

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH

FILOZOFICKÁ FAKULTA

ÚSTAV VĚD O UMĚNÍ A KULTUŘE

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

FENOMÉN UMĚLECKÉHO FALZA

Vedoucí práce: Mgr. Ondřej Dadejík PhD.

Autor práce: Lenka Plášilová

Studijní obor: Estetika

Ročník: 3

2019

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

Prohlašuji, že v souladu s § 47 b 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 autorského práva k odevzdanému 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 výsledky 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 2019

Lenka Plášilová

Na tomto místě bych ráda poděkovala především vedoucímu své práce Mgr. Ondřeji Dadejíkovi PhD. za vedení, cenné připomínky, odbornou pomoc při tvorbě a čas, který mé práci věnoval. Dále děkuji své rodině za péči a podporu během psaní, ale i během celého studia. Můj dík dále směřuje Leoně Plášilové za průběžné čtení a korekturu textu, a Ing. Mgr. Michaelu Šímovi za pomoc s formátováním.

ANOTACE

Bakalářská práce se bude zabývat problematikou padělaných a stylově napodobených uměleckých děl, jejich identitou se zaměřením na teoretické problémy, které sebou existence uměleckých falz přináší. V práci budou nejprve představeny nejznámější příklady odhalených uměleckých falz a dále formulovány estetické a etické problémy, jimž fenomén uměleckého falza dal vzniknout. Důležitou součástí práce bude formulace problému identity uměleckého díla, především v rámci diskusí současné angloamerické estetiky. Základní publikací pro tuto práci bude *Umění a falzum* (2004) od Tomáše Kulky a jeho pojetí dualismu v estetické teorii. Kromě Kulkova přístupu zmiňuji ještě autory Nelsona Goodmana, Denise Duttona, Marka Sagoffa a Arthura Koestlera. Cílem práce je zhodnotit funkčnost uvedených přístupů k dané problematice.

Klíčová slova: falzum; umělecké dílo; originál; padělek; Kulka; umělecká hodnota; estetický rozdíl

ANNOTATION

This bachelor thesis will deal with the issue of counterfeit and stylishly imitated works of art, their identity with a focus on theoretical problems that the existence of falsified artworks brings. Firstly, the most famous examples of revealed artistic falsum will be introduced. Consequently, I will analyze aesthetic and ethical problems caused by the phenomenon of artistic falsification. An important part of this work will be formulation of artworks' identity problems, especially in relation to the Anglo-American aesthetics. One of the most important sources for this work will be a monograph by Tomáš Kulka: *Umění a falzum* (2004) and his conception of dualism in aesthetic theory. In addition to Kulka's approach, I will mention authors such as Nelson Goodman, Denis Dutton, Mark Sagoff and Arthur Koestler. The aim of this work is to evaluate a functionality of presented approaches to the given issue.

Keywords: forgery; artwork; original; fake; Kulka; artistic value; aesthetic difference

| | |
|---|-----------|
| OBSAH | |
| ÚVOD..... | 7 |
| 1.ORIGINÁLNÍ UMĚLECKÉ DÍLO A FALZUM – VYMEZENÍ PROBLÉMU .. | 9 |
| 1.1.FALZUM | 9 |
| 1.1.2 SLAVNÍ PADĚLATELÉ..... | 10 |
| 1.2. ORIGINÁL VS. FALZUM..... | 15 |
| 2. PŘÍSTUPY K PROBLÉMU UMĚLECKÉHO FALZA | 18 |
| 2.1. FORMALISTICKÁ ŠKOLA | 18 |
| 2.1.1. MONROE C. BEARDSLEY..... | 19 |
| 2.1.2. ARTHUR KOESTLER | 21 |
| 2.2. REDUKCIONISTICKÁ ŠKOLA | 25 |
| 2.2.1. NELSON GOODMAN | 25 |
| 2.3. HISTORIZUJÍCÍ ŠKOLA | 29 |
| 2.3.1. MARK SAGOFF..... | 30 |
| 2.3.2. DENIS DUTTON..... | 33 |
| 2.4. ZÁVĚR ZKOUMÁNÍ ARGUMENTŮ | 37 |
| 3. AUTENTICITA REPRODUKČÍ A RESTAUROVANÝCH DĚL | 41 |
| 3.1. REPRODUKCE UMĚLECKÝCH DĚL..... | 41 |
| 3.1.1. ALOGRAFICKÁ A AUTOGRAFICKÁ DÍLA | 42 |
| 3.2. RESTAURÁTORSKÉ ZÁSAHY | 45 |
| 4. ESTETICKÝ DUALISMUS PODLE T. KULKY | 50 |
| 4.1. ŘEŠENÍ UMĚLECKÉHO FALZA | 51 |
| ZÁVĚR | 54 |
| SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A ZDROJŮ | 58 |
| ELEKTRONICKÉ ZDROJE | 60 |
| SEZNAM PŘÍLOH..... | 61 |

ÚVOD

Tato práce se bude zabývat fenoménem uměleckého falza, problémem, který je starý jako umění samo. Je problémem velmi zásadním, a to hlavně kvůli svému přesahu do mnoha dalších odvětví. Padělaná díla totiž ovlivňují nejen historiky umění, kurátory výstavních galerií, obchodníky s uměním, ale mnoho dalších profesí uměleckého světa. Cílem této práce bude představit závažnost tohoto problému, a také teoretická analýza dosavadních myšlenek, které byly ohledně padělků vysloveny, za nimiž stojí anglo-američtí filozofové 20.století. Představíme si jak známé případy odhalených padělatelů umění, tak otázky, které tvorba falz vyvolává z hlediska podstaty uměleckého díla. Tato práce je svým tématem zaměřena na výtvarné umění, předně tedy na obrazy a sochy. Ostatní umělecké druhy jako hudba a literatura se objevují spíše sporadicky.

V první kapitole si popíšeme problém, který se chystám v této práci řešit. Vysvětlím pojmy falzum a originál, a upřesním jejich rozdíly. Také zmíním rozdělení falz na kopie a stylové napodobeniny. Dále následuje podkapitola, která se věnuje známým padělaným dílům a osudům jejich autorů tak, jak je popsal Noah Charney. Znalost těchto případů je třeba pro další vývoj práce, protože v nadcházejících kapitolách jsou tyto padělatelé často zmiňováni. V závěru první kapitoly zazní několik otázek, které existence falza vyvolává, na které se ve zbytku práce budu snažit odpovědět.

Druhá kapitola nabízí nástin rozlišných přístupů, jak lze falzum z teoretického hlediska chápat. Jedná se zde o charakteristiku formalismu, redukcionismu a historismu – dle Kulkova rozdělení. Všechny tyto možnosti, jak nazírat padělaná díla vycházejí z monistického předpokladu – tedy premisy, že hodnota díla se nalézá v jeho hodnotě estetické. V této kapitole zůstaneme pouze u monistického přístupu pro demonstraci jeho nedostatečnosti, co se hodnocení originálních i padělaných děl týče. Později se ukáže, že pro odpověď na otázku uměleckého falza je třeba tento předpoklad upravit. Jednotlivé principy zastupují filozofové Monroe. C. Beardsley, Arthur Koestler (formalismus); Nelson Goodman (redukcionismus); Mark Sagoff a Denis Dutton (historismus). Jednotliví autoři na sebe často navazují a utvářejí tak hodnotnou diskuzi v rámci této problematiky. Důležitým zdrojem mi zde byly teze, které představil Štěpán Kubalík a Tomáš Kulka a také jejich kritika uvedených přístupů.

Ve třetí kapitole si představíme problémy, které nastávají v případě reprodukováných a restaurovaných děl. Vysvětlíme si hodnotu, jakou pro nás reprodukce mají a proč i přesto,

že se jedná o falzum jsou nám velmi užitečné. Pro tuto analýzu jsem zvolila text Marka Sagoffa, který se věnuje jak reprodukcím, tak i restaurátorským zásahům a tomu, jaký dopad mají na hodnotu původního uměleckého díla. Pro podkapitolu o reprodukcích jsem zase zvolila dílo Nelsona Goodmana *Jazyky Umění* (1968), které je pro problematiku autentičnosti děl velmi užitečné svým rozlišením na autografická a alografická díla, a dále také zmíním esej „Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti“ (1936) od Waltera Benjamina. Restaurátorství je pro nás také velmi užitečné, ale zároveň pozměňuje identitu díla. V této podkapitole uvádím případ poničené sochy *Pieta* od Michelangela a jeho následnou restaurátorskou úpravu, na které Mark Sagoff vysvětluje své teze.

Čtvrtá kapitola se navrácí zpět k problematice monistického nazírání uměleckých děl. Výchozí literaturou je zde *Umění a falzum: Monismus a dualismus v estetice* (2004) od Tomáše Kulky, který zde nabízí řešení uměleckého falza, které spočívá právě v nabourání monismu a rozdělení hodnoty uměleckého díla na hodnotu uměleckou a estetickou. Z monismu se tedy stane dualismus. Umělecké dílo je pak možné hodnotit z hlediska jeho vizuálních vlastností, ale i hodnoty, kterou má dílo jako součást historie umění. Pro vysvětlení tohoto principu Kulka používá obraz *Avignonské slečny*, který je velkým historickým milníkem umění (je považován za první kubistický obraz), avšak jeho výtvarná stránka je už méně hodnotná.

Tato práce mapuje vývoj současných přístupů k falzu až po jeho konečné řešení, které nám nabízí nový pohled na kopie uměleckých děl a jejich hodnotu.

1.ORIGINÁLNÍ UMĚLECKÉ DÍLO A FALZUM – VYMEZENÍ PROBLÉMU

V této první části své práce osvětlím pojmy, které budu nadále používat, a to je *originální umělecké dílo* (tj. originál) a *falzum* (tj. padělek). Dále poukážu na rozdíl mezi kopií a stylovou napodobeninou originálu. Vysvětlím, proč je tato problematika tak závažná a jaké otázky vyvolává. Připojím také pár známých případů odhalených padělatelů.

Problematika ontologie falz je velmi mladou diskuzí, a to převážně v angloamerickém světě, kde se objevuje někdy v 50.letech 20.století. Proto se také v této práci setkáme téměř jen se současnými filozofy zabývajícími se tímto tématem. A přitom jde o velmi důležitý problém při určení hodnoty uměleckého díla – zda je dílo originální, a tedy i cenné nebo naopak. Nesprávná odpověď na tuto otázku již stála pověst mnoho vážených sběratelů umění, kurátorů i historiků.

1.1.FALZUM

Termín falzum pochází z latinského *falsum*, označující věc nepravou, podvodnou nebo falešnou. Falzifikátem nazýváme vše, co se vydává za něco jiného, obvykle větší hodnoty, než ve skutečnosti má. Autora, jenž se zabývá těmito technikami lze označit jako falzifikátora nebo jednoduše padělatele.¹

Padělají se nejen umělecká díla, ale často falzum proniká i mimo výtvarné zázemí, např. v minulosti bylo za nepravé prohlášeno několik falešných ostatků či archeologických nálezů. Další oblastí s častým výskytem padělků je bankovníctví nebo průmyslové zboží, a to zejména to značkové. Taktéž je dnes odhalováno mnoho různých falešných dokumentů. Vytvářeny jsou v prospěch obohacení svého majitele, ale nejde vždy jen o materiální obohacení. Z historie je velmi známý případ padělaného *Rukopisu královédvorského a zelenohorského*. Rukopis se náhle objevil v době, kdy bylo třeba podpořit vlastenectví a národního ducha. I tento padělek byl posléze odhalen.²

¹ KUBIČKA, Roman a Jiří ZELINGER. *Výkladový slovník: malířství, grafika, restaurátorství*. 1. vyd. Praha: Grada, 2004, s. 67–8.

² *Arts Lexikon* [online]. FPH VŠE Praha: ©2012 [cit. 16.11.2018]. Dostupné z: <https://http://www.artslexikon.cz//index.php?title=Falzum>.

1.1.2 SLAVNÍ PADĚLATELÉ

V následující podkapitole se chystám představit čtyři případy, kdy došlo k odhalení padělků. Výchozí literaturou mi zde bude kniha *Falzifikace Umění* (2015) od amerického odborníka na historii padělání Noaha Charneyho. Pro následující vývoj práce je třeba tyto osobnosti znát, jelikož se k nim (a hlavně k van Meegerenovi) vyjadřuje mnoho mnou citovaných filozofů.

První je tedy na řadě Han van Meegeren (1889-1947), který je (nejen podle Charneyho) považovaný za nejslavnějšího padělatele, a to především kvůli jeho napodobeninám nizozemského malíře Jana Vermeera (1632-1675). Těžko dnes najdeme text o padělatelství, který by nezmiňoval tento případ. Van Meegeren byl zručným malířem a také restaurátorem, avšak jeho díla se nikdy nedočkaly většího uznání. V reakci na neúspěch své kariéry se obrátil proti uměleckému světu. Rozhodl se, že vytvoří padělek, kterým se pomstí svým kritikům tím, že zneváží jejich úsudky. A tak vzniklo dílo *Kristus v Emauzích* (1937) zobrazující Krista, jak se po smrti zjevil svým učedníkům v Emauzích.³ Tehdejší odborník na holandské malířství 17.století, Abraham Bredius (1855-1946) toto dílo ihned označil za nejvýznamnější dílo Vermeera vůbec.⁴ Noah Charney přitom píše, že pokud se běžný divák podívá na Meegerenovy obrazy, překvapí ho, že jako Vermeerovy vůbec nevypadají. Jediný společný rys je světlo linoucí se z okna. Dále v jeho knize uvádí Brediova slova o Kristu v Emauzích z *The Burlington Magazine*: „Je to skvělý okamžik v životě milovníka umění, když stojí tváří v tvář doposud neznámému obrazu velkého mistra, ... A jakému obrazu! Máme před sebou – troufám si tvrdit – mistrovský kus Jana Vermeera van Delft“.⁵ Bredius byl stoprocentně přesvědčen, že byl objeven pravý poklad.

Krátce po skončení 2.světové války se van Meegeren ocitá před soudem. Je souzen za vlastizradu, kvůli tomu, že prodal umělecký předmět chráněný jako součást nizozemského kulturního dědictví. Šlo o obraz *Kristus a cizoložnice*, který prodal

³ *Kristus v Emauzích* byl považován za ztracené Vermeerovo dílo. Meegeren tedy nekopíroval existující plátno, ale namaloval svou verzi ve Vermeerově stylu. V jistém smyslu tedy šlo o Meegerenovu originální tvorbu. Viz: https://cs.wikipedia.org/wiki/Han_van_Meegeren

⁴ CHARNEY, Noah. Han van Meegeren – padělatelství k záchraně života In: *Falzifikace Umění*. Kniha Zlín, 2015, s. 94–95.

⁵ *Ibid.*, s. 98-99.

nacistickému veliteli Hermannu Göringovi. Za to Meegerenovi hrozil až trest smrti. On se ale hájil tím, že je ve skutečnosti padělatelem umění a že onen obraz (a mnoho dalších) maloval sám. Meegeren tedy musel dokázat své padělatelské umění přímo v soudní síni, kde krok za krokem předvedl svou tvorbu.⁶ Tím unikl trestu smrti a byl odsouzen pouze na rok vězení. Během soudního procesu zdiskreditoval kariéru několika znalců umění a také se stal národním hrdinou, který napálil Göringa.⁷ Své nově nabyté slávy už ale nevyužil, protože v prosinci roku 1947 umírá na infarkt.

Dalším padělatelem, kterého Charney zmiňuje, je Eric Hebborn (1934-1996), kterému se přezdívá nejzručnější ze všech padělatelů, a to kvůli tomu, že byl schopen zmást i přední forenzní zkoumání původu. Podobně jako van Meegeren přistupoval k výrobě padělků velmi profesionálně. Své padělky tvořil na plátna, která poházela z doby, kdy měl vzniknout i onen padělaný obraz. Své metody popsal v knize *Příručka padělatele*.⁸ Tak jako u van Meegerena, byla i Hebbornovým motivem pomsta uměleckému světu a znalcům umění, konkrétně těm, kteří v londýnské galerii Colnaghi ocenili jeho kresby, které donesl k přezkoumání, na menší cenu, než jakou ve skutečnosti měly. Zisk byl pro něj až na druhém místě, chtěl celému světu dokázat, jak neprofesionální tito znalci umění vlastně jsou, vysvětluje ve svém článku „Smrt padělatele“ Dennis Dutton.⁹

Dále Dutton píše, že Hebbornovou specializací byly hlavně kresby starých mistrů, které měly být doprovodnými kresbami k finálním dílům. Tyto náčrty v minulosti malíři většinou likvidovali, neboť nikdo z nich je nepovažoval za cenné, i když dnes jsou pro nás důležitým vodítkem k procesu vzniku díla. Hebborn tak svými padělky deformoval určení původu mnoha děl. Nejslavnější zfalšovanou přípravnou kresbou byla studie k obrazu *Trnová koruna* od Anthonyho van Dycka, která vznikla mezi lety 1950 až 1970.

Žádný jiný padělatel neměl tolik znalostí a ani nebyl tak pečlivý jako Hebborn, což mu značně přidává na vlivu. Lze ho ale považovat za umělce? Charney přikládá Aristotelovu myšlenku z *Poetiky*, kde píše, že obdivuje Homéra za jeho schopnost sdělovat lži. To

⁶ Ibid., s. 98-99.

⁷ Ibid., s. 100.

⁸ Zde, mimo jiné, doporučuje autorovi pít během tvorby alkohol. Následné uvolnění lépe slouží docílení plynulých linií.

⁹ DUTTON, Denis. Death of a Forger. *American Society for Aesthetics* [online]. ©1996 [cit. 16.4.2019]. Dostupné z: https://web.archive.org/web/20081202060901/http://www.aesthetics-online.org/articles/index.php?articles_id=2

samé by se dalo vztáhnout i na falzifikátory. Je pravda, že mnoho z nich disponuje velkolepými schopnostmi, pouze je propůjčují špatnému cíli. „Většina z nich ale nebyla velkými umělci v tradičním smyslu slova, neboť o jejich vlastní umělecká díla zpravidla zájem nebyl“¹⁰ píše Charney na konci kapitoly o Hebbornovi. Fakt, že nyní je zájem i o jejich tvorbu zfalšovanou vyvolává ony otázky, kterými se budeme v této práci zabývat. Je velmi zajímavé soustředit se na předpoklad, že pokud bychom neměli tušení, že se jedná o padělky, považovali bychom tato díla za objekty s nedozírnou hodnotou, avšak po zjištění, že to tak není, se jejich hodnota drasticky zmenší. To odkazuje k domněnce, že zřejmě opravdu bude existovat cosi, co tvoří rozdíl mezi autentickými díly a těmi, která pouze někdo zfalšoval.

Hebbornův konec byl tragický. V roce 1996, krátce po vydání jeho příručky, byl v Římě zavražděn a jeho vražda dodnes není vyřešena.¹¹

Třetím, kdo stojí podle Charneyho za zmínku, je Lothar Malskat (1913-1988). O tomto padělateli se zároveň krátce zmiňuje i Arthur Koestler ve své knize *Akt stvoření* (1964). Ten píše, že Malskat byl restaurátorem, který pracoval na opravách kostela Panny Marie v Lübecku, který byl poničen během války. Vedoucí restaurátorských prací Dieter Fey najal Malskata do svého týmu. Byl pověřen opravou fresek, avšak problémem bylo, že neexistovala žádná dokumentace předchozí podoby. Fey a Malskat opravili nejzachovalejší část fresek, ale u těch zbylých si mohli jejich podobu pouze domýšlet. Při této práci vycházeli oba jen ze svých odhadů, Malskat však využil tuto příležitost a vtiskl do fresek několik vlastních detailů. Aby nějak ospravedlnili svá rozhodnutí o nové podobě fresek, domluvili se na tvrzení, že pod zničenou vrstvou objevili doposud neznámé fresky, které byly kdysi přemalovány, (což je u kostelní výzdoby docela častý jev). Celý výjev však namaloval sám Malskat.¹²

Charney pokračuje tvrzením, že Malskat si užíval vědomí, že napálil znalce, podvědomě však chtěl být odhalen a uznáván, a tak se v roce 1952 sám přiznal, že nově objevené fresky jsou jeho dílem. Nikdo mu však tato tvrzení nevěřil a navíc to popřel i Fey. Malskat

¹⁰ CHARNEY, Noah. Nejzručnější ze všech padělatelů – Eric Hebborn In: *Falzifikace Umění*. Kniha Zlín, 2015, s. 107.

¹¹ *The New York Times* 13.1.1996 [online]. [cit. 23.3.2019]. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/1996/01/13/arts/eric-hebborn-boastful-art-forgger-is-dead-at-61.html>.

¹² KOESTLER, Arthur. Zmatení a sterilita; Estetika snobství In: *Estetika na přelomu milénia: vybrané problémy současné estetiky*. Brno: Barrister&Principal, 2010, s. 181.

tedy zažaloval Feye i sám sebe pro podvod. Tak se stalo, že Malskat v soudním procesu vystupoval jako svědek i jako obžalovaný. Svou vinu prokázal filmem, který zachycoval stěny kostela prázdné a rovněž poukázal na několik detailů, které do fresek sám vložil.¹³ I přes tyto důkazy však stále nikdo nechtěl věřit jeho verzi.

Charney dále uvádí, že během soudního jednání Malskat poukázal na své další padělky, kterých prý za život vytvořil více než dva tisíce. Nakonec byli tedy shledáni vinným on i Fey a byli odsouzeni k relativně nízkému trestu vězení. Lothar Malskat tak nakonec dosáhl toho, po čem toužil. Poté, co vyšel z vězení, se stal slavným. Jeho tvorba našla své uplatnění na trhu uměním i přesto, že šlo o padělky. Fresky z kostela v Lübecku však byly zcela odstraněny.¹⁴ To svědčí o etické nepřijatelnosti potvrzených padělků. Německá vláda sice do poslední chvíle pravost fresek slepě potvrzovala, avšak po skončení soudního procesu už dále nemohla podporovat památku, která se ukázala jako lživé falzum. Identita fresek se dokázala během chvíle přetvořit z něčeho pro Německo velmi cenného, do něčeho, co by už nemělo setrvávat na zdech kostela, protože to není pravé. Jak mohlo dojít k této náhlé změně hodnoty díla i přesto, že jeho povrchové vlastnosti zůstaly naprosto stejné?

Posledním zde zmíněným padělatelem je Michelangelo Buonarotti (1475-1564), který je důkazem, že ani profesionálním malířům se skandály s padělky nevyhýbají. I on sám ještě v době předtím, než se proslavil svým prvním úspěšným dílem *Pieta*, experimentoval s tvorbou padělků, píše Charney. V té době byly na trhu s uměním oblíbené sochy pocházející ze starověkého Říma, a tak Michelangelo v roce 1426 vytvořil mramorovou sochu *Spícího Érota*. Jako starořímský originál ji poté koupil Raffael Riario. Ten ale zjistil, že jde o padělek, a tak ji vrátil zpět obchodníkovi s uměním. Ovšem mezitím se Michelangelo stal tak slavným, že socha nyní mohla být znovu prodána jako dílo slavného sochaře.¹⁵ A to i přesto, že původně vznikla jako dílo někoho neznámého, ba hůř, vznikla jako padělek antické sochy. Opět se náhle změnila hodnota díla, aniž by její autor do něj nějak zasáhl. Stačilo pouze, aby se změnila situace na uměleckém poli.

¹³ Například do fresek přimaloval krocana, který ale v době předpokládaného stáří fresek ještě v Evropě nebyl známý, byl totiž dovezen z Ameriky až při její kolonizaci. Také zde zakomponoval portréty několika osob, které žily až mnohem později – své sestry, Rasputina nebo Marlene Dietrichové.

¹⁴ CHARNEY, Noah. Muž, který zažaloval sám sebe: Lothar Malskat In: *Falzifikace Umění*. Kniha Zlín, 2015, s. 128-129.

¹⁵ CHARNEY, Noah. Mistrova raná kariéra: Michelangelo Buonarotti jako padělatel In: *Falzifikace Umění*. Kniha Zlín, 2015, s. 36.

Michelangelův záměr podle Charneyho není jasný. Zda šlo o pouhé praktické cvičení, anebo šlo o nekalý záměr zůstává dodnes nejasné. Z tvrzení v životopisném díle Giorgia Vasariho *Životy nejvýznamnějších malířů, sochařů a architektů* Charney předkládá, že Michelangelo je nevinný. Antonio Condivi zase podle něj obviňuje onoho obchodníka s uměním, který prý Michelangela přesvědčil, ať *Spícího Érota* vydává za staršího a dílo pak bude mít větší cenu.¹⁶

Jak to bylo v tomto případě, už se zřejmě nedozvíme. Pravdou ale zůstává, že Michelangelo prý během života vytvořil padělků mnohem více. Charney dokonce poukazuje na Vasariho tvrzení, že byl Michelangelo v tomto směru tak zběhlý, že jeho kopie byly od originálů nerozeznatelné. Často se prý stávalo i to, že si Michelangelo půjčoval originály, ale zpět vracel kopie.¹⁷ Tento případ ukazuje, že je možné být geniálním umělcem a zároveň velkým padělatelem.

Každý z těchto zmíněných měl jistě svůj vlastní důvod, proč úmyslně napodobovat a kopírovat díla jiných. V případě van Meegerena šlo o touhu pomstít se kritikům za to, že odmítali jeho díla posoudit jako skvělá, podobně také u Erica Hebborna šlo o pomstu znalcům, avšak kvůli nečestnému obchodu. Lothar Malskat byl učebnicovým příkladem padělatele, který si užíval vědomí, že podvedl společnost a toužil po uznání za to, že umí tvořit skvělé padělky. U mladého Michelangela stále není motiv úplně zřejmý. Zda se chtěl pouze obohatit, nebo jen zlepšit své schopnosti a *Spící Éros* vznikl pouze jako cvičení, nebo zda byl pouze obětí ziskuchtivého obchodníka s uměním zůstává záhadou. Tak jako tak, dnes tyto padělky mají svou hodnotu, a dokonce i svůj trh. Zdá se, že i tento druh umění dokázal své autory proslavit, i když k tomu bylo zapotřebí prohlásit je za podvodníky a jejich dílo za pouhé falzum. To je právě ta fascinující věc na padělcích. V jeden okamžik mohou být slavnými a zbožňovanými díly a v další najednou pozbývají svou hodnotu, přestože zůstávají stejné. Mění je pouze naše vlastní vědomí.

Od drobné odbočky napříč historií padělání se nyní přesouváme ke kapitole, kde si vysvětlíme charakteristiku originálu, představíme si dva typy, na které lze falzum rozdělit a také několik uměleckých pojmů, které obsahují vlastnosti jak originálního díla, tak toho padělaného.

¹⁶ Ibid., s. 37–38.

¹⁷ Ibid., s. 38.

1.2. ORIGINÁL VS. FALZUM

Pro naše další zkoumání je nutné vědět nejen to, co je třeba si představit pod pojmem falzum, ale specifikovat si i pojem originál. Originální umělecké dílo je původní autentické dílo (artefakt), kterému je spolehlivými metodami prokázán jeho originální původ. Je to dílo vytvořené autorem za určitých podmínek a za určitého historického momentu. Originálním dílem, dle této charakteristiky, může být tedy naprosto cokoliv, tvořené ať už vědomě či nevědomě. Může jít i o podomácku vytvořenou sochu, která není širšímu světu známá. Tato práce se však věnuje dílům proslaveným, u nichž je jejich původnost důležitá právě také proto, že se od ní odvíjí cena, kterou může dílo mít. Nebo také – pokud si vzpomeneme třeba na van Meegerena, Hebborna či Malskata – se od jeho existence odvíjí naše znalosti dějin umění. U každého díla, které je považováno za nově objevené dílo slavného umělce, je třeba prozkoumat, zda dílo skutečně vytvořil on. Pokud po delší době dojde k odhalení, musí dojít zároveň k revizi historických poznatků. Charakteristika originálů se zdá jasná, avšak i zde přicházíme na problematické výjimky, které narážejí na onu původnost originálu.

Naproti originálu stojí falzum. Lze ho rozlišit na dva základní typy. *Kopii* a tzv. *stylovou napodobeninu* (stylové falzum). Kopie je přesnou duplikací originálu, zatímco stylové falzum je imitací, která nekopíruje přímé vyobrazení, ale používá stejnou techniku, styl a další prvky používané známým umělcem tak, aby to vypadalo, že autorem je on. Je proto třeba, aby si padělatel osvojil všechny technické a stylistické znalosti autora nebo slohu, který kopíruje.¹⁸

Existuje však několik termínů, které jsou na pomezí charakteristiky originálu a falza. Prvním příbuzným pojmem pro falzum (a pro nás z hlediska této práce i nejvíce důležitým) je *reprodukce*. Reprodukce je druh přesné kopie originálního díla, která vzniká většinou v průmyslovém odvětví, aby vzhled originálu rozšířila i mimo umělecké okruhy galerií. Vyrábí se nejčastěji tiskem, a tak je její hodnota mnohem nižší než hodnota ručně malované kopie. Od klasického falza se liší především svou přiznanou identitou a informativní funkcí.¹⁹ Dalším pojmem je *apropiace*. Jedná se o postup, kdy

¹⁸ KUBALÍK, Štěpán. Umění a falzum. In: *Estetika na přelomu milénia: vybrané problémy současné estetiky*. Brno: Barrister&Principal, 2010, s.176.

¹⁹ RAMBOUSEK, Jan. Slovník a receptář malíře grafika. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha, 1954, s. 447.

si autor přivlastní dílo jiného autora a zároveň ho prezentuje v novém kontextu, čímž samozřejmě zpochybňuje umělecké dílo jako cosi unikátního a neopakovatelného. Nemusí mít však nutně negativní status. Autor přiznává původní autorství a zaujímá vědomý a přiznaný postoj k předloze. V mnoha případech je apropiace pouze snahou o nový výklad díla.²⁰ Pod pojmem *replika* (tj. autorská kopie) pak rozumíme výtvarnou variantu původního originálu, která zpravidla vzniká buď rukou samotného umělce nebo v jeho dílně, či zásluhou někoho jiného v autorově blízkém okruhu, ještě za jeho života. Existují repliky naprosto věrné původnímu předobrazu, ale i repliky lišící se ve formálních podobnostech. Jinými slovy se jedná o obměnu dokončeného uměleckého díla v krátkém časovém odstupu, jejímž cílem není nutně stejně vypadající dílo.²¹

Problém uměleckého falza však přesahuje čistě praktický problém – jde také, mimo jiné, o problém teoretický. Vzniká zde hned několik otázek, na které se budu snažit ve zbytku této práce odpovědět, nebo alespoň nastínit názor konkrétních autorů.

První otázkou a zároveň tou nejvíce důležitou pro naše zkoumání je dotaz, který vznáší v roce 1961 kritička umění Aline B. Saarinen: „Existuje estetický rozdíl mezi dokonalým falzem a originálním dílem?“²² Zároveň nás budou zajímat i další neméně důležité otázky, které pokládá Kulka na začátku svého výzkumu v knize *Umění a falzum: Monismus a dualismus v estetice* (2004). Ptá se: „Je autentičnost díla relevantní pro jeho estetické hodnocení?“²³ a také „(...) má padělek uměleckého díla menší estetickou hodnotu než dílo původní, i když je mezi sebou nedokážeme rozlišit?“²⁴

Z hlediska restaurátorské praxe, které se bude týkat třetí kapitola, můžou někdy zaznívat obavy, které nám předkládají čtvrtou otázku. Totiž, může být restaurátor zároveň i falzifikátorem?

²⁰ *Arts Lexikon* [online]. FPH VŠE Praha: ©2012 [cit. 8.4.2019]. Dostupné z: <http://www.artsllexikon.cz/index.php?title=Apropriace>.

²¹ ECO, Umberto a Ladislav NAGY. Pragmatika falešné identifikace In: *Meze interpretace*. Praha: Karolinum, 2004, s. 198.

²² GOODMAN, Nelson. Umění a autenticita In: *Jazyky umění: nástin teorie symbolů*. Praha: Academia, 2007, s. 87.

²³ KULKA, Tomáš. Filozofické aspekty problému uměleckého falza In: *Umění a falzum: monismus a dualismus v estetice*. Praha: Academia, 2004, s. 29.

²⁴ *Ibid.*, s. 29.

Odpovědi na tyto otázky se dotýkají základních předpokladů teorií o estetickém prožitku, o estetickém postoji, kritériích estetického významu, hodnocení uměleckého díla i samé podstaty umění. Je proto důležité ujasnit si, co na ně na konci práce odpovíme.

2. PŘÍSTUPY K PROBLÉMU UMĚLECKÉHO FALZA

V této kapitole se chystám rozlišit tři základní způsoby, jak přistupovat k padělaným uměleckým předmětům. Následně využiji rozdělení podle Tomáše Kulky. Jedná se v první řadě o přístup *formalistický* (tj. empiristický), který zastupují především Monroe C. Beardsley a Arthur Koestler. Dále se jedná o přístup *redukcionistický*, jehož zástupce Nelson Goodman se svými úvahami proti formalismu vymezuje. Jako poslední uvádím přístup *historizující*, zastoupen filozofy Markem Sagoffem a Denisem Duttonem. Všichni tito myslitelé založili své teze na základě ustáleného principu hodnocení uměleckých děl – estetickém monismu, tedy na předpokladu, že hodnota uměleckého díla spočívá v jeho hodnotě estetické.²⁵ U každého ze zmíněných autorů představím jejich publikace věnující se tomuto problému, jejich myšlenky ohledně padělků (a to primárně, co se výtvarných děl týče) a na závěr připojím kritiku Tomáše Kulky.

Kulka jejich argumenty k dané problematice předkládá tak, aby bylo jasné, proč jsou zařazováni právě do oné konkrétní školy, a také jejich argumenty navzájem porovnává. Inspiraci jsem čerpala také u rozdělení podle Štěpána Kubalíka v knize *Estetika na přelomu milénia: Vybrané problémy současné estetiky* (2010).

2.1. FORMALISTICKÁ ŠKOLA

Termín formalismus (dominantní hlavně v 50. letech 20. století) se v estetice dá charakterizovat jako tvrzení, že umělecké dílo je pouze smyslově vnímatelným povrchem malby, informuje Kubalík. Jak je z názvu patrné, bude zdůrazňována hlavně forma díla. U obrazů jde tedy o vizuální vlastnosti: kompozici, strukturu linií, rozvržení barevných ploch a ostatní formální vlastnosti povrchu plátna. Tyto složky jsou podle formalistů primárním zdrojem estetické hodnoty.²⁶ Formalismus řeší problematiku falza celkem stručně a jednoznačně: Kubalík píše, že pokud nás dokáže ovlivnit taková informace, jako je například pravost díla, nevztahuje se k objektu jakožto k uměleckému dílu –

²⁵ KULKA, Tomáš. *Hodnoty uměleckého díla ve světle uměleckého falza: Dávat přednost originálu je projevem snobizmu?* [online] Vesmír. 2001, č. 80. [cit. 1.2.2019] Dostupné z: <https://vesmir.cz/cz/casopis/archiv-casopisu/2001/cislo-10/hodnoty-umeleckeho-dila-ve-svetle-umeleckeho-falza.html>

²⁶ KUBALÍK, Štěpán. Umění a falzum In: *Estetika na přelomu milénia: vybrané problémy současné estetiky*. Brno: Barrister&Principal, 2010, s.167.

nehodnotíme jej tedy esteticky. Tedy ani správné ani chybné určení původu díla nemůže mít vliv na estetickou hodnotu zkoumaného objektu. Charakteristiku formalismu zakončuje slovy: „Ať již je umělecké falzum zločinem jakéhokoliv druhu, o estetický prohrěšek nejde.“²⁷

Kulkova charakteristika falza je obdobná. Píše zároveň, že autentičnost a provenience²⁸ objektu jsou pro estetické hodnocení díla naprosto nerelevantní. To vylučuje originalitu jako esteticky závažnou vlastnost.²⁹ Kulka ohledně formalismu dále píše, že okolnosti vzniku díla, život autora a problémy, které mohl, nebo nemohl do svého díla přenést zvyšují náš zájem o dané dílo. Tato atraktivita působí tak, že jsme schopni vnímat dílo pozorněji. Znamená to, že formalista sice nemusí odsuzovat historické souvislosti spojené s dílem, ale co se estetické kontempace týče, musíme zůstat při zemi a hodnotit pouze onen výsledný produkt, a při tom je – bohužel – historie díla naprosto nepodstatná.³⁰

2.1.1. MONROE C. BEARDSLEY

Monroe C. Beardsley (1915–1985) byl jedním ze zakladatelů moderní analytické estetiky v USA. Jeho kniha *Estetika: Problém v teorii kritiky* (1958) je dodnes často využívaná jako základní text ve výuce o teorii umění. Věnuje se zde obecné otázce originality a samozřejmě tedy i problému autentičnosti.³¹ Ve svém díle uvádí Kulka následující Beardsleyho tvrzení:

Máme před sebou dva obrazy, X a Y, a někdo prohlásí, že X je lepší než Y. Předpokládejme dále, že také tvrdí, že mezi X a Y není žádný rozdíl, ani v jejich vnitřních vlastnostech, ani ve způsobu, jak byly vytvořeny, ani v jejich vztazích k ostatním objektům. To by znamenalo, že dotyčný nemůže předložit žádný důkaz pro své tvrzení, protože vše, co lze o X říci, musí též platit i pro Y. Nyní si představme, že místo toho,

²⁷ Ibid.

²⁸ Provenience (z lat. *pro-venio* – pocházet, vycházet) obvykle znamená místní původ uměleckého díla.

²⁹ KULKA, Tomáš. *Hodnoty uměleckého díla ve světle uměleckého falza: Dávat přednost originálu je projevem snobizmu?* [online]Vesmír. 2001, č. 80. [cit. 1.2.2019] Dostupné z: <https://vesmir.cz/cz/casopis/archiv-casopisu/2001/cislo-10/hodnoty-umeleckeho-dila-ve-svetle-umeleckeho-falza.html>

³⁰ KULKA, Tomáš. Tři přístupy k problému uměleckého falza In: *Umění a falzum: monismus a dualismus v estetice*. Praha: Academia, 2004, s. 33.

³¹ KULKA, Tomáš. Monroe C. Beardsley In: *Umění a falzum: monismus a dualismus v estetice*. Praha: Academia, 2004, s. 36.

aby řekl, že X a Y se od sebe v ničem neliší, řekne, že mezi nimi existuje jeden rozdíl – jeden z obrazů je „padělek“ – ale neliší se v žádných svých interních rysech, takže je nikdo pouhým okem od sebe nerozezná. To pak podle mého soudu musí znamenat, že neexistuje žádný estetický důvod pro jeho tvrzení, a i když zde mohou být důvody jiné, kritikovo slovo „lepší“ se nemůže vztahovat k estetické hodnotě...³²

Kulka tuto citaci interpretuje následovně. Podle Beardsleyho jde tedy o výsledný efekt uměleckého díla. Nelze brát v úvahu cokoli, co se týká produkce díla, pouze to, co je na něm v danou chvíli vidět. Pokud vypadá obraz stejně jako jeho padělek, nelze esteticky odůvodnit, proč některému z nich dáváme přednost. Bez vizuálního rozdílu nemůže existovat rozdíl estetický.³³ Z toho vyplývá, že estetická hodnota obrazu se nemůže změnit, pokud nelze originál od kopie rozeznat pouhým okem. Dále také Beardsley podle Kulky tvrdil, že pokud nejsme v daný moment schopni vidět rozdíl mezi věrnou kopií a originálem, dá se předpokládat, že originální estetické vlastnosti jsou na druhé plátno zcela duplikovány.³⁴

Dále Kulka uvádí, že Beardsley specifikuje ony vlastnosti, které jsou pro dílo skutečně důležité jako vlastnosti *interní* (kompozice, barvy, postavení barevných ploch, textura a design) a *externí* (informace typu kdo, kdy a jak dílo vytvořil).³⁵

Nesmyslnost tohoto rozdělení Kulka demonstruje na své vlastnoruční kresbě kočky. Čáry, které byly zapotřebí k jejímu namalování jsou vlastnostmi interními, naopak informace, že tento obrázek nakreslil zároveň autor této knihy, je vlastností externího druhu. To zní logicky. Problém nastává v momentě, kdy se budeme snažit zařadit do tohoto rozdělení sémantické vlastnosti – totiž, že kresba zobrazuje kočku. Souhrn čar, který chápeme jako kočičí podobiznu, by musel být považován za vlastnosti vnější, protože se jedná o vztah mezi syntaktickými vlastnostmi obrazu a něčím, co existovalo ještě před dílem samotným. Beardsley tímto rozdělením, podle Kulkova názoru, vyzývá k ignoraci významů jednotlivých zobrazení. Na umělecká díla bychom se tedy měli dívat pouze jako

³² Ibid.

³³ KULKA, Tomáš. Tři přístupy k problému uměleckého falza In: *Umění a falzum: monismus a dualismus v estetice*. Praha: Academia, 2004, s. 33.

³⁴ KULKA, Tomáš. Monroe C. Beardsley In: *Umění a falzum: monismus a dualismus v estetice*. Praha: Academia, 2004, s. 37.

³⁵ KULKA, Tomáš. Clive Bell In: *Umění a falzum: monismus a dualismus v estetice*. Praha: Academia, 2004, s. 41.

na abstraktní změť tvarů a barev bez vztahu k vnějšímu světu.³⁶ Dalo by se tedy říct, že to, že v kresbě rozpoznáváme tvar kočky, je vlastností hodnotově neutrální a hodnotu nijak neovlivňuje. To však nevysvětluje zájem, který o zobrazené vlastnosti běžně máme. Bez zobrazení nelze odkázat k výrazovým vlastnostem díla. Tyto vlastnosti tedy jsou estetického rázu a nelze je z hodnocení vynechat na úkor formy.³⁷ „Aby byl obraz esteticky správně hodnocen, musí být správně interpretován. A k tomu je potřeba znát vše, co je k takové interpretaci potřebné“³⁸ píše Kulka na závěr kapitoly o Beardsleyho formalistických myšlenkách.

Už z této první ukázky je patrné, že formalismus je jako způsob jak přistupovat k padělaným dílům poněkud neudržitelný. Pokud bychom se soustředili pouze na formální vlastnosti díla, jak nás formalisté vybízí, nebylo by zřejmě nic jako rozlišení originálu a falza potřeba. Pokud tedy nějaký estetický rozdíl mezi falzy a originály existuje, nelze k nim přistupovat takto. Je třeba další následné diskuze.

2.1.2. ARTHUR KOESTLER

Dalším z formalistů, o kterých píše Tomáš Kulka je Arthur Koestler (1905–1983), který v roce 1964 vydal knihu *Akt stvoření*. Momentálně budu čerpat z kapitoly této knihy nazvané „Estetika snobismu“. Samotný fenomén snobství tak, jak jej chápe Koestler odděluji do samostatné podkapitoly. Nyní se proto budu soustředit jen na jeho teze týkající se formalistické teorie.

Tak jako Beardsley zastává Koestler názor, že mezi originálem a jeho kopií není žádný estetický rozdíl, původ díla je pro jeho hodnocení nepodstatný a umělecká hodnota díla závisí pouze na vizuálních vlastnostech. Koestler si však na rozdíl od Beardsleyho všímá i psychologické stránky tohoto problému srovnává Kulka. Koestler píše, že pro lidskou mysl je téměř nemožné oprostít se při hodnocení díla od kontextu jeho původu a historie.

³⁶ KULKA, Tomáš. Clive Bell In: *Umění a falzum: monismus a dualismus v estetice*. Praha: Academia, 2004, s. 42.

³⁷ KULKA, Tomáš. Tři přístupy k problému uměleckého falza In: *Umění a falzum: monismus a dualismus v estetice*. Praha: Academia, 2004, s. 43-44.

³⁸ KULKA, Tomáš. Monroe C. Beardsley In: *Umění a falzum: monismus a dualismus v estetice*. Praha: Academia, 2004, s. 46.

V naší hlavě jsou tyto faktory s estetickou hodnotou tak úzce spojeny, že není jednoduché je od sebe oddělit.³⁹

Původ díla sice není relevantní, ale i přesto nás tolik ovlivňuje. Neznamena to však, že jsou tyto informace důležité i pro teorii estetického hodnocení. Podle Koestlera je zde třeba rozlišovat mezi dvěma otázkami; otázkami *empirickými* (typu, čím může být ovlivněn náš estetický soud) a *normativními* (typu, co je pro estetické hodnocení díla podstatné). Naše souzení může být v danou chvíli ovlivňováno téměř čímkoliv. Ale ne všechno, co nás ovlivnit může, by nás také automaticky ovlivňovat mělo.⁴⁰

2.1.2.1. FENOMÉN SNOBSTVÍ

Padělky, kopie a napodobeniny starožitného nábytku, sošek z řecké Tangary, gotických madon, starých i současných mistrů vznikaly odedávna a vznikají i nadále a hodnota, kterou těmto objektům přisuzujeme, není dána estetickým oceněním a potěšením, které nám působí, ale nejistým a omylným soudem odborníků. A ten bude vždy omylný z toho prostého důvodu, že genialita nespočívá v dokonalé technice, ale ve vynalezení této techniky; ...⁴¹

Touto trefnou citací uvádím podkapitolu věnovanou estetice snobství tak, jak ji popsal Arthur Koestler v už zmíněné kapitole své knihy *Akt stvoření*. Český překlad, ze kterého jsem v případě této kapitoly čerpala nabízí opět kniha *Estetika na přelomu milénia*.

Koestler vysvětluje snobismus ve svém díle na mnoha různých příkladech. Zmiňuje zde padělané gotické fresky, které byly objeveny při rekonstrukci kostela v Lübecku, dílo Ossian od básníka Jamese Macphersona, který je vydával za staré gaelské básně, článek z časopisu Time, který pojednává o soutěži o nejméně masku Charlieho Chaplina, kde opravdový Charlie Chaplin získal až třetí místo, ale nejdůležitější a nejcitovanější z nich je jeho historka o Kateřině. Popisuje jak se jí dostala do rukou kresba od Picassa, kterou ona sama samozřejmě považovala za reprodukcii, a tak ji pověsila na schodiště. Poté se ukázalo, že se jedná o originál a při Koestlerově další návštěvě už kresba visela nad krbem

³⁹ KOESTLER, Arthur. *The Act of Creation*, Londýn: Picador, 1975, s. 402-3.

⁴⁰ KULKA, Tomáš. Arthur Köstler In: *Umění a falzum: monismus a dualismus v estetice*. Praha: Academia, 2004, s. 49-50.

⁴¹ KOESTLER, Arthur. Zmatení a sterilita: Estetika snobství In: *Estetika na přelomu milénia: vybrané problémy současné estetiky*. Brno: Barrister&Principal, 2010, s. 182-3.

v obýváku. Její vnímání díla se zásadně změnilo, což dokládá nové umístění obrazu nad krbem. Jako by si ho najednou více vážila. Když se jí Koestler ptal, proč ta náhlá změna postoje, odpověděla, že obraz je stejný, ale ona ho teď vnímá jinak, protože ho kreslil Picasso a nejde jen o pouhou reprodukci. Kateřina byla sice přesvědčená, že se řídí pouze soudem estetické hodnoty založeným na kvalitách, jako je barva, kompozice a harmonie, ale jak je tedy možné, že její postoj k obrazu se změnil, zatímco jeho kvality zůstaly nezměněné? ⁴² Její postoj k dílu nebyl ovlivněn estetickými kritérii, jak si ona sama myslela, ale pouze náhodnou informací, jejíž pravdivost je diskutabilní. Navíc i kdyby skutečně byla pravdivá, není dle Koestlera pro estetickou hodnotu důležitá.

Ať už chceme nebo ne to, co se stalo Kateřině se běžně děje i ostatním. Koestler to nazývá pouhou zmateností. Všichni bychom rádi měli za to, že náš soud je podložen jen a pouze estetickými vlastnostmi objektu, přitom jsme však často zmateni jinými kritérii. Neumíme totiž umělecký objekt odtrhnout od jeho kontextu a historie. Otázka původnosti pro nás není podstatná v případě hodnoty estetické, v případě hodnoty objektu jako takového však nabývá na důležitosti. I starý fádňák obraz se pak totiž zdá poněkud atraktivnější, když se ukáže, že za jeho vznikem stojí uznávaný malíř. ⁴³ Koestler k tomuto trefně píše: „(...) jsou lübecktí svatí méně krásní (...) jen proto, že je namaloval pan Malskat, a ne někdo jiný?“ ⁴⁴

V následující kapitole „Vyzařování osobnosti“ se vydáváme po stopách historie tohoto fenoménu. Dozvídáme o víře našich předků v to, že do předmětu, který byl majetkem nějakého člověka, vstoupila jeho osobnost a daný předmět pak zase něco z jeho osobnosti vyzařuje. ⁴⁵ Proto nás možná tolik přitahují historické artefakty patřící někomu, kdo něco znamenal, nebo relikvie se skutečnými ostatky světců. Pokud se soustředíme na originální umělecké dílo, je možná přirozené, že nás přitahuje víc než padělek, protože kontakt s rukou umělce mu vtiskl jakési fluidum, které v nás vyvolává vzrušení z tohoto kontaktu. Jde zde o jistý druh fetišismu (uctívání). ⁴⁶

Tato tvrzení nás však vedou k otázkám, jak přistupovat k dílům, která jsou sice signována Michelangelem nebo jiným mistrem, avšak pocházejí z jedné z jeho dílen, kdy je tedy

⁴² Ibid., s. 184.

⁴³ Ibid., s. 184.

⁴⁴ Ibid., s. 182.

⁴⁵ Ibid., s. 185.

⁴⁶ Ibid., s. 185.

jasné, že na něm alespoň z určité části pracovali jeho žáci, a nikoliv pouze on sám? Pro mnoho odborníků je rozdíl mezi originálními obrazy a obrazy, u kterých asistovali žáci téměř nezjistitelný. Nepopíratelným faktem však zůstává, že díla, u kterých lze prokázat (i když nikdy ne dostatečně) kontakt s malířovou rukou, mají vyšší cenu. Opět nejde o hodnotu toho, co vidíme, ale o hodnotu toho, kdo se díla dotýkal.

Koestler navrhuje pro fenomén snobství definici: „Snobství je výsledek záměny dvou referenčních rámců, A za B, z nichž každý má odlišné standardy hodnot, a následná chybná aplikace standardu A na hodnotové soudy odkazující k B“.⁴⁷ Domnívá se, že snobství vůbec není tak banálním úkazem, jak se možná může na první pohled zdát. Jde zde o záměnu hodnot, jak píše ve své definici. A tyto záměny pronikají všemi vrstvami kulturních společností, jak minulých, tak současných a zřejmě tomu tak bude i v budoucnu.

Dále Koestler píše: „Když chce snobství něco zvážit použije hodiny, a teploměr, když potřebuje změřit vzdálenost“.⁴⁸ Tato citace přesně poukazuje na to, jak směšný snob vlastně je. Koestler říká, že tvořivá mysl vnímá věci v novém světle, je neustále inovativní, zatímco snobské úsilí je sterilní a následné estetické uspokojení pouze zprostředkované. Snob bude raději snažit dostat do přízně skupiny lidí, kterým závidí, než aby byl členem té skupiny, do které by přirozeně patřil. Zvýší si tak svůj společenský status, jenže to, co nyní obdivuje jej bude nudit, pokud bude sám. Raději proto zvolí pohodlí sterility, než by zkusil bolest tvořivosti.⁴⁹

Mark Sagoff se však brání, že nejde o snobismus, když píše, že oceňujeme originální umělecká díla. Oceňujeme je nikoliv v operativní funkci na podnět jako pokusné krysy, nikoliv jako poctu vlastnostem objektu, ale je to impuls v nás, který vyvolává samotná existence díla. Proč tomuhle hned říkat snobství? Jak můžeme něco oceňovat, když nás nezajímá, co to je?⁵⁰

Formalismus má samozřejmě jako každý filozofický směr i své odpůrce. Kritizují hlavně formalistický postoj k originalitě. Zbavit obsah díla vlivu na estetickou hodnotu považují za poněkud unáhlené. Pokud bychom se formalismem řídili, bylo by v podstatě jedno, že

⁴⁷ Ibid., s. 187.

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ Ibid., s. 188.

⁵⁰ SAGOFF, Mark. On Restoring and Reproducing Art. In: *Journal of Philosophy* no.9, 1975, s. 460.

v Národní galerii visí padělky nebo originály. A pokud bychom při nákupu uměleckého předmětu odhalili falzum, prodávající by se mohl bránit tím, že originál má totožné estetické kvality, a navíc pouhým okem nerozeznatelné.

2.2. REDUKCIONISTICKÁ ŠKOLA

Estetický redukcionismus vznikl jako kritická reakce zpochybňující formalismus. Podobně jako historisté zastávají redukcionisté názor, že mezi originálem a falzem estetický rozdíl existuje a také, že autentičnost a původ díla jsou rozhodujícími faktory při estetickém hodnocení. Pojem redukcionismus naznačuje sklony redukovat estetický rozdíl na fyzikální (tj. smyslově vnímatelné) rozdíly, které mezi padělkem a originálem existují. Redukcionisté zastávají názor, že kopii nelze vždy provést zcela dokonale, vždy zde budou patrné i nepatrné rozdíly. Každý fyzikální rozdíl zde znamená rozdíl estetický a naopak.⁵¹ Tak zní charakteristika posledního z Kulkových principů. Jako jeho zastánce uvádí Nelsona Goodmana. Redukcionistické myšlení se ale v Kulkově podání objevuje i u Clivea Bella, proto ho zde krátce uvedu mezi redukcionisty.

2.2.1. NELSON GOODMAN

Nelson Goodman (1906-1998) je jedním z nejznámějších oponentů formalistického přístupu. Jeho dílo *Jazyky umění* (1968; do češtiny přeloženo v roce 2007) je první systematickou kritikou na toto téma. Problému falza se Goodman věnuje v kapitole „Umění a autenticita“. Cílem této kapitoly je vyvrátit předpoklad formalistů, že pokud mezi padělkem a originálem nevidíme rozdíl, pak mezi nimi žádný estetický rozdíl není a ani nemůže být. Kromě tohoto zdroje využiji také interpretace, kterou nabízí opět jak Tomáš Kulka, tak Štěpán Kubalík.

V případě Goodmana se sice jedná o kritiku, avšak soustředíme-li se na určitá místa jeho teorie, lze zde najít spojení formalismu a redukcionismu. Goodmanova teorie v sobě spojuje formalistický důraz na smyslovou zkušenost s tím, že uznává relevanci historického původu díla, jak si všímá Kubalík.⁵²

⁵¹ KULKA, Tomáš. Tři přístupy k problému uměleckého falza In: *Umění a falzum: monismus a dualismus v estetice*. Praha: Academia, 2004, s. 34.

⁵² KUBALÍK, Štěpán. Umění a falzum. In: *Estetika na přelomu milénia: vybrané problémy současné estetiky*. Brno: Barrister&Principal, 2010, s. 172.

Kulka píše, že Goodmanovým hlavním argumentem podírajícím redukcionismus je tvrzení, že mezi originálem a kopií jsou, i přes jejich totožnost, vždy nějaké fyzikální rozdíly a bez ohledu na to, jak malé jsou, mají zásadní dopad na estetické vnímání díla.⁵³ Je důležité zmínit už zde na začátku, že Goodman kopie neodsuzuje, ani neříká, že jsou špatné. Hodnota originálu někdy může být dokonce nižší než hodnota kopie (například v případě poničeného originálu a vyretušované kopie). Když zkoumá možný estetický rozdíl, píše, že díla nejsou esteticky stejná, ne o tom, že falzum je horší jak originál.⁵⁴

Nejdříve si představme situaci, o které Goodman píše, kdy před sebou vidíme dva naprosto stejné obrazy. Víme, že jeden z nich je padělek. Někdo je pak bez našeho vědomí vymění a my nejsme schopni určit, který z nich je nyní padělek. Může tedy existovat estetický rozdíl, pokud nejsme schopni ho vidět jen na základě pouhého pohledu?

Jak si všímá Kubalík, sám Goodman píše, že přestože v současném okamžiku nedetekujeme mezi dvěma obrazy žádný rozdíl, a nejsme je tedy schopni odlišit, neznamená to nutně, že by jejich estetická hodnota byla stejná. Naše schopnost mezi nimi rozlišovat pouhým pohledem⁵⁵ se může během nějaké doby zlepšit, naše vnímání se tímto změní, a už budeme schopni vidět to, co nám zůstávalo do té doby skryto (tedy onen rozdíl, byť může být jen mikroskopický).⁵⁶ Toto přesvědčení podporuje i Denis Dutton na následujícím příkladu: padělek je na první pohled nerozeznatelný od originálu pro malé nevzdělané dítě, avšak jednoho dne, až se ono dítě stane ředitelem muzea se všemi znalostmi, které takový odborník bude muset znát, bude jeho vnímání jiné a bude už možná schopno rozdíl vidět.⁵⁷

Zde je nutné připomenout si, co Goodman myslí termínem „vidět pouhým okem“: „Znamená tedy „pouhým okem“ pozorování bez pomoci jakéhokoli nástroje? To by bylo trochu nespravedlivé vůči člověku, který potřebuje brýle, aby rozeznal obraz od hrocha. Povolíme-li však brýle, jak silné mohou být? A můžeme pak konzistentně vyloučit lupu

⁵³ KULKA, Tomáš. Clive Bell In: *Umění a falzum: monismus a dualismus v estetice*. Praha: Academia, 2004, s. 53.

⁵⁴ GOODMAN, Nelson. Umění a autenticita In: *Jazyky umění: nástin teorie symbolů*. Praha: Academia, 2007, s. 100.

⁵⁵ Pozn.: v originále jako *merely looking*.

⁵⁶ KUBALÍK, Štěpán. Umění a falzum. In: *Estetika na přelomu milénia: vybrané problémy současné estetiky*. Brno: Barrister&Principal, 2010, s. 171.

⁵⁷ DUTTON, Denis. Forgery In: *Encyclopedia od Aesthetics vol.2*. Oxford: Oxford University Press. 1998, s. 211.

či mikroskop?“⁵⁸ Takto se dá uvažovat i v případě podmínek pozorování. Ohledně osvětlení například. Goodman už se však do další argumentace nepouští, nechává tyto otázky stranou kvůli závažnějším problémům a shrnuje pojem „pouhým okem“ pouze na pozorování obrazů bez jiných nástrojů než těch obvykle používaných.⁵⁹

Podobně tento problém zkoumá Aristoteles v *Poetice*, když uvažuje nad možnostmi recepce uměleckých děl. Dílo musíme nazírat vhodným způsobem a způsobem, pro jaký bylo vytvořeno. Jinými slovy obraz nelze pozorovat ze vzdálenosti jednoho kilometru, nebo zase naopak pod mikroskopem, a hudbu nebudeme poslouchat tak nahlas, že nám poškodí sluch.⁶⁰

Na tomto místě je, myslím, důležité uvědomit si, že v případě pozorování uměleckého díla jde o proces. Záležitostí tohoto procesu je i naše určitá adaptace jak na okolní vlivy, tak na dílo samotné. Lidské oko je v tomto ohledu lehko oklamatelné například světlem, které je v různou denní dobu jiné a proměňuje tak i vzhled objektů, od kterých se odráží.

K časem rozeznatelnému rozdílu se Goodman vyjádřil na příkladu s jednovaječnými dvojčaty, u kterých je možné naučit se je rozlišit. Člověk se, dle mého, přizpůsobí své potřebě rozeznat a je schopen všimnout si jemnějších rozdílů mezi nimi. Důležitý je zde čas. Za určitý čas jsme schopni naučit se rozeznat dvě zdánlivě stejná díla, podobně jako se cizinec může naučit rozeznávat jednovaječná dvojčata.

Goodman dále píše:

(...) přestože nejsem nyní schopen oba obrazy pouhým okem od sebe rozlišit, už sám fakt, že vlevo visí originál a vpravo falzum, pro mne představuje estetický rozdíl již nyní, protože už pouhá znalost tohoto faktu (1) je důkazem, že zde takový estetický rozdíl může být a že se ho můžu naučit identifikovat, (2) přetváří můj nynější pohled do role cviku pro takové percepční rozlišení a (3) utváří, pozměňuje a diferencuje můj současný prožitek při vizuálním vnímání obou obrazů.⁶¹

⁵⁸ GOODMAN, Nelson. Umění a autenticita In: *Jazyky umění: nástin teorie symbolů*. Praha: Academia, 2007, s. 88.

⁵⁹ Ibid.

⁶⁰ ARISTOTELES. *Rétorika / Poetika*. Praha: Petr Rezek, 1999, s. 555.

⁶¹ GOODMAN, Nelson. Umění a autenticita In: *Jazyky umění: nástin teorie symbolů*. Praha: Academia, 2007, s. 91.

Kulka má ke Goodmanovi však jisté výhrady. Říká, že tyto argumenty nepovažuje za přesvědčivé. Goodman má podle něj pravdu, když říká, že vnímat rozdíl se dá nacvičit. Vždy je nějaký rozdíl mezi padělkem a originálem a nemůžeme vyloučit fakt, že se je někdy v budoucnu naučíme vidět. Jak by ale mohl předpoklad, že zítra budeme schopni vnímat něco, co dnes ještě nejsme, mít nějaký určitý dopad na naše dnešní posouzení díla? Zvláště pokud nevím (a nemohu vědět), o jaký rozdíl se jedná a jak by mé souzení mohl ovlivnit.⁶²

Další podobně smýšlející redukcionista, Clive Bell (1881-1964), se k názoru o vždy postřehnutelném rozdílu mezi originálem a padělkem vyjádřil ve své knize *Umění* (1914) následovně: „Ani sám majitel zpravidla nepovažuje kopii za plnohodnotné umělecké dílo. Falzum nás neosloví, jeho formy nejsou signifikantní, (...) evidentně nelze okopírovat umělecké dílo s naprostou přesností, a rozdíly mezi originálem a kopií, ať jsou sebemenší, ihned vycítíme“ cituje Kulka⁶³ Jinými slovy podle něj Bell předpokládá, že identita falza je na první pohled tak zřejmá, že rozdíly mezi nimi nelze nevidět.

Dále ještě v Kulkově pojetí zaznívá Bellova otázka, která představuje jeho názor ohledně identity padělaných děl: „co je tedy to, co se neobjeví na kopii a co činí originál tak působivý?“ a také „proč je nemožné vytvořit dokonale přesnou kopii?“⁶⁴ Bell odpovídá: „(...) linie, barvy a plochy v autentickém uměleckém díle jsou tvořeny přítomností čehosi v umělcově mysli, co v mysli imitátora přítomno není“.⁶⁵ A jak píše už dříve, ruka poslouchá mysl. Z toho nám plyne, že linie, barvy a celková forma uměleckého díla nemohou vzniknout bez tohoto konkrétního stavu mysli. Imitátor se může snažit proniknout do umělcova stavu mysli, tento stav však nelze převzít jako celistvý prvek. A tím jsou jeho případná falza odsouzená k neúspěchu.

Na závěr kapitoly o Goodmanovi Kulka trefně píše: „Padělky jsou z muzeí odstraňovány, protože jsou to padělky, nikoli proto, že někdo prokázal, jak zásadně se jejich estetické

⁶² KULKA, Tomáš. Falzum a hodnocení uměleckých děl: Argument pro estetický dualismus. In: *Estetika na přelomu milénia: vybrané problémy současné estetiky*. Brno: Barrister&Principal, 2010, s. 191.

⁶³ KULKA, Tomáš. Clive Bell In: *Umění a falzum: monismus a dualismus v estetice*. Praha: Academia, 2004, s. 55.

⁶⁴ Ibid., s. 56.

⁶⁵ Ibid.

vlastnosti od originálu liší“. ⁶⁶ Tímto shrnuje svou kritiku k redukcionistickým tezím a poukazuje spíše na důležitost identity díla než na jeho smyslový povrch.

Myslím, že estetický rozdíl mezi obrazy na nás skutečně působí i když ještě přesně nevíme, v čem spočívá. Už jen to, že o rozdílu víme nás ovlivňuje. Snažíme se tedy rozdíl najít. Hledáme i další informace o díle, o jeho původu, stylu a záměru autora a tak dále. To má za následek, že sledujeme dílo velmi detailně, zkoumáme kresbu, styl provedení a zda koresponduje s autorovými dalšími obrazy. Tyto informace nás pak totiž navádí určitým směrem, kde bychom mohli rozdíl odhalit. Tato zjištění nejsou estetickým rozdílem, ale mohou nám pomoci k dohledání toho fyzikálního. To však dle mého nelze považovat za potvrzení rozdílu mezi hodnotou, kterou má falzum a kterou má originál. Hypotetický rozdíl, který ještě nevidím, přece není rozdíl. Až na základě konkrétního rozdílu mohu posuzovat jejich hodnoty. Tento přístup zároveň mění běžný estetický postoj, který vůči dílu zaujímáme při běžném zkoumání. Místo běžného recipienta se stáváme detektivem snažícím se o odhalení fyzikálních nesrovnalostí a neužíváme si ostatní kvality, jež nám dílo nabízí.

2.3. HISTORIZUJÍCÍ ŠKOLA

Podobně jako u redukcionismu, zastánci historizujícího přístupu předpokládají, že mezi padělaným a originálním dílem je estetický rozdíl, neshodují se však, v čem onen rozdíl spočívá. Zároveň, stejně jako redukcionisté tvrdí, že autentičnost a provenience díla jsou důležité pro naše estetické hodnocení, poukazuje Kulka na podobnosti těchto dvou postojů. V čem se rozcházejí je fakt, že se liší v předpokladech, z nichž vycházejí jejich teze a také používají jiné argumenty, kterými tyto předpoklady hájí. ⁶⁷ Autentičnost (či historická identita díla) je u tohoto přístupu nutnou podmínkou estetické hodnoty. Nejde při tom však o vizuální rozdíly jako u formalismu, ale o rozdíly vztahující se k původu a historii díla. Pokud tedy máme originální umělecké dílo a falzum, které mají každé rozdílnou historii vzniku, nejsou si podle historistů vlastně vůbec podobné natolik, abychom mohli porovnávat jejich vlastnosti, a to převážně proto, že je už z principu vnímáme jinak. A tento náš rozdílný přístup je esteticky rozhodující. ⁶⁸

⁶⁶ KULKA, Tomáš. Nelson Goodman In: *Umění a falzum: monismus a dualismus v estetice*. Praha: Academia, 2004, s. 63.

⁶⁷ KULKA, Tomáš. Tři přístupy k problému uměleckého falza In: *Umění a falzum: monismus a dualismus v estetice*. Praha: Academia, 2004, s. 33-34.

⁶⁸ Ibid., s. 35.

Uvedu zde opět dva hlavní zastánce této školy pode toho, jak je rozdělil i Kulka. Historizující přístup podle něj nejlépe reprezentují Mark Sagoff a Denis Dutton. Estetický rozdíl oba autoři spatřují v odlišné historii padělku a originálu.

2.3.1. MARK SAGOFF

Mark Sagoff (1941) v roce 1983 vydal článek „Estetický status padělků“. Ten uvádí stejná známá citace Aline B. Saarinen (stejně jako u Goodmana v úvodu kapitoly „Umění a autenticita“). Sagoffovy myšlenky vznikají v reakci na Goodmanovo pojetí fyzikálního estetického rozdílu mezi originálem a falzem. Sagoff podle Kulky dává najevo, že v otázce „zda dokonalé kopie jsou stejně hodnotné jako originály“ je výraz „stejně jako“ poněkud matoucí. Podle něj bychom jej měli chápat spíše jako „zastupující disjunkci určitých jiných predikátů“. Například „stejně krásný jako“, nebo „stejně zručně proveden jako“ atd.⁶⁹ Sagoffovou hlavní myšlenkou je, že originál a padělek nejsou objekty natolik shodného druhu, aby je bylo možné tímto způsobem smysluplně porovnávat, pokračuje Kulka.⁷⁰ Chce tak demonstrovat, že dotaz na to, jestli je padělek stejně krásný, jemný, pulzující apod. jako originál, se podobá otázce, zda je Picassova Guernica stejně tak silná, jako motor závodního auta.⁷¹ Tento argument má své logické opodstatnění skládající se ze dvou premis:

První premisa zní, že mnohé pojmy vyjadřující estetické vlastnosti mají formu atributivů: jsou to dvoumístné relace mezi objektem a třídou objektů, které implikují, že daný objekt patří do třídy, ke které se pojem vztahuje. (...) Druhým předpokladem je, že neexistuje žádná třída objektů (kromě zcela nefunkční třídy všech obrazů), která by zahrnovala jak originál, tak jeho potenciální falza a vzhledem k níž by mohly být pojmy označující estetické vlastnosti těmto obrazům připisovány.⁷²

Pokusíme se nyní o srozumitelnější interpretaci. Nejdříve zde tedy Sagoff v první premise poukazuje na to, že ony predikáty, které používáme při hodnocení uměleckých děl, jsou pro hodnocení nedostatečné, nemohou totiž fungovat samy o sobě, jsou spíše mostem,

⁶⁹ KULKA, Tomáš. Falzum a hodnocení uměleckých děl: Argument pro estetický dualismus In: *Estetika na přelomu milénia: vybrané problémy současné estetiky*. Brno: Barrister&Principal, 2010, s. 192.

⁷⁰ KULKA, Tomáš. Mark Sagoff In: *Umění a falzum: monismus a dualismus v estetice*. Praha: Academia, 2004, s. 70.

⁷¹ Ibid.

⁷² Ibid.

který spojuje slovní význam výroku s hodnoceným objektem, a fungují na základě tohoto vztahu. Pokud tedy poté budeme o nějakém dílu mluvit jako o krásném, význam tohoto slova se může pojit buď pouze s originálem, nebo pouze s falzem, jelikož dle jeho další premisy, falzum a originál nikdy nejsou stejným objektem i přesto, že vizuálně stejná jsou. Jinak řečeno, krásný originál je krásný jinak, než jak je krásná kopie. Nemají stejné estetické vlastnosti (tím pádem nemají ani stejnou estetickou hodnotu) a tedy ani společnou třídu predikátů. Proto *Guernica* může být silná, ale nikoliv ve stejném smyslu jako je silný motor auta. Vždy se bude jednat o dva rozdílné objekty.

Implicitní referenční třídy, dle kterých přisuzujeme objektům estetické vlastnosti, jsou – jak tvrdí dále Kulka – kategorie uměleckých stylů v rámci určitého žánru.⁷³ Z čehož tedy vyplývá, že díla, která sdílejí společnou referenční třídu, mají i stejné stylistické vlastnosti. Predikáty, které používáme v rámci autorského stylu, jsou na tom stejně jako v případě rozdílné třídy falza a originálu. Kulka na vysvětlení problematiky referenčních tříd uvádí Sagoffův následující příklad:

Když řekneme, že Giottova díla jsou geometrická, poukazujeme na určitý prvek jeho obrazů ve vztahu k dílům tvořícím kategorii rané florentinské malby. Když označíme za geometrického Mondriana, učiníme tak implicitně ve vztahu k jiné třídě děl. Jak o Giottovi, tak také o Mondrianovi platí, že jejich díla jsou geometrická, nejedná se nicméně o geometričnost ve stejném slova smyslu.⁷⁴

Kulka Sagoffovi oponuje svou kritikou. Jeho myšlenky mu v mnohém připadají absurdní. Problém spatřuje v tom, že z druhé premisy vyplývá, že falzum a originál neodpovídají stejnému stylu, (tento fakt mimochodem Sagoffovi nijak nevadí). Stylové napodobeniny, které nejsou kopiemi konkrétního díla, také mají stejné stylové rysy i přesto, že mají zcela jiné estetické vlastnosti než originály, které imitují. Pokud by tento fakt neplatil, jak by znalci umění mohli Meegerenovy stylové imitace označit za Vermeerova díla?⁷⁵

⁷³ Ibid., s. 71.

⁷⁴ KULKA, Tomáš. Falzum a hodnocení uměleckých děl: Argument pro estetický dualismus. In: *Estetika na přelomu milénia: vybrané problémy současné estetiky*. Brno: Barrister&Principal, 2010, s. 192.

⁷⁵ KULKA, Tomáš. Mark Sagoff In: *Umění a falzum: monismus a dualismus v estetice*. Praha: Academia, 2004, s. 72.

Podle zmíněné druhé premisy Sagoff přirovnává styl díla k historickým vlastnostem. Jako kritérium pro určení těchto vlastností a následně tedy i stylu používá *predikát kdo-kdy-kde*. „Jakákoliv vlastnost může být považována za stylistickou (...), pokud je vlastností díla esteticky funkčního a pokud charakterizuje dílo jako objekt náležející do extenze nějakého kdo-kdy-kde kritériálního predikátu, který je používán uměleckými kritiky a historiky umění“ popisuje Kulka.⁷⁶ Dílo tedy patří do určitého stylu, pokud splňuje podmínku osobnosti, období a místa vzniku. Tedy pokud nebudou dva obrazy namalovány stejnou osobou ve stejném období a na stejném místě, nebudou stylově stejné. Kulka píše, že tento předpoklad má za následek, že reprodukce nějakého obrazu podle Sagoffova názoru, nemá stejné stylistické vlastnosti jako její vzor, a naopak dva stylově naprosto jiné obrazy – avšak od jednoho autora – jsou stylově jednotné.⁷⁷ Dále pak podle této teorie lze říci, že pokud máme dva obrazy, které nemaloval stejný autor, namaloval je ve stejné době a ve stejné oblasti, jsou tedy oba automaticky ve stejném stylu. Pokud styl tedy vážně záleží pouze na identitě autora, podle Kulky to lze snadno vyvrátit tím, že pouze namalujeme dva stylově různé obrazy. Tím vytvoříme rozpor očividného stylového rozdílu, avšak společného autora – tedy podle Sagoffa – společného stylu.⁷⁸

Kulka zmiňuje moment, kdy Sagoff na podporu svého názoru uvádí dvě díla Paula Cézannea. První jsou *Hráči karet I.* z roku 1892 a druhým příkladem jsou *Hráči karet II.* z roku 1899. K těmto obrazům napsal:

Bez ohledu na to, kolikrát Cézanne maloval Hráče karet, a bez ohledu na to, jak jsou si tyto obrazy podobné, praxe určuje, že každý z nich je originál. Protože tyto obrazy mají stejného autora, budou zjevně patřit do stejných konvenčních referenčních tříd; proto též můžeme právem předpokládat, že jejich estetické vlastnosti budou víceméně stejné.⁷⁹

Kulka pokračuje tvrzením, že Sagoffova teze, kdy pokud mají dva obrazy stejného autora, mají víceméně stejné estetické vlastnosti, je ještě více rozporuplný názor než ten o stejném stylu. Jak je možné, že naprosto stejný, nerozlišitelný originál a jeho falzum

⁷⁶ Ibid., s. 73.

⁷⁷ Ibid.

⁷⁸ Ibid., s. 76.

⁷⁹ Ibid.

nemají žádné estetické vlastnosti a Cézannovi *Hráči karet* i přesto, že mají mezi sebou mnohem více rozlišitelných rozdílů mají „víceméně“ stejné estetické vlastnosti? ⁸⁰

Dva obrazy od stejného autora vzniknuvší v rozsahu několika let, tedy ve stejné době mohou mít i podobné predikáty, ale vizuálně přece vypadají jinak, jako je to v případě těchto Cézannových obrazů. Běžný pozorovatel by asi podotkl, že čas, který tyto dvě díla dělí (v tomto případě celých sedm let), nelze ignorovat. Je ho třeba zahrnout do hodnocení, zvláště pokud Sagoff zmiňuje ony predikáty kdo-kdy-kde. *Hráči karet* jsou přitom už na první pohled mnohem rozdílnější, než jak může být dokonalý padělek rozdílný od originálu. Pokud bychom však brali v potaz Sagoffovo pojetí, tak *Hráči karet* jsou si podobní více, protože patří do stejné referenční třídy kdo-kdy-kde a sdílejí tím pádem stejný styl. To je dle mého skutečně trochu paradoxní, avšak z hlediska historického přístupu chápou, že nemůžeme zahrnout originál renesančního obrazu do stejné třídy jako padělek, který vznikl o několik století později. I přesto, že pokud bych se řídila svými smysly, byly by pro mě sobě navzájem více podobné, co se týče stylu tak, jak je tradičně chápán. Sagoffova teorie zkrátka nespolehá pouze na lidské smysly, ale více na historické zařazení jednotlivých děl.

2.3.2. DENIS DUTTON

Rozporuplné myšlenky Marka Sagoffa střídá v Kulkově rozdělení názorově odlišný Denis Dutton (1944-2010). Při představení jeho myšlenek budu čerpat opět z argumentace jak Kubalíka, tak Kulky. V roce 1979 napsal Dutton pro *Britský deník estetiky* článek s názvem „Umělecké zločiny: Problém padělání v umění“ a později také dílo *Umění padělatele: Padělání a filozofie umění* (1983), které je rovněž často citované v souvislosti s problematikou falza.

Kubalík Duttonovo řešení hodnotí jako krajní pozici, která důsledně popírá formalistické teze. Tvrdí totiž, že na výtvarné umění bychom měli nahlížet jako na akt performativní, a nikoliv jako na výsledek kreativní aktivity, jak je běžné. Při posuzování díla je tedy důležité to, čeho umělec dosáhl. Hodnotíme lidské úsilí výkonu, které stojí za vytvořením uměleckého objektu, ne pouze jeho vnější vizuální charakteristiky, a tak by také mělo být posuzováno. Estetická hodnota díla je přímo úměrná umělcově výkonu. Těmito svými

⁸⁰ Ibid., s. 74.

vlastnostmi historismus podle mého zdání jasně nabourává formalistické myšlení, které odsouvá autora úplně mimo důležité aspekty hodnocení. Hodnota (nebo naopak nehodnota) umělcova výkonu nemusí být vždy zcela čitelná při pohledu na výtvar samotný, interpretuje dále Kubalík. Hodnota totiž závisí na původu díla a na kontextu světa umění, ve kterém vzniklo.⁸¹

To, co zde Dutton říká, má podle Kubalíka rovněž jistou paralelu s Goodmanovou verzí odpovědi na otázku falza. Duttonova verze představuje umělce jako někoho, kdo svým originální postupem vytváří jedinečné dílo, které vzhledem k jedinečnému historickému procesu nelze napodobit. Goodman zase tvrdí, že si nelze představit tak dokonalou kopii originálu, u které bychom se časem nedokázali naučit najít onen sebemenší rozdíl, který z ní dělá falzum, a to právě kvůli absenci onoho komplexního procesu tvorby původního autora. Proto, jak píše Goodman, už jen samotné vědomí jejich možné odlišnosti hraje v našem vnímání zásadní estetickou roli i když ještě nejsme schopni rozdíl detekovat.⁸²

Performance je tedy podle výchozí literatury to, co tvoří umění. Každý tento tvořivý akt má nějaký účel a ten by měl být ve finále splněn. Pokud jsem Duttonovy teze pochopila správně, neobdivujeme pouze výsledný efekt, ale hlavně cestu, která k výsledné podobě díla vedla. Proces tvorby se v tomto případě stává hodnoceným objektem, ze kterého pak vychází celková hodnota obrazu. A na základě toho lze podle Duttona vysvětlit i rozdíl mezi identitou falza a originálního díla.

Důvod estetického nedostatku falza je podle Duttona to, že autor padělku si neoprávněně přivlastnil umělecký výkon, který ale náleží jen originálu, pokračuje Kubalík. Imituje jeho historii a klame diváka tím, že se v něm snaží vyvolat dojem cizího uměleckého výkonu. Odhalení pravé povahy pak bude mít za následek rozdíl ve vlastnostech obrazu, které jsme schopni pozorovat, změní se pak i naše chápání jeho původu, a tudíž se změní i to, čeho v něm bylo dosaženo. To by zapříčinilo rovněž změnu estetického hodnocení díla.⁸³ Zde Kubalík poukazuje na to, zda tento přístup není právě tím, co Koestler nazývá snobismem. Neobdivujeme originální dílo jen proto, že obdivujeme jeho autora? Není to

⁸¹ KUBALÍK, Štěpán. Umění a falzum. In: *Estetika na přelomu milénia: vybrané problémy současné estetiky*. Brno: Barrister&Principal, 2010, s. 170.

⁸² Ibid., s. 172.

⁸³ Ibid., s. 177.

právě představa, jak dané dílo vytvářel, fyzicky s ním pracoval a inspiroval jím další generace umělců to, co nás nutí ho upřednostnit před mladším padělkem?⁸⁴

Autorův záměr a jeho naplnění je ústřední tezí Duttonovy teorie. Protikladem mu stojí esej „Intencionální klam“ formalistů Beardsleyho a Wimsatta.⁸⁵ Dutton podle Kulky trvá na tom, že nejprve musí být zjištěn umělecký záměr a až poté je možné se ptát, jestli byl naplněn. A ještě před tím musíme mít jasno v definici úspěšného a neúspěšného provedení.⁸⁶ To může být problematické tvrzení, hlavně pokud vezmeme v potaz myšlenku právě z „Intencionálního klamu“.

Autorův záměr a jeho splnění, od něhož odvozujeme v tomto případě úspěšnost díla má problematické výjimky, mezi které lze zahrnout některé avantgardní styly, například akční malbu nebo, kterákoliv jiná díla, která vznikala velmi rychlým tempem, v závislosti na tom, co právě vzniká, ne na tom, co si umělec na začátku předsevzal. Přitom od splněného záměru zde Dutton odvozuje kvalitu díla. Určovat hodnotu díla skrz autorův záměr je celkově problematické, protože jde těžko vztáhnout na širokou oblast světa umění. Navíc pokud nám pravdivost záměru nepotvrdí sám autor, můžeme se pouze domnívat, čeho chtěl dosáhnout a zda toho dosáhl.

Kulka k tomuto názoru poznamenává: „Vermeerův úspěch se skutečně kvalitativně liší od úspěchu van Meegerenova. Znamená to však, že je zde obdobně dramatický rozdíl v estetické hodnotě jejich obrazů?“⁸⁷ Dává Duttonovi za pravdu, ale ptá se, zda předkládá dostatečně všeobecnou teorii, která nám dá důvod opravdu zavrhnout padělek z hlediska jeho estetického aspektu. Podle Kulky – pokud je Duttonova hodnotící metoda založena na autorském záměru a faktu, že v něm uspěl – je van Meegeren důkazem úspěšného umělce. Pokud si opravdu předsevzal, že dokáže imitovat Vermeera natolik dokonale, že

⁸⁴ Ibid., s. 175.

⁸⁵ WIMSATT, W. K. Jr. & BEARDSLEY, Monroe C. Intencionální klam. In: *Revolver Revue*, no. 55, 2004, s. 152. – zde se píše, že autor mnohdy svůj záměr sám nezná a dílo mu vzniká tzv. samo pod rukama. Poté, co dílo opustí malířův ateliér a naráží tak do kontextu okolního světa, může rovněž svou podstatu několikrát měnit. Ne samo, ale tím, jak je postupem času vnímáno svým okolím. Nehledě na fakt, že někdy je autorův původní cíl jednoduše nezjistitelný.

⁸⁶ KULKA, Tomáš. Denis Dutton In: *Umění a falzum: monismus a dualismus v estetice*. Praha: Academia, 2004, s. 78-79.

⁸⁷ Ibid., s. 79.

tím zmate tehdejší uznávané znalce, svůj záměr splnil. A málokomu by se takový záměr podařilo provést.⁸⁸

Kulka si je však vědom toho že pouhé splnění záměru není jedinou podmínkou estetické hodnoty. Je třeba dalšího kritéria pro posouzení toho, čeho bylo vlastně dosaženo. Dutton o něm přímo nepíše, avšak Kulka z jeho jiných příkladů předkládá toto: „Úspěšná realizace záměru je hodnocena podle obtížnosti problémů spojených s jeho provedením. Čím obtížnější problém, tím více toho bylo jeho zdárným řešením dosaženo“.⁸⁹ Překážky a problémy, se kterými se autor potýkal, tak určují náročnost provedení. Umělecké dílo (a jeho performance) je s ohledem na tento úryvek hodnoceno jako esteticky kvalitní, pokud splní umělecký záměr a také podle toho, co všechno jeho realizace obnášela.

Paradoxním závěrem kapitoly o Denisi Duttonovi je problém, který vznikne, pokud tuto metodu budeme aplikovat (v tomto znění) opět na van Meegerenova díla, píše Kulka. Van Meegerenovo dosažení záměru bylo totiž určitě mnohem náročnější než to Vermeerovo. Ten se sice také věnoval mnoha problémům při své tvorbě, van Meegeren však nekopíroval jeho konkrétní plátina, ale stylově jej imitoval. Všechny problémy jako výběr kompozice, tématu, barev atd. musel řešit také, a navíc byl svázán Vermeerovým stylem a musel obrazu dodat punc starobylosti. Podle Duttona by to ale znamenalo, že vytvořit stylové padělky pak bylo mnohem náročnější a tím pádem jsou esteticky lepší.⁹⁰

Kulka říká, že vše, čeho umělec dosáhl lze při hodnocení zohledňovat. Avšak nelze tvrdit, že estetické kvality mohou být měřeny obtížností provedení. Osobní výkon autora nelze srovnávat s estetickou hodnotou finálního produktu. Je to jako porovnávat dva stejně provedené obrazy, jeden od průměrného malíře a druhý od ochrnutého, který maloval se štětcem v puse. Obtížnost malby toho druhého je pak nezvratně vyšší a nejspíš ho za jeho výkon budeme obdivovat více. Ale nelze říci, že jeho obraz je tím pádem esteticky kvalitnější.⁹¹

Ač se nejdříve může zdát, že Kulka s Duttonem v lecčem souhlasí, tak konec kapitoly o něm se nese v duchu výtek. A to hlavně proto, že problém, který jsem popsala výše, by se podle něj dal snadno vyřešit, pokud by Dutton bral v potaz spojení hodnocení

⁸⁸ Ibid., s. 80-81.

⁸⁹ Ibid., s. 80.

⁹⁰ Ibid., s. 81.

⁹¹ Ibid., s. 82-83.

náročnosti tvorby s jeho originalitou. Ale to on nedělá a tím vylučuje jakoukoliv kritiku padělků. Vnímá pojem originalita stejným způsobem jako pojem kvalita, čímž vlastně dostatečně neodlišuje falzum a originál.

Dutton v Kulkově překladu píše: „(...) i padělky (...) mohou mít výrazné originální prvky. (...) Ponecháme-li stranou van Meegerenův záměr, musíme uznat, že každý z jeho Vermeerů je originální van Meegeren.“⁹² Z toho pro nás plyne zajímavý vývoj těchto tezí. Když Dutton říká, že každý Meegeren je originální Vermeer, má to za následek nedostatečné oddělení padělku od originálu. Nelze falzum nijak odtrhnout od představy, že každý padělek je jen další variací na původní malbu. Rozlišení mezi těmito dvěma není Duttonem nijak dále vyjasněné.

2.4. ZÁVĚR ZKOUMÁNÍ ARGUMENTŮ

Ať už jde o formalisty, redukcionisty nebo historisty, každý ze zmíněných filozofů používá pádné argumenty k obhajobě svých tezí. V případě formalismu jsme si představili Beardsleyho pohled na věc. Ten zastával klasické formalistické přesvědčení o totožnosti falza a originálu, pokud nejsme schopni vidět rozdíl. Zároveň v tomto případě tvrdil, že estetické vlastnosti originálu byly na falzum přeneseny. Falzum tedy sdílí hodnotu originálu. Zároveň jsme si představili i jeho rozlišení na interní a externí vlastnosti díla, které se díky Kulkově argumentaci ukázalo chybné. Nyní tedy víme, že nelze z hodnocení díla vynechat jeho obsah. Do diskuze dále přispěl Arthur Koestler se svojí psychologicky zabarvenou tezí o snobismu a s druhy otázek, na které máme podle něj při hodnocení díla klást nebo neklást důraz.

Formalismus jsme již v počátku odsoudili jako nesmyslný. Beardsley a Koestler sice předkládají zajímavé teze, ale je nám jasné, že tvrzení, že estetický rozdíl mezi falzem a originálem neexistuje je zcestný už jen pokud nahlédneme do praktického světa. Převládající způsob prezentování děl v galeriích a na uměleckém trhu přece nemůže být tak závrtně chybný, píše Kulka.⁹³ Pokud by mezi formálně stejnými díly nebyl estetický rozdíl a díla by teda byla i stejně hodnotná, nebylo by vůbec třeba konceptu originální

⁹² Ibid., s. 82.

⁹³ KULKA, Tomáš. Problém uměleckého falza In: *Estetika na přelomu milénia: vybrané problémy současné estetiky*. Brno: Barrister&Principal, 2010, s. 193.

tvorby. Respektive, proč by někdo měl zájem o koupi originálu, když by si v tomto případě mohl koupit stejně hodnotnou kopii? Rozdíly, které plynou z rozdílného původu originálu a falza by nás ovlivnit neměly, ale většinou je to přesně naopak. Stejně tak náš soud by se měl týkat pouze estetických vlastností, ale bývá narušován jiným typem hodnot. Nedostatky formalistické teorie dále spatřuji v potlačování něčeho tak přirozeného jako je naše lidská intuice, která nám instinktivně podsouvá, že originály jsou hodnotnější. Proč se od této přirozenosti distancovat jen proto, aby nás formalisté nenazvali snoby?

Výsledkem tohoto souhrnu je, že umělecké dílo nemůže být pouze smyslově vnímatelným povrchem malby z jednoho prostého důvodu. Odezva, kterou v nás dílo vyvolává je zapříčiněna jeho obsahem, který nelze ignorovat, jak jsme si předvedli v případě kapitoly o Beardsleym, kde Kulka maloval obrázek kočky. Stejně tak bychom postupovali v případě Duchampových *readymades*. Pokud se na tato díla budeme dívat pouze formalisticky, bude těžké odlišit tato díla od běžných předmětů, které nejsou považované za umění.

V případě následujícího redukcionismu jsme si představili dle Kulky problematickou tezi Nelsona Goodmana o fyzikálním rozdílu, který existuje vždy i v momentech, kdy o něm nevíme. Nejen, že se ho časem můžeme naučit vidět, ale už jen samotné vědomí, že tu je nás nutí o dílech uvažovat rozdílně a to je právě onen hledaný estetický rozdíl. Následně jsme krátce zmínili i části díla od Clivea Bella, kde zaznívají teze o tom, že estetický rozdíl mezi padělkem a originálem je vždy citelný, protože právě forma, kterou falzum má není signifikantní.

Redukcionismus dle mého lze považovat za použitelný v tom ohledu, že vždy existuje rozdíl mezi originálem a kopií. Neztotožňuji se však s názorem, že je možné časem vidět rozdíl pouhým okem. Vždy je třeba zvláštního zkoumání původu, i tak se ale podle mě každý existující padělek postupně dočká svého odhalení už jen skrz tento fakt, i přes skutečnost, že způsoby padělání jsou vždy o krok napřed před způsoby odhalování. Originál je vždy jen jeden. A pokud nezastáváme formalistické hledisko, bude pro nás vždy cennější než falzum. V případě stylových imitací je odhalení složitější, avšak není možné se ubránit tomu, aby autor falza do něj nevtiskl alespoň něco ze svého vlastního stylu, a tím pozměnil stylovou strukturu autora, kterého napodobuje.

V poslední nevyhnutelné fázi vývoje přístupů k padělkům – v případě historizujícího principu se setkáváme s Markem Sagoffem poukazujícím hlavně na to, že v případě této problematiky nepoužíváme správné terminologie přirovnání. Každé dílo má svůj vlastní predikát vztahující se k třídě dalších děl – neboli stylu. Toto tvrzení je opět trochu problematičtější, jelikož z tohoto pojetí pak vychází, že falzum a originál nesdílejí společnou třídu a tedy jsou každý v jiném stylu i přesto, že očividně stylově stejná jsou. Kvůli těmto paradoxním závěrům nelze na tuto teorii pohlížet jako na tu, která by mohla vyřešit problém existence falza.

Denis Dutton na druhou stranu tvrdí, že to nejsou umělecká díla, co obdivujeme, ale spíše performativní akt, který vede k jejich vytvoření. Překážky, které musel umělec překonat a úspěšně splněný záměr přidávají dílu na jeho estetické hodnotě. Opět zde vznikají poněkud paradoxní závěry, kdy vlastně van Meegerenova díla jsou považována za hodnotnější, protože jejich tvorba byla náročnější. Zároveň se jejich pracovní proces lišil natolik, že lze říci, že i van Meegerenovy padělky jsou originální a to má za následek zrušení hranice, která mezi charakteristikou padělků a originálů stojí.

Historizující škola je pro nás též důležitá v rámci zkoumání tohoto fenoménu. Na čem jiném by v případě padělků mělo záležet, než na tom, že nejsou ze stejné doby, jak se dříve předpokládalo. Teze zahrnuté v tomto případě jsou velmi problematičtější, obecná charakteristika historismu by však neměla být v případě hodnocení uměleckých děl opomínána.

Lze tedy s jistotou říci, že tyto školy jsou dynamickým útvarem v otázkách identity falz, ale i originálů, které se několik posledních desítek let vyvíjejí, navzájem se kritizují, a zároveň sami na sebe navazují. Také se v této kapitole ukazuje onen nedostatek monistického přístupu. Ani jednu z uvedených tezí nelze vztáhnout na všechny možnosti, které existence falza vyvolává, a to právě kvůli faktu, že hodnotu díla všichni autoři chápou jako totožnou s hodnotou estetickou, což je v případě padělků neudržitelné.

Připomínám dále ještě stále ještě nezodpovězené otázky, které byly vytyčeny v první kapitole. Ptali jsme se zda existuje estetický rozdíl mezi falzem a originálem, zda autenticita hraje při zkoumání díla roli a zda má padělek menší hodnotu, i když nejsme schopni ho odlišit od originálu. Abychom na ně odpověděli, je třeba ještě následné analýzy. Tyto tři se tedy dočkají svého zodpovězení až v závěru práce. Na otázku, zda je

restaurátor padělatelem se podíváme už v následující kapitole, kde budeme zkoumat, jak je na tom autenticita, pokud se jedná o reprodukce a restaurátorské obnovy.

3. AUTENTICITA REPRODUKČÍ A RESTAUROVANÝCH DĚL

Již jsme si představili teoretický rozdíl mezi falzem a originálem, známe rovněž i různé druhy přístupů k této problematice. V této kapitole naznačím problematický postoj, který se autenticity týká v případě reprodukcí a restaurátorských zásahů. Podkladem mi bude opět Nelson Goodman a jeho názory ohledně reprodukovatelnosti umění, a kromě něj také Mark Sagoff a jeho argumenty z článku „O obnově a reprodukci umění“.

3.1. REPRODUKCE UMĚLECKÝCH DĚL

Charakteristiku reprodukcí jsme si představili již v první kapitole. Většina informací, které má běžný smrtelník o známých výtvarných dílech je běžně získávána z reprodukcí originálů. Reprodukci lze sice také považovat za falzum, na rozdíl od jiných padělků má však reprodukce povětšinou spíše informativní charakter (autor ji netvoří za účelem klamu publika) a identita reprodukce je ve většině případů přiznávána.⁹⁴

Ve vztahu k reprodukcím je třeba ujasnit si, zda si ceníme krásu reprodukce, nebo krásu originálu, jak je prezentován v reprodukci, tvrdí Mark Sagoff. Stejně vizuální vlastnosti mohou být totiž oceněny a interpretovány různými způsoby, pokud se nacházejí v různých věcech. Naše touha vidět umělecké dílo je touha po zkušenosti s ním. Proto by nám nestačila pouhá plastová kopie vytlačená z formy, sice mnohem rychleji než vytesaná z mramoru, avšak méně hodnotná. Nejedná se zde o snobství, ale o definici našeho vkusu. Jak píše Sagoff v „O obnově a reprodukci umění“: „Proto raději dáme přednost nedokonalému ručně pletenému svetru než dokonalému továrnímu článku – proč? – protože dáváme přednost ruce před strojem.“⁹⁵ Jednoduše za tvorbou uměleckého díla jakéhokoliv druhu hledáme více práce než za reprodukcí natisknutou v továrně. Nicméně už na začátku svého článku Sagoff zmiňuje, že běžný recipient vystaven reprodukovánému obrazu si odnese lepší zážitek, pokud pro něj pravost není stěžejní.⁹⁶ Záleží tak pouze na preferencích jednotlivce.

⁹⁴ Reprodukce (fotografie) In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001. [cit. 15.3.2019]. dostupné z: [https://cs.wikipedia.org/wiki/Reprodukce_\(fotografie\)](https://cs.wikipedia.org/wiki/Reprodukce_(fotografie)).

⁹⁵ SAGOFF, Mark. On Restoring and Reproducing Art In: *Journal of Philosophy no.9*, 1975, s. 456.

„We prefer the "imperfect" hand-made sweater to the "perfect" factory article – why? - because we prefer the hand to the machine“.

⁹⁶ *Ibid.*, s. 454.

Nyní, když jsme si vysvětlili náš rozlišný vztah k reprodukcím, považuji za důležité abychom si vysvětlili také reprodukovatelnost děl. Některá díla totiž, jak se ukáže, lze reprodukovat donekonečna a stále si zachovávají svou identitu, zatímco u jiných, jako je to v případě falz výtvarných děl, autenticitu originálu přenést nelze.

3.1.1. ALOGRAFICKÁ A AUTOGRAFICKÁ DÍLA

V této podkapitole si nyní představíme rozdělení na autografická a alografická díla tak, jak je popsal Nelson Goodman a také možnou interpretaci pocházející opět od Kubalíka. V knize *Jazyky umění* v kapitole „Umění a autenticita“, Goodman zkoumá limity reprodukovatelnosti umění. Zde narazíme na dva důležité termíny: alografická a autografická umělecká díla.

První z nich – díla *alografická* (kam lze zařadit např. literární texty a hudební skladby) lze legitimně nekonečně reprodukovat, vysvětluje Goodmanovo pojetí Kubalík. Jejich identita je totiž syntakticky ustálena v jejich záznamu, a tak v případě, že dle záznamu produkuje další kopii, jedná se kopii legitimní, splňující standardy originálu. *Autografická* díla naopak legitimně reprodukovat nelze. Sem zařazuje právě výtvarné artefakty, o kterých lze říct, že jsou jedinečné. Každá originální vlastnost (tahy štětcem, rýhy, blednutí a praskání povrchu) je velmi podstatná a formuje identitu uměleckého díla. Je tak nemožné vytvořit další legitimní kopii jako u děl alografických.⁹⁷

V případě grafického leptu může být výskyt díla několikanásobný, ale všechny tisky mají společnou historii a ta je rozhodující pro identitu každého jeho jednotlivého provedení. Stejně tak existuje možnost poslechnout si hudební skladbu v několika verzích, nebo zahrát divadelní představení na více místech současně. Potom i román může mít milion různých výtisků, a přece má stejnou podstatu.⁹⁸ I když díla vypadají různě jedná se o legitimní kopie originálního díla.

Goodman píše:

Nazývejme umělecké dílo autografickým tehdy a jen tehdy, je-li rozlišení mezi originálem a padělkem podstatné; respektive tehdy a jen tehdy, pokud ani jeho

⁹⁷ KUBALÍK, Štěpán. Umění a falzum. In: *Estetika na přelomu milénia: vybrané problémy současné estetiky*. Brno: Barrister&Principal, 2010, s. 173.

⁹⁸ Ibid.

nejpreciznější kopii nelze považovat za legitimní dílo. Je-li umělecké dílo autografické, lze i příslušný druh umění nazvat autografickým. Malba je tudíž autografická, hudba neautografická čili alografická.⁹⁹

Alografická díla jsou existenčně závislá na *notaci*. Notace je souborem instrukcí, jejichž znalost nám dovoluje jejich opakované provedení. U hudebního díla je to notový zápis, divadelní hra zas disponuje textem, scénickými poznámkami atd. Bez notace by nic z tohoto nebylo možné spolehlivě reprodukovat. Pouze díky těmto druhům zápisu zachycujícím podstatu daného díla, která je klíčová pro každou jeho další realizaci můžeme o díle tvrdit, že je autentické, píše Kubalík na adresu notace. U literárních děl je důležité pouze zopakovat přesné znění notace (stačí pouze zachovat řetězec určitých znaků a písmen), aby byla podstata díla zachována. Hudební skladba a její notový zápis nám dovoluje určitou interpretační volnost, notace zde totiž neobsahuje tak vyčerpávající instrukce.¹⁰⁰ Koneckonců každý hudebník má svůj vlastní rozpoznatelný styl hraní i při přesném dodržení not. Divadelní hry disponují možností nekonečných variací jejich původních scénářů. Hudebník ani režisér nemohou být považováni za falzifikátory, protože vytváří vždy jen další případ téhož díla nikoliv jeho kopii.

Kubalík předkládá též názory oponenta tohoto rozdělení. Anglický filozof Gregory Currie nesouhlasí s tvrzením, že absence notace znemožňuje tvořit další a další případy díla autografického typu. Currie sice nechce zcela zpochybnit Goodmanovo rozdělení, ale nesouhlasí s tím, že rozdělení na alografická a autografická díla znamená rovněž rozdělení na reprodukovatelná a nereprodukovatelná díla. Říká, že jde jen o pouhou technickou odlišnost ve způsobu identifikace autentických případů jednotlivých děl. Funkci notace u výtvarného artefaktu dokáže suplovat ono dílo samotné. Originální umělecké dílo se tedy stává měřítkem všech jeho budoucích možných kopií.¹⁰¹ Kubalík Currieho tvrzení překládá následovně: „Aby mohly být takové argumenty účinné, musely by dokazovat, že v podstatě výtvarného umění se nachází cosi, co (...) brání tomu, aby

⁹⁹ GOODMAN, Nelson. Umění a autenticita In: *Jazyky umění: Nástin teorie symbolů*. Praha: Academia, 2007, s. 96.

¹⁰⁰ KUBALÍK, Štěpán. Umění a falzum. In: *Estetika na přelomu milénia: vybrané problémy současné estetiky*. Brno: Barrister&Principal, 2010, s. 173.

¹⁰¹ *Ibid.*, s. 174.

správná kopie sdílela estetickou hodnotu originálu“.¹⁰² Toto zatím podle Currieho nikdo nedokázal a sám tvrdí, že je to nemožné.

Záležitost autorství je – dá se říct – méně důležitá u alografických děl než u těch autografických. Identita výtvarného díla se totiž určuje podle otázky, kdo stojí za jeho výrobou a jakými prostředky dílo vytvořil. Identita literárních a hudebních děl však není závislá na odpovědi na takovéto otázky.¹⁰³

Toto rozdělení jsme zkoumali, abychom mohli pochopit následky, které reprodukování originální díla má na jeho identitu. Nyní pojďme zjistit, jaké následky vzniknou.

3.1.2. NÁSLEDKY REPRODUKCE

Reprodukce nám může být v mnohém nápomocná, dokazuje ve svém eseji Mark Sagoff. Pokud někdo natočí divadelní hru a následně ji vysílá v televizi, vzniká zde možnost editace rušivých elementů. Když například v divadle sedíme na balkoně, herci tam mohou být hůře slyšet, zatímco pokud vidíme hru v televizi, herci jsou zabráněni tak, aby byli nejen dostatečně slyšet, ale aby nám neunikl ani výraz jejich tváře. Navíc od jednorázového divadelního výkonu je natočená verze trvalá a lze si ji pustit opakovaně. To samé v případě nahraného klavírního koncertu.¹⁰⁴

Avšak s masovým rozšířením umění na trh se podstatně změnil umělecký proces, a to právě kvůli tomu, že technicky reprodukováné umělecké dílo jakéhokoliv druhu je nyní snadněji dostupné. Walter Benjamin v roce 1936 napsal esej s názvem „Umělecké dílo v době své technické reprodukovatelnosti“, kde zkoumá právě onen vliv, jaký mají reprodukce (především ty filmové a fotografické) na status originálního díla a potažmo i na funkci umění. Píše, že: „I u nejdokonalejší reprodukce odpadá jedno: Zde a nyní uměleckého díla – jeho jedinečná existence na místě, kde se nachází.“¹⁰⁵ Masové reprodukování má podle něj pak za následek zmizení esenciální aury díla. Aurou se zde

¹⁰² KUBALÍK, Štěpán. Umění a falzum In: *Estetika na přelomu milénia: vybrané problémy současné estetiky*. Brno: Barrister&Principal, 2010, s. 172.

¹⁰³ GOODMAN, Nelson a ELGINOVÁ Z. Catherine. Interpretace a identita: Může dílo přetrvat svět? *Aluze* [online]. 2001, no. 3. [cit. 12.4.2019]. Dostupné z: http://www.aluze.cz/2011_03/06_studie_goodman.php

¹⁰⁴ SAGOFF, Mark. On Restoring and Reproducing Art In: *Journal of Philosophy* no. 9, 1975, s. 455.

¹⁰⁵ BENJAMIN, Walter, RITTER, Martin. Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti In: ed. *Výbor z díla*. Praha: OIKOYMENH, 2009, s. 301.

rozumí kultovní hodnota uměleckého díla v kategoriích časově prostorového vnímání. Píše, že ve skutečnosti je to nedosažitelnost, co je hlavní vlastností kultovního obrazu. Jeho materie je nám na dosah, avšak svou povahou zůstává daleko, čímž vyvolává jakousi úctu, kterou masová kultura ničí.¹⁰⁶ Toto tvrzení staví originál do pozice nevšedního zážitku, na který nelze dosáhnout každý den.

Reprodukce má tedy svá pozitiva i negativa. Je schopna nám zprostředkovat vlastnosti originálu v té nejlepší míře, jakou jí dovolí. Díky reprodukcím lze eliminovat jisté rušivé momenty, poničený povrch malby, rušivé faktory v hudbě, avšak přílišné reprodukování má za následek rozpad jedinečnosti uměleckého díla.

Benjaminova verze následků přílišného reprodukování nám nabízí další možnost, jak vnímat rozdíl mezi falzy a originály. Když Benjamin mluví o tom, že reprodukováná díla přichází o „Zde a nyní“ jedná se o existenci díla, která je tak jedinečná, že naplňuje celé dílo a také jeho historii trvání. Tím má Benjamin na mysli změny na jeho fyzickém povrchu.¹⁰⁷ „Zde a nyní“ se tedy dotýká identity díla a vytváří i dojem jeho pravosti ve smyslu všech vlastností, které má od svého vytvoření až po aktuální moment. Originál je pojat jako dílo tradice, která ho postupně předávala až do současnosti. V tomto smyslu nemůže být originál reprodukovatelný tak, aby přejal zároveň i tradiční identitu originálu, jelikož reprodukce nezvládne postihnout všechny tyto vlastnosti, které originál má včetně „Zde a nyní“. Samotná reprodukce dílo fyzicky nepoškodí, znehodnotí však jeho esenciální jedinečnost, což lze brát jako jistý druh estetického rozdílu, který v této práci hledáme.

3.2. RESTAURÁTORSKÉ ZÁSAHY

Poté, co jsme se soustředili na problémy, které vyvolává existence reprodukcí, je důležité probrat ještě autentičnost restaurovaných (tj. jinak rekonstruovaných) děl. „Kopie může být někdy i esteticky hodnotnější než originál. Pokud je originální dílo poničené nebo jeho barvy vybledlé, může být kopie věrnější původní podobě originálu než originál sám.

¹⁰⁶ BENJAMIN, Walter, RITTER, Martin. Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti In: ed. *Výbor z díla*. Praha: OIKOYMENH, 2009, s. 303–304.

¹⁰⁷ *Ibid.*, s. 301.

(Proto existuje restaurátorská praxe.)“¹⁰⁸ tvrdí Kulka. Není tedy divu, že vzniklo restaurátorství, jako záchranná ruka snažící se uchovávat původní originální prvky uměleckých děl a přiměřeně napravit jejich poškozené části.¹⁰⁹ Narážíme zde ale na otázku: Do jaké míry lze restaurovat originál, aniž by ztratil svou původní hodnotu? A je restaurátor zároveň falzátorem?

Dokončené umělecké dílo – ať už jde o obraz, sochu či jiný výtvarný počin – podléhá jistým strukturním i formálním změnám již několik let po svém dokončení, a i přes pravidelné udržování materiální proměny stejně nelze nikdy zastavit. Vzhled povrchu díla ovlivňuje jak kvalita provedení a výběr materiálu, tak okolní vlivy (světlo, vlhkost, teplota, koroze, či častá manipulace). Výjimkou nejsou ani neuvážené restaurátorské zákroky, které objektu spíše uškodí, a které je poté potřeba zpětně znovu napravit.¹¹⁰ Restaurátor musí při výběru metody zohlednit původ a stáří díla a tomu přizpůsobit svůj zásah.¹¹¹

Kubalík píše, že tyto nevyhnutelné proměny děl a jejich následná potřeba rekonstrukce uvádí protiformalistické názory Duttona, Goodmana a Sagoffa do rozporu s otázkou: Je-li opravdu (fyzická) původnost díla tak důležitá, máme například očištěnou sochu Davida považovat za zničenou?¹¹² Toto přesvědčení znovu uvádí do popředí myšlenky ohledně snobismu. Zdařilý restaurátorský zásah by přece neměl změnit estetickou hodnotu daného díla, pouze už nadále nelze říct, že obraz je namalován rukou slavného umělce, ale také, mimo jiné, prošel restaurátorskou rekonstrukcí.

Přínosný článek o tom, jakou roli hraje autenticita v případě restaurátorství a také u reprodukcí, napsal v roce 1978 Mark Sagoff pro *Časopis filozofie*.¹¹³ V článku s názvem „O obnově a reprodukcí umění“ popisuje příklad nutného restaurátorského zásahu na soše

¹⁰⁸ KULKA, Tomáš. Poznámka pod čarou In: *Estetika na přelomu milénia: vybrané problémy současné estetiky*. Brno: Barrister&Principal, 2010, s. 200.

¹⁰⁹ Viz tzv. Paradox Théseovy lodi: Řecký filozof Plútarchos píše o lodi, na které se plavil Théseus na konec světa a když se vrátil, obyvatelé Athén jeho loď uchovávali po stovky dalších let. Loď samozřejmě podléhala procesu stárnutí, a tak lid postupně vyměnil všechny prkna za nová, až nakonec nezbylo ani jedno původní. Z tohoto příběhu vzniká základní otázka identity: Je to ještě Théseova loď, nebo už není?

¹¹⁰ Například freska Ježíše z 19. století z kostela ve španělském městě Borja, kterou v roce 2012 zrestaurovala amatérská malířka, a fresku tak převážně zničila.

¹¹¹ KUBALÍK, Štěpán. Umění a falzum In: *Estetika na přelomu milénia: vybrané problémy současné estetiky*. Brno: Barrister&Principal, 2010, s. 178.

¹¹² Ibid., s. 178-179.

¹¹³ SAGOFF, Mark. On Restoring and Reproducing Art. In: *Journal of Philosophy no.9*, 1975, s. 453-470.

Pieta.¹¹⁴ Restaurátor de Campos a jeho tým odborníků odvedli vynikající práci. Patnáct ran kladivem, které soše ušředil útočník, poničený nos Madonny a ulomená ruka nebyly na nové verzi *Piety* vůbec rozpoznatelné. Tým de Campose zvolil tzv. integrální restaurátorský styl. To znamená, že nahradili poničené a ztracené kousky mramoru zcela novými díly.¹¹⁵ Opak toho stylu se nazývá puristickým. Ten naopak upřednostňuje obnovu v duchu původních možností.¹¹⁶ Sagoff tento krok sice kritizuje, ale komentuje následovně: „Jakou námitku může purista vznést proti opravě *Piety*? Purista může argumentovat, že oprava klame veřejnost. Předpokládejme že ano: je někdo pohoršen tímto podvodem?“¹¹⁷ Námitka proti purismu by tedy mohla znít, že pokud je tedy veřejnost klamána, nevadí to, protože estetický zážitek zůstane stejný. Integrální oprava uměleckých děl je podle Sagoffa sice jaksi nečestná, ale způsobuje více užitku než škody.

Pokud tedy předpokládáme, že hodnota sochy závisí na jejím vzhledu, nelze proti tomuto stylu nic namítnout.¹¹⁸ V případě, že nás zajímá i podstata objektu je však integrální zásah zavrženíhodný. Sagoff píše: „Zachraňují vzhled uměleckého díla – ale mění jeho podstatu. Mění ho kousek po kousku na něco jiného. V tomto smyslu nemůže být *Pieta* opravena integrálně. Můžeme vytvořit nový kus, můžeme ho připojit, ale nemůžeme tento kus považovat za součást onoho uměleckého díla.“¹¹⁹ Původní podstata sochy by byla časem redukována na minimum. Socha už není jen Michelangelovou sochou z konce 14.století, ale i dílem de Campose z 20.století.¹²⁰ Nejedná se sice o jejich společné dílo

¹¹⁴ Vatikánská *Pieta* (1498–1500) je dílem Michelangela Buonarrotiho zobrazující sedící Marii, jak v horizontální poloze drží tělo mrtvého Krista. V roce 1972 byla značně poničena po útoku vandala a restaurována Redígem de Camposem.

Viz: <https://www.nytimes.com/1972/05/22/archives/pieta-damaged-in-hammer-attack-assailant-with-hammer-damages-the.html>.

¹¹⁵ SAGOFF, Mark. On Restoring and Reproducing Art. In: *Journal of Philosophy no.9*, 1975, s. 457.

¹¹⁶ Purismus In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001 [cit. 19.4.2019] dostupné z: [https://cs.wikipedia.org/wiki/Purismus_\(architektura\)](https://cs.wikipedia.org/wiki/Purismus_(architektura)). Srov. s ECO, Umberto. *Meze interpretace*. Praha: Karolinum, 2004. s.199: Eco dělí přístupy k autenticitě objektu na estetický (preferující základní integritu díla) a archeologicko-historický (autenticita díla se určuje podle toho, zda je jeho materiální podstata původní).

¹¹⁷ SAGOFF, Mark. On Restoring and Reproducing Art In: *Journal of Philosophy no.9*, 1975, s. 457.

„What objection can the purist raise against the repair of the *Pieta*? A purist may argue that the repair deceives the public. Suppose it does: is anyone made worse off by the deception?“

¹¹⁸ SAGOFF, Mark. On Restoring and Reproducing Art In: *Journal of Philosophy no.9*, 1975, s. 458.

¹¹⁹ *Ibid.*, s. 459.

„They save the appearance of the art work – but they change its substance. They turn it, bit by bit, into something else. In one sense, the *Pieta* cannot be repaired integrally. We can create a new piece, we can attach it, but we cannot make that piece a part of that work of art.“

¹²⁰ *Ibid.*

(kvůli rozdílné provenienci), avšak máme nyní Pietu č.1 od Michelangela (před rokem 1972) a Pietu č.2 od de Campose (po roce 1972).¹²¹

Střet puristů a integralistů je zde patrný. Puristé věří, že umělecké dílo je tak cenné, že je horším rozhodnutím svolit k integrální opravě než nechat poničené dílo tak, jak je. „Jednoduše dlužíme Michelangelovi víc, než nahrazovat části jeho sochy polymery jako kdyby vzhled sochy pro nás znamenal více než socha samotná“ píše Sagoff.¹²² Znovu však poukazuje na to, že pokud je výsledný efekt stejný jako u původního díla, vyvolává i stejný estetický zážitek. A to je dobrým důvodem pro každé započaté restaurování.

Při restaurátorských opravách je třeba vzít v úvahu také různost recipientů. Existují ti, co si díla váží jako zážitku a druzí, ti, kteří si dílo váží jako dědictví. První z nich jsou právě tím publikem, které předpokládá restaurátor, který se pustí do integrální opravy, protože jde vlastně o onen výsledný vzhled sochy. Zatímco druzí obdivují podstatu, tihle vnímají dílo jako zkušenost. Proto by pravděpodobně preferovali spíše dílo uchovat tak, jak je, neboť vztah, který mají k tomuto konkrétnímu předmětu vydrží, na rozdíl od těch, kteří si díla váží jen pro potěšení.¹²³ Zřejmě i kvůli této různosti de Campos sochu opravil zvláštním druhem pryskyřice, který se v případě, že chceme, dá rozpustit a dílo se dá uvést do původního stavu.¹²⁴

Sagoff článek končí slovy: „To je teze, kterou jsem argumentoval: že bychom měli respektovat výrobek ve vztahu k procesu a každé práci podle svého druhu. Tento princip nám umožňuje pochopit estetickou hodnotu padělků a reprodukcí; to platí pro každé umělecké dílo.“¹²⁵

Jiný filozof – Richard Stopford však podrobil tento článek kritice v eseji „Zachování obnovy Piety“. Od začátku je prý viditelná Sagoffova preference puristické obnovy, což je citelné i v celé této podkapitole. A to přinejmenším z části proto, že zde Sagoff promítá

¹²¹ Ibid., s. 460.

¹²² Ibid., s. 461.

„We simply owe more to a Michelangelo than to replace its parts with polymers, as if the appearance of the statue meant more to us than the statue itself.“

¹²³ Ibid., s. 462-463.

¹²⁴ Ibid., s. 464.

¹²⁵ Ibid., s. 469

„This is the thesis I have argued: that we should respect the product in relation to the process and each work according to its kind. This principle allows us to understand the aesthetic value of forgeries and reproductions; it applies to every work of art.“

své pojetí toho, jak hodnotíme umělecká díla. Identita díla se pojí s jeho trvalostí, avšak Stopford říká, že tyto podmínky identity jsou nekoherentní, a tudíž puristická obnova nezískává žádnou výhodou oproti té integrální.¹²⁶

Odpověď na otázku, zda je restaurátor zároveň padělatelem je nyní o něco jasnější. Dobrý restaurátor musí umět napodobit techniky starých mistrů, to je zásadním předpokladem jeho kariéry, jak tvrdí už na začátku Noah Charney.¹²⁷ Není náhodou, že často právě tito odborníci stáli v pozadí velkých padělatelských případů¹²⁸. Nicméně uznávání restaurátoři používají techniky a barvy na jiné chemické bázi, než používal autor originálu pro případ, že by bylo potřeba jejich práci z nějakého důvodu odstranit. Dle mého názoru by zručný restaurátor klidně mohl být padělatelem, avšak technicky, pokud svou práci vykonává s čistým úmyslem a svou práci pečlivě dokumentuje, za padělatele ho považovat nelze. Je pouze jakýmsi prostředníkem mezi starým poničeným dílem a jeho (staro)novým vzhledem.

Tato kapitola, ač se lehce vymyká tématu této práce, nám byla velmi přínosná, jak svou první částí o reprodukcích, tak i touto částí o restaurátorství. I u tohoto druhu děl bylo třeba prozkoumat, zda si dílo svým reprodukováním nepoškodilo svou podstatu a jestli restaurované dílo můžeme stále považovat za původní. Reprodukce, jak jsme zjistili, budou mít vždy oproti originálu nedostatek chybějícího „Zde a nyní“. Restaurátorská oprava též pozmění dílo. Jak jeho estetické vlastnosti, tak jeho podstatu. Restaurátoři sice zachovávají část autentického díla, svou prací však promění dílo v novou verzi původního.

¹²⁶ STOPFORD, Richard. Preserving the Restoration of Pietá In: *The British Journal of Aesthetics no.10*, 2016, s. 301.

¹²⁷ CHARNEY, Noah. Génius: Restaurátor nebo padělatel? Těžká ruka Jefa van der Vekena In: *Umění falzifikace*. Kniha Zlín, 2015, s. 50.

¹²⁸ Van Meegeren byl také restaurátorem.

4. ESTETICKÝ DUALISMUS PODLE T. KULKY

V druhé kapitole jsem nastínila rozdílné přístupy všech filozofů věnujících se problematice falz. Všechny se nakonec ukázaly nějakým způsobem nefunkční. Spolehlivé řešení falza nenavrhuje ani jeden z nich. V této poslední kapitole bychom se měli dobrat jisté koncepci řešení falza, kterou navrhuje sám Kulka.

Myšlenky dosud zmíněných filozofů jsou často velmi rozdílné a navzájem si odporující, a to proto, že interpretují rozdílné přístupy k umění vůbec. Přesto v nich podle Kulky lze najít jeden společný předpoklad – všichni zastávají názor, že hodnota uměleckého díla se nalézá v jeho hodnotě estetické.¹²⁹ Tato teoretická presumpce se nazývá (jak už bylo několikrát řečeno) estetický monismus. Toto je obvyklý náhled na umělecká díla napříč celou historií filozofie. Jak ale Kulka později ukazuje, je prokazatelně nesprávný. V dějinách umění lze totiž najít mnoho (a převážně pak v moderním umění) uměleckých děl, která jsou adorována a vysoce oceněná, paradoxně i přesto, že v estetické hodnotě mají značné mínusy.

Jako výchozí příklad Kulka uvádí *Avignonské slečny* (*Les demoiselles d'Avignon*) od Picassa. Prvotní odmítnutí tohoto obrazu bylo až zdrcující. Původně se nelíbil kritikům, sběratelům, Picassovým přátelům dokonce ani jemu samotnému, píše Kulka. Přesto je dnes tento obraz jedním z nejčastěji reprodukováných děl a skoro každý ví, co si vybavit, pokud se mluví o Avignonských slečnách. Proč tedy takto nepovedený¹³⁰ obraz nezmizel v propasti minulosti? Kulka míní, že odpověď lze najít při porovnání kladných a záporných recenzí. Pozitivní recenze mluví o tomto díle jako o začátku nové fáze dějin umění a vyzdvihují jeho originalitu. Zatímco negativní recenzenti kritizují vizuální vlastnosti, tedy ty čistě estetické. Již zde je podle Kulky zřejmé, že tyto typy recenzí se oba zajímají o jinou oblast. Oba zkoumají hodnotu díla, avšak každý z nich jinou.¹³¹

To, jak velkou roli může dílo svou inovací hrát v dějinách umění je aspekt pro posouzení daného díla, avšak nejedná se zde o soud estetický (ten zkoumá převážně vizuální vlastnosti), pokračuje v argumentaci Kulka. Originalita nesouvisí s estetickými

¹²⁹ KULKA, Tomáš. Úvod In: *Umění a falzum: monismus a dualismus v estetice*. Praha: Academia, 2004, s. 87.

¹³⁰ Nepovedený dle slov Picassových přátel a kritiků.

¹³¹ KULKA, Tomáš. Avignonské slečny In: *Umění a falzum: monismus a dualismus v estetice*. Praha: Academia, 2004, s. 96.

kvalitami. Různá díla mohou být esteticky kvalitní i špatná, a přesto mohou být originální.¹³² Je tedy jasné, že zde musí dojít k rozpadu monistického předpokladu. Vzniká dualismus hodnot podle oblasti, ke které se daná hodnota vztahuje. Kulka hodnoty nazývá *hodnota estetická* a *hodnota umělecká*.¹³³

Kulka k rozštěpení estetické hodnoty píše:

Čím bylo dílo inspirováno, a čím je inspirující, do jaké míry je originální, zda ukazuje nový směr, v čem porušuje tradici, jak byly jeho nové rysy využity a rozvinuty v dalších dílech jiných umělců, to jsou faktory relevantní k posouzení jiného druhu hodnoty. Tento druh hodnotících soudů budu nazývat uměleckým soudem a hodnotu ke které se vztahuje hodnotou uměleckou.¹³⁴

Pro obraz Avignonské slečny to znamená, že jejich provedení sice je krajně nedokonalé, pro další vývoj mají však neskutečný potenciál. Jinak také: jejich estetická hodnota není tak dobrá jako jiné Picassovy obrazy, umělecká hodnota je však nesrovnatelná s jakýmkoliv jiným obrazem své doby.

Nyní tedy chápeme, proč bylo nevyhnutelné rozdělit hodnotu díla na dvě, místo pouze na jednu – estetickou. Následuje podkapitola, ve které tento postup aplikujeme na umělecké falzum a tím se dobereme jeho řešení.

4.1. ŘEŠENÍ UMĚLECKÉHO FALZA

Teorie estetického dualismu na první pohled příliš nezapadá do problematiky spojené s ontologií padělků. Kulka však touto dualistickou perspektivou zároveň nabízí řešení toho, jaký postoj zaujmout k padělkům. Předkládá nám odpověď na otázku, proč pro nás kopie znamenají méně než originály a proč je (alespoň povětšinou) nepovažujeme za plnohodnotná umělecká díla. Aby toto vysvětlení dávalo smysl, je třeba uvést Kulkovy

¹³² KULKA, Tomáš. Falzum a hodnocení uměleckých děl: Estetický dualismus. In: *Estetika na přelomu milénia: vybrané problémy současné estetiky*. Brno: Barrister&Principal, 2010, s. 196.

¹³³ Kulka zmiňuje, že termín umělecká hodnota už před ním použilo více autorů např. Ingarden v *The Aesthetic and the Artistic Value* (1964).

¹³⁴ KULKA, Tomáš. Avignonské slečny In: *Umění a falzum: monismus a dualismus v estetice*. Praha: Academia, 2004, s. 97-98.

teze zdravého či selského rozumu. Jedná se o teze, které jsou až na výjimky přijímány většinou filozofů.

1. Originály jsou hodnotnější než falza.

2. Falzum, které je od originálu vizuálně nerozlišitelné bude mít stejné estetické vlastnosti, a tudíž i stejnou estetickou hodnotu.¹³⁵

Navzájem se nevylučují, lze říci, že kopie není stejně hodnotná jako pravé umělecké dílo, aniž bychom tuto odpověď zakládali na předpokladu, že hodnotový rozdíl mezi dvěma obrazy musí být estetický. Padělky jsou totiž jasně nekvalitní i z jiných než estetických důvodů. Pokud bychom se drželi myšlenky, že problém uměleckého falza je tvořen předpokladem, kdy hodnota díla spočívá v hodnotě estetické, ocitli bychom se ve filozofické pasti.¹³⁶

Kulka uvádí, že když Nelson Goodman přeformuloval otázku Saarinenové do podoby „Proč existuje estetický rozdíl mezi padělkem a originálním dílem?“¹³⁷, vedlo to k náhlému protichůdnému sporu tezí selského rozumu. Nyní tedy nejsou originály hodnotnější než kopie, nebo se i přesvědčivá falza esteticky neliší od svého předobrazu. Nutně musíme zvolit, kterou z těchto tezí znevážit. Z toho pak vznikly různé odpovědi. Formalisté tvrdící, že věrná kopie má stejnou hodnotu jako originál, redukcionisté a historisté zase, že rozdíl mezi nimi existuje, i když je vizuálně nepostřehnutelný.¹³⁸ Hodnotový monismus byl mysliteli přijat jako nenarušitelný fakt, který je třeba se držet za každou cenu.¹³⁹

„Jedině tak si lze vysvětlit, jak toto falešné dilema přivedlo věhlasné filozofy k tak prapodivným (...) závěrům, kdy tvrdí, že i nepostřehnutelný (mikroskopický!) fyzikální

¹³⁵ KULKA, Tomáš. Falzum a hodnocení uměleckých děl: Řešení problému uměleckého falza In: *Estetika na přelomu milénia: vybrané problémy současné estetiky*. Brno: Barrister&Principal, 2010, s. 198.

¹³⁶ KULKA, Tomáš. Řešení problému uměleckého falza: obrana selského rozumu proti filozofům In: *Umění a falzum: monismus a dualismus v estetice*. Praha: Academia, 2004, s. 158.

¹³⁷ GOODMAN, Nelson. Umění a autenticita In: *Jazyky umění: Nástin teorie symbolů*. Praha: Academia, 2007, s. 87.

¹³⁸ KULKA, Tomáš. Falzum a hodnocení uměleckých děl: Řešení problému uměleckého falza In: *Estetika na přelomu milénia: vybrané problémy současné estetiky*. Brno: Barrister&Principal, 2010, s.199.

¹³⁹ KULKA, Tomáš. Řešení problému uměleckého falza: obrana selského rozumu proti filozofům In: *Umění a falzum: monismus a dualismus v estetice*. Praha: Academia, 2004, s. 159.

rozdíl mezi originálem a padělkem má dramatický estetický dopad (Nelson Goodman), že originál a jeho věrná kopie nejsou v tomtéž stylu (Mark Sagoff), anebo (..), že upřednostňování originálů je projevem snobismu (Arthur Koestler), nebo že originalita je pro hodnocení uměleckého díla nepodstatná (Monroe C. Beardsley)¹⁴⁰ píše Kulka.

Řešení problému falza je podle Kulky překvapivě prosté. Dává za pravdu Beardsleyho názoru – že věrná kopie může mít přenesené estetické vlastnosti originálu. Rozdíl mezi nimi je však v jejich hodnotě umělecké. Musíme tedy přijmout princip estetického dualismu, abychom byli schopni vyřešit problematiku padělků. Padělatel může být schopný zkopírovat estetické vlastnosti objektu, avšak nikdy nebude schopen zkopírovat uměleckou hodnotu. Umělecká hodnota i toho nejvěrohodnějšího falza je nulová. To je důvodem, proč jsou pro nás originály důležitější.¹⁴¹ Pokud se budeme soustředit na stylové imitace je situace podobná. Jistá míra inovace zde sice je (tedy i míra umělecké hodnoty), ale ve finále ji nelze srovnávat s mírou umělecké hodnoty děl autora, kterého napodobují. Kulka píše: „Van Meegerenovy „inovace“ jsou triviální, protože výtvarné scéně své doby neměly co nabídnout“.¹⁴²

Rozdělení hodnot dualistickým způsobem, ukazuje, že v případě problému falza se jedná o problém, který zapříčinila pozornost výhradně věnovaná pouze estetické hodnotě. Když Kulka nyní navrhl začlenění umělecké hodnoty zároveň s estetickou, ruší to dosavadní monistické poznatky o padělcích. Nyní je dokonalý padělek schopen duplikovat estetickou hodnotu originálu, nikoliv však uměleckou a v tom je nalezen v této práci hledaný estetický rozdíl.

¹⁴⁰ KULKA, Tomáš. Řešení problému uměleckého falza: obrana selského rozumu proti filozofům In: *Umění a falzum: monismus a dualismus v estetice*. Praha: Academia, 2004, s. 159.

¹⁴¹ KULKA, Tomáš. Falzum a hodnocení uměleckých děl: Argument pro estetický dualismus. In: *Estetika na přelomu milénia: vybrané problémy současné estetiky*. Brno: Barrister&Principal, 2010, s.200.

¹⁴² Ibid.

ZÁVĚR

Cílem této práce bylo zabývat se problematikou uměleckých falz, analyzovat jeho teoretické problémy a dopad jeho existence na svět ostatních uměleckých děl. Dalším cílem bylo zodpovědět pomocí uvedené argumentace otázky stanovené v úvodu práce.

Na začátku první kapitoly bylo třeba si představit základní pojmy, hlavně tedy rozdíl mezi kopií a originálem tak, jak je obecně znám, doprovázen několika příklady, které mohou působit matoucím dojmem (replika, appropriace, reprodukce). Doprovázení několika příklady padělatelství, jsme si představili důvody, které mohou padělatele k tvorbě falza přivést, způsoby, jakým lze falzum vytvořit i fakt, že padělatelství je souhrnem detailní přípravy, trpělivosti a zručnosti. Z toho nám vyplynulo, že i falzátor je svým způsobem umělcem.

Následujícím krokem bylo představit si vyjádření několika autorů zabývajících se filozofickou podstatou falza. Kapitola o nich se nese v duchu vyzvednutí jejich nejdůležitějších myšlenek a také v duchu následné kritiky, které je vystavil Tomáš Kulka nebo Štěpán Kubalík. Nejdříve jsme si představili formalismus, který zde zastupují Monroe C. Beardsley a Arthur Koestler. Spolu s Kulkou a Kubalíkem jsme poukázali na nesmyslnost formalistického přístupu a předpokladu, že originál a falzum jsou z hlediska hodnoty totožné a estetický rozdíl mezi nimi není. Toto pojetí totiž narušuje dosavadní uměleckou praxi a také odvádí naši pozornost od obsahu díla, který je ovšem pro hodnocení díla stejně důležitý jako jeho forma. Představili jsme si též pojem snobismus, o kterém píše Koestler, a který napadají hlavně zastánci historizujícího a redukcionistického přístupu tvrdíc, že nejsme snobi, pokud preferujeme originální díla před kopiemi. V reakci na formalismus následuje redukcionismus zastoupený myšlenkami Nelsona Goodmana. Snaha redukcionismu dokázat, že estetický rozdíl je pouze fyzikální a ať už je sebemenší, vždy je pro nás zřetelný, nebo alespoň časem bude, se též ukázala jako nedostatečná. Poslední z nich – přístup historizující a zde uvedené autory Marka Sagoffa a Denise Duttona charakterizuje jistá podobnost s redukcionismem, tedy fakt, že estetický rozdíl mezi falzem a originálem existuje. V případě historistů však spočívá v rozdílné provenienci konkrétního díla a jeho kopie. Posléze i historismus se ukázal jako nevhodný pro určení podstaty falza. Sice dokazuje, že proveniencí je skutečně při hodnocení díla důležitá, nedokáže však dostatečně formulovat estetický rozdíl tak, aby byl akceptovatelný.

Drobnou odbočku v této práci tvoří třetí kapitola, kde se věnujeme otázce autentičnosti u takových děl, jako jsou reprodukce či zrestaurovaná díla, právě pro zodpovězení jedné z úvodních otázek. U obou případů je už na začátku jasné, že se objekty nevydávají za originál, pouze ho suplují (v případě restaurovaných děl jde vlastně o opravený originál, skoro vždy s původními prvky). I tak jsou tím pádem považovaná za falza a je třeba si vyjasnit, jak se to v tomto případě má s jejich autenticitou. U kapitoly, která se věnuje reprodukcím, jsme si vypomohli příspěvkem Nelsona Goodmana o alografických a autografických dílech. Tato znalost je v problematice falza také potřeba, protože nám vysvětluje možnost padělání i u ostatních druhů umění jako je literatura nebo hudba. Díky tomu jsme zjistili, že literaturu a hudbu lze reprodukovat, aniž by se narušila jejich identita, zatímco výtvarné umění nelze. Vysvětlili jsme si – s pomocí Marka Sagoffa – proč preferujeme spíše originální kusy než ty reproduované. Jak bylo citováno: Preferujeme ruku před strojem. Tedy proto, že za výrobou originálního díla spatřujeme více práce než za dílem, které vzniklo pomocí stroje. Dále jsme si představili další variantu odpovědi na estetický rozdíl falza v podání Waltera Benjamina, díky kterému jsme se dozvěděli, že oním rozdílem mezi padělky a originály je „Zde a nyní“ originálního díla, vycházející z jeho historického trvání. Povrchové změny a historii díla totiž nelze na reprodukci spolehlivě přenést.

V druhé polovině třetí kapitoly věnující se restaurátorství jsme si přiblížili obsah Sagoffovy studie „O obnově a reprodukci umění“. Na základě jeho argumentace jsme získali odpověď na otázku, zda být restaurátorem nutně znamená být i falzátorem. Zjistili jsme, že aby toto přesvědčení platilo, musel by restaurátor sám chtít klamat jiné.

Ve čtvrté, poslední kapitole jsme spolu s Kulkou konstatovali, že důvod, proč formalistické, redukcionistické ani historické přístupy nemohou fungovat je, že všechny vycházejí z estetického monismu hodnot. Poukázali jsme na charakteristiku monistického přístupu, který se ukázal být krajně nedostatečný, co se týče přístupu k takovým dílům, která zastupují avantgardní umění. Předpoklad, že hodnota díla je úměrná hodnotě estetické, způsobuje dojem, že na originál i přesvědčivé falzum by se mělo nahlížet stejně, jak tvrdí formalisté. Konkrétně Beardsley a jeho teze hodnocení pouze výsledného produktu, nikoliv původu díla je základním problematickým prvním bodem druhé kapitoly. I přesto mu v závěru práce dáváme společně s Tomášem Kulkou za pravdu v následujícím. U dokonalého falza lze předpokládat, že vlastnosti originálu jsou duplikovány, musíme však přestat věnovat naši pozornost pouze vizuálním vlastnostem

(z nichž vychází estetická hodnota) a soustředit se na hodnotu uměleckou, kterou dílo nabývá svým vlivem, který zanechává nesmazatelnou stopu v historii umění. Tento vliv duplikovat nelze, a tudíž jsou všechna následná věrná falza nedokonalá právě v tomto ohledu.

Co se týká oněch odpovědí na otázky položené v začátku práce, došli jsme k zajímavým výsledkům. Na otázku „Existuje estetický rozdíl mezi přesvědčivým falzem a originálem“ odpovídáme nejdříve dle principů z druhé kapitoly: formalisté říkají, že zde rozdíl není a falzum má všechny estetické vlastnosti originálu. Redukcionisté zase tvrdí, že rozdíl mezi nimi je a jedná se o rozdíl fyzikální, ihned citelný, a lze se ho časem naučit vidět i pouhým okem. A historisté by odpověděli: rozdíl zde je a spočívá v rozdílné historii falza. Závěrem čtvrté kapitoly jsme se dozvěděli, že rozdíl najdeme i v dobrém falzu a to v jeho hodnotě umělecké.

Další otázkou je „Je autentičnost díla relevantní pro jeho estetické hodnocení?“. Formalisté by opět odpovídali negativně, redukcionisté a historisté pozitivně, a Kulka by odpověděl, že autentičnost je pro hodnocení důležitá, protože pouze autentické dílo má uměleckou hodnotu.

A ptali jsme se také „Má padělek uměleckého díla menší estetickou hodnotu než dílo původní, i když je mezi sebou nedokážeme rozlišit?“ Zde si myslím, že můžeme dát za pravdu výjimečně formalistům a říci, že nemá. Goodman by jistě odporoval svojí tezí, že vždy tu rozdíl je, Kulka však toto pojetí znevažil, když prohlásil „jak nás může něco ovlivnit, když ještě nevíme, co to je?“. Pokud je tedy ještě objevení pravé povahy obrazů před námi a my nevíme, který je pravý, a nevidíme ani žádné rozdíly, těžko můžeme určit, jakou hodnotu nějaký z nich má.

Poslední otázka, zda může být restaurátor padělatelem je vyřešena následovně. Zjistili jsme, že restaurátor padělatelem být nemůže, protože svou práci provádí s potřebnou dokumentací, pod dohledem, s čistým úmyslem a přizpůsobuje se tomu, že možná bude v budoucnu potřeba jeho práci zase odstranit – tedy pracuje s rozpustnými ingrediencemi. O jistý druh falza se v jeho tvorbě jedná, nelze ho však nazvat falzifikátorem, protože zde nejde primárně o úmysl podvést okolí.

Problematický status falz se může někomu zdát jako velmi triviální a esteticky nedůležitý. V této práci se ovšem projevil fakt, že ať už k padělkům zaujmeme postoj odmítavý či naopak kladný, je celkem obtížné si své rozhodnutí přijatelně obhájit. Obhajoba našeho

rozhodnutí totiž sahá až základním otázkám podstaty umění a jeho následného hodnocení. Zároveň se v tomto fenoménu setkává abstraktní povaha teorie s přesahem do praktického světa umění, což z něj dělá velmi zajímavé téma.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A ZDROJŮ

ARISTOTELES. *Poetika*. Praha, 1999.

BENJAMIN, Walter, RITTER, Martin. Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti In: ed. *Výbor z díla*. Praha: OIKOYMENH, 2009. Knihovna novověké tradice a současnosti, str. 299-326.

DUTTON, Denis. Forgery In: *Encyclopedia od Aesthetics vol.2*. Oxford: Oxford University Press. 1998, s. 211.

ECO, Umberto a Ladislav NAGY. Kopie a padělky In: *Meze interpretace*. Praha: Karolinum, 2004, str. 188-218.

GOODMAN, Nelson. Umění a autenticita In: *Jazyky umění: Nástin teorie symbolů*. Praha: Academia, 2007, str. 87-103.

CHARNEY, Noah. *Umění falzifikace*. Kniha Zlín, 2015.

KOESTLER, Arthur. *The Act of Creation*, London, Picador, 1975.

KOESTLER, Arthur. Zmatení a sterilita. In: *Estetika na přelomu milénia: vybrané problémy současné estetiky*. Barrister&Principal, 2010, str. 181-188.

KUBALÍK, Štěpán. Umění a falzum In: *Estetika na přelomu milénia: vybrané problémy současné estetiky*. Brno: Barrister&Principal, 2010, str. 165-180.

KUBIČKA, Roman a Jiří ZELINGER. *Výkladový slovník: malířství, grafika, restaurátorství*. 1. vyd. Praha: Grada, 2004.

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

KULKA, Tomáš. Falzum a hodnocení uměleckých děl In: *Estetika na přelomu milénia: vybrané problémy současné estetiky*. Brno: Barrister&Principal, 2010, str.189-201.

RAMBOUSEK, Jan. *Slovník a receptář malíře grafika*. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha, 1954.

SAGOFF, Mark. On Restoring and Reproducing Art. In: *Journal of Philosophy* no. 9, 1978, str.453-470.

STOPFORD, Richard. Preserving the Restoration of Pietá In: *The British Journal of Aesthetics*, no.10, 2016, str. 301-315.

WIMSATT, W. K. Jr. & BEARDSLEY, Monroe C. Intencionální klam. In: *Revolver Revue*, no. 55, 2004, s. 152.

ELEKTRONICKÉ ZDROJE

DUTTON, Denis. Death of a Forger. *American Society for Aesthetics* [online]. ©1996 [cit. 16.4.2019]. Dostupné z:

https://web.archive.org/web/20081202060901/http://www.aesthetics-online.org/articles/index.php?articles_id=2

Arts Lexikon [online]. FPH VŠE Praha: ©2012 [cit. 8.4.2019]. Dostupné z:

<http://www.artslexikon.cz/index.php?title=Apropriace>.

Arts Lexikon [online]. FPH VŠE Praha: ©2012 [cit. 16.11.2018]. Dostupné z: <https://>

<http://www.artslexikon.cz/index.php?title=Falzum>

GOODMAN, Nelson a ELGINOVÁ Z. Catherine. Interpretace a identita: Může dílo přetrvat svět? *Aluze* [online]. 201, (3). [cit. 12.4.2019]. Dostupné z:

http://www.aluze.cz/2011_03/06_studie_goodman.php

KULKA, Tomáš. *Hodnoty uměleckého díla ve světle uměleckého falza: Dávat přednost originálu je projevem snobizmu?* [online] *Vesmír*. 2001, č. 80. [cit. 1.2.2019] Dostupné z: <https://vesmir.cz/cz/casopis/archiv-casopisu/2001/cislo-10/hodnoty-umeleckeho-dila-ve-svetle-umeleckeho-falza.html>

Purismus In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001 [cit. 19.4.2019] dostupné z:

[https://cs.wikipedia.org/wiki/Purismus_\(architektura\)](https://cs.wikipedia.org/wiki/Purismus_(architektura)).

Reprodukce (fotografie) In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001. [cit. 15.3.2019]. dostupné z:

[https://cs.wikipedia.org/wiki/Reprodukce_\(fotografie\)](https://cs.wikipedia.org/wiki/Reprodukce_(fotografie)).

The New York Times 22.5.1972 [online]. [cit.26.1.2019]. Dostupné z:

<https://www.nytimes.com/1972/05/22/archives/pieta-damaged-in-hammer-attack-assailant-with-hammer-damages-the.html>.

The New York Times 13.1.1996 [online]. [cit. 23.3.2019]. Dostupné z:

<https://www.nytimes.com/1996/01/13/arts/eric-hebborn-boastful-art-forger-is-dead-at-61.html>.

SEZNAM PŘÍLOH



Příloha č.1: Han van Meegeren – Kristus v Emauzích (1937)

Zdroj: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Soubor:EmmausgangersVanMeegeren1937.jpg>



Příloha č.2: Dobová fotografie Hana van Meegerena dokazujícího svou nevinu u soudu.

Zdroj: <https://epochaplus.cz/genialni-podvodnik-han-van-meegeren-osudovou-chybu-promeni-v-triumf/>



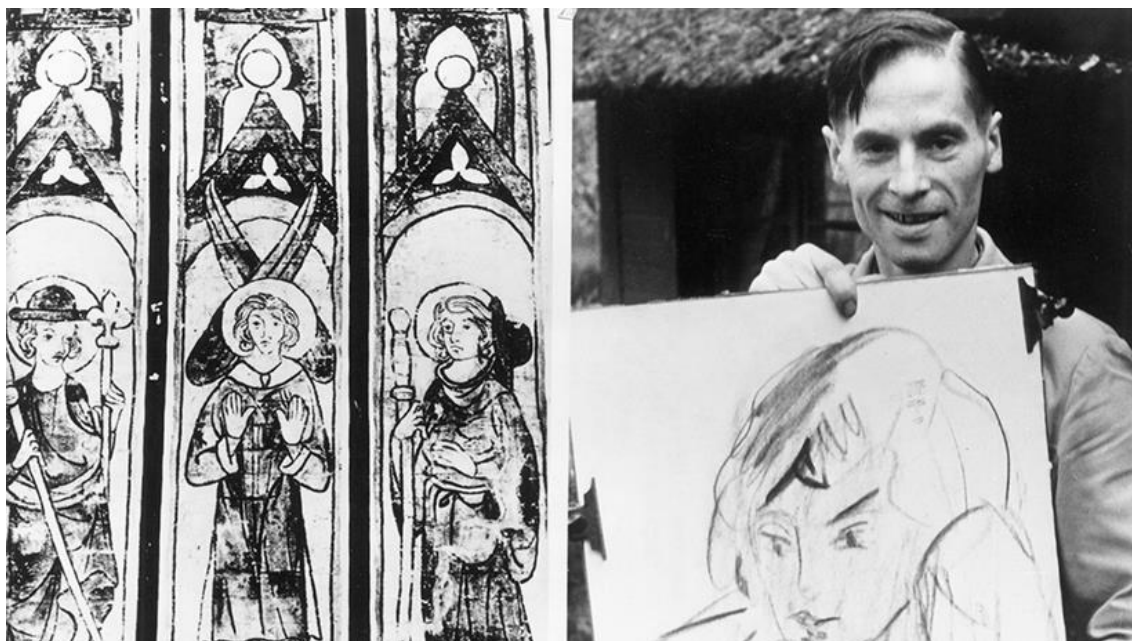
Příloha č.3: Michelangelo – Spící Éros, 15.století

Zdroj: <https://www.metmuseum.org>



Příloha č.4: Eric Hebborn – přípravné studie ve stylu původních mistrů.

Zdroj: [pinterest.com](https://www.pinterest.com)



Příloha č.5: Lothar Malskat – fresky v kostele Panny Marie (1950), Lübeck

Zdroj: <https://www.macleans.ca/culture/arts/could-art-forgeries-be-even-better-than-the-real-thing/>

Příloha č.6: Web pro odhalování falz: <http://www.falzum.cz/cz/>

Obsahuje seznam všech prokázaných i pochybných padělků, radí čtenářům, co mají dělat, pokud zakoupí falzum, a přináší aktuální novinky na poli soudních procesů.