

ESTETICKÁ VALORIZÁCIA ŽIVLOV: VODA V DESIGN ART

KATARÍNA ŠANTOVÁ

Stupeň, forma, ročník štúdia: PhD., denná, 1.

Študijný program: estetika

Konzultantka: prof. PhDr. Zdeňka Kalnická, CSc.

Kľúčové slová: živly, umenie, estetika, voda, dizajn, design art

1 Design art

1.1 Vznik pojmu

V úvode stručne ozrejmíme novodobý pojem design art, ktorý rezonuje medzi umeleckými kritikmi, kurátormi a teoretikmi približne od roku 2000. Design art predstavuje tému nového milénia a po takmer štrnástich rokoch jeho výskytu si dovoľíme túto problematiku radiť medzi jednu z kľúčových tendencií vo sfére dizajnu, resp. umeleckého diania. Tento pojem uviedla v titule svojej knihy Sophia Lovell a jej názov znel *Limited edition: Prototypes, One-offs and Design Art furniture*¹. Lovell teda zaradila medzi design art najmä produkty nábytku. Postupne však táto téma prerástla tradičné chápanie oblasti keramiky, textilnej tvorby či spracovania kovov. S knihou *Limited edition: Prototypes, One-offs and Design Art furniture* som sa stretla prvýkrát v Holandsku na dizajnerskej stáži v meste Rotterdam a bola to jedna z mnohých publikácií, ktoré sa venovali tejto problematike a jej predstaviteľom. Je nevyhnutné podotknúť, že „dizajn artistov“ chrlí najmä holandská *Design Academy Eindhoven*, ktorej absolventi sú z celého sveta a diplom z tejto akadémie vo väčšine prípadov zaručuje komerčný úspech autora. Popularita dizajnérov je v tomto smere skutočne rozsiahla. Veľký počet diplomových či bakalárskych prác putuje do súkromných zbierok a múzeí po celom svete skôr, ako sa dostane k užívateľovi. Tieto objekty však často bežných užívateľov nemajú. Ich funkcia je potlačená a zachováva si symbolickú rovinu.

1.2 Umenie alebo úžitok?

Predmetom skúmania tohto textu je oblasť dizajnu, ktorý v sebe môže obsahovať prvky umenia. O dizajne nemožno jednoznačne hovoriť ako o umení, pretože jeho existencia je prepojená s vedou a z jednej tretiny aj s technikou. Dizajn nie je, na rozdiel od umenia, slobodný. Naopak, jeho prvotnou úlohou je splniť požiadavky a vtiesnať sa do nich. V rámci určených podmienok (pomyselných hraníc) má potom dizajnér možnosť „slobodne“ tvoriť. Perera (1985, s. 160) zastáva názor, že limitované podmienky môžu dopomôcť ku zvýšenej kreativite. Chápanie dizajnu nie je teda jednoznačné a v jeho prípade dochádza k prelínaniu medzi priemyselným dizajnom (sériovo vyrábané produkty, častokrát obsahujúce pohon) a remeslom. Za dizajn sa považujú obe tieto kategórie. Design art môžeme pova-

¹ Tento pojem prvýkrát použil A. Payne, riaditeľ dizajnerskej sekcie aukčnej spoločnosti *Phillips de Pury & Company* v roku 1999 (Lovell, 2009, s.111) a jeho zámerom bolo vyvolať reakciu verejnosti. Payne si všimol miznutie rozdielov medzi dizajnom, umením a architektúrou a chcel ich kategorizovať ako jeden druh. Začal teda objekty súčasnosti (prototypy a tzv. one-offs) označovať novým pojmom, tzv. design art.

žovať skôr za remeslo, než za dizajn, a to najmä preto, že jeho produkty sú vyrábané v limitovaných sériách (maximálne 20 kusov), prípadne sú to tzv. one-offs (objekt s počtom jeden kus²).

Nová tendencia, ktorá sa v dizajne odohráva momentálne, je podľa Soškovej „viac naklonená k umeniu“. V príspevku sa teda pokúsime pristupovať ku týmto objektom ako ku priestorovým umeleckým dielam, a to z toho dôvodu, ako tvrdí Sošková, že umenie sa užívaním nezničí, na sochy a obrazy môžeme pozerieť, piesne počúvať a divadelné hry dookola užívať a ich hodnota a význam sa neznižujú. Tu vidí Sošková základný rozdiel medzi umením a úžitkovým umením. Možno však považovať úžitkové umenie za úžitkové, ak ku jeho užitiu reálne nedôjde? A to napriek tomu, že je tento objekt vymyslený, navrhnutý a vytvorený so zámerom spĺňať konkrétnu úžitkovo-funkčnú požiadavku (napr. stolička – sedenie)? Požičajme si Dantove nastolenie problému, keď vo svojej úvahe *Svet umenia* opisuje postoj pána Tvrdoľína – úprimného človeka, avšak známeho ignoranta. Pán Tvrdoľín si v múzeu ľahne na posteľ od Rauschenberga, ktorá je offkaná farbou alebo na posteľ od Oldenburga, ktorá má zdeformovaný tvar v smere perspektívy. Na každej z týchto postelí sa dá spať, ako uvažuje Danto. Pán Tvrdoľín však cenu za tieto postele považuje za premrštenú, ak sa na ne nahliada ako na postele a nie ako na diela. Navyše by bol tento pán obvinený z toho, že si poplietol „umenie s realitou“ (Danto, 2009, s.68), pričom v prípade týchto umelcov bola „realita zámerom“, a teda Danto logicky dospieva k záveru, že nie je možné si popliesť realitu s realitou a teoretici spolu s umelcami „v tom nemajú jasno“ (tamtiež). Danto hovorí o konci umenia. Definície umenia akoby nestačili reagovať na to, čo sa v umení odohráva. Dizajnérska profesia má svoje viac menej ustálené definície, ktoré sa vyprofilovali najmä v dvadsiatom storočí. Dizajn bol však odjakživa spájaný s účelom, práve tým sa od umenia líšil. Ak uznáme kategóriu design art medzi dizajn, môžeme hovoriť o konci dizajnu? Alebo rozšírime definície dizajnu o ďalšie body a kategórie? ³ Pokúsme sa prirovnať design art k žene a tradičný priemyselný dizajn k mužovi, resp. ako píše Kalnická (2005, s.55), sú to rozdiely medzi „konečným a nekonečným, hodnotným a nehodnotným, teoretickým (filozofia) a praktickým (život)?“ Tým konečným, hodnotným a praktickým rozumieme bežný dizajn, v tradične zaužívaných definíciách „patriarchálnej štruktúry“ (Kiczková, 1993) súčasnej kultúry. Naopak, design art nemá hranice, ani jednoznačné definície. Kalnická v tomto smere nastoľuje otázku, či sa žena stala metaforou pre všetko „nepomenované, nedefinované, neurčité a neuchopiteľné“ (Kalnická, 2005, s.55).

2 Voda v design art

2.1 Vzťah vody a umeleckého objektu

Voda má buď niektorú zo svojich fyzických podôb (rieka, para, tečúca voda, jazero, sneh, ľad, kaľuž, dážď) alebo slúži ako inšpirácia, či už v symbolickej alebo konkrétnej rovine. Mnohí autori spájajú s vodou prenesené symboly: ustrica, morská lastúra, perla, ryba (Eliade), žena (Eliade, Kalnická), pávie perá, oko (Eliade, Bachelard), zrkadlo (Bachelard), labuť (Bachelard), vášeň (Jung), mesiac (Eliade), nádoba (Heidegger, Kalnická) a iné. Voda má charakteristické vlastnosti: nekonečnosť, hĺbku, záhadnosť, nevyspytateľnosť, premenlivosť, schopnosť očisty, môže byť symbolom života, ale aj smrti. Antickí filozofi považovali vodu za metaforu neustálej zmeny (Kiss-Szemán, s. 4). Podobne analyzuje Kalnická (2013, s.17) Deweyho text, v ktorom pomocou metafory morských vln a prúdenia rieky opisuje estetickú skúsenosť. Kalnická (2013, s. 18) ďalej píše, že voda predstavovala v antickej mytológii „beztvarý materiál“⁴. Jung (1998, s. 27) považoval vodu za najbežnejší symbol nevedomia a Eliade (1970, s.188) uvádza, že voda disponuje neschopnosťou samostatnej existencie.

² Príkladom na one-offs sú objekty Rona Arada, ktorý týmto pojmom pomenoval aj svoje štúdio. Kúzlom týchto objektov je fakt, že dizajnér nedokáže vyrobiť sériu, dvakrát sa mu s istotou nepodarí dosiahnuť rovnaký tvar, a teda každý kus je originál. Títo dizajnéri pri svojej práci využívajú náhodu, a ako materiál slúži najmä priemyselný odpad.

³ Ak pripustíme, že dominantným znakom umeleckej činnosti je sloboda (napr. Gablik, 1995, s.19), v tom prípade má design art bližšie k umeniu. V jeho súvislosti sa totiž často spomína výraz *statement* – postoj, osobný pohľad dizajnéra na problematiku, objekt, situáciu. Design artisti vravia: „Nejde o funkciu, ale o *statement* (postoj, názor)!“ (cit. zo súkromného rozhovoru s holandským dizajnérom Egbert-Jan Lam). Bližšie porov. K. Šantová (2013, 2014).

⁴ Asociácia vody so ženou a beztvarosťou sa vyskytuje aj skrz prepojenia „hmota – žena, forma – muž“, ktoré opisuje Kalnická (2010, s. 424) ako hierarchickú štruktúru hodnôt. Tá podľa nej dáva vyššiu hodnotu kategóriám asociovaným s mužskosťou, než tým, ktoré sú spájané so ženskosťou. Žena je teda podľa tohto tvrdenia „iba“ hmotou, podobne ako je voda „beztvarým materiálom“ (Kalnická, 2010, s. 424). Kalnická (2002, s. 31) tvrdí, že „mužský vklad“ je aktívny, muž je ten, kto dáva formu a žena je chápaná ako pasívna hmota. Hmotu však môžeme stotožniť s obsa-

Voda patrila medzi klasické námety od nepamäti a jej umelecká interpretácia má rôznorodý charakter (Kiss-Szemán, s. 4). Ak by sme pohľady umelcov na námety vody zhodnotili z historického hľadiska, dospeli by sme k záveru, že k hlbšiemu (fyzickému) kontaktu s týmto živlom a jeho priamemu využitiu v umeleckom diele, dochádza až v druhej polovici dvadsiateho storočia. Dovtedy bolo zobrazenie vody buď výlučne meditatívneho charakteru⁵ (popisné maľby širokých brehov riek a morí) alebo sa jednalo o personifikácie, alegórie či výjavy z mytológie. Ak by sme analyzovali druhú polovicu dvadsiateho storočia, pozorovali by sme všeobecné uvoľnenie chápania hraníc umenia, a teda aj voda prestáva byť v tomto období výlučne obrazom. Použitie tohto živlu v dielach prinieslo odlišný estetický zážitok. Ortega Y Gasset (1994, s.17–18) píše o vzťahu umelca k objektu, a tento postreh by sme mohli aplikovať aj na živly. Umelci druhej polovice dvadsiateho storočia sa presunuli z kontemplatívnej pozície, v ktorej s odstupom pozorovali vodnú hladinu, do polohy „žitej reality“. V nej už prestali byť voči vode ľahostajní a obohatili svoje diela o osobný zážitok, o prežívanie. Ako príklad uveďme *Špirálu Jetty* od Roberta Smithsona či slovenského autora Petra Bartoša, ktorý v 60. rokoch realizoval viaceré akcie v prírode. Jeho diela zahŕňali *Sypanie snehu na čierny podklad*, *Činnosť snehu vo vzduchu a na zemi*, *Roztápajúci sa žltý, červený a modrý ľad* a iné (bližšie porov. J. Geržová, 1999).

Upustíme teda od kategorizovania dizajnu na jednotlivé, tradične chápané odvetvia (priemyselný, grafický, interiérový, textilný a pod.) a rovnako vynechajme aj remeselnú tvorbu a svoju pozornosť venujme skúmaniu objektov design art, ktoré by sme za určitých okolností mohli radiť medzi produktový dizajn. Porovnajme pohľady a názory na spracovanie témy vody, jej využitie ako technológie, inšpirácie či konceptu. V design art je dôraz kladený na autorský prístup dizajnéra, na jeho osobný prínos. Terragni (2007, s.5) tvrdí, že táto generácia dizajnérov bola odchovaná na počítačoch vo väčšine aspektov svojho života, ale vo svojej tvorbe sa inšpirovala prírodou. Autorov, ktorí spadajú pod charakteristiku design art⁶, podnecuje voda k tvorbe a ku jej estetickému valorizácii. Analyzujme teda obrazy vody v troch objektoch. Všetky tri zvolené príklady majú charakter interiérového prvku. Young (2010, s. 43 – 95) vo svojom texte opisuje vzťah, ktorý symbolicky existuje medzi domovom a ženou. Stolička je symbolom interiéru, sedenia pri krbe, sedenia osamote. Samotu ženy v domácom prostredí ukazuje napr. obraz *Melancholia (Laura)* z roku 1899 od Muncha. Brady – Haapala opisujú tento výjav ako kontrast medzi žiarivými pestrými stenami izby a tmavým oblečením a výrazom tváre modelky. Žena bola a je častokrát spájaná s domovom, jeho udržiavaním (domáce práce), a práve stolička je obrazom, ktorý môže reprezentovať interiér⁷. Prvé dva nami vybrané príklady sú stoličky, resp. kreslo a stolička a tretí príklad je stôl, ktorého rozmer autorky neuvádzajú. Môžeme sa iba domnievať, že ide o stolík menšieho rozmeru, ktorý by mohol slúžiť aj na sedenie. Všetky tri príklady sú prepojené vodným živlom, pričom existencia prvých dvoch je od vody závislá. Posledný príklad ukazuje vodu v symbolickej rovine.

2.2 Voda ako technológia: *Venus – Natural Crystal chair*

Voda je schopná prejsť aj najpevnejšou štruktúrou. Kvapkanie vody na jedno miesto časom vytvorí dieru do skaly (príkladom sú jaskyne, ktoré však zároveň reprezentujú schopnosť vody vytvárať

hom, jadrom, podstatou. Vzťahom obsahu a formy sa zaoberalo viacero filozofov a estetikov, napr. Hegel hovoril o dokonalom splynutí formy s obsahom (Keseličková, 2007) a Croce o nerozlučnosti obsahu a formy: „Intuícia je výrazom, obsah je formou“ (Morpurgo-Tagliabue, 1985, s.70), takže v podobnej rovnováhe by sme mohli vnímať aj vyváženosť síl vo vzťahu hmoty a formy.

⁵ John Ruskin má v tejto súvislosti zaujímavý postreh: „Namaľovať vodu v jej všetkej dokonalosti je rovnako nemožné ako namaľovať dušu“ (K. Brereton).

⁶ Hoci design art nemá umelcami jednoznačne definovaný manifest (tak ako malo napr. podobne zmysľajúce dizajnérske štúdio Alchimia v 70. a 80. rokoch 20. storočia), navyše verejne publikovaný, ich tvorbu všeobecne chápeme ako: nevyrábanú sériovo, experimentálnu, využívajúcu najnovšie technológie a materiály, inklinujúcu viac k modernému umeniu než k úžitkovému predmetu. Autori vyjadrujú svoj postoj cez predmet, ktorý však podľa nich nemusí jednoznačne spĺňať požiadavky na funkciu a ergonómiu. Bližšie porov. K. Šantová (2013, 2014).

⁷ Kalnická (2002, s.31) interpretuje sochu Germaine Richier s názvom *Voda*: podoba sochy je mimo iné vo forme sediacej ženskej postavy, ktorá buď sedí, resp. je „nabodnutá na kôl“ alebo v soche môžeme vidieť trojnohú stoličku (nohy ženy a kôl), čo Kalnická považuje za „alúziu na trón bohyně Isis v Egypte“ (Kalnická, 2002, s.31).

objekty). Podobne dokáže voda ohobľovať ostré hrany kameňov⁸. Na rozdiel od ohňa je ničivá sila vody voči materiálu postupná, trvá dlhšie a je nepozorovateľná (Neubauer – Škrdlant, 2004, s. 50). Eliade uvádza, že voda je schopná „zabíjať par excellence: rozpúšťa, ničí všetky formy. Práve preto je bohatá na zárodky a tvorivá“ (2004, s. 160). V design art však existujú príklady objektov, v ktorých je interakcia s vodou súčasťou tvorby diela.

Japonský umelec a dizajnér Tokujin Yoshioka na svojej výstave *Second Nature* ukázal rôzne spracované prírodné prvky a materiály. Jedným z objektov tejto výstavy bolo kreslo *Venus – Natural Crystal chair*. Tento objekt tvorila na začiatku iba kostra (substrát chemickej zlúčeniny) a jeho celkový finálny vzhľad sa v priebehu jedného mesiaca formoval vo vodnom prostredí rozmerného akvária. Na kostre sa postupne vytvárala kryštalová štruktúra⁹, a to pred očami divákov, ktorý mohli vznik kresla sledovať počas trvania výstavy. Ak by sme pridali slová, ktoré ku opisu svojich objektov povedal autor, dozvedeli by sme sa, že jeho zámerom bolo nevyťažovať počítačové technológie, tak ako väčšina jeho kolegov, ale nájsť použiteľný prírodný zdroj na výrobu stoličky, pretože príroda podnecuje našu predstavivosť a definuje nás ako ľudské bytosti (Yoshioka). Samotný autor sa teda netají svojou inšpiráciou z prírody¹⁰, navyše nazval kreslo *Venus*, podľa rímskej bohyně, zrodenej, podobne ako jeho kreslo, z vodného prostredia. Nie je náhodou, že S. B. Ortner (1998, s. 96 – 114) prirovnáva (ne)pomer medzi prírodou a kultúrou ku (ne)pomeru medzi ženou a mužom (o polarite prírody a kultúry bližšie porov. Kalnická, 2005, s. 79 – 83). Zámerom Yoshioku bolo nechať voľnú ruku prírode, vode – ženskému živlu, a tým mu vzdať úctu. Yoshiokovo dielo môžeme považovať za výnimku v dizajnerskom prístupe a keďže tento stav nevieme pomenovať podľa štandardných poučiek, nazývame ho design art. Nemôžeme však opomenúť fakt, že autor podal „žene“ pomocnú ruku v podobe naznačenej formy. Ak by sme toto kategorizovanie brali v úvahu, paradoxne potom vyznieva veta z článku Goldmana od H. Johnsta, keď napísal slávny citát: „Keď počujem slovo kultúra, odistím pistku na svojej pištoli“ (Goldman, 2014, s.50). „Mužská“ kultúra sa so sebou vyrovnáva svojsky. Príroda nie je násilná, ani voda. Kreslo *Venus* vzniklo pomalým, môžeme tvrdiť mierumilovným procesom, bez drsného zásahu autora. Jeho zásah do diela bol prítomný iba na začiatku, keď naznačil cestu, kde majú kryštály rásť. Voda potom prebrala úlohu tvorcu. Človek pozorujúci vznikajúce kreslo môže byť zaskočený čudným pocitom, ktorý v ňom vyvolá neviditeľná prítomnosť niečoho, čo nepozná, numen, existujúci bez ľudského zásahu (Jung, 1998, s. 25). Kreslo by sme však na základe jeho mena mohli interpretovať aj ako ženský akt. Venuša¹¹ sa zrodila z morskej peny nahá. Navyše, ženský akt fascinuje umelcov (umelkyne?) už niekoľko storočí. Voda samotná, podľa Bachelarda, dokáže evokovať nahotu, nevinnosť a túžbu: „Bytosť vystupujúca z vody je svetelným odrazom, ktorý sa pomaly zhmotňuje“ (Bachelard, 1997, s. 46). Kryštalové kreslo vystúpilo z vody, ktorá akoby nabrala na seba podobu hmoty. Ako konštatuje Bachelard (1997, s. 30), voda má schopnosť materializovať sa. Pozrieme sa však na to, či by sme mohli toto kreslo použiť z funkčného hľadiska. Raz, v priestoroch galérie by sme si na neho možno sadli, aby sme overili pevnosť materiálu, ale ostré hrany kryštálu by nám drali odev a zarezávali sa do kože. Nepohodlné sedenie s výdržou niekoľkých sekúnd. Kalnická (2005, s. 89) však cituje amerického filozofa A. Berleanta, ktorý popisuje vodné prostredie ako svet, v ktorom nenájdeme ostré hrany. Kryštalové kreslo vzniklo síce vo vodnom prostredí, ktoré má za normálnych okolností schopnosť obrúsiť hrany, ale jeho povrch tvorí ostrá štruktúra. Autor, napriek svojmu umeleckému zameraniu, siahol týmto objektom do sféry úžitkovej, do dizajnu. Prečo? Akú súvislosť hľadal umelec v „neužitočnom“ predmete? Ak mal snahu ukázať technológiu a materiál na

⁸ Na podobnom princípe funguje technológia vodného lúča, ktorý nahrádza rezanie laserom. Vodný lúč je ku materiálu šetrnejší a zanecháva menej výraznú stopu ako laser.

⁹ Jung videl v kryštáloch metaforu archetypov, pretože sa jedná o látky rozpustiteľné v kvapaline, ktoré naberú na seba podobu hmoty vo vhodný moment, a to zakaždým v originálnom prevedení (bližšie porov. Neubauer – Škrdlant, 2004, s. 50 – 51).

¹⁰ Yoshioka sa odvoláva na prepojenie svojej technológie s prírodou, avšak ešte pred vytvorením jeho výstavy a kryštalového kresla, bolo na internete a svetových výstavách zverejnené dielo *Unsustainable* od Greetje van Helmond. Dizajnérka vytvorila kolekciu šperkov z cukru, a to podobným dlhotrvajúcim procesom spojeným s ponorením objektu vo vode ako *Venus*. Paradoxom je, že cukrové šperky sa rozpustia, ale recyklácia kryštalového kresla by taká jednoduchá nebola. Kreslo je teda paradoxne, vzhľadom na použitie chemickej zlúčeniny, menej prírodné.

¹¹ Eliade opisuje prepojenie Venuše so smrťou. Jej stvárnenie s nahým poprsím sa zobrazovalo na sarkofágoch, pričom sa jednalo o archetyp obnovy života. Bližšie porov. M. Eliade (2004, s. 133).

úžitkovom objekte, prečo nesiahol radšej po mise, pri ktorej by štruktúra neprekážala? Stolička je totiž pre dizajnérov vstupnou bránou do navrhovania, je to akýsi rituál, na ktorom si môžu overiť vzťah medzi predmetom a človekom, je to objekt, ktorý je s telom človeka v priamej konfrontácii, a teda jeho rozmery sú obmedzené ergonómiou. Väčšina dizajnérov sa pri navrhovaní stoličky snaží vkladať do objektu svoje „ja“, a to do tej miery, do akej im to dovoľia technické obmedzenia a parametre.



Obr. 1. Tokujin Yoshioka: *Venus – Natural Crystal Chair*
(zdroj: <http://www.dezeen.com/2008/10/05/venus-chair-by-tokujin-yoshioka/>)

2.3 Symbolika vody v úžitkovom objekte: *Kelpy*

Kelpy je inštalácia slovenského dizajnéra Mariána Laššáka z roku 2010 a je umiestnená na vodnej hladine v Kolárove. Kurátorka V. Kleinová ju opísala nasledovne: „Marián Laššák svoj obľúbený objekt poslal na vody rieky. Meditatívne pôsobiace objekty – stoličky balansujú na hladine, alebo sa z nej vynárajú (či možno ponárajú). Z prázdnej vodnej hladiny sa tak stáva scéna plná očakávaní, niekto ju práve opustil alebo naopak, každú chvíľu sa stane dejiskom nejakého príbehu“ (Kleinová, 2014). Autor Moby Dicka H. Melville postrehol medzi vodou a meditáciou vzťah, ktorý je naveky späť (Brereton, 2014). Bachelard vidí súvislosti medzi snením a pozorovaním vodnej hladiny v podobnom duchu: „Pred spiacou vodou upadám vždy do rovnakej melanchólie, do veľmi zvláštnej melanchólie, ktorá má farbu kalužiny vo vlhkom lese, do melanchólie veru nie tiesnivej, ale zasnenej, driemavej, kľudnej.“¹² (Bachelard, 1997, s. 14). Laššákovy stoličky sú možno určené maliarovi, napr. Mednyánszkemu, ktorý na svojich obrazoch často znázorňoval vodu v podobe riek a jazier. Kiss-Szemán (1999 – 2000, s. 5) tvrdí, že voda predstavovala pre maliara inšpiráciu k meditácii o nekonečne a dialke. Mednyánszky pozoroval vo vode život a pohyb, do svojich malieb si potom domýšľal dravcov a iné tvory, ktoré zazrel vo vlnách alebo pod zasnenej prírodou. Názov inštalácie – *Kelpy* – prekladá dizajnéer Laššák ako *Vodníci*, čo možno považovať za ekvivalent morských príšer, ktoré sa napr. v Škótsku označujú ako *Kelpie*. Sú Laššákovými vodníkmi samotné stoličky? Alebo sú určené vodníkom, resp. na pozorovanie vodných príšer? Zvláštnosťou stoličky *Kelpy* je chýbajúci sedák, ktorý z nej, podobne ako v prípade kryštálového kresla, robí objekt nepoužiteľný na sedenie. Navyše, existencia tejto stoličky je závislá na vode. Jej vznášanie sa na hladine je podmienené konštrukciou, ktorú nevidíme, a teda tento objekt by bez vody vyzeral úplne inak a nespĺňal by predstavu autora, a to najmä kvôli prebytočnej konštrukcii. Drevená stolička sa zvoleným materiálom hodí ku prírodnému prostrediu. Väčšina drevených objektov sa udrží na hladine vody, ale nie sú statické ako *Kelpy*. Drevo vo

¹² Bachelard pripisuje sneniu ženský charakter a snu mužský. „Sen spadá pod anima a snenie pod animu“ (Bachelard, 2010, s. 24 – 25). Bachelard nachádza teda prepojenie medzi vodou, ženou a snením.

vode väčšinou putuje, postupne mení svoj tvar, rozkladá sa (v anglickom jazyku sa takéto drevo označuje pojmom *driftwood*). Objekt *Kelpy* voda akoby pevne držala, je jeho „pevnou“ súčasťou. Bachelard (2014) považuje vodu za univerzálny spoj sveta.



Obr. 2. Marián Laššák: *Kelpy – Vodníci*
(zdroj: http://www.marianlassak.sk/product_design/sk/kelpy.htm)

2.4 Voda v tvorbe dizajnérok: *Melting table*

Tretí príklad použitia vody v design art je objekt *Melting table* od dizajnérskeho štúdia *Front design*. Toto štúdio tvorí trojica žien a pôsobia vo Švédsku. Ich tvorba je prepojená s experimentovaním s materiálmi a *Melting table* bol vytvorený podobným spôsobom. Jedná sa o projekt a nie o sériovo vyrábaný objekt. Rozmery tohto stolíka autorky neuvádzajú, môžeme sa domnievať, že sa jedná o stolík menších rozmerov, stolček – „hokerlík“, použiteľný aj na sedenie. Zámerom autoriek je dosiahnuť pomalú zmenu, ktorá nastane v interiéri, keď sa objekt „roztopí“ po niekoľkých mesiacoch užívania, resp. sa zborťí pod svojou vlastnou váhou. Autorky zvolili v názve slovo „topiť sa“, rozpúšťať sa, strácať sa, ale pravdou je, že objekt sa ani nevyparí, ani nezmení svoj objem. Zmení sa iba tvar – forma, podrazia sa mu nohy. Tento proces úpadku je však dlhotrvajúci. Zvolený materiál pripomína rôsol či ťažkú, hustú vodu¹³. V tomto objekte môžeme sledovať symboliku, akoby ženské dizajnérske odmietali vytvoriť pevný stolík, klasickú stoličku, na ktorú by usadla žena ako predstaviteľka domáceho prostredia. Autorky nám predkladajú kus nábytku, ktorý nemá s tradíciou nič spoločné. Ide teda o ďalší príklad „nefunkčného“ objektu na sedenie, inšpirovaného vodou (topiacim sa snehom, ľadom), ktorý však na rozdiel od prvých dvoch príkladov neukazuje pevnú nepohodlnú štruktúru kryštálu, ani na vode zafixovanú stoličku bez sedadla, ale ukazuje objekt, ktorý by sedenie nevydržal, a dokonca by sám od seba, pod ťažobou materiálu skolaboval. Autorky svojou víziou ničiaceho sa nábytku ako by rušili predstavu, ktorú opisuje Iris Marion Young: „Obraz Penelopé, ako sedí pred krbom, tká, ochraňuje a uchováva domov, zatiaľ čo jej muž brázdí svet a zažíva odvážne dobrodružstvá, tvoril v západnej kultúre po tisícročia jednu zo základných predstáv o povahe ženstva“ (Young, 2010, s.43). Perera (1985, s. 159) zase dodáva, že ženy sú považované za tie, ktoré vydržia ticho trpieť v izolácii domova, naplnené trepezlivosťou a odovzdanosťou.

¹³ Bachelard (1997, s. 76 – 77) opisuje záľubu E. A. Poea v zahusťenej vode, rôsole a gume. Poe sa rád zdržiaval v priestoroch, kde mohol varechou premiešavať melasu, ktorú Bachelard nazýva melancholickou hmotou.



Obr. 3. Studio Front Design: *Melting table*
(zdroj: <http://trends.archiexpo.com/people/designer-spotlight-front/>)

Záver

Interpretačný charakter príspevku má za cieľ nastoliť otázky týkajúce sa možností v rámci dizajnu. Pýtame sa teda, či je možné interpretovať dizajn ako umelecké dielo a či sú objekty design art umením alebo dizajnom. Primárnym zámerom príspevku bolo odhaliť aspekty vody vo vybraných objektoch dizajnu, resp. design art, a to skrz pozorovanie – „dívanie sa“ na objekt v galérii (*Venus* – kryštálové kreslo), schopnosti odrazu a navodenia snenia (inštalácia *Kelvy – Vodníci*) a simuláciou jednej z jej foriem (*Melting table*). Voda je fyzicky prítomná ako súčasť výrobnnej technológie, resp. ako nevyhnutná súčasť celkovej inštalácie, príp. naberá na seba podobu hustej či mäkkej hmoty (Bachelardovho rôsolu – ľahkej, melancholickej vody). Štúdiá zároveň zdôrazňujú ženský charakter tohto živlu. Výber typu nábytku bol zámerný, pretože stolička symbolizuje interiér, domácnosť, a tú zase podľa viacerých štúdií (Young, Perera) reprezentuje žena. Na objektoch môžeme vidieť nefunkčnosť, nepoužiteľnosť, dokonca sebadeštrukciu, a tým im môžeme priradiť symbolickú rovinu chápania.

Literatúra:

- BACHELARD, G.: Poetika snění. Praha: Malvern 2010. 229 s.
- BACHELARD, G.: Voda a sny. Praha: Mladá fronta 1997. 236 s.
- BACHELARD, G.: In: K. Brereton: Cultural Poetics of Water. [Cit. 2014-14-05.] Dostupné na internete: <<http://www.kurtbrereton.com/articles/poeticsofwater.pdf>>
- BRADY, E. – HAAPALA, A.: Melancholy as an Aesthetic Emotion. [Cit. 2014-14-05.] Dostupné na internete: <<http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=214>>
- BRERETON, K.: Cultural Poetics of Water. [Cit. 2014-14-05.] Dostupné na internete: <<http://www.kurtbrereton.com/articles/poeticsofwater.pdf>>
- DANTO, A.: Svět umění. In: ALUZE 1/2009 Revue pro literaturu, filozofii a jiné, s. 66-74.
- ELIADE, M.: Obrazy a symboly. Brno: Computer Press 2004. 179 s.
- ELIADE, M.: Patterns in Comparative Religion. Cleveland New York: The World Publishing Co. Meridian Books, 1970. 484 s.
- GABLIK, S.: Selhala postmoderna?. Olomouc: Votobia 1995. 157 s.
- GERŽOVÁ, J.: Slovník svetového a slovenského výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia. Bratislava: Kruh súčasného umenia Profil 1999. 320 s.
- GOLDMAN, D.: Vojna v mene kultúry. In: .týždeň 31/2014, s. 49 – 51
- JUNG, C. G.: Archetypy a kolektívne nevedomie. Košice: Knižná dielňa Timotej 1998. 261 s.

KALNICKÁ, Z.: Feministická estetika. In: Estetika na přelomu milénia. Ed. P. Záhradka. Brno: 2010, s. 415 – 430.

KALNICKÁ, Z.: Concept and Image. Intersections of Philosophy and Art. Ostrava: University of Ostrava 2013. 131 s.

KALNICKÁ, Z.: Obrazy vody a ženy. Ostrava: Ostravská univerzita 2002. 184 s.

KALNICKÁ, Z.: Třetí oko. Filozofie, umění, feminizmus. Olomouc: Votobia 2005. 165 s.

KESELIČKOVÁ, P.: Heglova koncepcia umenia a jeho anticipácia konca umenia. In: 3. ŠVK Zborník príspevkov. Prešovská univerzita v Prešove 2007. s. 44 – 53. Dostupné na internete: <<https://www.pulib.sk/web/kniznica/elpub/dokument/SIancova2/subor/keselickova.pdf>>

KICZKOVÁ, Z.: Taoista a feminista. In: ASPEKT – feministický kultúrny časopis 1/1993 (Mýtus krásy), s. 58 – 60.

KISS-SZÉMAN, Z.: Štyri živly vo výtvarnom umení 1. Voda. Štyri živly vo výtvarnom umení 2. Oheň. Bratislava: Galéria mesta Bratislavy 1999. 24 s.

KLEINOVÁ, V. [Cit. 2014-14-05.] Dostupné na internete: <http://www.marianlassak.sk/product_design/sk/kelpey.htm>

LOVELL, S.: Limited edition, Prototypes, One-offs and Design Art furniture. Berlin: Birkhäuser Verlag AG 2009. 254 s.

MORPURGO-TAGLIABUE, G.: Současná estetika. Praha: Odeon 1985. 552 s.

NEUBAUER, Z. – ŠKRDLANT, T.: Skrytá pravda Země. Praha: Mladá fronta 2004. 320 s.

ORTEGA y GASSET, J.: Eseje o umení. Bratislava: Archa 1994. 73 s.

ORTNER, S. B.: Má se žena k muži jako příroda ke kultuře?. In: Dívčí válka s ideologií. Klasické texty angloamerického myšlení. Ed. L. Oates – Indruchová. Praha: Sociologické nakladatelství 1998, s. 89 – 114.

PERERA, S. B.: The Descent of Inanna. Myth and Therapy. In: Feminist archetypal theory. Eds. E. Lauter – C. Schreier Rupprecht. Knoxville: University of Tennessee Press 1985, s. 137 – 186.

SOŠKOVÁ, J. Diskusia po prezentácii príspevku na ŠVK. [Cit. 2014-31-03]

ŠANTOVÁ, K.: Design Art – The Bastardisation of the design. In: Conference Proceedings from International Scientific Conference Marketing Identity. Design that sells. Eds. J. Matúš – D. Petranová. Trnava: Faculty of Mass media Communication 2013, s. 41 – 54.

ŠANTOVÁ, K.: Design Art – Where is the function?. In: Proceedings in Conference of Informatics and Management sciences. ICTIC 2014. Eds. M. Mokryš – S. Badura – A. Lieskovský. Žilina: Edis 2013, s. 363 – 365.

TERRAGNI, E.: In: 100 Designers, 10 Curators, 10 Good Designs. Eds. T. Dixon, M. H. Estrada, P. Keller, S. Kim, D. Krzentowski, J. Lasky, G. M. Guedes, B. Parkes, F. Picchi, Ch. Yoschiie. And Fork: Phaidon Press 2007, s. 5.

YOSHIOKA, T. [Cit. 2014-14-05.] Dostupné na internete: <<http://mocoloco.com/archives/006082.php>>

YOUNG, I. M.: Proti útlaku a nadvládě. Transnacionální výzvy politické a feministické teorii. Praha: Filosofia 2010. 245 s.