

ČÁST II. *Hodnocení
uměleckého
díla*

1.

Úvod

V první části tohoto pojednání jsem zvažil různé přístupy k otázce uměleckého falza a vysvětlil, proč nejsou adekvátní. Navrhovaná řešení Beardsleyho, Köstlera, Bella, Goodmana, Sagoffa a Duttona jsou založena na různých pojetích hodnocení uměleckého díla. Tato pojetí si v mnohém odporují, neboť vyjadřují, obzvláště v otázce estetického významu, rozdílné filosofické přístupy k umění samému. Jednu věc však mají společnou: vycházejí z předpokladu, že hodnota uměleckého díla spočívá v jeho hodnotě estetické. Když Beardsley píše, že hodnota díla tkví v míře jeho jednoty, komplexnosti a intenzity, analyzuje *hodnotu estetickou*. Jeho závěr, že věrná kopie musí mít stejnou estetickou hodnotu jako originál, vyplývá z předpokladu, že falzum má stejnou míru jednoty, komplexnosti a intenzity jako originál. Goodman, který naopak tvrdí, že mezi originálem a falzem musí být estetický rozdíl, tento rozdíl vidí v rozdílných fyzikálních vlastnostech daných objekty, a to i v případě, že nejsou vizuálně rozeznatelné. Tento závěr je také při-

mým důsledkem předpokladu, že pouze ty vlastnosti, jejichž výslednicí jsou vlastnosti estetické, jsou pro hodnocení uměleckého díla rozhodující. I Sagoffa, který shodně tvrdí, že originál a falzum musí mít jinou estetickou hodnotu vyplývající z odlišné historie jejich vzniku, k tomuto závěru vede předpoklad, že jediná relevantní hodnota pro posouzení uměleckého díla je jeho hodnota estetická. Totéž platí pro Duttona, který odvozuje estetický rozdíl mezi originálem a falzem z nestejné náročnosti provedení obou záměrů.¹

Nazvěme tento společný předpoklad, tj., že *hodnota uměleckého díla spočívá v jediné hodnotě – hodnotě estetické – estetickým monismem*. Je to nejrůznější doktrína nejen v historii klasičké estetiky, ale i moderní filosofie umění. Jakkýkoli přehled literatury o filosofii umění ukáže, že pokud se soudobí filosofové na něčem shodnou, je to názor, že umělecká hodnota díla spočívá v jeho hodnotě estetické.² Jde nicméně o předpoklad mylný.

¹ Vyšše zmínění filosofové by se mohli shodnout na tom, že v uměleckých dílech často nalezneme i další hodnoty. Díla často vyjadřují etické, náboženské či ideologické postoje, které mohou mít hodnoty etické, náboženské či ideologické. Tyto hodnoty však považují (dle mého názoru správně) za hodnoty doprovodné, které nepříspívají k hodnotě uměleckého díla jako takového, a jsou proto pro jeho hodnocení nepodstatné.

² Výjimky, které znám, jsou Carolyn Korsmeyer, "On Distinguishing 'Aesthetic' from 'Artistic'", *Journal of Aesthetic Education*, ročník 11, č. 4 (1977), s. 45–57; Peter Kivy, *The Corded Shell: Reflections on Musical Expression*, Princeton, Princeton University Press, 1980; Nicholas Walterstorf, *Art in Action: Toward a Christian Aesthetics*, Grand Rapids, 1980; Goeran Hermeren, *Aspects of Aesthetics*, Lund, Lund University Press, 1983; Bohdan Dziemiłok, "Aesthetic Experience and Evaluation", in J. Fisher (ed.), *Essays on Aesthetics*, Philadelphia, Temple University Press, 1983, a "Controversy about Aesthetic Nature of Art", *British Journal of Aesthetics*, ročník 28, č. 1 (1986).

To se pokusím prokázat a současně nastítni alternativní přístup, který zde budu nazývat *estetickým či hodnotovým dualismem*.

Na první pohled se estetický monismus jeví jako rozumná doktrína. Zdá se nablíže, že umělecká díla jsou ceněna právě pro své kvality estetické.³ Tvrzení, že dobrá umělecká díla mají vysokou hodnotu estetickou, zatímco díla špatná ji mají nízkou (či zápornou), se jeví jako samozřejmé. Tvrdit opak, tj., že vysoce ceněná díla nemusí být esteticky hodnotná, nebo že díla, která jsou esteticky kvalitní, nemusí být dobrým uměním, se naopak zdá být podivné, pokud jsme vůbec ochotni připustit, že nejde o protimluv. Pokusím se nicméně ukázat, že na těchto zdánlivě paradoxních tvrzeních není nic divného, a že teoretická koncepce, z které vycházejí, je nejen konzistentní, ale i přirozená. Uvidíme dále, že jsou též zcela v souladu s běžnou praxí umělecké kritiky i historie umění. Analýza této koncepce vede též k teorii umění, jež podle mého názoru vysvětluje naše základní intuitivní postřehy o podstatě umění a jeho hodnocení lépe než soudobé teorie založené na předpokladu estetického monismu.

Předpoklad, že hodnota uměleckého díla spočívá v jeho hodnotě estetické, byl dosud převážně brán jako základní axióm vymežující rozsah zkoumání podstaty umění a jeho hodnocení. Je v historii estetiky tak zakoreněný,

³ Tedy pokud je skutečně hodnotíme jako umění, jehož hodnota tkví v něm samotném, a ne jako nástroj etické, náboženské, politické či ideologické indoktrinace.

že postupně téměř získal status apriorního principu. Po-
diváme-li se však na něj blíže, jeho samozřejmost se zač-
ne pozvolna vytrácet. Je totiž prokazatelně nesprávný.

To, že se předpoklad estetického monismu stal téměř
axiomatickým základem moderní filosofie umění, je
nimené dosti zvláštní. Nemůže totiž předložit přiměřený
obraz historie umění, ani nebere v potaz praxi umě-
lecké kritiky. To, že estetický monismus byl téměř všeo-
becně přijat, je ještě podivnější vzhledem k tomu, že
historie umění poskytuje mnoho příkladů vysoce ceně-
ných děl, která mají vážné estetické nedostatky. I letmý
pohled na historii umění, zvláště pak moderního, uká-
zuje, že taková díla nejsou ani výjimečným, ani okrajov-
ým jevem.

2.

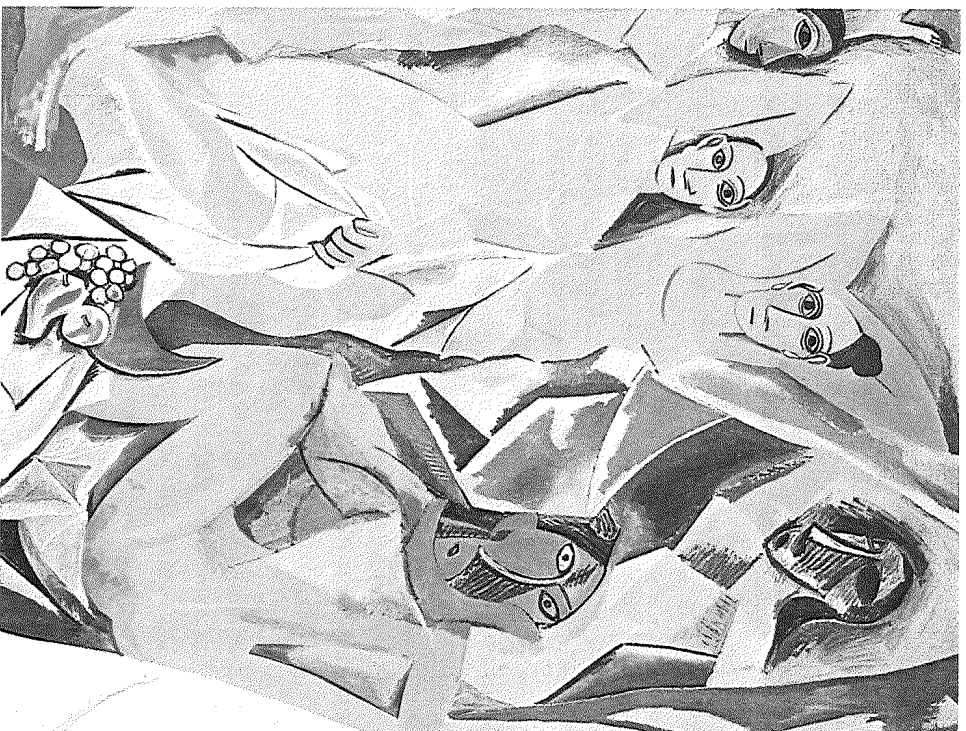
Avignonské slečny

Vezměme si za příklad Picassův slavný obraz *Les femi-
nelles d'Avignon*⁴. Stěží najdeme antologii umění dvacá-
tého století, v níž by nebyl reprodukován. O tomto plát-
nu bylo napsáno bezpočet disertací a studenti dějin
moderního umění tráví jeho analýzou celé hodiny. Sou-
dobá kritika se shoduje v tom, že *Avignonské slečny* jsou
jedním z nejdůležitějších děl v dějinách moderního ma-
lářství. John Golding například píše:

Avignonské slečny jsou dílem, které se stalo pilířem umě-
ní dvacátého století [...]. Je nepochybné, že tato malba
znamená nejen zásadní zvrát v Picassově malářské drá-
ze, ale též počátek nové éry historie umění.⁵

⁴ Tento příklad jsem již použil při různých příležitostech, např. „The Artistic and
Aesthetic Value of Art“, *British Journal of Aesthetics*, ročník 21, č. 2 (1982);
„The Artistic and the Aesthetic Status of Forgeries“, *Leonardo*, ročník 15, č. 2
(1982); *Kitsch and Art*, University Park, Pennsylvania State University Press,
1966; *Umění a křesť*, Praha, Torst, 2000.

⁵ John Golding, *Cubism*, London, Faber and Faber, 1959, s. 19, 47.



Pablo Picasso, *Avignonské slečny*, 1906–7, Museum of Modern Art, New York.

92

V podstatě totéž čteme i v knize Franka Elgara a Roberta Maillarda:

Avignonské slečny, tento velkolepý obraz, který již byl tolikrát popisován a interpretován, je zásadně důležitý v tom smyslu, že jde o konkrétní výslednici originální vize.⁶

To, že je tento obraz považován za jedno z nejdůležitějších děl dvacátého století, není třeba dále rozvádět. Proto nás možná překvapí, že ve své době nikoho nenadchl. Sám Picasso s ním nebyl spokojen a jeho přátelům se líbil ještě méně. Fernand Olivier píše, že „poté, co zhlédl *Avignonské slečny*, byl Braque naprosto zděšen“⁷, a John Golding vzpomíná, že „ti přátelé, kterým Picasso dovolil, aby si obraz prohlédli, cítili velké zklamání“⁸. Roland Penrose popisuje návštěvu Picassova ateliéru:

Reakci Picassových přátel lze charakterizovat jako zmatené, nicméně kategoričké zamítnutí. Nikdo nebyl schopen pochopit smysl tohoto nového odklonu. Mezi přátelstvími hosty, snažícími se pochopit, co se stalo [...], zasloužil Picasso Leo Steina a Matisse, kteří spolu diskutovali. Jediné vysvětlení, jež je mezi výbuchy smíchu napadlo, bylo, že se Picasso pokouší vytvořit čtvrtý rozměr. Ve skutečnosti se však Matisse rozlohl. Jeho oka-

⁶ Frank Elgar and Robert Maillard, *Picasso*, New York: Praeger, 1956, s. 56.

⁷ Fernand Olivier, *Picasso et ses amis*, Paris, 1973, s. 120.

⁸ *op. cit.*, s. 47.

93

mžitou reakcí bylo, že obraz představuje skandální pokus o zesměšnění moderny. Přisahal, že najde způsoby, jak Picasso „potopit“, aby tohoto nehorázného, po-dlého trlku litoval. Ani Braque nebyl o mnoho shovívavější.⁹

Picassovi přátelé nebyli schopni v této podivné odchylice od zaběhnutých norem nalézt nic hodnohného. „Nechápali naprosto nic: jejich jedinou reakcí byl šok, zděšení, lítost, odpor a nervózní, nevráživý smích“, píše Patrick O'Brian¹⁰, a Gertruda Steinová dodává, že ruský sběratel „Čukin, který tak obdivoval Picassovy obrazy [...], řekl téměř se slzami v očích: jaká to ztráta pro francouzské umění.“¹¹ Od Rolanda Penrose se také dovídáme, že ani kritikům se obraz nelbil:

Když se Apollinaire přišel podívat na *Demoiselles d'Alger*, vzal s sebou kritika Felixe Fénéona, který byl znám objektiváním mladých talentů. Jediné povzbuzení, které však mohl Picassovi nabídnout, byla rada, aby se nadále věnoval výhradně karikatuře.¹²

Odmítnutí *Avignonských slečen* bylo jednoznačné. Nikdo neměl pro Picassa povzbudivého slova, a Picasso tím byl údajně sám značně ztrcen.

⁹ Roland Penrose, *Picasso: His Life and Work*, New York, Schocken, 1962, s. 126

¹⁰ Patrick O'Brian, *Pablo Ruiz Picasso*, London, Collins, 1976, s. 151.

¹¹ Gertrude Stein, *Picasso*, New York, 1951, s. 18.

¹² *Op. cit.*, s. 126.

Vystává otázka, jak vysvětlit zásadní rozpor mezi dnešní kritikou, popisující *Avignonské slečny* v superlativech, a jejich tehdejšími kategoričkým zavržením. Změnil se od roku 1907 natolik vkus? Přehlédl Picassovi přátelé něco, co přehlédnout neměli? V těchto dohadech bude asi něco pravdy, samy o sobě však podstatu problému nevysvětlují. *Slečny z Avignonu* totiž nejsou jen dalším příkladem díla, které nebylo ve své době pochopeno a které jsme se naučili oceňovat až dnes. Picassův případ je jiný než známé příběhy malířů (např. van Gogh), krása jejichž děl byla současníky naprosto nedoceněna. V tomto případě totiž tihž kritikové, jejichž kladné hodnocení *Avignonských slečen* jsem výše citoval, v jistém zásadním smyslu dávají za pravdu též Picassovým přátelům.

Samo o sobě nesnese toto dílo přísnější pohled: kresba je zbrklá, barvy nejsou sladěné a kompozice je zcela zmatená. Postavy se vyznačují přehnanou gestikulací a je zde patrná přílišná snaha o efekt.¹³

Není těžké pochopit, proč tento obraz tak zklamal Picassovy přátele. Z mnoha hledisek je malba neuspokojivá [...]. Za prvé je zde zřejmá stylová nesourodost. I letný pohled stačí na to, abychom viděli, že Picasso během tvorby několikrát změnil svou koncepci.¹⁴

¹³ F. Elgar a R. Maillard, *op. cit.*, s. 56–57.

¹⁴ J. Golding, *op. cit.*, s. 48.

To jsou velmi tvrdá slova. Výtky kritiků, kteří patří mezi největší odborníky na Picassovu tvorbu, však rozhodně nelze považovat za nějakou předpojatost či výstřednost. Podobně hodnotí *Avignonské slézny* i Herbert Read, který ve své *Stručné historii moderního umění* píše:

Tento obraz je ve skutečnosti stylisticky nejednotný a Picasso sám jej nikdy nepovažoval za „hotový“.¹⁵

Otázka tudíž zní: jak lze sloučit *tato* tak rozporná hodnocení? Jak vysvětlit rozpor mezi chválou a obdivem autorů, kteří současně vynášejí nad tímtéž dílem zdrcující kritiku? Že by si protřečtili?

To by byl závěr unáhlený! Zamysleme se nejprve nad tím, zda se jejich chvála a obdiv týkají téže oblasti jako jejich kritika. Všimněme si, že když Picassovo dílo chválí, mluví o jeho originalitě, velkém významu, o tom, že představuje „zásadní obrat“, „začátek nové fáze v dějinách umění“. Mají tím na mysli, že toto dílo mělo rozhodující vliv na další vývoj moderního umění, že jde o radikálně nový způsob zobrazení, o nové řešení vizuálních problémů, o jiné pojetí perspektivy, atp. Dovolávají se zde významu Picassova díla v kontextu dějin moderního umění.

Když na druhé straně dílo kritizují, týká se jejich kritika kompozice, sladění barev, stylistické nesourodosti, tj. estetických vlastností díla. Zatímco první typ posou-

zení předpokládá znalost dalších konkrétních uměleckých děl v jejich uměleckohistorickém kontextu, druhý typ je založen na vizuálních vlastnostech díla samotného. Oba druhy soudů se týkají *hodnoty* Picassova díla, avšak každý z nich k hodnotě jiné.

Jeden druh soudu (tradičně označovaný jako soud estetický) se vztahuje k *estetické hodnotě*. Je to ten druh soudu, který Beardsley analyzuje pomocí pojmů *jednoty*, *komplexnosti* a *intenzity*. Pojmy estetický soud a estetická hodnota zde nebudu rozebírat, neboť je používám ve standardním slova smyslu, který se neliší od klasického pojetí či toho, jak se dnes běžně tyto termíny užívají. Je zde však ještě další druh soudu, který se vztahuje k jinému druhu hodnoty. To, je-li dílo originální, zda vybočuje z norem tradice, nebo předznamenává „začátek nové éry“, atp., představuje důležité faktory pro jeho posuzování. Tyto faktory jsou však podstatně jiné než ty, o něž se opírá estetický soud. Originalita díla, jeho neatraktivnost, případně význam pro vznik nového údobí nemusí mít nic společného s jeho estetickými kvalitami, tj. s mírou jeho jednoty, komplexnosti a intenzity. Taková díla mohou být esteticky dobrá i špatná. Tyto dvě hodnoty se samozřejmě mohou navzájem ovlivňovat. Nicméně jde o dva různé typy hodnot: různé druhy faktorů zde hrají různou roli a jejich míru určují odlišné parametry. To, zda je kompozice vyvážená, barvy sladěny, kontrasty přiměřené, přehnané či nevyřazné, zda je gradace úměrná tónu, má-li dílo správnou dynamičnost, vyjadřuje-li napětí, to jsou činitele určující jeho estetickou hodnotu. Čím bylo dílo inspirováno a čím je inspirovající, do jaké

¹⁵ Herbert Read, *A Concise History of Modern Painting*, London, Thames and Hudson, 1959, s. 68.

míry je originální, zda ukazuje nový směr, v čem porušuje tradici, jak byly jeho nové rysy využity a rozvinuty v dalších dílech jiných umělců, to jsou faktory relevantní k posouzení *jiného* druhu hodnoty. Tento druh hodnotících soudů budu nazývat *uměleckým soudem* a hodnotu, ke které se vztahuje, *hodnotou uměleckou*.¹⁶

¹⁶ Termín „umělecká hodnota“ byl již v odborné literatuře použit, a to i v protikladu s hodnotou estetickou. Pokud vím, nebyl však tento pojem použit v tomtéž významu, jak je definován zde. (Stov. Roman Ingarden, „The Aesthetic and the Artistic Value“, in Harold Osborn (ed.) *Aesthetics*, Oxford, Oxford University Press, 1965; George Dickie, *Evaluating Art*, Philadelphia, Temple University Press, 1988. Rozlišení mezi estetickou a uměleckou hodnotou se u několika autorů objevuje i v české estetice. Opět je však užíváno v jiném významu, než jak je pojímáno zde.

3. 11 11 11

Umělecká a estetická hodnota

Výše citované soudy soudobých kritiků jsou samozřejmě nejen konzistentní, ale i naprosto srozumitelné. Shodují se v tom, že *Avignonské slečny* mají i přes své estetické nedostatky pro vývoj moderního umění zásadní význam. Jak píše Elgar a Maillard: „Tento slavný obraz byl důležitý spíše pro to, co v něm bylo předznamenáno, než pro to, čeho v něm bylo dosaženo.“¹⁷ Jinými slovy: zatímco jeho *estetická hodnota* nedosahuje obvyklého Picassova standardu, *umělecká hodnota* je srovnatelná jen s málokterým obrazem tehdejší doby.

V čem tedy umělecká hodnota spočívá? Navrhují následující neformální definici:

Umělecká hodnota obráží:

1. obecný význam inovace exemplifikované dílem pro „svět umění“¹⁸, a

¹⁷ F. Elgar and R. Maillard, *op. cit.*, p. 58.

¹⁸ Používám zde pojem „svět umění“ ve smyslu, který mu dal Arthur Danto, „The Art World“, *The Journal of Philosophy*, ročník 61, (1964) a který byl dále pro-

2. potenciál této inovace pro její další esteticko-umělecké využití.

Proč takto složitá formulace? Nelze uměleckou hodnotu jednoduše označit za tvořivost, originalitu či novost jako takovou? Odpověď zní, že originalita či novost samy o sobě nestačí. Kdybychom postříkali plátno namátkou vybranými barvami a vzniklé skvrny všelijak rozmazali, vzniklo by dílo, jaké ještě nikdo před námi nevytvořil. Přesto by tento ‚originální‘ výtvor uměleckou hodnotu neměl. K tomu by bylo třeba, aby byl obecně, resp. světem umění chápán jako inovace, která nějakým způsobem předkládá řešení aktuálních uměleckých problémů. Inovace musí ukazovat možnosti a otevírat cesty k dalšímu estetickému a uměleckému využití. Picassovy *Avignonské slešiny* tuto podmínku splňují. Přes své estetické nedostatky toto dílo v sobě již obsahuje všechny základní prvky kubismu, které následně prokázaly svůj potenciál pro další esteticko-umělecké využití. Byly též skutečně dále zpracovávány, rozvedeny a esteticky sladěny v dílech Braqua, Grise, Légera, Delauného, Greize, Metzingera a především v dalších pracích Picassa samého.

Co dále vyplývá z navržené definice umělecké hodnoty? Z její první části je zřejmé, že uměleckou hodnotu

pracován v tzv. institucionální teorii umění Georgem Dickem: „The Institutional Conception of Art“ in B.R. Tilgman (ed.) *Language and Aesthetics*, Kansas, University Press of Kansas, 1971; *Aesthetics: An Introduction*, Pegasus, 1974; *Art and Aesthetics: An Institutional Analysis*, Cornell University Press, 1974; *The Art Circle: A Theory of Art*, New York, 1984.

nelze posoudit jen vizuálním zkoumáním díla samého. Ani ta nejdůležitější analýza neodhalí, zda dílo přináší významnou inovaci. Inovace není imanentní estetickou vlastností posuzovaného díla, ale složitým vztahem mezi dílem a relevantní třídou předcházejících prací.¹⁹ K posouzení umělecké hodnoty tudíž nestačí dobrý vkus, citlivost a bystré oko. Musíme též něco vědět o jeho významu v kontextu dějin umění.²⁰

Z druhé části definice vyplývá, že umělecká hodnota díla nemůže být spolehlivě určena bez časového odstupu. Abychom ocenili přínos dané inovace, musíme vědět, jak byl její potenciál dále využit. Dílo může být velmi originální ve smyslu radikálního odklonu od přijatých tradic a norem, a přesto může být umělecky bezvýznamné. Některé inovace nikam nevedou. Mnozí ‚umělci‘ tak zůstávají, nepochopeni svou dobou. Jak ošidný může být sarkasmus či ironie naznačené uvozovkami v předchozí větě, však nejlépe ilustruje příklad van Gogha, který za svého života neprodal jediný obraz. Svou dobou skutečně nepochopen byl. Pro následující generace však jeho inovace již mluvily tak srozumitelným jazykem, že dnes jen těžko chápeme, jak je možné, že za svého života tak tragicky neuspěl. Odtud by mělo být jasné, že stanovení umělecké hodnoty je do značné míry hodnocením historickým.

¹⁹ Řečeno jazykem formální logiky: uměleckou hodnotu nelze vyjádřit jednomístnou predikací jako vlastnost, ale pouze vícemístnou relací.

²⁰ Toto je další důvod, proč jsou formalistické koncepce uměleckého hodnocení nevyhovující.

Znamená to, že nelze o umělecké hodnotě dnes vytvořeného díla nic smysluplného říci? Není tomu tak zcela. Zprv je zde určitá asymetrie mezi pozitivním a negativním posouzením umělecké hodnoty. Nízkou uměleckou hodnotu, vyplývající z nedostatku originality, můžeme identifikovat ihned. Kritik, který poukázé na umělcovo plagiátorství, nepřívodnost či epigonství, je zcela oprávněn k negativnímu soudu o umělecké hodnotě jeho díla.²¹ Problém se týká kladného posouzení umělecké hodnoty nového díla, resp. hodnocení estetického potenciálu inovace, který se ještě plně neprojevil. I zde je však často citlivý teoretik schopen „vidět“ (či spíše vytušit) nové možnosti otevírající cesty k dalšímu estetickému zpracování. Přímou díla pro svět umění může intuitivně pochopit ještě předtím, než se na umělecké scéně jeho vliv skutečně projeví.²² I v těchto případech půjde však o to, čemu Angličané říkají „educated guess“ (inteligentní odhad). Konečný verdikt patří historii. To je zcela přirozené: pozitivní míra umělecké hodnoty díla je do značné míry kontingentní. Závísí na tom, co bude následovat. Proto současná kritika odhalí pozitivní uměleckou hodnotu jen výjimečně. Daleko častěji se stává, že je význam inovace zprvu nepochopen. U Picassových *Avignonských slečen* tomu snad ani nemohlo být jinak. Na základě jediného obrazu, který má navíc závažné estetické nedostatky, lze těžko extrapolovat principy ro-

²¹ Ponechávám zde stranou hodnocení různých postmoderních trendů záměrně odkazujících k dílům minulosti či takzvané „apropriace“.

²² Objevování nových talentů a podporování nadějných umělců je často založeno právě na tomto typu intuitivního odhadu umělecké hodnoty.

dícho se stylu a odhadnout jejich estetický potenciál pro následný vývoj umění. Toho byl snad schopen pouze sám Picasso, a i tak šlo v podstatě „pouze“ o určitou vizi, která mohla (ale nemusela) být z historicko-uměleckého hlediska naplněna. Picasso musel namalovat mnoho dalších kubistických obrazů, aby přesvědčil svého prvního následovatele Georgese Braqua, že má smysl tyto nové principy zobrazení dále rozvíjet.

To, že jsme dnes schopni ocenit uměleckou hodnotu *Avignonských slečen*, tudíž neznamená, že máme lepší vkus či bystřejší oko než Picassovi přátelé. Naše výhoda spočívá v tom, že je můžeme vidět s patřičným časovým odstupem, ve správné historické perspektivě, anebo spíše retrospektivně. Dnes tento obraz vnímáme ve všeobecně známé a kladně hodnocené kategorii kubismu, která se vytvořila a ustálila až po vzniku *Avignonských slečen* společným úsilím Picassa a jeho následovníků.

O této retroaktivní stránce stanovení umělecké hodnoty se můžeme přesvědčit následující „úvahou-kdyby“: Představme si, že by byl Picasso kritikou svých přátel natolik zdeptán, že by zanechal jakýchkoli dalších pokusů o zpracování nových principů zobrazení, a jeho *Slečny* by tak zůstaly jediným „kubistickým“ dílem. Nikdo by dále tyto principy nerozváděl a dílo samo by nikoho neovlivnilo. Za těchto okolností bychom asi dnes daný obraz považovali spíše za kuriozitu než za jedno z mistrovských děl dvacátého století.

Závíslost umělecké hodnoty díla na dalším vývoji umění je také důležitá pro pochopení částých posunů v hodnocení uměleckých děl. S nástupem každé generace do-

chází k přehodnocování uznávaných uměleckých děl a k znovubjektivování těch, jež byla předchozími pokoleními opomjena. Již David Hume, kterého zajmala otázka objektivitv estetičkých soudů,²³ si všímá toho, že umělci, kteří byli za svého života slavní, jsou později zapomenuti, a z méně slavných se stanou velikáni. Tyto posuny v posuzování uměleckých děl jsou často uváděny estetickými relativisty jako důkaz subjektivní podstaty estetického hodnocení a měnicelno se vkusu. Jsou prezentovány jako sociologická fakta, jež nemá smysl – z hlediska estetiky – dále analyzovat. Jsou to prostě rozmary módy. Estetika je pak vnímána jako oblast iracionálna řízená emotivními principy, které se vymykají uchopení jakoukoli estetičkou teorií.

Tento skeptický přístup je opět důsledkem (byť možná nepřímým) monistické doktríny, která klade rovnítko mezi hodnotu uměleckého díla a jeho hodnotu estetičkou. Perspektiva estetičkého dualismu nám oprti tomu nabízí možnost vidět, že i tyto ,posuny vkusu' či ,vriochy módy' nemusí být zcela náhodné, že mohou mít svou teoretickv uchopitelnou logiku. Předím než budu tyto ,změny módy' dále komentovat, podvejme se ještě na další příklady posunů v hodnocení umění.

4. Retroaktivní posuny hodnot

Nepochopení uměleckého potenciálu Picassových *Avigonských slečen* není v historii umění ničím výjimečným. Vybočení ze zaběhnutých zobrazovacích konvencí doby se vždy setkávalo s nepochopením a ostře negativní kritikou. Připomeňme si, že jména nově vzniklých stylů měla většinou původně velmi hanlivé konotace. Tak například slovo ,gotický' bylo původně používáno jako synonymum pro ,barbarský', a ,barokní' původně znamenalo něco jako ,pokřivený' či ,špatně zformovaný'. Také názvy ,impresionismus' a ,kubismus' se prvně objevily jako hanlivé přívlastky kritiky, jejichž účelem bylo nový směr zesměšnit.

Jak nesnadné je rozpoznat a ocenit uměleckou hodnotu děl vzniklých v novém stylu, ilustrují skandály, které provázely první impresionistické výstavy. Dnešnímu milovníku umění se může zdát až neuvěřitelné, že impresionismus, který je dnes považován za zcela přesvědčivý a realistický způsob zobrazení, byl ve své době naprosto nesrozumitelný. I samu Paríž dnes vidíme oči-

²³ David Hume, *Of Standards of Taste' and Other Essays*. Ed. C. W. Lenz, New York, Bobbs-Merrill, Library of Liberal Arts, 1965.

ma Toulouse-Lautreka, Moneta, Maneta, Renoira, Sisleyho, Pissarra či Degase. Oceňujeme, čeho dosáhli, neboť obdivujeme, jak věrně a přesně zachytili její jedinečnou atmosféru, takřka samu podstatu její pařížskosti. Jak ale víme, zdaleka tomu tak nebylo v době, kdy poprvé představili svá díla veřejnosti. Ocituji jen jednu recenzi, která je pro tuto dobu typická. Pro deník *Le Figaro* kritik Albert Wolf napsal:

Ulice *Le Pelotier* má skutečně smůlu. Jako by nestálil požár v Opere. Další pohromou je právě otevřená výstava – údajně výstava obrazů – v galerii Durand-Ruel [...]. Zvrácenost domyšlivosti a šílenství, které tam můžete zhlédnout, jsou vpravdě ořesné. Zkuste však panu Pissarrovi vysvětlit, že stromy nejsou fialové a obloha nemá barvu másla, že to, co maluje, nikde neexistuje a žádný inteligentní člověk nemůže takové nesmysly strávit. [...] Můžete pana Degase přivést k rozumu a vysvětlit mu, že v umění jsou věci jako kresba, barva, technika a význam [...] A mohli byste panu Renoirovi objasnit, že ženské tělo není rancem zahrnujícího masa posetým zelenými a fialovými skvrnami, které ukazují, v jakém stadiu rozkladu se maso nachází.²⁴

Albert Wolf nebyl v téže situaci jako Picassovi přátelé, kteří byli postaveni před jediné dílo svého druhu. Citovaná pasáž pochází z recenze druhé impresionistické výstavy. Wolf měl tedy předtím možnost zhlédnout již

²⁴ Albert Wolf, *Le Figaro* 3. dubna 1876.

Auguste Renoir,
Akt ozářený
sluncem,
asi 1876,
Louvre, Paříž.



řadu impresionistických obrazů, na jejichž základě by si býval mohl zformovat pojetí nového uměleckého stylu. Přesto, stejně jako Picassovi přátelé, „nebyl schopen vidět žádný důvod pro tento odklon“. Také on „nic nepochopil.“

Všimněme si též toho, že Wolf nepoukazuje na žádná *estetické* nedostatky vystavených impresionistických prací. Kritizuje je jako nesprávná či nesmyslná zobrazení,

kteřá se přičlívá dobovým zvyklostem. Byl natolik zaskočen porušením klasicistických norem zobrazení, že nebyl schopen vidět, jak by tyto „zvrácenosti domyšlivosti a šlensství“ mohly být esteticky rozvinnuty. Nedovolával se jejich estetických aspektů, protože nechápal jejich umělecký význam – nově se rodící zásady impresionistické estetiky. Samozřejmě existovali i lidé (i když to zprvu většinou byli sami impresionisté), kteří již viděli estetický potenciál principů rozložení objektů na fragmentární tahy štetce s paletou čistých prismatických barev zdůrazňujících zvláštnost dané chvíle a účinek měničho se světa.

Navzdory prvnímu negativnímu reakcím kritiky padly myšlenky impresionistů na úrodnou půdu. Atmosféra umělecké obce tehdejší Paříže byla značně neklidná. Ti nejlepší umělci již jasně cítili, že tradice akademického klasicismu se vyčerpala, i to, že hnutí realistů, vedených Gustavem Courbetem, je od samého počátku ohroženo vývojem techniky fotografického zobrazení. Tento neklid a ideový kvas byl však do značné míry omezen na tehdejší avantgardní kruhy. Širší veřejnosti nějaký čas trvalo, než uměleckou hodnotu impresionistického novátorství uznala. Nový „ismus“ se musel nejprve konsolidovat produkcí dalších a dalších děl téhož stylu. Jakmile si však veřejnost na tyto nové principy zvykla, začala též chápat jejich estetický dopad, začala obdivovat krásu impresionismu, či impresionistickou krásu. Koncem devatenáctého století měli již impresionisté své místo v *Louvre* a dnes se jejich díla v aukčních síních prodávají lépe než díla starých mistrů.

Všimněme si též toho, že jakmile se umělecká hodnota impresionistických nových postupů dostatečně upevnila plnou realizací svého estetického potenciálu, začala být i díla jejich „předchůdců“ viděna v jiném světle. Zvýšený zájem o díla Constabla, Corotta, Courbetta, Delacroixova, Turnera či Whistlerova je dle zde načrtnuté teorie alespoň zčásti důsledkem toho, že jsou zpětně považováni za „impressionisty, kteří předešli svou dobu“.

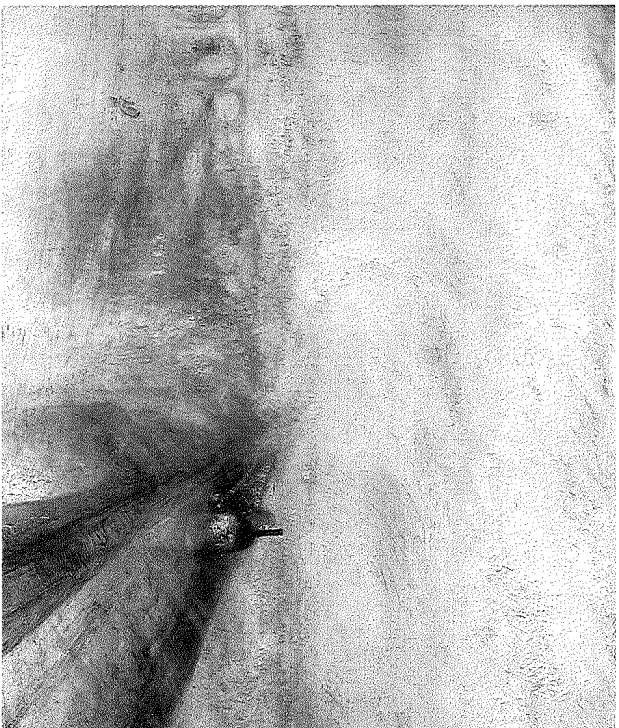
Vezměme například dílo Williama Turnera (1775–1851)²⁵. Proč je Turnerovi, který byl za svého života zcela přehlížen, věnován celý sál londýnské Tate Gallery? Částečnou odpověď najdeme porovnáním jeho obrazů s plátny průkopníků francouzského impresionismu. Vezměme například Turnerův obraz *Dešť, mlha, rychlost* z roku 1844 a plátno Clauda Moneta nazvané *Dojem, vycházející slunce* z roku 1872.²⁶

Přestože Turner vychází z romantismu, jeho vidění světa se dnes jeví jako zcela impresionistické.

Podobná přehodnocování děl, která jsou z odstupem času viděna jako „předchůdcovská“, jsou součástí uznání každého uměleckého směru. Jakmile začne být nový umělecký styl či hnutí všeobecně uznáváno či obdivová-

²⁵ „Byl to podivný, uzavřený člověk; na sklonku života žil osaměle a zemřel neznámý, pod cizím jménem, v malém domku na břehu Temže, kam shromáždil většinu svých obrazů, jež hodlal odkázat své vlasti“ píše o Turnerovi José Pijoan ve svých *Dějinnách umění*, Praha, Ballos, 2000, díl 8, s. 84.

²⁶ Byl to právě tento Monetův obraz, jehož francouzský název *Impression, soleil levant* dal podnět kritikovi Louisi Laroyovi k tomu, aby v revui *Charivari* (25. dubna 1874) posměšně označil tvůrce nového stylu za „impressionisty“.



William Turner, *Děšť, mlha, rychlost*, 1844, National Gallery, Londýn.

no, hledají se zpětně jeho prvky i v předchozích obdobích. Jako současný příklad lze uvést Marcela Duchampa, který se stává čím dále tím více klíčovým umělcem dvacátého století v přímé závislosti na tom, jak je různými postmoderními směry citován coby jejich duchovní otec.

Zajímavé jsou také zásadní změny v posuzování díla El Greca, které relativisté často uvádějí jako příklad rozmarů módy, jež nemají žádný racionální základ. El Greco byl ve své době velkým mistrem. V osmnáctém

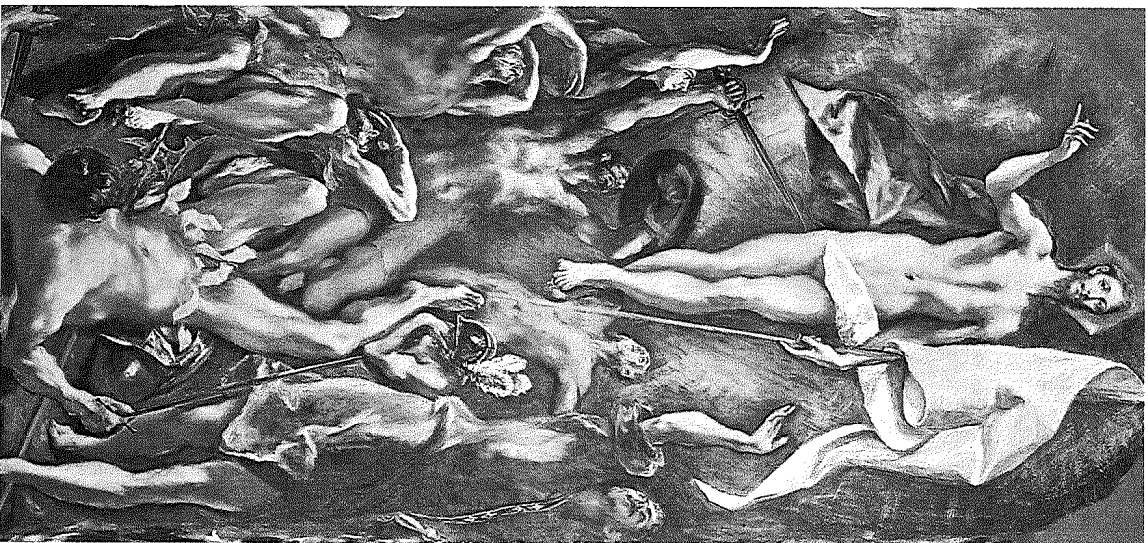
110



Claude Monet, *Dojem, vycházející slunce*, 1872, Musée Marmottan, Paříž

a devatenáctém století však byl považován za umělce druhé či třetí kategorie. Až na začátku dvacátého století se opět začíná těšit většímu zájmu. Z hlediska estetického dualismu mají tyto změny svou logiku. El Grecoovy svíslé prodloužené figury i prostor a experimentování s „křiklavými“ barvami nemohly být považovány za významné inovace s estetickým potenciálem pro svět umění devatenáctého století, ovládaného ideologií francouzského akademismu. Z hlediska akademických standardů působily El Grecoovy odchylky od zaběhnutých norem

111



El Greco,
Zmrtvýchvstání,
1605–1610,
Museo del
Prado, Madrid.

jako umělecká nekompetentnost. Umělecká hodnota El Grecových prací tak existovala pouze ve své potenciální (nenaplněné) formě, neboť tento potenciál byl pro umění druhého císařství zcela nepodstatný a neupotřebitelný. Jakmile se však přihlásila ke slovu různá modernistická hnutí, El Grecoovo novátorství začalo být nahliženo z jiného zorného úhlu a díky tomu mohlo být opět relevantní. Expresivní potenciál jeho deformací a originální barevné kombinace byly konečně plně doceněny. El Greco se stal důležitým zdrojem inspirace. Estetické normy modernismu z něj zpětně udělaly moderního umělce.

To, co se nám začíná rýsovat, je obraz dynamické a dialektické podstaty umění a jeho historie. Můžeme vidět, že přehodnocení a změny vkusu mohou mít svůj *raison d'être* a nemusí tedy být považovány za iracionální či svévolné preference, které potvrzují subjektivistické či relativistické pojetí estetického hodnocení.

5.

Dimenze umělecké hodnoty

Zásadní otevřenost umělecké hodnoty a její závislost na historii umění si z poněkud jiného úhlu můžeme ukázat na kubismu. Jako umělecký směr je sice víceméně uzavřenou kapitolou dějin moderního umění,²⁷ jeho pojetí formy a prostoru je však dodnes živé. Vliv kubismu je též patrný v mnoha pozdějších Picassových dílech, která již kubistická nejsou. Například v jeho dalším slavném obraze *Guernica*, který vznikl třicet let po *Avignonských slečnách*. John Golding o něm píše: „Tak, jako je jasné, že *Guernica* není kubistický obraz, je právě tak zřejmé, že by bez kubismu vzniknout nemohl.“²⁸

Guernica je považována za mistrovské dílo díky své výrazové síle. Tato monumentální malba je zároveň i velmi originální. Nepředstavuje však počátek nového stylu; její originalita spočívá pouze ve specifické kombinaci prvků, které Picasso použil ve svých předchozích



Pablo Picasso, *Guernica*, 1937, Museo del Prado, Madrid.

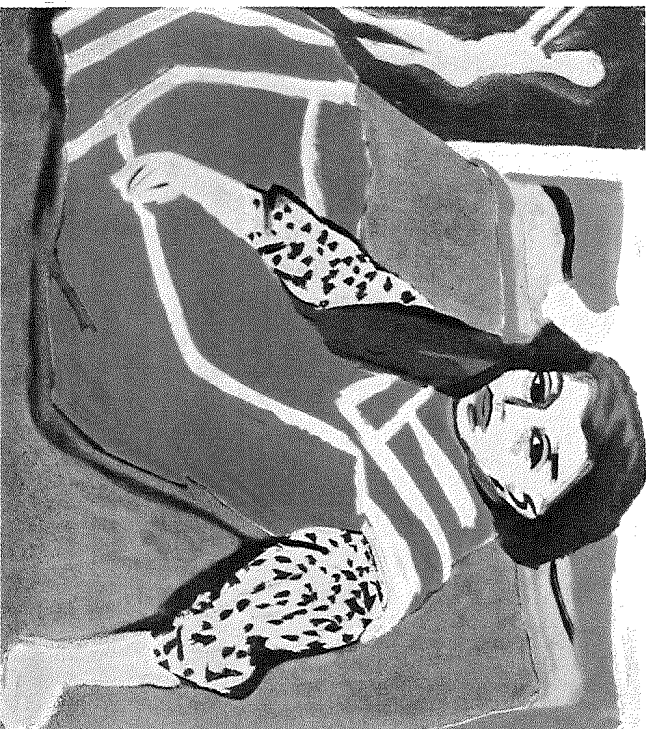
dílech. Umělecká hodnota *Guerniky* proto nedosahuje umělecké hodnoty *Avignonských slečen*, předtí je však svou hodnotou estetickou – je to prostě lépe namalovaný obraz.²⁹ Říká-li Elgar a Mailland o *Avignonských slečnách*, že „tento slavný obraz byl důležitý spíše pro to, co předznamenal, než proto, čeho dosáhl“, pak o *Guernice* platí opak: je důležitá pro to, čeho v ní bylo dosaženo, spíše než pro to, co předznamenala.

Umělecká hodnota *Avignonských slečen* nespočívá pouze v tom, že jsou zde uplatněny zásady analytického kubismu. Dalším umocňujícím faktorem je, že kubismus ovlivnil nejen další jednotlivé umělce, ale i řadu „-ismů“ – celých uměleckých hnutí. Z umělců, kteří kubisty nebyli, ale byli kubismem ovlivněni, lze jmenovat

²⁷ Historikové umění datují kubismus od roku 1907 do konce první světové války.

²⁸ *Op. cit.*, s. 186.

²⁹ Žádný kritik nikdy žádné estetické nedostatky *Guernice* nevytknul.



Ernst Ludwig Kirchner, *Die Frau in der modischen Pose*, 1907–1910, Minneapolis Institute of Art.

například malíře Ludwiga Kirchnera, Henriho Matisse, Alexeje von Jawlenského, Umberta Boccioniho aj.; co se sochařů týče, vybaví se nám Constantin Brâncuși, Osip Zadkin, Jacob Epstein, Marino Marini či Alexandr Archipenko.

Jeich díla, která mají vysokou uměleckou hodnotu sama o sobě, tak uměleckou hodnotu Picassových *Avi-gnonských slečen* dále posilují, přestože jimi nejsou přímo

116

inspirována. Dalším faktorem, který umocňuje uměleckou hodnotu tohoto díla, je to, že vliv kubismu je patrný téměř v každém modernistickém směru, který se vyvíjel po první světové válce. U německého expresionismu a italského futurismu je to naprosto zřejmé; u jiných směrů je tento vliv méně přímočarý. Jistou váhu má i to, jak mnozí historikové tvrdí, že kubismus připravil půdu pro abstraktní malbu.

Další umocnění umělecké hodnoty Picassových *Avi-gnonských slečen* spočívá v tom, že principy exemplifikované tímto dílem přesahují hranice jednoho uměleckého žánru. Vliv kubismu je patrný nejen v malířství a sochařství, ale i v architektuře, průmyslovém designu, nábytkářství a scénografii.

Lze předpokládat, že kubismus i *Avi-gnonské slečny* mají své místo v historii již zajištěno. Protože historie umění však ještě neskondčila (pomineme-li prognózu Arthura Dantoa³⁰) a stanovení umělecké hodnoty je ze své podstaty retrospektivní, není tato otázka nikdy jednou a pro-vždy uzavřena: určení míry umělecké hodnoty zůstává v principu vždy otevřené. Ke stejnému závěru dochází John Golding, který v opačném sledu píše:

Je velmi obtížné, ne-li nemožné objektivně zhodnotit roli kubismu v dějinách umění, neboť kubismus je stále živý a jeho vliv je dodnes všude patrný: zvláště v malířství a v sochařství, ale i v architektuře, v užitém a komerčním umění, i když ne tak přímo a zjevně. Nicméně není pochyb,

³⁰ Arthur Danto, „Konec umění“, *Estetika*, ročník XXXV, č.1 (1998) s. 1–18.

117

že i budoucím historikům se bude kubismus jevit jako zásadní zvrát ve vývoji západního umění, jako revoluce, která je ve svých důsledcích srovnatelná s těmi, které změnily směr evropského umění, a jež dala vzniknout řadě děl, jež jsou souměřitelná s mistrovskými díly minulosti.⁵¹

Dalším dokladem interdisciplinární dimenze umělecké hodnoty je Piet Mondrian, jehož plátina mohou též sloužit jako příklad nepřijatelnosti estetického monismu. Kdyby měla být hodnota jeho obrazů posuzována pouze z hlediska jejich estetické kvality, těžko bychom mohli vysvětlit, proč je Mondrian považován za tak významného umělce. Jeho školní práce, které dnes kromě historiků umění téměř nikdo nezná, jsou esteticky bohatší než abstraktní geometrická plátina, která ho později proslavila. Kdyby hodnota těchto pláten spočívala pouze v jejich hodnotě estetické, zákonitě by musela vyvstat otázka, čím se tak zásadně liší od mnoha dnes sériově vyráběných ubrusů či utěrek na nádobí. Jeho obrazy jsou sice kompozičně vzorně vyváženy, postrádají však komplexnost a expresivní potencial. Jejich hodnota spočívá téměř výlučně v jejich hodnotě umělecké. Kromě toho, že může být – spolu s Kandinským, Malevičem a Kupkou – považován za zakladatele abstraktní malby, exemplifikují jeho plátina též principy a vzory, které se uplatnily v průmyslovém designu, v nábytkářství (Theo van Doesburg) a ve funkcionalistické architektuře (Bauhaus), která se brzy rozšířila po celém světě. Mondrianovy čisté

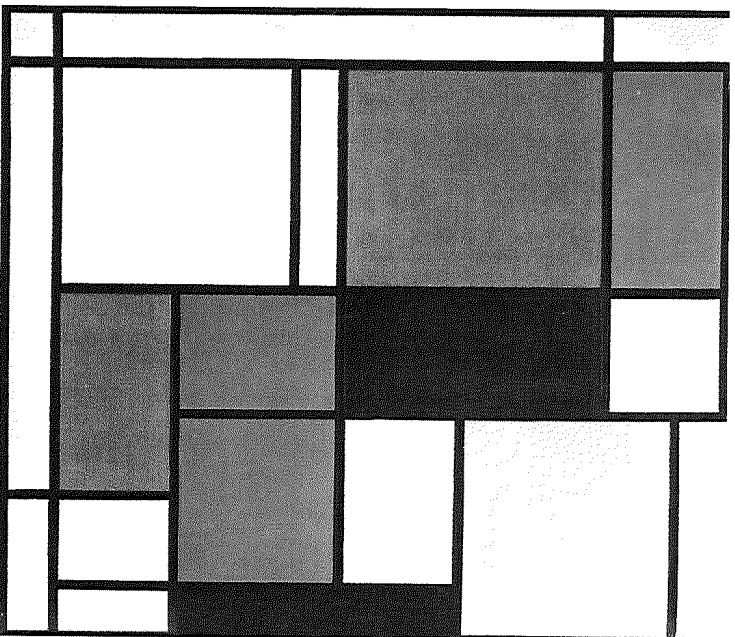
⁵¹ *Op. cit.*, s. 186–7.



Frank Lloyd Wright, Kaufmanova vila, 1936, Bear Run, Pensylvánie.

prizmatické barvy a plochy definované přímkami svírajícími mezi sebou pravý úhel vytvářely též tvary a vzory, které jako by byly stvořeny pro urbanistické využití. Trojrozměrnou aplikaci Mondrianových principů můžeme též vidět na slavné Kaufmanově vile (známé též pod jménem „Vodopád“) Franka Lloyda Wrighta, která je považována za mistrovské dílo moderní architektury.

Lze tudíž říci, že přestože je z estetického hlediska daleko zajímavější Kandinskij, Mondrian jej předčí svou uměleckou hodnotou.



Piet Mondrian, *Obráz II*, 1921–1925, sbírka Maxe Billa, Curych.

Vysokou míru umělecké hodnoty lze připsat i dílům mnoha umělců v období, kdy originalita nebyla považována za nedílnou součást uměleckého projevu a kdy sám pojem umění měl jiné konotace, než jak jej chápeme dnes. V době byzantské, v období gotiky i renesance, kdy výtvarné umění sloužilo téměř výlučně zájmu cír-

120



Vasilij Kandinskij, *Imprese V (Park)*, 1911, soukromá sbírka

kyve, nebyla jeho dominantní funkcí funkce estetická, ale funkce didakticko-ideologická – zprostředkování biblických příběhů negramotným masám. I zde lze však poukázat na významné umělecké inovace, které můžeme považovat za vysoce hodnotovné. Například objev principů perspektivy v raném období *Quattrocenta*, který měl zásadní vliv na následný vývoj malířství. Umělecká hodnota této inovace spočívá v rozvinutí jejího estetického potenciálu, který sloužil jako jedna ze závazných norem pro zobrazování po dalších více než pět set let. I odklon od závaznosti těchto principů, který přichází

121

až se Cézannem, je možno chápat jako potvrzení umělecké hodnoty zavedení perspektivy, neboť význam porušení této normy lze zhodnotit pouze na pozadí normy samé.

Avignonské slečny nejsou zdaleka jediným slavným obrazem se závažnými estetickými nedostatky. *Snídaně v trávě* od Édouarda Maneta je podobným případem. Tento obraz je slavný nikoli proto, že v roce 1863 způsobil skandál v *Salonu odmítnutých* – ten byl již zapomenut. V knihách o historii moderního umění má výsadní postavení, protože je považován za první významný odklon od tradice klasicismu a za první obraz, který vyhláší principy modernismu. Stěží lze najít knihu o moderním umění, v které by *Snídaně v trávě* chyběla. Z estetického hlediska však nejde o dílo vysokých kvalit. Podobně jako u *Avignonských slečen* jsou i zde estetické nedostatky naprosto zřejmé: postavy jsou nepřirozené, a krajina, do níž jsou zasazeny, je špatně namalována. Významný americký historik umění James Ackerman o tomto obraze píše:

Manetovi se moc nechálo malovat venku. Jeho pole a lesy jsou na mnoha místech fádní a nerozhodně namalované a jeho postavy nevyypadají, že by kdy opustily ateliér, ani že by v něm pobývaly v tutéž dobu [...]; exaltovaný obsah není odpovídajícím způsobem podpořen formou.³²

³² James Ackerman, „On Judging Art without Absolutes“, *Critical Inquiry*, ročník 5, č. 3 (1979), s. 456–7.

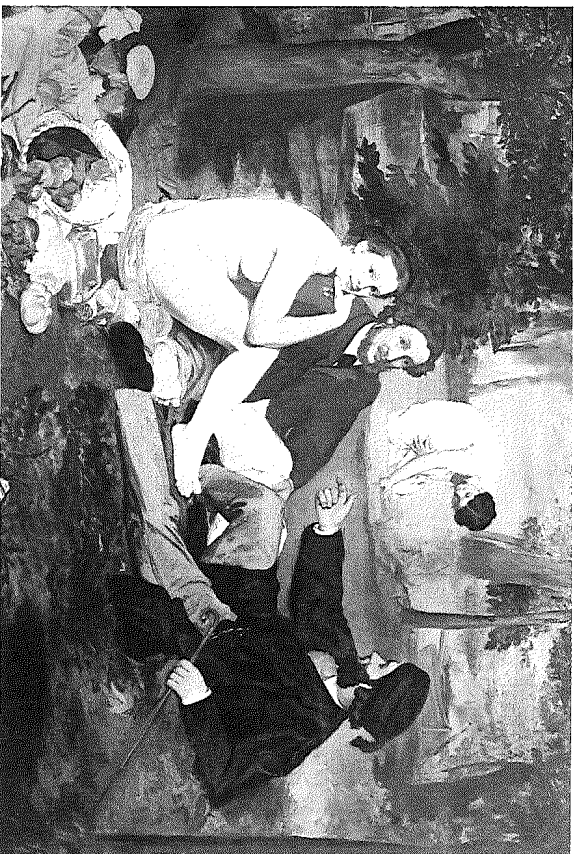
Ackerman tak možná dává v jistém (estetickém) smyslu za pravdu rozhořčenému mlvovníku umění, který v roce 1865 napsal do *Gazette de France*: „Pan Manet má předpoklady k tomu, aby ho odmltila kterákoli porota na světě.“³³ Bylo by možné uvést další příklady slavných děl, která vykazují estetické nedostatky. Umělecká hodnota prostě často převažuje nad hodnotou estetickou, a to zvláště v případě moderního umění. Modernismus, který zavedl pojem avantgardy, kladl na inovaci obzvláště silný důraz. V každém modernistickém směru byli více ceněni ti, kdo razili cestu, i pokud jejich díla nebyla dokonale ztvárněna, než pozdější autoři dokonalejších děl, která již byla vytvořena s nahromaděnou zkušeností předchozích experimentů.³⁴

Tato koncepce hodnocení uměleckého díla však nepřichází až s modernismem. Sir Ernst Gombrich poukazuje na to, že již Pliny pojímal historii malby a sochařství jako „historii invencí, kde byli jednotliví umělci hodnoceni dle toho, čeho v tomto ohledu dosáhli: Polygnóthus byl prvním malířem, který zobrazoval tváře s otevřenými ústy, takže bylo vidět jejich zuby; sochař Pythagorás byl první, kdo ztvárnil žíly a šlachy, a malíř Nikiás se zabýval světlou a stínem.“³⁵ Podobným způsobem rozlišuje Vasari, který mapuje historii umění v Itálii od třináctého do šestnáctého století, mezi umělci, kteří „razi-

³³ Citováno z José Pijoan, *op. cit.*, s. 243.

³⁴ Všimněme si, že tato vyzrálejší a esteticky dokonalejší díla se často do antologie ani nedostanou a jsou veřejnosti méně známa. To ukazuje, že estetická dokonalost sama o sobě, bez originality, dnes mnoho neznamená.

³⁵ Ernst Gombrich, *Art and Illusion*, Oxford, Phaidon, 1960, s. 9.



Édouard Manet: *Snídaně v trávě*, 1862, Louvre, Paříž.

li cestu“, a mezi těmi, kteří zdokonalovali to, s čím přišli jimi. Gombrich cituje pasáž, kde Vasari oceňuje dílo malíře Stefana, nikoli pro jeho estetické kvality, ale (řeceno naší terminologií) pro jeho kvality umělecké.

Jeho perspektivní zkratky jsou sice nesprávné [...], což lze vysvětlit jejich náročností, nicméně si jako první, kdo se tyto problémy snažil řešit, zaslouží většího uznání a slávy než ti, kdo následovali v jeho šlépějích spora-danějším a vyrovnanějším stylem.³⁶

³⁶ Tamtéž, s. 9.

Vasariho hodnocení Stefana má stejnou logickou formu jako závěry Goldinga, Elgara, Maillarda a Reada o Picassových *Avignonských slečnách*: přestože má dílo závazné estetické nedostatky, jeho vysoká umělecká hodnota jej činí i v porovnání s mnoha esteticky dokonalými díly významnějším. Nutnost rozlišení mezi estetickou a uměleckou hodnotou tudíž překračuje potřeby chápání modernismu.

Podívejme se ještě jednou na případ *Avignonských slečen*. Co se s nimi po návštěvě Picassových přátel v jeho ateliéru stalo? Picasso, jenž byl údajně jejich negativní reakcí značně deprimován, už na nedokončeném obraze dále nepracoval. Plátno sroloval a roli postavil do kouta, kde stálo zapomenuto po mnoho let. Kahnweiler projevil o obraz zájem, ale Picasso jej odmítl prodat. Jeho opětovnému nalehání ustoupil až o dvacet let později a obraz byl poprvé veřejně vystaven až v roce 1937, třicet let po svém vzniku.

Vyvstává zde několik otázek. Proč Picasso odmítl obraz prodat? Víme, že s ním nebyl zdaleka spokojen; byl vlastně nedokončený. Mohli bychom tedy říci, že nechtěl *Avignonské slečny* pustit do světa a vystavit se tak kritice estetických nedostatků, kterých si byl patrně vědom. Pak ale vyvstává druhá otázka, proč obraz nedokončil? Proč nepřemaloval to, co považoval za nevyhovující, a nedokončil obraz tak, aby s ním byl sám spokojen?³⁷ A je zde

³⁷ Když se Kahnweiler začal o koupi obrazu zajímat, Picasso měl již techniku kubistické malby dokonale zvládnutu; namaloval již mnoho dalších kubistických obrazů, kterým nelze z estetického hlediska nic vytknout. Opravit *Avignonské slečny* by pro něj tedy nebyl problém.

i třetí nejasnost: proč nakonec obraz prodal, takový jaký byl, se všemi jeho nedostatky?

Z tradičního, monistického pohledu se Picassovo jednání může jevit jako iracionální. Z hlediska estetického dualismu však má svou logiku.

Začneme s druhou otázkou. Kdyby Picasso *Avignonské slečny* domaloval (či přemaloval), řekneme v roce 1914, kdy kubismus byl již uznávaným uměleckým stylem, mohl by sice zvýšit (či ,opravit') jejich hodnotu *estetickou*, anuloval by však jejich hodnotu *uměleckou*.³⁸ Dokončené (či ,opravené') *Avignonské slečny* by pak už nebyly obrazem z roku 1907, ale z roku 1914. Důsledkem toho by byly viděny jako dílo, které šlo již proslapanou cestou, a ne jako dílo, které tuto cestu samo razilo. Co se první otázky týče, kdyby Picasso souhlasil s vystavením díla, které považoval za nedokončené, na jedné z prvních kubistických výstav (řekneme v roce 1908), nepřispěl by ke kladnému přijetí nového stylu – mohl by jej naopak ohrožit. Protože jsou estetické nedostatky *Avignonských slečen* (zmatená kompozice, slylová ne-sourodost, neladící barvy) skutečné, jejich vystavení by mohlo mít nepříznivý vliv na kritiku, která tehdy již pomalu začínala vidět estetický potenciál, který kubismus obsahoval. I odpověď na třetí otázku má svou logiku. Když byly *Avignonské slečny* v roce 1937, tedy v době, kdy kubismus byl již všeobecně uznáván jako důležitý umělecký směr, poprvé veřejně vystaveny, jejich estetické

³⁸ To je též pravděpodobně jedním z důvodů, proč se nám příčí myšlenka ,opravovat' či ,vylepšovat' umělecká díla minulosti.

ké nedostatky se staly nepodstatnými – právě tak jako jsou nepodstatné dnes. Důležité bylo a nadále zůstává to, že tento obraz z roku 1907 mohl být vnímán jako zásadní obrat v historii výtvarného umění dvacátého století. Picasso tedy jednal (alespoň z našeho hlediska) racionálně.

Uvedme ještě jeden příklad. V roce 1912 byl obraz Marcela Duchampa *Akt sestupující se schodů* odmítnut porotou *Salonu nezávislých*, kde převažovali kubisté. O rok později se tento obraz stal senzací slavné newyorské *Armory Show*. Z perspektivy estetického monismu by musela být alespoň jedna z těchto reakcí považována za chybnou. Problém však nevyvstane, pokud si uvědomíme, že estetická kvalita není jediným měřítkem hodnocení uměleckého díla. Parížská porota (správně) odmítla Duchampův obraz pro výstavu reprezentující kubistické umění – nebyl jednoznačně kubistický. Cílem výstavy totiž bylo dosáhnout uznání pro nový umělecký směr (a jeho uměleckou hodnotu). Duchampův *Akt* skutečně není reprezentativním dílem čistého kubismu. Jde spíše o syntézu některých kubistických prvků s principy futurismu. *Akt sestupující se schodů* však dobře vyhovoval účelům *Armory Show*, která měla představit ideje evropského modernismu americkému publiku.

To, že estetická hodnota není jediným kritériem pro výběr uměleckých děl, ví dobře každý kurátor. Dobré výstavy představují nejen díla vysoké estetické kvality, ale také vývojové linie, různé vlivy a dobový kontext. Nedostatečně zohlednění faktorů, které se váží na uměleckou hodnotu, má často za následek, že výstavy, které



Marcel
Duchamp, *Akt
sestupující
se schodů*,
1912,
Museum
of Art,
Filadelfie.

se soustředují pouze na kvalitu estetickou, bývají považovány za bezkonceptní.

Poslední poznámka se týká datování uměleckých děl. Estetický monismus nevyšvětluje, proč umělci svá díla datují a proč nás datování zajímá. Formalisté výslovně tvrdí, že jakýkoli odkaz týkající se dějin vzniku díla je pro jeho hodnocení nepodstatný. Formalistická estetika je dnešní filozofii umění odmítána, její odpůrci však většinou nevyšvětlují, v čem spočívá *raison d'être* datování uměleckých děl, proč je datum v rohu obrazu důležitou informací pro jeho posouzení. Z hlediska hodnotového dualismu je však odpověď nasnadě. Divák postává před obrazem a zkoumá jeho estetické kvality. Pak přistoupí blíže, aby se podíval, kdy byl namalován. Jen tak může dílo posoudit z hlediska toho, čeho zde bylo umělecky dosaženo. Datum nám umožňuje zamyslet se nad vlivy, kterým byl umělec vystaven a které se mohou v dle projevovat, všimnout si rysů, jež naopak mohly ovlivnit dílo pozdější, a vidět tak dílo v celé komplexní šikále jeho dobového kontextu. To vše je zcela evidentně neodmyslitelnou součástí hodnocení uměleckého díla.

6.

Vzájemné relace hodnot

Jaká je relativní váha umělecké a estetické hodnoty a jaký by měl být jejich poměr? Toto je těžká otázka. Odpověď na ni je navíc, jak záhy uvidíme, nevyhnutelně spojena s ideologickými úvahami o smyslu umění a jeho poslání. Osobně mám za to, že ideálně by mělo umělecké dílo maximalizovat jak hodnotu estetickou, tak hodnotu uměleckou. Tento požadavek splňuje například Rembrandt. Dodnes nás fascinuje nejen svým zásadním novátorstvím v utváření prostoru pomocí souhry kontrovaného světa se stupňujícími se stíny (jež mělo trvalý vliv na další vývoj malířství), ale též tím, jak své inovace dovedl k estetické dokonalosti. Totéž platí o Dürrerovi, Carravaggiovi, Michelangelovi, Leonardovi, Vermeerovi, Rubensovi a dalších starých mistrech. Cézanne, Gauguin, van Gogh, Pissarro, Degas, Picasso, Matisse či Modigliani mohou sloužit jako pozdější příklady. Ne všichni významní umělci však dosahují nejvyšší míry obou hodnot a pro kurátory a redaktory uměleckých antologií je mnohdy obtížné najít ten správný poměr mezi

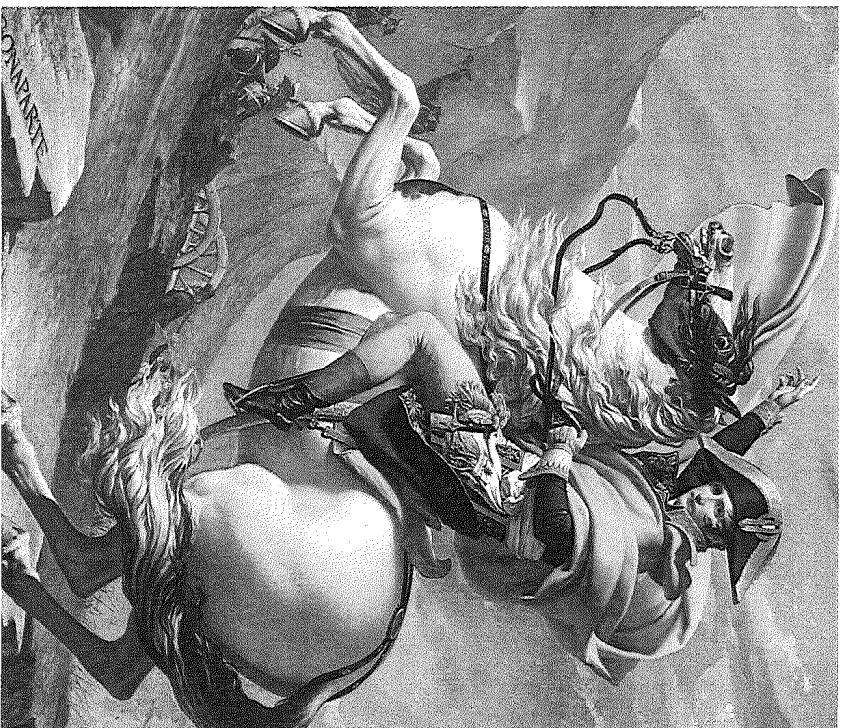
relativní váhou estetické a umělecké hodnoty. Je zřejmé, že neexistuje žádná obecně platná formule, která by relativní váhu obou faktorů jednou a provždy stanovila. Z historie umění se můžeme poučit, že v různých obdobích byl poměr mezi oběma hodnotami různě akcentován. Uvedu zde pouze dvě období, která se k této otázce staví diametrálně rozdílně.

Akademismus devatenáctého století spojoval jednoznačný důraz na estetickou kvalitu (chápanou podle dobových norem) s naprostou lhostejností, ne-li antagónismem, k uměleckému novátorství.

Akademici malíři se zjevně nesnažili o nějaký posun přijatých estetických norem. Byli přesvědčeni, že již vědí, co je to krása: to, co lze spatřit v obrazech Davida a Ingrese. Čím více se dílo blížilo tomuto ideálu, tím bylo krásnější. A naopak, cokoli vybočilo z estetické normy tohoto mimetického paradigmatu, bylo nežádoucí.

Z dnešního hlediska se tento důraz na estetický aspekt na úkor hodnoty umělecké nejví jako příliš šťastný a jmená kdysi slavných akademických malířů jsou téměř zapomenuta. Pouze historikové umění dnes ví, kdo byl Alexandre Cabanel (1825–1889), který byl považován za největšího malíře své doby. Jeho *Zrození Venuse* zakoupil Napoleon III. a po jeho smrti přešel obraz do sbírky *Louvre*. Dnes se *Zrození Venuse* mnohým jeví jako kyč.³⁹

³⁹ Clement Greenberg zachází až tak daleko, že za kyč označuje veškeré akademické umění: „Je naprosto zřejmé, že kyč je akademický, a naopak, všechno, co je akademické je kyč“ („Avant-Garde and Kitsch“, *Partisan Review*, ročník VI, č. 5, Autumn 1939; česky – „Avantgarda a kyč“, *Labýrint revue*, č. 7–8, ročník 2000.)



Jacques-Louis David, *Bonaparte při přechodu Alp*, 1800, Musée Malmaison.

Soudobý *Zeitgeist* jde zjevně opačným směrem. Důraz je téměř výlučně kladen na novátorství a experiment a estetické aspekty ustupují do pozadí. Inovace se stala

132

absolutní hodnotou, synonymem pro umělecký pokrok. Jazyk umělecké kritiky je čím dál tím popisnější, normativní pasáže či pojmy jsou výjimkou. Tento trend lze vystopovat zpět k dadaismu a k Duchampově slavné *Fountaině*. Nicméně revolta proti nadvládě estetické normy, tradičně spjaté s pojmem krásy, dosáhla svého vrcholu s hnutími jako např. „*bad painting*“ nebo „*arte povera*“, která hlásala, že negativní estetická hodnota může být též viděna jako pozitivní umělecký počin.

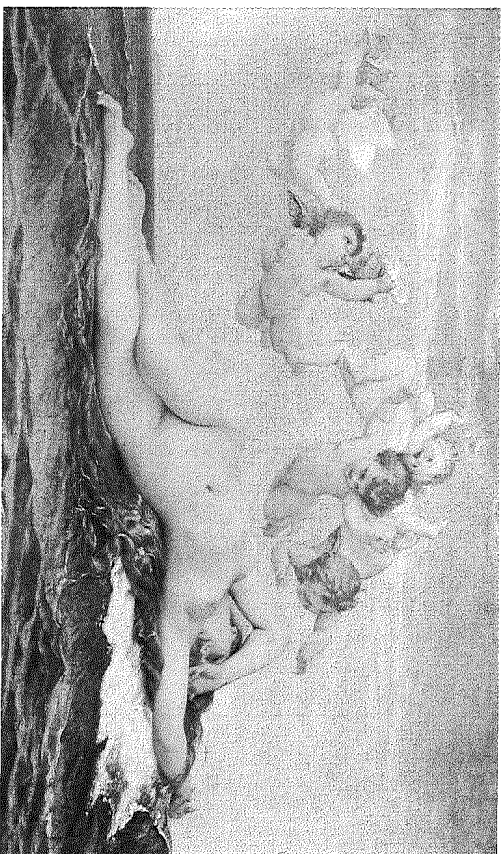
Nejkrajnějším projevem tohoto trendu je konceptuální umění, které se snažilo zcela potlačit všechny estetické aspekty uměleckého díla. Zlatno cílem „*bad painting*“ a „*arte povera*“ bylo rozvrátit estetickou hodnotu, konceptualisté se jí snažili zcela potlačit tím, že vyloučí estetický objekt jako takový. Jak říká jeden z vůdčích teoretiků konceptualismu Joseph Kosuth: „Konceptuální umělec se nezabývá formou, výrazem či ‚morfologií‘, ale formulací propozic a tvrzení“. Anebo, řečeno slovy Ursuly Meyerové:

Zrušení uměleckého objektu, které je typické pro konceptuální umění, zcela vyloučilo potřeby „stylu“, „kvality“ a „permanence“ – nezbytné modality tradičního umění [...]. Z hlediska konceptualismu jsou materiální vlastnosti a estetické kvality nepodstatné a vlastně zbytečné.⁴⁰

V tomto duchu například britský konceptuální umělec Keith Arnat vystavil sám sebe „jako svůj nejlepší a nejautentičtější výtvor“, když se postavil do prostředí

⁴⁰ Ursula Meyer, *Conceptual Art*, New York, Praeger, 1977, s. 12.

133



Alexandre Cabanel, *Zrození Venúše*, 1863, Musée d'Orsay, Paříž.

galerie s tabulkou nadepsanou: „Jsem skutečný umělec“, a Claes Oldenburg vykopal v newyorském Central parku jámu, kterou pak opět zasypal. Harold Rosenberg k tomu poznamenává:

Kritika vytvoří tohoto sebezpopírajícího uměleckého směru jako vizuálně nudných či nezajímavých může vyvolat pouze odpověď, že na vizuálních vlastnostech objektů nezáleží, neboť poslání umění v dnešní době není vyvolat smyslovou libost, nýbrž poukázat na základní zkoumání reality.⁴¹

⁴¹ Harold Rosenberg, *The De-Definition of Art*, New York, Collier, 1973), s. 35.

Jednostranný důraz akademismu na hodnotu estetikou na úkor hodnoty umělecké se z dlouhodobého hlediska ukázal jako nešťastný. Přirozeně vyvstává otázka, jak bude s příslušným časovým odstupem posuzován opačný extrém konceptualisti. Na odpověď si samozřejmě budeme muset počkat. Někteří kritikové však již dnes považují tuto opačnou jednostrannost za kontra-produktivní. T. S. Harskamp například soudí:

Výtvarný požadavek být současný, který se často zvrhne v kult všeho nového, je pro uměleckou představivost právě tak zhoubný, jako kdýž se bezpodmínečně podvolíme autoritě tradice.⁴²

Postulát, že umělecké dílo by mělo maximalizovat jak hodnotu estetikou, tak hodnotu uměleckou, lze doplnit omezujícím požadavkem, že určitě minimum každé z těchto hodnot je nezbytnou podmínkou pro to, aby byl objekt vůbec považován za umělecké dílo. Kvalitní fotografická reprodukce má všechny estetické vlastnosti a tudíž i estetickou hodnotu obrazu, který reprodukuje. Její umělecká hodnota je však nulová. Proto také reprodukce nepovažujeme za umělecká díla.

Existují i objekty s opačnou polaritou – kombinující vysokou hodnotu uměleckou s nulovou hodnotou estetikou? Napadají mne jako příklad umělecké manifesty propagující nová pojetí rodičích se styli. Manifesty

⁴² J. T. Harskamp, „Contemporaneity, Avant-Garde“, *British Journal of Aesthetics*, ročník 20 (1980), s. 214.

mnohdy popisují principy nových uměleckých směrů, čímž často zprostředkovávají jejich uměleckou hodnotu. Protože však postrádají hodnotu estetickou (pomíneli jejich možnou hodnotu literární), nejsou ani ony považovány za umělecká díla.

7.

Několik dalších ilustrací

V předchozích kapitolách byla nutnost rozlišení mezi estetickou a uměleckou hodnotou doložena příklady z historie výtvarného umění. Pokud však zásady estetického dualismu platí pro vizuální umění, měly by být použitelné i pro ostatní umělecké žánry. Neformální definice umělecké hodnoty koneckonců k vizuálnímu umění jmenovitě neodkazuje. Nebudu zde proto dokumentovat základní principy obecného rozlišení mezi uměleckou a estetickou hodnotou na příkladech z jiných uměleckých disciplín, ale uvedu pouze některé z aspektů tohoto rozlišení. Vezměme nejprve několik příkladů z hudby, které jsou dobrým důkazem toho, jak rozvíjení estetického potenciálu inovací zpětně zvyšuje uměleckou hodnotu.⁴⁹

První příklad se týká počátků vývoje opery, tj., přelomu šestnáctého a sedmnáctého století v pozdně rene-

⁴⁹ Za většínu následujících příkladů vděčím rozhovorum s prof. Ruth HaCohenovou z Hebrejské univerzity v Jeruzalémě. Neřeba dodávat, že není zodpovědná za jakékoli možné chyby.

sanční Itálii. Vznik opery jako svébytného uměleckého žánru je spojován s dílem Jacopa Periho a Giulia Cacciniho. V důsledku rozvoje ideologie Florentských hudebních humanistických kroužků zavrhli oba skladatelé tehdy převládající paradigma polyfonické hudby a zkoumali možnosti nápodobu používání lidského hlasu v antice a jeho expresivních možnostech.⁴⁴ Tato orientace vytvořila nové vazby na sémantické aspekty zdůrazňující monodickou hudební syntax. Z toho plyne zvýšený důraz na nové vznikající formy árie a *recitativu*. Toto nové paradigma podřídlilo hudebně estetická řešení harmonické formy imperativům sémantických požadavků. Vyvíjející se *style rappresentativo*, s důrazem na idiosynkratické a subjektivní aspekty emocionálních podtónů hlasu a narativního vzrušení spjatého s lyrickou libreta s sebou přinesl nové rysy, které neměly v dřívější polyfonické hudební obdoby. Všechny tyto nové prvky, které dále určovaly vývoj operního žánru, jsou již obsaženy v Periho a Cacciniho „protooperách“. Těmto prvním operám by tak měla být přiznána vysoká umělecká hodnota, přestože jejich tvůrci ještě nebyli schopni vtělit své inovace do esteticky přesvědčivého tvaru. Teprve s příchodem Monteverdiho byl estetický potenciál jimi objevených principů do této formy doveden.

Přestože jsou všechny základní rysy operního žánru v Periho a Cacciniho operách (obě mají název *Euridice*) obsaženy, jsou tyto samy o sobě zajímavé spíše pro mu-

⁴⁴ Stov. Ruth Katz, *Divining Powers of Music: Aesthetic Theory and the Origins of Opera*, New York, Pergamon Press, 1986.

zikology. Zásady v nich nastíněné mohou být v poměrně původní formě oceněny v Monteverdiho opeře *Orfeus*, která je již esteticky vyváženým dílem, ale k jejich plněmu rozvinutí dochází až v jeho posledních mistrovských operních dílech *Korunovace Poppaey* a *Návrat Odyssea do vlasti*. Současně však Monteverdi tyto principy nijak nově ani originálně nerozvinul. Estetická hodnota *Korunovace Poppaey* tak stanovila uměleckou hodnotu Periho a Cacciniho *Euridicé*, aniž obě díla byla sama o sobě v tomto ohledu významně přínosná.

Mozart je dalším skladatelem, jehož estetický potenciál vychází z uměleckých invencí jeho předchůdců. Strukturování symfonie (jako svébytného žánru a formy) na formě sonáty složené ze čtyř částí nebylo Mozartovou, ale Stamnicovou, případně Samartiniho myšlenkou. Mozartův génius nespočívá v novátorství, ale ve schopnosti esteticky lépe než kdokoli jiný využít invence svých předchůdců.⁴⁵ Mozart je prostě dovedl k estetické dokonalosti, která neměla ve své době obdoby. Jeho dílo je nesmrtelné pro to, čeho docílil z hlediska estetického spíše než uměleckého. Oproti tomu je hodnota Haydnova díla významná právě tak z hlediska estetického jako z hlediska uměleckého. Estetická hodnota jeho skladeb možná není tak vysoká jako Mozartova, z uměleckého hlediska je však převyšuje.

Wagner může sloužit za příklad skladatele, jehož dílo lze považovat z estetického hlediska za kontroverzní,

⁴⁵ Z inventivních umělců, na které Mozart navazoval, pouze Pergolesi přivedl své inovace do plně rozvinuté estetické formy.

nieméně jeho umělecké zásluhy jsou uznávány i odpůrci jeho hudby. Stěží najdeme postromantického skladatele, který by se jím neinspiroval. Wagnerův vliv na Brucknera, Mahlera, Strausse, Janáčka a Pucciniho je zcela zřejmý. Méně patrný, ale o to zajímavější je jeho vliv na Debussyho, který postupně začal nesaňšet nejen jeho hudbu, ale vůbec vše, co Wagner reprezentoval. I přesto prostupují wagnerovské prvky a principy celou Debussyho tvorbu. Bizet byl asi jediným moderním skladatelem, kterému se podařilo Wagnerovu vlivu uniknout. Nietzsche (ve svém antiwagnerovském období) obdivoval *Carmen* jako Bizetův největší úspěch – jako „negaci wagnerismu“.

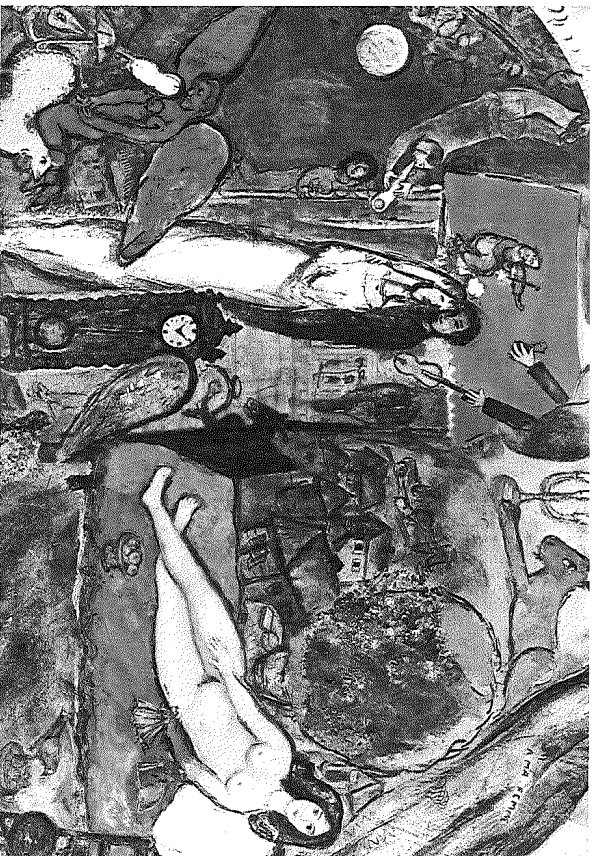
Schönberg je asi nejradikálnějším novátorem v dějinách moderní hudby. Uznání estetické kvality jeho tvorby nicméně naráží na problém, kdy je většina jeho inovací stále ještě (esteticky) těžko stravitelná. Na programech koncertních sítí, jejichž ředitelé mají zájem, aby byly plné, se objevují pouze jeho „nejmelodičtější“ dodatefonické skladby. Totéž platí o Bergovi, Stockhausenovi, Messiaenovi a dalších moderních skladatelích.

Již jsme si všimli, že se důležité umělecké inovace, které obsahovaly principy nové se rodících uměleckých stylů a směrů, zpravidla setkávaly s negativní reakcí. I historie hudby k tomu může poskytnout své příklady.⁴⁶ Všimli jsme si dále, že umělecká hodnota je spolutvořena a stabilizována esteticky úspěšným rozvinutím principů

⁴⁶ Nejen Schönberg, ale i Stravinskij a Bartók byli zpočátku pro publikum nespoznatelní.

ů původně originálnějšího díla jeho pokračovatelů. Vyplyvá z toho, že důležité inovace budou vždy doprovázeny počátečními estetickými nedostatky a nepochopením publika? Nebo snad musí být umělecká hodnota měřena počtem úspěšných následovníků? Přestože tomu tak často bývá, dějiny umění ukazují, že umělecké hodnocení je často složitější záležitost. Debussy může opět posloužit jako příklad: byl jistě velkým novátorem, který neustále revidoval a vylepšoval svůj vysoce originální osobní styl. I přes svou originalitu však byl (relativně) srozumitelný; jeho publikum bylo vždy jaksi připraveno na jeho další dílo, pravděpodobně proto, že dokázalo „strávit“ ta předešlá. Debussy nicméně nevytvořil nový styl, v němž by další mohli pokračovat. Přestože měl jisté vlivy na jiné skladatele, nelze mluvit o debussyovských pracích, které by byly dále využity a rozvinuty v dílech jiných skladatelů. Debussy v tomto smyslu neměl přímé pokračovatele – možná proto, že sám estetický potenciál svých inovací plně zpracoval a rozvinul.

To, že umělecká hodnota nemůže být vždy přímo úměrná estetickým úspěchům následovatelů, kteří nové principy propracují, lze vysledovat i v malířství na příkladu Chagalla, který také nemá přímé pokračovatele. Jeho dílo zřejmě potenciálním pokračovatelům nenechává žádný prostor, snad proto, že jeho originální a silně idiosynkratický styl byl natolik osobitý, že kdokoli by se pokusil namalovat další obraz s využitím těchto principů, vytvořil by pouze plagiat. Přesto Chagall malířství velmi ovlivnil a jeho dílo vykazuje nespornou uměleckou hodnotu.



Marc Chagall, *Mé ženě*, 1933–1944, Musée National d'Art moderne, Paříž.

V literatuře je příkladem uměleckého génia William Shakespeare, jehož dílo má bezprecedenční hodnotu estetickou i uměleckou. Přesto by historie anglické literatury mohla být interpretována jako pokračování Miltona; Shakespeare pokračovatele nemá. Lze pouze spekulovat, proč tomu tak je, ale může s tím souviset síla jeho díla, jeho rozsah i to, že Shakespeare nemůže být už dále vylepšen. Také to, že jeho dílo tvoří jak mistrovská díla poezie, tak i dramatu, klade na případné pokračovatele příliš velké nároky.

I v literatuře můžeme snadno najít díla kombinující nestejnou míru umělecké a estetické hodnoty. Dílo Jane Austenové sice nepřináší žádné významné inovace, ale ceníme si její pro jeho hodnotu estetickou. Tvorba Alfreda Jarryho je naopak významná z hlediska uměleckého, a to i přes svou problematičnost z hlediska estetického (např. *Kráál Ubu*). V literatuře též najdeme příklady děl, která se stala významná až díky pozdějšímu uměleckému vývoji. *Tristram Shandy* Laurence Sterne dosáhl obliby až s příchodem postmodernismu. Podobně, i když z jiných důvodů, byla v důsledku konjunktury feministické literatury kladně přehodnocena Emily Dickinsonová.

To, jak je těžké rozpoznat umělecký význam díla v době jeho vzniku, lze doložit i příklady z architektury. *Eiffelova věž* byla v době svého vzniku (1889) považována většinou Pařížanů za „obludný útlet šlechetného inženýra“, který zcela zničí půvab francouzské metropole. Podobná kampaně doprovázela stavbu Pompidouova centra. Dnes jsou obě stavby považovány za neodmyslitelné symboly Paříže, jež pozitivním způsobem podtrhují rozmanitost jejich krás.

Tyto poznámky vyvolávají též otázky po úloze kritiků. Co vlastně kritik dělá a v čem spočívá jeho společenská funkce? Ponecháme-li stranou jeho možná nejdůležitější roli – informovat o tom, co nového nám umělecká scéna přináší – a podíváme-li se na jeho práci z normativního hlediska výše nastíněného hodnotového dualismu, můžeme dostat tento schematický obrázek. Kritik

se přirozeně zajímá o estetické vlastnosti díla a posuzuje jeho estetickou hodnotu. V té nezejednodušenější podobě může být výsledek jeho estetického posuzování vyjádřen počtem hvězdiček, podobně jako jsou v turistických průvodcích hodnoceny restaurace počtem vidiček. Tato funkce je důležitá, a sledujeme-li kritiky v tom, jak jejich estetické hodnocení souzní s tím našim, mohou se časem stát důležitým faktorem při rozhodování, na který film půjdu či kterou knižku si koupím.

Dalším důležitým přínosem kritiky v oblasti estetické je to, že dobrý kritik nás často upozorní na některé aspekty díla, kterých bychom si sami možná nepovšimli, že je uvede do souvislosti, jež neznáme, a tím obohatí náš estetický prožitek díla. Zkrácené řešení, kritik nám může ukázat, jak se správně na dílo dívat, tak abychom vysledovali, co je v něm cenného. Často si však ceníme kritiků nejen pro jejich estetické postřehy, ale též – a možná i víc – pro jejich schopnost rozeznat *umělecký* význam nového díla. S určitou mírou zjednodušení a nadsázky lze říci, že estetickou hodnotu může rozpoznat každý, kdo má o dílo dostatečný zájem. Ten, komu na tom záleží, si k estetickým hodnotám nakonec cestu najde. Rozpoznání uměleckého potenciálu nové vytvořeného díla je daleko složitější a riskantnější záležitosti. Tato schopnost totiž nemusí mít nic společného ani s dobrym vkusem, ani se znalostmi dějin umění. Ide především o schopnost intuitivního postřehu. Význam umělecké kritiky v dějinách umění je nejlépe patrný tam, kde by některá významná umělecká díla zůstala téměř nepovšimnuta, nebýt vlivných kritiků, kteří je „objevili“. Lze se jen dohadovat,

zda by (pozdní) Janáček či Franz Kafka získali takovou proslulost, nebýt Maxe Broda – uznávaného kritika, který se celou vahou své osobnosti o ně zasadil. Max Brod je zvláště zajímavý příklad. Pokud má pravdu Milian Kundera,⁴⁷ pak Brod jasně viděl umělecký potenciál Kafky a pozdního Janáčka, přestože (dle Kundery) nepochopil estetickou strukturu jejich díla.

Druhá podstatná hodnocení umění by jistě mohla být doložena i příklady z dějin filmu. Protože mé znalosti jsou v této oblasti obzvláště sporné, omezím se na několik laických soudů, jejichž platnost nechť posoudí čtenář sám.

Režisér, který dle mého názoru výrazně uspěl na škále obou hodnot, je Sergej Eizenštejn. Jeho *Křižník Potěmkin* (1925), *Alexandr Něvský* (1938) a *Ivan Hrozný* (1944–46) nejsou pouze mistrovskými díly z hlediska estetického, ale jsou to i díla, která ukázala cestu dalším generacím filmových režisérů. Ranný Buñuel (například *Andaluský pes*) je významný spíše pro svůj umělecký než estetický dopad. Totéž platí o Bergmanovi, přestože některé jeho filmy (*Sedmá pečeť*, *Lesní jahody*, *Hodina vlků*) jsou dokonale i esteticky. Též Felliniho lze považovat za mistra obou kvalit: *Satyrikon* má vysoké estetické kvality, zatímco *8 1/2* dokazuje jeho umělecký význam.

V ilustracích dualistické podstaty umění bychom mohli pokračovat příklady z historie dramatu, poezie, baletu, fotografie i různých interpretacích umění. Mám však za to, že obecný princip hodnotového dualismu je tímto již dostatečně zřejmý.

⁴⁷ Milian Kundera, *Testament Betrayed*, London, Faber and Faber, 1995.

8.

Umění a věda

Arthur Danto se v jednom ze svých esejů zmiňuje o francouzském vizionáři Albertu Robidovi, který začal v roce 1882 vydávat publikaci *Le vingtième siècle*, v které chtěl ukázat, jak bude vypadat svět v roce 1952. Robidovy ilustrace zobrazují všelike divy budoucnosti: *téléphonoscope*, létající stroje, televizi i podmořská města. Umělecký design všech těchto futuristických objektů však nese pečeti své doby:

Robida si představoval, že budou existovat nebeské reštaurace, k nimž budou jejich návštěvníci cestovat ve vzduchem nadnášených dopravních prostředcích. Avšak tato odvažně předjímaná stravovací zařízení sestávají z ornamentálních kování onoho typu, jež si vybavujeme v souvislosti s *Les Halles* či *Gare St. Lazare*, a porocemi a dekorativním zpracováním se velmi podobají parníkům, jež v oněch dobách brázdlily Mississippi. Jejich hosty jsou gentlemani v cylindrech a dámy v róbach s honzlkem, obsluhovaní číšničky z období *Belle-*

Époque. [...] Nic tolik nenáleží své době jako dobová nahlédnutí do budoucnosti.⁴⁸

V knize *Bida historicismu* sir Karl Popper dokazuje, že nelze vědecky předpovědět vývoj vědy. Jeho argument je velmi jednoduchý: kdybychom mohli vědět to, co budeme znát zítra, věděli bychom to již dnes. Přesto se mnohé představy minulosti o budoucích zázracích vědy a techniky naplnily. Citovaná pasáž naznačuje, že naše představivost v oblasti vývoje umění je mnohem omezenější. Kdyby se Robida dožil roku 1952, měl by asi dobrý pocit, že se jeho vize o technologických divích budoucnosti naplnily víceméně tak, jak si je představoval. Otázkou je, zda by měl podobný pocit, kdyby viděl, kam mezitím dospělo výtvarné umění.

Proto nás asi překvapí, že v devatenáctém století bylo malířství považováno za progresivní disciplinu *par excellence*, za důkaz toho, že pokrok v historii lidského snažení je skutečně možný. Tento progresivní model dějin umění má zřejmě svůj původ u Vasariho, jenž dle Ernsta Gombricha „nahlížel dějiny stylů jako postupně ovládnutí toho, jak se nám přiroda jeví“. Devatenácté století, zvláště pak francouzský akademismus, nazíralo na historii umění od jeho počátků až po současnost jako na postupný sled zdokonalování koncepcí a prostředků k dosažení předem stanoveného cíle vytvářeného Platónem

⁴⁸ Arthur C. Danto, „The End of Art“ in: Beryl Lang (ed.) *The Death of Art*, New York, Haven Publications, 1984, s. 5–6; česky „Konec umění“, *Estetika*, ročník XXXV, č. 1 (1998) s. 1.

nem – tj. věrné kopie či duplikace reality. Toto pojetí vzalo za své až během první poloviny dvacátého století. Impresionismus byl posledním uměleckým směrem, který se snažil o věrné zobrazení skutečnosti. Základní princip *Lokalfarbe* byl od dob expresionismu systematicky porušován a abstraktní umění zcela zpochybnilo i základní předpoklad, že poslání umění spočívá ve zpodobování skutečnosti. Moderní estetika byla proto nucena opustit doktrínu, že cílem umění je *mimesis*, nápodobá, spolu s lineární koncepcí vývoje umění směřujícího k jakémusi předem stanovenému cíli. Ve dvacátém století se však zásadně změnil i pohled na vývoj vědy.

Model lineárního vývoje, který staví na pevných základech potvrzených zkušeností, byl ořesen Einsteinovou teorií relativity. Ta ukázala, že zákony Newtonovy mechaniky, které byly nescetněkrát potvrzeny praxí, nemají obecnou platnost a musí být zásadně revidovány. Tím byla zpochybněna též pozitivistická doktrína, podle níž vědecký pokrok spočívá v kumulaci nových poznatků a evoluce vědy tkví v přiřazování dalších pravdivých teorií k souboru již dříve dokázaných pravd. Sir Karl Popper nahradil tento model modelem konkurujících si hypotéz, které jsou v důsledku testů zaměřených na jejich vyvrácení buďto eliminovány, nebo modifikovány a dále rozvíjeny, zůstávají však navždy pouhými hypotézami, neboť důkaz jejich pravdivosti je z logických důvodů nemožný. Naše vědění má tudíž vždy pouze zkusnou povahu a vědecké teorie, které považujeme za pravdivé, jsou privilegiovány pouze tím, že prošly mnohými testy, které

je zatím nedokázaly vyvrátit. Vědecký pokrok spočívá ve vyloučení chybných hypotéz a v jejich nahrazení jinými hypotézami, jejichž nepravdivost nebyla dosud prokázána. Pouze v tomto smyslu – ve smyslu eliminace omylů – se přibližujeme pravdě. Popper tak zpochybnil pojem možnosti vědeckého důkazu pravd a ukázal, že žádná empirická pravda nemusí být věčná, a všechny poznatky vědy jsou tudíž revidovatelné.

Debata o těchto otázkách dostala nový podnět publikací dnes již klasické knihy Thomase Kuhna *Struktura vědeckých teorií*, která dále zpochybnila pozitivistické pojetí vědy spolu s jejími ostrými a jednoduchými demarkačními principy oddělujícími vědu a umění.⁴⁹ Kuhn ukázal, že věda se podobá umění daleko více, než se dříve předpokládalo. Jeho pojem paradigmatu, který zavedl, aby vysvětlil kontinuitu vědeckého vývoje, je v podstatě analogický s pojmem uměleckého stylu. Kuhn také předvedl, že historie vědy, v níž jsou dlouhá období výzkumu v rámci přijatého paradigmatu přerušována nekumulativním revolučním obdobím, z kterého posléze vykrystalizuje nové paradigma, může též sloužit jako historiografický rámec pro vývoj v oblasti umění. K odmítnutí paradigmatu nedochází (tak jako u Poppera) pod tlakem střetu teorie s nevyhovujícím faktem dle logického vzorce *modus tollens*, ale tento proces se spíše podobá náboženské konverzi či přechodu umělce k novému uměleckému směru.

⁴⁹ *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago, Chicago University Press, 1962.

Jak se často stává, ve chvíli, kdy se přijatá rozlišení a dichotomie mezi uměním a vědou hrouť, vyvstává potřeba nového pojetí, které by stanovilo nové podobnosti i rozdíly. Takovou teorii se však zatím nepodařilo najít. Hlavní problém spočívá v tom, že nemáme jasnou představu o podstatě vědy ani o podstatě umění. Tím nemám na mysli známou filosofickou debatu mezi takzvanými esencialisty a anti-esencialisty, která pod vlivem Wittgensteinových *Filosofických zkoumáních* plnila v padesátých a šedesátých letech stránky odborných periodik, v nichž šlo o to, zda význam obecných pojmů (jako „umění“ či „věda“) lze definovat výčtem společných vlastností tvořících nutné a postačující podmínky pro jejich použití. V daném kontextu se jedná o otázky specifitější. Jde především o to, že i mezi odborníky jsou stále ostré rozepře týkající se otázek, zda lze v umění mluvit o pokroku a do jaké míry pochopení a hodnocení uměleckého díla závisí na jeho historickém zařazení, zda může umělecké dílo (tak jako vědecká teorie) zastarat, být překonáno dalším vývojem. Zodpovězení těchto otázek je podmínkou pro smysluplnost debaty o paralelách a rozdílech mezi uměním a vědou i pojetím jejich historie.

Problém je v tom, že máme sklon souhlasit s názory, které si vzájemně odporují. Můžeme si to ukázat na dvou příkladech. Věhlasný americký historik umění James Ackerman odmítá názor, že v historii umění lze smysluplně mluvit o pokroku, právě tak jako myšlenku, že dějiny vědeckých objevů a teorií a dějiny uměleckých objevů a stylů by mohly vykazovat obdobné zásadní rysy:

[...] mluvíme-li o vývoji umění, je zcela nemístné používat pojmu jako pokrok, pokud tím nemáme na mysli pouze to, že určitá technika či dovednost je systematicky vylepšována. Ta nejstarší umělecká díla, která známe, artefakty primitivních kultur, jsou právě tak plátná jako nejpromyšlenější výtvoři vyspělé civilizace. I když sledujeme sekvenci uměleckých děl, v kterých se řada umělců snaží osvojit si novou techniku či zvládnout problematiku zobrazení, jsou prvotní pokusy právě tak účinné jako ty na konci řady, které mohly využít předchozích zkušeností. [...] *pochopení uměleckého díla nezávisí na jeho historickém zařazení.*⁵⁰

Ackermanovi dáme za pravdu při každé procházce Prahou. Majestátnost Prahy gotické není rušena krásou barokních paláců, secesních domů či funkcionalistických staveb. Jejich „estetické pravdy“ se nezhrouť ani pod tlakem „kouzla“ architektury socialistického realismu, předměstských panelákových sídlišť či novodobého podnikatelského baroka. Stejně tak budeme asi souhlasit s názorem, že historie umění se zásadně liší od historie vědy, kde nové koncepcce, objevy a teorie zpravidla zásadním způsobem mění úhel pohledu na poznatky, ke kterým dospělo předchozí období. K tomuto názoru se též přiklání Thomas Kuhm:

I když současníci přistupují k uměleckým dílům minulosti s odlišnou citlivostí, tato tvorba tvoří i dnes život

⁵⁰ J. S. Ackerman, „The Demise of the Avant Garde“, *Comparative Studies in Society and History*, ročník 11, č. 4 (1969), s. 372.

část umělecké scény. Picasso v úspěch neodsunul Rembrandtovy obrazy do depozitářů a mistrovská díla dávno i nedávno minulosti hrají tutéž roli při vytváření našeho vkusu jako kdysi; hrají též významnou roli při školení mladých umělců. Zde je kontrast mezi uměním a vědou nejpatričtější. Učebnice přírodních věd jsou plné jmen, často i portrétů historických hrdinů jejich oborů; pouze historikové vědy však čtou staré texty [...] *Verda, na rozdíl od umění, nicí svou minulost.*⁵¹

Kuhn má bezpochyby pravdu. I dnešní umělci studují staré mistry. Který ze soudobých fyziků však čelí Keplerovo pojednání *De Revolutionibus*, Keplerovo *Mysterium Cosmographicum* či Newtonovy *Principia*? Existuje nicméně i jiný názor, který se jeví neméně rozumný, názor podle něhož může umělecké dílo zastarat právě tak jako vědecká teorie. Tento názor, který zdůrazňuje, že umělecké dílo musí být hodnoceno v jeho historické perspektivě, se začal prosazovat začátkem devatenáctého století a byl velmi přesně vyjádřen umělci romantismu a realismu v Paříži od roku 1830. Gustave Courbet, nejurputnější stoupenec realismu své doby, píše:

Skutečný umělec je ten, kdo zachytí svou dobu přesně tam, kde jeho předchůdci skončili. Jít zpět znamená neudělat nic: je to naprostá ztráta času; znamenalo by to,

⁵¹ Thomas Kuhn, „Comments on the Relation of Art and Science“, *Comparative Studies in Society and History*, ročník 11, č. 4 (1969), s. 408.

že umělec ani nepochopil, ani se nepoučil z lekcí minulosti.⁵²

Courbet vyjadřuje myšlenku, která je neméně zakoreněná než předchozí stanovisko. Často souhlasíme s kritiky, kteří nepopírají, že určité dílo má své estetické kvality, přesto jej odsoudí jako přežití. Přijímáme též jako naprosto běžné, že některé umělecké výrazové prostředky či stylistické normy jsou zastaralé a tudíž nepoužitelné, čímž máme na mysli, že žádný seriózní umělec by dnes neuvažoval o tom, takovými prostředky se vyjadřovat nebo se řídit jejich stylovými pravidly. Postmodernismus sice umožňuje víceméně libovolně si přisvojovat různé styly, a to i ty, kterým z hlediska modernismu již „odzvoniло“, a v rámci postmoderního eklekticismu je možné téměř cokoliv. Přesto si těžko dovedeme představit, že by dnes někdo malovat lovecké scény v rokokovém stylu či skládal fugy v Bachově duchu.

Je zřejmé, že důležité umělecké inovace, zvláště pak ty, které vyústily ve vznik nových uměleckých stylů, často vyžadovaly odmítnout předchozí estetické normy a že nová umělecká hnutí často zahrhla i ty principy, na nichž vyrůstala ve svých formativních obdobích. Courbetova poznámka jde tímto směrem a její poselství se očividně diametrálně liší od názoru, že dosáhnout uměleckého úspěchu nikterak nezávisí na dobovém kontextu. Problematické ovšem je, že spolu s nepopíratelnou protichůdností, ba přímo neslučitelností těchto názorů

⁵² Clotviano J. S. Ackermannem, *loc. cit.*, s. 407.

zároveň cítíme, že v obou je obsaženo něco pravdy. Thomas Kuhn tento problém formuluje následovně:

Co bych rád věděl, a co se mi dosud nepodařilo vysvětlit, je to, co si v duchu říká umělec, když obdivuje estetické kvality starých mistrů a zároveň si uvědomuje, že kdyby sám takto tvořil, zpronevěřil by se základním normám svého uměleckého kréda. Mohu pouze uznávat a vážit si, nikoli však pochopit a vzít za svůj přístup, který přijímá díla, řekněme Rembrandta, jako umění, které žije, ale současně odmítne jako nehodnotné falzum plátno, které může být od Rembrandta (nebo jeho školy) rozeznáno pouze pomocí laboratorních testů. [...] Zodpovědět tuto otázku je nutným předpokladem pro hlubší pochopení rozdílu mezi uměním a vědou. Již sám poznatek, že zde jde o problém, však může představovat určitý pokrok.⁵³

Mám za to, že rozlišení mezi estetickou a uměleckou hodnotou problém Thomase Kuhna řeší. Sám fakt, že zde vůbec nějaký filosofický problém vzniká, je totiž opět přírodním důsledkem předpokladu, že hodnota uměleckého díla je jednorozměrná veličina, kterou lze identifikovat s hodnotou estetickou. Jakmile uznáme duální charakter hodnocení uměleckého díla, problém zmizí. Z perspektivy, která rozkládá hodnotu uměleckého díla na hodnotu uměleckou a estetickou, totiž umělcův obdiv pro díla starých mistrů samozřejmě neznamená, že by vytvořil hodnotné dílo jejich duplikací či napodobením

⁵³ T. Kuhn, *loc. cit.*, s. 408.

jejich stylu. Stylové imitace Rembrandta by se sice mohly přiblížit estetické hodnotě jeho pláten, nemohly by však reprodukovat jejich hodnotu uměleckou.

Estetická hodnota je v tomto smyslu *relativně* stála. Hodnota umělecká naopak zásadně závisí na historickém kontextu a časovém zařazení. Krásou i jinými estetickými vlastnostmi díla mohou být fascinováni, aniž vím, kdy, kde a kdo ho vytvořil. Bez těchto informací však nemohu určit jeho hodnotu uměleckou.

Z *uměleckého* hlediska budeme dílo posuzovat jinak, budeme-li vědět, zda bylo vytvořeno dnes nebo v sedmnáctém století, i když z hlediska *estetického* může být tato informace nepodstatná. Řešení Kuhnova dilematu je prosté: dnešní umělec může obdivovat mistrovská díla sedmnáctého století jak pro jejich hodnotu estetickou, tak i uměleckou. Vermeer i Rembrandt vnesli do umění své doby nové prvky a významným způsobem přispěli k řešení problémů možností transformace trojrozměrné skutečnosti do dvourozměrného zobrazení, jež byly tehdy aktuální. Kromě nesporných estetických kvalit, lze obdivovat i jejich originalitu. Pokud by však někdo maloval tímtež způsobem i dnes, nic nového, co by představovalo hodnotu pro současné umění, by nepřinesl a jeho dílo by bylo právě považováno za anachronismus.

Dvuhodnotový systém esteticko-umělecký nám též umožňuje pojmenovat a pochopit zásadní podobnosti i rozdíly mezi historií vědy a historií umění. Zatímco historie vědy je historií dynamickou, v umění je současně přítomen jak aspekt dynamický, tak i aspekt (relativ-

ně) statický. Zatímco umělecká hodnota díla je v podstatě funkcí jeho historického zařazení, estetická hodnota není tímto způsobem na dění v dějinách umění citlivá. Zdánlivý rozpor mezi názory reprezentovanými Ackermanem a Kuhnem na straně jedné a Courbetem na straně druhé tak pozbývá svého filosofického ostří.

Historii umění tudíž můžeme sledovat z dvou různých úhlů. Z pohledu estetického se jeví jako kumulativní historie kvantitativně se rozšiřující vytvářením nových a nových krás. Je to historie poměrně tolerantní, v které si umělci konkurují pouze kvalitou dosažených krás. Na historii umění z hlediska estetické hodnoty se hodí Mao Ce-tungovo heslo: „Nechme rozkvést tisíce květů“. Estetický dopad děl minulosti není ohrožen, znehodnocen či umenšen dalším vývojem. Mondrian nevyvrací Lautreka a Poussin neopravuje Giotta. Umění z estetického hlediska, na rozdíl od vědy, svou historii konzervuje a zachovává platnost jejích hodnot.

Z hlediska uměleckého jsou si historie umění a historie vědy podstatně podobnější. Hodnoty jsou zásadně chápány jako historicky lokalizované. Historie umělecké hodnoty je konkurenčním bojem, kde není tolerováno ani opakování ani ustnutí. Její úspěchy jsou registrovány na časové ose. Na historii umění z hlediska uměleckého se více než Mao Ce-tung hodí Trockého heslo o permanentní revoluci, které též v podstatě odpovídá Popperovu pojetí historie vědy.

9.

Řešení problému uměleckého falza: obrana selského rozumu proti filosofům

Dříve než zformulujeme slíbené „řešení“ problému uměleckého falza (které by nyní již mělo být zcela zřejmé), zamysleme se nad tím, jak se praktický problém padělků, který nebyl donedávna pokládán za zvlášť teoreticky zajímavý⁵⁴, stal žhavým předmětem filosofických disputací. Jak vlastně vznikl *filosofický* problém uměleckého falza? Zamyslíme-li se nad fenoménem padělků, vyvstane na mysl dvě základní teze, které jsou všeobecně (s výjimkou několika filosofů) přijímány, a které bych proto nazval tezemi zdravého či selského rozumu. První teze zní:

■ (1) Originály jsou hodnotnější než falza.

Druhou lze formulovat takto:

⁵⁴ Před publikací Goodmanovy knihy *Languages of Art* v roce 1968 najdeme v odborné literatuře jen velmi málo prací, které by se problémem uměleckého falza z teoretického hlediska zabývaly.

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

Všimněme si, že tyto teze *nejdou* ve vzájemném rozporu. Budeme-li formulovat otázku uměleckého falza ve filosoficky neutrálním jazyce, nabízí se zcela jednoduchá odpověď, která je v hrubých rysech správná. Když se Aline Saarinenová (kterou Goodman i Sagoff citují) ptá, zda je kvalitní kopie „stejně hodnotná jako umělecké dílo, které je nesporně pravé“, lze (podle první teze) odpovédět, že nikoli, aniž bychom nutně mňnili, že hodnotový rozdíl musí být rozdíl estetický. Padělký mohou být nehodnotné z jiných než estetických důvodů. K úplnosti odpovědi je třeba tyto důvody specifikovat a vysvětlit, proč jsou pro hodnocení uměleckého díla rozhodující. Tím je otázka zodpovězena a teoretický problém (pokud zde nějaký skutečně byl) je vyřešen.

Je-li však problém uměleckého falza formulován se zabudovaným předpokladem, že hodnota uměleckého díla spočívá v jeho hodnotě estetické, stává se z něj filosofická past. Nelson Goodman, který na první stránce pojednání o uměleckém falzu otázku Aline Saarinenové použil jako moto svého eseje, ji na téže stránce přeformuloval následujícím způsobem: „Proč existuje *estetický rozdíl* mezi padělkem a originálním dílem?“⁵⁵ Přijetí této otázky přivedlo na svět „filosofický problém“ (přesněji pseudoproblém), jehož řešení pak musí nutně padnout

⁵⁵ *Languages of Art*, s. 99.

za obět jedna z výše uvedených tezí „selského rozumu“⁵⁶. Nyní jsou totiž tyto teze postaveny proti sobě – vzniká falešné dilema: Buď, anebo! Buďto originály *nejdou* esteticky hodnotnější než jejich kopie, anebo se i ty nejlepší kopie od originálů esteticky liší. Filosofové, kteří takto formulovanou otázku přijali, pak neviděli jinou možnost, než jednu z obou tezí zdiskreditovat. Buď popřeli tu první: „Věrná kopie má stejnou hodnotu jako originál“ (odpověď školy formalistické), anebo tu druhou: „existuje estetický rozdíl i mezi originálem a falzem, které jsou vizuálně nerozlišitelné“ (odpověď školy redukcionistické a historizující). Monistický předpoklad, že hodnota uměleckého díla je totožná s jeho hodnotou estetickou, byl přijat jako axióm, který musí být zachován za každou cenu. Jedině tak si lze vysvětlit, jak toto falešné dilema přivedlo věhlasné filosofovy k tak prapodivným, ne-li absurdním závěrům, kdy tvrdí, že i nepostřehnutý (mikroskopičtý) fyzikální rozdíl mezi originálem a padělkem má dramatický estetický dopad (Nelson Goodman), že originál a jeho věrná kopie nejsou v tomtéž stylu (Mark Sagoff), anebo (z druhé strany), že upřednostňování originálů je projevem snobismu (Arthur Köster), nebo že originalita je pro hodnocení uměleckého díla nepodstatná (Monroe C. Beardsley).

Výše uvedeně teze jsou však nejen zhruba správné, ale i nezbytné pro vysvětlení všeobecně uznávané kriti-

⁵⁶ Předpoklad Goodnanovy otázky připomíná známou právníkou fintu: žalobce položí obžalovanému otázku, zda již přestal bít svou ženu. Musí-li obžalovaný odpovědět „ano“ či „ne“, usvědčí se z trestného činu bez ohledu na to, kterou odpověď zvolí.

ké praxe i našeho zájmu o umění a jeho dějiny. Na první tezi je založena umělecká kritika. Originalita je nejen důležitým aspektem díla, ale též nezbytnou podmínkou pro to, aby se jím kritik vůbec zabýval. Umělec, který by pouze kopíroval práce jiných, by nebyl za umělce vůbec považován. Na tomto předpokladu je též založena muzeologie, sběratelství a kurátorství. Kurátor, kterého by nezajímalo, zda kupuje originály nebo falza, by přišel o práci, muzeum, které by vystavovalo kopie, by přišlo o návštěvníky a obchodník, který by prodával padělky, by skončil za mřížemi.

Druhá teze je neméně zásadní. Její negace (a filosofové se ji snažili popřít tím nejradikálnějším způsobem) vede též k závěrům, které jsou v rozporu s každodenní praxí. Nevím, zda si autoři, kteří se předháněli v dokazování, jak zásadní jsou estetické rozdíly mezi originálem a kopií, uvědomili, že se jejich argumenty *a fortiori* vztahují i na ty nejkvalitnější reprodukcce, z kterých čerpáme převážnou většinu našich znalostí. Kdyby platilo, že mezi originálem a i tou nejvěrnější reprodukcí nutně existuje zásadní estetický rozdíl, nebo že jsou esteticky nesouměřitelné, sám *raison d'être* reprodukcí by se stal nejasným. Účelem reprodukcí uměleckých děl je samozřejmě *re-produkce* (čili v jiném médiu či objektu zachovat) jejich estetické hodnoty. Pokud by ani kvalitní fotografické reprodukcce či diapozitivy nepředávaly přiměřené a důležité informace o originálech, museli bychom považovat běžnou praxi výuky dějin umění jakož i zájem o umělecké knihy a reprodukcce i veškeré spory mezi odborníky za naprosto secestné. Totéž platí pro

estetická a umělecké srovnávání děl odborníky, kteří dokládají své závěry reprodukcemi.⁵⁷

Jaké je tedy „řešení“ problému uměleckého falza? Proste: ten, kdo dává přednost originálu před jeho věrnou kopií, nemusí být snob, ani nemusí být přesvědčen, že je mezi nimi estetický rozdíl. Beardsley má zjevně pravdu, když říká, že pokud je kopie tak věrná, že ji od originálu nerozeznáme, můžeme předpokládat, že estetické vlastnosti originálu byly na kopii přeneseny.⁵⁸ Rozdíl je v jejich hodnotě umělecké. Věrná kopie Rembrandtova *Lukrece* reprodukuje její hodnotu estetickou, nikoli však její hodnotu uměleckou.⁵⁹ Umělecká hodnota nemůže být reprodukována, neboť je historicky datována. Estetická hodnota věrné kopie (či reprodukcce) je tedy stejná jako hodnota originálu, její hodnota umělecká je však nulová. To je též důvod, proč kopie (ať ručně malované či mechanicky vyrobené) nepovažujeme v plném slova smyslu za umělecká díla.

To neplatí, alespoň ne stejnou měrou, o druhém typu uměleckého falza, o stylových napodobeninách. Zatímco padělatel, který zhotoví duplikát uměleckého díla, je pouze zručný řemeslník, autor falza, jenž oklameme odborníky stylovou imitací, je svým způsobem kreativní. Jeho výtvor sice není v pravém slova smyslu původní, jistotu míru tvůrčího úsilí mu však upřít nelze. Van Meegere-

⁵⁷ Většina uměleckých děl, která odborníci porovnávají, nikdy vedle sebe nevisela v žádné galerii, aby mohla být vizuálně přímo srovnávána.

⁵⁸ Falza mohou též někdy být esteticky hodnotnější než originály. Je-li originál poškozen, nebo když jeho barvy vyblednou, může být kopie esteticky věrnější původnímu dílu než sám originál.

⁵⁹ Vyplyváá to ze samé definice umělecké hodnoty.

novým Vermeerům tak může být přičena jistá míra umělecké hodnoty, neboť výběr motivu, jeho kompozice, barevnost a výrazové prostředky jsou i přes svou odvozenost ‚originální‘. Jejich umělecká hodnota je nicméně marginální a zcela nesouměřitelná s Vermeerovými originály. Důvodem však není to (jak míní Sagoff), že Vermeerova práce byla obtížnější, ale skutečnost, že Vermeerovy inovace byly pro umění sedmnáctého století podstatné a podnětné – jejich vliv je patrný v dílech mnoha generací umělců. Inovace, které nalezneme na plátnech van Meegerenových napodobenin, jsou triviální a pro umění dvacátého století zcela nepřiměřené. Tím je též vysvětleno, proč byly poté, co van Meegeren přiznal své autorství, jeho obrazy z muzea odstraněny. Jakmile byla tato díla správně datována, bylo jasné, čím vlastně jsou: umělecky bezvýznamným anachronismem.

Co však jejich hodnota estetická? Nejlepší z van Meegerenových falz jsou v tomto ohledu souměřitelná s Vermeerovými originály. Pokud před van Meegerenovým doznáním nikdo nezpochybnil shodné mínění odborníků, že *Věčeře v Emauzích* je jedním z nejlepších Vermeerů, proč by dnes měla jejich estetická hodnota být posuzována jinak jen proto, že obraz namaloval někdo jiný? Takové přehodnocení estetických hodnot díla by skutečně nebylo ničím jiným než snobismem. Znalost původu díla je důležitá pro určení hodnoty umělecké, tuto roli však nehraje (alespoň ne podobným způsobem⁶⁹) při hodnocení estetickém.

⁶⁹ Správné zařazení díla může být též relevantní pro jeho estetické posouzení, pokud nám pomáhá určit jeho stylistické vlastnosti anebo pomáhá k jeho

Existují nějaké výjimky z pravidla, že padělky a stylové imitace jsou umělecky bezcenné? Zajímavý je případ takzvaných Ossianových rukopisů. Připomeňme si, o co šlo.

Skotský básník James Macpherson (1736–1796) objevil při toulkách po Skotské vysočině staré keltské rukopisy. V roce 1761 vydal „starobylou“ epickou báseň *Fingal*, o níž tvrdil, že ji přeložil z Ossiana, básníka ze 3. století, který byl Fingalovým synem. Slepy Ossian se stal legendárním hrdinou a bardem keltské literatury. Následovalo souborné vydání *Ossianových básní*. Podobně jako u rukopisu Královodvorského a Zelenohorského bylo nadšením, s jakým byla Ossianova poezie přijata, provázáno pochybnostmi o její pravosti. Pochyboval o ní i dr. Johnson, kterému Macpherson odpověděl výzvrou k souboji. Koncem století byly sporné otázky vyřešeny; prokázalo se, že ačkoli Macpherson použil fragmentů z keltských pramenů, převážnou většinu ‚ossianovské poezie‘ napsal on sám. Předtím, než byl podvrh odhalen, byla však ‚ossianovská poezie‘ přeložena do mnoha evropských jazyků, a zásadním způsobem ovlivnila literaturu konce osmnáctého a začátku devatenáctého století. *Encyclopaedia Britannica* to shrnuje takto:

Ani různé zdroje, z kterých [Macpherson] kompiloval své dílo, ani to, že jako přepis autentických keltských básní

správné interpretaci. To ukazuje Kendall Walton v esejí „Categories of Art“, in: J. Margolis (ed.) „*Philosophy Looks at the Arts*“, Philadelphia, Temple University Press, 1987.

je naprosto bezcenný, nic nemění na tom, že vytvořil umělecké dílo, [...] které více než kterékoli jiné přispělo k vzniku romantického hnutí v evropské, zvláště pak německé literatuře. [...] Mezi jeho nadšené obdivovatele patřili i Herder a Goethe.

Z těchto důvodů bychom Macphersonovým podvrhům měli přičknout nejen vysokou hodnotu estetickou, ale i značnou míru hodnoty umělecké. Obdobný argument by se mohl vztahovat i na římské kopie řeckých soch.

6.

Závěrečné poznámky

Jména umělců, kteří byli v předchozích kapitolách zmíněni, jsou většinou spojována se vznikem nových uměleckých stylů, hnutí a směrů. Ale i ti, kteří tvořili v rámci již přijatých estetických norem, vytvářeli umělecké hodnoty. Jak nám ukázal Jan Mukařovský, každá nová aplikace principů přijaté umělecké normy na nové téma tuto normu rozšiřuje a tím i modifikuje. Přispívá též k jejímu upevnění. Umělecká hodnota je tak určující nejen v revolučních obdobích přeměn paradigmat, ale též v obdobích poměrně stabilní.⁶¹

Nepatříčnost estetického monismu se ukáže ještě zřejměji, podíváme-li se jeho perspektivou na postmoderní umění. Modernismus, který je spojován s pojmem avantgardy, samozřejmě kladl daleko větší důraz na novátorství čili na uměleckou hodnotu než romantismus, klasicismus a akademické umění, které mu předcházelo. Estetická

⁶¹ Bez uznání hlavní úlohy umělecké hodnoty by bylo těžké vysvětlit, proč umělci prosím nekopírují úspěšná díla svých předchůdců.

hodnota byla však stále v popředí jeho zájmu. Klasické pojetí hodnocení uměleckého díla se tak dostává do střetu s modernismem pouze v omezené, i když zřejmě nejdůležitější oblasti jeho působení. Pro většinu uměleckých směrů a hnutí, která se vyvinula po druhé světové válce, se však umělecký experiment stává rozhodujícím činitelem pro hodnocení uměleckého díla, novost či jímost synonymem úspěchu, zatímco estetický aspekt bývá často vědomě a systematicky potlačován či přímo popřen. Tento vývoj již nemůže být estetickým monismem vysvětlen vůbec.

Již sám fakt, že lze mluvit o *historii* umění (měnících se estetických normách, vzniku nových stylů atp.) předstává pro estetický monismus problémem. Ten totiž svým způsobem předpokládá *ahistorickou* koncepci umění. Z jeho perspektivy bychom očekávali, že historie umělecké tvorby bude konvergentním přímočarým sledem, který se asymptoticky blíží k jakémusi platónskému ideálu krásy, tj. vylepšování techniky věrného zobrazení a vytváření stále dokonalějších forem. To ale není historie umění, jak ji známe. Nejen poslední dvě století, ale též klasické umění vykazuje neustálé hledání nových forem a výrazových prostředků. Umělci, které považujeme v rámci jednotlivých období za nejvýznamnější, nikdy nezůstávali pouze u třbení stylů svých předchůdců. Carravaggio, Vermeer, Rembrandt, Bosch či El Greco nebyli o nic méně revoluční než Cézanne, Picasso, Kandinskij, Duchamp či Pollock. Dialektická interakce mezi estetickými a uměleckými zájmy je základním předpokladem pro vysvětlení historie umění. Historie umění je tak sama o sobě (tj. sám fakt, že umění má svou historii,

a nikoli pouze chronologii) dalším desideratem standardního pojetí hodnocení uměleckého díla.⁸²

Nepatřičnost estetického monismu též vyplyne na povrch, přejdeme-li z kontextu hodnocení a umělecké kritiky do kontextu umělecké tvorby samé. Zeptáme-li se, co podněcuje uměleckou tvorbu, zjistíme, že rozlišení mezi uměleckou a estetickou hodnotou má jasnou paralelu i v této oblasti. Tyto dvě hodnoty totiž souzní s dvěma základními uměleckými snahami: za prvé – udělat něco nového; za druhé – udělat to dobře. Do jaké míry se to umělci podaří, se pak obráží v umělecké a estetické hodnotě jeho díla.

Z předchozích úvah by mělo být zřejmé, že nejrozsáhlejší doktrínu klasické i moderní estetiky, kterou jsem nazval estetickým monismem, je nutno revidovat. Pokud si jsem se ukázal, že předpoklad, podle něhož hodnota uměleckého díla spočívá výhradně v jeho hodnotě estetické, nevysvětluje dynamický charakter vývoje umění a je často v rozporu s kritickou praxí. Výkladový potenciál teorii umění, které z tohoto předpokladu vycházejí, je tak značně omezen. Dokladem tohoto tvrzení jsou i neúspěšná řešení problému uměleckého falza.

Navržený alternativní model dualistického hodnocení uměleckého díla je samozřejmě pouhým nástrojem, který si žádá dále zpracovat. Nicméně doufám, že i tento nástroj jasně poukazuje na jeho přednost.

⁸² Kdyby umění směřovalo k nějaké neměnné estetické normě, stalo by se brzy pouhým dekorativním řemeslem.