

O relativní nedůležitosti estetické hodnoty při hodnocení výtvarného umění¹

Tomáš Kulka —

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Praha

tomas.kulka@ff.cuni.cz

Abstrakt:

Oproti všeobecně přijímanému názoru, podle kterého hodnota uměleckého díla spočívá výhradně či převážně v jeho hodnotě estetické, stavím poněkud provokativní tvrzení, že význam estetické hodnoty byl přeceněn a že při hodnocení výtvarných uměleckých děl zdaleka nehraje tu roli, která jí byla až dosud přisuzována. Toto mé tvrzení však nemá nic společného s programatickými pokusy o eliminaci estetické hodnoty ze strany propagátorů takzvaného konceptuálního umění ani se snahou o její devalvaci stoupenci jiných postmoderních směrů. Navazuji zde na několik předchozích publikací, ve kterých jsem vysvětloval nutnost uznat kromě hodnoty estetické i existenci další hodnoty – hodnoty umělecké, která je neméně důležitá než hodnota estetická. Zde chci tento argument posunout o krok dál a ukázat, že umělecká hodnota má zcela zásadní význam, takže při hodnocení uměleckých děl připadá estetické hodnotě role druhých houslí. Předložím argumenty, které ukazují, že obrovské rozdíly v cenách různých uměleckých děl nemohou být vysvětleny korespondujícími rozdíly v jejich hodnotě estetické, korespondují však s rozdíly v hodnotě umělecké.

Klíčová slova: estetická hodnota, umělecká hodnota, peněžní hodnota uměleckých děl

DOI: <https://doi.org/10.46854/fc.2020.5r.737>

Úvod

Oproti všeobecně přijímanému názoru, podle kterého hodnota uměleckého díla (coby umění) spočívá výhradně či převážně v jeho hodnotě estetické, bych rád postavil tvrzení poněkud provokativnějšího rázu, a sice že význam estetické hodnoty v umění byl přeceněn a že při hodnocení výtvarných uměleckých děl hraje estetická hodnota sekundární roli. Současně s tím bych

1 Rád bych poděkoval profesorce Haně Engelberg-Kulkové za podnětnou debatu o myšlence, na které je založen tento esej. Jakubu Stejskalovi, Štěpánu Kubalíkovi a Tereze Hadravové vděčím za cenný kritický komentář k jeho předchozí verzi.

rád zdůraznil, že toto mé tvrzení nemá nic společného s programatickými pokusy o eliminaci estetické hodnoty propagátorů takzvaného konceptuálního umění ani se snahou o její devalvaci stoupenců jiných postmoderních směrů. Zcela v souladu s tradicí mám za to, že pro jakékoli umění je estetická hodnota *sine qua non*.

Od této tradice se nicméně odkláním v tom, že odmítám téměř obecně přijímaný předpoklad jak klasické, tak i moderní estetiky, podle kterého spočívá hodnota uměleckého díla výhradně v jeho hodnotě estetické. V předchozích publikacích jsem se pokusil ukázat, že tento předpoklad, který nazývám předpokladem esteticismu, je prokazatelně mylný.² Nabídl jsem konceptuální rozlišení mezi estetickou a uměleckou hodnotou uměleckých děl a pokusil jsem se ukázat, že umělecká hodnota je neméně důležitá než hodnota estetická. Zde bych chtěl tuto analýzu posunout ještě o něco dále a ukázat, že estetická hodnota, které se filosofové umění tak svědomitě věnovali, není tak důležitá, jak se doposud předpokládalo, a že při posuzování výtvarných uměleckých děl hraje estetická hodnota většinou roli druhých houslí.

Svou argumentaci budu rozvíjet postupně. Nejprve upozorním na jeden druh hodnoty uměleckých děl, jenž byl možná neprávem filosofové umění přehlížen. Je jím peněžní hodnota.³ Pokusím se ukázat, že přestože neexistuje žádné nutné ani konceptuální spojení mezi peněžní hodnotou uměleckých děl (která bývá určována nabídkou a poptávkou) a jejich hodnotou estetickou (která závisí na jejich estetických vlastnostech) nebo uměleckou (která má co do činění s významností jejich inovací), může nám nicméně peněžní hodnota něco zajímavého říci nejen o celkové hodnotě uměleckého díla (coby umění), ale i o poměru důležitosti estetické a umělecké hodnoty. Předložím argumenty, které ukazují, že obrovské rozdíly v cenách různých uměleckých děl nemohou být vysvětleny korespondujícími rozdíly v jejich hodnotě estetické, můžeme je však objasnit korespondujícími rozdíly v jejich hodnotě umělecké.

2 Kulka, T., The Artistic and the Aesthetic Value of Art. *The British Journal of Aesthetics*, 21, 1981, No. 4, s. 336–350; týž, The Artistic and Aesthetic Status of Forgeries. *Leonardo*, 15, 1982, No. 2, s. 115–117; týž, *Kitsch and Art*. Pennsylvania, Pennsylvania State University Press 1996, s. 45–63; týž, *Umění a falzum*. Praha, Academia 2004; týž, Forgeries and Art Evaluation: An Argument for Dualism in Aesthetics. *The Journal of Aesthetic Education*, 39, 2005, No. 3, s. 59–71; týž, *Umění a jeho hodnoty: Logika umělecké kritiky*. Praha, Argo 20019.

3 Výjimkou, o které vím, je esej Marka Sagoffa nazvaný „On the Aesthetic and Economic Value of Art“ (*The British Journal of Aesthetics*, 21, 1981, No. 4, s. 318–329), který komentuji níže.

1. „Avignonské slečny“

Začnu částečnou rekapitulací dvou argumentů, ze kterých vyplývá, že předpoklad esteticismu je neudržitelný a že kromě hodnoty estetické je třeba uznat i existenci další hodnoty, která hraje při hodnocení umění zásadní roli. První z těchto argumentů vychází z případové studie Picassova slavného obrazu *Les Demoiselles d'Avignon*. Druhý analyzuje debatu týkající se estetické hodnoty padělků a podivné závěry, ke kterým jejich účastníci dospěli.⁴ Začnu tím prvním.

Převážná většina kritiků a historiků umění se shodne na tom, že Picassoův slavný obraz *Avignonské slečny* je jedním z nejdůležitějších uměleckých děl dvacátého století. Jak píše Peter Plagens, tento obraz si zachoval status nejvlivnějšího uměleckého díla i sto let poté, co byl vytvořen.⁵ Mohlo by nás tedy překvapit, že když byl v roce 1907 namalován, nebyl přijat s velkým nadšením. Picasso sám s ním nebyl zcela spokojen a jeho přátelům se nelíbil vůbec. John Golding píše, že „ti přátelé, kterým Picasso dovolil, aby si obraz prohlédli, cítili velké zklamání“.⁶ „Nechápali naprosto nic: jejich jedinou reakcí byl šok, zděšení, odpor a nervózní nevraživý smích,“ píše Patrick O'Brian,⁷ a Gertruda Steinová dodává, že ruský sběratel „Tschoukine, který tak obdivoval Picassovu tvorbu, řekl téměř se slzami v očích: Jaká to ztráta pro francouzské umění“.⁸

Vyvstává tedy zásadní otázka: Jak lze smířit tyto negativní reakce s následujícími superlativy soudobých kritiků?

„Je nepochybné, že tato malba znamenala nejen zásadní zvrat v Picassově malířské dráze, ale též počátek nové éry historie umění.“⁹

„*Avignonské slečny*, tento velkolepý obraz, který byl již tolikrát popisován a interpretován, je zásadně důležitý v tom smyslu, že jde o konkrétní výslednici originální vize.“¹⁰

Vysvětlit, proč jsou reakce Picassových přátel a hodnocení současných kritiků tak rozdílné, není těžké. Můžeme například odkázat ke známé teorii Kendalla Waltona, podle které správné určení estetických vlastností díla a jeho estetické posouzení závisí na jeho vnímání ve správné umělecké ka-

4 Oba argumenty zde rekapituluji proto, že nechci předpokládat, že je čtenář zná z mých předchozích publikací, pokud však s nimi obeznámen je, může první dvě části tohoto eseje přeskočit.

5 Plagens, P., Which is the Most Influential Work of Art of Last 100 Years? *Newsweek*, 25. 6. 2007, s. 22.

6 Golding, J., *Cubism*. London, Faber and Faber 1959, s. 47.

7 O'Brian, P., *Pablo Ruiz Picasso*. London, Collins 1976, s. 151.

8 Stein, G., *Picasso*. New York, 1951, s. 18.

9 Golding, J., *Cubism*, c.d., s. 47.

10 Elgar, F. – Maillard, R., *Picasso*. New York, Praeger 1956, s. 56.

tegorii, tj. v kategorii, do které patří.¹¹ Coby první kubistický obraz patří Picassovy *Avignonské slečny* pochopitelně do kategorie kubismu. V době, kdy byl namalován (1907), však kategorie kubismu ještě neexistovala a vnímat jej v jakékoliv jiné kategorii mohlo vést pouze k negativním odsudkům – dílo prostě nedávalo smysl. Z historie umění víme, že díla, která porušovala ustanovené normy a předznamenala nové umělecké směry, byla zpočátku přijímána velmi negativně. Vzpomeňme například van Gogha, který za celý svůj život prodal jediný obraz, nebo skandály vyvolané prvními výstavami impresionistů. Jakmile se však kategorie impresionismu etablovala, lidé začali oceňovat krásu impresionistických maleb – a ty samé obrazy, které byly v sedmdesátých letech devatenáctého století zostouzeny, visely již na přelomu století v prestižních galeriích v Evropě i v Americe.

Picassův slavný obraz však není jen dalším příkladem díla, které bylo zpočátku odmítáno a až později jsme začali jeho krásu vnímat. Tento případ je jiný. Na rozdíl od šťastného konce, který čekal impresionistické malíře, bychom na zmíněném Picassově obraze – i po té co již bylo toto dílo vnímáno a hodnoceno v kategorii, do které patří – marně hledali pozitivní estetické kvality. Když se totiž etablovala kategorie kubismu a *Avignonské slečny* začaly dávat smysl, nevyjevila se jejich krása, ale závažné estetické nedostatky. Ti samí kritici, kteří se o tomto obraze vyjadřují v superlativech, popisují také jeho závažnou estetickou nedostatečnost.

„Samo o sobě nesnese dílo *Avignonské slečny* přísnější pohled: kresba je zbrklá, barvy jsou nepříjemné a kompozice je naprosto zmatená. Postavy se vyznačují přehnanou gestikulací a je zde patrná až přílišná snaha o dosažení efektu.“¹²

„Není tedy nijak těžké pochopit, proč tento obraz tak zklamal Picassovy přátele. Z mnoha hledisek jde o neuspokojivou malbu [...] I letmý pohled stačí na to, abychom viděli, že Picasso během tvorby několikrát změnil svou koncepci.“¹³

Ve stejném duchu se vyjádřil i Peter Plagens, který si navíc neodpustil poznámku, že se jedná o „nemilosrdnou směsici stylů“ [*merciless mishmash of styles*] a že „pouze dvě z pěti hlav jsou namalovány ve stejném stylu jako těla, k nimž patří“.¹⁴ V této souvislosti se domnívám, že již není třeba dalších citací negativních soudů, estetické vlastnosti tohoto díla zde může čtenář nejlépe posoudit sám.

11 Walton, K., *Categories of Art. Philosophical Review*, 79, 1970, No. 3, s. 334–367.

12 Elgar, F. – Maillard, R., *Picasso, c.d.*, s. 56–57.

13 Golding, J., *Cubism, c.d.*, s. 48.

14 Plagens, P., *Which is the Most Influential Work of Art of Last 100 Years?*, c.d., s. 22.



Pablo Picasso, *Avignonské slečny* (1906–1907)
The Museum of Modern Art, New York

Zásadní otázka tudíž zní: Jak lze sloučit *tato* rozporná hodnocení? Jak mohou ti samí autoři, kteří píší o Picassově prvním kubistickém obraze v superlativech, zároveň formulovat tak devastující kritiku jeho estetických vlastností? Že by si tito odborníci protiřečili?

Namísto unáhlených závěrů bychom se měli zamyslet nad tím, zda se obdiv citovaných kritiků vztahuje ke stejným aspektům Picassova díla jako jejich nelichotivé odsudky. Když obraz *Avignonské slečny* chválí, vyzdvihují jeho originalitu, jeho význam pro vývoj modernismu, to, že představuje zásadní zvrát, začátek nové fáze v dějinách umění. Když ho kritizují, vyjadřují se k jeho kompozici, k neladícím barvám, k jeho stylistické nesourodosti, zkrátka k estetickým vlastnostem díla samého. Oba druhy soudů se vztahují k hodnotě Picassova díla (coby umění), každý z nich však k hodnotě jiné. Jedná se o na jedné straně o hodnotu uměleckou, na straně druhé pak o hodnotu estetickou.

To, zda je dílo originální, zda je vlivné, zda porušuje stávající zobrazivé normy, zda předznamenává počátek nové historické éry, jsou relevantní a důležité faktory, hodnotíme-li ho z hlediska umění. Nejsou to však vlastnosti, jež by byly relevantní pro posouzení jeho estetické hodnoty. Z estetického hlediska může být originalita díla pozitivní, může však být právě tak negativní. Umělecká a estetická hodnota jsou konceptuálně rozdílné: při jejich určení hrají různé faktory rozdílné role a pro určování jejich míry jsou relevantní odlišné parametry. To, zda je kompozice vyvážená, zda jsou barvy sladěné, zda obraz vyjadřuje napětí atp., jsou aspekty relevantní pro posouzení estetické hodnoty díla. Do jaké míry je dílo originální, jak byly jeho inovace využity jinými umělci, zda předurčilo nové umělecké hnutí, je zase relevantní pro určování té druhé hodnoty. Protože jsem nenašel lepší termín, nazval jsem ji hodnotou uměleckou.¹⁵

To, co zdánlivě si odporující výše citované pasáže říkají, není jen bezroponé, ale též prosté. Neříkají totiž nic jiného, než že Picassův obraz *Avignonské slečny* měl velký význam pro vývoj moderního umění, přestože se vyznačuje závažnými estetickými nedostatky. Výstižně to shrnuli Elgar a Maillard, když napsali: „Tento slavný obraz byl důležitý spíše kvůli tomu, co v něm bylo předznamenáno, než kvůli tomu, čeho v něm bylo dosaženo.“¹⁶ Akceptujeme-li ovšem tuto tezi, pak se nelze vyhnout závěru, že předpoklad esteticismu, podle kterého je při posuzování uměleckého díla jediným relevantním měřítkem estetická hodnota, je neudržitelný. V opačném případě by totiž tvrzení, že obraz je výjimečně hodnotný (coby umění), přestože má závažné estetické nedostatky, muselo být kontradikcí, což evidentně není.

Picassovy *Avignonské slečny* jsou možná nejkřiklavějším příkladem slavného díla, které je esteticky defektní, v žádném případě však nejsou příkladem jediným. Obdobným případem je i Manetova *Snídaně v trávě*. Obraz, který v roce 1863 vyvolal skandál v Salonu odmítnutých, je dnes považován za první modernistickou malbu, a jako takový je reprodukován ve všech knihách věnovaných moderním umění. James Ackerman však upozorňuje na to, že „jeho [Manetova] pole a les jsou na mnoha místech namalovány fádne a nerozhodně a jeho postavy nevypadají, že by někdy opustily ateliér nebo v něm pobývaly ve stejnou dobu.“¹⁷ Posléze Ackerman dochází ohledně *Snídaně v trávě* k explicitnímu závěru, že „exaltovaný obsah obrazu není adekvátně podpořen jeho formou“.¹⁸

15 Vzhledem k tomu, že tento termín byl už použit různými autory v mnoha různých významech (z nichž žádný se nekryje s významem, ve kterém jej používám), není tato volba ideální.

16 Elgar, F. – Maillard, R., *Picasso*, c.d., s. 58.

17 Ackerman, J., *On Judging Art without Absolutes*. *Critical Inquiry*, 5, 1979, No. 3, s. 456.

18 Tamtéž, s. 461. Je ovšem třeba konstatovat, že estetické nedostatky zmíněného Manetova díla nejsou tak závažné, jako nedokonalosti, které nacházíme u Picassova obrazu *Avignonských slečen*.



Édouard Manet, *Snídaně v trávě* (1862)
Louvre, Paris

Bylo by možné uvést i další příklady slavných děl, která vykazují estetické nedostatky. Obecně lze říci, že vždy právě první díla nových stylů či hnutí jsou z estetického hlediska problematičtější než díla pozdější, která již využívají akumulované zkušenosti předchozích úspěchů i neúspěchů. Přesto jsou to právě tato první díla, která vidáme v knihách zabývajících se historií umění. Jejich estetické nedostatky jsou totiž více než kompenzovány vysokou uměleckou hodnotou.

V čem tato umělecká hodnota spočívá? Navrhuji následující neformální definici:

Umělecká hodnota uměleckého díla odráží 1) význam inovace, kterou dílo exemplifikuje, pro svět umění a 2) jeho potenciál pro další esteticko-umělecké využití.

Z první části definice můžeme vyvodit, že uměleckou hodnotu nelze posoudit jen na základě vizuálního zkoumání díla samého, protože ani to nejdůkladnější ohledání díla neodhalí, zda přináší něco nového. Máme-li posoudit jeho novost, je třeba dané dílo porovnat s relevantní třídou prací předchozích. K posouzení umělecké hodnoty tudíž nestačí vytríbený vkus a vnímavé oko, jak tvrdí formalisté, musíme něco vědět i o historii umění. Z druhé části definice pak následně vyplývá, že její posouzení vyžaduje také

časový odstup. Abychom totiž mohli ocenit význam dané inovace, musíme vědět, jak byl její potenciál dále využit a k čemu toto využití ve světě umění vedlo. Uměleckou hodnotu je proto třeba považovat za veličinu dynamickou a stanovení její míry za revidovatelné.

Rozlišení mezi uměleckou a estetickou hodnotou může být podpořeno i intuitivní odpovědí na otázku: O co se vlastně umělec snaží? Jde mu – zjednodušeně řečeno – v podstatě o dvě věci: 1) udělat něco nového a 2) udělat to dobře. O tom, do jaké míry se mu to povede, pak vypovídá umělecká a estetická hodnota jeho díla.

Pokud přijmeme závěr, že kromě estetické hodnoty existuje ještě další hodnota, hodnota umělecká, vyvstane otázka, zda právě tyto dvě hodnoty jsou ty jediné, které umělecké dílo charakterizují. Odpověď zní, že tomu tak určitě není. Umělecká díla mohou mít i další hodnoty – například náboženskou, morální, ideologickou nebo sentimentální. Souhlasím s Malcolmem Buddem, který říká, že umělecké dílo „může mít tolik hodnot, kolik je hledisek, ze kterých může být hodnoceno“.¹⁹ Tyto další hodnoty, které bych označil za kontingentní, příležitostné či sekundární, se však od umělecké či estetické hodnoty zásadně liší v tom, že nemají nic společného s podstatou umění. Zatímco estetická a umělecká hodnota umění jsou nutné podmínky uměleckosti, o ostatních hodnotách to neplatí. Zatímco některá díla se mohou vyznačovat některými z výše uvedených sekundárních hodnot, jiná díla je mít vůbec nemusí.

2. Proč nejsou padělky hodnotné: Obrana selského rozumu proti filosofům umění

Ačkoli je padělání umění téměř tak staré jako umění samo, teoretický problém, který existence padělků přivedla na svět, je poměrně nedávný. Lze jej formulovat takto: Může existovat estetický rozdíl mezi originální malbou a jejím padělkem, pokud je nejsme schopni vizuálně rozlišit? A pokud ano, pak v čem tento rozdíl spočívá?

Zaměříme-li se následně na problém, proč tato polarizující otázka nabyla na aktuálnosti až v druhé polovině dvacátého století, zjistíme, že rozhodující důvod v tomto procesu sehrál postupně narůstající dominantní vliv estetického formalismu, který kulminoval publikací autoritativní knihy Monroe C. Beardsleyho *Estetika: Problémy umělecké kritiky*, v níž autor mj. píše, že „dva objekty, které se od sebe neliší v žádných vnímatelných vlastnostech,

19 Budd, M., Artistic Value. Citováno dle: Lamarque, P. – Hagum Olsen, S. (eds.), *Aesthetics and the Philosophy of Art*. Oxford, Blackwell 2010, s. 262.

nemohou mít rozdílnou estetickou hodnotu²⁰ Beardsley nenabízí žádný argument na podporu této teze, neboť ji považuje za samozřejmou. Tak to nejspíš viděli i ostatní estetiци až do doby, kdy v roce 1968 vyšla kniha Nelsona Goodmana *Jazyky umění*, jejíž třetí kapitola, nazvaná „Umění a autentičnost“, je čelným útokem na Beardsleyho postulát. Tento útok vyvolal velmi živou debatu na stránkách filosofických periodik, kterou jsem komentoval v publikacích zmíněných v úvodu. Kritizoval jsem v nich teorie uměleckého falza M. C. Beardsleyho, Cliva Bella,²¹ Arthura Köstlera,²² Nelsona Goodmana,²³ Marka Sagoffa,²⁴ Denise Duttona²⁵ a Eddyho Zemacha,²⁶ ukazoval jsem slabiny v jejich argumentaci. Nebudu zde znovu opakovat své argumenty, namísto toho se zaměřím na to, co mají všechny jejich teorie společného, jmenovitě na to, jakou roli sehrál předpoklad esteticismu v jejich „řešeních“ problému uměleckého falza. Je to totiž právě nekritické přijetí předpokladu, že hodnota uměleckého díla spočívá výlučně v jeho hodnotě estetické, které zmíněné estetiky dovedlo k poněkud podivným závěrům.

Začnu tím, na čem bychom se mohli všichni (s výjimkou několika filosofů umění) shodnout. Mám na mysli následující dvě teze zdravého selského rozumu:

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

Všimněme si, že se tyto teze nevyklučují. Když se Aline B. Saarinenová (kteřou Goodman i Sagoff citují) ptá, zda je kvalitní kopie „stejně hodnotná jako dílo, jež je jednoznačně pravé“,²⁷ lze (podle první teze) odpovědět, že není, přičemž z této odpovědi nevyplývá, že by hodnotový rozdíl musel být nutně rozdílem estetickým. Padělky (kopie, reprodukce) mohou být méně hodnotné z jiných než estetických důvodů. K úplnosti odpovědi je třeba tyto důvody specifikovat a vysvětlit, proč jsou pro hodnocení umění zásadní. Tím je otáz-

20 Beardsley, M. C., *Aesthetics: Problems in the Theory of Criticism*. New York, Harcourt, Brace & World 1959, s. 503.

21 Bell, C., *Art*. London, Catto and Windus 1949.

22 Köstler, A., *The Act of Creation*. London, Picador 1975.

23 Goodman, N., *Languages of Art*. Indianapolis, Hackett 1968.

24 Sagoff, M., The Aesthetic Status of Forgeries. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 33, 1976, No. 2, s. 169–180.

25 Dutton, D., Artistic Crimes: The Problem of Forgeries in the Arts. *The British Journal of Aesthetics*, 19, 1979, No. 3, s.302–314.

26 Zemach, E., No Identification without Evaluation. *The British Journal of Aesthetics*, 26, 1986, No. 3, s. 239–251.

27 Saarinen, A., *New York Times Book Review*, 30. 7. 1961, s. 14.

ka zodpovězena a filosofický problém uměleckého falza, pokud zde nějaký byl, je vyřešen. Je-li však tento problém formulován se zabudovaným předpokladem, že hodnota uměleckého díla spočívá výhradně v hodnotě estetické, stává se z něj filosofická past. A právě o to se postaral Nelson Goodman, který sice ocitoval otázku Aline Saarinenové jako motto zmíněné kapitoly o falzech ve své knize *Jazyky umění*, ale na téže stránce ji (nejspíše bezděky) přeformuloval na otázku, zda může existovat *estetický rozdíl* mezi padělkem a originálním dílem, pokud nejsme schopni je od sebe rozeznat.²⁸

Přijetí *této* otázky přivedlo na svět filosofický problém (z mého pohledu spíše pseudoprobém), jehož „řešení“ pak nutně musela padnout za oběť jedna ze dvou tezí zdravého rozumu. Nyní jsou totiž tyto teze postaveny proti sobě, čímž vzniká (falešné) dilema: Buď, anebo! Buďto originály *nejsou* hodnotnější než jejich věrné kopie, nebo se i ty nejvěrnější z nich od originálů esteticky liší. Filozofové, kteří tuto Goodmanem přeformulovanou otázku přijali, pak neviděli jinou možnost než jednu z obou tezí zdravého rozumu zdiskreditovat. Buď popřeli tu první a tvrdili, že věrná kopie je stejně hodnota jako originál (Beardsley, Köstler, Zemach), nebo popřeli tu druhou a snažili se dokázat, že existuje estetický rozdíl i mezi vizuálně nerozlišitelnými obrazy (Bell, Goodman, Sagoff, Dutton).

Potíž vězí v tom, že obě teze zdravého rozumu jsou pro svět umění zcela zásadní. Na té první je založena muzeologie, sběratelství i obchod s uměním. Co se druhé teze týče, naše znalosti historie umění jsou daleko více založeny na znalosti reprodukcí než na zkoumání originálů, z nichž mnohé se nacházejí v soukromých sbírkách. Člověk si klade otázku, zda si filozofové, kteří se předháněli v tom, aby ukázali, jak zásadní jsou estetické rozdíly mezi originály a jejich kopiemi, uvědomili, že se jejich tvrzení *a fortiori* vztahují i na vysoce kvalitní fotografické reprodukce. Kdyby totiž měli pravdu, standardní praxe vyučování dějin umění by nedávala smysl. Navíc z odmítnutí druhé teze vyplývá, že je třeba vysvětlit, jak mohou mít vizuálně nerozlišitelné obrazy odlišné estetické vlastnosti, což je nezáviděníhodný úkol.

Mám za to, že právě nekritické přijetí předpokladu esteticismu zapříčinilo, že mohli i významní filozofové dospět ke zcela neintuitivním, ne-li přímo absurdním závěrům. Můžeme se tak například dočíst, že „ať jsou rozdíly mezi originálem a falzem sebemenší, vycítíme je ihned“ (Clive Bell), že i nespátřený (mikroskopický) rozdíl může mít zásadní estetický dopad (Nelson Goodman), že originály a jejich falza nejsou namalovány ve stejném stylu (Mark Sagoff), anebo na druhé straně, že upřednostňování originálů je projevem snobismu (Arthur Köstler), nebo fetišismu (Eddy Zamach), nebo že originalita je při posuzování uměleckých děl irelevantní (Monroe C. Beardsley).

28 Goodman, N., *Languages of Art*, c.d. s. 99.

Naproti tomu konceptuální rozlišení mezi estetickou a uměleckou hodnotou nabízí velmi jednoduché řešení pojednávaného problému. Je vskutku rozumné upřednostňovat originály před padělky či kopiemi, i když má Beardsley pravdu v tom, že pokud je kopie od originálu vizuálně nerozlišitelná, má stejnou estetickou hodnotu. Rozdíl však spočívá v jejich hodnotě umělecké. Padělatel sice může re-produkovat estetickou hodnotu originálu, nemůže však (již z definice) re-produkovat jeho hodnotu uměleckou.

Shrnuto a podtrženo: zatímco studie Picassova slavného obrazu *Avignonské slečny* upozornila na fakt, že předpoklad esteticismu musí být mylný, analýza disputace týkající se uměleckého falza navíc ukázala, jak může být i škodlivý.

3. Umění a peníze

Jak jsem již předeslal, zatímco jsem se až dosud snažil ukázat pouze to, že umělecká hodnota je neméně důležitá než hodnota estetická, zde chci jít ještě o krok dále a ukázat, že v převážné většině případů je umělecká hodnota důležitější, mnohdy dokonce nepoměrně důležitější než hodnota estetická. Z tohoto předpokladu vyplývá závěr, že když hodnotíme významná umělecká díla ze zorného úhlu umění, má na jejich celkové hodnotě estetická hodnota menší podíl než hodnota umělecká.

Peníze pochopitelně nemají nic společného s podstatou umění. Jak jsem již poznával, neexistuje žádné nutné či konceptuální spojení mezi peněžní hodnotou a hodnotou estetickou nebo uměleckou. V tomto ohledu je peněžní hodnota stejná jako ostatní sekundární hodnoty, v jednom důležitém aspektu se však od nich liší. Žádná jiná sekundární hodnota se totiž nevztahuje ke všem uměleckým dílům bez rozdílu.²⁹ Každé umělecké dílo však může být oceněno, i kdyby k tomu došlo pouze za účelem pojištění, a může být alespoň v principu zakoupeno či prodáno za tu či onu cenu. To nám umožňuje položit si otázky týkající se vztahu peněžní hodnoty uměleckého díla coby zboží, tedy coby předmětu komerčního zájmu, a jeho hodnoty jakožto uměleckého díla.

Mám za to, že Mark Sagoff byl první, kdo si otázku tohoto typu položil. „Chtěl bych zjistit,“ píše v úvodu svého eseje, „zda by zkoumání ekonomické hodnoty mohlo přispět k porozumění pojmu estetická hodnota.“³⁰ Sagoff se pozastavuje nad astronomickými cenami, které jsou lidé ochotni zaplatit za prvotřídní umělecká díla, a ptá se, co je k tomu vede. Jeho esej by mohl za-

29 Nelze například říci, že každé umělecké dílo má nějakou morální, ideologickou či propagační hodnotu.

30 Sagoff, M., *The Aesthetic Status of Forgeries*, c.d., s. 318.

jímat i investory, neboť v něm komentuje takzvané „železné pravidlo rostoucích cen“, podle kterého „ceny uměleckých děl vždy rostou a nikdy neklesají“.³¹ Dochází při tom k závěru, že ochota platit tak závratné částky za známá umělecká díla je vyjádřením úcty k našemu kulturnímu dědictví, k historii umění či k historii vůbec. Vzhledem k tomu, že také přijímá předpoklad esteticismu, se Sagoff neptá, proč jsou některá díla o tolik dražší než jiná, neboť má za to, že odpověď již zná: rozdíl v peněžní hodnotě odráží rozdíl v hodnotě estetické. Zda je tomu skutečně tak, bude nyní předmětem našeho zkoumání.

Přes všechny manipulace probíhající na trhu s uměním (které se týkají hlavně umění současného) platí, že velmi dobrá umělecká díla jsou velmi drahá, zatímco díla ne tak dobrá jsou mnohem levnější. Mám za to, že peněžní hodnota uměleckého díla není špatným ukazatelem jeho celkové hodnoty coby umění a odvážil bych se i říci, že čím je dílo lepší, tím bude dražší. Vzhledem k tomu, že celková hodnota uměleckého díla sestává, jak jsem se pokusil ukázat, z hodnoty estetické a hodnoty umělecké, vyvstává otázka, jakým dílem přispívá každá z nich k jeho celkové hodnotě nahlížené z hlediska umění.

Vezměme jako příklad dvě třídy obrazů. V první z nich by se ocitla díla oceněná v rozpětí od deseti tisíc do sta tisíc dolarů, v druhé by se nacházely obrazy v cenovém rozpětí od deseti milionů do sta milionů dolarů. Obrazy z druhé cenové třídy tak budou zhruba tisíckrát dražší než díla z oné první. (Čtenář by si měl vybrat dva obrazy – každý z jedné cenové třídy –, které zná, aby mohl kvalifikovaně posoudit, zda jsou má následující tvrzení přijatelná.) Tvrdím, že zatímco by bylo dosti podivné, ne-li přímo absurdní prohlašovat, že díla z uvedené vyšší cenové kategorie jsou tisíckrát krásnější (tisíckrát harmoničtější, vyváženější, esteticky vytríbenější atp.) než díla z oné kategorie nižší, tvrdit, že jsou tisíckrát důležitější ve smyslu jejich role v dějinách umění, není ani absurdní, ani nerozumné. Vypadá to tedy, že ony obrovské rozdíly mezi peněžními hodnotami neodrážejí rozdíly v hodnotě estetické (které jsou podle mého názoru velmi malé), ale rozdíly v hodnotě umělecké (které mohou být enormní).³²

Vezměme si opět konkrétní příklad. Výše jsem již citoval esej, ve kterém se James Ackerman kriticky vyjadřuje k estetickým vlastnostem Manetovy *Snídaně v trávě*. Nyní bych rád připomněl ještě další pasáž tohoto eseje, konkrétně tu, ve které Ackerman toto Manetovo dílo srovnává s jiným obrazem z téhož období. Srovnání se týká obrazu viktoriánského malíře Forda Madoxe

31 Tamtéž, 320.

32 Pro můj argument není podstatné, zda budou ceny obrazů určeny výsledky dražeb, či budou nějak odvozeny z jejich pojistné ceny, nebo budou stanoveny nějakým jiným způsobem.

Browna, jenž je variací na podobné téma a nese název *Anglické podzimní odpoledne*.



Ford Madox Brown, *Anglické podzimní odpoledne* (1852–1853)
City Museum and Art Gallery, Birmingham

Poté co Ackerman ve svém srovnání Manetova a Brownova díla explicitně poukazuje na některé estetické plusy a mínusy obou obrazů, dospívá k následujícímu shrnujícímu závěru: „Tyto dva obrazy bychom mohli porovnat zevrubněji, to důležité jsem však již řekl –co se hodnocení týče, srovnání vede k nerozhodnému výsledku.“ Rád bych zde zdůraznil, že autor zde má jednoznačně na mysli hodnocení estetické. Současně s tím upozorňuje Ackerman i na to, že „Manetův obraz najdeme ve všech učebnicích, zatímco obraz Forda Madoxeho Browna je relativně obskurní a málokdo jej chválí, třebaže diváci tehdejší doby tyto obrazy hodnotili opačně“.³³ Ackerman, který také věří tomu, že hodnota uměleckých děl spočívá výhradně v jejich hodnotě estetické, je přesvědčen, že zmíněný rozdíl v hodnocení pramení jen z předpojatosti.³⁴

Ať již je tomu jakkoli, dá se předpokládat, že pokud by se tyto dva obrazy dnes dražily v aukci, cena onoho Manetova by se nejspíš přehoupla přes sto milionu dolarů, zatímco Brownův obraz by pravděpodobně skončil pod hranicí sto tisíc dolarů. Důvod, který by k tomu vedl, by byl ten, který Ackerman

33 Ackerman, J., *On Judging Art without Absolutes*, c.d., s. 459.

34 Ackerman je přesvědčen, že oba obrazy jsou stejně hodnotné, a proto jsou „důvody jeden chválit a druhý hanět zavádějící, neboť se nevztahují k dílům samým, ale k externím faktorům“. Tamtéž.

zmínil ve svém eseji: zatímco první obraz je považován za mistrovské dílo, ten druhý je v podstatě neznámý. Ackerman sice nerozlišuje mezi uměleckou a estetickou hodnotou, jeho závěr nicméně souzní s mou tezí: „... *Snídaně v trávě* je považována za mistrovské dílo, protože tento obraz porušil tradiční normy jak zobrazování postav, tak tradičního tématu tím, že zobrazil pastorální renesanční uskupení v moderním oděvu i ne-oděvu, a také proto, že měl spolu s dalšími Manetovými díly zásadní vliv na následující vývoj malířství.“³⁵

Abych předešel nedorozuměním, chci zdůraznit, že v žádném případě nepovažuji estetickou hodnotu jako takovou za nedůležitou. Bylo by to hloupé již vzhledem k tomu, že kdyby důležitá umělecká díla nebyla krásná, špatně by se vysvětlovalo, proč se o ně zajímáme.³⁶ Také se nedomnívám, že by se umělci neměli snažit o maximalizaci estetické hodnoty svých děl. Proč tedy píšu, že je estetická hodnota relativně nedůležitá? Vycházím z předpokladu, že když posuzujeme významná umělecká díla, řekněme ta, která se nacházejí v prestižních muzeích a galeriích, rozdíly v jejich estetické hodnotě jsou zpravidla malé až zanedbatelné, zatímco rozdíly v jejich umělecké hodnotě mohou být obrovské. To samozřejmě neznamená, že některá díla nejsou esteticky dokonalejší než jiná, nicméně víceméně všechna díla v galerijní a muzejní kategorii jsou zpravidla dobře sladěná, vyvážená, sjednocená, jejich konstitutivní prvky se kompozičně nacházejí tam, kde mají být, a jsou dobře zharmonizovány – u těchto uměleckých děl zkrátka většinou nenacházíme žádné závažné estetické nedostatky.³⁷ Krom toho, jak jsem již zmínil, díla umělců, kteří porušili tradiční normy a významným způsobem se podíleli na zavedení nových uměleckých stylů, směrů a hnutí, jsou oceňována daleko více než pozdější díla těch, kteří pouze kráčeli v jejich šlépějích po cestě, kterou jim předchůdci vydláždili, a to přesto, že ona pozdější díla jsou téměř vždy esteticky dokonalejší.³⁸

Nedivil bych se, kdyby tvrzení ohledně malých či zanedbatelných rozdílů v estetické hodnotě uměleckých děl, která se nacházejí renomovaných galeriích, narazilo na určitý odpor. Důvodem by mohlo být přesvědčení, že máme za to, že estetické rozdíly implikují rozdíly v estetické hodnotě. Může nám připadat divné, že díla, která se od sebe tak markantně liší, by měla mít stej-

35 Tamtéž.

36 Čtenář, který nemá rád pojem krásy (možná proto, že jej nepovažuje za vhodný pro významná díla modernismu), si jej může nahradit termínem „vysoká estetická hodnota“.

37 Toto neplatí pouze pro díla v těch nejprestižnějších galeriích. Moje volba této kategorie je do značné míry arbitrární a je motivována snahou vyhnout se nekompetentnímu umění a zaměřit se jen na díla, která přispěla k vytváření naší kultury.

38 Sám Ackerman poukazuje na to, že Manetovy pozdější obrazy jsou esteticky vyváženější a bohatší než jeho slavná *Snídaně v trávě*.

nou či téměř stejnou estetickou hodnotu, zvláště když rozdíl, které mezi nimi existují, jsou zcela zjevně rozdíl v estetických vlastnostech, tedy rozdíl estetické. Problém spočívá podle mého názoru v tom, že předpoklad určující, že z estetického rozdílu vyplývá rozdíl v estetické hodnotě, je mylný. Chyba při tom spočívá v záměně či spíše ve smíšení dvou rozdílných estetických kategorií, které by měly zůstat odděleny. Mám na mysli kategorie „estetická hodnota“ a „estetický charakter“. Dvě umělecká díla mohou mít velmi odlišný estetický charakter, a přesto mít stejnou estetickou hodnotu.³⁹

Podívejme se nyní na následující dvě díla:



Alexej von Jawlensky,
Portrét Alexandra Sacharova (1909)
Lenbachhaus, München



Georges Braque, *Zátiší s klarinetem* (1927)
Phillips Collection, Washington

Čtenář snad bude souhlasit s tím, že oba obrazy jsou neobvykle zdařilé. Nelze dle mého názoru říci, že by jeden z nich byl esteticky hodnotnější než druhý. K tomuto závěru ovšem nedospívám proto, že patří do jiných žánrů (jeden je portrét, druhý zátiší) nebo že nejsou namalovány ve stejném stylu (jeden je expresionistický, druhý kubistický), ale proto, že nenajdeme žádné estetické nedostatky ani na jednom z nich. I přesto však mají oba obrazy naprosto odlišný estetický charakter. Úplně vše je na nich jiné; tak jako je každý z těchto obrazů jedinečný, tak jsou též jedinečné i jejich estetické vlastnosti.⁴⁰

39 Na toto rozlišení mě upozornil Nelson Goodman v reakci na mou kritiku jeho teorie uměleckého falza. Viz Goodman, N., *The Artistic and Aesthetic Status of Forgeries*. *Leonardo*, 15, 1982, No. 4, s. 335.

40 Mimochodem, každé dva obrazy, které mají stejnou estetickou hodnotu, musí mít různý estetický charakter. Jinak by jeden musel být duplikát toho druhého.

Pokud jde o závěry Marka Sagoffa, nejsem si zcela jistý, zda jeho železné pravidlo rostoucích cen opravdu vždy platí, má nicméně pravdu v tom, že cena mnoha uměleckých děl se již vícekrát znásobila vzhledem k ceně, za kterou byla původně prodána. Sagoff si ovšem neuvědomil, že rostoucí ceny uměleckých děl představují pro jeho teorii, podle níž cena reflektuje hodnotu estetickou, docela zásadní problém. Vzhledem k tomu, že se estetické vlastnosti uměleckých děl zařazených do správné kategorie v průběhu času nemění, nemění se ani jejich estetická hodnota. Proč by se tedy měla vůbec měnit jejich ekonomická hodnota, o dramatickém růstu ani nemluví? Je dosti obtížné představit si přesvědčivý argument, který by spojil plynutí času se stoupající estetickou hodnotou uměleckých děl v korelaci s růstem jejich cen.

Vzhledem k umělecké hodnotě má však růst cen svou logiku. Není totiž nic podivného na tom, že se některá díla stávají hodnotnějšími z hlediska uměleckého. Některá umělecká díla nabývají na důležitosti až díky následnému vývoji, k němuž dochází v uměleckém světě. Umělecká hodnota většiny známých děl bude tedy v průběhu času růst, neboť jimi budou ovlivněny další a další generace umělců. Sagoff si zaslouží uznání, neboť si povšiml toho, že nám ekonomická hodnota může povědět něco zajímavého o celkové hodnotě uměleckých děl. V názvu jeho eseje „O estetické a ekonomické hodnotě umění“⁴¹ by však slovo „estetické“ mělo být nahrazeno slovem „umělecké“.

Na závěr bych rád uvedl ještě jednu poznámku týkající se díla, které jsem komentoval na začátku této studie, neboť jde nejspíš i o nejlepší ilustraci teze, kterou zde obhajuji. K tomu, co již bylo o *Avignonských slečnách* řečeno výše, bych ještě dodal, že se ve skutečnosti estetickými nedostatky tohoto prvního kubistického díla většinou příliš nezaobíráme; s výjimkou případů, kdy jsme k nim nějakým způsobem nasměrováni. Možná o nich čtenář tohoto článku ani nevěděl, než se zde o nich dočetl. A tak tomu má možná i být, neboť z dnešního hlediska jsou estetické nedostatky tohoto díla zcela nepodstatné. To, co na *Avignonských slečnách* oceňujeme, je Picassova vize nového stylu exemplifikovaná právě tímto obrazem – a také to, co znamenala pro moderní umění. A co se estetických nedostatků týče? Jsou nám, lidově řečeno, ukradené.

41 Sagoff, M., On the Aesthetic and Economic Value of Art, c.d.

SUMMARY

On the Relative Insignificance of Aesthetic Value in the Evaluation of Visual Art

In contrast to the generally accepted view that the value of a work of art lies entirely or primarily in its aesthetic value, I put forward the rather provocative assertion that the importance of aesthetic value has been overestimated and that it does not play the role that has been attributed to it up to this time. It should, however, be noted that my argument has nothing to do with programmatic attempts by advocates of so-called conceptual art to eliminate aesthetic value as a consideration, or with the effort to devalue it that has been made by followers of other postmodern tendencies. Rather, I am following up here on several of my previous articles in which I explained the need to recognize, in addition to the aesthetic value, the existence of another value – artistic value – that is no less important than aesthetic value. In this article, I want to take this argument a step further and show that artistic value is so fundamental in its importance that, in the valuation of works of art, it is the aesthetic value that plays second fiddle. I will put forward arguments that show that the huge differences in the prices of various works of art cannot be explained by the corresponding differences in their aesthetic value, but instead to the corresponding differences in their artistic value.

Keywords: aesthetic value, artistic value, monetary value of artworks

ZUSAMMENFASSUNG

Über die relative Unwichtigkeit des ästhetischen Werts bei der Beurteilung bildender Kunst

Der allgemein anerkannten Meinung, der gemäß der Wert eines Kunstwerks ausschließlich bzw. überwiegend in dessen ästhetischem Wert besteht, stelle ich die ein wenig provokante Behauptung entgegen, dass die Bedeutung des ästhetischen Werts überbewertet ist, und dass diese bei der Beurteilung von Kunstwerken bei Weitem nicht die Rolle spielt, die ihr bisher zugeschrieben wurde. Meine Behauptung hat jedoch weder etwas mit den gezielten Versuchen der Eliminierung des ästhetischen Werts von Seiten der Vertreter der sog. Konzeptkunst zu tun, noch mit den Bemühungen um eine Minderung des ästhetischen Werts seitens der Vertreter anderer postmoderner Denkrichtungen. Ich knüpfe an dieser Stelle an vorherige Publikationen an, in denen ich die Notwendigkeit erläutere, neben dem ästhetischen Wert auch die Existenz eines weiteren Werts anzuerkennen – des künstlerischen Werts –, der nicht weniger wichtig ist als der ästhetische Wert. Dieses Argument möchte ich weiterführen und zeigen, dass der künstlerische Wert von grundlegender Bedeutung ist, und dass der ästhetische Wert bei der Beurteilung von Kunstwerken lediglich die zweite Geige spielt. Hierzu lege ich Argumente vor, die zeigen, dass die immensen Preisunterschiede von Kunstwerken nicht mit entsprechenden Unterschieden im ästhetischen Wert erklärt werden können, wohl aber mit Unterschieden im künstlerischen Wert korrespondieren.

Schlüsselwörter: ästhetischer Wert, künstlerischer Wert, finanzieller Wert von Kunstwerken