

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH  
FILOZOFICKÁ FAKULTA  
ÚSTAV ESTETIKY

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

PADĚLEK A AUTENTICITA

Vedoucí práce: Denis Ciporanov

Autor práce: Michal Svatý  
Studijní obor: Estetika  
Ročník: 3.

2009

Prohlašuji, že svoji bakalářskou - diplomovou práci jsem vypracoval/a samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění, souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách.

České Budějovice, 29. července 2009

vlastnoruční podpis studentky - studenta

# Obsah

<b>Problém falza</b>	<b>4</b>
<b>Nelson Goodman</b>	<b>6</b>
<b>Vymezení otázky u Nelsona Goodmana</b>	<b>6</b>
<b>Mark Sagoff</b>	<b>8</b>
<b>Denis Dutton</b>	<b>11</b>
<b>Autografická díla</b>	<b>14</b>
Vymezení pojmu „pouhým okem“	14
Goodman a Gombrich - mýtus nevinného oka	16
Vztah estetického s originálním	16
Časová osa t	17
Goodmanův skenovací přístroj	20
<b>Alografická díla</b>	<b>21</b>
Paralela alografického umění s digitálním a autografického s analogovým	24
Obraz jako digitální médium	26
<b>Případy oscilující mezi alografickými a autografickými díly</b>	<b>27</b>
Problém děl, kde je zastoupeno slovo i obraz	32
Fáze vzniku jednotlivých žánrů	33
<b>Závěr</b>	<b>34</b>
<b>Resumé</b>	<b>38</b>
<b>Summary</b>	<b>39</b>
<b>Obrazová příloha</b>	<b>41</b>

## Problém falza

Ve své práci se zaměřuji na problém autenticity a falza. Konkrétně čerpám z kapitoly Umění a Falzum autora Nelsona Goodmana. Zabývám se otázkou estetického rozdílu mezi originálním dílem a jeho kopií a dalšími otázkami z toho vyplývajícími. Jako je rozdíl mezi autografickým a alografickým dílem, možností existence dokonalého falza. Zmiňuji reakce dalších estetiků na Goodmanův text. V závěru pak nastiňuji svůj názor na to, jak k falzu přistupovat.

Problém autenticity a falza je jeden z nejpálčivějších problémů při určování hodnot uměleckých děl a mnohdy se problém falza dostává i mimo hranice umění. Abychom mohli identifikovat originál od falza, používají se v běžné praxi nejrůznější technické prostředky. Při neschopnosti či nemožnosti na první pohled rozeznat originál od kopie či falza, se nabízí otázka, zda nese originál oproti kopii jiné estetické vlastnosti.

Rád bych na tomto místě rozvinul problematiku falza z pozice estetiky. Je nutno říci, že tento pohled se liší od pohledu na věc z právní či etické stránky. Tyto dvě pozice v podstatě vidí problém v počínání autora, které je buď neetické, nebo nezákonné. Nelze totiž problematiku falza redukovat na morální selhání, či nezákonné počínání autora bez toho, abychom jej odtrhli od samotného hodnotícího aktu. Tomáš Kulka, jeden ze soudobých českých estetiků, ve své knize Umění a falzum, píše: *...problém uměleckého falza nelze redukovat na problém morální či právní.... Závažnost podvodu nespočívá totiž v tom, že je něco prezentováno jako něco, co ve skutečnosti není, ale že něco nehodnotného je posuzováno jako hodnotné. Stěží by si někdo najímal právníka, kdyby mu někdo podstrčil Vermeera namísto Meegerena nebo pravého Rembrandta coby soudobou kopii.<sup>1</sup>*

Problém eticko-právní poukazuje na individuum jako na člověka, který spáchal zločin, nebo se dopustil pochybného jednání z pohledu etiky. Zúžení problému falz na neetickou činnost, která přejímá stylistické prvky někoho jiného, může být smeteno z následujících důvodů.

---

1 Tomáš Kulka: Umění a Falzum, Monismus a dualismus v soudobé estetice, Academia, Praha 2004, strana 28

Jan Mukařovský to dokazuje ve svých dvou studiích, konkrétně ve studii *Individuum v umění a Záměrnost a nezáměrnost v umění*<sup>2</sup>. Přímý vztah mezi umělcem a předmětem neexistuje, umělec je vždy limitován hmotou. Do konstituce uměleckého díla vedle vědomých prvků autora vstupuje i nahodilost a nezáměrnost. Navíc i tvůrce prochází různými stavy v časovém období, kdy na něj působí různé vlivy. Mnohdy se práce jednoho autora mohou lišit více během jeho přechodu z různých období jeho tvorby, než práce dvou různých autorů. Proto by nebylo vhodné hledat prvky specifické pro autory a na základě toho určovat plagiáty.

Také pohled na plagiátorskou činnost jako na činnost jednoduchou, nekreativní se stává ošemetným. Falzifikátor napodobuje pouhou činnost někoho jiného, ale musí napodobovat i věci, které se do díla dostaly náhodou, nebo je způsobil zub času. Proces falzifikace nelze zredukovat pouze na proces, v němž plagiátor kopíruje autora, protože vlastní tvůrčí proces je v obou případech jiný. Inspirativní pro tuto práci je pojetí falza v podání Nelsona Goodmana<sup>3</sup>, který na půdě estetiky s četnými odkazy na současnou vědu zkoumá problematiku falza. Jeho příklon k nazírání na umění ze strany analytické filosofie vede k snaze vytvořit kompletně nový systém nazírání předmětů. Snaží se tedy vytvořit v součinnosti s ostatními vědeckými disciplínami systém, který by mohl stejně jako systémy a metodiky fyziky či matematiky proniknout do obecného povědomí a dal by se užívat v obecné diskuzi.

---

2 Jan Mukařovský: *Studie z estetiky I*, Host, Brno 2007, strana 353

3 Nelson Goodman se narodil v roce 1906 ve Spojených státech amerických, ve městě Somerville v státě Massachusetts. V roce 1928 promoval na Harvardě a v roce 1941 získal titul Ph.D. Od roku 1929 pracoval coby ředitel v galerii v Bostonu. Poté působil na Pensylvánské Univerzitě, kde přednášel od roku 1946 do roku 1964 a mezi jeho studenty patřil i Noam Chomsky. Po svém odchodu z Pensylvánské univerzity učil na několika vysokých školách v Americe až do roku 1968. V průběhu celého svého života se věnoval umění, zejména starověkému a konceptuálnímu, V roce 1968 je jmenován profesorem na Harvardu. Zde zakládá takzvaný „Project Zero“ jako mezioborový předmět, který byl zaměřen na zvýšení kreativního a kritického myšlení. V roce 1998 umírá ve věku 92 let ve Spojených státech Amerických v městě Needham v státě Massachusetts. Mezi Goodmanovu publikační činnost patří knihy: *The Structure of Appearance; Fact, Fiction, and Forecast; Language of Art: An Approach to a Theory of Symbols; Problems and Projects; Ways of Worldmaking*.\*

Zdroj: Stanford encyclopedia of Philosophy [webové stránky] 5.7.2005 [11.8.2009] <<http://plato.stanford.edu/entries/goodman-aesthetics/>>

## Nelson Goodman

Goodmanův pohled na umění není ostře oddělený od vědy. Tvrdí, že umění je část symbolů, které vytváří kolem nás realitu, stejně jako ji kolem nás utváří vědecké teorie, které přecházejí v obecnou znalost.

V roce 2007 byla do češtiny přeložena jeho nejznámější kniha *Jazyky umění: nástin teorie symbolů*<sup>4</sup>. Z této knihy, která si bere za úkol položit obecný základ teorie symbolů, pochází i esej *Umění a autenticita*. Konkrétně tato esej rozpoutala velkou diskusi o problému falza. Goodman v celé knize, a zejména v této kapitole, používá vedle metody klasického filosofického tázání i četné odkazy na jiné vědecké disciplíny. Snaží se o nástin teorií symbolů nejen na poli umění, ale v mnohem obecnější rovině.

Goodman umění rozděluje na dvě kategorie. Na autografické, kdy je rozlišení mezi originálem a falzem podstatné, a na alografické, kde rozlišení autora nehraje roli, neboť se vždy jedná o legitimní instanci daného díla. U alografických děl je i dokonalá kopie podle Goodmana legitimní instancí daného díla. Například Máchův *Máj* se nedá zfalzifikovat; jakmile ho přesně přepíšete, stává se legitimní instancí Máchova *Máje*.

U autografické kategorie je situace jiná. Zde Goodman dochází k tomu, že žádný předmět není dokonale padělatelný. To znamená, že ve skutečnosti žádné dokonalé, tedy neodhalitelné falzum neexistuje. Toto je stručný a zjednodušený pohled na Goodmanův text.

## Vymezení otázky u Nelsona Goodmana

Odrazovým můstkem Goodmanovy práce je otázka, kterou v průběhu stati několikrát upraví. Původní otázka zní takto: „...*proč existuje estetický rozdíl mezi přesvědčivým padělkem a originálním dílem...*”<sup>5</sup>. Zároveň s položením otázky upozorňuje na to, že tato otázka úzce směřuje k předpokladu, který stojí za činnostmi kurátora, sběratele i

---

4 GOODMAN, Nelson. *Jazyky umění : Nástin teorie symbolů*. 2007. vyd. Praha : Academia, 2007. 213 s. ISBN 978-80-200-1519-8.

5 GOODMAN, Nelson. *Jazyky umění*. 1. vyd. Praha: Academia, 2007. strana 87

historika. Filsofa, který neumí odpovědět na tuto otázku, přirovnává ke kurátorovi, který si plete Meegerena s Vermeerem.

Poukazuje zde na případ Meegerena, umělce, který po ztroskotání své kariéry začal napodobovat stylově obrazy Vermeera. Ty posléze prodával jako pravé. Jeho díla byla vystavována v galeriích a byla považována za Vermeerovy originály. Průlom přineslo teprve přiznání autora, který se dostal do problémů se zákonem pro nařčení z kolaborace, když své padělky prodával i představitelům moci fašistického Německa. Padělky byly označeny samotným umělcem za falzifikáty, což bylo velice nepříjemné i pro některé uznávané znalce, kteří nemohli uvěřit, že jde o falza. Nakonec pravdu odhalila technika. Je zajímavé, že v expozici problému si Nelson Goodman vybral právě toto přirovnání. V případě Meegerenových děl totiž nešlo o falza originálních obrazů, o kterých Nelson Goodman mluví. V případě Meegerenových obrazů šlo o to, že si autor propůjčil pouze jisté slohové prvky z výtvarných děl Vermeera. Ač je Goodmanovo přirovnání výstižné, pro neznalého čtenáře je lehce zavádějící, protože v případě Goodmanovy studie nejde o určování stylotvorných prvků, jako spíše o schopnost posuzování dvou děl, originálního díla s kopií.

Goodman se tedy nepouští do rozboru napodobování stylotvorných prvků, nebo do případů, kdy žákovi dílo signoval mistr, aby žák mohl prodat svoje dílo za cenu obvyklou pro díla signovaného mistra. Otázka, kterou se Goodman zaobírá, je, zda může existovat dokonalé falzum, které je nerozeznatelné od originálu pouhým okem. Obrazům a jeho plagiátům je v kapitole věnována větší pozornost než jiným uměleckým druhům a žánrům.

Goodman ilustruje problém na hypotetickém případě. Představme si dva obrazy. Jeden je originál, druhý kopie. Ve vaší nepřítomnosti je někdo prohodí a vy pouhým okem nejste schopni rozeznat, který obraz je původní. Automaticky se nabízí otázka, je-li mezi obrazy nějaký estetický rozdíl, pokud je nejsme schopni rozeznat pouhým okem.

Autor vychází z toho, že kopie a originál mají jiné fyzikální a chemické vlastnosti, což není nikterak překvapivý předpoklad. Ale hypotetická možnost chemicko-fyzikální totožnosti dvou děl není brána v potaz od samého počátku až do konce stati.

Nyní se věnujme názorům myslitelů, kteří na Goodmana reagovali.

## Mark Sagoff

Na Goodmanovo pojetí zareagovali i jiní myslitelé, mezi které patří Mark Sagoff.<sup>6</sup> Ten zastává názor, že musí být estetický rozdíl mezi originálem a padělkem. Falzum a originální dílo vidí jako dva rozdílné objekty.

Svoji tezi Sagoff staví, na tom, že predikáty nefungují samy osobě, ale v relaci. Pokud podle něj označíme něco jako dobré dílo, a jako dobrou kopii, máme pod pojmem dobrý na mysli dvě různé věci. Predikát dobrý se vztahuje buď ke kopii, nebo k dílu. Podstatné jméno spolu s přídavným jménem tvoří dvojici, která nese význam celku. Podobně, pokud někoho označíme za zručného umělce nebo za zručného plagiátora, predikát mění svůj význam na základě předmětu. Pokud mluvíme o zručnosti plagiátora, máme na mysli jinou zručnost, než v případě, kdy mluvíme o zručnosti malíře, který vytváří nový obraz. Podobně pokud označíme kopii za dobrou, je význam zcela jiný, než když označíme nový originální obraz za dobrý. Podobně jde pokračovat s jinými predikáty.

Sagoff to dokazuje tak, že místo falza mluví o jiném předmětu „*Předpokládejme, že se neptáme, zda je falzum tak silné jako originál, ale jako motor o síle šesti koní, nebo hezké, ne jako originál, ale jako Robert Redford, nebo že zručnost vytvoření falza nesrovnáme se zručností vytvoření originálu, ale útěku z vězení*“<sup>7</sup> Matoucí je, že stejné predikáty používáme jak pro falzum, tak pro originál.

---

6 Mark Sagoff studoval na Harvardu od roku 1959 do 1963. Zde vystudoval historii a literaturu. Od roku 1963 do roku 1965 studoval na Columbia University, zde graduoval a získal tak filosofické vzdělání. Na universitě Rochester, studoval od roku 1965-1968 a získal zde Ph.D. Filosofie v roce 1970. V současné době pracuje na universitě Marylandu. Vedle Estetiky se zabývá enviromentální etikou.

7 Mark Sagoff: The Aesthetic Status of Forgeries, Denis Dutton (ed): The Forger's Art, Berkeley: University of California Press 1983.strana 131



Sagoff situaci ilustruje na dvou výrocih: první z nich se týká originálu Van Goghova obrazu Night Cafe, druhý pak jeho kopie. Sagoff ukazuje, že i když použijeme k obrazu a jeho plagiátu stejný predikát, mohou být oba výroky pravdivé. To samozřejmě platí nejen, když je předmět nebo podmět vyjádřený, ale i když je nevyjádřený. Sagoff ukazuje na to, že obraz spadá do jiné kategorie než falzum. Obraz Van Gogha, který spadá do třídy obrazů Van Gogha, můžeme stejně dobře označit predikátem dokonalý, jako můžeme označit falzum spadajícího do třídy falz, predikátem dokonalý<sup>8</sup> Význam slova predikátu (v našem případě slovo dokonalý) se podle Sagoffa mění nejen změnou predikátu samotného, ale i podle předmětu, ke kterému se predikát váže. Slovo „dokonalý“ nefunguje samo o sobě, ale ve vztahu ke kontextu, v relaci.

Podobně Sagoff uvažuje i o predikátech spojených se jmény umělců. Mluvíme-li například o geometrii v obrazech Giotta, máme na mysli zcela jinou geometrii, než když mluvíme o geometrii v obraze Mondriana<sup>9</sup>. Predikát má tedy jiný význam v kontextu uměleckého díla a jiný v kontextu kopie. „*Neočekáváme, že popis zůstane stejný, pokud změníme referenční třídu*“<sup>10</sup> Tím Sagoff zpochybňuje výstavbu Goodmanovy úvahy o autenticitě, ve které Goodman autorství nebere jako něco, co by bylo pro naše pozorování relevantní. Sagoff naopak ukazuje, že samotná třída autorů a jejich časové zařazení je pro určení díla a jeho estetických kvalit rozhodující.

Podobně se predikáty pojí s určením provenience. To, co stojí pro Goodmana mimo obraz, se stává místem, kde vidí Sagoff v Goodmanově teorii chybu. Goodman i přesto, že redukuje obraz na fyzikální elementy, používá ve svém díle predikáty klasické estetiky, které s sebou nesou určitou mnohoznačnost, založenou na konvenci. Podle Sagoffa jsou estetické vlastnosti daného obrazu dané dlouhodobými konvencemi. Sagoff zde odkazuje na praxi fungování umělecké kritiky, tedy obhajuje koncept uměnovědy, který existuje, a který před Goodmanovou teorií brání. Naproti tomu Goodman byl ve své stati obecnější, zabýval se percepcí více obecně a redukoval ji až na fyzikální jevy obsažené v obraze. U Goodmanovy úvahy se zdá, že vychází z fyzikálních jevů uvnitř a na ně aplikoval kulturní podmíněnost. Naproti tomu Sagoff

---

8 Mark Sagoff: *The Aesthetic Status of Forgeries*, Denis Dutton (ed): *The Forger's Art*, Berkeley: University of California Press 1983, strana 134

9 Podrobněji otázku řazení predikátů rozebírá Mark Sagoff na straně 138

10 Tamtéž, strana 135

vychází z jazykových tříd a z logiky jazyka, které vytváří jednotlivé kategorie. Navíc naše myšlení je jazykově podmíněné. U Goodmana je vidět, že aparát uměnovědy nebral ve své úvaze na zřetel, ale snažil se vycházet z obecnějších situací. Příkladem může být to, že Goodman demonstroval svoji teorii na obecných lidských situacích a pomocí nich docházel k závěru o hodnocení uměleckých děl.

Sagoff dále problematizuje pojem kopírování stylu. Naráží na to, že začíná-li být kopírován stylisticky jeden malíř ve velkém, nemusí být ihned autoři označeni za plagiátory. Naopak styl malířů se může díky stylovým prvkům jednoho umělce sjednotit a my potom můžeme celý soubor maleb, tedy jak maleb původního autora, tak malířů, kteří ho kopírovali, posléze prohlásit za styl, nebo sloh a pojmenovat ho. Zmiňuje vliv Murilla na malíře, kteří později byli pojmenováni neoklasicistními umělci. Tímto příkladem ukazuje na to, že falzum se od díla, které nebereme za falzum, liší na základě konvence, která později přechází v lingvistické pojmenování daného slohu či školy.

Sagoff ve své další úvaze vychází právě z estetických predikátů. S Goodmanovým názorem, že dokonalá kopie neexistuje, se proto rozchází. Sagoff nahlíží na umění prostřednictvím predikátů a svoji distinkci mezi originálem a kopií odvozuje právě od toho, že originál a kopie nemají stejnou skupinu predikátů. Sagoff na rozdíl od Goodmana neomezuje působení predikátů na něco, co nám pomáhá hledat rozdíly v obraze, ale bere je za relevantní přímo při posuzování originálu.

Problém, na který ukazuje Kulka v knize Umění a falzum je ten, že dva obrazy vytvořené v podobnou dobu jedním autorem, potažmo tedy s velmi podobnými predikáty, mohou mít zcela rozdílné charakteristiky. Dalo by se namítnout, že tyto obrazy nemají úplně totožné predikáty, popřípadě, že čas, který uplynul mezi vznikem těchto dvou děl, je relevantní. Dalo by se i trvat na tom, že jeden obraz nemůže umělec vytvořit ve stejnou dobu jako obraz druhý. Obzvláště když predikáty v Sagoffově podání jsou vázané na čas a místo. To znamená, že Sagoff bere označení anglická gotika jen pro styl v Anglii v určitém období, nikoliv jako predikát, který by mohl označovat stavby z 19. století, které anglickou gotiku napodobují. Sagoff se, ale do takovéto argumentace nepouští, naopak na příkladu dvou obrazů od Cézana s názvem Hráči „u

kterých se dle něho neliší predikáty, protože dílo lze zařadit tomu samému autorovi do zhruba stejného období a stylu. Sagoff proto říká o těchto obrazech, že patří do určité společné třídy<sup>11</sup>. Hráči, i když jsou mnohem rozdílnější na první pohled než originál a falzum, jsou si v Sagoffově teorii mnohem bližší. Dochází zde tedy k určitému paradoxu, kdy se obraz na základě predikátů, rozdělí díla jinak, než by to učinil člověk na základě obrazového vjemu. Podle Sagoffa přímo třídy kdo, kdy, kde (who-when-where) určují podobnost obrazů.

Sagoff při své obhajobě dochází tedy tak daleko, že tvrdí, že estetické rozdíly nemusí mít povahu pouze fyzikální a vizuální. Naopak při určování rozdílu hrají důležitou roli výše zmiňované třídy.

Zatímco dokonalá kopie a originál nebudou mít stejné estetické vlastnosti, dvě rozdílná díla spadající do stejné třídy kdo, kdy, kde jsou si v zásadě podobnější než originál a jeho zdařilé falzum. Sagoffovi se tedy podařilo uhájit rozdílnost originálu a falza, ale za cenu toho, že estetické rozdíly učinil pro běžného pozorovatele neviditelnými.

## Denis Dutton

Další myslitel, který reaguje na problém uměleckého falza, jež předestřel Nelson Goodman, je Denis Dutton<sup>12</sup>. I on má specifický pohled na problematiku falza. Zatímco Goodman redukoval dílo na souhrn fyzikálních jevů, Sagoff ho odvozoval od predikátů, které mají alespoň v úvodu charakter označení daná konvencí, posléze predikáty

---

11 Třídy mají u Sagoffa charakter Who-when-where, tedy kdo-kdy-kde. (strana 139).

12 Denis Dutton se narodil roku 1944 ve Spojených státech Amerických. Zde také v Kalifornii získal akademické vzdělání. V současnosti je profesorem na University of Canterbury v Christchurch, na Novém Zélandu. Je také editorem [www.aldaily.com](http://www.aldaily.com). Mezi jeho spíše kontroverzní projekty patřila soutěž: The Bad writing Contest, kde byly oceňovány nesmyslné věty, převážně z akademického prostředí. ([http://www.denisdutton.com/bad\\_writing.htm](http://www.denisdutton.com/bad_writing.htm)). V současné době mu vyšla kniha The Art Instinct, Beauty and Human Evolution, která vyšla na počest 200 let od narození Darwina a která umění staví do souvislosti se sexuálním pudem. V knize Dutton vnímá vkus jako vrozenou pudovou a sexuální záležitost, ne jako sociální nebo kulturně postavenou činnost.

relativizoval v závislosti na subjektu, a nakonec rozdíly v uměleckém díle mohly nést i predikáty, které byly slovem neuchopitelné, pak Dennis Dutton řeší situaci zcela odlišným úhlem pohledu.

Duttonovo východisko je, že se na umění můžeme dívat jako na performanci. Vychází z lidských ceremoniálů, ve kterých hraje performance důležitou roli. Konkrétně uvádí příklad prezidentova vystoupení pro tisk.<sup>13</sup> Ukazuje nám ho jako ceremoniál, a performanci prezidenta, která má určitý účel. Podobné performance jsou aktem tvořícím umění. Denis Dutton si uvědomuje, že to, na co se díváme, není už performance daného umělce, ale umělecký artefakt sám o sobě. Výchozím postavením pro Duttona je ve vztahu k umění a falzu proces vzniku díla nebo falza, ona performance.

K podepření svých tezí se opírá o autoritu Johna Deweye, jednoho z představitelů pragmatické estetiky a autora knihy *Art as Experience*.<sup>14</sup> Ten na příkladu pravěkého reliktu vyvozuje, že nás objekt nemusí zajímat do té doby, dokud nezjistíme, že je výtvozem lidské ruky.

Problematické je, že při zkoumání originality Dutton vnímá přímý vztah mezi originalitou a kvalitou. Za kvalitu Denis Dutton považuje, jestliže autor provedl to, co si předsevzal za úkol. Tedy jak naplnil to, co Dutton nazývá "achievement", a co by se dalo volně přeložit předsevzetí. Splnění předsevzetí si můžeme představit takto: prezident všechny přesvědčil o kompetenci jeho kroků. Problém je, že autorův záměr se může velice lišit v čase, základní koncept se na základě vjemů kolem umělce může měnit. Nehledě na to, že například akční malíři typu Pollocka nanášeli barvu rychle a reagovali na okamžitou situaci, která před nimi na plátně vznikala. V tomto případě lze stěží mluvit o přesně předem vymyšleném konceptu. Kulka v knize *Umění a Falzum*<sup>15</sup> argumentuje tím, že pokud vycházíme z malířova cíle, můžeme v klidu říci, že Meegerenovi se dařilo mnohem lépe plnit, co si předsevzal, tedy napodobit k nerozeznání Vermeera. Obtížnost plnění může být stejně vysoká nebo i vyšší než

---

13 Viz DUTTON, Denis. *Artistic Crimes : The Problem of Forgery in the Arts*. In DUTTON, Denis. *The Forger's Art : Forgery and the Philosophy of Art*. Berkley: University of California Press, 1983. strana 175

14 viz DEWEY, John. *Art as experience*. [s.l.] : Balch & Company, 1934. 353 s.

15 KULKA, Tomáš. *Umění a falzum : Monismus a dualismus v estetice*. Drahoslava Janderová. 1. vyd. Český Těšín : Akademie věd ČR, 2004. 185 s. ISBN 80-200-0954-X

Vermeerova originální práce. Podle Kulky se Meegeren mnohdy musel vedle samotné malby zabývat i tím, aby obraz dostal patinu starého díla a vlastní rukopis přizpůsobit rukopisu Vermeera. Samotný záměr autora je ale z hlediska praxe dalším úskalím, které vede ke spekulacím. Mnohdy nejde totiž jednoduše odhalit, jaký měl autor záměr. Problém je i v tom, že u mnoha děl nám záměr malíře nemůže být plně zprostředkován. Navíc je zde ještě skupina uměleckých artefaktů Readymades, u nichž se dá stěží nějaké provedení hodnotit. Záměr u nich je jednoznačně dosažen při jejich výběru. Ostatně Dutton v rozhovoru pro rádio ABC říká, že obdivuje Duchampa, ale pro teorii je dobré se odrážet od klasických děl, od věcí, které fungují mezi kulturami, od děl, jako jsou hry Williama Shakespeara, od obrazů krajin.<sup>16</sup>

Můžeme namítnout, že Dutton uvažoval o obtížnosti toho, co si autor předsevzal, jako o náročnosti více intelektuální. V tomto smyslu ale Dutton neuvažuje. Dutton dokonce říká, že i Meegeren přišel v rámci stylopisu s originálním pojetím. Mluví o jedinečně pojatých očních víčkách jeho postav. Tím vlastně padělky nediskvalifikuje, dostatečně je neodděluje od děl originálních děl. Dokonce podle Duttona je ve skutečnosti každý Meegerenův plagiát Vermeera originálem Meegerena<sup>17</sup>. Je ale tento pohled na dílo špatný? Nedá se na kopii dívat jako na instanci originálu, který cituje už jednou vytvořené dílo? Pokud bychom toto učinili, museli bychom tím potvrdit, že umělecká díla nemají svoji původnost. To, že originální nebo neoriginální nutně neznamená horší nebo lepší, ostatně říká i Goodman. Problém je, že není jasné, na jakém základě bychom mohli falzum oddělit od originálu, kde bychom přesně našli hranici mezi originálem a falzem. Jednoznačné odlišení originálu od falza v Duttonově práci nenajdeme. V podstatě se tedy nedozvídáme, proč jako falzum něco rozlišovat. A především, proč kategorie falzum vůbec existuje.

---

16 ABC radio: Denis Dutton: Art, Beauty and Human Evolution [online], 8. 4.2009, [8.6.2009]  
<<http://www.abc.net.au/rn/bigideas/stories/2009/2507519.htm>>

17 DUTTON , Denis. Artistic Crimes : The Problem of Forgery in the Arts. In DUTTON , Denis. *The Forger's Art : Forgery and the Philosophy of Art*. [s.l.] : Berkley, University of California Press, 1983. s. 172-187, strana 185

## Autografická díla

Dílo malířské, kterým Goodman svoji problematiku otevírá, je dílo, jehož vznik bezpodmínečně souvisí s působením autora. Dílo, které není přímo spojeno s notačním systémem, protože nemá jasnou notaci. „*Nazýváme dílo autografické tehdy a jen tehdy, je-li rozlišení mezi originálem a padělkem podstatné; respektive tehdy a jen tehdy, pokud ani jeho nejpreciznější kopii nelze považovat za legitimní dílo. Je-li umělecké dílo autografické, lze i příslušný druh nazvat autografickým. Malba je tudíž autografická...*“<sup>18</sup>

### Vymezení pojmu „pouhým okem“

Hned v úvodu své práce Goodman svoji otázku zpochybní. Ptá se, co znamená pozorování pouhým okem. Upozorňuje, že pokud bychom trvali na pouhém oku, diskriminujeme lidi, kteří nosí brýle. Pokud, ale brýle přijmeme, je obtížné nepřijmout jiné pozorovací prostředky, jako je lupa či mikroskop. Zajímavé je, že v tomto úseku textu vidí Goodman problém v určení normálnosti pozorování na základě poukázání na individuální odlišnosti. Doslova Goodman říká: „*Znamená pozorování pouhým okem pozorování bez pomoci jakéhokoliv přístroje - to by bylo nespravedlivé vůči člověku, který potřebuje brýle, aby rozeznal člověka od hrocha. Povolíme-li brýle, jak silné mohou být? A můžeme pak konsistentně vyloučit lupu či mikroskop?*“<sup>19</sup>

Přítom otázky, které autor klade, nejsou v žádném případě otázky, které by indispozice jednoho jedince měnila. Jelikož se Goodman ptá obecně na rozdíly jednotlivých děl, případně jestli je někdo schopný rozdíly odhalit, nabízí se otázka, zda indispozice jedince v časovém úseku může mít na výsledek otázky nějaký vliv. Pokud je takováto otázka položena obecně, nemůžeme jednoduše tyto pomůcky zakázat? Navíc v případě brýlí je člověk také v nevýhodě a to z několika důvodů, kvůli prachu na sklech, kvůli pohybu brýlí, které neustále přesunují jejich čočky, díky odleskům světla dopadajícího z boku brýlí, díky zrcadlení brýlí. Dozajista bychom našli i jiné příčiny, proč je pozorování při používání brýlí problematické. Pokud se ptáme po obecné možnosti

---

18 GOODMAN, Nelson. *Jazyky umění*. 1. vyd. Praha: Academia, 2007. strana 96

19 GOODMAN, Nelson. *Jazyky umění*. 1. vyd. Praha: Academia, 2007. strana 88

identifikace falza, je indispozice jednotlivců nebo jedince pro naši otázku nedůležitá. Pokud se ptáme, jestli někdo byl, je, nebo bude schopen falza identifikovat, *ptáme se obecně po možnosti*.

Dalším vlivem působícím na naši percepci je osvětlení. Naskytá se otázka, jaké osvětlení se dá považovat za normální a jaké nikoliv. Tento problém je svízelnější. Nelson Goodman bohužel na tuto problematiku ukazuje velice kuse. Podobné druhy osvětlení, které jsou vyvolány lidskými přístroji, můžeme nalézt i v přírodě. Sluneční světlo v různých fázích denního cyklu mění svůj charakter a barevné spektrum, právě tak jako různé světelné zdroje člověkem vynalezené. Bohužel Goodman nedělá exkurzi a nerozvíjí problém světla. Pouze při sledování obrazu skenovacím zařízením říká, že obraz musí být snímán několikrát z různých stran, aby na něj z různých stran dopadalo světlo, a navíc musí být snímán při několika osvětleních. Goodman tento problém zpracovává ve stejném odstavci jako problém pouhého oka, přesto ale není problém osvětlení přímo spojován s okem.

Problém, o kterém Goodman nemluví, ale mohl by propojit otázku osvětlení s otázkou pouhého oka, je problém přizpůsobování lidského oka danému osvětlení. Lidské oko reaguje na intenzitu daného světla. Adaptace oka na různou úroveň jasu se dá dobře pozorovat, když přecházíme z tmavého prostředí do světlého a světlem jsme prvně oslepeni. Proto je důležité brát pozorování jako proces. Zároveň ale tato adaptace lidského oka na úroveň jasu je problémem pro srovnávání lidského oka se skenovacím zařízením, nebo obecněji s přístrojem.

Nejednoznačnost určení, tedy co lze zahrnout pod pojem „pozorování pouhým okem,“ je demonstrována na skupině uměleckých předmětů, k jejichž zkoumání nutně potřebujeme technické pomůcky. Goodman tu zmiňuje miniatury a asyrské pečetní válečky. Goodmanův příklad jasně ukazuje, že existuje jistá byť nevelká skupina uměleckých děl, která pro svoji percepci jednoznačně vyžaduje technické přístroje. Miniatury v galeriích jsou sledovány mnohdy pod mikroskopem a stěží bychom mohli uvažovat o jejich srovnávání bez použití zvětšovacího přístroje. Ale asi stěží někdo řekne, že za sledování pouhým okem považuje sledování mikroskopem, protože na

miniatury se mikroskopem dívat musí. Jelikož se miniatury vytvářejí často pod mikroskopem, je jen logické, že i k jejich percepci je mikroskop opět nutný.

Ukázka s miniaturami Goodmanovi slouží nejen k tomu, aby zpochybnil tezi o tom, co je pouhým okem viditelné, ale zároveň mu slouží jako odrazový můstek pro radikální tvrzení, totiž: „*V případě našich dvou obrazů mohou být jemné rozdíly v kresbě či malbě, jež uvidíme pouze pod zvětšovacím sklem, zcela jasně rozdíly estetickými*<sup>20</sup> “ Přesto je vidět, že Goodman stojí za přesvědčením, že některé technické pomůcky se staly součástí naší dennodenní potřeby. Jakákoliv vymezení předmětů, která můžeme použít, je obtížné definovat. Goodman toto vymezení nedělá a pro příští argumentaci považuje vymezení “pouhým okem” za vyřešené.

## **Goodman a Gombrich - mýtus nevinného oka**

V souvislosti s okem a pozorováním ale musím zmínit úryvek z předchozí části knihy, kde Goodman mluví o nevinném oku, tedy o oku, které přistupuje k dílu zcela nezaujatě, oproštěné od zkušenosti pozorovatele. Tento proces je z hlediska antropologie mnohokrát zpochybňován. Respektive o nevinnosti oka polemizuje se slavným historikem umění Ernestem Gombrichem. Goodman se přiklání k názoru, že pro oko je důležitá zkušenost i momentální nálada. Nevinné oko tu vystupuje jako mýtus, který se Ernest Gombrich snaží vyvrátit. Nelson Goodman se na tomto místě staví za Gombricha, podle kterého „... *žádné nevinné oko neexistuje. Oko vždy přistupuje k dílu poznamenané, posedlé vlastní minulostí a tím, co mu v době dávné i nedávné podstrčily uši, nos, jazyk, a prsty, srdce a mozek.*<sup>21</sup>”. Pojem nevinné oko bude i v kapitole Umění a autenticita hrát důležitou roli.

## **Vztah estetického s originálním**

Goodman neříká, že kopie znamená esteticky horší dílo. Estetická hodnota originálu nemusí být větší, než hodnota kopie. Jinak řečeno, když mluví o estetickém rozdílu, mluví o tom, že díla nejsou esteticky totožná, nikoliv o tom, že plagiát je nutně horší než originál. Goodman varuje před ztotožněním estetické kvality s autenticitou.

---

20 GOODMAN, Nelson. *Jazyky umění*. 1. vyd. Praha: Academia, 2007. strana 88

21 GOODMAN, Nelson. *Jazyky umění*. 1. vyd. Praha: Academia, 2007. strana 24



“*To, že je rozdíl mezi originálem a padělkem esteticky významný, neznamená, ... , že originál je lepší. Původní malba může být méně inspirativní než její brilantní kopie.*”<sup>22</sup> .

## **Časová osa t**

V úvodu kapitoly Umění a falzum je oko nazíráno jako orgán, který funguje jako stroj, který vnímá barevné skvrny. Nicméně pokud si uvědomíme kontext a polemiku s Ernestem Gombrichem, přijde nám zřejmější redefinice otázky, do které Nelson Goodman vložil časovou rovinu  $t$ . Otázka je modifikována takto: „*existuje nějaký estetický rozdíl mezi dvěma obrazy pro  $x$  v přiměřeném časovém úseku  $t$ , pokud je  $x$  nemůže během  $t$  rozpoznat pouhým okem? Anebo jinými slovy, může něco, co  $x$  není schopen pouhým okem rozpoznat, být pro  $x$  zdrojem estetické odlišnosti mezi obrazy v  $t$ .*”<sup>23</sup> Časová rovina je zde mimo jiné použita proto, aby naše zkoumání nebylo ovlivněno momentálním kontextem a rozpoložením.

V úsecích textu, ve kterých se píše o čase, je Goodman velmi nejasný a obtížně interpretovatelný. Největší problém lze spatřit v tom, jak neexaktně je určená časová osa  $t$ . Goodman ji v první otázce nezmiňuje vůbec, potom definuje časovou osu, sice logicky, ale člověk se přitom nemůže zbavit dojmu, že jeho přiměřený časový úsek je velice vágní definice. Pojem přiměřený časový úsek je velmi relativní a každý jedinec si může představit pod tímto pojmem různě dlouhou dobu. Jelikož nám Goodman nedává žádné vodítko, jak určit přiměřenost v čase, který každý prožívá jinak, je nemožné považovat takové určení času za objektivní. Navíc pro svoji otázku čas vymezil zpočátku slůvkem přiměřený, ale později přiměřenou časovou rovinu opouští a mluví pouze o čase bez jakéhokoliv ohraničení.

Přiměřenost času je problematická u uměleckých děl, která jsou nestálá, vytvořená jen pro jeden účel nebo rituál na krátkou dobu. Těmi jsou například tibetské pískové mandaly, které jsou po vytvoření vystaveny větru. Stejný problém mohou mít i různá konceptuální díla z netrvanlivých materiálů. Tyto umělecké projevy hraničící s rituálem

---

22 GOODMAN, Nelson. *Jazyky umění*. 1. vyd. Praha: Academia, 2007. strana 100

23 Tamtéž, strana 89

se svou dočasností natolik vzdalují tradičním dílům galerijních sbírek, že Goodmanovu teorii nikterak neohrožují.

Vraťme se však k tomu, proč je potřebná časová rovina. Goodman tuto nutnost ukazuje na několika příkladech, které demonstrují, že člověk v průběhu času t může změnit naprosto svůj úhel pohledu na danou věc, jeho percepce. První z nich je případ, v kterém se z poslíčka stane ředitel galerie. Během určité doby člověk změní zaměstnání a okolnosti ho nutí přizpůsobit se prostředí a být citlivější k rozdílu.<sup>24</sup> Podobně se dá nazírat i na případ, kdy Číňanovi žijícímu v Číně připadají všichni Američané stejní. Dalším obdobným případem jsou jednovaječná dvojčata, která je schopen rozpoznat jen blízký příbuzný. Předchozí dva případy jsou ilustrací toho, že člověk je, nebo není schopen jemnější distinkce na základě své potřeby. Každodenní události mají obrovský vliv na percepci člověka. Dvojčata za chvíli bude schopná rozeznávat třeba i najatá chuva, pro kterou by byly ty samé děti, kdyby se o ně nestarala, nerozeznatelné. Stejně tak, kdyby se Číňan přestěhoval do Ameriky a začal by pracovat mezi místními obyvateli, musel by se je nutně naučit velice rychle rozeznávat.

Goodman začleněním času do své otázky upozorňuje na to, že pozorování předmětu je proces, který se odehrává v čase. Originál nebo kopii se učíme rozeznávat v určitém časovém intervalu. Zároveň se Goodman ostře staví proti teoriím poukazující na to, že divák by se měl ponořit do obrazu a ignorovat svoje vědomí a zkušenosti<sup>25</sup>. Právě tím, že jsme schopni vnímat objekt v různém čase různě, dokazuje, že žádného absolutního ponoření se do pozorování uměleckého díla člověk není schopen. Goodman v této souvislosti mluví o fiktivní Tingle-Immersionově teorii<sup>26</sup>. Goodman naopak na těchto příkladech s Číňanem a dvojčaty ukazuje, že naše schopnost věci rozeznávat, se váže k naší kultuře, k společenskému postavení. I když jsme obrazem sebevíc uneseni, je to bezesporu kultura jako naučená věc, která tvoří rámec našeho pozorování. Potažmo se tedy pozorování váže k našemu vědomí a k našim zkušenostem, k naší sociální roli. Tím je opět ukázáno i to že, že nevinné oko je překonaný mýtus.

---

24 GOODMAN, Nelson. *Jazyky umění*. 1. vyd. Praha: Academia, 2007. strana 90

25 GOODMAN, Nelson. *Jazyky umění*. 1. vyd. Praha: Academia, 2007. strana 95

26 Tamtéž

Goodman tvrdí, že estetický rozdíl, který můžeme rozpoznat v budoucnosti, působí i v přítomnosti. Zatímco ostatní vlivy jako provenience či stáří obrazu jsou informace, které pouze směřují naši pozornost na konkrétní odlišnost díla, informace o tom, že díla může někdo rozeznat, nese pro nás sama o sobě estetický rozdíl. Goodman v textu říká přesně toto: „*vůbec nesejde na tom, zda někdy budu schopen vidět, či skutečně uvidím, v čem se obrazy liší. To, co ovlivňuje charakter i funkci mého aktuálního vizuálního prožitku, není fakt či ujištění, že jsem takového percepčního rozlišení schopen, ale důkaz, že je toto rozlišení možné. A tento důkaz spočívá v tom, že vím, že se obrazy od sebe fakticky liší. Tím pádem se pro mne tyto obrazy esteticky liší, i pokud by je nikdo nikdy nebyl schopný pouhým okem od sebe odlišit.*“<sup>27</sup>

Předcházející výrok je velmi sporný, protože celkově vybočuje ze schématu, kdy se na obraz díváme jako na uzavřené schéma a veškeré informace mimo vlastní objekt bereme pouze jako vodítka. Jediná informace mimo vlastní strukturu, která na sebe váže rozdíly, je informace o tom, že se obraz liší. Bohužel tu chybí od Goodmana příklad, který by celou věc více objasnil.

Na začátku své práce píše Goodman o rozlišitelnosti v přiměřeném čase t, nyní v souvislosti s percepčním rozlišením dvou obrazů začíná mluvit o rozlišení v neomezeném časovém intervalu. Doslova říká že, „*Nelze však dokázat, že nikdo nikdy, nebude schopný žádnou takovou rozlišnost spatřit*“<sup>28</sup> pokud se ale časová rovina rozvine do nekonečna, nelze ignorovat a opomíjet vliv času, který působí na umělecké dílo samotné.

Goodman mluví o tom, že samotná informace o různorodosti dvou předmětů může vést k tomu, abychom se snažili tyto rozdíly najít. Informace, které získáváme mimo umělecké dílo, jako je místo vzniku či dodatečné informace o osudu díla, jsou důležité podle Goodmana k tomu, abychom se dokázali zaměřit na jednotlivé stylotvorné prvky obrazu. Tento případ bych ilustroval opět na matce, která má dvojčata. Pokud se zmíní o některých povahových vlastnostech dítěte, nebo sdělí jiné informace, vaše sledování navede na určitý směr. Matka dvojčat vám, coby člověku, který není schopný její děti

---

27 GOODMAN, Nelson. *Jazyky umění*. 1. vyd. Praha: Academia, 2007. strana 91

28 Tamtéž, strana 92

rozpoznat, řekne, že Petříček utíká jako zběsilý, zatímco Adam má tendenci spíše sedět, napnete veškerou vaši pozornost na svaly nohou, abyste děti snáze rozeznali. Stejně tak i informace, že děti se liší, Vás směřuje k pozorování a k hledání detailů. U obrazů tedy podle Nelsona Goodmana provenience a ostatní informace, které se dozvídáme mimo samotné pozorování, mají podobnou úlohu. To znamená, samy o sobě nejsou estetickými rozdíly, ale na estetické rozdíly nás mohou nasměrovat, nebo nám je ukázat.

## **Goodmanův skenovací přístroj**

Několikrát jsem se zmínil o Goodmanově skenovacím stroji. Je to stroj zcela hypotetický, který na základě barevných plošek srovnává obraz s jiným obrazem. Goodman se zajímá o velikost barevných plošek. Plošky totiž musí mít určitou velikost. Tuto velikost Goodman definuje takto: „ *Skenovací přístroj musí tudíž v každém okamžiku pokrýt plochu dostatečně velkou na to, aby již měla barvu, alespoň tak malou, aby byla na hranici vnímatelnosti.*<sup>29</sup>“ Zde Goodman dochází k tomu, že splnění této podmínky je nemožné.

Podobně se ovšem můžeme dívat i na barvu, kterou Goodman nezmiňuje. Pokud má přístroj identifikovat barvu, je stejně obtížné určit, jakou paletu barev by měl umět stroj rozeznat, aby byl stroj schopen odhalit diferenci mezi díly. Stejně jako u velikosti barevné plošky se zde dostáváme k problému, že každý člověk má trochu jiný cit na jemné barevné nuance. Tento případ můžeme ilustrovat při identifikaci černobílé fotografie. Je obtížné říci, kdy si oko uvědomí, že se jedná na jedné plošce o trochu jinou šedou než na plošce sousední. Skenovací přístroj by měl identifikovat minimálně takové množství barev, jaké jich je schopné pozorovat lidské oko. Pokud bychom se dívali na barvu z pozice vlnové délky, je obtížné říci, jaký rozdíl ve vlnové délce je pro člověka pozorovatelný a který již není. Tím se, ale opět dostáváme k otázce, zda sledování barev není kulturně relativní. Tedy zda škála barev, kterou jedinec disponuje, není závislá na kultuře, v které žije.

Goodman zmiňuje i problematiku osvětlení samotného obrazu pro pozorování. Umístění pozorovatele a světelného zdroje hraje důležitou roli. Proto Goodman snímá

---

<sup>29</sup> Tamtéž, strana 92

obraz ze všech stran a úhlů a osvětluje všemi možnými způsoby. Samozřejmě jde o hypotézu. Otázkou je, zda místo této zcela hypotetické možnosti nešlo odraz a reliéf obrazu nějakým způsobem kvantifikovat. Místo nekonečné řady snímání bychom se mohli spokojit s několika měřeními a vyvodit závěr pozorování. Podobně jsou tyto vlastnosti kvantifikovány v 3D programech (viz obrázky příloha). Vedle informací o barvě zde bod nese informaci například hloubce a odlesku. Předmět tak má ohraničenou strukturu a stává se dokonalým digitálním alografickým médiem. Goodman přesto, že barvu objektivně analyzuje, nejde dál a svojí teorii o digitalizaci (ve smyslu rozkladu obrazu na alografický záznam) obrazu ukončuje u záznamu barvy.

K čemu Goodmanovi přístroj slouží? Skenovací přístroj Goodmana je navržen tak, aby dal obrazu přesný notační záznam. Zároveň mu, ale slouží k tomu, aby ukázal, že žádnému takovému notačnímu záznamu se díky různým problémům, jako je definice velikosti barevné plošky nebo osvětlení nedostaneme. Určitým paradoxem je také to, že notaci obraz dostává prostřednictvím přístroje, zatímco u literárního díla je notace první fází díla a tvoří ji právě autor.<sup>30</sup>

## Alografická díla

Až dosud jsme se bavili o falzech u obrazů. Jak ale přistupovat k textovému či notovému záznamu? S tímto problémem se Goodman vypořádává následovně:

Na díla, která řadí do skupiny děl alografických, nahlíží Goodman jiným způsobem. Nezkoumá fyzikální, či chemické jevy při poslechu díla, jako například proces vnímání zvukových vln. Vychází zde z jiného předpokladu.

Začneme jednoduchým textem. U literárního díla nevstupuje podle Goodmana do hry zkoumání vlastního provedení knihy, jako je kvalita ilustrací, papíru, či samotný obal knihy. Ačkoliv pouhým pohledem dokážeme rozlišit „paperbackové“ vydání od

---

30 Jiným zajímavým případem jak dát objektům digitální notaci představuje fraktální geometrie. *"Fraktální geometrie se zabývá studiem množin, které jsou invariantní ke změně měřítka, což je významná vlastnost většiny reálných objektů, například velká větev stromu je podobná malé větévce, malý kámen je podobný hoře.\*"* přesto představa najít tzv. soběpodobnosti, která by se dal použít při rekurzivním volání funkce, u uměleckých objektů je velice nepravděpodobná.

\* ŽÁRA, Jiří, BENEŠ, Bedřich, FELKEL, Petr. *Moderní počítačová grafika*. 1. vyd. Praha : Computer Press, 1998. strana

brožovaného, nebo od vydání pro obrazovky e-bookové, přesto bereme všechna tato díla za legitimní kopie. Jak to? U děl literárních a hudebních, která mají jasný zápis, určujeme originalitu podle jejich notace. Nikoliv podle toho, jak dílo fyzicky vypadá. I když díla na první pohled vypadají různě, může se jednat, podle Goodmana, o legitimní kopie originálního díla. Goodman bere text jako čistě digitální médium, v kterém o legitimitě kopie rozhoduje její digitální popis.

Alografické umění vymezuje Goodman proti autografickému takto:

*„Nazýváme dílo autografické tehdy a jen tehdy, je-li rozlišení mezi originálem a padělkem podstatné; respektive tehdy a jen tehdy, pokud ani jeho nejpreciznější kopii nelze považovat za legitimní dílo. Je-li umělecké dílo autografické, lze i příslušný druh nazvat autografickým. Malba je tudíž autografická, hudba neautografická čili alografická.<sup>31</sup>”*

Alografická umění jsou umění, na která lze uplatnit zásady Goodmanovy teorie notace.

Goodman prvně mluví o notovém záznamu a jeho úloze jednoznačně určit dílo. „Primární funkcí notového záznamu, bez ohledu na to zda, jej vůbec někdo bude nebo nebude hrát, je spolehlivá identifikace díla napříč provedením.<sup>32</sup>” Zde Goodman určuje dva druhy podmínek pro notační systém: syntaktické a sémantické. Prvně se věnujme syntaktickým podmínkám.

První podmínkou je, že každé schéma, které se skládá ze znaků, má většinou i různé způsoby jak tyto znaky můžeme skládat, a tím i vytvářet znaky nové. Znaky v notaci jsou navzájem zaměnitelné bez důsledků, jsou syntakticky ekvivalentní. „...*správná kopie správné kopie...správné kopie zápisu x musí být vždy správnou kopií x.*<sup>33</sup>“.

Druhou syntaktickou podmínkou notace je „...*znaková zaměnitelnost mezi případy každého znaku... Dvě značky jsou znakově zaměnitelné, jeli každá z nich zápisem (tedy přísluší-li k nějakému znaku) a žádná z nich nepřísluší znaku, ke kterému nepřísluší*

---

31 GOODMAN, Nelson. *Jazyky umění*. 1. vyd. Praha: Academia, 2007. strana 96

32 GOODMAN, Nelson. *Jazyky umění*. 1. vyd. Praha: Academia, 2007. strana 96

33 tamtéž, strana 110

*druhá*<sup>34</sup>“ Znaký jsou elementární částice, které se skládají do značek, a posléze do zápisů či do výroků.

Další podmínkou je oddělitelnost, to znamená, že znak přísluší právě jedné třídě, není ho možné zařadit do více tříd. Znaký tudíž musí být oddělené.

Poslední z podmínek je konečná rozlišitelnost či artikulovatelnost. *“Pro každé, dva znaký  $K$  a  $K'$  a pro každou značku  $m$ , která nepřisluší oběma těmto znakům zároveň, musí být teoreticky možné rozhodnout, že  $m$  nepřisluší ke  $K$  nebo nepřisluší ke  $K'$ ”*<sup>35</sup> Nyní obraťme pozornost na podmínky sémantické.

Jako první sémantickou podmínku uvádí Goodman jednoznačnost. Goodman vyřazuje všechny víceznačné systémy.

Další dvě sémantické podmínky jsou vystavěné v opozici proti syntaktickým podmínkám. Druhá je podmínka sémantické oddělitelnosti *„I když jsou všechny znaký symbolického systému oddělenými třídami jednoznačných zápisů a všechny zápisy jednoho každého znaku mají tutěž třídu korelátů, různé třídy korelátů se mohou libovolně protínat. V notačním systému však třídy korelátů musí být oddělené.”*<sup>36</sup> Tato podmínka vylučuje většinu přirozených jazyků.

Poslední podmínkou je sémantická konečná rozlišitelnost. *„...pro každé dva znaký  $K$  a  $K'$ , jejichž třídy korelátů nejsou identické, a každý objekt  $h$ , který se neshoduje s oběma těmito znaký zároveň, musí být teoreticky možné určit, že se  $h$  neshoduje s  $K$  nebo že se  $h$  neshoduje s  $K'$ .”*<sup>37</sup>

Notační systémy na rozdíl od nenotačních splňují dané podmínky.

---

34 tamtéž, strana 110

35 tamtéž, strana 113

36 GOODMAN, Nelson. *Jazyky umění*. 1. vyd. Praha: Academia, 2007. strana 122

37 GOODMAN, Nelson. *Jazyky umění*. 1. vyd. Praha: Academia, 2007. strana 125

## Paralela alografického umění s digitálním a autografického s analogovým

Pojem alografický a autografický má jistou paralelu s pojmem analogovým a digitálním. Predikát analogový je v knize ilustrován na příkladu tlakoměru, digitální je ilustrován na počítači mincí. Příkladem pohybujícím se mezi analogovým a digitálním jsou pak klasické hodinky.

System analogový je podle autora hustý, a to jak sémanticky, tak i syntakticky. „Analogové systémy jsou tedy zcela nerozlišitelné jak syntakticky tak sémanticky: pro každý znak existuje nekonečně mnoho jiných znaků takových, že není možné určit, zda některá značka nepatří ke všem a zda některý objekt neodpovídá všem.“<sup>38</sup>

„Naproti tomu digitální schéma je nespojitě skrz naskrz a v digitálním systému je každý jednotlivý znak vztažen právě k jedné třídě korelátů z podobně nespojitého souboru.“<sup>39</sup>

To v podstatě znamená, že digitální popis je popis konvenční, kdy znak není přímo spojen s fyzikálním jevem.

Ilustrovat to lze i na dnes dobře známé digitální a analogové fotografii. Pokud je fotografie analogová, obraz se přímo exponuje na světelně citlivou vrstvu, na které přímo vytváří obraz, respektive jeho negativní podobu ve spojitém spektru barev či šedé stupnice. Teoreticky dostáváme spojitou funkci s počtem odstínů blížícím se nekonečnu pro každý bod o nekonečně malé velikosti. Je sémanticky, tak i syntakticky hustá. Pokud jde o digitální fotografii, světlo dopadá na konečný počet plošek čipu, na kterých vyvolá přesnou informaci o barevné hodnotě plošky, hodnotě pevně stanovené z konečného počtu diskrétních odstínů. Právě tím, že digitální fotografie má svoji notaci, která přímo nesouvisí s fyzikálním jevem, jde o médium digitální. Dvě digitální fotky na základě této notace můžeme porovnat tak, jako se porovnává text.

Jinak řečeno, digitální záznam s jasnou notací bude pravděpodobně vždy alografický, jelikož se dvě hodnoty dají přímo srovnat a na základě notačního systému budeme schopni říci, zda se tyto hodnoty rovnají. Oproti tomu u díla autografického, kde hodnoty se demonstrují na fyzikálním jevu, takovéto distinkce nebudeme schopni.

---

38 GOODMAN, Nelson. *Jazyky umění*. 1. vyd. Praha: Academia, 2007. strana 130

39 tamtéž, strana 130



Tvrzení by se dalo demonstrovat na digitálním a na rtuťovém teploměru. Protože pouze na digitálním teploměru jsme schopni s jistotou říci, že nám ukazuje stejnou teplotu jako před hodinou. U teploměru rtuťového toto s jistotou říci nikdy nemůžeme.

Otázka je, zda vytištěná fotografie z digitálního média už tuto notaci mít nebude, neboť fáze tisku je už analogová. To znamená, že neexistuje schéma, které by ošetřilo dokonalost výstupního tisku. Potažmo nejde zamezit rozpíjení barev a jiným projevům tisku, které přetváří na základě původní digitální notace médium analogové. Rozpíjivost barev je veličina, která je ve svém principu analogová. Stejně tak nazírání obrazu na monitoru už není čtením digitálního obrazu, protože nastavení a vyvážení barev zobrazovací jednotky není digitální záležitostí. Teplota barev a jejich zobrazení na monitoru je závislá na fyzikálních jevech, které se nedají redukovat na čistě digitální systém. Plošky a barvu lze rozeznávat jedinečně Goodmanovým ultrahypotetickým zařízením. Jde tedy o dvoufázové dílo, které má pouze v jedné fázi notaci.

Jistá paralela by zde byla s časem. Ten sice můžeme měřit pomocí atomových hodin, nebo různých fyzikálních jevů. Má i svoje logická pravidla, ty se projevují například tím, že určení přestupního roku se dá shrnout matematickou výrokovou logikou: přestupný rokem je každý čtvrtý rok kromě roků, které jsou dělitelné stem a nejsou dělitelné čtyřmi sty. Když na orloji vidí člověk, že je tolik hodin, kolik je, neřeší, jak je čas přesně určen, zajímá ho podobně jako u digitální fotografie jasně viditelný výsledek. Paralela spočívá v tom, že pokud se člověk dívá na hodiny, ať na digitální nebo natahovací, vidí pouze vlastní výstup, který může být buď digitální v případě digitálních hodin, které přes svoji řadí čas do přesné notace a následně ukazují čísla, nebo analogový v případě třeba slunečních hodin, kdy nám hodiny ukazují čas přes jev.

Ostatně v dnešní době se dají najít služby, které srovnávají texty, podobně jako srovnávají digitální obrazy, na základě jejich digitálního popisu. Obě dvě služby, o kterých budu mluvit, jsou zaměřené na analýzu digitálního popisu.<sup>40</sup> Podle popisu se hledá na webu kopie dané věci. U obou služeb se neporovnává celek, ale text či obraz je rozfázován na malé části, ty jsou potom navzájem srovnávány s podobnými obrazy nebo texty. Tento postup by měl do budoucna upozorňovat na kopie. Samozřejmě, že tento postup je zcela nesprávný z pohledu Nelsona Goodmana. Obě služby fungují,

---

40 viz Tineeye [online],[5.4.2009] <<http://tineeye.com/faq>> (též v obrazová příloha)

neporovnávají jen 100% originál, ale zaměřují se i na tonální posuny a lokální úpravy obrazu, ne na kopírování celého článku, ale kusů vět. Lokální úpravy obrazu jsou kamenem úrazu těchto služeb, protože strojově zařadí Monu Lisu s knírkem do stejné kategorie jako ostatní odvozeniny Mony Lisy, kam by ji žádný odborník nezařadil.

## **Obraz jako digitální médium**

Transformace analogového média na digitální komplikují vlastnosti odrazu barvy a možnost pohledu pod různými úhly. Tyto charakteristiky nelze jednoznačně určit podle matematického aparátu, kdy počet možných děl je roven počtu znaků umocněných počtem znaků díla. U obrazu je situace o to složitější, že nemá jen body a barvu, ale i plasticitu. Navíc, jak poznamenává Goodman, za každého osvětlení může vypadat obraz jinak. Musí se kalkulovat tedy i s reflexivitou barvy. Goodman proto navrhuje u svého přístroje měření z různých stran a za různých podmínek, což je možné pouze teoreticky. Nikdy se nepodaří zahrnout všechna možná kritéria. V praxi by bylo efektivnější měřit plasticitu jako veličinu a podobným způsobem kvantifikovat i reflexivitu.

Připustíme-li fakt, že jsme schopni se dobrat určité velikosti bodu, který nese barevnou informaci, pak počet variací nutně musí záležet na velikosti obrazu a velikosti bodu. Připustíme-li, že nějakého bodu jsme schopni se dobrat, potom si obraz můžeme představit jako textový záznam, kde nejmenší bod nese význam, podobně jako u textu grafém. Je ale srovnání na místě?

U textu na první pohled srovnáváme celkové množství znaků prvního textu s celkovým počtem znaků druhého, přičemž každý znak na dané pozici textu by měl být stejný v obou dvou textech, aby se podle Goodmana jednalo o totožné dílo. U obrazu je situace složitější. U obrazu barva není jednoduše určitelná a vedle barvy obraz komunikuje mnohdy i jemnou plastickou strukturou, vznikající nanášením barev, či odlesky. To zavedení notace pro obraz ztěžuje. Barva plošky totiž může být měřena vždy s nějakou odchylkou. U textu je počet liter na první pohled víceméně omezen a litery jsou kodifikovány. Jsme-li schopni u díla přesně změřit v kodifikovaném systému jeho vlastnosti, je potom jen otázka matematického aparátu plně určit, jestli se daná dvě díla liší nebo neliší. A nejen to, dá se určit i pravděpodobnost, s jakou mohou dva lidé napsat

stejný text, který bude mít konečný počet liter. Zároveň pouhá kvantita znaků může v první instanci sloužit jako něco, co je schopné rozlišit dvě díla. Při tomto zkoumání se musí pohybovat obě díla v určité mezi, musí existovat určitá množina znaků pro oba dokumenty. Nemůžeme porovnávat navzájem dva dokumenty s jiným notačním systémem. Komparace dvou děl s rozdílnými notačními systémy by měla stejný výsledek, jako experiment, během kterého si vědci střídavě zapisují výsledky měření ve stupních Kelvina a Celsia. Oba dokumenty musejí mít kodifikovanou skupinu znaků, například grafémů, pokud se jedná o dílo literární.

U literárního díla musíme předpokládat, že liter je omezeně a tím pádem jejich množství v dokumentu není nekonečné. Na první pohled je podmínka jasná. Množství liter se stěží může stát kamenem úrazu snad jen v případě, že bychom uvažovali o stroji chrlícím každou vteřinu novou stranu románu. Vždy bude dílo omezeno minimálně životností stroje. Naopak, u obrazu velikost plošek není určená a plošek není předem dané množství. Určení velikosti plošky a tím pádem omezení obrazu na rastrovou síť je naše čirá hypotéza, která by vedla k faktické digitalizaci obrazu

## **Případy oscilující mezi alografickými a autografickými díly**

Goodman rozděluje umění na alografické a autografické, je ovšem tento pohled zcela správný? A lze jej aplikovat ve všech případech? Autor předpokládá, že písmo samo o sobě je osvobozené od grafické či výtvarné podoby. Tento postoj je zcela určitě dobře aplikovatelný na většinu evropských textů, ale může být aplikovatelný na veškerou literaturu? Problém je, že tento systém ignoruje pravděpodobný vývoj písma z primitivních piktogramů, ideogramů. Například v asijských písmech se dají najít relikty původně více obrázkového písma. „*Je známo, že čínské písmo neskládá se z liter, a že nemá abecedního pořádku v obvyklém smyslu u nás, nýbrž skládá se ze znaků, přičemž každý výraz, každý předmět, každá myšlenka má svůj zvláštní znak či figuru. Nejstarší čínská prvopísmena, počtem dvě stě čtrnáct, vznikala vlastně z obrazů a nebyla leč znaky nebo nákresy, podobnými hieroglyfům.*“<sup>41</sup> Provázání písma obrázkového s

---

41 PAVLOVSKÝ, František Václav. Tisk v Číně a Japonsku. In NĚMEČEK, Josef. *Ročenka Československých knihtiskařů*. Praha : Spolek faktorů a knihtiskáren v Československé republice , 1927. s. 82-108. strana 82

písmem, které na první pohled nic nezobrazuje, nalezneme i sumerského písma. „*Sumerské piktogramy zprvu dost blízko zobrazovaly předmět znaku a někdy dost výstižnou kresebnou zkratkou. Avšak postupem doby, snad proto, že Sumerové příliš nevynikali kreslířským nadáním, ale hlavně vlivem písarského materiálu a techniky, vyvrtáváním písmových značek trojhranným dřívkem do hliněné destičky před vypálením, ztratily sumerské piktogramy vše, co mohlo zobrazovaný předmět znaku ještě připomínat.*“<sup>42</sup> Z pohledu Evropana je jazykový systém dnešní doby doopravdy oddělen od grafického ztvárnění. Otázka může být i následující. Jak vnímat hieroglyfický text ukrytý v egyptské hrobce? A jak vnímat jeho padělatelnost? Jak se dá poznat, kdy písmo přestává mít podobu grafiky a začíná mít podobu znaků? Jak postupovat, když víme, že notační systém existuje, ale my ho neovládáme. Ale i text psaný latinkou může mít své specifické vlastnosti jako duktus, používání ligatur, nebo dvou oddělených písem, písmo sázené se sklonem atd..

Grafické elementy textu mohou, ale nemusí nést informaci, která je pro čtenáře důležitá. Mnohdy si i básník může hrát s řazením písma a jeho vztahem se slovním popisem. Nejlépe bych to ilustroval na básnické sbírce Václava Havla Antikódy, v které jsou slova řazená do obrazců. Podobné básně ovšem vytvářeli i jiní umělci od počátku dvacátého století, jmenujme alespoň Guilliama Apollinairea. Kusy textu se objevovaly i v dadaistických kolážích, v pop-artu se na plátna obrazů dostaly i komiksové bubliny. Text volně procházel obrazem. Chci tedy naznačit, že typografie mnohdy proniká do literárního díla takovým způsobem, že ji nelze ignorovat. Problémy mohou nastat také při pozorování starých písemných sdělení využívajících obrázkového písma, které nejsme jako laici schopni přečíst, můžeme však posuzovat výtvarnou stránku díla, například u egyptských hieroglyfů. U většiny předchozích případů člověk k nim může přistoupit jako k obrazu a určovat jejich případnou shodu jen podle grafické podoby. Navíc u velice jednoduchých starých ornamentů nejsme schopni říci, zda někdo v časové rovině t je schopen rozluštit daný text. Tím pádem by se z ornamentu, na který se díváme jako na obraz, stal objekt, na který se díváme jako na text. Příkladem může být Rosettská deska, jejíž odhalení způsobilo, že z pouhých obrázků se staly texty se

---

42 MUZIKA, František. *Krásné písmo I a II*. [s.l.] : Paseka, 2005. 2 sv. (500, 500 s.) . ISBN 80-7185-740-8. strana 30

sdělením, které člověk s určitou znalostí dokáže číst a interpretovat. Navíc potíže mohou nastat i u symbolů, které se dají velmi rychle číst, jako jsou znaky pro samce a samice, či znak pro úmrtí a narození. Jejich čtení je kodifikované, ale grafická podoba se může lišit. Pokud někdo například začne kopírovat Havlovy Antikódy, nestačí pouze kopírovat text jeho básní, ale i sazbu. Nutné ovšem je si uvědomit, že dílo vzniklé přepsáním Havlových Antikódů bez příslušné úpravy nebude považováno za plagiát, ale nebude považováno ani za dílo Václava Havla. Mnohdy nestačí u díla posuzovat originalitu podle notačního systému, ale je nutno brát v potaz i grafickou stránku díla.

Zabýváme-li se specificky upraveným písmem, např. písmem, které identifikuje společnost či určitý výrobek, nelze vypustit grafický styl písma a řídit se pouze významem slova. Právě použití písma nám výrobek přesněji určuje, jelikož název společnosti nebo výrobku mnohdy není jedinečný. Název firmy se může vztahovat k více než jedné firmě, zatímco logotyp jednoznačně určuje pouze danou firmu. Například produkt Office společnosti Microsoft je slovo, které se z angličtiny překládá jako kancelář. Toto slovo samo o sobě pouze nekonotuje produkt společnosti, zatímco logotyp by měl konotovat právě pouze tento produkt. (Záměrně používám slova „měl“, protože samozřejmě může konotovat i falza výrobku. Nicméně to nemění nic na tom, že slovo se použitím písma dostává z obecné roviny do mnohem konkrétnější roviny). Použité písmo spolu s barvou se snaží omezit mnohoznačnost jeho významu v běžném úzu. „*Například hledá-li spotřebitel v obchodě Coca-Colu, nemusí vzít do ruky každou láhev, aby si přečetl název produktu. Díky systematickému Corporate Designu stačí, aby zahlédl červenou plochu s bílou vlnovkou nebo doplňky.*<sup>43</sup>“ Na logotypu je zřetelně vidět, že originalita je zde ceněna, neboť firmy mnohdy svoje logotypy chrání před padělateli. Pokud ale přijmeme fakt, že logotyp má jistá specifika, protože text je autorský, jen velmi těžko vytvoříme hranici, kdy autorské písmo je podstatné. Můžeme totiž najít i jiné příklady, kdy písmo hraje důležitou roli. Nelze opomenout v této souvislosti grafika a spisovatele Josefa Váchala. Jeho literární díla vycházela v malém nákladu a byla sázena vlastním, osobitým písmem a ilustrována vlastní grafikou.

---

43 KAFKA, Ondřej, KOTYZA, Michal. *Corporation identity set*. Praha : Kafka design, 2005. 62 s. strana 9

Mezi alografické druhy umění Goodman řadí i hudbu. Je ale hudba vždy jednoznačně alografická? Například u hudby, která se skládá z hluků, nebo při hudbě, která vzniká živě mixováním dvou a více skladeb není jasné, zda zpětně můžeme dílu přiřadit notaci.

Celá situace by se dala bezesporu řešit velice jednoduše tím, že bychom řekli, že dané případy jsou specifické a tudíž k nim specificky musíme i přistupovat. Zde ovšem narážíme na problém, protože Goodmanův text toto jednoduše neumožňuje. Goodman totiž říká: „Je-li umělecké dílo autografické, lze i příslušný druh umění nazvat autografický.<sup>44</sup>“ Tím je pro nás individuální přístup k určitým formám uměleckých děl obtížnější. Z Goodmanovy definice vyplývá, že kdybychom například vzali Havlovy Antikódy, vytvořili bychom si podle nich zcela špatnou představu o tom, jestli jsou básně jako příslušný druh autografické či nikoli. Podobně mylně bychom mohli určit hudbu na základě vystoupení diskjokeje kdesi na taneční party, či jazzové jamování.

U rukopisů se kloním k názoru, že lze vystopovat dvě vrstvy díla. Zatímco první fáze (čistý text), která je alografická, je text legitimní instancí, druhá fáze (originální písmo), která je autografická a zkopírovat ji podle Goodmana nelze. Další ukázkou je např. školák, který falzifikuje omluvenku. Musí napodobit jak rukopis matky, který je autografický, tak napsat text, který by byl alografický. Dvě vrstvy rukopisu lze také dobře demonstrovat na hodnocení diktátů v nižších ročnících, kde děti jsou hodnocené za úpravu a za gramatickou správnost.

---

44 GOODMAN, Nelson. *Jazyky umění*. 1. vyd. Praha: Academia, 2007. strana 96

Jak určíme u jednoduchých obrazců, zda tento záznam byl něčeho notací? A jak zjistíme, jestli v budoucnu se tento znak nestane znakem notačním? Jak zjistíme, že jednoduchá rytina kola na skále nenesla v minulosti jiný význam?<sup>45</sup>

Problém nastává například v případě, pokud autor v beletrii použije pro opis fiktivního dopisu kurzivu a část dopisu nechá přeškrtnutý. Lze tuto část nahradit textem bez sklonu, jde vypustit přeškrtnutí? Nenabourá to náš koncept?

Otázka expresivity písma byla silně diskutována při výročí padesáti let existence písma Helvetica. Toto písmo je vrcholem modernismu a minimalismu 50. let minulého století, vrcholem snahy o univerzálně dokonalé písmo. Podle modernistických typografů písmo nenese význam, význam je ve vlastním sdělení nikoliv v písmu. Kvalita písma tak podléhá čistě jeho čitelnosti, typografickým kritériím, vztahy mezi písmeny navzájem, nikoliv expresivitě. (Odráží se zde silně negativní vymezení vůči přezdobenosti písem 19. století, která byla v 50. letech stále používána). Naproti tomu v 60-70 letech (v souvislosti s protesty proti válce ve Vietnamu) se objevuje nové hnutí v typografii, které odmítá neexpresivitu v písmech. Písmo se zde začíná uplatňovat autorsky se silnou expresivitou a individuálním přístupem. Dobře to lze ukázat na příkladu osobnosti Davida Carsona<sup>46</sup> a jeho práce pro Raygun magazine. Jeho experiment s typografií došel tak daleko, že například text článku o zpěváku Bryanu Ferrym vysázel celý v ornamentech (viz příloha). Motivací pro takovou akci mu bylo vyjádření, jak ho

---

45 Stranou jsem nechal to, že součástí typografie jsou tzv. písmové ozdoby a ornamenty-„*Písmové ozdoby jsou součástí některých písem. Jejich kresba má charakterově shodné znaky s daným písmem. Uplatňují se hlavně v akcidenční vazbě. ornamenty- patřící mezi zdobný sazební materiál dělíci se na řádkově, sloužící k sazbě okrasných rámců, a kusové, které připomínají písmové ozdoby liší se však větším rozměrem kuželky.*“\*

Typografické ozdoby a ornamenty přežívají do dnešních dnů (například na oznámeních o úmrtí). Největší rozmach typooramentů byl však na konci 19 a na začátku 20 století, „*Tato doba byla zlatým věkem ornamentu, a to nejen typografického: umělecký historismus si programově přivlastňoval všechny formální prostředky minulosti, symbolismus a secese byly prodchnuty ornamentálním citem, art-deco bylo jejich pokračováním ve 20. století. ...*“\*\*“ Opadnutí zájmu o ornament, se spojuje s racionalismem v typografii (zejména s působením Jana Tscholdy), který úpravu pomocí ornamentů vylučoval.

\* POP, Pavel, FLÉGR, Jindřich, POP, Vladimír. *Sazba 1 : Ruční Sazba*. Jaroslava Bachnová. Praha : Státní Pedagogické nakladatelství, 1984. 184 s. strana 60

\*\* KOPŘIVA, Milan, HOLÝ, Bohuslav. *Typooramenty*. Praha : Videopress MON, 1981. 222 s. úvodní strana

46 Viz dokumentární film: Gary Hunstwit: Helvetica; Plexifilm, 2007

tento článek nudí. Vtip spočíval v tom, že typograf použil text absolutně za hranicí čitelnosti, který už neodpovídal notačnímu schématu běžného čtenáře, aby vyjádřil svůj postoj k článku. Schéma ornamentů ale stále určoval vlastní text. Osobnost typografa se zde dostala silně nad úroveň autora článku, jehož dílo se pro většinu lidí stalo nečitelným. Toto je extrémní případ, který doopravdy vystupuje z notačních systémů. Ovšem v experimentální typografii mnohdy expresivita autora zasahujícího do textu hraje silnou roli.

Z textu Nelsona Goodmana jednoznačně vyplývá, že písmo vidí tak, jako modernističtí typografové, že písmo a vztahy v písmu jsou uzavřeným systémem, který nezasahuje do vlastního významu slov. Já s tímto pojetím nesouhlasím. Písmo podle mě může komunikovat. Pokud je například ve výkladní skříni střídmostou Helvetikou napsané slovo „kalhoty“ udělá si každý o kalhotách určitou, vesměs solidní představu. Moderní, všeobecně uznávané písmo říká, že kalhoty se budou hodit i do společnosti. Pokud ale slovo „kalhoty“ bude napsané „odrbaným“ (Angličané mají výstižný termín grunge, který u nás nemá přesný ekvivalent) písmem, rozhodně nevyvolá dojem, že jde o zboží na úrovni.

Pro Goodmanovu striktně definovanou teorii notace však nepředstavují tyto případy problém. Problém může představovat shoda mezi dvěma pozorovateli, kdy jeden originalitu díla posuzuje čistě z pohledu notace, zatímco druhý bere to samé dílo za dílo, které nemá definovanou jasnou notaci.

### **Problém děl, kde je zastoupeno slovo i obraz**

Další otázka se nabízí v souvislosti s některými moderními grafickými žánry. Jak se vypořádat třeba s komiksem nebo s plakátem, kde je rovnoměrně zastoupený text i grafika? Problémem je, že u některých děl nejsme schopni přesně říci, zda jsou alografická nebo autografická. Není to jen otázka užitého umění či popkultury, i na poli vysokého umění můžeme nacházet případy, kdy je text zakomponován do objektu, obrazu či jiného díla. Známým případem je Magrittova fajfka či díla Roye Lichtensteina.



Je zde ale jednoduché východisko. V případě textu v obrazu nebude hrát jeho autenticita žádnou roli, protože i chybné uvedení citace musíme chápat jako možný předmět interpretace a především jako integrální součást autografického díla.

Obraz je v každém případě jako celek autografický. Nicméně k pochopení smyslu díla je pro nás text a jeho význam integrální součástí díla. K porušení notace tedy dochází až při naší kontemplaci, kdy dochází ke tříštění dvou systémů. Z pohledu rozlišení falza by se však na obraz dalo dívat jako na čistě autografické médium.

Zatímco u Magrittova díla jsme schopni říct, že obraz je jako celek autografický, u soudobého street artu bychom pravděpodobně při posuzování děl museli postupovat kus od kusu a naše hodnocení by bylo výrazně subjektivní, obtížně bychom hledali konsenzus s ostatními pozorovateli.

## **Fáze vzniku jednotlivých žánrů**

S problémem padělatelnosti a nepadělatelnosti souvisí i množství fází, ve kterých dílo vzniká. Goodman tvrdí, že obraz je jednofázový, zatímco hudba a text jsou dvoufázové. Problém je v tom, že nedefinuje přesně, co je jedna fáze a jak ji ohraničit.

*„Výrazný rozdíl mezi malbou a hudbou spočívá v tom, že zatímco malíř musí obraz domalovat, skladatel skončil svoji práci, jakmile dopsal notový záznam, ačkoliv konečným produktem jsou až jeho realizace. Bez ohledu na to, kolik studií či úprav je v obou případech provedeno, malba je v tomto smyslu uměním jednofázovým a hudba dvoufázovým.“<sup>47</sup>*

Literární čtení je podle Goodmana jednofázové. Otázkou je, jestli by nebylo lepší každé čtení a vystavení objektu považovat za další fázi, prohlásit, že jsou dvoufázová. Objekt, který je vystavován, může v závislosti na instalaci změnit význam. Navíc samotná událost vystavování či vernisáže může být uměleckým podvrhem. V tomto případě však nejde o to, že by se napodoboval originál, který bychom mohli zkoumat oproti kopii. Zde by šlo jen o přivlastnění si jména, které s dílem souvisí pouze okrajově. Goodman

---

47 GOODMAN, Nelson. *Jazyky umění*. 1. vyd. Praha: Academia, 2007. strana 96

řeší v poznámce: „*Mohou se vyskytovat i falza samotných provedení, která předstírají, že je přednesli nějací hudebníci. Pokud však odpovídají notovému záznamu, pak jsou též legitimními instancemi tohoto díla.*“

To, že Goodman tvrdí, že literatura a malba jsou jednofázové, je nešťastné z jednoho důvodu. Při bližším zkoumání jednotlivých uměleckých aktivit nemáme flexibilitu, abychom mohli rozlišit mezi dvěma situacemi. Mezi vystaveným obrazem, tištěnou knihou, happeningem pořádaným přímo umělcem, autorskou improvizací, volným jamováním na jedné straně. Oproti tomu v případě výstavy může kurátor cíleně, interpretovaně vybírat z autorových děl. Fáze v studii Nelsona Goodmana potřebuje být definována, otázkou zůstává, jakým způsobem. Buď by definice spočívala v tom, že v každé dané fázi by dílo mohlo být přisvojeno falešným autorem, nebo v tom, že každá fáze by mohla ovlivnit nějakým způsobem percepci díla.

Jak ostatně tvrdí Goodman: „*mohou se vyskytovat i falza samotného provedení. Jsou-li to například taková provedení, která už přednesli určití hudebníci.*“<sup>48</sup> Co tedy daná instance vlastně je, jak například přistupovat k falzifikaci rukopisů? Goodman tyto padělky označuje za padělky provedení nikoliv díla samotného nebo jeho fáze.

„*Existují však padělky provedení právě tak jako falza rukopisů či specifických vydání. To, co činí z provedení další instanci díla, není totéž, co z něj činí premiéru či interpretaci přednesenou určitým hudebníkem nebo hranou na Stradivariho housle. Zda má provedení zmíněné vlastnosti, závisí na historických faktech; a představení, které pouze předstírá, že tyto vlastnosti má, je padělkem nikoli však samotného hudebního díla, nýbrž provedení, případně třídy provedení.*“<sup>49</sup>

## Závěr

V systému lidských hodnocení a ve světě kritiky je vidět, že náš jazyk má zcela jiný postoj k falzu než k originálu, jak Sagoff ve své stati brilantně dokazuje. Cena, kterou kupec za originál zaplatí, je závislá na jazykovém systému hodnot, kterou kritika a svět v dané době dílu dávají. Chtít stejnou cenu za plagiát jako za originál by bylo stejně

---

48 GOODMAN, Nelson. *Jazyky umění*. 1. vyd. Praha: Academia, 2007. strana 96 (poznámka)

49 GOODMAN, Nelson. *Jazyky umění*. 1. vyd. Praha: Academia, 2007. strana 99

naivní, jako přijít do banky s falešnými dolary, které ale vypadají jako pravé a chtít je směnit. To, že měna nebyla poznatelná pouhým okem, nehraje roli. Cena a uznání objektu nemusí odpovídat obrazovému vjemu. Žena, která si koupí pouze pozlacený šperk, nemá k němu takový vztah jako ke šperku, který je ze zlata pravého. Hodnota spočívá totiž v systému konvencí. Systém hodnot kolem nás je kulturně nastaven tak, že bere padělky na základě konvence jako něco horšího než originál. (Samozřejmě, že mohou existovat kopie, které jsou obecně přijímané, tento stav ale není častý).

V souvislosti s falzem se naskýtá další otázka, zda mohou existovat dva stejné obrazy nebo obrazy, které se neliší pro množinu lidí v přiměřeném čase t za pozorování pouhým okem. Na tuto otázku se nachází odpověď hůře. Nejde opomenout současný vývoj vědy, reprodukčních technik a médií. Donedávna se nedalo pomyslet na to, že by pro plakát výstavy byla použita reprodukce uměleckého díla, kvůli tiskovým technologiím, které ve srovnání s dneškem nenabízely potřebnou škálu barev. Člověku byla donedávna vštěpována jeho jedinečnost, nad kterou teď v rámci genetického inženýrství visí otazník. Pokud si představíme celý systém obrazu jako složitou cifru, jako shluk různých částic, které mají určité hodnoty a falzifikátora jako člověka, který má úlohu vybrat a poskládat jiný shluk částic tak, aby seřazení odpovídalo originálu, pak stěží můžeme zcela jasně říct, že falzifikátor je odsouzený k nezdaru.

Mé osobní přesvědčení je takové, že by bylo bláhové říci, že reprodukovat dílo je teoreticky nemožné. Je to podle mne jen vysoce nepravděpodobné, přesto nelze vyloučit hypotetickou možnost, že se dílo ve všech nebo ve všech lidským okem viditelných aspektech bude do posledního nejmenšího detailu shodovat přesně s jiným dílem.

Činnost samotného umělce a uvažování o umění jako o performanci (jak to dělá Dutton) je dobrá z toho úhlu pohledu, že díla, která by náhodou byla stejná, nemůžeme označit jednoznačně za plagiáty. Je totiž velmi pravděpodobné, že na úrovni performance byl jiný záměr. Stěží můžeme říci o jednom ze dvojice umělců, kteří navzájem svoje díla nikdy neviděli, že jeden kopíroval druhého, nebo dokonce, že jeden záměrně vytvořil falzum díla, které nikdy nemohl vidět.

Stejným způsobem vlastně na začátku dvacátého století vznikaly vynálezy u několika vědců paralelně, a my dnes nemůžeme s jistotou říci, zda vědci se navzájem kopírovali, vykrádali svoje myšlenky, či zda o sobě opravdu naprosto nic nevěděli. Umělecké dílo

díky své individualitě a autorské výlučnosti je natolik mnohotvárné a v detailech jedinečné, že lze jen těžko připustit vznik dvou identických děl nezávisle na sobě. Už na první pohled je zřejmé, že ani u naprosto minimalisticky pojatého obrazu, právě tak jako u abstraktního výtvarného díla ve velmi stylizované formě, se takto definovaná kritéria stávají problematickými. Vždy záleží především na záměru tvůrce. Ten je však z pozice diváka těžko odhalitelný, často záměrnou stylizací sebe samotného. A zde se jasně projevuje rozdíl mezi jednoznačně definovatelným světem faktů a vědy na straně jedné, a velmi subjektivně vnímatelným světem autografické umělecké interpretace konkrétních objektů na straně druhé. Pokud v 19. století přicházeli vědci na patentní úřad se stejnými objevy krátce po sobě, stěží jednoho prohlásíme za génia a zbytek za plagiátory. Tato situace bude pravděpodobně posuzována velmi podrobně analytickými, změřitelnými metodami, příslušnými světu vědy a techniky. V případě autografického uměleckého díla je už takový druh analýzy, či dokonce forenzního<sup>50</sup> přezkumu velký problém, objektivní metody většinou selhávají.

Podle mého názoru plagiátorství je jednoznačně jazykově zatížené něčím nepoctivým. Kategorie falza má jasně negativní charakter. Pokud bych někomu řekl, že vytvořil falzum toho, co jsem dělal já, automaticky to implikuje, že se přiživil na mojí myšlence. Nebo dokonce slovy amerických právníků: porušil moje intelektuální vlastnictví. Tento pohled však nemusí být identický s názorem diváka, neboť divák je ovlivněn hlavně svými vlastními prožitky a mýty, které se k předmětu váží. I v případě, že divák odhalí vazby na již existující dílo (díla), zůstává často v zajetí svého prožitku, nezávisle na stupni originality sledovaného díla.

Alografické umění má jasnou, tzv. digitální notaci. Dvě taková díla se dají jednoznačně porovnat na základě toho, jestli obsahují stejné znaky. To, jak dané dílo vypadá fyzicky, nás při posuzování děl nezajímá. Zajímá nás pouze stránka digitálního popisu. Alografičnost umění je způsobena tím, že má jasný notační systém, tedy je digitálním médiem. I zde se, ale v praxi můžeme setkat s potížemi. Obsah textu se může lišit, přesto syntaxe vět používá identickou formu, stejné obraty a fráze. A nebo naopak se stejné náměty v nepatrně odlišných formách mohou opakovat v nově vznikajících dílech, vykrádajících notoricky známé staré náměty. V praxi dochází k problémům

---

50 přezkum, který se užívá v soudním systému

s kopírováním částí knihy, například zneužitím citací. Problém zde nastává s rozdělením díla na elementy, kratší úseky bez jasných souvislostí. Nicméně plně lze souhlasit z Goodmanovým tvrzením, že dokonalé falzum alografického díla může být pouze dílo s naprosto stejnou notací.

Komplikovaná situace nastává u děl, která oscilují mezi výše uvedenými kategoriemi: zde můžeme jednoduše mluvit o originalitě dané vrstvami díla. Můžeme snadno určit autora textu komiksového stripu, aniž bychom posuzovali autorství výtvarné složky. Nebo naopak, můžeme u graficky výrazného komiksu považovat za zásadní autorský element kresebnou stránku díla a jednotlivým námětům nepřikládat větší důležitost. V rámci většiny druhů umění by se daly nalézt druhy, které oscilují mezi několika druhy umění, ale na základě konvence se řadí k určitému druhu umění. Například komiks se převážně řadí k literatuře, zatímco kresby Roye Lichensteina se řadí jednoznačně k výtvarnému umění. Přitom obě díla mají jisté formální atributy na první pohled podobné.

Nejsložitější je bezesporu otázka konceptuálního umění. Konceptuální umění se snaží mnohdy prezentovat čistý názor. Mnohá díla konceptuálního umění se blíží dílům alografickým, autografickou složku však nelze podcenit. Spontánnost autorského námětu často navozuje dojem čiré neopakovatelné originality konceptu, formálně (vzato čistě teoreticky) však může leckdo koncept bez zábran do detailu zopakovat, napodobit, nebo alespoň námětově využít. Duchampova fontána je Duchampovou fontánou, i když z původní fontány se nic nezachovalo. Přesto tento druh umění s námi komunikuje vizuální cestou, ke které neexistuje notace. Fontána jako objekt je pevně svázána s historií vzniku, autorem, dobou, místem i sociologickým prostředím. V dnešní době by byla fontána nefalzifikovatelnou, protože autor z ní učinil transparentní znak, který ukazuje vždy sám na sebe.

## Resumé

Ve své bakalářské práci se zabývám problémem falza. Výchozím textem mé práce je kapitola „Umění a autenticita“ z knihy Jazyky umění od Nelsona Goodmana. Soustředil jsem se na téma padělku ve vztahu k literárnímu textu a obrazu, jako modelových případů. Možností falzifikace ostatních uměleckých druhů se dotýkám pouze okrajově. Klíčová otázka práce: Existuje vůbec něco jako dokonalé falzum, nebo díla dokonale zfalzifikovat nelze?

## Summary

My bachelor thesis analyses the problem of forgery. The reference text for my work was chapter "Art and Authenticity" from the book *Languages of Art: An general Approach to a Theory of Symbols* by Nelson Goodman.

I focus on forgery especially in relation to the literary text and image, pilot genres for forgery analysis. Possibility of forgery of other artistic genres I describe only marginally. The key question of my thesis: Does perfect forgery exist? Or it is impossible to make the forgery perfect?

## Přehled použité literatury

GOODMAN, Nelson. *Jazyky umění : Nástin teorie symbolů*. Tomáš Kulka. 1. vyd. Praha : Academia, 2007. 216 s. ISBN 978-80-200-1519-8.

KULKA, Tomáš. *Umění a falzum : Monismus a dualismus v estetice*. Drahoslava Janderová. 1. vyd. Český Těšín : Akademie věd ČR, 2004. 185 s. ISBN 80-200-0954-X.

SAGOFF, Mark. The Aesthetic Statutus of Forgery. In DUTTON, Denis. *The Forger's Art : Forgery and the Philosophy of Art*. Berkley : University of California Press, 1983. s. 131-152.

DUTTON , Denis. Artistic Crimes : The Problem of Forgery in the Arts. In: DUTTON , Denis. *The Forger's Art : Forgery and the Philosophy of Art*. [s.l.] : Berkley, University of California Press, 1983. s. 172-187

KAFKA, Ondřej, KOTYZA, Michal. *Corporation identity set*. Praha : Kafka design, 2005. 62 s.

MUZIKA, František. *Krásné písmo I a II*. [s.l.] : Paseka, 2005. 2 sv. (500, 500 s.) . ISBN 80-7185-740-8

PAVLOVSKÝ, František Václav. Tisk v Číně a Japonsku. In NĚMEČEK, Josef. *Ročenka Československých knihtiskařů*. Praha : Spolek faktorů a knihtiskáren v Československé republice , 1927. s. 82-108.

STANFORD ENCYCLOPEDIA OF PHILOSOPHY [online] <<http://plato.stanford.edu/entries/goodman-aesthetics/>> 7. 5. 2005 [31.4.2009]

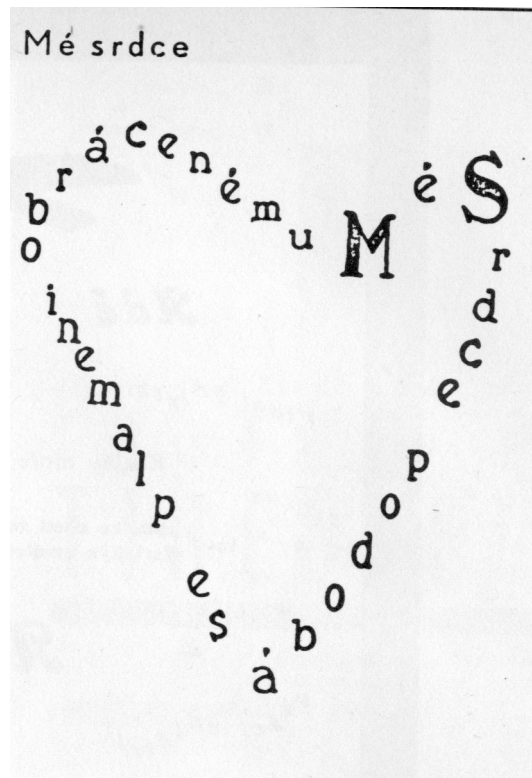
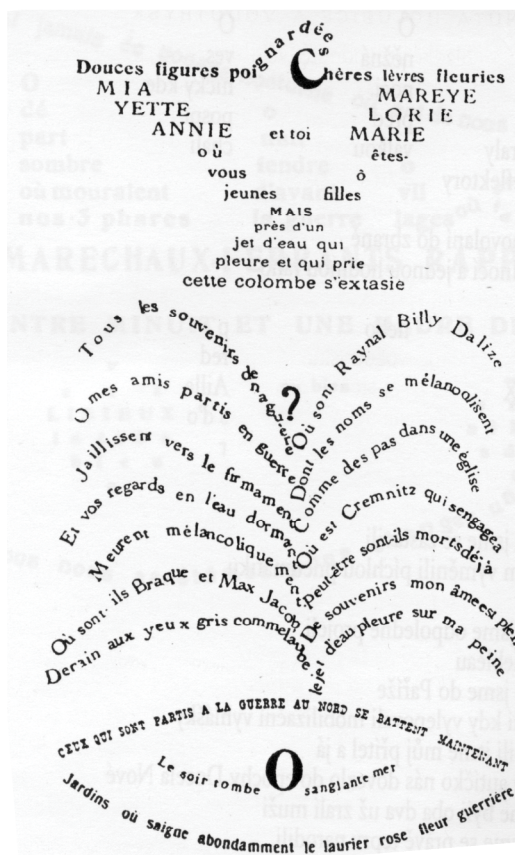
POP, Pavel, FLÉGR, Jindřich , POP, Vladimír . *Sazba 1 : Ruční Sazba*. Jaroslava Bachnová. Praha : Státní Pedagogické nakladatelství, 1984. 184 s.

KOPŘIVA, Milan, HOLÝ, Bohuslav. *Typoornamenty*. Praha : Videopress MON, 1981. 222 s.

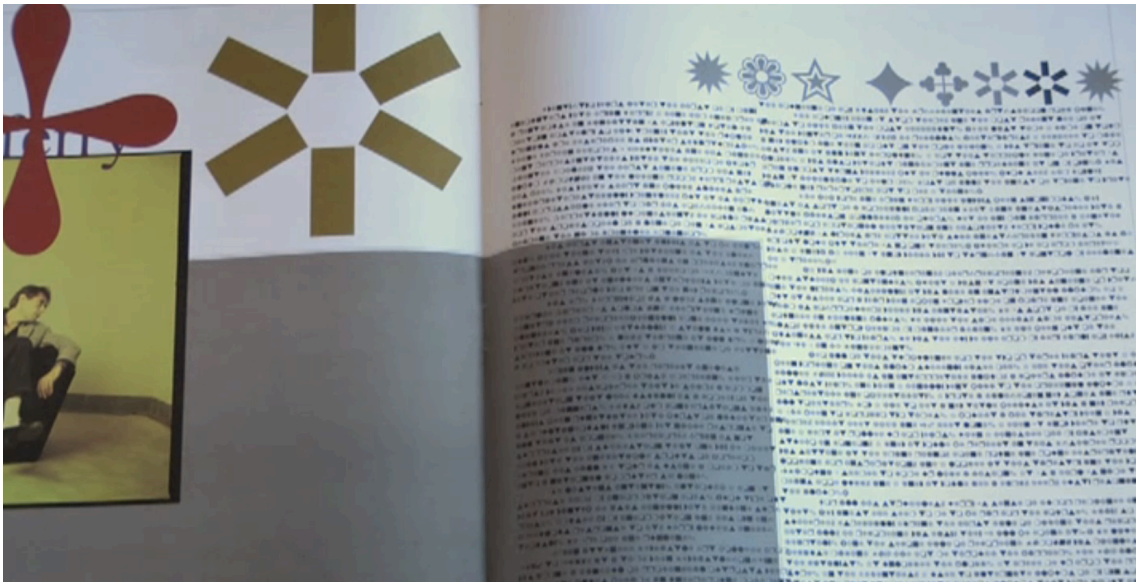
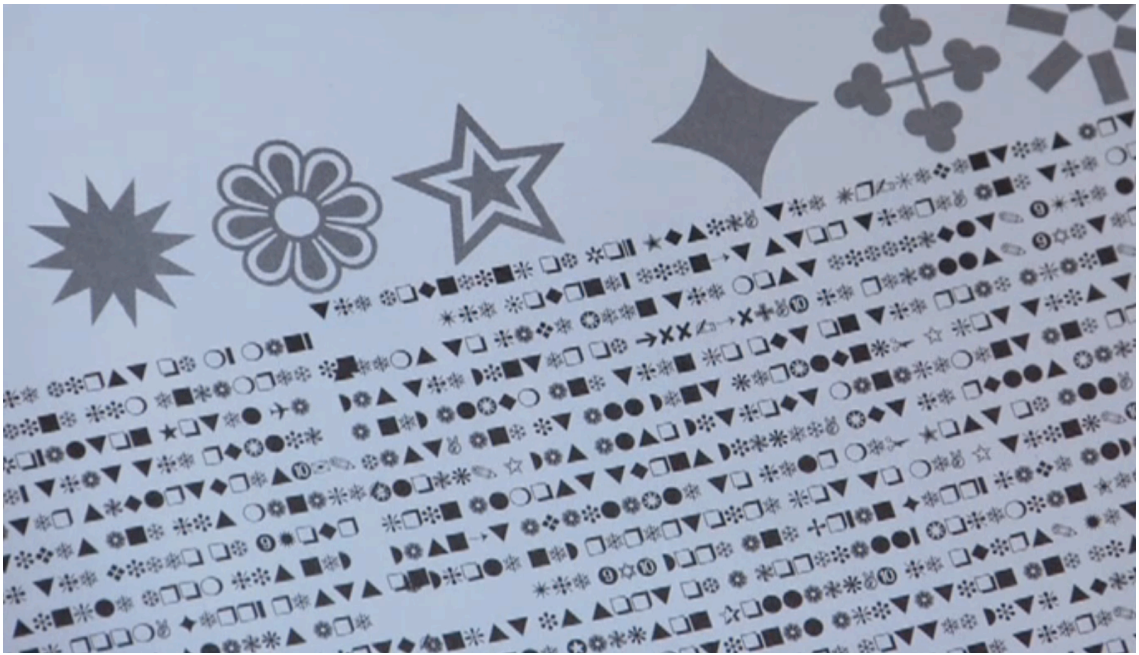
ŽÁRA, Jiří, BENEŠ , Bedřich, FELKEL, Petr. *Moderní počítačová grafika*. 1. vyd. Praha : Computer Press, 1998. strana



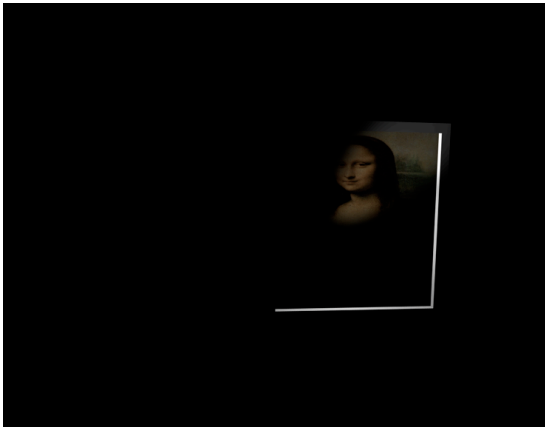
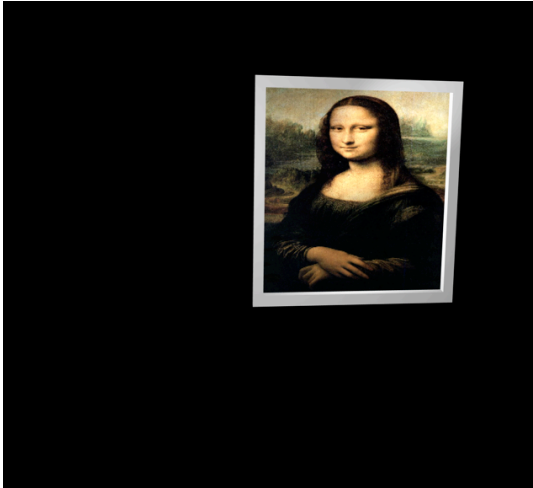
# Obrazová příloha



Ukázka básní z knihy Apollinaire, známý a neznámý, Odeon 1981



*Dauida Carson typografie pro Raygun*



*Hrubý model obrazu Mona Lisy v 3D programu, objekt nese informaci o odlesku, ale jeho notace je oddělená od informace o nasvícení.*



**Your image**  
JPEG image, 558x452, 13.8 KB

**2665 results**

searched over 1.0950 billion images in 0.521 seconds

Sort order:

« Prev 1 2 3 ... 266 267 Next »



[Compare Images](#)  
JPEG image  
280x227, 15.1 KB

**giornal.hr**

[a2c967fc56.jpg](#) → [http://giornal.hr/index.php?id=131&tx\\_ttnews\[tt...](http://giornal.hr/index.php?id=131&tx_ttnews[tt...)



[Compare Images](#)  
JPEG image  
480x360, 24.7 KB

**culture.actualno.com**

[8dc6bcf575.jpg](#) → [http://culture.actualno.com/news\\_130213.html](http://culture.actualno.com/news_130213.html)

**curious.actualno.com**

[8dc6bcf575.jpg](#) → [http://curious.actualno.com/news\\_129952.html](http://curious.actualno.com/news_129952.html)

[8dc6bcf575.jpg](#) → [http://curious.actualno.com/news\\_114434.html](http://curious.actualno.com/news_114434.html)

[Show all 3...](#)

*TinEye služba hledající podobné obrazy na internetu na základě jejich digitální notace.*