

Univerzita Karlova
Filozofická fakulta
Ústav filozofie a religionistiky

Bakalářská práce

Kateřina Kousalová

Problematika uměleckého falza
The Problematics of Artistic Forgery

Poděkování:

Ráda bych poděkovala zejména vedoucímu mé bakalářské práce Mgr. Robertu Roreitnerovi za vstřícnost a za cenné rady. Mimo to také děkuji rodině a přátelům, kteří mi byli oporou při tvorbě této práce.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze

Kateřina Kousalová

Abstrakt

Ve své bakalářské práci se budu zabývat problematikou uměleckého falza. Nejprve se zaměřím na vymezení potřebné terminologie, uvedu konkrétní příklad padělání z dějin umění a poukážu na důležitost tohoto problému v kontextu filozofie umění. Kostru mé práce bude tvořit interpretace a kritika filozofů a estetiků, kteří se touto problematikou zabývají. Konkrétně jde o Monroe C. Beardsleyho, Arthura Koestlera, Nelsona Goodmana, Marka Sagoffa a Denise Duttona. Samostatně vyložím také koncepci, se kterou přichází Tomáš Kulka, předvedu kritiku, se kterou se tato koncepce setkává a pokusím se i o přednesení vlastní kritiky. Práce si klade za cíl vytvořit systematický pohled na řešenou problematiku a ukázat, že teoretický problém, který je spojený s uměleckým falzem a teorií hodnocení uměleckých děl, je pro filozofii stále aktuální.

Klíčová slova

Falzum, estetická hodnota, filozofie umění, umělecká hodnota, Tomáš Kulka, monismus, dualismus, estetika

Abstract in English

In my bachelor thesis I will deal with problematics of art forgery. Firstly, I will focus on defining necessary terminology, introduce an example of counterfeiting from the history of art and I will point out importance of this problem in the context of the philosophy of art. The framework of my thesis will be an interpretation and critique of philosophers and aestheticians, who deal with this problematics. In particular it is Monroe C. Beardsley, Arthur Koestler, Nelson Goodman, Mark Sagoff and Denis Dutton. Independently, I will deal with conception of Tomáš Kulka, I will show critique that deals with this conception and I will try to introduce my own critique. The aim of this thesis is to give a systematic view on the dealt problematics and consequently show, that theoretical problem connected to art forgery and theory of the art evaluation is still highly relevant for philosophy.

Key words

Forgery, aesthetic value, philosophy of art, artistic value, Tomáš Kulka, monism, dualism, aesthetics

OBSAH

1. ÚVOD	6
2. O PROBLEMATICE UMĚLECKÉHO FALZA	8
2.1. Co je falzum?.....	8
2.2. Han van Meegeren.....	8
2.3. Umělecké falzum jako filozofický problém	10
3. PŘÍSTUPY K PROBLÉMU UMĚLECKÉHO FALZA	13
3.1. Formalistický přístup.....	13
3.2. Redukcionistický přístup	16
3.3. Historizující přístup	18
4. ESTETICKÝ DUALISMUS TOMÁŠE KULKY	22
4.1. Kulkovo řešení uměleckého falza.....	24
4.2. Kritické ohlasy na Kulkův hodnotový dualismus.....	25
4.2.1. Vít Vlnas	25
4.2.2. Pavel Zahradka	28
4.2.3. Nelson Goodman.....	30
4.2.4. Jakub Stejskal.....	31
4.3. Kritika a připomínky ke Kulkově teorii	33
4.3.1. O umělecké hodnotě.....	34
4.3.2. O Kulkově teorii jako takové	39
5. ZÁVĚR	42
6. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	44

1. ÚVOD

Umělecké falzum je kulturním fenoménem, který jde ruku v ruce s uměním už od té doby, kdy umění nabylo v lidské společnosti určitých hodnot. Problematika spojená s uměleckými falzy je stěží okrajovou záležitostí, a to zejména pro svůj obrovský přesah. Padělky jsou ze zcela logických důvodů velkým problémem pro umělecké kritiky, historiky a další, kteří se zabývají estetikou a uměním. Druhá polovina dvacátého století ovšem v rámci uměleckého falza objevila i závažný teoretický problém. Ukázalo se, že zaujmout stanovisko, které by uspokojivě řešilo vztah falza a originálu není tak triviální, jak by se mohlo zpočátku zdát. Mimo to, z problematiky spojené s uměleckými falzy vyvěrá spousta otázek, které ve svých nejdůležitějších důsledcích ovlivňují teorii hodnocení uměleckých děl a samozřejmě také další odvětví úzce spojená s uměleckými díly, jako mohou být estetické vlastnosti, role autentičnosti v hodnocení uměleckých děl a podobně.

Cílem této práce je představit závažnost tohoto problému z hlediska filozofie umění a teoreticky zanalyzovat myšlenky filozofů dvacátého a dvacátého prvního století, kteří se dané problematice věnovali, popřípadě stále věnují. Dále bych pak chtěla na základě prostudované literatury a filozofických koncepcí rozebíraných v této práci ukázat různé odpovědi a přístupy k otázce, zdali je možné, aby existoval nějaký estetický rozdíl mezi originálem díla a jeho padělkem, za předpokladu, že je nelze od sebe pouhým zrakem rozeznat. Odpověď na tuto otázku se totiž mezi autory, kteří se zabývali uměleckými falzy značně liší. Tato práce se svým tématem dotýká převážně výtvarného umění, přičemž pro účely práce nejlépe poslouží malby a kresby. Ostatní umělecké formy budou zmíněny spíše okrajově.

V první kapitole se nejprve ve stručnosti zmíním, co je umělecké falzum a v jakých dvou různých formách se s ním můžeme setkat. Poté se zmíním o jednom zvláště zajímavém případě padělání z historie. Vzhledem k tomu, že se jedná o filozoficky zaměřenou práci, není zde prostor se v přílišné míře věnovat případům z historie, a to ať jsou sebezajímavější. Vybrala jsem tedy pouze jeden, a to případ nizozemského malíře a padělatele Han van Meegerena. Na tento konkrétní případ se odvolává více autorů, jejichž koncepce jsou zahrnuty v mé práci a díky tomu si myslím, že je relevantní se alespoň ve stručnosti o tomto konkrétním případě zmínit. V další části kapitoly představím problematiku uměleckého falza jako filozofický problém. V této části mi budou cenným zdrojem myšlenky Tomáše Kulky, který formuluje hned několik otázek, které jsou odvoditelné ze vztahu uměleckých falz a originálních děl.

V tomto bodě práce pro mě není cílem na zmíněné otázky odpovídat. Jejich formulace je pro mě důležitá pro demonstraci komplexnosti řešeného problému a jeho filozofického významu.

Ve druhé kapitole se věnuji odlišným přístupům, které nabízí anglosaská filozofie a estetika, jež se zabývala problematikou uměleckého falza z teoretického hlediska. Pro účely své práce si vypůjčím rozdělení Tomáše Kulky a jednotlivé přístupy budu nazývat *formalismem*, *redukcionismem* a *historismem*. Jednotlivé přístupy představím a uvedu některé z koncepcí vybraných autorů, kteří pod tyto přístupy spadají.

V samostatné kapitole se zaměřím na koncepci Tomáše Kulky, která řeší problematiku uměleckého falza svým vlastním a originálním způsobem. Kulka nazývá teorie z předchozí kapitoly souhrně „estetickým monismem“ přičemž přichází s vlastní teorií. Svou teorii zakládá v dualistickém pojetí hodnoty uměleckého díla, která podle něho sestává z hodnoty estetické a hodnoty umělecké. Elegantně se takto vypořádává s tím, proč je s falzy nakládáno hůře než s originálními díly – v rámci Kulkovy teorie problém není v jejich estetické hodnotě, která může být stejná, případně i větší než u originálního díla, nýbrž v hodnotě umělecké, která je díky okopírovanému námětu, stylu, popřípadě dalším záležitostem znatelně nižší. Závěrem této kapitoly uvedu kritiku, se kterou se Kulkova teorie setkala ze strany akademiků a také svou vlastní. Chci ukázat, že teoretický problém spojený s uměleckým falzem a teorií hodnocení umění, která s tímto přímo souvisí, je pro filozofii umění stále aktuálním problémem, protože i Kulkova teorie, přestože odpovídá na danou problematiku nejlépe, má stále jisté slabiny a nejasnosti. Teoretický problém spojený s uměleckými falzy tedy stále není uspokojivě vyřešen.

2. O PROBLEMATICE UMĚLECKÉHO FALZA

2.1. Co je falzum?

Jako umělecké falzum, můžeme označit jakékoliv nepůvodní dílo, která je záměrně vytvořeno, co do použité techniky a motivu tak, aby mohlo být vydáváno za originální dílo, zpravidla větší hodnoty. V rámci uměleckých falzů můžeme rozlišit dva druhy. Prvním případem je kopie konkrétního uměleckého díla. Při vytváření takovýchto kopií je autorovým záměrem dosáhnout co nejpřesnějšího duplikátu originálního díla. Druhým případem je napodobení stylu. V tomto případě vzniká dílo zcela nové, které se snaží napodobit autora originálních děl v co největším měřítku, a to nejenom co do konečného výsledku, ale také co do použité techniky, materiálů a nástrojů.¹ Přesně toto je případ nizozemského malíře a padělatele Han van Meegerena, o kterém bych se nyní ráda pár slovy zmínila.

2.2. Han van Meegeren

Cenným zdrojem informací o případu van Meegerena mi byl článek Hope B. Werness nazvaný *Han van Meegeren fecit*, publikovaný ve sborníku *The Forger's Art*² Denise Duttona. Falzum není nic, co by se ve světě umění začalo vyskytovat až v rámci posledních pár století. Je nám známo, že už římsí sochaři vytvářeli kopie soch, které původně vznikaly pod rukama řeckých umělců a takto bychom mohli postupovat historií a sledovat jeden případ padělání po druhém. Pro účely své práce jsem se rozhodla věnovat se pouze jednomu konkrétnímu případu, a to výše zmíněnému Han van Meegerenovi a jeho stylovým napodobeninám Johanne Vermeera.

Han van Meegeren byl nizozemský malíř a portrétista, který je dnes považován za pravděpodobně neznámějšího padělatele všech dob a jednoho z nejlepších padělatelů dvacátého století. Van Meegerenova kariéra umělce začíná kolem roku 1911³, kdy se vzdal studia architektury a začal se plně věnovat kresbě a malbě. Na počátku se pro van Meegerena vyvíjelo vše celkem slibně.

¹ KULKA, Tomáš. *Umění a falzum: monismus a dualismus v estetice*. Vyd.1. Praha: Academia, 2004, s. 29.

² Hope B. Werness, „Van Meegeren Fecit“, in DUTTON, Denis. *The Forger's art: forgery and the philosophy of art*. Berkeley: University of California Press, 1983.

³ *Ibid.*, s. 4.

Po výstavě v roce 1922 se však van Meegeren setkal s velmi nepřívětivou reakcí kritiků a jeho další výstavy byly přijímány s nepříliš velkým zájmem.⁴ Setkání s negativní kritikou van Meegerena velmi poznamenalo, viděl sám sebe jako oběť kritiků a dealerů s uměním. Rozhodl se tedy změnit pohled na svou osobu a prokázat sebe sama jako skutečného mistra.

V roce 1937 tedy spatřilo světlo světa van Meegerenovo nezdařilejší falzum *Večeře v Emauzích*.⁵ Jedná se o stylovou napodobeninu Johannese Vermeera. Van Meegerenův plán byl poměrně jednoduchý, v momentě, kdy byl obraz podle jeho představ ať šlo o stránku vizuální, estetickou nebo technickou, chtěl obraz prodat jako dosud neobjeveného Vermeera a až obraz kritika vychválí, předstoupit a přiznat se k autorství. Chtěl takto ukázat kritikům a celému uměleckému zřízení, že jeho malířské schopnosti jsou takřka geniální a že si zaslouží být řazen mezi ty největší z mistrů.

Van Meegeren odcestoval do Paříže, kde hodlal obraz nabídnout ke koupi. Pečlivě si připravil smyšlenou historku, obraz měl být dědictvím původně holandské rodiny aristokratů, nyní sídlící v Itálii, jejíž jméno má zůstat v anonymitě. O odborné posouzení obrazu byl požádán odborník na nizozemské umění Abraham Bredius. Bredius obraz prohlédl a prohlásil, že skutečně jde o Vermeera. Objev nového Vermeera Bredius odhalil ve svém článku pro *The Burlington Magazine*⁶, kde nejenom opět potvrdil autenticitu *Večeře v Emauzích*, ale také ji nazval mistrovým vrcholným dílem. Po takto skvostné recenzi se k Brediusovi připojili i další a obraz byl umístěn do Boymans Museum v Rotterdamu.⁷

Van Meegeren si po prodeji obrazu přišel na nemalé jmění a ze svého původního plánu přiznat se k autorství po tom, co bude obraz identifikován jako Vermeer, prozatím upustil. Namísto doznání vytvořil několik dalších „Vermeerů“, kteří byli stejně jako v případě *Večeře v Emauzích* přijati jako originály. Van Meegerenova plátna bychom možná mohli nalézt v muzeích, označena štítkem „Johannes Vermeer“ ještě dnes, kdyby jedno z nich nebylo po roce 1945 nalezeno v soukromé sbírce Hermanna Göringa. Konkrétně se jednalo o obraz *Cizoložná žena*⁸, při jehož prodeji bylo zmíněno van Meegerenovo jméno, kvůli čemuž byl obviněn z kolaborace. Pod tíhou hrozícího přísného trestu za kolaboraci s Němci se van Meegeren rozhodl přiznat k méně závažnému přečinu – tedy k padělání. Van Meegerenovo přiznání nebylo považováno za příliš věrohodné. Zdálo se, být přinejmenším nepravděpodobné,

⁴ *Ibid.*, s. 10.

⁵ *Ibid.*, s. 20.

⁶ *Ibid.*, s. 30.

⁷ *Ibid.*, s. 22.

⁸ *Ibid.*, s. 42.

že by muž obviněný z kolaborace mohl být autorem obrazů, které všichni kritici považují za národní bohatství. Van Meegerenovi bylo umožněno, aby ve vězení vytvořil další padělek. Vyžádal si veškeré potřebné materiály a nástroje a namaloval dalšího ze svých Vermeerů. Nový obraz byl spolu s ostatními van Meegerenovými plátny podroben laboratorní analýze, která prokázala, že van Meegeren je skutečně autorem.

2.3. Umělecké falzum jako filozofický problém

Dopad, jaký má problematika uměleckého falza na svět umělecký je z příběhu van Meegrena celkem zřejmé – diskreditace kritiků, a obchodníků s uměním, fiasko spojené se zjištěním, že obrazy obdivované v muzeích širokou veřejností jsou padělky a podobně. Vzhledem k tomu, že se ve své práci chci věnovat této problematice z hlediska filozofického, chtěla bych nyní nastínit v čem spočívá teoretický problém tohoto fenoménu.

Cílem této kapitoly je předvést problematiku uměleckých falz jako filozofický problém, přičemž cenným zdrojem při psaní této kapitoly mi byly myšlenky Nelsona Goodmana a Tomáše Kulky. V následujících řádcích se vyskytují otázky a problémy, které téma mojí práce přesahují, většina z nich ovšem slouží pouze pro demonstraci komplexity problému uměleckého falza pro svět filozofie umění. K jiným se dostanu v pozdějším postupu práce.

Nelson Goodman ve své knize *Jazyky umění* píše, že samotná odpověď na otázku falza sice ještě není estetickou teorií, možná ani ne jejím začátkem. Nezodpovězení této otázky však může znamenat její konec.⁹ Goodman má k takto poměrně silnému tvrzení dobrý důvod, chceme-li totiž, podle Goodmana, přednést nějakou smysluplnou teorii hodnocení umění, měli bychom znát své stanovisko právě ohledně uměleckého falza. Kulka jádro tohoto problému velice pěkně nastiňuje ve své knize, kde se vztahuje k výše zmíněnému příběhu známého nizozemského padělatele Han van Meegerena. Tehdejší kritici umění ani na vteřinu nepochybovali o tom, že skutečným autorem van Meegerenových stylových napodobenin je Vermeer. V tomto bodě Kulka nevidí problém a není třeba jej zde urputným způsobem hledat. Kritici se prostě zmýlili. Technologie, kterou měli v daném čase k dispozici je také od

⁹ GOODMAN, Nelson. *Jazyky umění: nástin teorie symbolů*. Praha: Academia, 2007, s. 102.

nepravdivého úsudku zachránit nemohla, neboť se dala poměrně snadno oklamat, minimálně někým, kdo byl tak dobře připraven jako van Meegeren.

Druhým pomyslným bodem ovšem je, že kritici van Meegerenovu napodobeninu hodnotili jako neobvykle zdařilý obraz. Estetické vlastnosti tohoto obrazu byly opěvovány v nestřídmých superlativech. Ovšem po doznání van Meegerena byl jeho obraz *Večeře v Emmauších* odstraněn z muzea¹⁰, ve kterém byl do toho bodu obdivován. Proč?

Právě v tomto „proč“ spatřuje Kulka počátek teoretického problému spojeného s uměleckými falzy a stylovými napodobeninami. Říká, že omyl kritiků mohl být napraven pouhou změnou muzejního štítku pod daným obrazem. Vizuální a estetické vlastnosti se van Meegerenovým doznáním logicky nemohly změnit.

Vrátíme-li se však nyní ke Goodmanovu citátu uvedeném v této kapitole, je na místě se ptát, proč je tedy falzum pro teorii hodnocení umění tak významným problémem? Mohlo by se zdát, že jde o pouhý vedlejší problém, je totiž zřejmé, že falza tvoří v objemu umění jako takového pouze malou kategorii. Právě toto je epicentrem spousty dalších otázek, z nichž některé Kulka ve své knize zmiňuje. Jednou z těchto otázek je, proč hodnotíme jako méně cenná i falza, která jsou tak dokonale provedena, že není možné je pouhým okem rozeznat? Tato otázka je asi nejzákladnější otázkou celého problému. Poukazuje totiž na obecnou preferenci originálů nad padělky, ať už hovoříme o umělecké kritice nebo o laické veřejnosti. Abychom na tuto otázku smysluplně odpověděli, musíme mít také odpověď na to, co je pro nás při hodnocení díla žádoucí. Zamítneme-li totiž jako méně kvalitní jeden ze dvou zcela stejně vypadajících obrazů, je zřejmé, že v takovém případě obrazy nehodnotíme pouze podle jejich vizuálních vlastností. Z toho tedy jasně vyvěrají otázky po tom, co je pro nás při hodnocení díla relevantní kvalitou, která je žádoucí v uměleckém díle. V tomto bodě již je patrné, že nejde pouze o pozice, na kterých jsou jednotlivá díla vystavena v muzeích. Zaujetí stanoviska k problematice uměleckého falza je důležité, ne-li snad dokonce klíčové pro teorii hodnocení umění. Pravdivost tohoto tvrzení bude ještě o něco více patrná v pozdější části práce věnující se jednotlivým přístupům, které s uměleckým falzem nakládají velmi různě. Nicméně stanovisko, které autoři zastávají ohledně uměleckého falza vypovídá o tom, co je pro ně relevantní v rámci hodnocení uměleckých děl. Kulka se v souvislosti s hodnocením uměleckých děl ptá i na další otázky, tyto otázky ovšem už směřuje konkrétně k tomu, jaké

¹⁰ KULKA, Tomáš. *Umění a falzum: monismus a dualismus v estetice*. Vyd.1. Praha: Academia, 2004, s. 26.

vlastnosti jsou pro nás žádoucí v rámci *estetického* hodnocení uměleckého díla. Ptá se například po roli autenticity, originality, či důležitosti správného historického zařazení a do jaké míry mohou být tyto faktory důležité pro estetické hodnocení díla, čemuž se budu věnovat v následující kapitole v rámci analýzy jednotlivých filozofických přístupů, které byly zaujaty k problematice falza. Otázku týkající se preference originálů nad padělky proto Kulka formuluje konkrétněji, a ptá se: „*Může existovat estetický rozdíl mezi originálním dílem a padělkem, pokud je nelze od sebe vizuálně odlišit?*“¹¹ Což je otázka, kterou ať už přímo nebo nepřímo řeší všichni filozofové, kteří se touto problematikou zabývají.

¹¹ *Ibid.*, s. 29.

3. PŘÍSTUPY K PROBLÉMU UMĚLCKÉHO FALZA

Tomáš Kulka ve své knize *Umění a falzum* rozlišuje tři základní přístupy, které jsou ve filozofii v rámci problematiky uměleckého falza zaujímány. Jedná se o přístup *formalistický*, *redukcionistický* a *historizující*.¹² Pro účely své práce si tuto terminologii a základní charakteristiku jednotlivých přístupů vypůjčím.

V této kapitole představím a popíšu tyto tři možné přístupy a spolu s nimi představím i některá jména známých filozofů a estetiků, kteří jsou s těmito přístupy spojováni. Cílem kapitoly je nastínit, jak si jednotlivé přístupy počínají při hodnocení uměleckých falz a poskytnout čtenáři představu, jaké faktory mohou být relevantní pro estetické hodnocení uměleckých děl v rámci jednotlivých teorií.

3.1. Formalistický přístup

Jak je pravděpodobně patrné už ze samotného názvu, pro formalisty je při hodnocení uměleckých děl klíčová forma. K tomu, abychom mohli posoudit umělecké dílo, nepotřebujeme vědět nic o autorovi ani o jeho záměru, není pro nás podstatná ani historie díla či autorův záměr, se kterým dílo tvořil, tyto informace podle formalistů nejsou relevantní pro estetické hodnocení uměleckého díla. Kulkovými slovy lze formalistický přístup vyjádřit tak, že mezi originálním dílem a padělkem nemůže existovat estetický rozdíl, aniž by mezi nimi neexistoval rozdíl vizuální. To, co je tedy podle formalistů relevantní pro hodnocení uměleckého díla, jsou pouze jeho vizuální vlastnosti – barevné plochy, povrch plátna a podobně.

Kulka podotýká, že přesto, že historie díla není pro formalisty stěžejní při jeho hodnocení, neznamená to, že by k ní měli přirozeně negativní vztah. Historie díla a informace o životě autora mohou zvýšit náš zájem o dílo a způsobit, že budeme věnovat důkladnější pozornost zkoumání jeho detailů. To ale nic nemění na tom, že pro formalisty jsou tyto informace při hodnocení estetických kvalit díla zcela nepodstatné.

¹² *Ibid.*, s. 32.

Beardsleyho kniha *Aesthetics: Problems in the Theory of Criticism*¹³ je velmi známý text dodnes hojně využívaný jako základ ke studiu teorie umění. Právě v tomto textu Beardsley zmiňuje postoj, který zaujímá k falzu.

„Máme před sebou dva obrazy, X a Y, a někdo prohlásí, že X je lepší než Y. Předpokládejme dále, že také tvrdí, že mezi X a Y není žádný rozdíl, ani v jejich vnitřních vlastnostech, ani ve způsobu, jak byly vytvořeny, ani v jejich vztazích k ostatním objektům. To by znamenalo, že dotyčný nemůže předložit žádný důkaz pro své tvrzení, protože vše, co lze o X říci, musí též platit pro Y. Nyní si představme, že místo toho, aby řekl, že X a Y se od sebe v ničem neliší, řekne, že mezi nimi existuje jeden rozdíl – jeden z obrazů je ‚padělek‘ – ale neliší se v žádných svých interních rysech, takže je nikdo pouhým okem od sebe nerozezná. To pak podle mého soudu musí znamenat, že neexistuje žádný estetický důvod pro jeho tvrzení, a i když zde mohou být důvody jiné, kritikovo slovo ‚lepší‘ se nemůže vztahovat k estetické hodnotě...“¹⁴

Beardsleyho řešení uměleckého falza, by se tedy na základě uvedené citace dalo shrnout tak, že umělecká díla, která vnímáme vizuálně, posuzujeme právě podle toho, jak vypadají. Potom tedy v případě, kdy není možné originál a padělek od sebe vizuálně odlišit, nemohou mít rozdílnou estetickou hodnotu.¹⁵ Tyto argumenty Beardsley staví na formalistickém předpokladu, že při hodnocení díla jsou důležité pouze formální vlastnosti díla, které můžeme vnímat smysly, konkrétně tedy zrakem.

Dalším představitelem formalismu je Arthur Koestler, který se k problematice uměleckého falza vyjadřuje ve své knize *The Art of Creation*¹⁶. Koestler zastává formalistické stanovisko, které je velmi podobné tomu, které zastává Beardsley. Na klíčovou otázku spojenou s uměleckým falzem – zdali může být nějaký estetický rozdíl mezi originálem a jeho vizuálně neodlišitelnou kopií tedy opět odpovídá záporně. Koestlera zde uvádím z jiného důvodu, a to kvůli zajímavým poznatkům, o kterých píše v kapitole *The Aesthetics of Snobbery*.

Koestler se zde zmiňuje o příběhu jeho přítelkyně, o níž v textu píše jako o Catherine, která dostala darem Piccasovu lineární kresbu. Tuto kresbu považovala za reprodukci a pověsila ji v prostoru schodiště. Poté, co se ukázalo, že jde ve skutečnosti o originál, Catherine kresbu

¹³ BEARDSLEY, Monroe C. *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*. Cambridge University Press, 1958.

¹⁴ Monroe C. Beardsley, „Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism“ in KULKA, Tomáš. *Umění a falzum: monismus a dualismus v estetice*. Vyd.1. Praha: Academia, 2004, s. 27.

¹⁵ KULKA, Tomáš. *Umění a falzum: monismus a dualismus v estetice*. Vyd.1. Praha: Academia, 2004, s. 36-37.

¹⁶ KOESTLER, Arthur. *The Act of Creation*. London: Hutchinson, 1964

přemístila do některé z hlavních místností nad krb, kde byla velmi dobře viditelná. Při návštěvě se Koestler dožadoval vysvětlení, proč Catherine změnila svůj přístup k obrazu, přestože se jeho kvality touto informací nijak nezměnily. Odpověď Catherine byla, že se řídí pouze estetickými vlastnostmi díla, jako jsou kompozice, barvy a podobně. Přičemž Koestler zde vidí zřejmý protimluv a také to, že Catherine byla takto ovlivněna pouhým zjištěním, že nejde o kopii, nýbrž o originál.¹⁷

Koestler si všímá psychologického aspektu problematiky uměleckého falza. Upozorňuje na to, že je často přinejmenším velice těžké, někdy možná až nemožné oprostít svůj úsudek od informací o autenticitě díla. Tyto informace vzhledem ke svému formalistickému stanovisku považuje za nerelevantní v rámci hodnocení uměleckého díla. Přesto však připouští, že úsudek hodnotícího může být takovou informací do značné míry ovlivněn, přičemž toto nepovažuje za nic jiného než za projevy snobismu.

Na základě představení formalistického přístupu, bych se nyní chtěla zamyslet nad důsledky, jaké by tato teorie měla pro stylové napodobeniny. Stylové napodobeniny ze své podstaty nemohou být nerozlišitelnými kopiemi, o kterých mluví Beardsley ve svém přístupu. Můžeme se ovšem zamyslet nad tím, jestli by je považoval za díla srovnatelné estetické hodnoty, jako obrazy originální. Vezměme si tedy příklad, kdy máme před sebou dva obrazy – jeden je originální dílo a druhý je velice zdařilá stylová napodobenina, která by mohla být považována za jedno z děl umělce, jehož se snaží napodobit. Je možné říci, že tato díla jsou srovnatelně hodnotná? Je v rámci formalistického přístupu možné vysvětlit případnou preferenci originálního díla nad zdařilou stylovou napodobeninou? V případě první otázky si myslím, že by formalistický přístup zhodnotil díla ze zmíněného příkladu jako díla o podobné estetické hodnotě. Estetický formalismus hodnotí umělecká díla, jak bylo výše řečeno, pouze na základě jejich estetických a vizuálních vlastností. Jde-li o originální dílo a zdařilou stylovou napodobeninu, je na místě předpokládat, že budou použity podobné odstíny barev, vyobrazení postav či objektů bude také podobné etc. Je samozřejmě možné, že by formalista považoval jeden obraz za zdařilejší než druhý a podobně. Nicméně vzhledem k tomu, že zde hovoříme o kvalitní stylové napodobenině, myslím si, že by nutným závěrem bylo považovat obě díla souměřitelně esteticky hodnotná. Co se týče preference originálního díla nad stylovou napodobeninou, myslím si, že formalistický přístup nemá nástroj, na základě kterého by takovou preferenci vysvětlil. Pokud jsou si díla vizuálně podobná, a je usouzeno na podobnou

¹⁷ *Ibid.*, s.403-404.

míru estetické hodnoty, není v rámci formalistického přístupu důvod upřednostňovat jedno nad druhým.

3.2. Redukcionistický přístup

Redukcionistický přístup bychom mohli označit za kritickou odpověď na dříve zmíněný estetický formalismus. Redukcionistický přístup zastává stanovisko, že mezi originálním dílem a falzem lze nalézt estetické rozdíly, a to z toho důvodu, že zde vždy musí existovat rozdíl fyzikální.¹⁸ Podle redukcionistů nelze vytvořit dokonalé falzum, což samo o sobě implikuje fyzikální rozdíl, jestli je tento rozdíl viditelný je nepodstatné, když takovýto rozdíl existuje, je esteticky významný. Nejvýznamnějším představitelem redukcionismu byl americký filozof Nelson Goodman. Jeho kniha *Jazyky umění*¹⁹ byla, jak říká Kulka, první systematickou kritikou estetického formalismu, mimo to také znamenala obrovskou změnu pro moderní estetiku a směr, kterým se ubírala.

V kapitole *Umění a autenticita* se Goodman věnuje právě uměleckému falzu. Cílem této kapitoly je primárně zpochybnit formalistickou koncepci. Na klíčovou otázku této práce, zdali originál a padělek, které od sebe není možné vizuálně odlišit mohou mít odlišnou estetickou hodnotu odpovídá Goodman kladně a dává tak základ pro filozofický problém spojený s problematikou uměleckého falza.

Goodman má za to, že pokud nejsme schopni originál a padělek od sebe pouhým okem odlišit, nemusí to nutně znamenat, že zde skutečně žádný estetický rozdíl není. Goodman začíná svoji argumentaci rozebíráním pojmu „pouhým okem“. Stanoví tedy, že by pouhým okem mělo pravděpodobně znamenat bez jakýchkoliv pomůcek, vyjma dioptrických brýlí. Načež formuluje otázku:

„Může něco, co x není schopen pouhým okem během času t rozeznat, být zdrojem estetické odlišnosti mezi obrazy pro x v čase t ?“²⁰

¹⁸ Z toho ostatně vyvěrá i název tohoto přístupu. Pojem redukcionismus zde odkazuje právě na *redukování* estetických rozdílů na rozdíly fyzikální.

¹⁹ GOODMAN, Nelson. *Jazyky umění: nástin teorie symbolů*. Praha: Academia, 2007.

²⁰ *Ibid.*, s. 89.

Příčemž zdůrazňuje, že při rozlišení originálu a padělku závisí mimo jiné také na zkušenosti a cviku. Proto se tedy spíš ptáme, zdali může existovat estetický rozdíl, mezi originálem a padělkem, když je od sebe pouhým okem nerozliší ani velmi zkušený odborník.²¹

Goodman nás následně přivádí do situace, kdy před námi visí dva obrazy, které nedokážeme pouhým okem rozlišit, avšak dostaneme informaci, že jeden z nich je originál a druhý padělek. Z této situace Goodman vyvozuje následující:

„... pouhá znalost tohoto faktu

(1) dokazuje existenci rozdílu, jež se mohu naučit vnímat,

(2) připisuje nynějšímu pozorování roli nácviku směřujícího k získání takové rozlišovací schopnosti a

(3) formuje, modifikuje a diferencuje můj nynější prožitek při vnímání těchto dvou obrazů.“²²

Už jenom skutečnost, že se díváme na originál a padělek, je tedy pro Goodmana zdrojem estetického rozdílu.

Opět bych se zde chtěla, stejně jakou formalistického přístupu, zamyslet nad tím, jak by se redukcionistický přístup vypořádal se stylovými napodobeninami. Goodman vychází z předpokladu, že mezi dvěma objekty, i když jsou od sebe na pohled nerozlišitelné, se vždy nachází nějaký fyzikální rozdíl. V případě originálního díla a stylové napodobeniny je zcela zřejmé, že zde fyzikální rozdíl bude, neboť obě díla budou zobrazovat něco jiného, i když velmi podobným stylem. Fyzikální rozdíl zde tedy bude zcela evidentní. Proto mi v případě Goodmanovy koncepce vzhledem ke stylovým napodobeninám přijde zajímavá jiná myšlenka. Goodman říká, že pouhá skutečnost, že jeden obraz je originál a druhý padělek implikuje fyzikální a potažmo i estetický rozdíl, které se můžeme naučit vnímat. Nejsem si jistá, do jaké míry mi toto tvrzení přijde přesvědčivé pro okem neodlišitelnou kopii, ovšem ve vztahu ke stylovým napodobeninám je tato myšlenka podle mého názoru o něco přesvědčivější. Van Meegerenovy stylové napodobeniny byly nejprve přijaty jako praví Vermeeri, přičemž Goodman sám píše, že dnes by i poučený laik dokázal tyto napodobeniny od originálních obrazů odlišit.²³ Goodman vidí důvod v tom, že nyní máme dostatečnou referenční třídu van Meegerenů, kterou můžeme porovnat s třídou Vermeerů, díky čemuž rozdíly mezi obrazy obou

²¹ *Ibid.*, s. 87.

²² *Ibid.*, s. 91.

²³ *Ibid.*, s. 94.

umělců vystoupí natolik, že není možné je přehlédnout. Je tedy více než pravděpodobné, že Goodman nepovažuje originální dílo a stylovou napodobeninu za díla o stejné estetické hodnotě.

3.3. Historizující přístup

Historizující přístup se shoduje s redukcionistickým a také zastává stanovisko, že mezi originálním dílem a falzem musí existovat estetický rozdíl. Historismus však původ estetických rozdílů nevidí ve fyzikálních či vizuálních rozdílech. Klíčové faktory pro estetické hodnocení díla podle historismu spočívají v autenticitě a původu díla. Informace o historii díla jsou stěžejní pro náležité určení estetické hodnoty díla. Originální obraz a falzum od sebe sice mohou být na pohled nerozlišitelné, avšak historie jejich vzniku se bude vždy lišit. Estetické kvality uměleckých děl tedy posuzujeme s ohledem na jejich historický původ a autenticitu.

Mark Sagoff podává svou odpověď na problematiku uměleckého falza v článku *The Aesthetic Status of Forgeries*.²⁴ Sagoff se shoduje s Goodmanem a také říká, že mezi originálem a padělkem existuje estetický rozdíl. Sagoff však k tomuto závěru dochází za pomoci naprosto odlišných argumentů. Hlavní myšlenku, na které Sagoff později staví celou svou koncepci uvádí v samém úvodu textu: „*Naše výchozí tvrzení bude, že originál a falzum nejsou natolik stejné objekty, aby je bylo možné těmito způsoby srovnávat.*“²⁵ Sagoff považuje falza a originály za natolik odlišné objekty, že není možné je mezi sebou smysluplně porovnávat. Na podporu této hlavní myšlenky Sagoff předkládá argument složený ze dvou premis.

První Sagoffovou premisou je, že mnoho predikátů vyjadřujících estetické kvality má formu *atributivů*. Jde o dvoumístné predikáty mezi objektem a třídou objektů, které implikují, že objekt patří do třídy, ke které se vztahuje. Druhou premisou je, že kromě nepotřebně velké třídy všech obrazů, neexistuje třída, která by obsahovala i originál i falzum. Neexistuje-li žádná funkční třída, která by zahrnovala obojí, nemohou ani ve vztahu k této třídě být připisovány estetické vlastnosti daným obrazům.²⁶

²⁴ SAGOFF, Mark. "The Aesthetic Status of Forgeries." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 35, no. 2, 1976, pp. 169–180. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/430374.

²⁵ *Ibid.*, s. 169. V originále: „*Our thesis will be that an original and a forgery are not the same sort of thing to be compared in these ways.*“; pro přehlednost a jednotnost textu jsem použila český překlad citace.

²⁶ *Ibid.*, s. 46.

Jinými slovy Sagoff tvrdí, že predikáty, které obvykle používáme, když hodnotíme estetické vlastnosti uměleckého díla, jsou pro hodnocení nedostatečné. Nemohou fungovat jako jednomístné predikáty, tedy stát samy o sobě, slouží spíše jako jakási lávka mezi objektem a relevantní třídou vzhledem ke které, je o objektu vynášen právě nějaký predikát. Sagoffovým příkladem je tvrzení „Robert Redford je krásný“, přičemž podle Sagoffa míníme, že Robert Redford je krásný muž, tedy že je krásný ve vztahu ke třídě mužů, přinejmenším konkrétně anglosaských mužů podobného věku. „Být krásný“ tedy pro Sagoffa má význam pouze v případě, vyřkneme-li takový predikát o objektu, vzhledem ke třídě do které patří.

Sagoff má za to, že v rámci umění jsou těmito referenčními třídami umělecké styly v rámci daného žánru. Pro správné zařazení objektu do příslušného stylu je ovšem zapotřebí se nejprve seznámit se Sagoffovým pojetím stylu, které je historicko-geografické. Což ve svém důsledku znamená, že pokud nejsou obrazy namalovány stejným autorem, ve stejném období a na stejném místě, nemohou být podle Sagoffa zařazeny do stejného stylu. Dále podotýká, že pokud dva objekty nejsou zhotoveny ve stejném stylu, je nesmyslné a nemožné porovnávat jejich estetické vlastnosti. Tyto dva kroky jsou zásadní pro Sagoffovo řešení problému uměleckého falza. Originál a falzum spolu z logiky věci nesdílí autora, a dost často ani stejné historické a geografické vymezení. Z tohoto Sagoff vyvozuje, že originál a falzum nemohou patřit a ani nepatří do stejného uměleckého stylu, z čehož podle jeho teorie jasně plyne, že není možné porovnávat jejich estetické vlastnosti. Estetické vlastnosti a estetická hodnota originálu a falza budou tím pádem zcela odlišné.

V Sagoffově případě by bylo zajímavé se zamyslet nad příkladem, kdy by vizuálně neodlišitelnou kopii vytvořil autor sám. V případě, kdy by kopii díla namaloval na stejném místě v přibližně stejné době, nevznikal by pravděpodobně žádný problém. Dílo by mohlo být zařazeno do stejného stylu a následně hodnoceno jako dílo stejné estetické hodnoty. Ovšem v momentě, kdy by autor kopii svého díla vytvořil až po několika letech, či na jiném místě, znamenalo by to, že dílo do stejného stylu zařadit nelze? Pokud by Sagoff s něčím takovým souhlasil, plynuly by v takovém případě ze Sagoffovy teorie poměrně nelogické závěry, neboť bychom nemohli zařadit do stejného stylu dva vizuálně stejné obrazy od stejného autora pouze proto, že vznikli s několikaletým odstupem na jiném místě, což je jistě přinejmenším zvláštní.

Denis Dutton se problematice uměleckého falza věnuje ve své esejí *Artistic Crimes*²⁷, která je součástí Duttonova sborníku *The Forger's Art: Forgery and the Philosophy of Art*, který byl mým významným zdrojem při tvorbě této práce.

Dutton je dalším zastáncem názoru, že mezi originálem a jeho vizuálně nerozlišitelnou kopií může být estetický rozdíl. Dutton totiž ve své esejí píše, že fundamentální otázkou je „*Co umělec udělal, čeho se mu podařilo dosáhnout?*“²⁸ Jádrem Duttonovy argumentace je poté tvrzení, že originál a falzum jsou objekty, které nereprezentují to samé, neboť autor padělku si pouze přivlastnil výkon, který mu nenáleží, je zde tedy podstatný rozdíl v tom, čeho bylo dosaženo. Dalším velmi důležitým bodem pro Duttonovu argumentaci je, že předpokládá, že i umělecká díla ve smyslu třeba právě obrazů je možné považovat za provedení („*performance*“), přičemž z běžné praxe jsme toto slovo zvyklí užívat spíše v souvislosti s herectvím, či hudbou. „*Každé umělecké dílo je artefakt, produkt lidských dovedností a technik. ... Jako provedení reprezentují umělecká díla způsoby, jak umělci řeší problémy, překonávají překážky a vystačují si s dostupnými materiály.*“²⁹ Pro Duttona jsou tedy stěžejní dva pojmy: *dosažení* a *provedení*. Na základě toho, že umění chápe performativně, je pro něho velmi důležitý proces tvorby uměleckého díla – základ pro estetické hodnocení uměleckého díla leží podle Duttona ve znalosti intence autora a následném posouzení toho, zda byla tato intence naplněna. Toto je také důvod, proč Dutton považuje otázku po tom, čeho bylo v díle dosaženo za fundamentální. Uměleckého díla si ceníme na základě toho, čeho v něm bylo dosaženo.

Dutton se ve svém textu odvolává na případ van Meegerenových stylových napodobenin³⁰, když píše: „... *úspěch van Meegerena, ať je jakkoli pozoruhodný, nemůže být totožný s úspěchem Vermeera.*“³¹ Dutton tedy neříká vlastně nic jiného než to, že i kdyby bylo falzum dokonalé a naprosto vizuálně neodlišitelné od originálu, přesto se od sebe tyto dva objekty nutně liší, neboť to, čeho bylo dosaženo v originálním díle je nesrovnatelné s tím, čeho bylo dosaženo ve falzu, byť zdařilém.

²⁷ DUTTON, Denis. „Artistic Crimes.“ *The British Journal of Aesthetics*, 1979 [online]. Dostupné z: http://www.denisdutton.com/artistic_crimes.htm.

²⁸ *Ibid.* V originále: „*What has the artist done, what has he achieved?*“; pro přehlednost a jednotnost textu jsem použila český překlad citace.

²⁹ *Ibid.* V originále: „*Every work of art is an artifact, the product of human skills and techniques. ... As performances, works of art represent the ways in which artists solve problems, overcome obstacles, make do with available materials.*“; pro přehlednost a jednotnost textu jsem použila český překlad citace.

³⁰ Viz kapitola o Han van Meegerenovi.

³¹ *Ibid.* V originále: „...*the achievement of van Meegeren, however notable it may be, cannot be identical with that of Vermeer.*“; pro přehlednost a jednotnost textu jsem použila český překlad citace.

Stejně jako v případě formalistického a redukcionistického přístupu bych se i zde ráda zmínila o stylových napodobeninách. Na rozdíl od předchozích přístupů si myslím, že v případě Sagoffa i Duttona je poměrně zřejmé, jak by se ke stylové napodobenině stavěli, proto pouze připomenu hlavní body jejich přístupů k uměleckému falzu, které se ke stylovým napodobeninám vztahují. Podle Sagoffovy koncepce náleží originální obrazy a stylové napodobeniny do zcela odlišných kategorií, které mezi sebou není možné rozumně porovnávat – nemají stejného autora, často nevznikají ve stejné době a ani na stejném místě, nesplňují tedy podmínky proto, aby mohly být zařazeny do stejného stylu v Sagoffově pojetí.

Dutton se ve svém textu sám zmiňuje o van Meegerenových stylových napodobeninách, kdy jako důvod pro jejich nižší hodnotu oproti originálním Vermeerům udává, že to čeho dosáhl ve svých plátnech Vermeer je naprosto nesouměřitelné s tím, čeho dosáhl van Meegeren. Vermeerův osobitý styl, výběr motivů, barev a všeho dalšího byl naprosto originální, van Meegeren, zvláště k tomu, že tvořil zcela nové obrazy, musel těmto problémům také čelit, ovšem v nepoměrně menší míře než Vermeer, neboť pro něho spousta věcí byla předem definována Vermeerovým stylem.

4. ESTETICKÝ DUALISMUS TOMÁŠE KULKY

Představení jednotlivých výše zmíněných teorií a způsobu jakým se vypořádávají s problematikou uměleckého falza, mělo za cíl poukázat na fakt, že všechny tyto teorie vycházejí ze stejného základního předpokladu. Tímto předpokladem je, že hodnota uměleckého díla spočívá výlučně v jeho hodnotě estetické. Kulka teorie založené na tomto předpokladu označuje jako *estetický monismus*, který je nejrozšířenějším přístupem v estetice, ale také v moderní filozofii umění.³² Kulka ovšem estetický monismus považuje za mylný. Na základě kritiky, kterou předvádí ve své knize *Umění a falzum*, prohlašuje, že právě tento předpoklad měl za následek mnohdy nepřijatelné a při troše zamyšlení velmi nelogické závěry. Příčinou toho, že se mylná povaha estetického monismu neodhalila dříve, je podle Kulky to, že je tak hluboce zakořeněný, že nikoho ze zmíněných myslitelů ani nenapadlo jej jakkoliv zpochybnit, nebo se alespoň zamyslet nad situací, kde by nehrál centrální roli. Kulka proto přichází s vlastním a zcela novým přístupem, který nazývá *estetickým případně hodnotovým dualismem*.

V rámci Kulkova hodnotového dualismu je hodnota uměleckého díla kombinací hodnoty estetické a hodnoty umělecké, nebo přesněji řečeno historicko-umělecké. Estetické hodnotě a pojetí estetické hodnoty se Kulka příliš nevěnuje. Z kontextu vyplývá, že by ji u něho bylo možné chápat podobně jako u Beardsleyho, tedy jako soubor obecně přijatých vlastností, které kritika u uměleckých děl obvykle hodnotí, kterými jsou jednota, komplexnost a intenzita. Přičemž v Kulkově případě je estetická hodnota o trochu více rozpracována – aby bylo možné dílo smysluplně hodnotit, je třeba jej zasadit do správné referenční třídy, vzhledem ke které je následně možné estetickou hodnotu díla určit. O poznání více se Kulka věnuje vymezení hodnoty umělecké. Uvádí neformální definici složenou ze dvou bodů:

1. Obecný význam inovace exemplifikované dílem pro „svět umění“
2. Potenciál této inovace pro její další esteticko-umělecké využití³³

Cílem Kulkovy umělecké hodnoty je tedy primárně reflexe přínosu a významu daného díla pro dějiny umění. Pro Kulku zde není podstatná pouhá originalita díla nýbrž inovace, kterou v sobě dílo obsahuje. Rozdíl mezi originalitou a inovací v tomto kontextu podle Kulky spočívá v tom, že nemusí být nutně tak těžké vytvořit originální dílo, ve smyslu vytvořit dílo, které doposud nikdo nevytvořil. Vytvořit ovšem dílo obsahující nějakou výraznou inovaci oproti tomu, co

³² *Ibid.*, s. 88.

³³ *Ibid.*, s. 99-100.

můžeme najít v téměř nekonečné škále dějin umění je o poznání těžší. Pokud z těchto řádek stále není zcela zřejmé, v čem přesně rozdíl mezi originalitou a inovací spočívá, vše se jistě vyjasní na příkladech, které uvedu v pozdější části této kapitoly.

Dalším zajímavým aspektem Kulkovy umělecké hodnoty je to, že je do jisté míry nezávislá na vizuálním posouzení daného díla. Jak Kulka říká: „*Inovace není imanentní estetickou vlastností posuzovaného díla, ale složitým vztahem mezi dílem a relevantní třídou předcházejících prací.*“³⁴ Z tohoto tvrzení vyplývají dvě věci. Za prvé nemůžeme uspokojivě vznášet soudy o umělecké hodnotě díla před námi, aniž bychom měli alespoň nějakou znalost o historii umění. Za druhé je pro kvalitní posouzení umělecké hodnoty díla potřeba alespoň nějaký časový odstup. Na podporu těchto tvrzení se Kulka zmiňuje o případech umělců, kteří byli „nepochopeni svou dobou“. Setkáváme se s mnohými příběhy o umělcích, jejichž jména jsou nyní opěvovaná a jejich obrazy můžeme nalézt v těch nejvýznamnějších muzeích světa, kteří však za dobu svého života neprodali jediný obraz, nebo se jejich tvorba setkala s přezíravým nezájmem širší veřejnosti. Příkladem nám mohou být například dnes věhlasná jména jako van Gogh, nebo odbočíme-li na vteřinku od malířství k literatuře, Oscar Wilde, případně Franz Kafka. Z těchto zmínek je jasné, že umělecká hodnota je v poměrně velké míře historickou záležitostí, která předpokládá časový odstup.

S posledními řádky v předchozím odstavci souvisí i poslední zmínka zabývající se charakterizováním umělecké hodnoty. Umělecká hodnota díla ze své povahy nikdy nemůže být brána jako definitivní. Díla vždy mohou být znovuobjevena a jiná generace v nich může spatřit inovace, které generace předchozí přehlédla, popřípadě nedocenila. Dobrým příkladem tohoto podle mě mohou být architektonické slohy v rámci kterých, můžeme napříč historií opakovaně sledovat, že nově přichozí sloh převzal prvky ze slohů předchozích, několik pokolení vzdálených. Konkrétně třeba novoklasicismus, ve kterém je patrný návrat ke klasické římské a řecké kultuře a podobně.

Kulka si pro demonstraci rozdílu mezi estetickou a uměleckou hodnotou bere za příklad dnes velmi známý Picassův obraz *Avignonské slečny*. Dnes je tento obraz považován za jeden z nejvýznamnějších a nejhodnotnějších obrazů pocházejících z dvacátého století. V době, kdy jej Picasso namaloval byl však ze strany kritiky přijat s negativními pocity a zklamáním. Kritika obraz obecně hodnotí jako ne příliš zdařilý, co se estetické stránky týče, ani sám Picasso podle všeho nebyl s obrazem výsostně spokojen a považoval ho za nedokončený. I přesto je dnes toto

³⁴ *Ibid.*, s. 101.

konkrétní dílo přijímáno nanejvýš kladně, a to ne kvůli svým zmíněným estetickým vlastnostem, nýbrž kvůli inovaci, kterou znamenalo pro svět umění. *Avignonské slečny* jsou dnes považovány za první kubistický obraz, který dal vzniknout kubismu jako novému uměleckému směru, který byl následně velmi významný pro dějiny umění ve dvacátém století. V této části je, alespoň předpokládám, nanejvýš patrné, proč si Kulka vybral za svůj příklad právě tento obraz a v jakém smyslu se v něm zračil Kulkův hodnotový dualismus. Přestože estetické vlastnosti, potažmo tedy estetická hodnota *Avignonských slečen* není příliš valná, inovace, která se v obraze objevila je opravdu významná a činí uměleckou hodnotu tohoto obrazu zcela nezměrnou, a hlavně nepoměrně větší k jeho hodnotě estetické. Zde můžeme vidět ukázkový příklad situace, ve které by estetický monismus selhal. Kdyby *Avignonské slečny* byly hodnoceny primárně na základě svých estetických vlastností, nemohlo by se jim nikdy dostat takového věhlasu.

Dalším krásným příkladem by dle mého názoru mohl být také umělecký směr impresionismus, který měl v některých ohledech dosti podobný příběh svého vzniku. Impresionismus vznikl jako reakce na ateliérovou malbu, kdy počáteční snahou bylo přenést uměleckou tvorbu z ateliéru ven a pokusit se zachytit okamžitý, neopakovatelný moment. Pojem „impresionismus“ nebyl uměleckému směru přiřazen ihned. Objevil se až v roce 1874 na základě slov francouzského uměleckého kritika Louise Leroye, který nechvalně okomentoval Monetův obraz *Impression, Sunrise*, který považoval za nedokončený.³⁵ Na tomto příkladě je opět patrná praktická funkčnost Kulkovy umělecké hodnoty, stejně jako nedostatečnost hodnocení založeném pouze v posouzení estetické hodnoty uměleckého díla.

4.1. Kulkovo řešení uměleckého falza

Základy svého řešení uměleckého falza Kulka staví na tak zvaných „tezích zdravého či selského rozumu“. Teze jsou následující:

1. Originály jsou hodnotnější než falza.
2. Falzum, které je od originálu nerozlišitelné, bude mít stejné estetické vlastnosti, a tudíž i stejnou estetickou hodnotu jako originál.³⁶

³⁵ HEINRICH, Christoph. *Claude Monet: 1840-1926*. [Praha]: Slovart, 2004. Mířtři světového umění.

³⁶ KULKA, Tomáš. *Umění a falzum: monismus a dualismus v estetice*. Vyd.1. Praha: Academia, 2004, s. 157.

V těchto dvou poměrně jasných a logických tezích spatřuje Kulka jádro teoretického problému uměleckého falza. Přijetí estetického monismu nás automaticky nutí jednu tezi podpořit a druhou zamítnout, přestože, jak podotýká Kulka, tyto teze nejsou ve vzájemném rozporu. Vezmeme-li v úvahu dvě díla, která od sebe na základě zraku nelze rozlišit, nelze poté ani předpokládat, že by se jejich estetická hodnota nějakým způsobem lišila. To, čím se od sebe díla markantně odlišují je podle Kulkovy teorie jejich umělecká hodnota. Estetická hodnota může být napodobena, nebo zcela přenesena, ovšem umělecká hodnota nikoliv. Umělecká hodnota totiž, jak už bylo výše zmíněno, nespočívá v tom, co z obrazu můžeme extrahovat zrakem, nýbrž v inovaci, kterou dané dílo přináší světu umění a kterou lze tím pádem spatřit až s odstupem času. Umělecká hodnota falza bude tedy prakticky nulová, protože v sobě neobsahuje žádnou originalitu, či inovaci, která by vůbec mohla být do budoucna předmětem kritiky. Tímto tedy Kulka podporuje i první tezi „zdravého rozumu“, kdy originály jsou skutečně a odůvodněně hodnotnější než jejich padělky. Částečnou výjimkou, kterou Kulka připouští jsou právě stylové napodobeniny, které si přeci jen žádají nějakou míru originality a uměleckého úsilí, i když je dle Kulky zcela nesouměřitelné s úsilím autora originálních obrazů.

4.2. Kritické ohlasy na Kulkův hodnotový dualismus

4.2.1. Vít Vlnas

Historik umění Vít Vlnas reaguje na Kulkovu teorii ve své recenzi.³⁷ Vlnas předkládá hned tři námitky proti Kulkovu pojetí.

První bod, ve kterém Kulka dělá podle Vlnase chybu spočívá už ve vymezení toho, co všechno patří do kategorie uměleckého falza. Kulka totiž mluví tu o replice, tu o stylové imitaci, tu o dobové kopii a samozřejmě také o falzu jako takovém. Podle Vlnase jde ovšem o *zcela nesouměřitelné kategorie*³⁸, se kterými Kulka zachází poněkud lehkovážně.

Druhá Vlnasova námitka se týká Kulkova hodnotového dualismu, který podle Vlnase není nic nového, přesto že jej Kulka prezentuje jako novou teorii. Podle Vlnase nejde o nic jiného, než o poněkud košatější rekonstrukci faktu, že umělecké dílo může být hodnoceno odlišně v době svého vzniku a odlišně v budoucnosti, kdy je možné jej zasadit do širšího rámce

³⁷ VLNAS, Vít. Tomáš Kulka, Umění a Falzum: Monismus a dualismus v estetice. *Dějiny a současnost*, 2010 [online]. Dostupné z: <http://dejinyasoucasnost.cz/archiv/2005/2/tomas-kulka-umeni-a-falzum/>.

³⁸ *Ibid.*

dějin umění. Jako příklad pro podložení svého tvrzení uvádí Vlnas umělecký směr impresionismus, který v době svého vzniku nebyl přijímán zrovna vřele, nyní v něm však, řečeno Vlnasovými slovy, *spatřujeme logické vyústění „renesanční“ tradice malířství*. Vlnas také dodává, že hodnotový dualismus není žádnou novinkou ani pro dějiny umění, neboť se aplikuje v umělecké a kritické praxi přinejmenším posledních sto let.³⁹

Třetí a poslední Vlnasova námitka se vztahuje k případu van Meegerenových stylových napodobenin. Vlnas oponuje Kulkovu názoru, že van Meegerenovi Vermeerovi jsou díla prakticky bez jakékoliv umělecké hodnoty, neboť podle Vlnase měli podstatný význam pro dějiny umění ve dvacátém století. Ve světle van Meegerenových obrazů byl totiž v této době podle Vlnase přehodnocován význam děl některých dnes věhlasných mistrů – v této části své recenze hovoří nejen o Vermeerovi, ale také o Caravaggiovi.

Kulka na všechny tyto námitky odpovídá prostřednictvím článku *O hodnotovém dualismu*, publikovaném v časopise *Estetika*.⁴⁰ K první námitce se Kulka vyjadřuje tak, že vzhledem k cílům, které si stanovil, není třeba brát až tak důsledný ohled na rozdíly mezi kategoriemi, které Vlnas zmiňuje. Vzhledem k tomu, že Kulka ve svém textu řeší problém filozofický a nikoliv historický, nemyslí si, že by bylo třeba dodržovat striktně rozdělení, která jsou využívána v rámci dějin umění. Jediné rozdělení, které Kulka považuje za užitečné a potřebné vzhledem k problematice, kterou se zabývá, je právě rozdělení na falza a stylové napodobeniny. Přestože jde ze strany Vlnase o zcela logickou a intuitivní námitku, myslím si, že pro účely Kulkova textu je rozlišení na falza a stylové napodobeniny zcela dostačující, protože i kdyby Kulka důsledně rozlišoval mezi zmíněnými kategoriemi, hlavní body jeho argumentace, ani závěry ke kterým došel by se takovým počínáním nijak nezměnily.

Druhé Vlnasově námitce Kulka oponuje tím, že Vlnas pravděpodobně nepochopil záměr, který ve své knize Kulka sleduje.⁴¹ Kulka se podle svých slov snaží právě o rekonstrukci běžné praxe umělecké kritiky, na které následně vystavuje svou teorii hodnotového dualismu. To, že se jeho závěry následně shodují s běžně užívanou metodikou umělecké kritiky, hodnotí Kulka jako potvrzení jejich správnosti. Vlnasova námitka však, alespoň podle mého názoru, nemusí plynout vyloženě z nepochopení Kulkových záměrů. Vlnas jednoduše přistupuje ke Kulkovu textu z kunsthistorického pohledu, nikoliv z filozofického. Z tohoto pohledu jsou

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ KULKA, Tomáš. *O hodnotovém dualismu*. *Estetika: časopis pro estetiku a teorii umění*, 2007, č. 1-4, s. 175-200.

⁴¹ *Ibid.*, s. 177.

potom první i druhá námitka poměrně logickou reakcí – v případě prvním je nakládáno lehkovážně s kategoriemi, které jsou z hlediska historie umění „nesouměřitelné“ a v případě druhém je nám řečeno v novějším kabátku něco, co už je historikům umění po staletí známo. Přitoupíme-li však ke Kulkovu textu z hlediska filozofického, situace se podstatně změní. Důsledky filozofického pohledu na první Vlnasovu námitku jsem již uvedla v předchozích odstavcích. Co se týče námitky druhé – v kontextu filozofie je Kulkův přístup poměrně originální a nový, neboť jak jsme mohli vidět v předchozích kapitolách, filozofové umění ve svých teoriích týkajících se uměleckého falza a hodnocení uměleckých děl sledovali zcela jiné přístupy, které v mnohých případech byly jen stěží slučitelné s běžnou kunsthistorickou praxí.

Třetí a zároveň poslední námitka je mnohem zásadnější, než námitky předchozí, protože napadá jeden z primárních Kulkových předpokladů a tedy to, že falza, nemají víceméně žádnou uměleckou hodnotu. Kulka reaguje přímo na Vlnasovu nářezku ohledně van Meegerenových stylových napodobenin a oponuje Vlnasovi tím, že tyto nápodoby neměly vliv na další vývoj umění, či na konkrétní umělce. Z čehož Kulka vyvozuje, že to neznamená nic jiného, než že měly význam pro historiky umění, což ještě neznamená, že měly význam i pro dějiny umění. Kulka doslova píše: „*omyly kunsthistoriků a dějiny umění nejsou to samé*“⁴²

Myslím si, že by bylo přinejmenším zajímavé se zamyslet nad potenciálními důsledky Vlnasových námitek. Vlnas ve své recenzi mimo jiné říká, že van Meegeren „*dodal novou uměleckou hodnotu dávno mrtvému malíři*“⁴³, bohužel jak ostatně podotýká i Kulka ve své reakci na Vlnasovu kritiku, není zcela jasné, kterého malíře má tímto Vlnas na mysli. Pro účely mého zamyšlení, předpokládejme, že měl Vlnas na mysli právě Vermeera. Domýšlet, jak bychom Vermeerova díla vnímali dnes, kdyby van Meegerenovy nápodoby nikdy nevznikli je asi příliš spekulativní a zbytečné. Nad čím se ovšem zamyslet můžeme je moment, kdy Abraham Bredius označil *Večeři v Emauzích* za raného Vermeera. Objevení nového obrazu od slavného mistra zcela jistě vedlo k jakémusi jeho „znovuobjevení“ a to v tom smyslu, že se zájem laického i uměleckého světa neprodleně stočil k novému obrazu, ale spolu s ním také k již dávno známým mistrovým malbám. Je tedy možné předpokládat, že přirozeně byla hledána návaznost domnělého raného umělcova díla a jeho již etablovaných děl z pozdější doby a byl takto vytvořen zcela nový pohled na Vermeera, který do tohoto bodu logicky nebyl možný.

⁴² *Ibid.*, s. 180.

⁴³ VLNAS, Vít. Tomáš Kulka, Umění a Falzum: Monismus a dualismus v estetice. *Dějiny a současnost*, 2010 [online]. Dostupné z: <http://dejinyasoucasnost.cz/archiv/2005/2/tomas-kulka-umeni-a-falzum/>.

Vzhledem k tomu, že v této kapitole řeším kritiku Kulkovy teorie ze strany akademiků a ne svou vlastní, budu se dalšímu rozvíjení této myšlenky věnovat v následující kapitole.

4.2.2. Pavel Zahrádka

Pavel Zahrádka je dalším autorem, který kritizuje Kulkovu teorii. Sám také přichází s alternativním řešením problematiky padělků. Hlavní Zahrádkovou výtkou vůči Kulkově teorii je, že nevysvětluje preferenci originálů nad falzy. První Zahrádkův argument má za úkol předvést nepravdivost Kulkova tvrzení, že originál a falzum se mohou velmi podstatně lišit v hodnotě umělecké, zatímco jejich estetická hodnota je stejná. Zahrádka píše:

„Představme si situaci, ve které by došlo ke zničení původního díla a vystaven by byl jeho dokonalý padělek, který by měl značný vliv na pozdější umělecký vývoj, a tudíž by mu i náležela vysoká míra umělecké hodnoty. Padělkům může tedy v zásadě náležet umělecká hodnota ve stejné míře jako originálním dílům.“⁴⁴

Kulka tento argument odmítá s tím, že tento hypotetický padělek by měl vliv na následný vývoj umění pouze na základě svého vzhledu. Svůj vzhled si ovšem tento padělek pouze přivlastnil tím, že dokonale kopíruje vizuální a estetické vlastnosti nedochovaného originálu. Kulka dále poznamenává, že kdybychom přiznali uměleckou hodnotu takovému falzu, které Zahrádka popisuje, byli bychom nuceni přiznat uměleckou hodnotu i reprodukcím skrz které byla spousta umělců ovlivněna. Mimo to Kulka dodává, že již jeho pojem umělecké hodnoty, tak jak je definovaný znemožňuje, aby měl padělek uměleckou hodnotu, a to kvůli kritériu inovace, kterou podle Kulky není duplikátu možné přiřknout.⁴⁵

Zahrádkův druhý argument se opět vrací ke stylovým napodobeninám. Zahrádka totiž přemítá právě nad kritériem inovace, které je zakotvené v Kulkově definici.

„Kulka odpovídá tak, že i ti umělci, kteří tvořili v rámci přijatých estetických norem, vytvářeli umělecké hodnoty. Jak nám ukázal Jan Mukařovský,

⁴⁴ Zahrádka, Pavel. Umění a falzum. *Aluze*, 2/2005.

⁴⁵ Kulka, Tomáš. *O hodnotovém dualismu*. *Estetika: časopis pro estetiku a teorii umění*, 2007, č. 1-4, s. 188.

*každá nová aplikace principů přijaté umělecké normy na nové téma tuto normu rozšiřuje a tím i modifikuje*⁴⁶

Na základě této zmínky o Mukařovském, tvrdí Zahrádka, že i napodobeniny stylu mohou dosáhnout nějaké umělecké hodnoty, pokud se v nich zračí nějaká inovace vnesená nově do stylu, který napodobují.

Kulka na tento argument odpovídá s tím, že jeho platnost je závislá na čase, ve kterém autor padělku tvořil. V případě, že jsou autor originálu a autor stylových nápodob současnici, a padělek opravdu přinese nějakou inovaci daného stylu, bylo by to podle Kulky možné a stylové napodobenině bychom po právu museli přiřknout uměleckou hodnotu. Retrospektivně je toto ovšem podle Kulky přinejmenším značně nepravděpodobné. Kulka nicméně říká, že to, co Zahrádka popisuje je poměrně běžnou praxí, kterou můžeme opakovaně sledovat v průběhu dějin umění. Kulka naráží na malířské dílny, ve kterých pracovali malíři pod dohledem mistrů a tvořili obrazy, které byly obměnou už vyhotovených prací.⁴⁷

Jak už bylo řečeno, formuluje Zahrádka také vlastní alternativní řešení problematiky spojené s uměleckým falzem. Konkrétně se tedy zaměřuje na preferenci originálu nad padělkem, která podle Zahrádky nebyla Kulkou přesvědčivě odůvodněna.

*„Za alternativní řešení problému uměleckého falza považuji odpověď, že naše preference originálů před jejich falzy je vedena snahou po získání přesné vizuální informace, kterou měli k dispozici recipienti díla v době jeho vzniku.*⁴⁸

Kulka toto řešení považuje za nepřesvědčivé. Odvolává se opět na běžně aplikovanou praxi, kdy říká, že originál upřednostníme i v momentě, kdy by nám jeho kopie podala lepší vizuální informaci, nebo i v případě kdy by nám reprodukce podala lepší celkové informace než sám originál. Stejně tak upřednostníme i zašlý originál, přestože kopie bude vypadat tak, jako originál v době svého vzniku.⁴⁹

Zahrádka ve své recenzi píše o „*presné vizuální informaci*“ nikoliv o „*lepší vizuální informaci*“, proto první dva příklady, kterými Kulka argumentuje proti Zahrádkovi jsou sice

⁴⁶ Zahrádka, Pavel. Umění a falzum. *Aluze*, 2/2005.

⁴⁷ Kulka, Tomáš. *O hodnotovém dualismu*. Estetika: časopis pro estetiku a teorii umění, 2007, č. 1-4, s. 190.

⁴⁸ Zahrádka, Pavel. Umění a falzum. *Aluze*, 2/2005.

⁴⁹ Kulka, Tomáš. *O hodnotovém dualismu*. Estetika: časopis pro estetiku a teorii umění, 2007, č. 1-4, s. 182.

pravdivé, ale v tomto případě podle mě ne úplně vhodné. Souhlasím ovšem s posledním případem, kdy novodobá kopie skutečně může podávat přesnější vizuální informaci o tom, jak dílo vypadalo v době svého vzniku, než dílo samotné. Kdybychom přijali Kulkovu teorii hodnotového dualismu, bylo by ospravedlnitelné, proč si originálu nad padělkem cení historici a filozofové umění, kteří dílo dokáží zasadit do nějakého širšího historického kontextu, který je pro Kulkovo vymezení umělecké hodnoty stěžejní. Ovšem nemyslím si, že je tím nutně vysvětleno, proč si originálů nad padělky cení více i laik, který dílo do historického kontextu zasadit nedokáže. V rámci svých tezí zdravého či selského rozumu Kulka jasně říká, že originální díla jsou hodnotnější, než padělky.⁵⁰ Toto tvrzení má ovšem v Kulkově textu povahu jakého si axiomu, který je brán za obecně platný a dále není vysvětlen. Zahrádka si sice své řešení problematiky uměleckého falza před Kulkou podle mého názoru neobhájil. Nicméně preference originálních děl nad padělky ze strany laické veřejnosti je podle mě zajímavým fenoménem, který by si jistě zasloužil další zamyšlení.

4.2.3. Nelson Goodman

Goodman reaguje na Kulkovu knihu prostřednictvím komentáře v časopise *Leonardo*.⁵¹ Goodmanova námitka spočívá v tom, že Kulka opomíjí rozdělení mezi estetickou hodnotou a estetickým charakterem. Goodman se takto vrací ke své původní koncepci zaznamenané v jeho knize *Languages of Art* a říká, že měl na mysli právě to, že se originál a falzum od sebe liší v estetickém charakteru, přičemž toto nutně nemusí znamenat, že je padělek horší po estetické stránce. Goodman z těchto důvodů nepovažuje hodnotový dualismus za nutný.⁵²

Než přistoupím k další Goodmanově argumentaci a Kulkově odpovědi na ni, chtěla bych se pozdržet právě u zmíněného estetického charakteru. Goodman ani Kulka bohužel tento pojem nikde dále nerozebírají. Jeho vysvětlení, či definice není k nalezení ani v Goodmanově textu *Languages of Art*⁵³, na který Goodman v připomínce ke Kulkově teorii sám odkazuje. Kulka ve své odpovědi na tuto připomínku sám přiznává, že s rozlišením mezi estetickou hodnotou a estetickým charakterem doposud nepracoval.⁵⁴ Nezbyvá tedy než význam pojmu vyvodit z kontextu Goodmanova textu – na základě toho usuzuji, že estetický charakter by mohl

⁵⁰ KULKA, Tomáš. *Umění a falzum: monismus a dualismus v estetice*. Vyd.1. Praha: Academia, 2004, s. 157.

⁵¹ GOODMAN, Nelson. The Artistic and Aesthetic Status of Forgeries. *Leonardo*, 1982, Vol. 15, No. 4, s. 335.

⁵² *Ibid.*, s. 335.

⁵³ Konkrétně jde o třetí kapitolu této knihy nazvanou *Art and Authenticity*.

⁵⁴ KULKA, Tomáš. *O hodnotovém dualismu*. *Estetika: časopis pro estetiku a teorii umění*, 2007, č. 1-4, s. 193.

v určitém významu být nahrazen slovy jako je „pojetí“ či „ztvárnění“. Nejlepší bude mou domněnku demonstrovat na příkladu. Vezmeme-li si například dvě různá zpracování Dvořákovy *Rusalky*, dovedu si představit, že je možné, aby měla obě zpracování stejně vysokou estetickou hodnotu a přece se v některých ohledech lišila. Co do hudby a zpěvu mohou být obě zpracování stejně kvalitní, a přesto díky ostatním partikularitám, které k opeře nepochybně patří, jako je například jedinečnost hlasů, které jsou obsazené do rolí, se stejně mohou do jisté míry lišit. Analogickým případem by poté mohla být dvě různá nastudování *Labutího jezera* od Čajkovského, kde si opět i při stejné míře estetické hodnoty dovedu představit rozdíly například v ladnosti pochybů zvolených baletek, či v tom, s jakou mírou expresivity nějakou část díla doprovodí svým tancem. Obecně si myslím, že rozdíl v estetickém charakteru, pokud mu tedy správně rozumím, je nejlépe pozorovatelný právě v případě hudby. Představme si poslední případ, kdy máme opět dvě zpracování hudebního díla, která mají stejnou míru estetických kvalit, ovšem každé z nich je zahráno na jiný hudební nástroj. Takové rozdíly bych, na základě svého čtení nazvala rozdíly v estetickém charakteru.

Na základě příkladu, kdy máme dvě esteticky stejně hodnotná provedení hudebního díla, která se ovšem liší svým estetickým charakterem, připouští Kulka, že je taková situace skutečně možná. Přesto však oponuje Goodmanovi tím, že pokud by se originál a falzum svým estetickým charakterem skutečně lišili, šlo by o falzum špatné, které by bylo velmi snadno rozeznatelné od originálního díla, neměli bychom tedy v takovém případě ani problém, který by bylo třeba nějak teoreticky řešit, protože špatná falza neindikují žádný filozofický problém.⁵⁵

Poslední poznámkou, kterou Kulka uvádí na Goodmanovu námitku, je že Goodman nepodává vysvětlení pro preferenci originálu nad falzem⁵⁶. Goodmanovi se tedy poznámkou o estetickém charakteru nepodařilo vyvrátit Kulkovu teorii a ani podat lepší vysvětlení dané problematiky.

4.2.4. Jakub Stejskal

Jakub Stejskal, ve své recenzi na hodnotový dualismus Tomáše Kulky v časopise *Estetika*⁵⁷, zpochybňuje, zdali se Kulkovi vůbec podařilo skutečně přijít s nějakým hodnotovým

⁵⁵ *Ibid.*, s. 194.

⁵⁶ Vysvětlení preference originálů nad padělkami není vysvětlena ani v kritice Kulkovi teorie v časopisu Leonardo, ani v Goodmanově knize *Languages of Art*.

⁵⁷ STEJSKAL, Jakub. Hodnotový dualismus Tomáše Kulky. *Estetika*, 41.

dualismem a zamýšlí se, zdali Kulkova koncepce není pouze další poněkud upravenou formou estetického monismu. Stejskal ve své recenzi přemítá nad vztahem mezi estetickou a uměleckou hodnotou na pozadí příkladů, které Kulka v textu sám využívá. Nejprve se zaměřuje na van Gogha, jehož dílo bylo doceněno až zpětně, přestože estetické kvality jsou v jeho obrazech snadno rozpoznatelné.⁵⁸ Oproti tomu staví Stejskal Kulkou rozebíraný případ *Avignonských slečien*⁵⁹, a vzhledem k tomu, že se estetická hodnota a umělecká hodnota v obou případech vyjevily až zpětně, vyvozuje následující:

„...hodnotový dualismus by se dal zredukovat na tvrzení, že
estetická hodnota se nám naplno vyjevuje až s časovým odstupem“⁶⁰

Stejskalovu námitku Kulka zamítá opětovným vysvětlením rozdílu mezi estetickou a uměleckou hodnotou. V případě estetické hodnoty není časový odstup nutný v každém případě. Je tomu tak pouze v momentě, kdy nové dílo nějakým zásadním způsobem vybočuje z jakýchsi norem toho, co je zrovna „módní“ a typické pro danou dobu⁶¹. Kulka se opět vrací k *Avignonským slečnám*. Předtím, než tento obraz vznikl nebyla utvořena kategorie kubismu, která vznikla až s vytvořením tohoto obrazu samotného, a proto nebylo možné o něm vznést uspokojivý estetický soud. Umělecká hodnota je ovšem závislá na časovém odstupu pokaždé, a to kvůli kritériu inovace. Míra přínosu této inovace totiž podle Kulky závisí na tom, do jaké míry ovlivní budoucí vývoj umění. To je také důvod, proč umělecká hodnota není nikdy fixní a může se v průběhu let změnit.

Stejskal se ve své recenzi zamýšlí nad tím, co pro Kulku znamená estetická hodnota. Kulka totiž, jak Stejskal podotýká, skutečně nikde v *Umění a falzu* své pojetí estetické hodnoty nespecifikuje. Stejskal podává z mého pohledu velmi zdařilou a adekvátní rekonstrukci Kulkova pojetí estetické hodnoty, která se skládá za prvé z pojmů komplexity, jednoty a intenzity, na kterých stavěl estetickou hodnotu díla Beardsley a za druhé se opírá o koncepci Kendalla Waltona, který říká, že pro smysluplné posouzení estetické hodnoty díla je třeba jej zařadit do správné referenční třídy.⁶² Rozdíl mezi případem van Goghových děl a *Avignonských slečien* se mi zdá transparentní už na základě definování Kulkova pojetí estetické hodnoty. Oba případy mají společné to, že v době jejich vzniku nebyla ve světě umění žádná referenční třída,

⁵⁸ *Ibid.*, s. 4.

⁵⁹ Případ *Avignonských slečien* jsem popsala dostatečně v předchozí kapitole, proto jej zde nebudu znovu rozebírat.

⁶⁰ STEJSKAL, Jakub. Hodnotový dualismus Tomáše Kulky. *Estetika*, 41, s. 4.

⁶¹ Jak je možné vidět právě na příkladu van Gogha.

⁶² *Ibid.*, s. 5.

v rámci které by mohla být tato díla hodnocena. Dnes tyto referenční třídy ovšem k dispozici máme, přičemž van Goghova díla jsou z hlediska své estetické hodnoty opěvována, zatímco kritika o *Avignonských slečnách* stále hovoří jako o ne příliš zdařilém obraze, co do jeho estetických kvalit. Stejskalův podnět o vzájemné provázanosti Kulkovy estetické a umělecké hodnoty je ovšem zajímavý a přestože nesouhlasím s argumentací, která Stejskala k tomuto úsudku dovedla, souhlasím s tím, že Kulkovy hodnoty na sobě nejsou nezávislé. K této myšlence se vrátím následující kapitole.

4.3. Kritika a připomínky ke Kulkově teorii

Kulkův hodnotový dualismus byl, jak je ukázáno v předchozí kapitole, vystaven mnohé kritice, přičemž Kulka svou teorii před kritiky poměrně úspěšně uhájil. Přesto jeho kritici uvedli nějaké zajímavé podněty, které bych chtěla v této kapitole více rozvést a přidat k nim nějaké ze svých vlastních postřehů.

Kulkova teorie hodnotového dualismu je podle mého názoru tou nejpřesvědčivější ze všech teorií, které jsem zkoumala v této práci. Nedá se jí upřít, že se jednoznačně nejlépe vypořádává jak s otázkou uměleckého falza, tak s otázkou základu pro teorii hodnocení umění. Přesto si však myslím, že v Kulkově teorii zůstává několik problematických bodů, na které se nyní pokusím upozornit. Cílem mojí kritiky není Kulkovu teorii vyvrátit, či zamítnout. Chci pouze ukázat, že ač jde o nejlépe propracovanou z dostupných teorií, filozofický problém plynoucí z problematiky uměleckého falza stále není uzavřen, neboť i Kulkova teorie obsahuje slabá místa, která si zaslouží další zamyšlení. Svě připomínky rozdělím do dvou podkapitol, protože jde o různé druhy argumentů, z hlediska toho, čím se zabývají. První podkapitola se bude týkat Kulkova vymezení umělecké hodnoty a druhá Kulkovy teorie jako takové.

Ještě než se dostanu k avizované kritice a připomínkám, chtěla bych se pozastavit u Kulkova vymezení estetické hodnoty. Jak už jsem zmínila v jiných částech své práce, Kulka ve svých textech vlastní pojetí estetické hodnoty nijak nespecifikuje. Čtenář je nucen si jej vyvodit z kontextu, přičemž já takto ve stručnosti činím v kapitole věnované představení Kulkovy teorie hodnotového dualismu. Nyní bych se však chtěla k tomuto tématu vrátit a navázat na vymezení Kulkovy estetické hodnoty, se kterým ve svém textu přichází Jakub Stejskal. Stejskalovy postřehy považuji za trefné a adekvátní, v následujících řádcích bych je chtěla připomenout a

dále rozvést, neboť představení toho, jak rozumím Kulkově estetické hodnotě, bude důležité pro mou argumentaci v následujících částech této kapitoly.

Z vymezení, které poskytuje Stejskal víme, že pro Kulku se estetická hodnota skládá z pojmů komplexity, jednoty a intenzity ve smyslu, v jakém o těchto pojmech mluví i Beardsley. Dále je Kulkova estetická hodnota obohacena o teorii Kendalla Waltona – abychom byli schopni posoudit estetické vlastnosti díla, je nutné jej nejprve zařadit do vhodné referenční třídy uměleckých děl, vzhledem ke které můžeme následně dílo smysluplně hodnotit.⁶³ Přestože se Kulka ztotožňuje s Beardleyho tvrzením, že komplexita, jednota a intenzita jsou relevantní pro estetické hodnocení uměleckého díla, vytýká mu, že zcela opomíjí zobrazivé vlastnosti děl. Kulka říká, že zobrazivé vlastnosti jsou hodnotově neutrální, tzn. žádným způsobem nepřidávají, ani neubírají uměleckému dílu na jeho estetické hodnotě. Jsou ovšem klíčové k tomu, abychom byli schopni posoudit například expresivní vlastnosti díla, které už esteticky relevantní podle Kulky jsou.⁶⁴ I to je pravděpodobně jeden z důvodů, proč je Kulkova estetická hodnota rozšířena o teorii Kendalla Waltona. Zobrazivé vlastnosti díla nám mohou pomoci jej správně interpretovat a zařadit do správné kategorie, v rámci které je následně možné posuzovat jeho estetické kvality.

4.3.1. O umělecké hodnotě

V předchozí kapitole jsem v části věnované Vítu Vlnasovi začala rozvíjet myšlenku, která vycházela z Vlnasových slov – zdali je možné, aby ve světle stylové napodobeniny získalo původní dílo novou uměleckou hodnotu. S touto úvahou se vracím opět k van Meegerenovým stylovým napodobeninám. Historik umění Noah Charney píše ve své knize *The Art of Forgery*, že první věc, která uhodí do očí většinu lidí, kteří se podívají na van Meegerenovy „Vermeery“ je to, že se Vermeerovým obrazům vůbec nepodobají.⁶⁵ Obdobnému tvrzení se už dostatečně věnovali Goodman a Kulka a nemám žádný jiný postřeh, kterým bych obohatila to, na co přišli. Důvod proč toto tvrzení zmiňuji je jiný – Charney totiž ve své knize popisuje i v čem konkrétně je možné spatřovat tyto rozdíly. Jeden z rozdílů, který zmiňuje je, že van Meegerenovy napodobeniny často zpracovávaly náboženské scény, přičemž takové motivy sám Vermeer nemaloval. Charney dále vysvětluje, že tehdejší kritici umění, s Abrahamem Brediusem v čele,

⁶³ *Ibid.*, s. 5.

⁶⁴ KULKA, Tomáš. *Umění a falzum: monismus a dualismus v estetice*. Vyd.1. Praha: Academia, 2004, s. 41-44.

⁶⁵ CHARNEY, Noah. *The art of yregrof: the minds, motives and methods of master forgers*. New York, NY: Phaidon, 2015.

se domnívali, že Vermeer se ve svých raných dílech věnoval právě náboženským tématům.⁶⁶ Van Meegerenovy stylové nápodoby tedy Bredius pouze utvrdily ve správnosti jeho vlastních domněnek. Není tedy přece jenom možné, že van Meegerenovy napodobeniny teoreticky mohly v čase svého vzniku ovlivnit uměleckou hodnotu v té době již známých a skutečně původních Vermeerových obrazů? Pokud se opravdu věřilo, že raný Vermeer ve svých dílech využíval náboženské motivy, které v pozdější fázi své tvorby již nemaloval, nemohl poté být odklon od nich uchopen jako inovace Vermeerova stylu, kterou ovšem nebylo možné s jistotou potvrdit, dokud se neobjevily právě van Meegerenovy napodobeniny? Samozřejmě dnes víme, že obrazy, vůči kterým by se tato inovace vymezovala jsou padělky a stále tedy platí, že o skutečném raném Vermeerově období toto příliš nevíme. Chtěla jsem pouze rozvést Vlnasovu myšlenku a poukázat na to, že možná existuje teoretický příklad, kdy je možné, aby stylová napodobenina retrospektivně inovovala styl, který se snaží napodobit a dodala tak novou uměleckou hodnotu originálnímu autorovi. Nezapomínejme na to, že kdyby van Meegeren nebyl donucen okolnostmi se ke svým počínům přiznat, možná by jeho díla visela v muzeích se štítkem „Johannes Vermeer“ dodnes. Je tedy otázkou, jak by jeho stylové napodobeniny a jejich vliv na Vermeerův styl byly vnímány dnes, kdyby se na skutečný původ obrazů nepřišlo.

Mým dalším postřehem, který se týká Kulkova vymezení umělecké hodnoty je to, že si nejsem zcela jistá, jestli je její vymezení dostačující – jinými slovy, jestli je skutečně možné redukovat uměleckou hodnotu pouze na inovaci a potenciál využití této inovace v následné umělecké tvorbě. Ne každé dílo může dostát úrovně *Avignonských slečen* a být natolik inovativní, aby se stalo základem nového uměleckého směru. Jde samozřejmě o nadsázku a je zcela jasné, že ne každá významná inovace musí být takto zásadní. Nemyslím si však, že všechna díla, o nichž bychom mohli prohlásit, že mají velkou uměleckou hodnotu přináší nějakou větší inovaci pro svět umění. Mým základním důvodem pro takové tvrzení je mé vlastní pozorování a Kulkou zmiňovaný „selský rozum“. Z Kulkova pojetí umělecké hodnoty vyplývá, že díla, která něco začínají – ať už jde o osobní styl nějakého malíře, případně zcela nový umělecký směr, mají větší uměleckou hodnotu, než díla z vrcholného období daného malíře, či směru. To je něco, s čím, jak se zdá, Kulka dokonce i souhlasí, když v knize *Umění a jeho hodnoty: logika umělecké kritiky*⁶⁷ píše o Picassově pozdějším díle *Guernica*.

„I tato monumentální malba je velmi originální, nepředstavuje však počátek nového stylu; její originalita spočívá ve specifické kombinaci prvků a principů, které Picasso vyvinul již ve svých

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ KULKA, Tomáš. *Umění a jeho hodnoty: logika umělecké kritiky*. Praha: Argo, 2019.

předchozích dílech. Umělecká hodnota Guerniky proto nedosahuje hodnoty Avignonských slečen, předčí je však svou hodnotou estetickou.“⁶⁸

Zdá se tedy, že podle Kulky je skutečně možné, že vrcholná díla jednotlivých umělců, či směrů mohou být méně umělecky hodnotná, než jejich prvotiny. Úspěšnost vrcholných děl ať už v očích uměleckých kritiků, nebo v dějinách umění poté Kulka vysvětluje tím, že tato vrcholná díla možná mají menší uměleckou hodnotu, ale zase podstatně větší hodnotu estetickou. Toto je ovšem něco, s čím nemohu zcela souhlasit. Je přinejmenším intuitivní předpokládat, že vrcholná díla umělců budou umělecky hodnotnější, než díla z jejich raných fází tvorby, dále mi přijde nejasné, proč by se měl úspěch těchto vrcholných děl redukovat pouze na hodnotu estetickou. Estetická hodnota uměleckých děl je zajisté jeden z důvodů, proč si ceníme umění, jakožto umění. Jsou pro nás však tato vrcholná díla významná pouze kvůli svým vysokým estetickým kvalitám? Myslím si, že to tak není. Souhlasím s tím, že vrcholná díla velmi často dosahují podstatně větších estetických kvalit a tím pádem i vyšší estetické hodnoty. Vrcholná díla umělců však nebývají perfektně zvládnutá pouze po své estetické stránce. Pojmu „vrcholné dílo“ rozumím tak, že jde o maximální možné naplnění všeho, co patří ke stylu a tvorbě daného autora, přičemž estetická hodnota není, podle mého názoru, schopná toto vše obsáhnout.

Jako příklad pro vysvětlení a podporu svých tvrzení jsem si zvolila dílo rakouského malíře Gustava Klimta. Jedním z vrcholných děl Klimtovy „zlaté fáze“⁶⁹ je bezesporu obraz *Polibek*. Porovnáme-li tento obraz s ranějšími plátny Klimtovy zlaté fáze⁷⁰, je zde očividný posun – v případě *Polibku* hrají zlaté plochy stále velkou roli, ovšem nejsou už v takovém kontrastu se zbytkem obrazu, ornamentální prvky jsou propracované do větších detailů a podobně. Ráda bych se zde pozastavila právě u ornamentálních prvků v Klimtově *Polibku*. V těchto prvcích se skrývá velká míra symbolismu, který je pro Klimta obecně typický. Ovšem v případě *Polibku*, mají veškeré ornamenty symboliku nejenom z hlediska toho, co zastupují, ale také v jaké části obrazu jsou vyobrazeny – postavu muže na obraze pokrývají na výšku postavené obdélníky, které jsou vykládány uměleckou kritikou jako falické symboly, analogicky k tomuto je postava ženy přikryta vzorem koncentrických kruhů, které jsou odkazem zase na její pohlaví.⁷¹ Tímto míra symbolismu v díle zdaleka nekončí, ovšem myslím si, že tento příklad pro účely mé práce postačí. Klimtův *Polibek* je bezesporu geniální dílo, které

⁶⁸ *Ibid.*, s. 185.

⁶⁹ Období Klimtovy tvorby, kdy své obrazy bohatě zdobí výraznými zlatými prvky.

⁷⁰ Například s obrazem *Pallas Athena*, který je často spojován s úplnými začátky Klimtovy zlaté fáze.

⁷¹ GOTTHARDT, Alexxa. Klimt's Iconic "Kiss" Sparked a Sexual Revolution in Art. *Artsy* [online]. 2019. Dostupné z: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-klimts-iconic-kiss-sparked-sexual-revolution-art>

dosahuje velkých estetických kvalit. Je ovšem perfektně zvládnuté právě i z hlediska obsaženého symbolismu a jakési takto zprostředkované „komunikace“ se svým divákem. Čím déle se totiž na Klimtův obraz budeme dívat, tím více odhalíme, co do scény, kterou zobrazuje a vyjadřuje – prostě a jednoduše v obraze můžeme najít víc, než se na první pohled může zdát. Zde se pomalu dostávám k bodu, který mi přijde na Kulkově umělecké hodnotě a v konečném důsledku na jeho teorii problematický. Ani estetická a ani umělecká hodnota tak, jak jsou prezentovány v Kulkově textu nijak zvlášť nezohledňují to, co je na plátně vyobrazeno a jakým způsobem autor se zvolenou scénou pracuje. Na Klimtově díle můžeme na základě Kulkovy teorie zhodnotit jeho estetické kvality a to, jaký mělo, či nemělo přínos pro svět umění z hlediska potenciálních inovací. Ocenit genialitu Klimtova symbolismu z hlediska jeho významu a také hloubku scény, která je na plátně vyobrazena z mého pohledu podle Kulky zhodnotit nemůžeme, a to protože Kulkův hodnotový dualismus není od určitého bodu schopen zhodnotit přesah, který dílo má mimo svůj vlastní rámeček. Podívejme se nejprve na hodnotu estetickou na základě rekonstrukce Kulkova pojetí estetické hodnoty, které jsem uvedla na začátku této kapitoly. V rámci tohoto pojetí hodnotíme na uměleckých dílech míru jejich komplexity, jednoty a intenzity. K tomu, abychom dílo správně interpretovali a zařadili do správné kategorie nám pomáhají jeho zobrazivé vlastnosti, které jsou jakousi spojkou mezi tím, co vidíme na plátně před sebou a mezi reálnými objekty, které dílo prostřednictvím zobrazivých vlastností zprostředkovává. Jinými slovy nás tedy zajímá, co dílo zobrazuje, ale pouze do té míry, která je nutná k tomu, abychom posoudili jeho estetické kvality. Estetická hodnota tedy podle mého názoru není schopná pod sebe zahrnout plný význam a hloubku toho, co scéna vyjádřená obrazem obsahuje a k čemu odkazuje. Prostřednictvím estetické hodnoty jsme schopni posoudit, jak obraz vypadá a jaké v nás jeho expresivní vlastnosti vyvolávají emoce. Nemyslím si však, že estetická hodnota postihuje i to, jaké myšlenky, názory či poznatky obraz předává svému divákovi, přičemž ve vrcholných dílech umělců jsou obvykle maximalizovány nejenom estetické vlastnosti, ale také myšlenky a názory, které chtěl autor prostřednictvím svých prací divákům předat. Příkladem takových děl nám mohou být vrcholná díla mexické malířky Fridy Kahlo, jejíž obrazy jsou známé svým feministickým nábojem.⁷² Opět jde o zajisté velmi zdařilá díla, co do estetických kvalit. Obrazů od Kahlo si však podle mého názoru ceníme jako umění nejen proto, že jsou zdařilé po estetické stránce, ale pro to, čeho v nich bylo dosaženo po stránce obsahové, zvláště uvážíme-li, že spousta názorů a motivů, kterým se Kahlo

⁷² BAKEWELL, Liza. "Frida Kahlo: A Contemporary Feminist Reading." *Frontiers: A Journal of Women Studies* 13, no. 3 (1993): 165-89. doi:10.2307/3346753.

ve svých dílech věnovala je velice relevantní i v současnosti. Z těchto důvodů si myslím, že není možné vysvětlovat hodnotu vrcholných děl jednotlivých umělců, či směrů pouze hodnotou estetickou.

Nyní bych se ráda zaměřila více na hodnotu uměleckou. Kulka připouští, že umění může mít více hodnot, než pouze estetickou a uměleckou. Uvádí například hodnotu historickou, společenskou, peněžní a další. Jako relevantní pro hodnocení uměleckého díla ovšem považuje pouze zmíněné hodnoty estetickou a uměleckou.⁷³ Jako důvod pro toto rozhodnutí uvádí následující:

„Kromě toho, že se tyto příležitostné hodnoty na rozdíl od hodnoty estetické a hodnoty umělecké vyskytují pouze u některých děl, ale u jiných ne, je možné argumentovat (a mnozí filosofové umění tak činí) i tím, že nepatří k těm hodnotám, jež je nutno brát v úvahu, když dílo posuzujeme coby umění. Nejsou to ty hodnoty, kvůli kterým si uměleckých děl ceníme coby umění.“⁷⁴

Myslím si, že závěry, které vyplývají z Kulkovy citace mohu bez problému přijmout. To ovšem není důvod, proč citaci uvádím – vrátím-li se o pár řádků výše, myslím, že se mi podařilo ukázat, že Kulkova teorie poněkud opomíjí to, co je vlastně prostřednictvím zobrazení v uměleckém díle vyjádřeno, jak mistrně s danou scénou autor pracuje – jaký má vlastně dílo význam z hlediska svého obsahu. Na základě uvedené citace se zdá, že aby si něco mohlo činit nárok na to, aby to mohlo být právoplatnou součástí teorie hodnocení umění, je potřeba, aby byly splněny dva body:

1. Je potřeba, aby to bylo obsaženo v každém uměleckém díle.
2. Musí to být něco, kvůli čemu si uměleckého díla ceníme coby umění.

Vzhledem k tomu, že každé umělecké dílo něco zobrazuje a vyjadřuje, myslím si, že první podmínka je tedy splněna. Co se týče podmínky druhé, myslím si, že je zcela bez problémů možné říct, že si uměleckého díla ceníme coby umění, mimo jiné pro to, co vyjadřuje. Na základě této úvahy si tedy myslím, že uměleckou hodnotu skutečně nelze redukovat pouze na inovaci a potenciální využití této inovace pro další umělecké využití. Myslím si, že by umělecká hodnota v Kulkově pojetí měla být doplněna o minimálně jeden další bod, který by hodnotil jakým způsobem umělec pracuje se zvoleným motivem a co se mu prostřednictvím díla podařilo vyjádřit z hlediska obsahu.

⁷³ KULKA, Tomáš. *Umění a jeho hodnoty: logika umělecké kritiky*. Praha: Argo, 2019, s. 181-182.

⁷⁴ *Ibid.*, s. 182.

4.3.2. O Kulkově teorii jako takové

Jakub Stejskal mě ve své recenzi na Kulkovu knihu inspiroval k přemýšlení nad vztahem mezi Kulkovou estetickou a uměleckou hodnotou. Obě hodnoty byly v předchozích částech textu důkladně rozebírány a nemyslím si, že je nutné zde znovu připomínat, co pro Kulku tyto pojmy znamenají. Vojtěch Kolman ve své recenzi⁷⁵ na Kulkovu nejnovější knihu *Umění a jeho hodnoty: logika umělecké kritiky* píše:

„... Kulkova kniha ve svém rozlišení umělecké a estetické hodnoty vlastně pouze absolutizuje dva ohledy, které však náležejí dílu až jako celku.“⁷⁶

Provázanost Kulkovy estetické a umělecké hodnoty se zdá být o něco užší, než Kulka připouští. Obě hodnoty mají společné to, že v určitých ohledech zasahují i mimo rámec díla, které je předmětem jejich hodnocení, přičemž každá tak činí trochu jiným způsobem. V případě estetické hodnoty zabrousíme okem mimo estetické vlastnosti daného díla i do referenční třídy děl, pod kterou dané dílo spadá, abychom v jejím kontextu mohli následně posoudit míru estetických kvalit obsažených v hodnoceném díle. Až na skupinu výjimek tvořených díly, která zakládají nový umělecký směr, by tato referenční třída měla existovat už v době vzniku uměleckého díla, které chceme posuzovat. V případě hodnoty umělecké se dostáváme mimo rámec posuzovaného díla ve smyslu inovace, která v něm je obsažena a zkoumáme její potenciál pro eventuální využití, přičemž v tomto případě jsou pro nás podstatná díla nikoliv už existující, nýbrž díla, která teprve vzniknou, v jejichž kontextu bude teprve možné určit míru umělecké hodnoty, kterou dílo má. Co mají ovšem obě hodnoty společné je to, že obě směřují svou pozornost primárně na estetické kvality díla, které je posuzováno. Není to tedy prostě tak, že prostřednictvím estetické hodnoty koukáme na pomyslné časové ose trochu do minulosti, prostřednictvím umělecké hodnoty naopak trochu do budoucnosti a když se nám zdá, že jsme do obou směrů pohlédli dostatečně daleko tak, abychom dostali nějaký ucelený závěr, můžeme teprve sdělit celkovou hodnotu díla jako takového? Pokud tomu skutečně tak je, možná by Stejskalovo tvrzení přeci jenom mohlo být pravdivé, kdyby jej trochu upravil na následující znění: Hodnotový dualismus by se dal zredukovat na tvrzení, že *celková* hodnota se nám naplno vyjevuje až s časovým odstupem.

⁷⁵ KOLMAN, Vojtěch. Lze falsifikovat umělecké dílo?: Recenze knihy "Tomáš Kulka: Umění a jeho hodnoty. Logika umělecké kritiky." *Filosofický časopis*. 2020, **68**(5).

⁷⁶ *Ibid.*, s. 761.

Poslední připomínka ke Kulkově teorii, kterou bych ráda v této práci zmínila je to, že se Kulka orientuje převážně na díla výtvarná. Stejně věci si všímá Vojtěch Kolman když píše:

„Problém některých závěrů Kulkovy knihy lze podobně, a proto vlastně nevyhnutelně, spatřovat také v tom, že se orientuje jen na určitý segment uměleckých děl, totiž na díla výtvarná. Vůči nim je pak již zmíněné rozdělení na hodnotu estetickou danou samotným dílem, a hodnotu uměleckou, danou jeho percepcí v širším celku, snáze zdůvodnitelné, mj. odkazem na fenomén padělků. Pokud ale, jako u literatury či hudby, o padělků hovořit nelze, anebo i lze, ale jen ve velmi omezeném smyslu (...), padá i jeden z důvodů uváděných ve prospěch uvedeného rozdílu.“⁷⁷

V této citaci mi přijdou zvláště podnětné dva postřehy – tedy to, že Kulkův hodnotový dualismus je snáze obhajitelný právě v kontextu výtvarných uměleckých děl, a také postřeh ohledně padělků, které jsou skutečně nejčastější právě v případě výtvarného umění. Je tedy na místě se ptát, co to znamená pro Kulkovu teorii. Je Kulkova teorie hodnotového dualismu aplikovatelná i na jiná umělecká díla, než výtvarná? Je Kulkova teorie schopná držet krok i s uměním, které vzniká dnes? Co se týče první otázky, myslím si, že odpověď není jednoznačná. Dovedu si představit aplikování Kulkovy teorie v případě hudby, kde můžeme podle Kulkovy teorie postupovat víceméně obdobným způsobem, jako v případě obrazů. Problém ovšem vidím například v případě literatury. Neumím si příliš představit, jak by při posuzování umělecké hodnoty literárních děl fungovalo kritérium inovace, jako kritérium jediné. Tím rozhodně nechci říct, že v literatuře není možné přijít s nějakou inovací, která by následně byla využita v dalších dílech, dalšími autory. Problém vidím v tom, že si podle mého názoru literárních děl ceníme spíše kvůli kvalitě jejich obsahu, než kvůli inovaci, kterou potenciálně předznamenávají. Jak už jsem se snažila ukázat výše, nemyslím si ani v případě estetické hodnoty, že je způsobilá k tomu, aby pod sebe byla schopna zahrnout i obsah a význam děl z hlediska myšlenek a názorů v nich obsažených, což je něco, čehož si alespoň z mého pohledu, na literárních dílech ceníme a díky čemu je vnímáme jako umění. Co se týče druhé otázky – konečnou odpověď na ni přenechám na posouzení čtenáře. Připojím pouze pár příkladů, které mě osobně nutí o kladné odpovědi na tuto otázku trochu pochybovat. Při návštěvách galerií, kde je vystavováno současné umění se stále častěji setkávám s výstavami a uměleckými díly, kdy pro pochopení jejich obsahu a významu je nutná nějaká moje součinnost. Obvykle jde o důsledné pročtení nějaké tabulky, kde je mimo jména autora a uměleckého díla popsáno, co

⁷⁷ *Ibid.*, s. 761.

dílo ztvárňuje a jak se na něj dívat, či k němu přistupovat, aby bylo docíleno maximálního zážitku a pochopení. Dalším fenoménem, který podle mě stojí za zmínku je street art. Ještě pár let zpátky by o street artu jen stěží někdo mluvil jako o umění, přičemž dnes je možné se potkat se streetartovými umělci v galeriích po celém světě. Na street artu vnímám jako zajímavé to, že má trochu jinou povahu, než mělo dosavadní umění, se kterým jsme se mohli v galeriích setkat. Zásadní rozdíl vidím zaprvé v tom, že streetartoví umělci (z logických důvodů) preferují zůstat v anonymitě a v drtivé většině vystupují pod různými přezdívkami; za druhé v tom, že více než o estetické kvality jde těmto umělcům o předání nějaké vlastní „zprávy“ – může jít o vyjádření nesouhlasu s politickým či environmentálním problémem, upozornění na nějaký společenský fenomén a podobně. Netvrdím, že umění před street artem takto nečinilo a že reakce na společensko-politická témata přišla až se street artem. Změna, na kterou se zde snažím upozornit, je podle mě právě v upřednostnění této funkce, před funkcí estetickou. Tyto příklady mě nutí přemýšlet nad tím, zdali umění nedospělo do bodu, kdy se trochu mění jeho povaha, v tom smyslu, že estetické kvality díla ustupují do pozadí a do popředí se dostává umělcova zpráva, kterou chce prostřednictvím svého díla předat. Změnila-li se ovšem povaha umění a to, co je jeho hlavním cílem, žádá si to pravděpodobně také teorii hodnocení umění, která této změně odpovídá, anebo univerzálnější teorii, která takovou změnu předpokládá.

5. ZÁVĚR

V této práci jsem se zabývala problematikou uměleckého falza a teoretickými problémy, které z dané problematiky vyplývají. Cílem mé práce bylo na základě teoretické analýzy jednotlivých přístupů a teorií, které se danou problematikou zabývají, podat ucelený náhled na filozofické problémy spojené s uměleckými falzy a ukázat, že tyto problémy stále nejsou uspokojivě vyřešeny a tím pádem jsou pro filozofii stále relevantním tématem.

První část práce jsem věnovala vymezení základní terminologie, kde jsem pro účely své práce rozdělila umělecká falza na pouhým okem nerozlišitelné kopie a stylové napodobeniny. Dále jsem pak uvedla jeden konkrétní případ padělání z historie, neboť se na něj odvolává drtivá většina autorů, kteří byli v této práci zahrnuti a i pro mě byl v mnohých případech cenným nástrojem pro demonstraci různých problémů a myšlenek. V poslední podkapitole této části jsem poté představila teoretické problémy spojené s uměleckými falzy a nastínila nějaké otázky, které jsou následně řešeny v dalších částech práce.

Druhá část mé práce byla věnována představení formalistického, redukcionistického a historizujícího přístupu. V rámci těchto přístupů byly nastíněny teorie významných filozofů a estetiků, kteří se problematikou uměleckého falza zabývali. Vzhledem k tomu, že většina těchto autorů se zabývá převážně případy, kdy máme před sebou originální obraz a jeho pouhým okem nerozlišitelnou kopii, pokusila jsem se vždy domyslet důsledky těchto teorií i pro stylové napodobeniny, které jsou pro mou práci významným fenoménem.

Ve třetí a poslední části mé práce jsem představila hodnotový dualismus Tomáše Kulky, společně s jeho řešením uměleckého falza. Kulkův hodnotový dualismus je odpovědí na filozofické přístupy řešené v druhé části mé práce, které Kulka souhrně nazývá jako „estetický monismus“. Kulkova teorie se utkala s kritikou ze strany jak českých, tak i zahraničních filozofů a estetiků. Zajímavé postřehy a námítky některých z nich jsem rozebrala právě v této kapitole, přičemž některé z nich jsem se pokusila dále promyslet a rozpracovat, nebo je vzít jako základ pro svou vlastní kritiku. Kulka si svou teorii dokázal velmi dobře obhájit, přičemž jeho odpovědi na kritické připomínky jednotlivých autorů jsou taktéž zahrnuty v této části práce. Na závěr práce jsem se pokusila o vlastní kritiku a připomínky k bodům Kulkovy teorie, které mi přijdou problematické. Svou kritiku jsem rozdělila do dvou podkapitol, přičemž v první z nich se vyjadřuji ke Kulkovu pojetí umělecké hodnoty. Kulkovo kritérium inovace, na kterém je pro něj umělecká hodnota postavena hodnotím jako nedostačující, protože toto

kritérium není schopné obsáhnout i to, co umělecká díla vyjadřují, což je podle mě jedna z věcí, které dělají umělecké dílo uměleckým dílem a proto bych považovala za vhodné Kulkovo pojetí umělecké hodnoty rozšířit i o kritérium, které je schopné toto postihnout. V druhé podkapitole vznáším dvě připomínky ke Kulkovu hodnotovému dualismu jako k celku. V první připomínce rozpracovávám kritiku Jakuba Stejskala, který naráží na to, zdali Kulka ve své teorii skutečně přišel s hodnotovým dualismem, nebo jde-li pouze o další, o něco více propracovaný případ estetického monismu. Myslím si, že Kulkova estetická a umělecká hodnota k sobě skutečně mají blíže, než by se mohlo na první pohled zdát a že na sobě nejsou zcela nezávislé, a to z toho důvodu, že obě zkoumají to stejné, tedy estetické kvality díla, přičemž každá tak činí z jiných hledisek a trochu jiným způsobem. V rámci své druhé připomínky se zamýšlím nad tím, zdali je Kulkova teorie způsobilá k tomu, aby byla jejím prostředním hodnocena i jiná než pouze výtvarná díla. Tuto otázku doplňuji o své zamyšlení nad současným uměním, jak ho vnímám já a v konečném důsledku nad tím, jestli je Kulkův hodnotový dualismus aplikovatelný i na zmíněné současné umění.

Přestože se Kulkova teorie hodnotového dualismu potýká s otázkami řešenými v této práci nejlépe, obsahuje i slabá místa, na která jsem se snažila poukázat svou vlastní kritikou a připomínkami. Vzhledem k tomu, že i nejlepší dostupná teorie obsahuje slabá místa, která by bylo vhodné hlouběji rozpracovat a dovysvětlit, myslím si, že teoretický problém uměleckého falza je stále relevantním tématem pro filozofii a nelze jej považovat za zcela vyřešený.

6. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

BAKEWELL, Liza. "Frida Kahlo: A Contemporary Feminist Reading." *Frontiers: A Journal of Women Studies* 13, no. 3 (1993): 165-89. doi:10.2307/3346753.

BEARDSLEY, Monroe C. *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*. Cambridge University Press, 1958

DUTTON, Denis. „Artistic Crimes.“ *The British Journal of Aesthetics*, 1979 [online]. Dostupné z: http://www.denisdutton.com/artistic_crimes.htm.

DUTTON, Denis. *The Forger's art: forgery and the philosophy of art*. Berkeley: University of California Press, 1983.

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

GOODMAN, Nelson. The Artistic and Aesthetic Status of Forgeries. *Leonardo*, 1982, Vol. 15, No. 4.

GOTTHARDT, Alexxa. Klimt's Iconic "Kiss" Sparked a Sexual Revolution in Art. *Artsy* [online]. 2019. Dostupné z: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-klimts-iconic-kiss-sparked-sexual-revolution-art>

HEINRICH, Christoph. *Claude Monet: 1840-1926*. [Praha]: Slovart, 2004. Mistři světového umění. ISBN 80-7209-528-5.

KOESTLER, Arthur. *The Act of Creation*. London: Hutchinson, 1964.

KOLMAN, Vojtěch. Lze falsifikovat umělecké dílo?: Recenze knihy "Tomáš Kulka: Umění a jeho hodnoty. Logika umělecké kritiky." *Filosofický časopis*. 2020, **68**(5).

KULKA, Tomáš. *Umění a falzum: monismus a dualismus v estetice*. Vyd.1. Praha: Academia, 2004. ISBN 9788020009548.

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

KULKA, Tomáš. *O hodnotovém dualismu*. *Estetika: časopis pro estetiku a teorii umění*, 2007, č. 1-4, s. 175-200.

CHARNEY, Noah. *The art of yregrof: the minds, motives and methods of master forgers*. New York, NY: Phaidon, 2015. ISBN 9780714867458.

SAGOFF, Mark. "The Aesthetic Status of Forgeries." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 35, no. 2, 1976, pp. 169–180. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/430374.

STEJSKAL, Jakub. Hodnotový dualismus Tomáše Kulky. *Estetika*, 41.

VLNAS, Vít. Tomáš Kulka, Umění a Falzum: Monismus a dualismus v estetice. *Dějiny a současnost*, 2010 [online]. Dostupné z: <http://dejinyasoucasnost.cz/archiv/2005/2/tomas-kulka-umeni-a-falzum/>.

ZAHRÁDKA, Pavel. Umění a falzum. *Aluze*, 2/2005.