

ESTETICKÁ VALORIZÁCIA ŠTYROCH ŽIVLOV: VZDUCH V DESIGN ART

KATARÍNA ŠANTOVÁ

Stupeň, forma, ročník štúdia: PhD., denná, 2.

Študijný program: estetika

Konzultant: prof. PhDr. Zdeňka Kalnická, CSc.

Kľúčové slová: obrazotvornosť, vzduch, dizajn, Bachelard, estetika

1 Metóda Gastona Bachelarda

V nasledujúcom príspevku sa pokúsime o stručné načrtnutie metódy, akou pristupujeme ku skúmanej problematike. Podchytiť živel vzduchu, resp. ktorýkoľvek zo štyroch živlov z hľadiska estetických metód sa nám momentálne zdá byť natoľko obširnou záležitosťou, že hneď úvode si musíme stručne ozrejmiť cestu, akou chceme živly v dizajne skúmať.

Vysvetlime teda, v čom „problém“ spočíva, pričom na ilustráciu uvedieme ústredný citát, ktorý si zvolil Bachelard (2010) vo svojej publikácii *Poetika snění*:

„Metodo, metodo, co po mně chceš? Dobře víš,

že jsem okusil ovoce nevědomí.“

(Jules Laforgue, *Moralités légendaires*)

Môžeme si teda vydýchnuť a konštatovať, že aj filozof pri večernom písaní o živloch, vede, poézii a poetike, snení a priestore atď., s námahou prekonával návyky filozofických metód¹, resp. hľadal spôsob, ako sa prikloniť či utriediť svoje myšlienky tak, aby spadali pod niektorú konkrétnu metódu. Mohli by sme sa domnievať, že v „povinnnej“ úvahe o metóde pripúšťa, že v dovtedajších prístupoch nenašiel, čo hľadal, a teda nechal sa uniesť vlastným spôsobom písania. Hneď v úvode *Poetiky snění* konštatuje: „Štyridsať rokov svojho života filozofa počúval som, že s Descartovým *cogito ergo sum* získala filozofia nové východisko. Aj ja sám som musel prednášať túto úvodnú lekciu“ (Bachelard 2010, s.26). Z nasledovného úryvku jeho úvahy o Descartovskej dogme môžeme usúdiť, že najbližšia mu bola práve fenomenologická metóda, hoci ako v príspevku naznačíme ďalej, Bachelardova „metóda“ je v skutku ojedinelá, nejednoznačná, a tvorí mozaiku viacerých, navzájom sa doplňujúcich prístupov.² Na základe čoho teda možno radiť Bachelarda (obširnejšie povedané) medzi fenomenológov? Skúsime tak urobiť pomocou jeho citátu o kapitole *Cogito snivca*, v ktorej naráža na to, čo Descarta pravdepodobne netrápilo: „Myslieť, chcieť, milovať, snívať sú pre neho (Descarta) vždy aktivity jeho ducha. Ten šťastný muž si bol istý, že to on, práve on a on sám má vášne a rozvážnosť. Je si však snivec, skutočný snivec, ktorý prechádza šialenstvom noci, istý, že je sám sebou? My o tom pochybujeme“ (Bachelard 2010, s.27). V tejto chvíli je podstatné podotknúť, že Bachelard neustále hovorí o snení a nie o sne, v zmysle nočného sna, ktorý by bol skôr predmetom psychoanalýzy³. Ako konšta-

¹ „Aj keď píše (filozof) knihu voľných chvíľ slová, staré slová sa chcú vrátiť do služby“ (Bachelard, 2010, s. 26).

² Podobnú nezaraditeľnosť sledujeme napr. aj u Santayanu, ktorému bol, podobne ako u Bachelarda, blízky poetický štýl vyjadrovania. Ako konštatuje Bandurová (2011, s. 79): „Santayana filozof, ktorý sa spočiatku ukrýval za Santayanu básnika sa dostáva „na povrch“. Už to nie je len akési „prežarovanie“ cez poetický štýl, ale naopak jeho poetickosť sa postupne ukrýva za jeho filozofiu.“

³ Bachelard ironicky zavrhuje psychoanalýzu v úvode *Poetiky snění*: „Všetko by, zdá sa, bolo jednoduchšie, keby sme sa držali osvedčených metód psychológa, ktorý popisuje to, čo pozoruje, pomeriava úrovne, klasifikuje typy – vidí, ako sa obraznosť rodí u detí, namiesto toho aby, pravdupovediac, kedy skúmal, ako (obraznosť)

tuje Košnarová (2011), nočný sen sa stal predmetom nevedomia a denný sen sa vzťahuje k objektu. Toto „vedomé a intencionálne” snenie je „zamerané vždy k nejakému objektu (či už je ním slovo, obraz, spomienka alebo vec)” (Košnarová 2011). Na to, aby sme sa dostali do Bachelardovej mysle, nám napomáha sám autor, a to opisom situácie, pri ktorej dochádzalo k zaznamenávaniu jeho myšlienok: „A keď nastane večer a filozof skončil s výukou, verí, že má právo uzavrieť sa v systéme, ktorý si sám zvolil. Tak som si zvolil fenomenológiu s nádejou, že novým pohľadom preskúmam verne milované obrazy, zachytené v pamäti tak pevne, že už ani neviem, či pochádzajú zo spomienok alebo si ich predstavujem, keď ich nachádzam vo svojich sneniach“ (Bachelard, s.8). Karul (2006) definuje Bachelardov prístup ako šťastnú melanchóliu, a následne vo svojej eseji akoby hľadal príklad tohto prístupu na obraze P. Delvauxa *Spiace mesto*. Na spomenutom opise sa príkladne ukazuje subjektivnosť interpretácie Bachelardovej metódy: zatiaľčo v nás jeho metóda a jej opis evokujú skôr pozitívne snenie a príjemnú melanchóliu, Karul sa akoby viac prikláňa k smútku, temnote, ničote atď.

Fenomenologická metóda u Bachelarda má nejednoznačný charakter, resp. ako sám konštatuje, jedná sa o variácie obrazov, pričom všetky majú psychický základ. Jeho zámerom je prebádať variácie úžasu, hlbšie analyzovať i menšie vnuknutia, ktoré sa stanú oživením, obnovou, novým úžasom, čím sa naše uspokojenie násobí (Bachelard 2010, s.9). Mohli by sme tvrdiť, že Bachelard sa otvára voči dielu, no bezprostredne sa otvára i vlastnej psychike, obrazotvornosti, ktorú mu dielo navodzuje. Dielo je, dalo by sa povedať, v prípade Bachelardovej metódy, iniciátorom obrazov, ktorých pôvod pochádza zo subjektu. Tvorba týchto obrazov nie je uzatvorená a nie je chápaná ako výlučne primárna. Preto musíme rozoznávať, ako fenomenológiu chápal Husserl, ako ovplyvnila Bergsona a ako si ju prispôbil Bachelard. Hoci sa k nej „otvorene“ hlási, nemôžeme ignorovať značné rozdiely medzi prístupom napr. Ingardena, ktorý má snahu o objektivizáciu a akési všeobecne platné závery vo fenomenologickej estetike a Bachelarda, ktorý fenomenologické (estetické) závery (ak vôbec možno hovoriť o záveroch) reflektuje cez seba. Bachelard neuzatvára problematiku nasilu, neokliešťa ju. Charakteristickou črtou jeho písania je intimita, intuícia, asociácie a imaginácia (bližšie porov. Vydra, 2013; Borecký, 2003). Jeho fenomenologická metóda, aplikovaná na skúmanie básnických obrazov, sa otvára tomu, čo ponúka dielo. Tieto obrazy boli pritom celý čas v nás (v ňom), v subjekte. Bachelard kladie podmienku fenomenologickému vnímaniu: požaduje aktívnu účasť subjektu (uvedomenie si prítomnej väzby divák – dielo) na tvorbe obrazu, a teda následnému vzniku úžasu. Objektívne myslenie teda nemôže žasnúť a „vznieva nevyhnutne ako necitlivé, neosobné, vonkajšie a ako to, ktoré ironizuje akýkoľvek subjektivistický pohľad“ (Vydra, 2013). Snaha o objektivizáciu estetiky vzniká pre nás ako paradox. Pre estetický vnem by nemalo byť podstatné pýtať sa „rozumím tomu správne?“. Naše snahy o pochopenie diela začínajú v pochopení seba. Bachelard teda ako metódu k spoznávaniu diela odporúča primitivitu a naivitu, a nie racionalitu (Vydra, 2013). Prvé spomenuté otvárajú a druhé spomenuté zatvára variácie pocitov. Vydra ďalej konštatuje, že Bachelard sa inšpiroval Humovým pojmom *impresia*. Hume interpretoval impresiu ako „všetky naše živšie percepcie, keď počujeme, vidíme, pociťujeme, milujeme, nenávidíme, túžime alebo volíme“ (Vydra, 2013). Vydra objasňuje, že Bachelardove chápanie senzibility prekračuje hranice zmyslového vnímania, podobne ako u Huma. Subjekt nielenže pociťuje dotýkaním sa rôznych povrchov, ale vníma celým svojim telom, resp. dokonca „senzibilita ide aj o čosi ďalej, k pociťovaniu, k túžbam, k odporu – jednoducho k emóciám“ (Vydra, 2013).

Bachelardovi nemožno odoprieť jeho spôsob „komplementárnej lásky”, ako konštatuje Durand (2012, s.57). Tento zdanlivý rozkol je v skutočnosti celok, ktorý tvorí „dobré vedomie”. Čo presne myslíme pod týmito slovami? Bachelard, a rovnako aj Durand, sa snažia vo svojich prácach naznačiť, že nie je možné zavrhnúť fakty prírodných vied či ich nejako odsudzovať. Zároveň sa prikláňajú k tomu, aby bola kombinácia ľudského a vedeckého v harmónii. Spomínané „dobré vedomie” sa nezaobíde bez dvoch svojich častí, racionálnej a snenia (Durand 2012, s.57). Tradičné chápanie dizajnu pripisuje tejto sfére nezanedbateľný fakt, ktorý ho odlišuje od umenia, a teda že sa jedná v prvom rade o funkčné objekty. To je tá racionálna zložka, ktorú si uvedomujeme. Ak sa fenomenologickým vyzá-

u väčšiny ľudí umiera“ (Bachelard, 2010, s. 8). Borecký k tejto téme dopĺňa, že zavrhnutie psychoanalytickej interpretačnej metódy spočívalo v jej nedostatkoch, pretože „snové symboly sú v nej redukzívne dešifrované ako príznaky“ (Borecký, 2003, s. 12).

tvorkovaním zbavíme tohto predsudku, ktorý voči objektom Design Art máme, dostaneme objekty snenia. A tie už prestávajú byť dizajnérske, a stávajú sa umeleckými, vzhľadom k „nemožnosti“ svojho „použitia“. Interpretujeme zvolené objekty teda ako umelecké, napriek tomu, že majú snahu ostať jednou nohou vo sfére dizajnu.

Naším cieľom je esteticky valorizovať živel vzduchu, a to z dvoch základných náhľadov: z pohľadu autora diela, ktorému sa živel javí a on ho následne prenesie do diela a z pohľadu subjektu vnímajúceho dielo, z ktorého sa mu tento živel javí.

2 Vzduch ako fenomén (z pohľadu autora)

„Co to k čertu je, co mě na těch dílech tak uchvacuje?“ Zumthor (2013, s. 11)

K zvolenému citátu z prednášky švajčiarskeho architekta si dovoľíme iba kratší komentár. Odpoveďou na jeho úprimnú, nahnevane znejúcu otázku, je jeho publikácia *Atmosféry*. Architekt o dielach architektúry konštatuje, že ho fascinuje atmosféra. Dokáže ju prežiť hoci aj z fotografie interiéru budovy, ktorá je už zbúraná a on ju nikdy nenavštívil. Napriek tomu, zakaždým keď sa zahľadí na ten magický interiér, zmocňuje sa ho konkrétny pocit, ktorý „oslovuje naše emocionálne vnímanie ... ktoré funguje neuveriteľne rýchlo, my ľudia ho máme zjavne preto, aby sme prežili. Nemôžeme predsa zakaždým, v každej situácii, ktovieako dlho premýšľať, či sa nám niečo páči alebo nepáči“ (Zumthor 2013, s. 13). Úvodný autorov citát uvádzame preto, aby sme čitateľovi priblížili pocit autorky príspevku, ktorá sa na problematiku estetiky neustále pozerá z pozície tvorcu diela. Zbaviť sa tohto prepojenia voči dielam sa stáva zložitým, náš pohľad na akékoľvek dielo je reflektovaný cez osobu diváka, ktorý je zároveň dizajnérom. Vyžaduje to snahu z našej strany sa jednoducho postaviť na miesto diváka, ktorý nikdy dizajn netvoril. Okrem toho je tu pozícia teoretika estetiky, ktorá obnáša zase iné požiadavky. Pokúsili sme sa teda o viacero pohľadov na zvolený objekt.

Tvrdenie, že Bachelardova fenomenológia ignoruje autora a že ho v podstate nezaujímajú okolnosti vzniku diela, nie je úplne presné, a to napriek tomu, že to o sebe Bachelard (2010, s. 12) píše (podporuje to citátom George Sand: „Poézia je niečo viac ako básnici“).

Na tomto mieste je nutné podotknúť, že zakódované odkazy, vníma na strane jednej „svojsky“, bez toho, aby sa vžíval do umelcových „komplexov“⁴ a prehraboval sa v histórii jeho života, no zároveň, o čom svedčí aj kapitola v knihe *Voda a sny*, používa život literáta E.A.Poa na to, aby zdôvodnil výskyt konkrétnych obrazov v diele tohto autora, a tým hľadal a nachádzal kontext a „odpoveď“ semiotického, či dokonca hermeneutického významu (Bachelard 2010, s. 10). Rizo-Patron (2006) nazýva tento jeho prístup *podvratnou* hermeneutikou.

Môžeme konštatovať, že prvotné vnímanie živlu prebieha bez „cudzej pomoci“, bez ratia. Z rôznorodosti esteticko-filozofických prístupov je to práve fenomenológia, ktorá akoby objasňovala, čo nastáva pri strete človeka a živlu (vzduchu). Toto nečakané stretnutie môže byť natoľko precítené, že sa dizajnér rozhodne svoj pocit, resp. obraz, ktorý v ňom vzdušný vplyv zanechal, pretaviť do svojho objektu. Pirníková (2011) zdôvodňuje význam využívania tzv. simultánneho vedomia, ktoré „vzniká opustením mnestickeho, pamäťového typu intelektu a návykom na obrazotvornosť a metaforu, kde je využívaná sila emócie v kognitívnom procese a človek sa dostáva do stavu, keď je všetko, čo potrebuje spoznať a vedieť, v ňom“.

Pokúsme sa teda nájsť príklad diela, ktorý by zodpovedal Bachelardovej predstave o poetickej forme umenia. Hľadali sme autorov, ktorí zreteľne vyjadrili svoje stanovisko inšpirácie niektoej z foriem vzduchu, napr. v názve alebo v opise svojho diela.

Ak by sme teda chceli začať úvahou o autorovi, musíme začať tam, kde má počiatok spomínané prvotné stretnutie so živlom. Ako ho autor vnímal? Vedel pripustiť, že na neho vplyva vzduch ako fenomén, že sa otvára jeho vnímaniu a že ho automaticky zahŕňa do zámerov svojej tvorby? V ktorej fáze tvorby sa rozhodol dať vzduchu dominujúcu funkciu svojho diela? K čomu presne došlo pri strete autora so živlom vzduchu? Na to, aby sa vzduch stal inšpiráciou k ďalšej činnosti (realizácii, tvorbe

⁴ J. Hrdlička objasňuje význam slove komplex, v akom ho používa Bachelard. Nejedná sa o „patologické konotácie“ (bližšie porov. Bachelard, G.: 2010, s. 211 – doslov J. Hrdlička).

diela), muselo dôjsť k iskre, k povestnému „medzi“, ako ho definuje Rezek⁵ k impulzu, vyrušeniu ako ho definuje Lipták (2013), k vytrhnutiu zo stereotypu bežnej činnosti. Vzduch, vo všetkých svojich formách (vietor, horúčava, dusno, chlad, dusenie sa, vôňa, prach, zvuk, bublina), neprichádza plánovane, ale fascinuje svojim prekvapivým príchodom a premietnutím, nalepením sa na naše vnímanie. Živly sú prírodou, teda „živým“, a práve to môže mať na umelca (autora, dizajnéra) vplyv: ostáva zarazený. Bežná situácia – a odrazu ho prekvapí niečo „živé“, nečakané, čo nemá viditeľne hmotnú podstatu. Ocitne sa na jednej úrovni, žoči – voči so vzduchom, ktorý nevnímal, pretože ho nevidel, a preto sa mu prvotne neukazoval. Subjekt – v tejto našej úvahe je ním autor diela – si vzduch nevedomoval, napriek tomu, že ho dýchal, a teda živel ako jediný zo všetkých štyroch živlov je v bežnom výskyte človeka – umelca všadeprítomný, a napriek tomu sa môže po prvotnom „násilnom“ uvažovaní zdať, že ponúka najmenej možností na umelecké stvárnenie. Ako ukázal náš prieskum v problematike Design Art, opak sa javí „pravdivejšie“, pretože živel vzduchu odhaľuje najpestrejšie a najväčšie spektrum umeleckých príkladov zo všetkých štyroch diel. Jedným z dôvodov môže byť aj to, že vďaka svojej neviditeľnosti je menej popisný. Z toho vyplýva, že dáva priestor na meditáciu o prázdne, v prázdne. Nepopisnosť a akási abstrakcia môže v subjekte vyvolať o to viac obrazov, symbolov, metafor. Rátame so subjektom (autorom diela, percipientom živeľnej inšpirácie), ktorého si Bachelard ideálne predstavuje ako niekoho, kto sa otvorí prvotnému impulzu a nechá sa viesť, prepustí svoj rozum dynamike, slobodným pochodom mysle, kontemplácii.

Núka sa nám možnosť v tejto chvíli spomenúť Ingardenovu podmienku estetickéj hodnoty, ktorú akoby pridával viac do literárneho (t.j. popisného) obrazu, než do obrazu abstraktného: „Je nepochybné, že na obrazoch s literárnou témou metafyzické kvality majú väčšie možnosti prejaviť sa, pretože majú otvorené celé pole ľudských príhod, konfliktov a pod.“ (Ingarden 1965, s. 90). Hoci Ingarden v závere odstavca pripúšťa isté kvality i abstraktnej maľbe (extrém, ktorý môže byť na obraze), väčšiu estetickú hodnotu má podľa neho zobrazenie postavy v určitej situácii, než nefigurálny obraz (sú to obrazy tzv. mŕtvej povahy). Už touto zvolenou vetou sa pokúsime vysvetliť, prečo je Ingardenov fenomenologický prístup odlišný od Bachelardovho, a prečo je nám druhý filozof bližší.

Skúsme si predstaviť pod Ingardenovým vnímaním abstraktnej maľby vnímanie živlu vzduchu (Rezek zhodou okolností demonštruje *ľahkosť* na Brownovej analýze vývoja k ľahkosti na troch príkladoch, pričom tretí vrcholný príklad je kompozícia *De Stijl*⁶). Obmedzili by sme naše hodnotenie metafyzických kvalít tohto živlu? Pravdepodobne by sme nimi doslova šetrili, pretože vzduch nám nepriniesol tak výrazný priamy zážitok ako voda či oheň. Vzduch nám nepriniesol takú škálu príhod, šokov, a teda teoreticky podľa Ingardena by mal mať menej estetických kvalít. Ironia, s akou naznačujeme nesúhlas s Ingardenom dosvedčuje, že sa s ním nestotožňujeme. Ako by sme sa mohli stotožniť s tým, že ukážka „konkrétneho“ je nám známa zo života, a teda je estetickájšia. Práve naopak, je nám bližšie tvrdenie, že pre autora (autora – subjektu, diváka – subjektu) môže byť nefiguratívna námetu potenciálnejšou inšpiráciou a spustí viac či väčšiu imagináciu, ako niečo „reálne“. Práve v abstraktnom obraze si môže ktokoľvek predstaviť hocičo, a teda sa ponúka viac možností. Obzvlášť, obrazne povedané, otvorení a citliví ľudia akými sú umelci (či deti), budú práve v týchto „neviditeľných“ podnetoch vidieť to svoje. Pripustíme, že abstrakciu nemožno objektívne interpretovať. Jednou z mála tvrdení o nej však ostáva, že poskytuje väčší stimul (motiváciu) pre návrat k dielu, neuspokojenie s jednou odpoveďou, resp. hocikedy sa k dielu vrátim ako pozorovateľ, môžem vidieť nové, predstaviť si iné, predstaviť si vlastné, nechať sa strhnúť novou vlastnou imagináciou. Zatiaľ čo figuratívna maľba mi akoby zväzuje ruky, konkretizuje, nastavuje mi stále tú istú pascu. Neoslobodzuje.

Problémom celej tejto modelovej situácie, či už Ingardenovej alebo našej, je subjekt. Podľa Ingardena, subjekt stojaci voči figuratívnej maľbe pociťuje úžas, pretože sa stotožní so situáciou na obraze, ktorá mu ponúka metafyzično, a iniciuje pochody mysle. Môžeme však v prípade konkrétneho výjavu

⁵ „Díky vytržení ze souvislosti používání se najednou ukazuje, že smysl věci je dán poukazy, že věc těmito poukazy jest. Např. Džbán činí džbánem ne jeho tvar nebo účel, ale oba pocházejí z toho, že džbán poukazuje k vodě, není tu nádoba, která by teprve dodatečně poukazovala k vodě, nýbrž smysl džbánu je právě tento poukaz – je tímto „mezi“ (Rezek, 2010, s. 13)

⁶ Autor hovorí o interpretácii ako o vysvetľovaní implicitnej fázy procesu tvorby významu (Rezek, 2009, s. 30 – 45).

osôb hovoriť o metafyzické? Nejde teda v prípade subjektu skôr o vynáranie konkrétnych situácií zo života, o spomienky? Ingarden akoby predpokladal pred abstraktnou maľbou stojaci subjekt (divák-a-blbca), ktorý nevie, že si môže dovoliť predstaviť si viac, ako si myslí. Takýto subjekt nepreskúmal sám seba ešte natoľko, aby vedel, čo všetko mu môže navodiť asociácie. Ak je abstraktnou maľbou vzduch, a vníma ho Ingardenov subjekt, nevníma nič. Vníma najantiestetickejší živel zo štyroch živlov. My si však predstavujeme a analyzujeme vzťah diela Design Art s našim subjektom. U tohto typu ľudí predpokladáme myšlienkové imaginatívne pochody, podobne ako ich predpokladal Bachelard u literátov, ktorých tvorbou v súvislosti so živlami sa zaoberal. Práve preto konštatujeme, že Bachelardove postrehy o vnímaní živlov sú pre náš výskum kľúčové.

Pripustíme teda pohľad autora, ktorý sa ocitol v strete so živlom a ten ho inšpiroval natoľko, až mu vnukol nápad vytvoriť dielo, do ktorého vzduch prenesie, resp. mal zámer úmyselne priznať vzduchu tú funkciu v objekte, ktorá bude z neho jednoznačne robiť ťažisko interpretácie, stane sa nezanedbateľným a dominantným námetom s jednoznačným určením a vnímaním.

Nami zvolená autorka Pieke Bergmans sa inšpirovala vzduchom vo svojej kolekcii svietidiel *Vapor collection*. Dizajnérka patrí do súčasnej generácie holandských autorov spomínaného Design Art. Kolekcia *Vapor collection*, ako vyplýva z názvu, zobrazuje paru stúpajúcu nahor, vidíme zachytený proces vyparovania, resp. nám autorka ukazuje svoju predstavu ľahkej rannej hmly. Pieke Bergmans zároveň pripúšťa, že ju oslovila technológia výroby skla fúkaním. Skupinu svietidiel vytvorila z igelitu, ktorý nahriala horúcim vzduchom. Vidíme teda použitie vzduchu ako technológie výroby objektu, a to nielen v spracovaní plastu, ale aj v jeho vyplnení na princíp balónu (tento aspekt jej práce - plnenie vzduchom - nadväzuje na jej predošlú kolekciu z roku 2008, v ktorej vytvorila svietidlá – balóny). Použitý ultratenký materiál si najlepšie predstavíme ako rozmerný igelitový sáčok. Obrovské tvary, zhmotnenie éteru, sa kolíšu zavesené na vysokom strope. Dizajnérka dosiahla svoj zámer konkrétnej valcovitej formy tak, že jedno miesto materiálu nahrieva fúkaním až na krajnú hranicu jeho pretrhnutia, teda až kým materiál nedosiahol tú najtenšiu hrúbku, ktorá by bola schopná ostať v celku. Práve táto technika sa prejavila na vrchnej časti objektu, v ktorej majú svietidlá valcovitý tvar. Autorkin zámer spočíval v premene hmoty na nič, na vzduch. Ako sama opisuje koncept: „Materiál je pevný, a nejako sa stráca, takmer v ničotu. Rozpúšťa sa ako plyn.“ (Bergmans 2015). Môžeme povedať, že dizajnérke sa v objekte podarilo dosiahnuť to, že v rámci jedného materiálu vidíme dva rôzne: igelit v hornej časti má konkrétnu podobu valca a pôsobí pevne, držiaci tvar, no ten istý materiál v dolnej časti akoby tancoval, nedrží tvar. Vzduch teda vnímame v dvoch podobách: v hornej časti ako statický objem, v spodnej ako pohyblivý vánok. Radi by sme opísali pôsobenie týchto objektov „na vlastnej koži“, bohužiaľ zatiaľ vieme zhodnotiť iba ich aspekty prostredníctvom obrázkov a videa. Živá prezentácia by nadobudla s istotou ešte hodnotnejší rozmer pre pozorovateľa. Zároveň sa v tejto chvíli zámerne vyhneme analýze tvaru objektu, rovnako ako hermeneuticke výkladu či hlbšej interpretácii, ktorú V. Chrz (2009, s. 15) charakterizuje ako vysvetľovanie implicitnej fázy procesu tvorby významu.

Druhý zvolený objekt ilustruje spojitosť vzduchu a pohybu. Jedná sa o prácu autorky príspevku, pričom zámer návrhu spočíval v zachytení vzduchu ako hmoty, doslova v zhmotnení tohto neviditeľného živlu. Autorka si však dala za cieľ uchopiť pohyb vzduchu vo vode. Voda ako živel zreteľne (mimo iné pozitívne aspekty) ničivého charakteru ustupuje v tejto práci do úzadia. Autorka mala snahu ukázať práve silu vzduchu, jeho dravosť. Bachelard v eseji *Vzduch a sny* spracováva tento živel s prívlastkom aktivizmu až agresie (Bachelard, 2002; J. Hrdlička v doslove k Bachelard, 2010, s. 211). Ako zachytáva fotografia objektu, vzduchové bubliny sú do geometrického skleneného objektu vpúšťané cez mechanizmus vodných filtrov. Tie boli upravené tak, aby vháňali vzduch v silnejšom prúde ako je to zvyčajne v akváriách. Na dne objektu sa cez pravidelné dierky v zakrivených trubiciach predierajú vzdušné prúdy, ktoré ukazujú svoju deštruktívnu schopnosť a obdivuhodnú dynamiku, ktorá kontrastuje so statikou vodnej hladiny. Pri vypnutom mechanizme je hladina tekutiny statická až neprirodzená, vzhľadom k živelnosti vody ako ju opisuje Kalnická (2007, s. 32 – 33). Je to práve pohyb vzduchu, ktorý ju rozhýbe, podobne ako je to v prírode, kde sa vodná hladina jazera rozpohybuje pri vánku, či more, ktorého vlny pri silnom vetre vyhadzujú posádku z lode. Ak by sme chceli naznačiť hlbšiu interpretáciu projektu, skonštatujeme, že vzduchu má charakter mužského živlu a v objekte stojí ako protiklad k vode – ženskému živlu. Vzjomnou súhrou tvoria obrazy mysle.



Obr. 1: *Vapor collection* – dizajn: Piekje Bergmans (zdroj: <http://www.dezeen.com/2014/01/28/movie-piekje-bergmans-vapor-blown-plastic-lighting/>)

Objekt mal vo svojom pôvodnom koncepte ešte jednu časť vo vnútri: jednalo sa o pruhy tenkého fóliového materiálu, ktoré pripevnené ku dnu stúpali nahor. Pri spustení vzdušných prúdov mali práve oni ukázať svojim pohybom silu vzduchu. Pri demonštrácii prototypu (posune od skice k hotovému objektu) sa však vzduch ako živiel demonštroval sám, a materiál sa stal nadbytočným. Bol teda z výsledného konceptu odstránený, pretože ho prekonala hmota vzdušných bublín, ktorá sa demonštrovala v plnej sile a kráse.

3 Dielo ako vzdušný fenomén

Prečo zvažujeme možnosť vnímať dielo ako vzdušný fenomén? S prehľadom v skúmanej sfére Design Art môžeme konštatovať, že dokážeme pomenovať a vybrať tie diela, ktoré sa dokážu javiť tak, že v subjekte vyvolajú obrazotvornosť. A v konkrétnom, nami zvolenom objekte, z nášho subjektívneho konštatovania usudzujeme, že je to práve prítomnosť vzduchu v tomto diele, ktorá z neho robí kontemplácie hodný artefakt. Dovoľme si konštatovať, že konkrétny zvolený objekt sme vybrali bez toho, aby sme o ňom vedeli detaily o zámere a koncepte autorov. Bola to práve videoprezentácia diela, na ktorú sme náhodou narazili a po jeho zhladnutí sme pocítili „bachelardovský“ poetický úžas.

Valorizácia živlov u subjektu sa interpretuje na inej rovine, ako konštatuje Hrdlička (2010). Hrdlička (2010) pokračuje opisom toho, ako Bachelard vo svojich prácach ponímal štyri živly. Nejednalo sa o racionálny systém, ale o „pomôcku, tradičný obraz prevzatý z dejín myslenia, ale taktiež veľkú inšpiráciu, ktorá mu dala látku k postupnému premysleniu polôh tvorivej obraznosti“ (Hrdlička 2010).

Premýšľame teda, akou estetickou cestou uchopiť problém, keď samotný záber estetiky a jej definícia sú natoľko široké, že tému „komplikuju“. Neradi píšeme, že „problém“ sa zauzľuje, pretože to by vyzeralo, že sa dostávame k niečomu „pevnému“, čo drží koncentrované v tuhom kľbku. Poznávaním toho, čo obnáša estetika sa „problém“ naopak rozuzľuje, otvára a ukazuje sa nám v stále širšom

kontexte. Práve tento moment je individuálnym poznaním, vzhľadom k subjektivite estetického vnímania jednotlivca.



Obr. 2: *Objekt pohybu* – dizajn: Katarína Šantová (zdroj: autorka)

Ako konštatuje Durand (2012, s.55 – 56), Bachelard rozoznával tri oblasti, na ktoré delil svet: prvou bola oblasť objektívnej vedy, druhou bola oblasť snu – neurotiky a treťou bola oblasť „ľudského“ v nás. Zameriame sa teda na tretiu oblasť a pokúsime sa pomocou nej interpretovať zvolený dizajnerský objekt.

Zvláštnosťou tretieho bachelardovského prístupu je fakt, že umožňuje „všetkým skutočne ľudským funkciám človeka naplno sa rozohrať, vymaniť sa zo suchopárnej objektivity či lepivej subjektivity“ (Durand, 2012, s. 56). Durand (2012, s. 56 – 57) ďalej konštatuje, že Bachelard v rade svojich kníh dokazoval, že objektivizácia a exaktná analýza sú akosi askézou, ktorá „vytrháva objekt zo všetkých jeho afektívnych a citových väzieb“.

Môže nás zaraziť ako Durand chápe uplatnenie fenomenologickej metódy, ale zároveň sa pristihneme pri tom, že sa s ním stotožňujeme. Aplikovať fenomenologický prístup na hmotný objekt Design Art by bolo rečou Duranda „nezmysel“. Viedlo by to totiž k objektivizácii, a práve tej sa chceme vyhnúť, pretože ako konštatujeme v úvode, nie je našim zámerom, nechceme sklznúť do mrtvej objektívnej pravdy (Durand, 2012). Filozof nás vyzýva k osvojeniu si inej metódy, takej, ktorá by bola vhodnou pre oblasť poetického výrazu. Na skúmanie sveta imaginácie, je práve zdeformovaná fenomenologická metóda tou vhodnou, pretože nanovo skúma obrazy subjektu, ktorý sa stal fenomenológom bez toho, aby si to uvedomoval (Durand 2012). Ako konštatuje Borecký (2005), Bachelard nám vo svojom diele zanechal odkaz, z ktorého vyplýva, že si imagináciu predstavoval ako organizovaný celok, postupujúci sled, a nie ako chaotické pobežovanie.



Obr. 3: *Shivering bowl* – dizajn: Studio Nendo (zdroj: <http://www.dezeen.com/2012/11/22/shivering-bowls-by-nendo/>)

Ako sme už spomenuli, našu voľbu objektu, ktorý môže svojim ukazovaním sa vyvolať obraz vzduchu u subjektu, smerujeme na misu vytvorenú štúdiom Nendo. Najskôr sa pokúsime zhodnotiť naše subjektívne pocity, ktoré v nás vyvovalo zhladnutie videoprezentácie objektu. V ďalšej časti objasníme čitateľovi zámer dizajnérov štúdia Nendo.

Videoprezentácia k miskám zahŕňala usporiadanie týchto objektov vedľa seba. Ich formy boli podobné, nie však totožné. Na prvý pohľad sme videli staticky pôsobiace misky z tradičných materiálov (porcelán či sklo). Minimalistický tvar zdôrazňoval ich jemnosť, podobne ako aj farba, ktorá sa pohybovala v odtieňoch slonoviny, snehovej bielej či béžovej. Následne nastali dva momenty prevrpenia. Prvým bol závan prúdu vzduchu z ventilátora, ktorý misky roztriasol. Ako pomedzi ne prešiel prúd vzduchu, každá v danom smere ožila, pôsobila vzrušene, akoby sa zľakla. A keď vzduch pomínul, zase bola statická. Už sme nedokázali nanovo vnímať misku nenápadného a nezaujímavého vzhľadu. Moment prevrpenia, ktorý dizajnéri vklúbili do objektu, sa nás zmocnil: zisťujeme totiž, že misky nie sú z pevného materiálu. Tento pocit autori vygradovali, keď vo videu ukázali, ako sa ruka dotkla misky, prstom stlačila jej okraj nadol a pustila, čo ju postupným trasením vrátilo do pôvodného statického tvaru. Pragmatická otázka, či by sme skutočne vedeli niečo umiestniť do týchto misiek, je prevažovaná odpoveďou, ktorú napísal pod zverejnené video anonym: do misky dokážeme vložiť poéziu a údiv. Misky boli obeťami prievanu, ktorý sa okolo nich prehnal, museli sa podmaniť jeho zásahu a zatriasť sa, akoby chceli nepodarene skryť vzrušenie, ktoré im vietor spôsobil. Podobne ako keď stojíme v prírode a vietor naraz zaduje. Zvuk (hluk), ktorý nám jeho pohyb vytvorí v ušiach, jeho chlad, ktorý cítime na tele či jeho sila, ktorou nás dokáže rozhodiť, v nás vyvolá zimomriavky. Na moment zastavíme dych. Premôže našu obrazotvornosť pragmatická otázka, či by sa misky zatriasli, keby boli naplnené vodou? Zavrhuje pochybnosti tohto druhu, pretože napriek nefunkčnosti prevláda pozitívny pocit zo zažitej skúsenosti. Namiesto misiek si vo videu predstavujeme drobné postavičky, či zvláštne živočíchy, ktoré rešpektujú a skláňajú sa pri mocnej sile veterného živlu. Trasú sa, ale nemajú negatívny pocit. Rešpektujú autoritu (ventilátor) a túžia po kontakte s ňou.

V závere tohto odseku sa pokúsime porovnať, či bolo zámerom autora vyvolať v nás tieto pocity a či sme uchopili koncept, ktorý do diela vložil.

Štúdio Nendo vytvorilo misky na výstavu s názvom *Sex & Design*, ktorá sa konala v rámci *Triennale Design Museum* v Miláne. Osem dizajnérov dostalo zadanie na vytvorenie objektu, ktorý nesie v sebe tému erotickej lásky (Idea of Eros), chápanej z hľadiska mytológie a antropológie. Zámerom autorov misiek bolo vyjadriť túžbu po dotyku. Vytvoriť taký objekt, ktorý svojim charakterom bude

vnímateľa natoľko priťahovať, až zatúži sa ho dotknúť. Dizajnéri z Nendo sa snažili spracovať tému ako prienik erosa a dizajnu. Podobne ako u prvých dvoch príkladov, aj v tomto sa objavuje ultratenkosť materiálu (silikón), akoby práve tento aspekt charakterizoval prejav vzduchu v Design Art. Ná-zov práce, *Shivering bowls*, by sme mohli preložiť ako „chvejúce sa misky“.

4 Záver

Nedokážeme posúdiť, nakoľko sa autorke príspevku podarilo čitateľa presvedčiť, že estetický zážitok môže v subjekte vyvolať jeho vlastná obrazotvornosť. Touto problematikou sa od čias Bachelarda zaoberali viacerí teoretici (Eliade, Ricoeur, Dufrenne, Durand), ktorí načrtnutú tému posunuli do ďalšej roviny. Bližšie sa téme imaginácie v „našich“ končinách venuje najmä Borecký, ktorý skúma jej miesto v dejinách spoločenských vied vo viacerých svojich publikáciách (*Porozumění symbolu; Imaginace, hra a komika*). Pre ucelenie nami stanovenej predstavy o estetickom prežívaní potrebujeme spomenúť aj generáciu súčasných slovenských filozofov, najmä Vydru, ktorý skúma Bachelardovu filozofiu a Liptáka, ktorý vo svojej monografii uchopuje nami stanovené otázky vzťahu fenomenológie v umeleckej kritike (*Možnosti umeleckej kritiky – fenomenologická analýza*). Ak vezmeme v úvahu, ako konštatuje Sošková (2011, s. 24), že úlohou estetiky súčasnosti je objasňovať variácie a premeny, ktoré sa objavujú u vnímateľa počas jeho stretu s dielom, náš zadaný cieľ sme splnili a môžeme uznať, že obrazotvornosť subjektu sa môže stať predmetom skúmania estetiky. Tá zároveň vypovedá o možnostiach priebehu stavov, emócií a „možného estetického myslenia o uvoľnených predstavách vo vedomí vnímateľov“ (Sošková 2011, s. 23). Metódy estetiky teda odhaľujú variácie zakotvené v predmetoch dizajnu. Ako ďalej konštatuje Sošková, estetika si v súčasnosti nemôže stanovovať za cieľ snahu o objektivizáciu vnímania umenia (tamtiež).

Na myšlienkové pochody autorky mali mimo iné vplyv aj skúsenosti z vlastnej dizajnerskej tvorby, ktorá prechádza, podobne ako estetická teória, svojimi krízami a neustálymi zmenami. Okrem toho autorku ovplyvnili pri formulovaní myšlienok aj publikácie jej školiteľky Zdenky Kalnickej (*Třetí oko, Archetyp vody a ženy, Concept and Image*), a to najmä pre citelnú slobodu, ľahkosť, no zároveň živosť a dynamiku, s akou pristupuje k interpretácii volených diel rôznych druhov umenia.

Dizajnér premýšľa, nesutále si kladie otázky o fungovaní sveta, o dejoch, princípoch a predmetoch. Svoje myšlienky ilustruje obrazmi. Myšlienky a obrazy sa potom premieľajú, naberajú rôzne formy a menia tempo svojho toku. Občas naozaj pripomínajú kolobeh vody v prírode, ako to konštatuje Kalnická (2006). Napriek tomu, že dizajnér či umelec tento tok začne „zhmotňovať“ na papier v podobe náčrtov, toto pozastavenie je iba nutnosť. V skutočnosti sa jeho obrazotvornosť nikdy nezastaví a hoci ju zhmotní definitívne v podobe akéhosi objektu, fenomenálny charakter tohto objektu sa stáva iba dažďovou kvapkou, ktorá spadla do mora. Nechceme tým povedať, že dielo zaniklo v mori iných diel. Skôr sa snažíme použiť Kalnickej metaforu a naznačiť, že pre niekoho môže skutočne byť tento jav (dielo) nenápadným, ale pre druhého je oblakom, ktorý vytvoril pôsobením svojej slnečnej energie na morskú hladinu.

Literatúra:

- BACHELARD, G.: *Air and Dreams*. 2. vydanie. Dallas Institute Publications 2002. 298 s.
- BACHELARD, G.: *Poetika snění*. Praha: Malvern 2010. 232 s.
- BANDUROVÁ, L.: *Estetika G. Santayanu*. In: *Teória a prax súčasnej estetiky*. Prešovská univerzita v Prešove 2011, s. 77 – 87.
- BORECKÝ, V.: *Imaginace, hra a komika*. Praha: Triton 2005. 347 s.
- BORECKÝ, V.: *Porozumění symbolu*. Praha: Triton 2003. 216 s.
- CHRZ, V.: *Co děláme, když interpretujeme?* In: *Kvalitativní přístup a metody ve vědách o člověku VIII*. Univerzita Palackého v Olomouci 2009, s. 13 – 26.
- DUFRENNE, M.: *The Phenomenology of Aesthetic Experience*. Northwestern University Press 1973. 581 s.
- DURAND, G.: *Symbolická imaginace*. Praha: Malvern 2012. 103 s.
- HRDLIČKA, J. In BACHELARD, G.: *Poetika snění*. Praha: Malvern 2010. 232 s.
- INGARDEN, R.: *O štruktúre obrazu*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry 1965. 172 s.
- KALNICKÁ, Z.: *Archetyp vody a ženy*. Brno: Emitos. 2007. 188 s.

KARUL, R.: Zasnenosť ako forma vizuality (Bachelard a šťastná melanchólia). In: *Filozofia*, 2006, roč. 61, č. 1. s. 46 – 52.

KOŠNAROVÁ, V.: Bachelardovo šťastné snění. In: *Tvar*, 2011, roč. 22, č. 7, s. 21 – 22.

LIPTÁK, M.: Možnosti umeleckej kritiky – fenomenologická analýza. Filozofická fakulta Trnavskej univerzity v Trnave 2013. 244 s.

PIRNÍKOVÁ, T.: Možnosti originality a inšpirácie v rámci súčasnej umeleckej tvorby – skladateľskej I pedagogickej. In: *Teória a prax súčasnej estetiky*. Prešovská univerzita v Prešove 2011, s. 199 – 204.

RIZO-PATRON, E.: Bachelard's subversive hermeneutics. In: *Religion and the Arts*, 2006, roč. 10, č. 3. s. 355 – 373.

REZEK, P.: Architektonika a protoarchitektura. *Spisy VII*. Praha: Kosmas 2009. 283 s.

REZEK, P.: Tělo, věc a skutečnost. *Spisy V*. Praha: Kosmas 2010. 350 s.

SOŠKOVÁ, J.: Môže byť umenie bez estetiky? Alebo: Načo potrebujú vtáky ornitológov. In: *Teória a prax súčasnej estetiky*. Prešovská univerzita v Prešove 2011, s. 14 – 24.

ŠEVČÍK, M.: Požadavky hodnot: problém estetických hodnot u Mikela Dufrenna. In: *Krása významu*. Ed. M. Kolář. Ústí nad Labem: Fakulta umění a designu Univerzity J. E. Purkyně v Ústí nad Labem 2013, s. 54 – 65

VYDRA, A.: Intimita v Bachelardovom *Fragmente z denníka človeka*. Mimoriadne číslo 1: Interiorita, exteriorita, rezponzivita. In: *Filozofia*, 2013, roč. 68, s. 71 – 80.

ZUMTHOR, P.: *Atmosféry*. Zlín: Archa 2013. 76 s.

Videá:

<https://vimeo.com/84303578>

<https://vimeo.com/54103095>