

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH

FILOZOFICKÁ FAKULTA

ÚSTAV VĚD O UMĚNÍ A KULTUŘE

DIPLOMOVÁ PRÁCE

KOPIE JAKO PROBLÉM ONTOLOGIE A HODNOTY ESTETICKÉHO
OBJEKTU

Vedoucí práce: Mgr. Denis Ciporanov, Ph.D.

Autor práce: Šárka Riganová

Studijní obor: Dějiny a filozofie umění

Ročník: 3.

2020

Prohlašuji, že svou diplomovou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdávanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

České Budějovice 9. května 2020

Ráda bych zde poděkovala všem, kteří mi v průběhu psaní mé diplomové práce byli oporou, předně za jejich trpělivost snášet mé monology o ní. Neposledně též děkuji vedoucímu práce Mgr. Denisu Ciporanovi, Ph.D. za vedení mé práce a čas tomu věnovaný.

ANOTACE

Tato diplomová práce se zabývá problematikou smyslově nerozlišitelné Kopie v ontologii a hodnocení estetického objektu v oblasti výtvarného umění. Za tímto účelem předkládá a porovnává vybrané teoretické přístupy – Nelsona Goodmana, Reinolda Schmückera, Günthera Patziga, Eddy Zemacha a Denise Duttona – k ontologii uměleckého díla, originálu a Kopii. Dále sleduje dosavadní přístupy a řešení v oblasti hodnocení uměleckých děl a jejich Kopii již zmíněného Nelsona Goodmana a dále Arthura Koestlera, Marka Sagoffa, Kendalla L. Waltona a Tomáše Kulky, důrazem na teorii estetického dualismu T. Kulky. Jeho teorie estetického dualismu, spolu s rozlišováním identity uměleckého díla a jeho hmotného nositele (artefaktu; předně G. Patzig, E. Zemach), je výchozí pro návrh nového přístupu skrze estetický triadismus. Estetický triadismus navrhuje řešení problému hodnocení uměleckých děl a Kopii skrze tři hodnoty: estetickou a uměleckou hodnotu (vztahující se k uměleckému dílu) a hodnotu autenticity (vztahující se k artefaktu). Tento přístup je následně konfrontován s uvedenými teoriemi hodnocení a aplikován ve vztahu k estetickému objektu, jeho konstituci a hodnocení. Estetický triadismus vede k uspokojivému řešení hlavní i dílčích otázek, které jsou v této diplomové práci kladeny – vede k závěru, že hodnocení uměleckého díla i Kopie v teorii může být srovnatelné z hlediska jejich estetické a umělecké hodnoty, odlišné hodnocení se omezuje pouze na hodnotu autenticity. Naproti tomu v konkrétních situacích recepce uměleckých děl či Kopii ovlivňuje hodnota autenticity konstituci a hodnocení estetického objektu natolik, že vede k odlišnému soudu o estetickém objektu jak v jeho estetické, tak v umělecké hodnotě.

KLÍČOVÁ SLOVA: umělecké dílo; kopie; falzum; reprodukce; estetický objekt; estetická hodnota; umělecká hodnota; autenticita; hodnota uměleckého díla.

ABSTRACT

This thesis looks into problems of sensory indistinguishable Copy in ontology and evaluation of an aesthetic object in the field of fine arts. For this purpose it presents and compares chosen theoretical approaches of – Nelson Goodman, Reinold Schmücker, Günther Patzig, Eddy Zemach and Denise Dutton – on ontology of a work of art, an original and a Copy. It further observes approaches and solutions in the field of evaluating works of art and their Copies by already mentioned Nelson Goodman and then Arthur Koestler, Mark Sagoff, Kendall L. Walton and Tomáš Kulka, with emphasis on the theory of aesthetic dualism by Tomáš Kulka. His theory of aesthetic dualism, together with distinguishing identity of a work of art and its tangible holder (artefact; above all G. Patzig, E. Zemach), is initial for the suggestion of a new approach through aesthetic triadism. Aesthetic triadism suggests the solution of a problem of evaluating works of art and Copies with three values: aesthetic and artistic value (related to the work of art) and the value of authenticity (related to the artefact). This approach is afterwards confronted with mentioned theories of evaluation and then used in relation to aesthetic object, its constitution and evaluation. Aesthetic triadism leads to satisfying solutions of main and partial questions that are asked in this thesis – it leads to a conclusion that evaluation of a work of art and a Copy can be in theory comparable by its aesthetic and artistic value and different evaluation can be restricted only on the value of authenticity. On the other hand, in specific reception of works of art or Copies the value of authenticity can influence constitution and evaluation of an aesthetic object so much that it leads to a different view of an aesthetic object both in its aesthetic and artistic value.

KEYWORDS: work of art, copy, forgery, reproduction, aesthetic object, artistic value, aesthetic value, authenticity, value of a work of art.

OBSAH

ÚVOD.....	8
ORIGINÁL, FALZUM, KOPIE	11
ORIGINÁL vs UMĚLECKÉ DÍLO	11
KOPIE (kopie, replika, reprodukce, falzum)	12
KOPIE.....	12
REPLIKA.....	13
REPRODUKCE	13
FALZUM	14
ONTOLOGIE ORIGINÁLU A UMĚLECKÉHO DÍLA	15
ALOGRAFICKÁ A AUTOGRAFICKÁ DÍLA (N. Goodman).....	15
UMĚLECKÁ DÍLA JAKO INTERSUBJEKTIVNĚ INSTANČNÍ TYPOVÉ ENTITY (R. Schmücker).....	18
Umělecké dílo jako materiální objekt.....	18
Umělecké dílo jako obsah vědomí	22
Umělecké dílo jako typové entity.....	25
Umělecké dílo jako intersubjektivně instanční typové entity	28
UMĚLECKÉ DÍLO A JEHO IDENTITA (G. Patzig).....	29
UMĚLECKÉ DÍLO JAKO ORIGINÁL A JEHO INSTANCE (E. Zemach)	34
UMĚLECKÁ DÍLA JAKO PROVEDENÍ (D. Dutton).....	38
ONTOLOGIE KOPIÍ	42
LEGITIMNÍ A NELEGITIMNÍ KOPIE UMĚLECKÝCH DĚL (N. Goodman).....	42
INTERSUBJEKTIVNĚ INSTANČNÍ ENTITY (R. Schmücker)	43
ODLIŠENÍ UMĚLECKÉHO DÍLA A HMOTNÉHO NOSIČE	45
KOPIE JAKO LEGITIMNÍ EXEMPLÁŘ UMĚLECKÉHO DÍLA (G. Patzig)	45
KOPIE JAKO DALŠÍ VÝSKYT UMĚLECKÉHO DÍLA (E. Zemach)	47
KOPIE JAKO PROVEDENÍ (Dutton).....	48
HODNOCENÍ UMĚLECKÝCH DĚL A KOPIÍ.....	50
ESTETICKÝ MATERIALISMUS (Goodman).....	50
ESTETICKÝ SNOBISMUS (Koestler)	53
KOPIE JAKO ODLIŠNÁ KATEGORIE JSOUCEN OPROTI UMĚLECKÝM DÍLŮM (M. Sagoff)	57
ESTETICKÉ HODNOCENÍ A VLIV EKONOMICKÉ HODNOTY (Sagoff)	63
KATEGORIE UMĚNÍ (K. L. Walton)	69
ESTETICKÉ HODNOCENÍ – MONISMUS A DUALISMUS (Kulka).....	73
ESTETICKÝ MONISMUS	73

ESTETICKÝ DUALISMUS.....	74
NÁVRH ESTETICKÉHO TRIADISMU JAKO VÝCHODISKA PRO HODNOCENÍ UMĚLECKÝCH DĚL A KOPIÍ.....	78
NÁVRH ÚPRAVY UMĚLECKÉ HODNOTY.....	78
HODNOTA AUTENTICITY	80
VHODNOST ESTETICKÉHO TRIADISMU	82
VLIV ESTETICKÉHO TRIADISMU NA ESTETICKÝ OBJEKT	85
ZÁVĚR.....	90
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	94

ÚVOD

V této diplomové práci se budeme věnovat problematice Kopíí¹ v hodnocení uměleckých děl. Vzhledem k rozsahu problematiky se zde budeme výhradně věnovat otázkám, které jsou spojeny s existencí smyslově nerozlišitelných Kopíí v oblasti výtvarného umění. Problematika např. stylových falz, kopíí v monografiích či kopie využívané ke komodifikaci umění (zde myšleno např. využití kopie díla jako potisk trička, různé suvenýry apod.) nejsou objektem této práce, podobně jako problematika Kopíí v jiných, než výtvarných umění; o těchto se zmíníme pouze pokud to bude v zájmu zde interpretovaných teorií.

Základní otázka, které se zde budeme věnovat se objevila již ve druhé polovině 20.stol. a týká se filozofického problému falza (potažmo zde Kopíí obecně), zní: Lze dvěma smyslově nerozlišitelným objektům, z nichž jeden je originál a druhý falzum (Kopie), přisoudit stejnou estetickou hodnotu? S touto otázkou však přímo souvisí další: Jak se ontologicky liší originál a Kopie díla? Jak se liší hodnocení uměleckých děl a jejich Kopíí? Jak se liší hodnocení falz oproti legitimním Kopíím děl (např. reprodukce)? Jaké hodnoty jsou pro nás vlastně důležité při recepci a hodnocení umění? Je možné, aby tyto hodnoty mohly nést i Kopie? Jak ovlivňuje ontologický státu uměleckého objektu (originál, Kopie) průběh recepce a výsledný estetický objekt?

K uspokojivému zodpovězení těchto otázek je však nutné si ze všeho nejdříve upřesnit pojmy, které budeme v této práci používat. Vymezení jednotlivých pojmů se budeme věnovat v první kapitole této práce. Vysvětlíme si, jak je běžně definován originál díla a nastíníme si problematiku vztahu originálu a uměleckého díla. v následující podkapitole se budeme věnovat definici a druhům Kopíí. vysvětlíme si jaká specifika mají kopie, replika, reprodukce a falzum a určíme si podobu v jaké s těmito pojmy budeme pracovat.

Následující část práce je rozdělena na dvě na sebe navazující kapitoly, v nichž si představíme vybrané přístupy k ontologii originálu a Kopíí. Nejdříve se budeme věnovat originálu. Představíme si dělení uměleckých děl Nelsona Goodmana na díla autografická

¹ Výraz *Kopie* je užit v této podobě ve smyslu zastřešujícího pojmu pro možné druhy Kopíí uměleckého díla.

a alografická, skrze níž objasňuje odlišné pojetí autenticity v jednotlivých uměních. Následně si představíme rozsáhlé zhodnocení dosavadních teorií, které předkládá Reinold Schmücker. Zároveň si představíme i jeho definici uměleckého díla jako intersubjektivně instanční entity – tedy teorie v níž se pracuje s možností oddělené identity uměleckého díla jako takového a hmotného artefaktu. Uvedeme si další dvě teorie, které vychází z podobného východiska – Günthera Patziga, který vpracovává definici uměleckého díla na základě signifikantních formálních vlastností, které sdílí jak originál, tak jeho Kopie; a Eddyho Zemacha, který odlišuje identitu díla a jeho hmotného nosiče a pokládá Kopie za další instance díla v čase a prostoru. Tuto část uzavírá Denis Dutton se svou, vůči posledním zmiňovaným opoziční, definicí uměleckého díla jako provedení, které je hodnoceno z hlediska úspěšnosti na základě jeho původu. V další kapitole této tematické části práce se budeme zabývat ontologií Kopíí. Zde si představíme přístup již výše zmíněných autorů, případně aplikujeme jejich teorie na tuto oblast.

Druhá tematická část se týká problematiky hodnocení a hodnoty uměleckých děl a Kopíí. tuto část otevřeme opět Nelsonem Goodmanem, který obhajuje estetickou odlišnost mezi originálem díla a jeho falzem, která se zakládá na fyzikální odlišnosti těchto artefaktů, kterou podpírá i odlišností jejich původu. Následně si představíme do značné míry opoziční teorii Arthura Koestlera, který na rozdíl od N. Goodmana obhajuje možnou srovnatelnou estetickou hodnotu díla a jeho Kopie a lpění na původním artefaktu nazývá snobismem. Po těchto dvou neslučitelných názorech si představíme dva texty Marka Sagoffa, v nichž se zabývá jednak neporovnatelností estetické hodnoty originálu díla a jeho Kopie na základě odlišnosti kategorií, k nimž se vztahují estetické predikáty; a jednak vlivem ekonomické hodnoty v našem hodnocení uměleckých objektů. Na kategorie umění poté pohlédneme z odlišného hlediska skrze teorii Kendalla L. Waltona, který osvětluje princip hodnocení děl na základě jejich kategorizace skrze standardní, nestandardní a proměnlivé vlastnosti. Část věnovanou hodnocení děl a Kopíí pomyslně uzavírá Tomáš Kulka se svou teorií estetického dualismu, v níž od sebe odděluje hodnotu estetickou a uměleckou, aby vyřešil estetický problém falza.

Záměrně jsme uvedli, že T. Kulka tuto část „pomyslně uzavírá,“ protože v závěrečné části se nadále budeme věnovat otázce hodnocení děl a Kopíí, ale ne pouze jemu. V návaznosti na Kulkovu teorii estetického dualismu se pokusíme tuto teorii upravit a rozšířit o další hodnotu. Skrze tento estetický triadismus se poté pokusíme ještě hlouběji porozumět tomu, proč Kopie hodnotíme i přes jejich smyslovou nerozlišitelnost

odlišně než dílo, které duplikují. Krátce se vrátíme k uvedeným teoriím hodnocení a pokusíme se na ně pohlédnout skrze navrhované tři hodnoty a na závěr se pokusíme zamyslet nad vlivem těchto tří hodnot na průběh recepce děl a konstituci estetického objektu a zodpovědět tak otázky, které si v této práci pokládáme.

ORIGINÁL, FALZUM, KOPIE

Před přistoupením k hlavní otázce této práce se pokusíme vymezit základní pojmy a jejich rozsah v jakém je budeme nadále užívat. V zásadě se budeme držet běžně přijímaného významu těchto pojmů.

Základní rozlišení se zdá být jednoduché: originál uměleckého díla stojí na jedné straně a jeho Kopie na straně druhé. Podobně jednoduché se zdá být i definice originálu – originálem uměleckého díla je původní artefakt, vytvořený zpravidla samotným autorem (případně členy jeho dílny) v konkrétním čase a místě. Tato formulace svádí k myšlence, že originálem je vždy pouze jediný artefakt. U některých druhů umění by se tato definice dala přijmout (např. v malbě, sochařství), ale v jiných oblastech umělecké tvorby činí představa „jediný artefakt – originál“ problémy. Například, co je tím jediným artefaktem v literatuře? Původní rukopis autora, redigovaný rukopis, či teprve první vydání? Podobně je tomu tak i u grafických listů a kovolitectví; je originálem pouze první tisk a pouze první odlitek?

V následujících kapitolách se budeme snažit představit několik možných přístupů k této otázce, z nichž některé nabízejí možnost, že umělecké dílo jako takové není identické se svým původním provedením – originálem, jiné zastávají tradiční názor identity uměleckého díla a originálu. Rozdílná definice uměleckého díla a originálu jde ruku v ruce i s odlišným přístupem ke kopiím a falzu. Odlišný přístup má poté vliv na průběh recepce objektu a tím i na výsledný estetický objekt a jeho hodnocení. Nyní však zpět k ústředním pojmům a jejich vymezení.

ORIGINÁL vs UMĚLECKÉ DÍLO

Běžně pojem „originál“ chápeme ve smyslu výše uvedené definice, tedy: Originálem je původní artefakt, vytvořený konkrétním autorem (či jeho dílnou), v daném čase a místě. Prokázání autenticity nově objeveného díla tak spočívá především na správném historickém určení a laboratorních testech, které prokážou původ daného artefaktu. Teprve pokud je prokázána autenticita daného artefaktu, je dílo hodnoceno a oceňováno jako originál.

Jak již bylo řečeno výše, některé druhy výtvarného umění tomuto přístupu vyhovují, jiná umění nikoliv. Literatura je jedním z nich (stejně tak, jako grafické listy či odlitky), pokud by byl originál díla identický s uměleckým dílem, pak by literárním dílem

byl pouze jeden jediný exemplář. Tímto exemplářem, na základě výše zmíněné definice, by byl původní rukopis autora a všechny další existující výtisky v původním jazyku díla by bylo možné považovat za kopie; výtisky pořízené v překladu do dalších jazyků bychom pak mohli považovat za verze literárního díla. Náš běžný přístup k literárním dílům však naznačuje jistý rozpor. Pokud se nás někdo zeptá, zda jsme četli například Kavkův Proces, odpovíme ano, a považujeme přitom svou zkušenost s tímto dílem, jako zkušenost právě s Kavkovým Procesem, nikoliv jako zkušenost s jeho verzí (přestože jsme jej četli v českém překladu). Jde tu o problém přístupu diváka (respektive čtenáře), či v oblasti literatury nelze aplikovat identitu uměleckého díla s jeho originálem? A pokud nikoliv, je adekvátní hledat různé definice uměleckého díla a jeho originálu pro jednotlivá umění, či se snažit o jednotnou teorii, která by zahrnovala veškeré druhy umění?

Této otázce se budeme věnovat v následující kapitole, v níž se pokusíme představit některé přístupy k ontologii originálu a uměleckého díla, přičemž každý z těchto přístupů bude mít i odlišný dopad nejen na ontologii Kopii, ale též na způsob hodnocení a přístup k těmto.

KOPIE (kopie, replika, reprodukce, falzum)

Pojem „Kopie“ lze chápat jako zastřešující.² Shrnuje pod sebe různé artefakty, které vznikly za účelem napodobení či zmnožení původního díla. Rozlišení jednotlivých typů Kopii souvisí nejen s technikou, účelem či jejich autorem, ale i s výsledným postojem, který k nim v procesu hodnocení běžně zaujímáme. Můžeme rozlišit v zásadě čtyři typy Kopii: kopii, repliku, reprodukci a falzum.

KOPIE

Prvním typem je kopie. Kopie se dá definovat jako artefakt, který napodobuje, kopíruje či imituje původní umělecké dílo. Autor kopie není autorem původního

² Z toho důvodu budeme v celé této práci používat pojem „Kopie“ jako zastřešující pojem, shrnující pod sebe další typy (kopie, replika, reprodukce, falzum). To může být matoucí, vzhledem k tomu, že pojem „Kopie“ je stejný jako „kopie“. Z toho důvodu upozorňujeme na to, že rozlišení těchto dvou pojmů bude dodržováno na základě jejich odlišného zápisu – ve významu zastřešujícího pojmu s velkým počátečním písmenem, ve smyslu označujícím specifický typ artefaktu s malým počátečním písmenem. V případě některých probíraných autorů bude činit jistý problém v odlišení těchto pojmů a jejich významu, proto jejich rozlišení bude záležet předně na kontextu v němž byl u nich pojem užit.

artefaktu, který kopie napodobuje, s čímž souvisí i odlišné místo a čas vzniku. Kopie vzniká zpravidla s velkým časovým odstupem vůči vzniku původního díla.³

Ačkoliv jde o artefakt, který plně imituje originál, díky přiznání „nepůvodnosti“ nebývá hodnocena negativně jako je tomu například u padělku. Toto odlišné hodnocení a jistou toleranci lze vysvětlit tím, že kopie není ve skutečnosti hodnocena vzhledem ke kategorii uměleckých děl. Její hodnocení vzniká pouze na základě zdařilosti nápodoby vůči originálu.

REPLIKA

Oproti kopii je replika artefaktem, který vzniká zpravidla bezprostředně, či v krátkém časovém úseku, po vzniku původního díla. Autor repliky je zároveň autorem původního díla. Repliky nelze chápat jako úplné nápodoby původních děl, jde spíše o jejich další verze.

Jelikož jsou repliky chápány spíše jako verze díla/děl, jejich hodnocení se vztahuje k původnímu dílu, v případě existence více replik potom i k souboru těchto verzí díla, a neposledně i k souboru celé tvorby daného autora. Díky osobě autora se v hodnocení opět neobjevuje negativní konotace, což lze vysvětlit skrze „původnost“ zajištěnou právě skrze autora samého.

REPRODUKCE

V případě reprodukce jde o napodobení původního díla, např. obrazu, za účelem zmnožení jeho výskytu. Oproti kopiím je však zpravidla užitá odlišná technika a často i odlišný formát.⁴ Původně se k reprodukci používaly grafické techniky (dřevořez, rytina, suchá jehla apod.), v dnešní době převládá fotografie a elektronické postupy.

Podobně jako kopie ani reprodukce nejsou negativně hodnoceny z hlediska jejich autenticity. Opět jde o přiznanou Kopii, která je navíc rozpoznatelná vůči původnímu dílu díky užití odlišného média či formátu. Hodnocení se zde opět stanovuje vzhledem k míře zdařilosti nápodoby vůči originálu.

³ Lze sem zařadit například kopie děl vzniklé za studijními účely, či kopie umístované v galeriích za účelem úplnosti expozice díla daného umělce apod.

⁴ Kopie zpravidla ctí techniku a formát originálu.

FALZUM

Posledním typem Kopie je falzum. Zjednodušeně se dá říct, že jde o kopii původního díla, přičemž však ne-autenticita této kopie není přiznaná, naopak, falzum se vydává za původní dílo. Další odlišností vůči kopii je skutečnost, že falzum nenapodobuje pouze vlastní umělecké dílo a jeho formální vlastnosti, ale napodobuje i samotný původní artefakt a jeho stáří.

Falzum lze dále dělit do dvou kategorií: 1) falzum/padělek konkrétního uměleckého díla a 2) stylové padělky či imitace, které nenapodobují konkrétní umělecké dílo, nýbrž styl daného umělce, umělecký styl či období.⁵

V obou typech falza se však, v případě jejich prozrazení, nese negativní reakce v hodnocení. Jedním z úkolů této práce je objasnit, zda se tyto negativní reakce skutečně týkají oblasti estetické a umělecké nebo jiných (např. ekonomické či etické),

⁵ Stejně rozlišení falza užívá i Tomáš Kulka (in. KULKA, Tomáš. Umění a falzum: Monismus a dualismus v estetice. s. 28-29.)

ONTOLOGIE ORIGINÁLU A UMĚLECKÉHO DÍLA

V této kapitole se pokusíme představit některé přístupy k otázce ontologie uměleckého díla a originálu.⁶ V zásadě lze rozlišit tři základní řešení této otázky? 1) identifikace uměleckého díla s původním artefaktem (originálem); 2) distinkce mezi uměleckými díly identickými s původním artefaktem a uměleckými díly, která se svým původním artefaktem identitu nesdílí; 3) odlišná identita artefaktu (původního i nepůvodního) a uměleckého díla.

Důvodem pro zařazení kapitol o ontologii uměleckého díla, originálu a Kopie je zjevný. Jak bychom mohli adekvátně rozhodnout o hodnotě uměleckého díla oproti jeho Kopii, pokud bychom nedokázali určit, co vlastně umělecké dílo je? Jak bychom mohli obhájit jejich estetickou rozdílnost, pokud nedokážeme určit jejich rozdílnost ontologickou?

ALOGRAFICKÁ A AUTOGRAFICKÁ DÍLA (N. Goodman)

Nelson Goodman se otázce autenticity věnuje ve své knize *Jazyk umění*,⁷ a to skrze úvahy spojené s estetickou odlišností originálu a jeho falza.⁸ Poté, co věnuje svou pozornost dokonalému padělku, se zaměřuje na možnost rozlišení mezi dvěma smyslově jednoduše rozlišitelnými obrazy, u nichž však není rozhodnuto, který z nich náleží k tvorbě daného umělce a který nikoliv. Jinými slovy se zabývá stylovými falzy. Tím se pozvolna dostává k otázce autenticity umění. Podotýká, že ne všechna umělecká díla lze padělat, přičemž se zde zmiňuje o hudbě, jako o jednom z nepadělatelných umění. Říká, že ačkoliv se objevují díla, která jsou vydávaná za skladby známých skladatelů⁹, např. Haydna, samo původní dílo padělat nelze. Jakýkoliv notový zápis skladby je totiž stejně autentický jako původní partitura (za předpokladu přesného dodržení záznamu). Podobně jakákoliv interpretace skladby je stejně legitimní jako její první představení. Naproti tomu

⁶ Z důvodu větší přehlednosti práce je rozdělena otázka ontologie originálu a uměleckého díla do jedné kapitoly, zatímco ontologie Kopii do druhé. Vzhledem k tomu, že někteří autoři se explicitně vyjadřují pouze k ontologii uměleckého díla, budou zmíněni v kapitole věnované Kopii pouze okrajově a závěry, týkající se způsobu existence Kopii, budou volně vyvozené z jejich teorií o uměleckém díle.

⁷ GOODMAN, Nelson. *Jazyk umění: Nástin teorie symbolů*. 1. Praha: Academia, 2007. ISBN 978-80-200-1519-8.

⁸ Závěry týkající se estetické odlišnosti budou více probírány v kapitole věnované hodnocení uměleckého díla a jeho Kopie.

⁹ Tyto by se daly zařadit do kategorie stylových falz.

i ta nejpřesnější Kopie díla výtvarného je stále pouze Kopii, nikoliv autentickým uměleckým dílem.¹⁰

Tato odlišnost jej vede k rozdělení jednotlivých druhů umění do dvou skupin – díla 1) autografická a díla 2) alografická.

1) Autografická díla jsou ta, u nichž ani tu nejdokonaleji provedenou Kopii nelze považovat za legitimní umělecké dílo. Díla autografická jsou autentická pouze tehdy, pokud je u nich prokazatelný jejich původ. V otázce původu přitom Goodman neklade důraz ani tak na poslední dotek autora¹¹, jako spíše na historickou dataci a správnou kategorizaci díla. Prokázání původu však není jedinou podmínkou pro autografická díla. Pro zařazení díla do této kategorie je též nutné, aby bylo nemožné určit jejich konstitutivní vlastnosti. Jak tvrdí Goodman: „... v malbě, není žádná z obrazových vlastností – žádná z vlastností, které má obraz jako takový – vyčleněna jako konstitutivní; žádný rys nelze vyloučit jako nahodilý a žádnou odchylku jako bezvýznamnou.“¹² Každá formální vlastnost díla tak může být konstitutivní.

Pokud ovšem bereme veškeré formální vlastnosti díla jako vlastnosti konstitutivní, neexistuje žádný plán, dle kterého by mohla vzniknout další legitimní instance díla. Proto jakýkoliv další výskyt díla autografického, ačkoliv smyslově nerozeznatelný, bude vždy pouze Kopii. Goodman dodává, že prokázání autenticity autografických děl je tak přímo závislé na správném určení původu díla (čas a místo vzniku, autor).¹³ Tím se samozřejmě vysvětluje padělatelnost a nemožnost výskytu dalších legitimních instancí děl v malbě a sochařství. Mírně problematické je zařazení děl kovoliteckých a grafických listů do stejné kategorie. Sochy a malby, dle výše určeného vymezení¹⁴ existují pouze v jediném exempláři. Jinak je tomu ovšem u grafických listů a odlévaných soch. Existence grafické desky (respektive formy) umožňuje vytvořit hned několik exemplářů daného díla (což se ve většině případů i děje), přičemž všechny tyto realizace (tisky, odlitky) jsou považovány za autentické, a to i přes existenci drobných,

¹⁰ GOODMAN, Nelson. *Jazyky umění: Nástin teorie symbolů*. 1. Praha: Academia, 2007.s.95-96.

¹¹ Do děl autografických totiž Goodman zahrnuje i grafické listy, u nichž mnohdy autor sám vytvořil pouze grafickou desku, či předlohu pro ni a samotný tisk již neprováděl on sám, ale členové jeho dílny.

¹² Tamtéž.,s.98.

¹³ Tamtéž.,s.95-98.

¹⁴ Tj. veškeré formální vlastnosti děl jsou konstitutivní, proto jakýkoliv jejich další výskyt je pouze Kopii, přičemž určení originálu závisí na historickém zkoumání.

či větších rozdílů.¹⁵ Goodman tento paradox řeší tak, že podmínky autenticity autografického díla neaplikuje přímo na díla samotná, nýbrž na „předlohy,“ z nichž daná díla vznikla – tedy na grafické desky a formy. Předloha (např. grafická deska) musí být prokazatelně dílem daného autora. Samotná díla (např. grafické listy) potom musí splnit pouze jedinou podmínku – vzniknout z původní, autorem vytvořené předlohy. Za Kopii je poté považováno dílo, které nevzniklo z původní, ale ze znovu vytvořené předlohy.¹⁶¹⁷

2) Alografická díla oproti dílům autografickým padělat nelze. Goodman zde podobně jako u předešlé kategorie vychází z konstitutivních vlastností děl. U děl alografických jsou konstitutivní vlastnosti díla přesně určeny skrze notaci (tj. přesný znakový záznam). Právě zachování přesné notace, a nikoliv historický moment vzniku exempláře, určuje identitu daného exempláře jakožto uměleckého díla. Nepadělatelnost alografických děl je tak přímo závislá na tom, zda daný další exemplář díla splňuje a zachovává veškeré znaky ve správném pořadí. Například v literatuře je nutné zachovat důsledně skladbu vět, interpunkční znaménka atd. ostatní vlastnosti daného výtisku (např. velikost, font a barva písma, druh papíru, formát výtisku atd.) jsou považovány za vedlejší a jako takové jsou v otázce autenticity literárního díla irelevantní. Díky tomu je možné uznat jakoukoliv Kopii díla, která splňuje výše uvedená kritéria, za další legitimní výskyt díla.¹⁸

Výše uvedené však platí zcela pouze na ta literární díla, jehož Kopie jsou provedené v původním jazyku díla, neplatí na překlady do cizích jazyků. Překladem je totiž pozměněn původní notační záznam, přičemž identita jazyka a jeho syntaxe jsou pro uznání daného výtisku za legitimní výskyt literárního díla zásadní. Překlad literárního díla nemůže tyto podmínky logicky splnit. Díky tomu nemůže být překlad literárního díla považován za dílo identické s originálem, nýbrž za dílo nové (či snad za verzi daného literárního díla).¹⁹

Goodman se ve svém řešení pojmu autenticity a s ním i řešení možnosti padělků děl do značné míry omezuje na artefakt. Nerozlišuje, alespoň u děl autografických mezi

¹⁵ Je pravda, že tisky jsou běžně označovány, a to na základě pořadí daného tisku a počtu výtisků celkem, přičemž více oceňovaný je vždy první tisk, a to nezávisle na jeho výsledných kvalitách. Vzhledem k tomu, že Goodman sám se tomuto jevu nevěnuje, budu jej rozvíjet dále.

¹⁶ GOODMAN, Nelson. *Jazyky umění: Nástin teorie symbolů*. 1. Praha: Academia, 2007, s.97.

¹⁷ Tato podmínka vede ke zvláštní otázce – pokud by byl dnes vytvořen tisk z grafické desky vytvořené např. ve středověku, byl by tento nově vytvořený tisk stále legitimním dílem?

¹⁸ Tamtéž, s. 95-98.

¹⁹ Tamtéž, s. 164.

uměleckým dílem a jeho hmotným nosičem – tvoří pro něj jeden neoddělitelný celek. Identita originálu v kategorii autografických děl je přímo spojena s omezeným počtem exemplářů²⁰ a s nutností přímého vztahu autor-dílo a původu díla. Spolu s tím se pojí i nutná znalost těchto údajů pro zacházení s alografickými díly, ať už v oblasti jejich kategorizace, tak i v oblasti jejich recepce.

U děl alografických je jeho přístup ke vztahu artefakt – umělecké dílo poněkud volnější. Identita díla zde nezávisí na hmotném nosiči, nýbrž na přesném zachování notace. V případě přesného zachování notace je možné veškeré artefakty, nesoucí tento záznam, považovat za autentické exempláře díla, a to bez ohledu na vedlejší vlastnosti samotného artefaktu.

UMĚLECKÁ DÍLA JAKO INTERSUBJEKTIVNĚ INSTANČNÍ TYPOVÉ ENTITY (R. Schmücker)

Reinold Schmücker si ve svém textu *Ontologie umění*²¹ pokládá základní otázku: „*Jak existuje umění?*“²² přičemž se snaží postupně projít různé možnosti jejího řešení. Postupně se zabývá definicí uměleckého díla jako materiálního objektu, obsahu vědomí a typové entity, přičemž poslední zmiňovaná je mu základem pro jeho vlastní určení uměleckého díla jako intersubjektivně instančních typových entit.

V následujících řádkách se pokusíme shrnout, jak postupně Schmücker pojednává o jednotlivých přístupech k definici uměleckého díla.

Umělecké dílo jako materiální objekt

Umění, jak Schmücker poznamenává, existuje skrze „výtvoř“ – umělecká díla, s přihlédnutím k performativnímu obratu v umění je však nutné pojem „umělecké dílo“ uchopit tak, aby byl schopen zastřešit jak „výtvoř-artefakty,“ tak „výtvoř-performance.“ Prvním návrhem je, že dílem je vše, co je výtvořem lidské subjektivity a co lze vnímat.²³

²⁰ U maleb a soch jde zpravidla o jediný exemplář, u grafických listů a litých soch jde o vícečetný výskyt děl, která však musí vzniknout z původní předlohy.

²¹ SCHMÜCKER, Reinold. *Ontologie umění*. ZAHŘÁDKA, Pavel, ed. *Estetika na přelomu milénia: Vybrané problémy současné estetiky*. 1. Brno: Barrister and Principal, 2010, s. 67-79. ISBN 978-80-87474-11-2.

²² SCHMÜCKER, Reinold. *Ontologie umění*. ZAHŘÁDKA, Pavel, ed. *Estetika na přelomu milénia: Vybrané problémy současné estetiky*. 1. Brno: Barrister and Principal, 2010, s. 67.

²³ Tamtéž, s. 67.

První vysvětlení způsobu existence uměleckých děl se nabízí přirozeně samo o sobě: umělecká díla jsou materiálními předměty, tj. předměty, které byly vytvořeny z určitého materiálu a lze je smyslově vnímat. Ačkoliv se takové určení děl zdá být přijatelné, nelze jej aplikovat na veškeré druhy umění. Schmücker sám se zde zmiňuje o otázkách, které vyvolává multiplicitní existence některých děl, například děl literárních.²⁴ Uvádí zde příklad s výtiskem Hrabalovy *Příliš hlučné samoty*. Tento výtisk je bez diskuse materiálním objektem, je však tento objekt identický se samotným uměleckým dílem *Příliš hlučná samota*? A pokud tento výtisk je identický se samotným literárním dílem, je jím i další výtisk, který vlastní někdo jiný? Skrze tyto otázky se dostává k otázce identity originálu a uměleckého díla, přičemž uvádí čtyři možná řešení, pokud bychom chtěli zachovat definici uměleckého díla jako materiálního předmětu: 1) totožnost uměleckého díla se všemi svými exempláři; 2) umělecké dílo je totožné se třídou všech svých exemplářů; 3) umělecké dílo je totožné s mereologickou množinou smyslově vnímatelných předmětů, které jsou považovány za exempláře daného díla; 4) identifikace uměleckého díla s originálem.²⁵

Ad1) Totožnost uměleckého díla se všemi svými exempláři by vedla k tomu, že jakýkoliv výtisk *Příliš hlučné samoty* by byl zároveň i literárním dílem *Příliš hlučná samota*. Tento koncept však narušuje samotná povaha vztahu identity. Identita je tranzitivní relací, pokud by byl každý výtisk/exemplář díla, zároveň i samotným uměleckým dílem, musely by být veškeré výtisky/exempláře zároveň identické samy se sebou. Dle Schmückera je takový stav vyloučen, protože žádný materiální předmět nemůže být identický s jiným materiálním předmětem, může být totožný pouze sám se sebou.²⁶

Kromě toho, jak bychom mohli definovat materiální objekt například právě v literatuře,²⁷ když uvážíme přístup moderních technologií? Knihy v dnešní době nejsou omezeny pouze na své výtisky, mohou se vyskytovat i ve své elektronické podobě. Mohli bychom se vyhnout rozporu, který Schmücker uvádí tak, že bychom za materiální objekt

²⁴ Schmücker sám uvádí předně příklady z literatury, daná problematika několikerého výskytu téhož uměleckého díla, která jsou rovnocenně považována za dané umělecké dílo, může být aplikována na grafické listy apod.

²⁵ SCHMÜCKER, Reinold. Ontologie umění. ZAHŘÁDKA, Pavel, ed. Estetika na přelomu milénia: Vybrané problémy současné estetiky. 1. Brno: Barrister and Principal, 2010, s. 68-69.

²⁶ Tamtéž, s. 68.

²⁷ Schmücker sám se věnuje téměř výhradně ve svém textu právě literárním dílům, zatímco výtvarná umění ponechává stranou.

označili text literárního díla? Pokud bychom tvrdili, že materiální identita literárního díla je tvořena textem, pak bychom mohli přijmout, že tento text může být identický se všemi svými exempláři. Tím ale pouze jinými slovy tvrdíme totéž, co Goodman tvrdí o alografických dílech a podmínkách zachování notace. Navíc toto řešení by vyhovovalo pouze části umění.²⁸

Ad2) Umělecké dílo je totožné s třídou svých exemplářů. Jednotlivé výtisky literárního díla by byly jednotlivými prvky, či složkami samotného literárního díla.²⁹ Schmücker uvádí tři argumenty proti tomuto tvrzení:

A) Přísně vzato se zde nejedná o materialistické pojetí. Třída všech exemplářů daného uměleckého díla není něčím materiálním – jde spíše o mentální vzor – podobně jako tomu je u třídy židli. Ačkoliv toto přirovnání sám Schmücker dále nerozvádí, stojí za to u něj alespoň na chvíli zůstat. Představme si židli jako mentální vzor, na základě, kterého kategorizujeme jednotlivé materiální objekty jako „židle.“ Ukáže se, že pod tuto kategorii můžeme zařadit nejen „typické“ představitele tohoto vzoru,³⁰ ale také ty atypické.³¹ K čemu by tato myšlenka vedla v oblasti umění? Zamysleme se například nad malbou. Za vzor si můžeme určit originál díla (např. obraz *Mony Lisy* visící v Louvru). Na základě tohoto vzoru bychom mohli do kategorie *Mona Lisa* zařadit i další materiální objekty. Za typické exempláře bychom mohli považovat ty, které splňují nejen formální vzhled díla, ale zároveň i vlastnosti artefaktu (např. rozměry plátna). Za atypické exempláře bychom mohli označit, podobně jako u třídy židli, ty objekty, které nespĺňují daný formát, ale zároveň stále nesou formální vlastnosti obrazu. Nejenže bychom díky tomu mohli zařadit do kategorie „*Mony Lisy*“ veškeré její Kopie, ale pokud přivedeme tuto myšlenku až k absurdnu, mohli bychom sem zařadit i suvenýry s vyobrazením *Mony Lisy*. Zdá se, že větším problémem, než imateriální povaha třídy všech exemplářů je spíše v absenci přesné definice vzoru a podmínek, v nichž by se jednotlivé exempláře měly s tímto vzorem shodovat.

²⁸ Jistě pokud bychom se drželi pouze formulace vyvozené na základě Schmückerova tvrzení, mohli bychom se snažit prokázat, že materiálním objektem výtvarného díla je např. malba sama, nikoliv plátno, na kterém je nanášena. V takovém případě, pokud by existovala Kópie díla, přesně imitující malbu (a tím i materiální předmět), mohli bychom snad říct, že dané umělecké dílo je identické s oběma svými exempláři (s originálem i se svou Kópií).

²⁹ SCHMÜCKER, Reinold. *Ontologie umění*. ZÁHRÁDKA, Pavel, ed. *Estetika na přelomu milénia: Vybrané problémy současné estetiky*. 1. Brno: Barrister and Principal, 2010, s. 68.

³⁰ Řekněme objekty určené k sezení, s opěradlem, čtyřmi nohami atd.

³¹ Řekněme objekty vyrobené s jednoho kusu plastu, postrádají sice typické čtyři nohy, ale nadále splňují svůj účel, mají opěradlo apod.

B) Dokud je možné umělecké dílo reprodukovat a tím i navyšovat počet exemplářů v dané třídě s níž má být dílo totožné, pak dané umělecké dílo nelze nikdy považovat za hotové.

C) Totožnost uměleckého díla s třídou všech svých exemplářů blíže nevysvětluje, proč i přes zjevné materiální (respektive kvalitativní) odchylky jednotlivých výtisků, jsou všechny výtisky považovány za prvky třídy představující samotné literární dílo. Schmücker zamítá možnost považovat tyto výtisky za irelevantní. Rozhodnutí o tom, co je a co není relevantní pro dané dílo vyžaduje poukázat na dílo samé. Tím se ovšem vylučuje totožnost literárního díla se třídou všech svých exemplářů. K určení relevantních vlastností musíme mít vzorové, původní dílo, který by byl nadřazen a zároveň v relevantních vlastnostech, které samo ustanovuje, totožné se třídou všech svých exemplářů. Můžeme určit za samo literární dílo původní rukopis? Či snad text jako takový? To bychom se však opět vrátili k teorii notace alografických děl.³²

Schmücker rozvíjí svůj argument dále; lze určit, že všechny exempláře literárního díla A si jsou navzájem podobnější než jakýkoliv exemplář díla A s jakýmkoliv exemplářem díla B. to ovšem reguluje pouze možnost nesprávného rozlišení mezi dvěma díly a jejich chybné kategorizaci. Již ovšem nijak neosvětluje, proč překlad literárního díla A i přes zjevné odlišnosti vůči dílu A v původním jazyce sdružujeme pod stejnou třídu.³³

Ad3) Umělecké dílo je totožné s mereologickou množinou vnímatelných předmětů/exemplářů. Jednotlivé exempláře díla by byly integrální součástí fyzického celku, který nemusí zaujímat jedno časoprostorové místo.³⁴ Zmizela by tak nutnost určení kritérií pro přijetí exemplářů do třídy daného díla. Na druhou stranu, pokud by všechny exempláře byly pouze segment celku uměleckého díla, poškozením či zničením jednoho z exemplářů by nutně muselo dojít i k poškození originálu. To se však neděje, i v případě zničení původního rukopisu literárního díla toto dílo nepřestává existovat.³⁵

³² Ačkoliv Schmücker sám se zde opět nezamýšlí nad výtvarným uměním, bylo by vhodné uvést, jak by mohla vypadat aplikace tohoto argumentu právě v oblasti výtvarného umění. Zdá se, že ve výtvarném umění je jednodušší určit co je vzorovým dílem, k němuž mají být ostatní exempláře vztahovány. V malířství i sochařství by šlo o původní exemplář. U grafických listů a odlitků by toto určení bylo problematičtější, díky tomu, že samo původní dílo již existuje v několika exemplářích – možná by se dala určit právě tato původní řada děl za vzorová a nadřazená třídě svých exemplářů-

³³ SCHMÜCKER, Reinold. Ontologie umění. ZAHŘÁDKA, Pavel, ed. Estetika na přelomu milénia: Vybrané problémy současné estetiky. 1. Brno: Barrister and Principal, 2010, s. 68-69.

³⁴ Tamtéž, s. 69.

³⁵ Tamtéž, s. 69.

Ad4) Umělecké dílo je identické se svým originálem – rukopisem. Další exempláře by v tomto případě byly Kopie (reprodukcemi) díla, nikoliv dílem samým. A) Naše běžné zacházení s literaturou tomu odporuje. Běžně literární dílo neztotožňujeme pouze s rukopisem. Na otázku, zda jsme četli dílo A, neodpovídáme záporně, protože jsme nečetli jeho rukopis. Naopak, odpovíme kladně, a to i v případě, že jsme četli překlad díla. Identifikace originálu s literárním dílem by vedla, k již zmíněnému paradoxu – pokud by byl zničen rukopis, bylo by zničeno i literární dílo, a to i přesto, že existuje nespočet jeho dalších exemplářů.

B) Identifikace díla s originálem by činil problém i v dalších uměleckých oborech – v hudbě, fotografii i grafických uměních. Všem těmto uměním je společné to, že originál vykazuje zcela jiné vjemové kvality než exempláře, které výsledně recipujeme jako díla. Za originál díla je nutné považovat první exemplář, který propůjčuje dílu jeho existenci. V hudbě původní partitura, u fotografie negativ, v grafice původní grafická deska. Ani v jednom z těchto případů není objektem naší recepce.³⁶ V hudbě nabízí možnost ztotožnění díla s jeho prvním předvedením. To by znamenalo, že jediný, kdo by kdy mohl recipovat skladbu, hru, operu...by musel být přítomen jejímu prvnímu předvedení. Takový závěr se zdá být absurdní. Toto ztotožnění též komplikuje i skutečnost, že mnohá díla dlouho existovala pouze v rukopisu, bez svého předvedení. Podobně v případě fotografie není negativ objektem naší recepce, stejně tak jako jím není původní grafická deska. Ztotožnění originálu s uměleckým dílem tak nevyhovuje veškerým uměním.

Schmücker, díky vyvrácení výše uvedených možností dochází k závěru, že je vyloučeno definovat každé umělecké dílo jako materiální předmět.³⁷

Umělecké dílo jako obsah vědomí

Schmücker po vyvrácení materialistického konceptu přistupuje k tezi, která považuje umělecké dílo za obsah vědomí.³⁸ Umělecké dílo by mělo být mentální entitou, která existuje v mysli umělce. Tuto však může umělec zpřístupnit skrze materiální manifestaci v objektu. Umělecké dílo jako takové by existovalo pouze jako obsah

³⁶ Zdá se, že jde o stejný argument, jaký Schmücker uvádí těsně předtím, stejně tak jako v hudbě původní partitura, ani v literatuře není běžně objektem naší recepce díla rukopis.

³⁷ SCHMÜCKER, Reinold. Ontologie umění. ZAHŘÁDKA, Pavel, ed. Estetika na přelomu milénia: Vybrané problémy současné estetiky. 1. Brno: Barrister and Principal, 2010, s. 69-70.

³⁸ Zmiňuje zde B. Croceho a R. G. Collingwooda, kteří navazovali na F. Schlegelma a jeho tvrzení, že skutečným uměleckým dílem je vnitřní obraz v umělcově mysli.

vědomí, přičemž tento nemusí být nutně omezen pouze na autorovu mysl. Tzv. teorie imaginativní re-produkce tvrdí, že lze skrze pozorné studium materiální manifestace díla dosáhnout uměleckého díla samého, tj. mentální entity, která bude stejná, jako ta původní vyskytující se v autorově mysli.

K posouzení „pozorného studia hmotné manifestace díla“ je však nutný přístup k uměleckému dílu samému (mentálnímu obsahu v autorově mysli). K dílu se však lze dostat pouze skrze pozorné studium hmotné manifestace.³⁹ Taková definice je tedy scestná.⁴⁰

Jaká je míra rozsahu korespondence mezi mentálními a materiálními objekty? Schmücker pochybuje: „...že by materiální manifestace uměleckých děl našly do všech podrobností předobraz v umělcových představách – a z druhé strany (tvrdí že) je jen velmi málo materiálních manifestací umění, u nichž přichází v úvahu adekvátní reprodukce v médiu pouhých představ.“⁴¹ Bez fungující teze o imaginativní re-produkci by se však tzv. mentalismus estetické produkce⁴² neobešel. Výsledně by se omezil pouze na tvrzení, že umělecká díla existují pouze jako subjektivní mentální entity ve vědomí umělců. Schmücker takový závěr odmítá nejen jako neslučitelný s existencí uměleckých děl, ale též s běžnou praxí zacházení s uměleckými díly. Nejen umělec, ale i ostatní se mohou vztahovat (a také tak činí) k uměleckým dílům (recepce, interpretace, hodnocení).⁴³

Nabízí se další přístup k uměleckému dílu jako obsahu vědomí – umělecká díla jako obsah vědomí samotných recipientů. Umělecké dílo jako takové by se konstitovalo teprve realizací estetické zkušenosti a mimo tuto by neexistovalo. Schmücker nabízí dva možné závěry k nimž tento přístup vede: A) umělecké dílo by nebylo výtvozem svého původce (umělce, který zhotovil materiální objekt), nýbrž sám recipient. To je ovšem v rozporu s běžným chápáním a nakládáním s uměleckými díly. Za autora uměleckého díla považujeme tvůrce materiálních objektů, nikoliv recipienty. B) Materiální objekt,

³⁹ Popřípadě by nás mohlo bádání po uměleckém díle jako obsahu vědomí umělce zavést k možnosti doptání se samotného autora. Taková možnost je u většiny děl nemožná díky autorově smrti. Navíc bylo by skutečně možné reprodukovat mentální obraz skrze řeč? A neposledně nás též tato možnost přivádí k otázce intencionálního klamu.

⁴⁰ SCHMÜCKER, Reinold. Ontologie umění. ZAHŘÁDKA, Pavel, ed. Estetika na přelomu milénia: Vybrané problémy současné estetiky. 1. Brno: Barrister and Principal, 2010, s. 71.

⁴¹ Tamtéž, s. 71)

⁴² V podobě, jak jej hájí Croce a Collingwood.

⁴³ Tamtéž, s. 71.

představující umělecké dílo by muselo být zakoušeno všemi svými recipienty stejně; anebo naopak umělecké dílo by nemohlo existovat (v jednotném čísle), nýbrž by nutně muselo existovat nepřeborné množství uměleckých děl, založených na recepci stejného materiálního objektu, přičemž počet uměleckých děl by byl přímo úměrný počtu recipientů, které daný materiální objekt má či bude mít.⁴⁴ Ani jeden z těchto závěrů se však neshoduje s běžnou praxí. Už jen samotný fakt, že může vzniknout spor ohledně hodnocení uměleckého díla oba tyto závěry vyvrací. Pokud by platilo, že a) je dané dílo všemi vnímáno stejně, nebyl by důvod ke vzniku jakéhokoliv sporu. Podobně b) pokud by na základě jednoho materiálního objektu vzniklo vždy odlišné umělecké dílo, žádný z recipientů by se nemohl vyjadřovat ke stejnému uměleckému dílu.⁴⁵ Toto druhé tvrzení má jistě své opodstatnění, ale bohužel je příliš ideální. Pokud recipienti A a B vnímají stejný materiální objekt, na jehož základě si každý vytvoří odlišné umělecké dílo, které je obsahem jeho mysli, skutečně by se nemohl recipient A vyjadřovat k dílu recipienta B a naopak. Schmücker klade důraz právě na odlišnost děl a nemožnost přístupu recipientů k obsahu vědomí toho druhého, spor tak nemůže vzniknout. Tak by tomu bylo v ideálním případě; prakticky by však spor vznikl i přesto. 1) recipient A i B vnímali stejný materiální objekt, na jehož základě 2) vytvořili dvě odlišná umělecká díla. Spor by vznikl právě díky tomu, že přes vnímání stejného objektu, dosáhli oba recipienti odlišného výsledku.⁴⁶

Schmücker radikálně odmítá možnost, že by umělecké dílo mohlo být obsahem vědomí, stejně tak, jako odmítá možnost, že je materiálním objektem. Řešením by mohlo být uznání „dvojí existence“ uměleckého díla: umělecké dílo – artefakt a umělecké dílo – estetický objekt.⁴⁷ Dílo-artefakt by byl společný smyslově vnímatelný základ, který by byl skrze recepci aktualizován v dílo-estetický objekt. Původcem uměleckého díla by stále zůstal umělec, který vytvořil dílo-artefakt. Možná existence díla-estetického objektu totiž závisí nejen na recipientovi, ale i na předešlé existenci díla-artefaktu. Toto řešení vyvrací i druhou výtku: dílo-artefakt poskytuje všem recipientům stejný základ, který je různě aktualizován v průběhu recepce v dílo-estetický objekt. Tato jednotlivá díla mohou být skutečně odlišná díky odlišnému kulturnímu zázemí, subjektivním

⁴⁴ SCHMÜCKER, Reinold. Ontologie umění. ZAHŘÁDKA, Pavel, ed. Estetika na přelomu milénia: Vybrané problémy současné estetiky. 1. Brno: Barrister and Principal, 2010, s. 72.

⁴⁵ Tamtéž, s. 72.

⁴⁶ Je také otázkou, do jaké míry by se ve skutečnosti mohla umělecká díla jednotlivých recipientů lišit, když vznikají na stejném materiálním základu.

⁴⁷ Ačkoliv chápeme, proč se této možnosti vyhýbá - Schmückerovou snahou je nalézt jednotné vysvětlení existence uměleckého díla. Z toho důvodu odmítá i kategorie autografických a alografických děl.

zkušenostem atd. Tyto odlišnosti však nebývají natolik rozdílné, aby bylo nutné tvrdit, že existuje nepřehledné množství uměleckých děl, vhodnější by možná bylo je označit za různé verze díla estetického objektu.

Umělecké dílo jako typové entity

Teorie typu a tokenu byla původně užita Ch. S. Peircem pro rozlišení slova-nositelky významu (typ) a jeho zvukovými manifestacemi (tokeny). Slova (typy) se fyzicky manifestují ve svých výskytech (tokenech). Pokud je tato teorie aplikována na oblast umění⁴⁸ jsou veškeré smyslově vnímatelné materiální výskyty díla tokeny, přičemž tyto tokeny nejsou samotným uměleckým dílem, ale jsou jeho pouhou materiální manifestací. Umělecké dílo samotné (typ) není samo o sobě smyslově vnímatelné. V literatuře by se tímto rozlišením dal překonat problém s určením uměleckého díla. Díky této teorii totiž můžeme uznat, že to, co vnímáme, když recipujeme dílo (např. literární), jsou materiální manifestace díla (tokeny). Zároveň dokážeme uznat, že alespoň některá díla nelze identifikovat s těmito konkrétními materiálními manifestacemi (tedy, že literární dílo není totožné s výtiskem, který máme zrovna v ruce.⁴⁹

Ačkoliv Schmücker teorii typu a tokenu sdílí a dále ji rozvíjí, uvádí zde jisté nesrovnalosti, které tato teorie má:

1) teorie objasňuje ontologický status tokenů, které jsou materiálními výskyty díla (typu). Na druhou stranu však nijak blíže nespécifikuje ontologický status typů – Peirce sám měl za to, že typy (slova přirozených jazyků) nepatří mezi materiální předměty. Schmücker toto tvrzení odmítá použít na oblast umění. Uvádí, že pokud mohu připsat něčemu vlastnost, pak to musí i reálně existovat. Argument proti neexistenci typů v umění dokládá příkladem z literatury. Tvrdí, že existují vlastnosti díla, která nelze připsat materiálnímu výskytu (tokenu). Mezi tyto vlastnosti dle něj patří kvalita „býti objektem interpretace,“ která je literatuře vlastní. Východisko z tohoto problému vidí skrze označení typu za objektivní entity. Umělecká díla – typy sice nemají materiální statut, ale současně se nejedná o obsah vědomí určitého subjektu.⁵⁰

⁴⁸ Jak Schmücker uvádí, toto rozlišení bylo aplikováno na oblast umění nejdříve Ch. L. Stevensenem a posléze i R. Wollenheimem.

⁴⁹ SCHMÜCKER, Reinold. *Ontologie umění. ZÁHRÁDKA, Pavel, ed. Estetika na přelomu milénia: Vybrané problémy současné estetiky*. 1. Brno: Barrister and Principal, 2010, s. 72-73.

⁵⁰ Není objektem interpretace v důsledku právě daný materiální výskyt? Představme si tiskovou chybu, která by mohla ovlivnit výslednou interpretaci díla, tato je sice vlastní pouze omezenému množství výskytů daného díla, zároveň však vede k chybným, respektive odlišným interpretacím. Samozřejmě vyvstává otázka, zda takový materiální výskyt je skutečně stále výskytem daného díla.

2) Teorie typu a tokenu vyžaduje upřesnění jejich vzájemného vztahu. Jaká kritéria lze stanovit pro určení tokenu jako výskytu daného uměleckého díla?

3) Lze teorii typu a tokenu aplikovat na veškerá umělecká díla? Pokud nikoli, lze přijmout existenci dvou odlišných vysvětlení existence uměleckých děl?⁵¹

Ad1) Frege definoval pojem „objektivní, ale ne skutečné entity“ jako entity, které nejsou ani „věcmi vnějšího světa,“ ani „představami“ subjektu. Toto vymezení upřesňuje skrze příklad s Pythagorovou větou. Pythagorova věta vyjadřuje myšlenku, která je objektivní v tom smyslu, že odráží to, jak se věci ve světě mají, přičemž jakožto možný objekt myšlení nenáleží do obsahu vědomí konkrétního subjektu. Objektivita Pythagorovy věty je dána tím, že je platná, ať už ji subjekt, který se jí snaží uchopit považuje za pravdivou či nikoliv. Myšlenka obsažená v Pythagorově větě nepatří do vnějšího, smyslově vnímatelného světa, není tedy skutečná, a ačkoliv je objektivní, spadá do oblasti, kterou Frege souhrnně nazývá představami.⁵²

Avšak umělecká díla se od entit, jako jsou myšlenky odlišují: a) možnost kvalitativní odlišnosti; b) umělecké dílo, jako výsledek lidské činnosti, má svůj počátek v čase a prostoru; c) umělecké dílo, oproti myšlence, je svou existencí závislé minimálně na existenci jedné materiální manifestace; d) existence uměleckého díla je vázána na široký hodnotící konsenzus.⁵³

Ad a) Zatímco myšlenka, kterou uvádí Frege jako příklad objektivní, ale ne skutečné entity může být v zásadě buď vyřčena či nevyřčena, pochopena či nepochopena, umělecké dílo a jeho výskyty se mohou od sebe kvalitativně lišit. Například slušný překlad literárního díla je stále jeho výskytem, ačkoliv se může kvalitativně odlišovat.⁵⁴ V oblasti výtvarného umění by to mohlo znamenat, že kvalitní, ne však dokonalá, Kopie by mohla být uznána jako legitimní výskyt daného díla, ačkoliv je kvalitativně odlišná.

Ad b) Myšlenka (ve smyslu Pythagorovy věty) existuje nezávisle na tom, zda je myšlena či vyslovena. Její existence je nezávislá na jakékoli její manifestaci, existuje ještě před ní. Oproti tomu umělecké dílo vychází vždy teprve z činnosti člověka. Díky výkonu člověka má existence uměleckého díla svůj počátek v čase a prostoru. Zjednodušeně

⁵¹ SCHMÜCKER, Reinold. Ontologie umění. ZAHŘÁDKA, Pavel, ed. Estetika na přelomu milénia: Vybrané problémy současné estetiky. 1. Brno: Barrister and Principal, 2010, s. 73-74.

⁵² Tamtéž, s. 74.

⁵³ Tamtéž, s. 74-75.

⁵⁴ Tamtéž, s. 74.

řečeno, existence uměleckého díla má počátek teprve po vykonání jisté činnosti jednotlivcem (či kolektivem), jejímž výsledkem je první materiální manifestace uměleckého díla. Schmücker dodává, že dílo samo a jeho první materiální manifestace jsou rovnocenně původní.⁵⁵,

Ad c) Umělecké dílo je svou existencí závislé na původní existenci minimálně jedné materiální manifestace, případně alespoň manifestace mentální, která zaručuje možné vytvoření výskytu. Pokud existuje alespoň jedna materiální manifestace (bez ohledu na to, zda jde o první manifestaci díla), je zaručena i existence uměleckého díla jako typu.⁵⁶ Výše zmíněna mentální manifestace má svůj důvod. Pokud vznikne např. báseň, jejíž jediný materiální výskyt – zápis bude zničen, ještě to neznamená zničení této básně jako typu. Za předpokladu, že existuje jedinec, který si danou báseň zapamatoval, může být vytvořena další materiální manifestace této básně (recitací či zápisem).⁵⁷

Ad d) Nejenže je vznik uměleckého díla závislý na své první materiální manifestaci a jeho existence je spjata s existencí minimálně jedné z jeho manifestací, dalším rozdílem oproti objektivním, ale ne skutečným entitám je, že existence uměleckého díla – typu je dále též vázána na široký hodnotící konsenzus. Tento hodnotící konsenzus může být omezen pouze na určitá jazyková společenství, kulturní tradici či historickou epochu. Díla získávají statut umění teprve tehdy, kdy jsou jako umělecká díla hodnocena. Objekt lze deskriptivně označit za umění, pokud ohledně jeho uměleckého rázu panuje širší shoda, a to i přesto, že toto označení může vzniknout u jednotlivce a intersubjektivní shodu získá teprve časem.⁵⁸

Ad 2) Řešení otázky vztahu uměleckého díla a jeho výskytu vidí Schmücker ve faktu, že umělecká díla jsou stejně původní jako jejich první manifestace: „*Materiální předmět P je manifestací uměleckého díla D tehdy a jen tehdy, když je 1. totožný s originální manifestací díla D nebo 2. když pochází z originální manifestace díla D a je jejím ekvivalentem.*“⁵⁹ Schmücker se dále vyjadřuje předně k druhé podmínce – požadavku ekvivalence výskytu s originální manifestací díla. V posouzení této

⁵⁵ SCHMÜCKER, Reinold. Ontologie umění. ZAHŘÁDKA, Pavel, ed. Estetika na přelomu milénia: Vybrané problémy současné estetiky. 1. Brno: Barrister and Principal, 2010, s. 74-75.

⁵⁶ To může svým způsobem ospravedlnit právě existenci Kopíí děl a zvýšit jejich statut z hlediska zachování existence díla.

⁵⁷ Tamtéž, s. 75.

⁵⁸ Tamtéž, s. 75-76.

⁵⁹ Tamtéž, s. 76.

ekvivalence hraje velkou roli subjektivní soud, ačkoliv je tento často nepřiznaný. Podmínka ekvivalence s originálem totiž nevyžaduje pouze jistou míru shody mezi jednotlivými materiálními předměty, ale též shodu v posouzení.⁶⁰

Umělecké dílo jako intersubjektivně instanční typové entity

Pokud je umělecké dílo vázáno svou existencí, mimo existenci prvotního a minimálně jednoho materiálního výskytu, také na konsenzu ohledně jejich uměleckého rázu, pak nemohou být objektivními entitami, jak je definuje Frege. Objektivní, ale ne skutečné entity jsou totiž na shodě o své existenci, respektive pravdivosti, nezávislé. Naproti tomu umělecká díla jsou entity, které závisí svým bytím na hodnotovém soudu – přičemž tento musí být intersubjektivně sdílen dostatečným množstvím soudících. Díky své vázanosti díla na existenci své první manifestace též nelze říct, že by šlo o entity neskutečné. Proto Schmücker raději volí označení „intersubjektivně instanční typové entity“ namísto původního pojmu objektivních, ale ne skutečných entit. Zároveň vymezuje podmínky, za nichž můžeme dané typové entity označit jako intersubjektivně instanční: a) panuje určitý široký konsenzus; b) existoval, či existuje minimálně jeden výskyt jehož produkcí je tato entita konstituována; c) existuje minimálně jeden výskyt, v němž se materiálně manifestují, případně je možnost zajistit jejich materiální výskyt jistým obsahem vědomí.⁶¹

Schmücker sám se domnívá, že dané vymezení je přijatelné i pro takové umělecké druhy, které by se daly vymezit i jako pouze materiální předměty. Uvádí, že jednota obecné teorie pro všechny umělecké druhy je žádoucí, nehledě na to, že i taková díla (která lze identifikovat s materiálním předmětem) jsou závislá svým statutem na širokém konsenzu. Určit je pouze jako materiální předměty, by tak bylo nedostatečné. Dále zmiňuje i svou nespokojenost s dosavadním vymezením mezi materiálními a imateriálními uměními, mezi nimiž zmiňuje i teorii autografických a alografických děl.

⁶⁰ Tamtéž, s. 76.

⁶¹ SCHMÜCKER, Reinold. Ontologie umění. ZAHŘÁDKA, Pavel, ed. Estetika na přelomu milénia: Vybrané problémy současné estetiky. 1. Brno: Barrister and Principal, 2010, s. 77.

UMĚLECKÉ DÍLO A JEHO IDENTITA (G. Patzig)

V textu *K ontologickému statutu uměleckých děl*⁶² se Günther Patzig zmiňuje o ontologii jazyků,⁶³ věnuje se předně rozdílu mezi existencí živých a mrtvých jazyků: živý jazyk existuje, dokud existuje jedinec, který je jeho nositelem; mrtvý jazyk existuje, dokud existuje text, z něhož lze tento jazyk zrekonstruovat. Odtud volně přechází k základním otázkám ontologie uměleckých děl: Jsou umělecká díla svébytnými předměty určitého typu? Vykazují svou existenci v čase a prostoru a dala by se tak zařadit mezi hmotné předměty? Přetrvávají nezávisle, nebo je jim existence zajišťována, podobně jako jazykům, skrze behaviorální dispozice lidí? Jedná se vůbec o věci v čase a prostoru, či jde o objektivní, ale neskutečné entity? Nejde naopak v případě uměleckých děl o entity subjektivní reality? Jedná se snad pouze o subjektivní prožitky autora či recipienta?⁶⁴

Nejdříve se Patzig zaměřuje na možnost, že umělecká díla jsou hmotnými předměty určitého typu – zvláštní třída smyslově vnímatelných předmětů, které jsou určeny k opakovanému navození estetického prožitku. Ne všechna díla lze jednoduše zařadit do kategorie hmotných objektů. U výtvarných děl toto zařazení nečiní problém, ale zůstává tu široká oblast umění, u které je toto zařazení sporné, např. drama, opera, hudba, literatura... Samozřejmě i tato díla lze označit za jistý časoprostorový děj a jistý druh hmotného objektu. Otázkou je, zda lze konkrétní představení ztotožňovat se samotným uměleckým dílem? Umělecké dílo je tím, co se v danou chvíli realizuje na jevišti, ale není s danou realizací totožné. Dílo, např. drama, lze hodnotit odděleně od konkrétního představení, mohu danou hru hodnotit kladně, zatímco konkrétní inscenaci negativně. Navíc už jen představa, že drama jako umělecké dílo by po své nutně první realizaci zaniklo, zní absurdně.⁶⁵

Podobná situace se objevuje i v literatuře. Literární dílo jako takové není totožné s jediným konkrétním výtiskem, stejně jako není drama totožné s jedním konkrétním představením. Zničení jakéhokoliv exempláře literárního díla neznamená zároveň zničení díla samého (a to ani v případě zničení původního rukopisu). Literární dílo také nelze

⁶² PATZIG, Günther. K ontologickému statusu uměleckých děl. ZAHŘÁDKA, Pavel, ed. Estetika na přelomu milénia: Vybrané problémy současné estetiky. 1. Brno: Barrister and Principal, 2010, s. 82-91. ISBN 978-80-87474-11-2.

⁶³ K této se také často v průběhu textu vrací.

⁶⁴ PATZIG, Günther. K ontologickému statusu uměleckých děl. ZAHŘÁDKA, Pavel, ed. Estetika na přelomu milénia: Vybrané problémy současné estetiky. 1. Brno: Barrister and Principal, 2010, s. 82.

⁶⁵ Tamtéž, s. 83.

ztotožnit s množinou všech jeho výtisků. Množina všech výtisků se totiž může neustále rozšiřovat novými výtisky, překlady apod. To by znamenalo, že literární dílo by dosáhlo své úplnosti pouze v případě, že by zmizela možnost množinu jeho exemplářů dále rozšiřovat. Dílo samo však dosáhlo na základě rozhodnutí jedince (autora) v jistém časoprostorovém bodě své úplnosti. Tato úplnost díla je navíc nezbytná pro to, abychom byli schopni rozhodnout, zda konkrétní výtisk je skutečně exemplářem daného literárního díla. Vznik množiny exemplářů daného díla předpokládá předchozí úplnou existenci literárního díla jako takového. Z toho důvodu nemůže být literární dílo konstituováno teprve na základě množiny svých realizací.⁶⁶ (Všimněme si, že Patzig se zde, a nejen zde, v mnohém shoduje s výše uvedeným Schmückerem. Přestože se zde mluví předně o literárních dílech, dané argumenty se dají aplikovat i na další oblasti umění.)

Pokud vznik množiny exemplářů uměleckého díla předpokládá předchozí existenci díla v jeho úplnosti, lze umělecké dílo (zde literární dílo) identifikovat s jeho prvním výskytem? Tím bychom získali materiální objekt, který by bylo možné, podobně jako ve výtvarném umění identifikovat s uměleckým dílem jako takovým. Proti takovému tvrzení zmiňuje již uvedený argument týkající se zničení rukopisu, které ale neznamena zničení samotného díla, podobně jako prodej rukopisu neznamena prodej literárního díla jako takového. Na podporu svého tvrzení zmiňuje orálně předávané básně. První zápis těchto básní se neshoduje s datem jejich vzniku, báseň existovala a byla udržována ve svém bytí dlouho před vznikem svého zápisu. To vede Patziga k rozhodnutí, že slovesné dílo existuje tak dlouho, dokud existuje jeho adekvátní textová reprezentace⁶⁷ nebo jedinec, který dané dílo zná nazpaměť a může toto dílo dále šířit a uchovávat jeho existenci. Autorský zápis bývá samozřejmě po jisté časové období jediným exemplářem díla, ale jakmile vzniknou jeho další exempláře, může každý z těchto exemplářů splnit podmínky existence uměleckého díla, to ovšem neznamena, že jeden určitý exemplář je samotným uměleckým dílem. Zde se vrací ke způsobu existence jazyků, podobně jako živý jazyk přestává existovat v momentu, kdy již není žádný jedinec, který by danou řečí mluvil, i umělecké dílo jako takové zaniká spolu se zánikem posledního exempláře, který jej reprezentuje. Podobně jako u jazyků to však neznamena, že dílo je totožné se svým nositelem.⁶⁸

⁶⁶ PATZIG, Günther. K ontologickému statusu uměleckých děl. ZAHŘÁDKA, Pavel, ed. Estetika na přelomu milénia: Vybrané problémy současné estetiky. 1. Brno: Barrister and Principal, 2010, s. 83-84.

⁶⁷ Přičemž tato adekvátní textová reprezentace nemusí být nutně původním rukopisem.

⁶⁸ Tamtéž, s. 84.

Umělecké dílo jako takové, je to, co je reprezentováno libovolným množstvím exemplářů, literární díla⁶⁹ jsou tedy spíše abstraktními intencionálními předměty, které patří do říše objektivních, ale ne skutečných předmětů, které jsou fundované ve svých časoprostorových manifestacích.⁷⁰

U výtvarných děl se zdá být situace méně komplikovaná. Existuje zde vždy jistý hmotný předmět (originál), který zajišťuje existenci daného díla a který bývá ztotožňován s uměleckým dílem jako takovým. Patzig se však vymezuje vůči takovému zjednodušení, dle něj je nutné rozlišovat mezi uměleckým dílem jako takovým (např. malbou) a jeho hmotným nositelem (např. plátnem). S odkazem na R. Wollheima uvádí, že existují vlastnosti, které má umělecké dílo, ale objektivně nemohou být zároveň vlastnostmi artefaktu. O malbě můžeme prohlásit, že má hloubku, zatímco o plátnu, na němž se daná malba vyskytuje, toto tvrdit nelze. Rozměry plátna naproti tomu vypovídají jak o hmotném předmětu, tak i o uměleckém díle, jehož je nositelem, určují vnímatelný dojem z uměleckého díla. Avšak rám, na němž je plátno napnuto, a jeho stav či vzhled (např. to, zda je či není prožrán červy) je irelevantní vzhledem k malbě, jeho vlastnosti jsou relevantní pouze pro artefakt.⁷¹ Můžeme tedy rozlišit v zásadě tři druhy kvalit: 1) relevantní pouze pro umělecké dílo; 2) relevantní pro umělecké dílo i materiální objekt, který je jeho hmotným nositelem; 3) relevantní pouze pro materiální objekt.

Samozřejmě v každé oblasti umění budou i odlišné vlastnosti pro dané umělecké dílo relevantní a jiné nikoli. Také se dá očekávat, že v některých případech budou mít změny (fyzikální, chemické) materiálního nosiče větší dopad na vlastní umělecké dílo. Tak jako je pro malbu irelevantní míra poškození rámu červy, bude stejné poškození řezbářského díla relevantní i pro vlastní dílo a jeho estetický účinek. Patzig v této souvislosti připomíná řecké sochy, které přináší odlišný estetický účinek dnes, když jejich bohatá polychromie zmizela, oproti účinku, který přinášela původně. Zmiňuje se zde i o Wollheimovi a jeho pochybení, když dnešní podobu řeckých soch (potažmo jejich římských kopií⁷²) ztotožňoval s jejich původním vzezřením. Tento příklad odlišného

⁶⁹ Avšak tato teze by se dala aplikovat stejně tak i na díla hudební či dramatická, kterým se též Patzig ve svém textu věnuje, a dokonce i na díla výtvarná.

⁷⁰ PATZIG, Günther. K ontologickému statusu uměleckých děl. ZAHŘÁDKA, Pavel, ed. Estetika na přelomu milénia: Vybrané problémy současné estetiky. 1. Brno: Barrister and Principal, 2010, s. 84-85.

⁷¹ Tamtéž, s. 85.

⁷² Je zvláštní, že římské kopie řeckých soch jsou běžně přijímané jako adekvátní exempláře daných děl, a také stejně tak obdivované, zatímco současné kopie nikoli. Je možné, že je to na základě toho, že i římské kopie disponují jistým puncem stáří?

estetického účinku díla, který je zapříčiněn změnou materiálního nosiče v čase, umožňují navrhnout rozlišení mezi uměleckými díly, která sice sdílejí jeden materiální nosič, ale v časovém odstupu jsou odlišná. Na jednom artefaktu se tak v čase „rozpínají“ různá umělecká díla, která mají i odlišný estetický účinek. Upozorňuje však nejen na rozdíl mezi dvěma odlišnými díly rozprostírajícími se na jednom hmotném nosiči v průběhu času, ale též na rozdílné uchopení díla různými recipienty (ať už ve stejném časovém období, tak i v odlišném. Podobně uvažuje i o literárních dílech a možné změně jejich významu díky proměnám jazyka v čase.⁷³

V souvislosti s rozlišením uměleckého díla od materiálního nosiče, na němž se vyskytuje, se Patzig krátce zmiňuje i o Kopíích,⁷⁴ přičemž tato zmínka mu poskytuje základ pro jeho pozdější definici umění. Říká, že reprodukce má za cíl reprodukovat umělecké dílo, nikoliv jeho hmotný nosič. Odlišnost artefaktu, na kterém se reprodukce vyskytuje je v případě její zdařilosti⁷⁵ irelevantní. Kopie však není identická s originálem,⁷⁶ můžeme ji však označit za legitimní exemplář uměleckého díla.⁷⁷

Závěr, že Kopie je dalším exemplářem uměleckého díla, umožňuje Patzigovi formulovat následující definici uměleckého díla a jeho identity: „*Umělecké dílo je to, co je společné originálu a dokonalé kopii, stejně jako lze za umělecké dílo literární označit to, co mají společné dvě textové reprezentace shodné ve všech esteticky relevantních ohledech.*“⁷⁸ Uznává však, že tato definice by mohla být označena za kruhovou, a to díky formulaci „*ve všech esteticky relevantních ohledech.*“ Pokud by nebylo předem určeno, co jsou tyto esteticky relevantní ohledy, nebylo by ani možné určit, zda obě reprezentace jsou skutečně exempláři daného uměleckého díla. Proto nabízí následující zpřesnění:

⁷³ PATZIG, Günther. K ontologickému statusu uměleckých děl. ZAHŘÁDKA, Pavel, ed. Estetika na přelomu milénia: Vybrané problémy současné estetiky. 1. Brno: Barrister and Principal, 2010, s. 86

⁷⁴ Podrobněji o těchto bude pojednáno v příslušném oddílu této práce.

⁷⁵ Tj. pokud poskytuje estetický dojem, který je ekvivalentní estetickému dojmu původního uměleckého díla.

⁷⁶ Identita s originálem by vyžadovala nejen sdílenou identitu se samotným uměleckým dílem, ale i s jeho původním materiálním nosičem. O dosažení identity s originálem naopak usiluje falzum, které se za pomoci různých technologických postupů, snaží napodobit nejen umělecké dílo samotné, ale i jeho materiální nosič se všemi jeho současnými vlastnostmi.

⁷⁷ Tamtéž, s. 87.

⁷⁸ Tamtéž, s. 87.

„Dva hmotné předměty X a Y reprezentují totéž umělecké dílo tehdy, když by pozorovatel, ať libovolně vnímavý, nedokázal estetickou zkušenost, kterou umožňuje X, odlišit od estetické zkušenosti, kterou umožňuje Y“⁷⁹

Pokud tedy ani zkušený kritik nedokáže, za běžných podmínek pozorování (obhlédnutí ze všech stran u plastik, či z pozorovatelské vzdálenosti u obrazů) určit estetický rozdíl mezi X a Y, pak obě lze považovat za exempláře daného uměleckého díla.⁸⁰ Samozřejmě, že lze Kopii odlišit od originálu laboratorní cestou, ale tato v důsledku zkoumá materiální nosič díla, nikoliv umělecké dílo jako takové. Proto také Patzig uvádí, že pojmy originál a padělek nejsou estetickými kategoriemi.⁸¹

Umělecké dílo tak dle Patziga není identické se svým hmotným nosičem. Navrhuje, že to, co činí umělecké dílo dílem je buď souhrn elementů a vlastností daného hmotného předmětu, který určuje estetický prožitek z díla (tzv. reálná báze možných estetických prožitků), nebo objektivní, nikoliv skutečný komplex smyslu, složený z doslovných a metaforických rysů, které jsou recipientovi přístupné. Obě řešení se však týkají uměleckého díla samého, nikoliv artefaktu, který je jeho nositelem.⁸² Pokud můžeme takto vyřešit existenci uměleckého díla a jeho Kopii, nabízí se i řešení pro díla, která díky své technice zpravidla neexistují pouze v jediném exempláři. Je smysluplnější chápat taková díla (odlitky, grafika, literární díla), jako exempláře jednoho uměleckého díla než každý z exemplářů považovat za svébytné, byť od ostatních exemplářů nerozeznatelné dílo. Na základě svého tvrzení, tedy že dílo není identické se svým hmotným nosičem, Patzig odmítá Goodmanovy kategorie alografických a autografických umění, stejně tak jako závěry, které z tohoto rozlišení Goodman vyvozuje.⁸³

⁷⁹ PATZIG, Günther. K ontologickému statusu uměleckých děl. ZAHŘÁDKA, Pavel, ed. Estetika na přelomu milénia: Vybrané problémy současné estetiky. 1. Brno: Barrister and Principal, 2010, s. 88.

⁸⁰ Toto řešení je zcela odlišné od řešení, které nabízí N. Goodman; ten tvrdí, že fakt, že dnes nejsme schopni rozlišit na základě běžného pozorování originál od kopie (sám používá pouze příklad falza, nikoliv kopie jako takové) ještě neznámá, že mezi nimi není estetický rozdíl, stejně tak jako to, že se tento rozdíl nenaučíme vnímat. Zatímco Patzig tedy přijímá dokonalé kopie jako další exempláře děl, Goodman je jako takové radikálně odmítá, a to na základě fyzikální, byť zatím nerozpoznané, odlišnosti.

⁸¹ Tamtéž, s. 88.

⁸² Tamtéž, s. 89.

⁸³ Tamtéž, s. 88-89.

UMĚLECKÉ DÍLO JAKO ORIGINÁL A JEHO INSTANCE

(E. Zemach)

Ve svém článku *Neexistuje identifikace bez hodnocení*⁸⁴ zabývá otázkou, zda lze oddělit pojmovou klasifikaci od hodnotících aktů.⁸⁵ Pokouší se zde vyvrátit běžně přijímanou tezi, že identifikace, zvláště pak identifikace uměleckých děl, předchází hodnotícím aktům. Tvrdí že: „*Kritéria identity obecně, a kritéria vztahující se na umělecká díla obzvláště, předpokládají hodnocení. Rozpoznávání děl je estetickou činností...*“⁸⁶ Toto tvrzení se snaží nejprve prokázat prostřednictvím literárních děl. Literární díla jsou identifikována skrze interpretaci, přičemž určení „správné“ interpretace se řídí estetickými kritérii: „správný význam díla je ten, který vychází esteticky lépe, tj. je koherentnější, smysluplnější, hodnotnější. Zároveň tento význam nesmí být v rozporu s paradigmatem doby, v níž dílo vzniklo.“⁸⁷ Tento závěr se v oblasti literatury zdá být přirozený, ačkoliv je v rozporu s výše zmiňovaným předpokladem, že identifikace předchází hodnocení.

V oblasti výtvarného umění jde o už méně přirozené tvrzení. Zemach se zde předně zaměřuje na identifikaci obrazů – zastává názor, že identita malby-artefaktu a identita malby-uměleckého díla není totožná, ačkoliv se v daném čase mohou prolínat a vyvolávat dojem jednotného fyzického objektu, který lze bez problému na první pohled identifikovat. Tento předpoklad vyvrací následovně:

„... *existuje jednoduchý, snad až příliš snadný argument, který dokazuje, že toto pojetí podmínek identity uměleckého díla není adekvátní: plátno, jedno a totéž plátno, může pořád existovat, i když obraz zcela zmizí; např. kdyby ztmavlo do opticky i chemicky jednolitě, jednotvárně černi. Můžeme si tudíž představit situaci, kdy původní fyzický objekt existuje, ale obraz nikoli.*“⁸⁸

⁸⁴ ZEMACH, Eddy. Neexistuje identifikace bez hodnocení. In: KULKA, Tomáš, Denis CIPORANOV (eds.). *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20.století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 219-236. ISBN 978-80-87378-46-5.

⁸⁵ Reaguje tak na soudobé závěry, že je nutné tyto operace od sebe striktně oddělovat, které se objevují v analytické estetice.

⁸⁶ . ZEMACH, Eddy. Neexistuje identifikace bez hodnocení. In: KULKA, Tomáš, Denis CIPORANOV (eds.). *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20.století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 219

⁸⁷ Tamtéž, s. 219-221

⁸⁸ Tamtéž, s. 221

Výše uvedený argument rozpracovává skrze obecnou formu klasifikace identity fyzických objektů. Tvrdí, že neexistují obecná objektivní kritéria pro obecné určení identity fyzických objektů. Existují však kritéria pro určení identity konkrétních fyzických objektů. Kritéria, nutná pro přiřazení sortálního termínu daného objektu, jsou silně hodnotově zatížená, ale pouze na základě těchto kritérií jsme schopni klasifikovat jednotlivé objekty. Hodnoty, které se promítají do daných kritérií přitom odráží vlastní potřeby jednotlivce. Klasifikace světa je dle E. Zemacha ryze funkcionální. To, jakým způsobem člověk vnímá a kategorizuje objekty, s nimiž přichází do styku, je vždy ovlivněno potřebou jedince a schopností daného objektu tuto potřebu uspokojit. Tím se vymezuje nejen vůči možnosti čisté deskripce světa na základě pojmového aparátu,⁸⁹ ale i vůči esenciálnímu pojetí identity materiálních objektů.

Hodnotové zatížení funkcionální klasifikace Zemach ilustruje pomocí příkladu kastrace dvou odlišných zvířat. Uvádí, že „kocour“ po kastraci zůstává i nadále „kocourem,“ zatímco „býk“ se po stejném zákroku mění ve „vola.“ Dochází zde tedy k odlišnému přístupu a odlišnému pojmovému uchopení, přičemž tato změna nemůže být zapříčiněna povahou zákroku, která zůstává v obou případech stejná. Posun v pojmovém uchopení tkví v odlišných hodnotových kritériích pro identifikaci daných zvířat. Kocour zůstává kocourem, protože i po zákroku plní stejnou funkci jako před ním – jeho hodnota jako domácího mazlíčka se pro nás nemění. Naproti tomu býk byl původně ceněn dle jiných měřítek, než která uplatňujeme po kastraci na vola. Změnila se jeho hodnota a funkce, pro kterou dané zvíře chováme, čímž se změnila hodnotová kritéria i pojem, který pro něj vymezujeme.⁹⁰

Podobný funkcionální posun lze vidět i u uměleckého díla (originálu) a jeho Kopii. Primární funkcí uměleckého díla je funkce estetická, nejde však pouze o jedinou funkci, kterou dílo plní. Existuje množství dalších, mimoestetických funkcí, z jejichž pozic můžeme k dílu přistupovat, např. funkce a hodnota ekonomická. V této se umělecké dílo mění v investici a stává nositelem tržní hodnoty. Hlavním kritériem ekonomické funkce je jedinečnost exempláře, proto je ekonomická funkce přímo spojena s pojmem originálu díla.⁹¹ Ekonomické funkci tak může vyhovovat pouze jeden (či omezené

⁸⁹ Kterou prosazovala raná analytická filozofie.

⁹⁰ ZEMACH, Eddy. Neexistuje identifikace bez hodnocení. In: KULKA, Tomáš, Denis CIPORANOV (eds.). *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20.století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, str.224.

⁹¹ Jedinečnost exempláře = originál díla platí obecně předně na výtvarná díla. V oblasti tzv. alografických děl (pokud můžeme užít rozlišení N. Goodmana) by se jedinečnost exempláře pojila s jedinečným vydáním (rukopis, první výtisk prvního vydání, původní partitura atd.). v obou případech se však poji

množství artefaktů, Kopie v ohledu jedinečnosti nutně selhává. Máme tu tedy podobný posun pojmového uchopení jako u výše uvedeného příkladu. Ačkoliv lze uvažovat o Kopiích jako legitimních instancích děl v rovině estetické, v rovině ekonomické je tento závěr irelevantní, poněvadž narušují požadavek jedinečnosti – odtud i posun v pojmovém uchopení Kopií, které reflektuje jejich neschopnost vyhovět jedinečnosti exempláře vyžadované ekonomickou funkcí.

Proces hodnocení ve výrocích o identitě, dle E. Zemacha, probíhá ve dvou paralelních řadách: 1) hodnocení uplatňované na výběr sortálu, k němuž se otázka identity vztahuje; 2) proces hodnocení funkčnosti aplikace sortálního termínu na daný objekt. Definice sortálního termínu objektu přitom nezávisí na vymezení nutných a postačujících podmínek, nýbrž předně na představě „dobrého“ příkladu objektu z hlediska jeho funkční uplatnitelnosti vůči potřebám jedince. Tato osvojená představa poté tvoří okruh objektů, které lze přiřadit k jednomu pojmu, přičemž toto rozlišení tkví v posouzení míry vyhovujících vlastností, které jsou vyžadovány pro funkčnost dané kategorie objektů. Člověk je však bytostí polyfunkcionální, jeho potřeby se často překrývají a mísí. Tím je ovlivněno i samo vnímání a chápání věcí, které člověk uchopuje skrze hodnotově založená kritéria. Tím vzniká i překrývání objektů, které jsou klasifikovány z hlediska funkce, kterou mají plnit.⁹²

Prolínání objektů vrací E. Zemacha zpět k problematice obrazu a jeho identity. Pokládá si otázku, zda plátno a malba jsou totožným objektem. Na základě hodnotově zatížené klasifikace přichází s reformulací ontologického přístupu k obrazům. Dle Zemacha zde dochází v daném čase ke křížení dvou objektů odlišné identity, což dokládá skrze odlišná hodnotová kritéria, která používáme pro jejich určení. „Dobré plátno“ musí splňovat aspekty, které se týkají předně jeho fyzikálních a chemických vlastností. Vazba plátna musí být pevná, s určitou hustotou mřížky, musí být opatřena povrchovou úpravou, vyhovující zvolené technice malby svou savostí a hrubostí povrchu. Pokud daný objekt splňuje dané vlastnosti určené pro kategorii „dobrého plátna“, pak je možné ho pod tuto kategorii zařadit. Oproti tomu identita malby se vyznačuje slabou vazbou k materiálním vlastnostem objektu, který je jejím nositelem. Identita malby závisí předně na jeho estetických vlastnostech, přičemž fyzikální a chemické vlastnosti (které by se zde týkaly

s jedinečností artefaktu, nikoli uměleckému dílu samému, jak se budeme snažit ukázat v části věnující se hodnotě autenticity.

⁹² ZEMACH, Eddy. Neexistuje identifikace bez hodnocení. In: KULKA, Tomáš, Denis CIPORANOV a (EDS.). *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, str. 223-225

například zvolených pigmentů, složení použitého pojidla, laku apod. z odlišných kritérií, která jsou uplatňována k identifikaci těchto dvou předmětů vyplývá, že plátno a malba jsou dva odlišné fyzické objekty, jejichž výskyt se pouze dočasně překrývá. E. Zemach zde připomíná v úvodu nastíněnou situaci, kdy malba samotná, díky oxidaci barev a jiných vnějších vlivů zmizí (respektive zčerná), ale plátno nadále existuje. Z úvahy o hodnotové klasifikaci světa vyplývá, že pokud si daného objektu nadále ceníme jako uměleckého díla, pak oceňujeme pouze plátno, nikoliv malbu, která již v daném momentu neexistuje. V běžném vnímání maleb tak směšujeme a zaměňujeme dva různorodé objekty v jeden.

Pokud jde o plátno, je pro nás přirozenější přijmout důsledek vyplývající z hodnotové klasifikace. Jsme schopni souhlasit s tím, že pokud malbu odstraníme rozpouštědlem, zanikne, ale plátno si svou existenci zachová, přičemž si zachová i svou hodnotu – může být i nadále užito jako podklad pro novou malbu. Co se týče malby samotné je náš souhlas s hodnotovou klasifikací již váhavější, předně co se týče jeho relativní nezávislosti na hmotném nosiči. Identita malby stojí na odlišných kritériích než identita plátna. Jak již bylo uvedeno výše, identita plátna se zakládá předně na jeho fyzikálně-chemických vlastnostech. Oproti tomu identita malby samotné (tedy toho, čeho si ceníme jako uměleckého díla) se opírá předně o své vizuálně konstitutivní vlastnosti. Pro malbu je důležité zachování aspektů, které jsou pro danou malbu určující z hlediska estetické hodnoty, nikoliv zachování přesného fyzikálněchemického složení (např. barev). Pokud bychom tuto tezi přijaly, pak, bychom museli souhlasit i se závěrem, který E. Zemach uvádí – připustit několikanásobnou existenci malby v tomtéž čase, v jiném prostoru (respektive na jiném artefaktu). Za předpokladu, že Kopie malby bude nést veškeré, pro identitu dané malby konstitutivní formální aspekty, pak můžeme říct, že i tato realizace je identická s původní malbou – a to i přesto, že vznikla později a v daném čase se překrývá s identitou odlišného fyzického podkladu, než malba původní.

Teorie identity uměleckých děl E. Zemacha se obrací předně k formálním aspektům uměleckých děl. Pokud esteticky konstitutivní prvky budou kvalitně reprodukovány (napodobeny ve svých Kopiích), potom si též Kopie zachovají identitu originálu spolu s jeho hodnotou. Nejde však o plně formalistickou teorii umění, Zemach sice vidí formální aspekty jako hlavní hodnototvorné prvky, ale nesituuje do nich estetickou hodnotu nezávisle na historickém kontextu díla. Prohlašuje však, že pro vnímání estetické hodnoty díla, nemusíme recipovat originál, postačí k tomu i kvalitní Kopie, přičemž je lhostejné, na jakém typu hmotného nositele se daná Kopie vyskytuje

(zda jde o papír, fotografii, plátno). Zásadní je, splnění dvou podmínek; 1) již výše zmíněné zachování identity obrazu skrze jeho formální hodnototvorné aspekty; 2) předpoklad, že recipient si je vědom historického kontextu, uměleckého i mimouměleckého, a z tohoto hlediska danou Kopii, či originál, též posuzuje.⁹³

UMĚLECKÁ DÍLA JAKO PROVEDENÍ (D. Dutton)

Text Denise Duttona *Artistic Crimes: The Problem of Forgery in the Arts*⁹⁴ se věnuje, jak název napovídá, problematice falza v umění. Dutton se v něm snaží nalézt důvod odlišné estetické hodnoty těchto artefaktů. Jak zmiňuje, řešení této otázky je obzvláště důležité pro kritiky a historiky umění, kteří se určením hodnoty a pravosti děl zabývají a kteří bývají též často zdiskreditováni v případě mylného určení. V souvislosti s případem van Meegerena⁹⁵ uvádí častou domněnku, že kritici díla nehodnotili z hlediska jejich estetických vlastností, nýbrž na základě domnělého autorství, které bylo připisováno Vermeerovi. Pohled na Meegerenovy obrazy, a s tím i jim připisovaná hodnota, se změnil, ale estetické vlastnosti obrazů nikoliv. To svádí k obvinění kritiků ze snobismu, tento názor se Dutton snaží vyvrátit.⁹⁶

Určení pravosti díla je zásadní z ekonomického, etického či historického hlediska, mnozí tak problém autenticity označují jako irelevantní z hlediska estetického hodnocení. Dutton zde jako jednoho z příznivců tohoto tvrzení uvádí Arthura Koestlera, který tvrdí, že to, zda je dílo originálem či Kopii, je irelevantní pro jeho estetickou hodnotu. V případě, že si někdo cení dokonalé Kopie díla méně než jeho originálu, necení si daného objektu pro jeho estetickou hodnotu, nýbrž pro prestiž, kterou s sebou přináší vlastnictví

⁹³ ZEMACH, Eddy. Neexistuje identifikace bez hodnocení. In: KULKA, Tomáš, Denis CIPORANOV a (EDS.). *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20.století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, str.227-230

⁹⁴ DUTTON, Denis. *Artistic Crimes: The Problem of Forgery in the Arts*. *The British Journal of Aesthetics*. 1979, 19, 302-314. DOI: 10.1093/bjaesthetics/19.4.302.

⁹⁵ Případ padělků Hana van Meegerena se odehrál po 2. světové válce a týkal se stylových padělků Vermeera. K jejich odhalení došlo náhodou, kdy byl ve sbírce Hermanna Göringa objeven dosud neznámý Vermeerův obraz Kristus a cizoložnice. Zahájilo se vyšetřování, které mělo objasnit, jak se dílo z Holandska dostalo do Göringovy sbírky. Postupně se vyšetřovatelé dostali až k van Meegerenovi, který jej měl prodat. Koncem května roku 1945 byl Meegeren obviněn z kolaborace. Ve snaze uniknout vysokému trestu se Meegeren přiznal k padělání tohoto a dalších 14 obrazů holandských malířů. Z počátku Meegerenovi nikdo nevěřil, ale Meegeren poskytl tolik důkazů své verze, včetně vytvoření nového padělku přímo ve své cele, že mu soud nakonec uvěřil a roku 1947 jej i odsoudil ke dvěma letům vězení. (ARNAU, Frank. *Umění padělatelů, padělatelé umění: Tři tisíce let podvodů se starožitnostmi*. 1. Praha: Orbis, 1973.s. 168–183.)

⁹⁶ DUTTON, Denis. *Artistic Crimes: The Problem of Forgery in the Arts*. *The British Journal of Aesthetics*. 1979, 19, 302-303.

originálního artefaktu.⁹⁷ V souvislosti s touto diskusí uvádí tvrzení Alfreda Lessinga, který uvažuje o možnosti padělku pouze v *tvůrčím*, nikoli *performativním* umění.⁹⁸ Právě Lessingovo tvrzení Dutton využívá jako odrazový můstek pro svou vlastní teorii. Tvrdí, že každé umění je ve své podstatě performativní; každé umělecké dílo je *provedením* (*performancí*). Umělecká díla jsou výsledkem lidské činnosti a jako objekty kontempace mají různý vztah k výkonu umělce, např. v tanci je výkon propojen s objektem kontempace – objekt a výkon zde splývají a jsou vnímány současně. Trochu komplikovanější se zdá Duttonovo tvrzení, že díla jsou provedeními, u výtvarného umění. Obraz vnímáme jako objekt i přestože si neuvědomujeme lidský výkon, který k němu vede. Dutton však tvrdí, že obraz vnímáme jako výsledek lidského výkonu, jehož je představitelem. Pojem performance tak Dutton vidí jako vlastní pro celou představu umění.⁹⁹

Každé umělecké dílo je artefaktem a tím i produktem lidské dovednosti a technik. Dílo jako performance (či provedení) představuje to, jakým způsobem se umělec vypořádal s problémy a překážkami týkající se technologie a materiálu. Konečný produkt umělcova výkonu je určen ke kontemplaci, a ačkoliv je často pozornost věnovaná těmto artefaktům charakteristická jistou izolovaností (od ostatních děl, či výkonu umělce), nesmíme zapomínat na zjevný fakt – umělecké dílo je vždy objektem lidského původu a jako takové musí být chápáno. Apel na lidský výkon se Dutton snaží doložit příkladem, který užívá John Dewey – pokud by byl objekt, který jsme považovali za primitivní artefakt, odhalen jako přírodní, změnilo by se naše vnímání a také naše výpověď o něm. Stále bychom mohli říct, že je dobře tvarovaný, ale už bychom nemohli tvrdit, že je dobře zpracovaný. Dutton tvrdí, že pokud má člověk opravdu vnímat dané dílo, musí mít představu o tom, co jeho tvůrce musel vykonat a jaká omezení (technická, konvenční atd.) byla s jeho výkonem spojena.¹⁰⁰

Nedílným aspektem výkonu je i pojem úspěchu či neúspěchu. Dle Duttona je představa o úspěchu či neúspěchu pro výkon stejně vlastní, jako je představa výkonu vlastní pro naše pojetí umění.¹⁰¹ To, co považujeme za úspěch v daném uměleckém díle

⁹⁷ Koestlerovu textu *Zmatení a sterilitnost* v němž rozvíjí svou teorii snobismu se budu věnovat podrobněji níže, v kapitole Hodnocení děl a Kopii.

⁹⁸ DUTTON, Denis. Artistic Crimes: The Problem of Forgery in the Arts. *The British Journal of Aesthetics*. 1979, 19, s. 304.

⁹⁹ Tamtéž, s.304-305)

¹⁰⁰ Tamtéž, 305-307.

¹⁰¹ Tamtéž, 307.

je přitom ovlivňováno technologickým pokrokem i dobovým momentem vzniku díla. Příkladem zde mohou být právě i padělky. Padělek v běžném smyslu je dílem jedné osoby, který je však za účelem zisku připisován osobě jiné. Takto běžně chápaný padělek však dle Duttona představuje pouze část z mnohem širší skupiny artefaktů, u nichž byl dezinterpretován jejich úspěch. V případě padělků totiž nejde pouze o nesprávné přiřazení autora, ale i o nesprávné určení dosaženého úspěchu. Nízké hodnocení padělků, respektive jejich odstraňování z galerií, tak netkví pouze v tom, že předstírají svůj původ, ale proto, že falešně prezentují to, čeho v nich mělo být dosaženo. Toto tvrzení ilustruje opět příkladem van Meegerenových obrazů. Pokud by Meegeren vytvořil své obrazy ve stejné době jako Vermeer, povaha dosaženého úspěchu by byla podobná. Meegeren však dosažení tohoto úspěchu předstíral.¹⁰²

Dutton v určení úspěšnosti, či neúspěšnosti díla klade důraz předně na původ, který je zásadní pro jeho vnímání. Především přitom, že původ je pro pojem uměleckého díla klíčový, přičemž nesouvisí se vkusem či s kulturou. Kultura sice ovlivňuje diskurs, postoj a zacházení s uměleckými díly, nijak však neruší zájem o původ díla, který byl vždy ústřední. S původem díla přímo souvisí i dosažení úspěchu. Znalost kontextu, technických a konvenčních omezení, ale i autora samého, který se s nimi vypořádal je výchozím bodem pro posouzení toho, čeho vlastně v daném díle dosáhl. Samozřejmě nelze spoléhat pouze na původ, je nutné nadále sledovat formální vlastnosti díla. Původ a dosažení jsou však ústředními pojmy, které Dutton uvádí proti možnosti uznání padělků (potažmo Kopii). Tvrdí, že to, co bylo jednou dosaženo, nemůže být dosaženo podruhé, nýbrž pouze napodobováno.¹⁰³

Dutton věnuje pozornost i pojmu originality, který může být viděn jako legitimní zdroj umělecké hodnoty, který Kopii (zde padělků) chybí. Díky absenci originality pak lze Kopii (falzum) zdiskreditovat na poli umělecké hodnoty. Zde ovšem závisí také na tom, co pod pojmem *originalita*, či *originál* sledujeme. Často bývá originalita spojována s novostí či neotřelostí v umění. To je ovšem jen jeden úhel pohledu, který je v otázce falz (potažmo Kopii) zcestný. Samozřejmě, pokud uvažujeme o falzu konkrétního uměleckého díla, pak zde pojem originality (ve smyslu novosti) nemůže být platný, stejně tak by se zde přidružil (a těž selhal) pojem dosažení úspěchu. Přesná Kopie původního

¹⁰² DUTTON, Denis. Artistic Crimes: The Problem of Forgery in the Arts. *The British Journal of Aesthetics*. 1979, 19, 307-309.

¹⁰³ Tamtéž, 309-310.

díla jednoduše nemůže dosáhnout znovu úspěchu, který již byl dosažen a nemůže dosáhnout ani originality/novosti, kterou nese původní dílo.¹⁰⁴ Sám Dutton však poukazuje na odlišnou rovinu pojmu *originál*, či *originalita*. Tento pojem není užíván pouze pro označení novosti, ale označuje i původnost artefaktu z historicko-uměleckého hlediska, a právě tato rovina je v případě padělků relevantnější. Originalita–novost se totiž často vyskytuje i u falz,¹⁰⁵ které obsahují originální aspekty. Zmiňuje zde opět případ van Meegerena, u něhož byly nejvíce oceňovány aspekty, které se u Vermeera nevyskytují (propadlé oči, těžká víčka /zkontrolovat). Originalita (ve smyslu novosti) se může vyskytovat i u padělků (stylových). Naproti tomu originalita ve smyslu původnosti artefaktu nikoli; tato je též spojená s dosažením úspěchu, které si padělky přisvojují.¹⁰⁶

Opozice, která je pro Duttona relevantní tak není originální vs. Padělaný, nýbrž reprezentace pravého uměleckého provedení a dosaženého úspěchu oproti zkreslené reprezentaci téhož. Originalita zde přitom neztrácí na své důležitosti, ale pouze ve smyslu správného pochopení původu a dosaženého úspěchu, které dílo představuje.¹⁰⁷ Tím, že Dutton klade důraz na původ, se vlastně blíží k materiálnímu konceptu uměleckého díla, přesto, že pro určení díla oproti falzu užívá termínů jako provedení, či dosažení úspěchu. Určení těchto kategorií stále podmiňuje historickým kontextem vzniku daného objektu; odlišuje tak umělecké dílo a Kopii jako dva neidentické objekty, bez ohledu na jejich formální vlastnosti.¹⁰⁸

¹⁰⁴ Tak to alespoň vyplývá z Duttonovy teorie.

¹⁰⁵ Dutton zde poukazuje na stylová falza.

¹⁰⁶ DUTTON, Denis. Artistic Crimes: The Problem of Forgery in the Arts. *The British Journal of Aesthetics*. 1979, 19, 311-312.

¹⁰⁷ Tamtéž, 312.

¹⁰⁸ Argumenty týkající se odlišného hodnocení uměleckých děl vůči Kopii uvedeme v části práce týkající se hodnocení děl a Kopii.

ONTOLOGIE KOPIÍ

V této části práce se budeme věnovat otázce ontologie Kopii; vzhledem k tomu, že ne všichni výše zmínění autoři se této otázce explicitně věnují, pokusíme se z jejich teorií vyvodit důsledky pro způsob existence Kopii.

LEGITIMNÍ A NELEGITIMNÍ KOPIE UMĚLECKÝCH

DĚL (N. Goodman)

Nutno podotknout, že sám Nelson Goodman se ve své knize *Jazyky umění* hlouběji otázce Kopii nevěnuje. Jeho hlavním záměrem v kapitole, věnující se zčásti této problematice, je předně vyřešit otázky týkající se estetické hodnoty padělků. Přesto lze z jeho systému dělení umění na alografická a autografická vyvodit alespoň pár závěrů, týkajících se právě ontologie Kopii obecně.

Jak již bylo výše uvedeno podrobněji, Goodman dělí díla na autografická a alografická, přičemž u první kategorie je vznik padělků možný, zatímco u druhé nikoliv. U autografického díla totiž nelze přesně určit, které z jeho vlastností jsou konstitutivní a které nikoliv; žádná z formálních vlastností nemůže být určena jako nahodilá, či bezvýznamná. Dle Goodmana tak neexistuje žádný „plán“ jehož dodržení by zajistilo další legitimní výskyt díla. Díky tomu nelze žádnou Kopii považovat za autentické dílo. Otázka autenticity je u autografických děl podmíněna přesným určením původu díla, čas a místo vzniku a jeho autora. Tuto podmínku pochopitelně žádná z Kopii nemůže splnit a nemůže tak být chápána jako legitimní výskyt díla. Díky tomu v oblasti děl autografických lze vymezit v zásadě dva typy Kopii, ty s přiznanou ne-autenticitou (např. reprodukce) a ty, které se snaží autenticitu díla přisvojit (padělky).¹⁰⁹

U alografických děl je situace odlišná. Díky tomu, že u nich lze přesně určit konstitutivní prvky (notaci) a zároveň určit i prvky, které jsou z hlediska identity díla irelevantní. Pokud tedy Kopie díla přesně dodrží notaci daného díla, pak ji lze pokládat za jeho další legitimní výskyt, a to bez ohledu na to, že artefakt, který danou Kopii nese, je odlišné od artefaktu původního, tyto odlišnosti jsou u alografických děl irelevantní.¹¹⁰

Na základě Goodmanova dělení umění lze tedy vymezit dva typy Kopii: legitimní Kopie, které se týkají pouze oblasti děl alografických a mohou být považovány za další

¹⁰⁹ GOODMAN, Nelson. *Jazyky umění: Nástin teorie symbolů*. 1. Praha: Academia, 2007.s. 95-98.

¹¹⁰ Tamtéž, s. 95-98.

výskyt díla původního; a nelegitimní Kopie, které se týkají děl autografických a které nemohou být považovány za další výskyt původního díla.

INTERSUBJEKTIVNĚ INSTANČNÍ ENTITY (R.

Schmücker)

Reinold Schmücker se ve svém textu *Ontologie umění*¹¹¹ postupně věnuje různým možnostem, jak definovat umělecké dílo. Postupně zavrhuje možnost identifikace díla s materiálním objektem, či obsahem vědomí a skrze teorii typových entit se posléze dostává k definici umění jako intersubjektivně instančních entit. Jako takové je daný objekt manifestací uměleckého díla tehdy, kdy je buď totožný s manifestací díla, nebo když pochází z originální manifestace díla a je jejím ekvivalentem.¹¹² Toto základní určení poté zpřesňuje, aby mohl být daný objekt (zde umělecké dílo) označeno za intersubjektivně instanční entitu, musí splňovat následující: musí ohledně jeho statutu panovat široký konsenzus, dostatečného množství lidí; je nutné aby existoval minimálně jeden výskyt, který by zajišťoval konstituci této entity; musí existovat minimálně jedna materiální manifestace nebo musí být možnost zajistit její materiální výskyt díky obsahu vědomí.¹¹³

Předtím, než přistoupíme k tomu, co tato definice znamená pro Kopie a jejich způsob existence, je nutné podotknout, že Schmücker se předně věnuje literárním dílům, nikoliv dílům výtvarným. Přesto je jeho definice aplikovatelná i na tuto oblast, přičemž skrze tuto aplikaci se objasní i důsledek pro oblast Kopii. Jak již bylo řečeno Schmückerova teorie je postavena na zkoumání literatury, přičemž literární dílo zpravidla neexistuje pouze v jediném exempláři, nýbrž v několika. Motivací jeho zkoumání bylo, určit, který z výtisků je literárním dílem jako takovým, či zda lze považovat veškeré výtisky (i s případnými odchylkami) za dané literární dílo. Řešení, které nabízí poté v důsledku umožňuje považovat veškeré exempláře splňující kritérium totožnosti s původní manifestací díla, za exemplář daného díla, za předpokladu, že bude jako takové odsouhlaseno dostatečně velkou skupinou lidí. Díky tomu, může být za dané literární dílo považován nejen výtisk v jazyku originálu, ale i jeho překlad. Přijetí překladu totiž jednak

¹¹¹ SCHMÜCKER, Reinold. *Ontologie umění*. ZAHŘÁDKA, Pavel, ed. *Estetika na přelomu milénia: Vybrané problémy současné estetiky*. 1. Brno: Barrister and Principal, 2010, s. 67-79. ISBN 978-80-87474-11-2.

¹¹² SCHMÜCKER, Reinold. *Ontologie umění*. ZAHŘÁDKA, Pavel, ed. *Estetika na přelomu milénia: Vybrané problémy současné estetiky*. 1. Brno: Barrister and Principal, 2010, s. 76.

¹¹³ Tamtéž, s. 77.

závisí na jeho vázanosti na původní manifestaci díla (první výtisky, respektive rukopis), splnění kritéria totožnosti s původní manifestací (zde jde tedy o zachování smyslu literárního díla)¹¹⁴ a posledně na konsenzu.

Podobně můžeme aplikovat Schmückerovy závěry na Kopie v oblasti výtvarného umění. Vezměme si originální malbu na straně jedné a její zdařilou Kopii na straně druhé. Originální malba zde představuje prvotní manifestaci uměleckého díla, která zajišťuje jeho existenci. Kopie je svým vznikem vázána právě na původní existenci díla (tedy originálu), které duplikuje. Za předpokladu, že jde o Kopii zdařilou, jak bylo uvedeno výše, musí jako taková věrně vizuálně duplikovat originální malbu – tedy musí zachovat a sdílet s původním obrazem všechny signifikantní vlastnosti původní malby. Tím je splněna podmínka totožnosti, za předpokladu, že totožnost chápeme jako zachování signifikantních vlastností díla. Podobně Kopie splňuje i další podmínky, které Schmücker uvádí, pro přijetí daného objektu jako manifestace daného díla kromě jediné – kritéria existence širokého konsenzu. Kopie malby (respektive výtvarných děl obecně) nejsou běžně přijímány jako manifestace uměleckého díla, podobně jako tomu tak je u děl literárních. Tato oblast umění je považována, řečeno slovy N. Goodmana za oblast autografickou, kde je předpokládán pouze jediný (či omezený počet) objektů, které mohou být považovány za umělecká díla. Zdá se tedy, že v oblasti výtvarného umění Schmückerova definice uměleckého díla jako intersubjektivně instanční entity selhává. Selhává však pouze v bodu hodnotícího konsenzu, který je založen na dlouhotrvajícím předpokladu. Pokud bychom tento předpoklad změnili a podívali se na Kopie výtvarných děl (například malby) bez jeho stínu, daly by se Kopie považovat za další manifestace daného uměleckého díla a jako k takovým k nim přistupovat v recepci stejně jako k originálům. Na možnosti, které by mohly vést k podobné změně pohledu se blíže podíváme v kapitole věnující se hodnocení uměleckých děl a Kopii, kde se k této otázce vrátíme.

¹¹⁴ Sám Schmücker blíže neurčuje, jaká přesná kritéria musí dílo splňovat, aby bylo „totožné“. Zdá se, že užití tohoto termínu může být i lehce zavádějící, předpokládejme však, že „totožnost“ je zde myšlena jako zachování, či sdílení signifikantních vlastností díla.

ODLIŠENÍ UMĚLECKÉHO DÍLA A HMOTNÉHO NOSIČE

KOPIE JAKO LEGITIMNÍ EXEMPLÁŘ UMĚLECKÉHO DÍLA (G.

Patzig)

Patzig ve svém textu *K ontologickému statusu uměleckých děl*¹¹⁵ postupuje podobně jako R. Schmücker systematicky. Postupně vylučuje jednotlivé možnosti určení uměleckého díla (např. umělecké dílo jako hmotný předmět; jako zvláštní třída smyslově vnímatelných předmětů; identifikace uměleckého díla s jeho prvním materiálním výskytem atd.) aby došel k závěru, že umělecké dílo není totožné s hmotným nosičem,¹¹⁶ na kterém se vyskytuje.¹¹⁷ V souvislosti s tímto tvrzením se Patzig zmiňuje právě o Kopiiích, na nichž demonstruje odlišnost uměleckého díla od artefaktu, který je jeho nositelem. Uvádí, že reprodukce mají za cíl duplikovat dílo samotné, nikoliv materiální nosič (o to se snaží pouze falzum). Odlišnost artefaktu, nesoucí originální dílo a artefaktu, nesoucího kopii je irelevantní. Přestože tedy nelze označit Kopii za totožnou s uměleckým dílem, lze ji označit za legitimní exemplář uměleckého díla.¹¹⁸

Co se týče ontologie Kopiií, Patzig mluví jasně, v případě, že Kopie důsledně duplikuje dané umělecké dílo, může být považována za jeho legitimní exemplář. Nutno podotknout, že Patzig tento závěr uvádí v souvislosti s reprodukcí nikoliv s Kopiiemi obecně, dal by se však aplikovat na veškeré Kopie, které mají za cíl duplikovat umělecké dílo a které jsou z hlediska splnění tohoto cíle zdařilé. To naznačuje, že jeho názor lze aplikovat i na falza. Ačkoliv by se mohlo zdát, že Patzig uvádí falza spíše v opozici k reprodukcím, lze jednoduše doložit, že jeho závěr o legitimizaci reprodukcí, lze aplikovat i na tuto oblast. Patzig sám udává, že v případě dokonalého reprodukování uměleckého díla, jsou veškeré odlišnosti mezi nosnými artefakty irelevantní. V případě reprodukce je tedy irelevantní, zda je daný originál „zmnožen“ na materiál podobný původnímu (např. malba na dřevěné desce je reprodukována opět na dřevěnou desku) či je užit materiál zcela odlišný (např. reprodukce malby na dřevěné desce provedená na plátně). Relevantní zde je pouze to, zda objekt, reprodukující dané dílo důsledně kopíruje

¹¹⁵ PATZIG, Günther. *K ontologickému statusu uměleckých děl*. ZAHŘÁDKA, Pavel, ed. *Estetika na přelomu milénia: Vybrané problémy současné estetiky*. 1. Brno: Barrister and Principal, 2010, s. 82-91. ISBN 978-80-87474-11-2.

¹¹⁶ Za hmotný nosič přitom může být označeno nejen výtisk, kus kamene, či plátno, ale i konkrétní realizace např. dramatického díla. V žádném z případů není umělecké dílo totožné se svým materiálním nosičem.

¹¹⁷ PATZIG, Günther. *K ontologickému statusu uměleckých děl*. ZAHŘÁDKA, Pavel, ed. *Estetika na přelomu milénia: Vybrané problémy současné estetiky*. 1. Brno: Barrister and Principal, 2010, s. 82-85.

¹¹⁸ Tamtéž, s. 87.

veškeré signifikantní vlastnosti díla tak, aby pozorovatel nedokázal odlišit estetickou zkušenost originálu a Kopie.¹¹⁹ Jak již bylo uvedeno, falza, oproti reprodukcím, mají snahu napodobit důsledně nejen dílo samotné (tj. veškeré jeho signifikantní znaky), ale také artefakt a vlastnosti artefaktu i díla, které přímo nesouvisejí s jeho identitou (např. stáří díla, vliv vnějších vlivů na jeho podobu atd.). Pokud můžeme legitimizovat reprodukci jako exemplář daného uměleckého díla, na základě důsledného zdvojení jeho signifikantních vlastností a bez ohledu na vlastnosti a volbu artefaktu, pak by stejný závěr měl být aplikován i na falza, která nejenže důsledně zdvojují signifikantní vlastnosti děl, ale též jejich možná poškození apod. To vede k tomu, že podmínky, které Patzig udává,¹²⁰ by takové falzum mohlo v důsledku plnit dokonce lépe než reprodukce.

Z Patzigových závěrů tedy vyplývá, že umělecké dílo jako takové je určitou entitou, tvořenou tzv. reálnou bází možných estetických prožitků, či je objektivním, ne skutečným komplexem smyslu, složeného z doslovných a metaforických rysů přístupných recipientovi.¹²¹ V případě, že další objekt, ať už jde o reprodukci, či falzum, věrně duplikuje výše zmíněné (tzn. Umělecké dílo), může poskytovat stejný estetický prožitek a může být, proto označeno za legitimní exemplář daného díla. Podobně jako hmotný nosič jsou v tomto ohledu pojmy originál a falzum irelevantní a nejde o pojmy estetické.¹²²

Běžná praxe jde však proti takovému závěru a falza namísto toho, aby byla považována za další legitimní exempláře děl, která mohou poskytnout stejný estetický prožitek, a mohla by tak být umístěna v galeriích, jsou naopak z těchto posvátných prostor odstraňována. Jak se pokusíme ukázat v poslední kapitole, věnované hodnocení děl a Kopii, tento jev není založen na estetické či umělecké hodnotě, ale na hodnotě autenticity. V souvislosti se zde předkládanými závěry Patziga, lze prozatím uvést, že označení falz za legitimní exempláře děl, stojí v cestě právě to, že se snaží duplikovat i samotný hmotný nosič, čímž napadá hodnotu autenticity originálu.

¹¹⁹ PATZIG, Günther. K ontologickému statusu uměleckých děl. ZAHŘÁDKA, Pavel, ed. Estetika na přelomu milénia: Vybrané problémy současné estetiky. 1. Brno: Barrister and Principal, 2010, s. 88.

¹²⁰ Tedy to, že pozorovatel není schopen odlišit estetický prožitek dvou objektů, reprezentující stejné dílo.

¹²¹ Tamtéž, s. 89.

¹²² Tamtéž, s. 88.

KOPIE JAKO DALŠÍ VÝSKYT UMĚLECKÉHO DÍLA (E. Zemach)

V textu *Neexistuje identifikace bez hodnocení*¹²³ se E. Zemach předně snaží dokázat, že klasifikace objektu, zvláště pak uměleckého díla, nepředchází hodnotícím aktům. Naopak hodnotící akty jsou zásadní a nepostradatelné při vlastní identifikaci objektů. Tvrdí, že neexistují obecná kritéria pro identifikaci objektů, ale pouze kritéria identifikace konkrétních objektů, která má funkcionální charakter. Kritéria, která uplatňujeme při identifikaci konkrétních objektů jsou silně hodnotově zatížená a odráží i potřeby jednotlivce. To, jak jednatelce vnímá a kategorizuje objekty kolem sebe je tedy vždy ovlivněno potřebou jedince a schopností daného objektu tuto potřebu uspokojit.

V průběhu textu se Zemach věnuje otázce, zda dílo-hmotný nosič (zde plátno) a dílo-umělecké dílo (zde obraz) sdílejí svou identitu. Uplatněním hodnotové klasifikace objektů dochází k závěru, že jde o dva objekty s vlastní identitou, které se pouze prolínají v čase a prostoru. Například identita plátna se výhradně zakládá na splnění kritérií, které se týkají předně jeho fyzikálních a chemických vlastností (pevná vazba s určitou hustotou mřížky, povrchová úprava plátna s určitou savostí a hrubostí povrchu atd.). identita malby je naopak na své fyzikální a chemické vlastnosti vázána pouze volně (složení pigmentu, užití pojivo a rozpouštědlo atd.). pro identifikaci malby jsou důležité její konstitutivní formální vlastnosti, na nichž jsou založeny její vlastnosti estetické.¹²⁴ Rozdílnost uplatňovaných kritérií při identifikaci vede E. Zemacha k tomu, že jde z hlediska identity skutečně o dva odlišné objekty, které se svým výskytem pouze kříží v čase a prostoru. Svou existencí jsou tedy obraz-plátno a obraz-malba vzájemně vázány svou existencí pouze volně. Toto tvrzení přitom dokládá příkladem úplného zčernání malby – čímž zaniká jako umělecké dílo, ale artefakt – samotné plátno nadále existuje.

To nás přivádí k ontologii Kopii. Za předpokladu, že Kopie věrně duplikuje veškeré konstitutivní prvky, které jsou uplatňovány jako kritéria pro určení identity malby (díla), pak můžeme tuto Kopii považovat za další legitimní výskyt daného díla v čas a prostoru, a to i přesto, že vznikla později, než dílo samé a že se svou existencí neprolíná s původním artefaktem. V ohledu estetické hodnoty tedy dle Zemacha může Kopie

¹²³ ZEMACH, Eddy. Neexistuje identifikace bez hodnocení. In: KULKA, Tomáš, Denis CIPORANOV a (EDS.). Co je umění?: Texty angloamerické estetiky 20.století. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 219-236. ISBN 978-80-87378-46-5.

¹²⁴ Zemach se ve svém textu omezuje v příkladech na problematiku obrazů, jeho teorie je ale aplikovatelná na veškerou oblast výtvarného umění. Ve své práci respektují jeho příklady, a to předně z důvodu jisté krkolomnosti, ke které by vedlo zobecnění jeho příkladu s obrazy. Toto zobecnění by totiž vedlo k užití termínů dílo-hmotný nosič (artefakt) a dílo-umělecké dílo.

zastoupit vlastní originál díla jako jeho legitimní instance. Stanovuje přitom dvě podmínky, které musí Kopie splnit, aby mohla být považována za další výskyt díla: 1) již výše zmíněné zachování identity obrazu skrze jeho formální hodnototvorné aspekty; 2) předpoklad, že recipient si je vědom historického kontextu, uměleckého i mimouměleckého, a z tohoto hlediska danou Kopii, či originál, též posuzuje.¹²⁵

KOPIE JAKO PROVEDENÍ (Dutton)

Dutton ve svém textu *Artistic Crimes: The Problem of Forgery in the Arts*¹²⁶ předkládá teorii uměleckého díla jako provedení (performance). Tvrdí, že považovat umělecké dílo pouze za materiální objekt, který je určen ke kontemplaci je nedostačující a plně nevystihuje povahu umění. Každé umělecké dílo je artefaktem a jako takové je tedy výsledkem lidské činnosti, ke které odkazuje. Činnost tvůrce je přitom spojena s nutným řešením problémů konvenčních, technologických apod. umělecké dílo je poté nejen objektem určeným ke kontemplaci, ale zároveň představením výsledných řešení tvůrce a jeho výkonu. Tato skutečnost dle Duttona musí být zohledněna při kontemplaci uměleckého díla i jeho hodnocení, kde přistupuje aspekt úspěchu či neúspěchu konkrétního výkonu daného autora.¹²⁷

Bez pochyb nelze říct, že by Kopie nebyly artefakty, nelze si představit, že by vznikla Kopie uměleckého díla, která by nebyla zároveň výsledkem lidské činnosti. Zároveň lze též aplikovat pojem provedení i na oblast Kopii. Podobně jako umělec při tvorbě uměleckého díla musí i tvůrce Kopie řešit problémy a úskalí spojená s její realizací. Jejich překonání, a tedy vytvoření zdařilé Kopie lze též hodnotit skrze pojmy úspěchu či neúspěchu.¹²⁸ Ve výsledku tedy můžeme tvrdit, že jak umělecké dílo, tak Kopie uměleckých děl můžeme označit za provedení ve smyslu, v jakém jej uvádí Dutton.

Rozdílem mezi těmito objekty (provedeními) klade Dutton skrze historický původ jejich vzniku, na němž je založen jeho pojem úspěchu, který má být i jedním ze stěžejních aspektů při hodnocení. Dle Duttona tedy nelze srovnávat hodnotu děl a padělků čistě na základě toho, že umělec sám ve své době musel přijít na řešení problémů při své tvorbě,

¹²⁵ ZEMACH, Eddy. Neexistuje identifikace bez hodnocení. In: KULKA, Tomáš, Denis CIPORANOV a (EDS.). *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20.století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, str.227-230

¹²⁶ DUTTON, Denis. Artistic Crimes: The Problem of Forgery in the Arts. *The British Journal of Aesthetics*. 1979, 19, 302-314. DOI: 10.1093/bjaesthetics/19.4.302.

¹²⁷ DUTTON, Denis. Artistic Crimes: The Problem of Forgery in the Arts. *The British Journal of Aesthetics*. 1979, 19, 305-307.

¹²⁸ Ponechme stranou prozatím srovnání charakteru úspěchu Kopie, vůči originálu.

zatímco padělatel již pouze tato řešení přejímá, napodobuje a neprávem si přisvojuje dosažený úspěch. V kategorii dalších možných Kopíí můžeme uvažovat např. o reprodukci, zde by charakter činnosti i dosaženého úspěchu byl opravdu odlišný vůči původnímu dílu a tím by i hodnocení reprodukce muselo být zcela odlišné. U padělků se však nabízí jisté úskalí tohoto pohledu, na které upozorňuje i T. Kulka. Ten zmiňuje předně problematiku Duttonova hodnocení ohledně stylových falz. U těchto totiž sám proces realizace skýtá velice podobné problémy jako sama původní tvorba. Stejně jako umělec i falzifikátor musel řešit otázky kompozice, či se vypořádat s technologickými problémy. K tomu však musí zároveň dbát na to, aby jeho výkon byl natolik podobný výkonu padělaného umělce, aby je bylo možné zaměnit. Za předpokladu, že míra úspěchu je založena, jak Dutton udává, na složitosti překonávaných úskalí, pak bychom mohli tvrdit, že ve výsledku je úspěch, kterého dosáhne padělatel vyšší hodnoty nežli úspěch umělcův.¹²⁹ Duttonův koncept dílo-provedení tedy sice lze aplikovat i na oblast Kopíí, závěry, ke kterým však vede v oblasti hodnocení jsou však sporné.

¹²⁹ KULKA, Tomáš. Umění a falzum: Monismus a dualismus v estetice. 1. Praha: Academia, 2004. s. 80-81.

HODNOCENÍ UMĚLECKÝCH DĚL A KOPIÍ

V této druhé tematické části práce se budeme věnovat otázkám hodnocení uměleckých děl a kopií, a s tím související možností vytvoření stejného estetického objektu při recepci uměleckého díla na jedné straně a jeho Kopie na straně druhé, který k výslednému hodnocení vede.

Tuto kapitolu bude otevírat nejdříve Nelson Goodman se svým stanoviskem, že estetická hodnota originálu a jeho falza (potažmo v širším měřítku Kopie) nelze srovnávat a je odlišná, protože mezi artefakty existuje materiální odlišnost. Následovat bude pohled Arthura Koestlera, který reaguje na podobné závěry a odmítá je s tím, že k odlišnému hodnocení originálu a falza dochází vlivem snobismu. Dále se krátce zastavíme u Marka Sagoffa, který se jednak snaží prokázat, že Kopie a umělecká díla nelze srovnávat, protože spadají do odlišných kategorií, a jednak se věnuje otázce ekonomické hodnoty a jejího možného vlivu na hodnocení děl. V souvislosti s tím, jak Mark Sagoff pracuje s kategoriemi umění si dále představíme trochu odlišný pohled na kategorie, který předkládá ve své teorii Kendall L. Walton. Na závěr se budeme věnovat teorii estetického dualismu Tomáše Kulky, která bude výchozím bodem pro závěrečnou část této práce, v níž se pokusíme navrhnout její úpravu na estetický triadismus.

ESTETICKÝ MATERIALISMUS (Goodman)

Nelson Goodman si v kapitole Umění a autenticita¹³⁰ klade otázku, zda existuje estetický rozdíl mezi originálem a jeho padělkem. Vychází přitom ze situace, kdy před subjektem stojí dva od sebe nerozlišitelné obrazy; objekt A (originál) a objekt B (padělek), přičemž subjekt neví, který z nich je který, ale ví, že jeden z nich je originál a druhý je padělek. Goodman se přitom zaměřuje zprvu na možnost, zda lze mezi objekty A a B postřehnout pouhým okem rozdíl, který by vedl k estetickému rozdílu mezi nimi. Po několika argumentech relativizující pojem „pouhým okem,“ podmínky pozorování ale i vlastní osobu pozorovatele, dochází k úpravě své původní otázky: „...může existovat estetický rozdíl i v případě, kdy nikdo, ani ten nejzkušenější odborník, nikdy obrazy pouhým okem nerozezná?“¹³¹ tento návrh však vzápětí odmítá s tím, že nikdo nemůže říct, že nikdo tyto obrazy nebude schopen nikdy rozlišit. Navrhuje tedy výslednou úpravu své výchozí otázky: „...může něco, co x /subjekt/ není schopen pouhým okem během

¹³⁰ GOODMAN, Nelson. *Jazyky umění: Nástin teorie symbolů*. 1. Praha: Academia, 2007. s. 87-103.

¹³¹ Tamtéž, s. 88.

/času/ t rozeznat, být pro x zdrojem estetické odlišnosti mezi obrazy v t?¹³² Goodman se domnívá, že ano. Odvolává se přitom na fakt, že už jen to, že subjekt ví, že jeden z obrazů je falzum a druhý originál,¹³³ představuje estetický rozdíl, a to i přesto, že není subjekt schopen od sebe obrazy rozlišit pouhým okem. To znamená, že i nepostřehnutelný rozdíl mezi originálem a padělkem může ovlivnit náš pohled na ně a tím i výsledné estetické hodnocení.¹³⁴

Důraz, který však N. Goodman klade na informovanost o stavu pravosti, či nepravosti objektů vede však k otázce, zda opravdu estetický rozdíl mezi obrazy je založen na fyzikálních rozdílech, či pouze na faktu, že vím, který z nich je a který není originálem. Jak bylo uvedeno výše, pouhá znalost faktu, že jeden z obrazů je a druhý není originál vytváří estetický rozdíl; pouhá znalost tohoto faktu totiž vede k tomu že 1) existuje mezi objekty rozdíl, který se může subjekt naučit rozpoznávat; 2) přidává nynějšímu pozorování aspekt nácviu, který povede k získání schopnosti tohoto rozlišování; 3) formuje, modifikuje a diferencuje nynější prožitek.¹³⁵ To ovšem vyvolává otázku, zda zdrojem výsledného estetického rozdílu není nakonec odlišný postoj, který je k obrazům zaujímán. Například pokud aplikujeme na tuto situaci teorii, kterou předkládá K.L. Walton v níže popisovaném textu Kategorie umění, dojdeme k závěru, že rozdílnost estetického hodnocení v Goodmanově příkladu je více založena na použití odlišných kategorií, v nichž subjekt dané objekty vnímá. Pokud nám je řečeno, že objekt vlevo je originál, zatímco ten vpravo falzum, vnímáme první v kategorii uměleckých děl (přičemž nám zde sehrají roli další informace o konkrétním díle, jeho původu, stylu apod.). objekt vpravo, který je nám představen jako falzum se poté stává spíše objektem srovnávání s originálem a vskutku hledání rozdílů mezi ním a originálem. Zároveň je však vnímán v kategorii padělků, díky čemuž se nám zde objevují etické konotace, a to v negativní zabarvení.

Ostatně výše uvedené Goodmanovy argumenty jsou podrobeny kritice i T. Kulkou.¹³⁶ Ten tvrdí, že 1) a 2) důvod Goodmanovu tezi vlastně nedokazují a 3) značně předpokládá, to, co má být dokázáno – tedy že i nepostřehnutelný rozdíl mezi originálem a falzem může ovlivnit náš pohled na oba objekty a tím i naše estetické

¹³² GOODMAN, Nelson. *Jazyky umění: Nástin teorie symbolů*. 1. Praha: Academia, 2007. s. 89.

¹³³ Goodman zde dokonce uvádí, že subjekt ví přesně, který z obrazů je originál a který je falzum.

¹³⁴ Tamtéž, s. 89-91.

¹³⁵ Tamtéž, s. 91.

¹³⁶ KULKA, Tomáš. *Umění a falzum: Monismus a dualismus v estetice*. 1. Praha: Academia, 2004. s. 57-68.

hodnocení. Kulka dává sice Goodmanovi za pravdu, že to, co můžeme či nemůžeme rozlišit, je do značné míry ovlivněno naší praxí a cvikem v dané oblasti. Též lze přijmout, že mezi originálem a falzem vždy existují nějaké rozdíly¹³⁷ a skutečně nelze vyloučit, že některé z nich se časem člověk naučí rozlišovat, ale na druhou stranu nic nezaručuje, že to tak skutečně bude. Problémem spíše je to, že Goodman zakládá aktuální estetické hodnocení objektů na budoucí hypotetické možnosti rozeznání fyzických rozdílů, které mají být příčinou estetických vlastností a tím i výsledného hodnocení.¹³⁸

Goodman sám se s námitkou týkající se nepostřehnutelných, či těžko postřehnutelných rozdílů vypořádává. Tvrdí, že: „I ty nejjemnější rozdíly mohou zcela změnit celkový dojem, atmosféru či výraz malby. I ty nejnepatrnější percepční rozdíly jsou často esteticky rozhodující“¹³⁹ I tento argument považuje T. Kulka za nedostačující. Pokud by Kopie obsahovala tuto drobnou odlišnost, která by však zásadním způsobem měnila výraz díla, pak bychom nemohli považovat danou Kopii za věrnou mohli bychom ji díky tomuto rozdílu jednoduše rozeznat od originálu¹⁴⁰ (čímž se vyvrací vlastní modelová situace, kterou Goodman předkládá a na níž staví).

Goodman však v závěru uvedené kapitoly v podstatě upouští od možnosti postřehnutí rozdílu mezi originálem a padělkem. Ve své podstatě není důležité, zda jsme schopni nyní vidět rozdíl, či zda jej někdy budeme vůbec schopni vidět, důležité je vlastní vědomí toho, že bychom mohli, spolu s vědomím, že mezi danými objekty existuje rozdíl. Oba objekty jsou tak odlišné i esteticky, a to i přesto, zda je někdy někdo bude vůbec schopen pouhým okem rozeznat. Do jisté míry se tak přiklání opět spíše k tomu, že záleží spíše na přístupu, či postoji, který k objektům zaujímáme než jejich samotné fyzikální odlišnosti. Goodman problém falza uzavírá tak, že nerozlišitelnost obrazů pouhým okem, ještě neznamená, že si jsou esteticky rovnocenné.¹⁴¹

Přesto Goodman ve své teorii o falzu redukuje problém estetické hodnoty do roviny fyzikálních rozdílů mezi originálem a falzem. V zásadě určuje, že ačkoliv je

¹³⁷ Myšlenka dokonalé, absolutně identické Kopie je pouze hypotetická, v důsledku lze vždy určit nějaké rozdíly, jejich objevení ale často závisí na laboratorních testech či použití přístrojů – identita a smyslová nerozlišitelnost jsou dvě různé věci.

¹³⁸ KULKA, Tomáš. *Umění a falzum: Monismus a dualismus v estetice*. 1. Praha: Academia, 2004. s.60-61.

¹³⁹ GOODMAN, Nelson. *Jazyky umění: Nástin teorie symbolů*. 1. Praha: Academia, 2007. s. 93.

¹⁴⁰ KULKA, Tomáš. *Umění a falzum: Monismus a dualismus v estetice*. 1. Praha: Academia, 2004. s.62-63.

¹⁴¹ GOODMAN, Nelson. *Jazyky umění: Nástin teorie symbolů*. 1. Praha: Academia, 2007. s. 93.

falzum velice věrohodné, natolik, že nejsme schopni rozeznat v běžné recepci rozdíl, nemůže být esteticky stejně hodnotné, jako originál, protože nikdy nemůže věrně duplikovat originál ve všech jeho fyzikálních aspektech, které výsledně určují i estetické vlastnosti objektu.

ESTETICKÝ SNOBISMUS (Koestler)

Koestler svůj text *Zmatení a sterilita: Estetika snobství*¹⁴² otevírá případem Malskatových padělků gotických fresek v Lübecku,¹⁴³ které odborníci i po Malskatově přiznání odmítali označit za padělky. Pokračuje případem van Meegerena, k němuž podotýká, že pokud ani odborníci nedokázali poznat rozdíl a k tomu oceňovali aspekty obrazů, které jsou typické právě pro van Meegerenovy padělky (např. oči), pak nebyl důvod tyto obrazy odstraňovat z galerií. Stačilo by k nim pouze přiřadit správného autora a obrazy mohly nadále poskytovat návštěvníkům potěšení. V jisté obhajobě padělků pokračuje i dále, a to příkladem Jamese Macphersona a jeho Ossianských textů, které samy o sobě byly padělky, na druhou stranu podnítily a ovlivnily svět umění konce 18. a začátku 19. století.¹⁴⁴ Posledním příkladem,¹⁴⁵ kterým se snaží doložit, že falzum může být natolik přesvědčivé a působivé jako originál, je zmínka o výstavě, která byla uspořádána v harvardském Foggově muzeu roku 1962. Šlo o uzavřenou výstavu určenou pouze znalcům, na které byly představeny jak originály, tak Kopie děl. Přítomní znalci

¹⁴²KOESTLER, Arthur. *Zmatení a sterilita*. ZAHŘÁDKA, Pavel. *Estetika na přelomu milénia: vybrané problémy současné estetiky*. Brno: Barrister & Principal, 2011, s. 181-188. ISBN 978-80-87474-11-2..

¹⁴³ Případ padělků Lothara Malskata v kostele Panny Marie v Lübecku se odehrál v polovině 20. století. Jejich odhalení bylo podmíněno přiznáním samotného Malskata roku 1952, přestože již předtím vzbuzovaly jeho padělané fresky v tomto kostele otázky u historiků umění. Netýkaly se jejich autenticity, ale vyobrazených krocanů. Jejich přítomnost na freskách z raně gotického období totiž byla zvláštní, vzhledem k tomu, že krocan se v Evropě objevil teprve roku 1550. přesto jeho přítomnost nevedla k pochybnostem o pravosti fresek, naopak, jeho přítomnost byla vysvětlena tak, že byl nejspíše dovezen již dříve Vikingy a vlastně patřil v německé oblasti k oblíbené drůbeži. Zmiňované fresky v kostele P. Marie v Lübecku nebyly jediným padělatelským počinem L. Malskata; ve spolupráci s Dietrichem Feyem podobně „nahradili“ zmizelé fresky např. i v radnici v téže městě, mimoto vytvořil Malskat spolu s Dietrichem Feyem i padělky různých obrazů, které prodávali obchodníkům s uměním. Ačkoliv se sám Malskat přiznal, odborníci dlouho obhajovali pravost fresek, ke změně došlo teprve když Malskat poskytl důkaz v podobě snímků zachycujících jeho práci na freskách. (ARNAU, Frank. *Umění padělatelů, padělatelů umění: Tři tisíce let podvodů se starožitnostmi*. 1. Praha: Orbis, 1973. s. 183-192.

¹⁴⁴ Ekvivalentem podobného působení a vlivu padělků by např. u nás byly rukopisy Královedvorské a Zelenohorské.

¹⁴⁵ Který se týká uměleckých děl; Koestler se totiž zmiňuje i o maškarním báli v Monte Carlu, kde byla vyhlášena soutěž o nejlepší masku Charlieho Chaplina, v níž se samotný Chaplin umístil až jako třetí. Tento příklad, ač nutí k jistému zamyšlení, se však netýká přímo Světa umění.

poté měli určit, která díla jsou pravá a která nikoliv, přičemž mnozí z nich se ve svém odhadu zmýlili.¹⁴⁶

Veškeré výše zmíněné příklady slouží Koestlerovi jako pozadí pro jeho tvrzení, že známkou geniality není dokonalost, nýbrž originalita – tj. pronikání do nových oblastí. Jakmile je však tohoto nového území dosaženo, stává se majetkem všech. Skutečnost, že ani znalci umění nedokážou rozpoznat rozdíl v umělecké hodnotě falz a originálů, je dle Koestlera nezvratným důkazem toho, že pro laika jsou tyto případné rozdíly irelevantní a nemůže si jich v rámci recepce povšimnout. Kopie i originál mu tak může přinést stejné potěšení. Koestler tedy vznáší otázku, pokud Kopie může poskytovat stejnou zkušenost jako originál a my přesto oceňujeme více originály, jsme všichni snobové, pro které je důležitější signace než krása objektu jako takového?¹⁴⁷

Koestler svou odpověď shrnuje následovně: „*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.*“¹⁴⁸ Toto tvrzení doplňuje příběhem o své přítelkyni, která obdržela Picassovu kresbu. V domnění, že jde o zdařilou reprodukcii ji umístila nad schodiště. V momentu, kdy se dozvěděla, že jde skutečně o originál kresby, však kresbu přemístila nad krb do obývacího pokoje, tedy na mnohem reprezentativnější místo. Kresba samotná zůstala stejná, zásadní změnou prošlo vnímání kresby. Když se Koestler své přítelkyně zeptal, proč došlo k této změně, odpověděla mu, že kresba sama se sice nezměnila, ale že ji vidí jinak, protože ví, že ji kreslil sám Picasso a nejde tedy o žádnou reprodukcii. Na následující dotaz Koestlera, čím se u jeho přítelkyně obecně řídí úsudek o obrazech, odpověděla, že pochopitelně estetickou kvalitou – kompozicí, barvou, harmonií, působností apod. Koestlerova přítelkyně byla tedy pevně přesvědčena o tom, že se v souzení o uměleckých dílech řídí podle estetických kvalit. Kdyby tomu tak bylo, její postoj by se ke zmiňované kresbě nemohl tak zásadně změnit. Koestler se zmiňuje o tom, jak se marně snažil své přítelkyni vysvětlit, že hodnota daná původem objektu a jeho vzácnost by neměla mít žádný dopad na jeho hodnocení estetické. To jej vede k tvrzení, že i přes naše přesvědčení, že náš postoj k uměleckému dílu je dán striktně pouze

¹⁴⁶ KOESTLER, Arthur. Zmatení a sterilnost. ZAHŘÁDKA, Pavel. Estetika na přelomu milénia: vybrané problémy současné estetiky. Brno: Barrister & Principal, 2011, s. 181-183.

¹⁴⁷ Tamtéž, s. 183.

¹⁴⁸ Tamtéž, s. 183.

estetickými zřeteli je mylný, a zásadním způsobem je tento postoj ovlivňován faktory zcela jiného řádu.¹⁴⁹

Koestler pracuje s myšlenkou, že neexistuje nic jako „čistě estetický soud.“ Naše souzení ovlivňuje kontext původu a historie díla stejně tak, jako kontext, v němž je dané dílo vnímáno. Tvrdí, že řada lidí se cítí pobouřeně, pokud člověk vysloví názor, že původ obrazu nemá nic společného s jeho estetickou hodnotou jako takovou. V našich představách je totiž otázka doby vzniku, autorství a pravosti úzce spojena s otázkou hodnoty díla, a to i přesto, že sama o sobě je ve vztahu k estetické hodnotě nepodstatná. Koestler sám se domnívá, že právě tyto aspekty stojí za fenoménem snobství.¹⁵⁰

Záměna hodnoty estetické s hodnotou autenticity¹⁵¹ (respektive s hodnotou originálu) působí ve větší či menší míře na nás všechny. Dle Koestlera je ocenění uměleckého díla výsledkem dvou či více nezávislých procesů hodnocení, které na sebe vzájemně působí. Jeden komplexní proces konstituuje estetický prožitek jako takový – implikuje systém hodnot a jistá kritéria kvality, na nichž se, jak se domníváme, zakládá náš soud o estetické hodnotě. Do tohoto komplexního procesu však (rušivě) zasahují jiné procesy s odlišnými hodnotovými systémy. Tyto procesy výsledné soudy o hodnotě uměleckého díla modifikují. Koestler zde uvádí dva z těchto typů modifikujících prolnutí systémů hodnot:

1) systém hodnot související s tzv. *vyzařováním osobnosti*, který je již dlouho zakořeněn v naší kultuře. Na základě tohoto hodnotového systému funguje např. ctění relikvií. Naši předci věřili, že předmět, který byl majetkem daného člověka, může absorbovat osobnost tohoto člověka. Tím pádem tento předmět může vyzařovat osobnost svého majitele. Okouzlení tohoto typu se nelze plně ubránit, v různé míře jej prožíváme všichni, přičemž jej prožíváme více či méně důstojně. Právě vyzařování osobnosti způsobuje zvláštní chvění a následně ocenění v případě, že se v naší blízkosti objeví artefakt patřící slavné osobě, či právě v případě setkání se s originálem uměleckého díla. Právě s originálem byl totiž v přímém styku samotný umělec (ačkoliv tomu tak kolikrát ve skutečnosti není). Tento přístup a způsob oceňování je, aniž bychom si to uvědomovali, zakořeněn v jistém druhu fetišismu. K podpoře tohoto závěru Koestler

¹⁴⁹ KOESTLER, Arthur. Zmatení a sterilnost. ZAHŘÁDKA, Pavel. Estetika na přelomu milénia: vybrané problémy současné estetiky. Brno: Barrister & Principal, 2011, s. 183-184.

¹⁵⁰ Tamtéž, s. 184.

¹⁵¹ Hodnota autenticity bude vysvětlena v závěrečné části práce, zde budeme vcházet z předběžného určení, že jde o hodnotu, která je připisována pouze původnímu artefaktu uměleckého díla, tedy originálu.

uvádí mimo jiné i snahu znalců, prokázat, který z artefaktů opravdu vytvořil umělec sám, a který pouze žáci jeho dílny. Díky tomuto zvláštnímu druhu fetišismu jsou běžně žánrově (respektive esteticky) dokonalá díla, u kterých ovšem není zcela zřejmý jejich původ, ceněna méně než díla, která jsou prokazatelně originální (ve smyslu původu, autorství) ale ne tak esteticky dokonalá.¹⁵²

2) Tzv. *klam starobylosti*; Koestler uvádí, že druhým typem modifikující (deformující) kolize soudu o hodnotě je právě klam starobylosti, který způsobuje, že v momentu, kdy i uvědomíme, že daný artefakt pochází z dávných dob, naše hodnocení se tímto poznáním zvyšuje. Koestler podotýká, že na obraz se díváme skrze dvojí rám – jednak skrze skutečný, fyzický rám, který odděluje obraz od jeho okolí a vytváří mu tak jistý „otvor“ v prostoru, a jednak skrze druhý rám, který mu tvoří „otvor“ v čase a vyhrazuje mu místo na scéně dějin. Vždy, když si jedinec myslí, že činí čistý estetický soud, zasáhne právě aspekt tohoto druhého, časového rámu. Koestler se v této souvislosti vrací k případu Malskatových domnělých gotických maleb v Lübecku. Říká, že v momentu, kdy se na tyto malby díváme s domněním, že jsou pravé (a tedy pochází z období gotiky) vnímáme je zcela jinak, než když poznáme, že ve skutečnosti jde o moderní padělek gotických maleb. Změna našeho pohledu závisí na změně dobového rámu, skrze nějž dané dílo posuzujeme.¹⁵³

Koestler poznamenává, že tomuto vlivu, který je příčinou jistého relativismu estetického soudu, se nelze zcela vyhnout. Zmiňuje však, že má i své kladné stránky; dokážeme se díky tomuto dobovému rámu dívat na dílo perspektivou doby a v závislosti na našich zkušenostech a znalostech tak brát ohled na případnou neumělost techniky, dobové konvence a další případné slabiny. Tam, kde ale převáží význam dobového rámce nad samotným dílem, se může postoj jedince proměnit ve snobství a deformovat hodnotové měřítko. Jedinec poté v takovém případě podléhá nekritické úctě ke všemu, co například pochází z dané epochy.¹⁵⁴ Na tomto základě posléze Koestler nabízí následující definici: „*snobství je výsledek záměny dvou referenčních rámců, A a B, z nichž každý má odlišné standardy hodnot, a následná chybná aplikace standardu hodnot A na hodnotové*

¹⁵² KOESTLER, Arthur. Zmatení a sterilnost. ZAHŘÁDKA, Pavel. Estetika na přelomu milénia: vybrané problémy současné estetiky. Brno: Barrister & Principal, 2011, s. 185-186.

¹⁵³ tamtéž, s. 186.

¹⁵⁴ Koestler zde v této souvislosti zmiňuje i o kolektivním upřednostňování jisté epochy či i konkrétních umělců. Aspekty klamu starobylosti a vyzarování osobnosti tak nepůsobí pouze na jednotlivce, ale i v měřítku celého kolektivního vědomí.

soudy odkazující k B. ¹⁵⁵ Podotýká, že snobství, a tedy zmatení hodnot, není principiální záležitostí umění, ale prostupuje všemi vrstvami společnosti.¹⁵⁶

KOPIE JAKO ODLIŠNÁ KATEGORIE JSOUCEN

OPROTI UMĚLECKÝM DÍLŮM (M. Sagoff)

Mark Sagoff ve svém textu *The Aesthetic Status of Forgeries*¹⁵⁷ tvrdí, že umělecká díla a Kopie (padělky) nejsou natolik stejnými objekty, aby je bylo možné mezi sebou porovnávat. Toto vyjádření přitom vztahuje k otázce, kterou položila Aline B. Saarinenová:¹⁵⁸ „...jedna z neustále se vracejících otázek zní: 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?“¹⁵⁹ objektem jeho zájmu se přitom stává spojení „tak dokonalý jako,“ přičemž říká, že by jej bylo možné nahradit spojením obdobným s odlišnými predikáty, např. tak krásný jako, či tak zručný jako.¹⁶⁰

Své tvrzení, že nelze takto porovnávat umělecké dílo a jeho padělek poté ilustruje tím, že jde o stejně nelogické přirovnání, jako srovnávat zručnost uměleckého díla se zručností útěku z vězení. Závažnější argument však přichází až po tomto odlehčeném příkladu a týká se samotných predikátů typu krásný, působivý, silný atd. Sagoff s odkazem na S. Wheelera tvrdí, že tyto predikáty mají relační charakter. Použití tohoto typu predikátů předpokládá vztah k referenční třídě objektu, k němuž se vztahují. Sagoff udává, že tímto způsobem se chovají mnohé predikáty estetické kvality. Dále tvrdí, že kromě těchto dvoumístných relačních predikátů existují další, kategorizující predikáty, které určují kategorii, či třídu do které objekt a jemu podobné spadají. Predikáty estetických kvalit jsou následně užívány ve vztahu nejen k samotnému předmětu, ale i ve vztahu k této specifikující třídě, či třídám, do nichž objekt spadá.¹⁶¹

¹⁵⁵ KOESTLER, Arthur. Zmatení a sterilnost. ZAHŘÁDKA, Pavel. Estetika na přelomu milénia: vybrané problémy současné estetiky. Brno: Barrister & Principal, 2011, s. 187.

¹⁵⁶ Tamtéž, s. 186-187.

¹⁵⁷ SAGOFF, Mark. The Aesthetic Status of Forgeries. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1976, 33(2), 169-180. DOI: 10.2307/430374.

¹⁵⁸ A kterou jako ústřední otázku v Jazycích umění cituje i N. Goodman.

¹⁵⁹ SAARINEN, Aline B, New York Times Book Review, 30. července 1961, s.14. (uvedená citace převzata z: GOODMAN, Nelson. *Jazyky umění: Nástin teorie symbolů*. 1. Praha: Academia, 2007. s. 87.)

¹⁶⁰ SAGOFF, Mark. The Aesthetic Status of Forgeries. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1976, 33(2), s. 169.

¹⁶¹ Tamtéž, s. 169-170.

Pokud bychom tedy chtěli porovnávat estetické kvality uměleckého díla a jeho padělku, pak by musela existovat třída objektů, k níž by bylo možné predikáty estetických kvalit vztahovat, a do níž by patřilo jak dílo umělecké, tak jeho padělek. Sagoff tvrdí, že taková referenční třída neexistuje, kromě zbytečně velké třídy všech obrazů (případně všech soch atp.), která by připouštěla jak originál, tak padělky. Proto, ať už je míra podobnosti mezi těmito objekty sebevětší, nelze jim připisovat stejné estetické kvality. Udává ovšem jednu výjimku; lze připustit, že může originál i padělek díla sdílet stejné predikáty estetických kvalit, ale pouze ve slabém smyslu, protože nesdílí stejnou referenční třídu. To znamená, že originál i padělek může být např. popsán jako zručný; u originálu se však tento pojem bude vztahovat k třídě obrazů daného autora, zatímco u padělku by se vztahoval ke třídě padělků (tj. ke zručnému zvládnutí padělatelských technik, vedoucích ke zdařilé Kopii). Oba artefakty tak bude možné označit za zručné, ale tato zručnost bude u každého objektu zcela odlišné povahy, díky tomu, že se nevztahuje ke stejné referenční třídě objektů.¹⁶² Sagoff chce tedy obhájit dvě tvrzení: 1) že mnoho důležitých predikátů kvality má povahu dvoumístných atributivů; 2) originály a jejich padělky nepatří do stejných tříd, k nimž jsou tyto predikáty vztahovány.

Za tímto účelem se věnuje Sagoff pojetí stylu a stylistických vlastností, přičemž se zde odvolává na závěry N. Goodmana ve *Status of Style*,¹⁶³ kde mimo jiné uvádí, že: „styl v zásadě spočívá v těch vlastnostech symbolického fungování díla, které jsou charakteristické pro autora, období, místo nebo školu.“¹⁶⁴ Dále se zmiňuje též o tom, že stylistické rysy díla jsou esteticky významné a spojují dílo s jedním spíše než s jiným umělcem, dobou, regionem, školou atd.¹⁶⁵ Jakákoliv kvalita malby (díla) může být tedy považována za stylistickou, pokud zároveň působí esteticky a pomáhá určit původ díla (autora či školu, místo a dobu vzniku). Pro stylistickou kvalitu tak následně určuje tři podmínky: 1) tato kvalita musí být současně i estetickou kvalitou díla, protože kvalita je stylistická pouze tehdy, kdy je zároveň i estetická; 2) existence třídy, do které dle údajů kdo-kdy – kde¹⁶⁶, patří dané dílo, přičemž objekty spadající do této třídy vykazují právě

¹⁶² SAGOFF, Mark. The Aesthetic Status of Forgeries. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1976, 33(2), s. 170.

¹⁶³ GOODMAN, Nelson. The Status of Style. *Critical Inquiry*. 1975, 1(4), 799-811.

10.1086/447816

¹⁶⁴ Tamtéž, s. 808.

¹⁶⁵ Tamtéž, s. 807.

¹⁶⁶ Tj. dle určení autora či školy, období a místa vzniku díla.

tuto kvalitu (např. jsou geometričtější, abstraktnější, expresivnější než díla jiná apod.). díla v této třídě tedy musejí jednak obsahovat (v různé míře) tuto předpokládanou stylistickou kvalitu, a jednak musí s ostatními díly sdílet geografický a historický vznik; 3) dílo, které se vyznačuje touto stylistickou kvalitou ji má alespoň v té míře, jako průměrný obraz třídy, do které spadá (a který tedy rovněž musí vykazovat tuto kvalitu) nebo alespoň ve vyšší míře, než tu samou kvalitu vykazují díla protikladná.¹⁶⁷

Jistá kvalita díla, např. malby je stylistická, pokud je zároveň také estetickou kvalitou malby (díla). Neplatí však, že tato konkrétní kvalita bude kvalitou stylistickou i v dalších dílech. Daná vlastnost může být sdílena několika díly, např. obrazy, pouze u některých z nich však může být současně i kvalitou stylistickou (tj. je důležitá v určení autora, období a místa vzniku).¹⁶⁸

Za předpokladu, že jsou estetické predikáty relační ve výše určeném smyslu – tedy, že nejsou vázány svou povahou pouze k objektu samému, ale též ke kategorii objektů, do níž konkrétní objekt našeho zájmu spadá, přičemž tato kategorie je do značné míry určena konvenčním způsobem kategorizace umění, založené na historicko-geografických informacích o vzniku díla – znamená to, že povaha estetického predikátu bude odlišná a to i v případě, že bude aplikován na vizuálně (respektive smyslově) nerozlišitelný objekt, který však spadá do odlišné třídy. Tzn. Že v případě padělků, i přes smyslovou nerozlišitelnost, by užití estetické predikáty neměly stejnou povahu jako v případě originálu, ačkoliv se vztahují ke stejným formálním kvalitám jak u díla původního, tak u jeho padělku, jsou vztahovány k odlišné referenční třídě objektů. V zásadě to tedy znamená, že v hodnocení děl a jejich Kopii hraje zásadní roli nikoliv jejich smyslová nerozlišitelnost, která by vedla k nutnosti stejného estetického hodnocení, nýbrž informace o vzniku těchto objektů.¹⁶⁹ Odlišnost historického a geografického určení objektů (originálního uměleckého díla oproti jeho Kopii, respektive padělku) je tedy pro Sagoffa určující a vylučuje užití estetických a stylových predikátů o těchto objektech v silném slova smyslu. Zároveň Sagoff poznamenává, že tento závěr neznámá, že by padělky neměly žádné stylové kvality. V této souvislosti se zmiňuje o Meegerenových padělcích Vermeera; tvrdí, že jeho padělky nejen napodobují stylové vlastnosti Vermeera, ale zároveň i stylové vlastnosti, které jsou typické pro van

¹⁶⁷ SAGOFF, Mark. The Aesthetic Status of Forgeries. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1976, 33(2), s. 171-173.

¹⁶⁸ Tamtéž, s. 173.

¹⁶⁹ Tamtéž, s. 173-175.

Meegerena.¹⁷⁰ Je otázkou, zda zmínka o Meegerenově případu je v této souvislosti relevantní. V tomto případě jde o kategorii stylových falz, která jsou svým charakterem značně odlišná od padělků, které duplikují přesně již existující díla, a o nichž uvažuje v souvislosti s odlišnou povahou estetických a stylových predikátů vzhledem k odlišné třídě objektů, k nimž jsou vztahovány, a to i přes smyslovou nerozlišitelnost objektů.

Ačkoliv v oblasti geografické a historické kategorizace neexistuje třída, která by byl společná jak pro falza, tak pro umělecká díla, zvažuje Sagoff možnost existence společné třídy v jiné oblasti. Zmiňuje se o možnosti sdílení stejné referenční třídy z hlediska reprezentace. Přichází s tím, že pokud odhlédneme od třídy historicko-geografické mohli bychom uvažovat o sdílení referenční třídy z hlediska reprezentace. V takové případě je však dle Sagoffa nutné rozlišovat mezi padělkem a reprodukcí: padělek duplikuje obraz jako celek (nejen umělecké dílo samotné, ale i artefakt, který je jeho nositelem a neposledně též napodobuje stejnou techniku), reprodukce oproti tomu užívá odlišné médium, často i formát – nelze ji tedy zaměnit s originálem na základě smyslové nerozlišitelnosti. Zásadní tedy zde dle Sagoffa je, že reprodukce se vůči originálu chová jako znak, nesnaží se dílo jako takové duplikovat, či jej nahradit, ale odkazuje k němu. Naproti tomu vztah padělku a originálu se pohybuje v oblasti nápodoby. Zároveň podotýká, že z hlediska reprezentace představuje padělek totéž, co dílo samotné. Pokud originál například představuje mraky, jeho padělek je poté stejnou (respektive podobnou téměř k nerozeznání) reprezentací týchž mraků. Pokud bychom toto tvrzení přijali, musel by tedy mít stejné estetické vlastnosti, alespoň co se týče kategorie reprezentace, zatímco reprodukce díla by v tomto ohledu vycházela s nižší hodnotou než originál i padělek. Sagoff se snaží takovému závěru vyhnout, a to za pomoci Gombrichovy teorie, v níž má umění, zde konkrétně obraz, kognitivní hodnotu. Umělec při tvorbě reprezentativní malby stojí před nutností vyřešit problém přesvědčivého zobrazení. Výsledná malba funguje poté jako záznam tohoto řešení, které ve výsledku přispívá k rozvoji našeho vnímání. Sagoff tvrdí, že pokud reprezentativní malbu můžeme uchopit jako jistý druh experimentu, který přispívá našemu poznání, pak padělek, který toto poznání kopíruje, nemůže mít stejnou hodnotu jako originál – postrádá kognitivní

¹⁷⁰ SAGOFF, Mark. The Aesthetic Status of Forgeries. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1976, 33(2), s. 175.

význam a hraje roli víceméně pedagogickou podobně jako studijní kopie děl studentů umění.¹⁷¹

Sagoff se v závěru svého textu vyjadřuje k námitkám proti tvrzení, že padělky a originály děl jsou esteticky odlišné. Zmiňuje zde přitom tři základní: 1) pokud se originální obraz a padělek vzájemně podobají více než dva grafické listy vytištěné ze stejné desky, pak i jejich estetické vlastnosti padělku i originálu musí být podobné; 2) pokud se estetické vlastnosti zakládají u obrazů na jejich vizuálních vlastnostech, neměl by pozorovatel, na základě toho, že padělek a originál by měly mít radikálně odlišné vlastnosti, být schopen od sebe tyto dva objekty odlišit a to i přes absenci informace o tom, který z nich je padělkem a který je původním dílem? 3) pokud pozorovatel není schopen od sebe rozlišit falzum a originál, pak jeho zkušenost s nimi musí být srovnatelná, ne-li stejná; tedy oba objekty by měly mít stejnou estetickou hodnotu.¹⁷² Nejvíce se zde budeme zmiňovat o první námitce, která je veskrze i nejdůležitější, krátce tedy ke dvěma následujícím;

Ad2) Námitku týkající se vizuální nerozlišitelnosti, která by vedla i ke stejné estetické hodnotě obrazů zamítá Sagoff s odkazem na Descarta a jeho příkladu s vizuálními vlastnostmi Slunce, ačkoliv z vizuální zkušenosti se Sluncem o něm usuzujeme, že je velice malé, v případě, že aplikujeme správné koncepty, dojdeme k tomu, že je Slunce naopak mnohonásobně větší než Země. Sagoff toto aplikuje i na estetické posouzení, které se nezakládá pouze na smyslové zkušenosti, nýbrž je nutné aplikovat i teoretické znalosti.

Ad3) Zde se Sagoff odvolává předně k tomu, že umění má svou kognitivní hodnotu a nelze zkušenost s ním redukovat pouze na jednoduchý model stimul-reakce a estetickou hodnotu zakládat na pocitech, které v nás objekt vyvolává.

Ad1) První námitky se Sagoff zbavuje odkazem na teorii alografických a autografických děl N. Goodmana, tvrdí, že srovnání grafického listu s obrazem není na místě, a to z jednoho prostého důvodu: grafické listy jsou stejného původu – jsou vyraženy z původní desky a jako takové lze oba tisky, i přes vizuální odlišnosti, považovat za stejné dílo. Obraz a padělek naproti tomu nijak nesdílí svůj původ, proto je

¹⁷¹ SAGOFF, Mark. The Aesthetic Status of Forgeries. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1976, 33(2), s. 175-177.

¹⁷² Tamtéž, s. 177.

nelze považovat za dva objekty spadající do stejné referenční třídy a nelze je tedy posuzovat na stejné úrovni. Pro podporu tohoto tvrzení Sagoff uvádí příklad Cézannových Hráčů karet a podotýká, že ačkoliv jde o dva obrazy, které jsou si podobné a které namaloval ve stejném období stejný umělec, nelze je považovat za příklad stejného díla. Zároveň dodává, že vzhledem ke svému původu obrazy budou spadat do stejných konvenčně stanovených referenčních tříd (tedy do stejné kategorie kdo-kdy-kde), díky čemuž je dle něho rozumné předpokládat, že estetické kvality těchto obrazů budou víceméně stejné.¹⁷³ Není mi zřejmé, co vlastně Sagoff tímto příkladem sleduje, protože příklad podobnosti Hráčů karet je naprosto jiného typu, než je tak u podobnosti falza s originálem. Sagoff klade důraz na to, že tyto dva obrazy (Hráči karet) byly namalovány ve stejném období, stejným umělcem, na základě svého pojetí stylu a stylových vlastností dospívá nejen k tvrzení, že obrazy jsou si více podobné, ale i k tomu, že budou mít ve výsledku víceméně stejné estetické kvality. Tvrzení, že ve výsledku budou mít víceméně stejné estetické kvality, přestože jejich podobnost je na první pohled velice vzdálená a mnohem menší, než by tomu tak bylo u padělku, který by do detailu duplikoval původní dílo, je přinejmenším zářející, ale vyhovuje jeho určení stylu. Ačkoliv věrný padělek je vizuálně stejný a nerozeznatelný od originálu, nesdílí s originálem stylové vlastnosti (tak, jak je definuje Sagoff) a nemůže být jednak hodnocen ke stejné referenční třídě a tím pádem nemůže mít stejné estetické kvality jako originál.

Tyto závěry podrobuje kritice i T. Kulka ve své knize *Umění a falzum*.¹⁷⁴ Hlavní problém v jeho teorii vidí právě ve vymezení stylu a stylových kvalit, které Sagoff zakládá předně na historicko-geografických základech. To jej dle Kulky svedlo k paradoxnímu závěru, že díla vizuálně nerozlišitelná (originál a padělek) nejsou namalovány ve stejném stylu, zatímco díla vizuálně odlišná, ale sdílející dobu vzniku a autora budou naopak stylově stejná.¹⁷⁵ I kdybychom však přijali Sagoffovo pojetí stylu a stylových kvalit, ve výše uvedeném příkladu s Hráči karet však můžeme vidět i další nesrovnalost, která vede k jeho závěrům. Sagoff zde totiž zaměňuje dva typy podobnosti, podobnost stylovou (kterou bychom mohli do jisté míry přiřknout právě Hráčům karet)

¹⁷³ SAGOFF, Mark. The Aesthetic Status of Forgeries. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1976, 33(2), s. 177.

¹⁷⁴ KULKA, Tomáš. *Umění a falzum: Monismus a dualismus v estetice*. 1. Praha: Academia, 2004. ISBN 80-200-0954-X.

¹⁷⁵ KULKA, Tomáš. *Umění a falzum: Monismus a dualismus v estetice*. 1. Praha: Academia, 2004. s. 72-76.

a podobnost ve smyslu vizuální nerozlišitelnosti, které se týkala i původní námitka, ke které se v této části Sagoff vyjadřuje.

ESTETICKÉ HODNOCENÍ A VLIV EKONOMICKÉ HODNOTY (Sagoff)

V článku *On The Aesthetic and Economic Value of Art*¹⁷⁶ se Sagoff zabývá možnou spojitostí mezi estetickou a ekonomickou hodnotou umění, potažmo starožitností. Hlavní otázky, které si zde klade se týkají toho, co vypovídá ekonomická hodnota děl o jejich hodnotě estetické a co vypovídá ekonomická hodnota obecně o tom, jak si vážíme umění?

Sám hned na začátku svého článku též přiznává, že neví, jakým způsobem by definoval hodnotu estetickou, současně však odmítá hédonistické koncepty hodnoty umění, které srovnává se způsobem, jakým mluví uživatelé drog o návykové látce. Potěšení dle něj nemůže být základním konceptem hodnoty umění. Svě tvrzení dokládá tím, že potěšení, které může jedinec získat z umění je ve skutečnosti velice nízké oproti například tělesným potěšením. Vzpomíná též to, že člověk neoceňuje věci jako dobré proto, že se mu líbí, ale líbí se mu proto, že jsou dobré. V této souvislosti se zmiňuje o Aristotelově rozlišení potěšení na dvě sféry: tzv. *bonum delectibile* – samoúčelné potěšení, které je spojeno se smysly a tělesností a nemá žádnou souvislost s racionalitou; a tzv. *bonum honestum*, které je spojené s důvodem a racionalitou. Zmiňuje se o tom, že podobný koncept potěšení trval, dokud nepřišel Kant a nepropojil potěšení, které nacházíme v kráse, s naší přirozeností jakožto racionální bytostí. Kant si, jak Sagoff zmiňuje, uvědomil, že potěšení z krásy se kvalitativně neliší od jiných, to, co jej činí cenným není potěšení samo o sobě, ale to, jakou roli hraje v našem vnímání, rozlišování či shledávání něčeho dobrým. Jinými slovy, potěšení je cenné, protože je vhodnou a vědomou reakcí na to, co je dobré. Sagoff se ptá, co je ale dobré na krásném objektu?¹⁷⁷

Odtud se Sagoff propracovává již k samotné ekonomické hodnotě. Tvrdí přitom, že astronomické částky, které jsou připisovány uměleckým dílům vnímáme jako jistý projev kulturnosti. Naopak hypotetická možnost, že by se vysoce oceňované umělecké dílo prodávalo za nějakou směšnou částku v nás evokuje dojem jakési apokalypsy, díky

¹⁷⁶ SAGOFF, Mark. *On The Aesthetic and Economic Value of Art*. *The British Journal of Aesthetics*. 1981, 21(4), 318-329. DOI. 10.1093/bjaesthetics/21.4.318

¹⁷⁷ SAGOFF, Mark. *On The Aesthetic and Economic Value of Art*. *The British Journal of Aesthetics*. 1981, 21(4), s. 318-319.

kteřé by se lidstvo vrátilo k animozitě. Podotýká, že však nejde pouze o to, že kulturní společnost si vysoce cení umění, takového ocenění se dostává i zlatu, přesto pokud by někdo řekl, že cena zlata klesla na minimum, nevyvolává to v nás představu jakési apokalypsy. Uvažujeme o tom, že k danému poklesu nejspíš dospělo jinak, například novým obrovským nalezištěm zlata apod.¹⁷⁸

V případě umění, respektive starožitností, se dle Sagoffa uplatňuje tzv. železný zákon; jednoduše ceny uměleckých předmětů vždy stoupají, nikdy neklesají. V oblasti uměleckých děl existuje silné sociální očekávání, že obecně přijímaná díla nikdy neztratí svou ekonomickou hodnotu, souběžně s tímto očekáváním existuje i podobné v oblasti jejich estetické hodnoty. Vkus, jak veřejný i osobní samozřejmě podléhá dobové změně, ale to nemá dopad na estetickou hodnotu těchto děl jako takovou, spíše na míru jejich oblíby. Podobně jako hodnota ekonomická se ani estetická hodnota skvělého díla nemění, a pokud ano, pak stoupá.¹⁷⁹

Svůj tzv. železný zákon poté propojuje s následujícími šesti zásadami:

1) *Umělecké dílo je relativně stálým objektem; v dohledné budoucnosti přetrvá, nemá žádnou přirozenou délku života a předpokládá se, že nikdy nezanikne.* Pokud by neexistoval předpoklad o věčnosti krásy, kterou zajišťují umělecká díla, železný zákon by nemohl fungovat. Cena uměleckých děl by pochopitelně klesla, pokud by se dílo blížilo svému zániku. Oproti tomu díla nová by měla oproti starým nespornou výhodu. Dalším faktorem, které je přímo propojeno s touto zásadou je zhoršování děl vlivem vnějších činitelů. Aby byla díla zachována a dopad těchto vnějších činitelů a času byl co nejvíce zmírněn, bylo vyvinuto speciální odvětví. K restaurátorství mimo jiné též podotýká, že nešetrný zásah je horší než dílo nechat chátrat.¹⁸⁰ Jakmile dílo najde své místo ve světě umění, může přežít i jako fragment bez ztráty estetického významu a hodnoty.¹⁸¹

¹⁷⁸ SAGOFF, Mark. On The Aesthetic and Economic Value of Art. *The British Journal of Aesthetics*. 1981, 21(4), 320.

¹⁷⁹ Tamtéž, s. 320.

¹⁸⁰ To je ostatně běžně přijímaný názor, který má své jisté opodstatnění. Restaurátorský zásah pracuje se signifikantními rysy díla, jeho nešetrnost je může pozměnit a tím změnit i estetickou působnost díla. Stejně tak však může dílo a jeho rysy pozměnit i zub času, který zde Sagoff obhajuje jako tu lepší možnost. Tento postoj by se dal odůvodnit tím, co např. Koestler nazývá klamem starobylosti a vyzářováním osobností.

¹⁸¹ Tamtéž, s. 321.

2) *Převážná většina uměleckých předmětů musí být udržována mimo oběh.* Vysoká cena uměleckých děl, i přesto, že nabídka mnohem převyšuje poptávku (což je zajištěno mimo jiné i prvním principem o trvalosti děl), je udržována také tím, že je nabízeno k prodeji velice malá část objektů. Přitom tato díla nejsou udržována mimo oběh proto, aby byla jejich cena navyšována,¹⁸² ale proto, že jsou v majetku galerií, ať už veřejných či soukromých. V případě, že by se všechna umělecká díla dala k prodeji, trh s uměním by byl přesycen a jejich cena by se snižovala. Železný zákon o zvyšování ceny děl tak vyžaduje, aby se s uměleckými objekty nezacházelo jako s předmětem spekulací a investic, naopak převážná část uměleckých objektů musí být považována za neocenitelnou a neprodejnou. Jinými slovy umělecká díla musí být považována za objekt lásky, respektu a úcty, nikoliv komodity. V opačném případě, pokud by se s uměleckými díly zacházelo jako se spotřebními produkty, určenými k potěšení, obchodovalo by se s nimi stejně, jako s jiným konzumním zbožím a jejich cena by klesala. I proto filozofové zamítají ekonomickou hodnotu jako určující pro umělecká díla, tato totiž nemohou být považována za běžnou komoditu, jejíž hodnota je udávána tržní cenou. Umění je ceněno jako pomník zobrazovacího intelektu, jako výraz věčného vhledu do smyslu věcí a jako takové musí být ceněno pro sebe samo. To vede i k vysvětlení vysokých tržních cen umění a aktu nedocenitelnosti. Pro společnost je důležité, aby se památky a symboly historie neprodávaly pod cenou. To by vedlo k domněnce, že je může vlastnit kdokoli. Společnost potřebuje, aby významné kulturní objekty (umělecká díla, ale i starožitnosti) byly řízeny vhodnou kastou, což je částečně zaručeno právě železným zákonem o zvyšování ceny.¹⁸³

3) *Padělky (kromě zvláštních případů) jsou bezcenné, bez ohledu na to, jak dokonale jsou provedené.* Žádná aukční síň neprodává padělky či reprodukce, každá se snaží zajistit pravost nabízených položek. Nejde přitom o to, jak zručně je daný předmět, např. Kopie, vytvořen, ani o to, jak vypadá. Hlavní je zde vždy prokázáný původ objektu – autenticita je nezbytná pro hodnotu a možnost vysoké ceny objektu. Pokud navíc objekt vykazuje jasné známky opotřebovanosti¹⁸⁴ spíše to ještě navýší jeho kupní cenu. I poničený, ale autentický objekt je cennější než nová reprodukce v perfektním stavu bez známek opotřebovanosti. Železný zákon o zvyšování ceny vyžaduje, aby reprodukce

¹⁸² Samozřejmě toto tvrzení neplatí zcela, existuje množství spekulantů s uměním.

¹⁸³ SAGOFF, Mark. On The Aesthetic and Economic Value of Art. *The British Journal of Aesthetics*. 1981, 21(4), s. 321-323.

¹⁸⁴ Zde se Sagoff vyjadřuje předně ke starožitnostem.

a padělky byly bezcenné, pokud by Kopie byla ceněna stejně nebo snad i výše než originál pouze na základě vizuální shody, nastal by chaos. Lze toto stanovisko sběratelů obhájit i z hlediska estetického? Sám Sagoff přiznává, že tato možnost nastane teprve ve chvíli, kdy bude nalezen plně platný koncept či obecná teorie estetické hodnoty. Existuje však alespoň sdílená shoda mezi filozofy a sběrateli, kteří upřednostňují originální díla – předpoklad, že mezi autentickým a padělaným dílem musí existovat, jakkoliv malý, ale zásadní rozdíl. K tomuto se zmiňuje o modelu stimulu a reakce estetického zážitku, kde umělecké dílo je v tomto modelu podnětem, který vyvolává u svého pozorovatele intenzivní reakci povznášejícího charakteru – tato reakce je v tomto modelu považována za hodnotu díla. Ve výsledku má tedy umělecké dílo hodnotu jako podnět vedoucí k této reakci. V případě, že by padělek vyvolal stejnou reakci jako originál, musel by mít i stejnou hodnotu. Jak Sagoff sám poznamenává, existuje množství případů, kdy byli znalci obelháni padělateli, jak tedy můžeme popírat, že padělek vyvolává stejnou reakci jako originál? Obvykle je nabízena odpověď, že pokud kritik ví, který z obrazů je originál a který padělek, dokáže rozeznat rozdíl. Toto rozlišení přitom obohacuje jejich budoucí vnímání – závěrem tedy, kritici se mohou mýlit, ale musí se ponaučit ze svých chyb. Sagoff sám tuto teorii odmítá. Tzv. nepatrné rozdíly mezi originálem a Kopii by totiž dle něj mohly spíše zvýhodnit Kopii než originál díla. Vzhled originálu se totiž díky působení času a vnějších vlivů nutně zhoršuje. Padělek by tak ve výsledku mohl vypadat mnohem více jako původní dílo v době jeho dokončení než dílo samo v jeho současném stavu.¹⁸⁵ Často se tvrdí, že poškození děl, či jejich zhoršení je krásné nebo irelevantní vůči jejich hodnotě,¹⁸⁶ a na základě empirických poznatků se dokazuje, že padělky jsou méně hodnotné, Sagoff sám zde tvrdí, že jde pouze o apriorní předpoklad.¹⁸⁷

¹⁸⁵ Problém tohoto argumentu tkví v tom, (mimo to, že Sagoff sám v tomto argumentu používá střídavě pojem kopie, reprodukce i padělek), že Sagoff směřuje vzhled originálu po jeho dokončení, se vzhledem padělku (který by podle něj, měl spíše kopírovat vzhled původního díla právě po jeho dokončení) a originál v současné podobě, který je pravděpodobně zasažen zubem času. Už logika vzniku padělku, který kopíruje současný vzhled díla spolu se snahou duplikovat i stáří artefaktu, vede k tomu, že padělek jako takový by musel minimálně vizuálně duplikovat i poškození originálu, aby mohl být úspěšný. Pokud budeme brát v potaz reprodukci, kterou Sagoff uvádí na počátku tohoto argumentu a která se posléze změní ve falzum, pak lze opravdu uvažovat o vzniku reprodukce, která by se snažila duplikovat dílo v jeho podobě po dokončení, ačkoliv by bylo možná vhodnější mluvit spíše o kopii. V takovém případě by však byla na první pohled jasně odlišitelná a s původní otázkou týkající se nerozlišitelnosti by tento argument nemohl být platný.

¹⁸⁶ Zde bychom mohli opět poukázat na Koestlerovu teorii o klamu starobylosti.

¹⁸⁷ SAGOFF, Mark. On The Aesthetic and Economic Value of Art. *The British Journal of Aesthetics*. 1981, 21(4), s. 323-324.

4) *Umělecká díla nemají žádnou praktickou funkci.* Sagoff zde zmiňuje příklad, který uvádí ve své studii *Rubbish Theory* M. Thompson. Týká se rodiny, která vlastnila obraz od Turnera. Záměrem této rodiny bylo, obraz využít jako desku jídelního stolu. Při zjištění, že by však tato přeměna nebyla možná, aniž by se obraz poškodil, od tohoto záměru ustoupila. Připomíná zde též Duchampovy ready-mades. V momentu, kdy se objekt běžného užívání etabluje do kategorie umění již nefunguje a není nadále, či opětovně užíván ve své praktické funkci. Podobně fungují i starožitnosti. Ty si lidé nepořizují proto, aby je používali, nýbrž proto, aby je vlastnili. Jejich opětovné používání by snižovalo jejich hodnotu, podobně jako by byla snížena i hodnota výše zmiňovaného obrazu od Turnera, pokud by byl užit jako deska jídelního stolu. Objekty kulturního dědictví a objekt běžného užívání funguje jistá socio-kulturně daná hranice, kterou nelze překročit a směšovat bez újmy na hodnotě kulturních objektů. V rámci estetického diskurzu je toto tvrzení udržováno v pojmu nezainteresovanosti – krása nemůže být posuzována z hlediska účelu nebo funkce. Jak Sagoff poznamenává, pokud by byl estetický objekt posuzován dle účelu, měl by pouze ekonomickou hodnotu, která by byla založena na míře, v jaké vyhovuje své funkci, řekněme tedy poskytnutí „krásy“ respektive estetického zážitku. V tom případě by ovšem člověk nemohl nijak odlišit estetickou hodnotu od ekonomické.¹⁸⁸

5) *Trvalá umělecká díla/objekty, až na pár výjimek, nelze vytvořit přímo, musí být „nalezena“ či „objevena“ poté, co byla odmítnuta.* Tvrzení, že umělecké objekty¹⁸⁹ dosahují svého statutu pouze pokud byly objeveny poté, co byly zamítnuty, či vyhozeny, dokládá Sagoff vynaloženým až rituálním úsilím tyto předměty zachránit z „popelnic.“ Samozřejmě přiznává existenci děl, která si udržují svůj statut od počátku své existence, ale druhou stranou je, že valná většina uměleckých objektů (zde předně starožitností) se objevuje náhodou po letech, kdy byla opomíjena. Paté pravidlo se dá celkově spíše uplatnit na starožitnosti. Tyto objekty, původně určené k praktické funkci jsou posléze rehabilitován jako objekty estetického zájmu. Z tohoto pohledu je tedy nutná jistá „čekací doba“ po které je teprve dany umělecký objekt oceněn. K tomu Sagoff dodává, že je žádoucí, pro tuto změnu, aby styl, v němž daný tvůrce tvořil (zde irelevantní, zda u uměleckých děl, či jak by se dnes řeklo v designu) přestal být aktuální, musí zaniknout a dále se nerozšiřovat, aby ekonomická hodnota objektů daného stylu mohla být

¹⁸⁸ SAGOFF, Mark. On The Aesthetic and Economic Value of Art. *The British Journal of Aesthetics*. 1981, 21(4), 324-325.

¹⁸⁹ S připomenutím, že Sagoff ve svém textu sleduje nejen umělecká díla, ale i starožitnosti.

navyšována. Pouze v takovém případě mohou být objekty tohoto stylu považovány za symboly kultury a může se u nich uplatnit železný zákon o zvyšování ceny.¹⁹⁰

Ačkoliv se Sagoff ve svém celém článku zmiňuje a snaží se obhájit železný zákon o zvyšování ceny, sám autor v závěru přiznává, že šlo pouze o triviální tvrzení, které mělo sloužit jako pozadí pro uvedení ostatních principů. Zvažuje však, že sám železný zákon může být považován za šestý princip, který by mohl vést k zajímavé tezi týkající se vztahu uměleckého objektu k jeho historii, respektive k naší (kulturní sdílené) historii. Výše uvedené principy dle něj mimo jiné vedou k poměrně zřejmému přístupu k teorii estetické hodnoty – jedním z důvodů proč u uměleckých objektů (tzn. Zde uměleckých děl a starožitností) může neustále vzrůstat jejich ekonomická hodnota je i to, že svému majiteli propůjčují statut ochránce minulosti. Zároveň nás tento aspekt jako společnost ujišťuje v tom, že udržování kulturního dědictví stále funguje a trvá. Jakého vyššího statutu, než statutu ochránce kulturního dědictví by mohl vlastně člověk dosáhnout?¹⁹¹

Závěr článku je věnován úvaze o hodnotě umění jako umění, přičemž Sagoff navrhuje dva typy hodnot: 1) hodnota umění jako instituce, tj. hodnota jakéhokoliv umění ve vztahu ke společnosti. Tj. jakou funkci ve společnosti umění zastává a co by ve společnosti bez umění chybělo? 2) relativní hodnota jednotlivých děl. Zde nastává otázka, co dané konkrétní umělecké dílo (či starožitnost) činí lepší než jiné objekty? V souvislosti s relativní hodnotou se vrací k otázce padělků. Kritizuje zde zastánce postoje, který hodnotu padělků srovnává na roveň s hodnotou uměleckých děl. Domnívá se, že takové závěry jsou možné pouze pokud ignorujeme obecnou hodnotu umění ve společnosti a socio-kulturní účel umění. Umění je spojnicí mezi námi a naší minulostí, díky němu se člověk může identifikovat s tradicí. Padělky v tomto procesu dle Sagoffa jednoduše nemají místo. Na základě výše zmíněné obecné hodnoty umění poté naše zacházení s uměleckými díly připodobňuje k chování primitivních národů ke svým totemům a uzavírá, že rozdíl mezi estetickou a ekonomickou hodnotou umění by se dal připodobnit k rozdílu mezi posvátným a profánním.¹⁹²

¹⁹⁰ SAGOFF, Mark. On The Aesthetic and Economic Value of Art. *The British Journal of Aesthetics*. 1981, **21**(4), s. 324-326-

¹⁹¹ Sagoff zde, ač ne explicitně nejsem si jistá, zda záměrně naráží na princip snobismu, který popisuje Koestler.

¹⁹² Tamtéž, s. 328-329.

KATEGORIE UMĚNÍ (K. L. Walton)

Studie Kendalla L. Waltona *Kategorie umění*¹⁹³ se zaměřuje, jak sám autor uvádí předně na to, „...*jak dalece lze kritické otázky týkající se uměleckých děl oddělit od otázek jejich individuální historie.*“¹⁹⁴ Walton zde kriticky reaguje na teorii New criticism, která hlásá, že při hodnocení uměleckých děl jsou relevantní pouze ty vlastnosti, které náleží samotnému dílu (artefaktu) a dají se označit jako vlastnosti estetické. Veškeré ostatní vlastnosti, tedy vlastnosti mimoestetické (předně historická fakta o vzniku díla a údaje či domněnky o intenci autora) jsou v recepci a hodnocení uměleckého díla irelevantní. Dílo by mělo být nahlíženo bez ohledu na tyto skutečnosti, pouze na základě jeho vlastní matérie. Walton se proti tomuto striktnímu vytržení díla z jeho kontextu vymezuje a tvrdí, že takové „sterilní“ „nedotčené“ vnímání díla je nemožné a hodnocení na něm založené je sporné.

Ve svém textu proto určuje tzv. kategorie umění, skrze něž je dílo nahlíženo a posuzováno. V těchto kategoriích jsou přitom určující právě vlastnosti mimoestetické, které rozděluje do tří oddílů – standardní, proměnlivé a nestandardní – a to na základě jejich relevance k vnímání daného díla v určité kategorii.

Standardní rysy díla jsou ty, které umožňují určit do které kategorie dílo spadá; nestandardní rysy naopak dílo z dané kategorie diskvalifikují; rysy proměnlivé jsou z hlediska kategorizace díla irelevantní. Na základě těchto rysů poté sestavuje čtyři hlediska, která vedou k vnímání díla ve správné kategorii a umožňují tak jeho adekvátní posouzení.¹⁹⁵

- 1) Dílo má být vnímáno v kategorii, ke které vykazuje nejvíce standardních rysů.
- 2) Dílo má být vnímáno v té kategorii, v níž esteticky více uspokojuje, než pokud je vnímáno v kategorii jiné.
- 3) Dílo má být vnímáno v té kategorii, ve které umělec sám zamýšlel, aby bylo vnímáno
- 4) Kategorie, v níž je dílo vnímáno, je rozšířená a všeobecně uznávaná v době, kdy dílo vzniklo.

Relevance podmínek přitom vždy závisí na konkrétním případě a mohou se vyskytovat v různých vzájemných kombinacích. Walton však dodává, že minimálně

¹⁹³ WALTON, Kendall. Kategorie umění. In: ZUSKA, Vlastimil. Umění, krása, šeredno: texty z estetiky 20. století. 1. Praha: Karolinum, 2003, s. 49-76. ISBN 80-246-0540-6.

¹⁹⁴ WALTON, Kendall. Kategorie umění. In: ZUSKA, Vlastimil. Umění, krása, šeredno: texty z estetiky 20. století. 1. Praha: Karolinum, 2003, s. 49.

¹⁹⁵ Tamtéž, s. 51-53.

jedna z historických podmínek (3, 4) musí být přítomna, čímž vystupuje proti snahám vnímat a posuzovat díla pouze na základě jejich matérie bez přístupu informací o vzniku a záměru autora. Zde je nutné pamatovat na to, v jakém smyslu Walton pojímá intenci autora. Zde nejde o to, jak má být dílo interpretováno apod. intence autora je zde striktně chápána pouze ve vztahu k tomu, v jaké kategorii má být dílo vnímáno, a to v souvislosti s možnostmi, které udával historický moment vzniku díla (tzn. existence dané kategorie v době, kdy bylo dílo vytvořeno).¹⁹⁶

Jaké důsledky může mít Waltonova teorie pro oblast Kopií a jejich hodnocení? Vezměme si například pojem intence autora ve výše zmíněném smyslu. Např. u reprodukce můžeme považovat za hlavní záměr jejího autora to, že chtěl kvalitně duplikovat dílo a zprostředkovat tak jeho podobu dalším divákům. Recipient v takovém případě, za předpokladu, že by šlo o reprodukci, která by duplikovala nejen vzhled ale i formát díla (můžeme si zde představit například fotografickou reprodukci malby ve stejném formátu). recipient by tak mohl vnímat dílo a posuzovat jej podobně, jako kdyby před sebou měl originál. Reprodukce by zde fungovala jako znak, který odkazuje k originálu, který zároveň zpřítomňuje divákovi. Tím je záměr autora reprodukce splněn. Z hlediska Waltonových kategorií lze říct, že takovou zdařilou reprodukci můžeme posuzovat dvěma způsoby: 1) v kategorii děl, v nichž vnímáme i originál (např. malba, reprezentativní malba, expresionistická malba apod.) v nichž reprodukce bude fungovat stejně díky sdílenému souboru formálních vlastností s původním dílem; a 2) v kategorii reprodukcí. V prvním případě by se dalo uvažovat o tom, že by si recipient mohl ze styku s reprodukcí odnést stejnou, či velice podobnou zkušenost jako s dílem samotným.¹⁹⁷ V případě druhém by se nezaměřoval na formální aspekty díla jako taková, ale zaměřoval by se na kvalitu provedení reprodukce (detailnost fotografického záznamu např. tahů štětcem, barevná přesnost apod.). výsledkem takového přístupu by bylo srovnání a zhodnocení úspěšnosti, či zdařilosti dané reprodukce.

V případě falza je intence autora (padělatele), dle níž má být tedy dílo vnímáno, poněkud odlišná. Předpokládejme, že hlavním záměrem falzifikátora je dosažení dokonalého klamu – divák má uvěřit tomu, že padělek je originálem a vnímat jej v kategoriích, které pro své dílo zamýšlel autor originálu. Za předpokladu, že by šlo

¹⁹⁶ WALTON, Kendall. Kategorie umění. In: ZUSKA, Vlastimil. Umění, krása, šeredno: texty z estetiky 20. století. 1. Praha: Karolinum, 2003, s. 66-67.

¹⁹⁷ K této možnosti se ještě vrátím v závěrečné části práce, kde se budu snažit ji podpořit skrze zavedení nové hodnoty, která přistupuje v průběhu hodnocení umění.

o zdařilé falzum, které by bylo skutečně smyslově nerozlišitelné od díla pravého, došlo by k naplnění intence falzifikátora. Dílo by bylo nahlíženo a hodnoceno z hlediska kategorií platných pro originál. Výsledek takového nahlížení a hodnocení by tedy musel být nutně stejný, jako hodnocení originálu.

Pro upřesnění, za předpokladu, že máme před sebou zdařilý padělek, musel by jako takový nutně splňovat první dvě podmínky K. L. Waltona – podmínku o množství výskytu standardních rysů (a to ve stejné míře jako originál) a podmínku ohledně vnímání daného díla v té esteticky nejpůsobivější kategorii. U třetí podmínky se již situace s falzem mírně komplikuje. objevuje se zde totiž otázka míry informovanosti a typu informací, které má subjekt o daném objektu. Máme zde dvě možnosti: 1) recipient není obeznámen s faktem, že dílo před ním není originál, ale padělek; 2) recipient je obeznámen s původem díla a je si vědom toho, že nejde o originál, nýbrž o padělek. Ad1) v případě, že recipient nemá ponětí a nepozná v daném objektu padělek, bude jej ve výsledku hodnotit z hlediska intence autora originálu – tím, nevědomě i z hlediska intence padělatele.¹⁹⁸ Díky tomu bude i výsledné hodnocení padělku srovnatelné s hodnocením originálu. Ad2) V případě, že by byl recipient obeznámen s pravým původem padělku, tedy byl by si vědom, že se nesetkává s originálem díla, již by objekt neposuzoval v kategoriích intence autora originálu ani padělatele. Vědomí snahy padělatele oklamat nás, totiž vyvolává jistou morální reakci, která do značné míry zamezuje, aby bylo dílo vnímáno bezpředsudečně a my k němu přistupovali z hlediska kategorií, které padělatel, potažmo autor originálu zamýšleli. Samozřejmě ve světle přístupu např. Eddy Zemacha či Günthera Patziga lze uvažovat o možnosti, že bychom i k padělku přistupovali jako ke zpřítomnění, či další legitimní instanci díla. Přesto vědomí, že za vznikem padělku stojí snaha klamat a vědomí, že nejde o originál má své důsledky, které do značné míry zamezují, aby mohl být padělek vnímán v kategoriích určených pro originál díla. Lze zde využít terminologii výše zmiňovaného A. Koestlera, který tyto aspekty označuje za vyzařování osobnosti a klam starobylosti. Zjednodušeně řečeno, vědomí, že se nesetkáváme s objektem, jehož se dotkla ruka uznávaného umělce, stejně tak jako vědomí, že objekt před námi pochází z přítomnosti, a ne z minulosti vede k tomu, že se zdráháme daný objekt vůbec hodnotit z hlediska kategorií, které bychom aplikovali na originál. Naopak, náš přístup k padělku se náhle překlene z oblasti estetické do oblasti etické, v níž nám je veleno padělek automaticky odsoudit a odepřít mu

¹⁹⁸ Jak bylo již uvedeno výše, záměrem padělatele je, aby bylo jeho dílo nahlíženo a hodnoceno jako originál a tím oklamat znalce a dosáhnout tak zisku.

jakoukoliv estetickou, či uměleckou hodnotu, a to i přesto, že jde o objekt smyslově nerozlišitelný od původního díla.

Podobný problém se objevuje i v případě čtvrté podmínky, týkající se původu artefaktu. K. L. Walton uvádí, že dílo má být hodnoceno s pamětí na historický moment v němž bylo vytvořeno. Samozřejmě historický moment vzniku díla je určující jak z hlediska estetické hodnoty (ve vztahu k posouzení technologických možností a konvencí, estetické normy, které v daném momentu panovaly), tak ve vztahu k retrospektivnímu určení umělecké hodnoty (posouzení míry a hodnoty umělecké invence daného díla). Zároveň se nelze odvolávat pouze na tuto informaci. Nedílnou součástí tu je stále samo dílo a jeho formální vlastnosti. V případě Kopie, respektive zde předně padělku, díla formální vlastnosti zůstávají nezměněné. Současně jak dílo, tak padělek odkazují svými formálními vlastnostmi k historickému momentu, v němž vznikla původní malba. I v případě, kdy bychom plně přijali tuto čtvrtou podmínku, která mimo jiné uvádí též to, že dílo by se mělo nahlížet pouze z perspektivy doby, v níž vzniklo, objevila by se otázka možné proveditelnosti takového pohledu – opravdu jsme schopni plně se vymanit z kontextu své doby a vžít se do dob dávno minulých, abychom mohli „adekvátně“ dílo posoudit? Kromě toho, tato podmínka je též problematická i s ohledem na samotný charakter umělecké hodnoty, která je přisuzována retrospektivně na základě hodnoty inovace obsažené v daném díle pro svět umění, stejně tak jako pro hodnotu estetickou, která není zcela neměnná, ale pozměňuje se v souvislosti s dobovým momentem, změnou vkusu a estetické normy. Tím, že je dílo zapojováno do nového kontextu, nabízí i nové významy, což vysvětluje i „trvanlivost“ uměleckých děl, která je do jisté míry závislá právě na schopnosti díla zachovávat si jistou aktualizací schopnost napříč časem. Pokud bychom se snažili díla nahlížet pouze a striktně jen z kontextu jejich doby vzniku, umění bychom do jisté míry sterilizovali.

Aplikováním čtvrté podmínky lze tedy u falz dojít k následujícím závěrům: 1) ze své podstaty falzum musí nutně vznikat později než originál, zpravidla poté, co je originálu přiřčena umělecká hodnota (pouze tehdy by totiž mohlo být zhotovení falza ekonomicky výhodné). Falzum tedy parazituje na umělecké hodnotě kopírovaného díla (respektive na věhlasu a ctě k autorovi v případě stylových falz). Falzum ovšem nemusí nutně vzniknout v odlišném dobovém momentu. Díla soudobých umělců, kteří se etablovali ve světě umění byla padělána, případně napodobována (ve smyslu stylových falz) již za jejich života, tzn. Vznikla ve stejném kontextu doby. Znamenalo by to, že by díky splnění čtvrté podmínky mohla být tato dobová falza nahlížena jinak, než jejich

mladší příbuzní? 2) pokud jsme schopni reprodukci chápat jako znak, který může zprostředkovat estetickou hodnotu díla a zároveň odkazuje k jeho hodnotě umělecké, proč nemůžeme podobně chápat i odhalená falza? Vysvětlení se nabízí skrze morální aspekt, který hraje roli v přístupu k falzům. Padělek je snahou někoho oklamat a obohatit se na jeho úkor. Předstírá, že jde o artefakt, kterého se dotýkal sám umělec, ačkoliv tomu tak není. Oproti tomu reprodukce tento aspekt postrádá. Od začátku svého vzniku přiznává, čím je. Falzum nikoli, proto se k němu nedokážeme stavět podobným způsobem jako k reprodukci a inklinujeme k negativnímu hodnocení padělků i přes jejich dokonalou imitaci děl.

ESTETICKÉ HODNOCENÍ – MONISMUS A DUALISMUS

(Kulka)

ESTETICKÝ MONISMUS

Běžně aplikovaným modelem v hodnocení umění je ztotožňování umělecké a estetické hodnoty díla. Princip jediného hlediska (estetické hodnoty splývající s hodnotou uměleckou) v hodnocení uměleckých děl je vlastně tradiční a v různých podobách se objevuje v mnoha dosavadních teoriích. Tomáš Kulka tento přístup, ve své knize *Umění a falzum: Monismus a dualismus v estetice*¹⁹⁹ (ale nejen v této, teorie estetického dualismu se dále drží i ve své další publikaci s názvem *Umění a jeho hodnoty: Logika umělecké kritiky*²⁰⁰) nazývá estetickým monismem, podrobuje jej kritice a navrhuje tento princip nahradit tzv. estetickým dualismem, v němž by se estetická hodnota odlišovala od hodnoty umělecké. Svůj návrh přitom podporuje příklady uměleckých děl, kterým by, pod prizmatem estetického monismu, musela být udělena nižší hodnota, než které se ve skutečnosti těší.

Nutnost zavedení estetického dualismu Kulka tedy vidí v rozporných závěrech, které se v praxi umělecké kritiky objevují. Mnohá, vysoce ceněná umělecká díla jsou totiž zároveň kritizována kvůli svým estetickým nedostatkům. Aby vyřešil paradox relativně nízké estetické kvality vysoce ceněných děl, proto přichází s dualistickou teorií hodnoty

¹⁹⁹ KULKA, Tomáš. *Umění a falzum: Monismus a dualismus v estetice*. 1. Praha: Academia, 2004. ISBN 80-200-0954-X.

²⁰⁰ KULKA, Tomáš. *Umění a jeho hodnoty: Logika umělecké kritiky*. 1. Praha: Argo, 2019. ISBN 978-80-257-2736-2.

uměleckého díla – estetickou hodnotou na straně jedné a uměleckou hodnotou na straně druhé.

ESTETICKÝ DUALISMUS

ESTETICKÁ HODNOTA

Tomáš Kulka ve své knize estetickou hodnotu explicitně nespecifikuje, pouze udává, že s tímto pojmem pracuje v tradičním slova smyslu. Estetickou hodnotou se označuje kategorie hodnot, které postupem času vytlačily zavádějící a nepřesný pojem *krásy* z jeho předního postavení a začlenil jej, spolu s dalšími pojmy (vznešeno, ošklivost atd.)

Obecně lze estetickou hodnotu (v duchu funkcionálního přístupu) definovat jako míru schopnosti daného objektu uspokojit estetické potřeby subjektu. Tato hodnota se ustanovuje v průběhu recepce daného objektu (tzv. hodnota relační), případně v její responzivní fázi (tzv. konceptuální hodnota). Určení estetické hodnoty objektu, tj. uvědomění a vyřčení soudu o této, předchází dovršená konstituce estetického objektu. Výsledkem této konstituce je právě přiřčení určité estetické hodnoty danému recipovanému objektu (zpravidla, ne však výlučně, uměleckému dílu).

Díky předešlému tvrzení by se mohlo zdát, že estetická hodnota náleží objektu samotnému, že je jeho neměnnou vlastností, která je založena pouze na zhodnocení formálních vlastností daného objektu. Recipient by v takovém případě byl pouhým „objevitelem“ estetické hodnoty. Existence různých soudů o estetické hodnotě děl však naznačuje, že tento závěr není úplně adekvátní. Samozřejmě se nabízí též argument, že rozdílnost soudů o estetické hodnotě a diskuse vzniklé na jejich základě, pramení pouze z různé úrovně znalostí a zkušeností daných posuzovatelů. Tím se však do jisté míry popírá i tvrzení o tom, že estetická hodnota je neměnnou vlastností objektu, která je založena pouze na jeho formálních vlastnostech. Tento předpoklad by totiž vedl k tomu, že by každý recipient, nezávisle na míře vlastních zkušeností či znalostí a nezávisle na historickém momentu, oceňoval a posuzoval daný objekt stejně. Běžná praxe i historie umění nám však napovídá, že tento závěr by byl mylný.

Objevuje se nutnost zohlednění i role samotného recipienta jako aktivního činitele v estetické situaci a jako „autora“ estetického objektu, který je podkladem pro výsledné ustanovení estetické hodnoty. Role recipienta jako „pasivního objevitele“ se tak mění do role „aktivního tvůrce.“ V tomto modelu umělecké dílo a jeho formální kvality hrají roli

„spouštěče“ a podkladu (jak řekl Patzig, tzv. reálnou bázi možných estetických prožitků), z něhož se díky činnosti recipienta stává výsledný estetický objekt, přitom právě tento konstrukt, vzniknuvší z interakce mezi dílem a recipientem je teprve základem pro výsledné hodnocení. Přesto nelze říct, že by estetická hodnota mohla být považována za ryze subjektivní záležitost, která by závisela pouze na individuálním volním výkonu recipienta. Pokud by to tak bylo, neexistovala by žádná obecně přijímaná shoda o estetické hodnotě jednotlivých děl. Tím bychom dospěli k situaci, kdy by estetická hodnota jako taková přestala existovat a byla by nahrazena nepřeborným množstvím individuálních soudů, které by měly stejnou platnost. Existují však důvody, proč tento závěr nejsme ochotni přirozeně přijmout. Jedním z nich je právě existence intersubjektivní shody o hodnotě, vědomí jistého regulativního principu individuálních soudů o hodnotě.

Ukazuje se tedy, že estetickou hodnotu nemůžeme považovat za objektivní, neměnnou vlastnost díla, stejně tak jako ji nemůžeme považovat ani za ryze subjektivní soud jednotlivce. Základem zde zůstává nutná interakce mezi recipientem (subjektem) a dílem (objektem), na straně recipienta je však nutné přihlídnout k prvku, který Jan Mukařovský označuje pojmem „kolektivní vědomí.“ Sám Mukařovský poté nabízí i obecnou definici hodnoty, která je založená právě na těchto třech prvcích: „Hodnota je vztah mezi subjektem a objektem, regulovaný kolektivním vědomím.“²⁰¹ K včlenění pojmu kolektivního vědomí do definice hodnoty dospívá na základě dvou důvodů: 1) pocit závaznosti ze strany subjektu při oceňování nových i známých děl; 2) existence mnohých artefaktů, jejichž funkce „působit esteticky,“ musela být objasňována na základě historických faktů.²⁰² Pojem kolektivního vědomí Mukařovský představuje jako socio-kulturní, historicky podmíněný a dynamický prostor, v němž jsou obsaženy hodnoty, jakožto regulativní principy, které jedinci zohledňují v procesu svého hodnocení. V prostoru kolektivního vědomí přitom není obsažena pouze hodnota estetická, ale i další hodnoty (např. morální), které jsou mezi sebou vzájemně provázané a vzájemně se ovlivňují. V tomto případě ale nejde o konkrétní hodnoty konkrétních objektů; jde spíše o historicky podmíněný konstrukt obecných hodnot, které jsou samy

²⁰¹ MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Cestami poetiky a estetiky*. 1. Praha: Československý spisovatel, 1971. str.16.

²⁰² Tzn. Estetická hodnota, pokud by byla objektivní vlastností, by byla platná a rozpoznatelná nezávisle na historickém momentu. Fakt, že se to tak neděje a že estetičnost objektů musí být objasňována skrze socio kulturní kontext historického momentu, z něhož pochází, ukazuje, že estetická hodnota musí být závislá nejen na objektu samotném, ale i na dalších kritériích.

regulované souborem pravidel (norem) hodnocení, které jsou platné pro celé skupiny výtvorů. K těmto normám poté jedinec pociťuje různou úroveň závaznosti k jejich splnění. Některé z těchto norem mohou svádět až k nepodmíněnosti (např. normy mravních hodnot a pocit nutnosti tyto hodnoty naplnit), jiné jsou volnější a vyvolávají až dojem naprosté volnosti (např. normy hodnot estetických, jejichž „nezávaznost“ vede k dojmu naprosté subjektivity a svobody v hodnocení).

Objevuje se zde tedy rozlišení mezi estetickou hodnotou a konkrétním hodnotícím soudem o estetické hodnotě. Estetická hodnota je zde jako relativně trvalý, historicky a kulturně podmíněný nadindividuální konstrukt, zatímco hodnotící soud o estetické hodnotě je konkrétní aplikací výše zmíněné hodnoty spolu s ní související normou. Subjekt tak při konstituci estetického objektu nepřihlíží pouze ke kvalitám díla, které recipuje a na základě nichž si vytváří základní mentální obraz estetického objektu, ale podvědomě se obrací i k estetické hodnotě platné v jeho společnosti a v daném historickém momentu, ke které svůj aktuální soud o konkrétní estetické hodnotě díla vztahuje a upravuje. Konkrétní hodnotící soud je tedy v důsledku primárně subjektivní, zároveň však v sobě obsahuje i aspekt objektivity, který je zajištěn pocitem „odpovědnosti“ subjektu ke kolektivně sdílené hodnotě. Podobně hodnota je primárně objektivní, díky tomu, že je její existence zajištěna v kolektivním vědomí a vůle jednotlivce ji nemůže změnit. Zároveň však má i svůj subjektivní aspekt, který se projevuje v individuálních aplikacích (a z nich plynoucích drobných změn) hodnoty v konkrétních situacích hodnocení.²⁰³

UMĚLECKÁ HODNOTA

Uměleckou hodnotu T. Kulka poté stanovuje na základě dvou podmínek, které umožňují udělit danému dílu míru jeho umělecké hodnoty: „1) *obecný význam inovace exemplifikované dílem pro „svět umění“* a 2) *potenciál této inovace pro její další esteticko-umělecké využití.*“²⁰⁴ Zároveň upozorňuje na fakt, že umělecká hodnota může být ve většině případů určena pouze retrospektivně. (Poukazuje sice na možnost prognózy vysoce senzitivních kritiků, kteří mohou odhadnout potenciální dopad díla na svět umění již v době jeho vzniku, ale nejde o možnost, která by byla tak častá.) Umělecká hodnota

²⁰³ MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Cestami poetiky a estetiky*. 1. Praha: Československý spisovatel, 1971.s.12-16.

²⁰⁴ KULKA, Tomáš. *Umění a falzum: Monismus a dualismus v estetice*. 1. Praha: Academia, 2004.s. 99-100.

je tedy dle T. Kulky neoddelitelně spojena s vědomím historického momentu vzniku daného díla.²⁰⁵

Kulka na základě dualistického modelu hodnoty uměleckého díla (tj. na součinnosti hodnoty estetické a umělecké) tvrdí, že filozofický problém falza ve skutečnosti neexistuje. Jde pouze o pseudoproblém, který vznikl na základě převládajícího vlivu estetického monismu. Díky zavedení umělecké hodnoty, která se dle něj neoddelitelně pojí s artefaktem originálu uměleckého díla, mizí i vyvolané otázky ohledně falz (potažmo i Kopii obecně). Tyto sice mohou zprostředkovávat estetickou hodnotu rovnou (či srovnatelnou) té, kterou poskytují samotné originály daných děl, ale nemohou zprostředkovat hodnotu uměleckou.

Rozlišení mezi estetickou a uměleckou hodnotou uměleckých děl je jisté klíčové, mimo jiné zavedení umělecké hodnoty osvětluje způsob dynamického pohybu hodnot ve světě umění a díky svému retrospektivnímu akcentu také osvětluje to, proč byla některá díla v době svého vzniku přehlížena, ale později jsou vysoce ceněna. Umožňuje také vysvětlení pro výše zmíněný paradox, kdy vysoce ceněná umělecká díla mají nedostatečné estetické kvality.

V následující části této práce se pokusíme nabídnout možné řešení, či snad nový pohled, který by mohl více objasnit náš postoj a hodnocení uměleckých děl a jejich Kopii. Tento se bude zakládat na estetickém dualismu v hodnocení děl se zachováním estetické hodnoty, drobnou úpravou hodnot umělecké a zavedením nové hodnoty autenticity, která by mohla vysvětlit náš rozdílný přístup k originálům děl a jejich Kopii.

²⁰⁵ Tato poznámka, přesněji spojení „vědomí o historickém momentu vzniku díla“ bude zásadní v návrhu úpravy umělecké hodnoty a zavedení hodnoty autenticity.

NÁVRH ESTETICKÉHO TRIADISMU JAKO VÝCHODISKA PRO HODNOCENÍ UMĚLECKÝCH DĚL A KOPIÍ

Estetický triadismus souvisí úzce s pojetím estetického dualismu Tomáše Kulky, je vlastně jeho drobnou úpravou – drobná úprava pojetí umělecké hodnoty, následovaná přidáním hodnoty třetí, tzv. hodnoty autenticity. Toto pojetí, jak následně bude ukázáno, se zakládá předně na teoriích, které vidí umělecké dílo jako jednu samostatnou entitu a artefakt jako druhou, jejichž existence se pouze prolínají, ale nejsou identické.

Jak již bylo naznačeno, vymezení estetické hodnoty se v návrhu estetického (či snad lépe hodnotového) triadismu nemění, proto zde nebudeme této hodnotě věnovat samostatnou podkapitolu. Změny, které navrhujeme, se týkají pouze hodnoty umělecké, s následným zavedením nové hodnoty autenticity.

NÁVRH ÚPRAVY UMĚLECKÉ HODNOTY

Tomáš Kulka uměleckou hodnotu vymezuje skrze dvě podmínky: „1) *obecný význam inovace exemplifikované dílem pro „svět umění“* a 2) *potenciál této inovace pro její další esteticko-umělecké využití*.“²⁰⁶ Současně však podotýká, že umělecká hodnota se pojí přímo s artefaktem originálu uměleckého díla. To vede k závěru, že zatímco hodnota estetická může být nesena i Kopii díla, hodnota umělecká nikoliv, protože je vázána na původní artefakt, tedy originál uměleckého díla a je tak nemyslitelné, aby jakákoliv, byť sebedokonalejší Kopie mohla nést a zprostředkovávat uměleckou hodnotu podobně, jak to činí s hodnotou estetickou. Zároveň tyto závěry vedou k odmítnutí problému falza v rovině estetické a omezuje jej pouze na oblast umělecko-historickou, v níž je klíčová právě umělecká hodnota.

Klíčový aspekt úpravy definice umělecké hodnoty, kterou se zde pokusíme předložit je, že podobně jako hodnota estetická se ani umělecká hodnota nepojí s artefaktem, ale pojí se s uměleckým dílem jako takovým na jedné straně a na straně druhé je podmíněna kolektivním vědomím a množstvím a druhem informací, které jsou o daném díle známy a kulturně uchovávané a které podléhají značným proměnám v závislosti na dobovém momentu. Sám Kulka poznamenává, že umělecká hodnota se

²⁰⁶ KULKA, Tomáš. *Umění a falzum: Monismus a dualismus v estetice*. 1. Praha: Academia, 2004.s. 99-100.

stanovuje retrospektivně. Tento aspekt je platný a praxí dostatečně podložený, existuje nespočet příběhů za života zneuznaných a po smrti oceňovaných umělců. Zároveň též podporuje naše tvrzení, že umělecká hodnota není něco, co by se pojilo s artefaktem samotným, nýbrž vzniká skrze umělecko-historický diskurz o díle samotném, nikoliv o artefaktu, který je jeho hmotným nositelem.

Vraťme se zpět k definici, kterou nabízí Tomáš Kulka; 1) udává, že umělecká hodnota je podmíněna obecným významem inovace, která je exemplifikována dílem, pro svět umění. Tato podmínka je přímo spojena s již uvedeným retrospektivním aspektem umělecké hodnoty – význam inovace daného díla lze sice do určité míry předpovědět, ale zpravidla její skutečný rozsah může být zhodnocen až zpětně. Dále zde již sám Kulka udává, že daná inovace je exemplifikována samotným dílem, nikoli artefaktem, který je hmotným nositelem díla. K vysvětlení: inovace v rovině umělecké hodnoty je nesena formou díla, např. novým přístupem k zobrazení v malbě, pojí se tedy s formálními aspekty díla, nikoliv s hmotným artefaktem.²⁰⁷ 2) podmínka se týká možného potenciálu inovace k jejímu dalšímu esteticko-uměleckému využití, ani zde nelze hovořit o tom, že by byl tento potenciál vázán pouze na jeden jediný artefakt, který by byl jeho výhradním nositelem. Směřuje spíše k dílu samému a možnosti dalšího využití v něm objevených řešení.

Z těchto důvodů navrhuje následnou úpravu podmínek pro uměleckou hodnotu, přičemž první dvě podmínky budou zachovány tak, jak je určuje Kulka: 1) obecný význam inovace exemplifikované dílem pro svět umění; 2) potenciál této inovace pro její další esteticko-umělecké využití; 3) výše uvedené je stanovováno předně, ne výlučně, retrospektivně na základě diskurzu o daném uměleckém díle; 4) vznik umělecké hodnoty je podmíněn minimálně jednou materiální manifestací díla; 5) zachování umělecké hodnoty poté existencí alespoň jedné materiální manifestace díla, kterým je dále exemplifikována, přičemž tato materiální manifestace nemusí být výlučně první manifestací díla (originálem), a kolektivním vědomím.

²⁰⁷ např. z hlediska inovace, která by mohla vést k ustanovení umělecké hodnoty díla si lze jen těžko představit, že by záleželo na tom, jaké složení šepsu, typ plátna, či pojivo pigmentu umělec použil; samozřejmě i tyto inovace mohou mít ve výsledku dopad na svět umění a jeho následný vývoj, nepatří však do oblasti uměleckých inovací, jako spíše do oblasti technologických. Můžeme tedy dojít k závěru, že jsou sice důležité, ale pro uměleckou hodnotu jsou primární spíše nové způsoby řešení formálních aspektů díla.

Pokud by byla tato úprava přijata, nejenže by vyřešila falzum (potažmo Kopie) v rovině estetické, ale i v rovině umělecké hodnoty. Dualismus, jak jej navrhol Kulka, vyřešil tzv. pseudoproblém rozdílné estetické hodnoty u originálů děl a jejich falz (příčemž tato by se dala obecně aplikovat i na oblast Kopii). Úprava, kterou zde nabízíme, by problém falz a obecně i smyslově nerozlišitelných Kopii mohla vyřešit i na rovině umělecké hodnoty. Úprava, kterou zde předkládáme by totiž mohla zajistit to, že bychom mohli pohlížet jak na originál, tak na jeho Kopie jako na znak, který nejen zpřítomňuje a zprostředkovává skrze své formální aspekty hodnotu estetickou, ale odkazuje i na hodnotu uměleckou, jejíž základ je nesen v umělecko-historickém diskurzu a kolektivním vědomí.

HODNOTA AUTENTICITY

Pokud bychom přijali výše uvedenou úpravu umělecké hodnoty, znamenalo by to, že Kopie budou mít stejnou hodnotu jako originály? Nelze říct. V oblasti hodnocení uměleckého díla totiž přistupuje ještě třetí aspekt, který je úzce spjat s originálními artefakty a který též zajišťuje fungování obchodu s uměním, či galerijní praxi tak, jak ji známe. Podobně jako byla často sjednocována umělecká hodnota s hodnotou estetickou, bylo tak činěno i s hodnotou autenticity, která byla buď včleněna spolu s estetickou a uměleckou hodnotou pod monistické pojetí hodnoty estetické, nebo byla sjednocována s hodnotou uměleckou pod estetický dualismus. Myslím, že je důležité alespoň teoreticky tyto hodnoty oddělovat a být si vědomi toho, že v komplexním hodnocení uměleckého díla, potažmo jeho Kopii se vyskytují tato tři měřítka.

Hodnota autenticity je přímo spojena s artefaktem jako takovým. Právě v této rovině se pohybujeme, pokud uctíváme více originál než dokonalou Kopii, protože originálu se dotkl samotný autor. Ve své podstatě hodnotu autenticity zmiňuje již Koestler, když mluví o vyzařování autora a klamu starobylosti. Z této myšlenky ostatně i částečně vycházíme a praxe i náš přístup k originálům ji potvrzuje. Vysvětlovala by zbožnou úctu, kterou pocítujeme k obrazům i přesto, že malbu samotnou již nelze téměř rozeznat, stejně tak jako by osvětlovala fakt, že žádná Kopie v nás nedokáže vyvolat podobné pocity chvění a úcty, jak to činí originály. Nutno podotknout, že proti tomuto působení, tedy vlivu hodnoty autenticity není nikdo z nás imunní. Dalo by se snad i říct, že míra vlivu hodnoty autenticity na naše vnímání děl se zvyšuje s hloubkou našich znalostí o umění.

Představme si naprostého laika v oblasti umění, který se rozhodne navštívit galerii, například jako doprovod. Přistoupí k obecně uznávanému a ceněnému dílu (dejme tomu Moně Lise, ačkoliv je tento příklad obligátní). Veškeré informace, které jsou mu o daném díle známe pochází pouze ze štítku umístěného vedle něj. Takový člověk by dílo hodnotil pouze na základě toho, co vidí – tedy podle jeho formálních aspektů. Jeho hodnocení, zdá se, by se pohybovalo pouze v rovině estetické, bez přístupu vlivu znalosti obecné estetické hodnoty díla. můžeme tedy předpokládat, že dané dílo by hodnotil pouze na škále líbí – nelíbí, ale pocit úcty ze setkání s originálem slavného díla by pravděpodobně nepocíťoval.²⁰⁸ Člověk, který se zajímá o umění, by reagoval odlišně, ponechme stranou, že by jeho průběh recepce byl nejspíše delší a měl odlišný průběh. Poučený člověk by totiž nejen s dílem zacházel jinak, předně by k němu už jinak přistupoval, a to díky tomu, že by znal uměleckou hodnotu a hodnotu autenticity díla (přichází přeci do styku s dílem, považovaným za jedno z nejlepších od Leonarda da Vinci; má před sebou objekt, kterého se tento uznávaný umělec dotýkal!). Podobně si však lze představit i to, že by se postoj, přístup i hodnocení naprostého laika změnil, pokud by mu někdo tyto informace pověděl.

Hodnota autenticity by se tedy dala vymezit jako hodnota, která je podmíněná prokázáním pravosti a původu díla, případně domnělé prokázání, které může být vyvráceno. Oproti estetické či umělecké hodnotě by se lišila, kromě zmíněné podmíněnosti originalitou artefaktu, i tím, že by se nedala určit její míra. Jak u estetické, tak u umělecké hodnoty se můžeme vyjadřovat na určité škále, porovnávat jednotlivá díla mezi sebou a určovat, které má vyšší tu či onu hodnotu. U hodnoty autenticity by toto nebylo možné. Daný artefakt buď splňuje podmínky a hodnotu autenticity má, nebo je nesplňuje, a tak postrádá i hodnotu autenticity.

Předpokládejme, že tato hodnota, spolu s návrhem úpravy umělecké hodnoty a estetickým triadismem bude přijata. V takovém případě by tento návrh mohl být jistým řešením problematiky Kopií. Vysvětloval by, proč můžeme, a v běžné praxi tak i činíme, přistupovat k reprodukci jako k artefaktu, který zpřístupňuje estetickou i uměleckou

²⁰⁸ Nutno podotknout, že v tomto případě jde o velkou nadsázku. Domníváme se, že pouze samotný fakt, že obraz visí v galerii, spolu se zájmem ostatních návštěvníků jej vidět, by tomuto laikovi napověděl, že se jedná o vysoce ceněné dílo, což by průběh jeho vnímání díla jistě ovlivnilo. Podobně lze předpokládat, že téměř každý by (zvlášť o tak známém díle, které zde jako příklad používám) měl jisté povědomí, ačkoliv by bylo zcela povrchní. Tento příklad je tedy nutné brát opravdu jako ryze teoretický a s mírou notné nadsázky.

hodnotu originálu,²⁰⁹ ale zároveň není ceněn jako originál. Stejně tak by vysvětloval, proč k falzu odmítáme přistupovat obdobným způsobem.

Reprodukce i za předpokladu toho, že užívá stejné médium jako originál (čímž se eliminují možné percepční rozdíly) totiž přiznává, že hodnotu autenticity nevlastní a ani neaspiruje na to, aby ji dosáhla. Je přiznaným duplikátem díla, který ho má duplikovat a zpřístupňovat. Stejně tak je tomu u kopie díla. Oproti tomu falzum (zde předně padělek konkrétního díla) předstírá, že hodnotu autenticity vlastní (vzpomeňme definici padělků v úvodu, nejenže duplikuje vlastní vzezření díla, ale snaží se duplikovat samotný artefakt, včetně jeho stáří, případného poškození apod.). Teoreticky tedy i padělek může obstát a zprostředkovávat estetickou a uměleckou hodnotu původního díla, problém tu činí předstírání hodnoty autenticity. V případě odhalení falza totiž jdou stranou obě hodnoty, týkající se vlastního uměleckého díla (estetická i umělecká), jediným podstatným aspektem zde zůstává to, že byl odhalen podvod v rovině hodnoty autenticity. Podobně bychom si mohli představit i fungování hodnot autenticity v případě stylových falz, ovšem jde o mnohem komplikovanější záležitost. Stylová falza parazitují na hodnotě autenticity jiných děl, stejně tak parazitují i na jejich estetické a umělecké hodnotě. Ovšem tím, že do původního stylu autor falza může vnést nové prvky, vytvářejí teoreticky vlastní oblast estetické a umělecké hodnoty. Hodnota autenticity zde poté selhává ve spojení s napodobovaným stylem původního autora, ale splňuje ji v rovině děl padělatele.

VHODNOST ESTETICKÉHO TRIADISMU

Máme zde tedy tři hodnoty uplatňované při souzení uměleckých děl. Musíme si položit otázku, zda je tato teorie vhodnější než výše zmiňované či nikoliv a jakým způsobem se tato triáda hodnot dotýká průběhu recepce a jaký vliv má na vznik estetického objektu a jeho charakter.

Výše popisované teorie týkající se hodnocení uměleckých děl a jejich Kopii mají jedno společné – redukuje hodnotu uměleckého díla pouze na hodnotu estetickou. Vezměme si například přístup N. Goodmana. ten pomocí příkladu dvou od sebe smyslově nerozlišitelných obrazů tvrdí, že mezi nimi existuje estetický rozdíl, přičemž tento rozdíl z jedné strany vidí v existujících fyzikálních rozdílech a ze strany druhé ve vědomí odlišné identity obrazů, z nichž jeden je padělek a druhý originál. Pohledem

²⁰⁹ Například v případě studia umění jsou reprodukce běžně používány jako znaky, díky kterým můžeme poznat estetickou a uměleckou hodnotu, přestože nemáme před sebou originál.

navrhovaných tří hodnot směšuje hodnotu estetickou a uměleckou a v případě vědomého rozdílu v původu obrazů poté mluví o hodnotě autenticity, která je však u něj základem i pro jeho hodnotu estetickou. N. Goodman tvrdí, že samotný fakt, že jedno dílo je autentické a druhé nikoliv již vytváří estetický rozdíl mezi nimi a zároveň formuje aktuální prožitek recipienta.²¹⁰ Pokud jsou si však obrazy z tohoto příkladu natolik podobné, že nedokážeme postřehnout jakýkoliv rozdíl, nemůžeme tvrdit, že jejich estetická hodnota je odlišná. V případě Goodmanem naznačované smyslové nerozlišitelnosti by musel padělek věrně kopírovat veškeré formální aspekty, které určují identitu obrazu – uměleckého díla a na základě nichž je též ustavována jeho estetická hodnota. Fyzikální odlišnost, kterou nelze postřehnout nemůže být důvodem pro odlišnost estetickou.²¹¹ Druhý, zde zvedený argument, týkající se informace ohledně autenticity obrazů se v důsledku ani netýká estetické hodnoty díla jako takové, jako spíše aktuální povahy recepcce vnímatele a jeho hodnocení díla. Goodman má pravdu, když říká, že vědomí o autenticitě či ne-autenticitě obrazů má dopad na aktuální prožitek recipienta, ale nezakládá rozdíl v estetické hodnotě díla. Hodnota, která se díky odlišnému postoji recipienta vlivem hodnoty autenticity (originality či falešnosti objektu) mění, je hodnota aktuálního estetického objektu, který je výsledkem recepcce. Hodnota estetického objektu samozřejmě do značné míry odráží i obecnou estetickou hodnotu díla,²¹² nikdy se však s ní nemůže shodovat plně, a to díky roli subjektu v konstituci estetického objektu. odlišnost zkušeností a znalostí jednotlivých recipientů zakládá rozdíl mezi možnými estetickými objekty, které vzniknou z recepcce stejného díla. to vede samozřejmě i k odlišnému hodnocení těchto potenciálních estetických objektů. To však neznamená, že dílo samo a jeho (obecná) estetická či umělecká hodnota se mění. To, co se zde mění, je konkrétní hodnocení konkrétního estetického objektu.

Podobně se k problému estetické odlišnosti Kopie a originálu staví M. Sagoff. ten estetickou odlišnost originálu a padělku staví na základě toho, že padělek a originál přísně vzato nemohou být srovnávány, protože na základě své identity spadají do odlišných kategorií jsoucen. Tyto kategorie jsou u Sagoffa ovšem opět založeny na původu objektů, tedy na místě a času vzniku, spolu s určením jejich autora. Jinými slovy nemožnost

²¹⁰ GOODMAN, Nelson. Jazyky umění: Nástin teorie symbolů. 1. Praha: Academia, 2007. s.91.

²¹¹ Pokud bychom toto tvrzení přijali, museli bychom přijmout i to, že ani originál samotný nedosahuje v průběhu své existence estetické hodnoty, která je mu připisována. Tato by se totiž musela neustále měnit, a to v závislosti na nepostřehnutelných fyzikálních změn v barevné vrstvě, které jsou zapříčiněny vzájemným chemickým působením jak mezi barvami, tak s vnějšími vlivy.

²¹² Více o této viz. výše v části věnované estetické hodnotě.

porovnání zakládá nikoliv na odlišné kategorii uměleckého díla jako takového (s jeho signifikantními formálními vlastnostmi), ale jeho hmotného nosiče. Estetická rozdílnost padělku vůči originálu je tak opět založena spíše na rozdílnosti artefaktu a s ním spojené hodnoty autenticity. tento přístup, spolu s jeho specifickým určením stylu, Sagoffa ostatně vede k paradoxním závěrům, kdy dva stejné obrazy si jsou méně podobné než dva různé obrazy od stejného autora.

Zbylé dva přístupy spíše navrhované zavedení triadismu podporují. Ku příkladu A. Koestler sám se kloní k tomu, že estetická hodnota Kopíí a originálů je srovnatelná a odlišný přístup k nim a hodnocení je zapříčiněno tím, že na nás působí klam starobylosti a vyzařování osobnosti, které jsou spojené s originálním artefaktem uměleckého díla. Tento přístup je velice podobný navrhovanému triadismu, Koestler sice nevidí autenticitu artefaktu jako hodnotu, spíše ji pokládá za informaci, která modifikuje náš postoj a hodnocení děl. Zároveň jedinou hodnotu, kterou Koestler uvádí je hodnota estetická, uměleckou hodnotu zde nijak nevyčleňuje, dá se tedy předpokládat, že ji chápe jako součást hodnoty estetické. Co se týče teorie K. L. Waltona, již výše byla uvedena možná aplikace jeho kategorií na oblast Kopíí. Ve vztahu k navrhovanému triadismu se objevuje podobná potíž, jaká se objevila v již zmíněné aplikaci teorie na Kopie, a to historické podmínky, které Walton uvádí. Pokud ovšem chápeme umělecké dílo jako jeden objekt – se svou vlastní identitou – a artefakt, který je jeho hmotným nosičem jako druhý objekt – opět se svou vlastní identitou – tato překážka mizí. Historické podmínky totiž budou v estetickém hodnocení aplikovány na umělecké dílo samotné (v případě Kopie potom tedy na jeho legitimní instanci).

Samotný fakt, že estetický triadismus lze jistým způsobem aplikovat na zmíněné teorie samozřejmě zcela nedokazuje jeho vhodnost, ale dá se říct, že objektivem triadismu by se dalo podobně uvažovat i o dalších teoriích. Zároveň jeho vhodnost v oblasti výtvarného umění, pro který byl také navržen, lze doložit naším běžným nakládáním s uměleckými díly na jedné straně a s odhalenými padělků na straně druhé. Osvětluje, že náš zájem o umělecká díla zřejmě nebude čistě založen pouze na obdivu jejich estetických a uměleckých kvalit, ale je ovlivněn i touhou po jedinečnosti, která je s oblastí výtvarného umění tradičně spojována. Důvod je nasnadě, v této oblasti vznikala vždy jediný, či omezený počet exemplářů. Díky tomu vlastně mohla vzniknout i hodnota autenticity, která je vyhledávána a která zvyhodňuje originály před jejich Kopie, ačkoliv si jsou v uměleckém a estetickém ohledu rovni.

Dosud jsme se pohybovali hlavně v oblasti teoretické, kde lze do jisté míry od sebe jednotlivé hodnoty oddělit. V případě reálného setkání s dílem lze předpokládat, že takové odlišení nebude možné. S tím také souvisí následující část, která je věnována vlivu triadismu na průběh konstituce a výsledné hodnocení estetického objektu.

VLIV ESTETICKÉHO TRIADISMU NA ESTETICKÝ OBJEKT

Hlavní otázkou této části je, jaký dopad může mít zavedení hodnotového triadismu na konstituci estetického objektu. Budeme přitom vycházet ze základního, běžně přijímaného konceptu estetického objektu a recepce. Estetický objekt je heteronomním jsoucnem, jeho existence je tedy podmíněna existencí dalších jsoucn, v případě estetického objektu jde o existenci objektu materiálního²¹³ (zde uměleckého díla), který tvoří podklad pro estetický objekt, a subjektu, přičemž subjekt je zde zásadní složkou, protože teprve díky jeho činnosti je umožněn vznik estetického objektu. Interakcí těchto dvou složek posléze v průběhu recepce vzniká právě estetický objekt, jehož existence je časově omezena. Tato temporalita se nemusí nutně shodovat s dobou trvání recepce, ale může pokračovat i v responzivní fázi, která po ní následuje a v níž si subjekt udržuje mentální obraz estetického objektu, který byl vytvořen.²¹⁴

Základem estetické situace je tedy v případě recepce uměleckých děl smyslově vnímatelný objekt (umělecké dílo) a subjekt-recipient, který zaujímá k danému objektu určitý postoj. Sama dvojice objekt – subjekt a jejich interakce přitom nezaručuje vznik estetického objektu, a to i přesto, že objektem je umělecké dílo; zásadní je zde postoj subjektu a jeho charakter. I k uměleckému dílu můžeme přistupovat různým způsobem, z nichž však nevzniká estetický objekt. Můžeme zde mluvit například o praktickém či teoretickém přístupu. Ačkoliv je umělecké dílo v zásadě samo tvořeno primárně za účelem plnění estetické funkce, může být využíváno i pro uspokojení dalších funkcí, například funkce praktické, kde slouží pouze jako nástroj pro dosažení určitého praktického cíle (obligátním příkladem zde může být zakrytí díry ve stěně obrazem, či zatloukání hřebíku soškou), ačkoliv v plnění této funkce nemusí vyhovovat stoprocentně. Postoj a funkce teoretická se potom zaměřuje, na rozdíl od výše popsaného praktického

²¹³ Materiální objekt, ať už umělecké dílo, předmět denní potřeby či přírodní útvar, však není nutnou podmínkou pro vznik objektu estetického; přítomnost subjektu je však nutná. Právě subjekt totiž zaujímá určitý postoj (estetický) a vyvíjí v tomto postoji jistou mentální činnost, v níž se konstituuje estetický objekt. Tento postoj přitom nemusí zaujmout pouze k materiálnímu předmětu, ale i k předmětu mentálnímu (vlastní představa, vzpomínka, sen apod.).

²¹⁴ ZUSKA, Vlastimil. *Estetika: Úvod do současnosti tradiční disciplíny*. 1. Praha: Triton, 2001. s.24-34

postoje a funkce, přímo na objekt. Ani zde však nedochází ke konstituci estetického objektu. Dílo je naopak v tomto případě atomizováno za účelem zjištění jistých teoretických poznatků.²¹⁵

Souhrnem pro existenci estetického objektu je nutný objekt (hmotný či mentální), který je recipován, a subjekt zaujímající k němu specifický druh postoje (estetický). Interakcí objektu a subjektu se rozbíhá komplexní proces,²¹⁶ v němž se konstituuje estetický objekt, který je základem pro výsledný soud o hodnotě.

Vraťme se k výše položené otázce; jaký vliv může mít estetický triadismus při konstituci estetického objektu? Estetická hodnota (zde) představuje konkrétní soud o hodnotě estetického objektu, který vzniká v průběhu recepce objektu (zde uměleckého díla). Na první pohled by se tak mohlo zdát, že zbylé dvě hodnoty s estetickým objektem, procesem recepce a souzením nijak nesouvisí. To by byl ale příliš ukvapený závěr. Umělecká hodnota a hodnota autenticity sice nejsou výsledkem procesu recepce,²¹⁷ samy však ovlivňují její průběh a tím i výsledný charakter estetického objektu.

Vezměme si nejprve hodnotu uměleckou – ta se váže na jedné straně k uměleckému dílu jako takovému (k jeho formálním aspektům, které jsou pro dané dílo signifikantní a určují jeho identitu), na jehož základě se retrospektivně stanovuje význam a možný potenciál inovace, které dílo představuje. Vznik umělecké hodnoty je podmíněn vznikem díla a její zachování (hodnoty) je podmíněno existencí alespoň jedné materiální manifestace (legitimní kopie, instance) díla a kolektivním vědomím, v němž je umělecká hodnota nesena. V případě recepce díla se ale vliv umělecké hodnoty nepojí s dílem samotným,²¹⁸ jako spíše s vnímatelem, který je s touto hodnotou konkrétního díla obeznámen.²¹⁹ Subjekt sám do estetické situace vstupuje vybaven jistým vědomím o umělecké hodnotě díla a hloubka jeho znalostí o této poté modifikuje jeho postoj, charakter výsledného estetického objektu i výsledný soud o jeho hodnotě. Představme si, že se vnímatel setkává s dílem, o němž ví, že má vysokou uměleckou hodnotu; jeho

²¹⁵ ZUSKA, Vlastimil. *Estetika: Úvod do současnosti tradiční disciplíny*. 1. Praha: Triton, 2001. s.24-34

²¹⁶ Součástí tohoto komplexního procesu není pouhé vnímání formálních vlastností díla, ale také vytvoření systému významů, které vznikají na základě dekodifikace znaku (díla) konfrontované s informacemi, které jsou recipientovi o díle známé.

²¹⁷ To ostatně též platí i o obecné hodnotě estetické, výsledkem konkrétní recepce je vždy konkrétní estetická hodnota, která je vázána na estetický objekt, který v průběhu recepce vzniká.

²¹⁸ Samo dílo tuto hodnotu „nevyzařuje,“ spíše k ní odkazuje.

²¹⁹ Úroveň znalosti umělecké hodnoty konkrétních děl je samozřejmě relativní, ale lze říct, že do jisté míry má povědomí o umělecké hodnotě, alespoň těch nejznámějších děl, téměř každý.

přístup a zacházení s dílem bude odlišně hodnotově zabarvený, než by byl v případě, kdy by se setkal s dílem, které je běžně označováno za průměrné.²²⁰

Přejdeme ke třetí, nové vymezené hodnotě autenticity. Ta je svou existencí přímo závislá na artefaktu a jeho původu. Na tuto hodnotu nelze pohlížet jako na hodnotu, která by vykazovala míru – artefakt buď je, anebo není autentický. Podobně jako hodnota umělecká je tedy svou existencí vázána na objekt recepcce, její vliv při konstituci estetického objektu je situován do subjektu, nikoliv do recipovaného objektu. Informace, že se vnímatel setkává s originálem díla (tedy s objektem, který má hodnotu autenticity) ovlivňuje již samotný přístup vnímatele k dílu. Charakter postoje, který recipient zaujímá k dílu je modifikován vědomím, zda jde či nejde o originál, tedy zda objekt vlastní hodnotu autenticity či nikoliv. Výskyt hodnoty autenticity totiž souvisí s jistou emocionální odezvou, kterou popsal již A. Koestler, a která souvisí s tzv. klamem starobylosti a vyzařováním osobnosti. K dílům, o nichž víme (či nám je tvrzeno) že jsou autentická, pak přistupujeme s jistou zbožnou úctou, která opět mění charakter průběhu recepcce i její výsledek. Zároveň setkání s takovým dílem vnímateli navíc propůjčuje jistý pocit výjimečnosti. V případě vědomé absence této hodnoty ze strany vnímatele tedy způsobí, že výše popisované pocity se nedostaví a výsledný estetický objekt bude „ochuzen“ o tuto rovinu. Znamená to snad, že pokud recipujeme Kopii, je náš soud o hodnotě čistší? Možná ano, ale pouze v případě, že bychom byli schopni se distancovat od vlivu hodnoty autenticity. To ovšem nikdy není možné zcela, proti vlivu hodnoty autenticity není nikdo imunní. Navíc, tento vliv není aktivní pouze v případě jejího výskytu, ale i v případě její absence. I vnímání Kopii je touto informací ovlivněno, ovšem opačným způsobem. V případě originálu uměleckého díla se tento vliv projevuje spíše pozitivně. Úcta, kterou pocítujeme k danému dílu, pozitivně zabarvuje nejen průběh recepcce a konstituci estetického objektu, ale i naše výsledné souzení o něm. Oproti tomu absence hodnoty autenticity u Kopii působí opačně. Hodnocení výsledného estetického objektu je díky ní nižší.

Svou roli zde do jisté míry hraje i další hodnota, která souvisí s hodnotou autenticity, a to je hodnota ekonomická. Naše hodnocení děl je totiž do jisté míry nepřímou

²²⁰ Nutno podotknout, že toto zabarvení, v případě díla s vysokou uměleckou hodnotou, nutně nezajišťuje, že výsledné hodnocení díla konkrétním recipientem bude vyšší než v případě díla průměrného. Jistě má každý z nás zkušenost, kdy náš známý při pohledu např. na vysoce oceňovaný obraz prohlásí: „Nechápu, proč je tohle umění, to bych zvládl i já!“ sama znalost vysoké umělecké hodnoty ještě nezajišťuje že výsledný estetický soud bude kladný, významnou roli zde samozřejmě hraje i míra zkušenosti s uměním a řekněme jistá vyzrállost vkusu.

ovlivněno i vědomím, na kolik si cení daného uměleckého díla obchodníci s uměním. Přitom nemusíme znát ani přesnou tržní cenu, postačí pouze rámcový odhad, aby naše mínění o dílu bylo ovlivněno a my k němu přistupovali odlišně.

Z výše uvedeného nám tedy vychází, že v případě běžného vnímání uměleckých děl je proces recepce do značné míry ovlivněn nejen dílem, ale i informacemi, které jsou nám dostupné o daném dílu. Tyto informace nezahrnují pouze údaje o vzniku díla, jeho autorovi, době, ve které vzniklo apod. díky kterým dílo dokážeme kategorizovat, ale také povědomí o jeho umělecké hodnotě a hodnotě autenticity. To vše modifikuje nejen charakter našeho postoje, s nímž k dílu přistupujeme a průběh samotné recepce díla, ale má vliv i na výsledný estetický objekt, který je objektem našeho hodnocení.

Samozřejmě, může se zdát, že zavedení estetického triadismu je pouhým slovíčkařením a v důsledku vlastně nic neřeší. K tomu můžeme podotknout, že jemnější rozlišení mezi hodnotami, které v případě uměleckých děl a Kopii uplatňujeme a které právě triadismus umožňuje, má jeden hlavní důvod – hlubší pochopení problematiky hodnocení děl samotných i jejich Kopii. Pokud alespoň teoreticky dokážeme rozlišit, že dílo a jeho hodnocení se nepohybuje pouze čistě na rovině estetické, ale že jeho hodnota je složitější a sestává se nejen z hodnocení díla jako takového (kam spadá hodnota estetická a umělecká), ale i z hodnocení artefaktu, který je jeho nositelem, můžeme nahlédnout proč přistupujeme odlišně k originálům na straně jedné a ke Kopii na straně druhé a s tímto poznáním dále pracovat.

Na teoretické bázi dokážeme přijmout, že Kopie, včetně falz mohou disponovat, či zprostředkovávat stejnou estetickou hodnotu jako originál. pokud přijmeme, že identita uměleckého díla závisí na zachování jeho signifikantních formálních vlastností, pak musíme též přijmout, že každá Kopie, včetně falz, která tyto vlastnosti reprodukuje, reprodukuje též i estetickou hodnotu originálu. Umělecká hodnota díla existuje v diskurzu o díle, která se zakládá rovněž na signifikantních formálních vlastnostech díla, samo dílo ji však nevyzařuje, není s dílem identická. Proto, pokud přijímáme, že Kopie mohou věrně reprodukovat estetickou hodnotu originálu, pak musíme též přijmout tvrzení, že podobně jako dílo samo (originál) odkazuje na uměleckou hodnotu, existující v kolektivním vědomí a umělecko-historickém diskurzu, pak musí též Kopie fungovat stejně. Jako jediný rozdíl, mezi Kopii a originály v rovině hodnocení nám tedy zůstává hodnota autenticity, ve které Kopie vskutku nikdy nemohou obstát. Tato hodnota se však

netýká uměleckých děl samotných, ale pouze materiálních objektů, které jsou jejich nositeli. Proto by v zásadě měla být v umělecko-estetickém ohledu irelevantní.

Dokážeme si představit, že v teoretické rovině se skutečně můžeme distancovat od této hodnoty a přijmout tvrzení, že umělecká díla a jejich Kopie mají stejnou hodnotu. V praxi již je tato distance jen těžko představitelná. Jak bylo uvedeno, nikdo z nás není imunní vůči hodnotě autenticity a jejímu vlivu, proto v běžném zacházení s díly nemůžeme uniknout tomu, aby naše vnímání děl a jejich výsledné hodnocení nebylo ovlivněno tím, zda jde či nejde o originál. Přesto je důležité si uvědomovat i při běžném zacházení s díly, že právě tato hodnota nás ovlivňuje.

ZÁVĚR

V této diplomové práci jsme se věnovali problematice hodnocení originálů uměleckých děl a jejich Kopii. Tato rozsáhlá problematika byla omezena pouze na část této problematiky, a to na Kopie smyslově nerozlišitelné od originálů děl v oblasti výtvarného umění. Základní otázka, kterou jsme se pokoušeli objasnit byla, zda lze dvěma smyslově nerozlišitelným objektům, z nichž jeden je originál a druhý Kopie, přisoudit stejnou estetickou hodnotu. V souvislosti s touto základní otázkou jsme vymezily i otázky dílčí: Jak se ontologicky liší originál a Kopie díla? Jak se liší hodnocení uměleckých děl a jejich Kopii? Jak se liší hodnocení falz oproti legitimním Kopii děl (např. reprodukce)? Jaké hodnoty jsou pro nás vlastně důležité při recepci a hodnocení umění? Je možné, aby tyto hodnoty mohly nést i Kopie? Jak ovlivňuje ontologický statut uměleckého objektu (originál, Kopie) průběh recepcce a výsledný estetický objekt?

V zájmu poznání objektu našeho zkoumání jsme si nejdříve vymezily jednotlivé termíny, vztahující se k této problematice (originál, falzum, kopie, reprodukce, replika) a představili jsme si vybrané teorie věnující se ontologii originálu na jedné straně a ontologii jeho Kopii na straně druhé. Ukázali jsme si teorie, lpící na historicko – geografickém původu díla a jeho fyzické identitě (N. Goodman, D. Dutton) a oproti tomu teorie, pracující různě s myšlenkou odlišné identity uměleckého díla (určené jeho signifikantními vlastnostmi) a identity artefaktu, který je jeho nositelem. (R. Schmücker, G. Patzig, E. Zemach). Díky tomu jsme dospěli k poznání, že z hlediska ontologie se Kopie vůči originálu zásadně liší předně ve svém materiálním nosiči.

Následně jsme se věnovali různým přístupům, které byly uplatňovány v problematice Kopii (respektive předně falz). Představili jsme si teorie, které obhajují estetickou výlučnost originálů vůči jejich Kopii, ať už na základě fyzikálních rozdílů podpořených původem artefaktu (N. Goodman), či čistě na základě původu artefaktů, který vede autory různým způsobem k závěru, že originál je esteticky hodnotnější než jeho Kopie (M. Sagoff, D. Dutton). Představili jsme si však i názor, hájící rovnost v ohledu estetické hodnoty, mezi originálem a Kopii. tato teorie klade důraz spíše na vliv spojený s úctou k originálu, který mění náš výsledný konkrétní soud o estetické hodnotě (A. Koestler). Představili jsme si též obecnou teorii hodnocení umění, založenou na kategoriích, na základě nichž umělecká díla hodnotíme (K. L. Walton). Tuto jsme se pokusili konfrontovat s teoriemi oddělujícími identitu uměleckého díla od identity

artefaktu. Dospěli jsme přitom k závěru, že pokud definujeme dílo jako objekt se specifickými formálními kvalitami, jehož identita a hodnota se zakládá právě na těchto kvalitách, můžeme hodnotit, v estetickém ohledu, i Kopie, splňující všechny tyto náležitosti srovnatelně jako původní díla. Spolu s T. Kulkou jsme si posléze ujasnili, že výše uvedené teorie směšují dvě odlišné hodnoty, spojují hodnotu estetickou s hodnotou uměleckou. Sledovali jsme, jakým způsobem se T. Kulka skrze estetický dualismus vyrovnává s úskalími v hodnocení uměleckých děl a v hodnocení falz. Tyto vyřešil tak, že oddělil estetickou hodnotu (závislou na formálních kvalitách, které však originál i jeho Kopie splňují) a hodnotu uměleckou, kterou vymezuje skrze význam a možnost dalšího využití inovace, exemplifikované díle, ve světě umění. Zároveň však uměleckou hodnotu podmiňuje původem artefaktu. Tím řeší estetický problém falz (potažmo Kopii), v estetické hodnotě se dle dualismu mohou shodovat, v umělecké hodnotě však Kopie selhává.

V návaznosti na estetický dualismu T. Kulky, s ohledem na teorie o odlišné identitě uměleckého díla a jeho hmotného nosiče (předně G. Patzig, E. Zemach) a s vědomím vlivu autenticity díla na naše hodnocení (A. Koestler) jsme dospěli k návrhu estetického triadismu, který zachovává estetickou hodnotu, upravuje vymezení umělecké hodnoty T. Kulky a rozšiřuje je o hodnotu autenticity. V tomto návrhu jsme zachovali podmínky umělecké hodnoty tak, jak je vymezuje T. Kulka (tj. obecný význam inovace exemplifikované dílem pro svět umění a potenciál této hodnoty pro její další esteticko-umělecké využití) a doplnili jsme je o další, které upravují charakter existence umělecké hodnoty: 1) Význam a možný potenciál inovace exemplifikované dílem je stanovován předně, nikoliv výlučně, retrospektivně; 2) vznik umělecké hodnoty je podmíněn existencí alespoň jedné materiální manifestace díla; 3) zachování umělecké hodnoty díla je jednak podmíněno existencí alespoň jedné materiální manifestace díla, která by ji dále exemplifikovala, a jednak kolektivním vědomím, skrze něž je nesena a uchovávána. Vymezili jsme tak estetickou a uměleckou hodnotu jako vázané přímo na umělecké dílo, nikoliv na artefakt, který je jeho hmotným nositelem. K artefaktu se váže hodnota autenticity, kterou jsme vymezili jednak jako vázanou k původu artefaktu, a jednak jako neměřitelnou. Tzn. Že objekt buď autentický je (originál) či nikoliv (Kopie). Navrhovaný estetický triadismus nám posléze poskytl možnost zodpovědět si nejen základní otázku práce, týkající se estetické odlišnosti Kopii a originálů, ale umožnil nám uspokojivě odpovědět i otázky zbývající.

Ontologická odlišnost Kopíí vůči originálům tkví pouze v odlišnosti artefaktů, které jsou anebo nejsou zároveň nositeli hodnoty autenticity. Odlišnost našeho hodnocení originálu uměleckého díla a jeho Kopíí tkví též v rovině jejich autenticity. Pokud přijímáme ontologickou odlišnost uměleckého díla a jeho hmotného nosiče, pak musíme přisoudit i jeho smyslově nerozlišitelným Kopíím srovnatelnou hodnotu v rovině estetické i umělecké. Tento typ Kopíí totiž musí nutně duplikovat formální signifikantní vlastnosti díla. Rozdílem v hodnocení je hodnota autenticity, kterou splňuje pouze originál. Podobně jsme vysvětlili i otázku falza a odlišnosti jeho hodnocení vůči legitimním kopíím; jistý negativní vliv se zde opět týká povahy artefaktu, zatímco legitimní Kopie (zde ve smyslu přiznaného původu) nepopírá, že hodnotu autenticity postrádá, falzum se snaží tuto hodnotu napodobit stejně, jako hodnotu estetickou a uměleckou. To nám ukázalo, že v rovině falz hrají roli vlivy přímo vázané právě na hodnotu autenticity; její předstírání vede mimo jiné k našemu negativnímu morálnímu přístupu vůči falzu, které zabarvuje i naše hodnocení. Otázku týkající se hodnot, které jsou pro nás důležité jsme vlastně odpověděli již návrhem tří hodnot, namísto dvou, které uplatňujeme při hodnocení děl i Kopíí. Jde o hodnotu estetickou a uměleckou, které se váží k uměleckému dílu jako takovému, a o hodnotu autenticity, která je vázána na artefakt samotný, a která je základem např. i pro ekonomickou hodnotu umění. Osvětlili jsme též to, že hodnotu estetickou a uměleckou mohou adekvátně zprostředkovávat i Kopie děl. Zprostředkování estetické hodnoty je zajištěno skrze věrnou duplikaci formálních vlastností díla, uměleckou hodnotu totéž, současně se schopností díla i Kopie odkazovat na esteticko-umělecký diskurz, v němž je umělecká hodnota ustavována a předávána. Kopie však nutně selhávají v rovině hodnoty autenticity. Poslední otázku, týkající se estetického objektu a jeho hodnocení, jsme též zodpověděli. V konkrétních situacích recepce hraje roli nejen objekt recepce a jeho formální vlastnosti, ale i znalosti a zkušenost subjektu, který jej vnímá. V případě, že subjekt ví o ontologické odlišnosti objektu (originál/Kopie) je mu známo též to, zda objekt má či nemá hodnotu autenticity, přičemž tento údaj modifikuje nejen jeho postoj k danému objektu, ale i charakter estetického objektu a jeho výsledné hodnocení.

Samozřejmě, to, že jsme byli schopni zodpovědět otázky, které jsme chtěli, ještě neznamená, že teorie estetického triadismu je platná. Naopak vyvstávají nám zde další otázky, které mohou být objasněny, nebo naopak mohou tento návrh negovat. Například otázka aplikovatelnosti a vhodnosti triadismu v dalších oblastech umění, mimo umění

výtvarná, pro které byla koncipována. Přesto se domníváme, že alespoň v oblasti výtvarných děl může být platná a může nám osvětlit naše běžné zacházení s díly. Samo poznání, že naše hodnocení děl je ovlivňováno dalším aspektem, který je integrálně spojen s artefaktem a nikoli dílem samotným, nám může pomoci nejen v dalším bádání, ale i v běžném zakoušení uměleckých děl.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

ARNAU, Frank. Umění padělatelů, padělatelé umění: Tři tisíce let podvodů se starožitnostmi. 1. Praha: Orbis, 1973.

DUTTON, Denis. Artistic Crimes: The Problem of Forgery in the Arts. *The British Journal of Aesthetics*. 1979, **19**, 302-314. DOI: 10.1093/bjaesthetics/19.4.302.

GOODMAN, Nelson. *Jazyky umění: Nástin teorie symbolů*. 1. Praha: Academia, 2007. ISBN 978-80-200-1519-8.

GOODMAN, Nelson. The Status of Style. *Critical Inquiry*. 1975, 1(4), 799-811. DOI: 10.1086/447816

KULKA, Tomáš. *Umění a falzum: Monismus a dualismus v estetice*. 1. Praha: Academia, 2004. ISBN 80-200-0954-X.

KOESTLER, Arthur. Zmatení a sterilnost. ZAHŘÁDKA, Pavel. *Estetika na přelomu milénia: vybrané problémy současné estetiky*. Brno: Barrister & Principal, 2011, s. 181-188. ISBN 978-80-87474-11-2.

MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Cestami poetiky a estetiky*. 1. Praha: Československý spisovatel, 1971. ISBN 22-106-71.

PATZIG, Günther. K ontologickému statusu uměleckých děl. ZAHŘÁDKA, Pavel, ed. *Estetika na přelomu milénia: Vybrané problémy současné estetiky*. 1. Brno: Barrister and Principal, 2010, s. 82-91. ISBN 978-80-87474-11-2.

SAGOFF, Mark. On The Aesthetic and Economic Value of Art. *The British Journal of Aesthetics*. 1981, **21**(4), 318-329. DOI: 10.1093/bjaesthetics/21.4.318.

SAGOFF, Mark. The Aesthetic Status of Forgeries. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1976, **33**(2), 169-180. DOI: 10.1093/bjaesthetics/21.4.318.

SCHMÜCKER, Reinold. Ontologie umění. ZAHŘÁDKA, Pavel, ed. *Estetika na přelomu milénia: Vybrané problémy současné estetiky*. 1. Brno: Barrister and Principal, 2010, s. 67-79. ISBN 978-80-87474-11-2.

WALTON, Kendall. Kategorie umění. In: ZUSKA, Vlastimil. *Umění, krása, šeredno: texty z estetiky 20. století*. 1. Praha: Karolinum, 2003, s. 49-76. ISBN 80-246-0540-6.

ZUSKA, Vlastimil. *Estetika: Úvod do současnosti tradiční disciplíny*. 1. Praha: Triton, 2001. ISBN 80-7254-194-3.