
Umění a falzum

Štěpán Kubalík

Jedna z méně nebezpečných a snad i méně paranoidních konspiračních teorií dneška tvrdí, že většina slavných obrazů visících v muzeích, galeriích či jinde na veřejnosti jsou padělky.

Je jednoduše příliš riskantní vystavovat originály nevyčísitelné ceny, ať už kvůli nebezpečí krádeže anebo poškození. Jsem například přesvědčen, že Mona Lisa vystavená v Louvru je padělek. Což znamená, že všichni ti turisté, kteří se okolo ní mačkají, v podstatě mají svůj čas. Její lepší provedení by mohli vidět na plakátu v prodejně suvenýrů muzea. (Teď se sám ale musím přiznat, že jsem se vloni při návštěvě Paříže stal jedním z těch turistů, kteří se vláčeli přes celý Louvre jenom proto, aby viděli Monu Lisu) (komentář účastníka diskuse s přezdívkou Alex, viz <http://www.museumofhoaxes.com>).

Tato krátká úvaha v sobě koncentruje několik provokativních otázek, na něž není jednoduché nalézt zcela uspokojivé odpovědi. Byl by zážitek turistů navštěvujících Louvre kvůli *Moné Lise* skutečně znehodnocen, pokud by se prokázalo, že jde o falzum? Co by to vypovídalo o jejich motivaci výstavu navštívit? Proč autor citátu přes všechnu svoji podezřívavost neodolal pokušení a za obrazem se vypravil? Proč se nespokojil s plakátem z obchodu se suvenýry?

Co se většinou z nás v souvislosti s padělky uměleckých děl vybaví na prvním místě, je patrně otázka způsobu identifikace podvrhů a jejich rozlišení od originálních uměleckých děl. U posuzovaných artefaktů se zkoumají shodné stylové prvky (od těch nejnápadnějších, jako je třeba výběr motivu a použití výrazových prostředků, až po ty pro laika těžko postřehnutelné, jako je spektrum a typ použitých barev), porovnává se údajná datace vzniku jednotlivých prací s dostupnými biografickými údaji o umělci a podobně.

Bezpochyby se může jednat o velmi zajímavý, někdy snad až dobrodružný podnik. Takové zadání představuje ovšem výzvu spíše pro historika umění než pro estetika. A v některých případech, kdy je například zapotřebí pouze určit, že dané dílo není o několik století mladší, než jsme se domnívali, se bude dokonce jednat o záležitost vyložené technickou, o pouhé vyhodnocení výsledků řekněme chemického rozboru materiálu díla nebo využití jiných diagnostických metod přírodních věd. V takovém případě je i role historika umění značně omezena.

Finanční aspekt padělatelství je dalším velmi atraktivním tématem. Mnoho lidí jistě například fascinuje otázka, jaké procento z uměleckých děl aktuálně přítomných na trhu je padělaných, kolik peněz je v průměru ročně za falza vydáno a zda některý sběratel či některá aukční síň za svoji neopatrnost při nákupu umění již nezaplátili bankrotem. Fenomén padělaných uměleckých děl má pak pochopitelně i svoji právní a obecně etickou stránku. Vyrvořit padělek a předstírat, že se jedná o dílo originální, je podvod, kterým můžeme druhého člověka poškodit, ať už finančně anebo profesně.

V těchto ohledech se však umělecká falza neliší například od padělaných bankovek, a naplňují tak obecné rysy jakýchkoli podvrhů vůbec. Rovněž v případě falešných peněz si lze klást všechny tři typy výše zmíněných otázek: dává smysl ptát se na technickou stránku (jak rozpoznat padělek), na tržní stránku (jakou finanční škodu padělek způsobí) i etickou (jakým způsobem a koho padělek poškodí)? U padělaných peněz se navíc celá problematika těmito otázkami vyčerpává. Specifickou funkcí peněz je totiž jejich funkce univerzálního prostředku směny na určitém trhu. Tato funkce kategorii peněz definuje. Falešné peníze imitují směnnou funkci peněz pravých (prostřednictvím nápodoby jejich vzhledu, použitého materiálu apod.). Samozřejmě si lze představit i současný padělek historických mincí, jenž má oklamat numismatiky. Zde ovšem nelze tvrdit, že by takové mince byly padělané pro svoji univerzální směnnou funkci, protože v okamžiku padělaní již pravé mince nejsou v oběhu, nejsou platné, tedy tuto základní funkci postrádají. Takové padělky tudíž nemají nikoho oklamat tím způsobem, jak by jimi chtěl skutečně přímo platit. Tyto falzifikáty imitují stáří svých předloh a snaží se předstírat, že mají jejich historickou hodnotu. Ta je pochopitelně může v důsledku opět finančně zhodnotit, nikoli však již jako platidlo, ale jako sběratelské předměty. Zkrátka, o penězích hovoříme pouze v případě takové věci, o kterou se zajímáme jako o univerzální prostředek směny a kterou tak dokážeme i uplatnit. A v tomto smyslu je i tato kategorie peněz primární a definující právě univerzální směnná funkce. Schopnost určité věci plnit tuto funkci jí pak propůjčuje i odpovídající hodnotu.

Jaká funkce, a zároveň tedy i hodnota, je určující pro umělecká díla? Klasická odpověď říká, že se jedná o funkci a hodnotu estetickou. Umělecká díla poskytují specifický typ prožitku, který označujeme jako estetický, pro nějž je vyhledáváme a díky němuž pro nás nabývají hodnoty estetické. Uvažujeme-li tedy o padělcích uměleckých děl, vystačíme si pouze s uvedenými třemi typy otázek, ale musíme se zamyslet ještě nad další otázkou, která je charakteristická pro umělecká díla: je umělecké falzum imitací es-

estetické funkce a hodnoty originálu ve stejném smyslu, jako je falešná bankovka imitací univerzální směnné funkce a hodnoty bankovky pravé? Ztratí umělecké falzum svoji estetickou hodnotu v okamžiku odhalení své pravé povahy stejně, jako odhalené padělané bankovky ztratí svoji tržní hodnotu a stanou se z nich bezcenné kusy papíru? Můžeme padělek uměleckého díla vůbec považovat za estetický zločin podobně, jako za něj považujeme velmi špatné umělecké dílo? Jednoduše, má padělek uměleckého díla menší estetickou hodnotu než dílo původní, i když je mezi sebou nedokážeme rozlišit? Tyto otázky poukazují na různé aspekty základního problému, jenž leží v jádru většiny filozofických úvah o uměleckém falzu: proč máme sklon upřednostňovat původní díla před padělkem či kopiemi, i když mezi nimi žádný rozdíl nedokážeme postřehnout a necháme se falzifikáty třeba i oklamat?

Spisovatel a teoretik Arthur Koestler (1964 [zde na straně 181–188]) je klasickým zástupcem takzvané formalistické pozice, kterou v debatě o falzu dále reprezentují především filozofové umění Monroe C. Beardsley a Alfred Lessing. Formalismus (anebo také empirismus) v estetice by se dal stručně charakterizovat jako přesvědčení, že umělecké dílo je pouze „smyslově vnímatelným“ povrchem malby. Jinými slovy, obraz se esteticky zcela vyčerpává tím, jak vypadá, co je na něm k vidění. Samo označení „formalismus“ odkazuje ke zdůrazňování formy – uspořádání vlastností uměleckého díla jakožto objektu smyslového vnímání. Tak u obrazů je za jediný zdroj jejich estetické hodnoty považována jejich kompozice, struktura linií či rozvržení barevných ploch. Formalisté na ústřední otázku uměleckého falza odpovídají zcela jednoznačně: pokud se naše hodnocení určitého díla změní poté, co odhalíme jeho skutečnou povahu (například že se jedná o padělek), nemůže se jednat o změnu vedenou estetickými ohledy. Ovlivňují-li naše hodnocení takové faktory, jako je pravost díla, nevztahujeme se, tvrdí formalisté, k uvažovanému objektu jakožto k uměleckému dílu a nehodnotíme jej esteticky. Ani chybné, ani správné určení původu díla tak nemůže mít žádný vliv na jeho estetickou hodnotu. Nanejvýše může zvýšit jeho cenu jakožto sběratelského kusu. Ať již je umělecké falzum zločinem jakéhokoli druhu, o estetický prohřešek se jednat nemůže.

Skutečnost, že umělecké dílo je padělkem, je informací stejného druhu, jako například ta, jak byl umělec starý, když jej vytvářel, jaká byla politická situace v čase a místě tvorby, cena, na kterou bylo dílo původně odhadnuto, druh použitého materiálu, vlivy různých stylů, které v něm můžeme vysledovat, psychologické rozpoložení autora a jeho motivace k tvorbě a tak dále. Všechny tyto informace lze považovat za přinejlepším okrajové, uvažujeme-li o uměleckém díle jakožto estetickém objektu. Patří do takových oblastí zájmu, jako je životopis umělce, dějiny umění, sociologie a psychologie. Nechci popírat, že by tyto oblasti neměly svůj smysl a jejich studiem bychom se nestali lepšími znalci umění. Popírám ovšem, že by se tyto informace týkaly podstaty uměleckého díla či estetického prožitku, který přináší (Lessing 1965: 464).

Nejrozmanitější rozdíly vyplývající z odlišné historie originálu a padělku by tudíž podle formalistů neměly naše estetické souzení jako takové nijak ovlivňovat. Většinou tomu ovšem bývá naopak. Čistě estetická kritéria bývají kontaminována ohledy na jiné typy hodnot. Takový sklon označují Koestler a Lessing za snobismus. Evidence o tom, že se určitého předmětu přímo dotýkala ruka určité osoby anebo že jeho stáří je větší, než jsme se původně domnívali, nemůže podle nich zapříčinit změnu estetické hodnoty daného předmětu. To, co nás přiměje k odstranění vizuálně dokonalého podvrhu z galerie, jsou vždy zřetel jiného druhu než ty estetické.

Snobismus je, podle Arthura Koestlera, ve všech svých podobách vždy případem neospravedlnitelného pomíchání a záměny různých typů hodnocení, ke kterým ovšem dochází neuvědoměle. Podobně jako si David Hume povšiml, že sám sebe by nikdy nikdo vážně za hlupáka neoznačil, tak nás formalisté upozorňují, že ani u snoba se nelze takového přiznání nadít. Takové odhalení je totiž podmíněno nahlédnutím vlastního pochybení. A schopnost takové sebereflexe jedince právě z kategorie snobů vyjímá. V okamžiku, kdy sám sebe vidím jako snoba, jím zároveň přestávám být. Snob sám sebe nikdy za snoba neprohlásí nikoli proto, že by svoji skutečnou povahu chtěl systematicky skrývat, ale prostě proto, že jí není schopen nahlédnout.

Někteří autoři se však nedokážou s formalistickým řešením problému falza z různých důvodů ztotožnit. Zbavit originalitu uměleckého díla jakéhokoli vlivu na jeho estetickou hodnotu a odsoudit zcela intuitivní sklon upřednostňovat původní umělecká díla před kopiemi jako pouhý projev snobismu považují mnozí za příliš unáhlené. Převládající praxe, ke které se hlásí i odborníci spravující sbírky galerií, přece nemůže být tak fatálně pomýlená. Musí existovat důvod ospravedlňující tuto praxi, jenž by nás zbavil podezření, že hromadně podléháme fetišismu milovníků starých věcí a kuriozit. Preference originálů, tvrdí odpůrci formalismu, musí přímo souviset s hodnotou uměleckých děl jakožto uměleckých děl, tedy s jejich hodnotou estetickou. Jejich kritika se soustředí především na obecné předpoklady, ze kterých formalisté vychází, na jejich pojetí estetické hodnoty a estetického souzení.

Jedním z inspiračních zdrojů této revize formalismu se stala zkoumání amerického estetika a kritika Arthura Danta. Sám se přímo k problematice falza nevyjadřoval, ale jeho úvahy o tom, co pro určitý objekt znamená být uměleckým dílem, ukazují na hlavní slabiny formalistické teorie. Danto v reakci na změny, jakými procházelo výtvarné umění ve dvacátém století, poukazoval na nepřijatelnost formalismu mimo jiné také pomocí příkladu s takzvanou galerií nerozlišitelných uměleckých děl. Danto se zamýšlí nad povahou takových děl, jako jsou *ready-mades*, nalezené umění, a konkrétně například nad Warholovými duplikáty krabic Brillo (obr. 1), vyrobenými sice z překližky, ale k nerozeznání od svých kartonových předloh. Obtížné bude, přidržujeme-li se formalistických zásad, takové dílo vůbec odlišit od běžných předmětů, které nejsou uměleckými díly, natož jej nějak ohodnotit, interpretovat.

Obr. 1 Andy Warhol: *Krabice Brillo*, 1964



To, co nakonec činí rozdíl mezi krabicí Brillo a uměleckým dílem sestávajícím z krabice Brillo, je určitá teorie umění. Je to tato teorie, která krabici povýší do světa umění a která zabrání, aby zase sklouzla na úroveň reálného objektu. [...] Bez této teorie samozřejmě krabici považovat za umění nebudeme. K tomu, abychom ji viděli jako součást světa umění, si musíme osvojit hodně z teorie umění, stejně jako notnou část nedávné historie newyorské malby. Před padesáti lety by krabice uměním být nemohla. Právě tak ovšem nemohlo za daných okolností ve středověku existovat letecké pojištění nebo v době etruské korekční páska. Svět musí být na určité věci připraven: ten umělecký neméně než ten reálný (Danto 2010: 107).

Další podobně slavný a mezi filozofy oblíbený příklad poskytl známý argentinský spisovatel Jorge Luis Borges ve své povídce „Autor Quijota Pierre Menard“ (Borges 1999). V ní představuje fiktivního spisovatele z dvacátého století Pierra Menarda, který si předsevzal znovu napsat Cervantesova *Quijota*, román pocházející ze sedmnáctého století, ovšem takovým způsobem, aby jeho *Quijote* byl zcela identický s originálem. Nemá se nicméně jednat o pouhou kopii původního románu, ale o výsledek vlastní tvůrčí práce. Borges ve své povídce ukazuje, jak se mohou oba (identické) texty lišit, čteme-li je s přihlédnutím k odlišnému kontextu jejich vzniku, a ukazuje se, že menardovský *Quijote* se může od původního díla významem skoro neomezeně odchylovat.

Tyto snad trochu vyostřené příklady míří proti přesvědčení formalistů, že k tomu, abychom identifikovali nějakou věc jako umělecké dílo a posoudili jeho estetickou

hodnotu, není zapotřebí znát nic o historii jeho vzniku ani o uměleckém kontextu, do něhož patří. Vše je dáno v objektu samotném a nám postačí si jej pozorně prohlédnout. Danto příznačně shrnul svůj kritický postoj ve známém hesle, které říká, že vůbec „[v]idět něco jako umění vyžaduje cosi, co oko nemůže odhalit – atmosféru umělecké teorie, znalost dějin umění: svět umění“ (Danto 2010: 105). Jak se nám dílo jeví, není prostou interakcí mezi jeho fyzikálními vlastnostmi a našimi smysly. Jinými slovy lze říci, že estetická hodnota díla je závislá na kategoriích, ve kterých dílo vnímáme. A bez znalosti informací, které by nám umožnily tyto kategorie správně identifikovat, nedokážeme dílo adekvátně ocenit a musíme se smířit s tím, že není jisté, zda hodnotíme to správné umělecké dílo (viz menardovský *Quijote*). Tak se nám může určité plátno jevit jako mdlé, nahlížíme-li jej jako abstraktní expresionismus, nicméně pod prizmatem kategorie minimálního umění se bude jednat o dílo plné pohybu. Anebo abychom například vůbec dokázali pochopit ironickou povahu některých uměleckých děl, parodujících díla jiná, musíme jednak vědět, co je parodováno, a zároveň také, že to, co sledujeme, je parodií, a nikoli pouze dalším, i když jen velmi špatným zástupcem parodovaného žánru. Na tuto komplexní povahu uměleckých děl a jejich estetické hodnoty velmi přesvědčivě poukázal filozof Kendall Walton ve své studii „Kategorie umění“ (Walton 2003). Estetická hodnota uměleckých děl vůbec není tak ahistorická, jak se domnívají formalisté, tvrdí Walton. Kategorie, do níž dílo přináleží, je totiž mimo jiné určena okolnostmi jeho vzniku. Naše ocenění díla je závislé na vztazích k ostatním dílům v jemu příslušné kategorii, na tom, v čem se navzájem podobají i liší. Teprve tento kontext nám dává poznat, čeho v díle autor dosáhl, na jaké „zadání“ reagoval, jaký umělecký a estetický úspěch dílo přineslo.

Autory, kteří se podobnými úvahami vymezují vůči formalistům, označme pro přehlednost jako „kontextualisty“. Shoda mezi nimi panuje v tom, že estetická hodnota uměleckých děl závisí stejně tak na jeho vlastnostech vztahových jako na těch fyzikálních a smysly vnímatelných. V konkrétním vypracování se ovšem jednotlivě odpovědí liší. Jako prvního zástupce kontextualistického tábora se nabízí uvést estetika Denise Duttona, a to z toho důvodu, že jeho řešení představuje krajní pozici důsledně popírající principy formalismu (Dutton 1979). Dutton navrhuje, abychom všechny umělecké aktivity vnímali jako svého druhu performativní (tak jsme zvyklí běžně označovat například provedení hudebních skladeb či divadelních představení, kdežto třeba výtvarné umění spíše označujeme jako výsledek kreativní umělecké aktivity). Všechny umělecké objekty i události (představení) by podle Duttona měly být shodně považovány za výsledek určitého uměleckého výkonu a také tak posuzovány. Klíčovou součástí našeho estetického oceňování díla by tedy vždy mělo být ocenění toho, co umělec svým výkonem dosáhl. Hodnota či bezcennost jeho výkonu nemusí být vždy zcela čitelná přímo z díla samotného. Závisí na původu díla, na kontextu světa umění, ve kterém vzniklo. Estetický nedostatek uměleckého padělku podle Duttona spočívá v neoprávněně přivlastněném uměleckém výkonu, který přináleží pouze originálu. Pa-

dělek imituje historii jiného díla, a tak se snaží v divákovi vyvolat dojem, že se v něm odráží jiný umělecký výkon.

Abychom vůbec pochopili, co máme před sebou, musíme mít nějaké ponětí o tom, jak autor daného díla vlastně pracoval, čeho dosáhl, včetně znalosti omezení technické povahy i těch daných dobovým kánonem, za nichž musel tvořit. Poznámka, že na obraze Madony příjemně kontrastuje světle růžová barva jejího roucha se světle modrošedou barvou pláště, může být zcela správná (a takový postřeh nemusí být vůbec triviální). Ale v žádném případě není nepodstatná informace, že umělec tvořil v rámci určitého kánonu (jako tomu bylo řekněme u italských umělců v patnáctém století), podle nějž muselo být roucha v odstínu červené a plášť musel být modrý. Takový požadavek (klást vedle sebe teplé a studené barvy) znesnadňuje dosažení souladu mezi rouchem a pláštěm [...] [Identifikace díla jakožto padělku, pozn. Š. K.] není pouhým odhalením nové skutečnosti o nějakém již dobře známém objektu estetického zájmu. Naopak, uvažujeme-li o daném objektu jakožto o uměleckém díle, nejedná se již o tentýž objekt (Dutton 1979: 307–313).

I když odhalení pravé povahy falza nebude mít za následek rozdíl v pozorovatelných vlastnostech díla, změní se naše chápání jeho původu, a tudíž i naše ocenění toho, co v něm bylo dosaženo. V rámci Duttonovy interpretace problému by takový posun oprávněně vedl ke změně estetického hodnocení díla.

Podobný pohled na umělecká falza jako Denis Dutton zastává i Mark Sagoff (1976), jehož teorii se podrobněji věnuje ve svém článku Tomáš Kulka. Podle Sagoffa musí mezi originálním dílem a jeho padělkem existovat estetický rozdíl, protože díky okolnostem svého vzniku nemohou přináležet do stejné stylové kategorie.

Řešení, které nabídl významný americký filozof Nelson Goodman, je o poznání méně radikální než to Duttonovo, dokonce jej lze považovat za pokus usmířit formalismus i kontextualismus a dát za pravdu východiskům obou přístupů (Goodman 2007). Přestože v současném okamžiku nevidíme mezi dvěma obrazy žádný rozdíl, a nejsme tudíž schopni je od sebe rozlišit, neznamená to ještě, jak tvrdí Goodman, že by jejich estetická hodnota byla stejná. Naše schopnost mezi nimi rozlišovat na základě pouhého pohledu se může během nějaké doby zdokonalit, naše vnímání se změní a my budeme s to vidět, co nám dříve zůstávalo skryto. Přesvědčivost Goodmanových tvrzení posilují případy odhalených padělků, které znalci nejdříve nebyli pouhým pohledem schopni identifikovat. Když vyšla najevo jejich pravá totožnost, zůstali stát v údivu nad svou původní neschopností povšimnout si zásadních detailů odlišujících jednotlivá díla, které jim nyní připadají zcela nepřehlédnutelné. Na základě svých pozorování Goodman vyvozuje závěr, že z naší momentální neschopnosti odlišit od sebe dva obrazy pouhým pohledem nevyplývá shoda jejich estetických hodnot. Jednoduše nikdy nemůžeme zcela vyloučit možnost, že rozdíl jednou skutečně nevidíme. Navíc již nyní snaha odlišnost od-

halit pozměňuje náš aktuální prožitek díla. Informace o tom, který z obrazů je padělek a který originál, nás má k tomu, abychom se k nim vztahovali odlišně. V Goodmanově vysvětlení se spojuje formalistický důraz na smyslovou zkušenost s uznáním estetické relevance historie díla.

Mezi Duttonovou a Goodmanovou odpovědí lze spatřit určitou paralelu. Duttonův návrh čerpá svoji přesvědčivost z představy umělce, jenž neopakovatelnými tahy štětce či údery dláta vytváří jedinečný objekt, který, vzhledem k unikátnosti historického procesu tvorby, nelze duplikovat. A Goodmanovo řešení bylo inspirováno podobnou představou. Goodman tvrdí, že všechny vlastnosti objektu bez rozdílu musíme přijímat jako potenciálně esteticky relevantní. Podle Goodmana je proces umělecké tvorby natolik komplexním dějem, že není možné představit si kopii originálu do té míry identickou, abychom se ani po delší době nenaučili mezi nimi rozpoznávat rozdíly, ať už jakkoli detailní. Proto Goodman říká, že i v okamžiku, kdy ještě nejsme s to rozdíly mezi obrazy spatřit, hraje vědomí jejich fyzické odlišnosti roli estetickou.

Také v přístupu Tomáše Kulky nalezneme styčnou plochu s Goodmanovým řešením. Podobně jako Goodman se i Kulka svým způsobem snaží najít třetí cestu mezi formalismem a kontextualismem v přístupu k hodnocení uměleckých děl. Jeho představa, jak toho dosáhnout, se ovšem od té Goodmanovy zásadně liší. Nedokážeme-li ani po té nejzvrubnější prohlídce dvou děl říci, které je originál a které padělek, nedává dobrý smysl, jak tvrdí Kulka, trvat na tom, že se tyto objekty liší v nějakém esteticky podstatném ohledu. Máme-li dokonalou, od originálu nerozpoznatelnou kopii, není důvod ptát se, zda máme takový obraz posuzovat v rámci odlišné stylové (waltonovské) kategorie než jeho předlohu, tvrdí Kulka. Neopravňuje nás k tomu žádný moment v jejich odlišných historiích. Tvůrce padělků se snažil jediné o to, aby jeho dílo prezentovalo vše z estetického úspěchu, jakého v originálu dosáhl jeho autor. V estetické hodnotě se tyto dva objekty tudíž lišit nebudou. Na druhou stranu, Kulka na existenci hodnotového rozdílu mezi originálem a padělkem trvá. Pro umělecká díla, vztahujeme-li se k nim jako k objektům estetického zájmu, není podstatná pouze jejich hodnota estetická, ale také jejich hodnota umělecká. Tak Kulka označuje, zhruba řečeno, to, čím dané dílo obohatilo svět umění. A nemá na mysli jakoukoli inovaci „za každou cenu“, ale takovou, která byla jako hodnotná, a tedy hodná následování rozpoznána dalšími umělci, kteří její estetický potenciál dále rozpracovali ve svých dílech. To, jak výtvarné dílo vypadá, je tudíž podstatné pro naše hodnocení estetické a jeho historie je klíčová pro určení jeho hodnoty umělecké. Máme tedy dobrý důvod pro odstraňování padělků z galerijních expozic? Ano, odpovídá Kulka, jejich odlišnou hodnotou uměleckou. V galeriích chceme vidět díla, která sehrála svoji roli ve vývoji umění, která případně otevřela nový směr umělecké tvorby a stala se zdrojem inspirace pro další umělce.

S Kulkou se na kritice Goodmanova řešení shodne novozélandský filozof Gregory Currie (1985). Ten ve stejném duchu jako Kulka tvrdí, že bychom se měli držet zásady zdravého rozumu, která říká, že o esteticky relevantním rozdílu mezi dvěma díly má

význam mluvit teprve tehdy, jsme-li pomocí našich smyslů skutečně schopni je vzájemně odlišit. O estetickém rozdílu vážícímu se k budoucímu, a tudíž pouze potenciálnímu rozdílu nemá smysl uvažovat. Ovšem Currieho vlastní odpověď na problém uměleckého falza jde jiným směrem než Kulkovo rozlišení hodnoty estetické a umělecké. Zamýšlí se nad otázkou, zda autenticita originálních děl výtvarného umění ve vztahu k jejich kopiím hraje skutečně tak odlišnou roli, než jak je tomu třeba u rukopisů děl literárních ve vztahu k jejich běžným výtiskům. Do Památníku národního písemnictví návštěvníci nechodí kvůli estetické hodnotě literárních děl samotných, kdežto návštěva galerie, kde jsme konfrontováni s originálem díla, nám naopak má dát možnost plně ocenit jeho estetické kvality. Alespoň tak si zdůvodňujeme svoje rozhodnutí zajít na výstavu. Goodman, jak připomíná Currie, vidí mezi těmito dvěma případy jasnou hranici. Ta rozděljuje všechna umělecká díla na dvě skupiny. Díla v první skupině, kam patří literární texty, nelze padělat. Díla z druhé skupiny, jejímž typickým zástupcem jsou díla výtvarná, padělat lze. Goodman hovoří o takzvaných *alografických* a *autografických* uměleckých druzích. Nad skutečností, že hudební dílo si můžeme vyslechnout opakovaně a v různých provedeních, že divadelní hra může být sehrána na několika místech zároveň anebo že román může existovat v milionech kopiích, se nikdo nepozastaví. V čem se tato díla liší od obrazů a soch, o nichž se domníváme, že existují pouze v jednom exempláři? Existence alografických uměleckých děl je závislá na *notaci*. Zjednodušeně řečeno, na souboru instrukcí potřebných k jejich opakovanému provedení. Tak máme v případě hudebních děl k dispozici notový zápis, u divadelní hry zase její text doplněný scénickými poznámkami a tak dále. Tento zápis zachycuje podstatu daného díla, kterou každá jeho realizace, abychom ji mohli považovat za jeho autentický výskyt, musí splňovat. U literárních děl již například nic dalšího mimo zopakování notace samotné, tj. určitého řetězce znaků abecedy plus dalších značek, od nové realizace díla nevyžadujeme. V případě hudby již notový zápis poskytuje jistou volnost v interpretaci, tzn. že notace zde neobsahuje zcela vyčerpávající instrukce k provedení díla. U divadelních her se na cestě od textu hry k samotné inscenaci otevírá prostor pro možné variace opět o něco více (proto je režisér při přípravě inscenace tak zásadní figurou) a tak dále. To vysvětluje, proč existující umělecká díla tohoto druhu nelze padělat. Vytvořili bychom vždy jen další případ téhož díla. Lze například padělat konkrétní interpretaci jisté hudební skladby slavným hudebníkem, ale dílo samotné nikoli.

Umělecká díla patří do druhé skupiny, autografická díla, notaci postrádají. Rozdělení jednotlivých uměleckých druhů na tyto dvě třídy je historicky podmíněné. Obecně lze říci, že vývoj notace u určitých druhů a absence u dalších byla vynucena časově omezeným trváním díla (potřebou jej vůbec zachovat, a umožnit tak jeho opakované provedení) anebo nutností participace většího počtu lidí na jeho realizaci (potřeba jejich koordinace). Tyto dvě okolnosti rozhodovaly o zavedení notace u těch uměleckých druhů, které Goodman označuje jako alografické.

Ale Currie vyslovuje pochybnost, že by, řečeno Goodmanovým slovníkem, absence notace znemožňovala vytvořit další exempláře díla autografického typu. Jak jsme vi-

podle Goodmana se totiž jakákoli fyzikální odlišnost mezi dvěma autografickými díly rovná rozdílu estetickému, protože přináší možnost, že se ji dříve či později naučíme rozpoznávat pouhým pohledem. Currie ovšem nechce zcela zpochybnit smyslnost Goodmanem zaváděného rozlišení. Nesouhlasí však s interpretací, podle níž by měla dvojice alografický/autografický zachycovat rozdíl mezi reprodukovatelný/nereprodukovatelný. Currie totiž tvrdí, že jde pouze a jenom o (technickou) odlišnost ve způsobu identifikace autentických případů jednotlivých děl. V případě výtvarného umění hraje tutéž roli, jakou u alografických uměleckých druhů splňuje notace, originální dílo samotné. Stejně jako hudební skladatel vybíral jednotlivé noty, aby jim udělil místo ve své kompozici, dává malíř k dispozici své dokončené dílo, aby se stalo měřítkem adekvátnosti případných kopií, tvrdí Currie. „Aby mohly být takové argumenty [o nemožnosti multiplikace výtvarných uměleckých děl, pozn. Š. K.] účinné, musely by dokazovat, že v podstatě výtvarného umění se nachází cosi, co [...] brání tomu, aby správná kopie sdílela estetickou hodnotu originálu“ (Currie 1985: 159). A to podle Currieho prozatím nikdo neprokázal a sám je přesvědčen, že to ani není možné.

Tutéž myšlenku bychom mohli vyjádřit i pomocí jiného pojmosloví. Currie by spolu s anglickým filozofem Peterem Frederickem Strawsonem mohl tvrdit, že umělecká díla, ať už alografická či autografická, jsou co do povahy své existence *typy* (Strawson 1974). Jako písmena anebo vlajky. Takovou věc, jako třeba českou národní vlajku, nelze ztotožnit s žádnou konkrétní vlajkou, s žádným jednotlivým kusem látky. Zničení jakéhokoli z těchto jednotlivých objektů nebude znamenat zánik té věci, kterou nazýváme českou národní vlajkou. Typem tedy Strawson rozumí abstraktní objekt, který může být několikařádně realizován, ale s žádným ze svých konkrétních provedení nebude identický.

Ukazuje se, že představy jednotlivých autorů o typu informací, které by měly mít vliv na estetickou hodnotu díla, a může tohoto vlivu se podstatně liší. Krajní varianta kontextualismu v podobě Duttonova řešení jde tak daleko, že jako relevantní hodlá uznat i takové okolnosti vzniku díla, které se v něm na smysly vnímatelné rovině nijak neprojeví. Goodman naptoto tomu tvrdí, že má-li mít informace estetickou relevanci, musí mít alespoň potenciálně vztah ke smyslové zkušenosti s dílem. Kulka rozdíl mezi originálem a dokonalou kopií nespátřuje na rovině estetické hodnoty, ale pouze té umělecké, tudíž cokoli, co lze z estetického hlediska říci o originálu, platí stejnou měrou i pro vizuálně dokonalou kopii.

Je zřejmé, že i přes větší či menší vzájemnou blízkost musí jednotlivé návrhy čelit specifickým výhradám, které se budou případ od případu lišit. Nicméně všechny kontextualisty bez rozdílu motivovala snaha nalézt alternativu formalistické odpovědi. A proto se ve všech případech lze ptát na stejnou základní otázku: nakolik se danému řešení daří vyvrátit skeptické tvrzení formalisty, že originály upřednostňujeme pouze ze snobismu? Jinými slovy, dokážou nás přesvědčit, že je skutečně na místě snažit se toto pozeření vůbec vyvracet? Tak bychom se mohli ptát Denise Duttona, zda prožitek, který nám poskytne dokonalá kopie, neumožní ocenit umělecký výkon autora originálního

díla (které od ní nedokážeme rozlišit) úplně stejně jako dílo původní. Pokud odpovíme kladně, pak zároveň musíme uznat, že na originálu trváme pouze pro náš obdiv k osobě slavného umělce a představa, jak se právě tohoto objektu dotýkal a jak s tímto konkrétním fyzickým objektem přišlo do kontaktu mnoho umělců následujících generací, kteří jím byli inspirováni. Přesně tohle by ovšem Koestler označil za snobismus. A odpověme-li záporně, musíme předložit jasný důvod, proč nejsme s to kopii a originál navzájem rozlišit, když každý poskytuje jiný estetický prožitek. Nelson Goodman sice ustupuje z takto radikálně kontextualistické pozice, ovšem pouze za cenu velmi neintuitivní představy, že pouhý příslib budoucího smyslově vnímatelného rozdílu ovlivňuje estetickou hodnotu díla již nyní. To jej v důsledku staví před stejné dilema jako Duttona: skutečně bychom měli pouze na základě jiného jména autora postulovat estetický rozdíl mezi díly, jejichž záměnu nejsme schopni odhalit? Nejedná se zde právě o ono *vyzavování osobnosti*, o její *fluidum*, o kterém píše Koestler a kterému se formalisté vysmívají? Zastánce formalistického řešení by mohl namítnout, že takový typ indoktrinace by přece mohl fungovat stejně úspěšně i v případě kopie, když ji nejsme s to sám rozpoznat jako kopii. U řešení Tomáše Kulky by zase formalistovu pozornost mohlo přitáhnout ostré rozlišení mezi estetickou a uměleckou hodnotou. Opět by se totiž dalo v této souvislosti namítat, že kritériem pro výběr uměleckých děl do galerií není jejich hodnota estetická, ale spíše ta historická, Kulkovým slovníkem vyjádřeno: *umělecká*. Neposkytly by nám stejný estetický prožitek jako originály také dokonalé kopie? A jestliže návštěvníky galerie přivedl na tutéž výstavu již poněkolkrát zájem o estetickou hodnotu vystavených děl, měli by se cítit podvedeni, pokud by jim kurátor při odchodu oznámil, že se protentokrát dívali na dokonalé kopie?

Na pozadí těchto úvah se jako velmi intuitivní a v rámci debaty o falzu nebyvale přímočará obrana proti obavám formalistů jeví řešení americké filozofky Nan Stalakerové (1999). To se navíc na první pohled všem problémům, o nichž právě byla řeč v souvislosti s ostatními teoriemi, elegantně vyhýbá. Originály uměleckých děl upřednostňujeme před kopiemi nikoli ze snobismu, ale kvůli snaze mít k dispozici co nejkompletnější vizuální informaci o díle. A v tomto ohledu můžeme mít úplnou jistotu pouze s originálním dílem. Důvodem tlačenice před obrazem *Mony Lisy* v Louvru a neochoty návštěvníků spokojit se s plakátem z obchodu se suvenýry je tak podle Stalakerové právě snaha seznámit se s autentickým dílem v úplnosti jeho existence jakožto fyzického objektu a nerisikovat devalvací estetického prožitku a ocenění díla kvůli nedostatkům reprodukce. V této odpovědi se silně ozývá goodmanovské diktum o nedosažitelnosti fyzikální identity dvou objektů a z ní vyplývající potenciálně estetické významnosti jakékoli odlišnosti mezi nimi. Původní díla vyhledáváme prostě proto, abychom předešli možnosti, že nám unikne nějaký detail.

I v souvislosti s řešením Nan Stalakerové se však vynořuje určitá pochybnost o jeho úplné uspokojivosti. Ta je ovšem jiného druhu, než byly ty, o nichž byla řeč doposud. Shoduje-li se totiž odpověď Stalakerové v jádru s tou Goodmanovou, stejně jako v jeho

případě se i zde nabízí otázka, co se situací, kdy skutečně nejsme s to kopii a originál rozpoznat, zamění-li je někdo bez našeho vědomí. To je ovšem záhada, jejíž vyřešení si Stalnakarová zřejmě za úkol neklade (na rozdíl od Goodmana a ostatních autorů). Práve-li se na empirickou, psychologickou otázku, co nás vede k upřednostňování originálních uměleckých děl před kopiemi, pak lze přijmout odpověď Stalnakarové, že jediným rozumným důvodem, který se nezpronevřuje našemu zájmu o estetickou hodnotu děl, je požadavek jistoty nezkradené vizuální informace. Uvažujeme-li ovšem normativní otázku, zda v naší zkušenosti s uměleckými díly vůbec existuje takový faktor, jenž by nás z estetických důvodů opravňoval preferovat originální dílo před kopií, aniž bychom je byli s to na základě smyslové zkušenosti navzájem odlišit, pak takto přímočará odpověď stačit nebude.

V této konfrontaci dvou rozdílných interpretací základní teoretické otázky uměleckého falza se ještě zřetelněji než dosud ukazuje vícevrstevnatost našeho problému. Jak jsme viděli u Stalnakarové, jednotlivé formulace otázek, na něž bychom měli hledat odpovědi, někdy směřují empirickou a normativní rovinu problému a zastírají, že by mezi nimi nějaký rozdíl byl. Dalším faktorem, který přispívá ke komplexnosti celého tématu, je existence dvou typů uměleckého falza, mezi nimiž je nutné zřetelně rozlišovat. Prozatím jsme uvažovali pouze o falzu coby kopii konkrétního existujícího díla. Ovšem daleko účinnější strategií k oklamání kurátorů galerií je vytvořit dílo zcela nové, které se bude vydávat za nově objevenou práci někoho jiného. Tedy vytvořit takzvané stylové falzum.

Formalisté by i v tomto případě odpovídali shodně jako u první varianty našeho problému: pokud jsme hodnotili dílo předtím, než se prokázalo, že se jedná o stylový podvrh, kladně a poté na základě informace o jeho nepůvodnosti radikálně změnili názor, je to pouze důsledek našeho snobismu. K odstraňování obdivovaných, ale později přezrazených padělků z expozic galerií nás nevedou estetické ohledy. Nicméně ani formalisté nepopírají, že se to má se stylovými falzy trochu jinak než s kopiemi existujících děl. Na estetickou hodnotu děl nicméně tato odlišnost podle nich vliv nemá. Například Alfred Lessing k rozdílu mezi původními Vermeerovými díly a padělkem Hana van Meegerena, nejslavnějšího napodobitele jeho stylu, poznamenává:

Vermeerovo dílo představuje v dějinách umění ryzí tvůrčí úspěch. Nejedná se jen o dílo schopného řemeslníka, ale také tvůrčího génia. [...] Na druhou stranu van Meegeren byl pouhým řemeslníkem. Jeho dílo postrádá Vermeerovu historickou původnost [...]. Co tedy říci o van Meegerenově padělkem, který sedm let visel v galeriích a byl obdivován jakožto důkaz a pomník Vermeerova génia? Máme tvrdit, že na jednu již vůbec nic z toho nereprezentuje a je pouze dokladem van Meegerenových padělatelských schopností? [...] *Večeře v Emauzích* [van Meegerenův nejslavnější padělek, pozn. Š. K.] je paradoxně stejným pomníkem Vermeerova uměleckého génia jako Vermeerovy vlastní obrazy (Lessing 1965: 469–470).

Obr. 2 Han van Meegeren:
Večeře v Emauzích, 1936–1937



Denis Dutton také chápe případy stylových padělků analogicky ke kopírování existujících děl. Mají-li, podle Duttona, originál a jeho dokonalá kopie nespočetné estetické hodnoty v závislosti na odlišnosti tvůrčích záměrů jejich autorů, pak na tom autor stylových falz nebude o nic lépe. Neklade si sice za cíl pouhé okopírování objektu, který již existuje, ale o žádné původnosti řešení uměleckých zadání nemůže být řeč. A vzhledem k tomu, že Dutton chápe estetickou hodnotu díla jako přímo úměrnou uměleckému výkonu autora, který jeho dílo reprezentuje, estetická hodnota falz bude nespočetná s originálními Vermeery.

Rozdíl mezi původním dílem a stylovým falzem spočívá v jejich rozdílné umělecké hodnotě, tvrdí Tomáš Kulka. Zatímco originály skutečně ovlivňovaly vývoj dějin umění, jejich stylové napodobeniny z pozdějšího období již nic změnit nemohly. Dalo by se říci, že se jedná pouze o jakési současné komentáře k minulým uměleckým epochám, do nichž patří díla původní. A proto mají tato falza mizivou uměleckou hodnotu. Ale co říci o jejich hodnotě estetické? Je van Meegerenova *Večeře v Emauzích* (obr. 2) skutečně jedno z nejlepších pláten ve Vermeerově stylu, když už se nejedná přímo o dílo samotného Vermeera?

Formalisté, jak je zřejmé z Lessingova citátu, by souhlasili; jednalo by se podle nich o současný „pomník Vermeerova uměleckého génia“. Souhlasil by i Kulka; mění se hodnota umělecká, nikoli estetická. Dutton by byl jasně proti; padělatel ve svém díle umělecky ničeho nedosáhl. Zastánci souhlasné odpovědi by mohli argumentovat, že styl, v němž jsme falzum vnímali před odhalením jeho pravé povahy a po něm, se nezměnil. Van Meegerenova napodobenina Vermeera zůstala obrazem ve Vermeerově stylu. Estetická hodnota by tedy měla zůstat nezměněna. Naproti tomu lze ovšem namítat, že autor falza vlastně nereagoval na tytéž umělecké problémy a nebylo mu předloženo shod-

ně umělecké zadání jako autorovi originálu. Padělatel pracoval za zcela jiných podmínek, na základě velmi proměnlivé tradice světa umění. Je pak ospravedlnitelné posuzovat obě díla v téže kategorii? Neměli bychom o současné stylové napodobenině uvažovat spíše jako o určité parodii na daný historický styl, a tudíž jako o zcela jiném díle, než jsou ta původní (a pochopitelně jej tak také vnímat a hodnotit)? Jednoduše řečeno, otázka, do jaké uměleckohistorické kategorie stylový padělek zařadit, již není vůbec tak jednoznačná jako otázka, kam patří dokonalý padělek konkrétního existujícího díla. A v důsledku se pochopitelně problematizuje i estetické hodnocení takového díla.

Obecně lze tvrdit, že otázky, které stylová falza vyvolávají, svědčí ve prospěch táboara kontextualistů. Uvědomme si, že stylové padělky ovlivňují naše chápání dějin umění, a tak pozměňují i naše vnímání původních děl samotných. Van Meegeren dokázal se svými Vermeery balamtit odborníky tak úspěšně proto, že je vydával za díla z Vermeerova raného období, z něhož známe pouze málo jeho prací. Chybělo proto srovnání, a pro publikum bylo tudíž lehké osvojit si alternativní příběh o genezi Vermeerova stylu, v němž měl tento korpus děl své integrální místo. Adekvátně tomu pak mohli historici umění jen stěží uvěřit (a spatřit), že všechny van Meegerenovy padělky sdílí jisté společné znaky, které je odlišují od zbytku Vermeerových děl. Kdyby je na ně neupozornil sám padělatel, nebyli by s to je sami odhalit. Viděli v nich totiž autentický článek ve vývoji Vermeerovy tvorby, který se postupně proměnil ve Vermeerův styl, jaký znali před „objevem“ těchto nových děl. Ještě komplikovanější jsou pak případy padělatelů, kteří svými podvrhy vytvořili částečně anebo zcela nový styl, jemuž neoprávněně přisuzovali určité místo v historii světa umění. Díla Thomase Chattertona anebo Jamese Macphersona jsou jedny z nejznámějších případů tohoto druhu. Pokud by nebyly odhaleny, přepsaly by dějiny anglické literatury a ovlivnily by tak naše vnímání víceméně všeho, co mělo po nich v literatuře následovat. Macphersonovu *Ossianovi* se alespoň podařilo okouzlit tehdejší rodící se romantické hnutí a významně ovlivnit utváření evropského literárního romantismu. Těžko by se Macpherson ovšem takového efektu nadál, kdyby jeho *Ossianovi* chyběl punc starobylosti, který si ovšem přisvojil neoprávněně.

Jedním velmi zajímavým důsledkem našich úvah o uměleckých padělcích, který nemusí být na první pohled zcela zřejmý, je také jejich vliv na naše rozhodnutí o přijatelnosti a únosné míře restaurátorských zásahů při péči o stárnoucí díla. Hledáme-li totiž v případě falza odpověď na otázku, jaké rozdíly mezi kopií a originálem jsou pro zachování původní hodnoty díla ještě únosné, zároveň se vlastně snažíme zodpovědět i otázku, nakolik lze upravit dílo již existující, aby neztratilo svoji hodnotu.

Musíme si uvědomit, že již v okamžiku, kdy umělec přestává pracovat, se dílo začíná měnit. Do určitého okamžiku si změn nikdo nevšimne. Po jisté době ovšem začnou být jasně patrné. Tmavnoucí, praskající a drolicí se povrchy pláten, práchnivějící dřevořezby, korodující kovové sochy. V mnoha případech dnes uchovávají jejich skutečnou podobu spíše zdařilé reprodukcce, ať už vytvořené jiným umělcem či mechanicky, než původní objekty samy. Postupná proměna uměleckých děl a potřeba jejich rekonstrukce staví jak před

Duttona a Sagoffa, tak před Goodmana nelehkou otázkou. Záleží-li na úplné původnosti uměleckého díla jakožto fyzického objektu tak nekompromisně, jak naznačují, máme například očištěnou sochu Davida považovat za zničenou? Opět se zde ozývá formalistická obava, zda místo oceňování estetických vlastností díla nepropadáme nekritickému uctívání nějakého objektu pouze proto, že se jej snad kdysi dotýkaly ruce slavného umělce. Pochopitelně existují citlivé a necitlivé restaurátorské zásahy. Rozhodnutí o přiměřenosti restaurátorského zákroku se stává předmětem složitých debat odborníků a znalců. Výsledkem by mělo být určení hranice, která v tom daném případě odděluje zásahy nepostihující původní estetickou hodnotu díla od těch, jež ji nerespektují. Tento výsledek, jinými slovy, odlišuje správné kopie díla od těch nepřijatelných, mohl by dodat Currie.

Na první pohled se mohlo zdát, že problém uměleckého falza estetický aspekt vlastně postrádá anebo že se jedná o otázku z hlediska estetiky pouze marginální. Ukázalo se ovšem, že formulace přijatelného ospravedlnění našeho odmítavého, anebo naopak kladného postoje vůči padělkům má k trivialitě velmi daleko. Obhájit svůj postoj, ať už je jakýkoli, vyžaduje promyšlení základních otázek hodnocení uměleckých děl a jejich ontologie. Fenomén uměleckého falza je velmi vděčným tématem právě proto, že tyto úvahy, které jsou mnohdy snad trochu abstraktní, spojuje se situacemi vyžadujícími konkrétní rozhodnutí, z nichž plynou závažné praktické důsledky.

Použitá literatura

- Beardsley, Monroe C. (1983) „Notes on Forgery“, v Denis Dutton (ed.), *The Forger's Art. Forgery and the Philosophy of Art*. Berkeley: University of California Press.
- Borges, Jorge Luis (1999 [1939]) „Autor Quijota Pierre Menard“, v *Nesmrtelnost*. Praha: Hynek.
- Currie, Gregory (1985) „The Authentic and the Aesthetic“, *American Philosophical Quarterly* 22 (2): 153–160.
- Danto, Arthur (2010 [1964]) „Svět umění“, v Tomáš Kulka – Denis Ciporanov (eds.), *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart.
- Dutton, Denis (1979) „Artistic Crimes: The Problem of Forgery in the Arts“, *British Journal of Aesthetics* 19 (4): 302–341.
- Goodman, Nelson (2007 [1968]) *Jazyky umění. Nástin teorie symbolů*. Praha: Academia.
- Koetsler, Arthur (1964) *The Act of Creation*. London: Hutchinson & Co. [relevantní kapitola knihy zde pod názvem „Zmatení a sterilita“, 181–188].
- Kulka, Tomáš (1981) „The Artistic and the Aesthetic Value of Art“, *British Journal of Aesthetics* 21 (4): 336–350.
- Lessing, Alfred (1965) „What Is Wrong with a Forgery?“, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 23 (4): 461–471.
- Sagoff, Mark (1976) „The Aesthetic Status of Forgeries“, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 35 (2): 169–180.
- Stalnaker, Nan (2001) „Fakes and Forgeries“, v Berys Gaut – Dominic McIver Lopes (eds.), *The Routledge Companion to Aesthetics*. New York: Routledge.
- Strawson, Peter Frederick (1974 [1966]) „Aesthetic Appraisal and Works of Art“, ve *Freedom and Resentment and Other Essays*. London: Methuen.

Walton, Kendall L. (2003 [1970]) „Kategorie umění“, ve Vlastimil Zuska (ed.), *Umění, kráska, středno. Texty z estetiky 20. století*. Praha: Karolinum.

Doporučená literatura

- Dutton, Denis (1983) *The Forger's Art. Forgery and the Philosophy of Art*. Berkeley: University of California Press. (Nejznámější a nejcitovanější antologie textů věnovaná problematice falzu. Obsahuje většinu klasických příspěvků do této debaty.)
- Kulka, Tomáš (2004) *Umění a falzum. Monismus a dualismus v estetice*. Praha: Academia. (Kniha, ve které Tomáš Kulka na rozsáhlejší ploše rozvádí svoji teorii estetického hodnocení, přičemž jeho výchozím bodem se stává právě problematika uměleckého padělků.)
- Sagoff, Mark (1978) „On Restoring and Reproducing Art“, *Journal of Philosophy* 75 (9): 453–470. (Známý příspěvek do debaty o uměleckém falzu, který tuto problematiku propojuje s otázkami týkajícími se restaurování umění.)
- Sherri, Irvin (2007) „Forgery and the Corruption of Aesthetic Understanding“, *Canadian Journal of Philosophy* 37 (2): 283–304. (Analýza vlivu stylových falzů na naše vnímání a hodnocení originálních děl stylu, který se snaží imitovat.)
- Zemach, Eddy (2010) „Neexistuje identifikace bez hodnocení“, v Tomáš Kulka – Denis Ciporanov (eds.), *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart. (Článek, který se zabývá identitou uměleckých děl a otázkou jejich reprodukovatelnosti. Zemach svůj výklad opírá o příklady z oblasti restaurování uměleckých děl.)

Zmatení a sterilita

Estetika snobství

Arthur Koestler

V roce 1948 německý restaurátor Dietrich Fey, podílející se na rekonstrukci starobylého kostela Panny Marie v Lübecku, oznámil, že jeho dělníci na stěnách kostela pod vrstvou vápna objevili stopy gotických nástěnných maleb ze třináctého století.¹ Restaurováním obrazů byl pověřen Feyův asistent Lothar Malskat. V roce 1950 se na oslavu dokončení restaurátorských prací konala slavnostní ceremonie, které se kromě německého kancléře Adenauera účastnili také přední historikové umění ze všech koutů Evropy. Německý kancléř vyjádřil názor všech, když prohlásil, že oněch jedenadvacet gotických svatých na stěnách kostela je „cenným pokladem a představuje pohádkový objev ztracených uměleckých děl“.

Nikdo z odborníků tehdy ani později pravost fresk nepochybnil. Až dva roky nato Malskat vystoupil s prohlášením, že jde o padělků. Sám ze své vlastní vůle se dostavil na lübeckou policii a oznámil, že všechny fresky namaloval on na příkaz svého nadřízeného pana Feye, a žádal, aby byl souzen pro padělání. Přední německí historikové umění ovšem trvali na svém; fresky, jak prohlásili, jsou bezpochyby původní a panu Malskatovi jde jen o lacinou publicitu. Byla ustavena zvláštní vyšetřovací komise a ta dospěla k závěru, že restaurování nástěnných maleb skutečně bylo podvodem – ale to až poté, co se Malskat přiznal, že padělal také stovky Rembrandtů, Watteauů, Toulouse-Lautreců, Picassů, Henri Rousseauů, Corotů, Chagallů, Vlamincků a dalších malířů a prodával je jako originály. Některé z nich policie skutečně našla ve Feyově domě. Nebyť tohoto *corpu delicti*, je jen málo pravděpodobné, že by německí odborníci připustili, že je někdo vodil za nos.

¹ Obsáhlé pasáže v této kapitole přejímám, aniž bych na to na příslušných místech upozorňoval, ze svého eseje (viz Koestler 1955).

Mým cílem není poukázat na omylnost odborníků. Pozoruhodný výkon pana Malskata je jen jedním z řady podobně úspěšných podvodů a případů padělání, z nichž vynikají především van Meegerenovy padělky Vermeera. Vyvolávají však zneklidňující otázku, a to, zda jsou lubečtí svatí méně krásní a zda přestávají být „cenným pokladem mezi uměleckými díly“ jen proto, že je namaloval pan Malskat, a ne někdo jiný? A dále, jestliže van Meegeren umí namalovat Vermeerova plátna právě tak dobře jako Vermeer sám, proč by se měly jeho obrazy sundávat ze zdí holandské a jiných národních galerií? A pokud ani odborníci nepoznali rozdíl, pak jistě falešní Vermeerové skýtají běžným návštěvníkům muzea umění právě tolik potěšení jako originální obrazy. Stačilo by, kdyby kurátoři místo Vermeerova jména v katalogu uvedli jméno van Meegerenovo.

Na tento druh argumentu existuje několik odpovědí, ale dřív, než se na ně zaměřím, chtěl bych si ještě chvíli zahrát na ďáblova advokáta a podívat se na padělky z jiné oblasti: na Macphersonova *Ossiana*. Tento případ je natolik známý, že jistě postačí, když stručně připomeneme pouze základní fakta. James Macpherson (1736–1796), skotský básník a sběratel, tvrdil, že při svém putování Skotskou vysočinou objevil nějaké staré gaelské rukopisy. Nadšení skotští literáti uspořádali sbírku, aby se Macpherson mohl dál věnovat svému bádání, a ten v roce 1761 vydal dílo *Fingal, starověká epická báseň v šesti knihách společně s několika dalšími básněmi složenými Ossianem, Fingalovým synem*. Ossian byl legendární keltský básník žijící ve třetím století. Po *Fingalovi* následovala ještě rozsáhlejší ossianská epická báseň zvaná *Temora* a pak souborné vydání *Ossianových zpěvů*. Pravost Macphersonova textu v Anglii okamžitě zpochybnil Samuel Johnson (Macpherson odpověděl výzvou na soubor) a Macpherson až do své smrti údajně gaelské originály pod různými nepřesvědčivými záminkami odmítal vydat. Do konce století byly nejasnosti vyřešeny, badatelé se shodli, že autorem většiny „Ossianových textů“ byl Macpherson a využil v nich mimo jiné i zlomky starého keltského folkloru.

A opět se můžeme ptát, zda má na básnickou kvalitu samotného díla vliv skutečnost, že je nenapsal Ossian, syn Fingalův, ale James Macpherson. Ossianské texty byly přeloženy do řady jazyků a měly podstatný vliv na evropskou literaturu a celkové kulturní klima konce osmnáctého a počátku devatenáctého století. *Encyclopaedia Britannica* k Macphersonovi uvádí [kurziva autor]:

Rozmanité zdroje jeho díla a to, že je jako záznam skutečné keltské poezie bezcenné, nic nemění na skutečnosti, že jde o umělecké dílo, které [...] víc než k erékoli jiné podnítilo vznik romantismu v evropské, a zvláště pak německé literatuře [...]. K jeho velkým obdivovatelům patřili Herder i Goethe.

A tak bychom mohli pokračovat donekonečna. Padělky, kopie a napodobeniny starožitného nábytku, sošek z řecké Tanagry, gotických madon, starých i současných mistrů vznikaly odedávna a vznikají i nadále a hodnota, kterou těmto objektům přisuzujeme, není dána estetickým oceněním a potěšením, které nám působí, ale nejistým a omylným

soudem odborníků. A ten bude vždy omylný z toho prostého důvodu, že genialita nespočívá v dokonalé technice, ale ve vynalezení této techniky; jakmile je jednou technika na světě, přičinliví žáci a napodobitelé mohou v umělcově osobitěm stylu vytvářet díla, která jsou často od originálů k nerozeznání, a někdy jsou dokonce technicky dokonalejší než originály.

Před několika lety, myslím, že to bylo na maskárním bále v Monte Carlu, byla vyhlášena soutěž o nejlepší masku Charlieho Chaplina – bylo jich tam zhruba tucet. Náhodou byl mezi nimi i samotný Chaplin a získal až třetí cenu. V roce 1962 uspořádalo harvardské Foggovo muzeum uzavřenou výstavu pouze pro znalce; některé exponáty byly padělky, jiné originály a hosté měli poznat, co je co. Mezi vystavenými exponáty byl i originální portrét Annibala Carracciho, jednoho z nejvýznamnějších italských barokních malířů, a současná kopie tohoto portrétu, originál Picassovy kresby matky s dítětem a dva její padělky. Výsledky připomínaly soutěž o nejlepší Chaplinovu masku a mezi těmi, kdo nakonec ukázali na jeden z padělků, byli i vedoucí katedry výtvarného umění na Princetonské univerzitě a tajemník Foggova muzea. Ředitel Metropolitního muzea umění se zkoušce odmítl podrobit, ostatní odborníci „si dělali poznámky na listy papíru, které po srovnání s oficiálními údaji beze slova zmačkali“ (*Time*: 26. ledna 1962).

Dovolte mi zopakovat: známkou geniality není dokonalost, ale originalita, pronikání do nových oblastí; jakmile je toho dosaženo, nově nabyté území se stane majetkem všech. Skutečnost, že dokonce ani profesionálové nedokážou rozpoznat rozdíl v umělecké hodnotě mezi pravým a falešným Picassem, Carraccim nebo Vermeerem, je nezvratným důkazem toho, že si laik žádného takového rozdílu nemůže povšimnout. Jsme tedy všichni snobové, pro něž je podpis, expertiza založená na rentgenovém snímku či datace důležitější než vnitřní krása objektu samotného? A co potom se zpochybněnými díly Shakespearovými nebo skladbami Johanna Sebastiana Bacha? Závisejí jejich dramatické, básnické a harmonické kvality na odborných sporech technické povahy?

Domnívám se, že odpověď lze shrnout jednou větou: Náš soud uměleckého či literárního díla je málokdy jednotným aktem, většinou jde o výsledek dvou či více na sobě nezávislých simultánně probíhajících procesů, které vzájemně interferují a mají tendenci se vzájemně deformovat. Rád bych to ilustroval příkladem, který jsem již jinde rozvedl podrobněji (Koestler 1955).

Jedna moje známá, budu jí říkat třeba Kateřina, dostala od jistého nevtiravého citele Picassovu kresbu z autorova klasického období. Ona ji však považovala za reprodukci a pověsila ji na schodiště. Když jsem k ní znovu zavítal, visel obraz nad krbem v obývacím pokoji: ukázalo se, že to, o čem se domnívala, že je reprodukce, je originál. Avšak protože se jednalo o inkoustovou perokresbu, černou konturu na bílém papíře, bylo zapotřebí odborníka nebo přinejmenším dobré lupy k tomu, aby se prokázalo, že jde o originál, a ne o litografii či reprodukci. Kateřina ani nikdo z jejích přátel rozdíl nepoznala. Přesto však to, jak obraz vnímala, prošlo zásadní změnou, jak nasvědčuje přestěhování ze schodiště na důstojné místo v obývacím pokoji. Chtěl jsem, aby mi vysvětlila, proč

k té věci na stěně, která je přece pořád stejná, změnila postoj. Odpověděla mi, překvapena mou nechápavostí, že obraz je sice pořád stejný, ale že ona jej teď *vidí* jinak, protože ví, že jej kreslil sám Picasso a že to „není pouhá reprodukce“. Ptal jsem se jí pak, čím se řídí její úsudek o obrazech obecně, a ona mi stejně upřímně jako předtím odpověděla, že pochopitelně estetickou kvalitou – „kompozicí, barvou, harmonií, působností a tak podobně“. Byla nezvratně přesvědčena o tom, že se řídí pouze soudy estetické hodnoty založenými na zmíněných kvalitách; ovšem pokud by tomu tak bylo, jak je tedy možné, že se její postoj k obrazu změnil, když jeho kvality zůstaly stejné?

Marně jsem se jí snažil vysvětlit něco, co bylo zdánlivě tak jasné. Odmítala pochopit, že si protiřečí. Bylo bohužel zbytečné opakovat, že hodnota daná původem a vzácností objektu nijak nemění jeho kvality – a v souladu s tím by se nemělo měnit ani její hodnocení díla, pokud se skutečně zakládá výhradně na estetických kritériích, jak sama věřila. Ve skutečnosti samozřejmě její postoj těmito kritérii ovlivněn nebyl, byl ovlivněn onou náhodnou informací – která může a nemusí být správná a která byla zcela irelevantní, co se estetické hodnoty týkálo. Tím však nechci říct, že tato moje známá byla hloupá; něco z její zmatenosti v sobě máme vlastně všichni. Všichni bychom rádi věřili, že náš postoj k uměleckému objektu je dán pouze estetickými zřeteli, a přitom je rozhodujícím způsobem ovlivněn faktory zcela jiného řádu. Neumíme umělecké dílo vnímat mimo kontext jeho původu či historie; a kdyby se Kateřina nakonec dozvěděla, že její Picasso byl přece jenom pouhou reprodukcí, její postoj by se znovu změnil s tím, jak by se změnil kontext. Řadu lidí navíc značně pobouří, když před nimi vyslovíte názor, že původ obrazu nemá nic společného s jeho estetickou hodnotou jako takovou. Protože je v našich představách otázka doby vzniku, autorství a pravosti, *ačkoli je sama o sobě ve vztahu k estetické hodnotě nepodstatná*, s otázkou hodnoty propojena tak úzce, že je pro nás téměř nemožné je oddělit. Za fenoménem snobství, tím do očí bijícím i tím sotva patrným, můžeme vždy vysledovat nějaké takové nedorozumění.

Kateřina by se tedy *neprojevila* jako snob, kdyby prohlásila: „Reprodukce této perkresby je z praktického hlediska k nerozeznání od originálu, a proto je právě tak krásná jako originál. Nicméně originál má na mne větší vliv než reprodukce, a to z důvodů, které nemají s krásou nic společného.“ Ona však bohužel tyto dva prvky, jimiž se její reakce řídí, od sebe oddělit nedokáže a do větší či menší míry jsme oběti téže záměny všichni. Změna našeho postoje a ceny, kterou chce za obraz obchodník s uměním, když se zjistí, že tato rozpraskaná a silnou vrstvou prachu zanesená krajinaomalba se třemi ovce a větrným mlýnem je signována Broeckendaelem starším, nemá nic společného s krásou, estetikou a tím vším ostatním. A přitom, Pánbůh nám pomáhej, se ty ovce, ten mlýn a potok *skutečně* náhle jeví jinak a atraktivněji – dokonce i takovému nesentimentálnímu obchodníkovi. Stalo se totiž, že ona špetka náhodné informace ozářila těch pár mizerných ovčí zlatým slunečním paprskem, paprskem, který nevzešel z pigmentu, ale z mozkové kůry uměleckého snoba.

Vyzařování osobnosti

Nyní bych chtěl uvést něco na obhajobu. Obecně řečeno je ocenění uměleckého díla výsledkem dvou či více nezávislých procesů, které na sebe vzájemně působí. Jeden komplexní proces konstituuje estetický prožitek jako takový, jak bylo uvedeno v předchozích kapitolách; implikuje systém hodnot a jistá kritéria kvality, na nichž, jak se domníváme, se zakládá náš soud. Do něj však rušivě zasahují jiné procesy s odlišnými hodnotovými systémy a naše soudy deformují. Zmíním se o dvou typech takovýchto deformujících prolnutí.

To první vystihuje prohlášení dvanáctileté dívky, přítelovny dcery, kterou vzali do Greenwichského muzea, a když se jí zeptali, co se jí v muzeu líbilo nejvíc, bez zaváhání odpověděla: „Nelsonova košile.“ Na otázku, co bylo na té košili tak krásného, se jim dostalo vysvětlení: „Ta košile, co měla na sobě krev, byla vážně parádní. Jen si to představte, opravdová krev na opravdové košili, která patřila někomu, kdo skutečně žil a něco znamenal.“

Její pojetí hodnot, na rozdíl od Kateřinina, bylo ještě nezkažené. Vzrušení, které pocítila, bylo stejného druhu jako kouzlo vyzařující z Napoleonova kalamáře, relikvie světce, kterou každý rok nesou v procesí, provazu, na němž pověsili slavného vraha, sloupčového obtahu s vlastnoruční Tolstého opravou. Naši předci věřili, že do předmětu, který byl majetkem nějakého člověka, vstoupila jeho osobnost a daný předmět pak zase něco z jeho osobnosti vyzařuje. Jakýsi fejetonista listu *Daily Express* napsal: „Vím jistě, že většině z nás působí zvláštní potěšení zakousnout se do broskve, která byla vypěstována na pozemcích hraběte, jenž je spřízněný s královskou rodinou“ (*The New Statesman and Nation*: 14. srpna 1954). Dokonce můžete nabýt pocitu, že vy sami do této rodiny patříte, budete-li v této poněkud nepřímé metodě transsubstanciacie pokračovat dostatečně dlouho.

Přitažlivé síle tohoto kouzla neunikneme, tak jako neunikneme přitažlivosti zemské. Toto okouzlení se může projevovat více či méně důstojně, avšak hodnota, kterou přisuzujeme broskvi z hraběcího pozemku, úlomku kosti nějakého světce, Dickensovu brku či Galileovu teleskopu, vyvěrá z jednoho a téhož zdroje sympatického kouzla. Je to, jak řekla ta malá dívka, vážně parádní držet zlomek mramorové sochy od Práxitela – přestože se dnes už vůbec nepodobá člověku, nos má jako **malomočný** a upadly jí obě uši. Kontakt s rukou umělce jí vtiskl jakési fluidum, které přetrvalo a vzbuzuje totéž vzrušení jako skutečná krev na Nelsonově košili – nebo skutečný inkoust Picassova pera.

Nadměrný význam, který přisuzujeme originálům a dílům, u nichž byla prokázána pravost, dokonce i v takových hraničních případech, kde na otázku pravosti může odpovědět pouze odborník, je, aniž bychom si to uvědomovali, zakořeněn v jistém druhu fetišismu. Odtud pochází ona podmanivá síla – kdo by jako oko v hlavě neopatřoval každé egyptské mumie? A přece, jak musí připustit každý poctivý obchodník s uměním, hraniční případy jsou tak časté, že jsou téměř pravidlem. Nemám teď na mysli padělky, ale

běžnou praxi z dob minulých, kdy umělec dovolil svým žákům, kteří u něj byli v učení, aby asistovali u větších zakázek. Tato „asistence“ mohla znamenat cokoli od domalování pozadí a nepodstatných detailů až po provedení celého obrazu podle mistrovky skici. Jak byla tato praxe běžná, vyplývá například z důrazu, jaký Michelangelovi obdivovatelé kladli na skutečnost, že umělec celou Sixtinskou kapli vyzdobil „úplně sám a bez pomoci“. Vzpomeneme-li si, že dokonce odborníci byli na rozpacích, když měli rozeznat Carracciho portrét od jeho současné kopie – pravděpodobně díla některého jeho žáka –, musíme dojít k závěru, že pro většinu smrtelníků, včetně znalců, je rozdíl mezi prokázaným originálem, dílem, jehož odhadované autorství je diskutabilní, a dílem pocházejícím „z umělcovy školy“ nepostřehnutelný. Faktem však zůstává, že dílo přiznávané určitému umělci, žánrově dokonalé, ale bez prokázaného původu, je ceněno méně než dílo ne tak skvělé, u něhož je ovšem jisté, že bylo vytvořeno mistrovou stárnoucí rukou. Navštěvníci muzeí se neřídí očima, ale magií jmen. Angličané vydali milion liber, aby zabránili prodeji jedné Leonardovy skici do Ameriky, a přitom jí nikdy předtím nevěnovali pozornost. Statisíce řádných občanů vystály frontu, aby ji spatřily, a pak ji nerozeznaly od stránky ze skicáře kdekákeho studenta umění; šli se podívat na Nelsonovu košili.

Klam starobylosti

Ke druhému typu deformující kolize dochází při uvědomění si historického období. Byzantskou ikonu nebo pompejskou fresku neobdivujeme takové, jaké jsou, ale na základě částečně uvědomovaného naladění myslí na hodnoty a techniky té doby. Dokonce i u obrazů z doby, jejíž styl je nám mnohem bližší – vezměme například Holbeinův portrét –, takové podružnosti, jako je kostým či čelenka ve vlasech, nám nemilosrdně dají najevo, že onen člověk s nezapomenutelnou nadčasovou tváří patřil ke dvoru Jindřicha VIII. Archetypální kvalita je přítomna, ale zasahuje do ní povědomí o době vzniku; a hrozí nebezpečí, že opanuje pole.

Na starý obraz se tedy díváme dvojím rámem: masivním, pozlaceným, jenž obraz odděluje od okolí a vytváří mu otvor v prostoru, a rámem doby přítomným v našich myslích, jenž pro obraz vytváří otvor v čase a vyhrazuje mu místo na scéně dějin. Vždy, když si myslíme, že činíme čistě estetický soud, jenž je pouze náš, rušivě zasáhne dějinná scéna. Když si poprvé prohlížíme gotické nástěnné malby v kostele v Lübecku a domníváme se, že jsou pravé, a potom si je prohlížíme znovu a už víme, že jsou dílem jistého Malskata, budeme je nepochybně vnímat úplně jinak, ačkoli jsou tyto fresky pořád stejné, jako když byly velebeny jako mistrovské umělecké dílo. Změnil se dobový rám, do něhož je zasazujeme, a s ním i dobová scéna.

Kromě toho, že se mu nelze vyhnout, má tento relativismus estetického soudu také své kladné stránky: tím, že vnikneme do ducha a atmosféry dané doby, automaticky bereme ohledy na neumělost techniky, dobové konvence a slabiny. Nakláníme se nad

minulostí láskyplně jako starožitníci. Nicméně tam, kde význam dobového rámce převáží nad obrazem, se toto gesto může zvrhnout ve starožitnické snobství a může zvrátit naše hodnotové měřítko. Symptomy jsou až příliš známé: nekritická úcta ke všemu, co je považováno za malby italských primitivů nebo rakouské baroko (včetně celé záplavy oteklých boubelatých okřídlených příšerností); posuny v kolektivním upřednostňování určitého období (v nedávné době od protiviktoriánského k proviktoriánskému); výstřelky módy (Fra Angelico je „v kurzu“, kdežto Botticelli ne).

Pohodlí sterility

Mechanismus odpovědný za tyto zvrhlosti je stejný jako ten, o němž jsme se zmiňovali už dříve, a nabízí nám šikovnou definici: *snobství je výsledek záměny dvou referenčních rámců, A a B, z nichž každý má odlišné standardy hodnot, a následná chybná aplikace standardu A na hodnotové soudy odkazující k B*. U snoba, jenž je snobem ve vztahu k výtvarnému umění, nevyvolává rozkoš obraz, ale katalog; a „společenský“ snob si volí společnost nikoli podle toho, jakou mají daní lidé hodnotu, ale podle toho, co se o nich píše v *Kdo je kdo*. Tato záměna rámců může dokonce poznamenat jeho biologické pudy – preference v oblasti chuťových a čichových vjemů, jeho sexuální náklonnost. Před nějakou stovkou let, kdy ústřice byly jídlem chudých, fungovaly chuťové pohárky snobů jinak. Před Hitlerovým nástupem k moci žila v Berlíně jistá mladá žena a ta pracovala v jednom nakladatelství. V literárním světě se proslavila jednou zvláštností: milostnými poměry s řadou autorů, a to bez ohledu na jejich věk či pohlaví – tyto poměry ovšem navazovala pouze s těmi, kdo prodali víc než 20 000 výtisků. Ona sama to vysvětlovala tak, že s méně úspěšnými autory není schopna dosáhnout fyzického uspokojení.

Tato anekdota je poněkud skličující, protože zní věrohodně, a zároveň ukazuje důvěrně známé schéma komična: střet dvou vzájemně neslučitelných kontextů. Ovšem pro nešťastnou hrdinku tohoto příběhu na tom nic směšného nebylo, protože ona tuto neslučitelnost nepozorovala. *Kámasútra* a seznam bestsellerů se jí v hlavě beznadějně popletly. Čtenář se možná bude divit, proč jsem celou jednu kapitolu této knihy o lidské tvořivosti věnoval předmětu na první pohled tak triviálnímu, jako je snobství. Odpověď je obsažena už v otázce: domnívám se, že snobství v žádném případě není triviálním jevem, ale záměnou hodnot, jež v různých podobách prostupuje všemi vrstvami kulturních společností, minulých i současných (viz například Petroniovu *Hostinu u Trimalchioně*); a v mnoha ohledech je negací principu tvořivosti.

Stali jsme se svědky toho, jak střet hodnotových systémů budí smích, jejich propojení nová odhalení, jejich juxtapozice estetický zážitek. Snobství se však neřídí ani jedním z těchto modelů, u snobství jde o jakési „zmatení“ hodnot, aplikaci pravidel jedné hry na hru úplně jinou. Když chce snobství něco zvážít, použije hodiny, a teploměr, když potřebuje změřit vzdálenost. Tvořivá mysl vnímá věci v novém světle, snob ve světle fa-

lešném; jeho úsilí je sterilní a jeho uspokojení zprostředkované. Nejde mu o moc, jen se chce otřít o ty, kdo tuto moc mají, a vyhřívat se v odrazu jejich slávy. Raději bude tolerovaným příživníkem skupiny lidí, jimž závidí, než oblíbeným členem té, do které přirozeně patří. To, co obdivuje, když je mezi lidmi, jej nudí, je-li sám, ale není si toho vědom. Když čte Kierkegaarda, nepůsobí na něj to, co čte, ale to, že on čte Kierkegaarda – pochopitelně aniž by si toho byl vědom. Jeho pohnutí nevychází z objektu, ale z nepodstatných zdrojů, které s objektem souvisejí; jeho uspokojení je pseudouspokojením, jeho vítězství sebeklamem. Nikdy nebyl v břiše velryby, zvolil pohodlí sterility proti bolesti tvořivosti.

Nemůžeme se bavit o aktu tvoření, aniž bychom se alespoň na několika stránkách nevěnovali aktu znesvěcení. Snobství je nešťastné slovo, obestřené až příliš specificky moderními konotacemi pro tuto nevzdělanost, a to následkem záměny hodnot, což je jedním z leitmotivů dějin člověka; jako by člověk neustále tápal světem připomínajícím labyrint, vybaven kompasem, který ukazuje špatným směrem. Symbolem kreativity je kouzelný prut, jímž Mojžíš udeřil do skály, a z ní začala prýštit voda; jejím rubem vadný metr, který všechno, čeho se dotkne, promění v prach.

Přeložila Alice Chocholoušková

Použitá literatura

„Art: Foggy Final“ (1962) *Time* (26. leden).

„This England“ (1954) *The New Statesman and Nation* (14. srpen).

Koestler, Arthur (1955) „The Anatomy of Snobbery“, v *The Trail of the Dinosaur and Other Essays*. New York: Macmillan.

Falzum a hodnocení uměleckých děl

Argument pro estetický dualismus

Tomáš Kulka

„Je-li padělek tak dokonalý, že ani po nejdůkladnější analýze nelze s jistotou určit, zda se jedná, či nejedná o originál, je, anebo není stejně hodnotný jako dílo, které je jednoznačně pravé?“ (Goodman 2007: 87)¹

„Těžko lze popsat ten překrásný moment, kdy milovník umění stane před dosud neznámým dílem velkého mistra, před obrazem nedotčeným, na původním plátně, bez jakéhokoli restaurátorského zásahu, jako by právě opustil malířův ateliér. A jaký to obraz! Ani krásná signatura, [...] ani *pointille* na chlebě, který Kristus žehná, nejsou nutné k tomu, aby nás přesvědčily, že je to dílo Jana Vermeera z Delft – dodal bych, jeho dílo *mistrovské*, zcela jiné než jeho ostatní obrazy, a přece každým coulem Vermeer. V žádném jiném díle tohoto velkého mistra z Delft nenajdeme takové procitění, tak hluboké pochopení biblického tématu, cit tak vznešeně lidský, ztvárněný vrcholným uměním.“ (Bredius 1937: 210)

Autorem druhé citace je profesor Abraham Bredius, nestor holandských historiků umění a největší autorita na nizozemské malířství sedmnáctého století. Citát pochází z *Burlington Magazine for Connoisseurs*, ve své době nejprestižnějšího periodika pro dějiny umění. Píše se rok 1937. Oním obrazem nicméně není Vermeerovo mistrovské dílo, nýbrž padělek vytvořený průměrným holandským umělcem Hanem van Meegerenem.

¹ Tuto otázku Aline B. Saarinenové si vybral Nelson Goodman jako motto třetí kapitoly (nazvané „Umění a autenticita“) své knihy *Jazyky umění* (Goodman 2007) stejně jako Mark Sagoff pro svůj článek „The Aesthetic Status of Forgeries“ (Sagoff 1983).

Problém uměleckého falza

Mnoho obchodníků s uměním finančně zkrachovalo a mnoho historiků umění se odborně zdiskreditovalo kvůli chybnému určení autorství. Kromě praktických problémů, jež dělají starosti kurátorům a historikům umění, existuje i **problém teoretický**, který se od šedesátých let dvacátého století stal předmětem vášnivých debat. Spor získal na síle, když Nelson Goodman vydal své *Jazyky umění*. Ve třetí kapitole nazvané „Umění a autenticita“, jež zařadila problém uměleckého falza na seznam aktuálních problémů současné estetiky, Goodman tvrdí, že „filozof umění, kterého přistihneme bez odpovědi na otázku, [...] proč existuje estetický rozdíl mezi přesvědčivým padělkem a originálním dílem, [...] je na tom přinejmenším stejně špatně jako kurátor, který uzná Van Meegerena za Vermeera“ (Goodman 2007: 87).

Přestože je literatura k problému uměleckých padělků rozsáhlá, nabízené odpovědi spadají zhruba do tří kategorií: přístup *formalistický*, podle kterého žádný estetický rozdíl mezi originálem a jeho zcela věrným falzem existovat nemůže; *redukcionistický* přístup, který tvrdí, že takový rozdíl existuje a lze jej vysledovat až k nejdrobnějším fyzikálním rozdílům mezi originály a jejich kopiemi; a přístup *historický*, který se shoduje s redukcionistickým na existenci estetického rozdílu, ale ten se má v tomto případě zakládat na odlišné historii a provenienci obou objektů.

Nejprominentnějším zastáncem formalistického přístupu je Monroe C. Beardsley. Jeho teorie se zakládá na předpokladu, že „dva objekty, které se neliší v žádných percepčních vlastnostech, se nemohou lišit v estetické hodnotě“ (Beardsley 1959: 503). Formalismus v estetice, jak název napovídá, tvrdí, že umělecká díla máme hodnotit na základě jejich formy. Pouze vizuální vlastnosti povrchu plátna – skladba linií a barev, kompozice, prostorové vztahy, textura, design apod. – jsou relevantní pro jeho ocenění. Předmětem našeho hodnocení je hotové dílo, nikoli fakta týkající se historie jeho vzniku. Kdo, kdy a kde obraz namaloval, je pro hodnocení estetických kvalit díla stejně bezvýznamné jako autorův záměr. Význam mají pouze vlastnosti „interní“, tedy vlastnosti „díla samotného“. „Externí“ vlastnosti, kterými má Beardsley na mysli vztah mezi dílem a „čímkoli, co existovalo před jeho vznikem, způsobem, jakým bylo vytvořeno, či spojitost díla s jeho předchůdci“, nemají na estetickou hodnotu díla žádný vliv. Tudiž podobali se padělek originálu „svými interními vlastnostmi do té míry, že je nikdo nemůže pouhým pohledem rozlišit“, nemůže mezi nimi existovat estetický rozdíl (Beardsley 1959: 456). Původnost je tak odmítnuta jakožto vlastnost esteticky irrelevantní. Další významný zastánce formalistického přístupu Arthur Koestler k tomu dodává, že upřednostňovat originál před kopií z estetických důvodů je projevem snobismu (Koestler 1975: 404 [zde na straně 183–184]).

Formalistický přístup se na první pohled zdá být rozumný. Obrazy posuzujeme podle toho, jak vypadají, a pokud vypadají stejně, nemůžeme z estetického hlediska upřednostnit jednoho či druhého ospravedlnit. Přesto zde narážíme na řadu zásad-

ních problémů. Formalisté nejsou schopni poskytnout racionální vysvětlení pro všeobecně uznávanou a institucionalizovanou praxi. Originalita a autenticita jsou hodnoty, na nichž závisí samotná funkce sběratelů, muzeí a historiků umění. Ještě hůře obhajitelný je důraz na vyloučení takzvaných „externích vlastností“. Kdybychom si zakázali brát v úvahu jakékoli vztahy mezi dílem a „čímkoli, co existovalo před jeho vznikem“, museli bychom považovat všechny jeho sémantické vlastnosti, včetně zobrazení a exprese, za nepodstatné. Museli bychom tudíž posuzovat figurativní obrazy, jako by se jednalo o abstraktní kompozice forem bez významu. A tak tomu ve skutečnosti samozřejmě není.

Nejvýznamnějším kritikem formalistického přístupu je Nelson Goodman, jehož postoj k problému padělků bývá občas označován jako estetický redukcionismus (či fyzikalismus). Z jeho teorie totiž vyplývá, že mezi originálními díly a jejich falzy musí existovat estetický rozdíl, který lze redukovat na nepatrné rozdíly fyzikální. Goodman tvrdí, že mezi originály a i těmi nejpovedenějšími padělků vždy existují fyzikální rozdíly a neohledě na to, jak nepatrné mohou být, jsou esteticky významné. Regulativním principem estetického redukcionismu je myšlenka, že každý fyzikální rozdíl znamená rozdíl estetický a naopak. Goodman shrnuje svůj argument následujícím způsobem:

[...] přestože v tuto chvíli nejsem schopen oba obrazy pouhým okem rozlišit, skutečnost, že vpravo visí originál a vlevo falzum, pro mne vytváří estetický rozdíl již nyní, protože už pouhá znalost tohoto faktu 1. dokazuje existenci rozdílu, jež se mohu naučit vnímat, 2. připisuje nynějšímu pozorování roli nácviku směřujícího k získání takové rozlišovací schopnosti a 3. formuje, modifikuje a diferencuje můj nynější prožitek při vnímání těchto dvou obrazů (Goodman 2007: 91).

Tento často citovaný argument nepovažuji za přesvědčivý. Důvodem je, že 1. a 2. nedokazují platnost závěru a 3. do značné míry předpokládá to, co má být dokázáno – konkrétně, že by nepostřehnuté rozdíly měly ovlivnit náš postoj, a tudíž náš estetický soud.

Co se týče 1. a 2., Goodman má pravdu, když poukazuje na to, že „to, co lze v daném okamžiku rozlišit pouhým okem, nezávisí jen na vrozené ostrosti zraku, ale i na zkušenosti a cviku“ (Goodman 2007: 89). Nějaké rozdíly mezi originály a jejich padělků existovat musí a nemůžeme vyloučit možnost, že se je v budoucnosti naučíme rozlišovat. Ale stejně tak je možné, že se to nestane, i když budeme vědět, že existují. Navíc jak by mohl předpoklad, že zítra snad budu s to spatřit něco, co dnes ještě nevidím, mít nějaký specifický dopad na mé současné posouzení díla, obzvláště pokud nevím (a vědět nemohu), o jaký rozdíl se jedná a jak by měl můj soud ovlivnit. Pokud jde o 3., je možné a snad i přirozené, že můj postoj vůči Rembrandtovu originálu se bude lišit od mého postoje vůči jeho kopii. Počít, že se dívám na malbu ze sedmáctého století, že tahy štětcem byly skutečně vedeny Rembrandtovou vlastní rukou apod., se nutně musí lišit od pocitu provázejícího pohled na kopii. Otázkou je, zda cokoli, co může ovlivnit náš postoj a prožitek (tj. tržní cena díla;

skutečnost, že se jedná o dárek od milované osoby; anebo kocovina pozorovatele), je relevantním faktorem, o který by se měla opírat *normativní* teorie estetického hodnocení. Bez obecných kritérií **estetické relevance** bychom mohli Goodmanovo zdůrazňování estetické důležitosti autenticity skutečně vnímat jako druh snobismu.

Typickým představitelem historického přístupu je Mark Sagoff, který také tvrdí, že musí existovat estetický rozdíl mezi originály a padělký. Důvodem ovšem nemusí být rozdílnost fyzikální či vizuální, ale rozdíly vztahující se k původu a historii daných dvou objektů. Historie a okolnosti vzniku jsou důležité i tehdy, když jejich výsledné výtvořiny vypadají naprosto stejně. Protože originál a jeho falzum mají velmi odlišnou historii vzniku, nejsou si v relevantních rysech ani natolik podobné, aby mohly být jejich estetické vlastnosti smysluplně porovnány.

Sagoffův článek „The Aesthetic Status of Forgeries“ uvádí stejná citace Aline B. Saari-nenové, která je mottem i tohoto eseje. Sagoff upozorňuje na to, že výraz „stejně hodnotný jako“ je v citované otázce nejednoznačný, a tvrdí, že bychom jej měli chápat jako „zastupující disjunkci určitých jiných predikátů“ včetně takových jako „stejně jemný jako“,

zručně proveden jako“, „stejně pulzující barvami jako“, „stejně krásný jako“ a tak dále. Jeho hlavní myšlenkou je, že „originál a padělek nejsou objekty natolik *shodného druhu*, aby je bylo možné tímto způsobem smysluplně porovnávat“ (Sagoff 1983: 131). Chce ukázat, že otázka, zda je padělek stejně krásný (jemný, pestrý atd.) jako originál, odpovídá otázce, zda je Picassova *Guernica* stejně silná jako motor závodního auta. Jeho argument má jednoduchou logickou strukturu. Skládá se ze dvou premis, ze kterých vyplývá závěr, že originály a kopie nemají stejné estetické vlastnosti, a tudíž nemají stejnou estetickou hodnotu.

První premisa zní, že mnohé pojmy vyjadřující estetické vlastnosti mají formu atributivů: jsou to dvoumístné relace mezi objektem a třídou objektů, které implikují, že daný objekt patří do třídy, ke které se pojem vztahuje. [...] Druhým předpokladem je, že nexistuje žádná třída objektů (kromě zcela nefunkční třídy všech obrazů), která by zahrnovala jak originál, tak jeho potenciální falza a vzhledem k níž by mohly být pojmy označující estetické vlastnosti těmto obrazům připisovány (Sagoff 1983: 133).

Sagoff má pravdu, když říká, že estetické vlastnosti uměleckých děl posuzujeme ve vztahu k nějaké třídě dalších prací. Když řekneme, že Giottova díla jsou geometrická, poukazujeme na určitý prvek jeho obrazů ve vztahu k dílům tvořícím kategorii rané florentinské malby. Když označíme za geometrického Mondriana, učiníme tak implicitně ve vztahu k jiné třídě děl. Jak o Giottovi, tak také o Mondrianovi platí, že jejich díla jsou geometrická, nejedná se nicméně o geometričnost ve stejném slova smyslu.

Jak jsou tyto implicitní referenční třídy, ve vztahu ke kterým přisuzujeme objektům estetické vlastnosti? V souladu s obecně přijímanou praxí o nich Sagoff uvažuje jako

o kategoriích uměleckých stylů v rámci určitého žánru. Estetické vlastnosti tudíž uměleckým dílům přiznáváme (a určujeme tak jejich estetickou hodnotu) ve vztahu k ostatním dílům, která přináležejí k těmto stylům.

I to zní vcelku rozumně. Zatímco otázka, zda je Picassův *Harmonikář* „stejně tak zručně proveden“ („stejně pulzuje barvami“, „je stejně kompozičně vyvážen“ atp.) jako Braqueův *Muž s kytarou*, je smysluplná, srovnání *Harmonikáře* s Botticelliho *Primaverou* či Mozartovým *Rekviem* by bylo přinejmenším zvláštní. Problém tkví v tom, že z druhého předpokladu nyní vyplývá, že originál a jeho kopie nejsou provedeny ve stejném stylu – a to je závěr, který Sagoff přijímá. I to samo o sobě je již značně podivné. Navíc, jestliže nejsme schopni (jak se v debatě o uměleckém falzu předpokládá) originály a padělký vizuálně rozlišit a zároveň (jak tvrdí Sagoff) nejsou ve stejném stylu, pak umělecký styl musí tvořit vlastnosti, které nelze smyslově vnímat, což je absurdní.

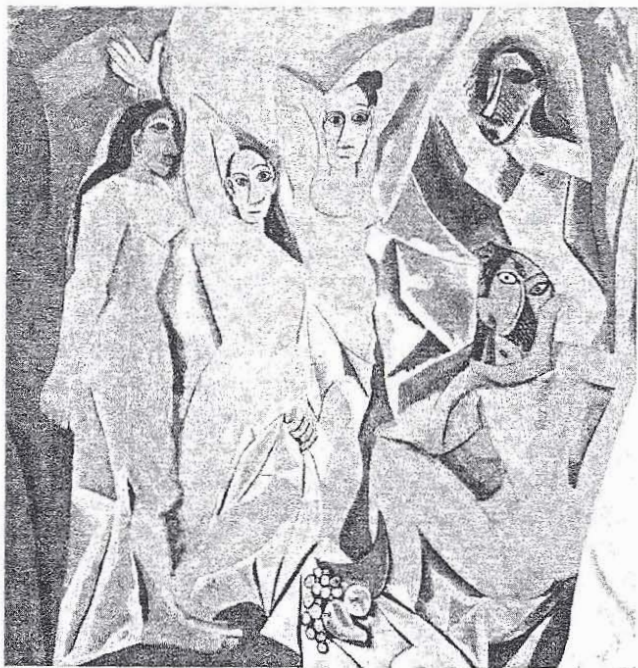
Toto jsou některé důvody, které by nás měly dovést k závěru, že žádné z uvedených řešení problému uměleckých padělků není uspokojivé.² Každé se zakládá na jiné teorii umění (odlišných kritériích estetické relevance, odlišných pojetích toho, co tvoří umělecké dílo, apod.); v důsledku čehož si v mnoha ohledech navzájem protičejí. Přesto, odhlédneme-li od těchto odlišností, mají jedno společné: všechny vycházejí z předpokladu, že *hodnota uměleckých děl spočívá v jejich hodnotě estetické*. Domnívám se, že je to právě tento předpoklad, který vede k tak neuspokojivým odpovědím. Přijetí tohoto předpokladu nicméně není žádnou zvláštností zmíněných autorů. Budeme-li chtít najít něco, na čem se drtivá většina filozofů umění shodne, pak nejslibnějším kandidátem bude právě teze, že *hodnota uměleckých děl spočívá v jejich hodnotě estetické*. Jedná se pravděpodobně o nejrozšířenější doktrínu jak v tradiční, tak v moderní estetice. Nazvěme ji doktrínou *estetického monismu*.

Cílem tohoto článku je prokázat její chybnost. Zároveň s tím načrtnu na následujících stranách alternativní přístup, otevírající novou perspektivu. Ten bychom mohli označit jako *estetický dualismus*. Tato perspektiva také poskytne jednoduché řešení problému padělků.

Avignonské slečny

Předpoklad v základu estetického monismu je na první pohled smysluplný. Tvrzení, že dobrá umělecká díla mají vysokou estetickou hodnotu, zatímco špatná nízkou (či zápornou), nám připadá samozřejmé. Protikladné tvrzení – že vysoce ceněná díla by nemusela být esteticky hodnotná anebo že esteticky dokonalá díla by nemusela být umělecky cenná – nás na druhou stranu zarazí jako velmi neobvyklé, jestliže ne přímo rozporné.

² Obsáhlejší a detailnější kritiku představených řešení jsem uvedl v článku „The Problem of Forgery“ (Kulka 1998) a v knize *Umění a falzum* (Kulka 2004).



Obr. 1 Pablo Picasso:
Avignonské slečny, 1907

Pokusím se nicméně prokázat, že na těchto zdánlivě paradoxních tvrzeních nic podivného není a že teoretický přístup, ze kterého vycházejí, je nejen konzistentní, ale zároveň i celkem přirozený.

Vezměme si například Picassův slavný obraz *Avignonské slečny* (obr. 1), který je považován za jedno z nejvýznamnějších děl umění dvacátého století. Těžko bychom hledali antologii moderního umění, ve které by nebyl reprodukován na předních místech. Shodnou-li se soudobí kritici umění na něčem, můžeme si s jistotou vsadit na zásadní roli tohoto obrazu, který bývá často popisován jako mistrovské dílo modernismu. John Golding například píše, že „v *Avignonských slečnách* [Picasso] vytvořil obraz, který se stal jedním z pilířů umění dvacátého století“ (Golding 1959: 19).

Vezmeme-li v úvahu, co bylo právě řečeno, může nás překvapit zjištění, že v době jeho vzniku se tomuto obrazu nedostalo příliš nadšeného přijetí. Sám Picasso s ním nebyl zcela spokojen a jeho přátelům – lidem, které bychom stěží mohli podezřívat z nedostatku výtříbeného vkusu – se líbil ještě méně. Fernande Olivierová vzpomíná, že „poté, co zhlédl *Avignonské slečny*, byl Braque naprosto zděšen“ (Olivier 1973: 120), a John Golding píše, že „ti přátelé, jimž Picasso dovolil, aby obraz zhlédli, cítili velké zklamání“ (Golding 1959: 47). Gertruda Steinová uvádí, že ruský sběratel „Ščukin, který Picassovy malby tolik obdivoval, řekl téměř v slzách: jaká to ztráta pro francouzské malířství“ (Stein 1951: 18).

Od Rolanda Penroseho se také dovidáme, že ani soudobým kritikům umění se Picassův nový obraz nelíbil:

Když se na Avignonské slečny přišel podívat Apollinaire, vzal s sebou kritika Félix Fénéona, který byl znám objevováním mladých talentů. Jediné povzbuzení, které mohl Picassovi nabídnout, byla rada, aby se dále věnoval výhradně karikatuře (Penrose 1962: 126).

Jak vysvětlit zářející rozpor mezi dnešní nadšenou kritikou a zápornými reakcemi Picassových současníků? Změnil se od roku 1907 natolik vkus? Přehlédli Picassovi přátelé něco zásadního? Na těchto dohadách bude snad trocha pravdy, samy o sobě však mnoho nevysvětlují, protože se zde nejedná pouze o další případ díla, které nebylo ve své době pochopeno (jako například van Goghovy práce) a které jsme se od té doby naučili oceňovat. Tento problém je zásadnější. Titíž odborníci, kteří označují Picassovy obrazy za nejprínosnější dílo moderního umění, dávají totiž záporným hodnocením Picassových přátel za pravdu. Zároveň se slovy chvály tvrdí i následující:

Sám o sobě nesnese obraz přísnější pohled: kresba je zbrklá, barvy neladící a kompozice zcela zmatená. Postavy se vyznačují přehnanou gestikulací a je zde přílišná snaha o efekt (Elgar – Maillard 1956: 56).

Není těžké pochopit, proč tento obraz tak zklamal Picassovy přátele. Z mnoha hledisek je malba neuspokojivá. Za prvé je zde zřejmá stylová nesourodost. I letmý pohled stačí na to, abychom viděli, že Picasso svou koncepci během malby několikrát změnil (Golding 1959: 48).

A v žádném případě se nejedná o hodnocení ojedinelá. Další známý odborník, Herbert Read, píše, že „obraz je stylisticky nekoherentní a Picasso sám jej nikdy nepovažoval za „dokončený““ (Read 1959: 68).

Otázkou je, jak usmířit *tato* rozporná hodnocení. Měli bychom snad obviňovat odborníky na moderní umění, že si protičeří?

Estetický dualismus

Namísto unáhlených závěrů bychom měli spíše uvážit, zda se jejich chvála a kritika vztahují na tytéž vlastnosti díla. Když jej kritici chválí, poukazují na jeho originalitu, jeho význam v historii umění, hovoří o tom, že představuje „zásadní obrat“, „začátek nové fáze v dějinách umění“ apod. Mají na mysli, že dílo mělo rozhodující vliv na další vývoj moderního umění, že naznačilo radikálně nový způsob zobrazení, nová řešení vizuálních

problémů atp. Když dílo kritizují, výtky se týkají kompozice, barev, stylistické esourodosti, tj. estetických vlastností díla samotného. Oba druhy soudů se vztahují k hodnotě Picassova díla, každý z nich ovšem k hodnotě jiného druhu.

To, zda je dílo originální, zda vybočuje z norem tradice, zda předznamenává „začátek nové éry“ atp., jsou důležité aspekty pro posouzení daného díla. Nejsou však ty parametry, o které se opírá estetický soud. Otázka, jestli je dílo originální, n musí mít nic společného s jeho estetickými kvalitami. Originální díla mohou být esteticky dobrá i špatná. Přestože tyto hodnoty nemusí být navzájem nezávislé a mohou se vzájemně ovlivňovat, konceptuálně rozdílné nicméně jsou. Odlišné faktory zde hrají různou roli a odlišné parametry určují jejich míru. Jestli je kompozice vyvážená a barvy sladěné, jsou-li kontrasty přiměřené, přehnané či nevýrazné, zda je dílo dynamické a vyjadřuje napětí apod., to jsou vlastnosti, které jsou důležité pro jeho estetickou hodnotu. Čím bylo dílo inspirováno, nakolik porušuje tradici, zda ukazuje nové směry ve vývoji a jak byly jeho nové rysy následně rozvinuty dalšími umělci, jsou faktory důležité pro posouzení hodnoty zcela jiného druhu. Pro nedostatek lepšího označení ji budu nazývat *hodnotou uměleckou*.³

Názory citovaných kritiků jsou tudíž nejen konzistentní, ale i pochopitelné. Říkají prostě, že *Avignonské slečny* mají pro vývoj moderního umění jedinečný význam, přestože mají závažné estetické nedostatky. 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“ (Elgar – Maillard 1956: 58). Jinými slovy: zatímco jeho *estetická* hodnota nedosahuje obvyklého Picassova standardu, míra jeho *umělecké* hodnoty je srovnatelná jen s málokterým obrazem své doby.

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

Umělecká hodnota díla odráží:

1. obecný význam inovace exemplifikované dílem pro svět umění a
2. potenciál této inovace pro její další esteticko-umělecké využití.

Proč takto komplikovaná formulace? Nelze jednoduše říci, že umělecká hodnota spočívá v originalitě či novosti jako takové? Odpověď zní, že originalita či novost samy o sobě nestačí. Kdybychom posílali plátno barvami vybranými namátkou a vzniklé skvrny všelijak rozmazali, vzniklo by originální dílo, jaké ještě nikdo nevytvořil. Přesto by tento „originální“ výtvar uměleckou hodnotu neměl. K tomu, aby dílo mělo význam pro svět umění, by bylo třeba, aby jeho inovace byly obecně chápány jako řešení aktuálních uměleckých problémů, jako naznačení nových směrů dalšího estetického vývoje, nových výrazových možností apod. Picassův obraz tuto podmínku splňuje. Přes své estetické nedostat-

3 Termín „umělecká hodnota“ byl samozřejmě používán již mnoha autory a někteří (například Roman Ingarden) jej také dávali do protikladu k hodnotě estetické. Nicméně, pokud je mi známo, nikdo jej doposud neužil v níže uvedeném smyslu.

ky v sobě již obsahuje všechny základní prvky vznikajícího kubismu, které následně prokázaly životaschopnost. Picassovy inovace měly potenciál pro další estetický a umělecký vývoj a také byly skutečně dále rozvedeny a vytištěny Braquem, Grisem, Légerem, Delaunayem, Gleizesem, Metzingerem a pochopitelně Picassem samotným.

Co dále vyplývá z navržené definice? Z její první části je zřejmé, že uměleckou hodnotu nelze posoudit jen vizuálním zkoumáním díla samotného. Ani ta nejdůkladnější analýza neodhalí, zda je dílo významnou inovací. Inovace není imanentní vlastností díla, ale kom vztahem mezi vlastnostmi díla a relevantní třídou předcházejících prací. K posouzení umělecké hodnoty díla tudíž nestačí dobrý vkus a estetická citlivost. Musíme též něco vědět o relevantním období dějin umění.⁴

Z druhé části definice vyplývá, že umělecká hodnota díla nemůže být zodpovědně určena bez časového odstupe. Abychom ocenili potenciál díla pro další estetické rozpracování, musíme být seznámeni s dalším vývojem umění. Dílo může být velmi originální ve smyslu radikálního odklonu od přijatých tradic a norem, a přesto může být umělecky bezvýznamné. Některé inovace nikam nevedou. Stanovení umělecké hodnoty je tedy podstaty hodnocením historickým.

Znamená to, že o umělecké hodnotě dnes vytvořeného díla nelze nic smysluplného říci? Není tomu tak zcela. Citlivý kritik je někdy schopen vytušit umělecký potenciál nového díla již při jeho prvním vystavení. Může potenciální přínos jeho inovací intuitivně vycítit ještě předtím, než se jeho vliv skutečně projeví.⁵ Takové okamžité ohodnocení, i když se nakonec ukáže jako správné, bychom však měli považovat spíše za to, čemu Angličané říkají *intelligent guess*. Konečný verdikt patří historii. 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 pouze v tom, že je můžeme vidět ve správné historické perspektivě, respektive retrospektivě.

Dokresleme si vztah mezi uměleckou a estetickou hodnotou další poznámkou k historii *Avignonských slečen*. Co se s nimi stalo po návštěvě Picassových přátel? Picasso byl jejich reakcí deprimován a přestal na tomto obraze pracovat. Strolované plátno stálo po celá léta opuštěno v rohu jeho ateliéru. Kanhwiler jej chtěl koupit, ale Picasso odmítl prodat. Po dalším naléhání Picasso nakonec souhlasil (dvacet let poté, co byl obraz namalován). A poprvé byl obraz vystaven v roce 1937 (třicet let po svém vzniku).

Tento krátký příběh vyvolává několik otázek. Proč Picasso nechtěl obraz prodat? Víme, že s ním sám nebyl příliš spokojen a považoval jej za nedokončený. Můžeme se tedy domnívat, že neměl zájem na jeho vystavení, aby nemohl být kritizován za estetické nedostatky, kterých si byl pravděpodobně velmi dobře vědom. Bylo-li tomu ovšem skutečně tak, vyvstává druhá otázka. Proč nepřemaloval na obraze to, co považoval za ne-

4 Tohle je další důvod, proč je jakékoli formalistické pojetí hodnocení uměleckých děl odsouzeno k neúspěchu.

5 Objevování nových talentů a podporování slibných umělců se často zakládá na tomto druhu intuitivního odhadu umělecké hodnoty.

uspokojivé, a nedokončil tak obraz podle svých představ? A konečně třetí otázka: Proč Picasso obraz nakonec prodal tak, jak byl, se všemi jeho estetickými nedostatky?

Nahlíženo z perspektivy estetického monismu se zdá Picassovo jednání iracionální. Z dualistického úhlu pohledu naopak dává dobrý smysl. Zamysleme se nejdříve nad druhou otázkou. Kdyby býval Picasso dokončil *Avignonské slečny* tečneme v roce 1914, kdy byl kubismus již dobře ustaveným stylem, mohl by tak zvýšit estetickou hodnotu obrazu. Tím by nicméně zničil jeho hodnotu uměleckou.⁶ „Vylepšené“ *Avignonské slečny* by tak přestaly být obrazem z roku 1907 a staly by se obrazem z roku 1914. Tím pádem by byly posuzovány jako obraz, který pouze následuje vytyčený směr, a nikoli jako ten, který jej nastavil.

Co se týče první otázky, pokud by Picasso vystavil nedokončený obraz na jedné z prvních kubistických výstav **třeba v roce 1908, nijak by to upevnění pozice nově vznikajícího stylu nepomohlo.** Vzhledem k tomu, že obraz měl estetické nedostatky (zmatená kompozice, neladící barvy, stylová nesourodost), jeho vystavení by bývalo mohlo nepříznivě ovlivnit kritiky, kteří teprve začínali odhalovat estetický potenciál kubismu. Odpověď na třetí otázku má také svoji logiku. Když byly *Avignonské slečny* nakonec v roce 1937 vystaveny, kubismus již patřil mezi hlavní směry moderního umění a estetické nedostatky obrazu se tak staly nepodstatnými (stejně jako je tomu dnes). Důležité ovšem je, že obraz amalovaný v roce 1907 mohl být vnímán jako „začátek nové fáze v dějinách umění“. Picasso tudíž zcela pochopitelně zpočátku odmítal nedokončený obraz prodat a stejně tak dobrý smysl dává, že jej nechal v původním stavu a veřejnosti jej představil až později.

Řešení problému uměleckého falza

Než předložím slíbené řešení problému uměleckého falza (které je nyní již zřejmé), zamysleme se nejdříve nad tím, jak vlastně tento filozofický problém vznikl. K problému padělků se vztahují dvě nekontroverzní teze, které jsou (s výjimkou několika málo filozofů) všeobecně předpokládány, a proto bych je nazval tezemi zdravého rozumu:

1. Originály jsou hodnotnější než falza.
2. Falzum, které je od originálu vizuálně nerozlišitelné, musí mít stejné estetické vlastnosti, a tudíž i stejnou estetickou hodnotu.

Tyto teze zdravého rozumu si neodporují. Když se Aline Saarinenová ptá, zda je kvalitní padělek „stejně hodnotný jako dílo, které je jednoznačně pravé“, lze odpovědět, že *ni-*

⁶ Mimoходом, důvod, proč se nám zdá myšlenka „vylepšování“ již jednou veřejně vystavených uměleckých děl tak nepřijatelná, by mohl mít původ v našem zájmu na zachování umělecké hodnoty děl, která se již stala „kulturními fakty“. Některé námitky proti restaurování děl starých mistrů mohou pramenit z téže úvahy.

koli, aniž bychom tím mínili, že rozdíl mezi nimi musí být rozdílem estetickým. Padělků mohou být nevhodnější z jiných důvodů. K úplnosti odpovědi je třeba tyto důvody specifikovat a vysvětlit, proč jsou pro hodnocení díla relevantní. Tím je otázka zodpovězena a filozofický problém (pokud zde nějaký byl) vyřešen. Je-li však problém formulován se zabudovaným monistickým předpokladem, tj. že hodnota uměleckého díla spočívá v jeho hodnotě estetické, stává se z něj filozofická past. Goodman, který cituje otázku Aliny Saarinenové jako motto svého eseje, ji ještě na téže stránce přeformuloval následujícím způsobem: proč existuje *estetický rozdíl* mezi dokonalým falzem a originálním dílem? (Goodman 2007: 87, kurzíva T. K.) Přijetím *této* (přeformulované) otázky se však stal z původní snadno zodpověditelné otázky nezavidělný problém. Naše dvě teze zdravého rozumu jsou totiž nyní postaveny jedna proti druhé a my musíme čelit následujícímu (neplatnému) dilematu: buď, anebo! Buďto originály nejsou hodnotnější než jejich kopie, anebo se i ty nejlepší kopie od originálů esteticky liší. Filozofové, kteří tuto otázku přijali, pak neviděli jinou možnost než jednu z obou tezí zdiskreditovat. Buď popřeli tu první a tvrdili, že „věrná kopie má stejnou hodnotu jako originál“ (odpověď školy formalistické), anebo tu druhou: „existuje estetický rozdíl mezi originálem a falzem, i když jsou vizuálně nerozlišitelné“ (odpověď redukcionismu a školy historické). Pouze tak si lze podle mého názoru vysvětlit, jak mohli tak sofistikovaní filozofové dospět k tak absurdním závěrům, jako že i nepostřehnutý (mikroskopický!) fyzikální rozdíl mezi originálem a padělkem má dramatický estetický dopad (Nelson Goodman), že originál a jeho věrná kopie nejsou provedeny ve stejném stylu (Mark Sagoff), že upřednostnění originálu je projevem snobismu (Arthur Koestler) nebo že originalita je pro hodnocení uměleckého díla bezvýznamná (Monroe C. Beardsley).

Naše dvě teze zdravého rozumu jsou však nejen správné, ale i nezbytné. Na té první, která oceňuje originalitu, je založena umělecká kritika, sběratelství umění a muzeologie. Originalita je nejen důležitým aspektem díla, ale též nezbytnou podmínkou pro to, aby se jím kritik vůbec zabýval. „Umělec“, který by pouze kopíroval práce jiných, by nebyl za umělce vůbec považován. Kurátor, kterého by nezajímalo, zda kupuje originály, nebo falza, by brzy přišel o práci, muzeum, které by vystavovalo kopie, by přišlo o návštěvníky a obchodník prodávající padělků by skončil za mřížemi.

Druhá teze je neméně zásadní. To, co o umění víme, se totiž v daleko větší míře zakládá na zkušenosti s reprodukcemi než na přímé obeznámenosti s originály (z nichž mnohé jsou v soukromých sbírkách). Zajímalo by mne, zda si autoři, kteří se předháněli, aby ukázali, jak zásadní jsou estetické rozdíly mezi originálem a kopií, plně uvědomili, že se jejich argumenty vztahují i na ty nejkvalitnější reprodukce, fotografie a diapositivy. Pokud by se totiž, jak tvrdí, i ty nejvěrnější kopie zásadně lišily ve svých estetických vlastnostech od originálů, museli bychom považovat běžnou praxi výuky dějin umění spolu s většinou odborných posudků a vědeckých závěrů týkajících se výtvarného umění za zcela scestné. Kdyby platilo, že vysoce kvalitní reprodukce nezprostředkovávají es-

estetické vlastnosti originálu, jejich samotný *raison d'être* by se stal záhadným. Dokonce i debaty odborníků se pouze zřídka odehrávají tváří v tvář originálním dílům a většina z děl, která jsou mezi sebou navzájem porovnávána kritiky a historiky umění, vedle sebe nikdy na jedné stěně galerie nevisela.

Jakmile přijmeme princip estetického dualismu, tj. rozlišení mezi uměleckou a estetickou hodnotou, máme rovněž jednoduché řešení problému uměleckého falza. Opravdu máme dobré důvody pro upřednostňování originálů před padělky. Beardsley má pravdu, když říká, že pokud je kopie tak věrná, že ji od originálu nerozeznáme, musíme uznat, že estetické vlastnosti originálu byly na kopii přeneseny. Mají tudíž shodnou estetickou hodnotu.⁷ Liší se hodnotou uměleckou. Soudobý padělatel může zopakovat estetickou hodnotu Rembrandtovy *Lukrécie*. Nicméně její uměleckou hodnotu z definice zopakovat nemůže. Umělecká hodnota takového falza by byla nulová. Proto také kopie (ať již vyrobené ručně anebo strojově) nepovažujeme za plnohodnotná umělecká díla. Shodně lze uvažovat rovněž o stylových napodobeninách, jako byli van Meegerenovi padělatelé Vermeerové. Těm sice lze přiznat jistou míru umělecké hodnoty, protože výběr námětu, jejich kompozice, barevnost, výrazové prostředky jsou (i přes svou odvozenost) „originální“. Jejich umělecká hodnota je však zanedbatelná a zcela nesouměřitelná s Vermeerovými originály. Vermeerovy inovace byly pro svět umění sedmnáctého století velmi významné a inspirovaly mnoho generací umělců. Van Meegerenovy „inovace“ jsou triviální, protože výtvarné scéně své doby neměly co nabídnout. Proto jakmile byla tato díla správně datována, bylo jasné, čím vlastně jsou: umělecky bezvýznamným anachronismem.

Estetická výchova

Rozdíl mezi hodnotou estetickou a uměleckou jsem ilustroval příklady výtvarných uměleckých děl. Chtěl bych ovšem zdůraznit, že toto rozlišení se vztahuje i na ostatní umělecké druhy. Jeho význam pro estetickou výchovu je zcela zřejmý a lze jej využít různými způsoby. Třídě lze například položit otázku: „Proč je dané dílo významné?“ Z debaty moderované učitelem by mělo záhy vyjít najevo, že uměleckých děl si ceníme nejenom pro jejich hodnotu estetickou (či krásu, chcete-li), ale také pro jejich nápady a novátorský přístup, nabízející řešení zásadních uměleckých problémů. To se týká především umění moderního a postmoderního. Při výkladu jednotlivých uměleckých směrů by přednášející měli věnovat pozornost dílům, která jako první vykazovala přítomnost **klíčových charakteristik a principů daného stylu, i kdyby se třeba mělo jednat o díla esteticky méně přesvědčivá, než jsou esteticky vytříbenější díla, která je následovala a ob-**

⁷ Kopie může někdy být i esteticky hodnotnější než originál. Pokud je originální dílo poničené nebo jeho barvy vybledlé, může být kopie věrnější původní podobě originálu než originál sám. (Proto existuje restaurátorská praxe.)

jevené principy rozvíjela. Studenti by se měli pokusit rozpoznat zásadní prvky revolučních děl a vysledovat jejich pozdější rozvinutí a zdokonalení v dílech pokračovatelů daného stylu. Předmětem diskuse by se také měly stát pojmy uměleckého vlivu a zdroje umělecké inspirace. Identifikace jejich projevů na vybraných dílech by byla ideálním doplňkem takové debaty. Tento přístup by podle mého názoru měl zároveň přispět k tomu, aby bylo naše porozumění uměleckým dílům hlubší, než jakého dosáhneme při pouhém posuzování z estetického hlediska.

Dále by nám rozdíl mezi estetickou a uměleckou hodnotou mohl pomoci objasnit složitou otázku vztahu umění a kýče. Kýč totiž nelze odsoudit proto, že by byl esteticky zcela bezcenný – estetické vlastnosti má typický kýčovitý obraz často docela uspokojivě provedeny. Jeho bezcennost spočívá především v tom, že nikdy nenabízí nic nového, že používá pouze prověřených a spolehlivých uměleckých konvencí, které zatumily a přeměse v klíše. Problém estetického a uměleckého statusu kýče je samozřejmě daleko složitější otázkou, ale to by již bylo téma na další esej.⁸

Přeložil Štěpán Kubalík

Použitá literatura

- Beardsley, Monroe C. (1958) *Aesthetics. Problems in the Theory of Criticism*. New York: Harcourt, Brace & Company.
- Bredius, Abraham (1937) „A New Vermeer“, *Burlington Magazine for Connoisseurs* 71 (416): 210–211.
- Elgar, Frank – Maillard, Robert (1956) *Picasso*. New York: Praeger.
- Golding, John (1959) *Cubism*. London: Faber & Faber.
- Goodman, Nelson (2007 [1968]) *Jazyky umění. Nástin teorie symbolů*. Praha: Academia.
- Koestler, Arthur (1975) *The Act of Creation*. London: Picador [relevantní kapitola knihy zde pod názvem „Zmátení a sterilita“, 181–188].
- Kulka Tomáš (1998) „The Problem of Forgery“, *Estetika* 35 (1): 19–34.
- Kulka, Tomáš (2000) *Umění a kýč*. Praha: Torst.
- Kulka, Tomáš (2004) *Umění a falzum. Monismus a dualismus v estetice*. Praha: Academia.
- Olivier, Fernande (1973) *Picasso et ses amis*. Paris: Stock.
- Penrose, Roland (1962) *Picasso. His Life and Work*. New York: Schocken.
- Read, Herbert (1959) *A Concise History of Modern Painting*. London: Thames & Hudson.
- Sagoff, Mark (1983) „The Aesthetic Status of Forgeries“, v Denis Dutton (ed.), *The Forger's Art. Forgery and the Philosophy of Art*. Berkeley: University of California Press.
- Stein, Gertruda (1951) *Picasso*. New York: Scribner.

⁸ Detailní analýzu fenoménu kýče jsem předložil ve své knize *Umění a kýč* (Kulka 2000).