry, Monroe C. Beardsley a Arthur Köstler.

Estetický redukcionismus i estetický historismus je možno považovat za kritickou reakci zpochybňující základní principy a předpoklady formalismu. Oba tyto přístupy se shodují v názoru, že mezi originálem a falzem existuje estetický rozdíl a že autentičnost i provenience díla jsou pro jeho estetické hodnocení rozhodující. Liší

se v předpokladech, z nichž tato stanoviska vycházejí, i typem argumentů, kterými své výchozí předpoklady hájí.

První systematickou kritikou estetického formalismu byla kniha Nelsona Goodmana *Languages of Art*,<sup>17</sup> která znamenala zásadní zvrat v moderní estetice a stanovila pro filosofii umění nový program. Goodmanův postoj k problému falza bývá v odborné literatuře nazýván estetickým redukcionismem (někdy též fyzikalismem). Tyto pojmy ukazují na sklon redukovat údajný estetický rozdíl mezi originálem a falzem na fyzikální rozdíly, které mezi těmito dvěma objekty existují. Redukcionistický přístup spočívá na předpokladu, že duplikace či nápodoba nemůže být nikdy dokonalá, že fyzikální rozdíly mezi původním obrazem a jeho kopií, ať jsou sebemenší, jsou esteticky významné. Rozdíly mezi Vermeerovým originálem a van Meegerovými stylovými napodobeninami se při konečném rozboru dají též redukovat na odlišné (fyzikální) vizuální kvality. Regulativní princip redukcionismu stanoví, že každý fyzikální rozdíl s sebou nese rozdíl estetický, a každý estetický rozdíl musí mít fyzikální korelát.

I třetí přístup, který lze nazvat estetickým historismem, zastává názor, že mezi originálem a jeho falzem musí být estetický rozdíl a že autentičnost je nutnou podmínkou estetické hodnoty. Důvodem však nemusí být fyzikální či vizuální rozdíly, ale rozdíly vztahující se

<sup>17</sup> Nelson Goodman, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis, Hackett, 1968.

k původu a historii díla. Historie a okolnosti vzniku jsou důležité i tehdy, pokud jejich výsledné produkty vypadají naprosto stejně. Stoupenci tohoto přístupu tvrdí, že historická identita díla je klíčovým faktorem k určení jeho estetické hodnoty. Protože originál a jeho falzum mají velmi odlišnou historii vzniku, nejsou si v podstatných rysech ani natolik podobné, aby mohly být jejich estetické vlastnosti smysluplně porovnány. Vnímáme je jinak, a tento rozdíl v našem přístupu je oprávněný a esteticky rozhodující. Autentičnost, správné historické zařazení a původ díla jsou tedy významným faktorem pro jeho estetické hodnocení. Historizující princip lze formulovat jako tezi, že umělecká díla posuzujeme ve vztahu k historickým okolnostem jejich vzniku.

V následujících kapitolách prozkoumáme některé klíčové argumenty významných filosofů – představitelů těchto tří přístupů. Estetický formalismus zde bude zastupovat Monroe C. Beardsley a Arthur Köstler. Clive Bell<sup>18</sup> a Nelson Goodman poslouží jako zástupci školy redukcionistické, a přístup historizující bude zastoupen argumenty Marka Sagoffa a Denise Duttona.

<sup>18</sup> Bellova obecná teorie umění se sice řídí formalistickými principy, v otázce uměleckého falza se však snoubí s určitou formou redukcionismu.