

Umělecká hodnota a argument o originalitě

Tomáš Kulka

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Praha

kulkat.nh@gmail.com

Abstract:

Artistic Value and the Argument about Originality

One of the basic assumptions of both traditional and modern aesthetics, to which the vast majority of contemporary philosophers of art hold to, is the claim that the value of a work of art lies in its aesthetic value. The main goal of this study, however, is to demonstrate that this is not the case. Its main focus is the presentation of a new argument that develops the idea that, in addition to aesthetic value, we must also recognize another form of value, which I call artistic value. This value is no less essential for the assessment of art than aesthetic value.

I have already defended this thesis in my previous publications; they, however, did not elicit the expected response. A possible reason was that my analyses assumed the acceptance of certain aesthetic judgments and art historical findings that not everyone may have agreed with. In the study that is presented here, I want to eliminate this problem with a new argumentative thesis, which proceeds purely from the meanings of the terms “originality,” “aesthetic value” and “work of art” that are used in it. It is therefore evidence that is based on conceptual analysis that, unlike the analyses presented in my previous texts, is not based on the acceptance of any aesthetic judgments or art historical knowledge.

Keywords: originality, aesthetic value, artistic value, work of art

DOI: <https://doi.org/10.46854/fc.2025.3r.405>

Úvod

Jedním z klíčových předpokladů tradiční i moderní estetiky je teze, že hodnota uměleckého díla spočívá výhradně v jeho estetické kvalitě. Tento předpoklad označuji jako esteticismus. Esteticismus je rozšířením klasické koncepce estetiky jakožto vědy o kráse, který nahradil pojem krásy obecnějším termínem estetické hodnoty. Podle tohoto názoru mají dobrá umělecká díla vysokou estetickou hodnotu, zatímco díla nekvalitní mají tuto hodnotu nízkou. Tvzení, že slavná, důležitá a nanejvýš ceněná umělecká díla mohou být

esteticky špatná, zatímco méně ceněná díla marginálního významu mohou být esteticky bezchybná, zní nejspíš paradoxně či provokativně, každopádně divně. Přesto chci obhajovat právě toto tvrzení, mimo jiné i proto, že soudy tohoto typu lze (jak záhy uvidíme) přisoudit i těm nejerudovanějším kritikům a historikům. Proti tradičnímu pohledu, který zdůrazňuje pouze estetickou hodnotu, navrhuji dualistické pojetí, které uznává i další druh hodnoty, která je pro hodnocení uměleckých děl neméně důležitá. Tuto hodnotu nazývám hodnotou uměleckou. Hlavním účelem této studie je představit nový argument, který ukazuje nutnost uznání této další hodnoty na základě standardních významů klíčových pojmů filosofie umění, jakými jsou „originalita“, „estetická hodnota“ a „umělecké dílo“. Tento důkaz je konceptuální, což znamená, že nutnost zavedení umělecké hodnoty je implicitně zahrnuta v samých významech těchto pojmů.

V dřívějších publikacích jsem již obhajoval rozlišení mezi estetickou a uměleckou hodnotou a představil jsem dva hlavní argumenty založené na dvou případových studiích. První se zaměřila na analýzu slavného Picassova obrazu *Les demoiselles d'Avignon* (*Slečny z Avignonu*), zatímco druhá zkoumala neuzavřenou debatu o estetickém statusu padělků.¹ Čtenářům, kteří tyto studie neznají, poskytnu nyní stručné shrnutí těchto argumentů ještě před tím, než přistoupím k hlavnímu tématu zde předkládaného textu, jímž je představení nového argumentu o originalitě, který je založen na čistě konceptuální analýze.

Problém „Les demoiselles d'Avignon“

Picassův slavný obraz *Les demoiselles d'Avignon* nebyl v roce 1907 přijat s nadšením. Od Johna Goldinga se dozvídáme, že „ti z jeho přátel, kterým obraz ukázal, jím byli zklamáni“.² „Nemohli obraz vůbec pochopit: jejich jediné reakce byly šok, lítost, zděšení, či nervózní nebo pobouřený smích,“ píše Patrick O'Brian³ a Gertrude Steinová poznamenává, že „ruský sběratel umění Ščukin, který malbu Picassa tolik obdivoval, řekl téměř se slzami v očích: Jak to ztráta pro francouzské malířství“.⁴

Jak tedy sladit tyto negativní reakce s následující chválou současných kritiků?

1 Kulka, T., The Artistic and the Aesthetic Value of Art. *British Journal of Aesthetics*, 21, 1981, No. 4; The Aesthetic and Artistic Status of Forgeries. *Leonardo*, 15, Spring 1982, No. 2; Forgeries and Art Evaluation: An Argument for Dualism in Aesthetics. *Journal of Aesthetic Education*, 39, Fall 2005, No. 3; On the Relative Unimportance of Aesthetic Value in Evaluating Visual Arts. *British Journal of Aesthetics*, 62, January 2022, No. 1.

2 Golding, J., *Cubism*. London, Faber and Faber 1959, s. 18.

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

4 Stein, G., *Picasso*. New York, Batsford 1951, s. 18.

„Je nezpochybnitelné, že obraz znamená zvrat v Picassově kariéře, a navíc začátek nové fáze v dějinách umění.“⁵

„*Les demoiselles d'Avignon*, tento monumentální obraz, o němž se toho tolik namluvilo a napsalo, má primární význam v tom smyslu, že je konkrétním výsledkem originální vize.“⁶

Tento nesoulad nepředstavuje skutečný problém. Kendall Walton ukázal, že správné hodnocení uměleckého díla závisí na jeho zařazení do správné kategorie.⁷ Jako první kubistický obraz patří Picassovy *Slečny z Avignonu* do kategorie kubismu. V době jeho vzniku však tato kategorie ještě neexistovala, a tak bylo vnímání obrazu v jiných kategoriích pouze negativní – obraz v nich nedával smysl. V dějinách umění najdeme mnoho příkladů odmítnutých děl, jejichž krása se vyjevila až s odstupem času. Vzpomeňme například na van Gogha, který za svého života prodal jeden jediný obraz, anebo na skandály způsobené prvními impresionistickými výstavami. Jakmile se však kategorie impresionismu etablovala, lidé začali oceňovat krásu impresionistických děl a obrazy, kterým se kritici v sedmdesátých letech vysmívali, se ke konci století dostaly do těch nejprestižnějších galerií Evropy i Spojených států.

Případ Picassových *Slečen z Avignonu* je však jiný. Na rozdíl od šťastného konce, který čekal impresionistické umělce, bychom po správném zařazení *Slečen z Avignonu* do kategorie kubismu marně v tomto obraze hledali pozitivní estetické kvality. Když se totiž kategorie kubismu ustálila a obraz začal být správně chápán širokou škálou diváků, nevyšla na povrch jeho krása, ale jeho zásadní estetické nedostatky. Ti samí kritici, které jsem právě citoval, jak popisují obraz v superlativech, totiž současně poukazují na jeho vážné estetické vady:

„Samo o sobě nesnese dílo přísnější pohled, neboť kresba je zbrklá a barvy jsou nepříjemné, zatímco kompozice jako celek je zmatená a gestikulace postav je přehnaná.“⁸

„Není těžké pochopit, proč dílo Picassovy přátele zklamalo. Je to z mnoha ohledů neuspokojivý obraz. Především jsou tu zjevné nesrovnalosti stylu. I letmý pohled odhalí, že Picasso několikrát změnil svou koncepci, když na obraze pracoval; on sám jej nepovažoval za dokončený.“⁹

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

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

7 Walton, K., *Categories of Art*. *Philosophical Review*, 79, 1970, No. 3.

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

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

Tato hodnocení nejsou výjimečná. Podobnou kritiku lze nalézt téměř v každé publikaci, která se zabývá estetickou kvalitou tohoto obrazu. Například Herbert Read v *Stručných dějinách moderního malířství* dochází k závěru, že obraz je „stylisticky nesourody“,¹⁰ a Peter Plagens píše o „neúprosném guláši stylů“, přičemž upozorňuje, že „jen dvě z pěti hlav jsou malovány ve stejném stylu jako těla, ke kterým patří“.¹¹ Nebudu citovat další negativní kritiky: čtenáři si sami mohou prohlédnout reprodukci a dospět k vlastnímu závěru.



Pablo Picasso: *Slečny z Avignonu* (1906–1907). Muzeum moderního umění, New York. Dostupné z: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/4/4c/Les_Demoiselles_d%27Avignon.jpg

Skutečnou otázkou je, jak lze sladit tato protichůdná hodnocení? Jak mohou stejní odborníci, kteří si tolik cení Picassova prvního kubistického obrazu, zároveň vyjádřit tak devastující kritiku jeho estetických kvalit? Řekneme, že si protirečí? Rozhodně ne. To, co tito odborníci říkají, není jen bezesporné, ale i vcelku prosté. Mají za to, že obraz je zásadně důležitý pro rozvoj moderního umění, *přestože* má závažné estetické chyby. Tato prostá skutečnost je však evidentně neslučitelná s esteticismem, protože podle této doktríny by toto „nejvlivnější umělecké dílo posledních 100 let“ muselo být kvůli svým vážným estetickým defektům prakticky považováno za bezcenné. Tak tomu pochopitelně není, a proto je zřejmé, že kromě estetické hodnoty musíme uznat ještě další druh hodnoty, totiž té, která reflektuje aspekty, jež estetická hodnota nezahrnuje (například umělecko-historický význam díla). Tuto hodnotu, jak již bylo řečeno, nazývám hodnotou uměleckou, a definuji ji následovně:

„Umělecká hodnota díla se odvíjí od dvou hlavních faktorů: 1) uměleckého významu inovace, kterou dílo představuje, a 2) jejího vlivu na další umělecký a estetický vývoj.“¹²

Můžeme tedy říci, že ačkoli estetická hodnota *Slečen z Avignonu* nedosahuje Picassových standardů, žádný jiný modernistický obraz nemá větší hodnotu uměleckou. V této souvislosti připomeňme i to, že tento obraz je sice možná nejvýraznějším příkladem díla, které se prosadilo navzdory svým estetickým nedostatkům, není však ani zdaleka jediným takovým dílem. Dalším příkladem je Manetova *Snídaně v trávě*, obraz, který v roce 1863 způsobil skandál na *Salon des Refusés*, Dnes je reprodukován téměř ve všech knihách o moderním umění, protože je považován za první modernistický obraz. Jak ovšem upozorňuje James Ackerman, Manetovy „pole a lesy jsou na několika místech nudně a nerozhodně namalovány a postavy nevypadají, že by kdy opustily ateliér nebo že by v něm byly současně“.¹³ V dějinách umění je běžné, že průkopnická díla, která otevřela cestu novým stylům, jsou esteticky hrubší než díla využívající nahromaděné zkušenosti, díky nimž mohou být propracovanější. Přesto právě průkopnická díla zaujímají v uměleckých knihách prominentní místa, protože jejich umělecká hodnota převažuje nad jejich estetickými nedostatky.

12 V zájmu kompaktnosti opomenu vysvětlení důsledků, které z této definice plynou, jako například to, že určení umělecké hodnoty je objektivní.

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

Podívejme se nyní, co plyne z mé definice umělecké hodnoty. Z její první části vyplývá, že dílo nelze hodnotit jen na základě vizuálního dojmu, kterým působí. Ani jeho nejpečlivější zkoumání totiž nemůže odhalit, co nového dílo přináší. Aby to kritik pochopil, musí znát relevantní oblast dějin umění, která dílu předcházela. Druhá část definice implikuje, že kritik by měl také rozumět tomu, jak dílo ovlivnilo další vývoj umění, což vyžaduje určitý časový odstup. Jak velký by měl tento odstup být? Nelze to přesně určit, ale obecně platí: čím delší, tím lepší.

Znamená to, že nemůžeme posoudit uměleckou hodnotu současného díla? Ne tak docela. Nedostatek originality lze rozpoznat téměř okamžitě. Pokud kritik odhalí epigonství či plagiátorství, může na ně upozornit, a zdůvodnit tak svůj negativní soud. Plagiát zůstane plagiátem, bez ohledu na to, co přinese budoucnost.

Problém nastává u kladného hodnocení. Zde jde o odhad estetického potenciálu inovace, který se ještě plně neprojevil – ať už v další tvorbě autora, anebo jiných umělců. I přesto může citlivý kritik někdy intuitivně rozpoznat tento potenciál ještě před tím, než se plně projeví.¹⁴ Objevování nových talentů často stojí právě na takovémto intuitivním odhadu. I v těchto případech však jde spíše o to, čemu Angličané říkají *educated guess* (poučený odhad), než o stanovení faktu nebo kvalifikovanou předpověď. „Konečný“ verdikt náleží historii.

Slovo „konečný“ uvádím v uvozovkách, protože uměleckou hodnotu nelze stanovit s absolutní platností. Vždy může dojít k tomu, že na některé inovace, jež dosud zůstaly bez povšimnutí, někdo v budoucnu kreativně naváže, nebo naopak, že inovace, která se zpočátku ujme, časem upadne v zapomnění, protože se vývoj umění vydá jiným směrem. Uměleckou hodnotu je proto třeba vnímat jako dynamický faktor, který se může měnit v závislosti na dění v uměleckém světě.

Pokud jde o určení estetické hodnoty, ve většině případů, kdy je zřejmé, do jaké kategorie dílo patří, není časový odstup nutný. Problém ale nastává u průkopnických děl, jako jsou Picassovy *Slečny z Avignonu*, u nichž v době jejich vzniku odpovídající kategorie ještě neexistovala, a tak bylo třeba počkat, než bylo možné je správně posoudit. U jiných děl, zejména v poválečném umění, může být často nejasné, do jaké zavedené tradice vlastně patří. Nabízí se několik řešení: můžeme připustit, že posouzení díla vyžaduje větší časový odstup, během kterého zůstává jeho estetická hodnota nejasná. Další možností je výběr kategorie, která se zdá být nejvhodnější, s tím, že hodnocení může být později upraveno. Třetí možností je dílo zařadit do více kategorií

14 Zde bychom mohli zmínit zásluhu Maxe Broda o zprostředkování a propagaci díla Franze Kafky a pozdního Leoše Janáčka.

současně a hodnotit ho v každé zvlášť. To by se mohlo někomu přičít, protože by to samé dílo mohlo být současně hodnoceno kladně i záporně. Absurdní to však není: dílo může být dobré jako satira, ale slabé, pokud jej budeme brát doslovně. Podobně může být dílo neúspěšné coby vysoké umění, ale úspěšné jako zábava – tedy nízké umění.

Další otázkou je, do jaké míry závisí určení obou hodnot na umělecko-historickém kontextu, tedy na něčem, co nelze vyčíst z díla samého. Stanovení estetické hodnoty je závislé na externích informacích pouze v jednom ohledu, na který upozornil Kendall Walton v souvislosti se stanovením kategorie vhodné pro posouzení díla. Konkrétně jde o dvě relevantní informace: 1) v jaké kategorii autor zamýšlel, aby jeho dílo bylo vnímáno, a 2) zda byla tato kategorie známá ve společnosti v době vzniku díla. K posouzení estetické hodnoty tedy nejsou zapotřebí žádné další externí informace.

U umělecké hodnoty je situace odlišná. Nejde jen o dvě jednoduché historické skutečnosti, ale o složitý a bohatě strukturovaný příběh z dějin umění. Tento příběh často zahrnuje informace, jaké vlivy na dílo působily, a především: kde všude lze vysledovat jeho vliv. Externí informace potřebné k posouzení estetické a umělecké hodnoty se tak týkají zcela odlišných skutečností a vyprávějí různé příběhy.¹⁵

Problém estetické hodnoty padělků

Může existovat estetický rozdíl mezi originálním obrazem a jeho padělkem, pokud je nelze od sebe rozeznat? A pokud ano, v čem tento rozdíl spočívá? Tato polarizující otázka se stala aktuální až ve druhé polovině dvacátého století, pravděpodobně kvůli převažujícímu vlivu estetického formalismu, vrcholícího v knize Monroea C. Beardsleyho *Aesthetics*. Beardsley v ní tvrdil, že „dva objekty, které se neliší žádnými pozorovatelnými vlastnostmi, se nemohou lišit v estetické hodnotě“.¹⁶ Přitom ovšem nenabízel žádný argument na podporu tohoto tvrzení, protože jej považoval za samozřejmé. Stejně tak to viděli i další filosofové umění, a to až do publikace knihy Nelsona Goodmanova *Jazyky umění*, která tento předpoklad zpochybnila.¹⁷ Toto zpochybnění vyvolalo živou diskusi v odborných časopisech, které jsem se také zúčastnil. Kritizoval jsem teorie Monroea C. Beardsleyho, Clivea Bella,¹⁸ Arthura

15 Detailněji jsem se touto problematikou zabýval ve třetí části své knihy: Kulka, T., *Umění a jeho hodnoty. Logika umělecké kritiky*. Praha, Argo 2019.

16 Beardsley, M. C., *Aesthetics*. New York, Harcourt 1958, s. 503.

17 Goodman, N., *Languages of Art*. Indianapolis, Hackett 1968. Český překlad: *Jazyky umění. Nástin teorie symbolů*. Přel. T. Kulka a kol. Praha, Academia 2007. 213 s.

18 Bell, C., *Art*. London, Chatto and Windus 1949.

Köstlera,¹⁹ Nelsona Goodmana, Marka Sagoffa,²⁰ Denise Duttona²¹ a Eddyho M. Zemacha,²² upozorňuje na problémy v jejich argumentaci. Místo opakování argumentů z této diskuse se zde nyní zaměřím na to, co mají všechny jejich teorie společného, tedy na roli esteticismu v jejich „řešení problému padělků“.

Začněme našimi přirozenými intuicemi. Předpokládám, že můžeme souhlasit s následujícími dvěma tezemi selského rozumu:

1. Originály jsou hodnotnější než padělky.
2. Padělky, které jsou vizuálně nerozlišitelné od originálu, mají stejné estetické vlastnosti, a tím pádem i stejnou estetickou hodnotu.

Tyto dvě teze nejsou v rozporu. Když se Aline B. Saarinenová ptá, zda je dokonalý padělek „tak uspokojivým uměleckým dílem, jako kdyby byl jednoznačně pravý“,²³ můžeme říci, že není, aniž bychom měli za to, že rozdíl musí být estetický; padělky mohou být neuspokojivé i z jiných důvodů. K tomu, abychom zodpověděli otázku týkající se padělků, stačí tyto důvody specifikovat a vysvětlit, proč jsou relevantní pro hodnocení umění. Tímto bychom zodpověděli otázku padělků a filosofický problém (pokud zde vůbec nějaký byl) by byl vyřešen. Je-li však otázka formulována s vestavěným předpokladem esteticismu, podle kterého je pro hodnocení umění relevantní pouze estetická hodnota, stává se otázka filosofickou pastí.

A to je přesně to, co Goodman (nejspíš neúmyslně) způsobil. V *Jazycích umění* cituje Saarinenovou jako motto ke své kapitole o padělcích a následně ho přeformulovává do otázky, zda může existovat estetický rozdíl mezi originálním obrazem a jeho padělkem. Jakmile ovšem přijmeme tuto otázku (což všichni autoři diskutovaní v této souvislosti udělali), čelíme problému. Nyní jsou totiž naše dvě teze selského rozumu postaveny proti sobě a musíme čelit (falešnému) dilematu: buď originály nejsou cennější než padělky, anebo se i ty nejlepší kopie musí od originálů esteticky lišit.

Filosofové, kteří přijali předpoklad esteticismu, neviděli jinou možnost než jeden z rohů tohoto „dilematu“ odmítnout. Buď popřeli první tezi a tvrdili, že klamné padělky mají stejnou hodnotu jako originály (Beardsley, Köstler, Zemach), nebo odmítli tezi druhou, podle které existuje estetický rozdíl

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

20 Sagoff, M., Aesthetic Status of Forgeries. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 35, 1976, No. 2, s. 169–180.

21 Dutton, D., Artistic Crimes: The Problem of Forgery in the Arts. *The British Journal of Aesthetics*, 19, 1979, No. 3.

22 Zemach, E. M., No Identification without Evaluation. *The British Journal of Aesthetics*, 26, 1986, No. 3.

23 Citováno podle: Goodman, N., *Jazyky umění. Nástin teorie symbolů*, c.d., kap. 3.

mezi originály a padělky, i když je nelze od sebe odlišit (Bell, Dutton, Goodman, Sagoff). Nekritické přijetí esteticismu tedy vedlo k tomu, že sofistickovaní filosofové dospěli k extrémně nepřirozeným, ne-li absurdním závěrům, jako například k tomu, že i nejmenší rozdíly mezi originály a padělky okamžitě vycítíme (Bell), nebo že i nepostřehnutelný (mikroskopický!) rozdíl může mít zásadní estetický dopad (Goodman), či že originály a padělky nejsou namalovány ve stejném stylu (Sagoff). Anebo z druhé strany, že upřednostnění originálů je projevem snobismu (Köstler), fetišismu (Zemach), nebo dokonce že pro hodnocení uměleckých děl je originalita irelevantní (Beardsley).

Rozlišení mezi estetickou a uměleckou hodnotou nabízí jednoduché řešení tohoto problému. Skutečně máme dobré důvody preferovat originály před padělky, i když Beardsley má pravdu v tom, že pokud padělek od originálu nerozeznáme, bude mít stejnou estetickou hodnotu. Rozdíl spočívá v jejich hodnotě umělecké. Padělatel může re-produkovat estetické kvality originálu, ale nemůže (už z definice) reprodukovat jeho uměleckou hodnotu. Umělecká hodnota padělků, které pouze kopírují existující díla, je nulová, protože žádné inovace neobsahují. Některé napodobeniny stylu, jako například padělky Vermeerů od van Meegerena, mají sice určitou uměleckou hodnotu, protože obsahují nějaké inovace, ale v porovnání s inovacemi obsaženými ve Vermeerových originálech je jejich význam zanedbatelný.

Tuto část naší studie lze uzavřít tím, že pokud Picassovy *Slečny z Avignonu* ukázaly, že esteticismus je mylný, spor o estetický status padělků pak dále ještě navíc ukázal, jak škodlivý tento přístup může být.

Originalita a umělecká hodnota

Dovolte mi na úvod tohoto oddílu osobní poznámku: jsem přesvědčen, že mé argumenty jsou platné a že se zabývám významným problémem. Vzhledem k tomu, že mé názory jdou proti současným teoriím hodnocení uměleckých děl a rozporují základní předpoklady jak tradiční, tak moderní estetiky, které sdílí téměř všichni filosofové umění, očekával jsem kritické reakce vedoucí k další diskusi. První články o nutnosti rozlišení mezi estetickou a uměleckou hodnotou jsem publikoval před více než čtyřiceti lety,²⁴ ale kromě Nelsona Goodmana na ně nikdo nereagoval.²⁵

24 Viz výše poznámka č. 1.

25 Goodman, N., *The Artistic and Aesthetic Status of Forgeries. Leonardo*, 15, Autumn 1982, No. 4, s. 335. Goodman nic nenamítá proti mému rozlišení mezi estetickou a uměleckou hodnotou. Poukazuje však na to, že jsem nejspíše přehlédl jiné rozlišení – mezi estetickou hodnotou a estetickým charakterem –, které zde považuje za podstatnější. Vysvětluje, že jeho tvrzení týkající se existence estetického rozdílu mezi originálem a falzem by měl být chápáno jako tvrzení o rozdílu v estetickém charakteru, a nikoli jako tvrzení o rozdílu v estetické hodnotě.

Přemýšlel jsem o možných příčinách svého zklamání a došel jsem ke třem závěrům: (1) Jsem možná příliš ješitný nebo naivní, když očekávám reakce na své texty; (2) To, co jsem napsal, není považováno za dostatečně věrohodné na to, aby to bylo bráno vážně – estetika je přece věda o kráse, a hledat vysvětlení hodnocení umění mimo estetickou oblast nemůže být správné. Někteří filosofové by dokonce mohli namítnout, že mé návrhy jsou rozporné. P. F. Strawson například tvrdí, že „pojem ‚umělecké dílo‘ a ‚estetické hodnocení‘ jsou logicky spjaty takovým způsobem, že by bylo protimluvem posuzovat něco jako umělecké dílo, ale ne z hlediska estetického“.²⁶ Jiní by mohli argumentovat, že koncept umělecké hodnoty je nadbytečný, protože vše, co potřebujeme vysvětlit, lze objasnit v rámci estetické hodnoty. Tento názor zastává Dominic McIver Lopes, který ve svém často citovaném článku „The Myth of (Non-Aesthetic) Artistic Value“ dochází k závěru, že umělecká hodnota neexistuje.²⁷ A vposledu (3): Mé argumenty předpokládají přijetí určitých estetických hodnotových soudů a specifických kunsthistorických poznatků, se kterými nemusí každý souhlasit.

Pokud je pravdivý bod (1), pak toho moc nenadělám. Totéž platí pro bod (2), i když zde bych mohl namítnout, že uvedené pozice postrádají silné argumenty. Strawson nepředkládá žádný argument, a i když Lopes nabízí něco, co argument připomíná, jeho závěr není přesvědčivý. Lopes totiž vychází z premisy, že „to, co ti, kteří věří v existenci umělecké hodnoty, mají na mysli... nebylo nikdy specifikováno“.²⁸ Aby tento nedostatek odstranil, navrhuje svou vlastní definici umělecké hodnoty, kterou však sám shledává neuspokojivou, což ho vede k závěru, že existence umělecké hodnoty je pouhý mýtus.

A teď k bodu (3): V jakém smyslu předpokládají mé argumenty přijetí estetických hodnotových soudů a kunsthistorických znalostí? V případě Picassových *Slečen z Avignonu* je například třeba uznat, že tento obraz má mimořádnou uměleckou hodnotu, což vyžaduje znalost jeho role při vzniku kubismu a kubismu při vzniku moderního umění. Navíc platnost argumentu o nutnosti zavedení pojmu umělecké hodnoty závisí na přijetí hodnotového soudu, dle kterého je malba v Picassově prvním kubistickém obraze estetic-ky nezvládnutá. Co se týče argumentu o padělcích, čtenář by měl být obeznámen s řadou textů a přijmout závěr, že je správně interpretuji.

26 Strawson, P. F., *Aesthetic Appraisal and Works of Art*. In: týž, *Freedom and Resentment*. London, Methuen 1974; Lamarque, P. – Olsen, S. H. (eds.), *Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition*. Oxford, Blackwell 2004, s. 239.

27 McIver Lopes, D., *The Myth of (Non-Aesthetic) Artistic Value*. *The Philosophical Quarterly*, 61, 2011, No. 2, s. 125.

28 Tamtéž, s. 518. Tato premisa je evidentně nepravdivá. Níže Lopes dokonce uvádí, že „to nikdo ani nenaznačil“, s. 534.

Abych tuto překážku odstranil, předkládám nový argument prokazující nutnost uznání existence umělecké hodnoty, který nezávisí na žádných estetických soudech ani na kunsthistorických poznatcích. Tento argument je postaven výhradně na významu tří klíčových pojmů filosofie umění: „originalita“, „estetická hodnota“ a „umělecké dílo“.

Argument je inspirován chybou, které se dopustil Monroe C. Beardsley ve své analýze pojmu originality a jeho vztahu k hodnotě uměleckých děl. Beardsley si byl vědom toho, že kritici považují originalitu za hodnototvornou vlastnost uměleckých děl, byl však přesvědčen, že se mýlí: „Originalita v umění je běžně považována za něco dobrého; otázkou je proč. (...) Ve striktním smyslu je jasné, že originalita nemá vliv na hodnotu: dílo může být originální a dobré, nebo originální a hrozné. (...) Obdivujeme, a oprávněně, originalitu Haydna a Beethovena a Stravinského a Bartóka, pokud psali nejen originálně, ale i dobře.“²⁹

Souhlasím s Beardsleym, že originalita nemá přímý vliv na estetickou hodnotu díla; ta je na ní nezávislá. Některé inovace jsou esteticky úspěšné, jiné nikoliv. To koresponduje s jeho názorem, že padělky mohou mít stejnou estetickou hodnotu jako originály, pokud jsou nerozeznatelné. Autentické i neautentické „dílo“ tak může být esteticky stejně hodnotné, ale z hlediska uměleckého statusu je mezi nimi zásadní rozdíl: originál je uměleckým dílem, reprodukce jím není. Beardsley pravděpodobně přehlédl, že to, co platí o estetické hodnotě díla (tedy, že je pro ni autentičnost či originalita irelevantní), nelze převést na celkovou hodnotu uměleckého díla jako takového.

Beardsleyho omyl spočívá v tom, že z irrelevance originality pro estetickou hodnotu díla vyvodil, že originalita je stejně irelevantní i pro hodnotu uměleckého díla jako takového. Zde se však mýlil. Originalita a autentičnost jsou nutnými podmínkami pro to, aby něco mohlo být považováno za umělecké dílo. Tento jeho omyl je však pochopitelný, ba i očekávatelný, neboť ani on se nevyhnul osidlům esteticismu. Uvažoval zřejmě takto: pokud originalita nepřispívá k estetické hodnotě uměleckých děl a hodnota uměleckých děl spočívá v jejich hodnotě estetické (jak to předepisuje esteticismus), pak originalita nepřispívá ani k jejich hodnotě coby uměleckých děl. Tak tomu ovšem není.³⁰

Beardsleyho omyl je však omylem příhodným a svým způsobem i přínosným. Jde totiž o ten druh omylu, ze kterého se lze něčemu přiučit. Ba co víc, Beardsley nám v tomto případě téměř na stříbrném podnose nabídl elegantní argument, který prokazuje potřebu uznat existenci umělecké hodnoty. A tento elegantní argument je ještě navíc neobyčejně jednoduchý:

29 Beardsley, M. C., *Aesthetics*, c.d., s. 460.

30 Toto je další ukázka toho, jak škodlivý může předpoklad esteticismu být.

1. Originalita není relevantní pro posouzení estetické hodnoty uměleckých děl.
2. Originalita je relevantní pro posouzení hodnoty uměleckých děl.

Kromě estetické hodnoty musí existovat ještě další hodnota, která je relevantní pro posouzení hodnoty uměleckých děl. Q. E. D.

Platnost tohoto argumentu nezávisí na ničem, co by v něm nebylo přímo obsaženo. Argument navíc odůvodňuje, proč je vhodné označit tuto nově zavedenou hodnotu jako hodnotu uměleckou. Je to totiž svět umění, a nikoli svět estetiky, který klade důraz na originalitu a autentičnost. To, že originalita není klíčová pro estetickou hodnotu, ale je zásadní pro hodnotu uměleckou, je zřejmé i z kvalitních reprodukcí. Ty mohou mít stejnou estetickou hodnotu jako originály, avšak z hlediska umění jsou bezcenné.

K vyvození našeho nového argumentu není nutné se odkazovat na Beardleyho omyl. Jakmile uznáme, že originalita a autentičnost, které jsou klíčové pro celkovou hodnotu uměleckých děl, nejsou estetickými kvalitami, musíme dospět k závěru, že vedle estetické hodnoty existuje ještě další hodnota, která se na hodnocení umění podílí.

Vyvstává otázka, jaký je mezi těmito dvěma hodnotami vztah? Tyto hodnoty se vzájemně doplňují. Aspekty hodnocení umění, které nespadají pod hodnotu estetickou, spadají pod hodnotu uměleckou – a naopak. Estetická hodnota se odvíjí od toho, jak dobře jsou jednotlivé prvky díla sladěny, zatímco umělecká hodnota se váže k jeho vlivu a historickému významu. Toto rozlišení reflektuje dva základní impulzy, které řídí uměleckou tvorbu: snahu vytvořit něco nového a zároveň to provést dobře. Úspěch umělce v obou těchto ohledech se pak promítá do umělecké a estetické hodnoty jeho díla.

Už jsme si řekli, že umělecká hodnota je veličina dynamická, jejíž míra se může měnit v závislosti na vývoji uměleckého světa. Spolu s tím – a toto je důležité – je posuzování míry této hodnoty v každém časovém úseku procesem objektivním. Není na tom vlastně nic překvapivého. Stanovení této hodnoty totiž nemá s hodnotícími či vkusovými pojmy nic společného, opírá se o ověřitelná tvrzení, která v běžném jazyce nazýváme fakta. Všimněme si například, že uznání toho, že první Picassův kubistický obraz je jedním z nejvlivnějších děl dvacátého století, a má tudíž mimořádnou uměleckou hodnotu, je přijímáno jako historický fakt, nikoli jako estetický soud. Posouzení umělecké hodnoty závisí víc na znalostech dějin umění než na estetických soudech či vytríbeném vkusu. Zdůvodnění umělecké hodnoty vychází obvykle z umělecko-historického narativu – zkoumá, kdo koho ovlivnil – a je stejně intersubjektivně ověřitelné jako jiné historické příběhy.

Objektivita hodnocení umělecké hodnoty je tedy srovnatelná s objektivitou historických narativů z jiných oblastí kultury, jako jsou například dějiny náboženství či filosofie. Všude se sledují vlivy a vývoj. Lze tedy říci, že bez ohledu na to, zda považujeme určení estetické hodnoty díla za objektivní nebo subjektivní, posouzení jeho celkové hodnoty rozhodně nemůže být zcela subjektivní. A pokud, jak jsem nedávno tvrdil, v oblasti výtvarného umění hraje rozhodující roli právě umělecká hodnota,³¹ pak pro subjektivismus zde mnoho prostoru nezbývá.

31 Kulka, T., O relativní nedůležitosti estetické hodnoty při hodnocení výtvarného umění. *Filosofický časopis*, 68, 2020, č. 5, s. 737–753.