

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH

FILOZOFICKÁ FAKULTA

ÚSTAV VĚD O UMĚNÍ A KULTUŘE

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

ONTOLOGIE ESTETICKÉHO OBJEKTU A OTÁZKA HODNOTY  
UMĚLECKÉHO DÍLA, REPRODUKCE A FALZA

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

Autor práce: Šárka Riganová

Studijní obor: Estetika

Ročník: 3.

2017

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

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

České Budějovice 9. května 2017

## **Anotace**

Tato bakalářská práce se zaměřuje na otázku originálu a kopií uměleckých děl (reprodukce, padělku), konkrétně na konstituci estetického objektu a jeho hodnotu. Za tímto účelem zde srovnávám teorii autenticity uměleckých děl Nelsona Goodmana s teorií hodnotově založené identity uměleckých děl Eddyho Zemacha. Tyto dvě teorie následně konfrontuji s konceptem estetického objektu Romana Ingardena. Okrajově se věnuji i vlivu mimoestetických informací o artefaktu (originálu, reprodukce, padělku) na konstituci estetického objektu i výsledného soudu o hodnotě estetického objektu.

## **Annotation**

This bachelor thesis is focused on issues originals and copies of works of art (reproductions and forgeries), namely problems of constitution of the aesthetic object and its value. In this purpose I compare Nelson Goodman's theory of authenticity of works of art to Eddy Zamach's theory of identity of works of art. I compare these theories with Roman Ingarden's theory of aesthetic object. I am focusing too on influence of non-aesthetic's informations about artefacts (originals, reproduction, forgery) on constitution of aesthetic object and its judgment of value marginally.

## **Poděkování**

Tímto bych ráda poděkovala Mgr. Denisu Ciporanovi, Ph.D., za vedení mé práce, za poskytnuté rady, doporučení a neposledně též za trpělivost, ochotu a čas, který mně i mé bakalářské práci věnoval.

## Obsah

Úvod.....	7
Vymezení problému.....	10
Originál .....	11
Autografická a alografická díla (N. Goodman).....	11
Hodnota jako základ klasifikace (E. Zemach) .....	14
Falzum .....	15
Monismus a dualismus v estetice.....	17
Estetická hodnota .....	18
Umělecká hodnota.....	20
Falzum: problém estetický, nebo etický? .....	21
Nelson Goodman .....	22
Kendall L. Walton: Kategorie umění.....	25
Eddy Zemach .....	29
Estetický objekt.....	36
Estetický objekt (R. Ingarden).....	38
Vstupní emoce a její role.....	38
Skloubení kvalit a vznik estetického objektu.....	42
Kategoriální struktury .....	44
Struktury skloubení kvalit.....	45
Estetický objekt a jeho hodnocení.....	46
Závěr .....	49
Seznam použité literatury .....	56

## Úvod

Výchozí otázkou této bakalářské práce je: Existuje možnost vytvoření estetického objektu stejné hodnoty při recepci uměleckého díla a jeho kopií (reprodukce, falza)? V první kapitole této práce se věnuji samotnému vymezení problému a dotýkám se jeho rozprostřenosti napříč různými oblastmi zájmu estetiky – od definice umění, přes otázku důležitosti autenticity uměleckých děl a vlastní určení identity díla až po axiologii uměleckých děl. Poukazuji zde předně na provázanost hodnocení děl, a vnímání kopií originálu, které přímo reflektuje převládající definici umění v daném historickém období.

Následně přecházím k vymezení pojmů *originál* a *falzum*: v první části, věnované originálu nejdříve nabízím běžné chápání tohoto pojmu: Originál je původní věc, původním vyhotovením, původním výtvarným dílem, či literárním dílem napsaném v původním jazyce. S tímto vymezením do značné míry souzní i chápání originálu u Nelsona Goodmana, který dělí umělecká díla na autografická a alografická. Goodmanovo vymezení uměleckých děl poté konfrontuji s teorií Eddyho Zemacha, která je v rozporu s Goodmanovou definicí originálu u autografických děl. Eddy Zemach se k problematice originálu staví z pozice antiesenciální estetiky a prosazuje nový pohled na určení identity uměleckých děl, který jej nakonec vede k uznání kopií originálu za jeho legitimní instance. Identifikace E. Zemacha založená na hodnotových kritériích jej vede k oddělení identity hmotného nosiče od vlastního uměleckého díla. Tento model identity následně upravuje i vnímání kopií děl.

Dále se věnuji pojmu falza: jeho základnímu rozdělení na padělek a stylovou imitaci. Kromě základního rozdělení zde zmiňuji i možné vlivy vedoucí k odsouzení falz, z nichž zde nejvýrazněji začíná vystupovat obchod s uměním a s tím do jisté míry související etický pohled na falza. Mimo tyto dva hlavní aspekty působící na naše hodnocení nejen falz, ale v důsledku i kopií děl obecně, zde začínají krystalizovat ještě dvě otázky, kterým se v dalších kapitolách a také v závěru své práce věnuji: Lze redukovat hodnotu uměleckých děl pouze na jejich hodnotu estetickou? Jakou roli mají vnější a vnitřní vlivy spojené se subjektem v průběhu hodnocení a na výsledný soud o hodnotě díla?

S první otázkou úzce souvisí i další oddíl mé práce věnující se monismu a dualismu v estetice (hodnotě estetické a hodnotě umělecké). V této kapitole se předně

opírám o myšlenku estetického dualismu Tomáše Kulky, kterou uvádí ve své knize *Umění a falzum*.<sup>1</sup> Z této knihy zde čerpám vymezení monistického a dualistického přístupu v estetickém hodnocení, stejně jako vymezení hodnoty umělecké; definice hodnoty estetické náleží Janu Mukařovskému.<sup>2</sup> Ke zvolení definice estetické hodnoty J. Mukařovského mne vedlo dvojí: (1) Sám Kulka estetickou hodnotu nedefinuje, pouze udává, že s tímto pojmem bude pracovat v jeho tradičním smyslu,<sup>3</sup> (2) vymezení pojmu estetické hodnoty, kterou poskytuje J. Mukařovský, v sobě zahrnuje přístup vlivu kultury, jistou dobovou podmíněnost estetické hodnoty a dynamiku, s níž je modifikována na základě různých sociálně-kulturních změn.

Od monistického a dualistického hodnocení uměleckých děl, z něhož vyplývá nový náhled na jejich hodnocení se pozastavuji u etických otázek souvisejících s padělký a u jejich vlivu na hodnocení padělků. Etický rozměr zde do jisté míry vysvětluje i odsouzení padělků, přestože bychom jim v duchu estetického monismu mohli přisoudit stejnou estetickou hodnotu.

Tímto bodem též končí „úvodní“ část mé práce, v níž se snažím představit dva přístupy k originálu (N. Goodman, E. Zemach), základní rozdělení falza a neposledně dva možné přístupy k hodnocení děl (monismus a dualismus – T. Kulka). V jádru své práce se snažím představit dvě teorie týkající se padělku (teorie N. Goodmana) potažmo kopií obecně (E. Zemach), vedle nich je představen i přístup k hodnocení K. L. Waltona, který zde konfrontuji předně s fyzikalistickou teorií N. Goodmana. Ke konci hlavního oddílu práce představuji model estetického prožitku a estetického objektu R. Ingardena, který následně využívám v závěru své práce.

Závěr, jak již bylo naznačeno, je věnován konfrontaci modelu konstituce estetického objektu R. Ingardena s teorií N. Goodmana a E. Zemacha. Vracím se zde k argumentům, na nichž je vystavena estetická odlišnost padělku a originálu u N. Goodmana, které se snažím postupně ověřit skrze model estetického objektu R. Ingardena a skrze jejich aplikaci na odlišné situace setkání s padělkem a originálem.

---

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

<sup>2</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Cestami poetiky a estetiky*. 1. Praha: Československý spisovatel, 1971. ISBN 22-106-71.

<sup>3</sup> KULKA, Tomáš. *Umění a falzum: Monismus a dualismus v estetice*. 1. Praha: Academia, 2004. str.9.



Ukazuje se, že závěry, k nimž N. Goodman dochází a které jsou postavené na fyzikálních rozdílech artefaktů, u nichž víme, že jeden je originálem a druhý padělkem, jsou plně aplikovatelné pouze na případ setkání, s nímž sám N. Goodman pracuje, nikoliv však v dalších možných situacích, které v závěru uvádím (vědomí o setkání s falzem a originálem bez specifikace, který z artefaktů je originálem; setkání s falzem o němž je nám tvrzeno, že jde o originál; apod.).

Podobně pracuji i s novým pohledem na klasifikaci uměleckých děl založené na hodnotových kritériích, kterou předkládá ve svém článku E. Zemach.<sup>4</sup> Ukazuje se, že jeho pojetí kopií jako legitimních instancí uměleckého díla, funguje jak v modelu konstituce estetického objektu R. Ingardena, tak v dualistickém hodnocení, které předkládá T. Kulka. Přesto se zde objevuje překážka v podobě předsudků zakořeněných v našem kulturním zázemí: umělecké dílo spojované s jedinečností exempláře, tržní hodnota uměleckého díla a etický rozměr vztahující se předně k padělkům. Tyto tři faktory nám nevědomě brání v novém pohledu na kopie obecně a ovlivňují tak i naše soudy o jejich hodnotě.

---

<sup>4</sup> ZEMACH, Eddy. Neexistuje identifikace bez hodnocení. In: KULKA, Tomáš, Denis CIPORANOV a (EDS.). *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20.století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 219-236. ISBN 978-80-87378-46-5.

## Vymezení problému

Úvahy spojené s problematikou vzniku estetického objektu při recepci uměleckého díla, či jeho dokonalých kopiích (reprodukce, padělek), proces jeho konstituce, a to jakým způsobem se podílí aspekty myšlení, zkušenosti a znalosti mimoestetických informací o recipovaném artefaktu nejen na samotném procesu tvorby estetického objektu a průběhu estetické situace, ale předně na rozdílnosti hodnocení originálu oproti předpokládanému falzu či reprodukci, mě postupně zavedly k formulaci otázky, která bude tvořit východisko této práce:

„Je možné, v případě recepce originálu a jeho dokonalého falza, vytvořit estetický objekt stejné hodnoty?“

Ačkoliv můj hlavní zájem se přímo netýká definice umění, problém kopie (potažmo falza) a její (jeho) hodnoty se s ním do značné míry kříží, poněvadž jednotlivé definiční přístupy s sebou přinášejí i odlišné ontologické důsledky, co se týče identity originálního díla (a jeho instancí) či případně jeho kopií (falz). To, jakým způsobem se snažíme definovat umění a podstatu jeho hodnoty, má přímý dopad i na to, jakým způsobem definujeme a vnímáme padělky i reprodukce originálu. Pokud jsem například zastánkyní formalistické (případně funkcionalistické) definice umění, lze říci, že problém padělku originálu z estetického hlediska neexistuje. Pokud estetická hodnota primárně závisí pouze na formálních aspektech daného artefaktu a padělek či reprodukce tyto formální prvky zachovává, nutně musím dojít k závěru, že jak reprodukce, tak padělek mají stejnou estetickou hodnotu jako samotný originál.

Naproti tomu, pokud jsem příznivcem teorií, které se zakládají předně na historických souvislostech pojících se se vznikem artefaktu uměleckého díla (např. Taine), které spojují estetickou hodnotu přímo nejen s historickým momentem vzniku daného artefaktu, ale i se soukromou historií autora, bez níž nelze plně posoudit dané dílo, bylo by nepředstavitelné přiznat srovnatelnou, ne-li dokonce stejnou estetickou hodnotu reprodukci, či dokonce padělku originálního díla. Důvod je jednoduchý, estetický historismus klade zásadní důraz na autentičnost a historický moment vzniku díla, které tvoří podmínky identity jeho estetické hodnoty, které může splnit pouze samotný originál.

S takto přiřčenou hodnotou originálu jde ruku v ruce i odsouzení nejen falza, ale i reprodukce originálu, které nutné historické podmínky a autorství originálního artefaktu uměleckého díla nemohou nikdy naplnit.

Otázku definice umění zde zmiňuji ze dvou důvodů: (1) za účelem upozornění na rozprostřenost problematiky falza a její spřízněnost s mnoha dalšími otázkami, které jsou v rámci estetického diskurzu aktuální, (2) protože převažující a běžně přijímaná definice v daném historickém období také výrazně ovlivňuje to, jakým způsobem přistupujeme k dalším otázkám týkajícím se nejen samotných uměleckých děl, ale též otázkám zdánlivě okrajovým, jakou je právě otázka hodnoty kopie uměleckých děl.

K prvnímu bodu je nutno podotknout, že problematika kopií (potažmo falz) není pouze záležitostí kritické a kurátorské praxe, nýbrž zasahuje značnou měrou i do samotné teorie estetiky. Problematika originálu identických děl totiž stojí na pomezí několika oblastí zájmu estetiky – již zmíněné definice umění, autenticity a míry její důležitosti v souvislosti s určením uměleckého díla a neposledně též s axiologií uměleckých děl.

## **Originál**

Význam pojmu originál se zdá být jasný: jde o původní věc, původní vyhotovení, původní výtvarné dílo, literární dílo v původním jazyce. Z této definice vyplývá především toto – klíčový důraz je u originálů kladen do historického momentu vzniku, který jde ruku v ruce s důrazem na původní artefakt. Ale není tomu tak u všech druhů umění, jak ostatně vyplývá i z výše uvedeného vymezení pojmu (viz. původní výtvarné dílo oproti literárnímu dílu v původním jazyce) a jak dokládá N. Goodman ve svém rozlišení děl autografických a alografických; naprosto odlišný přístup poté zaujímá k originálu výtvarných děl E. Zemach, který uznává kopie děl za jejich legitimní instance.

### **Autografická a alografická díla (N. Goodman)**

Dle N. Goodmana se pojem autenticity a jejího vymezení odlišuje u jednotlivých druhů umění a rozděluje je tak do dvou základních skupin (z hlediska autenticity) – alografická a autografická umění. Díla autografická oproti alografickým autor definuje skrze míru důležitosti rozlišení mezi originálem a kopií (tedy i možnosti padělků). Pokud ani tu nejdokonaleji provedenou kopii nelze považovat za legitimní dílo, spadá toto dílo do kategorie autografických děl. Do této kategorie zahrnuje N. Goodman (mimo jiné)

sochy, obrazy a grafické listy. Možnost kopie, či padělku – nikoliv tedy další legitimní instance – u autografických děl vysvětluje tak, že neexistuje možnost určení konstitutivních vlastností těchto děl, jelikož každá formální vlastnost (tah štětcem, rýha po dlátě apod.) může být u daného díla konstitutivní. Díky této nerozlišitelnosti je nutné brát veškeré vlastnosti díla jako konstitutivní a podle N. Goodmana je tak nemožné vytvořit další legitimní instanci díla, nýbrž vždy pouze kopie, či padělky. Prokázání autenticity u autografických děl je potom přímo závislé pouze na základě určení historického vzniku díla a prokázání jeho autorství.<sup>5</sup>

U obrazů či soch toto pojetí víceméně koresponduje s běžným uvažováním o originálu, tedy originálem je artefakt: (1) který je prokazatelně vytvořený přímo umělcem (případně žákem umělce, který byl tímto pověřen v rámci jeho dílny), který je pod dílem podepsán, a artefakt, který (2) prokazatelně vznikl v daném historickém momentu. Tyto podmínky zpravidla v případě obrazů a soch splňuje pouze jediný exemplář.

Jinak je tomu však u kovolitectví a grafiky. Existence grafické desky (stejně tak jako existence formy pro odlévání) umožňuje vytvořit množství tisků (či odlitků), přičemž každá z těchto realizací je považována za originál, a to i přes existenci drobných i větších rozdílů mezi nimi. Podmínkou pro jejich autenticitu jsou zde opět výše uvedené podmínky, které se však více než na výsledná díla (tisky, odlitky) vztahují na jejich „předlohy“ (grafické desky, formy). Samotná díla musí pouze splnit podmínku vzniku z této předlohy, tedy tisk musí být vytištěn z původní desky a socha musí být odlita z původní formy. Přičemž artefakty vzniklé otiskem (či odlitím) z jiné desky (či formy), nežli z té původní, jsou považovány za kopii (padělek), nikoliv za další instanci díla. Nelze tedy tvrdit, že u autografických umění existuje vždy originál pouze v jediném exempláři, zároveň však je identita těchto originálů spjata vždy přímo s rukou autora a s historickým momentem vzniku díla. Díky tomu je v případě těchto druhů umění adekvátní hovořit o možnosti padělků v případě jejich nepůvodních instancí.<sup>6</sup>

Alografická díla dle N. Goodmana naproti tomu padělat nelze. Jejich konstitutivní vlastnosti jsou přesně dané v jejich notaci, tedy v přesném znakovém záznamu, který určuje jejich identitu. Do této skupiny řadí N. Goodman například hudební skladby

---

<sup>5</sup> GOODMAN, Nelson. *Jazyky umění: Nástin teorie symbolů*. 1. Praha: Academia, 2007. str.95-98.

<sup>6</sup> tamtéž. str.97.

či literární díla. Nepadělatelnost alografických děl tkví v tom, že každá věrná kopie, ať už díla literárního nebo hudební skladby, musí vždy zachovat veškeré znaky, které dílo tvoří v jejich správném pořadí. Například v literatuře to znamená zachovat skladbu vět, umístění interpunkčních znamének atd.–všechny instance díla musí splňovat totožnost záznamu. Další vlastnosti díla, jako jsou například velikost a font písma, druh papíru, barva inkoustu a podobně, lze nazvat jako vlastnosti kontingentní a jako takové jsou v otázce autenticity literárních děl irelevantní. Díky možnosti identifikovat a posléze reprodukovat konstitutivní vlastnosti díla, je tedy možné uznat každou jeho kopii za legitimní instanci původního díla.<sup>7</sup>

Výše řečené však platí zcela a pouze na kopie literárních děl, které jsou provedené v jazyce, v němž bylo napsáno i původní dílo, nikoliv na jeho překlady do dalších jazyků. Překladem se mění původní notační záznam, mění se dílo jakožto znak. Identita jazyka a jeho syntaxe jsou pro uznání kopie literárního díla, jakožto jeho legitimní instance, nutnými podmínkami, které překlad do jiného jazyka (tj. převedení jednoho znakového/notačního systému na jiný) nemůže nikdy splnit. Převod literárního díla do jiného jazyka tak není možné považovat za dílo identické s originálem, nýbrž za dílo nové.<sup>8</sup>

Přístup N. Goodmana k problematice autenticity autografických umění se do značné míry pojí s úlohou materiálu děl, tedy s jejich hmotným nosičem. U autografických uměních lze považovat za originál pouze omezené množství exemplářů (u obrazů a soch jde o jediný exemplář, u grafiky a soch odlévaných o určitý počet exemplářů). Ve všech případech je však nutné zachování přímého vztahu k autorovi a k historickému momentu vzniku díla. U děl alografických je poté jeho materiální přístup mnohem volnější, identita díla je nesena skrze jeho notační záznam, který není vázaný na konkrétní hmotný nosič, a v případě přesného zachování záznamu, je možné veškeré artefakty, bez ohledu na jejich dobu vzniku a jejich další vlastnosti, považovat za díla autentická.

Jak se ukáže v následující kapitole, pojetí autenticity N. Goodmana není jediným možným řešením problému. Rozdílně se k němu staví např. Eddy Zemach, který určení identity díla zakládá nikoliv na identitě fyzických artefaktů, či momentu jejich vzniku,

---

<sup>7</sup> GOODMAN, Nelson. *Jazyky umění: Nástin teorie symbolů*. 1. Praha: Academia, 2007. str.95-98.

<sup>8</sup> tamtéž. str.164.

ale na základě hodnotících kritérií, které jsou určující při klasifikaci nejen uměleckých děl, ale objektů obecně.

### **Hodnota jako základ klasifikace (E. Zemach)**

Eddy Zemach přistupuje k autenticitě děl z funkcionálního hlediska. Identitu díla tak zakládá předně na jeho hodnotě, přičemž hodnotící kritéria staví na primární místo v samotné klasifikaci, a to jak uměleckých děl, tak objektů obecně.<sup>9</sup>

E. Zemach uchopuje problém určení identity díla v zásadě opačně, než jak k němu přistupoval N. Goodman, který se soustředil primárně na posuzovaný artefakt. E. Zemach naopak přichází s pohledem z opačného pólu, tedy postupuje od subjektu, který daný artefakt posuzuje a rozhoduje o jeho statutu. Proces klasifikace začíná posuzováním míry využitelnosti objektu vůči potřebám člověka, který se k objektu vztahuje. Tím se zbavuje mýtu ryze objektivní klasifikace světa a zároveň se i vymezuje vůči esencialismu. Rozhodující úlohu nejen, že převádí na subjekt, nýbrž i na jeho funkcionální podstatu, s níž se subjekt obrací ke světu a ovlivňuje jej při jeho vnímání.

V rámci umění poté tento druh funkcionální klasifikace zpochybňuje jak běžný pohled na dílo – originál, tak i výše popsaný přístup N. Goodmana. Běžně je dílo vnímáno jako jeden artefakt, umělecké dílo je sloučeno s materiálem, který je jeho nositelem. Zemachův přístup ale v důsledku vede k oddělení těchto dvou složek díky uplatňování odlišných kritérií, která jsou uplatňována pro jejich identifikaci. E. Zemach tvrdí, že umělecké dílo je klasifikováno na základě svých esteticky hodnototvorných formálních kvalit, zatímco materiál, který je nositelem tohoto díla, je klasifikován z hlediska vlastností chemicko-fyzikálních. Odlišnost těchto kritérií poté vede Zemacha k závěru, že umělecké dílo je tvořeno ze dvou existenčně na sobě nezávislých objektech, které se pouze po určitou dobu dočasně překrývají.

Tento závěr je rozhodující i pro problém autenticity. Oddělení hmotného nosiče díla od díla samotného a situování identity díla do jeho formálních esteticky hodnotných vlastností vede k tomu, že za splnění podmínky zachování těchto vlastností je jakékoliv další provedení díla dílem stejně autentickým jako dílo původní. Tedy jakákoliv kopie, zachovávající výše zmíněné aspekty je stejně autentická jako originál, který napodobuje

---

<sup>9</sup> Teorii Eddyho Zemacha se věnuji podrobněji níže, z toho důvodu zde uvedu jen stručný souhrn přímo se týkající problematiky autenticity děl.

– je jeho zmnoženou existencí. Zemach se tak plně odpoutává od tradičního důrazu na historický moment vzniku a dotek autora v otázce originálu děl (historický aspekt je u něj důležitý pouze při recepci díla, nikoliv při jeho klasifikaci).

## **Falzum**

V rámci umělecké praxe je za falzum označován artefakt, který záměrně imituje styl umělce, či přímo kopíruje již existující díla vysoké hodnoty za účelem oklamání odborné veřejnosti a následně ekonomického obohacení padělatele. Z tohoto popisu by se mohlo zdát, že jde více o problém filozoficky praktický, týkající se především umělecké kritiky, etiky či práva, než problém estetický. Tento dojem navíc umocňuje i fakt, že i přesto, že kopie provází umění již od dávných časů (např. římské umění bylo založeno na kopiích umění řeckého, v období renesance byl skrze kopie na grafických listech zajišťován kulturní přenos mezi uměním italským a zaalpským), teoretický zájem je jim věnován teprve od vzniku samotného pojmu falza, který se objevuje až od vzniku obchodu s uměním. Tento zájem byl mimoto přibližně do poloviny 20. století spíše okrajový a vykazoval problematiku falza zpět do kompetence znalců umění, jejichž posláním mělo být oddělit falza od uměleckých děl. Tento jev je zajímavý předně díky rozporuplným závěrům, k nimž vedl. Z hlediska teorie, v níž převládal vliv estetického formalismu, nebyl mezi originálem uměleckého díla a jeho padělkem (tedy vizuálně nerozeznatelnou kopií) estetický rozdíl. Hodnota uměleckého díla byla přitom přímo spojována s hodnotou estetickou, přičemž tato měla být nesena předně formou díla. Pokud vznikl artefakt, který naprosto splňoval formální aspekty originálního díla, z hlediska této teorie mu byla přiznána i srovnatelná estetická hodnota. Zároveň však byl takový artefakt (padělek) v praxi označován za nehodnotný.

Původ tohoto rozporu neleží pouze v problematice definice umění, která prošla mnoha modifikacemi, nýbrž se dotýká i dalších témat. Kromě autenticity a role autora, též ontologie díla samého a neposledně též estetické axiologie. Veškeré tyto otázky jsou součástí nejen diskurzu estetiky, nýbrž i kulturního paradigmatu doby (poznatky, které jsou spíše tradiční, nežli aktuální), do něhož člověk vrůstá. Mimo tato témata, spadající ryze do pole estetiky, zde však působí další, neméně důležitý vliv, který je též součástí dobového paradigmatu a ovlivňuje nevědomě náš pohled na umění obecně. Tímto vlivem není nic jiného než obchod s uměním, který jde ruku v ruce s představou jedinečnosti originálu a přetrvávajícího pojetí génia. Tento faktor je zásadní a jde ruku v ruce

s vymezením jediného hodnotného exempláře – originálu – v rámci výtvarných umění. Originál malby je z ekonomického hlediska viděn jako výhodná investice, jehož hodnota je měřitelná skrze měnu, tato hodnota je zvyšována mimo jiné právě díky jedinečnosti, která je artefaktu přisuzována. Z toho plyne i původ výše uvedeného rozporu, alespoň co se pohledu na umění jako obchod týče. Kopie, ačkoliv splňuje veškeré formální prvky originálu a může jí tak být přiznána srovnatelná estetická hodnota, nesplňuje jedinečnost exempláře, která je podmínkou výhodné investice, jaká je od umění očekávána. Naopak, tuto jedinečnost přímo ohrožuje. Tím, že bychom například přijali tvrzení Eddyho Zemacha ohledně kopií jako legitimních instancí uměleckých děl, by se ohrozil celý institut obchodu s uměním. K těmto okolním vlivům jejich možného významu v hodnocení uměleckých děl a jejich reprodukcím se vrátím v samotném závěru této práce.

Předtím, než se budu zabývat otázkou hodnocení falza, musím vymežit samotný tento pojem. Pojem falza označuje dvě skupiny objektů; na jedné straně stojí věrné kopie již existujících uměleckých děl – padělky, na straně druhé potom stojí stylové imitace, které nenapodobují již existující umělecká díla, nýbrž si přivlastňují techniky a styl umělce za účelem vytvoření nových děl, která jsou falešně signována jménem umělce, od něhož byl jeho rukopis převzat.

Častějším případem jsou padělky konkrétních děl, kterými se budu zde předně zabývat, nikoliv však z důvodu četnosti jejich výskytu. Hlavním důvodem je již výše nastolená otázka, pokud existují dva (na základě smyslového vnímání) totožné artefakty, z nichž jeden je originál a druhý je jeho nepřiznanou kopií (padělkem), je adekvátní je hodnotit rozdílně z hlediska jejich estetické hodnoty? A pokud se rozhodneme (na základě toho, že padělek zachová veškeré formální prvky, které jsou zásadní pro estetickou hodnotu originálního díla) přisoudit i tomuto padělkem stejnou estetickou hodnotu, proč stále přetrvává v rámci umělecké kritiky odsouzení takto vzniknuvšího artefaktu? Neměla by pak stejná averze provádět i reprodukce uměleckých děl?

Jaký rozdíl tedy vede k našemu intuitivnímu pohledu, že reprodukce je hodna jistého uznání, a dokonce má své místo i v galerijních prostorech, ale padělek je hoden pouze odsouzení? Pokud estetická kvalita daného uměleckého díla závisí na jeho formálních kvalitách a tyto kvality budou zachovány v reprodukci (není debat, že dobrá reprodukce musí být nositelem těchto kvalit), pak je tato reprodukce hodnocena jako kvalitní, poněvadž zprostředkovává estetickou hodnotu daného díla.



Naproti tomu padělek, u něhož je nutné předpokládat stejnou míru zachování kvalit díla (v opačném případě by šlo o padělek, který by nedostal svému určení – tedy pokud ne dokonale, tak alespoň věrohodně napodobit dílo) a tudíž musí nutně (podobně jako reprodukce) zprostředkovávat estetickou hodnotu díla, je hodnocen jako zdařilý, ovšem žádného dalšího pozitivního soudu se již nedočká.

Na základě tohoto jednoduchého srovnání, můžeme dojít ke dvěma závěrům: (1) Hodnota uměleckých děl (a nejen těchto) nemůže být redukována pouze na hodnotu estetickou; (2) v rámci souzení uměleckých děl (a nejen těchto) hrají svou roli i vnější a vnitřní vlivy spojené s hodnotícím subjektem, které nejsou (nebo jsou jen částečně) tímto subjektem uvědomované.

Prvnímu bodu se budu věnovat v následující části práce, která bude zaměřena předně na otázku hodnocení uměleckých děl a problém monismu a dualismu v estetice. K tomuto účelu budu čerpat předně z knihy *Umění a falzum od Tomáše Kulky*.

K druhému bodu se vyjádřím v části věnující se vymezení východisek hodnocení falza; tedy konfliktu mezi hodnocením na bázi estetické, umělecké, etické a právní.

## **Monismus a dualismus v estetice**

Rozšířeným, běžně přijímaným a uplatňovaným principem je ztotožnění hodnoty uměleckého díla s jeho hodnotou estetickou. Princip jediného hlediska (estetické hodnoty) má dlouhou tradici a vyskytuje se v různých podobách téměř ve všech teoriích. Tomáš Kulka tento přístup nazývá estetickým monismem a podrobuje jej kritice založené na mnoha příkladech uměleckých děl, kterým by pod prizmatem hodnocení estetického monismu musela být udělena nižší hodnota, než které se ve skutečnosti těší.<sup>10</sup>

Hlavní důkaz nedostatečnosti monistického přístupu Kulka vidí v rozporných závěrech z kritické praxe, kde mnohá umělecká díla, která jsou vysoce oceňována, jsou zároveň kritizována z hlediska estetických nedostatků. Za účelem nalezení konceptu, který by lépe vyhovoval praxi a usnadnil by řešení paradoxu nízké estetické kvality

---

<sup>10</sup> KULKA, Tomáš. *Umění a falzum: Monismus a dualismus v estetice*. 1. Praha: Academia, 2004. ISBN 80-200-0954-X.

u vysoce ceněných děl, přichází s dualistickou teorií hodnoty založenou na hodnotách dvou – estetické a umělecké.

### **Estetická hodnota**

Estetickou hodnotu Tomáš Kulka přímo nespecifikuje, pouze udává, že bude pracovat s tímto pojmem v tradičním slova smyslu. Estetická hodnota označuje kategorii hodnot, postupem času a vývojem estetiky vytlačil zavádějící a nepřesný pojem krásy z jeho výsostného postavení a začlenil jej spolu s dalšími pojmy (vznešeno, ošklivost atd.) pod sebe.

Obecně lze hodnotu vymezit jako míru schopnosti daného objektu uspokojit potřebu subjektu, kterou na daný objekt uplatňuje. V případě hodnoty estetické jde tedy o míru schopnosti daného předmětu uspokojit estetické potřeby subjektu. Hodnota se přitom ustanovuje v průběhu recepce estetického objektu (hodnota relační), případně v její responzivní fázi (konceptuální). Dospění k určení hodnoty objektu (uvědomění a vyřčení soudu o estetické hodnotě) tedy předchází dovršená konstituce estetického objektu, jejímž výsledkem je přiřčení hodnoty recipovanému předmětu.

Poslední výrok by mohl svádět (a také se to v běžné praxi děje) k závěru, že estetická hodnota náleží objektu, že je jeho neměnnou vlastností, která je plně založena pouze na formálních vlastnostech díla a kterou recipient pouze objevuje. Tento závěr by však nijak nevysvětloval rozdílnost v jednotlivých soudech o hodnotě děl. Pokud by estetická hodnota byla danou a neměnnou vlastností děl, nebyl by důvod k jakékoliv diskuzi o uměleckých dílech, která je nedílnou součástí kritické praxe (ačkoliv v této přistupuje i zohlednění níže popsané umělecké hodnoty). Samozřejmě můžeme argumentovat tím, že rozdílné soudy o hodnotě pramení pouze z rozdílných znalostí a zkušeností s uměním na straně recipienta, tím bychom však popřeli své vlastní tvrzení o hodnotě jakožto reální vlastnosti objektu. Za předpokladu, že by byla hodnota opravdu neměnnou vlastností děl, která je založena na formálních kvalitách díla, musel by každý recipient, nezávisle na svých zkušenostech či historické době, oceňovat a posuzovat dílo stejně.

Objevuje se nám zde tedy nutnost zohlednit i roli recipienta jako činitele estetické situace a autora konstruktu estetického objektu, který je podkladem pro výsledné vyřčení soudu o hodnotě díla. Z role pasivního „objevitele“ se tak subjekt převrací do role aktivního „tvůrce.“ Umělecké dílo a jeho kvality hrají roli „spouštěče“ a podkladu na

základě kterého je vystaven estetický objekt, jehož tvůrcem je recipient, přičemž teprve tento konstrukt je cílem hodnocení. Přesto však nelze říci, že by estetická hodnota byla ryze subjektivní a závisela by pouze na individuálním volním výkonu recipienta, v takovém případě by neexistovala žádná obecně přijímaná shoda o hodnotě. Dospěli bychom k situaci, kdy by estetická hodnota přestala existovat a roztržila by se do množství individuálních soudů o hodnotě, které by měly stejnou platnost. Existují však důvody, proč nejsme ochotni tento závěr přijmout – právě existence intersubjektivní shody o hodnotě, vědomí jistého nadřazeného regulativního principu individuálních soudů o hodnotě.

Estetická hodnota tedy není ani ryze objektivní (neměnnou vlastností objektu) ani ryze subjektivní (nezávisí pouze na individuálním hodnocení jednotlivce). Interakce mezi subjektem a objektem je základem, ale na straně subjektu je nutné přihlídnout ještě k dalšímu prvku, který Jan Mukařovský označuje pojmem „kolektivní vědomí.“ Definice hodnoty J. Mukařovského zní následovně: „*Hodnota je vztah mezi subjektem a objektem, regulovaný kolektivním povědomím*“<sup>11</sup> K začlenění kolektivního vědomí do definice hodnoty dospívá ze dvou důvodů: (1) pocíťovaná závaznost ze strany subjektu při oceňování nových i známých děl; (2) existence mnohých nálezů artefaktů, jejichž funkce „působit esteticky“ musela být objasňována na základě historických faktů. Kolektivní vědomí pro něj představuje socio-kulturní, historicky podmíněný a dynamický prostor, v němž jsou obsaženy hodnoty, jakožto regulativní principy, které jedinci zohledňují v procesu svého hodnocení. V kolektivním vědomí je obsažena nejen hodnota estetická, nýbrž i další hodnoty (např. morální), které jsou mezi sebou provázány a vzájemně se ovlivňují. Nejde přitom o hodnoty konkrétní, tedy o stanovené hodnoty konkrétních objektů (či činů), nýbrž spíše o historicky podmíněný konstrukt obecných hodnot, které jsou samy regulovány souborem pravidel (norem) hodnocení, které jsou platné pro celé skupiny výtvorů. U těchto norem je poté jedincem pocíťována různá míra závaznosti k jejich splnění. Některé jsou natolik závazné, že mohou svádět až k pocitu nepodmíněnosti (normovanost mravních hodnot a pocit nutnosti tyto hodnoty naplnit), jiné jsou volnější a vyvolávají dojem naprosté volnosti (normovanost hodnot estetických, jejichž „nezávaznost“ vede k dojmu naprosté subjektivity a svobody hodnocení).

Dochází zde tedy k rozlišení mezi estetickou hodnotou, jako relativně trvalým, historicky a kulturně podmíněným nadindividuálním konstruktem, který je obsažen

---

<sup>11</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Cestami poetiky a estetiky*. 1. Praha: Československý spisovatel, 1971. str.16.

v kolektivním vědomí a hodnotícím soudem, který je konkrétní aplikací výše zmíněné hodnoty a s ní související normy. Při konstituci estetického objektu tak subjekt nepřihlíží pouze ke kvalitám díla, které recipuje a na základě nichž si vytváří mentální obraz estetického objektu, nýbrž si podvědomě udržuje i estetickou hodnotu, která je platná v jeho společnosti, a vůči níž svůj aktuální soud o hodnotě vztahuje. Hodnotící soud je tedy primárně subjektivním, je v moci hodnotícího, ale zároveň v sobě obsahuje i aspekt objektivity, který je obsažen v „odpovědnosti,“ kterou subjekt pociťuje ke kolektivem sdílené hodnotě. Podobně hodnota je primárně objektivní, díky tomu, že její existence je ukotvena v kolektivním vědomí a vůle jednotlivce ji nemůže změnit, ale zároveň má i subjektivní aspekt, který je ukryt v individuálních aplikacích (a z nich plynoucích drobných změn) hodnoty v konkrétních situacích hodnocení.<sup>12</sup>

### **Umělecká hodnota**

Uměleckou hodnotu Tomáš Kulka definuje skrze dvě podmínky, na základě, nichž je dílu udělena míra umělecké hodnoty:

1. „Obecný význam inovace exemplifikované dílem pro „svět umění“ a
2. potenciál této inovace pro její další esteticko-umělecké využití.“<sup>13</sup>

Tomáš Kulka zároveň upozorňuje na fakt, že umělecká hodnota, může být určena, ve většině případů, pouze retrospektivně (ačkoli poukazuje na fakt možné prognózy vysoce senzitivních kritiků, kteří mohou odhadnout potenciální dopad nového díla na svět umění již v době jeho vzniku). Znamená to, že umělecká hodnota, je neoddělitelně spojena s vědomím historického momentu vzniku daného díla.

T. Kulka na základě duální hodnoty uměleckých děl, tedy na součinnosti hodnoty estetické a umělecké ustanovuje, že filozofický problém falza (potažmo samotného padělků) neexistuje, jde pouze o pseudoprobém, který vznikl na základě převládajícího vlivu estetického monismu. Dle Kulky právě zavedením umělecké hodnoty, která se neoddělitelně pojí s artefaktem originálu uměleckého díla, je smetena jakákoliv pochybnost o falzu (ale i reprodukci) uměleckých děl, která dle něj sice zprostředkovávají estetickou hodnotu původního díla, nemohou však zprostředkovat hodnotu uměleckou.

---

<sup>12</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Cestami poetiky a estetiky*. 1. Praha: Československý spisovatel, 1971.str.12-16

<sup>13</sup> KULKA, Tomáš. *Umění a falzum: Monismus a dualismus v estetice*. 1. Praha: Academia, 2004.str. 99-100

Tímto způsobem řeší filozofický „pseudoproblém“ falza, ale dle mého, jak se pokusím ukázat níže, ne zcela.

Zavedení umělecké hodnoty má klíčový význam, vysvětluje způsob dynamického pohybu hodnot ve světě umění a díky retrospektivnímu akcentu také osvětluje, proč byla některá díla, v době svého vzniku přehlížena, avšak ze zpětného pohledu jsou oceňována. Mimoto vysvětluje i výše zmíněný paradox založený na nedostatečných estetických kvalitách vysoce ceněných uměleckých děl. Na druhou stranu však nebere koncept estetického dualismu v potaz přístup člověka, jakožto funkcionálně a kulturně ovlivněného subjektu.

### **Falzum: problém estetický, nebo etický?**

Pojmy padělek, padělat a padělatel, které užíváme pro označení kopie díla, činnosti a subjektu, který tuto činnost provádí, evokují podvod či klam. Samotný jazyk nás tak svádí k morálnímu odsouzení a také k okamžitému negativnímu výroku o hodnotě artefaktu, který je výsledkem této činnosti. I díky tomu, byla (a v běžném diskurzu, potažmo kritické praxi stále je) otázka falza řešena prizmatem etiky a práva.

Padělek je z tohoto úhlu pohledu vnímán jako porušení autorských práv a podvodné jednání, které je motivováno vidinou finančního obohacení padělatele. Z hlediska morálního zde pak hraje roli rozhořčení ze samotného faktu, že nás někdo chtěl obelstít. Lze však problém falza redukovat pouze na tuto rovinu?

Na tuto otázku Tomáš Kulka odpovídá negativně a své tvrzení opírá o srovnání padělků a přiznané reprodukce – tedy, že konflikt mezi estetickou hodnotou originálu a artefaktu, existuje i v případě, kdy nelze nízkou hodnotu artefaktu, který je kopií původního díla, obhájit skrze jeho mravní a právní prohřešek. Jistou absurdnost situování padělků pouze do hranic etiky poté završuje příkladem, který má vyvrátit aspekt podvodu jakožto relevantního důvodu pro odsouzení falza na základě morálky. Podvodné jednání, které stojí za vznikem artefaktu-padělků, totiž dle T. Kulky není hlavním důvodem odsouzení falza, nýbrž hlavním aspektem je zde to, že nehodnotný artefakt (padělek) se vydává za všeobecně uznávaný a vysoce ceněný artefakt (umělecké dílo). Toto tvrzení dokazuje převrácením dané situace: V případě, že by někdo vydával artefakt hodnotný

(umělecké dílo) za nehodnotný (padělek), nebylo by odhalení tohoto podvodu provázeno takovou mírou rozhořčení a odsouzení, jako v případě prvním, ba naopak.<sup>14</sup>

Souhlasím, že nelze nazírat na falzum pouze skrze prizmata etiky, zároveň se však domnívám, že právě role etických dogmat, která jsou v rámci určitého kulturního prostředí přijímána, hrají zásadní roli při našem vnímání nejen falz, ale i originálů uměleckých děl. Tradice, kterou si osvojujeme skrze naši kulturu je zatížená určitým pohledem na umělecká díla. Tato, v případě výtvarných umění, předně v sochařství a malířství, je silně motivována představou jediného exempláře, který je výhradním nositelem jak hodnoty estetické, tak hodnoty umělecké. Tato tradice má své kořeny jednak v nazírání umění jako takového a jednak v nazírání na osobu autora-génia.

Mohlo by se zdát, že výše zmíněný aspekt jisté aury jedinečnosti uměleckého díla nijak nesouvisí s tématem této práce, dle mého je zde však přímé propojení. Pokud si představíme svět, v němž by autentičnost děl nehrála žádnou roli, nikdy by nebyl vytvořen trh s uměním a pojem falza by v kontextu umění pravděpodobně ani nevznikl.

## **Nelson Goodman**

Nelson Goodman napsal svou knihu *Jazyky umění: nástin teorie symbolů*<sup>15</sup> v sedmdesátých letech (do češtiny byla přeložena roku 2007). Jak podtitul této knihy naznačuje, jde o rozsáhlé rozpracování jeho teorie symbolů, v které tvrdí, že umění je znakovým systémem (podobně jako věda), skrze nějž si vytváříme realitu kolem nás. Tento fakt se nutně odráží i v kapitole, kterou jsem zvolila jakožto výchozí text své práce, nesoucí název *Umění a autenticita*. Zde se věnuje možnosti dokonalého falza, jehož existenci mimo jiné vylučuje na základě přirozeného rozdílu ve fyzikálních a chemických vlastnostech originálu a falza. Rozpracovává zde předpoklad možnosti zdokonalení jedince ve vnímání na první pohled nezaznamenatečných rozdílů, v blíže neurčeném časovém úseku t, přičemž tyto rozdíly jsou dle něho nositeli rozdílu v estetické hodnotě mezi originálem a falzem. Otázku, kterou si N. Goodman položil, řeší diplomaticky tak, že nelze určit, zda někdy někdo nebude schopen pouhým okem rozeznat dílo od jeho

---

<sup>14</sup> KULKA, Tomáš. *Umění a falzum: Monismus a dualismus v estetice*. 1. Praha: Academia, 2004. str.27-28

<sup>15</sup> GOODMAN, Nelson. *Jazyky umění: Nástin teorie symbolů*. 1. Praha: Academia, 2007. ISBN 978-80-200-1519-8.

„dokonalého falza“ a zda je jejich estetická hodnota odlišná, přestože nedokážeme (zatím) postřehnout a specifikovat rozdílnost mezi těmito dvěma artefakty.

Částečně se dotýká i možnosti přístupu vědomí o rozdílnosti dvou artefaktů (tzn. Vím, že jeden z artefaktů, který sleduji, je originálem, zatímco druhý je jeho kopií), které dle něj zakládá odlišný přístup k jejich recepci – tedy vím, že existují podstatné rozdíly a na základě tohoto vědomí k artefaktům přistupuji odlišně a má pozornost je směřována právě k cíli postřehnout odlišnosti mezi nimi.

Pojetí autenticity díla N. Goodmana je velmi konzistentní, a právě proto je mnohem těžší poukázat na jisté nesrovnalosti, které v samozřejmosti a brilanci výstavby jeho argumentů mírně zanikají.

Svůj závěr, že mezi falzem a originálem existuje estetický rozdíl, N. Goodman celkově opírá o ontologickou odlišnost artefaktů (odlišnost fyzikálních a chemických vlastností, (samozřejmou) odlišnost v autorství, vznik v různé době). Odlišnosti, které zde zmiňuje, přirozeně existují a zásadně ovlivňují to, jakým způsobem k daným artefaktům přistupujeme. Tato fakta však sama o sobě nepotvrzují tvrzení o rozdílnosti estetické hodnoty falza a originálu; jsou však základem pro zaujetí odlišného postoje ve vnímání daných artefaktů, který následně vede k odlišnému hodnocení. Tento argument se ostatně objevuje i v jeho formulaci odpovědi:

*„...přestože v tuto chvíli nejsem schopen oba obrazy pouhý okem rozlišit, skutečnost, že vpravo visí originál a vlevo falzum, pro mne vytváří estetický rozdíl již nyní, protože už pouhá znalost tohoto faktu (1) dokazuje existenci rozdílu, jež se mohu naučit vnímat, (2) připisuje nynějšímu pozorování roli nácviku směřujícího k získání takové rozlišovací schopnosti a (3) formuje, modifikuje a diferencuje můj nynější prožitek při vnímání těchto dvou obrazů.“<sup>16</sup>*

N. Goodman má pravdu, že pokud vím, že jeden ze dvou předkládaných artefaktů je originál a druhý falzum, budu nejspíše puzena k tomu, abych odhalila vizuální rozdíly, které by mohly tuto diferenci potvrdit. V této chvíli však již přistupuji k daným artefaktům intencionálně (hledám nesrovnalosti mezi nimi), čímž se vzdaluji od, řekněme, běžného kontemplativního přístupu, který je typický pro postoj estetický. Postoj, v němž přistupujeme k daným artefaktům, a který se vyznačuje zaměřením se na detaily artefaktů a pozorování možných rozdílů mezi nimi, by se dal spíše nazvat

---

<sup>16</sup> GOODMAN, Nelson. *Jazyky umění: Nástin teorie symbolů*. 1. Praha: Academia, 2007.str.91

postojem teoretickým. Dle J. Mukařovského a jeho rozdělení totiž nesledujeme artefakty kvůli nim samým, nýbrž je sledujeme za účelem poznání, objevení jistého faktu (zde možnost rozhodnutí, který z artefaktů je originál).<sup>17</sup>

Již v této chvíli se tedy vzdálil od „běžné“ estetické situace, která je založena nejen na existenci vnímaného artefaktu, ale předně na zaujetí estetického postoje. Samozřejmě, nelze vyloučit vliv informací o daných artefaktech na naše vnímání děl, na druhou stranu, je nutné si klást dvě zásadní otázky: Pokud hodnotím padělek, přičemž nevím, že jde o padělek, jako esteticky hodnotný, je oprávněné jej záhy po objasnění jeho vzniku zatratit jako bezcenný, přestože jsem mu tuto kvalitu prvně udělila? Nebo je adekvátní, označit jej pouze za nehodnotný z hlediska umělecké hodnoty?

Vrátím-li se zpět k výše citovanému tvrzení N. Goodmana, i přes jeho přesvědčivost nepodává důsledně důkaz o estetickém rozdílu mezi falzem a originálem, jakožto spíše o rozdílu postoje subjektu, který je vnímá. Spíše než o důkaz estetické hodnoty originálu, zde běží o dopad předsudku na naše hodnotící schopnosti. Jak sám říká: „...*už sám fakt, že vlevo visí originál a vpravo falzum, pro mne představuje estetický rozdíl...*“<sup>18</sup> tímto tvrzením se však sám do určité míry vzdaluje od rozhodujícího vlivu fyzikálních rozdílů mezi artefakty. Pokud totiž stačí samotné tvrzení, že mezi dvěma na pohled identickými artefakty existuje rozdíl, z něhož plyne jejich odlišná hodnota, již se na našem hodnocení nepodílí sama existence případné fyzické (ač nepostřehnuté odlišnosti) nýbrž se opíráme o vyřčené určení na základě kterého si vytvoříme předpoklad o nutnosti označit jeden artefakt jako nehodnotný. Své tvrzení se pokusím doložit skrze studii *Kategorie umění od Kendalla L. Waltona*.<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> Podobný závěr nám vychází i z porovnání závěru N. Goodmana s konceptem estetického prožitku R. Ingardena, z něhož vychází, že případ se srovnáváním rozdílů, se vztahuje spíše do postoje badatelského, nikoliv estetického, na jehož konci je ustanoven estetický objekt a následně vynesena soud o jeho estetické hodnotě.

<sup>18</sup> GOODMAN, Nelson. *Jazyky umění: Nástin teorie symbolů*. 1. Praha: Academia, 2007.str.91

<sup>19</sup> WALTON, Kendall. Kategorie umění. In: ZUSKA, Vlastimil. *Umění, krása, šeredno: texty z estetiky 20. století*. 1. Praha: Karolinum, 2003, s. 49-76. ISBN 80-246-0540-6.



## Kendall L. Walton: Kategorie umění

Tato studie se primárně zaměřuje, jak sám autor říká, na to: „...*jak dalece lze kritické otázky týkající se uměleckých děl oddělit od otázek jejich individuální historie.*“<sup>20</sup> K. L. Walton zde kritizuje teorii New criticism, která hlásá, že v hodnocení uměleckých děl jsou relevantní pouze vlastnosti, patřící samotnému dílu (artefaktu) a vlastnosti mimoestetické (předně historická fakta pojící se se vznikem díla a intencí autora) jsou irelevantní. Dílo by mělo být nahlíženo mimo přístup těchto skutečností, pouze na základě jeho vlastní matérie. K. L. Walton se proti tomuto striktnímu vytržení díla ze souvislostí vymezuje a prohlašuje, že vnímání díla ve „sterilním“ prostředí není možné a hodnocení takto založené je sporné.

Určuje proto tzv. kategorie myšlení, skrze něž je dílo nahlíženo a posuzováno a v nichž jsou určující právě vlastnosti mimoestetické. Tyto vlastnosti rozděluje do tří oddílů (standardní, proměnlivé a nestandardní) z hlediska jejich relevance k vnímání daného díla v určité kategorii.

Standardní rysy díla jsou ty, díky nimž lze určit příslušnost díla do jisté kategorie; nestandardní rysy naopak dané dílo z kategorie diskvalifikuje; rysy proměnlivé jsou poté irelevantní z hlediska zařazení díla do kategorie.

Na základě výše zmíněných rysů poté sestavuje čtyři hlediska, která vedou k vnímání díla ve správné kategorii.

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

Dle K. L. Waltona relevantnost podmínek závisí vždy na konkrétním případě a mohou se vyskytovat v různých vzájemných kombinacích. Dodává však, že minimálně jedna z historických podmínek (III.; IV.) musí být přítomna, čímž vystupuje proti snahám

---

<sup>20</sup> WALTON, Kendall. Kategorie umění. In: ZUSKA, Vlastimil. *Umění, krása, šeredno: texty z estetiky 20. století*. 1. Praha: Karolinum, 2003, str.49

vnímat a posuzovat díla pouze na základě jejich matérie bez přístupu informací o vzniku a záměru autora.

Samozřejmě výše zmíněné shrnutí lze chápat spíše jako podporu teorie falza N. Goodmana – předně co se týče historických podmínek, ačkoliv podmínka týkající se intence autora, nás může zavést k odlišným závěrům.

K. L. Walton pojímá intenci autora z hlediska toho, v jaké kategorii má být jeho dílo vnímáno, a to v souvislosti s historickými podmínkami (např. existence kategorie v době, kdy bylo dílo vytvořeno). Pokud se zamyslíme nad intencí autora falza, dojdeme k tomu, že jeho hlavním cílem bylo dosáhnout dokonalého klamu – recipient má vnímat falzum jako originál, tedy namísto něj, a v kategoriích, které zamýšlel autor originálu – a to za účelem ekonomického obohacení tvůrce falza. Tím se však falzum opět dostává k hodnocení etickému, nikoliv estetickému. Za předpokladu, že by byla vytvořena natolik identická kopie původního obrazu, že ji nelze rozlišit, došlo by k naplnění intence jejího autora – tedy napodobit kvality originálu natolik přesvědčivě, že jeho dílo bude hodnoceno a nahlíženo z hledisek, která by byla jinak uplatňována na originál. Pokud bychom se řídili při hodnocení takto precizně provedeného falza podmínkami stanovenými K. L. Waltonem, nejspíš bychom došli k názoru, že by mělo být hodnoceno srovnatelně jako dílo, které napodobuje.

Pro vysvětlení, za předpokladu, že se jedná o dokonalý padělek, musí jako takové již ze své podstaty splňovat první dvě podmínky K. L. Waltona, tj. muselo by splňovat podmínku o množství výskytu standardních rysů (I.) a to ve stejné míře jako originál (v opačném případě by se již nemohlo jednat o dokonalé padělek).

Splnění druhé podmínky je též nevyhnutelné. Předpokládejme, že by byl vytvořen dokonalý padělek Čtenáře Dostojevského od Emila Filly; stejně tak jako originál, tak i padělek, by dosáhl nejvyššího estetického působení, pokud by byl vnímán v rámci kategorie expresionismu nežli realismu.

U třetí podmínky se již situace mírně komplikuje. Vystává nám zde otázka informovanosti diváka ohledně autorství daného artefaktu; pokud by recipient nebyl seznámen s faktem, že jde o padělek, bude jej hodnotit z hlediska intence autora originálu (čímž padělek nevědomě hodnotí i z hlediska intence autora padělku, poněvadž, jak bylo již uvedeno výše, jeho cílem bylo hodnocení jeho díla jakožto originálu). V tomto případě lze předpokládat, že bude falzum hodnoceno kladně.

Pokud by byl recipient obeznámen s původem padělku, musel by k němu přistupovat obdobně, pouze s tím rozdílem, že by již nešlo o nevědomý akt. Ve světě bezpředsudečného mínění by potom recipient přistupoval k falzu pouze jako ke zpřítomnění, či zmnožení původního díla – zaujal by k němu podobný postoj, jaký by zaujal ke kvalitní reprodukci. K tomu ale v běžné praxi nedochází. Důvodem je, že zde hrají roli negativní pocity plynoucí z vědomí, že nás chtěl někdo obelstít. Morální odsudek takového pokusu nás potom vede k tomu, že falzum nedokážeme vnímat jako kvalitně provedenou kopii díla a přistupovat k němu podobně jako k reprodukci, která slouží jako zmnožení existence díla a jako takovou na ni dokážeme nahlížet z hlediska kategorií, které bychom uplatnili i u samotného originálu. Morální rozhořčení nám káže falzum automaticky odepsat.

Podobný problém nastává i v případě čtvrté podmínky, týkající se původu artefaktu. K. L. Walton má za to, že dílo má být hodnoceno s pamětí na historický moment v němž bylo vytvořeno. Tento pohled je jistě nezbytný z hlediska určení umělecké hodnoty, nicméně značně omezující z hlediska hodnoty estetické. Míří totiž směrem k dogmatickému určení jediného, „správného“ vnímání díla, což je v rozporu s povahou umění, která by se dala přirovnat ke struktuře, která se mění nejen v závislosti vnitřních podnětů (nová díla, umělecké styly), ale též těch vnějších (změna dobového paradigmatu). To souvisí i s proměnlivostí samého hodnocení. Tím, že je dané dílo nahlíženo z odlišného kontextu, nabývá samo nových významů a mění se povaha estetického objektu, který je na jeho základě vytvořen. Pokud bychom přijali podmínku K. L. Waltona nahlížet na dílo pouze z perspektivy doby, v němž vzniklo, (nehledě na značnou problematiku toho, jak bychom mohli sami sebe vymanit z kontextu vlastní doby a vžít se do kontextu jiného), snažili bychom se umění sterilizovat.

Lze tedy usoudit, že čtvrtá podmínka je určující z hlediska umělecké hodnoty, ale omezující, možná až nežádoucí, co se týče hodnoty estetické. Aplikováním této podmínky na falzum, můžeme ohledně jeho umělecké hodnoty dojít ke dvěma závěrům.

- I. Falzum jako takové ze své podstaty vzniká později nežli samotný originál, zpravidla poté, co takovému originálu je přičtena umělecká hodnota. Vzniká tedy v době, kdy je původní dílo již ustálené v komplexu ostatních uměleckých děl, umělecká hodnota daného díla mu tak nemůže být přičtena – samo o sobě totiž nijak nemělo vliv na vývoj umění. Naopak by se dalo říci, že na tomto vlivu parazituje.

- II. Pokud přiřkneme uměleckou hodnotu originálu a falzu přisoudíme parazitickou závislost na ní, svádí nás to k odsudku falza. Můžeme ovšem dále uvažovat, že dokonalost imitace, kterou falzum nabízí, odkazuje k umělecké hodnotě originálu a je tak v jistém smyslu jejím nositelem, podobně jako je jejím nositelem reprodukce. Jediný rozdíl zde tkví v přiznání takového odkazu – opět se zde objevuje etický problém falza.

Na podporu tvrzení, že negativní hodnocení falza vychází spíše z důvodů etických než estetických, zmíním ještě jednu část studie K. L. Waltona. K. L. Walton říká, že to, v jaké kategorii dílo vnímáme, z části závisí též na tom, jaká jiná díla z dané kategorie i z kategorií jiných známe (zde se shoduje s N. Goodmanem a nutnou zkušeností). Dále však podotýká, že neméně důležitou roli sehrává i způsob, jakým jsme seznámeni s daným dílem:

*„Jestliže nějaká Cézannova malba je vystavena ve sbírce děl francouzského impresionismu nebo nám předtím, než jsme ji viděli, bylo řečeno, že Cézanne je francouzský impresionista, je pravděpodobnější, že se na ni budeme dívat jako na dílo francouzského impresionisty, než kdyby bylo vystaveno v náhodné kolekci a nikdo nám o něm předtím nic neřekl.“*

Pokud aplikujeme tento příklad na problém falza, můžeme usuzovat, že značnou část našeho negativního hodnocení netvoří ani tak vjem a posouzení jeho kvalit, jako spíše to, jakým způsobem je nám daný artefakt prezentován. Tím se vracíme k původní otázce záměny falza a originálu, kterou nastoluje N. Goodman. Pokud je nám dokonalé falzum prezentováno jako originál, dle teorie K. L. Waltona jej jako originál i posuzujeme (přístupujeme k němu a řadíme jej do kategorií, do nichž bychom řadili i originál). Pokud naopak víme, že nám předkládaný artefakt je falzum, máme sklon jej vnímat a spojovat s negativními konotacemi. Již nepřístupujeme k danému artefaktu bez předsudku, ale s vědomím, že jde o podvod, či jistou „hru na schovávanou“ (zde se objevuje zájem o objevení rozdílů, který zmiňuje N. Goodman). Zdá se tedy, že i přes nečistý původ falza, bychom byli schopni dojít ke stejnému estetickému zážitku jako u originálu, za předpokladu, že bychom nevěděli o jeho původu, či bychom byli schopni se od tohoto původu distancovat.

Řešení nabízí nový přístup k identitě uměleckých děl, kterou nabízí Eddy Zemach ve svém článku *Neexistuje identifikace bez hodnocení* a v němž klade zásadní důraz na roli subjektu v kategorizaci světa.

## Eddy Zemach

Ve svém článku *Neexistuje identifikace bez hodnocení*<sup>21</sup> se Eddy Zemach zabývá otázkou, zda lze oddělit pojmovou klasifikaci uměleckého díla od hodnotících aktů. Reaguje tak na soudobé závěry, že je nutné tyto operace od sebe striktně oddělovat, které se objevují v rámci analytické estetiky v podstatě od jejích počátků.

E. Zemach se zde pokouší běžně přijímanou myšlenku, že identifikace (zvláště pak identifikace uměleckých děl) předchází hodnotícím aktům vyvrátit. Jeho výchozím tvrzením je, že: „*Kritéria identity obecně, a kritéria vztahující se na umělecká díla obzvláště, předpokládají hodnocení. Rozpoznávání děl je estetickou činností...*“<sup>22</sup>

Tuto svou ústřední tezi dokazuje zprvu pomocí děl literárních, která jsou identifikována skrze interpretaci, přičemž určení „správného“ významu se řídí estetickými kritérii: významem díla je ten, který vychází esteticky lépe, tj. je koherentnější, smysluplnější a hodnotnější, a který nijak nekoliduje s paradigmatem doby v níž dílo vzniklo.<sup>23</sup>

Od *identifikace – interpretace* literárních děl, která se zdá být v případě tohoto druhu umění přirozená, ačkoliv je v rozporu se zmiňovaným předpokladem, že identifikace předchází hodnocení, přechází E. Zemach k – již ne tak jednoznačné – otázce identifikace obrazů.

E. Zemach zastává názor, že identita *malby-artefaktu* a *malby-uměleckého díla* není totožná, ačkoliv se v daném čase mohou prolínat a vyvolávat tak dojem jednoho fyzického objektu, který lze na první pohled identifikovat. Předpoklad, že identita obrazu a identita fyzického objektu (plátna, desky, papíru) jsou shodné, E. Zemach vyvrací následovně:

„... *existuje jednoduchý, snad až příliš snadný argument, který dokazuje, že toto pojetí podmínek identity uměleckého díla není adekvátní: plátno, jedno a totéž plátno, může pořád existovat, i když obraz zcela zmizí; např. kdyby ztmavlo do opticky i chemicky*

---

<sup>21</sup> ZEMACH, Eddy. Neexistuje identifikace bez hodnocení. In: KULKA, Tomáš, Denis CIPORANOV (eds.). *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20.století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 219-236. ISBN 978-80-87378-46-5.

<sup>22</sup> tamtéž, str. 219

<sup>23</sup> tamtéž, str. 219-221

*jednolitě, jednotvárně černi. Můžeme si tudíž představit situaci, kdy původní fyzický objekt existuje, ale obraz nikoli.*“<sup>24</sup>

Tento argument posléze rozpracovává skrze obecnou formu klasifikace identity fyzických věcí, v níž se snaží dokázat, že neexistují obecná objektivní kritéria pro určení identity fyzických věcí, ale existují kritéria pro určení identity jednotlivých fyzických objektů. Teprve na základě těchto kritérií je člověk schopen klasifikovat jednotlivé objekty, s nimiž přichází do styku, přičemž kritéria, která jsou nutná pro přiřazení sortálního termínu daného objektu, jsou silně hodnotově zatížená. Hodnoty, které se promítají do ustanovení daných kritérií odráží vlastní potřeby člověka. Dle E. Zemacha je tedy klasifikace světa ryze funkcionální a to, jakým způsobem člověk vnímá a rozřazuje objekty, s nimiž přichází do styku, je vždy ovlivněno jeho potřebou a schopností daného objektu tuto potřebu uspokojit. E. Zemach se tak vymezuje nejen vůči ranému pohledu analytické filosofie, která si zakládala na čisté popisnosti svého pojmového aparátu, nýbrž i vůči esenciálnímu pojetí identity fyzických věcí.

Hodnotové zatížení funkcionální klasifikace E. Zemach poté ilustruje na výmluvném příkladu odlišného přístupu a pojmového uchopení v případě kastrace dvou odlišných zvířat. E. Zemach říká, že ačkoliv jde o stejný zákrok, naše pojmenování kastrovaných zvířat se různí. Uvádí, že „kocour“ po kastraci zůstává nadále „kocourem“, zatímco „býk“ se po absolvování stejného zákroku stává „volem.“ Upozorňuje, že tento rozpor nemůže být založen na povaze zákroku jako takového – obě zvířata podstupují stejný zákrok, který má tentýž výsledek, co se jejich fyziologického stavu týče. Změna, která zde nastává a která stojí za tím, že jedno zvíře (kocour) pro nás zůstává stejným zvířetem, zatímco druhé (býk) se stává zvířetem odlišným (volem), pramení z posunu hodnot, které pro jejich identifikaci uplatňujeme. Kocour pro nás plní naprosto stejnou funkci, jakou plnil před zákrokem, jeho hodnota se pro nás nemění a díky tomu nemáme potřebu měnit pojem, jímž jej označujeme. Naproti tomu býk byl původně ceněn na základě jiných měřítek, než která uplatňujeme po daném zákroku na vola; změnila se jeho

---

<sup>24</sup> ZEMACH, Eddy. Neexistuje identifikace bez hodnocení. In: KULKA, Tomáš, Denis CIPORANOV (eds.). *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20.století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, str. 221

funkce pro kterou dané zvíře chováme, čímž vznikla i potřeba nového pojmového uchopení.<sup>25</sup>

Podobný posun z hlediska funkce můžeme nalézt i u uměleckého díla (originálu) a jeho kopií. Primární funkcí uměleckého díla je jeho funkce estetická, zároveň k němu můžeme přistupovat i z pozic dalších mimoestetických funkcí; jednou z nich je funkce ekonomická (dílo – nositel tržní hodnoty, dílo – investice). Ve funkci ekonomické je hlavním požadavkem jedinečnost exempláře – tato je přímo spojována s originálem díla.<sup>26</sup> Z hlediska ekonomické hodnoty tak může vyhovovat pouze jediný artefakt (popřípadě omezené množství např. u grafických listů), ale kopie v tomto ohledu jedinečnosti nutně selhává (lhostejno zda jde o reprodukci či padělek). Máme tu tedy podobný posun pojmového uchopení jako u výše uvedeného příkladu. Ačkoliv lze uvažovat o kopiích jako legitimních instancích děl v rovině estetické, v rovině ekonomické je tento závěr irelevantní, poněvadž narušují požadavek jedinečnosti – odtud o posun v pojmovém uchopení kopií, které reflektuje jejich neschopnost vyhovět jedinečnosti exempláře vyžadované ekonomickou funkcí.

E. Zemach uvádí, že proces hodnocení ve výrocích o identitě probíhá ve dvou paralelních řadách: (1) hodnocení je uplatňováno na výběr samotného sortálu, vůči němuž se otázka identity vztahuje; (2) proces hodnocení je zásadní, co se týče funkčnosti aplikace sortálního termínu na daný objekt. Definice sortálního termínu objektu poté nezáleží na vymezení nutných a postačujících podmínek, ale předně na osvojené představě „dobrého“ příkladu daného objektu z hlediska jeho funkční uplatnitelnosti vzhledem k našim potřebám. Díky takto osvojené představě se vytváří okruh objektů, které lze kategorizovat pod jeden pojem, a to skrze posouzení míry vyhovujících vlastností, které jsou nutné pro danou kategorii objektů z hlediska jejich funkčnosti.

E. Zemach dále rozvíjí myšlenku, že kategorizace objektů probíhá na základě funkcionálního zaměření člověka. Lidé jsou však bytosti polyfunkcionální, jejich potřeby se často překrývají, čímž je ovlivněno i samotné vnímání a chápání věcí, které člověk uchopuje na základě hodnotově založených kritérií vzhledem k funkci, které má daný

---

<sup>25</sup> ZEMACH, Eddy. Neexistuje identifikace bez hodnocení. In: KULKA, Tomáš, Denis CIPORANOV (eds.). *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20.století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, str.224.

<sup>26</sup> Rovnice jedinečnost exempláře = originál díla platí předně u výtvarných umění, kterým se ve své práci věnují; u literárních děl se jedinečnost posouvá směrem k historické jedinečnosti exempláře (rukopis, původní vydání atd.) a to v souvislosti s vymezením originálu u literárních děl jako děl alografických.

předmět vyhovovat. Tím vzniká i překrývání objektů, které jsou klasifikovány z hlediska funkce, kterou mají plnit.<sup>27</sup>

Na základě tohoto křížení se E. Zemach obloukem vrací k samotnému problému plátna a obrazu, jejichž identitu vysvětluje skrze výše popsané hodnotově zatížené klasifikace. Vrací se tak opět k otázce, zda plátno a obraz, jehož je nositelem, jsou tímtož objektem se stejnou identitou a přichází s reformulací ontologického přístupu k malbám. Jeho základní tezí je právě teze o křížení identit dvou fyzických objektů v daném čase – plátna a samotného obrazu; existují tak odlišná kritéria pro určení identity plátna a pro určení identity samotného obrazu.

*Dobré plátno* musí splňovat aspekty, které se týkají předně jeho fyzikálního a chemického uzpůsobení. Vazba musí být pevná s určitou hustotou mřížky, opatřená povrchovou úpravou, vyhovující zvolené technice malby svou savostí a hrubostí povrchu. Pokud daný objekt sdílí jisté vlastnosti určené pro kategorii *dobrého plátna*, pak je možné ho pod tuto kategorii zařadit.

Oproti tomu identita malby se vyznačuje slabou vazbou k materiálním vlastnostem, které jsou jejím nositelem. Identita obrazu závisí předně na jeho estetických vlastnostech, přičemž vlastnosti fyzikální a chemické ustupují stranou.

Z toho vyplývá jediné: plátno a obraz jsou dva zcela odlišné (dle hodnotově závislých klasifikačních kritériích) fyzické objekty, jejichž výskyty se pouze dočasně překrývají. Tímto způsobem E. Zemach vysvětluje i v úvodu nastíněnou situaci, kdy obraz samotný, díky působení oxidace barev a dalších vnějších vlivů zmizí (respektive zčerná), ale plátno nadále existuje. Z této úvahy ohledně naší klasifikace světa vyplývá, že v běžném vnímání maleb směšujeme dva různorodé fyzické objekty v jeden.

Co se týče plátna, přijmout tento důsledek je přirozenější. Jsme schopni téměř okamžitě a bez námitek souhlasit s tím, že pokud původní malbu odstraníme rozpouštědlem, obraz zanikne, ale plátno si svou existenci zachová a může být nadále užíváno bez toho, aby ztratilo na své hodnotě vzhledem ke své funkci (tedy být podkladem pro *další* malbu).

---

<sup>27</sup> ZEMACH, Eddy. Neexistuje identifikace bez hodnocení. In: KULKA, Tomáš, Denis CIPORANOV a (EDS.). *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20.století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, str. 223-225



V otázce malby už jsme ovšem se souhlasem s výše uvedeným tvrzením skoupější. Identita malby-obrazu tkví v odlišných kritériích nežli identita plátna. Plátno, jak již bylo výše uvedeno, je vymezeno předně svými fyzikálně – chemickými vlastnostmi; oproti tomu identita obrazu se opírá předně o své vizuálně konstitutivní vlastnosti. Důležité je zachování aspektů, které jsou pro daný obraz esteticky určující, nikoliv zachování přesného chemického složení barev. Pokud přijmeme tuto tezi, je již snadnější přijmout i závěr E. Zemacha týkající se několikanásobné existence obrazu v tomtéž čase. Za předpokladu, že kopie malby bude nést veškeré, pro identitu dané malby důležité, formální aspekty, můžeme říci, že i tato realizace je původní malbou (respektive se jejich identity shodují, a to i přesto, že vznikla později a v daném čase se překrývá s identitou odlišného podkladu než malba původní.

Ačkoliv se teorie E. Zemacha o identitě uměleckých děl obrací k formálním aspektům děl, která pokud budou kvalitně reprodukována (napodobena ve svých kopiích), potom též zachovají identitu originálu spolu s jeho hodnotou, neznamená to, že oživuje formalistickou teorii umění. Ačkoliv vidí formální aspekty díla jako jeho hodnototvorné prvky, nesituuje do nich estetickou hodnotu nezávisle na historickém kontextu díla, jako to činili formalisté. Prohlašuje však, že pro vnímání estetické hodnoty díla, nemusíme recipovat originál, stačí i kvalitní reprodukce, přičemž je lhostejné, s jakým typem fyzického nositele se tato kopie v danou chvíli překrývá (tj. zda jde o plátno, papír, fotografii apod.). Zásadní je však splnění dvou podmínek: (1) již výše zmíněné zachování identity obrazu skrze jeho formální hodnototvorné aspekt; (2) předpoklad, že recipient si je vědom historického kontextu (uměleckého i mimouměleckého) a z tohoto hlediska danou kopii (nebo originál) též posuzuje.<sup>28</sup>

Závěrem svého článku se Eddy Zemach vyjadřuje k postoji, který k dané problematice (identita uměleckých děl a jejich vztah k jejich kopiím) zauímají zastánci „fyzikalistických“ systémů, v nichž je obraz ztotožňován se svým původním fyzickým nosičem. Tedy, že jedinou plnohodnotnou existencí uměleckého díla je pouze samotný originál. Jakkoliv dokonalá a smyslově nerozpoznatelná je reprodukce od originálu, je podle této doktríny stále pouze reprodukcí, nikoliv paralelní existencí díla. Pouze původní

---

<sup>28</sup> ZEMACH, Eddy. Neexistuje identifikace bez hodnocení. In: KULKA, Tomáš, Denis CIPORANOV a (EDS.). *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20.století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, str.227-230

fyzický objekt je jediným pravým výskytem uměleckého díla. K těmto názorům (mezi jehož zastánce patří např. i výše zmíněný Nelson Goodman) se E. Zemach staví kriticky a pokládá je za jistý druh fetišismu. Kromě výše zmíněných důvodů apeluje předně na fakt stárnutí uměleckých děl, kdy ve jménu ochrany integrity originálního artefaktu uměleckého díla, je odmítán jakýkoliv zásah restaurátorů, a to i za cenu výsledného zničení daného díla. Dle E. Zemacha jde o vyústění nepochopení povahy identity uměleckých děl, která je zde mylně směřována s jejich fyzickým (materiálním) nositelem.

Důraz na zachování hodnototvorných vlastností, které jsou podmínkou pro zachování díla i v jeho dalších instancích, klade E. Zemach i v případě originálu samotného. Zastává názor, že pokud zásahy do obrazu (např. restaurátorské) nezmění formální prvky, které byly určeny jako hodnototvorné, bude se jednat o stále stejný obraz, poněvadž jeho identita a kvality, které byly kritiky určeny jako nosné pro jeho estetickou působnost, zůstaly zachovány. Obraz pouze dozná určité úpravy, jeho hodnota se však nezmění. Naopak pokud se změna bude týkat výše zmíněných kvalit, obraz v důsledku těchto změn zanikne.

K otázce dílčích vnějších zásahů v restaurátorské praxi se vyjadřuje i N. Goodman, ten je však vidí jako zásahy narušující originál. Tvrdí, že pokud budeme postupně povolovat i nepatrné zásahy do formálních aspektů díla, ve výsledku vznikne dílo zcela nové a původní dílo zanikne. Každá změna dle něj ovlivní původní výraz celku, vznikne tak výraz nový, k němuž je poté uplatňováno nové rozhodnutí o možnosti změny. Tento postup se opakuje, až vyústí v celkovou změnu a zánik původního díla. K tomuto pohledu E. Zemach poznamenává, že každé dílo je stanoveno svým specifickým souborem vlastností, které jsou určující pro jeho estetickou hodnotu (Gestalt díla). Právě k těmto vlastnostem se obrací naše pozornost při rozhodování, zda je možné konkrétní změnu povolit. Dané hodnotově určující kvality tak při adekvátním zhodnocení a výběru zásahů zůstávají nedotčeny, čímž zůstává zachováno i dílo samo. Přesněji zůstávají zachovány aspekty díla relevantní z hlediska jeho hodnoty a identity, přičemž změny, které byly provedeny, jsou z tohoto pohledu irelevantní.

E. Zemach podotýká, že veškeré restaurátorské zásahy jsou závislé na vlastním určení identity díla. Vymezením kvalit, které jsou hodnototvorné, ovšem leží na kritické praxi a odvíjí se od nich nejen další hodnocení díla ale i rozhodnutí o možných změnách, které dílo zachovají bez dopadu na jeho hodnotu. Tyto řízené zásahy srovnává E. Zemach se změnami, k nimž dochází vlivem času a které teoretici a kritici, upřednostňující originální artefakt uměleckého díla v jeho nepozměněném stavu, oslavují. Tuto snahu

zachovat dílo v jeho původním stavu (bez vnějšího cíleného zásahu ze stran restaurátorů) považuje E. Zemach za jeden z dalších příkladů nepochopení identity díla, poněvadž v důsledku je ctěn fyzický nosič díla namísto díla samotného, které díky podobným přístupům postupně nenávratně mizí.

Tím, že E. Zemach odděluje identitu díla-materiálního nositele/podkladu a díla - díla zpochybňuje tradiční vnímání originálu jakožto původního autentického artefaktu, který je pevně ukotven svým historickým vznikem, a vlastní výsadní právo na svou hodnotu. Pokud přistoupíme na výklad identity E. Zemacha, toto výsadní právo se přesouvá i na jeho kopie, za předpokladu splnění podmínek identity díla na straně artefaktu kopie a historicko-kulturního povědomí o díle na straně vnímatele.

E. Zemach se ve svém článku vyjadřuje k reprodukcím. Jakým způsobem se však dá jeho teorie aplikovat na padělky? Co se týče splnění podmínky o nutném zachování identity obrazu skrze zachování jeho hodnototvorných aspektů nelze říci, že by padělek nevyhovoval. Pokud jde o dobrý padělek, musel by nutně věrně imitovat původní dílo, tedy nutně by musel zachovat i kvality, které jsou pro identitu díla určující. Splnění druhé podmínky, tedy samotný přístup vnímatele, zachovávajícího si povědomí o historicko-kulturním pozadí díla, je již sporný. Přichází zde totiž do úvahy jistý předsudek vázaný na morální aspekt padělků (potažmo falz obecně), který ovlivňuje postoj, jakým se k padělkům stavíme a hodnotíme je. Za předpokladu, že bychom přijali tezi o identitě děl, jak ji pojímá E. Zemach, a dokázali bychom se oprostít od morálního odsudku, plynoucího z vědomí záměrného klamu, jenž stál při zrodu artefaktu padělku, mohli bychom dospět k závěru, že padělek je plnohodnotnou instancí původního díla podobně, jako jeho reprodukce. Zůstává zde však stále problém zakořeněného odsudku, plynoucího z morálního prohřešku padělatelů a tradičního přístupu k originálu, jako jedinečnému a nenahraditelnému exempláři, který má vysokou ekonomickou hodnotu, který stojí v cestě k zaujetí adekvátního postoje a vytvoření hodnotného estetického objektu.

V následující části své práce se budu zaměřovat na estetický objekt samotný, proces jeho konstituce a míru zapojení subjektu v tomto procesu.

## Estetický objekt

Předtím, než se budu věnovat konceptu konstituce estetického objektu Romana Ingardena, který tvoří jádro této kapitoly, je nutné vyjasnit samotný pojem estetického objektu, jeho vztah vůči reálným (materiálním) předmětům a jeho vztah k subjektu.

Estetický objekt je heteronomním jsoucnem, jehož existence je časově omezená rámcem estetické situace. Tato jednoduchá definice v sobě skrývá zásadní momenty, které je nutné alespoň krátce rozebrat. Heteronomní jsoucná neexistují sama o sobě; jejich existence je podmíněna existencí dalších jsoucn. V případě estetického objektu jde o existenci materiálního objektu (jakožto podkladu) a předně subjektu, poněvadž teprve činnost subjektu umožňuje jeho vznik. Temporální charakter existence estetického objektu je již nasnadě; existence estetického objektu je časově omezená trváním vzájemné interakce materiálního objektu a subjektu, který se k němu vztahuje, tedy na dobu trvání samotné estetické situace, či případně responzivní fáze po ní následující, v níž si subjekt udržuje obraz estetického objektu.<sup>29</sup>

Níže se ukáže, že materiální objekt, ať už jde o umělecké dílo, předmět denní potřeby, či přírodní útvar, není nutnou podmínkou pro vznik estetického objektu, na druhou stranu přítomnost subjektu, který zaujímá určitý postoj a vyvíjí jistou mentální činnost v rámci tohoto postoje, je pro existenci estetického objektu nepostradatelný.<sup>30 31</sup>

Jak bylo řečeno, existence estetického objektu je časově omezená na dobu trvání estetické situace (potažmo estetického prožitku). Základními stavebními kameny estetické situace jsou potom smyslově vnímatelný objekt a subjekt-recipient, zaujímající určitý postoj vůči danému objektu. Tento fakt, tedy postoj (či zaměření) samotného subjektu je zásadní; sama dvojice objekt-subjekt a jejich interakce, nezaručuje kýžený vznik estetického objektu, a to i v případě, že objektem je zde umělecké dílo. K uměleckému dílu můžeme přistupovat i v rámci odlišných zaměření, z nichž ale nevzniká estetický objekt. Řeč je zde například o praktickém, či teoretickém (badatelském) přístupu. Umělecké dílo, ačkoliv samo je tvořeno primárně za účelem

---

<sup>29</sup> ZUSKA, Vlastimil. *Estetika: Úvod do současnosti tradiční disciplíny*. 1. Praha: Triton, 2001. str.24-34

<sup>30</sup> Pro vznik estetického objektu není nutná přítomnost hmotného předmětu, subjekt může recipovat svou vlastní představu (vzpomínku apod.) a zkonstruovat na ní estetický objekt.

<sup>31</sup> tamtéž. str.34.

splnění své funkce estetické, může být využito i pro uspokojení funkcí jiných, například funkce praktické, kde slouží pouze jako nástroj k dosažení určitého praktického cíle (obligátním příkladem může být zakrytí díry ve stěně obrazem, či zatloukání hřebíku soškou), ačkoliv v těchto funkcích nemusí vyhovovat stoprocentně. Zaměření a funkce teoretická (badatelská) se zaměřuje, na rozdíl od výše popsaného praktického postoje a funkce, přímo na objekt (v tomto případě tedy umělecké dílo), ovšem ani zde nedochází ke konstituci estetického objektu. Dílo je naopak v tomto zaměření (badatelském/teoretickém) atomizováno za účelem zjištění jistých teoretických poznatků.<sup>32</sup>

Pro existenci estetického objektu je tedy nutné zaujetí estetického postoje subjektem vůči danému objektu. Tímto zaujetím začíná složitý proces, v němž se konstituuje objekt estetický, a to na základě objektu a činnosti, kterou vyvíjí subjekt. Objektem takového zaujetí se přitom může stát ve své podstatě cokoli, přičemž objekt nemusí být ani hmotné báze, v důsledku nemusí jít ani o smyslově vnímatelný objekt (např. hudba, která není recipována, na základě svého hmotného nosiče, nýbrž pouze na základě smyslového vjemu, či literatura, kde objekt, k němuž se subjekt v rámci estetické situace vztahuje, je teprve mentální konstrukt vzniknuvší dekodifikací textu), v důsledku může jít i o mentální konstrukt, který je plně vytvořen v rámci imaginace subjektu, k němuž se poté i vztahuje (např. představa situace, místa, která nemá žádnou oporu v reálném světě). Tím se dostáváme k momentu, kde estetickou situaci striktně vzato tvoří pouze samotný subjekt; on sám si vytváří objekt své recepce (skrže svou představu), tedy druhou složku estetické situace. Subjekt sám se potom k tomuto mentálnímu konstruktu staví v estetickém zaměření a v průběhu svého zaměření si vytváří i výsledný estetický objekt. Z této abstraktní a těžko představitelné situace nám vyplývá zásadní moment, že samotný objekt, k němuž se subjekt v rámci estetické situace vztahuje, není ještě estetickým objektem, nýbrž pouhým podkladem, z něhož teprve skrže činnost subjektu estetický objekt krystalizuje.

Podobně se staví k roli uměleckého díla v rámci estetického procesu (respektive estetického prožitku, jak jej označuje sám autor) i Roman Ingarden, který se pokouší

---

<sup>32</sup> ZUSKA, Vlastimil. *Estetika: Úvod do současnosti tradiční disciplíny*. 1. Praha: Triton, 2001. str.24-34

sestavít detailní průběh od samotného setkání subjektu s dílem až po výsledné zkonstruování estetického objektu v kapitole své knihy *O poznávání literárního díla*.

## **Estetický objekt (R. Ingarden)**

Jak jsem již uvedla, hlavním zájmem Roman Ingardena v kapitole „*Estetický prožitek a estetický předmět*“<sup>33</sup> bylo popsat podrobný průběh a fáze estetického prožitku, vedoucí k ustanovení estetického objektu. Hned na počátku se autor vymezuje vůči zjednodušování estetického prožitku na chvilkové zaujetí reálným objektem, který se vyznačuje výslednou libostí, či nelibostí. Naopak estetický prožitek je dle autora složitým psychicko-afektivním aktem ze strany recipienta, který prochází různými fázemi a jehož délka a složitost závisí na komplikovanosti recipovaného objektu.

Estetický prožitek nelze zaměňovat za smyslové vnímání objektu. Čistý smyslový vněm stojí pouze na počátku estetického prožitku, kdy je subjekt uchvácen kvalitou (či množstvím kvalit), která v něm vyvolává tzv. *vstupní emoci*. Jde o zásadní moment, v němž dochází (prostřednictvím kvality a vstupní emoce), k přepnutí z postoje praktického do postoje estetického. Za předpokladu nepřerušného průběhu estetického prožitku jsou v jeho dalších fázích k původní „uchvacující“ kvalitě přiřazovány další kvality (více či méně podložené reálnou existencí v předmětu recepcie). Všechny tyto kvality jsou poté formovány kolem centra, tvořeného uchvacující kvalitou, čímž vzniká vlastní estetický objekt, který je předmětem výsledné kontemplance. V následující kapitole se pokusím blíže objasnit pojem a charakter vstupní emoce a její roli v průběhu estetického prožitku tak, jak ji vidí Roman Ingarden.

### **Vstupní emoce a její role**

Na počátku estetického prožitku máme subjekt a objekt (zde: umělecké dílo), který je subjektem smyslově vnímán. V prvotní chvíli setkání je subjekt ukotven ve svém běžném toku vnímání světa (tj. zaujímá praktický postoj). Pro narušení tohoto běžného toku a přepnutí do estetického postoje je nutný vnější zásah skrze upoutání jistou kvalitou, která je obsažena v daném díle. Tato kvalita (nebo i množství kvalit), může mít různý charakter (může se jednat o barvu, linii, kontrast), přičemž u žádného díla nelze určit,

---

<sup>33</sup> §24 Estetický prožitek a estetický předmět. INGARDEN, Roman. *O poznávání literárního díla*. 1. Praha: Československý spisovatel, 1967, str.132-168.

jedinou kvalitu, která bude univerzálně uchvacovat veškeré potenciální vnímatele daného díla. „Výběr“ uchvacující kvality do jisté míry závisí i na predispozicích samotného vnímatele, kromě zkušenosti s uměním a dalších faktorů zde hraje roli i to, zda se subjekt s daným uměleckým dílem setkává poprvé. Není totiž dáno, že kvalita, která subjekt uchvátila v rámci první recepce díla, bude stát i u zrodu dalšího estetického prožitku, a i kdyby ano, ona původní kvalita již nebude mít stejný charakter jako na počátku první recepce – při dalším setkání bude vnímána v kontextu minulé estetické zkušenosti v níž byla modifikována do odlišné „podoby.“

Uchvacující kvalita v subjektu vyvolává tzv. vstupní emoci, kterou R. Ingarden specifikuje jako jisté zaujetí, vzrušení či vábení k danému objektu (respektive k jeho kvalitě, která nás zaujala). Vstupní emoce v této fázi vyvolává jednoduchou emotivní reakci jistého zamilování, touhy, opájení se danou kvalitou – dá se tedy říct, že tato počáteční fáze estetického prožitku je oproti jejímu dalšímu průběhu spíše pasivní. Tato fáze však tvoří pouze krátký moment celého estetického prožitku, sama vstupní emoce se následně komplikuje a dynamizuje ve složitý emocionální prožitek, který R. Ingarden charakterizuje skrze tři tendence: emocionální „obcování“ s kvalitou, které vede k touze danou kvalitu si přivlastnit a tím prodloužit zážitek z ní plynoucí, a nakonec touha po nasycení se kvalitou a upevnění si jejího vlastnictví.

Právě vyvolání dynamické nenasycenosti kvalitou v subjektu je hlavní hnací silou, která žene subjekt k setrvání a následně též prohlubování estetického prožitku, který výsledně vyústí ke zkonstruování estetického objektu.<sup>34</sup>

Vraťme se však zpět k momentu samotného vyvolání vstupní emoce, kromě výše popsaného emocionálního prožitku, který tvoří afektivní základ pro pokračování estetického procesu, má moment uchvácení kvalitou, vstupní emoce a s ní vyvolaná žádost po nasycení kvalitou, další, neméně zásadní dopad. Bezprostředně po vyvolání vstupní emoce dochází k *zabzdění* běžného toku prožitků, činností a běžného vztahování Já subjektu k okolnímu reálnému světu. Vše, čemu subjekt před započítím estetického prožitku skrze vstupní emoci, věnoval pozornost a považoval za důležité je náhle izolováno, odsunuto z pole zájmů subjektu, které je nyní plně vyplněno vztahováním se k dílu (respektive k jeho uchvacující kvalitě). *Zabzdění* se však netýká pouze aktivního zájmu subjektu vůči reálnému světu, nýbrž zasahuje i vlastní začlenění Já subjektu do

---

<sup>34</sup> §24 Estetický prožitek a estetický předmět. INGARDEN, Roman. *O poznávání literárního díla*. 1. Praha: Československý spisovatel, 1967, str.140-143

okolního světa. Toto začlenění, které je doprovázeno bezprostředním vědomím minulých prožitků a jistou anticipací prožitků budoucích, je utlumeno. Já, zapojené do estetické situace, plně vyplněné vstupní emocí a dalšími fázemi procesu, je do značné míry odděleno od své bezprostřední minulosti a budoucnosti, kterou si udržuje v každodenním životě a díky nimž se orientuje ve svém aktuálním dění.<sup>35</sup>

Intenzita a trvání *zabzdění* subjektu přitom přímo reflektuje intenzitu vlastní vstupní emoce; pokud je vstupní emoce intenzivnější než záležitosti praktické, kterým se subjekt věnoval před uchvácením kvalitou, pokračuje estetický prožitek dále až ke konstituování estetického objektu; v opačném případě u subjektu dochází k *návratu*, tj. opětovnému přepnutí do původního (např. praktického) postoje a nutnosti navázání na přerušenu činnost a opětovného nalezení orientace v předcházejících záležitostech.

Akt „zabzdění“ a „návratu“ užívá R. Ingarden jako vnější příklad pozměněného postoje (respektive přepínání mezi postoji) člověka v případě nástupu (či konce) estetické situace. Pokud k *návratu* dochází až po plnohodnotném dokončení estetického prožitku, je návrat nejen snahou o obnovu původního začlenění do okolního světa, nýbrž je „zkomplikován“ a obohacen o nutnost začlenění estetické zkušenosti, která posunuje rámec vnímání okolního světa. V procesu recepce se tak vytváří nový, odlišný a samostatně existující celek Já, který se po dovršení estetického procesu znovu začleňuje do svého horizontu, přičemž v tomto horizontu dochází také ke změnám, a to v návaznosti na pozměněné Já, vycházející z estetické situace.<sup>36</sup>

Výše uvedené oddělení sebe sama ze spojení s minulostí a budoucností, dle R. Ingardena nastává předně v případech, kdy se vstupní emoce projevuje ve své plné síle, která se může projevit pouze v případě jejího náhlého působení. R. Ingarden uvádí, že i estetická situace podléhá jisté mechanizaci, člověk do ní vstupuje již předpřipraven na nástup vstupní emoce a v důsledku této připravenosti se vstupní emoce buď vůbec neobjeví, či je její působení oslabeno. To však neznamená, že by nebylo možné navození

---

<sup>35</sup> Tato izolace Já od aktuálního prožívání a bezprostředních prožitků minulosti a budoucnosti se však nevyskytuje pouze u estetického prožitku, nýbrž je přítomna i v případě prožitků dalších, např. při koncentrovaném výzkumu (tedy v rámci teoretického zaměření subjektu) předně pokud se tento týká abstraktních problémů.

<sup>36</sup> §24 Estetický prožitek a estetický předmět. INGARDEN, Roman. *O poznávání literárního díla*. 1. Praha: Československý spisovatel, 1967, str.143-145.



estetické situace, jen je tato navozena záměrně, „uměle“. Takové „umělé“ navození autor vidí v plánované návštěvě divadla, či galerie. Vědomí, že se člověk setká s dílem, jej „okrádá“ o náhlý nástup vstupní emoce a o výše popsané vytržení ze spojení s jeho bezprostřední minulostí a budoucností. Na druhou stranu, k estetickému prožitku může i přesto dojít, pouze má odlišný začátek – za případné vytržení z horizontu nemůže síla vstupní emoce, nýbrž samo zaměření subjektu, které je navozováno vědomě.<sup>37</sup>

Vstupní emoce je tedy zásadní pro přepnutí z postoje praktického k postoji estetickému, její nástup je vyvolán kvalitou, jejíž vněm nás upoutal. Samo vnímání této kvality se však díky výše popsanému izolování od reálného světa mění. Smyslový vněm sám je modifikován a ze zaměření na faktickou existenci dané kvality, se přesouvá jeho „zájem“ na kvalitu samou, která se stává výchozím centrem pro ustanovení nového předmětu – estetického objektu. Jinými slovy izolace okolního světa subjektem se nedotýká pouze jeho vlastního Já, jeho praktických zájmů a ukotvení tohoto Já v souvislostech běžného prožívání, nýbrž se týká i samotného objektu, z něhož uchvacující kvalita vstoupila a v důsledku i této kvality samé. Původní uchvacující kvalita je postihována mnohem hlouběji než v počátku, když tvořila podklad pro zrod vstupní emoce, sama o sobě je nyní objektem „vnímání“ a nasycuje recipientovu žádostivost po ní. Díky tomu nabývá tato kvalita v procesu „nového vnímání,“ odpoutaného od praktického reálného světa, i novou hodnotu, která je bezprostředně pociťována, nikoliv posuzována, což v nás vyvolává novou vlnu emocí (tato se blíží jistému „líbení“ kvality, či „zalíbení se“ v kvalitě).<sup>38</sup>

Zde se dostáváme k fázi estetického prožitku, v němž dochází k vlastní konstituci estetického objektu. Přejít od praktického postoje k postoji estetickému, v němž je vnímána „uchvacující“ kvalita sama o sobě, oproštěna od svého spojení s reálným objektem je přitom zásadní pro další průběh. Tato kvalita se stává centrem, k němuž jsou skrze činnost subjektu a percepční řadu, přiřazovány kvality další, jak se v následující části ukáže, více či méně vázanými na samotný artefakt, který stál na počátku.

---

<sup>37</sup> §24 Estetický prožitek a estetický předmět. INGARDEN, Roman. *O poznávání literárního díla*. 1. Praha: Československý spisovatel, 1967, str.145-146

<sup>38</sup> V této fázi může, v případě jednoduchého objektu (např. sytá barva, barevný kontrast apod.) celý estetický proces skončit. Pokud ovšem jde o komplikovanější objekt, pokračuje proces dál v konstituci estetického objektu skrze skloubení kvalit.

## Skloubení kvalit a vznik estetického objektu

Výše zmíněná fáze, kdy je původní uchvacující kvalita skrze působení vstupní emoce a její expanze, vydělena od sepjetí s původním artefaktem (dílem) se sama tato kvalita stává centrem veškeré pozornosti subjektu. Je nahlížena sama o sobě. Tato fáze, za předpokladu, že celý proces nebyl přerušen, je následována další fází, která by se dala označit za neaktivnější a nejvíce tvůrčí moment celého estetického prožitku ze strany recipienta. Uchvacující kvalita, která byla do jisté míry izolována od objektu (artefaktu) z něhož vyvstala, se totiž po výše zmíněném ohledání recipientem dostává zpět k původnímu artefaktu, který jí opět tvoří jistý podklad. Uchvacující a v této fázi již značně modifikovaná kvalita se s artefaktem nepřekrývá, nýbrž vybízí recipienta k opětovnému ohledání daného artefaktu k nalezení dalších kvalit, které by ji dokázaly doplnit a umocnit tak její působnost, ke které jsme nadále puzeni, skrze vstupní emoci.

Subjekt je v této fázi naladěn pouze na kvality, a to kvality odpoutané od jejich původního vymezení v reálném předmětu (vnímá je podobně, jako prvotně vydělenou kvalitu „uchvacující“, tj. bezprostředně je postihuje). Z takto nahlížených kvalit jsou v dalším průběhu složitě „vybírány“ ty kvality, které by ve výsledku skrze *skloubení* s kvalitou výchozí, vytvořily estetický objekt, který by byl blízký uměleckému dílu.<sup>39</sup> Proces „výběru“ kvalit přitom neprobíhá na základě racionálního rozvažování, kvality jsou vybírány pouze na základě estetických hledisek – s přihlédnutím k jejich souznění s kvalitou výchozí, okolo níž jsou postupně seskupovány. Toto seskupení (skloubení), které ve svém výsledku dává vzniknout estetickému objektu, přitom nelze předvídat; umělecké dílo-artefakt udává pouze jistá vodítka skrze kvality, v něm obsažené. Záleží ovšem na subjektu, v jaké míře a řekněme jakým směrem tato vodítka v konstituci estetického objektu využije. Dalo by se říci, že artefakt zde poskytuje pouze stavební materiál, jehož využití a sestavení poté záleží na recipientovi.<sup>40</sup>

Vklad recipienta, jakožto rozhodujícího činitele ve výsledném „zjevu“ estetického objektu tkví nejen ve volbě kvalit díla, které by s výchozí kvalitou vytvořily konzistentní

---

<sup>39</sup> §24 Estetický prožitek a estetický předmět. INGARDEN, Roman. *O poznávání literárního díla*. 1. Praha: Československý spisovatel, 1967, 1967, str. 153

<sup>40</sup> Svou roli přitom sehrávají predispozice daného recipienta, ať už se to týče jeho kulturního prostředí, zkušeností s uměním či v neposlední řadě i jeho emocionální rozpoložení. Odlišnost výsledných estetických objektů se přitom může lišit i u jednoho recipienta v průběhu několikerého „setkávání“ s dílem v průběhu času – v první recepci bude výchozí kvalita odlišná nežli v recepci třetí, či páté, tím se liší i výsledný estetický objekt.

výsledek v podobě estetického objektu, nýbrž i ve vlastní hierarchizaci těchto kvalit ke kvalitě výchozí, a nakonec i samo „objevení se“ kvality výchozí. Každý subjekt, přicházející k danému dílu (dejme tomu ke Čtenáři Dostojevského od E. Filly), k němu přistupuje se svou vlastní „historií.“ Odlišné preference, které subjekt zaujímá v rámci uměleckých stylů, odlišné zkušenosti s uměním obecně, ale i kulturní predispozice a momentální emotivní naladění ovlivňují to, která z kvalit díla, vystoupí jako první, uchvátí subjekt a dle výše zmíněného průběhu jej k sobě připoutá k hlubší recepci (výchozí uchvacující kvalitou se tak může stát cokoli, co obraz nabízí, od výrazné linie saka, přes výrazně expresivní linii ruky volně spadající přes křeslo až po samotný výraz, či odstín tváře). Diference ve „výběru“ uchvacující kvality se rozvíjí i dále v hloubi samotného estetického prožitku a přiřazování dalších kvalit ke kvalitě výchozí, která tvoří jisté krystalizační centrum estetického objektu. „Volba“ výchozí kvality ovlivňuje i další hierarchizaci kvalit, k ní se seskupujících, stejně důležitou roli zde hraje i nevědomá složka recipienta (tj., opět ozvěny jeho vlastní zkušenosti atd.).

Po krátké úvaze tak můžeme dojít k jednoduchému závěru: Artefakt (umělecké dílo) poskytuje recipientovi pouze určitá smyslově vnímatelná vodítka, která jsou v rámci recepce subjektivně (s jistým omezením díky kontextu doby) transformována do estetického objektu. Různorodost výchozí kvality, stejně tak jako variabilita v hierarchizaci kvalit ostatních při jejich skloubení, nás vede k tomu, že ačkoliv jde o jedno a totéž dílo (tentýž artefakt), které může být vnímáno i v totožném časovém úseku a ve shodných okolních podmínkách, nezakládá existenci jednoho jediného estetického objektu, nýbrž mnoha estetických objektů, které sdílí jisté shodné aspekty v případném výběru kvalit díla (dílo samo udává jistá vodítka, která jsou víceméně následována), ale jejich hierarchizace ve struktuře estetického díla bude rozdílná.

Vraťme se zpět ke kloubení kvalit; dle R. Ingardena si nelze tento proces kloubení představovat, že probíhá naráz, v rámci jednoho momentu, naopak skládá se z postupných percepčních vjemů díla v průběhu recepce. Recipovaný artefakt je uchopován subjektem postupně, nelze jej postřehnout naráz, ať už jde o sochu, kterou je nutné pro postřehnutí všech jejích detailů, vidět ze všech dostupných úhlů, či o malbu, vyžadující různý fyzický odstup diváka. Teprve kvality, které jsou získány z jednotlivých

percepčních fází jsou následně formovány ke kvalitě výchozí. Formování kvalit probíhá dvěma způsoby: (1) skrze *kategoriální struktury*; (2) skrze *struktury skloubení kvalit*.<sup>41</sup>

### **Kategoriální struktury**

Formování kvalit v rámci kategoriálních struktur zjednodušeně znamená imaginativní nahrazení reálného nositele kvalit (artefaktu) dosazením psychického, či psychofyzického nositele vlastností kvalit, který umožňuje emocionální vcítění se.

Představme si, že vstupní kvalitou, která nás zaujala je výraz tváře (drže se již výše užitého příkladu obrazu Čtenáře Dostojevského). Striktně vzato vnímáme pouze specifické rozmístění pigmentů na ploše plátna, chápeme je však jako lidskou tvář se specifickým výrazem. Takto vnímaná kvalita nás vybízí k fiktivnímu vytvoření nositele vlastností, které ve „vybrané“ kvalitě vidíme – tedy představu osoby vyznačující se specifickým výrazem ve tváři. V této chvíli vnímáme danou kvalitu v námi vytvořené představě jejího nositele, nikoliv v rámci jejího nositele reálného (zde plocha plátna).<sup>42</sup> Takto vytvořená kategoriální struktura „*je ve svém kvalitativním určení vyznačena zvoleným souborem vnímaných kvalit a jejich vzájemných vztahů*.“<sup>43</sup>

Bezprostředně po zformování kategoriálního nositele, který nám v dané chvíli překrývá původní artefakt a na který se zaměřujeme, dochází k fázi vnímání kategoriálního objektu, který je doprovázen emocionální reakcí. R. Ingarden tuto emocionální reakci označuje jako „*první formu citové odpovědi*“, která je charakteristická jistým „*vcítěním se*“ do imaginativně vytvořeného kategoriálního objektu (předně u vytvoření psychického či psychofyzického nositele, tedy jisté představy zastupující osobu, či stav, který je pro nás adekvátním obrazem kvalit daných artefaktem). Dochází k jistému citovému soužití s daným námi vytvořeným objektem (zde osobou).<sup>44</sup>

---

<sup>41</sup> §24 Estetický prožitek a estetický předmět. INGARDEN, Roman. *O poznávání literárního díla*. 1. Praha: Československý spisovatel, 1967, str.153-154

<sup>42</sup> Kategoriální struktura, kterou subjekt imaginativně překrývá vlastní hmotnou strukturu artefaktu, z níž kvality původně vyvstaly, souvisí s již výše popsaným uchvácením provázeným vstupní emocí a naším zapomením reálného světa.

<sup>43</sup> tamtéž, str.154.

<sup>44</sup> tamtéž, str. 154-155.

## Struktury skloubení kvalit

Kvality, které jsou nám v rámci estetického procesu poskytovány prostřednictvím artefaktu uměleckého díla, se v jeho průběhu nevyskytují nezávisle vedle sebe, nýbrž se dle R. Ingardena sladují. Toto sjednocení kvalit, se dle autora vyznačuje následujícími znaky:

- 1) Kvality se navzájem mezi sebou ovlivňují; každá z nich působí jinak ve společnosti kvalit ostatních, než jak by působila, kdyby se vyskytovala sama, bez přístupu vlivu dalších kvalit. Stejně tak by se působnost dané kvality změnila, pokud by se vyskytovala ve společnosti odlišných kvalit.
- 2) Díky vzájemnému vlivu kvalit, jsou jednotlivé kvality „vázané“ ke svému celku – ztrácí svou nezávislost.
- 3) Modifikace, k nimž u kvalit dochází prostřednictvím jejich vzájemného působení, mohou vést ke zrodu kvality zcela nové, která je, dalo by se říci, „zastřešuje.“ Tato nová kvalita, kterou R. Ingarden označuje jako tzv. *kvalitu skloubení*, spojuje seskupené modifikované kvality do jedné struktury a zároveň tento celek kvalit dává nový kvalitativní rozměr, aniž by však původní kvality zakrývala. Kvalita skloubení tak nikdy nevystupuje sama, nýbrž vždy v doprovodu celku skloubených kvalit, z něhož vyzrála a jehož ráz sama zpětně ovlivňuje.
- 4) V rámci celku skloubených kvalit mohou vznikat ještě další menší celky kvalit, které jsou si vzájemně blíže než k ostatním kvalitám, vyskytující se v celku. Vznikají tak nové kvality skloubení nižšího řádu, které celek, skloubený pod nejvyšší kvalitou skloubení, dále rozčleňují a tvoří tak jeho vlastní strukturu. I přes toto rozčlenění si však celek skloubených kvalit udržuje svou soudržnost prostřednictvím nejvyšší kvality skloubení, která mu zajišťuje jeho jednotu.<sup>45</sup>

Struktura skloubení kvalit do značné míry závisí na samotném subjektu, který je jeho hlavním aktivním činitelem. Jeho postoj ovlivňuje nejen „výběr“ kvalit, které nabízí artefakt, a jejich hierarchizaci, ale výsledně i rozčlenění příbuzných kvalit v průběhu jejich skloubení (tzn. vytvoření kvalit skloubení nižšího a vyššího řádu, popsaném výše). Estetický objekt tak může nabývat různorodého charakteru v závislosti na tom, kdo je

---

<sup>45</sup> §24 Estetický prožitek a estetický předmět. INGARDEN, Roman. *O poznávání literárního díla*. 1. Praha: Československý spisovatel, 1967, str.156-158

jeho tvůrcem. Tento fakt ovlivňuje i možnost *kvalit doplňujících*, kterými sami „zdokonalujeme“ dílo, zaplňujeme „mezery“ které v něm pocítujeme, a to za cílem vytvoření kvalitního, sjednoceného skloubení kvalit. Tato fáze hledání doplňujících kvalit probíhá současně s hledáním kvalit v samotném artefaktu díla, tj. ve fázi která nastává v okamžiku návratu k artefaktu a jeho kvalitám, které jsou nahlíženy skrze modifikovanou kvalitu výchozí.<sup>46</sup>

Výše popsané skloubení kvalit pod nejvyšší kvalitu skloubení a dosažení vnitřního rozčlenění celku v kvalitách skloubení nižšího řádu vidí R. Ingarden jako cíl tvůrčí fáze estetického procesu – tedy estetický objekt. Tuto fázi následuje fáze kontemplace estetického objektu, která s sebou přináší i *druhou formu emocionální odpovědi* recipienta<sup>47</sup> – pocity, které jsou výrazem uznání hodnoty zkonstruovaného estetického objektu. Této fázi a vlastnímu hodnocení estetického objektu (potažmo uměleckých děl) bude věnován následující oddíl.

### **Estetický objekt a jeho hodnocení**

Na základě předchozího detailního rozboru průběhu a struktury estetického prožitku dochází R. Ingarden k závěru, že se v průběhu fází estetického prožitku projevují tři druhy charakteristických prvků: (1) *excitující prvky*, tedy prvky jistého estetického vzrušení (například na počátku celého estetického procesu, kdy jsme uchvázeni kvalitou a následně jsme za pomoci vstupní emoce vybízení k jejímu dalšímu ohledávání a spojování s kvalitami dalšími); (2) *přítvářející*, či jinými slovy činné (tyto lze nejznatelněji vidět v procesu skloubení kvalit); (3) *pasivní* (vnímání výchozí kvality těsně před obrácením se k artefaktu a přechodem k aktivnímu hledání kvalit dalších; kontemplace kvalit již skloubených - estetického objektu - na samém závěru estetického procesu).<sup>48</sup>

Celý proces estetického prožitku se dle autora vyznačuje dynamikou v přeskupování těchto tří prvků, které se střídají v síle svého působení, zatímco jeden z nich (případně dva) jsou v útlumu. Nejaktivnější fází je vlastní proces konstituce – tedy

---

<sup>46</sup> §24 Estetický prožitek a estetický předmět. INGARDEN, Roman. *O poznávání literárního díla*. 1. Praha: Československý spisovatel, 1967, str.150-152

<sup>47</sup> První emocionální odpověď se objevuje v rámci kategoriálních struktur a je R. Ingardenem označována jako „vcítění se.“

<sup>48</sup> tamtéž, str. 159

fáze, kdy jsou hledány další vhodné kvality na pozadí artefaktu (případně jsou tyto kvality doplňovány, či nahrazovány samotným recipientem) a následně spojovány do celku s kvalitou výchozí. Tato fáze, se dle Ingardena, mimo nejaktivnější účast recipienta, vyznačuje jistým neklidem, který je spojen s hledáním vhodných kvalit a touhou dosáhnout jejich propojení. Tato neklidná dynamická fáze je poté, bezprostředně po zkonstituování estetického objektu, vystřídána fází kontemplance, která je doprovázena jistým uspokojením. Recipient se oddává vnímání skloubených kvalit a s tímto oddáváním přichází i druhá emocionální odpověď, která je příznačná bezprostředním pocíťováním jistého uznání hodnoty estetického objektu (tyto prožitky by se daly připodobnit k zalíbení, obdivu, nadšení atd.). Prožitky této druhé emocionální reakce však ještě nemohou být nahlíženy jako samotné výroky o hodnotě estetického objektu, ty následují až později. Emocionální prožívání hodnoty estetického objektu (tj. druhá emocionální odpověď) je pevně svázáno se samotnou kontemplanací estetického objektu, nelze jej zaměňovat za soud o hodnotě. K tomu dochází až v další fázi, po skončení estetické situace, změně postoje recipienta a intelektuálním uchopením prožitků.<sup>49</sup>

Ke správnému uchopení soudu o hodnotě estetického objektu, jak jej pojímá R. Ingarden, je nutné se krátce pozastavit u vymezení druhého soudu o uměleckých dílech – tzv. *intelektuálním soudu o hodnotě*.

Intelektuální soud o hodnotě je konstruovaný bez podstoupení procesu estetického prožitku, jehož výsledkem je estetický objekt. Tento typ soudu vzniká pouze na základě artefaktu uměleckého díla, které je posuzováno z hlediska jeho možností k potenciálnímu vzniku estetického objektu. V takovém případě nedochází k estetickému prožitku, celý soud se zakládá pouze na smyslovém vněmu, bez přístupu jeho modifikace skrze proces estetické situace, a bez vytvoření estetického objektu. V těchto případech je souzen pouze artefakt a jeho potenciální možnost poskytnout skrze činnost recipienta hodnotný estetický objekt. Takový soud, dle R. Ingardena může být mírně scestný, obvykle, dle něj, využívají podobný přístup k souzení umělečtí kritici, a takový soud může být následně desinterpretován jako soud, který přísluší samotnému estetickému objektu, a nikoliv pouze jako posouzení artefaktu a jeho možností, které nabízí k sestavení estetických objektů. Tím dochází ke smíšení artefaktu a estetického objektu. Intelektuální soudy určují pouze hodnotu uměleckého díla jako prostředku pro dosažení estetického objektu,

---

<sup>49</sup>§24 Estetický prožitek a estetický předmět. INGARDEN, Roman. *O poznávání literárního díla*. 1. Praha: Československý spisovatel, 1967, str.158-161

pro získání soudu o hodnotě samotného estetického objektu je nutné projít celým estetickým procesem na jehož konci je zkonstruován estetický objekt.<sup>50</sup>

Hodnota estetického objektu tkví pouze v něm samém, vyplývá z jeho kvalitativního skloubení. Pro vyřčení soudu je však nutné ukončení samotného estetického prožitku – tedy ukončení prožívání estetického objektu v jeho bezprostřední aktuálnosti a změna postoje subjektu. Subjekt musí zaujmout k „obrazu“ estetického objektu a ke svým vlastním prožitkům, které při jeho zakoušení pociťoval, postoj badatelský (teoretický). V tomto postoji poté buduje nový prožitek založený na analýze a jisté racionalizaci své estetické zkušenosti s daným objektem, aby mohl výsledně vyřknout soud o jeho hodnotě. Vždy je však nutné, aby samotnému teoretickému ohledávání v badatelském postoji, předcházela ukončený proces estetického prožitku.<sup>51</sup>

R. Ingarden se krátce vyjadřuje i k otázce původu kladného a záporného hodnocení estetického objektu. Pozitivní hodnocení dle něj tkví v úspěšném skloubení kvalit a harmonickém sjednocení pod nejvyšší kvalitou skloubení. Naproti tomu negativní reakci subjektu vyvolává nedostatečné skloubení kvalit, které se nepodařilo sjednotit pod záštitu kvality skloubení. V takovém případě nedochází ani k tak blízkému emocionálnímu prožívání estetického objektu jako v případě prvním. Subjekt si dle R. Ingardena udržuje od zkonstruovaného objektu odstup a nedokáže se dostatečně oddat jeho kontemplaci. V obou případech, tedy jak v případě pozitivní, tak negativní reakce, však dochází k vytvoření estetického objektu, který lze po skončeném procesu, intelektuálně uchopit a vyřknout soud o jeho hodnotě.<sup>52</sup>

V závěru své práce se pokusím aplikovat model konceptu estetického objektu R. Ingardena na teorie N. Goodmana a E. Zemacha, a to s přihlédnutím ke kategoriím myšlení K. Waltona a konceptu estetického dualismu T. Kulky s cílem ukázat pozadí, které stojí za hodnocením kopií uměleckých děl i děl samotných a ukázat možnosti nového přístupu, kterých lze dosáhnout za předpokladu přijetí teorie E. Zemacha, estetického dualismu a neposledně uvědomění si skrytých motivů, které stojí za odsouzením kopií na straně subjektu.

---

<sup>50</sup> §24 Estetický prožitek a estetický předmět. INGARDEN, Roman. *O poznávání literárního díla*. 1. Praha: Československý spisovatel, 1967, str.160-161.

<sup>51</sup> tamtéž. str. 161-162.

<sup>52</sup> tamtéž, str. 162-163.



## Závěr

Nelson Goodman se ve své teorii o rozdílnosti padělku a originálu opírá předně o vlastní materiál artefaktu – rozdílnost v estetické hodnotě mezi originálem a padělkem totiž zakládá pouze na rozdílnosti v detailech, které subjekt nemusí ani vědomě postřehnout. Dodává, že momentální neschopnost vidět rozdíly, které mezi artefakty panují, nemusí být trvajícím neschopností, nýbrž recipient může své oko naučit tyto rozdíly vidět. Nadto N. Goodman poznamenává, že samo vědomí toho, že existuje mezi danými artefakty rozdíl, pro nás jednak znamená i rozdíl estetický, a jednak nás vede k tomu, tyto rozdíly hledat. Pokud argumenty, které N. Goodman udává a na nichž zakládá svůj závěr, tedy že mezi padělkem a originálem existuje rozdíl estetický využijeme v modelu estetického prožitku, jak jej popisuje R. Ingarden, dojdeme k závěru zcela opačnému.

Vycházejme z příkladu, který užívá ve své teorii sám N. Goodman – představme si, že subjekt před sebou má dva na pohled identické artefakty, o nichž ví, že jeden je originálem a druhý padělkem. Hlavní otázkou je, zda mají dané artefakty rozdílnou estetickou hodnotu. Zde přichází ke slovu konstituce estetického objektu u R. Ingardena. Jak R. Ingarden tvrdí, k tomu, abychom mohli stanovit estetickou hodnotu, musíme k artefaktu zaujmout nový postoj (estetický) a následně absolvovat celý proces estetického prožitku, na jehož konci je zkonstruován estetický objekt. Teprve po kontemplaci estetického objektu můžeme vyslovit soud o jeho hodnotě v nově zaujatém badatelském postoji (Ingarden jej přesně označuje jako postoj *badatelsko-poznávací*).<sup>53</sup> K tomu, abychom mohli zhodnotit, zda je jeden artefakt esteticky hodnotnější než druhý, je tedy nutné konstruovat estetický objekt na základě každého z nich a až posléze je mezi sebou porovnat. V Goodmanově podání jsou však porovnávány samotné artefakty (k nimž zaujímáme postoj badatelský bez předešlého zaujetí postoje estetického), nikoliv estetické objekty. Vystává nám zde následující otázka: Pokud hodnotím samotný artefakt (respektive mezi sebou dva artefakty srovnávám) v jakém postoji to činím a jakou hodnotu během této činnosti daným artefaktům přisuzuji? Z pohledu R. Ingardena by v případě, že přistupuji k artefaktům a posuzuji jejich smyslově vnímatelné (či nevnímatelné) aspekty, nezaujímám postoj estetický a nemohu tedy soud, který následně vynesu, nazývat soudem o estetické hodnotě. Mohlo by jít o soud intelektuální, který R. Ingarden ve své teorii též zmiňuje, a který se vyznačuje zaujetím postoje badatelského (teoretického).

---

<sup>53</sup> §24 Estetický prožitek a estetický předmět. INGARDEN, Roman. *O poznávání literárního díla*. 1. Praha: Československý spisovatel, 1967, str.162-163.

Pokud by měl subjekt rozhodnout, který z předkládaných artefaktů má vyšší estetickou hodnotu, či zda je jejich hodnota srovnatelná, musel by na základě každého z nich zkonstruovat estetický objekt, a teprve tyto poté porovnat. Znovu si zde vypomohu procesem konstrukce estetického objektu od R. Ingardena. Máme-li před sebou dva na pohled identické objekty, můžeme předpokládat, že při postupné recepci vzniknou i podobné, ne-li stejné estetické objekty? Při představě dvou identických objektů (identických z hlediska jejich smyslové nerozlišitelnosti) můžeme předpokládat, že nás zaujme u obou stejná výchozí kvalita, která v nás vyvolá vstupní emoci. Pokud bychom vycházeli ze stejné kvality, dá se předpokládat, že bychom k ní následně seskupovali stejné kvality (máme dva identické artefakty, které poskytují identická vodítka). Stejně tak se dá předpokládat vznik stejných či velmi podobných skloubených kvalit vyššího i nižšího řádu.

I námitku z hlediska estetické relevance nevnímání rozdílů, kterou N. Goodman uvádí, lze zpochybnit za pomoci konceptu R. Ingardena. V počátku kapitoly, věnující se estetickému prožitku se R. Ingarden krátce zmiňuje o vztahu mezi artefaktem a estetickým objektem. Uvádí, že artefakt je pouze podkladem, na jehož pozadí v průběhu estetického prožitku vystávají kvality. Z těchto kvalit se skládá výsledný estetický objekt. Na příkladu Venuše z Miló R. Ingarden ukazuje, že nedokonalosti hmotného nositele (narušený hladký povrch hrudi, černá skvrna na nose Venuše) jsou recipientem v průběhu estetického prožitku přehlíženy, případně *dotvářeny*.<sup>54</sup>

*„V myšlenkách nebo i ve specifické percepční obrazivosti si dotváříme takové detaily předmětu, které nám pomáhají získat optimální možný výsledek daného estetického dojmu, nebo přesněji – které předmětu, jsoucímu objektem našeho estetického zážitku, dávají takový tvar, který v sobě obsahuje nejplněji estetické hodnoty, jaké se mohou v daných podmínkách uplatnit in concreto.“*<sup>55</sup>

Z toho lze vyvodit, že rozdíly, které Goodman vidí jako zásadní a které jsou dle jeho slov nepostřehnuté, by v rámci estetického prožitku byly jednoduše přehlédnuty, či dotvořeny. Výše zmíněné nás vede k tomu, že bychom na základě obou artefaktů, které

---

<sup>54</sup> §24 Estetický prožitek a estetický předmět. INGARDEN, Roman. *O poznávání literárního díla*. 1. Praha: Československý spisovatel, 1967., str. 136-137

<sup>55</sup>tamtéž, str. 137.

zmiňuje N. Goodman, mohli vytvořit stejné (srovnatelné) estetické objekty a ve výsledku bychom mohli dospět i ke stejné (srovnatelné) estetické hodnotě.

Pokud by v konstituci estetického objektu záleželo na čisté interakci mezi subjektem a artefaktem, dalo by se říci, že problém estetické hodnoty je vyřešen. Kopíím uměleckých děl (reprodukcím i padělkům) by mohla být přiznána stejná (či srovnatelná) estetická hodnota jako originálu. Subjekt však do estetické situace vstupuje s vlastním hlediskem, které je ovlivněno kulturou, jejíž je součástí. V tomto získaném hledisku je mimo jiné i vědomí o ekonomické hodnotě umění. Obchod s uměním, povědomí o jedinečnosti a ekonomické hodnotě originálu zde hraje zásadní roli. Vědomí toho, že naše společnost přisuzuje originálu vysokou tržní hodnotu, zatímco padělek je v tomto ohledu nehodnotný, tak ovlivňuje i naše estetické souzení. Ačkoliv bychom dospěli skrze recepci originálu a jeho kopie ke konstituci srovnatelně hodnotného estetického objektu, vědomí, že tržní hodnota originálu dalece převyšuje tržní hodnotu kopie, nás vede k rozhodnutí, že originál je „esteticky“ hodnotnější než jeho kopie. Estetická hodnota artefaktů je směřována s hodnotou tržní, kterou jim uděluje soudobá společnost.

Konfrontace teorie N. Goodmana s konceptem estetického objektu R. Ingardena v jistém smyslu dává za pravdu i východisku, které zastává N. Goodman, ovšem zároveň jeho některé závěry vyvrací, či spíše osvětluje jistý vnitřní rozpor. Připomeňme závěry, k nimž N. Goodman dochází a které staví na základě toho, že si jsme vědomi existence rozdílu mezi dvěma smyslově nerozlišitelnými artefakty (padělkem a originálem). Pouhé vědomí existence rozdílu dle něj vytváří estetický rozdíl, a to díky tomu že: (1) znalost tohoto faktu dokazuje i existenci rozdílu, který se můžeme naučit rozpoznat; (2) mění nynější pozorování na pouhý nácvik, jehož výsledkem je objevení rozdílu mezi danými artefakty; (3) formuje a modifikuje nynější prožitek z vnímání daných artefaktů.<sup>56</sup>

Již výše jsem se snažila uvést jisté rozpory v tomto tvrzení pomocí K. L. Waltona a jeho kategorií myšlení, pohled R. Ingardena tyto rozpory prohlubuje, zároveň však víceméně i potvrzuje stanovisko, které N. Goodman zaujímá. Nejprve tedy k aspektům, v nichž R. Ingarden potvrzuje závěry N. Goodmana; ty se týkají třetího bodu: Vskutku, pokud jsme si vědomi, že jeden z artefaktů je originál a druhý je padělkem (kopíí), má toto vědomí vliv na naše vnímání a naši recepci daných artefaktů. Vědomí, že jeden z artefaktů je vysoce oceňován společností a druhý je jí zatracován, má vliv jak na průběh estetického prožitku, tak i výslednou konstituci estetického objektu a ustanovení jeho

---

<sup>56</sup> GOODMAN, Nelson. *Jazyky umění: Nástin teorie symbolů*. 1. Praha: Academia, 2007.str.91

hodnoty. Estetická hodnota je tak ve výsledku ovlivněna tržní hodnotou artefaktů a etickým hlediskem, díky čemuž bude originálu prisuzována vždy vyšší hodnota než jeho padělku, přestože artefakty samotné nám poskytují možnost dosáhnout stejného (srovnatelného) estetického objektu.

Předchozí závěr však platí pouze v modelovém příkladu, který udává N. Goodman – tedy v případě, že víme, který z daných artefaktů je originálem a který je padělkem. Vezměme v úvahu situaci, v níž budeme mít k dispozici opět dva smyslově nerozlišitelné artefakty, z nichž jeden je padělkem a druhý je originálem, avšak nám nebude známo, který z daných artefaktů je který. Dojdeme opět ke stejnému závěru? Tedy k ustanovení, že jeden z artefaktů má nižší hodnotu? A pokud ano, budeme schopni, i přes jejich nerozlišitelnost, přisoudit tuto nižší hodnotu skutečně padělkem? Oba artefakty nám poskytují stejná vodítka pro vytvoření estetického objektu, který by vedl k přisouzení stejné estetické hodnoty; zároveň však víme, že jeden z artefaktů je společností odsuzován a jeho ekonomická hodnota je mizivá, zatímco druhý artefakt je společností vysoce ceněn a jeho ekonomická hodnota je vysoká. Jsme puzeni k tomu, označit jeden z artefaktů za méně hodnotný, je však jisté, že za méně hodnotný označíme právě padělek?

Kromě výše zmíněného problému jisté kulturní podmíněnosti zde vyvstává i otázka samotných po sobě jdoucích aktů recepce. Samozřejmě existuje zde možnost, že by z obou estetických procesů vyvstal stejný estetický objekt, ale stejně pravděpodobná je i možnost, že recepce prvního artefaktu (a to bez ohledu na to, zda by šlo o originál, či padělek) by měla vliv na druhou. To, že jsme již jedním estetickým procesem prošli, že jsme vytvořili jistý estetický objekt, by mohlo vést k odlišné konstrukci při konstituci estetického objektu na základě druhého artefaktu, tj. k výběru odlišné výchozí kvality a odlišnému skloubení kvalit. Ve výsledku by tedy mohlo dojít k vytvoření odlišného estetického objektu, čímž by bylo ztíženo i jejich výsledné srovnání z hlediska jejich estetické hodnoty, ovšem tato rozdílnost by tkvěla pouze v tom, že do druhé recepce bychom si nesli jisté poznatky z již ukončené první recepce.

Další problém nastává, pokud budeme uvažovat o setkání s padělkem, o němž nám nebude známo, že je padělkem. V takovém případě můžeme opět dojít ke konfiguraci estetického objektu, který bude svou estetickou hodnotou rovný samému originálu. Za předpokladu, že jsou rozdíly smyslově nerozpoznatelné a my jsme přesvědčeni, že jde o originál, museli bychom dojít k ustanovení stejné estetické hodnoty, kterou připisujeme samotnému originálu, přestože nám byl poskytnut pouze jeho padělek.

N. Goodman má tedy jistě pravdu, že vědomí o autenticitě daného artefaktu na nás má vliv i v tom, jak k němu přistupujeme, prožíváme jej a hodnotíme, ovšem není jistotou, že vždy „správně“ rozlišíme, který z daných artefaktů je opravdu originálem. Zde se ukazuje, že estetická hodnota sama o sobě nepostačuje k hodnocení uměleckých děl, poněvadž sama o sobě je závislá na normách a hodnotách stanovených společností, k nimž se vztahuje a je jimi ovlivňována. Zároveň je stanovení estetické hodnoty přímo závislé na estetickém objektu, který je ovlivněn i naší informovaností o daném artefaktu.

V druhém bodu zmiňuje N. Goodman, že se aktuální vnímání daných artefaktů, díky vědomí o jejich vzájemné rozdílnosti, mění na pouhý nácvik, který má vést k výslednému rozeznání rozdílů mezi nimi. Tento „nácvik“ nás však svádí spíše k ohledávání samotných artefaktů, tedy k jejich zkoumání skrze badatelský (teoretický) přístup. Nijak se netýká přepnutí do estetického postoje, estetického prožitku a ani konstituce estetického objektu. Míří tedy k ustanovení hodnoty zcela jiného řádu, nikoliv však hodnoty estetické, které by měla předcházet konstituce estetického objektu.

Bod první je potom aplikovatelný pouze na příklad, který uvádí sám Goodman, tedy na situaci, kdy jsou nám předloženy dva artefakty, o nichž nám je řečeno, že jeden je originálem a druhý nikoliv; v dalších možných příkladech je však tento bod irelevantní (setkání s padělkem, který je vydáván za originál, či naopak setkání s originálem o němž je nám řečeno, že je padělkem).

Z těchto závěrů vyplývá, že určení estetické hodnoty závisí na subjektu a na kultuře/respektive společnosti, k níž subjekt přísluší a čerpá z ní předobraz hodnot (estetické a jiné normy), které následně aplikuje v konkrétních případech. Tento fakt je více zohledněn v přístupu, který k originálu a jeho kopiím zaujímá Eddy Zemach. Zároveň je jeho pojetí nejen lépe vyhovující v konfrontaci s pojetím estetického prožitku R. Ingardena, ale i s estetickým dualismem, kterým Kulka vyvrací N. Goodmana a jeho závěry.

Nový přístup k identitě díla, který je založen na klasifikaci světa skrze hodnotící kritéria, vede ve svém důsledku k novému možnému přístupu nejen k reprodukcím, ale i k padělkům a dílům samým. Závěr, k němuž dochází, tedy že identita díla není neoddělitelně spjata s identitou hmotného nosiče, nýbrž se vzájemně pouze na určitý čas prolínají, vede k legitimizaci jakékoliv kopie díla, která zachová identitu originálu (skrze

zachování jeho hodnototvorných formálních vlastností). Ačkoliv sám E. Zemach se ve svém článku věnuje reprodukcím, dá se tento závěr vztáhnout i na padělky děl.

Artefakt, který má být padělkem, musí splňovat jistá kritéria určující jeho vlastní identitu, stejně jako reprodukce musí zachovat veškeré hodnototvorné aspekty, které určují identitu vlastního originálu. V opačném případě by nemohl plně vyhovět svému určení – tedy být dokonalou a nerozpoznatelnou kopií díla (za účelem bezproblémové záměny s daným dílem, která by vedla k obohacení jeho tvůrce). V důsledku lze tedy říct, že stejně jako reprodukce i padělky zachovávají veškeré aspekty daného díla, které jsou nutné pro zachování jeho identity.

Co se týče možnosti dosáhnout stejného estetického prožitku při recepci kopií (reprodukce i padělku) jakého bychom dosáhli v případě recepce originálu, klade E. Zemach i zde, stejně jako v samotné klasifikaci objektů, zásadní důraz na funkcionální podstatu vztahu člověka vůči světu.<sup>57</sup> Vytvoření stejného estetického objektu (a tím i výsledné stanovení jeho adekvátní hodnoty) dle něj tkví ve splnění dvou podmínek: (1) Nutnost recepce legitimní instance díla, tzn. artefakt, s nímž vstupujeme do estetické situace, musí zachovat veškeré hodnototvorné vlastnosti díla; (2) recipient sám musí k danému dílu přistoupit s vědomím o historickém a kulturním pozadí vzniku originálu, přičemž toto hledisko uplatňuje v hodnocení bez ohledu na to, zda se setkal s originálem, či s legitimní instancí daného díla. Tento přístup v sobě spojuje jak možnost ocenění estetické hodnoty daného díla, kterou zde v zásadě E. Zemach probírá, ale i možnost ocenění umělecké hodnoty, kterou zavádí T. Kulka, bez ohledu na to, zda se subjekt setkává s originálním artefaktem, jeho reprodukcí či padělkem.

Estetická hodnota závisí na vytvořeném estetickém objektu a kulturním zázemí, k němuž se subjekt v rámci souzení vztahuje. Veškeré aspekty, které jsou hodnototvorné, jsou zachovány jak v reprodukci, tak v padělkem – z těchto aspektů vyvstává výchozí kvalita a jsou podkladem pro výsledné skloubení kvalit. Tím se dostáváme k výslednému ustanovení estetického objektu, který je objektem vlastního ustanovení estetické hodnoty. V zásadě, ze strany artefaktu tedy neexistuje překážka k tomu, abychom dospěli ke stejné (srovnatelné) estetické hodnotě bez ohledu na to, zda je daný artefakt originálem, či kopií (padělek, reprodukce). Svou roli zde však sehrává sám recipient a kulturní zázemí, do něhož daný recipient vrůstá. To, že vnímáme padělek jako esteticky méně hodnotný, netkví v samotném artefaktu, jako spíše v našem přístupu, který přejímáme ze svého

---

<sup>57</sup> zde se prolíná i s přístupem R. Ingardena a jeho vlivu recipienta na výsledný estetický objekt.

kulturního zázemí, a v němž se směřuje etický a ekonomický rozměr, který je směřován s estetickou hodnotou padělku. Podobně je tomu i u reprodukcí. Ačkoliv zde nehraje roli rozměr etický, stále zde zůstává nižší tržní hodnota reprodukce, která snižuje i její hodnotu estetickou.

Kulkova umělecká hodnota v řešení, které nabízí E. Zemach, také nečiní žádný problém. T. Kulka uměleckou hodnotu vymezuje pomocí dvou podmínek: „(1) obecný význam inovace exemplifikované dílem pro „svět umění“ a (2) potenciál této inovace pro její další esteticko-umělecké využití.“<sup>58</sup> Dále dodává, že umělecká hodnota je ve většině případů udělována zpětně, tedy až po začlenění daného díla do umělecké tradice, a tedy i po možnosti zhodnotit, jaký dopad dané dílo mělo na další vývoj umění. Je nesporné, že stanovení umělecké hodnoty přímo souvisí s historickým momentem vzniku díla, ovšem není neoddelitelně spjata pouze s jediným artefaktem. Vliv díla lze posoudit i skrze jeho další instance, není k němu zapotřebí samotný originál. Nutnost originálu nastává teprve ve chvíli, kdy je skrze uměleckou hodnotu díla určována hodnota tržní.

Z výše zmíněného vyplývá, že jakákoliv kopie (reprodukce, padělek) může být, za splnění zachování identity díla, nositelem hodnoty originálu – estetické i umělecké. Jediná hodnota, v níž by se dokonalé kopie odlišovaly od originálu, je jejich hodnota tržní. V případě tržní hodnoty je nutné trvat na originálním artefaktu, který zajišťuje jedinečnost a zároveň i růst a případný návrat investice, kterou má umění v tomto ohledu zajistit. Ekonomická hodnota a to, jakým způsobem je zakořeněna v našem běžném chápání umění, je jedním z důvodů, proč jsou upřednostňovány originály, oproti reprodukcím a proč jsou padělky odsuzovány. Pokud bychom uznali kopie děl za jejich legitimní instance a na základě možnosti ustanovení srovnatelného estetického objektu jim přiznali i srovnatelnou estetickou hodnotu, jakou mají originály a v neposlední řadě bychom uznali i možnost skrze kopie posoudit i hodnotu uměleckou, stále by zde byl trh s uměním. Podobné uznání kopií by ohrozilo celou instituci obchodu s uměním, která si zakládá na jedinečnosti artefaktu díla – originálu. Přiznáním, že kopie může být nositelem hodnoty originálu, však tuto jedinečnost narušuje.

---

<sup>58</sup> KULKA, Tomáš. *Umění a falzum: Monismus a dualismus v estetice*. 1. Praha: Academia, 2004. str. 99-100

## Seznam použité literatury

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

INGARDEN, Roman. §24 Estetický prožitek a estetický předmět. In: *O poznávání literárního díla*. 1. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 132-168.

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

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

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

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

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