

## Umělecké dílo

Markéta Johanusová

UČO: 438871

HENCKMANN, Wolfhart, LOTTER, Konrad. Estetický slovník. Vyd. 1. Praha : Svoboda, 1995. 229 s. Členská knižnice.

DÍLO UMĚLECKÉ (artwork, work of art; oeuvre d'art; Kunstwerk; chudožestvennoje proizvedeniye) má jako pojem shrnovat nutné a dostačující znaky, které je tvoří a které je odlišují od přírodních, řemeslně nebo průmyslově vyrobených věcí, stejně jako od nástrojů pro náboženské, politické morální, pedagogické aj. účely, přičemž tyto obecné znaky nemají být ani triviální, ani nemají stírat hluboké rozdíly, jež existují mezi výtvoři různých uměleckých druhů, uměleckých stylů, jakož i mezi jednotlivými d. u. a jejich jedinečnost vůbec. Jestliže analytická estetika popírá, že lze takový pojem vůbec formulovat, a tradiční filosofie umění se snaží to, co činí z jednotlivého díla d. u., určit jedním podstatným znakem (krása, mimesis), přibývá id začátku 20. Století pokusů vymezit d. u. spolupůsobením více znaků, jež však nemusejí být v jednom d. u. přítomny všechny zároveň. První znak, který je založen v samém pojmu d. u. je dílový charakter, jímž se představuje jako dílo vytvořené člověkem (artefakt). Tento znak má ovšem společný s díly řemeslné a průmyslové výroby, i když se zdá, že právě uměleckost lze vyvodit z plánu a dispozic, spjatých s (jedním) dílem. Druhým znakem je smyslově vnímatelný materiál, z kterého se d. u. skládá, resp. Text ve výtvorech fiktivního světa románu nebo filmový materiál při promítání v kině. Třetím znakem je zobrazení, které je však dvojznačné: může znamenat jak to, čím se zobrazuje, tak to, co je zobrazeno, a které chybí v nezobrazených uměleckých druzích. (architektura, hudba) a v abstraktním umění. Čtvrtým znakem je autonomie, která odlišuje d. u. od všech jeho účelových užití, jež nemají základ v něm samém. D. u. však nevylučuje (je překračující) společenské funkce (funkce umění); autonomie není zárukou toho, že dílo má umělecký charakter. Pátý znak, který je často považován za rozhodující, tvoří umělecká forma, jež však bez ohledu na mnohoznačnost toho pojmu může upadnout do šablonovitosti a „v dionýských“, orgiastických uměleckých projevech může chybět. Šestáým znakem je výrazový nebo symbolický charakter, jehož obsahy mohou sahat od nevědomí přes city až do ideologického nebo náboženského pojetí světa. Žádný z těchto znaků jednotlivě nestačí k definování (pojmu) d. u., stejně jako jejich prosté shrnutí. D. u. je spíše komplexní strukturou vybudovanou ze sebe samé, v níž všechny její odlišné prvky, jež lze perspektivisticky shrnovat podle různých znaků, jsou navzájem tak prostředkovány, že se vzájemně určují a aktivizují a z toho pochází sebe sama organizující zákonitost (Adornova „souladnost“ – „Stimmigkeit“), na níž se zakládá „organická jednota“ (Osborne) jednotlivého díla. D. u. se tak utváří jako „mikrokosmos“, jehož jednota se projevuje ve všech jeho částech, aniž ji lze svést k jednomu určitému pojmu. Takovýmto „je ne sais quo“ („nevím co“) se d. u. odlišuje jako racionálně nepostizitelné od pojmů estetiky, vyzývá ji však i k tomu, aby ukazovala jeho vypočitatelnost.

Z výše citovaného textu víme, že Henckmann umělecké dílo definoval pomocí šesti pravidel, které by podle něho mělo dílo splňovat. Já bych se ráda zaměřila na první definici, která tvrdí, že umělecké dílo musí být výtvořem člověka. To znamená, že jeho existenci předchází lidská myšlenka a následný tvůrčí proces. Z další definice ale vyplývá, že umělecké dílo by nemělo být produktem průmyslové výroby. Napadá mne tedy otázka, je produktový design, který je spjat s průmyslovou výrobou, uměním nebo jen součástí výrobního procesu?

Design jako takový začal vznikat přibližně koncem 19. století, a ještě více se od výroby oddělil v době Průmyslové revoluce. Do té doby byla podoba produktů závislá na výrobcu a díky ruční výrobě se každý kus dal pokládat za originál. S nástupem pásové výroby se proces výroby a proces navrhování oddělil. Design se tak stal samostatným oborem. Užité umění, jak se také někdy nazývá, se věnuje nejenom estetické stránce produktu, ale zaměřuje se také na jeho funkčnost. Proto je návrh barev, tvarů a materiálů ovlivněn technickými požadavky.

Hlavním důkazem toho, že design můžeme pokládat za druh umění je existence produktů, které se sice dají průmyslově vyrábět, splňují všechny základní praktické funkce, ale do výroby nikdy „dány“ nebyly a existují pouze jako originální objekty. To tedy podporuje to, co Henckmann popisuje ve své definici, tedy že průmyslově vyrobený objekt není uměleckým dílem. Paradoxem je, že v jedné chvíli je tatáž věc považována za hodnotnou a v druhé, jen proto, že už není jedinou na světě, se stává spotřebním zbožím bez hodnoty. Na druhou stranu i sériový objekt, jeli jedinečným kusem, se dá za umělecké dílo považovat. Například je-li vyroben nebo zachován velmi omezený počet kusů. Důležitým kritériem pro hodnotu díla je tedy originalita.

To mne přivádí k dalšímu paradoxu. Design existuje na základě předpokladu, že produkty, které navrhuje, budou užitečné a funkční a především přístupné široké veřejnosti. Z principu tedy počítá s tím, že objekt bude vyráběn sériově. Tím se ale designér vzdává nároku považovat své dílo za umělecké, protože už není jedinečné. Může být ale originální produkt, tedy umělecké dílo běžně užíváno? Nebo nám aura uměleckého díla brání v jeho použití? Základem pro nás bude rozlišit umělecký design od toho, který je vhodný pro průmyslovou výrobu. Největším rozkvětem pro umělecký design bylo jistě období postmoderny. V 90. letech 20. století se i česká scéna, inspirovaná italskými studiemi Alchimia nebo Memphis, snažila vymanit z omezení funkcí a dát tak prostor opravdu svobodné hře. Výtvoři se spíše podobají sochařům než nábytkářům. Vznikly tak hravé a barevné židle netradičních tvarů, které by si ale asi málokdo toužil postavit po čtyřech kusech kolem jídelního stolu. Hodí se spíše do výstavní vitríny nebo na čestné místo v hale jako sběratelský kousek. A tak musím znovu potvrdit fakt, že originalita je jedním z důležitých kritérií, podle kterých určíme co je umělecké dílo a co ne. V tomto ohledu vidím podobnost s konceptuálním uměním. Konkrétně v povýšení užitých předmětů na umělecké objekty pomocí hry s tvary, velikostí nebo formou. Vzorovým příkladem pro nás může být lavička *Tree trunk bench* od Jurgena Beye. Bey k ležícímu kmeni stromu připevnil tři opěradla ze židlí v historizujícím stylu. Propojil tak standardní část sedacího nábytku ke kmeni, který snad každý z nás někdy použil jako improvizovaný sedák.

V dnešní konzumní společnosti je důležitým ukazatelem hodnoty také cena. Tak se může snadno stát, že dva totožné objekty s rozdílnými cenami hodnotíme různě. Například ručně vyráběná váza od Helly Jongerius je k dostání buď z produkce manufaktury Royal Tichelaar nebo z řetězců IKEA. Mezi těmito téměř identickými vázami je rozdíl bez mála 300

Zpracování slovníkového hesla  
Úvod do uměnovědných studií

EUR a za umělecké dílo je pokládána pouze první varianta od Royal Tichelaar. Není tedy rozhodnutí o umělecké hodnotě také v rukou obchodníků? Myslím, že většina z nás není schopna určit uměleckou hodnotu. Objekt hodnotíme pouze podle toho, zda se nám líbí nebo ne. Opravdové, stálé umělecké hodnoty děl hádáme z cenovek. Podle profesora Petera Zeca výrobek není uměleckým dílem. Říká že, konzum, rychlost doby a globalizace vede k rychlejšímu stárnutí forem i funkcí objektů. Většina věcí se tedy vymýšlí a vyrábí s předpokládanou životností dvou let. Výrobce i spotřebitel nehledá hodnoty, ale snaží se uspokojit své aktuální potřeby.

Začíná být jasné, že většinu užitých předmětů za umělecká díla prohlásit nemůžeme. A ty, které splňují kritéria uměleckého díla, zase nemůžeme užívat. Design je tedy uměním pouze na počátku svého procesu. Po uvedení předmětu na trh se stává pouze součástí výroby. Mne samotnou ale těší, s jakou nenásilností design proniká do našeho života. Žádnému předmětu přece nemůžeme upřít jeho estetickou hodnotu a jeho působení na naše smysly. A proto pro mě bude design vždy užitým „uměním“, uměním přístupným každému a ovlivňující všechny.