



L'udovít PETRÁNSKY  
TVÁR TVARU:

o vzťahoch umenia, techniky a etiky na začiatku 21. storočia

Dovoľte mi, aby som začal svoje zamyslenie sa nad odvetvím, s ktorým je osudovo spojený môj profesionálny život, kontroverznou ba až paradoxnou vetou, pripomínajúcou vzdialene možno aj vytriezvenie onoho márnomyseľného rozprávkového kráľa, ktorý sa ukázal ľuďom zrazu nahým: dizajn je neviditeľný. Nie je to moja veta, vypožičal som si ju od švajčiarskeho sociológa, dlhoročného redaktora časopisu *Werk*, pedagóga na Hochschule für Gestaltung v Ulme a na Gesamthochschule v Kasseli Luciusa Burckhardta. On ju použil v roku 1981 ako názov svojej štúdie v knihe, ktorá sa stala sprievodným katalógom pamätnej výstavy *Forum Design* roku 1980 v rakúskom Linzi. Editor katalógu si ju dokonca zvolil ako ústredný názov publikácie. Už vtedy to bol protirečivý a záhadný titul. Pomenúval výstavu, na ktorej participovali také neprehliadnuteľné hviezdy umenia, architektúry a dizajnu ako Peter Cook, Sol LeWitt, Alessandro Mendini, Ettore Sottsass, Robert Stern, Geatano Pesce, Dieter Rams, Gustav Peichl a mnohí ďalší svetoví autori. Pokúsim sa aspoň stručne objasniť o čo teda išlo na začiatku osemdesiatych rokov a zodpovedať na otázku prečo považujem túto vetu za výzvu aj pre naše nové storočie. V osemdesiatych rokoch mnohé naznačil už zostavovateľ, keď napísal, že výstava aj kniha nielen prezentuje súčasný stav a rozmanitosť a komplexnosť dizajnerskej práce, ale ide jej aj o uchopenie, znovupremyslenie a novú definíciu pojmu dizajn. Rozhodne však nešlo len o poukaz na banálne rozlíšenie neviditeľného pojmového označenia a viditeľného či hmatateľného vzhľadu produktov a výtvorov, teda o staronový problém *disegno interno* a *esterno* z čias Federica Zuccariho. Uchopiť pojmovo, nájsť priliehavú a dostatočne dynamickú, presnú a prítom otvorenú definíciu čohosi tak prudko premenlivého a zasahujúceho všetky oblasti ľudskej činnosti sa odvtedy pokúšali mnohí teoretici dizajnu. Ale v hre neboli len stále jemnejšie a rafinovanejšie pojmové rozlíšenia a sofistickovaná ekvilibristika. Išlo takisto o vtedy aktuálne sociálne, ekonomické a kultúrne súvislosti dizajnu, o uvedomenie si jeho vzťahovej povahy. Pochopiteľne aj v tomto prípade by sa dalo odkazovať na sokratovskú iniciatívu, ktorá nastolila v lapidárnej podobe problém vnímateľného tvaru, *aisthézis* a jeho naučiteľnej, ale nie vždy bezprostredne evidovateľnej funkcie, využiteľnosti či použiteľnosti, teda sokratovského *armotton*, úzko súvisiaceho so slovom *harmónia* ešte v homérovskom význame spojiva alebo neskoršieho gréckeho slova *prepon*. Táto *antinómia*, ktorá azda najviac poznačila európske i svetové uvažovanie o voľnom či krásnom umení a umení úžitkovom, kam je popri umeleckom remesle a architektúre zvyčajne zaraďovaný aj dizajn ako jej najvypuklejšie a neustále aktualizované stelesnenie, mala už podľa Adolfa Loosa demonštrovať práve v 20. storočí svoje historické zdôvodnenie a oprávnené úspechy. Loos v prvých desaťročiach dvadsiateho storočia nadviazal na jednu z logík

vývinu spomínaného protirečenia, ktorá pravdepodobne začala rozbitím širokého komplexu činností označovaných gréckym slovom *techné*, smerom k latinskému a stredovekému hybridu *artes liberales*, teda vlastne k vedám a neskôr kulminovala nastolením nezávislých *beaux arts*, teda už len krásnych umení, aby s príznačnou provokatívnosťou vyhlásil, že pokiaľ bolo 18. storočie oslobodením krásnych umení od vied, potom 19. storočie oddelilo umenie od remesiel a priemyslu, a napokon dvadsiate storočie bude storočím technickým a vedeckým alebo umeleckým, ale určite nie umelecko - priemyslovým. V praxi to podľa neho znamenalo, že čas prítomnosti obsadí priemysel, ktorý sa neustále vylepšuje, a preto podlieha móde a zmenám, čas budúcnosti či nadčasovosť bude rezervovaná pre umenie, ktoré by sa nemalo fyzicky ani duchovne opotrebovať. Príznačne modernisticky sa minulosť stala podľa Loosa útočiskom spiatočníkov: „Sú ľudia, ktorých vkus sa prieči všetkému modernému, sú zaostalci vlečúci sa za ostatným ľudstvom, ktorí sa nechcú priznať k svojej dobe. Banujú za uplynulými časmi, kedy predmety, dnes všeobecne používané, boli ešte umeleckými dielami a práve oni hovoria o užitom či úžitkovom umení. Previnilcami ducha sú tí, ktorí žiadajú nové umenie na predmetoch bežne používaných“. Zvyčajne sa tento Loosov útok na úžitkové umenie chápe ako prognóza oddelenia

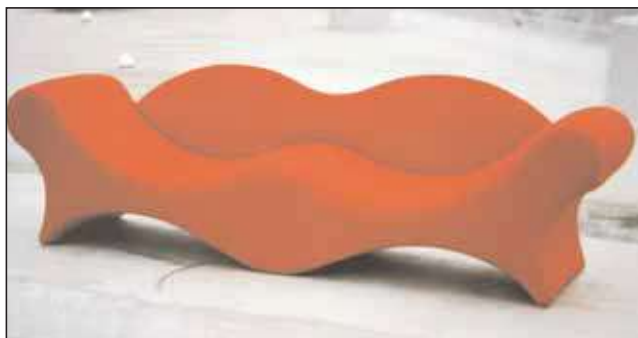


*Ingo Maurer: Stolové osvetlenie. 2000.*

dvoch kultúr: umeleckej a technickej a vedeckej. Takúto diagnózu skutočne v šesťdesiatych rokoch aj potvrdil Charles Persy Snow, keď konštatoval zásadné neporozumenie a stratu komunikácie medzi tzv. lyrikmi a tzv. fyzikmi. Loos však kritizoval predovšetkým vonkajšie a povrchné úsilie o prepojenie estetického a technického, respektíve estetického a utilitárneho, ktoré bolo jedným z negatívnych dôsledkov oddelenia *aisthézis* a *prepon*.



Práve ono je silno zakorenené v našom každodennom vedomí, ale aj v odborných diskusiách. Nikolaus Pevsner, autor knihy *Pioneers of Modern Design* ako aj *Nárysu európskej architektúry*, dobre vystihuje tento spôsob uvažovania, keď na otázku čo odlišuje prístrešok na bicykel, teda stavbu od architektúry katedrály v Lincolne, odpovedá, že katedrála je navrhovaná s ohľadom na estetické pôsobenie. A práve estetické pôsobenie ako povrchná kozmetická operácia zatieňujúca a zneviditeľňujúca skutočnú technickú inováciu v kvalite života, jednodimenzionálne chápaná *Gute Form*, viedla usporiadateľov výstavy *Forum Design* k tomu, aby pod značkou neviditeľnosti propagovali predovšetkým kultúrovné aspekty a súvislosti dizajnu. Práve na ne upozorňoval v čase avantgárd i Loosových vystúpení jeden z Pevsnerových pionierov Peter Behrens, ktorého produkty pre firmu AEG tvoria dodnes legitímnu súčasť klenotnice dizajnu, v pamätnej prednáške z roku 1910 pred ročným zhromaždením Nemeckých elektrotechnikov, nazvanej

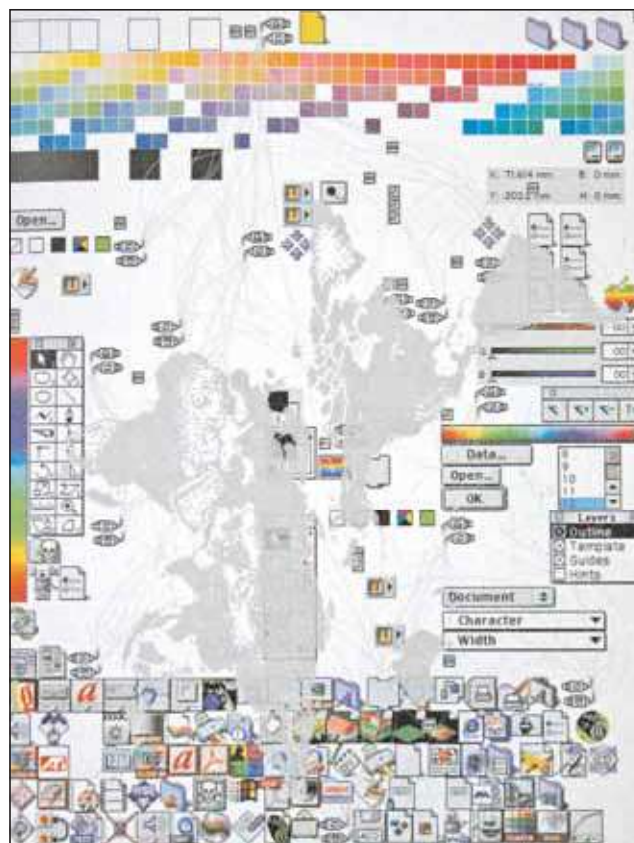


*Yellow diva: Malá sofa.*

príznačne Umenie a technika. Hneď v úvode pomenoval jeden z dodnes najaktuálnejších problémov. Porovnajme len jeho vyjadrenie: „Najimpozantnejším výrazom našich schopností sú dnes výsledky modernej techniky. Pokrok techniky utvoril civilizáciu, ktorá sa doteraz v dejinách nemohla objaviť, avšak iba civilizáciu, ale nie, prinajmenšom doposiaľ nie, kultúru, keď spolu s Chamberlainom rozumieme pod „civilizáciou“ pokrok materiálneho života, sprostredkovaný rozumom a osvietenstvom a pod kultúrou duchovné a duševné hodnoty, získavané prostredníctvom svetonázoru a umenia.“ s vetami českého filozofa a historika architektúry Dalibora Veselého z textu *Ľudskosť architektúry* o osemdesiat rokov neskôr: „Táto úroveň redukcie (Veselý má na mysli redukciu podstaty človeka na predmet výlučne prírodovedeckého skúmania) sa zreteľne odráža v jednej z najväčších dilem 20. storočia - v dileme medzi dôverou vo vážnosť vedeckého poznania a nesmiernym chaosom panujúcim v našich kultúrnych hodnotách.

V architektúre možno túto dilemu pozorovať v rozpore medzi obrovskými možnosťami a vynálezmi súčasných technológií a úbohosťou väčšiny architektonických návrhov.“ Aj keď nemusíme nevyhnutne zdieľať Veselého pesimistický obraz súčasnej architektúry a Behrensovo rozčarovanie nad rozličnými historickými rytmami civilizácie a kultúry, jedno je nesporné: kultúrne aspekty a súvislosti dizajnu sú a budú hodnotovými

súvislosťami. Hodnoty ako terciárne vlastnosti predmetov popri ich primárnych a sekundárnych viditeľných vlastnostiach sú zvyčajne okom nepozorovateľné. Nie je pritom náhodné, že aj kultúrne hodnoty, sa nám často v logike osvietenstva predkladajú ako jednoznačne identifikovateľné významy či symboly doby, stelesnené v jednoznačne vnímateľných znakoch. Významní filozofi 20. storočia Martin Heidegger alebo Emanuel Levinas, hoci každý inak, túžili prinavrátiť technike predovšetkým jej neviditeľný rozmer. Heidegger tak, že varoval pred redukciami techniky na viditeľné prostriedky činnosti alebo na určitý druh manipulatívnej operatívnej činnosti, čiže na inštrumentálne a antropologické určenia. Sám sa spýtal na neviditeľnú bytosť modernej techniky, ktorá je podľa neho netechnická, hoci korení v pôvodnej jednote techné, remesiel, vied i umení, zabezpečujúcej dobrodružstvo poznania a objavovania. Zároveň potom odkazuje na jeden zo smerov objavovania a odkrývania, na ktorý nás



*Dimitri Bruni: Internacionální dizajnéri. 2001.*

vysielala údel. Levinas v krásnom texte Heidegger, Gagarin a my, v ktorom sa do určitej miery vyrovnáva aj s vlastnou minulosťou, aj s Heideggerovou podvedomou demonizáciou a mýtizáciou techniky, napísal zasa slová, ktoré možno poľahky vziať k téme neviditeľnosti dizajnu: „Čo je obdivuhodné na Gagarinovom výkone? Istotne nie jeho varetý kusok, ktorý uchvacuje davy. Nie je to ani športová hodnota jeho výkonu, ktorým prekonal všetky rekordy v rýchlosti a výške.



Oveľa väčší význam má otváranie dverí k novým poznatkom a novým technickým možnostiam, odvaha a osobné Gagarinove cnosti: veda umožnila počin, ktorý predpokladá ducha odriekania a obeť. Najdôležitejší je však zrejme fakt, že človek opustil *Miesto*.“ Opustenie miesta znamená v jeho slovníku demystifikáciu vesmíru, odčarovanie prírody a následné objavenie skutočnej ľudskej tváre. Aj v prípade Levinasa nie je tvár čímsi samozrejým a viditeľným. Sám Levinas v mnohých otázkach, smerujúcich k tomuto kľúčovému pojmu jeho filozofie, pochybuje, či je možné hovoriť o pohľade do tváre, pretože pohľad je poznanie a percepcia. „Skôr si myslím, že stretnutie s tvárou je záležitosť výsostne etická. Keď totiž vidíte nos, oči, čelo, bradu a môžete ich popísať, obrátite sa k druhému ako k predmetu. S druhým sa však najlepšie stretne vtedy, keď farbu jeho očí ani nepostrehnete. Keď si všimame farbu očí, nie sme s druhým v sociálnom vzťahu. Percepcia môže samozrejme nad vzťahom k tvári prevládnuť, ale tvár v špecifickom zmysle slova je práve to, čo nemožno zredukovať na percepciu... tvár je vystavená, ohrozená, akoby vyzývajúca k aktu násillia a pritom je to práve tvár, čo nám bráni zabiť.“

Smer jeho úvah nás vracia k druhej antinómii, ktorá poznačila uvažovanie o umení, techniky a dizajne. Je to dilema estetiky a etiky, ktorá nadobúdala v európskych dejinách najrozmanitejšie

podoby. To, čo Gréci v pojme kalokagatie cítili ako jednoznačné prepojenie techné a ethosu, bývania, spoločenského spôsobu života a dobrodružstva poznania, len zdanlivo oddelilo osvietenstvo Kantovými pojmami čistej a hybridnej krásy. Zdanlivo preto, že naopak v umení a umeleckom remesle takéto spojenie predpokladal a požadoval. Bolo to skutočne až 19. storočie, ktoré postavilo proti sebe v kierkegaardovskom zmysle estetické ako čosi prchavé a zmyselné, symbolizované donom Juanom a etické ako zákon obce, uctievaný Sokratom. Dvadsaťe storočie spočiatku uprednostňuje etické problémy pred estetickými, ale v čase expanzie vizuality a obrazu, podporovaných digitalizáciou, sa výrazne estetizovalo. Preto mnohí významní historici aj tvorcovia kolíšu medzi etikou a estetikou. Siegfried Giedion píše takmer kierkegaardovskými slovami o „playboy architektúre“, striedajúcej jedno vzrušenie ďalším a čoskoro všeobecnou nudou, Robert Venturi kladie v mene estetiky do protikladu údajne neosobnú budovu - kačicu, utváranú na základe logiky funkčnosti a dekorovanú búdu, umožňujúcu návrat k estetike a rétorike. Nie je náhodné, že jedno

*Francois Roche: Dom v strome.*



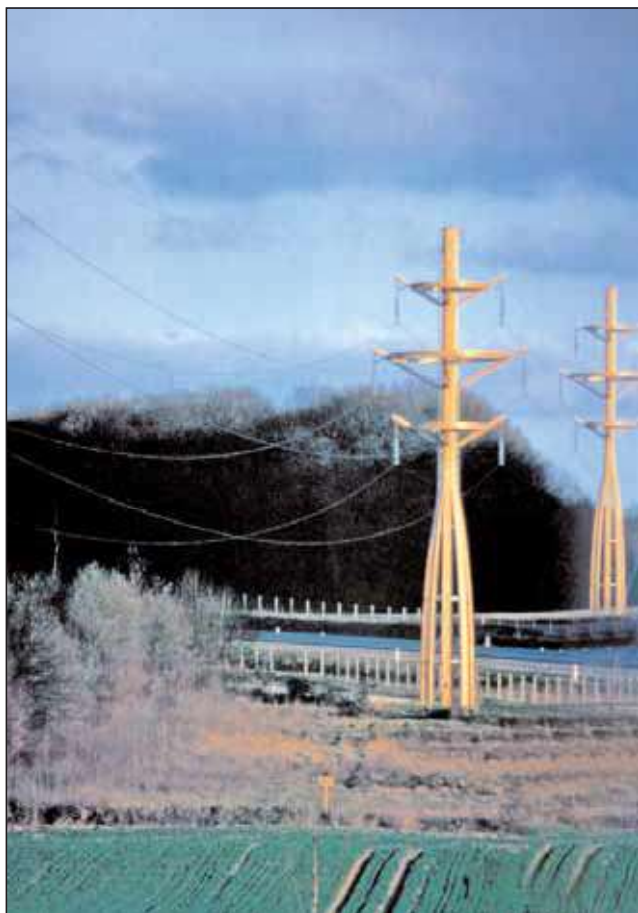
*Philippe Starck: Motocykel. Aprilia. 1995.*

*Kaoru Sumita: Digitálna kamera. 1999.*





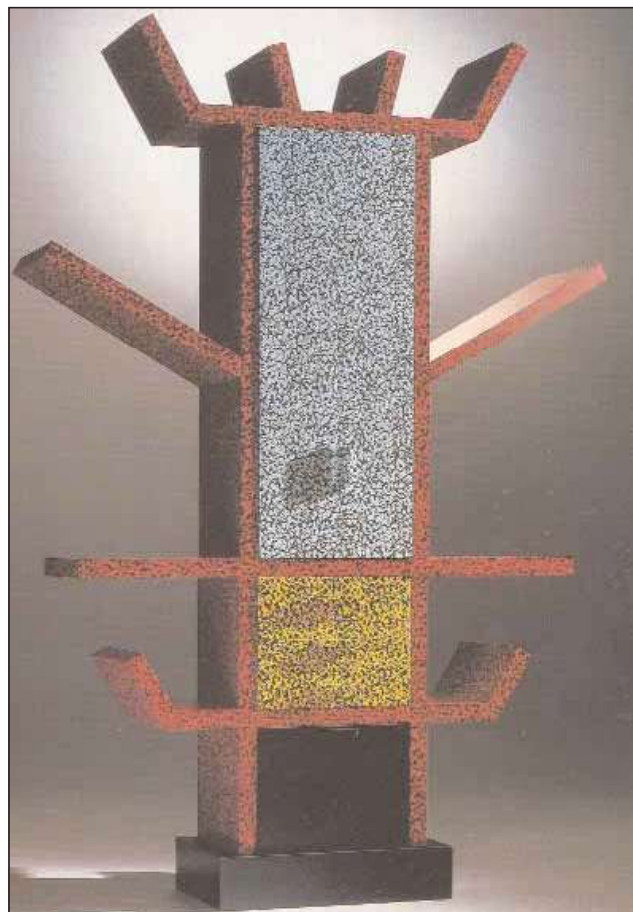
z posledných architektonických bienále architektúry v Benátkach malo ústrednú tému Menej estetiky a viac etiky a aj súčasní autori ako napríklad Karsten Harris v knihe Etická funkcia architektúry rozlišuje medzi etickým a estetickým prístupom ako Kierkegaard. Je teda vôbec možné prepojiť etické s estetickým, tvar s tvárou?



*Pilóny pre transfer elektrickej energie. 1994.*

Náznaky riešení sa na prelome storočí predsa len ukazujú. Jedno z nich vidím vo Welschovej snahe prepojiť estetické a anestetické, vizuality a kultúry slepej škrvny, zrovnoprávnenia viditeľného pregnantného tvaru a jeho neviditeľného pozadia, prechod od dizajnu objektu k dizajnu rámca a kontextu. Druhé vidím v Habermansových úvahách o prepojení strategického, na úspech orientovaného konania a komunikatívnych činností na základe dialogického princípu diskurzu a napokon tretie naznačuje Jean Baudrillard vo výnimočnom texte Pravda alebo radikálnosť architektúry z roku 2000, kde požaduje okrem viditeľného a funkčného priestoru aj to, čo nie je možné vidieť, priestor mentálny, ktorý prepája oko a ducha, eidos a ideu, viditeľné s videním či víziou, prostredníctvom destabilizácie vnímania, nakoľko,

„v imaginatívnej sfére rovnako ako v priestore musí existovať akési nevyhnutné zakrivenie, ktoré pôsobí proti všetkému plánovaniu, programovaniu a priamočiarosti ... objekt, skutočný objekt nesie v sebe vždy istú fatálnosť, z ktorej sa netreba usilovať uniknúť.“ Takýto predmet stráca znaky predmetnosti, nadobúda podoby tváre, ktorá sponchybňuje zdanlivú jednoduchosť



*Ettore Sottsass: Casablanca. Memphis 1981.*

a jednoznačnosť tvaru. Skrátka dizajn, aby mohol byť aj kultúrne uznaný za dizajn, nielenže nesmie byť vidieť v tom všeobecnom zmysle, že každé prehnané úsilie vyvoláva opačné efekty, ale musí nadobudnúť tvár. V tomto zmysle súhlasím s Mendiniho Hypotézou pre manifest postavantgardy, ktorý sa vetou po vete lúči so zabehanými stratégiami dizajnerskej tvorby. Je čas vynachádzať stratégie tvárovania tvaru, je doba, aby dizajn vstúpil do štádia skutočnej neviditeľnosti.

#### Literatúra

1. GSÖLLPOINTER, Helmut – HAREITER, Angela – ORTNER, Laurids : Design ist unsichtbar. - Wien : Österreichische Institut für visuele Gestaltung, Löcker Verlag, 1981. 689 s.



2. KRATOCHVÍL, Petr: O smyslu a interpretaci architektury. - Praha : VŠUP, 2005. 191 s.
3. LEVINAS, Emanuel: Etika a nekonečno. - Praha : Oikoiymenh, 1994. 197 s.
4. PEVSNER, Nicolaus: Pionners of Modern Design. From Morris to Walter Gropius. - Harmondsworth : Middlesex, 1974. 278 s.



Michele De Lucchi: "First" stolička. Memphis 1983.

### Recenzný posudok

Aj odborné, či vedecké texty na sebe nesú znaky rozmýšľania a písania z povinnosti alebo rozmýšľania a písania pre radosť, z rozkoše. Už na začiatku konštatujem, že text Ľuda Petránskeho "Tvár tvaru ...." patrí k tým druhým. Je to text šťastný, v každom ohľade. Ľudo mal šťastný nápad už s názvom. Jazykové inštrumentárium poskytuje možnosť konštruovania slovných hračiek, paradoxov ..., ktoré sú nepreložitelné, použiteľné len v jazyku zrodu. Slovná hra tvár tvaru je neobyčajne zmysluplná, hlbavá, osvetľuje už sama o sebe a sama sebou podstatu Petránskeho úvahy. Dovoľm si tiež trochu žonglovať.

Sú ľudia bez tváre. Sú veci, ktoré majú tvar, ale nemajú tvár. Ľudia bez tváre dávajú veciam tvar, ale nie tvár (?) Tvar vecí je to čo spočíva, tvár je to, čo komunikuje. Tvar bez ducha (s istou mierou zjednodušenia) je mŕtvly vnem, rýchla povrchná módnosť, veci tvárované vstupujú do kultúrneho dedičstva ako hodnoty. Gýč je tvar bez tváre (konečne rýchle „definícia“). Beztváre veci škodia menej ako beztváre tvary. Tvár tu nadobúda vyšší zmysel ako „Gesicht“, možno aj ako „face“, aj keď tu by sme tiež našli rozkošatené konotácie. Ďalej čo takto mnohotvárnosť tvaru, jednotvárnosť tvarovej bohatosti ... atď.

Ľudo Petránsky píše o tom, čím žil a žije, to dáva jeho textu tvár, ďalší dôvod, prečo je text šťastný. Autor nám, súc nepochybne šťastný pri písaní, tento svoj stav textom úspešne transferuje.

Text má tvár aj preto, že v ňom niet vaty, autor si môže dovoliť pracovať s nerozriedeným koncentrátom poznatkov, informácií a faktov.

Šťastne použitý paradox o neviditeľnosti: na prvé prečítanie zavaňa samoučelnosťou, treba sa k nemu vrátiť a uvedomiť si vzťah podstaty, povrchnosti, viditeľnosti, neviditeľnosti. Môže podstata plávať na povrchu, alebo má ... vyžarovať z pozadia vecí a vnímateľ si ju musí zaslúžiť? Uvidieť tvár vecí nie je dané každému, rovnako nie každý vie povedať, že tento tvar nemá tvár. Je lepší samolúby nahý cisár, alebo krásne šaty, v ktorých nikto nie je a nebude? Aj to viditeľné ma oslovuje cez fluidum, tvár produktov dizajnu je niekde v oblasti osobného aj spoločenského duchovného pozadia.

Brilantná práca so zdrojmi u Petránskeho neprekvapuje, vždy však poteší ľahkosť, s akou komunikuje s kľúčovými autormi, akoby formoval ich vzájomné rozhovory a ich rozhovory so sebou samým.

Dizajn sa nám tu predkladá ako abstraktný pojem. Tak ako písmenká usporiadané do riadkov nie sú poéziou, tak (možno) dizajn nie je to čo vidíme a držíme v ruke. Poézia je to, čo vstupuje do vedomia, rezonuje tam a vyvoláva reakcie, vyvoláva stavy ducha. Dizajn v čistej podobe (možno) tiež. Tu nie je dôležitý každodenný praktický - život, Petránskemu ide najmä o víziu.

Sleduje možno podobnú cestu ako protagonisti ideálov a ideálnych (miest ...), ktoré sa nikdy nenaplnili. Ideály a vízie musia mať svoj vlastný čistý život, neslobodno ich ohroziť priamym kontaktom s realitou. Ľudo okrem iného nastoľuje aj otázku krásy, keď diskutuje vzťah estetiky a etiky (stačí „len“ estetika, alebo má nastúpiť etika), a to som už pri mojej obľúbenej téme: môže krása nepochádzať len a len z dobra? Etika tu v sebe obsahuje estetiku, teda etika začína byť (povedané v trende módného „otomizmu“) aj o kráse. Pre skúmanie tvaru stačí estetika, tvár vecí je už problém etický. Potrebuje tvár tvaru etiku estetiky?

prof. Ing. arch. Robert Špaček, CSc.